

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1961

NUM. 12

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



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1961

NUM. 12

S U M A R I O

	Págs.
NECROLOGÍA:	
DON ANTONIO GALLEGO BURÍN, por el <i>Marqués de Lozoya</i> .	5
DON JESÚS GURIDI BIDAOLA, por <i>Federico Moreno Torroba</i> .	11
JOSÉ FRANCÉS: <i>Fernando Sotomayor, arte y espíritu de un gran pintor español</i>	17
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: <i>En memoria de D. Pablo Gutiérrez Moreno</i>	41
TOMÁS FERRÁNDIZ LLOPIS: <i>El Arte en Inglaterra</i>	57
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
LUIS MOYA: <i>El Hospital-Hospicio de Oviedo</i>	71
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>La torre de Villademoros (Oviedo)</i> .	73
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>La iglesia de San Nicolás, de Soria</i>	75
MANUEL GÓMEZ MORENO: <i>La iglesia de San Juan de Puerta Nueva, de Zamora</i>	77
MANUEL GÓMEZ MORENO: <i>La iglesia parroquial de San Vicente, de Zamora</i>	78
JOAQUÍN MARÍA DE NAVASCUÉS: <i>La iglesia de San Pedro, parroquial de Villar de los Navarros (Zaragoza)</i> ...	79
JOAQUÍN MARÍA DE NAVASCUÉS: <i>La torre de la ex Colegial iglesia de Cariñena</i>	84
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>El cimborrio de la Real Colegiata de Toro</i>	86
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	89
BIBLIOGRAFÍA	103

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).

NECROLOGIA

DON ANTONIO GALLEGO BURIN

POR

EL MARQUES DE LOZOYA



D. ANTONIO GALLEGO BURÍN.

LA muerte del que fué nuestro compañero el Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto y Director General de Bellas Artes, es una gran pérdida para la cultura española, y esta desventura afecta particularmente a nuestra Corporación, que pierde uno de sus miembros más entusiastas y eficaces, rendido a la fatiga de una tarea que superaba su resistencia física, minada por una larga enfermedad, cuando su labor culminaba con el triunfo de la Exposición velazqueña. Esta Exposición, en la cual nuestro compañero puso el máximo empeño, nos permitió por vez primera contemplar la asamblea, en el más bello conjunto urbano de Madrid, de las obras capitales del máximo pintor de todos los tiempos. Hay en nuestro duelo no sólo el dolor como españoles ante una obra interrumpida cuando aún tanto cabía esperar de ella, sino en cada uno de nosotros el dolor entrañable de la pérdida del que fue nuestro amigo, modelo de cristianos y de caballeros, pervivencia de una época refinada de cultura que con dolor vemos esfumarse ante el materialismo brutal del momento que nos ha tocado vivir.

Imposible es comprender la dimensión humana de Antonio Gallego Burín sin adentrarse en el ambiente de su Granada, que le vio nacer el 20 de enero de 1895. Una serie de circunstancias históricas y geográficas han dado a la capital del reino nazarita una calidad de finura espiritual y de exquisitez aristocrática que la hacen señera entre las ciudades de la ancha España. Su aislamiento entre sus montañas la han obligado a bastarse a sí misma, y de aquí la originalidad de su cultura en la prosa fina y ágil de Pedro Antonio de Alarcón y Angel Ganivet, en la música

de Manuel de Falla, escrita en uno de sus cármes; en las modalidades granadinas de la arquitectura morisca, renacentista o barroca, llenas siempre de gracia y de finura; en el arte de Alonso Cano y de sus secuaces, que a veces se quiebra de puro refinado, Antonio Gallego fue, ante todo y sobre todo, granadino, que es una manera de ser español de la más alta clase.

Aun cuando sus libros de erudición sean tan copiosos y tan sólidamente documentados, nuestro compañero fue, ante todo, poeta, y poeta enamorado que no sabía acercarse a las obras de arte con la fría objetividad del erudito, sino con un amor que le hacía más sensible para captar sus más íntimas bellezas. Soñador, tuvo la fortuna de ver realizados sus más caros sueños al contemplar en las noches de Granada, bajo la frágil arquitectura de los palacios nazaríes o en los jardines del Generalife, los más viejos y los más bellos de Europa, los prodigios de la danza y de la música entre los juegos del agua y de la luz, en los festivales estivos de categoría universal. En la obra científica del Barón de San Calixto es sin duda lo más importante la serie de volúmenes consagrados a la escultura granadina. No se podrá escribir la historia de la imaginería polícroma española sin tener a la vista estos libros, que han definido y exaltado la personalidad de numerosos artistas, desvanecida en el mundo prolífico y confuso del último barroco hispánico.

Poco se sabía de la vida de José de Mora, en el cual se amplifican las virtudes y los defectos de Pedro de Mena, hasta que Gallego publicó su libro juvenil en 1925; y por sus monografías conocemos la personalidad de Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés; del contemporáneo del gran escultor de Alcalá la Real, Alonso de Mena y Escalante, de Ruiz del Peral, que arrastra hasta las postrimerías del siglo XVIII el patetismo y la finura de la escuela granadina de la anterior centuria. La hondura de sus conocimientos, sobre todo de lo granadino, expuesta en más de medio centenar de títulos, se condensa en dos obras de conjunto: *La Guía de Granada* (1938), que tiene la virtud de comunicar al viajero la pasión del escritor, y *El barroco granadino* (1956), una de las piezas

oratorias más densas y bellas que los muros de este recinto han escuchado.

Antonio Gallego Burín es entre los discípulos de D. Manuel Gómez Moreno el que ha continuado la más entrañable entre las múltiples orientaciones del Maestro: la exaltación del espíritu granadino.

Asombra el que un hombre cuya salud fue siempre muy precaria pudiese a esta copiosa obra escrita aunar una actuación política intensa y eficaz. Gallego Burín forma parte del escasísimo acervo de políticos españoles para los cuales la política no es instinto, sino cultura. Cultura militante que ha de luchar con el denso ambiente de incompreensión de los valores espirituales, que es, desgraciadamente, la tónica general de todas las clases sociales en España. Alcalde de su ciudad nativa, su gestión será siempre memorable, singularmente en el orden cultural, que nuestra Academia premió con la Medalla de Honor, concedida a las Corporaciones que más se han distinguido en la protección y estímulo del Arte.

Director General de Bellas Artes de 1951 hasta la reciente fecha de su muerte, fué un ejemplo singular de esta maravillosa aptitud de los provincianos en España para adentrarse rápidamente en ambientes de universalidad. Si su tarea de erudito está casi exclusivamente dedicada a Granada, su gestión de diez años en la Dirección General de Bellas Artes está consagrada a la exaltación de los valores universales de lo hispánico. Dos etapas memorables hay en esta gestión: la inolvidable Exposición conmemorativa de Carlos V en Toledo, evocación del único Imperio europeo-americano que conoció la Historia, y esta Exposición velazqueña que demuestra cómo un español abrió nuevos caminos a la pintura: Diego Velázquez, explorador tan atrevido como los que poco antes enseñaban a Europa las rutas de mundos nuevos. Los festivales de Granada, a que hemos aludido, son otra prueba de la vocación del catedrático granadino hacia amplísimos horizontes.

No fue incompatible esta vocación de Antonio con su constante atención hacia lo vernáculo, que se revela en logros como la restauración del Palacio del Emperador en la Alhambra y su habilitación como magnífico

Museo y la instalación en la Capilla Real del tesoro de tablas flamencas e italianas en que se complacía la mirada de Isabel la Católica.

Nuestro compañero Federico Sopena ha presentado en las columnas de *A B C* un magistral retrato del Barón de San Calixto, que quiero recordar aquí porque coincide exactamente con mi concepto sobre el que fue nuestro amigo. Nuestra amistad data de muy antiguo: del año de 1923, en que, recién ganadas mis oposiciones a cátedra, me fuí a descansar al palacio que mis parientes poseían en la calle de Puentejuelas. En el jardín del caserón colaboramos en fiestas inolvidables de poesía. Luego se mantuvo esa amistad sin altibajos, en constante colaboración. Y los recuerdos que prevalecen en mi memoria de su personalidad son sobre todo estos: su distinción innata y sin fallos y su posición elegante ante la vida. Ante la vida y ante la muerte, porque Sopena, que le asistió en el trance supremo, nos refiere cuanto hubo de serenidad, “de recogido pudor” y de bella palabra en sus postreros coloquios con los que amaba y con el Señor. Serenidad española ante la Muerte, que ponderó la elegía de Jorge Manrique y que el Greco fijó para siempre en el ademán elegante con que esperan el martirio los compañeros de San Mauricio, en el lienzo de El Escorial.

NECROLOGIA

DON JESUS GURIDI BIDAOLA

POR

FEDERICO MORENO TORROBA



D. JESÚS GURIDI BIDAOLA.

A todos los miembros de esta Corporación, y muy singularmente a quienes formamos parte de la Sección de Música, nos ha conmovido profundamente el súbito e inesperado fallecimiento del que fue sincero, leal y cordialísimo amigo de todos: D. José Guridi. Como persona y como artista, se granjeó el afecto unánime de cuantos lo trataban y de cuantos, aun sin conocerlo personalmente, se entusiasmaban con la copiosa y excelente producción brotada de su pluma, u oyéndole actuar como organista de prestigio singular. Guridi representa un verdadero jalón en la música española del presente siglo, como habrá de reconocerse en el porvenir.

Era Guridi un gran músico y un auténtico músico, todo inteligencia y todo corazón. Desde su juventud esas dotes le granjearon la atención y los estímulos más valiosos. Había nacido en Vitoria —la ciudad que le ha proclamado hijo predilecto— el 25 de septiembre de 1886. Pertenece a una familia de músicos. Fue su bisabuelo aquel D. Nicolás Ledesma, de grata memoria. Inició los estudios musicales con su madre, que le enseñó solfeo y piano. Practicó los de armonía en Madrid con D. Valentín Arín —otro miembro de nuestra Corporación— y los concluyó en Bilbao —la capital que habría de nombrarle hijo adoptivo muchos lustros después— con Sáinz Basabé. Pensionado por la Diputación bilbaína, marchó al extranjero para ampliar sus enseñanzas artísticas. Durante dos años fué alumno de la "Schola Cantorum" de París, siendo ahí Deceaux y Serrey sus profesores respectivos de órgano y composición. Pasó luego a Bruselas, donde tuvo como profesor al eminente organista y compositor Joseph

Jongen. También hizo estudios especiales de instrumentación en Colonia con Neitzel. Cuando regresó a Bilbao, tras larga residencia en el extranjero, fué nombrado profesor de órgano en la Academia de Música. Fundado allí el Conservatorio de Música en 1927, fué designado al punto catedrático de Armonía en ese centro docente. Aquella capital norteña le tuvo durante quince años como Director de la Sociedad Coral Bilbaína, que era y sigue siendo uno de los Orfeones más prestigiosos de nuestro país. Simultaneó esas labores con la de organista, primeramente en la iglesia de San Juan y después en la Basílica de Santiago Apóstol.

Tomó nuevos rumbos la vida de Guridi al dejar aquella población, amante de la música cual pocas, para establecerse en Madrid, llegado el año 1939. En la capital española perteneció desde entonces al claustro del Conservatorio, saliendo excelentes profesores de su clase de órgano. Al quedar vacante la Dirección de este Conservatorio Nacional de Música, fué designado Director del mismo, y una vez jubilado por cumplirse la edad reglamentaria que le impedía seguir en el ejercicio activo de sus tareas docentes, continuó desempeñando el cargo de Director hasta la hora de su muerte.

Como compositor, Guridi triunfó muy pronto con una serie de obras que, al principio, constituían una exaltación del país vasco, probándolo así sus dos primeras producciones de altísimo relieve: las óperas "Mirentxu" y "Maya", estrenadas ambas en Bilbao en los años 1910 y 1920, respectivamente. Su producción sinfónica "Una aventura de Don Quijote" fué galardonada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Atraído por la música escénica, obtuvo un triunfo resonante y duradero con la zarzuela "El caserío" en 1926; y a esta producción siguieron otras más, especialmente "La Meiga", "Mandolinata" y "Peña Mariana".

Creó bellas obras para orquesta, especialmente "Sinfonía pirenaica" y "Diez melodías vascas"; para música de cámara, entre ellas un cuarteto premiado en el Concurso Nacional de 1949-50; numerosas piezas pianísticas, orgánicas y para la voz, resaltando entre estas últimas aquel poemita titulado "Así cantan los niños", y algunas canciones inspiradas en el

folklore de varias regiones españolas; misas y otras producciones para el culto.

Su conocimiento del folklore popular de la región que le había visto nacer, fué cantera inspiradora de muy diversas producciones que se aplauden con entusiasmo, y le inspiró el discurso de recepción académica cuyo título dice: “Canto popular como materia de composición musical”..

Merced al mecenazgo e intervención del Marqués de Bolarque, decidió Guridi componerse música zarzuelística, haciendo su aparición, bajo este aspecto, con “El caserío”. Entregado celosamente a esta labor, la concluyó en el breve espacio de mes y medio. Fué tan grande el éxito, que esta zarzuela se representó más de cien veces, con la particularidad de que Guridi asistió siempre a la audición, permaneciendo entre bastidores, lo cual demuestra el fondo ingenuo y casi infantil de su carácter.

En su paso por la Sociedad de Autores, como miembro directivo de la misma, no dejó de asistir a los Consejos ni a las Juntas. Guardaba un silencio reconcentrado, como si permaneciese absorto; pero cuando llegaba el momento de emitir su opinión, la formulaba con un juicio exacto y certero. Al frente del Conservatorio, como Director del mismo, mostró incansablemente aquella bondad y aquella benevolencia que eran preciosísimas dotes de su espíritu. En nuestra Corporación asistió con la mayor asiduidad a sus sesiones plenarias e intervino con lucidez en la Sección de Música. Cuando se le felicitaba corporativamente por homenajes de que había sido objeto en diversas circunstancias y por diversos motivos, daba las gracias con una sencillez y una humildad dignas del mayor encomio.

Por ser así este gran artista que se llamó Jesús Guridi, todos hemos de lamentar su inesperada desaparición, producida cuando nuestro compañero conservaba en toda plenitud su espíritu creador, por lo que se podían esperar de él otras producciones tan excelentes como aquellas, bien numerosas, que le habían colocado a tan gran altura en el mundo musical español.

FERNANDO SOTOMAYOR

ARTE Y ESPÍRITU DE UN GRAN PINTOR ESPAÑOL

POR

JOSE FRANCES



D. FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR (1875 - 1960).



RETRATO DE D.ª PILAR CASTRO, ESPOSA DEL PINTOR.

I

EN la por tantos conceptos admirable obra *Arte Gallego*, del malogrado Enrique Estévez Ortega, publicada el año 1930 —y desde entonces nuevo y rico archivo al que necesariamente ha de acudir todo el que quiera estar bien enterado de las modernas tendencias artísticas de Galicia—, afirma el ilustre crítico destinado a ser roblediza sombra y patriarcal cobijo de generaciones futuras y talado —que no desgajado, por ser esto imposible— en bárbara y estúpida inmolación: “Los artistas que más y mejor han concretado su orientación, los de mayor y más capaz personalidad regional, los de más pura y ostensible racialidad emocional y técnica, son los gallegos. Porque los gallegos —y con ellos los vascos y los catalanes— no se limitan a pintar temas o tipos de su región, que es lo de menos, sino que muestran en la expresión, en la dicción pictórica, en la raigambre celta de su inspiración el ímpetu de la raza. Así: *de la raza*.”

Ciertamente Galicia es una de las regiones españolas que mejor han depurado y espiritualizado las directrices de su sensibilidad colectiva. Esta depuración se ha cumplido tanto como una consecuencia refleja de la renovación nacional, despierta a cuanto hay de resurgimiento y asimilación adaptable a sus características primigenias, sino también, dentro de sus límites geográficos, sus peculiares perspectivas ideológicas y su vitalidad robusta.

Galicia no es hoy día la comarca soñolienta, languidecida en la sumisión campesina y resignada a la obsesión emigratoria. No se conforma solamente con el culto a lo pasado y al aislamiento vernacular, y si bien

con legítima certeza de conducta procura ser cada día más íntegramente ELLA, rescantando y nutriéndose de la enorme potencia de sus riquezas etnográficas y filológicas, no menos elocuente es el esfuerzo simultáneo por incorporarse a las modalidades contemporáneas y a la mundial inquietud recreativiz.

La raigambre no supone la poda y corta de las ramas altas. Al contrario, procura nutrir y saturar de la más entrañable hondura el fuerte tronco galaico para que sus brazos abarquen mayores espacio y cercanía de nubes, sin abdicar de lo que constituye medular energía en la nutriz savia que alimenta la vital ambición. Navío quieto es el árbol cuyas frondas tienen rumor y eficacia de velamen para las singladuras del espíritu. Floresta flotante el velero que en sus arboladuras infla los sabanales para la preñez ventera de los periplos.

Así, navío de argonauta y árbol que una raza cultiva en la tierra suya y lanza a los mares de todos, veo yo a Galicia.

* * *

Antes que el grupo de pintores del siglo xx, de creciente afirmación plural, comenzara a concertar su inspiración a los temas y motivos regionales; antes de que se añadieran a los lienzo andalucismo pintoresco, valencianismo rutilante, castellanía áspera, idílico idealismo vasco o ruralismo y marinismo catalanes, las figuras y los fondos del Noroeste español ya los encontramos incorporados a la literatura nacional.

La novela, la poesía, el ensayo histórico, los estudios folklóricos gallegos preceden a la pintura gallega. Diríase que roturan los campos de las cosechas futuras y que preparan los moldes estéticos de los sentimientos y las visiones aún incipientes.

Recordemos a Emilia Pardo Bazán, la figura culminal de la literatura gallega, con eco y gloria universales, como Fernando Alvarez de Sotomayor es la figura culminal de la galaica pintura, dotado de la misma dilatada y ecoica grandeza, más allá de los horizontes hispánicos.

Recordemos a la tierna y penetrante Rosalía, a Curros Enríquez y su impulsiva energía, al malogrado Said Armesto, al fulgurante y soberbio don Ramón del Valle Inclán. Inevitablemente, cuadros, esculturas y dibujos de los artistas actuales podrían considerarse sangre, carne, intelecto, acento plástico de las creaciones de narradores, investigadores y poetas advenidos en el período finisecular.

Sin embargo, nada más lejos del concepto estrecho de “arte literario” que el arte jugoso, luminoso, reciamente saturado de verdad naturalista y vinculado al lírico idealismo de los pintores, los estatuarios, los grabadores y dibujantes gallegos.

Fue la literatura precedente—incluso coincidente como en el caso de Valle Inclán—una exhortación y un reproche al mismo tiempo para los que no habían comprendido aún el sentido pletórico de belleza, el venero intacto de armonías que aguarda en aquella bendita tierra a los intérpretes de la luz y de la forma, después de hallar a los intérpretes de la voz y del espíritu.

Incluso tal vez sea en las artes plásticas—por la elocuencia irresistible y asequible a todos de lo que “salta a los ojos”—donde mejor se percibe ese “galleguismo universalizado”, esa condición de coetaneidad con ideales y normas estéticas de fuera.

Tanto en las exhibiciones homogéneas, concretadas a un significado regional, como en los Certámenes nacionales e internacionales, los artistas gallegos fueron ratificando desde hace tiempo una creciente fe de vida con expresión peculiar e inconfundible. No solamente para quien sabe buscarles, aislándoles de un plural confusionismo, en donde, transitorios, se mezclan a los de otras regiones, sino al visitante que acude a ver obras de arte en una actitud distraída, de vaga curiosidad, los artistas gallegos afirman este derecho bien conquistado a definir su afirmación estética en nuestra época.

Aunque se evite—conforme buscamos en cada caso la interpretación concreta de su razón de ser—la eficacia expresiva de sus rasgos y sentimientos intrínsecos, coincidentes ejemplos, se ve que este galleguismo no

está sólo en el carácter etnográfico, folklórico, de sus motivos, sino en algo más íntimo, más diluído en la entraña de las aparentemente antagónicas producciones sometidas para una mirada frívola a las normas generales del arte español actual. Claro es que, lógicamente, nos atrae la condición localista y nos complace descubrir en seguida las afinidades, los encuentros ideológicos o sentimentales, reveladores de un origen, una tradición y un paisaje comunes.

La anécdota adquiere una potencia absorbente que exige el primer término en el juicio.

Después comprendemos que no está en ella única la calidad atractiva, el hechizo estético de ofrecer tipos rurales, episodios de aldea y lugares de nombre evocador en la dulce fala materna.

Se manifiesta, además, en las otras obras que no se cuidan de situarse geográfica o folklóricamente, sino que dilatan y amplían el propósito inicial.

Esto ha de ser, en definitiva, lo que importa para juzgar a los artistas responsables de su obra. No por detalles externos y tópicos vernáculos, no porque sometan su arte a la sugestión de mitos, leyendas y cantos populares ni reaccionen con idéntica fidelidad emocional frente a los temas cotidianos que fueron ritmo de su vida o son nostalgia saudosa de los exilios trasoceánicos.

Quiero decir que un pintor gallego no perderá condición de tal porque dentro de su ambiente nativo, respirando la atmósfera suya y a su luz viendo las cosas y los seres contemporáneos, no se preocupe de empadronar y agrimensar gentes y paisajes.

Este error, sustentado respecto a España y del arte español al otro lado de los horizontes, es lo que hace suponer españolía únicamente a los obstinados en escuchar sonajas de pandereta. Porque si hay una pintura andaluza de esa clase, también la hay de pandero y de gaita y de chistu, y de dulzaina, y de tenora, como topicismo estético de otras regiones. Pero, ¡cuidado!, no se crea que rechazo en absoluto la anécdota, el costumbrismo, la filial ternura de cuanto es esencia, color, ritmo y sentimiento en cada país.

Lo que pretendo asegurar es que no importa el asunto cuando alma y visión están saturadas de belleza y verdad consustanciales; cuando la imaginación, también, no se anquilosa ni atrofia con los vuelos cortos, medrosos, de dejar atrás lindes domésticos. Los artistas gallegos saben bien esto.

No se someten, sistemáticos, al ayer por el ayer, ni aspiran al mañana por la vocinglera iconoclastia grata a los impacientes de futuro, por impulso arrivista, no por capaz inquietud espiritual.

Y más que ninguno lo sabía y lo demostró Fernando Alvarez de Sotomayor, cuyo arte y cuyo espíritu son esencialmente gallegos dentro de lo hispánico, pero cuya obra pertenece ya al mundo y a la historia.

II

Fernando Alvarez de Sotomayor nace en El Ferrol el año 1875.

Dos años antes ha fallecido en Madrid Eduardo Rosales. Un año antes, Mariano Fortuny en Roma. Aún está lejos el orto radiante del sorollismo, que había de inflamar con sus cadmios y ultramares la pintura española en las postrimerías del siglo y recoger, en cierto modo, la ejemplar didascalía rosaliana —impresionismo del natural sobre la básica estructura, casi clásica velazqueña—, con un ímpetu de aire libre, más allá de la eclaustración de los estudios orientados a la fría luz norte. Esta influencia, que había de ser norma posterior y definitiva, se adormece, sin seguidores inmediatos, mientras el fortunysmo preciosista, meticuloso, todo gracia y rutilancia de toque, sobrevive a su creador, acaso destinado a ser heresiarca de su propio culto. La pintura española se confina en la remembranza, se concreta a la evocación de episodios bélicos, de efemérides reales. Huronea archivos, revuelve trapos en guardarropía y agita armas y trofeos. Grandes, desmesurados lienzos abultan, inflan con una prosopeya de concepto y de estilo. Se ha olvidado el hálito popular, el vivaz costumbrismo de los sucedáneos de Goya, o incluso el ímpetu romántico de los grandes retratistas. Es la época de la Pintura de Historia, a base

de maniqués rígidos y énfasis patriótico, todo lo que había de rechazar Galdós cuando acometía la magna empresa de sus *Episodios Nacionales*.

“Lo que comúnmente se llama Historia —escribió entonces el gran novelista—, es decir, los abultados libros en que se trata de casamientos de reyes y de príncipes, de tratados, de alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la vida de los pueblos, no basta para fundamento de estas relaciones que o no son nada o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente.”

Si tenemos en cuenta que el familiar abolengo de Sotomayor es de militares y marinos, si se piensa que la ciudad natal está saturada de la preparación para las hazañerías de la guerra marítima y si observamos que a sus miradas infantiles y adolescentes el arte ofrece aquel espectáculo de pretéritos episodios altisonantes, se comprende posible el contagio y la sumisión a la voluntad ajena. Sus padres lo querían marino de la Armada y aún inició los estudios adecuados. Pero su instinto era otro. Las hazañerías relatadas o presenciadas en lienzos o sucesos actuales, nada decían al muchacho. Dejó la de marino por otras carreras: ingeniería, abogacía, filosofía y letras, sin terminar ninguna. Sin embargo, como un hada madrina, vidente y profética de su porvenir, la Condesa de Mirabel, aya de la Infanta Isabel, durante un verano, empezó a adiestrar su mano en el dibujo... Más tarde, una vieja ciudad castellana, Toledo, cumplió la otra iniciación espiritual. Lo que en los lienzos acartonados y enfáticos se ofrecía a su imaginación adolescente, lo que estaba al otro lado de aulas y bibliotecas, la cautivadora magia del pasado en la sugestión viva de las gentes coetáneas en un escenario natural tan opuesto al que vieron sus ojos al nacer, decidió su destino. Y él, que había de ser el pintor de lo opulento, de las orquestaciones cromáticas, de la magnificencia optimista y dichosa, lógica consecuencia temperamental de la robustez física, de la sanguínea compleción, del destino triunfal que le aguardaba como retratista de monarcas, aristócratas y afortunados, se encontró a sí mismo en el ambiente antagónico.

“Allí, en Toledo —ha confesado una vez—, es donde se desarrollaron



RETRATO DE MRS. EDWARDS.



RVDA. MADRE GENERAL DE RELIGIOSAS
ADORATRICES (1950)



«FELIPE Y ANTÓN»



«MUJERES GALLEGAS» (Detalle)

mis aficiones artísticas, lo que no es extraño. Estaba en la pubertad, en la entrada de la vida. Y aquellas rúas estrechas, retorcidas, llenas de leyendas y de misterio, sus monumentos, los crepúsculos toledanos llenos de poesía, los alrededores que baña el Tajo, tan interesantes... Todo eso me impresionó fuertemente. Aún recuerdo el melancólico encanto que tenían las tortuosas calles de la imperial ciudad al anochecer, hora en que iba a dar clase a casa de un delineante. Y me impresionó tanto Toledo que recuerdo se apoderó de mi espíritu un misticismo terrible. Y es que mi temperamento, un poco elevado, en contacto con aquel ambiente de recogimiento artístico, adquirió esa modalidad.”

Vencidas las aspiraciones paternas, seguro de su vocación, entra en el estudio madrileño de don Manuel Domínguez, pintor de acaso limitadas facultades para la creación propia, pero dotado de una eficaz condición para la enseñanza de cuanto hay de oficio y de sentimiento en la pintura. (Otros dos futuros maestros, Marceliano Santa María y Eduardo Chicharro, compartieron con Sotomayor las tareas del aprendizaje.)

Sotomayor tiene entonces veinte, veintidós años. La pintura española, en un cambio brusco, pasa del cuadro de historia al cuadro social, a los temas melodramáticos y mitinescos. Un realismo de pueblo bajo, de miseria dolorida, de sombría fatalidad, mueve los pinceles y recibe las medallas. El novel artista expone por primera vez en la Nacional de 1895, luego en la de 1897 acusa más su inclinación hacia el natural intrascendente, simplemente humano. Su *Estudio de niña* indica ya la condición de retratista.

Y en la aurora del siglo, como un simbólico presagio, obtiene la pensión del Estado en Italia. Como Toledo al pubescente, Roma influencia al joven. Las ciudades de Italia, el paisaje de Italia, los museos de Italia, las bibliotecas de Italia, las gentes, la atmósfera, el placentero descubrir de las cosas bellas a la luz de los años mejores de la existencia, aquella fuerte y sana sensación de hacer lo que se quiere y como se quiere bajo un cielo, sobre una tierra maravillosa, marcan el comienzo de la personalidad de Sotomayor.

Italia y Flandes y los Países Bajos. Se sabe bien que las tres grandes escuelas pictóricas del mundo son la española, la italiana y la flamenca. Ellas compendian, resumen y contienen íntegramente la plenaria suma de sugerencias estéticas y emotivas. A lo largo de los siglos esa triple supremacía permanece intacta. La huella profunda que la estadía en Italia, Bélgica y Holanda marca en Sotomayor no desaparecerá nunca. El señorío feliz de las magnas y orquestales composiciones, donde el color y la forma se manifiestan esplendorosos; esa fuerte y penetrante representación del alma humana en retratos de viril prestancia y femenina distinción; ese fluir fácil y caudaloso del color en sabias armonías y rica entonación, le fué revelado al joven artista para el plenario dominio de sus facultades.

Envía a las Exposiciones Nacionales cuadros de ambiente belga contemporáneo: *Una calle de Brujas*, *El domingo en el estaminet*, *Retrato del pintor Helsoy* y sus primeros ensayos de temas mitológicos.

Y entonces, por los años de 1903 y 1904, se produjo en el arte español un fenómeno artístico, del mismo modo que en las letras se produjera en el año 1898 un fenómeno literario. Aparece un grupo de pintores definidos y definidores, cada uno con su personalidad peculiar, pero en una aspiración ideológica coincidente. Ese grupo de pintores viene de Roma. Fueron pensionados de Roma, y en la Nacional de aquel año acaparan los primeros premios. Hay en ellos una preocupación literaria por el tema.

Largo sería hablar ahora de la necesidad de que el pintor sea culto. Se suele creer que al pintor le basta con tener una retina maravillosa y trazar con gran fidelidad un torso, sorprender un acorde de luz y reunir con cierta armonía formas homogéneas. Lo que piense o sepa de otros conocimientos se cree cosa secundaria y aun inútil. Sin embargo, el artista tiene que ser, ante todo, un hombre culto; tiene que saber para qué pinta, por qué pinta y cómo pinta. Y, desgraciadamente, en todos los países hay pintores que ignoran las tres cosas. Se dan al instinto y a la intuición con una contumacia encantadora. Se disculpan con Cezanne. Cezanne quería pintar como el pájaro canta. Pero es que el pájaro hace también otras

cosas constantemente desde lo alto de los árboles. No; no es bastante saber el oficio de mezclar los colores y reproducir las formas.

Aquellos artistas jóvenes que procedentes de Roma se revelaron para siempre en la Exposición Nacional de 1904 tenían una noble preocupación literaria.

Chicharro trae el *Canto VII de la Divina Comedia*; Benedito, a *Reinaldo en el Jardín de Armida*. Sotomayor glosa plásticamente el *Asedio de Orfeo por las bacantes*.

Se manifiesta indudable señorío intelectual sobre la firme capacidad del temperamento, lo que pudiéramos llamar aristarquía del concepto realista.

Y en los tres pintores la coincidencia en el propósito y el resultado de exaltar el desnudo.

El desnudo es la suprema expresión del arte. Si el hombre va a las otras cosas y las domeña, el desnudo viene a él y le apasiona plenamente. Porque en el desnudo están resumidas precisamente las dos razones supremas de la vida: el amor, que nos perpetúa, y el ensueño, que nos eleva.

No son simplemente nobles acordes de color y un ritmo cadencioso o austero de la forma. No es simplemente una fusión de gamas que la luz va cambiando y a las que la luz presta o revela matices gratos y armonías insospechadas. Es también una interpretación simbólica, es asimismo una revelación mística. Se piensa que los dioses han sido precisamente para los ojos del hombre figuras desnudas, se piensa que las grandes interpretaciones idealistas encontraron su cabal expresividad en figuras desnudas.

Otras veces igualmente imaginamos, por ejemplo, para los ríos, el desnudo fuerte, vigoroso, con las barbas caudales de los viejos; para las fuentecillas, que animan el alma del paisaje y que son como el ritmo arterial de los prados, suponemos la grácil adolescencia de una muchacha riendo y teniendo un cantarillo sobre el hombro o simplemente desdoblan-

do su cabellera, que la imaginación hace suponer es una graciosa caída de agua...

Y en todo momento comprendemos que la interpretación del desnudo se va fundiendo en la Naturaleza. Vemos que la silueta de los montes recuerda la curva de los senos femeninos. Se habla del regazo de la tierra como del regazo de la mujer. En los árboles imaginamos que habitan las dríadas, en los hondones abismales de los mares suponemos que lo que nos atrae hacia el misterio profundo son precisamente figuras de pescado que, para hacerse más tentadoras al hombre, adquieren un torso bello de mujer. Y en los atardeceres, cuando los hombres se sienten un poco fatigados y el cielo extiende su delicada comba sobre la Humanidad, es un astro remoto, fulgurante, la estrella que lleva el nombre de Venus, la que el hombre aspira a sentir sobre su cabeza para que le ilumine el pensamiento cansado...

Definían los tres lienzos cumplidamente los distintos temperamentos de los tres pintores, sus reacciones diferenciales ante la forma humana de las poemáticas doncellas de la *Jerusalén libertada*, de los condenados dantianos y de las mitológicas bacantes. Se veía en el *Infierno* el ímpetu apasionado de un gran colorista, condición técnica sobre las demás facultades como consecuencia de la inteligente asimilación, dentro de su personal temperamento, del sorollismo; respondía *Reinaldo en el Jardín de Armida* a un refinado cerebralismo, a una excepcional cultura literaria y a un escrúpulo decorativo de señoril pericia. *Orfeo*, por encima de la maestría técnica, de la cultura intelectual, era el triunfo de la sensibilidad, de la emoción y de los sentidos. En aquel lienzo donde se oían zumbar las áticas abejas, en aquel pagano espectáculo de los torsos delicadamente femeninos de la más garbosa euritmia del carnal arabesco, en la majestad triunfal y en la amable sabiduría lumínica de los segundos términos estaba palpitante la alegría física de la vida, comprendida en largas contemplaciones de los maestros flamencos y en las lecturas de los renacentistas italianos, saturadas de buenas nostalgias clásicas...

Dos años después ratifica Sotomayor en *El rapto de Europa* los aciertos contenidos y latentes ya en *Orfeo perseguido por las bacantes*.

Aquel fino lirismo cromático de *Orfeo* tiene la misma fuerza interior que *El rapto*, aunque éste sea más cálido. Sin embargo, dentro de la sutilísima gradación de perfecciones, muy difícil de establecer en un arte todo equilibrio, ponderación y experta alianza de la sabiduría con la sensibilidad, como es el de Sotomayor, puede asegurarse que *El rapto de Europa* constituye su obra maestra en los cuadros de la primera época, así como el *Retrato del pintor Helsoy* lo es entre los muchos y muy admirables que ha pintado.

Eligió el ilustre artista el instante en que Europa se acerca a Júpiter, transformado en toro. Envueltas con el aire flotan las poéticas estrofas inspiradoras de la composición pictórica:

De ver tan blanco toro y tan hermoso,
La hija de Agenor está admirada,
Y más verle tratable y amoroso;
Mas, aunque manso, estaba amedrentada
Y no osaba tocarle; pero luego
Se acerca y le da flores más osada.

El color, “música de los ojos”, según la frase de Anatole France, alcanza aquí noble sonoridad. Sinfonía plácida y sensual a un tiempo mismo. El alma latina sonrío sobre ella. El culto del desnudo la ennoblece. Renacidas campiñas son éstas naufragadas en sombra y en silencio, cuando dejaron de sonar en ellas la agreste siringa y los gritos temblorosos de las ninfas, huyendo de las hendidas y veloces pezuñas de los sátiros y de sus deseos encendidos como antorchas de himeneo. A la derecha, las azuladas ondas prometen el rumor polifónico del mar de los prodigios venúsicos.

¡Bello contraste de la blanca fenicia —rosas, nácares, nieve y sutiles surcos de zafiro— con el esclavo negro del pulido ébano, urentes las pupilas! ¡Sabia agrupación de las figuras a uno y otro lado, y máximo acier-

to en la ternura, en la suavidad y en la viril entereza, al mismo tiempo, con que las masas están construídas!

Mientras, al otro lado de España, los ismos irrumpen con impudor procaz, con preconcebido mal gusto y desleal juego de la impotente extravagancia en la vida artística: el cubismo francés, el futurismo italiano, el expresionismo alemán, hijos espúreos de los impresionistas y de la legítima descendencia postimpresionista. Camille Mauclair nombra a ese período caótico, y por fortuna transitorio, “la crisis de la fealdad”.

En España el zuloaguismo va a imponer una larga etapa de falsos hispanismos con paletos burdos y demasiadas mantillas y demasiados mantones. Anglada, en cambio, el otro esplendor ornamental, las fastuosas y gémnicas fulguraciones de una materia ricamente trabajada y lanzada a las más generosamente atrevidas claridades...

El rapto de Europa obtiene la medada de oro en Madrid. Al año siguiente, otra medalla de oro en la Internacional de Barcelona. En plena juventud adviene la gloria que había de consolidarse cada vez más. No tornan en el arte y la obra de Sotomayor los temas mitológicos ni las diosas helénicas. Pero no desmiente ni desdeña el maestro la noble atención al desnudo.

Recientemente admiré en su estudio un cuadro donde la figura femenina —una mujer de hoy, alta, delgada, espiritualizada por los deportes, las danzas y los regímenes alimenticios modernos— restablece el contacto con las mitológicas escenas de antaño con el mismo sereno decoro estético e igual fresca y espontánea claridad de entonces, pero con este sello de aristocratismo inteligente que tienen sus retratos de grandes damas actuales.

En 1908 Fernando Alvarez de Sotomayor realizó su viaje a América. Fue solicitado por el Gobierno de Chile para encargarse de la clase de Colorido en la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Pronto se le nombró Director y durante seis años, sin mengua de la creación personal, realiza una obra de positiva trascendencia.

Si cotejamos la evolución de la pintura hispanoamericana en las distintas Repúblicas, veremos cómo en Chile arraigó profundamente la tra-

dición española. Gozo desinteresado donde había la eficaz nostalgia de la patria, el de Sotomayor en la formación de artistas salvándoles de las nefastas influencias ultramarinas, estimulando en ellos lo primogenio y lo autóctono que en el fondo estaba enraizado de hispanismo. Supo cumplir con limpia diplomacia la misión educativa más allá de todo egoísmo y prejuicio, descuidado de aquella gloria legítima que se le otorgó pronto y justa, dejándola aquí en peligro de olvido. Y no limitó a la didascalía de cátedra su actividad, sino que ensanchó el ámbito y la ejemplaridad organizando una Exposición Internacional, donde los pintores españoles tuvieron puesto de honor.

Fernando Sotomayor, en su interesantísimo discurso “Nuestras relaciones artísticas con América” leído en el acto de ser recibido como Académico numerario de la Real de Bellas Artes—donde, por cierto, fue su padrino el antiguo condiscípulo del taller de Domínguez, Marceliano Santa María—, evoca este período de su vida tan decisivo en la evolución estética de Chile:

“Escasos eran entonces—confiesa— mis conocimientos de las cosas de América. La educación oficial no proporcionaba suficientes datos acerca de la vida y costumbres de los habitantes de aquellas lejanas Repúblicas, y todo mi bagaje, respecto al particular, se reducía a saber, de un modo confuso, que Pedro de Valdivia había conquistado para la Corona de España la hermosa tierra comprendida entre los Andes y las orillas del Pacífico, y que la valiente raza araucana, cantada por Ercilla, era la que formaba la población indígena. Después, la separación de España en Chabuco y Maipó, y alguna referencia del bombardeo de Valparaíso.

”Tuve en repetidas ocasiones que lamentar nuestra falta de conocimientos de los pueblos americanos, de su vida y de su ambiente, y pensé cuán útil sería enfocar nuestros estudios oficiales hacia esta finalidad, ya que la nación que les dió su cultura y su lengua no puede ni debe interrumpir su labor de relación con sus hijos predilectos en todas las manifestaciones del progreso que anudan sentimientos e intereses recíprocos, entre los que simbolizan el tronco y las ramas del árbol de la raza.

”Por lo que se refiere al estado del arte en Chile, pronto comprendí que no correspondía a mis prejuicios y que era mucho más floreciente de lo que me había imaginado.

”Gran parte del camino que creía había de recorrer estaba ya andado y que mi labor debía dirigirse especialmente a encauzar el cariño y la atención de aquellos artistas hacia nuestra pintura, un poco olvidada y relegada a segundo término por el deslumbramiento que producía entonces el arte francés. Faltaba el nexo. Todo lo que nosotros habíamos hecho era enviar torpes mercaderes de arte comercial que iban creando nuestro desprestigio.

”En el año 1910 iban a celebrarse las fiestas del centenario y a inaugurarse el soberbio edificio levantado para albergue del Museo y de la Escuela de Bellas Artes. Creí que se presentaba entonces una feliz oportunidad que debía aprovechar en beneficio de nuestros intereses artísticos, y conseguí que el Consejo de Bellas Artes y el Gobierno aceptasen y realizasen la idea de celebrar una Exposición Internacional, que tuvo un magnífico resultado. El Museo Nacional de Santiago se enriqueció con más de 50 obras extranjeras, que hoy son guía de los estudiantes chilenos; el gran público gozó de la contemplación de un conjunto de cuadros y esculturas de todas las escuelas, y los expositores realizaron un buen negocio, vendiendo obras por valor de 750.000 pesetas, de cuya suma correspondió una importante cantidad a los artistas españoles, muy bien representados en aquel certamen. Nuestro arte obtuvo el triunfo que merecía, nuestros artistas conquistaron la admiración del público chileno, y se inició, como consecuencia, una corriente de simpatía hacia el arte español, mal conocido hasta entonces.”

I I I

Sotomayor regresa a España en 1914. Atrás quedan el rapaz de imantados ensueños en el Ferrol nativo, el adolescente inquietado de ansias místicas en los recovecos antañones de la Imperial Toledo, bañados de luar y henchidos de misteriosas añoranzas; la juvenil ilusión de los días madri-

leños en el estudio de Domínguez, las revelaciones al pensionado, radiantes, apasionadas como un noviazgo feliz con Italia; el júbilo de la recompensa alta y la nombradía repentina, la responsabilidad hidalga y el entusiasmo proselitista de los años en América.

Va a empezar la segunda época de su arte y cruza el umbral de la madurez, fuerte de cuerpo y de espíritu, con la brusca energía de la raza que las lecciones del tiempo han armado de irónica indolencia y donde está oculta, cálida y fragante como un jugoso fruto en la cáscara recia, la cordial simpatía.

Aquí le aguardan reiteradas preeminencias: la dirección del Museo del Prado, la Real Academia de San Fernando, el Consejo de Instrucción Pública, las presidencias de Jurados, Juntas y Comisiones que influyen decisivamente sobre las orientaciones culturales de nuestra patria, el favor real que repite en él la predilecta estimación en pintores de ayer por los monarcas de antaño...

Mas le espera, sobre todo, Galicia. A usanza y tradición de los argonautas de su raza, busca el desposorio con ella, dichoso de la fidelidad conservada incólume.

Va a pintar a su tierra como a una madre y como a una esposa. Y a fe que habrá garantía de acierto en el parecido de cuerpo y alma en la obra. Porque Sotomayor es ya —tránsito de sus dos épocas— experto en ese género de pintura donde el verdadero retratista va resumiendo sus comentarios psicológicos sobre la Humanidad.

La figura aislada, las agrupaciones de un cuadro de costumbres, las gentes reales o hipotéticas de un cuadro histórico o de una composición simbolista, son, en realidad y siempre, retratos. Retratos incluso las alegorías o ejemplarios religiosos.

Y en él se dio pronto el raro dualismo del mérito propio con la ajena voga. Le solicitan los que no suelen aquilatar las artes y le loan los que, en definitiva, aseguran el renombre más sólidos que la moda.

Obediente a ese poder oculto, pero invencible, de la subconsciencia, se cumple en él la reintegración definitiva.

Todas su facultades artísticas, todo su dominio de las potencias facturales, toda esa dilatada capacidad decorativista que le caracterizan y le definen, van a ser puestas al servicio de una exaltación de las figuras galaicas en su ambiente propio.

Es aquí, en los cuadros de asunto gallego, donde Sotomayor encuentra otra elocuente y noble distinción de su arte, ya tan dotado de señorío. Nadie como él pinta a los hombres, a las mujeres de Galicia, con tanta veracidad, tanta simpatía y tanto idealismo interior. Las vestimentas de ayer, que únicamente en algunos recónditos pueblos y en las urbes populares los días de mercado y de fiesta popular resurgen, hallan consonante cromático en la paleta de Sotomayor. Las mocías de pupilas claras, cabellos triguales, rostro de Virgen y sonrisa turbadora de tan ingenua; los labriegos cenecños, consumidos como la misma colilla que absorben los labios oscuros; los viejos de montera picona y patillas de humo rizado; las viejas rugosas, de negro mantelo; el mozo encendido de rostro y áureo de cabello, que cruza picaresco con el paraguas bajo el brazo y una malicia en las zarcas niñetas ante unos muros leprados de humedad musgosa; las zagalas de romance y las naicillas que amamantan al hijo.

Desde los lienzos de ninfas, sátiros y dioses paganos del período italianizante a los retratos nobiliarios y familiares del tiempo presente, ¡qué hondo cauce, qué ir caudaloso como un río padre el temario de lo nativo, la entrañable, inmensa serie vernacular, sentidos y expresados con la más ahincada seguridad pictural!

En Sotomayor hay un rumor lumínico de vastas y arrolladoras ondas. Sotomayor nos da la sensación de que muchas veces ha tenido que sujetar su temperamento y que ponerle esclusas porque se le desbordaba. Es él quien despierta todo el folklore cromático de su tierra. Siente la embriaguez del color con un casi furor genesíaco, donde, sin embargo, vigila el sensorial análisis. Y acoge y transmite el arrobó del paisaje acariciador y de los holgorios exuberantes. Y prende fuego a su paleta con las llamas amarillas y rojas de los pañuelos femeninos y los masculinos chalecos rutilantes. Se empapa, eufórico, en la inmortal arrogancia céltica. Se suele creer que el

contento de vivir y el panteísta alborozo son peculiares de las razas del Sur y que en ellas los sentidos cuentan antes que nada en un dionisiaco afán sensual que las razas del Norte ignoran. Supremo error. Los vascos, los astures, los navarros, los gallegos tienen tal codicia visual de las vestimentas polícromas, tal orgullo de fiestas, que parece que en cada uno de ellos quedó injertado para siempre un panida capaz también de la más alquitarada de las melancolías...

Es así como ha ido surgiendo, al conjuro del arte y de la palpitante ansiedad espiritual, la teoría de las mujeres campesinas, artesanas, harineras y pescadoras: las bergantiñanas, las betanceiras, las tecelanas, las costureiras, las leiteiras y los aldeanos de *A la feria*, los novios de *Parolando* y el magistral retrato de *Pepa d'as nenas*.

Es así, sobre todo, como fue concebido y resuelto ese prodigioso lienzo *Celebrando la fiesta*, que considero una de las obras maestras de la pintura española de todos los tiempos donde la realidad del ambiente, el verismo palpitante de las figuras, el aire mismo que entre ellos circula, el valor racial de los rostros, la simplicidad milagrosa de las actitudes, la penetración psicológica en cada persona, la extraordinaria riqueza y acordada armonía del color sobrecogen como una divina revelación. Y al mismo tiempo se siente el ingenuo deseo, con el candor de los deseos sencillos y humildes, de decirle a una de estas gentes vivas ya para la eternidad museal:

—Oiga, ¿quiere dejarme sentar aquí entre ustedes?...

Y quedarse quieto, pero vivo como ellos, en lo más entrañable de Galicia.

I V

Los retratos de Sotomayor traen a la pintura española, además de las virtudes fundamentales de ellas y que el artista posee en cabal medida, una elegancia que no se empequeñece en los escenarios apoteósicos ni se austeriza demasiado en los fondos sobrios.

Sotomayor, temperamento sanguíneo, gustoso de la vida placentera y de

los vibrantes ímpetus, pero también sensible al ejemplario icónico de las selecciones sociales o superadas o decadentes —según—, cuando llegó la hora de mezclar a su antología rústica las interpretaciones de aristocráticos y afortunados llevó a ella una distinción singular. No son esa distinción, esa elegancia, la un poco satírica de Goya y que sólo se enseria y enternece ante la belleza de una mujer inteligente o cuando afronta al amigo que admira y quiere; no es la elegancia un poco anfática a pesar de la prodigiosa simplicidad estilística de Velázquez; ni la sombría, como desconfiada y que retiene a distancia de los engolados y los enlutados del Greco.

Se atribuye, con ligereza de juicio, a influencia de los maestros ingleses del XVIII la melodía de la línea y el atuendo ostentoso de claridades áureas, de canciones de rosa y leche, de cabelleras meladas, de actitudes arrogantes, sobre fondos de pesados cortinajes que permiten, al recogerse en pomposo abullonamiento, ver jardines pulidos o parques umbríos y húmedos. Se estima consecuente de una asimilación complacida de los Reynolds, los Romney y los Lawrence la serie icónica de los Sotomayor. Sus retratos de damas de la Corte de Alfonso y Victoria Eugenia, de los titulados, los generales, los almirantes y los diplomáticos, obras de gran estilo donde los trajes ricos, los uniformes, el personal ornato de alhajas y condecoraciones o la sobriedad estricta autorizan la semejanza.

En realidad, Sotomayor posee aquel don que Walter Armstrong reconoce en Sir Jorge Gainstorrough de mantener firme su estilo que “le lleva por la libertad a la unidad con una dirección infalible que sólo tiene rival en los grandes técnicos como Franz Hals, Rubéns, Velázquez, Manet y Sargent”.

(En realidad, también su antepasado estético es Van Dyck.)

Pero lo más exacto es simplemente que esas supuestas reminiscencias inglesas del mejor siglo pictórico del britanismo sonriente, de una época y de una clase social concretas, responde al mismo hallazgo de sí mismo cuando Sotomayor se reintegra a las sugerencias poderosas de su luz natal, de la raza rubia y blanca, a la transparente y delicadísima atmósfera, a los

campos húmedos y los rutilantes otoños. Como un aire saudoso de canción, como un perfume envolvente y excitante, con ritmo amable del paisaje y la caricia del habla dulcemente lánguida, el encanto capcioso de Galicia mezcla los colores en la paleta e impone, sin violencia, la línea melódica de las formas. La convivencia luego con los modelos patriciales y mundanos facilitan las frecuentes ocasiones de ver y observar a los comediantes del gran teatro donde sólo se representan para los demás las farsas de placer, orgullo y frívolo o trágico juego con la vida. Allí monarcas y príncipes, capitanes de la industria y de la banca, retoños nuevos o ramas viejas de los nobiliarios troncos en las florestas cronológicas, los alegres desocupados y los insaciables de poder y de riqueza, las damas de abolengo y las estrellas fugaces de la suerte, las muchachas en flor a lo Proust y los garzones fuertes, deportivos e impacientes de morder el éxito como un fruto tentador... Y también los escritores, los hombres de ciencia, en un intercambio de sobriedad, de inteligencia y de simpatías íntimas por el fraterno destino entre el modelo y el artista.

Los retratos familiares, en fin. Aquel de *La abuela y los nietos*, cuando la madre de Sotomayor —sencilla prestancia de la verdadera señora del ochocientos— gustaba de reunir en torno suyo a los hijos de su hijo en la hora de la merienda, en la tarde de los jueves sin colegio, momentos antes de ir al teatro o al circo. O estos recientes, creados ya bajo el dintel de la senectud y que tienen augusta gravedad y representan a las hijas, a la esposa.

No ciertamente acude ya ante estas obras admirables la fácil alusión al esplendor de los britanismos dieciochescos, no tampoco al remoto júbilo pagano juvenil de los claros mitologismos. Una hija, María del Carmen, está sentada ante el caballete de pintar, tiene en las manos pincel y paleta y la vemos mirar al para nosotros invisible modelo. Otra hija, María del Rosario, está sentada ante un armonio...

En ambas la belleza honesta, un poco triste, el vestir oscuro y sin ornato. Una infinita ternura viril inspiró estas dos obras. Una infinita sabiduría técnica sirvió a la inspiración. Si el uno hace pensar en una sonata beetho-

viana y tiene la serena fuerza expresiva de un Holbein, el otro, el de la hija pintora, alcanza la máxima sobriedad velazqueña en la firmeza y jactancia de la figura y en la realidad especial del fondo.

Pero aún ha de relevarse la excelencia del retrato de la esposa.

Así como en *Celebrando la fiesta* se compendia toda la obra de pintor costumbrista, de gran compositor de sinfonías cromáticas de Galicia, en este otro lienzo magistral se resume toda la obra del gran retratista.

Una paz íntima, hogareña, de soledad y de silencio, de suave luz derramada sobre la esposa senecta, absorta en su labor, sobre los muebles y las cosas inertes.

Aquella ponderación, enérgica y sutil al mismo tiempo, que ha creado para la pintura holandesa y flamenca tantos cuadros admirables, está aquí, en este interior español, visto, sentido y pintado a la española.

Esta señora que, inclinada sobre su labor, en el sosiego de la habitación clara, donde todo tiene una armonía sonriente y acogedora; esta mujer que trabaja en paz y gracia de Dios, ¿en qué piensa? ¿Cuáles son sus recuerdos, las esperanzas que se mueven a compás del movimiento de los dedos?

Tiene a sus pies un cestillo con madejas de colores. ¿Son, acaso, el símbolo de los días pretéritos, de las jornadas luminosas, vibrantes, sonoras de la juventud, de la madurez, de las fiestas mundanas, de los viajes a tierras lueñas, de los contactos multitudinarios? ¡Ay! Entre ellos, también, los ovillos oscuros del dolor y de las cristianas pruebas y las calladas resignaciones...

Mientras posa y mientras teje, absorta y como ajena a cuanto le rodea, viéndose la propia alma en una melancólica introinspección, el esposo la contempla y va trasladando a un lienzo aquel rostro que vio sonreír y llorar junto al suyo tantos años, aquel cuerpo donde él engendrara vidas nuevas, hoy esparcidas por el mundo o rotas brusca y trágicamente. Aquellos muebles y cosas, testigos inmóviles y mudos de los días de ambos. Un gran silencio envuelve al esposo que pinta y a la esposa que se deja pintar. Pin-

cel y aguja van creando coincidentes fantasía del color. Las mentes mueven también pastas e hilos de tareas remotas, medio desvanecidas, desteñidas por el tiempo.

Tierno diálogo sin palabras el de las dos almas. Nada precisan preguntarse ni responderse ya porque las huellas gloriosas y las cicatrices terribles les son comunes y se marcaron y se sufrieron a la par. Aquellos chiquillos vestidos de marinero, aquellas chiquillas de carne morena, de cabellos negros y pupilas obsidianas del cuadro *Abuela y nietos*, tienen ahora sus vidas propias los unos o no cumplieron su destino los otros. Crearon nuevos hogares, se expatriaron, ingresaron en conventos, continúan con fervor conjunto y personal brío la obra y profesión paterna. Otros reposan ya en la tierra...

Y de ese silencio donde la mutua tarea se realiza sosegadamente, de ese diálogo mudo del hombre y de la mujer —suprema síntesis de todos los amores humanos, de la más estrecha alianza para el júbilo y el dolor de vivir—, aislados entonces de cuanto les es ajeno, pero juntos por la ligazón espiritual de los recuerdos comunes, surgió perfecta, didáctica en cuanto al arte y henchido de pura emotividad, de sereno sentimentalismo al tema en cuanto íntimamente dilecto para el artista.

Este gran pintor español, historiador plástico de su raza y de su tiempo, cuya obra volvimos a contemplar emocionados en la exposición póstuma y de homenaje a él con motivo del primer aniversario de su óbito —acaecido el 16 de marzo de 1960— y como requerimiento para que no se pueda ni se deba desatender de honrarle con la perpetuidad museal digna de la máxima ejemplaridad que significa Fernando Alvarez de Sotomayor en el arte español de siempre.

EN MEMORIA DE D. PABLO GUTIERREZ MORENO

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

EL día 16 de noviembre del año 1959 se extinguió la vida de uno de los hombres más ejemplares que he conocido en la mía: D. Pablo Gutiérrez Moreno. Nuestra Academia de Bellas Artes, en la que tenía colegas y amigos numerosos, alguno de los cuales tenemos derecho a considerarnos sus discípulos, acordó hacer constar en sus actas el sentimiento por su muerte y la estimación por su digna y noble memoria. Me siento particularmente obligado por muchos motivos a ser yo quien aquí recuerde su personalidad y su labor. Hacía ya años que sus dolencias le tenían alejado de toda actividad, recluso en el lecho, pero sin que en su espíritu joven dejasen nunca de alentar entusiasmos y proyectos para llevar a cabo sus ideas que algunos estimaron quijotescas. Era el suyo un quijotismo del que estamos muy necesitados en nuestros tiempos de oportunismo ambicioso y torpes egoísmos; él era un ardoroso campeón de la enseñanza concebida como misión y como deber, porque nunca tuvo nada que ver con institución profesional o académica alguna. La ignorancia era para él un mal al que había que combatir con las armas en la mano; las armas de la generosidad y de la fe en la cultura. Era un maestro nato de los que son escasos en nuestro país; un maestro a quien no importaban, ni buscó, los magisterios oficiales. Pertenecía a ese linaje de españoles empapados de las preocupaciones de los hombres del 98, los que habían tomado conciencia de que los males de España no se combaten con mejores armas que con las de la cultura, entendida con vocación misional y no como fachada aparente para ocultar las miserias y el atraso. Su celosa independencia le hacía prodigarse entre los jóvenes, los deseosos de aprender, los futuros maestros o profesores, con el mismo empeño que ponía en apartarse de las institu-

ciones oficiales, de los honores, representaciones y cargos decorativos, tan buscados por los vanidosos. Fue Schopenhauer quien dijo que en los hombres hay que considerar tres aspectos: lo que son, lo que poseen y lo que aparentan. En D. Pablo lo que *era* fue valioso, pero apenas *tuvo* y nada gustaba de aparentar. Tuvo gran amistad con un gran español, poseído como él de análogas preocupaciones de maestro y con muy afín sentido de la necesidad de desbistar la rudeza de la sociedad española; me refiero a D. Manuel Bartolomé Cossío, a quien en los años de larga enfermedad del gran maestro de la Institución Libre de Enseñanza iba a visitar con frecuencia D. Pablo en su modesto hogar de la calle de Martínez Campos.

Don Pablo Gutiérrez Moreno era arquitecto. Había nacido en Madrid el 25 de enero de 1876. Ingresó en la Escuela de Arquitectura, y cursando sus estudios hizo oposiciones al Cuerpo de Telégrafos, en las que obtuvo el número 2; pero continuó su carrera, que terminó, según creo, hacia 1902. Hizo oposiciones al Cuerpo de Arquitectos del Catastro y obtuvo plaza en Sevilla, donde pronto se significó entre los profesionales, ejerciendo su actividad con gran prestigio y autoridad que le proporcionaron una extensa clientela, lo que le obligó a pedir la excedencia en su puesto oficial para dedicarse al ejercicio libre. Pudo dedicarse además, ahora con más tiempo, a sus dilectos estudios de arte y especialmente al de los monumentos andaluces, materia en que llegó a ser un especialista significado. Cuando murió hacía muchos años que había dejado la profesión, y no ciertamente por falta de vocación. Era madrileño, con ese espíritu de distinción modesta y de ausencia de vanidad que a tantos madrileños caracteriza, en contraste con la acuciosa ambición y afán de llegar que traen a Madrid tantos provincianos; esa elegancia espiritual era rasgo distintivo de su conducta y de su ética.

Don Pablo Gutiérrez Moreno hablaba poco de sí mismo, aunque su conversación no se agotaba nunca cuando se trataba de sus proyectos misionales. Yo sé poco, pues, de su obra de arquitecto, que merecía estudiarse por quien pueda y sepa de ella. Sí sé que trabajó mucho en Sevilla, y

que de la autoridad y el respeto de que gozó en aquella ciudad aún puede recogerse el eco entre las gentes que allí le trataron. Entre sus obras más importantes en materia de monumentos se cuenta la restauración del Castillo de Almodóvar, que había comenzado D. Adolfo Fernández Casanova, y la de algunas capillas e iglesias sevillanas, que le familiarizaron especialmente con el arte mudéjar y el barroco, en los que era autoridad reconocida. Construyóse un hotel-estudio en la calle del Brasil, y allí planeó importantes encargos de clientes particulares de la ciudad andaluza, realizados con una conciencia y una competencia excepcionales. Planeaba sus obras con amor, ciencia e ingenio, y desde su llegada a Andalucía se apasionó por la tradición arquitectónica de aquella región que estudió como nadie. Coincidiendo en esto con los mejores pioneros de la arquitectura contemporánea, D. Pablo Gutiérrez Moreno era crítico agudo y consciente de los errores de la arquitectura de su tiempo. La superficialidad profesional, la semicultura libresca, el comercialismo, la falta de contacto con las tradiciones constructivas de nuestro país, el desconocimiento de la naturaleza de los materiales, tema favorito de Frank Lloyd Wright, el gran arquitecto norteamericano—hombre de la misma generación que D. Pablo—, eran las causas de los extravíos y las equivocaciones de la mayor parte de los arquitectos modernos. Por eso estimaba un mal funesto el divorcio entre arquitectura y opinión pública y creía un deber llevar al convencimiento de todos la necesidad de una cultura mínima sobre cosas de arquitectura y de una educación del juicio en materia de tanta importancia no sólo estética, sino social. Todos sus esfuerzos desde hacía muchos años se dirigían en este sentido.

Nuestra tradición arquitectónica, tanto constructiva como estética, no tenía secretos para él. Con espíritu científico de observador de la realidad, descubría bellezas y soluciones que nadie había sabido ver antes que él en la vieja arquitectura popular, en las técnicas de la construcción mudéjar, en los cortijos, palacios e iglesias de Andalucía. Sabía cuánta lección y cuánta riqueza yacía allí perdida, sin que los arquitectos y los eruditos supieran verlas. Y por puro afán de salvación deseaba comu-

nicar sus observaciones y sus hallazgos a los demás: a jóvenes arquitectos, a aprendices de historiador o a sabios profesores, si querían escucharle. Celebraría mucho que, en lo que a su obra de arquitectura se refiere, algún estudioso sevillano pudiera, a su vez, salvar del olvido sus trabajos inéditos y desconocidos. Porque él no quería ni hablar de ellos. La Arquitectura como profesión le había dejado un mal recuerdo, una ingrata experiencia, de la que hablaba muy poco, pero a la que en nuestras conversaciones se refería a veces con honda amargura.

Para su clientela sevillana había realizado, en la ciudad y en el campo, obras importantes que le dieron crédito y fama. Se interesó especialmente en el estudio de la arquitectura rural de los cortijos andaluces, y algunos erigió y restauró después de haber estudiado seriamente su construcción y funciones. Se dio cuenta de los recursos, sin explotar aún, que los materiales tradicionales empleados en Andalucía podían ofrecer a la arquitectura de nuestros días, y llegó, utilizándolos, a soluciones felices, bellas y baratas juntamente. La arquitectura y la construcción se vieron perturbadas en Sevilla, en los años 1917 a 1920, por un ingrato clima de huelgas y atentados que amargaron el espíritu recto y sensible de don Pablo. Un incidente de esta anómala época vino a decidir su apartamiento voluntario de la profesión de arquitecto.

Llegó el momento en que una compañía industrial sevillana le encargó construir una planta, como ahora se dice, de cierta importancia. En vez de seguir las rutinas constructivas habituales, D. Pablo Gutiérrez Moreno ideó una solución de cubiertas con bóveda de ladrillo que podían ser construídas con gran economía por los albañiles andaluces, bien habituados a estos materiales. Tenía D. Pablo gran ilusión por ver realizada su obra con este método original que sólo requería habilidad y rapidez en la ejecución. Cuando la edificación estaba en su momento más crítico y los obreros trabajaban ya en las bóvedas, estalló en Sevilla una huelga de la construcción. El estado de la obra hacía preciso no interrumpir el trabajo hasta cerrar las bóvedas si no quería perderse lo ya ejecutado. Hombre liberal y humano, D. Pablo tenía en gran aprecio la labor de

los buenos albañiles andaluces, con que gustaba departir sobre cuestiones del oficio y a los que consideraba sus colaboradores; por otra parte, jamás se había mezclado en política. Aquella huelga iba a acabar con su carrera de arquitecto; dado el estado de la obra y poniendo por delante que él no se interfería en la cuestión de sus justas reivindicaciones sindicales, expuso a sus obreros que la suspensión del trabajo llevaría consigo la ruina de las bóvedas inacabadas. Les rogaba D. Pablo que cerrasen las bóvedas antes de declararse en huelga; razonó, trató de convencerles de los motivos que le hacían pedírselo; todo fue inútil. Los obreros suspendieron su faena; a los pocos días un temporal de lluvias hundía las bóvedas a medio hacer, y en cuyo remate, por tratarse de una solución propia y nueva, había puesto tanta ilusión. Lo doloroso era, más que las pérdidas materiales, la posibilidad para D. Pablo Gutiérrez Moreno de que la opinión ignorante pudiera envolver en la responsabilidad del hundimiento al arquitecto, empañando su prestigio personal. Todo el mundo supo la verdadera causa del incidente, y la fama de don Pablo no hubiera padecido por lo que no le era imputable, pero su delicadeza y su conciencia escrupulosa quedaron seriamente afectadas por este lamentable incidente. Amargado, tomó una solución heroica: decidió apartarse de la profesión de arquitecto y marcharse de España, para romper los lazos que a Sevilla le unían. Así lo hizo; se fue a Londres y allí residió durante algún tiempo, estudiando su arquitectura y relacionándose con sus colegas ingleses, entre los que llegó a ser muy estimado. Por su gusto, se hubiera quedado definitivamente en Londres, pero el clima de Inglaterra no convenía a su salud, siempre delicada. Posteriormente hizo un viaje a Méjico, interesado por la arquitectura barroca de aquel país, viaje del que guardaba muy gratos recuerdos y un arsenal de notas y apuntes que pensó en ordenar y publicar, sin que nunca llegara a realizarlo, dedicado a tareas de divulgación del arte y la arquitectura que le atraían más que escribir y publicar trabajos históricos.

Cuando volvió a España para residir en Madrid, estaba resuelto a no volver a ejercer su carrera de arquitecto. Pero como la arquitectura era

para él una vocación profunda, ideó en seguida nuevas actividades que no le apartasen de ella. Hombre ascético, de pocas necesidades, estaba dispuesto a dedicar sus modestos ahorros a tareas desinteresadas que con la arquitectura se relacionasen. Fundó primero una revista que no tenía precedentes, ni ha tenido continuadoras; se llamaba *Arquitectura Española*, comenzó a publicarse en 1923 y vivió hasta 1928. Su esplendor editorial era entonces inusitada; gran formato, cubiertas de papel couché, reproducciones sueltas en fototipia y en fotograbado y breves textos que, como toda la revista, eran bilingües, en español y en inglés. Atenta a la historia y a la arquitectura contemporánea, la revista publicaba estudios, fotografías y planos de monumentos del pasado, así como obras y proyectos de arquitectos contemporáneos. Comenzó en sus primeros números la publicación de un *Manual de Historia de la Arquitectura española*, de don Vicente Lampérez y Romea, que interrumpió la muerte del autor. La revista publicó un estudio muy notable, no concluído, de D. Manuel Gómez Moreno, sobre *La ornamentación mudéjar en Toledo*, así como otras monografías de arquitectura antigua en Sevilla y Murcia, sobre el Monasterio de El Paular y sobre monumentos barrocos madrileños, que tanto interesaban a D. Pablo. Los más importantes arquitectos de su tiempo en Madrid, algunos ya profesionales famosos, otros que lo han sido después y que entonces eran estudiantes o terminaban su carrera, dieron a conocer sus obras o sus proyectos en *Arquitectura Española*. La lista de los nombres cuyos trabajos aparecieron en la revista de D. Pablo es una verdadera antología de lo más notable de la profesión en aquellos años o en los posteriores; además de los arquitectos consagrados, muchos que no llegaron a serlo hicieron en esta revista sus primeras armas, y no sólo, como ahora suele hacerse, con fotografías de obra o con planos, sino con dibujos originales acabados y realizados con empeño de arte. Allí aparecieron trabajos de D. Juan Moya, de Palacios, de D. Manuel Aníbal Álvarez, de López Otero, de Rojí, de González Riancho, de Apraiz, de García Martínez... Números especiales hubo dedicados a Pedro Muguruza, a Secundino Zuazo. Gustaba D. Pablo de la enseñanza oral y de estar en contac-

to con los alumnos de la Escuela de Arquitectura, con los que solía realizar excursiones y para los que organizaba concursos con premios que otorgaba de su bolsillo, publicando después los dibujos elegidos en *Arquitectura Española*. Muchos arquitectos que iban a alcanzar notoriedad y fama entre las dos o tres generaciones siguientes a D. Pablo se dieron a conocer en las páginas de la revista; allí encontramos proyectos y dibujos de Javier y José Yárnoz, de Muguruza, de Ramón Aníbal Alvarez, Luis Moya, Luis Menéndez Pidal, Cárdenas, Gutiérrez Soto, G. Blein, García Mercadal, Aguirre, Navarro, Illanes, Fungairiño, Unanue, Gato y Soldevila, García Arangoa, Iñiguez, Gamboa, Sánchez Lozano... Un número especial se dedicó a la excursión por España, en 1924, de un grupo de miembros de la Architectural Association de Londres, ilustrado con croquis y dibujos de conocidos arquitectos ingleses, Lutyens entre ellos, tomados ante monumentos españoles.

La empresa era ardua, económicamente sobre todo, para ser sostenida por el entusiasmo de una sola persona. Ahora que las revistas proliferan, pero casi siempre atenuadas a subvenciones oficiales, nos parece inverosímil esta iniciativa de D. Pablo, que empleó en ella cantidades para entonces muy respetables. Tuvo que suspender su publicación, pero fue para poner rumbo a otros planes. Que no hubo interrupción lo demuestra que en los últimos números de la revista, publicados en 1928, ya se anunciaban en sus cubiertas las *Misiones de la Arquitectura*. Se trataba de una campaña *misional*, es decir, como siempre en D. Pablo, desinteresada, para enseñar algo de arquitectura *a los que nada sepan de ella*, se decía. El plan de *Misiones*, como familiarmente las llamábamos los que fuimos discípulos—discípulos libres, claro está—y colaboradores de D. Pablo, comprendía una acción muy variada: publicaciones, cursillos, conferencias y excursiones. Las publicaciones proyectaron primero una serie de cartillas de arquitectura. Para ello D. Pablo amplió su radio de acción; después de haber atraído a jóvenes arquitectos, logró interesar a universitarios que terminábamos nuestros estudios por esos años del 28 al 29; todos ellos fuimos después profesores. Las *cartillas* publicaron cuatro vo-

lúmenes: su intención era continuar entre varios autores el *Manual de Arquitectura española* que Lampérez no había podido terminar por su muerte.

Juan de Mata Carriazo, hoy ilustre catedrático de la Universidad de Sevilla, publicó la *Arquitectura prehistórica*; Antonio García Bellido, hoy académico de la Historia, la *Arquitectura romana*, y el malogrado Emilio Camps, fiel discípulo de D. Manuel Gómez Moreno, publicó dos folletos dedicados uno a las *Arquitecturas visigoda y asturiana* y otro a la *Arquitectura califal y mozárabe*. Todos ellos aparecieron en 1929. Su breve y precisa redacción hizo utilísimos estos libritos —y aún lo son—. Hay que pensar que apenas había nada escrito en forma manual sobre la materia; no habían aparecido aún las numerosas publicaciones sobre arte español que desde entonces acá han visto la luz. La serie estaba proyectada para completarse hasta nuestros días, y si se interrumpió fue por causas diversas que no es ahora ocasión de explicar. Pero entre tanto, rodeado ya D. Pablo de un grupo activo, el campo de *Misiones* se extendió: ya no fueron *Misiones de Arquitectura*, sino *Misiones de Arte*. Era poco lógico aislar la arquitectura de las demás artes cuando de divulgar la Historia se trataba; los cursos y las publicaciones abordaron ya también la escultura, la pintura y aun las artes industriales. Así se llegaron a publicar, por iniciativa e impulso de D. Pablo, mi pequeño manual *Breve historia de la pintura española*, librito de 150 páginas y 55 láminas, que fue como un esquema de lo que desarrollé en ediciones sucesivas y que apareció en 1934. Al año siguiente *Misiones* editó la *Breve historia de la escultura española*, de María Elena Gómez Moreno, y a ella había de seguir una *Breve historia de la arquitectura española*, de Fernando Chueca, que la guerra dejó sin acabar.

Las publicaciones eran lo de menos en esta actividad “juvenil y entusiasta, bajo los auspicios de D. Pablo Gutiérrez Moreno, infatigable creador y animador de las misiones de las *Misiones de Arte*”, como escribe María Elena Gómez Moreno en el prólogo a la segunda edición de su *Escultura*. Con exactitud y justeza define allí la autora de este libro lo que

eran las *Misiones de Arte*: “Fueron éstas —dice— un esfuerzo magnífico para difundir el conocimiento y la estima de nuestro arte por todos los medios sociales, desde la escuela primaria a la Universidad, incluyendo a las masas iletradas y a las personas cultivadas no universitarias. Un grupo de jóvenes, unos, estudiantes aún, otros que comenzaban a abrirse su camino profesional, pusimos nuestro brío joven en la empresa, dando charlas, lecciones, conferencias y cursillos, que más tarde habrían de cuajar en publicaciones de Historia del arte español, asequibles a toda clase de curiosos y aficionados”.

Don Pablo dirigía y organizaba, nos daba el ejemplo; nosotros lo seguíamos. Tenía tal fe en sus *Misiones* que nos embarcaba a veces en aventuras nada leves en nuestro país; éramos como un pequeño grupo de asalto lleno de buena fe y que hacíamos frente a todo sin aspaviento. Ibamos a las escuelas primarias de los barrios pobres de Madrid, a cines populares que D. Pablo alquilaba a sus expensas para sus cursillos gratuitos, a los pueblos, a las ciudades monumentales próximas a Madrid. Y todo ello, para D. Pablo y para nosotros, desinteresado. Creo que el primer cursillo de conferencias se dio en 1929 en el Museo Municipal. Después el radio de acción se extendió. Entre los primeros *misioneros* estaban, a más de D. Pablo, Emilio Camps, María Elena Gómez Moreno, Manuel de Terán, hoy catedrático de la Facultad de Letras de Madrid, Carriazo, a quien ya he aludido, Bellido y algunos más. Yo me incorporé al grupo algo después de iniciada su actividad en un cursillo dado en la Asociación Hispano-Americana, sobre “Primitivos españoles”. Los colaboradores ensayábamos nuestro hábito de explicar, enfrentándonos con muy diversos y a veces difíciles públicos. La más osada empresa de D. Pablo que yo recuerde fue la de alquilar los domingos por la mañana —allá por 1932— el Teatro de la Latina, cuyas localidades regalaba D. Pablo —todo era gratis— a las escuelas y centros de enseñanza de Madrid para un cursillo sobre “Arte español”. ¡Qué experiencia inolvidable! Seguro que muchos sabios profesores, muchos oradores brillantes y aun algún político de salón no se hubieran atrevido a afrontarla. Yo no me hubiera creído capaz

tampoco de encararme con este tipo de cátedra pública y masiva, pero D. Pablo lo creía bueno y allá íbamos con él. ¡Después de esas navegaciones de altura, ya podían echarnos a nosotros oposiciones! Muchos colegas circunspectos y cautos nos miraban con irónica conmiseración y pensaban que aquello eran chaladuras de D. Pablo. ¡Siempre quijotes y sanchos! Pensaban otros que perdíamos nuestro tiempo y que hubiéramos debido, en vez de malgastarlo así, preparar, codos sobre la mesa, alguna de esas sesudas y suficientes monografías para revistas científicas, esas que sólo leen unos cuantos colegas... ¡para despellejarse entre sí! Yo de mí sé decir que aprendí mucho en aquellas andanzas, y que el entusiasmo y la fe de don Pablo, por ser contagiosos y nobles, me han hecho conservar hasta mis años—y han pasado treinta desde entonces —una punta de juventud misional que no cambio por otros graves prestigios de sabio o de investigador. Fue aquella experiencia la que nos hizo profesores de *vocación*, y no sólo de *profesión*, a todos los que estuvimos en las filas de D. Pablo. Porque allí, allí, era donde se veía fracasar a gentes muy sabihondas que, en efecto, comprendieron no era ése su camino y emprendieron el de las prebendas y los cargos de mangoneo y representación. Porque D. Pablo, tan generoso, tan deseoso de llegar al nivel de las gentes *que no sabían y deseaban saber*, era crítico riguroso y exigente. Su exigencia era ésta: había que hablar a las gentes con claridad y llaneza, pero con precisión y fundamento. Y eso es lo que no suele usarse en las universidades ni en las escuelas. Por eso, y por haber con estas frecuentaciones limado en nosotros muchas deformaciones y corregido muchos vicios de una preparación propicia a la suficiencia y al engolamiento, tengo a D. Pablo Gutiérrez Moreno por uno de mis mejores maestros. Y me produce melancolía pensar que ni como sabio, ni como arquitecto, ni como profesor, la sociedad española supo aprovechar la energía y el desinterés de este hombre bueno que vivió siempre pensando en hacer algo útil para los demás. Me atrevo a pensar que sus *Misiones* y sus ideas influyeron en el propio Estado español. Llevábamos ya años los amigos de D. Pablo en nuestra tarea de pedagogía libre del arte y la arquitectura,

cuando se fundaron las *Misiones pedagógicas*, que creo siguen aún funcionando. Ni D. Pablo ni nosotros tuvimos nada que ver con su organización ni con su *staff*, pero creo que el ejemplo de la actividad de nuestras privadas *Misiones* tuvo alguna influencia sobre la creación de aquellas estatales organizaciones. Porque D. Pablo se alejó, con pudor exquisito, de todo lo oficial. Amigo personal de muchas personas que alcanzaron en los tres regímenes que hemos visto sucederse en España y que hubieran —algunos al menos— tenido interés en asegurarse su colaboración política o técnica, renunció siempre a salir de su independencia, y cuando vinieron los años malos para él, siempre en su idea de no volver a ser arquitecto, volvió a ser funcionario del Cuerpo de Telégrafos en el Gabinete de Construcciones de la Dirección General de Comunicaciones, ínfimo puesto para sus méritos en el que le sorprendió la jubilación. ¡Qué pena, qué lección y qué ingratitud no supone para tantas gentes a las que había dado la mano y que podían habérsela dado entonces!

Era reacio a escribir. Siendo un conocedor profundo de España y su arte y un escrupuloso restaurador de monumentos, y teniendo sus carpetas llenas de notas de primera mano sobre arquitectura española, apenas publicó nada sobre cosas que sabía tan bien. Recuerdo dos artículos suyos en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*: uno, sobre “La cúpula del maestro Vicente Acero para la nueva catedral de Cádiz” (1928), y otro, sobre “La capilla sevillana de la Quinta Angustia” (1929), y no sé si algo más... Había pensado escribir un libro sobre la arquitectura rural y los cortijos andaluces, tema inédito para el que tenía acopiado un gran material. Sus *Misiones* no le dejaban tiempo ni gusto para ello. Pienso qué gran profesor de la Escuela de Arquitectura hubiera podido ser. Pero huía de cargos oficiales. Cuando D. Elías Tormo, conocedor de la excepcional competencia en arquitectura española de D. Pablo, le hizo nombrar Inspector de Monumentos, no logró retenerle mucho tiempo en un puesto del que pronto dimitió para volver a su independencia y a las libres tareas de su vocación personal. Tuvo méritos sobrados para haber sido miembro de la Academia de la Historia o de la de Bellas Artes, y

me consta que mi maestro Tormo quiso presentarle en cierta ocasión para una vacante de la primera de estas Corporaciones, sin que fuera secundado por otros que ignoraban —u olvidaban— quién era D. Pablo Gutiérrez Moreno. Hombre insobornable, feliz en su independencia, libre, libérrimo en sus juicios, él era incapaz de mover un dedo por conseguir un honor oficial si alguien intentaba regateárselo.

La guerra fue para él, como para tantos españoles, una catástrofe. Su pequeño peculio disminuyó, perdió gran parte de sus notas y sus papeles y se vio obligado a volver al servicio del Estado en uno de los Cuerpos a que pertenecía por oposición, pero precisamente en aquel que nada tenía que ver con la arquitectura, para ser fiel a su viejo voto. No se acordaron de él los que debían haberlo hecho. Se encerró en su digna y altiva independencia, y en los ratos que tenía libres volvió a organizar con maestros, estudiantes y aprendices de arquitecto sus cursillos y excursiones. Todavía, en los años que vivió en la que fue antes Residencia del Pinar, volvió a tener junto a él jóvenes estudiantes u opositores de muy diversas disciplinas, a los que predicaba su misión de arte y de arquitectura. Mientras tuvo fuerzas lo hizo. Y cuando se alivió algo su penuria volvió a continuar sus publicaciones. La vieja serie de las *Cartillas* se continuaba en 1952 con una breve y preciosa monografía de Fernando Chueca, sobre *El Museo del Prado*. Fue el canto de cisne de *Misiones*.

Don Pablo, vivo y menudo, siempre de salud endeble, aunque con la energía espiritual que muchos hombres de poca salud poseen, jubilado ya hacía muchos años, no cedía en su vocación de maestro. Mientras las fuerzas le sostuvieron continuó reuniendo en su torno a estudiantes y gentes deseosas de saber para hacer recorridos por las iglesias o los monumentos de Madrid, por los museos y las viejas ciudades. Era además un crítico seguro y exigente de la arquitectura de ayer y de hoy; un paseo con él por las calles madrileñas era, con sólo escucharle, una lección de arquitectura en la que señalaba con perspicacia y precisión aciertos y errores; una lección impagable y una lección de cosas analizadas no de modo libresco, sino vivo. Un hombre tan generoso, tan por encima de todo, podía

llegar a ser duro e implacable analista de la arquitectura de sus colegas porque era justo y sabía lo que decía y porque detestaba la superficialidad y la incompetencia. Lo mismo, cuando hablaba de los libros de historia artística; tanto el divagar como el acumular documentación ociosa, le irritaba porque le gustaba ir al grano de las cosas.

Un día tuvo ya que recluirse en casa. Largos años de cama, inválido, en los que todavía alentaba con ilusión su vieja obsesión misional cuando hablaba de planes e ideas para llevar a la práctica, siempre en su misma línea de misionero. Y un día de noviembre se extinguió, cerca de los ochenta y cuatro años. Los que le conocimos y compartimos con él su tarea misional allá por los años 30 no le olvidaremos nunca, porque nos hizo mucho bien con su estímulo y con su ejemplo. Fue hombre de calidad excepcional, un maestro y un arquitecto, cuyo ejemplo vivo valía más que muchos edificios espectaculares realizados y que muchos libros de muerta letra entregados a las prensas. Terminemos deseando que no se apague definitivamente en nuestro país, reseco de formalismo egoísta, esa llama de idealidad quijotesca que ardió en la vida de D. Pablo Gutiérrez Moreno. Sea aquí recordada piadosamente su memoria.

EL ARTE EN INGLATERRA

POR

TOMAS FERRANDIZ LLOPIS

(CONTINUACION)

Unos papiros griegos que contienen fragmentos de la *Falsa Legatione* de Demóstenes, otros de Aristóteles con *La Constitución de Atenas* y unos fragmentos de un drama de Sophocles.

Muchos manuscritos israelitas, árabes, indios, etc., etc., gran profusión de documentos históricos y un gran archivo filatélico.

Se encuentra también la Carta Magna y, en el mismo salón, el libro personal de Nelson describiendo la batalla de Trafalgar.

En las Leicester Galleries exponen Henry Moore, Paul Vezelay y Nicholson. Los bronce de Moore vienen a ratificar mi anterior concepto sobre su obra. Nicholson ofrece la simpática característica de ir asimilando las distintas tendencias que ha contemplado el paso de su vida de artista, sin que ello sea motivo para lograr una pintura de solidez duradera.

Vezelay es un pintor que está oscilando entre la escultura y la pintura. Así lo demuestran sus ensayos originales para demostrar que los espacios son parte integrante de la forma: entre el primer plano y el fondo de un marco con cierta profundidad—utilizando hilos que desempeñan la función de líneas— va descomponiendo el espacio total en formas geométricas que engendran planos en el espacio. Estos planos unas veces van desde el fondo diagonalmente hasta el primer término, cruzándose con otros verticales o inclinados, paralelos, o bien oblicuos al espectador. Descomponiendo el espacio total en partes armónicas—mediante hilos de diferentes colores—, logra sugerir al espectador la existencia de unos volúmenes geométricos que se equilibran con los espacios libres de líneas. El resultado decorativo tiene cierto interés porque encierra una inquietud por retener el espacio aéreo en unas formas concretas. La geometría descriptiva hace tiempo que lucha por conseguirlo.

En la National Gallery, Mateo de Giovanni tiene una gran tabla de *La Virgen de la Cinta*, concepto y solución pictórica de escultor en el trazado de las figuras de los ángeles músicos y de la Virgen. Puede ser un relieve policromado, hasta el punto de trazar sobre las telas de las figuras el dibujo del tejido con motivos de flores, como lo haría un escultor en las imágenes. Paolo de Giovanni tiene cuatro tablitas con el encanto de lo primitivo, por su pureza y por lo delicado de los tonos.

Duccio, como Paolo, añadiendo un fondo arquitectónico como un predecesor de Fray Angélico, y entendiendo el color como planos que construyen las casas del fondo, en los tonos finos que Agélico empleara después. Con ello las figuras de primer término se mantienen en su sitio.

Sassetta, entre Ugolino y Simone Martini, muy primitivos y con deficiencias de dibujo este último, aparece con una recia potencia de tonos fuertes y magníficamente armonizados en las escenas de la vida de San Francisco. Construye también por tonos de color casi de tintas planas, como si fueran formas con las que compone el cuadro.

Fray Angélico tiene una tabla de gran longitud y poca altura. La forma apaisada para una escena de la *Glorificación de Cristo*, en donde agrupa enorme cantidad de figuras, sin que apenas quede ningún espacio libre—tan característico en el pintor—, lo sitúa más cerca del retablo escultórico que de la típica tabla propia de este pintor. Pero aquí es, quizás, en donde menos resulta ser él mismo.

Lorenzo Mónaco con un gran tríptico de *La Coronación de la Virgen*, donde las figuras menos importantes son las más logradas de tonos. Pero donde hay que buscar al verdadero artista que lleva dentro es en cuatro pequeñas tablitas de santos: gran lección de sobriedad de color, de logro de composición, de expresión y sentimiento, de armonía de tonos, de equilibrio y contraposición de formas, de simple lograda y sutil técnica—San Mauro, San Benedito y San Plácido acompañados de otros personajes—. La tablita, pintada con una entonación cálida, mantiene en ella la armonía y el equilibrio; tan sólo dos notas de gris, una línea al fondo y un pequeño plano en primer término. En otra tablita: *La muerte de San Be-*

nedito, invierte el problema de color y entona en gris para —con dos notas de tono cálido— mantener el equilibrio. Cuando menos se espera, en la obra de menor tamaño, se ha refugiado la gran obra de arte.

He recorrido buena parte del Este de Inglaterra hasta llegar al Mar del Norte. Abundan los pueblos pequeños, donde la agricultura constituye el principio y la meta de la vida. Lentitud, sencillez y vida sana. El paisaje se parece a sus habitantes, o bien, los ingleses al paisaje. Llanuras, ligeras colinas, árboles esparcidos, zonas de bosque de gran encanto bucólico, con su riachuelo. Lluvia, humedad, prados verdes.

Cada pueblo tiene su iglesia gótica con alegres vidrieras. Tan bien conservada su arquitectura, que no parecen antiguas. Solamente la madera de las viejas puertas exteriores nos dicen que sobre ellas han pasado más de cuatro siglos.

Para un español, y para cualquier europeo continental, resulta un poco desconcertante este gótico, cuya arquitectura parece que no aspira a la fuga celestial. El conjunto exterior es de aspecto anterior al gótico quizás por la influencia de lo normando. Los motivos ornamentales son de pleno gótico. Sus torres, cuadradas y recias, tienen una fuerte expresión terrena, subrayando su pesada mole el ensanchamiento de un par de soportes en cada ángulo. Estos soportes ascienden desde la base elevándose escalonadamente, a manera de extrañas columnas adosadas, y disminuyendo su volumen al ganar altura, llegando hasta la cima dentada. Cuatro pequeñas agujas rematan los cuatro ángulos de cada torre, diciéndonos desde la altura, tímidamente, “pequeñamente”, que son góticas.

Así son la región de Suffolk y la de Norfolk, aunque con sus notables diferencias y sus pequeñas rivalidades provincianas.

La Exposición de Arte Moderno Finlandés está presentada con sencillo buen gusto; reúne las diversas manifestaciones del arte contemporáneo en este país. Los tejidos y la cerámica destacan su nota original sobre todo lo demás. Eva Anttila con sus obras realiza una innovación completa en la técnica del tapiz: colores puros que nunca desentonan pese a su vibrante tono, temas de nuestro tiempo resueltos con gran valoración plás-

tica, de auténtico pintor, delicadeza y sensibilidad extraordinarias unidas a la nueva modalidad de tejer, que hacen del tapiz una posible reincorporación al sentido moderno de la plástica.

La cerámica, tratado con calidades de color utilizando su riqueza de materias, está dentro del movimiento europeo que Italia propulsa: devolver a la utilidad doméstica el sentido de lo exquisito, excluyendo la frialdad troquelada y mecánica. El artista vuelve a preocuparse de esas pequeñas cosas del hogar utilizando la riqueza de elementos que nuestra época le procura.

Los grandes maestros de la pintura flamenca han visitado Londres con su obra, y Londres ha desfilado durante semanas y semanas respetuosamente para verlos en la Exposición Flamenca de los años 1300 a 1700. Desde Patinir y Brueghel, pasando por Van der Weiden, hasta Van Dyck y Rubens, todas las fases de la Escuela como en un Museo. Con ello he podido estudiar la pintura de algunos maestros holandeses que no conocía y ver bastantes obras de los maestros conocidos que tenemos muy bien representados en el Prado.

* * *

En la National Gallery hay unas tablas pintadas por algún seguidor de Orcagna, otras dos de Spinello Aretino y la bella tabla de gran sabor romántico de Margaritone.

Paolo Ucello tiene solamente una obra: *La ruta de San Romano*. Ante esta tabla nos preguntamos qué gran misterio hay en la emoción que el artista pone en la obra, cuya fuerza subyugadora nos retiene ante ella una y otra vez. Porque está llena de imperfecciones: en las figuras humanas, en los caballos, en las proporciones. Tampoco está resuelto el volumen ni el color con el dominio propio de un artista formado. Puede afirmarse solamente que la línea mantiene el equilibrio de la obra. Sin embargo, la composición y el sentido bidimensional en que está tratada mantienen la fuerte unidad del conjunto. Añádase a esto las calidades logradas en el temple al colocarlo sobre el oro y la plata con una intensidad emotiva de alta escuela. El fervor hondo al dibujar y al pintar es lo que ha logrado

Ucello para que esta tabla sea una escultura latente bajo las líneas. El retablo está sentido, sin haber llegado a realizarlo de hecho.

Fray Filippo Lippi compone agrupando las figuras de modo que los grandes espacios que las envuelven no las hagan mezquinas. Es el contrapeso que le da una balanza serena a su obra. Pinta empleando por lo general tonos fuertes, pero conoce muy bien las cualidades propias del color como fuerza de volumen. Aplica el tono que para cada plano se necesita y jamás un color de segundo plano se adelanta para incrustarse ante el primer plano. Ello sin necesidad de rebajar el tono propio de su intenso color. Este equilibrio general no es obstáculo para que el tema tratado sea hondamente dramático y la expresión de las figuras responda a las exigencias del tema. El sentido plano, propio del relieve, tiene en Filippo Lippi a un gran exaltador, situando siempre en estratos paralelos al espectador todos los elementos de la composición. Artista completo, une a todo esto la intensa emotividad con que resuelve la expresión de sus figuras.

Botticelli, lírico y literariamente descriptivo generalmente por los temas que desarrolla, siente su pintura la constante presencia del plano como relieve frontal. Hasta tal punto que en su *Natividad* el alto espacio de cielo lo llena por completo con figuras de ángeles. En sus composiciones hay un temperamento de escultor, y en sus figuras representa una función importante la forma, supeditando las luces al modelado. El mismo hecho de reducir al mínimo los espacios, en beneficio de la grandiosidad de las figuras, confirma esta observación. En su obra *Marte y Venus* llega hasta tal punto este aspecto que para reducir al máximo los espacios del fondo coloca tres pequeños sátiros transportando o jugando con la lanza de Venus. La misma lanza sirve también para hacer sentir el plano frontal de la tabla, subrayando con ello el sentido que tiene su pintura.

No olvido que en el Museo del Prado hay dos tablas cuya composición está realizada manteniendo grandes espacios que, aunque los árboles de fondo atenúan, no dejan de existir. También hay aquí un cuadro, *Los milagros de San Andrés*, donde las figuras pequeñas dejan libres grandes espacios que le sirven para llenar con edificios que, como los árboles, man-

tienen el sentido plano de su composición; pero aún en estos dos casos ha utilizado elementos que el lugar donde se desarrollan las escenas le obligaba a mantener y que le sirven para eliminar la presencia de grandes espacios totalmente libres.

Filippino Lippi busca ya la profundidad utilizando todos los recursos que más tarde llevarán hasta su último grado los demás artistas. La luz y las sombras empleadas para mover las figuras en este sentido y ligeros escorzos de miembros que subrayan el propósito. El color como materia densa y jugosa ayudado por un dibujo firme y seguro, le sirven para construir la forma sin que pierda valor el sentido netamente pictórico de sus obras.

Baldovinetti, con una sola obra: *Retrato de una dama*, demuestra que la emoción sobre la obra es capaz de suplir ausencias de otros valores sin perjuicio del resultado final del arte. Con un solo tono general, cálido, y un complementario en el fondo, dibujando con el alma puesta en las yemas de los dedos, sin otros recursos que el saber trasladar todo esto sobre una pequeña tabla, se obtiene con gran sencillez una obra de arte.

Pollaiuolo, buscando ya el movimiento y la dinámica en las figuras *Apolo y Dafne*, permanece todavía dentro de la estática escultórica del retablo en su *Martirio de San Sebastián*, en composición, dibujo y forma.

Correggio invade el campo de la pintura sintiendo el color con la plena fruición de los sentidos, y junto a Broncino —que, sin embargo, lo emplea fríamente— da un sentido decorativo, con figuras de construcción artesana, que exalta aún más esa cualidad sensual de su obra. La dulzura casi leonardesca de sus figuras, con la suavidad de luces y la morbidez de las formas, no excluye la construcción; pero siente la forma a través del color y no por la forma misma como fin. Es ya un pintor que busca en el color mismo su propia finalidad, y todo queda supeditado a este sentido plástico.

Parmigiano, buscando profundidad a sus cuadros a través del escorzo barroco de sus figuras, que subraya, además, por contrastes de luz y sombra en la misma figura con la intención de conseguir una cantidad exage-



GIAMPETRINO: *Salomé*.—Galería Nacional de Londres.



CORREGGIO: *Mercurio instruyendo a Cupido delante de Venus.*
Galería Nacional de Londres.

rada de movimientos de masa. Logra todo esto muy bien, pero la consecuencia es un poco de teatralidad que perjudica la obra.

Andrea del Sarto tiene dos excelentes obras, mas a pesar de que su *Retrato de un escultor* es magnífico, es muchísimo mejor el retrato de una muchacha que tiene en el Museo del Prado. Sobrio de color, fino en los matices, seguro en el dibujo, plástico en la calidades, sin eludir ninguno de los problemas de la pintura y dominando la forma, modelando, pintando con sabiduría de recursos, vuelca en la expresión toda su alma.

Miguel Angel, con dos tablas sin concluir, permite estudiar el aparejo y el procedimiento de la época. El encanto de una obra inacabada ofrece valores plásticos inéditos en el artista, que él mismo ignora, porque en el proceso final de la obra desaparecen. También nos ofrece errores de gran calibre que, al avanzar en la realización definitiva, son rectificadoss.

Las calidades de algunas cabezas que tienen solamente la primera veladura de la preparación, son superiores a las que ofrece la cabeza de San Juan, incluso en el tono de color.

La composición frontal está movida por la situación de las figuras que de una manera diagonal, escalonada, conducen hasta el centro, donde está colocada la figura del Señor descendiendo de la cruz y sostenido por José de Arimatea—de porte excesivamente gentil para hombre—y por San Juan. Aquí nos encontramos ante un fenómeno realmente curioso: el tono rojo de la túnica de San Juan, por efecto de los colores que tiene junto a él, se hunde en el segundo plano, llegando a la profundidad en que se encuentra el torso desnudo de Jesucristo; sin embargo, el brazo izquierdo, la pierna derecha y la cabeza de San Juan—que están desnudos—se mantienen en el plano justo que les corresponde. Así resulta que la tela roja—al cruzar el tórax de la figura—se hunde en la carne (esa es la sensación que se experimenta), mientras el cuello, pectoral y hombros desnudos de San Juan avanzan a un primer plano. El mismo efecto produce al recortarse sobre la rodilla derecha desnuda y sobre el brazo. Puede que hayan cambiado los tonos desde que Miguel Angel lo pintó. No lo parece

sin embargo. Más bien parece que lo hizo sin darse cuenta, y si hubiera terminado la obra, seguramente habría rectificado la entonación al ver que se derrumbaba esa masa y no se mantenía en el mismo plano que la otra figura que sostiene el cuerpo de Jesús. Se aprecia un desequilibrio evidente, pese a la compensación diagonal que existe en la masa donde seguramente hubiera colocado a la figura de la Virgen.

En la otra tabla, *La Virgen, el Niño, San Juan y Angeles*, ocurre algo parecido, únicamente que aquí se produce en un tono de color distinto—el gris siena del manto de la Virgen—; pero como el efecto es que aumenta el volumen de la figura en esas partes, y es la figura central, avanza hacia un plano de figura exenta que destaca fuertemente, haciendo que las demás figuras queden muy suaves de tono.

En la misma sala hay dos cuadros de tema simbólico por Wassenhore; un Correggio, *Cristo ante su Madre*, donde la profunda expresión de dolor del rostro de la Virgen salvan el cuadro; un Signorelli, que no es de lo bueno suyo, y otro de Pontorno.

Bramantino, con la bella composición arquitectónica *La Adoración de los Reyes*—dice el título en inglés, pero más bien parecen los pastores—, consigue un equilibrio de formas, luz, color y espacios que no llegan a la emoción intensa de lo sentido con el alma y se queda en la perfección matemática de lo cerebral.

Boltraffio, con la tabla de mayor envergadura, perfecta de dibujo y volúmenes, *Virgen y Niño*, no alcanza la expresión que con un magnífico retrato de hombre ha logrado. La primera es trabajo laborioso de artesano y el segundo es obra sentida por un artista.

Preda, extraño y sordo de color—que dirían los pintores—en su manera de hacer, pero sabiendo lo que hace. Sin concesiones a lo agradable de los sentidos, pero sintiendo cada tema que trata como pide el tema. Un pintor que no gustará a muchos pintores, aunque pinta como el primero.

Foppa. Un gran cuadro de tamaño, con recursos de orfebre en los ornamentos de los reyes. Muy débil como pintura.

Bergognone, muy bueno, especialmente en las tablas *Cristo con la Cruz*

y *La agonía en el jardín*. Gran sentimiento en la expresión de Jesús, construído y pintado sin olvidar la presencia de la materia sobre la que realiza la obra.

Giampetrino, un poco seco y amanerado en *Salomé*, pero sentidas las expresiones, especialmente la cabeza del Bautista. La luz al servicio de la forma, logrando con ello fuerte realismo.

Bernardino Luini, en *Cristo enseñando*, tiene una obra sin lagunas. Posiblemente sea la mejor de sus producciones, por lo menos es muy superior a las demás telas que tiene aquí. Dibujo, color, expresión y forma a la altura de los más grandes maestros. La construcción y el modelado están resueltos sin dejar de sentirse como pintura, y la expresión culmina en la cabeza de Cristo, que pudiera ocurrir la recordara Leonardo al realizar su *Cena*.

Aparentemente la escultura egipcia tiene toda la misma altura y la misma calidad. Esta sensación experimentarán todos los que la contemplan con unas cuantas visitas sin la pretensión de ahondar en la médula de cada obra. Esto mismo ocurre con la escultura clásica, pero en la egipcia es más acusado el hecho porque tiene unas normas generales sujetas a unas leyes escultóricas que despiertan a la mirada más aguda. Es un fenómeno curioso que produce efecto sobre los que entienden y cuesta muchos días de observación y estudio para desentrañarlo.

Por ejemplo, ante la estatua del general y sacerdote Uah-Ab-Ra se recibe la impresión momentánea de que estamos ante una magnífica escultura: composición, proporciones y forma general logradas. Máxime estando la figura arrodillada y teniendo sobre sus rodillas—sujeta con ambas manos—una arqueta de ofrenda que al mismo tiempo es un volumen que ayuda a la composición total.

La fórmula empleada para el desbaste de las figuras, cuadrículando los bloques paralelogramos, geometrizando la figura humana, sometiéndola a unos planos rectangulares, dejaba la huella simple de grandes trazos en la figura hasta después de terminarla. El pulimentado después enmascara el modelado y contemplando el conjunto sólo se percibe la totalidad.

Estudiamos la figura por partes y ya no sostiene el análisis: es un escultor mediocre el que ha realizado la obra. Y la escultura responde al criterio de su autor. La máxima concesión que se puede hacer es que fuera un artista joven y no conociera el desnudo hasta el punto de poder someter la materia a un modelado de acuerdo con las sencillas y resueltas líneas del conjunto.

Por contraste, nos encontramos ante la figura de *Un rey* (1209), que está sin terminar. Está en pie, avanzando una pierna —como es la clásica posición— y desbastado el bloque con la misma técnica de reducir los miembros a formas rectangulares —arquitectónicas, escultóricas— de recio volumen. Aquí han fallado las medidas y la cabeza resulta grande, aunque sea proporcionado el resto de la figura. Pese a este error, el artista que la hizo era un buen escultor. El resto de la figura está muy bien modelado, conocía bien el desnudo y dominaba la materia además con una maestría prodigiosa. Técnica impecable, de puntero fino, preparando la forma para el pulimentado.

Todas las estatuas de la deidad Sakhment, con su cabeza de león, son bastante malas. El conjunto engaña —como en casi todas las figuras de este pueblo—, porque, más o menos, mantiene las proporciones y el sentido escultórico que la fórmula les daba resuelto. Basta estudiar con muy poco detenimiento los brazos, manos y pies para ver que están hechas por malos escultores. Es posible que las hicieran en algún taller en serie, comercialmente. Ni más ni menos que lo que ocurre hoy con la mayor parte de imágenes religiosas. Dentro de unos cuantos siglos resultará inexplicable para los artistas que contemplen las malas imágenes de hoy el que obras de tanta importancia no las realizaran buenos artistas.

(Concluirá.)

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

EL HOSPITAL-HOSPICIO DE OVIEDO

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 30 de enero de 1961 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Moya, relativo a la propuesta de declaración de Monumento nacional histórico-artístico a favor del Hospital-Hospicio de Oviedo, formulada por el arquitecto conservador de monumentos de la primera zona, D. Luis Menéndez Pidal, y acompañada de documentado informe, fotografías y planta del edificio.

«Se trata de una construcción de grandes dimensiones, como fue habitual en construcciones hospitalarias de este género (estudiadas por el Sr. Zuazo en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). En el centro se levanta una capilla de mucha altura, condición ésta necesaria para que las distintas plantas se asomen a ella mediante tribunas amplias a lo largo de casi todo el contorno de aquélla.

»Fundó la institución el Regente de la Audiencia del Principado de Asturias, D. Isidoro Gil de Jaz, siendo su arquitecto D. Pedro Antonio Menéndez. Se comenzaron las obras en 1752.

»En la obra de Llaguno y Ceán-Bermúdez (1829, tomo IV, pág. 290) hay una breve mención de este maestro, a quien califica de «buen arquitecto práctico», en la que dice que «Menéndez trazó y dirigió el hospicio de Oviedo, menos la capilla (inventada por D. Ventura Rodríguez)».

»El cuerpo principal del edificio se terminó reinando Fernando VI, según inscripción de la fachada, cuya copia se incluye en el informe del Sr. Menéndez Pidal. Muy justamente parangona este ilustre compañero de nuestra Academia la importancia de la fachada de Menéndez, coronada con un enorme y fantástico escudo, con la del casi contemporáneo Hospicio de Madrid, con su fachada de Ribera.

»En cuanto a la capilla, la obra de Llaguno y Ceán-Bermúdez, tomo IV, página 258) hace la siguiente referencia: «Remitió D. Ventura Rodríguez a Oviedo en 15 de marzo de 1768 la traza e instrucción para que se construyesen la iglesia y cúpula del Hospicio de aquella ciudad, que verificó con acierto D. Manuel Reguera González. Es circular por dentro y octógona por fuera; pertenece al orden dórico; y sobre un ático, que contiene el cuerpo de luces, se levanta la cúpula, que tiene cincuenta pies de diámetro y ciento de elevación, adornada con casetones y florones.»

»Otra inscripción, también copiada en el informe del Sr. Menéndez Pidal, indica la fecha de terminación de la obra de la capilla en 1770, reinando Carlos III.

»El edificio tiene un gran interés, tanto por su composición de conjunto como por sus elementos, sobre los que han de destacarse las galerías de madera que rodean los patios; los cuales, por su traza y su estructura, reúnen los caracteres de la tradición carpintera del Norte de España, con la forma y aspecto de las viejas plazas castellanas, particularidad ésta que señala el Sr. Menéndez Pidal.

»En el edificio se han realizado algunas obras de restauración, entre las cuales es importante la del gran escudo, que, construido en piedra arenisca muy blanda, hubo de sustituirse por una copia exacta, en arenisca dura, para salvar su forma, a punto de perderse por desgaste del tiempo.

»El edificio sigue cumpliendo «ahora los fines utilitarios para que fue creado hace ya cerca de los dos siglos—según el informe a que tantas veces se ha hecho referencia—, lo cual, si por una parte contribuye a su conservación, por otra lo pone en continuo riesgo de ser desfigurado, riesgo que se agrava por su contacto con la Escuela de Minas, adosada a su parte posterior».

»Sobradamente conocido su valor artístico desde la fecha de su construcción, y extendido este conocimiento por la larga referencia ilustrada que le dedica Otto Schubert en su obra *El barroco en España*, así como por otros autores más recientes, ha quedado este Hospicio-Hospital como uno de los testimonios característicos de nuestra arquitectura del siglo XVIII.

»El Hospicio no gravaría en nada los créditos que dedica el Estado para atender a los monumentos nacionales, por correr su conservación y mantenimiento a cargo de la Excm. Diputación Provincial de Asturias.»

LA TORRE DE VILLADEMOROS (OVIEDO)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 30 de enero de 1961 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, para la declaración de Monumento artístico, con la categoría de Monumento provincial, a favor de la torre de Villademoros, por ser un interesante exponente de la arquitectura militar gótica de Asturias:

«En el lugar de Villademoros, parroquia de Cadavedo, del Concejo de Valdés, a menos de un kilómetro de la costa, se alzan las ruinas de una torre, fortificación de planta cuadrada, de 7,90 metros por cada lado, con una altura aproximada de 14 metros.

»Los muros de la torre van perdiendo espesor en su interior, ofreciendo los consabidos retallos escalonados correspondientes a los pisos allí manifestados, con un espesor que oscila entre 1,60 metros en su base, para terminar con 0,60 metros. Sus paramentos exteriores, continuos y cada uno de ellos en un solo plano, muestran a la vista su estructura pétreo, construída con mampostería y sólidos esquinales en sus cuatro ángulos, partes donde se abren los diferentes huecos que ofrece la torre, la mayor parte estrechas aspilleras defensivas y ventanas en arco de medio punto o ajimezadas, con un matacán sobre la única puerta de acceso a la torre, para su defensa. La puerta, cerrada con arco ligeramente ojival, tiene también aquel característico despiece, siendo interesantes las dos ménsulas de piedra situadas a cada lado de la solera, sin duda para el apoyo de la plataforma de madera con el acceso normal a la torre en tiempos de paz, sin que aquí se puedan consignar restos del puente levadizo, como pretende ver el inspector de Monumentos provinciales en su informe. Todas las fábricas de la torre y sus detalles parecen ser obra homogénea no anterior al siglo XIII, aunque quizá en partes de ella pueda

haber importantes restos de la construcción primitiva, a que hacen referencia las crónicas.

»También se dice en el informe que ahora consideramos que en las tierras de labor inmediatas al monumento apareció un sello romano y varias monedas de los siglos XIII al XIV.

»Los antecedentes históricos de la torre hacen remontar su origen a los primeros tiempos de la Reconquista, citando a un tal Pelagio, que con sus hombres se unió a las huestes de D. Pelayo. Su hijo, Pelayo Peláez, que vivió en tiempos de Alfonso I el Católico, tomó partida contra Mauregato, siendo vencido, confiscándole sus bienes, que hubo de entregar con su torre y solar. Restituídos después por Alfonso II el Casto, relacionando a la torre con el legendario tributo de las cien doncellas.

»El cronista local Trelles sigue dando noticia de sus descendientes, uno de ellos Pelayo Gutiérrez, alférez mayor de Ramiro I, consignando también que en sus días los normandos destruyeron la torre y solar de esta noble familia, así como también la ermita de Santa Eufemia.

»Don Men González, otro descendiente de Valdés, fue *rico-home* reinando Fernando el Magno, que tuvo *antiguo solar* junto a Cadavedo, en el concejo de Valdés, que en lo sucesivo se llamó Villa de Moros.

»Todavía Trelles da más referencias de esta noble familia, hasta «que Diego o Dia Valthes, ascendiente número veintisiete entre ellos y tronco de quien se derivan sus posteriores ramas, uno de éstos—Pelayo Díaz, heredero del solar de Cadavedo, cuyo hijo Núñez Peláez, señor del mismo, según dice el obispo D. Pelayo en sus Memorias, alcanzó su vida hasta la era de 1037, que corresponde al año 999—restableció el antiguo solar destruido por los normandos, edificando nueva torre».

»Todas estas noticias, debidas en su mayor parte al cronista Trelles, llevadas a la consideración del monumento que ahora se alza en Villademoros, parecen excesivamente arcaicas refiriéndonos a la construcción del año 999, con respecto a lo que allí queda todavía en pie. La torre actual parece ser obra levantada en período muy avanzado del gótico, como ya queda dicho al hacer su descripción, salvando a los restos de otras épocas que puedan estar incluidos en sus fábricas, entre ellos quizá algún pequeño hueco de medio punto allí existente, pudiéndose hacer también aquí caso omiso de este detalle, pues en Asturias es bien sabido que perduran tardíamente las formas y los modos de construir más usuales en épocas ya pasadas.»

LA IGLESIA DE SAN NICOLAS, DE SORIA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 de abril de 1961 fue aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos que ratifica y se adhiere plena y totalmente al siguiente, formulado por la Real Academia de la Historia, relativo a las ruinas de la iglesia de San Nicolás, en la ciudad de Soria:

Dicho dictamen fue emitido por el miembro numerario de aquella Corporación, fallecido pocos días después, D. Leopoldo Torres Barbás.

Impugnaba el informe del arquitecto conservador de Monumentos de la segunda zona del Patrimonio Artístico Nacional, en el que sostiene que no deben declararse Monumento histórico-artístico las mencionadas ruinas, y que en todo caso se desmontaran los capiteles y trozos labrados que en ellas subsisten para conservarlos en otro lugar.

Cuanto hacía constar la Academia de la Historia en el dictamen que ahora hace plenamente suyo, esta Real Academia manifiesta que «esas mutiladas ruinas, con su esbelto ábside cubierto por una bóveda gallonada sobre nervios, obra probable de los canteros que hacia 1232 comenzaron a levantar la catedral de la cercana villa de Burgo de Osma, y de la que se conservan los arranques, constituye un monumento de interés no sólo local, sino del arte castellano de los siglos XII al XIII.

»Es frecuente creer que el interés de los edificios antiguos reside, sobre todo, en su decoración. Pero la Academia no puede aceptar ese criterio simplista; la forma, la estructura de una construcción, tienen tanta importancia como los elementos que la adornan y enriquecen, y edificio y decoración forman un conjunto cuya separación es siempre dolorosa para todo el que sienta interés histórico y emoción artística.

»Los proyectos de reforma interior de Soria, como dice el arquitecto de la se-

gunda zona en su informe, no afectan a las ruinas del ábside de San Nicolás, por lo que no hay problema en este aspecto. Las ruinas pueden consolidarse, dado el reducido tamaño del edificio, con un presupuesto no muy elevado; y, derribadas las modestas construcciones parásitas que hoy en parte las ocultan, ennoblecerán y prestarán belleza a una plazoleta, grato lugar de reposo urbano. Si no se declaran Monumento histórico-artístico, según solicita la Academia, cualquier día serán derribadas y desaparecerá de Soria un monumento que puede y debe salvarse.»

Por todo lo expuesto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reitera a V. I. el repetido asentimiento a lo manifestado por la de la Historia.

LA IGLESIA DE SAN JUAN DE PUERTA NUEVA, DE ZAMORA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 de abril de 1961 fue aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la petición de la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, siendo ponente el Excelentísimo Sr. D. Manuel Gómez Moreno, para que recaiga declaración de monumentalidad a favor de la portada de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, en dicha ciudad, acompañando un plano de ésta y tres fotografías de la portada en cuestión.

«Ella es de estilo románico, fechable a mediados del siglo XII, sencilla en comparación con otras de la misma ciudad y bien conservada. No se alega motivo especial que justifique la tal declaración, salvo su belleza artística; y, como viene siendo regla que la categoría de Monumento nacional responda a necesidades de conjurar menoscabos en su conservación, a más de que es inusitado aplicarla a un elemento arquitectónico intrínseco a edificio no descollante por otro concepto,

»Esta Real Academia, en virtud de lo expuesto, considera que la portada de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, en Zamora, sea clasificada como Monumento local.»

LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE, DE ZAMORA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 de abril de 1961 fue aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno, relativo a una solicitud de la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, proponiendo para declaración de monumentalidad la portada occidental y torre adyacente de la parroquial de San Vicente, de aquella ciudad, con la categoría de Monumento local.

«La portada es románica, muy adornada y hermana de otra, algo más rica, en la iglesia de la Magdalena, de la misma ciudad, y que la torre es ya del siglo XIII, ojival y arcaizante y bien proporcionada, con arquerías apuntadas y chapitel de hacia el siglo XVIII, esbeltísimo y empizarrado. Sus dos primeros cuerpos se cubren con bóvedas de cañón; el resto, con techos. Y lleva adjunta en uno de sus ángulos la escalera de caracol para su acceso.

»A la solicitud, con su razonamiento técnico correspondiente, acompañan un plano de la ciudad, una fotografía de las partes del edificio aludidas y los trazados geométricos de la torre, con declaración de que ella ha sido recientemente consolidada y restaurada gracias a la magnificencia, bien plausible, de la ciudad, y, por consiguiente, queda en perfecto estado de conservación.

»La declaración de monumentalidad no responde a exigencia de intervención por parte del Estado, y, por consecuencia, ni portada ni torre ganarían con ella desde el punto de vista utilitario.

»Esta Real Academia consideró que, a reservas de lo que el superior criterio de V. I. estime pertinente, sólo se aconseja que sea clasificada como Monumento local.»

Lo que en virtud del mencionado acuerdo tengo el honor de comunicar a Vuestra Ilustrísima, adjuntándole el expediente completo de referencia.

LA IGLESIA DE SAN PEDRO, PARROQUIAL DE VILLAR
DE LOS NAVARROS (ZARAGOZA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 de abril de 1961 fue aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Joaquín María de Navascués, relativo a la petición de la Diputación Provincial de Zaragoza a favor de la iglesia de San Pedro, parroquial de Villar de los Navarros.

«De las noticias y gráficos aportados al expediente, con excepción de la escasa fotografía de la torre, poco puede deducirse para estimar justamente los méritos artísticos del templo parroquial de Villar de los Navarros, porque ni unas ni otros son suficientes para el caso.

»Villar de los Navarros es un pueblecito interesante y pintoresco, perdido en los confines meridionales de la provincia de Zaragoza. Está enclavado a orillas de uno de los arroyos o barrancos que descienden de la Sierra Perlada, en la provincia de Teruel, hacia el Norte, y ya en la de Zaragoza forman el río Almonacid o rambla de Azuara, que unido al Aguas o Aguas Vivas, en Letux, pasa por Belchite y desemboca en el Ebro. Hállase, pues, situado en la periferia del gran foco de la arquitectura mudéjar zaragozana, que, como es bien sabido, corresponde al valle del Jalón, con su paralelo del Huerva. Mas, a pesar de su situación extrema, la iglesia de Villar de los Navarros ostenta, particularmente en su torre, tal gallardía de proporción y adorno que parece como incluida en el centro del propio foco. En realidad, la parte más vieja del templo parroquial, la iglesia primitiva, con su torre, pudiera ser anterior al siglo XVI.

»El núcleo más antiguo del edificio parroquial, con independencia ya de la fecha en que fuera construído, lo integran la actual nave central, que formó la tota-

lidad de la iglesia, con su cabecera ochavada y la torre a los pies, con arreglo al tipo general y tradicional de la albañilería aragonesa, modificado después tantas veces y en tantos ejemplares para adaptar la organización primitiva a necesidades y gustos posteriores, produciendo en muchos casos notables desaciertos y desconciertos.

»La construcción, en cuanto se ve, es toda de ladrillo. La torre es de planta cuadrada y decorada profusamente por sus cuatro caras. Es difícil precisar cómo fuera el interior de la iglesia primitiva, desfigurada por las reformas y ampliaciones posteriores y restaurado recientemente después de los desastres que sufrió durante nuestra guerra. El ábside o cabecera lo cubre hoy una bóveda estrellada, y otras tantas, más sencillas, cubren los cinco tramos en que está dividida la nave, de los cuales el último, correspondiente al coro, está construido en alto. Por el exterior, y en cuanto queda libre, por encima de las adiciones ulteriores, toda la fábrica es de ladrillo. Bajo el alero, poco volado y sostenido por modillones de ladrillo, corre a lo largo de los muros una galería de ventanas arqueadas, sencillas, sin dobladuras, como se hicieron tan frecuentes en toda la arquitectura aragonesa en la edad moderna. Más abajo de las ventanas obsérvase que corría un friso de ladrillos en ángulo.

»La torre, cuadrada y a los pies de la iglesia, como queda dicho, está situada al lado de la epístola. En su interior se superponen hasta cuatro cámaras, cubiertas con bóvedas de crucería, de ladrillo todo, crucerías y plementería. Las plementerías del lado de la epístola están derribadas en su mayor parte para el funcionamiento de las pesas del reloj, según informaron, y para tañer la campana más cómodamente desde abajo, según pareció. Por el exterior, la ornamentación de la torre la distribuye en su alzado en seis cuerpos, de los cuales los cuatro superiores deben corresponderse más o menos con las cámaras interiores, y los dos últimos sobrepujan la altura del templo. La ornamentación, hasta donde puede asegurarse, se repite exactamente en cada uno de los tres frentes de los cuatro cuerpos que se corresponden con el alzado de la iglesia, y en los cuatro de los dos que lo sobrepasan. Los cuerpos acusan su individualidad mediante una separación por frisos de ladrillos en ángulo, o de éstos más cornisas de ladrillo, aligerando con sus leves salientes la pesadez y la masa vertical de la construcción. El primer cuerpo, a contar desde la base, es liso; el siguiente está decorado con zig-zag de ladrillos, dobles y triples, de lado a lado; el tercero lo decoran arquerías mixtilíneas cruzadas; el cuarto son paños de rombos que ocupan toda la superficie; el quinto lo decoran lazos sencillos sobre patrón cuadrado; en el sexto y último se abren en el centro de cada frente ventanales geminados, cuyo alfiz, cruzándose arriba, en el centro, se

enlaza para formar una archivolta que cobija los arcos gemelos del ventanal. Los ventanales están flanqueados con paños de rombos. No se ha visto vestigio alguno de complementos decorativos en cerámica vidriada. El remate de la torre no se sabe cómo sería, pero en lo alto del último cuerpo habrá vestigios que permitan reconocerlo. Hoy la torre parece mocha; pero en realidad no debió tener más cuerpos encima, según la proporción correcta de su masa. A dos motivos diferentes corresponden los defectos, pocos en realidad, que ostenta la arquitectura de la torre. Unos son debidos a las reformas introducidas para la instalación de las campanas y del reloj. Otros, a los efectos de la guerra. Pero aun así la torre se ofrece espléndida a la contemplación de quien la admira, y sus desperfectos son fácilmente remediables.

»Acaso la primera reforma y adición sería la construcción de la escalera de acceso a las cámaras de la torre, entre las que no hubo seguramente comunicación por medio de escalera de fábrica, a no ser que ésta estuviera embutida en el grueso del muro, cosa que no se pudo comprobar en la visita. Lo cierto es que la escalera actual se construyó como una segunda torre pegada a la primera y al muro de los pies de la iglesia, aprovechando el ángulo que formaba éste con el frente correspondiente de la torre, dando por resultado, y a la vista, una curiosa construcción que personaliza la fisonomía de esta iglesia. La segunda torre aloja en su interior una escalera de caracol, toda de ladrillo. Por el exterior, dentro del ángulo susodicho, presenta tres frentes, como si fuera un prisma de base pentagonal o un prisma cuadrangular con una arista achaflanada. Su construcción es de ladrillo, naturalmente, y se alza hasta la altura del quinto cuerpo de la torre. Los frisos de ladrillo que separan los cuerpos de ésta se corrieron por los tres frentes de la caja de la escalera, de modo que se pretendió unificar la fábrica nueva con la antigua, con bastante éxito en este aspecto; pero lo que no se repitió fue la decoración de los correspondientes cuerpos de la torre, repitiéndose sólo en los de la escalera los zig-zag del segundo cuerpo de aquélla, con monotonía y falta de empuje que acusan no sólo la diferente época, sino la rutina y escasez de recursos correspondiente al tiempo en que se fabricó la escalera, que si lastimosamente ocultó la mitad aproximada de la torre en toda su altura, en el ángulo que formaba con el astial del templo demuestra al menos un buen deseo de que la obra nueva armonizase con la vieja. La escalera remata allí, donde queda dicho, y se cubre con una especie de aguja o flecha gótica que caracteriza a tantas torres aragonesas y que podría ser un elemento cronológico que diera la fecha aproximada para la construcción anterior de la iglesia y torre. Nada de esto aparece en la información remitida con el

expediente, y aun se cree que no es exacta la planta anónima que se incluye en el mismo.

»Con independencia de la fecha de todas estas construcciones moriscas, en los siglos XVI al XVII se ejecutó la gran obra de la ampliación del templo. Entonces se encalaron los muros laterales de la iglesia correspondientes a los cuatro tramos que hay entre la cabecera y el coro, y se agregaron dos cuerpos de cuatro capillas, que por la amplia comunicación que se dejó entre ella, y por las linternas sobre cúpula que las iluminan, dan hoy al templo la impresión de iglesia de tres naves y muy abundante de luz natural. Estos cuerpos laterales de capillas se prolongaron alrededor de la cabecera para instalar la sacristía y disponer de otras dependencias. El cuerpo de capillas del lado de la epístola se prolongó hacia los pies hasta la torre, ocultando los dos cuerpos inferiores de la misma por ese frente, y allí se instaló la sala capitular y la subida al coro, que acaso sea obra del mismo tiempo. La entrada a la iglesia se organizó por la capilla del lado de la epístola más próxima a los pies, guarneciéndola con una portada de piedra que delata la época de la ampliación mejor que la anodina y simple construcción de ladrillo.

»Con esto no acabaron las reformas, sino que pasaron al interior, y el barroquismo decorativo aragonés, de yeso policromado, del siglo XVII, dejó su testimonio en la capilla frontera, a la entrada, y las exuberancias francesas de la rocalla, con profusas figuras y escenas, del XVIII, llegaron hasta este rincón zaragozano en la primera capilla del lado del Evangelio, completada la policroma yesería de muros y bóvedas con excelentes azulejos pintados de la época, que pudieron buscarse en el vecino reino de Valencia, o quién sabe si pudiera sospecharse en un alarde aragonés de la más próxima fabricación de Muel.

»Y aquí termina la relación de cuanto notable hay en la iglesia de Villar de los Navarros y de cuanto se conserva de lo que había antes de nuestra guerra, con motivo de la cual se saqueó el templo, se cometieron toda suerte de excesos y se dedicó a garaje. Todavía los azulejos y decoraciones de yeso muestran las huellas del fuego, del humo y del destino que recibió el edificio. Hoy, salvo estas huellas, todo lo demás está pulcro y limpio por efecto de la restauración interna, y enriquecido también por disposición del reverendísimo prelado de la diócesis, quien adjudicó a esta iglesia tres bellísimas imágenes que estuvieron en Zaragoza en la iglesia de San Pedro Nolasco: una Madre de Dios, un Cristo crucificado y una cabeza de Ecce-Homo, obras las tres importantes y, posiblemente, todas del siglo XVI, acaso conocidas y veneradas por el ilustre fraile y dramaturgo Fr. Gabriel Téllez.

»Excesivamente prolijo parece este informe; pero de algún modo había que suplir la falta de documentación advertida en el expediente. Como consecuencia de

cuanto queda expuesto, el conjunto arquitectónico de la iglesia de San Pedro de Villar de los Navarros, con sus capillas agregadas y la torre con su escalera, reúne por sí mismo los méritos artísticos suficientes para ser declarado Monumento provincial; es además un testimonio vivo de algo que parece baladí, pero que es necesario afirmar y demostrar con un ejemplo rural: la inquietud artística que animó durante unos cinco siglos a los vecinos de un arrinconado pueblo aragonés, los cuales supieron captar lo mejor de cada tiempo para ofrendarlo en su iglesia como el mejor marco para la celebración del culto.

»Por todo ello, esta Real Academia considera que el conjunto arquitectónico de la iglesia parroquial de San Pedro de Villar de los Navarros, en la provincia de Zaragoza, debe ser declarado Monumento provincial, de acuerdo con la propuesta de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.»

LA TORRE DE LA EX COLEGIAL IGLESIA DE CARIÑENA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 de abril de 1961, fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Joaquín María de Navascués, relativo a la declaración de Monumento provincial a favor de la torre de la ex Colegial iglesia de Cariñena, propuesta por la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.

«La torre de que se trata, aunque eclesiástica, tuvo en la época de su construcción una finalidad eminentemente militar, como lo demuestran no sólo las fotografías, sino los planos que acompañan al expediente. Queda en la incógnita la fecha exacta de su construcción, su relación con el recinto fortificado de la ciudad, del que por cierto quedan todavía en pie algunos vestigios; pero es evidente el magnífico estado de conservación y su estilo gótico, del que desdice el casetón que actualmente remata el monumento.

»Si se tiene en cuenta que su altura domina todo el vasto campo de Cariñena, en cuyos alrededores sólo se yerguen torres de ladrillo mudéjares, la pétreo y sólida torre de la capital de aquella comarca alcanza notoriedad por su singularidad, y no hacen falta, a juicio del que suscribe, otros datos que los objetivos para declarar esa torre Monumento provincial.

»Mas sería deseable, ya que de una torre fuerte se trata, que la tutela y protección que la Corporación Provincial Zaragozana se propone dispensarle como consecuencia de la declaración, se ampliase ésta a los restos del antiguo recinto amurallado de la ciudad de Cariñena que todavía se conservan en pie, bien a la vista, bien escondidos bajo el caserío moderno.

»En su consecuencia, esta Real Academia ha acordado manifestar a V. I. lo siguiente:

»1.º La conveniencia de declarar Monumento provincial la torre de la ex Colegial iglesia de Cariñena, de acuerdo con la propuesta de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.

»2.º Que la declaración anterior se extienda a los restos de la muralla de la ciudad de Cariñena que se conservan todavía visibles u ocultos a la vista.

»No obstante, V. I., con su superior criterio, resolverá, adjuntándosele el expediente completo de referencia.»

EL CIMBORRIO DE LA REAL COLEGIATA DE TORO

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 5 de junio de 1961 fue aprobada el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal:

»La propuesta que hace la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora a la Dirección General de Bellas Artes, solicitando en su escrito del 23 de marzo último la reconstrucción del cimborrio de la Real Colegiata de Toro, en lo que a las cubiertas de su cúpula se refiere, fue desestimada por unanimidad en la Junta de la Comisión Central de Monumentos el día 17 de abril último.

»Precisamente por el excepcional interés que tienen los magníficos ejemplares de cimborrios españoles en Zamora, Toro y Salamanca, conviene mantenerlos tal cual están y en su más puro estado.

»Así han llegado hasta nosotros, completos los de Zamora y Salamanca, donde las reparaciones efectuadas se han llevado a cabo siempre con el máximo respeto para no alterar en nada las trazas originarias de tan preciados monumentos. En la Colegiata de Toro, en cambio, ha sucedido lo contrario, habiendo llegado completas hasta el día las trazas de los tambores, tanto en el cimborrio como en las torrecillas a él adosadas; pero guardando un nivel general donde parece haber sido interrumpida la obra, incompleta en sus cubiertas, de mayores proporciones y dificultades que en las de Zamora y Salamanca, multiplicándose aquí los problemas técnicos para cubrir.

»Es evidente que hoy día sería fácil vencer tales dificultades para cubrir la cúpula de Toro mediante el empleo del hormigón armado: solución actual, incompatible con los procedimientos constructivos de la época del monumento, donde no hay duda también en afirmar que ello sería un atrevimiento imperdonable, al tener

que interpretar caprichosamente importantísimas partes que allí faltan en absoluto.

»El hecho de haber llegado a nuestros días la obra del cimborrio toresano incompleta, perfectamente enrasada a la altura en que ahora aparece la parte existente del monumento, induce a pensar que pudo haber quedado así, posiblemente interrumpida la obra en los días de su construcción, pues, de otro modo, cualquier falta en él por hundimiento, caso de haber estado completo, hubiera sido siempre la falta parcial y no totalmente enrasada, como nos muestra ahora el monumento, muy especialmente en sus torrecillas. Por esto parece deducirse la consecuencia de no haber sido terminada nunca la obra del cimborrio toresano, donde tampoco existe ahora dato cierto de cómo pensaban cubrirle.

»Sin dato alguno para poder realizar las obras que allí faltan para su terminación, es indudable el camino a seguir, por respeto al monumento, no haciendo obra alguna en él que se aparte del criterio más riguroso de autenticidad, dentro de las claras posibilidades que ofrece el monumento. Por otra parte, todos pueden suplir imaginariamente en él cuanto le falta para quedar completo, máxime teniendo intactos y bien conservados los magníficos ejemplares de Zamora y Salamanca.

»La justificación histórica que alega en su escrito la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, queriendo determinar que el cimborrio de la Colegiata de Toro tuvo la terminación que hoy falta en sus cubiertas, está basada en una poética narración romántica de fines del pasado siglo, donde Oliveira Martins dice en «O Príncipe Perfeito» lo que pudo ver el viajero portugués Barroso Gómes en el siglo XIV. Allí nada se descubre del típico y conciso relato medieval, siendo, en cambio, muy brillante y rica la exaltación romántica del cronista, que sueña con ver la obra completa: visión surgida seguramente por la cúpula zamorana, falseando la verdad, al corriente modo de la época.

»Refiriéndonos ahora a la cita que hace la Comisión Provincial de Monumentos, del modo de pensar expuesto a fines del pasado siglo en este asunto por la Real Academia, parece innecesario recordar que tal apreciación respondía entonces al criterio integral de las restauraciones, hechas al modo de Viollet-le-Duc. Afortunadamente, de entonces acá se ha rectificado en absoluto tal modo de pensar, al comprobar las desgraciadas equivocaciones padecidas, con la pérdida de la mayor parte de los monumentos donde se había operado bajo semejantes directrices. La Comisión Provincial de Monumentos, después de tan lejanos tiempos, ¿desconoce las teorías y criterios que ahora son mantenidos con firmeza en casos semejantes?

»Por todo cuanto queda dicho se estima conveniente mantener incompleto el cimborrio toresano, con las cubiertas de tejado tan acertadamente dispuestas por el arquitecto D. Alejandro Ferrant cuando restauró la Real Colegiata de Toro.

»El ejemplar incompleto del cimborrio toresano, con los otros dos similares de Zamora y Salamanca, afortunadamente intactos y completos, hacen del grupo aludido, como todos saben, una de las particularidades más gloriosas de la arquitectura medieval española, que se adelanta notablemente en su tiempo con tan atrevidas estructuras, a otras similares levantadas después fuera de España. Bastaría sólo tal consideración para aconsejar con firmeza el mayor respeto ante tan importantes monumentos, auténticos en todas sus partes, y por ello nunca deben ser alterados, siendo nuestro deber mantenerlos y cuidarlos siempre en su primitivo estado ante la justa admiración de las gentes, para el mayor aprecio y respeto de futuras generaciones.»

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

Fallecimiento del Académico numerario D. Antonio Gallego Burín.

Tras larga y dolorosa dolencia expiró el día 7 de enero, a las siete y media de la tarde, el Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Burín, barón de San Calixto, Director general de Bellas Artes y Académico numerario de nuestra Corporación desde el año 1956, versando su discurso de recepción sobre el tema «El barroco granadino». Catedrático universitario, como su inmediato antecesor en la Academia D. Andrés Ovejero, dio relevantes muestras de su cultura en publicaciones eruditas altamente estimadas. Una prolongadísima enfermedad no amenguó su voluntad de trabajo y sus persistentes iniciativas, entre las cuales han destacado últimamente dos magníficas exposiciones conmemorativas: las del aniversario de Carlos V, en Toledo, y la del tricentenario de Velázquez, en Madrid.

El día siguiente al de la defunción fue trasladado el cadáver a la iglesia de San José, donde se celebró un funeral de *corpore insepulto*, figurando en la presidencia oficial del duelo los ministros de Educación Nacional, Asuntos Exteriores y Ejército; el Presidente de las Cortes, el Subsecretario de Educación Nacional y el Director de nuestra Academia, Sr. López Otero.

Terminado el funeral se trasladó el cadáver a Toledo, acompañando al séquito el Ministro de Educación Nacional y otras personalidades oficiales. En seguida se continuó viaje hasta Granada, ciudad natal del difunto, y el cadáver fue enterrado con la mayor solemnidad y participación unánime y popular del vecindario granadino.

En la sesión necrológica, celebrada el día 16, el Sr. Director concedió la palabra al Presidente de la Sección de Pintura, Excmo. Sr. D. Manuel Benedito, para que en nombre de la referida Sección pronunciara el discurso necrológico reglamentario. El Sr. Benedito se adhirió al pesar de la Academia; mas, por no considerarse con suficientes condiciones para trazar el elogio en los términos que debía hacerse, encargó al Excmo. Sr. Marqués de Lozoya que le sustituyera a tal efecto. Las palabras de este último figuran en las páginas necrológicas de nuestra revista.

Finalmente, se levantó la sesión en señal de duelo.

Fallecimiento del Académico numerario D. Jesús Guridi Bidaola

Repentinamente falleció en Madrid, el día 7 de abril, el insigne compositor cuyo nombre encabeza los presentes pá-

rrafos, causando profundo pesar esta inesperada pérdida, que lo es por partida doble: para nuestra Corporación, a la cual pertenecía el finado desde el año 1947, y para el arte musical español contemporáneo, privado de una de sus más legítimas glorias. El sepelio se efectuó el día siguiente, a las doce y cuarto de la mañana. Como manifiesta el acta de la sesión celebrada el día 10, acudió una enorme muchedumbre, en número verdaderamente excepcional, y en la que figuraban ilustres personalidades del arte musical y teatral.

Unas quince grandes coronas ocupaban tres coches oficiales. La presidencia del duelo estaba compuesta por el Presidente de las Cortes y del Consejo del Reino, D. Esteban Bilbao; el señor Ministro de Educación Nacional, don Jesús Rubio; el Director general de Bellas Artes, D. Gratiniano Nieto, y nuestro Director, D. Modesto López Otero, acompañando a los hijos del finado.

De nuestra Corporación asistieron los señores Sánchez Cantón, Moreno Torroba, Yárnoz, Marqués de Moret, Adsuara, Menéndez Pidal, Hermoso, Huerta, Subirá, Rodrigo, Gómez García, Ruiz Casaux y Aguiar.

También asistieron el Presidente de la Sociedad de Autores, Sr. Fernández Ardavín; el primer teniente de Alcalde, Sr. Soler; el Presidente del Círculo de Bellas Artes, Sr. Calvo Sotelo; el Subdirector del Conservatorio, señor Franco, y el Director del Museo Dramático, Sr. Fernández de Córdoba.

El cortejo se dirigió primero al templo de Maravillas, donde se ofició un funeral de «cuerpo presente», y después la comitiva se detuvo delante del Conservatorio Nacional de Música, del cual

era Director el Sr. Guridi. Los alumnos del Conservatorio depositaron ramos de flores sobre el féretro y seguidamente se cumplió la despedida oficial del duelo. Gran cantidad de acompañantes siguió hasta el cementerio. Esta Academia continuó también su representación, integrada por el Secretario perpetuo de nuestra Corporación, Sr. Francés; el Presidente de la Sección de Música, Sr. Moreno Torroba, y el Secretario de la misma, Sr. Subirá.

El cadáver fue inhumado en el panteón familiar, situado en el cuartel 14, manzana 320 A.

En la sesión necrológica se leyeron varios telegramas de pésame, uno de ellos enviado por el Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, D. Joaquín Valverde. A continuación el Presidente de la Sección de Música, Excmo. Sr. D. Federico Moreno Torroba, leyó el discurso que acoge el presente número en puesto de honor. Tras esto, el Académico Excelentísimo Sr. D. Federico Sopena, deseando asociarse a este tributo, leyó unas cuartillas. Y asimismo inauguró con una breve disertación el homenaje que a la memoria del maestro Guridi había organizado el Real Conservatorio de Música el 24 de mayo, interpretándose ahí variadas composiciones de aquel gran artista.

Elección de nuevos Académicos numerarios.

En la sesión de 22 de mayo, para cubrir la vacante producida por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Fernando Alvarez de Sotomayor, fue designado el pintor D. Daniel Vázquez Díaz.

En la sesión del 12 de junio, a propuesta de los Excmos. Sres. D. Manuel Benedito, D. José Capuz y D. Federico Moreno Torroba, fue elegido por unanimidad el Excmo. Sr. D. Luis Martínez de Irujo, Duque de Alba, para cubrir la vacante producida por muerte del Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón.

En esta misma sesión, a propuesta de los Excmos. Sres. D. Eugenio Hermoso, D. Enrique Lafuente Ferrari y don César Cort, fue elegido por mayoría D. Francisco de Cossío para cubrir la vacante causada por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Burín.

Defunción de Académicos correspondientes.

La Academia ha hecho constar en acta su sentimiento por la defunción de los siguientes Académicos Correspondientes:

D. Francisco Mora Berenguer, fallecido en Valencia el 24 de enero.

D. Angel del Castillo López, fallecido en La Coruña el 16 de marzo.

D. Ignacio Bauer, fallecido en Basilea (Suiza).

D. Carlos Dos Passos, fallecido en Oporto.

D. Giovanni Poggi, fallecido en Italia.

El Excmo. Sr. D. José González de la Peña, Barón de Forna, fallecido en Francia el día 27 de junio.

El centenario del nacimiento de D. Vicente Lampérez

No podía pasar inadvertido este centenario, pues este arquitecto nació el

24 de marzo de 1861, y, en consecuencia, nuestro Director, el Excelentísimo Sr. D. Modesto López Otero, leyó unas cuartillas que fueron oídas con emoción y recibidas con el unánime sentimiento aprobatorio de los señores Académicos, y que se trasladaron al acta de la correspondiente sesión semanal.

Estas cuartillas dicen así:

«Deseo dedicar unas palabras de recuerdo y de homenaje a la memoria de un insigne miembro que fue de esta Real Academia, D. Vicente Lampérez, cuyo centenario de nacimiento se ha cumplido hace pocos días. Las motivan no solamente sus méritos, sino también el afecto que le profesamos sus discípulos.

»Todos los arquitectos que pertenecemos a nuestra Sección de Arquitectura hemos tenido la fortuna de disfrutar de aquella condición. Afecto admirativo y gratitud, mueven esta sencilla síntesis biográfica, aunque la figura del insigne maestro merece, en justicia, una conmemoración más importante.

»Don Vicente Lampérez y Romea, arquitecto, profesor e historiador de la arquitectura española; conferenciante, publicista, Académico y buena persona, nació en Madrid el 23 de marzo de 1861; murió, también en Madrid, el 18 de enero de 1923. Su precaria salud, en un cuerpo desmedrado, no le permitió alcanzar ancianidad gloriosa; pero, hombre de gran espíritu e inmensa voluntad, hizo fecunda una incansable tarea. Creo que no se ha hecho el debido juicio estimativo de la obra de este gran modelo de estudiosos de nuestra arquitectura cristiana, obra que es aún, y lo será siempre, fuente y cantera de críticos y arquitectos de la misma dedicación.

»Una biografía comentada de Lampérez habría de considerarse bajo estos dos aspectos: el de su labor docente, y como Académico historiador. La pura actividad profesional de carácter privado, desaparece ante la ingente labor restante.

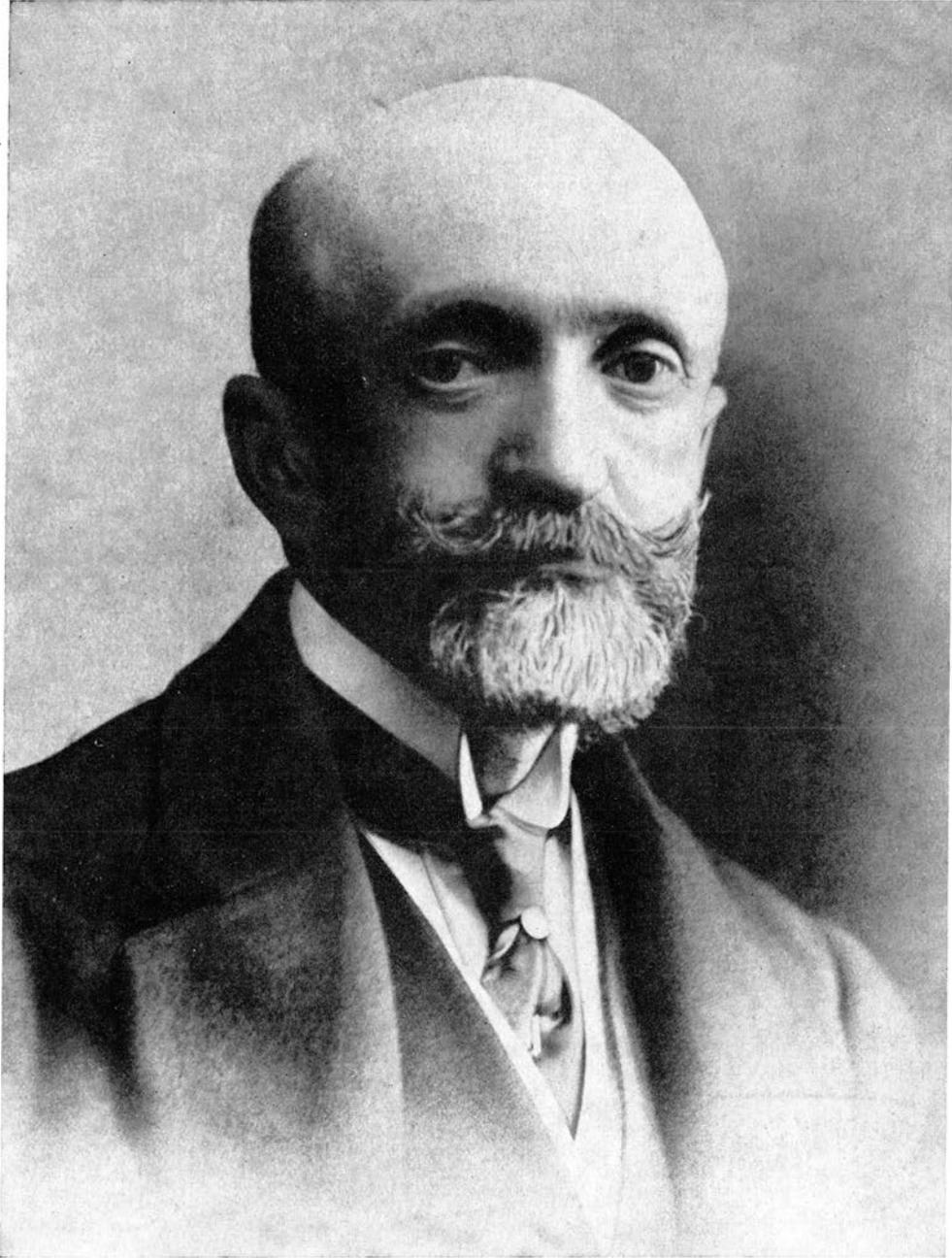
»A principios de siglo entra en la enseñanza de la Escuela de Madrid por la puerta grande de unas excelentes oposiciones a la cátedra de Teoría del Arte Arquitectónico y del primer curso de proyectos; después, en 1914, pasó a profesar la de Historia de la Arquitectura, que era su campo. En aquella fuimos alumnos los más viejos de los que estamos aquí; los discípulos de la otra disciplina no habrán olvidado seguramente sus magistrales lecciones, como tampoco las olvidan los supervivientes de aquellos cursos de estudios superiores en el Ateneo de Madrid, y los de las innumerables conferencias en otros Centros culturales de España.

»Pero es en el estudio de los monumentos medievales, en su filiación crítica y en su clasificación, que muchas veces suponen un verdadero descubrimiento, en donde se aplican sus dotes de afortunada intuición, de penetración sagaz y reflexiva, razonada con certera consecuencia. Ello da lugar a importantes monografías, que comienzan en 1896 con los «Apuntes para un estudio sobre las catedrales españolas», siguiendo una serie numerosísima de títulos cuya relación es imposible repetir aquí y ahora, y publicadas sin descanso. Su también constante colaboración en periódicos y revistas, además de sus conferencias, han permitido considerar a Lampérez como un gran divulgador de nuestra arquitectura civil y religiosa, con el provecho consiguiente para la cultura nacional.

»Esta labor de investigación y de sabia ordenación crítica se condensa en dos obras de inmensa importancia, bien conocidas de todos ustedes: «La Historia de la Arquitectura cristiana española de la Edad Media», premiada en el V Concurso Internacional «Martorell», y publicada en 1908 merced a la generosidad de D. Juan Cebrián—nombre que se pronuncia siempre en esta Academia con gratitud—, y la «Historia de la Arquitectura civil española», publicada en 1922. Ambas, y sobre todo la primera, no son un simple inventario de ejemplares tipos y de escuelas, sino que por primera vez en España, y después de todo lo mucho y bueno que en el período romántico y en el resto del siglo XIX se escribió sobre la misma materia, Lampérez sistematizó en un amplio conjunto, con fundamento técnico y científico, el ingente panorama de nuestros monumentos medievales, tratado con la especial posición y la intención directa de puro arquitecto, sin por ello desdeñar la importancia del documento ni los componentes sociales y políticos que concurren en su creación.

»Por primera vez entre nosotros se afirma en aquellos libros el juicio histórico sobre un monumento, por la conjunción armónica del sistema de fuerzas y del sistema de formas de una organización arquitectónica.

»En cada una de aquellas monografías, como en las magnas obras citadas, cada monumento o grupo de monumentos se analizan y clasifican por su cronología, por las escuelas, por los elementos, por la propia singularidad, en un todo razonadamente ordenado y de un modo que no tiene antecedente. Ambas Historias, permanentes libros de consulta, bastarían, ciertamente, para



ARQUITECTO D. VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA.

inmortalizar el nombre de este arquitecto, que consagró su gran voluntad y su gran talento a tales disciplinas.

»Ejemplo de todo esto, y bellissimo por cierto, son sus discursos de ingreso en las dos Reales Academias de que fue numerario. El leído en la de la Historia, en 1916, lleva por título «Los Mendoza del siglo xv y el Castillo del Real de Manzanares», acabada monografía de una familia en una época y de su monumento más representativo.

»El leído en esta de San Fernando, en su recepción de 1917, sintetiza el magno tema de «Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al terminar la Edad Media», tratado con cierto sentido urbanista y escrito, como todo lo demás, en un estilo correcto, claro y estricto; explicable, ya que en su hogar se cultivaba con pureza y elegancia la literatura castellana.

»A Lampérez académico hay que agregar sus intervenciones y dictámenes en las dos Academias hermanas. Su prestigio y fama le llevó a pertenecer a otras, nacionales y extranjeras, y a importantes instituciones y colectividades, como la Société Française d'Archologie y la Hispanic Society of America. Fue también Presidente de aquella Sociedad Central de Arquitectos, cuya labor de altura, alejada en lo posible de materialidades profesionales, no podemos olvidar los que a ella pertenecemos.

»Queda, en fin, no por analizar, sino por mencionar, otro aspecto de la actividad de Lampérez: el de restaurador de monumentos. A quien los estudiaba tanto en España, es lógico que se le confiara su conservación. También es natural que abrazase y nunca renegase, de la doctrina de Violet-le-Duc, tan en boga durante su formación y tan practicada por los grandes restauradores de enton-

ces: Madrazo, D. Demetrio de los Ríos, el Marqués de Cubas; doctrina fundada en la supremacía de la unidad del monumento vivo, en contra de la doctrina posterior, de la autenticidad y de la verdad histórica, como única finalidad conservadora. Claro es que aquella teoría llevó a muchos a cometer abusos y errores; pero no puede negarse su valor y eficacia en muchos casos en que se trataba de la vida del monumento. Las restauraciones llevadas a cabo o iniciadas por Lampérez dentro de aquella discutible doctrina, no niegan su discreción.

»La índole de nuestras sesiones ordinarias no autoriza a prolongar estas palabras. Se ha cumplido mi propósito de recordar al insigne Académico con ocasión del centenario de su nacimiento. La brevedad impuesta no disminuye el tono ni la intensidad de admiración de nosotros sus discípulos. Estoy seguro de que la Academia la comparte unánimemente y autoriza a que conste en acta este sencillo homenaje a la memoria de D. Vicente Lampérez.»

Recepción académica del pintor D. José Aguiar

Bajo la presidencia del Excelentísimo Sr. D. Manuel Benedito, por enfermedad del Director de la Corporación, Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, se celebró el día 19 de febrero una sesión pública y solemne para dar posesión de su plaza de Académico numerario a D. José Aguiar García, elegido el 14 de noviembre último.

En el estrado se hallan numerosos señores Académicos y se exponía el cuadro de gran tamaño «Desnudo fe-

menino», que el beneficiario donó al Museo de la Academia.

De este modo ha quedado cubierta la plaza de la Sección de Pintura que había dejado vacante la defunción de D. Ramón Stolz Viciano.

En aquel acto el Sr. Aguiar leyó una disertación sobre el tema «Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo». Después de decir un emocionado recuerdo a su antecesor en el cargo, tanto en el aspecto humano como en el de su formación científica, el nuevo Académico mostró su fe en la Corporación a la que se incorpora, que no es sólo guardiana del pasado sino garantía de continuidad. Más adelante se extendió en consideraciones sobre la «angustia, que —dice— parece un factor común en el arte contemporáneo», a la que califica de «desorbitación de concepto y la ambición de poseer y ser, en función de unos medios equívocos o no; desde luego, con un error cardinal de fines éticos».

Examina después los movimientos colectivo y experimental en el arte y la evolución hacia nuevas formas, y termina con un llamamiento a la juventud para que no mire el esfuerzo como una expiación, sino que, por el contrario, vea en él aquello que salva y redime.

En nombre de la Corporación contestó a su discurso el Sr. Lafuente Ferrari, quien se refirió a la ingente obra del nuevo compañero y especialmente a su temperamento artístico, hecho a base de grandes concepciones figurativas, como en la pintura mural, en donde ha alcanzado cimas señeras.

La Exposición Fernando Sotomayor

Merece la más firme alabanza la exposición de obras pintadas por el que fue insigne artista y Director de nuestra Real Academia de Bellas Artes y del Museo del Prado, Excelentísimo Sr. D. Fernando Alvarez Sotomayor. Organizada por la Dirección General de Bellas Artes, se celebró en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes durante el pasado mes de mayo, reuniendo valiosísimas obras pertenecientes a las sucesivas épocas de una creación que llena medio siglo bien largo. Baste considerar, en efecto, que Sotomayor nació en 1875, comenzó a dibujar en 1887 y falleció en 1960.

He aquí la lisa de cuadros reunidos con el afecto filial más profundo y que se han podido admirar en aquellos salones:

Gitanos de Vera.

Baile en un «Estaminet» (Brujas).

Orfeo y las bacantes (dibujo).

Rincón de Brujas (Bélgica).

El baño (estudio).

Los abuelos.

Fragmento de un cuadro pintado en El Paular.

Segador.

Rapto de Europa.

Rapto de Europa (variante).

Interior en Galicia.

Foliada (abanico).

En la vieja iglesia.

Saliendo de misa.

La esposa del pintor.

María del Carmen, hija del pintor.

Abuela y nietos.

Carlos Servet.
Interior de la iglesia de Santiago (La Coruña). (Donde se casó el pintor.)
El Cardenal Cisneros en la expedición a Bujía (boceto).
Parolando.
Camino de la feria.
Comida de boda en Bergantiños.
 Boceto para el cuadro *Comida de boda.*
Angel de Urquijo.
Marquesa de Zarreal (boceto).
Marquesa de Zarreal.
Hijas del pintor.
Colette Bergés.
Ana María, hija del pintor.
Tipos celtas.
Galleguito.
S. M. el Rey D. Alfonso XIII (boceto).
S. M. el Rey D. Alfonso XIII.
Doña Sol, Duquesa de Santoña.
Doña Sol, Duquesa de Santoña (boceto).
Centauero.
Condesa de Finat.
María Romero.
Dos Apuntes.
Maternidad.
Señoritas de López Roberts y Polanco.
Rapaciñas (boceto).
Marqués de Comillas (boceto).
Cariátide.
Sátiro y niñas (boceto).
Paz Medinaceli.
Victoria Eugenia Medinaceli.
Victoria Eugenia Medinaceli (boceto).
José Luis de Oriol.
Miss Edwards.
Pimpinela Hohenlohe.
A Facenda.
La Ribera del Berbes (Vigo).
En la rúa del Villar.

Mercado (apunte).
Vendedora de fruta.
María del Carmen A. de Sotomayor de Borrell.
Santa Teresa de Jesús.
Armonía. María del Rosario, hija del pintor.
S. E. el Jefe del Estado (boceto).
El profesor Casares Gil.
Marquesa de Salinas.
Duquesa de Montoro (boceto).
D. José María Delás.
Olleros de Buño.
Boda en Jorres.
A Celia gustanlle as mazans enteiras.
Pepa d'as nenas.
La esposa del pintor.
María Teresa San Román y Espinosa.
Ana María A. de Sotomayor de Barbeito.
D. Serapio Huici.
Carmen de Castro.
Infortunio.
San Vicente Ferrer (boceto).
Maya, nieta del pintor.
Niñas de aldea.
Corzo.
La Condesa de Cienfuegos.
La comida.
Abutarda.
Juan Macarrón.
César González Ruano.

El folleto, publicado por la Dirección General de Bellas Artes con toda pulcritud, contiene un estudio preliminar por el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, de quien aquel pintor había sido jefe y amigo durante muchos años; una nota biográfica del artista; un Catálogo de las producciones reunidas en esta exposición antológica, y más de treinta reproducciones de obras suyas.

*Exposición de pinturas
de Valentín de Zubiaurre*

Se ha celebrado esta exposición artística en la Galería Toison, de Madrid, durante el pasado mes de marzo. El Excmo. Sr. D. Valentín de Zubiaurre es miembro numerario de nuestra Academia desde el año 1945. Había nacido en Madrid el 22 de agosto de 1879; siguió sus estudios artísticos en la Escuela Superior de Pintura, teniendo como maestros a Haes, Moreno Carbonero, Muñoz Degraín y Ferrant; en 1902 obtuvo el primero de sus galardones en concursos públicos, y la Exposición Nacional de Bellas Artes conmemorativa del Centenario de las Exposiciones Nacionales, celebrada el año 1957, le otorgó por unanimidad la Medalla de Honor.

El Catálogo de las obras que Zubiaurre ha presentado ahora en la Galería Toison presenta el siguiente panorama:

Las tres cofradías de Andorra.
Los caciques de la aldea.
Puerta de Vizcaya.
Segovianas.
Hombres de Ondárroa.
Jóvenes vascas.
Paisajes en las Peñas de Urquiola.
Serranos de Gredos.
Amarretaco.
Danza vasca.
Valentín y Malen.
Alcalde.
Concierto infantil.
Viejos de Garay.
Pescadores de Ondárroa.

Agustín el Aldeano.
Jugando a cartas.
Niños de Garay.
El pan bendito.
Castellanos.
Estudios de desnudos.
Bodegón de manzanas.
Alcalde y juez.
Comida de Espatadanzaris.
El palco.

La Academia expresó su satisfacción por el éxito de esta exposición pictórica, en la cual el Sr. Zubiaurre ha presentado variadas facetas de su fecunda y admirada actividad creadora.

*La Academia Española de Bellas
Artes de Roma*

En el mes de enero llegó a Madrid por unas semanas el Director de dicha Academia y miembro numerario de nuestra Corporación, Excmo. Sr. Don Joaquín Valverde.

Ha venido en primer lugar para tratar de la reforma del Reglamento, especialmente en sus artículos 4.º y 37, y celebró la excelente acogida que han tenido tales sugerencias en el Ministerio de Asuntos Exteriores; y en segundo término, para informar sobre los trabajos ya realizados en aquel Centro y los proyectos y reformas más indispensables para aumentar la eficacia del mismo. El Sr. Director felicitó y agradeció al Sr. Valverde por cuanto había logrado en el desempeño de su cargo, cosa que era de esperar, dadas sus excepcionales condiciones.

Premios fundacionales

I. Becas de la Fundación «Conde de Cartagena».

En la sesión de 22 de mayo, a propuesta de la Sección de Música, se concede a la señorita Dolores Pérez Cayuela una beca para Italia, cuya cantidad es de 950.000 liras.

En la sesión de 29 de mayo, a propuesta de la Sección de Pintura, se concede a la señorita Gloria Merino Martínez una beca para Francia, cuya cantidad es de 7.500 francos nuevos.

II. Premios «Molina-Higueras».

En la sesión de 12 de junio, a propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes, se concede el premio anual de 1.500 pesetas a D. José Méndez Ruiz, de la clase de Colorido y Composición (segundo), y cuatro premios de 250 pesetas cada uno a los siguientes alumnos del curso 1960-61: D. Justo Revilla Rubio, Dibujo del Antiguo y Ropajes; señorita Amparo Fernández González, Preparatorio de Modelado; D. José Sánchez Carralero López, Preparatorio de Colorido, y D. Isidoro López Murias, Dibujo del Natural (primero).

III. Premio «Madrigal».

En la sesión de 12 de junio, a propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes, se concede el premio de Pintura del curso 1960-61, de 500 pesetas, a D. Ricardo Pérez Martín, de la clase de Colorido y Composición (primero).

IV. Premios y becas «Carmen del Río».

En la sesión de 12 de junio de 1961 se acuerda, a propuesta de las respectivas Secciones, conceder las siguientes becas y premios a los alumnos que se citan: *Sección de Pintura*: Beca de Colorido y Composición, cuarto curso, de 7.000 pesetas, a D. José Méndez Ruiz; beca de Colorido, tercero, de 5.500 pesetas, a D. Antonio Martínez Manzano. *Sección de Escultura*: Beca de 6.000 pesetas a la señorita Rosario Carreño de Alenzer, y dos premios de 3.250 pesetas cada uno a D. Juan Díaz Carrión y D. Eloy Cabrera Capilla. — *Sección de Música*: Beca de Composición, de 6.250 pesetas, a D. Ramón Femenia Sánchez y beca de Violoncello, de 6.250 pesetas, a D. Alvaro Quintanilla Kiburz.

En la sesión de 19 de junio, a propuesta de la Sección de Arquitectura, se acuerda conceder la beca de 10.000 pesetas a D. Regino Borobio Navarro, y el premio de 2.500 pesetas a D. Juan Antonio Agulló Villahermosa.

Viajes del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya

Los efectuó por varias regiones españolas este miembro numerario de nuestra Academia, y de ello dio grata información en la sesión semanal del día 20 de febrero.

Había visitado la reciente organización e instalación del Museo de Escultura de Valladolid, donde figuran ahora, en sala aparte, valiosas producciones pictóricas, por lo que subrayó la importancia verdaderamente extraordinaria de aquel Museo.

Pasó después a Pamplona, y aquí tuvo la oportunidad de deleitarse con el magnífico Museo de pinturas murales, donde se cobijan obras de gran belleza.

Yendo después a Cataluña, elogió la admirable labor que el Ayuntamiento barcelonés realiza en conexión con los Amigos de la Calle de Moncada, cuyos valiosos edificios se estaban restaurando de un modo certero y adecuado. En uno de ellos, tal vez el más importante, se preparaba la instalación del Museo Picasso, para el cual este pintor iba a ceder una importante serie de sus obras de diferentes épocas. También trató de la restauración efectuada en una iglesia de Bañolas que data del siglo XI, y ensalzó la valiosa labor realizada en tal sentido por el arquitecto Sr. Ferrant.

El mecenazgo de los Duques de Alba

En la sesión del día 23 de enero, el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón hizo uso de la palabra para dar cuenta a la Academia de algunos hechos interesantes. Se refiere al caso del alto mecenazgo de los señores Duques de Alba sobre importantísimos monumentos de valor histórico y artístico. En primer lugar, la próxima apertura de la famosa torre de Alba de Tormes, totalmente restaurada por ellos, cuya primera planta está decorada con primorosas pinturas del siglo XVI, representativas de batallas, a lo cual hay que añadir la construcción del piso, que se había hundido en el salón circular, de once metros de diámetro.

Otro hecho bien plausible es la restauración y consolidación del Palacio

de Monterrey, atendiéndose al interior de la torre, la galería e instalación de muebles adecuados. A esto hay que añadir la resurrección de Verin, en Galicia, pues estaba casi destruído.

Pide el Sr. Sánchez Cantón, y así se aprueba, que conste en acta la gratitud de la Academia a esos próceres por todo ello.

En torno a unos proyectos escultóricos

En la sesión del día 8 de mayo insistió el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal sobre la extrañeza, expresada en una sesión anterior, de que se proyectase colocar una Victoria monumental delante del Alcázar de Toledo sin que se hubiera tenido previamente noticias de ello con arreglo a la ley, que dispone la intervención y opinión de la Academia sobre asuntos de esta índole. Ahora había visto en la prensa reproducciones de la proyectada estatua, de enormes proporciones, con natural perjuicio contra el respeto al Alcázar, que es monumento nacional, y a la ciudad de Toledo, que también lo es en casi su totalidad. Y expone que por la prensa ha sabido de otro gravísimo proyecto que atentaría a un monumento nacional de extraordinaria importancia en su género, antigüedad y tradición, como es el teatro romano de Mérida, donde se anuncia la colocación de tres bustos de insignes escritores contemporáneos, dos de ellos fallecidos y los tres de positivo renombre, sin que tampoco se haya cumplido el precepto reglamentario de pedir consulta a la Academia.

Con tal motivo intervinieron varios

Académicos, mostrando todos ellos su absoluta conformidad; y como no se debería pasar en silencio estos dos hechos, casi simultáneos, la Academia acordó dirigirse a la Dirección General de Bellas Artes exponiendo lo que sigue:

«Primero. La extrañeza de la Corporación al ver en un periódico noticias y reproducciones gráficas de tal gravedad, que representan la vulneración de las leyes establecidas para la intervención previa de la Academia en todo lo que se refiere a monumentos nacionales. Esto es de suma gravedad.

»Segundo. Protestar enérgicamente de que se pretenda prescindir de esa condición inexcusable y se coloquen delante del Alcázar de Toledo, ciudad toda ella monumental, una estatua colosal, e instalar en el teatro romano de Mérida unos bustos de insignes personalidades modernas, pero absolutamente inadecuadas en aquel recinto, de legítimo orgullo de España y de excepcional renombre en el mundo.»

Un Conjunto artístico burgalés

Fue declarada Conjunto histórico-artístico, con fecha 31 de mayo de 1944, la típica y centenaria plaza de San Juan, integrada fundamentalmente por los restos del llamado monasterio benedictino de San Juan, hospital anejo al mismo y la actual iglesia de San Lesmes, que había dependido de dicho monasterio.

Recientemente la Comisión Provincial de Burgos ha comunicado que el estrago producido por el paso del tiempo y por un incendio que destruyó aquel hospital, salvándose tan sólo su

artística portada, denominada del Papa Sixto IV —paradigma del flamígero burgalés—, y por la falta de consignaciones adecuadas para el exigible mantenimiento de aquellos edificios, el referido conjunto se halla en estado de ruina poco menos que inminente.

La Alcaldía de la capital, en vista de todo ello, se interesó ante la Comisión Provincial de Monumentos, recabando su consejo y posterior autorización para proceder al traslado de aquella portada al recinto denominado paseo de la Isla, donde se han reconstruido ya otros monumentos. La referida Comisión juzgó aceptable la propuesta de la Alcaldía, autorizó el inicio de las obras y se dirigió a la Academia dando cuenta de todo ello, «siempre sobre la base indiscutible de que la decisión tomada es único y eficaz procedimiento de evitar la ruina de la portada y de los restos de la antigua sala capitular del monasterio».

Examinado en el pleno de la Academia ese proceder de la referida Comisión burgalesa, realmente inaceptable, pues vulnera las normas establecidas y desacata lo que debía ser respetado, se tomó el acuerdo unánime de remitir sendos escritos al Sr. Director general de Bellas Artes y a la Comisión de aquella ciudad, protestando de lo sucedido.

La plaza de pintor restaurador.

Por vacante producida al quedar jubilado el pintor restaurador del Museo de nuestra Academia D. Dionisio Calleja, el «Boletín Oficial del Estado» correspondiente al 21 de junio publicó la convocatoria para la oposición-concurso de aquella plaza.

Señálase ahí el plazo de treinta días

para la presentación de instancias, documentos y testimonios anejos a la solicitud, todo lo cual, una vez expirado el plazo de presentación, se remitirá a la Subsecretaría del Ministerio de Educación con la lista de aspirantes admitidos y excluidos para su publicación en dicho «Boletín». Asimismo se detallan las restantes Bases relativas a la propuesta de miembros del Tribunal, redacción del programa y señalamiento de fecha para los ejercicios, sin que pueda exceder de un año el tiempo comprendido entre la publicación de la convocatoria y el comienzo de los ejercicios correspondientes.

Un retrato del pintor Alejandro Ferrant.

En la sesión de 26 de junio se dio cuenta de que la hija del eminente ar-

quitecto D. Lorenzo Alvarez Capra, antiguo miembro de nuestra Corporación, había legado a la misma un retrato de tan singular varón, pintado por el que también había sido insigne miembro de nuestra Academia D. Alejandro Ferrant, y que en virtud de la disposición testamentaria que había acordado ese donativo, se encargó a D. Luis Sáinz de Santa María que cumplimentara esa disposición.

Con tal motivo el Sr. Director pronunció unas palabras en elogio y memoria del Sr. Alvarez Capra, eminente arquitecto a quien se debían obras muy importantes, algunas en colaboración con el Sr. Rodríguez Ayuso, figurando entre ellas la antigua Plaza de Toros de Madrid—hoy destruída—y aquel edificio situado en la calle de Alcalá, que había sido casa de D. Matías López y hoy es Escuelas de Aguirre.

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

LIBROS

ABADAL Y DE VINYALS, RAMÓN.

Real Academia de la Historia. *Del Reino de Tolosa al Reino de Toledo*. Discurso leído el 27 de noviembre de 1960 por el Excmo. Sr. D. Ramón de Abadal y de Vinyals, y contestación por el Excmo. Sr. Director de la Real Academia, D. Francisco J. Sánchez Cantón. Madrid. [Imp. Anglada]. 1960. 79 págs. + 1 hoj.—24,5 cms. Rústica.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

La casa natalicia de San Vicente Ferrer. Valencia. Tip. Moderna. 1955. 35 págs. + 6 láminas.—21,5 cms. Rúst.

— *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. Valencia. [Tip. Moderna]. 60 págs., 2 hoj.—24 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

— *El Palacio de la Inquisición en Valencia y sus obras pictóricas*, por... Valencia. Artes Gráficas. 1952. 12 págs.—Rúst.

Es tirada aparte de «Anales del Centro de Cultura Valenciana».

BABIL, ALBERTO.

La ley Gladiatoria de Itálica. Madrid. Imp. Bermejo. 1961. 110 págs.—23,5 cms. Rústica.

Grabados intercalados.

BARBERAN, CECILIO.

Andújar en la hora de Velázquez, por... Conferencia. Jaén. Tall. Gráf. Diaria. 1961. 16 págs.—22 cms. Rúst.

«Pub. del Ateneo de Andújar», núm. 1.

BOADA, FERNANDO.

... *Síntesis de su obra artística*. Prólogo de M. Isidro Méndez. Epílogo de Angel N. Pou. Habana. [Seoane Fernández y Cía.] 1959.

BRUGNOLI, MARÍA VITTORIA.

Ragguaglio delle arti. Incremento del patrimonio artístico italiano a cura di María Vittoria Brugnoli. [Roma Editalia. Gráfica Romana]. [1959]. 246 págs. + láms. I-XV en col.—27 cms. Tela azul.

Grabados intercalados.

Es el vol. I. 1954-58.

CARVALLO, JESÚS.

Investigaciones prehistóricas. Santander. Museo Provincial de Prehistoria. 1960. 178 páginas.—22 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es el vol. II.

CASARES GIL, JOSÉ.

La Química a fines del siglo XIX, con una semblanza del autor por el Excelentísimo Sr. D. Ramón Portillo. Madrid. [Estades, Artes Gráficas]. 1952.—17 cms. Rúst.

CONDE-VALVIS FERNANDEZ, FRANCISCO.

La Capilla titular de la Sierra de San Mamed, por... [Orense. Imp. La Región]. (¿1943?) 12 págs.—24 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Dedicatoria autógrafa.

CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN, MARQUÉS DE LOZOYA.

La prolongación de la Edad Media cas-

- tellana en América Central en el siglo XVI.*
Discurso leído el día 29 de octubre por...
Madrid. Imp. Ed. Magisterio Español, S. A.
1960. 17 págs.—23,5 cms. Rúst.
- COSSIO DEL POMAR, FELIPE.
Arte del Perú Precolombino. México.
Buenos Aires. Fondo de Cultura. Talleres
Ed. Galatea. [1949]. 214 págs.+ lám. en col.
1 a 23 + 42 láms.—32 cms. Tela.
- EXPOSICION CONMEMORATIVA DE LA
PAZ DE LOS PIRINEOS.—FUENTERRABÍA,
1959.
Comisión Internacional de los Pirineos.
*Catálogo de la Exposición Conmemorativa
de la Paz de los Pirineos. Fuenterrabía,
1959.* [Valenci. 1960]. Tall. Tip. Moderna.
230 págs. + láms. I-LII.—21,5 cms. Rúst.
- FERNANDEZ RAMIREZ, SALVADOR.
Lengua literaria y norma lingüística. Dis-
curso leído el día 29 de mayo de 1960, en
su recepción pública, y contestación del
Excmo. Sr. D. José María Pemán y Pemar-
tín. Madrid. [S. Aguirre Torre]. 1960. 58
páginas.—22,5 cms. Rúst.
- FRANCIA, ENNIO.
Pinacoteca Vaticana. Testo di... Milano.
Aldo Martello, Editore. Milano. [Maestri
Arte Grafichi]. 1960. 72 págs. + 359 lám-
inas + 39 en col.—37,5 cms. Tela verde.
- GARCIA MATOS, MANUEL.
*Cancionero popular de la provincia de
Madrid.* Materiales recogidos por... Edición
crítica por Juan Tomás Parés y José Ro-
méu Figueras. Barcelona-Madrid. Talleres
Gráficos Mariano Galve. 1960. 135 págs.—
23,4 cms. Rúst.
Es el vol. III.
- GASCON Y MARIN, JOSÉ.
*Cincuenta años en la Facultad de Dere-
cho,* con una semblanza del autor por Ni-
colás Pérez Serrano. Madrid. [Estades, Ar-
tes Gráficas]. 1963. 86 págs.—17 cms. Rúst.
- GOMEZ MORENO, MANUEL.
*Perfiles de la España Bárbara (siglos
V a X),* con una semblanza del autor por
Francisco Javier Sánchez Cantón. Madrid.
[Estades, Artes Gráficas]. 1952. 18 págs.—
17 cms. Rúst.
- GRONVOLD, MAGNUS.
*...Hugo Birger, un pintor enamorado de
España.* Madrid, 16 hoj.+2 láms.—25 cms.
Rústica.
Es tirada aparte de ACADEMIA. Segundo
semestre de 1959 y primer semestre de 1960.
- GURIDI, JESÚS.
Mirentxu. Idilio vasco. Libro de Jesús
María de Arozamena. (Nueva versión de la
obra de A. Echave.) Música de Jesús Gu-
ridi (s. l., s. i., s. a.). 184 págs. con mús.—
33 cms. Rúst.
- HARTH-TERRE, EMILIO.
*El indígena peruano en las Bellas Artes
virreinales.* Cuzco. Ed. Garcilaso. 1960. 52
páginas.—24 cms. Rúst.
Es tirada aparte de «Revista Universi-
taria del Cuzco», núm. 118.
- HERNANDEZ GIMENEZ, FÉLIX.
*El Codo en la Historiografía árabe de la
Mezquita Mayor de Córdoba,* por... Ma-
drid. Imp. y Ed. Maestre. 1961. 56 págs.
15 láms.—25 cms. Rúst.
- KENNEDY, JOHN F.
*...Su filosofía, sus ideas en sus discurs-
os y escritos.* Madrid. Embajada de los

- Estados Unidos de América (s. i., s. a.). 44 páginas.—25,5 cms. Rúst.
- LAIN ENTRALGO, PEDRO.
La Universidad en la vida española. Madrid. [Estades, Artes Gráficas]. 1951. 32 páginas.—17,5 cms. Rúst.
- LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.
Aderezo helénico... Numismática. [S. l., s. i., s. a.] 7 págs. + 2 láms.—23 centímetros. Rúst.
 Es tirada aparte de la «Revista da Universidade Católica de Sao Paulo». Volumen XVI. Dezembro de 1958. Fasc. 28.
 — *Familias italianas en Murcia y Alicante.* Madrid (s. l., s. i., s. a.). 561-594 páginas.—24,5 cms. Rúst.
 Es tirada aparte de la revista «Hidalguía». Julio-agosto 1959, núm. 33.
- LUZ
 — sobre *la República Árabe Unida.* [Madrid, Gráf. Norte]. 1961. 69 págs. 22 cms. Rúst.
 Grabados intercalados.
- MARTINEZ MORELLA, VICENTE.
La iglesia de San Nicolás, de Alicante. Alicante. Diputación Provincial de Alicante. [Imp. Sucs. de Such., Serra y Cía.] 1960. 151 págs. + 7 láms.—21,5 cms. Rúst.
- MARTINEZ VAL, JOSÉ M.^a
El beato Juan Bautista de la Concepción y la Reforma de la Orden Trinitaria. Ciudad Real. La Editorial Calatrava. 1961. 20 páginas.—24 cms. Rúst.
 — ... *Margarita Peñalosa, E. Infantes.* — *Un epistolario inédito del reinado de Felipe IV. (Correspondencia del Venerable Fray Tomás de la Virgen.)* Ciudad Real. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 140 págs.—24 cms.
 Grabados intercalados.
- MEILLAN PUELLES, ANTONIO.
 Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. *La función social de los saberes liberales.* Discurso leído en el acto de su recepción por... y contestación del Excentísimo Sr. D. Leopoldo Eulogio Palacios. Madrid. [Pamplona. Gráficas Navarras, S. A.] 1961. 46 págs.—24,5 centímetros. Rúst.
- MENENDEZ PIDAL, LUIS.
La Cámara Santa de Oviedo, su destrucción y reconstrucción, por... Oviedo. «Talleres Tip. La Cruz [s. a.]. 34 págs. + 4 láminas.—24,5 cms. Rúst.
 Grabados intercalados.
 Es tirada aparte del «Boletín de Estudios Asturianos», núm. 39.
- MENENDEZ PIDAL, RAMÓN.
Los Reyes Católicos según Maquiavelo y Castiglione. Con una semblanza del autor por Dámaso Alonso. Madrid. [Estades, Artes Gráficas]. 1952. 74 págs.—17 centímetros. Rúst.
- MUSEO MARES. BARCELONA.
 Ayuntamiento de Barcelona. *Catálogo del Museo Marés.* Barcelona. [Prensas de Gráfica Brachs]. 1958. 99 págs. 39 láms.—22 cms. Rúst.
- OLIMPIADA
 Olimpiada de 1960. *Los juegos de la XVII Olimpiada. Roma, MCMLX.* Roma. Enit. [Milán. Tall. Amilcare Pizzi S. P. A.] 1960. 118 págs., con 10 láms.+2 láms. plegadas.—33,5 cms. Rúst.
 Grabados intercalados.
- PLA CARGOL, JOAQUÍN.
Paisajes y ciudades de la infancia de Jesús. [Gerona. Dalmáu Carlés Pla, S. A.] 1960-61. 20 págs.—20 cms. Rúst.
 Grabados intercalados..

RICO GARCIA, MANUEL.

Bosquejo histórico de la imprenta en Alicante en el siglo XIX. Edición recopilada por Vicente Martínez Morella. — Alicante. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. [Such de Such, Serra y Compañía]. 1961. 319 págs.—21,5 centímetros. Rúst.

RIOS, ADOLFO MORALES DE LOS.

Dois notaveis engenheiros Pereira Passos. Vieira Souto. Río de Janeiro. Editora a Noite. [1951]. 54 págs. + 1 hoj., 2 láms. 23,5 cms. Rúst.

ROCA PIÑOL, PEDRO.

La estética del vestir clásico. Antología del Vestido, compuesta a la mayor gloria gremial de los tejidos españoles. Tarrasa. [Barcelona. Yuste, impresor]. 1942. 1.004 páginas. 82 láms.—25,5 cms. Tela.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

... *Excmo. Sr. D. Leopoldo Torres Balbás.* Madrid. Imp. y Edit. Maestre. 1960. 1 lám. 18 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de la Real Academia de la Historia». Tomo CXLVII, cuaderno II, págs. 113-118.

SARRIA RUEDA, AMALIA.

Relaciones topográficas mandadas hacer por Felipe II. Año 1575. Daimiel. Transcripción del original de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, por... Introducción y actos por Francisco Pérez Fernández. Madrid. Artes Gráficas Clavileño, S. A. 1961. I-XV + 52 páginas + 8 láms.—24 cms. Rúst.

SCHAUB-KOCH, EMILE.

Sculptures d'Anna Hyatt-Huntington. (1949 a 1960). Lisbonne. L'International Institute of Arts and Lettres. Gráfica Mo-

numental Limitada. 1961. 39 págs. + 1 a 36 láms. + 4 hoj.—26 cms. Rúst.

SEIJO RUBIO, JOSÉ.

Galicia. *Album de dibujos*, por... La Coruña. Imp. Porven. 1960. 2 hoj. + 30 láms. 24,5 cms. (apais.). Rúst.

Dedicatoria del autor.

SOBEJANO ALCAYNA, ANDRÉS.

Via Crucis y Via Mortis de un ilustre español, por... Murcia. Sucs. de Nogués. 1961. 8 págs.—24,5 cms. Rúst.

SOPEÑA, FEDERICO.

Las Soledades de Isaac Albéniz. Madrid. (S. i.). 1960. 1 lám. + 5 hoj.—25 cms. Rúst.

Es tirada aparte de ACADEMIA. Primer semestre de 1960.

SUBIRA, JOSÉ.

La música en los ambientes y cuadros velazqueños. Evocaciones y sugerencias. Madrid. (S. i.) 1960. 10 hoj. + 1 lám.—25 centímetros. Rúst.

— *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos.* Barcelona. Imp. Casa Provincial de Caridad. 1959. 208-230 págs.—25 cms. Rúst.

Es tirada aparte de ANUARIO MUSICAL.

TARQUIS, MIGUEL.

Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias, por... Tomo I. La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. Ed. Cabildo Insular de Tenerife. [S. i.] 1959. 251 págs., láms. I-IX.—24,5 cms. Rúst.

TORNOS Y LAFFITE, CIRILO.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. *El Derecho Civil posterior al Código.* Discurso leído el día 9 de enero de 1961 por... Madrid. [Imp. Vda. de Galo Sáez]. 1961. 76 págs.—24 cms. Rúst.

TORRES LAGUNA, CARLOS.

Un cuadro del Greco en Andalucía, por...
Madrid. Imprenta La Rafa, S. L. 1961. 7
páginas.—24,5 cms. Rúst.
Grabados intercalados.

ZUNZUNEGUI, JUAN ANTONIO DE.

En torno a D. Pío Baroja y su obra.
Discurso leído ante la Real Academia Es-
pañola el día 24 de abril de 1960, en su
recepción pública, por... y contestación del
Excmo. Sr. D. Gerardo Diego. Bilbao. Im-
prensa Prov. de Vizcaya. 1960. 1 lám. 63
páginas.—24 cms. Rúst.

REVISTAS

ACADEMIA.

——— *Anales y Boletín de la Real
Academia de Bellas Artes de San Fernan-
do*. Madrid, año 1960, segundo semestre,
núm. 11.

Anales

——— *del Instituto de España*. Ma-
drid, años 1959-1960.

Anales

——— *de la Real Academia de Cien-
cias Morales y Políticas*. Madrid, año 1960,
cuaderno 1.º

Anales

——— *de la Real Academia de Far-
macia*. Madrid, año 1960, núms. 5 y 6;
año 1961, núm. 1.

Anales

——— *de la Real Academia de Me-
dicina*. Año 1960, tomo LXXVII, cuader-
no 4; año 1961, tomo LXXVIII cuader-
no 1.º

Anuario

——— *Estadístico de España*. Presi-
dencia del Gobierno. Instituto Nacional de
Estadística. Madrid, año XXXV, 1960; año
XXXVI, 1961, y suplemento.

Anuario

——— *Musical*. Barcelona, año 1959,
vol. XIV.

Apollo.

——— London, año 1960, núm. 430;
año 1961, núms. 432, 434-436.

Archivo

——— *Español de Arte*. Consejo Supe-
rior de Investigaciones Científicas. Institu-
to «Diego Velázquez». Madrid, año 1960,
núm. 132; año 1961, núm. 133.

Art

——— *and Auctions. Holland*, año
1960, núm. 89; año 1961, núm. 98.

Arte

——— *Español*. Boletín de la Socie-
dad de Amigos del Arte. Madrid, año 1960,
primer cuatrimestre.

Arte

——— *y Hogar*. Madrid, año 1960, nú-
meros 187-189; año 1961, núms. 190-195.

Arts.

Journal des ———. París, año 1961,
núms. 208-827.

Atlántico.

——— Madrid. Casa Americana. Año
1960, núm. 16; año 1961, núm. 17.

Boletín

——— *de la Comisión Provincial de
Monumentos Históricos y Artísticos de
Lugo*. Años 1953-59, núms. 49-52.

Boletín

——— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, año 1960, número 56; año 1961, núms. 57 y 58.

Boletín

——— *de Estadística*. Instituto Nacional de Estadística. Presidencia del Gobierno. Madrid, año 1961, núms. 192-194, 196 y 197.

Boletín

——— *Historial*. Órgano de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. Cartagena, año 1960, núm. 136; año 1961, núm. 137.

Boletín

——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica*. Madrid, año 1961, núms. 311, 313 y 314.

Boletín

——— *Informativo de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*. Escuela Diplomática. Madrid, año 1961, números 62-66.

Boletín

——— *Informativo de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1961, números 113-115.

Boletín

——— *de la Institución «Fernán González» de la ciudad de Burgos*. Burgos, año 1961, núms. 153-155.

Boletín

——— *del Instituto de Estudios Científicos*. Jaén, año 1959, núms. 22 y 23.

Boletín

——— *de Londres*. London, año 1960, núm. 156; año 1961, núms. 157-159.

Boletín

——— *de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Córdoba, año 1958, núm. 78.

Boletín

——— *de la Real Academia Española*. Madrid, año 1960, tomo XL, cuaderno CLXI; año 1961, tomo XLI, cuaderno CLXII.

Boletín

——— *de la UNESCO para Bibliotecas*. La Habana, año 1961, núms. 1 y 3.

Bulletin

——— *d'Analyses de la Literature Scientifique*. Bulgare. Arts Plastiques et Musique, 1960. Sofía, 1961, año 3.º

——— *des Musées et Monuments Lyonnais*. Lyon, año 1960, núm. 4; año 1961, núms. 1 y 2.

Burlington

The —— *Magazine*. London, año 1961, núms. 694, 695, 697 y 699.

Connoisseur.

The ——. London, año 1960, número 590; año 1961, núms. 591-595.

Cosmopolita.

——— Ciudad Trujillo, año 1960, número 660.

Crónica

——— *de la UNESCO*. La Habana, año 1960, núms. 10, 11 y 12; año 1961, números 1, 2 y 3.

Cuadernos

——— *de Estudios Manchegos*. Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos. Patronato «José María Quadrado». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ciudad Real, año 1960, núm. X.

- Edificación.*
 ——— Ministerio de la Vivienda. Dirección General de Arquitectura. Madrid, año 1960, núm. 5.
- Ensayo.*
 ——— Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Año 1960, núm. 12.
- Estudios*
 ——— *de Historia Moderna.* Universidad de Barcelona. Barcelona, años 1956-1959, tomo VI.
- Goya.*
 ——— Madrid, año 1960, núms. 63-69; año 1961, núm. 40.
- Hoy*
 ——— *en Italia.* Roma, año 1960, números 46 y 47.
- Indice*
 ——— *Cultural Español.* Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, año 1961, núms. 180-184.
- Informação*
 ——— *Cultural Portuguesa.* Lisboa, año 1960, núm. 2.
- Libro*
 El ——— *Español.* Instituto Nacional del Libro Español. Madrid, año 1960, número 36.
- News*
 ——— *Letter.* Taiwan (China), año 1960, núm. 6; año 1961, núm. 1.
- Noticias*
 ——— *de Actualidad.* Madrid, 1961, enero-junio.
- Oriente*
 ——— *y Occidente.* La Habana. Centro Regional de la UNESCO. Año 1960, números 4 y 6; año 1961, núm. 1.
- Príncipe*
 ——— *de Viana.* Revista de la Excelentísima Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, año 1960, núms. 80 y 81.
- Renovación.*
 ——— Ciudad Trujillo, año 1960, números 26 y 27.
- Revista*
 ——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid, año 1960, tomo LXVIII₂.
- Revista*
 ——— *de Educación.* Madrid, año 1960, núms. 125-134.
- Revista*
 ——— *de Ideas Estéticas.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Año 1960, número 71; año 1961, núms. 72 y 73.
- Studio.*
 ——— London. Año 1960, núms. 810-812; año 1961, núm. 816.
- Trabalhos*
 ——— *de Antropología e Etnología.* Porto. Años -960-61, vol. XVIII, Fasc. 1-2.
- Villa*
 ——— *de Madrid.* Revista del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Año 1960, núm. 14.
- Worcester*
 ——— *Art Museum News.* Worcester, Massachusetts. Año 1960, vol. III.

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.

