

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

*SEGUNDO SEMESTRE DE 1962*

NUM. 15



# 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

*SEGUNDO SEMESTRE DE 1962*

NUM. 15

## S U M A R I O

NECROLOGÍA:	Págs.
DON MODESTO LÓPEZ OTERO, por <i>José Yarnoz Larrosa</i> ...	5
JOSÉ FRANCÉS: <i>Reiteración a Joaquín Sorolla en el centenario de su nacimiento</i> ...	13
JOSÉ SUBIRÁ: <i>Las cinco óperas del Académico don Emilio Serrano</i> ...	27
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
MIGUEL OLIVA PRAT: <i>La Plaza Mayor de Bañolas (Gerona)</i> .	55
MANUEL CHAMOSO LAMAS: <i>El "Castro de Elviña" (La Coruña)</i> ...	59
JOAQUÍN PLÁ CARGOL: <i>Las ruinas del castillo de Bagur (Gerona)</i> ...	62
PELAYO MARTÍNEZ APARICIO: <i>La casa de Cavalls de Calonge (Gerona)</i> ...	64
GABRIEL ALOMAR: <i>El teatro romano de Pollentia</i> ...	66
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Iglesia de San Juan de Llamas, en el Concejo de Aller (Asturias)</i> ...	68
ADOLFO FLORENSA: <i>Conjunto monumental de Olerdola (Barcelona)</i> ...	71
CRÓNICA DE LA ACADEMIA ...	73
BIBLIOGRAFÍA ...	85

### 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).

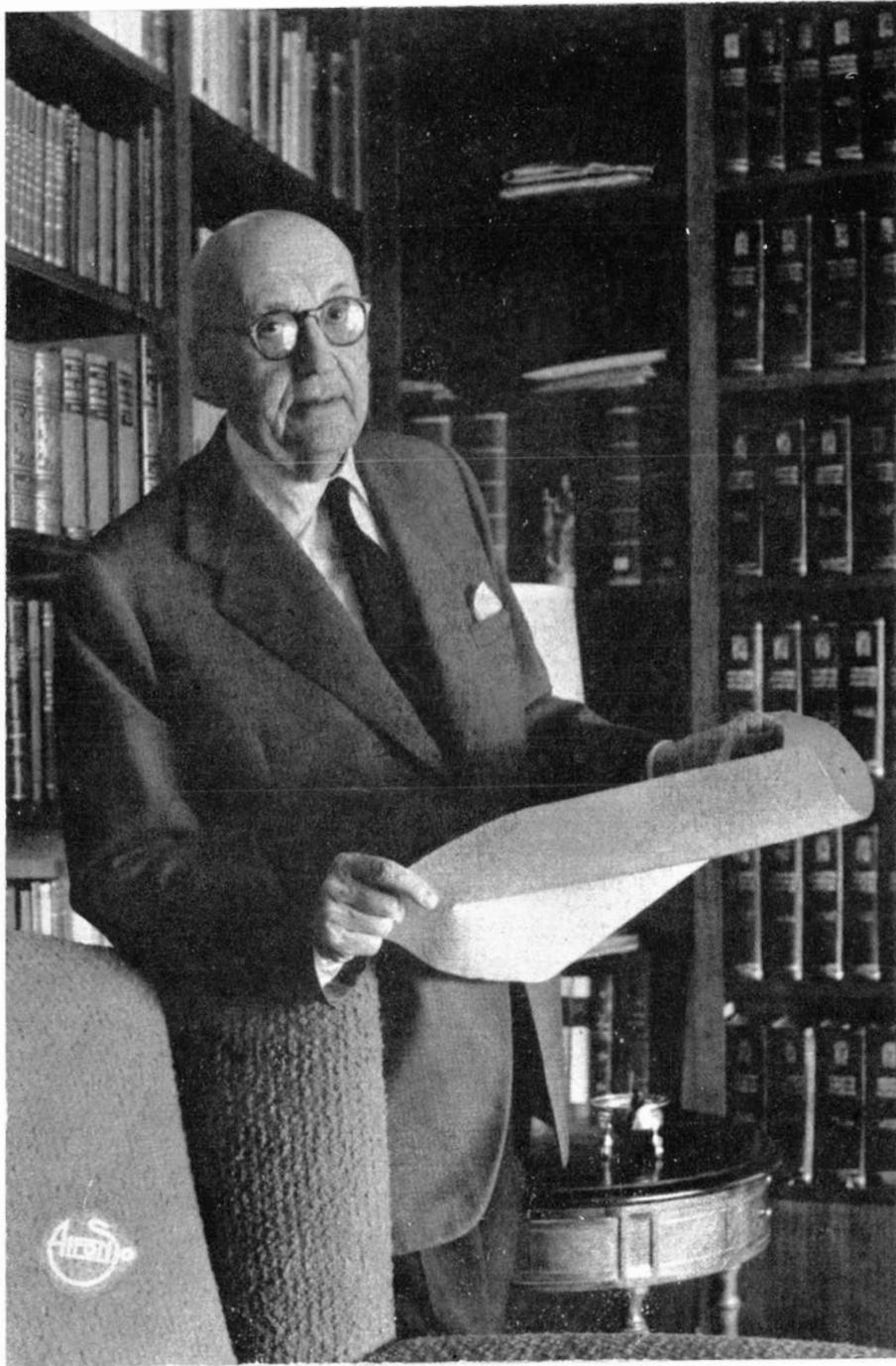
*NECROLOGIA*

DON MODESTO LOPEZ OTERO

POR

JOSE YARNOZ LARROSA





D. MODESTO LÓPEZ OTERO



**O**UÉ gran pérdida para la Academia! El fallecimiento de nuestro querido Director, D. Modesto López Otero, acaecido en la madrugada del pasado día 23 de diciembre, lo fue en circunstancias tan insospechadas y repentinas —pues el lunes anterior se encontraba entre nosotros— que es muy difícil sobreponerse a las hondas impresiones recibidas en estos brevísimos y amargos días.

Pero mi condición de discípulo, con amistad íntima y fraterna, me pone en el triste trance de improvisar estas palabras de profundo pesar, en nombre de la Sección de Arquitectura, que seguramente compartirán todos los señores Académicos.

Mi conocimiento con nuestro llorado Director data del año 1903, al emprender la carrera de Arquitecto en el viejo caserón de la calle de los Estudios, donde su profesorado, en su mayor parte ilustres miembros de esta docta Corporación —Velázquez Bosco, Fernández Casanova, Repullés y Vargas, Aníbal Alvarez, Lampérez y Moya Idígoras—, nos iban imponiendo en la enseñanza de la arquitectura. López Otero se distinguió siempre por sus aptitudes de excepcional alumno, destacándose como gran dibujante y artista, esto unido a sus dotes personales de buen humor y amigo sincero y leal. Juntos iniciamos los estudios y en el mismo día obtuvimos el título de Arquitecto, clasificado él con el número uno de la promoción.

Al terminar los estudios en 1910 e iniciar las tareas profesionales, continuó la misma intimidad entre nosotros, colaborando en algunos trabajos durante las horas que nos quedaban libres después de la jornada de ayudantía con otros Arquitectos para adquirir práctica y conocimiento del oficio.

De esta colaboración salieron premios en concursos y medallas —la primera en la Exposición Nacional de 1912—, sin que faltase alguna proposición que, de haberse realizado, hubiera colmado nuestras ambiciones juveniles, por tratarse de la celebración de una Exposición Universal en Madrid en la que estaba muy interesada la gran Empresa Leslie, de Londres.

Durante mi ausencia obligada de dos años en la Argentina continuó López Otero con entusiasmo sus tareas y trabajos, que muy pronto con su talento habían de conducirlo a conseguir un gran prestigio profesional. Así en 1911 le fueron concedidos los dos primeros premios en los concursos de la Sociedad de Amigos del Arte y Círculo de Bellas Artes. En plena juventud gana por oposición la Cátedra de Proyectos en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Y en 1923, por fallecimiento de Don Vicente Lampérez y a propuesta del Claustro de Profesores, se le nombró Director de dicha Escuela, siendo el Director más joven que ha tenido la Escuela de Arquitectura.

Por su Cátedra de Proyectos han pasado varias generaciones de Arquitectos que hoy ejercen su profesión por todo el territorio nacional con innegable eficacia, y algunos en forma muy destacada, como lo puede atestiguar esta Academia. Su fino espíritu de comprensión y bondad le granjearon el respeto y cariño de todos sus alumnos, el afecto de sus colaboradores y la adhesión incondicional y estima de todos.

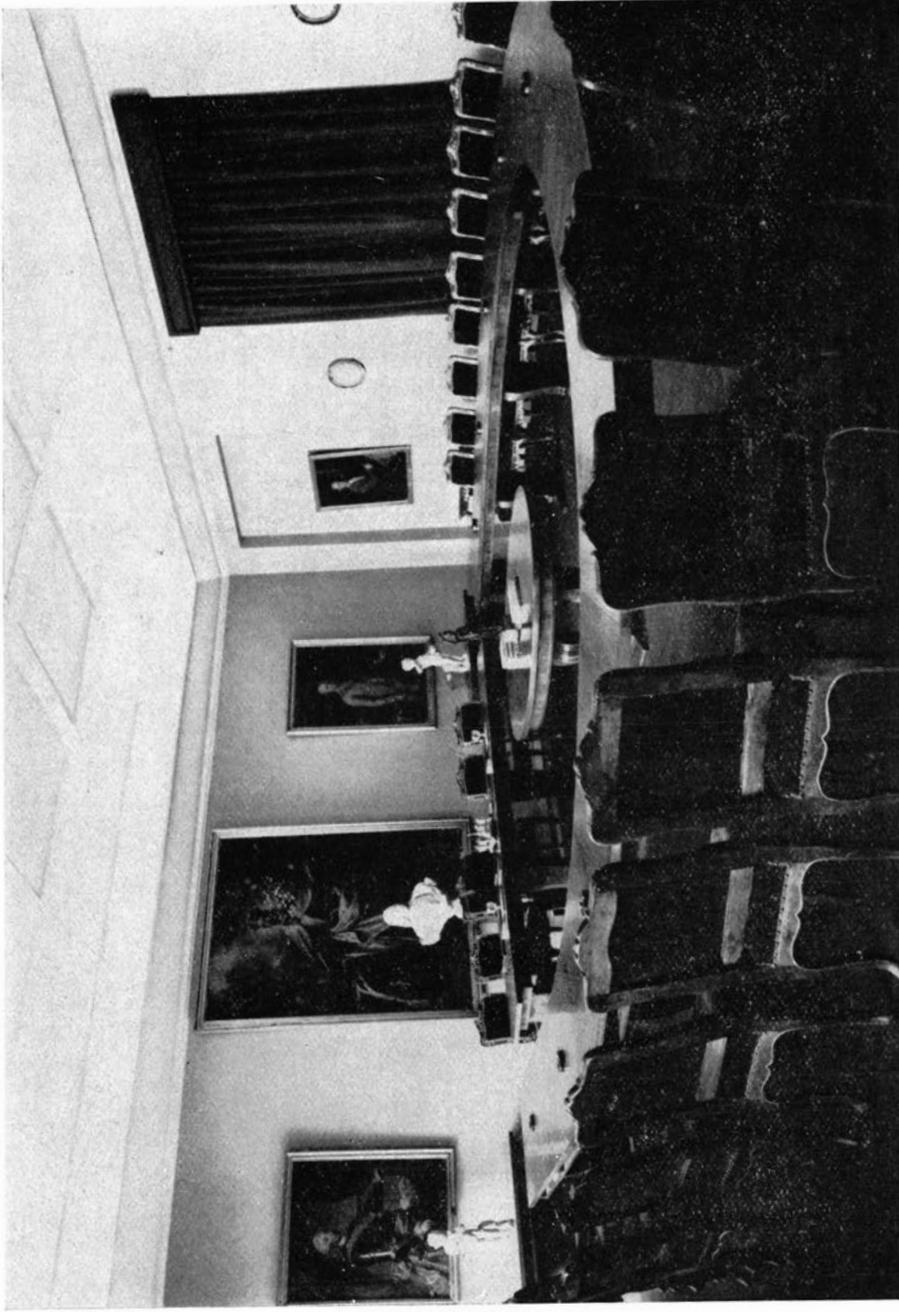
Entre las numerosas obras realizadas por nuestro ilustre compañero podemos citar, en Madrid, el edificio monumental de la calle de Alcalá y Peligros, junto a la Iglesia de las Calatravas, problema delicado y difícil dada la condición impuesta por la entidad propietaria, que logró López Otero resolver magistralmente salvando la vista de conjunto de la referida iglesia. Entre otras importantes obras suyas en la capital de España citaremos los edificios comerciales de Almacenes Rodríguez, hoteles Gran Vía y Nacional, la Casa de Ejercicios y el hotel-estudio del escultor D. Miguel Blay en Chamartín de la Rosa, caracterizados estos últimos por su estilo mudéjar, muy en boga en aquella época, que López Otero interpretaba maravillosamente. En provincias, el Monumento a las Cortes de Cádiz, obtenido en concurso en colaboración con otro ilustre miembro de esta



Oratorio de la Academia, con el Cristo de Pompeo Leoni.



Croquis definitivo del Arco del Triunfo de la Ciudad Universitaria.



Sala de Juntas de la Academia.



El Sr. López Otero impone la Medalla académica al Excmo. Sr. Duque de Alba en el acto de su ingreso.

Academia, el escultor D. Aniceto Marinas; así como los hoteles María Cristina, en Sevilla, y Gran Hotel, de Salamanca.

Interés particular ofrecen todas y cada una de estas obras, pues nos demuestran las facultades extraordinarias de López Otero, pero entre todas merece señalarse por su importancia y significación a la que dedicó por entero sus afanes, la Ciudad Universitaria de Madrid, desde su planeamiento general en el antiguo Parque de la Moncloa, después de un viaje de estudios para conocer las instalaciones universitarias más importantes de Europa y América del Norte, hasta la alta Dirección de sus múltiples edificios, con la asistencia de destacados compañeros que le prestaron siempre su entusiasta colaboración. Es digno de señalar como detalle arquitectónico y monumental el Arco de Triunfo a la entrada de la Ciudad Universitaria, acertadamente resuelto con gran simplicidad, pureza de líneas y justas proporciones. Su desarrollo, por el significado del monumento, fue preocupación de López Otero antes de realizarlo.

El 9 de mayo de 1926 ingresa como Académico numerario en esta de Bellas Artes de San Fernando y su discurso de ingreso versó sobre el tema "Una influencia española en la arquitectura norteamericana" y en él exaltó el estilo llamado de misiones. Su dedicación a la Academia fue absoluta y durante la Guerra de Liberación contribuyó en la Zona nacional al resurgimiento de la Corporación bajo la presidencia del señor Conde de Romanones. En 1941, por fallecimiento de D. Luis de Landecho, fue elegido Censor, cargo que desempeñó hasta diciembre de 1955 en que fue elegido Director de esta Academia.

\* \* \*

Su actuación es de todos bien conocida, primero como Censor, cargo para el que se requiere especiales condiciones que él reunía cumplidamente, y después como Director. A su iniciativa se deben la habilitación de nuestro Salón de Sesiones, cuidando hasta el más mínimo detalle; la nueva Sala de Dibujos, y la Capilla, de su especial predilección.

La idea del futuro Museo y demás dependencias de la Academia,

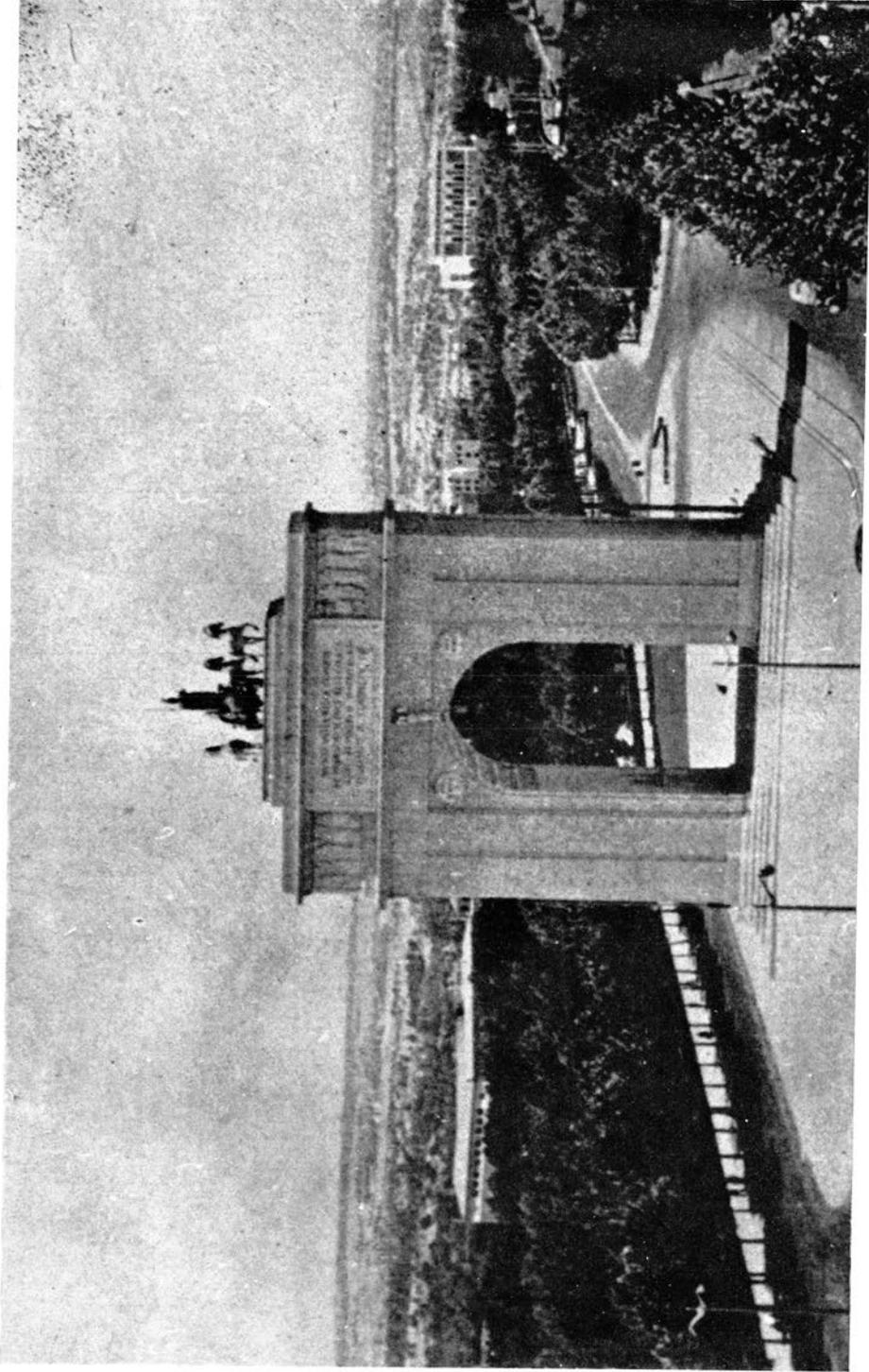
cuando quedase construída la nueva Escuela Central de Bellas Artes, era su preocupación constante últimamente. ¡Bien ajeno a que no vería realizada esta obra! Tal vez en los momentos más graves de su enfermedad, en los que se le oía pronunciar la palabra arquitectura, estarían presentes en su delirio esas obras de la Ciudad Universitaria y de la Academia.

Su labor académica y profesional no le impidió poner su talento al servicio de otras altas instituciones artísticas y culturales. Fue miembro de número de la Real Academia de la Historia (elegido en 1929), Presidente de la Junta de Construcciones Civiles del Ministerio de Educación Nacional, Vicepresidente del Patronato del Museo del Prado y miembro del Patronato del Museo de Arte Moderno. Pertenece al Consejo Nacional de Educación y al Consejo Nacional de Arquitectura, Decano honorario del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y correspondiente de la Academia de San Carlos de Valencia, de The Hispanic Society of America de Nueva York, del Instituto de Coimbra y del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. También era miembro correspondiente de las Nacionales Argentina y Colombiana de la Historia y de las de Artes y Letras de la Habana. Poseía las grandes Cruces de Alfonso X el Sabio y el de el Salvador de Grecia.

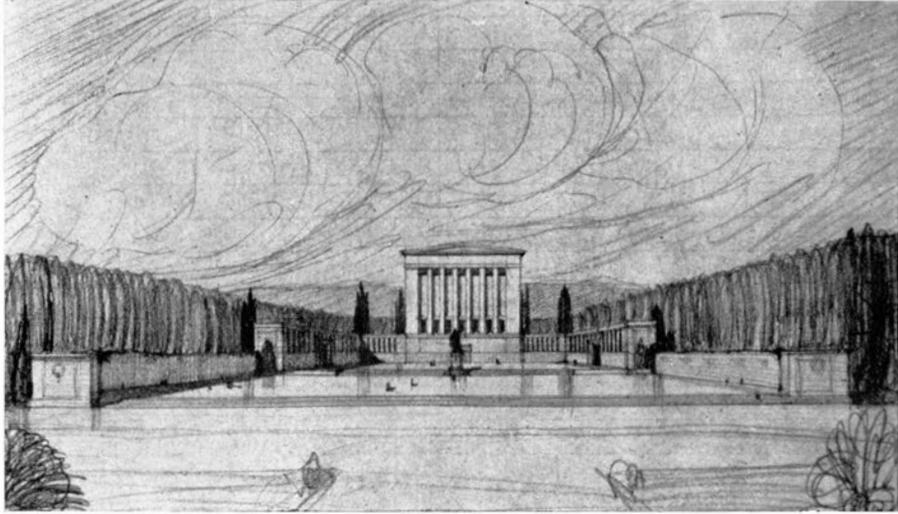
Era un positivo valor humano. Correcto y bondadoso, en su trato le acompañaba un fino humorismo, pero siempre dispuesto a la consideración hacia los demás. Todo esto, unido a la lucidez de su inteligencia y excepcionales dotes artísticas, le permitieron alcanzar los más destacados puestos y recompensas, mereciendo en todas partes con su actuación prudente y acertada la más alta estima, convertida hoy en profundo pesar.

Su enfermedad ha sido muy breve y durante ella, ¡qué momentos de intranquilidad y cuántas esperanzas perdidas después de una operación quirúrgica satisfactoriamente realizada! Como se trataba de una intervención a vida o muerte por lo gravísimo del caso, una vez trasladado a la clínica, antes de la operación, con espíritu cristiano, sereno y tranquilo, recibió los Santos Sacramentos.

Permitidme que para terminar dedique mis últimas palabras al amigo y compañero de toda una vida. ¡Sesenta años!



El Arco del Triunfo de la Ciudad Universitaria.



Croquis del Paraninfo de la Ciudad Universitaria, edificio que no se ha construido.



Croquis de un proyecto del Arco del Triunfo.

Nunca olvidaré mi recepción en esta Academia el día 17 de abril de 1944, en cuyo discurso de contestación, leído por López Otero, después de recordar con emoción y cariño “los días escolares de duro trabajo, de afanes e inquietudes, pero de alegrías y esperanzas propias de la juventud”, terminó con estas palabras de inolvidable recuerdo para mí: “A este saludo colectivo, protocolario pero cordialísimo, uno el mío, íntimo, profundo, con la sinceridad y la alegría de nuestra inquebrantable amistad estudiantil.” La alegría de aquel momento de júbilo se torna hoy en profundo dolor y tristeza, sin que logre encontrar palabras para poder expresarlos.

Descanse en paz el querido Director y amigo entrañable.



REITERACION A JOAQUIN SOROLLA EN EL CENTENARIO  
DE SU NACIMIENTO

POR

JOSE FRANCES



## I

**E**L día 11 de agosto de 1923 muere en Cercedilla (Madrid) Joaquín Sorolla.

Si al fallecer Villegas y Pradilla hubo que tenerse una piadosa mirada hacia el silencio y el olvido que empolvaban su época al otro lado de sus dos existencias jubiladas del arte, al desaparecer Sorolla sentimos el sacudimiento en nosotros mismos, la vibración inmediata y el dolor de desgarrarse algo que nos era plenamente actual.

Villegas y Pradilla, representantes genuinos de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, se habían sobrevivido a su arte. En Sorolla encontramos una realidad diferente: su arte le había sobrevivido.

Desde 1920 —en que sufrió la hemorragia cerebral— una bárbara decadencia fisiológica le iba minando el organismo, tan poderoso otrora. Aquel cerebro que tuvo una extraordinaria capacidad lumínica yacía en cóncava y sorda oscuridad. Sus pupilas, que fueron como garras infatigables para los espectáculos flotantes del mar y las fases inquietas del sol, vertían sobre cuanto le rodeaba una mirada fofa, indiferente e inexpressiva. Y de aquella boca tan claramente mediterránea, de sonidos agudos, de ayes abiertas, de audaces teorías, de risas casi ofensivas por tan optimistas y de juicios adversos a cuanto no fuera su teoría luminista, con tanto denuedo exaltada, resbalaban unos ásperos, unos torpes vagidos... ¿Se acierta a comprender, sin verla, la tragedia de este declive inconsciente?

Sorolla, inválido, desligado por su dolencia, que le secó el cerebro, le nubló la mirada y le arrebató la voz, continuaba viviendo en su palacio de la calle de Martínez Campos, hoy Museo, donde todo permanece ecoico de su arte perdurablemente sugeridor. Los amplios estudios colmados de

obras del maestro: grandes lienzos de ayer, millares de apuntes y bocetos, retratos evocadores de figuras pretéritas o frescos aún de las nerviosas pin-celadas ante los modelos recién impuestos por la celebridad.

Y también testimonios ambientables de otrora: las obras ajenas y coe-táneas de los artistas coincidentes con el período triunfal. Antiguas o mo-dernas bellezas de las que gustaba rodearse con el fausto de un gran señor y el espíritu descontentadizo de un gran sensitivo.

Había ido creando su casa como su cuadro culminal. La defendía con-tra la curiosidad adventicia o transitoria de igual manera que hurtó a tantas miradas el último y magno encargo de la Sociedad Hispánica. Un largo tapial gris ocultaba los jardines de clásica traza, donde sonreían normas andaluzas, reminiscencias levantinas, mármoles helénicos o figu-ras de los jóvenes estatuarios valencianos ponían sus formas rítmicas y claras entre los verdores floridos y bajo las frondas que el viento embru-jaba de marino rumor.

Nada de todo esto tan querido, logrado al cabo de los años turbulentos, fecundos e insaciables, tenía ya un sentido para el maestro a quien la ternura de la esposa y de los hijos veía extinguirse poco a poco...

Llegó un instante en que pensaron posible lograra el mar lo que el piadoso afecto cotidiano y las riquezas acumuladas no conseguían. Más allá de los salones suntuosos, de los estudios repletos de obras afirmativas del credo estético del artista, al otro lado de los jardines y del tapial gris, los cadmios y ultramares de la playa valenciana se sucedían en la eter-nidad mirífica de la Naturaleza.

Pondrían a Sorolla frente al escenario que le reveló a sí mismo cua-renta años antes. Acaso el mar y el sol, y entre ellos los temas que las pinacotecas de todo el mundo se enorgullecen hoy día de conservar —bar-cas inflamadas por el véspero, rebullicio azul y blanco de aguas y espu-mas, siluetas macizas, relucientes, de los bueyes, torsos viriles cocidos por las lumbradas mediterráneas, alegría desnuda de los infanticos morenos, tersura espejeante de las arenas mojadas, arénteas rutilancias del pesca-do que celajes de Poniente avivan mientras el agua se amansa con ful-

gores de violeta y de amaranto—, acaso todo esto cumpliera el milagro de una resurrección brusca.

Aunque fuese efímera, aunque tuviera la fugente eficacia de galvanizar algunos momentos la mísera envoltura humana donde se consumían las últimas brasas de una gran luminaria espiritual. Pero que se viese en el maestro algo revelador de que todavía no todo era sombra, soledad y silencio en su alma.

Con un fervor casi religioso le llevaron hasta la playa del Cabañal a una hora solitaria. Quizá algún pescador, tal vez un marinero o una humilde espigadera de despojos rechazados por las olas mirase la escena y recordara vagamente que en otro tiempo, en su niñez, en su adolescencia, sirviera de modelo al artista.

Iban callados, anhelantes, con la misma unción que a otros enfermos llevan los deudos y familiares al pie de las imágenes milagrosas.

Era allí mismo donde nacieron *Sol de la tarde*, *La vuelta de la pesca*, *La bendición de la barca*, *El baño*; donde también, entre tanta hercúlea o florida desnudez de hombres robustos y niños sanos, vio Sorolla la carne llagada, las osamentas deformes y los rostros amargos de las pequeñas víctimas de *Triste herencia*.

Nada tan elocuente para Sorolla como la fulgencia de los cielos sobre la ondulación sonora de la Madre Nuestra.

La esposa gritó:

—¡Mira, Joaquín! ¡El mar! ¡*Tu mar!*

Y los hijos, en una imploración que tuvo algo del remoto clamor de los coros esquíleos, repitieron:

—¡El mar! ¡El mar! ¡*Tu mar!*

Y en seguida un gran silencio como si la playa fuera una enorme campana invertida. Después empezaron a oírse tenues rumores. Los sollozos de la esposa, los aleteos de una gaviota en vuelo demasiado bajo, el *raas* prolongado de las ondas desflecándose a pocos pasos del artista, inmóvil, con los ojos turbios, la boca entreabierto en un rictus inexpressivo, las barbas húmedas y las manos inertes sobre los brazos del sillón.

Entonces comprendieron que todo había concluído.

Los mástiles que los artistas quisieron clavar en la playa para sostener crespones con el genial propósito de enlutar el mar se hubieran alzado tardíamente.

Joaquín Sorolla murió en verdad aquel día que los suyos imploraron inútilmente al Mediterráneo.

## II

Joaquín Sorolla nació en Valencia el 27 de febrero de 1863. Había cumplido, pues, sesenta años. No alcanzó la senectud dilatada de los maestros de la generación anterior (Villegas, Pradilla, Domingo Marqués, Ferrant, Muñoz Degrain), pero tampoco se malogró como en los prematuros óbitos de Rosales y de Fortuny.

Tuvo tiempo de realizar su obra plenamente, de someterla a las auto-revisiones evolutivas de un temperamento privilegiado. Alcanzó aquella edad en que todavía la cumbre no insinúa la fatal necesidad de buscar el sendero de descenso.

Pocos artistas contemporáneos han saciado la ambición y la gloria con tal hartura y tan legítimo renombre como Joaquín Sorolla.

Valencia, que le tuvo indefenso, destinado a no ser sino un cerrajero en el taller de su tío—que le recogiera al quedar huérfano de padre y madre a los dos años de edad, en 1865—, le recobró tremante de una viudez irremediable, sacudida hasta las entrañas por un dolor que no era de ella solamente sino de toda la tierra civilizada.

Y entre esas dos fechas—la entrada del aprendiz oscuro en un taller de cerrajería y el tránsito del cortejo fúnebre a lo largo de las calles rebosantes de gentío—la historia que habría de encalenturar tantas imaginaciones adolescentes y alentar infinitos desalientos precoces.

Porque a través de las biografías más o menos literarias de Sorolla, incluso en la esquemática relación de títulos de obras y años de recompensas, se ve clara y magnífica, como una de sus amplias composiciones mirales para el Museo de la Hispánica, la vida fértil coronada por la victoria resonante.

En esas relaciones periodísticas, o en cualesquiera de las infinitas monografías del maestro —recomendables las españolas de Beruete y de Doménech y la italiana de Victorio Pica—, se sabrá que el año 1878 ingresó en la Escuela de San Carlos, de Valencia; que fue discípulo de Muñoz Degrain; expuso por primera vez en Madrid tres marinas en 1881; obtuvo segunda medalla en la Nacional de 1884 con el cuadro *Dos de Mayo*; fue pensionado en Roma por la Diputación Provincial de Valencia el año 1885 en recompensa a su obra *El pelleter*; fue discípulo en Roma de Francisco Pradilla y pintó el *Entierro de Cristo*; obtuvo en 1892 en Madrid medalla de oro por el lienzo *¡Otra Margarita!*; medalla de plata en París en 1893 por *El beso*; de nuevo otra medalla de oro en 1896 por *¡Aún dicen que el pescado es caro!*; la Medalla de Honor en 1900 por *Triste herencia*; las exposiciones en Francia, en Inglaterra y en Norteamérica; los honores y títulos en las Academias extranjeras; las grandes ventas por sumas no logradas hasta entonces por ningún pintor español. Y, finalmente, la consagración suprema, lo que significa el más alto y más honroso reconocimiento de un artista en España: la elección para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pero todo esto, con ser tan halagador para Joaquín Sorolla y tan decisivo para el juicio gregario de las multitudes, poco representaría ahora y nada el día de mañana el recuento de fechas y datos frente a la revisión definitiva.

Lo que importa es la honda huella del sorollismo en la moderna pintura española, la eficacia de su ímpetu renovador y esa prolífica un poco desbordante y desbordada invasión de la luz y del aire libre en el enrarecido ambiente de la última mitad del siglo XIX.

### III

Sorolla, como Anders Zorn en la pintura nórdica y Ettore Tito en la italiana, satura de naturalismo y de sol la pintura de su patria. Es el mediterráneo, el levantino con toda la flama y el empuje físico de su raza.

Un aparato visual maravillosamente constituido y capacitado, en primer lugar; un gran instinto estético, después; la educación, a medias, por último.

Conviene explicar esto de la educación. Quiere decirse que aprovecha Sorolla en la segunda y definitiva manera de su arte, la que coincide con su madurez física, aquellas enseñanzas museales o nacidas del contacto e intercambio de emociones y pensamientos con los otros grandes pintores extranjeros que mejor responden a su temperamento. Rechaza, en cambio, las que le parecen adversas a primera vista y que tal vez habrían hecho más sólida intelectualmente, más armoniosa estéticamente, su producción de los últimos años.

Joaquín Sorolla se descubre en sí mismo el valor intrínseco de su pintura. Asimila todo lo que tiene relación con la directriz unilateral de ella. Cree no necesitar las enseñanzas o al menos la interpretaciones que proceden de trayectorias diferentes.

¿Es una cualidad o un defecto? Un defecto acaso. Menos en el caso excepcional de Joaquín Sorolla.

Por esto el sorollismo no fue ni pudo ser una escuela subsiguiente, prolongada más allá de su creador. Con él nace y con él muere. Se hace caricatura de externo efectismo cuando la hallamos perseguida, sin íntimo ni personal aliento, por los ícaros de corto vuelo.

Pero sí pudo ser, y lo fue, una revelación afirmativa con todo el rigor de las rebeldías bien orientadas que llegan a su hora.

Precisamente, al discutirse alguna vez con motivo de una exposición valenciana colectiva la existencia, más aún, el derecho a existir de los pintores valencianos frente a los pintores del Norte, yo defendí las positivas cualidades de ellos, la fidelidad no al sorollismo en lo que pudo parecer fórmula, sino al sorollismo en lo que representa de comprensión plenaria y elocuente de la luz natal. Los modernos pintores valencianos no pintan los seres y la Naturaleza como Sorolla —esto, sería, además, empeño absurdo—, sino envueltos por la misma luz que Sorolla.

Y prueba de ello que se encuentran no solamente los ultramares, los violetas, los cadmios y los blancos fulgurantes de Sorolla, sino los grises

finísimos, los acordes delicadísimos de un Domingo Marqués, de un Pinazo Camarlench o las rutilancias enérgicas de un Muñoz Degrain, dentro de los posteriores y característicos cromatismos de un Benedito, un Martínez Cubells, un Pinazo Martínez, un Rigoberto Soler, un Antonio Esteve o un Tomás Murillo.

Es preciso recordar siempre lo que era la pintura española al advenimiento de Sorolla para reconocer lo que el sorollismo ha servido a las tendencias con que el siglo xx se afirma, cada vez más, polifacético.

O la pintura de historia o las glosas melodramático-sociales. Y desde luego la tiranía del tema contra más sombrío y tétrico, en una competencia de elucubraciones folletinescas o de comparsas de episodios retrospectivos.

El mismo Sorolla sufre y se somete a esa tupida penumbra que cerca su primera época. Vuelve los ojos al pasado. Impregna de cierta demagogia trivial las facultades, cada día mejor definidas, y la experiencia técnica creciente.

*El entierro de Cristo* señala, sin embargo, el punto inicial de su evolución francamente realista. Lo que algunos de sus biógrafos, y desde luego la crítica coetánea, señala como desviación, como dubitativo extravío, es lo que a mi ver fija el hallazgo de la verdadera ruta. Sorolla, como Rosales en *El testamento de Isabel la Católica* y en *La muerte de Lucrecia*, como Goya en las obras de tema religioso, se sitúa en la actitud de un iconoclasta que construye destruyendo, de un heresiarca que se resiste a no destruir los cultos ajenos cuando siente ya el ímpetu incontenible de lo que será su único ideal.

De este modo *El entierro de Cristo* es, proponiéndose ingenuamente lo contrario, más reciamente naturalista que *¡Aún dicen que el pescado es caro!* u *¡Otra Margarita!*, fruto de ciertos contactos literarios que luego habría de abandonar hasta el propio sugeridor de ellos.

Todavía algún atisbo reminisciente de ese pegadizo afán sociológico y satírico en *Triste herencia* dentro de la época franca, del predominio factual y de la contemplación desnuda de prejuicios intelectivos. Pero ya

Joaquín Sorolla se abandonará al placer de pintar libremente, con la sana, la fecunda, la generosa satisfacción de entregarse al color y a la luz.

La playa valenciana va a ser durante veinte años interpretada por el maestro con un acento sonoro, con una elocuencia concisa y justa.

Y optimista. De ese jocundo optimismo con que responden los temperamentos sanguíneos a la alegría del mar bajo el sol.

Gentes de pesca y de marinería, bañistas humildes, bestias amigas del hombre, entran y salen en las aguas brillantes, se mueven en la arena que revuelve sus siluetas, parecen flotar en la luz pródigamente derramada de la altura; niños desnudos y mujeres cuyas telas se adaptan a las formas como los peplos húmedos a los modelos antiguos de la Grecia inmortal...

Y esto, precisamente esto, es lo que entraña la virtualidad del sorollismo, lo que reintegra, de una vez para siempre, al artista a su significación de precursor.

Ya detrás de él serían posibles las derivaciones estéticas que en los primeros años del siglo xx canalizan la pintura española.

#### IV

Importa revelar en la plural y perdurable ejemplaridad artística de Joaquín Sorolla su magna aportación al Museo de la Hispanic Society de América, creación personal de Mr. Archer M. Huntington a mayor gloria de España.

Se sabe bien cómo aquel hombre admirable, de vocativa tenaz e inteligente dedicación a todo lo español, pasó de la afición recatada y silenciosa del erudito amigo de los viejos libros y las investigaciones históricas y literarias al ímpetu divulgador y proselitista. Y cómo quiso y logró ampliar el esfuerzo personal de su competencia, su fervor y su fortuna a más dilatados ecos y mejores eficacias. La Hispanic Society de Nueva York prolonga en el cerebro cívico de América del Norte la cultura y la historia de nuestras ciencias, artes y letras. El inteligente coleccionista, el sabio y amante de los poetas, músicos, novelistas y humanistas de nuestro Siglo

de Oro llegó a ser el gran agitador del arte y los artistas contemporáneos de su vida, tan colmada de fecunda hispanofilia.

Huntington fue el gran forjador del éxito en América del Norte de Joaquín Sorolla. Aquella primera exposición en Nueva York del maestro valenciano, a fines del siglo XIX, inició la vigilancia de Huntington como fundamental y constante condición de triunfo.

Desde entonces la amistad del hispanista millonario y del gran artista no se interrumpió nunca. Merced a ello el Museo de la Hispanic Society tiene espléndido significado museal del sorollismo. Además de cerca de cincuenta obras representativas de la tierra y el mar levantinos, los retratos de relevantes figuras españolas encargados expresamente por Mr. Huntington para su Museo. (Magnífica serie iconográfica en la que figuran el propio artista, los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia y entre los políticos, escritores, artistas, pintores, hombres de ciencia, tales como Pío Baroja, *Azorín*, Benavente, Blasco Ibáñez, Bartolomé Cossío, Menéndez Pelayo, Torres Quevedo, Condesa de Pardo Bazán, Galdós, Ricardo León.)

Y, sobre todo, el conjunto de las extraordinarias composiciones representativas de las regiones y provincias españolas, testimonio culminante del arte de Sorolla y de la entusiasta hispanofilia de Huntington.

El gran pintor echó sobre sus hombros la enorme responsabilidad de plasmar España con su estilo brioso y su potencia cromática de hijo del Sur.

Durante años trabajó tenazmente, separándose de todo cuanto no fuese la grata tarea. Recorrió España entera. Pasó largas estadias en los sitios más afines con su temperamento. ¿Cuántos bocetos, apuntes, esbozos suponía cada cuadro? Incontables. Innumerables. Sorolla, como Blasco Ibáñez —paralelo estético y psicológico hecho muchas veces ya, pero que siempre conviene repetir—, tenía un ansia desbordada de creación, una desmedida furia de absorber la naturaleza y la humanidad circundantes. Procedía, además, con fácil ímpetu de sus condiciones primigenias. Así, los ensayos y bocetos de las distintas composiciones tendrían, como luego éstas, un valor fresco, espontáneo, de improvisada seguridad.

Porque la personalidad de Sorolla estaba definida con tan rotundos rasgos, era de tal modo esencia, nervio y voz de su alma y de su arte, que

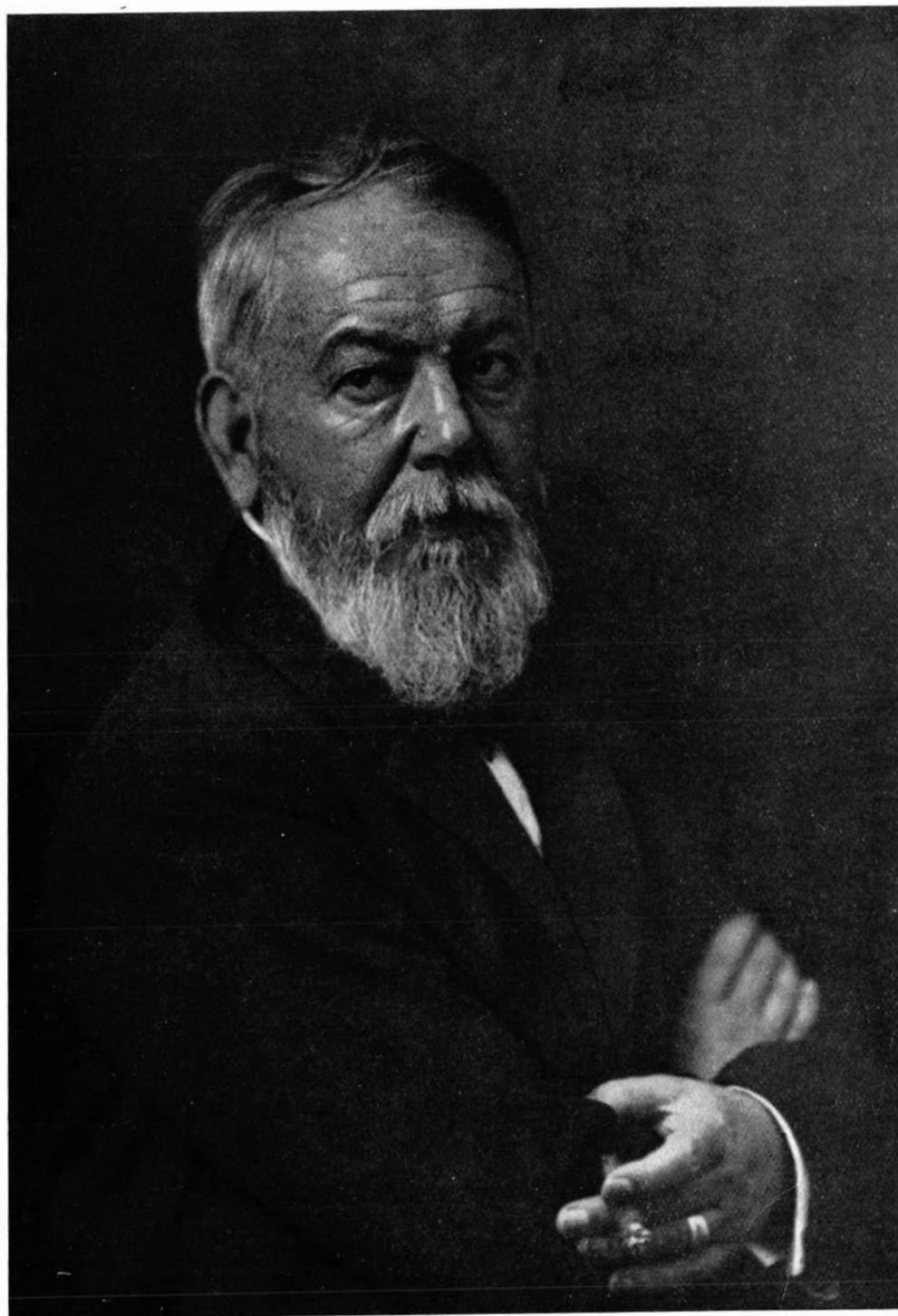
si bien pudiera añadir a la visión directa de la obra sorpresas y complacencias en cuanto a la anécdota, gracia de las formas y exactitud de los fondos, nada añadirían respecto del estilo peculiarísimo de la elocuente luminosidad del maestro levantino.

Coincidió el encargo de Mr. Huntington con la reintegración estética a los motivos raciales que otros pintores iniciaron y difundían. Se concretaba entonces ese buen afán de revelarles a las regiones sus bellezas y sus energías propias. No a la manera de Zuloaga y su visión afrancesada de la "tragedia española", sino en un sentido más optimista y una veracidad menos sometido a los fáciles éxitos del extranjero, que quiere vernos caricaturizados y estigmatizados con arreglo a sus prejuicios. Los pintores españoles contemporáneos avivan el amor a las costumbres olvidadas, a los trajes característicos, a las siluetas arquitectónicas o a las formas paisistas que iban a ser fatalmente borradas por un torpe prurito de pseudocivilización igualitaria y de vanguardismo inexpresivo y gris.

Se debe ciertamente a los artistas y a los escritores cuya responsabilidad y prestigio coinciden con la primera década del siglo xx la condición hispánica del pensamiento y la acción españoles. No sólo en lo que se refiere a sus directrices intelectuales o estéticas, sino ampliado, dilatado a cuanto sea expresiva fe de nuestro resurgimiento, es decir, cuando se prescinde del otro hispanismo al revés, de la estéril obstinación pesimista, que era el único credo de la generación del 98, y que en arte, por ejemplo, significa falsificaciones psicológicas o el anacronismo literaturizante de Zuloaga.

Joaquín Sorolla, cuyo arte está, a partir del período fulgurante de su madurez, henchido del gozo de existir al sol y junto al mar, se sitúa precisamente en el realismo palpitante y en el prurito de magnificar por milagro de la luz y del color hasta los harapos, las carnes sucias y las tareas humildes, Joaquín Sorolla tenía reservada esta gran ocasión de aprovechar las iniciaciones regionalistas de otros pintores para el epinicio cimero de su obra.

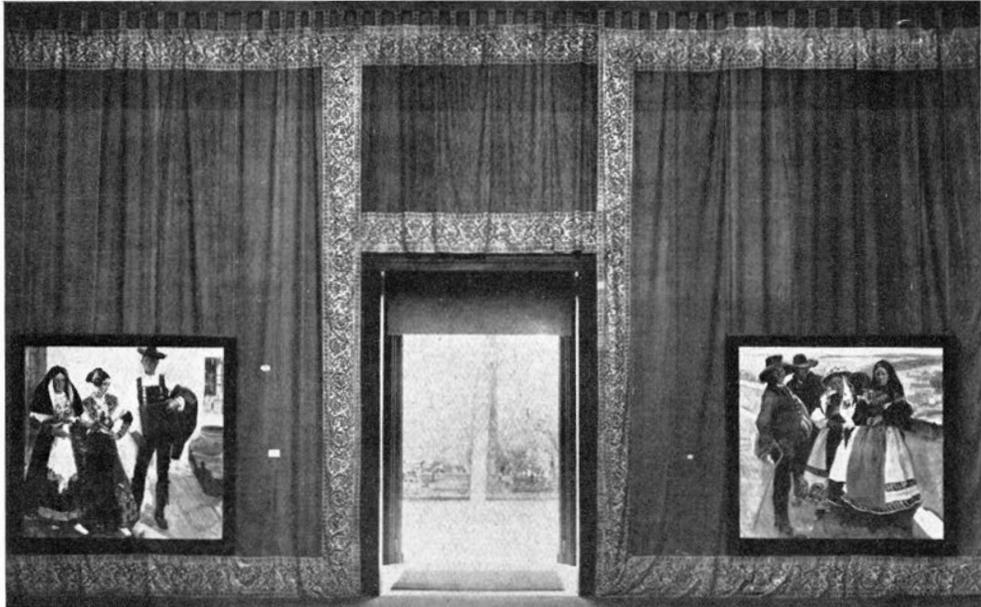
Lógicamente había de oponer a la España negra la España luminosa; a los tópicos de desolación, fanatismo, indolencia, crueldad y estulticia, la



JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA  
(1863 - 1923)



Sala especial de Sorolla en la Exposición de Cien Años de Arte Español en Bélgica y Holanda.



Sala de Honor de obras de Sorolla en la XV Exposición Bienal Internacional de Arte en Venecia.



*Comiendo en la barca.*

(Donación del Conde de Romanones al Museo de la Academia.)



*Subasta de sardinas en la playa.*



Retrato del doctor D. Amalio Gimeno, miembro numerario de nuestra Corporación.



Muchachas sevillanas.



Un aspecto del Estudio-Museo actual de Joaquín Sorolla.

hímnica robustez del trabajo, la viril creencia en la tradición que se hereda y en el heroísmo que se transmite. A la aridez esteparia, la fertilidad vigorosa; a la feroz complacencia de tipos aislados y estigmatizados, el impulso multitudinario de las muchedumbres en su plenitud y normalidad física colmando sitios de trabajo o de holgorio con extraordinaria riqueza polícroma, en bullicios de mercado, romería y puerto, en desfiles procesionales. Lejos de falsear con rasgos caricaturescos los trajes populares y vistiendo con ellos modelos de trágica, estúpida o sensual obsesión, reproducirles lealmente y ostentados por quienes vuelven a vestirles con la sencilla y natural ufanía de sus abuelos; gentes de campo y de pueblo, bellas o feas, toscas o de ingénita elegancia, tipos de raza no decadente sino íntegra y capaz, ajena a propósitos de pueril sátira.

Recibido por Sorolla el encargo de Huntington a fines de 1911, da las últimas pinceladas al lienzo *Ayamonte* a principios de 1920. Son nueve años de entusiasta labor, de viajes por España, de largas estancias en diferentes regiones. ¿Cuántas obras realiza Joaquín Sorolla en ese período de tiempo? Tal vez más de un centenar. Son de añadir a la suma los apuntes pequeños, las impresiones ligeras, atendiendo solamente a los estudios complementarios, los bocetos y las composiciones que luego habían de acoplarse a los catorce grandes paneles de la enorme decoración: *Castilla, Cataluña, Valencia, Aragón, Galicia, Extremadura, Andalucía, Guipúzcoa, Sevilla (El encierro, Los Nazarenos, Los toreros, Sevillanas), Elche y Ayamonte*.

El más importante de todos, el que puede y debe considerarse como una de esas síntesis magistrales que de siglo en siglo produce una nación merced al genio de un artista excepcional, es el lienzo *Castilla*, de catorce metros de largo y en el que se reúnen gentes de Avila, Salamanca, Segovia, Toledo, Valladolid, Soria y Burgos para la magna *Procesión del Pan*.

¡Incomparable composición donde más de cien figuras ataviadas con los trajes típicos, en una portentosa realidad de vida y movimiento, desfilan ante nosotros, mientras al fondo se ven las siluetas de las viejas ciudades con sus edificios representativos, las llanuras y serranías de estas comarcas, corazón, granero y espiritualidad de España!

Ante esa mirífica concepción y ese gigantesco esfuerzo diríase que iban a palidecer y a decaer las otras composiciones evocadoras de las demás regiones.

Y, no obstante, la romería gallega, la almadraba de Ayamonte, la agrupación de pescadores y pescaderas en un lugar de la costa catalana, los ansotanos bailando la jota, el mercado de Elche bajo las palmeras, la procesión en Navarra con sus roncaleses altivos y extrañamente ataviados como personajes medievales, el mercado porcino en Extremadura, la bolera guipuzcoana, el saludo de la cuadrilla andaluza, los nazarenos sevillanos y las mujeres bailando en la caseta de feria y las *Grupas* valencianas con su fastuosa pompa y su elegancia dieciochesca, todo esto tan español, tan de ayer y de hoy, en una perdurable grandeza que el siglo XIX fue dejando desvirtuarse, amustiarse o que se enfocaba de un modo adverso de torpeza prejudicial, está palpitante y gallardísimo en los catorce lienzos de la Hispanic Society.

Son la alegría de España exaltadas genialmente por la alegría de Sorolla tres años ante de su largo y fatal crepúsculo.

LAS CINCO OPERAS DEL ACADEMICO  
DON EMILIO SERRANO

POR

JOSE SUBIRÁ



## EVOCACIÓN PREVIA

**D**ON Emilio Serrano ingresó en la Real Academia de Bellas Artes en 1901. He aquí su breve ficha biográfica. Nació el 13 de marzo de 1850 en Vitoria y murió el 2 de abril de 1939 en Madrid. Siendo niño, su familia se trasladó a esta capital. En el Conservatorio estudió piano con Zabalza y composición con Arrieta. Muy joven aún, se dedicó a la enseñanza y a la creación artística. Sucedió a Arrieta en la cátedra que desempeñaba éste, y entre sus discípulos citaremos a Conrado del Campo, Ricardo Villa y Julio Gómez. Fue maestro de cámara de la Infanta doña Isabel de Borbón y pensionado de mérito en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Produjo música teatral, sinfónica, de cámara, de piano y de canto. Sintió particular predilección por la ópera.

Terminé con el maestro Serrano la carrera de Composición en 1904 y aquel año aprobé los ejercicios de oposición para dicha Academia Española; pero no obtuve plaza, como él tampoco la había obtenido al finalizar sus estudios. Siempre nos unió un gran afecto. En los últimos decenios de su vida yo le visitaba con frecuencia, y en los dos últimos lustros iba conmigo a su hogar, semanalmente, nuestro amigo el Secretario de la Real Academia Española, don Emilio Cotarelo y Mori. Al fallecer éste en los albores de 1936 yo continué visitándole hasta el comienzo de la Guerra Civil. Por aquellos años, a instancias mías, don Emilio trazó sus Memorias, cuyo autógrafo conservo devotamente, y de acuerdo con él di forma literaria a esos manuscritos. Los capítulos que dedicó a sus cinco óperas este ilustre miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aparecen transcritos a continuación.

A mi querido discípulo José Subirán,  
Seguramente este discurso debe reflejar las  
ideas que yo he vertido en la clase cuando  
estabas en la clase de Composición. No sé si  
estarán conformes con lo que tu pienses en el  
momento actual del arte; pero seguramente  
demostrará mis buenas intenciones para con

ESTADO ACTUAL

DE

### LA MÚSICA EN EL TEATRO

mis discípulos; y sobre todo mi cariño hacia  
ellos: siendo tú uno de mis predilectos

Y Quinto Serrano

a los ochenta y dos <sup>trés</sup> años de edad y a los ~~ochenta~~ y uno de mi  
ingreso en la Academia

Para que haya ópera española es preciso hacer lo que hicieron en Francia y Alemania cuando quisieron tener ópera nacional; y nosotros, imitándolas, ahorramos el período de pruebas y ensayos, poniéndonos de una vez á su nivel. Alguna ventaja había de reportar nuestro atraso.

Es preciso constituir el medio en que el nuevo arte debe desarrollarse; educar al público, acostumbrándolo á poner atención y dar importancia á la palabra cantada; hacerle comprender que en España es menester cantar en español.

Da grima oír en el Teatro Real, por ejemplo, óperas con argumento español, cuya acción pasa en España, algunas hasta con cantos populares nuestros, interpretadas por artistas españoles y cantadas en italiano. También es preciso que el público entienda que no todos los compositores son genios de primer orden, ni todas las óperas han de estar á la altura de las de Wagner, y esto hemos de conseguirlo trabajando mucho, componiendo muchas óperas, resignándonos al fracaso, no desmayando un punto y formando poco á poco el repertorio de la ópera nacional.

Esta es la labor de los compositores jóvenes: obra de grandísima importancia, cuya realización sólo de nosotros depende.

Tenemos medios sobrados para llegar á vencer. Hay un tesoro de leyendas genuinamente españolas, llevadas al teatro por nuestros grandes poetas dramáticos ó narradas de la más bella manera en nuestro Romancero: tales deben ser las fuentes de los argumentos del drama lírico español.

Por otra parte y como medio de educación del público, deben ponerse en castellano las óperas extranjeras más notables, encomendando su traducción á verdaderos poetas, á artistas que sientan la música y sepan ele-

## I. LA ÓPERA "MITRÍDATES"

En el año 1870 los concursos de Composición del Conservatorio tuvieron inusitada brillantez. Se celebraron en el teatro Español. Acudieron cuatro discípulos de la clase de Eslava, cerrada desde un año atrás, y además un discípulo de Arrieta, aquel Joaquín Valverde colaborador bien pronto del salerosísimo Federico Chueca. Hubo muchos y muy merecidos aplausos. Según el uso tradicional, cada juez trazaba una lista de los alumnos a quienes juzgaba dignos de tan preciado galardón, debiéndola encabezar con el nombre de quien más lo merecía. Los nueve miembros del Tribunal incluyeron en sus respectivas listas mi nombre, mientras que otro concursante obtuvo seis votos y cada uno de los tres restantes sólo consiguió cinco. Cuatro éramos mozalbetes aún; el otro, que nos doblaba la edad, lamentaba no haber logrado la unanimidad, y así lo declaró un diario madrileño, añadiendo que él merecía lo que había conseguido yo. A ello replicó Joaquín Valverde para manifestar que el fallo había sido justo y tal rasgo me llegó al alma, inspirando una gratitud que no habría de extinguir el tiempo. La grandeza de alma fue inquebrantable durante toda la vida de aquel leal amigo y aplaudido compositor.

Poco después, como consecuencia de aquel concurso a premios, me ofreció un libreto de ópera, y no de zarzuela, don Mariano Capdepón, que era entonces capitán de Estado Mayor y moriría siendo general. Muy aficionado a las letras y muy amante de la música, había escrito ya otros libretos para varios jóvenes compositores, entre ellos los hermanos Grajal. Al trazarlos tenía presente los del italiano Goldoni, que había alimentado con los suyos la ópera italiana anterior a Rossini; al mismo tiempo se esforzaba en que sus obras pudieran montarse con la mayor facilidad y el menor coste. En mi sentir, esto último constituía una completa equivocación. Quien no tenga fortuna bastante para erigir un palacio de ningún modo se contentará con edificar una choza. Y las obras se ponen en escena por el mérito que, certera o extraviadamente, les atribuyen quienes han de costear su importe, cuando no entran en juego las simpatías que inspira el autor, las esperanzas que el mismo despierta merced a su historial artís-

tico o también, a veces, otras razones no siempre fáciles ni cómodas de explicar.

Me ofreció Capdepón un libreto basado en la tragedia de Racine y lo acepté complacidísimo, sin pensar que habían puesto en música numerosos compositores, entre ellos Mozart, a ese rey de Ponto muy admirado por sus hazañas. Diez años transcurrieron desde entonces hasta su estreno en el teatro Real, verificado el 14 de enero de 1882 tras las dificultades que paso a exponer. Por entonces el teatro Real dependía del Ministerio de Hacienda. El empresario debía abonar 180.000 pesetas de arriendo anual y se obligaba a estrenar cada temporada una ópera de autor español y a pensionar dos músicos para que perfeccionaran sus estudios en el extranjero. Como la suerte no me volvía las espaldas, atenuó entonces los inevitables tropiezos de todo principiante. Aun teniendo yo la convicción de que andaba muy mal vestido musicalmente para ser recibido en aquella casa lírica, no me desanimé ni mucho menos. Sin embargo, me proporcionó entonces el primer desengaño cierto amigo que seguía sin terminar aún sus estudios musicales cuando yo me había granjeado sólida reputación como pianista y profesor del Conservatorio, pero que ya era segundo jefe de aquel departamento ministerial. ¿Cuántos saben la diferencia que hay entre encontrarse con un falso amigo antes de que haya comenzado a subir las escaleras y toparse con el mismo cuando llegó a lo alto? Si yo jamás pretendí que los amigos me trataran de igual a igual cuando estaban muy arriba, exijo de todos que se porten como personas bien educadas. Ante la inesperada actitud de aquel funcionario, dejé que mi pobre *Mitrídates* corriera todos los trámites burocráticos sin enojosas intervenciones.

Aunque la Empresa debía estrenar una ópera española, solían oponerse a tan favorable perspectiva las dificultades que se acumulaban sin cesar. Sólo unos cantantes de poca talla estarían resueltos a cantar la obra de un autor novel. Los profesores de orquesta se esforzaban lo menos posible en el lucimiento, como si les doliese que un compositor sobresaliera sobre quienes eran excelentes instrumentistas, sin pasar de ahí. La obra debería montarse precipitadamente por falta de tiempo. Las tareas inherentes al

estreno se miraban con antipatía por considerarlas de antemano infructuosas.

Bien mirado, *Mitrídates* era una producción juvenil, y por tanto falta de madurez. Podría aplicársele lo que dijo un gitano cuando le censuraron los pésimos andares de una jaca: “El agraz en su tiempo no puede ser uva.” Sin embargo, la suerte no me volvió su rostro. El jurado de admisión aprobó la representación de mi ópera por conservar incólume la simpatía hacia aquel aventajado alumno de años atrás y por considerar también que la producción tenía el sello de una técnica sólidamente aprendida. Por cierto que un parlante del primer acto ofrece giros análogos a los que tiene *Sansón y Dalila*, según advertí mucho después, lo cual demuestra que aquel fruto juvenil era la consecuencia natural de un perfecto aprendizaje.

Cuando fui a ponerme de acuerdo con el empresario para la representación, él estaba leyendo un periódico. Mientras yo le hablaba, prosiguió la lectura; y le dije no sin acritud: “Al concluir yo de hablar, siga usted leyendo.” Era preciso defender mis labores y mi dignidad al verlos menospreciados con tan vituperable proceder. Me favoreció la hidalguía de la eminente cantante Josefina de Reszké, la cual tenía una hermosísima voz, un arte exquisito, un atractivo singular y simpatías sin cuento, pues era un ídolo de la escena. Sin conocerme, se aprestó gustosamente a cantar la ópera de un principiante. En el reparto de la obra sólo ella fue una prestigiosa figura, pues los otros intérpretes estaban “a salario” en el regio coliseo y los pobres cantaban donde les era posible: como solistas en las iglesias y como coristas en los teatros. Ni podían dar más de sí ni cabía exigirles más de lo que hicieron. Tampoco se podía pedir nuevos decorados, utilizándose los de óperas ya conocidas del público, entre ellos un telón de *Aida*, lo que arrancó a la Reszké una frase que se podría traducir por “¡No hay derecho!”, porque el recuerdo de aquella bellísima obra hubiera sido fatal para la de un novel compositor español.

En la noche del estreno el tenor, apellidado Celestini y fracasado en sus actuaciones precedentes, soltó un gallo al dar el “si bemol” en el final de un solo que hacía más imperdonable su torpeza y más peligroso mi

triunfo. A pesar de todo, *Mitrídates* me proporcionó un triunfo lisonjero, si bien no tan clamoroso como aquellos que facilitan la exportación a escenas líricas extranjeras aunque sea de contrabando. A ello contribuyó el director de orquesta, Juan Goula, de un hijo del cual, llamado como él de nombre, había sido yo anteriormente profesor. Aquel Juan Goula Junior no pudo ser admitido en el Conservatorio por fracasar en el examen del último curso de solfeo; mas a los dos años de ese percance dirigió en Price *Il Trovatore*, de Verdi, con intérpretes muy aceptables, entre ellos la después eximia soprano Eva Tetrazzini.

La Prensa, lo mismo que el auditorio, se mostró muy galante conmigo y se condujo con un patriotismo digno de mi buena fortuna. Al entrar en el Real un día después para asistir a la segunda representación de *Mitrídates*, recordé cierta frase de un antiguo condiscípulo de la clase de piano. Por no lograr ni el accesit en un concurso a premios exclamó acongojado: “Me ha faltado un amigo.” Y me dije para mis adentros: “¿Me faltarán hoy los amigos que tuve anoche en la primera representación?” Tal pregunta encerraba una equivocación sempiterna que por doquier circula como verdad infalible. Ni los aplausos de los amigos ni los billetes de favor, aunque proporcionen éxitos aparentes, sirven para otra cosa que para desacreditar obras, autores y empresas. *Mitrídates* se puso en escena tres noches más y aún hubiera tenido más audiciones de realizarse los deseos de aquella eminente cantante que tan admirablemente se portó conmigo desde el primer ensayo y que años después moriría en Rusia dejando viudo al príncipe con que contrajera nupcias.

La Empresa retiró del cartel mi ópera, pues le convenía dar obras del repertorio conocido para que afluyese a la taquilla el dinero. Y *Mitrídates* no volvió a representarse más. Su reducción para canto y piano, lo mismo que su libreto, circula por el mundo. La editó F. Lucca en Milán con dedicatoria a S. A. R. la Infanta doña María Isabel Francisca y con los versos originales traducidos rítmicamente al italiano por Ernesto Palermi. Uno de los ejemplares que no siguió el curso proyectado y que ahora entrego a Subirá lleva la siguiente dedicatoria: “Recuerdo de la buena amistad que le profesa el autor de la música a quien salvó la obra de la furia

de los ultrajes y demás gente ordinaria. ¡A Francisco Saper! — Emilio Serrano. 15 octubre 1884.”

## II. LA ÓPERA “DOÑA JUANA LA LOCA”

Ocho años después se estrenó mi segunda ópera con éxito muy superior al obtenido en la primera. Estaba inspirada en *La locura de amor*, de Tamayo y Baus, artista olvidado prematuramente por su modestia, retraimiento, escasa aptitud para la acción, menguado apego a la lucha y falta de aquellos agobios que imponen la necesidad de entablarla. Si bien, por lo general, apenas interesa a los espectadores la historia de los pueblos, y menos aun la de nuestro país, aquel asunto había sido explotado ya por notables operistas italianos, aunque sin gran fortuna.

Compuse *Doña Juana la Loca* mientras estaba profundamente impresionado por las juveniles óperas wagnerianas *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Por eso acudí a ellas buscando una originalidad externa, ya que no el espíritu ideológico, pues siempre me habían seducido los giros peculiares de la música hispánica, aunque desdeñaba, por amaneradísimas, ciertas cadencias usuales en Andalucía. Como también debía esquivar los embellecedores giros italianos, sacrifiqué no poco de mis condiciones de melodista renunciando a la romanza, el dúo y el terceto, entonces tan convencionales como corrientes.

Hubo la esperanza y el proyecto de que *Giovanna la Pazza* se estrenase en la Scala milanese cuando yo permanecía en Italia como pensionado del Gobierno español. Eso sí, la composición de aquella obra antecedió a tan halagadora esperanza. Había sido emprendida pensando en nuestro teatro Real. Ahora bien: como aquí hubiera sido de tan mal gusto cantarla en idioma castellano como titularla *Doña Juana la Loca*, la había preparado en un idioma que no era el nuestro, aunque sí latino también. Entonces los músicos españoles debían traducir al idioma italiano los libretos de sus óperas para verlas representadas en el Real madrileño, los intérpretes principales habrían de ser extranjeros y los espectadores se con-

tentaban con leer los argumentos que se vendían a la puerta del teatro. Encargué la traducción de esta ópera a un tenor de segunda fila que había actuado en nuestro Real y que alardeaba de buen poeta, aunque tenía fama de vate mediocre. No había posibilidad de buscar otro mejor. Por bien suyo silenciaré su nombre.

Hallándome ya en Milán me consideraron un compositor distinguido merced a mi amistad con el buen poeta y acreditado agente teatral Carlo D'Ormeville. Era éste un director de escena competentísimo, por lo cual le encargaron de dirigir la representación de la espectacular *Aida* al estrenarla en El Cairo. Varias dificultades se opusieron al anhelado estreno de mi *Giovanna*. Cuando todo marchaba por buen camino, y se hubiera logrado además un reparto de primer orden, el fracaso de otras óperas con igual argumento y pésima traducción que la mía —hecha para andar por casa y con zapatillas— constituyeron otros tantos obstáculos. Un joven bien conocedor del idioma y recomendado por D'Ormeville arregló el libreto y yo tuve que escribir en la partitura, palabra por palabra, la nueva versión. Luego la Empresa me pidió diez mil liras para gastos de representación, y no me allané a la demanda por razones familiares que no es del caso exponer y por estimar que procediendo así un autor difícilmente llegará a ser considerado como verdadero artista. Y cesaron esas gestiones, aunque el famoso maestro Faccio llegó a oír mi ópera tocada al piano y la informó favorablemente.

Al término de mi pensión me encontraba de nuevo en Madrid. Aquí volví a ver y oír una cantante que, por ser el inglés su idioma nativo, gustó poco, a causa de su fonética desastrosa, cuando actuó en un teatro italiano de segunda fila. Se llamaba Teresa Arkel. Vino a Madrid y tanto cautivó su bella voz que se formaba cola para oírla, granjeándose un renombre que se cotizó bien pronto universalmente. Ella desempeñó el papel de protagonista al estrenarse *Doña Juana la Loca* —pues así la anunciaron los carteles del teatro Real— el 2 de marzo de 1890. La interpretación apenas difirió de lo usual en aquella escena lírica: una artista de primer orden y otros artistas regulares; una orquesta buena, unos coros igualmente buenos y una intención no tan buena por parte de otros que intervenían en

el estreno. Sobresalió Teresa Arkel, soprano de bella figura y de relevantes condiciones para el desempeño de su profesión. También se portó muy bien el director de escena, Eugenio Salarich. Los demás se limitaron a cumplir, y ni conmigo ni sin mí hubieran conquistado mayor gloria. Dirigió la orquesta el maestro Luis Mancinelli con su primor habitual. Desde el primer instante me trató como si fuera una personalidad de primer orden por conocerme a través de los elementos que decidían los destinos musicales en tierra italiana. Mancinelli demostró su hidalguía con una confesión merecedora de ser referida aquí. Iniciaba el postrer cuadro de mi ópera un recitado musical. Luego la orquesta permanecía muda mientras desde el fondo se oía una plegaria. Cuando estudiaban la ópera en este número el piano substituyó a las voces y por no oír aquel director las palabras ni la música del coro creyó perdido en absoluto el efecto. Tras el ensayo general, Teresa Arkel me habló así: "El maestro Mancinelli acaba de decirme que todos nos habíamos equivocado menos usted, y que la escena de la plegaria es muy hermosa. Además lamentó que la Empresa no quisiese romper una ventana en la decoración, pues de hacerlo así la situación final habría quedado iluminada por un rayo de luz." Cosas de aquel teatro y más aún tratándose de un compositor español para cuyas obras era necesario aprovechar el decorado habitual. Allí, por otra parte, se hacían con frecuencia innecesarios cortes que interrumpían el hilo de la trama. Y esto me recuerda aquel juicio de Manuel del Palacio sobre el fiscal de imprenta con referencia al orden literario, pues al suprimir trozos de ópera, como al talar un artículo o un soneto, se podían introducir embustes tan garrafales como los que resultan si se empiezan ciertas oraciones por la mitad.

La composición de mi *Juana la Loca* fue acertada. Había en ella frescura, inspiración, novedad y también aportaciones folklóricas, pues al lado de acentos místicos como el del *Ave María* introduje canciones populares de Castilla, Vasconia y Cataluña. Y puedo decirlo así porque también se ha dicho en letras de molde, pues las representaciones alcanzaron un gran éxito de crítica y no sólo de público. Fue *Juana la Loca*, además, una cumbre desde la cual abarqué todo el horizonte musical. La partitura de canto y piano quedó estampada en Milán por N. Dagas, con letra italiana,

y a mi discípulo Subirá le regalé un ejemplar de la misma donde aparece manuscrito el texto castellano en tinta roja. Además le obsequié con una copia manuscrita, al frente de cuya portada escribí —en su propio hogar— esta dedicatoria cordial: “A mi muy querido Pepe Subirá, amigo del alma, discípulo mío como alumno de la clase de Composición, maestro mío como musicólogo y como hombre bondadoso y eminente literato. Prueba de sincero afecto del viejo Emilio Serrano, nacido en 1850, 13 de marzo.” Y a la izquierda de la firma añadí: “Madrid, 14 de julio de 1935.”

Esta ópera hubiese determinado un propósito de tomar nuevos rumbos para que volviese yo a la zarzuela, de donde había venido, si hubiese tenido fácil acogida en este género, porque marcha por tal camino nuestra escena lírica desde el siglo XVII, aunque con algunos eclipses, igual que en el XVIII siguió el camino de la tonadilla, cuyo espíritu habría de revivir un siglo después merced a Barbieri y otros músicos más. Tuve la certeza de que, habiendo escapado con tanta fortuna de una difícil prueba con mi segunda ópera, un nuevo éxito mal podría conducirme más allá en mi carrera artística sino en el caso de obtener un libreto con escenas de mayor inspiración. Sin embargo, volví a las andadas, como lo expondrá el siguiente capítulo.

### III. MI TERCERA ÓPERA: “IRENE DE OTRANTO”

Envalentonado con el triunfo que me proporcionara *Doña Juana la Loca*, decidí solicitar un libreto al insigne dramaturgo y excelente amigo don José Echegaray. Aunque él se resistió al principio, cedió finalmente, pues era infinita su bondad. Y resolvió convertir en libreto de ópera alguno de sus dramas, no sin poner reparos por su inexperiencia para realizar una labor de tal índole. Pensaba Echegaray que la elección podría recaer sobre su bella obra *El milagro de Egipto*; mas al punto me amilanó tal proposición, pues sería preciso luchar con desventaja notoria por el recuerdo de *Aida*, siempre triunfante. Entonces, sin saber por qué, fijé la vista en *La peste de Otranto*, cuyo estreno, efectuado pocos años antes

en el teatro Español, le había proporcionado un éxito rotundo. Echegaray aceptó esta propuesta mía, puso manos a la obra y lo que había sido antes una producción declamada sería muy pronto una creación lírica.

No comentaré el libreto en cuestión porque el mismo dramaturgo, con su gran conocimiento de las cosas y su capacidad para abordar cada una, me había dicho lealmente: "Yo no sé cómo hay que desarrollar un libreto para que le puedan poner música. Lléveme usted de la mano, por consiguiente." Y claro está, como yo era incapaz de guiar a un artista de la talla de aquél, no obstante mis buenos deseos, *Irene de Otranto*, en su novísima versión, acabó resultando una "comedia", si puedo expresarme así.

Otro problema era el relacionado con el título de la ópera. Según manifestó Echegaray en una carta que poseo aquel título podría ser *La peste de Otranto*. Y a continuación propuso otros nueve títulos más para que yo, árbitro en la elección, adoptase el de mi mayor gusto: *Irene de Otranto*, *Bodas trágicas*, *La vuelta del cruzado*, *Entre la peste y el fuego*, *Irene*, *El cruzado de Otranto*, *El amor del cruzado*, *La peste negra* y, finalmente, *Irene y Roberto*,

En posesión del libreto, me lancé a la nueva tarea con ardor. Tras mis triunfos anteriores, unos exigían que *Irene de Otranto* fuese una producción definitiva en mi carrera de compositor; otros, en cambio, esperaban que fuese muy endeble, dado el escaso tiempo transcurrido desde entonces, aunque hubieran debido considerar que los operistas estrenan sus obras cuando pueden, mas no cuando quieren, y que si entre *Mitridates* y *Juana la Loca* habían transcurrido algunos años, ello significaba tan sólo que *Doña Juana* había permanecido anédita mucho tiempo esperando pacientemente una oportunidad propicia. Todo ello contribuyó a crear una atmósfera que por fuerza habría de perjudicarme.

Cuando se hizo el primer ensayo de lectura de papeles esto constituyó una vergüenza para los cantantes españoles del teatro Real, pues se mofaron del texto por estar en lengua castellana. Y es que a fuerza de oír desatinos en idioma italiano, incluso pronunciaban mal un idioma que, siendo el suyo, jamás habían aprendido muy bien, ni mucho menos. Dirigió la orquesta Luis Mancinelli, quien, si antes me había sido sumamente

adicto, ahora había cambiado por completo su actitud hacia mí por ro-  
dearle y adularle ciertos individuos que, en su petulancia, se creían muy  
competentes. Los italianos a quienes se confió algunos papeles de *Irene*  
*de Otranto* respetaban el nombre de Echegaray, pero no el libreto, lo que  
hubo de exponer con la mayor sinceridad Eva Tetrizzini —la gran artista  
conocedora del español y siempre muy afectuosa conmigo— al decirme  
textualmente: “Yo, aunque entiendo perfectamente las palabras, me quedo  
sin comprender los conceptos.”

El día de Pascua de Navidad de 1890 se celebró el primer ensayo  
con orquesta, con gran retraso porque hacia la misma hora Eva Tetrizzini  
daba un banquete en su casa. Fue preciso apresurar la conclusión del  
ágape. Como se ensayó haciendo una digestión laboriosa cuando el cuerpo  
reclamaba reposo, cundía el inevitable malhumor entre los intérpretes,  
aunque nadie faltó a su puesto. A la media hora de comenzar el ensayo  
advirtió Mancinelli errores en un papel de orquesta y cerró la partitura  
de muy mal talante, a la vez que lanzaba una frase despectiva, por lo  
que al punto le pedí una satisfacción, sin que la obtuviese hasta unos  
días después. Los asistentes a dicho ensayo repetían que, no obstante el  
prestigio de los autores, era nuestra *Irene* una producción aburrida.

Esta ópera se estrenó el 17 de febrero de 1891. Ni entusiasmó ni fra-  
casó. Concluido el primer acto los autores salimos a escena y yo le dije  
a Echegaray: “Si no hubiera entreactos, tal vez nos salvaríamos; pero  
la claqué, en vez de auxiliarnos, parece decidida a hundirnos, y bien sa-  
bemos lo que la claqué influye sobre el público.” A pesar de todo, no se  
consumó la desventura temida. Fuimos llamados al final de cada acto,  
recibimos aplausos de cortesía e *Irene* obtuvo tres representaciones, es  
decir, una por cada turno de abono. Al final del estreno se acercaron a  
nosotros con fingida cara de tristeza no pocos de los que se habían rego-  
cijado ante la frialdad del éxito. Y esos individuos me daban más miedo  
ahora que antes de comenzar la función, pues ya se sabe cuantísimo gozan  
algunos cuando la víctima rueda por el suelo y ellos fingen consolarla con  
estas expresiones: “¡No hay que hacer caso de lo sucedido! ¡La culpa  
es de los envidiosos!”

Reconozco, sinceramente, que la música de *Irene de Otranto* no era tan personal como la de *Doña Juana la Loca*. Como me habían tildado de wagneriano algunos críticos al oír ésta, yo torcí mi camino al escribir aquélla, si bien es verdad que fomentaban aquel juicio ciertos profesionales ocultos detrás de algunos “esclavos” suyos encaramados en altos escabeles merced a ellos. También me complace recordar que la crítica diaria, ante mi nueva ópera, confirmó una vez más el respeto y la gratitud que me inspiraba su benévola conducta, porque si indudablemente ensalzaban mis producciones más allá de lo justo, al engañarme con el mejor deseo, sus elogios renovaban estímulos para proseguir mi labor artística y contribuían a que ganase un pedazo de pan, mejor conquistado por la buena intención que por el virtual mérito de mis obras.

A pesar de ser la letra lo menos musicable que hubiera podido escribir Echegaray, según decía la crítica de entonces, y de que yo había recogido alas en tal ocasión para evitar el reproche de haber pretendido volar a gran altura, no conservo mal recuerdo de aquella aventura operística. Mas, en medio de todo, me apena que después de tantos años se pusiese a prueba el talento de tan insigne dramaturgo entonces. ¡Buen castigo tuvo mi ingenua suposición de que para asegurar el éxito me bastaría colaborar con ese caballero cuya bondad intachable corría parejas con sus felices disposiciones para las letras, la ingeniería y las finanzas! Sin embargo, tal proceder halla su disculpa. ¡Fiaba yo tan poco de mí y confiaba tanto en él!

#### IV. MI CUARTA ÓPERA: “GONZALO DE CÓRDOBA”

Cerca de siete años transcurrieron hasta que yo diese nuevas señales de vida como compositor de óperas. Empecé otra vez ese camino, pues unas circunstancias propicias me impulsaban a seguirlo con entusiasmo indecible, debutando además como libretista. Y el día 6 de diciembre de 1898, siendo empresario del teatro Real don Antonio Boceta y director de escena don Luis París, estrenóse mi cuarta ópera con el título *Gonzalo de Córdoba*. Poco faltaba para que cumpliese mis cincuenta años de

edad. Ha transcurrido ya más de un tercio de siglo desde entonces. Y al evocar en estas Memorias aquel acontecimiento, en verdad memorable para mi carrera artística, considero absolutamente inexplicable la audacia de ser yo mismo quien tramase y trazase el libreto de mi cuarta ópera. Pero ello sucedió así.

¿Por qué realicé tal audacia? De ningún modo, claro está, porque pretendiese competir con los dramaturgos más insignes, ni aun con otros colegas suyos de talla menor; aunque, por otra parte, contadísimos literatos se aventuran en nuestro país a tejer libretos de ópera, ya que esas tareas no producen gloria ni dinero. Fui libretista en aquella ocasión para conseguir a mis anchas mayor número de situaciones musicales, y para nada más.

Decidido a debutar como libretista novel con una producción histórica de asunto español, resolví documentarme en fuentes literarias que habían sido sancionadas ya por nuestro público. Entre las *Vidas de los españoles célebres*, escritas por don Manuel José de Quintana, me pareció la más apropiada para tal intento su biografía sobre *El Gran Capitán*. Considerando, por otra parte, que el romance es el molde métrico más característico del idioma español y que esta forma había sido utilizada por los cantores de nuestras gestas heroicas, acudí al Romancero preferentemente. Mientras fortalecía mi espíritu con todas esas lecturas, ensanchaba el campo de una actividad que habría de hacer de mí un vate, aunque solo episódicamente, como advierto al contemplar mi dilatada carrera artística. Si Quintana me proporcionó temas para la elección del asunto, el Romancero me suministró variados motivos de naturaleza lírica, brotando éstos con la lectura de romances moriscos encantadores.

Al correr los años he pensado muchas veces que aquello fue una inocentada. Por fortuna, tal inocentada salió bien, y nuevamente me acompañó la buena estrella, que no ha querido abandonarme casi nunca, favoreciéndome no tanto por mis méritos como por mi humildad, pues siempre ha sido ésta mucho mayor que aquéllos, dicho sea sin modestia alguna. Me propuse evitar el menguado interés del asunto, la excesiva languidez de la acción y la gran frialdad en el desarrollo, que tanto habían perju-

dicado a *Irene de Otranto*, y sin duda lo conseguí si se considera el entusiasmo con que fue acogido aquel *Gonzalo de Córdoba*, doblemente mío por la letra y por la música. Lo anunciaron los carteles como “ópera española en tres actos y un prólogo, libro y música del maestro Emilio Serrano”, poniendo al pie la noticia de que continuaban los ensayos de “la ópera nueva la *Walkyria*”. Lo interpretaron diversos artistas cuyos nombres omito por no quitar nada al favor que me hicieron. Eso sí, entre ellos constituía una valiosísima excepción el gran barítono Ramón Blanchart, primerísima figura del arte lírico español y al cual se confió el papel del protagonista.

Todo marchó a pedir de boca. Logré desde el primer momento la simpatía de la Empresa, cosa que siempre contribuye al triunfo de una obra teatral. Conté con la acertada colaboración del director de escena, don Luis París, que había estado conmigo algunos años mientras yo era director artístico del mismo coliseo. También contribuyó al feliz resultado el maestro director, don Juan Goula, pues comunicó a la orquesta su entusiasmo constante. Los coros, muy bien disciplinados, desempeñaban su cometido a la perfección. No hubo novedades en la decoración, pues se amoldaron lo mejor posible a la nueva ópera los telones existentes. El público me acogió con verdadero cariño. Entre las numerosas felicitaciones que recibí al acabar el estreno hubo una inolvidable, la del maestro Federico Chueca, pues me abrazó con lágrimas en los ojos por lo mucho que le había conmovido esta producción mía.

En aquella temporada del teatro Real mi *Gonzalo de Córdoba* se cantó dieciocho veces y las más de ellas en representaciones nocturnas, lo cual constituía un éxito sin precedentes. Terminada la temporada en el Real fuimos a Bilbao con la misma Compañía, excepto Blanchart—a quien había sustituido en las últimas representaciones del regio coliseo un barítono italiano—, y dimos allí varias audiciones. Retenido Goula por otros compromisos, tampoco pudo venir con nosotros; y como no conocía la obra el director de orquesta que le sustituyó al frente de la Compañía, yo mismo empuñé la batuta y la dirigí lo mejor posible, secundado admirablemente por Leandro Pla, persona que, además de amar todo lo espa-

ñol, me ha dispensado siempre el mayor afecto. Pla desempeñaba el modesto cargo de apuntador; mas, en realidad, era un verdadero director de solistas y coros de la escena.

A raíz del estreno, *Madrid Cómico* insertó un dibujo de Blanchart en el papel de protagonista, y, además, a toda plana, un dibujo del pintor Francisco Pradilla, encabezado con las palabras “Don Gonzalo de Córdoba en el Teatro Real”, y cuyo pie decía: “Traje de la época.”

Poco después el editor madrileño Benito Zozaya publicó la escena primera y la romanza de tenor de esta ópera. Muchísimos años después dediqué a Subirá un ejemplar de esos trozos operísticos —pues la ópera no llegó a publicarse entera— escribiendo la siguiente dedicatoria: “¡Recuerdo del tiempo de las ilusiones! A mi querido discípulo José Subirá. Emilio Serrano. 10 de julio de 1933.”

## V. MI QUINTA Y ÚLTIMA ÓPERA: “LA MAJA DE RUMBO”

Unos doce años después de ver representar en Madrid y en Bilbao *Gonzalo de Córdoba* pude ver representada, y no en el Real madrileño ni en el hispánico solar, sino en el majestuoso teatro Colón, de Buenos Aires, mi postrera ópera, *La maja de rumbo*, cuyo libretista había sido mi amigo entrañable Carlos Fernández Shaw. Tal acontecimiento se registró el 24 de octubre de 1910, año en que celebraba la República Argentina con suntuosas fiestas el centenario de su independencia nacional.

Había compuesto dicha obra evocando el espíritu netamente nacional —y, aun mejor, madrileñista en muchos momentos— que ha inspirado numerosas páginas musicales de nuestro teatro lírico en el siglo XIX y albores del actual. Bien es verdad que se prestó a ella admirablemente el libreto, cuyo asunto describía prolijamente un programa de aquel teatro argentino. Su asunto muestra cierta similitud con *La vida breve*, de Falla, y *Goyescas*, de Granados.

Como la acción de esta ópera se desarrollaba en el Madrid de fines del siglo XVIII, procuré que la parte musical, a tono con la literaria, tu-

Domingo 25 de Septiembre de 1910

Debut de la Soprano ISABEL G. de GOULA y del Tenor FRANCISCO TRUÑO

# LA MAJA DE RUMBO

Opera en 3 actos letra original de CARLOS FERNANDEZ SHAW,  
música del **Maestro EMILIO SERRANO**

## REPARTO

Candelas, la maja de rumbo.....	Sra.	G. de Goula
Curra, madrina de Candelas.....	»	Juliá
Salud.....	»	Duval
Una vecina.....	Srta.	Rey
La sastra.....	»	Cortés
D. Luis, oficial de húsares.....	Sr.	Truño
El Zaque.....	»	Cabello
Zalamero.....	»	Torres de Luna
Cascabel, jefe de alguciles.....	»	Paggi
El Zurdillo.....	»	Guerrero
Un sereno.....	»	Bajet

Coro general—Beatas—Aiguaciles—Pueblo—Coro de niños—RONDALLA de BANDURRIAS—Baile  
La acción en Madrid á fines del siglo XVIII

Programa del teatro Colón, de Buenos Aires, anunciando «La maja de rumbo», quinta ópera del maestro Serrano.

9<sup>o</sup> de Julio de 1933

Querido Pepe: Sei que te equivocas al oblijanme por el carita que me tenes y la gran virtud que de él se desprende a que acionen mis memorias de los recuerdos de una vida de artista músico; porque de artista me otoro a calificabo: es palabra tan ideal que si son pocos los sabios que en el mundo han sido, a los aún son menos los genios artísticos, según me parece opinar. Verdad es que tú me amones más en el más aspecto, en que lo tengo que ser músico, porque ha dependido más de mi voluntad que de arte y honores profesionales que de otros es tradición. Educado por grandes profesores músicos, de un amor al cumplimiento de porque a la fibra que me acentra en cada una

Este punto puede encomendarse a V. a quien

hago artista de la elección

Letra de Truño: La peste de Orante,  
Yrene de Orante,  
Dudas trípicas,  
La muerte del coronado.  
Entre la peste y el fuego,  
Yrene  
El coronado de Orante  
El coronado del coronado  
La peste negra  
Yrene y Roberto  
Cuzco V. reuñon, hoy se ha

hoy V. dicit. siempre a mi

Elizaga

Principio de las «Memorias» escritas por el maestro Serrano para su discípulo Subirá.

Final de la carta de D. José Echegaray sobre títulos posibles de una ópera de Serrano.

ADMINISTRACION LIRICO-DRAMÁTICA.

## MITRIDATES,

DRAMA LIRICO EN TRES ACTOS,

LETRA DE

D. MARIANO CAPDEPON,

MÚSICA DEL MAESTRO

D. EMILIO SERRANO.

Representado por primera vez en el Teatro Real, traducido al Italiano,  
el 19 de Enero de 1892.

Segunda edicion.

Una peseta.

MADRID.  
Sevilla 14 principal.  
1892.

TEATRO REAL.  
TEMPORADA DE 1890-91.

## IRENE DE OTRANTO

ÓPERA EN TRES ACTOS

POESÍA

DE D. JOSÉ ECHEGARAY,

MÚSICA

DE D. EMILIO SERRANO.



MADRID.  
Administración: San Millán, 5, 4.ª derecha.

## DOÑA JUANA LA LOCA,

ÓPERA EN CUATRO ACTOS

LETRA

DE ERNESTO PALERMI,

tomado del drama de D. MANUEL TAMAYO Y BAUS  
"Locura de Amor"

MÚSICA

DE D. EMILIO SERRANO.



MADRID.  
Administración de LA LIRA, S. MILLÁN, 5.  
—  
1890.

TEATRO REAL DE LA ÓPERA

BIBLIOTECA DE LA ÓPERA NACIONAL  
VOLUMEN I.º

## GONZALO DE CÓRDOBA

LIBRO Y MÚSICA

DE

EMILIO SERRANO

EMPRESA «LUIS PARIS»



MADRID  
IMPRESA DE LA «REVISTA DE LEGISLACIÓN»  
a cargo de José M. Borda  
Calle de Atocha, 15, centro.  
1898

Portada de los libretos de las cuatro óperas que el maestro Emilio Serrano estrenó  
en el Teatro Real de Madrid.

viera un ambiente propio de aquella época tan bien reflejada por el sainetero don Ramón de la Cruz.

Habíamos ido a Buenos Aires, en concepto de compositores hispánicos, Bretón, con *Los amantes de Teruel*, y Pedrell, con *Los Pirineos*, obras ambas que habían recibido los plácemes del público español, y yo con *La maja de rumbo*, no representada aún en ninguna escena. El auditorio argentino conocía al primero por sus mejores óperas y conceptuaba al segundo como reputado innovador, lo cual inclinaba de antemano al éxito o en el caso peor a una cordial benevolencia; mas de mi labor artística sólo tenía referencias vagas. La suerte, que casi siempre se ha puesto de mi lado, ahora me fue propicia una vez más, aunque ciertas circunstancias, unidas a la enemiga de algunos compañeros—sea dicho esto con tanto respeto a su memoria como amor a la verdad—, parecían abocar a un desastre rotundo.

El Colón de Buenos Aires se distinguía por su magnificencia singular. Sala tan suntuosas como la Scala de Milán y la Gran Opera de París, riqueza y comodidades no muy conocidas, amplios y lujosos cuartos para los artistas, dependencias admirables, servicios independientes. A nadie, aunque fuera el Presidente de la República, le era permitido permanecer entre bastidores ni durante los ensayos ni durante la representación. Por aquella escena pasaban las mejores compañías de Italia y esto permitirá comprender cuán descabellada había sido la idea de hacer una breve temporada de ópera española utilizando artistas cazados con lazo o atraídos por el “al aligui”, lo cual produjo el fatal resultado de que se arruinase un filántropo y quedasen nuestras producciones en ridículo.

El reparto de *La maja de rumbo* contó con diversos cantantes, entre ellos la señora G. de Goula en el papel de Candelas, sin contar coro general, beatas, alguaciles, pueblo, coro infantil, rondallas de bandurrias y cuerpo de baile. Si hubiera meditado el maestro Goula sobre el riesgo de comprometer un negocio y sobre el daño que acarrear ciertas improvisaciones o ciertas actitudes ante la perspectiva ilusoria de ganar unas pesetas, no se habría lanzado a la aventura—él tan experto en asuntos teatrales y tan aplaudido lo mismo en Rusia que en Madrid— de presentar

en el Colón una Compañía como aquella para proporcionarse el gusto de dirigir en tan famoso teatro, máxime cuando su avanzada edad más podía perjudicarle que favorecerle. Como Goula me tenía gran afecto, decidí llevarme a la buena de Dios, atravesando el Atlántico por primera y última vez. Por eso fui a Buenos Aires en condiciones económicas medianas y en condiciones artísticas imposibles. La protagonista de mi ópera fue una tiple voluminosa, aunque debía representar un "bibelot". El tenor desafiaba su poderosa voz desde su hogar, aunque por fortuna sorteó tan pavoroso riesgo en las dos primeras representaciones. De otros intérpretes lo mejor en obsequio suyo es silenciarlos, si se descuentan la señora Juliá en el papel de "Curra" y Torres de Luna en el de "Zalamero".

Ayudaron a proporcionarme un éxito que después de tantos años recuerdo con satisfacción varios colaboradores: una admirable orquesta, unos buenos coros y la bondad ilimitada del público argentino. Las decoraciones no pasaron de regulares. Hubo peripecias, sin embargo, en la noche del estreno, a lo cual contribuyó la indumentaria. Yo había tenido sumo cuidado en buscar figurines de época: el de *La Maja vestida*, de Goya, y el de los uniformes militares de fines del siglo XVIII; mas de poco me sirvió, pues cuando ya no había remedio me encontré con una doble sorpresa. La protagonista lucía mantilla blanca y peineta, como si fuese una *Carmen* de Bizet, y el militar vestía como los húsares contemporáneos, con estrellas y todo para que resaltara más su anacrónica indumentaria. Lo peor no fue esto, sino el incidente suscitado por el coro. Lo formaban individuos de nacionalidades española e italiana; y cuando llegué al teatro me abordó uno para decirme que se negaban todos a cantar. Motivó tal situación el sastre que habíamos llevado desde la Península. Se peleó con un corista italiano y llegó al extremo de producirle en un brazo una herida. La suerte me ayudó una vez más, pues la bondad de la víctima, junto al convencimiento de mi inocencia en aquel trance, disipó un nubarrón que parecía inevitable. El sastre irascible y los trajes que había traído salieron por la puerta de los carros.

Fuimos festejadísimos en Buenos Aires. Una sociedad coral y musical titulada "Isaac Peral" nos obsequió a Pedrell, Bretón, Goula y a mí con una

función y baile de gala y al mismo tiempo conmemoró el aniversario del descubrimiento de América con una función a base de himnos nacionales, discursos, poesías, representación de *Marina*, y de *La alegría de la huerta* y un gran baile familiar, donde lo pasó muy bien la gente de edad madura y lo pasó mejor la gente moza.

El final de aquella estancia en la República Argentina me causó gran pesadumbre, pues me veía en el angustioso trance de cruzar el Plata con muy poco peso y con la certeza de que no sería el del dinero lo que me mandase al fondo del mar. Por fortuna, la Empresa me procuró una despedida honrosa organizando una función de beneficio y abonándome además un pasaje extraordinario, porque no pudo esperar el maestro Bretón para emprender ambos juntos el viaje de retorno, como habíamos hecho el de ida a ese país ultramarino del que, después de tantos años, conservo un gustoso recuerdo.

Calificada como "comedia musical" se publicó la partitura para canto y piano de *La maja de rumbo*. Está inspirada en un sainete de don Ramón de la Cruz y comienza con esta canción popular:

*Vale una seguidilla  
de las manchegas  
por veinticinco pares  
de las boleras.*

Y obsequié a Subirá con un ejemplar de la misma, escribiendo al pie de la portada: "A mi querido discípulo José Subirá, ayer primer premio de mi clase de Composición, hoy eminente musicólogo admirado en el mundo musical. Madrid, 24 septiembre 1930.—Emilio Serrano." Por entonces, el editor madrileño Ildefonso Alier me publicó una "fantasía" de la ópera para orquesta.

Después cultivé ocasionalmente la música teatral colaborando con el maestro Francisco Alonso en la composición de la zarzuela bien pronto famosa *La bejarana*, cuyo libreto lleva la firma de mi hijo político, Luis Fernández Ardavín, pero no volví a componer ninguna ópera más.

## POSTRERA EVOCACIÓN

*Para concluir este artículo reproduciré un pensamiento de los muchos que escribió para mí el estimadísimo maestro don Emilio Serrano, pues guarda relación con el tema. Dice así textualmente:*

*“No recuerdo que ningún gran dramaturgo haya sido un buen libretista de ópera, ni casi de zarzuela; por más que ésta y la ópera cómica no necesitaban de adición musical en la obra, puesto que la parte hablada conduce la acción.”*

*Tal juicio responde a una convicción profunda y también, sin duda, a una experiencia personal, pues por algo don José Echegaray y don Emilio Serrano tejieron sendos libretos de ópera, como han expuesto las páginas anteriores.*



*INFORMES Y COMUNICACIONES*



## LA PLAZA MAYOR DE BAÑOLAS (GERONA)

*En la última sesión celebrada por esta Real Academia el día 12 de marzo de 1962 se acordó aprobar el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Miguel Oliva Prat, correspondiente en Gerona, sobre el interés artístico y arqueológico de la Plaza de España, también llamada Plaza Mayor, de Bañolas (Gerona), a petición de declaración de Monumento Provincial o Nacional, formulada por el Ayuntamiento de la ciudad y la Diputación Provincial:*

La Plaza de España o Plaza Mayor de Bañolas posee un remarcado interés, habida cuenta de la unidad de estilo y de época y de la completa estructura de la misma, que la convierte en una de las plazas más típicas de cuantas han quedado en la región catalana que ha conservado un buen número de esas plazas porticadas cuyo origen se remonta a la Edad Media y nacieron a raíz de la celebración de los mercados que por concesiones o privilegios reales iban instituyéndose en las poblaciones artesanas y comerciales o agrícolas de mayor importancia o que, a su vez, reunieran una cierta capitalidad de comarca, cual es el caso que ocurre a la ciudad de Bañolas, en esta provincia de Gerona, población que dista 17 kilómetros de la capital.

La Plaza de Bañolas acusa una forma rectangular, o mejor dicho trapezoidal, según puede verse en el plano a escala 1 : 200 que se acompaña, y aparece toda ella porticada en sus cuatro costados, con arcos de piedra, aparejados, de medio punto, más o menos rebajados, a excepción de algunos, muy pocos, ya posteriores, de tipo escorzano.

La estructura de la plaza ofrece un bellissimo aspecto por la unidad de concepción de la misma, por el buen cuidado de la mayoría de los edificios y por la plantación de arbolado que se halla en el parterre de su zona central.

Desde el siglo XIII, y por concesión real de D. Jaime I, es esta Plaza de España de Bañolas el centro vital de la celebración de ferias y mercados, que tienen lugar todos los miércoles de cada semana, constituyendo una típica estampa por la vitalidad y colorido popular alcanzado por la reunión de buena parte de gentes que acuden a ella, procedentes de los pueblos comarcanos.

En la época actual, de tanta afluencia turística nacional y extranjera, ocupa asimismo la plaza un destacado lugar ante la concentración numerosísima de excursiones y de visitas, que acuden a Bañolas atraídos por la belleza de su paisaje, por el lago, por la visita a la inigualable iglesia de Porqueras, recientemente restaurada por el Patrimonio Artístico Nacional, constituyendo uno de los monumentos declarados Nacionales más importantes del país. Bañolas es, asimismo, importante centro cultural por sus Museos y colecciones artísticas y arqueológicas, de indudable valor e interés.

Históricamente, la plaza se remonta a la época románica, siendo todavía visibles y manifiestos los restos de algunas fachadas de los siglos XII-XIII, con los elementos arquitectónicos típicos de la época, que aún subsisten emplazados en su lugar de origen y que creemos necesario mantener y conservar.

La plaza nació a la vera de un antiquísimo camino que tradicionalmente se supone existía ya en tiempos clásicos y que comunicaba la ciudad griega de Ampurias, en el golfo de Rosas, con la población helenística de Porqueras, a orillas del famoso lago de Bañolas.

Datos históricos fehacientes son, entre otros, la citada concesión real de Jaime I, de 1243; y que en 1279 se constituye como centro vital la llamada «Villa nova», situada en torno a la plaza de referencia, que desde entonces ha subsistido a través de los tiempos con las modificaciones y adaptaciones posteriores, pero manteniendo unidos los pórticos con arcuaciones de la planta baja, en todas sus cuatro galerías.

Existen otros testimonios históricos, cuales las fechas iniciales de la construcción de las «Voltes de Dalt», empezadas hacia 1230 a 1240; el Diploma del 1334 del Rey D. Alfonso IV, que se citan en el informe elaborado por la Delegación Provincial del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de Gerona, ratificado por la Comisaría de Zona del citado Servicio, en Barcelona, y por cuantas Entidades y Corporaciones que se han adherido a la petición de declaración de Monumentos Nacional o Provincial a favor de la misma, cuales la Junta de Amigos de los Museos de la Ciudad Condal, la Excma. Diputación Provincial de Gerona, entre otras, que adoptó el acuerdo en sesión plenaria, de solicitar dicha declaración, y el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Bañolas, que asimismo, en reunión del Pleno de la Corporación, interesó dicho trámite. Por su parte, también ha sido requerido, estimándolo de interés, por el Centro de Estudios Comarcales de Bañolas, entidad que tiene a su cuidado el Museo Arqueológico de la ciudad y la conservación de los monumentos de la población y de la comarca.

En el aspecto arqueológico y arquitectónico, la Plaza de España de Bañolas

reúne elementos de destacadísimo interés, entre los cuales es importante citar algunas de las mansiones más antiguas sitas en dicha plaza, tales como la casa con doble arco de punto rebajado en su parte baja, con ventanales dobles ajimezados en número de cinco, con sus capiteles de estilo románico del siglo XIII, con decoración vegetal esculpida y que es precisamente la casa que ha promovido la instrucción del expediente de declaración de Monumento a favor de la plaza en cuestión, por estar dicho inmueble amenazado de inmediata transformación en un edificio de líneas modernísimas y exageradas, que ya por su parte ha sido desestimado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Además de ello, la casa de referencia posee, entre otros elementos arquitectónicos, las típicas cornisas de separación de plantas y su fachada completa de piedra de sillería perfectamente tallada y escuadrada. La casa, que ostenta el nombre de «Can Florentina», fue construída en los primeros años de edificación de las llamadas «Voltes de Dalt», la zona más importante y arquitectónicamente de mayor interés de esta Plaza Mayor o de España.

Todavía quedan y subsisten en buena parte otras residencias y mansiones de la misma época, algunas levantadas hacia finales del siglo XII y por todos los años del XIII. En aquellos años y hasta principios del siglo XIV mantenía Bañolas grandes relaciones comerciales con Italia, por la exportación y comercio de los célebres tejidos bañolenses; ejemplo de ello es que la masa, cuyo proyecto de restauración ideal se acompaña, perteneció a Pedro Dussay (fallecido en 1325), personaje que pertenecía a una noble familia de políticos, comerciantes y militares que descollaron a lo largo de la Baja Edad Media en la historia local y comarcal de Bañolas.

Refiriéndose a otros costados de la plaza, debemos añadir que perpendicularmente a las «Voltes de Dalt», hacia el Este, corresponde otra hilera de arcos sustentadores de edificios antiguos, donde aparecen construcciones bastidas con el llamado «opus spicatum», aparejado de tradición romana y usado principalmente en el país en época prerrománica y por todo el siglo XI.

En sus tiempos primitivos la plaza abarcaba hasta la actual calle del Borne, donde se conserva todavía una galería gótica dotada del más destacado interés.

En general, el ambiente que presenta la plaza, con sus callejas adyacentes de comunicación con ella, es magnífico y susceptible del mayor interés de conservación en el estado en que ha llegado hasta nosotros.

Por otra parte, entidades tan dignas como la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, que asume en sus funciones no pocas actividades de orden cultural, como benéfico, con el producto de sus rentas, ha proyectado asimismo la restauración, dignificación y limpieza de fachadas del inmueble de su propiedad, que ocupa

en la citada plaza. También el Ayuntamiento acaba de acometer algunos trabajos de limpieza de sillería de los arcos; y algunos particulares, asimismo, se han sumado a la empresa de ennoblecimiento de sus inmuebles.

Entendemos que no tan sólo la declaración debería afectar a la plaza susodicha, sino que, asimismo, debería hacerse extensiva a las calles inmediatas y anexas a ella, poseedoras, asimismo, de edificios nobles que interesa mantener y conservar. El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico en Gerona ha facilitado en algunas oportunidades algunos elementos arquitectónicos, trasladándolos a edificios que han sido restaurados, sitios, principalmente, en estas calles inmediatas a la plaza.

Y ya para terminar, y como complemento de la vida política de dicha plaza, podemos agregar que en tiempos modernos la plaza fue escenario de la guerra de los Remensas en el siglo xv, cuando la Reina D.<sup>a</sup> Juana ordenó al caudillo Werntallat que las tropas que marchaban camino de Besalú se quedasen estacionadas en Bañolas y albergadas en la citada plaza.

Cuando la invasión francesa, el guerrillero Rovira reunió en ella a aquellos hombres que debían concentrarse para marchar a la defensa de la plaza de Gerona; y en los años de ocupación napoleónica—1809-1814—es cuando se pensó en la ampliación de dicha plaza, derribándose algunos edificios de la misma.

Y por dos veces en el pasado siglo xix tuvo lugar en esta plaza el acto de proclamación de la Constitución Gaditana, años 1820-1837.

A mediados del siglo pasado también, cuando la guerra carlista, los republicanos de la villa plantaron en el centro de esta plaza el que llamaban «Árbol de la Libertad», y ya a últimos de la centuria, cuando la segunda guerra carlista, el brigadier Savalls pasó revista a sus tropas y a cuatro batallones de sus aguerridas huestes en la Plaza de España de Bañolas.

En los tiempos actuales, de paz y de prosperidad, tanto en el orden espiritual como en el material, el pueblo de Bañolas, y en esencial los elementos mejor formados del mismo, han procurado la salvaguardia y, con ello, la restauración de esta plaza, que, unido a otros conjuntos monumentales de la villa, constituye un buen punto de partida hacia la visita a todo aquello que ha sabido conservar y mantener la ciudad de Bañolas.

En su consecuencia, y en virtud de todo lo expuesto y aducido por el Ayuntamiento de Bañolas, con los asesoramientos del Patrimonio Artístico Nacional y con la adhesión de la Excma. Diputación Provincial, esta Real Academia expresa a V. I. lo que considera justa conveniencia sea declarada Monumento Provincial Histórico-Artístico la Plaza de España, también llamada Plaza Mayor, de Bañolas.

## EL «CASTRO DE ELVIÑA» (LA CORUÑA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de marzo de 1962 se aprobó el siguiente dictamen emitido por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Manuel Chamoso Lamas, relativo a la propuesta presentada para la declaración de Monumento Histórico-Artístico del llamado «Castro de Elviña».*

El «Castro de Elviña», emplazado en el término municipal de La Coruña, a menos de dos kilómetros de esta capital y bastante próximo a la gran Avenida del Alcalde Alfonso Molina, se hace famoso en la Guerra de la Independencia por haberse librado en su zona entre las tropas inglesas y francesas la batalla que lleva en la Historia el nombre de Batalla de Elviña, y en la cual fue herido de muerte el General inglés Sir Jhon Moore. El Castro sirvió en aquella importante y decisiva acción como punto de apoyo para la resistencia, luego quebrantada, de las fuerzas inglesas.

El Castro presenta una notable situación estratégica, pues se halla situado sobre un cerro totalmente aislado en el centro del valle, por lo que desde su acrópolis se domina un amplio horizonte, tanto terrestre como marítimo.

El aspecto actual del Castro, merced en su mayor parte a las excavaciones arqueológicas en él realizadas, permite reconocer una fortificación formada por tres perímetros de murallas. El superior, que corresponde a la acrópolis, es de forma trapezoidal, con dos entradas que defienden fuertes torreones, pues el muro alcanza hasta un espesor de cuatro metros. Por las zonas este, sur y oeste descienden las otras dos murallas, que presentan un espesor de un metro cincuenta centímetros, y desarrollándose en forma oval se unen a la de la acrópolis en estratégicos puntos.

Las excavaciones últimamente realizadas se concentraron en las laderas este y sur del Castro y en zonas situadas bajo las elevadas murallas de la acrópolis, que quedaron al descubierto en su totalidad. En la ladera este se halló una casa de planta rectangular con su escalinata de entrada y un gran edificio que exhibía una exedra de planta semicircular con su escalinata de piedra al lado. Al dejar des-

cubierta la muralla alta en esta zona se halló un torreón defensivo que aparece adosado a aquélla sin trabar constructivamente con ella, probando así su posterioridad. En la zona sur quedó al descubierto el acceso a la acrópolis, el cual está constituido por una escalera de piedra, que se desarrolla en curva hasta buscar la protección del torreón existente en el lado este y de otro semicircular en que concluye la muralla del lado sur, que así forman y defienden la puerta de acceso a la acrópolis. Bajo una terraza que constituye propiamente el segundo peldaño de este acceso escalonado, se halla la garita para el centinela. También en esta entrada de la acrópolis, por la parte interior del torreón adosado a la muralla, se hallaron los peldaños de una escalera que conducía al adarve, paseo de ronda o coronamiento de la muralla.

Uno de los notables descubrimientos efectuados en el «Castro de Elviña» lo constituye el templo dedicado al falo y que se halla bajo las ruinas de una casa ovalada adosada a una gran peña. El templo está formado por una construcción mixta, entre rectangular y oval. En su testero aparecen dos grandes podios corridos, entre los cuales queda un espacio libre que tenía colocado en su centro el ídolo. El templo debió de ser ampliado, pues en su fondo se descubrió otro muro que denunciaba pertenecer a una edificación anterior, de idéntica distribución y utilización. El ídolo lo constituye una gran piedra de granito redondeada en su parte superior y que lleva en su frente esculpido el falo personificado y una cazoleta a su lado derecho. Por la forma y el modo singular de hallarse colocado, entre los rebancos, se comprende que era usado colocándose sobre él a horcajadas para impetrar la fecundidad. Para otra serie de ceremonias con este rito relacionadas debió de servir la peña que aparece frente al ídolo, ceremonias posiblemente similares a las que relata el P. Sarmiento se realizaban en otra peña que existía frente a la ermita de San Guillermo, en Finisterre, y que fue mandada destruir después de una visita pastoral que «así quitó el concurso», y aun otra de este tipo que existía en el Monte Pindo.

En cuanto a otros descubrimientos que las investigaciones y exploraciones efectuadas en este Castro, han hecho posible y le sitúan entre los recintos arqueológicos más notables del noroeste peninsular, pueden citarse los siguientes:

*Sepulturas.*—El descubrimiento de una tumba de tégulas y el hallazgo de una inscripción grabada sobre pizarra, así como abundantes fragmentos de cerámica «sigillata», garantizan el conocimiento de la importante romanización que recibió este notable «oppidum».

*Moneda.*—Destaca una de Tiberio.

*Vidrio.*—Se recogieron abalorios de vidrio procedentes de collares de distintas formas y colores.

*Metales.*—Hierro. Abundantes clavos, remates esféricos, arandelas, etc.

*Bronce.*—También fueron abundantes los hallazgos de fíbulas, barritas, bolas y un notable molde para fundir puñales.

*Oro.*—Es de trascendental importancia el conjunto de alhajas de oro que las excavaciones han permitido descubrir en este despoblado. Constituye un tesoro que se halló en una casa emplazada fuera de la acrópolis y que habría sido escondido allí para burlar la codicia de los invasores romanos. Está formado por las piezas siguientes: Pulsera. Es de chapa y compuesta por seis trozos soldados y repujados. Fragmento de pulsera. Conserva el semicírculo del cierre. Compañera de la anterior. Gargantilla. De chapa repujada, compuesta por cinco piezas soldadas y decoradas con grupos de cinco rayitas verticales, hechas todas con el mismo punzón. Collar. Incompleto, pues solamente consta de trece cuentas de plata finamente repujada, del colgante y de un abalorio de vidrio. El colgante constituye una pieza maravillosa por el primor de su ejecución.

Del conjunto de piezas que forman este tesoro tan sólo la gargantilla es de tipo conocido, pues existe una similar en la colección Blanco Cicerón; pero las pulseras y el collar son tipos totalmente nuevos que vienen a ampliar notablemente el conocimiento de la joyería prerromana del noroeste peninsular.

Por todo lo anteriormente descrito, aunque de manera tan somera, no es difícil apreciar la extraordinaria importancia que el «Castro de Elviña» ostenta dentro del grupo de ruinas y vestigios arqueológicos que integran e ilustran el panorama de los primeros tiempos históricos de la península, siendo por ello que esta Real Academia considera que debe ser incluido en el Catálogo de Monumentos Históricos Artísticos de España. Abona, demás, en esta opinión el hecho de que el emplazamiento del Castro se halla en una zona propuesta como verde y de expansión en los proyectos municipales de urbanización, lo cual motivó hace algunos años que se crease el Patronato del «Castro de Elviña», con el principal propósito de lograr su transformación en Parque Arqueológico.

## LAS RUINAS DEL CASTILLO DE BAGUR (GERONA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 2 de abril de 1962 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Joaquín Plá Cargol, Académico correspondiente en Gerona, relativo a la declaración de Paraje Pintoresco a favor de las laderas del montículo de las ruinas del castillo existentes en la cima de aquél, sito en la villa de Bagur:*

Las principales causas que hacen muy interesante el característico montículo de Bagur dimanar: 1.º, de su valor en el paisaje; 2.º, de su visibilidad desde el mar, y 3.º, del valor histórico de las ruinas del castillo, existentes en su cima.

El valor típico y pintoresco del montículo de Bagur en el paisaje resulta muy destacado; sobre las tierras llanas del llamado Pequeño Ampurdán surge aquella mole como un monumental hito, coronado por las ruinas del viejo castillo de la villa. Desde varios kilómetros de distancia se le ve, dominando en el paisaje, con su silueta particular, que imprime una línea típica a la porción de paisaje en que figura, sirviendo en él, también, como señal de orientación.

La visibilidad de este montículo desde el mar hace también de alta conveniencia tal cual está, libre de toda edificación o motivo que pudiera variar o desnaturalizar las líneas de su natural silueta o aspecto. Respetándolo tal cual está, se contribuye también a la defensa de la Costa Brava, tan amenazada ya en la línea de sus acantilados costeros y aun de sus perfiles de montañas, por el actual afán constructivo con finalidades primordialmente turísticas y utilitarias; actividad ésta que de unos años a esta parte viene manifestándose intensamente y avasalladora en buena parte de dicha Costa Brava.

El valor histórico de las ruinas del castillo de Bagur, así como el hecho de haberse hallado en sus cimientos restos de un antiguo poblado ibérico, hacen también de todo interés la conservación de tales ruinas, y necesariamente alejar de ellas la posibilidad de cualquier otra construcción que pudiera realizarse en las laderas aún libres de ellas.

Teniendo en cuenta lo anteriormente indicado, hace ya unos años que la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona interesó del Ayuntamiento de la villa de Bagur que no concediera permiso alguno de edificación en el lugar de dicho montículo que estuviera situado más arriba de la calle que constituye actualmente el límite de las edificaciones de la villa en aquel sector. Dicha medida se ha cumplido, y así ha podido ir quedando completamente libre una amplia zona alrededor de las ruinas del castillo, y que comprende buena parte de las laderas del montículo.

Por las anteriores razones esta Real Academia formula las siguientes conclusiones:

1.<sup>a</sup> Es de toda conveniencia que sea mantenido el montículo de Bagur tal cual está en la actualidad, o sea, libre de toda edificación en sus laderas, a partir de la línea actual de edificaciones de la villa, o sea, sin invadir nuevos espacios en dichas laderas, superficie que viene a ser, aproximadamente, la que queda cerrada por la línea verde, trazada en el plano que se acompaña.

2.<sup>a</sup> Que el dejar dicho montículo tal cual está es en beneficio de la conservación del paisaje de aquel sector y defensa de la Costa Brava, de día en día más necesitada de estas defensas.

3.<sup>a</sup> Que para dar plena eficacia a la debida conservación de dicho montículo, alejando toda posibilidad de que pudieran realizarse, en el futuro, nuevas construcciones que alteraran su actual silueta o perjudicarse las ruinas o posibles excavaciones de aquel lugar, procede su entera conservación tal como está.

4.<sup>a</sup> Con el fin de delimitar con todo detalle la línea de defensa del sector que se proteja en dicho montículo, convendría realizar el replanteo o amojonamiento de dicho sector y comunicarlo al Ayuntamiento de la villa para que lo tenga en debida cuenta.

Esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conceptúa de toda conveniencia, y aun necesidad, que sea declarado Paraje Pintoresco el montículo de Bagur y las ruinas del castillo existentes en su cima, en la extensión indicada en el plano que se acompaña.

## LA CASA DE CAVALLS DE CALONGE (GERONA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 4 de junio de 1962 se aprobó el siguiente dictamen presentado por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Pelayo Martínez Aparicio, Correspondiente en Gerona, relativo a la petición formulada por el comisario de la 4.ª Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, para que sea considerada de interés monumental y arqueológico la Casa de Cavalls, en la villa de Calonge, de esa provincia:*

Dicha edificación se halla en un lamentable estado de ruina y de abandono, quedando en pie, sólo a una mitad de su altura, las paredes de carga inmediatas al «patio interior», grafiado en el croquis de planta que acompaña al expediente. Las crujías inmediatas a la fachada y perpendiculares a la misma son en número de tres. La que está situada entrando, a mano derecha, está cubierta en su planta baja con bóveda tabicada de moderna construcción. La crujía central, por la cual se tiene acceso a la casa, está cubierta por un techo construído por tablas de madera apoyadas en elementos asimismo de material leñoso, que no ofrece ningún interés y se halla en avanzado estado de ruina; en esta parte, que es el zaguán, como ya queda expuesto, arranca una escalera formada por quince peldaños de piedra granítica y de una pieza, de un metro escaso de longitud y de labra sencilla, exentos de moldura ni otro elemento singular. El resto, entrando a mano derecha, está cubierto en la parte más inmediata a la fachada con maderos toscos de pino y soleta de ladrillo de construcción reciente, y la parte inmediata posterior está sin techo, el cual se desplomó, al parecer, en tiempo no lejano, quedando solamente en pie un arco construído con ladrillo dispuesto «a sardinel»; la chimenea, emplazada en la parte superior o planta de piso, presenta un sencillo dintel de piedra de igual calidad que la de los peldaños, desprovista de ornamentación. La cubierta, que es de tejado de árabe, está desplomada en parte, dejando a las partes subsistentes bajo

la acción destructora de los agentes atmosféricos. La fachada descrita por el señor comisario de la Zona de Levante es la única parte del edificio que ofrece un marcado interés.

Esta Corporación estima que sería recomendable demoler la mayor parte de lo que en su interior queda en pie, reconstruyéndose por parte de un organismo público y destinándose a servicios de interés colectivo, ya que en caso de permanecer en el estado actual la ruina irá prosperando, agravándose los inconvenientes que en el presente se derivan de la existencia de un foco de inmundicia en uno de los lugares más céntricos de esta interesante población.

Por las razones que se ponen de manifiesto esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cree que lo procedente sería declarar de interés local la fachada de la Casa de Cavalls, de la villa de Calonge.

## EL TEATRO ROMANO DE POLLENTIA

*Incoado el expediente de declaración de Monumento histórico artístico, a propuesta de la Comisión Provincial de Monumentos de Baleares, por acuerdo de 10 de octubre de 1961, y remitido por esa Dirección para el reglamentario dictamen de nuestra Real Academia con fecha 14 de noviembre del mismo año, esta Corporación, en su sesión del día 22 de octubre de 1962, aprobó el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el arquitecto y Académico correspondiente en Baleares D. Gabriel Alomar, y consideró en sentido favorable la antedicha propuesta:*

Las ruinas de la ciudad de Pollentia, una de las dos principales de Mallorca en la época romana, de la que hablan muchos historiadores y geógrafos griegos y romanos (Strabon, Pomponio, Mela, Plinio, etc.), se halla situada cerca de la actual pequeña e histórica ciudad de Alcudia, al fondo de la bahía de dicho nombre.

Pollentia, como colonia romana, fue fundada en los años que siguieron al 123 (antes de C.) por Quinto Cecilio Metelo (Baleárico). Destruída probablemente por los vándalos, sus ruinas fueron aprovechadas como cantera de piedras en la época árabe y medieval, y se halla actualmente cubierta de tierras que se utilizan para el cultivo.

Desde hace cerca de medio siglo se vienen realizando excavaciones notablemente fructíferas en cuanto a hallazgos, pero poco sistemáticas.

El pequeño teatro, identificado desde fines del siglo pasado, fue primeramente excavado por los Sres. Llabrés e Isasi, y últimamente por la «William L. Bryant Foundation», que desde 1952 es propietaria de los terrenos en los cuales se halla emplazado.

Asimismo se han tenido en cuenta dos interesantes publicaciones referentes a este teatro: una separata del artículo del erudito italiano Luigi Barnabó Brea, superintendente de las antigüedades sicilianas, titulado «Il teatro antico di Pollentia», y el folleto, perteneciente a la colección «Panorama balear», original de Luis R. Amorós, distinguido arqueólogo mallorquín, que lleva el título de «El teatro romano de Pollentia».

Nos vemos en el caso de manifestar que la tesis que sostiene el profesor Brea, de que se trata de un teatro de tipo griego, es decir, de planta de semicírculo prolongado, es totalmente errónea. Esto tiene su disculpa y su explicación en el hecho de que el citado artículo fue escrito con anterioridad a la última etapa de las excavaciones, durante la cual el monumento quedó totalmente al descubierto. Así, pues, el artículo citado no es utilizable.

El folleto del Sr. Amorós, en cambio, totalmente fidedigno y, en su brevedad, exahustivo, nos dispensa de la descripción analítica del teatro en todos sus detalles.

Por lo que se refiere a la gradería del teatro, se ha conservado la parte que se hallaba excavada en la roca arenisca. Esta parte dibuja perfectamente las proporciones de la *cavea*, el semicírculo completo de la orquesta y parte de la escena, siendo su aspecto altamente sugestivo.

El hecho de ser el teatro, con el terreno que ocupa, propiedad de la benemérita Fundación Bryant, garantiza por el momento su conservación.

Por todo lo expuesto esta Real Academia manifiesta las siguientes conclusiones:

1.<sup>a</sup> El teatro romano de Pollentia es un monumento absolutamente digno de figurar en el Catálogo de los Monumentos Histórico-Artísticos.

2.<sup>a</sup> Su conservación, de momento, no ofrece problemas por pertenecer a una institución cultural norteamericana.

3.<sup>a</sup> No cabe realizar en el mismo obras de excavación, pues se halla totalmente excavado, ni de restauración.

Todo lo cual se puso en conocimiento del Excmo. Sr. Director de Bellas Artes, acompañando el expediente completo de referencia.

## IGLESIA DE SAN JUAN DE LLAMAS, EN EL CONCEJO DE ALLER (ASTURIAS)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 15 de octubre de 1962 fue dada cuenta del dictamen emitido por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Luis Menéndez Pidal, solicitado por el Ayuntamiento del Concejo de Aller (Asturias), en pro de la atención y conservación como Monumento histórico-artístico de la iglesia de San Juan de Llamas, en el mencionado pueblo.*

En Asturias y en el Concejo de Aller, fuera ya de su cuenca minera, hacia el macizo montañoso más allá de Collanzo, después de dejar a la izquierda la carretera que conduce al puerto de San Isidro, siguiendo por la bifurcación de la carretera que al sur de aquel pueblo sigue el curso del río Aller, y a los tres kilómetros de Casomera, se encuentra el pueblo de Llamas, con su iglesia en la variante occidental de la serranía de las Fuentes de Invierno, a la izquierda del camino, entre el frondoso paisaje del lugar, con profuso arbolado y las praderías que rodean aquel delicioso rincón de Asturias. La iglesia es el objeto del presente informe, que ha de seguir en todo el estudio que D. Marcos G. Martínez ha publicado en el número XIV del *Boletín de Estudios Asturianos*, correspondiente al año 1951, sobre aquella iglesia, siendo muy completas sus observaciones históricas sobre epigrafía y las documentales que aporta; pero es lástima que falten otras decisivas en nuestro caso, tales como las derivadas del examen y del reconocimiento del monumento. Posteriormente, en la Memoria que se acompaña a la solicitud del Ayuntamiento de Aller, se han seguido las ideas generales del estudio hecho por D. Marcos G. Martínez, no aportando nada nuevo.

Después de reconocer minuciosamente la iglesia de Llamas, puede asegurarse que todo cuanto allí hay es debido a una reconstrucción posterior, ya dentro del período gótico y muy avanzado éste, seguramente sobre la planta de la originaria, pre-románica, a la que hace referencia la inscripción fundacional del templo, labrada en el frente de una piedra tallada en triángulo isósceles, que dice así: «FECIT IOANNES PRS BBASELICA ERA DCCCCLXXVIII.» (Año 940 de nuestra era.) El templo primitivo constaba de la reducida nave que tiene la iglesia y su ábside, de planta rectangular, pudiendo haber tenido las sacristías laterales adosadas a la nave en sus dos costados.

Al núcleo principal de la iglesia le fueron agregados después otros, tales como el pórtico frontal; en el lateral puede haber partes originarias de la habitación al costado de la nave, siendo de construcción posterior la sacristía moderna, adosada al ábside de la iglesia, que está orientada según costumbre.

En las partes del templo reconstruido aparecen restos aislados del originario; entre ellos, los dos sillares bajos en ambos costados de la puerta de acceso, y multitud de inscripciones en piedras aprovechadas, incluso la fundacional antes mencionada.

En las paredes que cierran los prados linderos con el camino, cerca de la cabecera del templo, se ven incluidos entre los demás mampuestos del muro varios trozos de la cornisa románica de coronación del alero, con labra lisa y sin labor ornamental alguna.

A juzgar por la planta del templo y los escasos restos del originario que todavía se conservan, esta iglesia era modestísima, respondiendo sus trazas seguramente a la categoría que tuvo la fundación.

La iglesia tiene una pequeña nave de 6,30 por 4,30 metros de luces interiores, cubierta con armadura de madera a la vista, comunicando con el ábside, de 4,10 por 3,20 metros de superficie interior, mediante el arco sólio ojival, con ligerísimo arco apuntado, labrado en piedra, con chaffanes cóncavos en sus bordes extremos, donde se desarrolla la clásica decoración con bolas, tan prodigada en tiempos de los Reyes Católicos. El arco va apeado en sus hombros con pilares que figuran, en cada lado, haces de tres columnas, con basas de rudas líneas y proporciones, coronando a las columnas sendos sillares ornamentados por tres de sus paramentos verticales a modo de capiteles; con motivos florales y geométricos, el occidental; con temas de fauna, entrelazados serpeantes de indudable abolengo románico, el oriental; limitados ambos en su parte inferior por el conocido bordón sogueado, tan prodigado en toda la ornamentación pre-románica asturiana. Los muros no llevan contrafuertes exteriores y tienen un espesor entre 0,40 y 0,60 metros. Don Marcos G. Martínez describe los capiteles del modo que sigue: «LA IGLESIA DE SAN JUAN DE LLAMAS (*Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. XIV). Oviedo, 1951, págs. 325-326.—La decoración del primero está hecho a base de hojas de manzano, avellano y castaño, como indicando que ya desde la época de su factura viene siendo ésta la flora de la zona en que se utilizó. Se representa en el segundo una serpiente que muerde la cola de una trucha, que a su vez aprehende la cola de la serpiente, en forma de círculo simbólico. A su derecha, en el ángulo, tiene máscaras deformes, y en la parte posterior se resaltan las figuras de un asno, que parece beber en una cisterna, y detrás de él un perro.»

Todos estos relieves han sido ejecutados toscamente —dice G. Martínez—; yo diría dentro de un arte eminentemente *popular*, como si hubiera sido labrado en el frente de un arca de madera.

Los perfiles y forma de las basas, toscas y deformes, tienen las consabidas *garras* triples en sus esquinales.

El ábside aparece cubierto con bóveda de cañón seguido, de muy leve arco apuntado en su generatriz o sección, acusando vestigios de su policromía, y lleva en los muros laterales de apeo, a una altura aproximada de metro y medio desde el suelo, sendas molduras corridas con baquetón resaltado, cóncavo, de un cuarto de bocel, donde va alojada una sucesión continua de bolas en relieve. Tan particular decoración muestra claramente la época de la reconstrucción de la iglesia, siguiendo los modos de construir en tiempo de los Reyes Católicos.

El actual altar, barroco, construido en madera policromada y dorada, así como varias imágenes, todavía románico-populares, cubre al pétreo, de rústicas fábricas.

La iglesia mantenía el piso del terreno a la vista, con enterramientos según costumbre en la época de su reconstrucción. Ahora el templo ha sido reparado y pintado, tillando con madera el suelo, dejándole como ahora está.

Por todos los datos literarios, históricos y epigráficos que aporta D. Marcos G. Martínez en su estudio, y a la vista del estado actual del monumento, no hay duda en admitir la existencia del templo originario de Llamas, reconstruido después, en tiempos de los Reyes Católicos, sobre la plana del primitivo, con alguna transformación en las sacristías laterales, añadiéndose el pórtico y la sacristía moderna adosada al ábside.

El Concejo de Aller, con su rica y copiosa historia, ofrece todavía en sus contornos interesantes ejemplares de nuestra arquitectura románica en San Vicente de Serrapio, con tres preciosos ábsides de muy esbeltas trazas y fina decoración del siglo XII en sus capiteles y aleros exteriores; San Martín de Vega, con el raro ábside dúplice, de tantos recuerdos arcaicos en nuestra vieja arquitectura, fechado el año de 1684 en uno de sus pilares interiores. Ambos templos merecen ser apreciados oficialmente, muy especialmente Serrapio.

También San Juan de Llamas debe ser declarado Monumento de interés provincial, bien corriendo sus cuidados a cargo del Ayuntamiento de Aller, o de la Diputación Provincial si aquél no puede aceptar su patronato por los exiguos medios económicos con que cuenta el Ayuntamiento.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia propone que sea declarada Monumento de interés artístico provincial la iglesia parroquial de San Juan de Llamas, acompañando a la Dirección General de Bellas Artes el expediente de referencia.

## CONJUNTO MONUMENTAL DE OLERDOLA (BARCELONA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 15 de octubre de 1962 fue aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente don Adolfo Florensa, miembro correspondiente de esta Corporación en Barcelona, y relativo al expediente de declaración de Conjunto monumental a favor de los restos existentes en Olérdola, de aquella provincia.*

La cuestión se presenta en un doble aspecto: el del valor arqueológico intrínseco de los restos ibéricos y alto-medievales de Olérdola, por un lado, y, por el otro, el de las consecuencias prácticamente favorables que para la salvaguarda y conservación de dichos restos pueda tener la declaración solicitada.

En el primer aspecto poco hay que añadir al conciso y documentado estudio que el Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Excm. Diputación Provincial de Barcelona ha aducido como base de la petición y que el señor comisario de la IV Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional hace suyo al tramitarla. El poblado ibérico de Olérdola se reconoce hoy como uno de los pocos de cierta importancia que existieron en la zona N. E. de la Península, con la Ampurias indigete, Gerona, Tarragona y Sagunto. Pero es curioso que, así como las demás ciudades nombradas han sido desde mucho tiempo admitidas como de gran interés arqueológico, Olérdola no ha visto citado este carácter hasta el presente siglo.

Dos importantes publicaciones del siglo XIX, el *Diccionario Geográfico Universal*, publicado en Barcelona en 1832, y el célebre y documentadísimo *Diccionario Geográfico* de Pascual Madoz (tomo XII, 1849), al ocuparse de Olérdola no citan para nada su muralla ibérica, que estaría entonces aún mejor conservada que actualmente, limitándose a defender el primero y atacar el segundo la hipótesis de que dicha población pueda identificarse con la «Cartago Vetus», citada en la *Ifigesis geográfica* de Ptolomeo, opinión que en algún tiempo había sido admitida por la misma Academia de la Historia.

En la segunda mitad del siglo, eruditos mejor orientados, como Milá y Fontanals («Apuntes históricos sobre Olérdola», en las *Memorias* de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, tomo II, 1868, págs. 505 y sig.) y Martorell y Peña («Apuntes Arqueológicos», 1879, págs. 102 y sig.), prestan mayor atención a dichos restos. Pero ya en los principios del actual es Puig y Cadalfach, en el primer tomo de su *Arquitectura Románica a Catalunya*, 1909, quien basándose en los anteriores,

en Mérida (discurso de entrada en la Academia de la Historia, 1906) y en sus propias observaciones, sitúa mejor los restos de Olérdola en su verdadero lugar.

Sin embargo, las excavaciones practicadas por Serra Ráfols y publicadas por el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1915-1920, págs. 5 a 8, son las que, al establecer una estratigrafía, permiten fechar la construcción del muro de Olérdola en el siglo III a. de C. o poco antes, es decir, en el comienzo del cambio que se produce en la cultura ibérica al ponerse en contacto con los dominadores. En la segunda edición de la obra de Puig y Cadafach (*L'Arquitectura Romana a Catalunya*, Barcelona, 1934) se utilizan ya debidamente estos resultados. Su exposición más reciente, no obstante, se encuentra en la *Carta Arqueológica de España, Barcelona*, por Almagro Bach, Serra Ráfols y Colominas Roca, publicada en 1945. Esta última obra ha servido principalmente de base al estudio que acompaña a la petición que estamos informando. Completado por excelentes fotografías, ninguna duda deja sobre la importancia arqueológica de los restos de Olérdola, especialmente del muro ibérico, de unos 135 m. de largo, conservado en sus tres cuartas partes, que forma la única fortificación de la fuerte posición natural que era la meseta acantilada en que se asentaron aquellos remotos pobladores.

Conviene ahora examinar el segundo punto. Como advierte el informe del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Excm. Diputación Provincial de Barcelona, el propietario de los terrenos no había mostrado hasta ahora una actitud muy favorable a la conservación de los restos, y se tenía la presunción de que dichos terrenos iban a ser transformados por una serie de obras de carácter agrícola. Por otra parte, la Diputación, ya en 1950, restauró la iglesia pre-románica y románica de San Miguel, que estaba en estado ruinoso. Hay, pues, fundadísimos motivos para esperar (y los sondeos llevados a cabo por el ponente con carácter oficioso no dejan lugar a duda) que la misma Corporación, apoyada en la eficaz fuerza legal de la declaración de Monumento artístico nacional, emprendería de un modo satisfactorio no sólo la conservación cuidadosa del monumento, sino el dotarlo de cómodo acceso para que pudiera ser fácilmente visitado y estudiado. Hay que contar con su situación muy favorable, próxima a Villafranca del Panadés (7 kms.) y en lugar que añade a su interés arqueológico todos los encantos climáticos y paisajísticos más deseables.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia considera por unánime acuerdo suscribir totalmente el criterio de que sean declarados Conjunto monumental los restos existentes en Olérdola, según ha sido solicitado por la Diputación Provincial de Barcelona y por el señor comisario de la IV Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, acompañando a la Dirección General de Bellas Artes el expediente completo de referencia.

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



### *Fallecimiento del Director de la Academia*

Profundísimo dolor ha producido en nuestra Real Academia la inesperada muerte del Director de la misma, Excelentísimo Sr. D. Modesto López Otero, acaecida en la madrugada del domingo día 23 de diciembre a consecuencia de una embolia causada pocas horas después de la operación que hubo necesidad de practicarle dada la gravedad de su estado y que pareció haber sido resuelta favorablemente. Fue tan rápida como imprevista su defunción, pues el lunes anterior el Sr. López Otero había presidido la sesión semanal y nadie hubiera podido presentir tan próximo el fin de una vida consagrada a labores arquitectónicas que hubieron de colocarle a la cabeza de sus colegas de profesión.

El lunes día 24 se verificó el entierro después de un solemne funeral *corpore insepulto* en la iglesia parroquial de San Agustín. Al acto asistió una extraordinaria concurrencia en la cual figuraban personalidades y representaciones de otras Corporaciones y entidades oficiales, así como la totalidad de los miembros numerarios de nuestra Corporación residentes en Madrid. Presidieron el funeral los señores Ministro de Educación Nacional y Director general de Bellas Artes, los cuales constituyeron el duelo en unión de los hijos políticos de nuestro inolvidable Director. También asistieron al

acto religioso la viuda del difunto, Excelentísima Sra. D.<sup>a</sup> Angeles Ordeig Ortenbact, y la hija mayor, D.<sup>a</sup> Amalia. Despedido el duelo oficialmente a la salida del templo, gran número de asistentes fueron al cementerio de la Almudena. El cadáver quedó sepultado en el cuartel 77, manzana 36, letra D, cuerpo tercero.

El siguiente lunes día 24, bajo la pre-

Aquel mismo lunes día 24, bajo la presidencia del Excmo. Sr. D. Federico Moreno Torroba, se celebró una sesión ordinaria y necrológica. En ella el Tesorero, Excmo. Sr. D. José Yárnoz Larrosa, leyó en nombre de la Sección de Arquitectura un discurso necrológico, que ocupa el primer lugar en este número.

A estas manifestaciones, tan dolorosas como emotivas, siguieron otras más, a cargo de varios señores Académicos, cuyo contenido recogeremos a continuación.

En primer lugar, el Presidente, señor Moreno Torroba, recogió el sentimiento unánime de todos los presentes al discurso del Sr. Yárnoz y citó un episodio digno de recordación. Cuando, con motivo de la guerra civil española, todas las Academias estaban deshechas y disueltas, se hallaban en San Sebastián el Presidente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, señor Conde de Romanones; el Sr. López Otero y el Sr. Moreno Torroba, y a propuesta del Académico cuya defunción deploran ahora todos se acordó rehacer nuestra Academia y restablecer

sus funciones, siendo convocados otros miembros numerarios que residían entonces también en la capital donostiarra. Por faltar fondos para realizar la idea se acudió al actual Embajador de España en Bonn, Sr. Marqués de Bolarque, que siempre se ha distinguido por su mecenazgo, y este aristócrata concedió 30.000 psetas. Entonces el Sr. López Otero fue Secretario de la Corporación, establecida en el Palacio de San Telmo. Merecía recordarse tal hecho como demostración palmaria—y una de las muchas que se podrían citar, naturalmente— en pro de una activa y entusiasta dedicación a la Academia, que después le tendría, sucesivamente, como Censor y como Director en estos últimos lustros.

Hizo uso de la palabra a continuación el Secretario de la Corporación, Excmo. Sr. D. José Francés, quien estaba seguro de expresar una vez más la profunda y dolorosísima emoción que había causado el fallecimiento del Sr. López Otero. Tras las palabras del Sr. Yárnoz, ricas en noticias biográficas, puso de relieve las excepcionales condiciones humanas del finado, quien durante su largo período de relacionarse con él, tanto íntima y amistosa como oficialmente, había tenido múltiples ocasiones de comprobar y admirar. «Es preciso insistir—expuso— sobre lo que significaron el peso y la huella profunda de su labor, realmente excepcional. No podrán olvidarse su comprensión y generosidad, lo cual contrastaba con el peyorativo concepto que pueden inspirar las flaquezas, defectos y malas pasiones que envenenan el mundo. En López Otero se unían la enérgica austeridad con la bondadosa tolerancia; la inteligencia despierta, aguda y pronta, y la actividad puesta al servicio de esa inteligencia poderosa para mayor glo-

ria y prestigio de nuestra Corporación.»

En su permanente contacto con el Director, el Secretario tuvo muchas ocasiones de comprobar esas cualidades de que hace mención. Siempre tenía el más sincero respeto a las opiniones ajenas, rebatiéndolas con serenidad y deferencia si no concordaban con su criterio, no gustando nunca de imponerse autocráticamente sino dentro de las facultades y deberes directoriales y de los derechos de todos y cada uno de los señores Académicos. Fue el hombre discreto, definido por Baltasar Gracián, que repartió las jornadas de su vida en tres estancias: la primera, en hablar con la muerte; la segunda, en hablar con los vivos; la tercera, en monologar consigo mismo: es decir, el amor a los libros, la afirmación de la cultura; luego, el comercio y trato con los demás hombres, y, por último, el hablar consigo mismo antes de placear las ideas y los sentimientos, fruto de ambas experiencias, a mayor servicio de sus actividades. Pero hay un aspecto que culmina en la personalidad del que fue nuestro Director: el hombre de hogar. Representaba esta figura al hombre íntegramente, fundamentalmente familiar y hogareño.

«López Otero amaba a los suyos con un entrañable amor—siguió diciendo el Sr. Francés—. En su casa era el padre y así le llamaban todos: desde la esposa, colaboradora y compañera admirable de su vida, hasta las hijas, los esposos de ellas y los nietos. Ejercía esa paternal misión con alegría y optimismo, y varias veces hablaba de cómo lo más grato para él era celebrar las fiestas tradicionales, las fiestas felices de todos los suyos, reunidos en torno a él; y una de las más señaladas de esas fiestas era precisamente la de la noche

de la Navidad del Señor. Incluso días antes de caer enfermo por última vez, sonreía a la proximidad de celebrarla. Quiero pensar ahora en este invierno duro que nos ha tocado vivir a muchos y morir a otros, en que precisamente este amor, y en estos días, todo será dolor y amargura en su hogar y soledad infinita en el sepulcro del hombre que amó y fue tan amado de los suyos.»

A continuación el Sr. Bravo Sanfelú, que era uno de los amigos más íntimos y uno de los discípulos predilectos de aquel maestro, hace uso de la palabra para asociarse inmediatamente a los sentimientos expresados por los que le han precedido en el uso de ella: «Fue un maestro incomparable de una generación de arquitectos a los que supo senderear y orientar por caminos seguros y firmes. No era sólo maestro en el arte y en la profesión, sino también maestro de cuanto en el mundo importa cumplir bien y rectamente. En todos los momentos sus palabras y sus actos eran enseñanza y servían a la ocasión de aprender. Poseía unas condiciones humanas extraordinarias, como ya se ha dicho anteriormente, y esa ocasión de aprender duró hasta los últimos momentos de su intervención en cuantos asuntos importaba atender su criterio, porque él sabía llevarlos siempre por el camino debido. Mi convivencia personal con él data desde 1916, primero como discípulo en la Escuela Superior, y después cuando la labor de ayudantía en la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. Es indudable que a él se debe el renacimiento promovido en la arquitectura española de estos tiempos, y cómo supo promover, encauzar y reformar ideas que han triunfado de manera perdura-

ble. Hemos perdido un maestro y un incomparable amigo.»

Finalmente el Excmo. Sr. D. César Cort propuso que no se limitase al ámbito de la Junta ordinaria el homenaje debido a la memoria del Sr. López Otero, pues debería celebrarse una sesión pública y solemne. Esta propuesta fue tomada en consideración.

Ausente de Madrid el Censor, Excelentísimo Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, envió desde Pontevedra el siguiente telegrama: «Apenado pérdida admirable Director, amigo incomparable; participo dolor de todos.»

También enviaron testimonios de pésame el Instituto de España, el Patrimonio Nacional, las Reales Academias de Medicina, Farmacia y Ciencias Morales y Políticas, la Escuela Superior Central de Bellas Artes, la Academia Española de Bellas Artes de Roma, otras entidades españolas e ilustres personalidades cuya lista sería muy extensa.

Nuestra Corporación mostró su reconocimiento a las referidas manifestaciones de dolor, con las que se había el inolvidable finado se granjeó tan merecidamente.

#### *Académicos Correspondientes fallecidos*

En el mes de mayo falleció en Alava el arquitecto D. Julián Apraiz Arias.

En la sesión de 1 de octubre se dio cuenta de los fallecimientos de D. Rafael Murillo Carreras, pintor y Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, y de D. Agustín Cadarso García Jalón, arquitecto elegido para Logroño y que hacía años se había trasladado a Madrid.

En la sesión de 8 del mismo mes el señor Director participa a la Academia el fallecimiento del Correspondiente en Norteamérica, Mr. Walter S. Cook, eminente investigador e historiador de arte, fundador y Director del Instituto de Bellas Artes de Nueva York y uno de los más valiosos y entusiastas hispanistas, a quien se deben gran número de publicaciones y conferencias en pro del arte y la cultura española. Esta ilustre personalidad falleció durante una travesía de Barcelona a Nueva York.

El 5 de octubre se dio cuenta del fallecimiento, en San Sebastián, de don Adrián de Loyarte, que era el Académico Correspondiente más antiguo en Guipúzcoa.

### *Dos nuevos Académicos Correspondientes*

En día 29 de octubre, en sesión extraordinaria, se procedió a la votación de dos propuestas de Académicos Correspondientes en el extranjero. Una, a favor de Mr. Paul Guinard, Director del Instituto Francés en Madrid durante cuarenta años y agregado cultural de la Embajada francesa, que ahora se había establecido en Toulouse; iba firmada por los Sres. Marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari y Angulo Iñiguez. Otra, a favor de D. Joaquín Nin-Culmell, compositor y catedrático de Música en la Universidad estadounidense de Berkeley; iba firmada por los señores Rodrigo, Subirá y Muñoz Molleda. Ambos fueron elegidos por absoluta unanimidad. El segundo de estos nuevos Académicos Correspondientes es hijo de D. Joaquín Nin Castellanos, que también había ostentado esa misma distinción y que falleció en 1949.

### *Felicitaciones*

En la primera sesión académica del curso 1962-63, celebrada el 1 de octubre, el Sr. Director participó a la Academia dos motivos de positiva satisfacción.

Nuestro compañero de la Sección de Música, el Excmo. Sr. D. Antonio José Cubiles, había sido nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música de Madrid, y era de esperar que su labor en ese cargo respondiese a las legítimas esperanzas y a los testimonios de su actividad y competencia de largos años en su profesión, que le han valido merecidos lauros.

Nuestro compañero D. José Subirá, Secretario de la misma Sección, Bibliotecario y encargado especial de la publicación ACADEMIA, había sido objeto de un importante homenaje en Barcelona con motivo de cumplir el ochenta aniversario de su nacimiento. «Con tal motivo—dice el acta correspondiente—se han realizado varios actos en los que se ha puesto de relieve la personalidad del eminente investigador, una de las más positivas glorias de la Musicología española e internacional. Ha coincidido la fecha con el cumplimiento de los diez años de su ingreso en nuestra Corporación. El homenaje ha sido iniciado por D. Higinio Anglés, Director del Instituto Español de Musicología, y del cual es asimismo Secretario el Sr. Subirá.»

Con motivo de cumplir los sesenta años de edad otro miembro de la Sección de Música, el Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo, se celebró en su honor un solemnisimo homenaje organizado por el Ministerio de Información y Turismo. Hubo discursos y audición de varias obras de aquel artista valenciano, algunas interpretadas por la prime-

ra vez. Por ello el Sr. Director felicitó efusivamente al Sr. Rodrigo, haciéndolo constar así en acta. El Presidente de la Sección de Música, Sr. Moreno Torroba, se adhiere al homenaje en nombre de la misma y manifiesta que aquel importantísimo acto resultó verdaderamente extraordinario, como consta en el acta del 26 de noviembre.

Fue también felicitado el Excelentísimo Sr. D. Enrique Pérez Comendador al dar cuenta detallada, en la sesión de 22 de octubre, del viaje realizado durante el verano a Suramérica, invitado especialmente por la Municipalidad de Santiago de Chile con motivo de la inauguración del monumento a Valdivia, del que había sido encargado, y al exponer lo relacionado con sus conferencias y otras actividades artísticas en varios países de aquel Continente.

En la sesión de 17 de diciembre fue saludado y felicitado el Excelentísimo Sr. D. Julio Moisés, que asiste nuevamente a las Juntas reglamentarias recién llegado de la República Argentina, donde ha obtenido positivos éxitos y dejado una profunda huella de su talento y arte.

#### *Homenaje a Mr. Paul Guinard*

Este gran hispanista, que permaneció en Madrid durante unos cuarenta años al frente del Instituto Francés y que ha dejado este puesto, en el que ha realizado una labor inolvidable, para desempeñar en la Universidad de Toulouse altas funciones, asistió el 10 de diciembre por primera vez a nuestra Academia a una de las sesiones semanales. Con tal motivo, el Director, Sr. López Otero, le dirigió un saludo cordial y elogioso, destacando la admiración y

afecto con que le distinguían los más destacados sectores sociales, culturales y artísticos, y su profunda labor como crítico e investigador de arte, demostrándolo así, entre otros trabajos, su obra sobre Zurbarán, de publicación reciente, y la que había dedicado a Madrid anteriormente.

Tras esto el Sr. Guinard se acercó a la Mesa y, puestos en pie todos los presentes, pronunció unas fervientes y emocionadas frases al evocar su relación personal con Académicos ilustres ya desaparecidos, como el Sr. Tormo y otros, como el Sr. Sánchez Cantón, con quien desde hace muchísimos años trabajó amistad y compañerismo inalterables. «Aunque alejado de España, no dejaré de servirla cuanto pueda.» Estas palabras cordiales fueron acogidas con una salva de aplausos.

#### *La Academia Española de Bellas Artes de Roma*

En la sesión del 17 de diciembre se dio cuenta de las modificaciones propuestas por la Comisión especial de la Academia de Roma para el Reglamento que habrá de sustituir al de 1954, vigente hasta ahora. Esas modificaciones, estudiadas y aprobadas por unanimidad, afectan al alojamiento de personalidades por razón de su profesión o cargo concerniente con las Bellas Artes, a las atribuciones y deberes del Director, a los ejercicios de oposición y a los deberes de pensionados y becarios.

En esta misma sesión se dio lectura a la comunicación que se había acordado dirigir al Sr. Ministro de Educación Nacional solicitando que el Director de la referida Academia pueda dis-

frutar de la excedencia especial, sin sueldo, con reserva del puesto que ocupaba anteriormente a su salida para el desempeño de esa labor en Roma. El escrito razona ampliamente los motivos en que se basa dicha petición. Además se expresa la satisfacción unánime y el tributo de gratitud y admiración que se merece el actual Director, Sr. Valverde Lasarte, dada la extraordinaria labor realizada por él en aquella capital.

\* \* \*

Anteriormente habían quedado constituidos en la Dirección General de Relaciones Culturales los tribunales que han de juzgar las oposiciones para proveer dos plazas de Arquitectura y una de Música en la referida Academia. La fecha de constitución fue el 8 de octubre y las personas designadas fueron las siguientes:

*Arquitectura.* — Presidente, D. Luis Moya; Vocales, D. Luis Menéndez Pidal, D. Francisco de Asís Iñiguez y D. Adolfo Blanco; Secretario, D. Adolfo López Durán; suplentes, D. Luis Gutiérrez Soto, D. Pascual Bravo y don Ramón Aníbal Alvarez.

*Música.* — Presidente, D. José Subirá; Vocales, D. José Muñoz Molleda, D. Victorino Echevarría y D. Cristóbal Halffter; Secretario, D. Carmelo Alonso Bernaola; suplentes, D. Regino Sáinz de la Maza y D. Francisco Calés.

### *Becas y pensiones de la Fundación Juan March*

Debiendo el Patronato de esta Fundación otorgar las convocadas para este año, solicitó de la Academia el nombramiento de miembros que habrían de

formar parte del tribunal respectivo. Dado cuenta de ello a la Academia, ésta, en sesión de 26 de noviembre, previo el informe de las correspondientes Secciones, acordó proponer a los Académicos D. José Subirá, D. José Planes y D. Francisco de Cossío.

### *Donativo de la señora viuda del Barón de Forná*

Se congratuló mucho nuestro Director, Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, en la sesión académica celebrada el 15 de octubre, de un nuevo testimonio de cariño a nuestra Corporación. Recordó que el Barón de Forná, en diversas ocasiones, había mostrado su espléndido e inteligente mecenazgo donando a Museos españoles —y especialmente al nuestro— varias obras de su importante colección. Ahora la viuda de aquel señor ha entregado personalmente al Sr. López Otero dos importantes recuerdos en memoria de su difunto esposo, a saber: los autógrafos originales y lujosamente encuadernados de sendas obras del gran crítico francés Camille Maucler, cuyos títulos dicen: *Servitude et grandeur littéraire* y *Estudio sobre el Greco*. Además le hizo entrega, con destino a la Sala especial de nuestro Museo, de un dibujo original de Delacroix y de otro hecho por Picasso en la primera época de su carrera artística.

La Academia hizo constar su gratitud a la generosa donante con la máxima expresión de simpatía y respeto.

## *La Escuela Central de Bellas Artes*

En la sesión de 8 de octubre se dio cuenta de que el *Boletín Oficial del Estado* acababa de publicar la aprobación en Consejo de Ministros de un nuevo local para la referida Escuela Superior, actualmente establecida en el mismo edificio que nuestra Academia, y anunciaba la subasta para las obras del nuevo edificio en la plaza de la Moncloa, frente al Ministerio del Aire, en zona correspondiente a la Ciudad Universitaria. El proyecto es obra de nuestro compañero Excmo. Sr. Bravo Sanfelú.

Su realización, anhelada desde años atrás, permitirá ampliar y desarrollar las funciones de aquel centro docente y asimismo beneficiará a la Academia, pues también ésta, a su vez, necesita de mayor amplitud imprescindible y podrá ocupar los locales que la Escuela Superior de Bellas Artes deje libres una vez que ésta se traslade al proyectado edificio.

## *La política en las Bellas Artes*

Sobre este asunto se promovió un interesantísimo debate en la sesión de 5 de noviembre, que prosiguió en la siguiente sesión, tomando como punto de partida una propuesta leída por el señor Pérez Comendador. Consultadas por el Sr. Director las opiniones que se estimasen oportunas, intervinieron en el debate los Sres. Aguiar, Cort, Lafuente Ferrari, Cossío, Gómez Moreno y Esplá. Este último aclara su pensamiento en la sesión del día 19; manifiesta la desorientación y confusión reinantes, y sobre todo aquella lamentable tendencia de la llamada «música

abierta», en la que cada ejecutante puede hacer lo que quiera, con una incomprensible libertad y sin que ello responda a un arte verdaderamente auténtico. Cita algunas anécdotas demostrativas de que esto es así. Aunque se proceda tanto en Ciencia como en Música con esa audacia insincera y arbitraria, tales procedimientos nada tendrán que ver con la verdad científica ni con el arte auténtico; por tanto, importa mucho no confundir un sentido con otro.

En esta misma sesión se presenta una moción, firmada por los Sres. Pérez Comendador, Aguiar, Muñoz Molleda y Adsuara, para que se cristalicen acuerdos concretos sobre aquel debate. Sometida a examen, se abre un nuevo debate con intervenciones de los señores Censor y Director, y, sin perjuicio de tomar en consideración la propuesta, se llega a la conclusión de que hace falta establecer decisiones concretas sobre todos los términos planteados, teniendo en cuenta las perspectivas en varios aspectos de pronta realización.

## *Otros asuntos*

El Sr. Director general de Bellas Artes agradece a nuestra Corporación la ayuda prestada al cederle el cuadro «María Magdalena en su tránsito confortada por los ángeles», original del pintor Francisco Arnaudies, para que figurase en la Exposición de Pintura Catalana celebrada en Madrid y ampliada a Barcelona, Exposición que se clausuró el 30 de septiembre.

El Sr. Menéndez Pidal, en sesión de 22 de octubre, da cuenta de sus investigaciones acerca de la pérdida de un techo pintado por Teodoro Ardemans —el ilustre arquitecto y pintor nacido

en Madrid en 1664, discípulo de Claudio Coello y maestro mayor de la catedral de Toledo— para el hospital de la Venerable Orden Tercera de su ciudad natal. Ha quedado una fotografía entre los clichés del fotógrafo Moreno, y por ella se ve que aquella pintura representaba la ascensión a los cielos de San Francisco de Asís, con muy forzados escorzos. Por otra parte, su detenida visita a dicho hospital ha dado resultados negativos. Las recientes obras llevadas a cabo en aquel edificio se realizaron por un maestro, al parecer sin dirección técnica. Con posterioridad el Ayuntamiento de Madrid ha expropiado y demolido las partes del edificio que resultaban afectadas con la apertura de la nueva avenida de los Reyes Católicos.

En la siguiente sesión el mismo señor Menéndez Pidal leyó un documento escrito sobre los accesos antiguo y actual de los monumentos existentes en el monte Naranco, de Oviedo, razonando ampliamente los motivos que aconsejan solicitar de una vez se acuerden medidas absolutamente necesarias para su protección. Será preciso aislarlos del tráfico rodado, cada día más intenso, lo cual se logrará desviando la carretera actual. Sólo así se salvarán los monumentos de Santa María y San Miguel de Lillo.

En la sesión de 10 de diciembre intervinieron los Académicos Sres. Cort, Zuazo y Moya para comentar ciertos aspectos urbanos, entre ellos el referente al Parque de la Arganzuela, famosa dehesa del siglo XVII y uno de los sitios más pintorescos de Madrid, el cual está a punto de desaparecer, pues ha sido reclamado y cedido por el Ayuntamiento para edificación de casas.

A propuesta de la Comisión del taller de vaciados, en sesión de 31 de di-

ciembre, se acuerda por unanimidad solicitar del Sr. Ministro de Trabajo se conceda la Medalla al Mérito del Trabajo, en la categoría que juzgue pertinente, al restaurador y maestro vaciador del taller de reparaciones de dicho servicio, D. Alberto Sánchez Aspe, que lleva cincuenta y cuatro años trabajando ininterrumpidamente al servicio de nuestra Real Academia, siendo jefe del taller desde hace treinta años. De su labor artística muestran testimonio fehaciente numerosos Museos, Escuelas de Arte, establecimientos docentes y otros Centros oficiales, tanto en España e Hispanoamérica como en los Estados Unidos y Canadá.

### *En torno a la musicología*

En un reciente número de la *Revista de Ideas Estéticas* ha comentado Jesús A. Ribó el valioso libro *La Musicologie*, escrito por Armand Machabey e incluido en la colección «Que sais-je?» Por ofrecer puntualizaciones no muy conocidas, resumiremos algunos de sus párrafos.

Es la Musicología una disciplina intelectual que entró con todos los honores en las Universidades de los principales países, pues contiene personalidad y contenidos propios, a pesar de lo cual muchos la consideran sinónima de Musicografía. Establecieron ya esos extremos divergentes variadas publicaciones extranjeras, como el volumen *Précis de Musicologie*, escrito por el Académico Correspondiente de nuestra Corporación Mr. Jacques Chailley, con la colaboración de numerosos especialistas, donde se lee: «Existe mucha prosa impresa acerca de la música, y, aun siendo estimable, de ningún modo con-

fiere a su autor el derecho de llamarse musicólogo. Sólo hay Musicología en un trabajo nuevo y de primera mano a partir de las fuentes.»

Análogo concepto expuso Machabey en aquel libro al escribir: «El término musicología es vecino, etimológicamente, de musicografía, y en el espíritu del público y de los músicos profesionales recubre las actividades para-musicales más diversos; pero se deberá reservar el primero de esos dos vocablos a la calificación de trabajos de primera mano y definir la musicología de un modo que excluya el terreno de la musicografía.» Tras lo cual viene una información que servirá de guía en el dedalo de una disciplina joven que resulta bastante esotérica y está poco frecuentada

si se consideran los múltiples aspectos históricos que retienen la atención musicológica.

«Para mayor eficacia de esas tareas —dice Machabey— se deberá usar un estilo claro y sencillo, sin la menor huella de lirismo. tan grato a los musicógrafos.» Finalmente declara la necesidad de que cese la constante confusión que reina entre las labores del musicólogo y las del musicógrafo, el cual ofrece variados aspectos: compilador, novelista, crítico, conferenciante mundano o popular, etc. Y hubiera podido añadir que denominar musicólogo al musicógrafo equivale a denominar doctor en Medicina a quien sólo es expertísimo practicante o, en algunos casos, audaz curandero...



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



## LIBROS

AGUILAR Y SALAS, TEODOMIRO.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. *Lo permanente y lo circunstancial en la Diplomacia*. Discurso leído en la recepción pública por el Excmo. Sr. D. — y contestación del Excmo. Sr. D. Eduardo Aunós Pérez. Madrid. Tall. Artes Gráficas «Argos». 1962. 67 págs.—24 cms. Rúst.

AGUIRRE PRADO, LUIS.

*Plan Almería*, por ————. Madrid. Ind. Gráf. Magerit, S. A. 1961. 30 páginas + 2 láms. + 1 hoja.—24,5 cms. Rúst.  
De «Temas Españoles», núm. 412.

AGUIRRE PRADO, LUIS.

*Churruca*, por ————. Madrid. [I. Gráf. Magerit, S. A.]. 1961. 31 págs. + 2 láms. 24,5 cms. Rúst.  
«Temas Españoles», núm. 407.

AGUIRRE PRADO, LUIS.

*Madrid, capital de España*, por ————. Madrid, Pub. Españolas. [Ind. Gráf. Magerit]. 1961. 30 págs.—24,5 cms. Rúst.  
De «Temas Españoles», núm. 409.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

*Historia del vestido de labradora valenciana*. Valencia. [Semana Gráfica, S. A.]. 1962. 56 págs. + 12 láms.—20 cms. Rúst.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

*Notas y nómulos sobre artistas valencianos. Ossorio y Bernard, apostillado por Es-*

*tanislao Sacristán*. Valencia. (S. i.). 1960. 22 págs.—26,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Archivo de Arte Valenciano».

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

*Observaciones al margen del Turia*. Valencia. [Domeneche, S. A.]. 1960. 20 páginas, 2 láms.—24 cms. Rúst.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

*El poeta Théophile Gautier ante el pintor José de Ribera*. Valencia. [S. i.]. 1961. 15 págs.—27 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Archivo de Arte Valenciano».

AÑOS

XXV ———— *de paz*. Madrid. Industrias Gráficas Magerit. 1961. 30 páginas, 2 láms.—24 cms. Rúst.

De «Temas Españoles», núm. 417.

BENAVENT DE BARBERA Y AVELLO, PEDRO.

*Esbozo biográfico del académico D. Joaquín Renart García*, por ————. Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. [Talleres Gráficos Marina]. 1962. 1 lám. + 20 págs. + 1 hoja.—27 centímetros. Rúst.

BENET, RAFAEL.

*Nueva biografía del eximio patricio tarra-sense el artista pintor D. Joaquín Vau-cells y Vieta*, por ————. Discurso leído por su autor en la Galería de Tarrasenses Ilustres el día 1.º de julio de MCMLXII.

- [Tarrasa. Juan Moral]. 1962. 46 págs.—24,5 cms. Rúst.
- BOUSQUET, JACQUES.**  
*Significación de los movimientos de juventudes en la educación de nuestros tiempos*, por ————. Madrid. Gráficas Aragón, S. A. 1961. 213 págs.—20,5 cms. Rúst.
- CAMPOS DE ESPAÑA, RAFAEL.**  
*Festivales de España.* (Número extraordinario, por ————.) *Arte, Cultura, Teatro, Música y Danzas.* Madrid. Industrias Gráficas Magerit, S. A. 1961. 61 págs. + 4 láms.—24 cms. Rúst.
- CANCIONES**  
*Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicados a Antonio Fernández Cid de Temes.* Madrid. Edic. Conservatorio de Música. Grafispania. 1961. 95 páginas.—35 cms.
- CARDOSO PINTO, AUGUSTO.**  
*A Tábua doada por Juan Martínez de Mendara a Igreja Parroquial de Zumaya (Guipúzcoa).* Lisboa. [Tip. de E. M. P.]. 1959. 10 págs. + 1 lám.—29 cms. Rúst.  
 Dedicatoria autógrafa.  
 Es tirada aparte de «Belas Artes», números 13-14.
- CATALOGO**  
 ———— *delle edizioni d'arte e de letteratura 1959.* Roma. Instituto Poligrafico dello Stato. [S. i.]. 123 págs.—21 centímetros. Rúst.
- COLON, CRISTÓBAL.**  
*Diario de ————. Libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias.* Edición y comentario preliminar por Carlos Sanz. Madrid. [Gráficas Yagüe, S. L.]. 1962. 2 vols.—36,5 cms. Rúst.
- CONDE, EDUARDO.**  
*La Cruzada de Occidente. Escritos poéticos. Envío a Navarra.* Barcelona. Publicaciones Cristiandad. [Gráf. Templarios]. 1957. 333 págs. 1 hoj.—18 cms.
- CONDE VALVIS FERNANDEZ, FRANCISCO.**  
*Un altar de sacrificios humanos.* Guimarães. Barcelos. [Oficina Gráfica de la Companhia Editora de Minho]. 1961. 18 págs. + 3 láms.—23 cms. Rúst.  
 Tirada aparte de la «Revista de Guimarães», vol. LXXI, núms. 3-4.
- CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN. MARQUÉS DE LOZOYA.**  
*Berruquete y el Greco.* Madrid. [S. l., s. i.] 1961. 3 hoj.—25 cms., Rúst.
- DEBUTS**  
 Palais Saint Pierre. *Les débuts de la Réforme en France.* Lyon. Musée de Lyon. [Audin]. 1959. 18 págs. + 2 láms.—24 centímetros. Rúst.
- DE LA VALGOMA Y DIAZ-VARELA, DARÍO.**  
*Una injusticia con Velázquez. Sus probanzas de ingreso en la Orden de Santiago.* Madrid. Instituto «Diego Velázquez». (S. i. S. a.). 196-214 págs.—27 cms. Rúst.  
 Es tirada aparte de «Archivo Español de Arte», t. XXXIII, núms. 130-131, año 1960.
- DIAZ PINES, OCTAVIO.**  
*Don Luís de Góngora y Argote. (Cuarto centenario de su nacimiento. 1551-1961.)* Por ————. Madrid. [I. G. Magerit., S. A. 1961]. 30 págs. + 2 láms.—24 cms.  
 De «Temas Españoles», núm. 410.
- DOMENECH, RAFAEL.**  
*Tratado de técnica ornamental*, por ————, Gregorio Muñoz Dueñas y Francisco Pérez Dolz. Barcelona. Ed. M. Bengés. [Alcoy ... de Angel]. 1920. 134 páginas + 62 láms.—25 cms. Rúst.

ESCRIBANO UCELAY, VÍCTOR.

*Ornamentación vegetal de los patios cordobeses*, por ————. Madrid. Escuela Superior de Arquitectura. [Gráficas Orbe, S. L.]. 1956. 22 págs.—21 cms. Rúst.

FERNANDEZ ALVAREZ, MANUEL.

*Las sociedades secretas y los orígenes de la España contemporánea*. Madrid. [Talleres Gráf. Aragón, S. A. 1961]. 104 páginas, con 18 láms.—22 cms. Rúst.

FERNANDEZ-CONDE, MANUEL.

*El IV Centenario de la Virgen de Araceli*. Carta pastoral del Obispo de Córdoba, Excmo. Rvdmo. Mons. Manuel Fernández-Conde García del Rebollar. Córdoba. Imp. Provincial. 19 págs.—21,5 cms. Rúst.

FERRANDIZ LLOPIS, TOMÁS.

*El Arte en Inglaterra*. Madrid. [S. I., s. i.]. 1961. 16 hoj. + 2 láms.—24 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de ACADEMIA. Segundo semestre de 1961.

GARCIA ESCUDERO, JOSÉ MARÍA.

*Los principios de solidaridad y de subsidiaridad como postulados de la política social...* Madrid. Sucs. de Rivadeneyra, S. A. 1960. 155 págs.—17 cms. Rúst.

GARCIA YAGÜE, JUAN.

*Familia y personalidad*. Madrid. Gráficas Aragón, S. A. 1961. 217 págs.—20,5 centímetros. Rúst.

De «Hombre y Ambiente».

GIL MUNILLA, OCTAVIO.

*Historia de la evolución social española durante los siglos XIX y XX*. Madrid. Sucs. de Rivadeneyra, S. A. 1961. 133 páginas.—17 cms. Rúst.

GOMEZ DE TRAVECEDO, FRANCISCO.

*Larra: el hombre, su obra y su época*, por ————. Madrid. [Pub. Esp. Indus-

trias Gráficas Maferit, S. A.]. 1961. 29 páginas + 2 láms.—Rúst.

GONGORA, LUIS DE.

*Antología Poética*. Madrid. [Publicaciones Españolas. I. G. Magerit, S. A.]. 1961. 411 págs.—17 cms. Rúst.

IRAK

*L'Irak Nouveau*. Bagdad. Imp. pazz Arabita. 32 págs.—28,5 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

«L'Irak Nouveau», número 5 octubre 1961.

JUAN DE MARIANA, PADRE.

... *Del Rey y de la Institución Real*. Madrid. I. G. Magerit, S. A. 1961. 2 vols.—16,5 cms. Rúst.

KENNEDY, JOHN FITZGERALD.

*Cómo piensa y actúa el presidente Kennedy*. México. Ed. Novaro. México, S. A. 1962. 347 págs.—16,5 cms. Rúst.

LEGENDRE, MAURICE.

*In memoriam Maurice Legendre, 1878*. 1955. [Madrid. Orrier]. 63 págs. + 1 lám. 22,5 cms. Rúst.

LEY

República de Cuba. ——— *de Reforma de la Enseñanza (Ley 680) y Resoluciones ministeriales complementarias*. Madrid. Embajada de Cuba. Departamento de Prensa. 1960. 144 págs.—18 cms. Rúst.

LUIS, CARLOS MARÍA DE.

*Catálogo de las Salas de Arte Asturiano prerrománico del Museo Arqueológico Provincial*, por ————. Prólogo de Francisco Jordá Cerdá. Oviedo. [Artes Gráficas Grassi]. 1961. 62 págs. + 3 hoj. + láms. 1 a 29.—29 cms. Rúst.

LUNA, JOSÉ CARLOS DE.

*La canción andaluza*. Primer trabajo por

———. Segundo trabajo por Pedro Echevarría Bravo. Prólogo, Excmo. Sr. D. Tomás García Figueras. Jerez de la Frontera. [Editorial Jerez Industrial, S. A.]. 1962. 30 págs.—Rúst.

De «Centro de Estudios Jerezanos». Segunda serie, núm. 16.

MARAÑÓN Y RUIZ ZORRILLA, JESÚS.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. *El santo español Ignacio de Loyola, fundador y legislador*. Discurso leído el día 23 de junio de 1962, en su recepción pública, por ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Jesús de Yanguas y Messía. Madrid. Gráficas San Marcos. 1962. 125 págs.—24 cms. Rúst.

MARTIN-BOUTON, JULIETTE.

*Guillaume et Joseph Bouton. Miniaturistes européens*, por ———. [S. l., s. a.]. 1962. 241 a 250 págs.—27,5 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Extrait de la Gazette des Beaux Arts», abril 1962.

MAS GIL, LUIS.

*Bibliografía de Pego*. Alicante. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. [Imp. Layetana]. 1958. 40 págs.—20,5 cms. Rúst.

MAS Y GIL, LUIS.

*La Casa Consistorial y las Proclamaciones de los Reyes del Linaje Borbón en Alicante*. Alicante. [Tall. Gráf. Sucs. de Such, Serra y Compañía]. 1962.—Rúst.

MENENDEZ PIDAL, LUIS.

*Varios dibujos del pintor Jenaro Pérez Villaamil en el Museo Provincial de Oviedo*, por ———. Oviedo. Imprenta «La Cruz». 1960. 29 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de Estudios Asturianos», núm. 41.

MOLAJOLI, BRUNO.

*Il Museo di Capodimonte*. Napoli. Di Mauro, editore. 1960. 75 págs. + láms. 1 a 93 + láms. en col. I-C. 31 cms.—Tela roja.

Grabados intercalados.

MUÑOYERRO, LUIS ALONSO.

Real Academia de Farmacia. *Elvira Moragas, farmacéutica religiosa y mártir*. Discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso 1961-62, celebrada el día 12 de diciembre de 1961 por el Excmo. y Reverendísimo Dr. D. ———. Madrid. [S. i.]. 14 págs.—21 cms. Rúst.

MUÑOZ MOLLEDA, JOSÉ.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *De la sinceridad del compositor ante los procedimientos musicales modernos*. Discurso del Académico numerario Excmo. Sr. D. ———, leído en el acto de su recepción pública el día 4 de marzo de 1962, y contestación de S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón. Madrid. Blass, S. A. 39 págs.

MURO OREJON, ANTONIO.

*Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, por ———. Prólogo del Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Sevilla. Imp. Provincial. 1961. 319 páginas, 4 láms.—23,5 cms. Rúst.

MUSEU DE JOSE MALHOA. — CALDAS DE RAINHA.

*Catálogo*. Caldas de Rainha. [Impressa na Minerva Calchense]. 1960. 16 hoj. + 2 láms.—19 cms. Rúst.

NASSER GAMAL, ABDEL.

*Carta nacional presentada por el Presidente de la República Árabe Unida — en el Congreso Nacional de las Fuerzas Populares*. El Cairo, 21 de mayo de 1962. Madrid. Gráficas Norte. 1962. 159 págs.—Rúst.

NAVASCUES, JOAQUÍN MARÍA.

*La dedicación de San Juan de Baños*, por ———. Palencia. Edit. Diputación Provincial. [Gráficas Diario «Día»]. 1961. 61 págs.—25 cms. Rúst.  
Grabados intercalados.

NAVEGACION

*La ——— en el Canal de Suez. Las pretensiones de Israel refutadas por los textos*. El Cairo. Dept. de Informaciones. 1961. 45 págs.—24 cms. Rúst.

OURVANTZOFF, MIGUEL.

*Los 60 Museos de Madrid*. Datos y viñetas por ———. Prólogo del Marqués de Lozoya. [Madrid. Imp. Gráf. Amara]. [1962]. 118 págs.—17,5 cms. Rúst.

PAULI, GUSTAV.

*Arte del Clasicismo y del Romanticismo*, por ———. Barcelona-Madrid. Edit. Labor, S. A. [Tall. Gráf. Ibero Americanos, S. A.]. 1948. 739 págs. + láms. I-LXX.—28 cms. Rúst.

De «Historia del Arte Labor», n.º XIV.

PEREDA DE LA REGUERA, MANUEL.

*Tutela del Patrimonio Artístico Provincial de Santander*. Artes Gráficas de los Hermanos Bedia. 1958.—20 cms. Rúst.  
De la «Biblioteca José María de Pereda», núm. 3.

PROBLEMA

*El ——— de los refugiados árabes de Palestina*. Madrid. [Gráficas Norte]. 1962. 134 págs.—19,5 cms. Rúst.

RAN IN-TING'S

*Taiwan*. Taipei. Heritage Press. 1961. 57 láminas.—25 cms. Rúst.

RAPPORT

Fondation Universitaire. Trente. *Huitième ——— annuel, 1957-1958*. Bruxelles.

[Imprimerie Guyot, S. A.]. [S. a.]. 1 lámina + 48 págs.—24 cms. Rúst.

RUTAS

——— *de España. Sevilla, Huelva, Jerez, Cádiz*. Madrid. Pub. Españolas. [S. l.]. 1961. 109 págs. + 19 láms. + 8 láms. en color + un mapa pleg.—21 cms. Rúst.  
De «Rutas de España», núm. 1.

SANZ, CARLOS.

*Consecuencias históricas del descubrimiento de América. 1492-1962*. Madrid. [Gráficas Yagüe, S. L.]. 1962. 1 mapa.—24 cms. Rúst.

SUANCES Y FERNANDEZ, JUAN ANTONIO.

*Discurso pronunciado en la clausura de las sesiones plenarias del Patronato «Juan de la Cierva»* (18-19 de junio de 1962). Patronato «Juan de la Cierva» de Investigación Técnica. 1962. C. Bermejo, imp. 29 págs.—24,5 cms. Rúst.

SOLIS RUIZ, JOSÉ.

*Nueva convivencia española*. Madrid. [S. i. P. c.]. Imp. Narvárez. 1960. 299 páginas, 8 láms.—19,5 cms. Rúst.

STOLZ VICIANO, RAMÓN.

*Dibujos y Estudios para sus pinturas murales*. Introducción por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid. [Tall. Gráf. Hijos de F. Armengot. 1961. 13 págs., con láms. I-LXVII.—34 cms. Tela roja. Rúst.

SUBIRÁ PUIG, JOSÉ.

*Traducciones métricas de textos operísticos*. Madrid. [Geha]. 1961. 18 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Revista de Literatura». Enero-junio 1961, fasc. 37 y 38, páginas 19 a 37.

SUBIRÁ PUIG, JOSÉ.

*Conciertos espirituales españoles en el*

siglo XVIII. Madrid. [S. i.]. 1962. 519 a 530 págs.—21 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Homenaje (Fetsche-rift) dedicado al eminente musicólogo Carl Gustav Fellerer en el año setenta de su nacimiento».

Dedicatoria autógrafa.

TORMO FREIXES, E.

*El grabado en España*. Conservatorio de las Artes del Libro de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona.—Barcelona. Dirección General de Bellas Artes. [S. i.]. 1962. 20 hoj.—21,5 cms. Rúst.

Texto en español, francés, inglés y alemán.

TORRES LAGUNA, CARLOS.

*Un cuadro del Greco en Andalucía*, por ———. Madrid. Imprenta La Rrafa, S. L. 1961. 7 págs.—24,5 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

TORRES LAGUNA, CARLOS DE.

*Facetas históricas de la Virgen de la Cabeza, de Sierra Morena*. [S. l., s. a.]. 21 págs.—25 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», núm. XXIV.

VARELA ALDEMIRA, LUIS.

*A geometría estética de Velázquez*. Lisboa. [S. i.]. 1962. 27 págs. + 6 hoj.—29 centímetros. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Belas Artes», números 16-17.

VIDAL ISERN, JOSÉ.

*Monumentos de Palma*. Palma de Mallorca. [Imp. Alfa]. 1962. 32 págs., 5 láms. 22 cms. Rúst.

WETHEY HAROLD, E.

*El Greco and his school*, by ———. Princeton. New-Jersey. Princeton University Press. 1962. 2 vols.—28 cms. Tela.

## REVISTAS

*Academia*.

*Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, año 1961, segundo semestre, núm. 13; año 1962, primer semestre, núm. 14.

*Accademia*

——— *delle Scienze dell' Instituto di Bologna. Classe de Scienze Morali*. Bologna, serie V, año 1960, vol. 8.º

*Ambos*

——— *Mundos*. México, año 1962, números 1 y 2.

*Anales*

——— *y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona, años 1953-1954, vol. XI.

*Anales*

——— *del Instituto de España*. Madrid, años 1960-1961.

*Anales*

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, año 1961, cuaderno 1.º

*Anales*

——— *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, año 1961, núms. 4 y 5; año 1962, núms. 1 y 2.

*Anales*

——— *de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1961, cuadernos 3 y 4; año 1962, cuadernos 1-3.

*Anuario*

——— *Estadístico*. Madrid, años 1961-1962.

- Anuario*  
 ——— *Musical*. Barcelona, año 1960, vol. XV.
- Apollo*.  
 London, año 1961, núm. 442; año 1962, núms. 443, 444, 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7.
- Archivo*  
 ——— *de Arte Valenciano*. Valencia, año XXII, 1961; año XXIII, 1962.
- Archivo*  
 ——— *Español de Arqueología*. Madrid, C. S. I. C., Instituto «Rodrigo Caro». Año 1961, núms. 103-104.
- Archivo*  
 ——— *Español de Arte*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Año 1961, núms. 136, 137 y 138.
- Arte*  
 ——— *y Hogar*. Madrid, año 1961, números 200 y 201; año 1962, núms. 202-209.
- Arquitectura*.  
 ——— *Organo oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid*, año 1962, núm. 41.
- Arts*.  
*Journal des* ———. París, año 1961, núms. 850-896.
- Atlántico*.  
 ——— *Casa Americana*. Madrid, año 1962, núm. 19.
- Atti*  
 ——— *e Memorie dell'Accademia Patavina*. Padua, años 1959-1960, vol. LXXII, parte 1.<sup>a</sup>
- Belas*  
 ——— *Artes*. Lisboa, año 1960, núm. 15.
- Boletín*  
 ——— *de los Alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas*. Madrid, año 1962, núms. 1 y 2.
- Boletín*  
 ——— *de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. Lugo, año 1960, núms. 53-56.
- Boletín*  
 ——— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, año 1961, números 62-65.
- Boletín*  
 ——— *de Estadística*. Presidencia del Gobierno. Madrid, año 1961, núms. 203 y 204; año 1962, núms. 205-208.
- Boletín*  
 ——— *Historial*. Organó de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. Cartagena, año 1961, núms. 140 y 141.
- Boletín*  
 ——— *de Información de S. M. Británica*. Madrid, año 1962, núms. 331-336 y 344.
- Boletín*  
 ——— *Informativo de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*. Escuela Diplomática. Madrid, año 1962, núms. 73-78.
- Boletín*  
 ——— *Informativo de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1961, números 124-129.
- Boletín*  
 ——— *de la Institución «Fernán González», de la Ciudad de Burgos*. Burgos, año 1961, núms. 157 y 158.

**Boletín**

——— *del Instituto de Estudios Gien-  
nenses*. Jaén, año 1960, núms. 23 y 24.

**Boletín**

——— *Interamericano de Música*. De-  
partamento de Asuntos Culturales de la  
Unión Panamericana. Washington, año  
1961, núm. 26; año 1962, núms. 26-29,  
31 y 32.

**Boletín**

——— *de Londres*. London, año 1962,  
núm. 168.

**Boletín**

——— *de la Real Academia Españo-  
la*. Madrid, año 1961, tomo XLI, cuader-  
no CLXIV; año 1962, tomo CL, cuadernos  
I y II; tomo CLI, cuaderno I.

**Boletín**

——— *de la Real Academia de la His-  
toria*. Madrid, año 1961, tomo CXLIX, cua-  
derno II; año 1962, tomo CL, cuadernos  
I y II; tomo CLI, cuaderno I.

**Boletín**

——— *de la UNESCO para Bibliote-  
cas*. La Habana, año 1961, núms. 4 y 6;  
año 1962, núms. 1-5.

**Bulletin**

*Institut Royal du Patrimoine Artistique*  
———. Bruselas, años 1958-62.

**Bulletin**

——— *des Musées et Monuments*  
*Lyonnais*. Lyon, año 1961, núm. 4; año  
1962, núm. 2.

**Burlington**

*The* ——— *Magazine*. London, año  
1961, núms. 696, 698 y 700; año 1962, nú-  
meros 706-710.

**Casa**

——— *de Palencia*. Palencia, Madrid,  
año 1962, núm. 16.

**Connoisseur**

*The* ———. London, año 1961, núme-  
ros 596-598; año 1962, núms. 599-609.

**Cosmopolita**

Ciudad Trujillo, año 1962, núms. 662  
y 664.

**Cuatro**

——— *Vientos*. México, año 1962, nú-  
meros 186 y 187.

**Empresas**

——— *Boletín Informativo de la Ex-  
celentísima Diputación Provincial de Mur-  
cia*. Murcia, año 1962, núm. 1.

**Ensayo**

——— *Boletín de la Escuela de Artes  
y Oficios Artísticos de Barcelona*. Barcelo-  
na, año 1961, núm. 13.

**Goya**

Madrid, año 1961, núms. 41-45; año 1962,  
núms. 46-49.

**Hoy**

——— *en Italia*. Roma, año 1961, nú-  
meros 49-52; año 1962, núms. 53-55.

**Indice**

——— *Cultural Español*. Dirección Ge-  
neral de Relaciones Culturales. Madrid,  
año 1961, núms. 185-191; año 1962, núme-  
ros 192-201.

**INRA**

La Habana, año 1961, núm. 12.

**Libro**

*El* ——— *Español*. Instituto Nacional  
del Libro Español. Madrid, año 1961, nú-  
mero 48; año 1962, núms. 49 58.

*Noticias*

——— *de Actualidad*. Madrid, año 1962, núms. 1-15.

*Práctica*

——— *Academia de Atenas*. Atenas, año 1961, vol. 36.

*Príncipe*

——— *de Viana*. Excma. Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, año 1961, núms. 84 y 85; año 1962, núms. 86-87.

*Quarterly*

*The Art Institute of Chicago* ———. Chicago, año 1962, núms. 2-4.

*Quarterly*

*The New Hungarian* ———. Budapest, año 1961, núm. 4.

*Revista*

——— *de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*. Madrid, año 1961, núm. XXII.

*Revista*

——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, año 1961, tomo LXIX<sub>2</sub>.

*Revista*

——— *de Educación*. Madrid, año 1962, núms. 141-145.

*Revista*

——— *de Ideas Estéticas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1961, núms. 76 y 77.

*Scribe*

*The* ———. El Cairo, año 1961, número 3.

*Scribe*

*The* ———. London, 1962, números 825-829.

*Studio*

*The* ———. London, año 1960, números 810-812; año 1961, núm. 816; año 1962, núms. 825-836.

*Tierras*

——— *de León*. Excma. Diputación Provincial. León, 1961, año I, núm. 2.

*Trabalhos*

——— *de Antropología e Etnología*. Porto, año 1961, vol. XVIII, fasc. 3-4.

*Villa*

——— *de Madrid*. Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año III, núm. 17.

# ACADEMIA

## BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Lista de los números publicados bajo el título ACADEMIA, al iniciar su tercera etapa el susodicho BOLETÍN, y orden de los mismos.

### *Volumen primero.*

Primer semestre de 1951.	Núm. 1
Segundo » » »	Núm. 2
Primer » » 1952.	Núm. 3
Segundo » » »	Núm. 4

### *Volumen segundo.*

Primer semestre de 1953.	Núm. 1
Segundo » » »	Núm. 2
Primer » » 1954.	Núm. 3
Segundo » » »	Núm. 4

Trienio 1955-1957 .....	Núm. 5
Primer semestre de 1958.	Núm. 6
Segundo » » »	Núm. 7
Primer » » 1959.	Núm. 8
Segundo » » »	Núm. 9
Primer » » 1960.	Núm. 10
Segundo » » »	Núm. 11
Primer » » 1961.	Núm. 12
Segundo » » »	Núm. 13
Primer » » 1962.	Núm. 14
Segundo » » »	Núm. 15

NOTA.—En sus dos épocas anteriores esta publicación periódica se denominó BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Durante la primera apareció mensualmente desde el año 1881 hasta 1900, y durante la segunda apareció trimestralmente desde el año 1907 hasta 1933.

Además se imprimió un solo número en San Sebastián, cuando corría el año 1939, y llevaba el título ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.—BOLETÍN.

## 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.

Venia 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.

