

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1976

NUM. 43

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. 6264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1976

NUM. 43

S U M A R I O

PÁGINAS

MARÍA TERESA TÁRREGA BALDÓ: <i>Completo y formal inventario de cuanto Don Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	5
JOSÉ CARLOS RUIZ SILVA: <i>Shakespeare-Verdi: «Othello» - «Otello». Estudio comparado del «Othello» de Shakespeare y de su transformación en libreto de ópera</i>	23
ANTONIO GALLEGO: <i>Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional</i> ...	49
<i>Recepción Académica del Excmo. Sr. D. Carlos Fernández Casado</i>	75
<i>Unas consideraciones estéticas de D. Juan de Avalos</i>	79
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
JOSÉ LUIS DE ARRESE: <i>Las casas consistoriales de Galdar (Las Palmas de Gran Canaria)</i>	85
FEDERICO MARÉS DEULOVOL: <i>La villa de Agramunt (Lérida)</i>	85
MANUEL CHAMOSO LAMAS: <i>La ex Colegiata de Santa María de Iria Flavia y el cementerio de Adina, en Padrón (La Coruña)</i>	86
FERNANDO DE LA CUADRA E IRIZAR: <i>El casco antiguo de la ciudad de Cádiz</i>	87
FERNANDO DE LA CUADRA E IRIZAR: <i>El castillo de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)</i>	87
JOSÉ CAMÓN AZNAR: <i>El palacio de Villahermosa y la iglesia de Pedrola (Zaragoza)</i>	88
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: <i>La villa de Simancas (Valladolid)</i> ...	90
FEDERICO MARÉS DEULOVOL: <i>La iglesia de Fonoll (Tarragona)</i>	91
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>La plaza Mayor de Navacarnero (Madrid)</i> .	92
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	93
BIBLIOGRAFÍA	103

A D V E R T E N C I A

La *Librería Científica Medinaceli*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, está encargada de la administración, suscripción y venta de colecciones y números atrasados de *ACADEMIA*, siendo la suscripción anual de 400 pesetas en España y 500 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 200 pesetas en España y por 250 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)

COMPLETO Y FORMAL INVENTARIO DE CUANTO D. JUAN
DOMINGO OLIVIERI COMPRO PARA EL SERVICIO DE LA
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

POR

MARIA TERESA TARREGA BALDO

LA figura del Escultor Principal Giovan Domenico Olivieri está estrechamente unida a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como se recoge en las propias Actas de la Academia, a él se debe el honrado y alto pensamiento de esta insigne fundación. "Quantos medios dicta la sagacidad más fina empleó en atraer a sus ideas personas distinguidas que le ayudaron hasta que por mano del Marqués de Villarias consiguió hacer presente al Rey Padre el proyecto de un Estudio público de las artes" (1). Era el año 1744. Como ya es conocido, se funda entonces la primera Junta Preparatoria, concretamente el 18 de julio del citado año (2).

Mas con anterioridad, en el 1741, Olivieri mantuvo en su casa una academia privada de Dibujo a sus expensas. El interés que esta enseñanza había despertado movió al Ministro de Estado, Marqués de Villarias, a dar orden, a mediados de aquel mismo año, a Giovan Domenico Olivieri que la transfiriese a la Casa de Rebeque y llevara la razón de todos los gastos para saber qué sería necesario para su mantenimiento (3).

Auxiliado por el Gobierno funciona a partir del 28 de junio de 1741 hasta finales de enero de 1744.

A ella asistieron en estas fechas Phelipe Boiston, Antonio Dumandre, François Devoge, Diego Villanueva, Miguel Ximénez, Francisco Vergara, etcétera, y como uno de sus maestros directores el pintor de S. M. Don Andrés de la Calleja (4).

(1) ARCHIVO ACADEMIA SAN FERNANDO: *Premios de la Academia de San Fernando*, tomo II, 1763-1772. Resumen de las Actas de la Academia desde 28 de agosto de 1760, págs. 4 a 7.

(2) BEDAT, CLAUDE: *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, pág. 12.

(3) ARCHIVO ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Leg. 41.

(4) A. G. P.: *Ob. Palacio*, Leg. 2.

Investigando sobre Olivieri y escultores de cámara en el siglo XVIII he hallado un documento que por su interés considero importante dar a conocer. Los datos en él contenidos esclarecen y ayudan al conocimiento pictórico, escultórico, de dibujos, grabados y libros, etc., que fueron el fondo inicial de la actual Academia de San Fernando.

Olivieri presenta el 28 de enero de 1743 una cuenta detallada de todas las "Alhajas" que él mismo ha comprado para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura. Su importe total asciende a 17.508 reales de vellón. Los pintores Pablo Pernicharo, Antonio González y Juan Baptista de la Peña, escultor y pintor de Cámara, certifican que todo este material está en la Academia y no falta la menor cosa.

Sobre las cuentas presentadas por Olivieri hubo sus quejas, y Elgueta, siempre tan celoso en defender los intereses de la Hacienda Real, consideró tan excesivas las cuentas presentadas por éste, así como el valor asignado a las estampas, modelos, libros y dibujos comprados, que se pidió a "un Sugeto de conocidos progresos en el conocimiento de Pintura, Escultura y Arquitectura fuera de la Corte" y de acuerdo con "dos pintores de inteligencia y experiencia" lo valorasen ellos.

Desconozco, de momento, quiénes fueron estos "sugetos" y ninguno de sus nombres se transcriben en los documentos hasta ahora encontrados. Pero, según refiere Elgueta, la persona consultada respondió afirmando que: "había visto en la habitación de Olivieri todas las Alhajas que contenía la Memoria. Que se acordaba que algunas eran viejas, y que sin duda las habría comprado por muy poco precio: porque viendo el que ha informado uno de los mejores dibujos, y ponderándole, le dijo Olivieri que le había comprado por un peso duro". Basándose en este criterio se tasaron "todas las piezas de que ha hecho memoria, considerando su valor no como de cosas adquiridas de lance, sino como compradas de nuevo" (5), a excepción de los dibujos originales ya que la persona consultada para valorarlos necesitaba tenerlos presentes. Concluyendo, las diferencias encontradas entre los valores asignados por Olivieri y el Sugeto desconocido

(5) A. G. P.: *Ob. Palacio*, Leg. 2.

es alarmante para la Real Hacienda. Como ejemplos puedo citar las 16 primeras estampas de Perelle fijadas por Olivieri en 240 reales de vellón y tasadas por la persona consultada en 48 reales, o los 6 Países de Pablo Brill que Olivieri valora en 120 reales y se le asignan sólo 24 reales, o los de Bassano de 120 en 32 y así sucesivamente. ¿Quién estaba en lo cierto? ¿Quién fue más justo valorando? Esto estaría por averiguar.

Conociendo bastantes tasaciones realizadas por Olivieri, en las que él realmente no es parte interesada, he podido comprobar que siempre valora las obras no suyas, como ya he indicado, sino de otros autores, por encima de los criterios de otros artistas conocidos y por supuesto del Intendente Don Baltasar de Elgueta.

Creo se puede admitir, sin demasiado temor a equivocarse, que tales estimaciones por su parte estaban basadas en una mayor consideración al artista. Además, una vez conocidas las rebajas que sobre lo que él indicaba se le solía hacer, también es muy posible tratara de conseguir el máximo para sus discípulos o los que compartían con él las creaciones artísticas.

En conclusión: a Olivieri se le pagaron por los Dibujos originales la mitad de lo que él pedía. Concretamente 881 reales. Por los Libros, Estampas, Modelos de yeso, etc., 3.074 reales. Por 368 marcos de otras tantas Estampas 1.840 y por diez de las Estampas encontradas con forro 50 reales, aparte, claro está, los otros gastos y enseres comprados para la Academia también con la consiguiente rebaja que Olivieri aceptó el 22 de marzo de 1745.

Dadas las condiciones en que en la actualidad se halla la Academia se hace muy difícil una comprobación exacta de todo lo que aún se conserva allí. No obstante he podido averiguar que de la relación que aparece en el siguiente documento y Memoria presentada por el Escultor Principal se conservan en la actualidad en ella: *La Galería de Luxemburgo*, de Pablo Rubens, así como la *Crucifixión* y *Ascensión* del mismo autor. El juego de Estampas de una Galería de Aníbal y en la Biblioteca las cuatro

Academias de Phelipe Vale, Cavalier Constanzo, Marco Benefial y Agustín Masucci, respectivamente, más otra serie de Academias de diferentes autores.

Con respecto a este inventario, hallado fuera del archivo de la Academia, debo indicar que en la Junta ordinaria celebrada el 29 de noviembre en esta Institución se habló del estado de los libros y demás alhajas de ella y de la inexistencia en la Secretaría de algún inventario o relación, a excepción de una serie de ejemplares de la solemne apertura de la misma y una orden de haberse mudado la consignación de caudales para su subsistencia. A esto el señor Elgueta contestó: “Que en su tiempo se formó un completo y formal inventario assi de Libros, Estampas y demas aljas, que fueron del Sr. D. Juan Domingo Olivieri, como de todo lo demás que se compro para la decencia y servicio de la misma y habiendo expresado el Sr. Olivieri que tal vez se hallaría entre sus papeles una copia simple del referido inventario se le encargó igualmente que la busque y me la pase...” (6).

Posteriormente, en el Acta Particular del 23 de octubre de 1757, se recoge el acuerdo de formar un inventario de las Alhajas de la Academia, nombrándose para tal fin al señor Consiliario, D. Baltasar de Elgueta y al Director D. Juan Domingo Olivieri (7).

Por último, he encontrado una carta firmada en el Buen Retiro, con fecha de 12 de abril de 1758, por el Conde de Valdeparaíso y dirigida al Consiliario antes mencionado, en donde se expresa en estos términos: “Con motivo de haver resuelto el Rey, que la Academia de San Fernando forme un Inventario de sus bienes y Alhajas, y ser preciso para ello tener presente otro, que se hizo en tiempo de la Junta preparatoria, el qual con otros Papeles pertenecientes á la misma Academia, existen en la Contaduria de la Fabrica del nuevo Palacio; manda S. M. que V. S. haga

(6) ARCHIVO ACADEMIA DE SAN FERNANDO: Junta ordinaria de 29 de noviembre de 1756.

(7) ARCHIVO ACADEMIA DE SAN FERNANDO: Actas Particulares 1757-1770.

separar, y entregar á la Academia los citados Papeles: prevengolo a V. S. de su Real orden para su cumplimiento” (8).

Baltasar de Elgueta dos días después dio la orden a Manuel García de Vicuña.

Con esta publicación considero desvelado el lugar y contenido de la relación buscada en el siglo XVIII.

(8) A. G. P.: *Ob. Palacio*, Leg. 4.

NOTICIA INDIVIDUAL DE LAS ESTAMPAS ORIGINALES, MODELOS DE YESO, LIBROS, Y OTROS PAPELES INSTRUMENTOS, Y DEMAS GENEROS NECESSARIOS, QUE HE COMPRADO CON DESTINO P.^a LA ACADEMIA DE ESCULTURA, PINTURA, Y ARCHITECTURA, Y PARA EL ESTUDIO DE LOS PRINCIPIANTES PROFESSORES, Y DILECTANTES EN UNA, Y OTRA CLASE, CON EL PRECIO, NUMERO Y AUTORES DE TODO, QUE ES COMO SIGUE:

Primeramente 16 Estampas de <i>Perrela</i> (Perelle) con sus marcos y bastes (bastidores) su medida un pie, y cinco dedos de alto, y un pie y dos dedos de largo que representan diversas vistas, y paisas, y cada una va numerada desde 1 hasta 16 las cuales son estimadas a 15 Reales de v ^o n cada una	240,—
Mas 6 Payses de <i>Pablo Bril</i> (Brill) con su marco, y bastes. del mismo tamaño numeros de 17 hasta 22, y estimados cada uno 20 Reales de v ^o n	120,—
Mas 8 Estampas de <i>Bassano</i> que representan diversas Ystorias Sagradas y profanas del mismo tamaño con su marco y bastes. numeros desde 23 hasta 30 estimadas cada una en 15 Reales v ^o n	120,—
Mas 18 Payses de <i>Perrela</i> (Perelle) con su marco y bastes. de un pie y doce dedos de largo y un pie y seis dedos de ancho numeradas desde 31 hasta 48 estimado cada uno a 28 Reales de v ^o n	504,—
Mas 4 Estampas con su marco y bastes, que representan las quatro estaciones del Año de Monsieur <i>Savasen</i> de un pie y cinco dedos de largo, y un pie, y dos dedos de ancho numeradas de 49 hasta 52 estimada cada una a 20 Reales de v ^o n	80,—
Mas 25 Estampas de <i>Pablo Rubens</i> , que representan la Galeria de Luxemburgo con su marco y bastidores, y encoladas en tablas 3 de tres pies y un dedo de largo y dos pies de ancho y 18 de dos pies de largo, y un pie y 7 dedos de ancho y 4 de dos pies de largo, y un pie y tres dedos de ancho numeradas de 53 hasta 77 y estimadas todas	1.500,—
	2.564,—

Mas 10 Estampas con su marco y bastidores que representan la Galeria de <i>Pedro de Cortona</i> de tres pies y dos dedos de largo y un pie y doce dedos de ancho numeradas de 78 hasta 87 y estimadas en	600,—
Mas 24 Estampas de <i>Simon Bovet</i> (Vouet) con su marco, y bastidores 7 de dos pies, y quatro dedos de largo, y un pie, y diez dedos de ancho, 4 de dos pies y once dedos de largo, y un pie y dos dedos de ancho numeradas desde 88 hasta 101, y estimadas	800,—
Mas dos Estampas de <i>Pedro Testa</i> con su marco y bastidores de dos pies de largo, y un pie y dos dedos de ancho numeradas de 102 hasta 103 y estimada cada una en 60 Reales de v ^o n	120,—
Mas 7 Estampas dos de <i>Melani</i> , 3 de <i>Barosio</i> (Barocci) y dos de <i>Andres Saqui</i> (Andrea Sacchi) con su marco, y bastidores de dos pies y quatro dedos de largo, y un pie y diez dedos de ancho numeradas desde 104 hasta 110 y estimadas cada una a 30 Reales de v ^o n ...	210,—
Mas 5 Estampas de <i>Simon Bovet</i> (Vouet), <i>Tintoreto</i> (Tintoretto), <i>Girofero Guercino</i> con su marco y bastidores de dos pies de largo y un pie, y 10 dedos de ancho numeradas desde 111 asta 115 y estimadas en	240,—
Mas una Estampa de <i>Cirofero</i> con su marco y bastidores de un pie y dos dedos de largo, y el mismo ancho numeradas del 116 y estimadas en	60,—
Mas 5 Estampas de <i>Berdie</i> de un pie y tres dedos de largo y catorce dedos de ancho con su marco y bastidores numeradas de 117 hasta 122, y estimadas en	240,—
Mas dos Estampas de <i>Paolo Rubens</i> hechos de <i>Vandique</i> (Van Dyck) con su marco y bastidores de un pie y dos dedos de largo y catorce dedos de ancho numeradas de 123 hasta 124 y estimadas en ...	40,—
	<hr/>
	4.874,—

Mas dos Estampas de <i>Rafael</i> , una representa la batalla de Constantino el Magno de dos varas y quarta de largo, y una de ancho, otra que representa la Escuela de Athene de una vara de largo y tres quartas de ancho con su marco y bastidores numeradas de 125 hasta 126 y estimadas en 180 Reales de v ^o n cada una	360,—
Mas 4 Estampas de <i>Pedro Testa</i> con su marco y bastidores de Fabulas, dos de una vara de largo, y media vara de alto numeradas de 127 hasta 130, y estimadas a 75 Reales de v ^o n cada una	300,—
Mas una Estampa de <i>Paolo Rubens</i> con su marco y bastidores, que representa la Crucificacion con su marco y bastidores de una vara de largo, y dos tercias de ancho su numero 131 estimada en ...	150,—
Mas una Estampa de Antonio <i>Biviano</i> con su marco y bastidores de dos tercias de alto, y media vara de ancho su numero 132 y estimada en	30,—
Mas una Estampa de <i>Pablo Verones</i> del mismo tamaño con su marco y bastidores su numero 133 estimada en	45,—
Mas una Estampa de <i>Rubens</i> con su marco y bastidores de una vara de largo, y dos tercias de ancho su numero 134 y estimada en ...	90,—
Mas una Estampa de <i>Polemburgo</i> de tres quartas de largo y media vara de ancho con su marco y bastidores su numero 135 y estimada en	45,—
Mas dos Estampas una de <i>Domeniquino</i> (Domenichino), que representa Santa Ynes con su marco y bastidores de una vara y quarta de largo, y una vara de alto, otra de <i>Tintoreto</i> (Tintoretto), que representa un Calvario de una vara y dos tercias de alto, y una vara y media de ancho su numero 136 y 137, y estimadas en 90 Reales de v ^o n cada una	180,—
	6.074,—

Mas dos Estampas de <i>Simon Bovet</i> (Vouet) de Fabulas con su marco y bastidor de un pie, y cinco dedos de largo y un pie de ancho numeradas de 138 hasta 139 y estimadas en 15 Reales de v ^o n cada una	30,—
Mas 5 Estampas de igual medida con su marco y bastidores de dos pies y tres dedos de largo, y un pie y nueve dedos de ancho, una de <i>Domeniquino</i> (Domenichino), otra de <i>Barosio</i> (Barocci), otra de <i>Rafael</i> , otra de <i>Pablo Veronese</i> , otra de <i>Sadler</i> numeradas de 140 hasta 144, y estimadas a 30 Reales de v ^o n cada una	150,—
Mas una Estampa de <i>Rubens</i> con su marco y bastidores de dos pies, y doce dedos de largo, y un pie de ancho con su numero 145 y estimada en	60,—
Mas una Estampa del <i>Bernino</i> (Bernini) del Altar Mayor de San Pedro de Roma con su marco y bastidores su numero 146 estimada ...	90,—
Mas una Estampa de <i>Sadler</i> de Fabula de dos pies de largo, y un pie y ocho dedos de ancho con su marco y bastidores su numero 147 estimada en	30,—
Mas una <i>Estampa de Rubens</i> , que representa la Ascension del Señor de un pie y diez dedos de largo, y un pie y seis dedos de ancho con su marco y bastidores su numero 148 estimada en	20,—
Mas una Estampa de <i>Andres Saqui</i> (Andrea Sacchi) de Tabla de dos pies de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 149 y estimada en	40,—
Mas una Estampa de <i>Anibal Carachi</i> (Carracci) de Fabula de un pie y medio de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 150 estimada en	12,—
Mas una Estampa de Autor Ynconito de un pie y medio de alto y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 151 estimada ...	10,—
Mas 2 Estampas de <i>Bassan</i> (Bassano) de Ystoria Sagrada, de un pie y quatro dedos de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores numeradas 152 y 153 y estimadas en	40,—
	<hr/>
	6.556,—

Mas 2 Estampas de Antigüedades de <i>Perrela</i> (Perelle) de un pie y quatro dedos de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 154 y 155 y estimadas en 20 Reales cada una	40,—
Mas una Estampa de la Virgen de <i>Carlos Marati</i> (Maratti) de un pie y quatro dedos de alto, un pie de ancho su numero 156 estimada en	20,—
Mas dos Retratos, uno de <i>Vandique</i> (Van Dyck), y otro de autor incognito con su marco, bastidores de un pie en quadro, su numero 157 y 158 y estimados en	26,—
Mas un Dibujo original de <i>Andres del Sarto</i> de un San Joan de un pie y medio de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 159 y estimada en	90,—
Mas un Dibujo original de San Francisco su autor <i>Piola</i> de dos pies y dos dedos de alto, y un pie y doce dedos de ancho con su marco y bastidores su numero 160, y estimado en	50,—
Mas un Dibujo original de un Descendimiento de <i>Luqueto</i> de un pie y medio de alto, y un pie y dos dedos de ancho, su numero 161, y estimado en	60,—
Mas un Dibujo original de un martirio de un Santo de <i>Luqueto</i> de un pie y medio de alto, y un pie y dos dedos de ancho, estimado en 60 Reales su numero 162	60,—
Mas un Dibujo original de <i>Pereda</i> de diversas figuras de un pie de alto doce dedos de ancho con su marco y bastidores su numero 163, y estimado en	40,—
Mas un Dibujo original de una Virgen de Luqueto de un pie y seis dedos de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 164 y estimado en	60,—
Mas un Dibujo original de <i>Vergamasco</i> (Bergamasco) de un pie y medio de alto, y un pie y dos dedos de ancho con su marco y bastidores su numero 165 y estimado en	80,—

7.082,—

Mas un Dibujo original de <i>Alonso Cano</i> de diversas figuras con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto, y un pie y dos dedos de ancho su numero 166 y estimado en	75,—
Mas un Dibujo original de <i>Francisco Ribaldá</i> (Ribalta) de un Martirio de un Santo de un pie y dos dedos de alto, y el mismo ancho su número 167 y estimado en	60,—
Mas un Dibujo original de <i>Luqueto</i> de un Descendimiento con su marco y bastidores de un pie y medio de alto, y un pie de ancho su numero 168, y estimado en	60,—
Mas un Dibujo original de <i>Virgilio</i> de un Milagro de San Joan de Dios con su marco y bastidores de un pie de alto, y doce dedos de largo su numero 169 y estimado en	60,—
Mas un Dibujo original de <i>Luquetò</i> de tres figuras con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto, y un pie de ancho su numero 170, y estimado en	50,—
Mas un Dibujo original de <i>Andres de Sarto</i> de lapiz de un San Joan Batt. ^a y San Antonio con su marco y bastidores de un pie y medio de alto, y uno de ancho su numero 171, y estimada en	75,—
Mas un Dibujo original de <i>Romulo</i> de dos figuras con su marco y bastidores de un pie y dos dedos de alto, y cinco de ancho su numero 172 estimado en	120,—
Mas dos Dibujos compañeros del Martirio de Santa Ursula de Luqueto originales con su marco y bastidores de un pie y doce dedos de alto, y un pie de ancho su numero 173 y 174 estimada en	150,—
Mas un dibujo original de Santo Tomaso de Aquino de <i>Romulo</i> de un un pie en quadro con su marco y bastidores su numero 175 estimado en	60,—
Mas dos Dibujos de la <i>Scuola de Carlos Marati</i> (Maratti) originales con su marco y bastidores de dos pies de alto, y uno y seis dedos de ancho, y otro de dos pies de alto, y un pie y seis dedos de ancho su numero 176, 177 estimados en	120,—
	7.912,—

Mas dos Dibujos de Santas Familias originales de <i>Pilola</i> de un pie, y quatro dedos de alto, y un pie de ancho con su marco y bastidores su numero 178 y 179 estimados en	90,—
Mas un Dibujo original de <i>Luqueto</i> de un pie y seis dedos de alto, y un pie y dos dedos de ancho su numero 180 estimado en	40,—
Mas un Dibujo original de <i>Marzelino</i> con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto, y un pie de ancho su numero 181 y estimado en	45,—
Mas un Dibujo original de <i>Luqueto</i> con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto, y un pie y dos dedos de ancho su numero 183 y estimado en	30,—
Mas un Dibujo original de <i>Alonso Cano</i> con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto y doce dedos de ancho su numero 184 estimado en	45,—
Mas un Dibujo original de <i>Barosio</i> (Barocci) con su marco y bastidores de un pie de alto y un pie y quatro dedos de ancho su numero 185 y estimado en	24,—
Mas un Dibujo original de Autor inconito con su marco y bastidores de un pie y seis dedos de alto, y el mismo ancho su numero 186 y estimado en	30,—
Mas un Dibujo original de <i>Luqueto</i> con su marco y bastidores de un pie de alto y unos seis dedos de ancho su numero 187 y estimado en	90,—
Mas un Dibujo original de la <i>Escuela de Barosio</i> (Barocci) con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto, y el mismo ancho, su numero 182 y estimado en	40,—
Mas un Dibujo original de <i>Luqueto</i> con su marco y bastidores de un pie y quatro dedos de alto, y catorce dedos de ancho su numero 188 estimado en 30 Rs. de vellon	30,—

3.376,—

Mas un Dibujo original de <i>Lucas Cambiaso</i> con su marco y bastidores de un pie y seis dedos de ancho y un pie de largo su numero 189 y estimado en	45,—
Mas un juego de Estampas sueltas de una Galeria de <i>Pedro de Cortona</i> , que se halla en el Palacio del Señor Prpe. (Principe) Barberini de nueve piezas estimadas en	200,—
Mas un Juego de Estampas de una Galeria de <i>Anibal</i> de 23 piezas estimadas en	90,—
Mas dos Estampas de <i>Simon Boret</i> (Vouet) sueltas estimadas en ...	16,—
Mas 8 Estampas sueltas de <i>Rafael</i> 6 de Angles (Angeles), otra la Transfiguracion del Señor y la otra la Natividad estimadas en	200,—
Mas 26 Payses de diversos autores Franceses, y Flamengos, y estimados en	52,—
Mas 49 Payses sueltos del <i>Españoleto</i> , <i>Pusin</i> (Poussin), <i>Andres Saqui</i> (Andrea Sacchi), <i>Capel</i> , <i>Lanfranqui</i> (Lanfranco), <i>Andres del Sarto</i> y otros autores estimados en	100,—
Mas 3 Estampas de Miguel Angelo, una que representa Moyse otra un Deposito del Gran Duque de Toscana, otra la Fachada de la Capilla Apostolica en Roma estimada en	75,—
Mas 15 Estampas de Trofeos y otros Adornos de diversos Autores estimadas en	60,—
Mas dos Estampas una del Corte, y otra de la prospectiva de San Pedro en Roma estimadas en	40,—
Mas una Estampa de la Iglesia y nueva fachada de San Joan Laterano en Roma estimadas en	20,—
Mas 46 Palazios de los mas celebres de Roma de los autores mas insignes de Europa 14 con sus plantas, y 34 sin ellas estimados en ...	420,—
Mas 5 Cielos que representan prospectivas, historias adornos, y figuras su autor <i>Pablo Echar</i> estimadas en	100,—

9.794,—

Mas 4 Academias, una de <i>Phelipe Vale</i> , otra del <i>Cavalier Constanzo</i> , otra di <i>Marco Beneciani</i> (Benefial), otra de <i>Agustin Masuchi</i> (Masucci) estimadas en	480,—
Mas 4 Academias de diferentes Autores estimadas en	240,—
Mas una Academia de un Autor incognito estimada en	60,—
Mas 3 Academias de diferentes Autores estimadas en	90,—

LIBROS

Un libro de <i>Viñola</i> (Vignola) estimado en	20,—
Un libro de las Pinturas antiguas de Sepulcros de <i>Nasoni</i> de numero 70 ojas estimado en	300,—
Un libro de n.º 50 ojas, qtes. estan llenas de Stampas y dibujos originales estimado en	1.500,—
Un libro de un Mapa universal, que representa el Cielo, y la tierra en todos los cursos de Europa, Jardines, Palacios y otras cosas singulares estimado en	600,—
Mas 2 Libros del <i>Pre. Pozi</i> (P. Pozzo) de Arquitectura y prospectivas es	300,—
Mas un libro de diversos Palacios de Roma, Benecia, y otros d'Europa con n.º 76 ojas estimado en	90,—
Mas un Libro de <i>Betrubio</i> (Vitrubio) estimado en	40,—
Mas un Libro de <i>Lorenzo Siragatti</i> estimado en	45,—
Mas dos Tomos de los Libros de Euclides estimados en	120,—
Mas un Libro de <i>Andres Paladio</i> (Palladio) estimado en	45,—

FIGURAS DE YESSO ORIGINALES

Una figura de Yesso del Gladiator de dos pies de alto esti.*	150,—
Mas el Famoso Ercole de Farnesio de un pie y dos dedos de alto estimado en	150,—
Mas una media Figura del Leocante grande mas que el natural estimado en	150,—
Mas una media Figura di Belvedere de la misma medida estimada en	150,—
Mas una Caveza del Leocante estimada en	45,—

14.369,—

Mas una figura de un Deposito de <i>Mighel Angel Buonarota</i> (Buonarroti) de dos pies y dos tercias de alto estimado en	150,—
Mas un Mercurio de <i>Joan Bolonia</i> de dos pies y medio de alto estimado en	40,—
Mas un grupo de dos Figuras d'Ercole, ed Antheo de <i>Joan Bolonia</i> de un pie y doce dedos de alto estimado en	60,—
Mas una Figura de un Ercole de un pie y medio de alto esti. ^a	30,—
Mas tres Puttos en bajo relieve de un pie de alto est. ^a	30,—
Mas 4 Puttinos del <i>Flamengo</i> (Duquesnoy) estimados en	100,—
Mas la Flara (Flora) estimada en	40,—
Mas una Espalda al natural estimada en	40,—
Mas una Cabeza de Alexandro el Magno estimada en	20,—
Mas 2 Cavezas de Niobe al natural estimadas en	40,—
Mas una Caveza de Vitellio (Vitelio) al natural estimada en	20,—
Mas una Figura de Hercules de un pie y doce dedos de alto estimada en	160,—
Mas 2 Anatomias di <i>Mighel Angel Buonaruota</i> (Buonarroti) de un pie y doce dedos de alto estimadas en	80,—
Mas dos manos de la Caridad del <i>Cavalier Bernino</i> (Bernini) al natural estimadas en	20,—
Mas 2 Piernas de <i>Longardi</i> (Algardi? Longhena?) estimadas en	15,—
Mas un pie de hombre al natural estimado en	8,—
Mas un medio cuerpo de veynte dedos de alto est. ^o en	20,—
Mas dos piernas d'Anatomia de <i>Bizerra</i> (Becerra) al natural estimadas en	40,—
Mas un Cristo con la Cruz a cuestras de <i>Gaspar Mola</i> de un pie de alto estimado en	30,—
Mas 12 Cavezas de hombres y mugheres y niños de differetes (diferentes) tamaños y de diferentes Autores estimadas en	40,—
Mas un David del <i>Bernino</i> (Bernini) de un pie y doce dedos de alto estimado en	60,—
	<hr/>
	15.312,—

En Dosel de Damasco Carmesí con dos cortinas compañeras con sus zenefas y cortinas, y su marco a la caída	1.500,—
Una Mesa con Tapite de terciopelo Carmesí con flocos, y badanas en- carnadas encima	150,—
Mas 18 Sillas nuevas	150,—
Mas un Belon grande de 34 Luces de oja de Lata con 16 Mecheros a dos luces cada uno con su pie de madera su coste	260,—
Mas un Belon mediano con 18 luces de oja de lata con el cañon para el humo de lo mismo, su coste	80,—
Mas 15 baras de Lienzo oscuro para los colchones, y asientos para el Modelo de la Academia	60,—
	<hr/>
Ymporte de todo lo mencionado	17.508,—
Por los gastos del Modelo Luces Carbon y otras menudencias de la Academia sin incluir el asistente ni los Maestros Directores de ella, desde 28 de Junio de 1.741 hasta 28 de Enero de este año	11.020,—
	<hr/>
Total de todos los gastos	28.528,—

Todo lo arriba expresado existe actualmente en la Academia, y desde el dia que se dio principio a ella no ha faltado nunca la menor cosa ni ha ocurrido inconveniente alguno, antes si se han observado puntualmente todas las reglas solidas acostumbradas en todas las demas Academias de Europa, y asi lo certificamos como Directores de esta Academia, y Academicos de la de Roma. Madrid a veinte y ocho de Enero de mil setecientos, y quarenta y tres.

PABLO PERNICHARO, Pintor de Camara de Su Magd. (*Rubricado*).

JUAN BAPTISTA DE LA PEÑA, Pintor de Camara de S. M. (*Rubricado*).

ANTONIO GONZÁLEZ Y RUIZ (*Rubricado*) (9).

(9) A. G. P.: *Ob. Palacio, Leg. 1.*

SHAKESPEARE - VERDI

“OTHELLO” - “OTELLO”

ESTUDIO COMPARADO DEL «OTHELLO» DE SHAKESPEARE
Y DE SU TRANSFORMACION EN LIBRETO DE OPERA

POR

JOSE CARLOS RUIZ SILVA

“UN libretto de ópera es bueno si carece de sentido.” Esta frase de Bellini quizá tuvo significado en su época, cuando los asuntos dramáticos eran de una endeblez irónica. Normalmente los libretistas no se quebraban la cabeza y extraían el libretto bien de una obra anterior, drama o novela, bien de un asunto histórico o bien de una idea original; no se preocupaban más que de colocar una serie de tópicos, uno sobre otro, con arreglo a un sistema manido y superficial. Los personajes solían ser de cartón piedra, meras marionetas y la ilación psicológica estaba reducida al mínimo.

La labor del compositor se reducía a idear unas cuantas melodías, para las que los italianos estaban particularmente dotados, y aplicarlas al texto, descuidando por supuesto la conveniencia o no de tal aplicación. Así, era frecuente que el mismo tipo melódico y armónico describiera los más diversos estados anímicos de los personajes. Un sentimiento de alegría se describía igual que uno de tristeza. Por supuesto hubo excepciones, incluso dentro de obras enmarcadas en estas coordenadas. Bellini o Donizetti tienen obras cuyas libretos generalmente son malos y, como decía el primero, sin sentido, pero en ocasiones su inspiración brilla con luz propia. Así por ejemplo, y dentro de sus propias limitaciones personales y ambientales, no se puede negar que Bellini acertó en gran medida al describir a su personaje más querido: Norma; y que ésta, independientemente del asunto, pueril y absurdo, destaca con rasgos propios y hasta humanos dentro del contexto; ello se debe exclusivamente a la música.

Boito era un hombre de teatro auténtico. Su formación humanística, su cultura, su amor por lo clásico y por lo moderno, su solidez, fueron

características que fundamentaron la creación de sus libretos y obras musicales. Aun las más mediocres, como *Gioconda*, revelan este sentido de autenticidad. Se dio cuenta, mirándose en el espejo de Wagner y bebiendo en las fuentes de Shakespeare y Dante, de la importancia de un buen texto. Era un alma sensible y como tal actuó. Cuando comenzó la redacción de *Otello* tuvo muy presentes todas esas circunstancias y su labor, sin conocer directamente (en inglés) a Shakespeare, fue encomiable. Sin duda su libreto es el más afortunado de cuantos se hicieron hasta el presente partiendo de obras de Shakespeare. Para ello estudió concienzudamente los caracteres de los personajes y fue puliendo, con la ayuda inestimable del compositor Verdi, los distintos personajes de la tragedia, salvando de manera ejemplar los múltiples escollos que ofrecía el proyecto. Se supo sacrificar y abandonar temporalmente otras labores más personales, como el *Nerone*, pero el resultado final le recompensó ampliamente.

La inteligencia preside la construcción de este libreto, y queda bien claro que su autor no pensaba igual que Bellini al respecto, pues si de algo se preocupó fue precisamente de que la peripecia dramática tuviera un sentido humano.

Un especialista como Winston Dean cataloga de milagro la consecución del libreto por parte de Boito. No es una traslación más o menos lineal de la obra de Shakespeare, sino que es una adaptación a la que posteriormente ha de ilustrar la música. La tragedia queda reducida a sus esquemas esenciales, al esqueleto por así decirlo. Con ello la obra original no pierde, ya que sus valores continúan enteros y reconocibles.

Hay que pensar en la finalidad del texto boitano, un soporte para la música, en el que ésta se pudiera encajar sin dificultad, en el que todo fuera claro sin que la profundidad de ideas y sentimientos sufriera por ello. Por tanto no ha de extrañar que de los 3.500 versos aproximados del drama shakespeariano se pasara a los 88 del libreto. Mérito de Boito fue lograr esto sin que los valores originales perdieran su importancia y categoría. Algunos autores han criticado esta poda de versos, situaciones y personajes, pero hay que repetir frente a ellos que no se trata de la

traducción o adaptación lineal de un drama, sino de su conversión a libreto de ópera, en donde la economía de ideas y un simple esbozo son tan importantes para facilitar al compositor su tarea inmediata. El logro final apoyaría esta tesis, ya que el eje boitiano sirvió para que Verdi realizara una de sus mejores partituras, en todo momento fiel al espíritu del libreto y también al de Shakespeare.

Es conveniente e interesante conocer un poco al detalle la labor de poda, ajuste y adecuación realizada por Boito puesto que ello nos indicará el cuidado y respeto al original, así como el equilibrio y reparto de las situaciones dramáticas y psicológicas en su traslación a la nueva forma.

William Shakespeare

OTHELLO, THE MOOR OF VENICE

Dramatis personae

DUKE OF VENICE.

BRABANTIO, a Senator, father to Desdemona.

OTHER SENATORS.

GRATIANO, brother to Brabantio

two noble Venetians.

LODOVICO, kinsman to Brabantio

OTHELLO, the Moor, in the service of Venice.

CASSIO, his honourable Lieutenant.

IAGO, his Ancient, a Villain.

RODERIGO, a gull'd Venetian gentleman.

MONTANO, Governor of Cyprus, before Othello.

DESDEMONA, daughter to Brabantio, and wife to Othello.

EMILIA, wife to Iago.

BIANCA, a courtesan, in love with Cassio.

Gentlemen of Cyprus, Sailors, Officers, Messenger,
Musiciens, Herald, Attendants, etc.

The Scene: Venice; Cyprus.

Arrigo Boito

O T E L L O

Musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

OTELLO, moro, generale de l'armata Veneta	tenore
JAGO, alfiere	baritono
CASSIO, capo di squadra	tenore
RODERIGO, gentiluomo veneziano	tenore
LUDOVICO, ambasciatore della Republica Veneta	basso
MONTANO, predecessore d'Otello nei governo dei Cipro	basso
UN ARALDO	basso
DESDEMONA, moglie d'Otello	soprano
EMILIA, moglie di Jago	mezzo-soprano

Scena: Una città di mare nell'isola di Sipro.

Epoca: La finale del secolo XV.

Comienza el libreto, a diferencia del drama, en el momento de la llegada de Otelo a Chipre, en lo más fragoroso de la tempestad. Una gran multitud con Montano, Iago, Cassio y Rodrigo (pero no Desdémona y Emilia) espera impaciente la llegada del Moro. Este pasaje es tratado en el original alrededor del acto II, I, 94:

ALCUNI DEL CORO: Una vela!

ALTRI DEL CORO: Una vela!

IL PRIMO GRUPO: Un vesillo!

CASSIO: But, hark! a sail.

(*A cry within*) «A sail, a sail!»

Suprimiendo el acto veneciano Boito obtuvo una doble ventaja dramática: ahorró tiempo para el posterior desarrollo de la acción y comenzó la ópera con un tremendo clima en el que la confusión física prepara el ánimo para los disturbios psíquicos que han de venir, como si hubiera un paralelismo entre los elementos y las pasiones. Pero esto no quiere decir que se ignorase por completo el acto primero, ya que hay varios pasajes del mismo incluidos en el libreto, como se ha de ver. La primera escena es coral y las cortas frases dichas por los cuatro hombres no nos dan todavía una definición de sus caracteres. Esto ayuda a que el mayor énfasis se dirija hacia Otello cuando llega y anuncia su victoria sobre los turcos. Acto II, I, 204:

OTELLO: Esultate! L'orgoglio musulmano,
sepolto é in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l'armi lo vinse l'uragano.

OTHELLO: News, friends, our wars are done
The Turks are drown'd.

Su saludo a Desdémona es reservado para más tarde. Sus primeras palabras nos lo describen ya como un jefe heroico. Después de un breve fragmento coral, declina la tempestad y Iago comienza a hablar con el celoso Roderigo, usando motivos utilizados por ambos en partes del acto II de la obra: "I will incontinentiy drown myself" de Roderigo (Acto I, III, 306):

IAGO: Roderigo, Ebben, che pensi?
RODERIGO: D'affogarmi.

IAGO: What say'st thou, noble heart.
RODERIGO: What will I do, thinkest thou?
IAGO: Why, go to bed, and sleep.
RODERIGO: I will incontinently drown myself.

Esto está situado aquí como oposición al contexto de la tempestad. Iago le asegura que podrá gozar de Desdémona, Acto I, III, 365:

IAGO: Giuro che quella donna sarà tua.

IAGO: Thou shalt enjoy her.

y le confiesa el odio que siente hacia Otello por ascender a Cassio antes que a él. Esta escena la encontramos en la primera de la obra de Shakespeare (Acto I, 16 al 60):

(Indicando Casio.)

IAGO: Quell'azzimato capitano usurpa
Il grado mio, il grado mio che in cento
Ben pugnate battaglie ho meritato...

IAGO: But, he, Sir, had the election:
And I of whom his eyes had seen the proof
At Rhodes, at Cyprus and other grounds...

Un coro celebrando la victoria con la gente portando luces conduce a la conocida parte del brindis. Alguno, E. Newman (1), considera este coro superfluo y que rompe completamente la acción dramática cayendo en lo convencional y manido. En el susodicho brindis, Iago convence a Cassio, que se resiste en un principio, a beber a la salud de Otello y Desdémona. Acto II, III, 27:

IAGO: Roderigo, beviam! qua la taza, capitano.

CASSIO: Non bevo piu.

IAGO: Come liutenant, I have a stoup of wine... to the health
of black Othello.

CASSIO: Not to-night.

Roderigo, de acuerdo con Iago, aprovechando tal circunstancia lo provoca. Acto II, I, 270:

IAGO (*A Roderigo, in disparte, mentre gli altri ridono di Cassio*):

Egli è brianco fradicio. Ti scuoti.
Lo trascina a contesa; è pronto all'ira.
T'offenderà... ne seguirà tumulto.

IAGO: Cassio knows you not, Ill not be far from you:
do you find some occasion to anger Cassio...

He is rash and very sudden
in choler, and haply may strike at you: provoke
him, that he may.

Boito combina aquí dos episodios de manera perfecta. La canción de Iago, canción del brindis, en la que participan Cassio y Roderigo, brota naturalmente de "And let me the canakin clink" (II, 3, 70):

IAGO: Inaffia l'ugula!
Trinca, tracanna!
Prima che svampino
Canto e bicchier
Chi all'esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beva con me!

IAGO (*Sing*): And let me the canakin clink, clink,
And let me the canakin clink.
A soldier's a man;
A life's but a span;
Why, then, let a soldier drink.

La borrachera de Cassio, su provocación por Roderigo, la indignación de Montano y el corte de Iago a aquél, que intentaba rebelarse, siguen fielmente el original.

La escena culmina con la vuelta de Otelo. Acto II, III, 162:

OTELLO: Olá! che avien? son io fra i Saraceni?
o la turchesca rabbia è in voi trasfusa.

y más adelante:

OTELLO: Onesto Iago.
Per quell'amor che tu mi porti, parla.
IAGO: Non so... quì tutti eran cortesi amici.

OTHELLO: Why, how now, ho! from whence arises this?
Are we turn'd Turks, and to curselves do
that which heaven has forbid the Ottomites?

y más adelante:

OTHELLO: Honest Iago, that looks dead with grieving,
Speak.
IAGO: I do not know, friends all but now, even now.

Antes de su “what is the matter here?”, Boito coloca las palabras con las que el propio Otello había apaciguado una pelea anterior: “Keep up your bright swords” (Acto I, II, 59), “Abasso le spade!” Lo que sigue está muy condensado, aunque conserva la mayor fidelidad a las líneas esenciales.

Al final se van todos y quedan en escena el Moro y Desdémona.

El dúo de amor que concluye el acto I no tiene un exacto paralelismo en la tragedia. Su colocación en la ópera es esencial porque (aparte del valor musical que después le daría Verdi) asume la función de la parte del primer acto shakespeariano en que se revelan las razones del extraño matrimonio entre el Moro y la aristócrata, su original pureza y su esencia emocional. Su cometido, por tanto, es informativo en gran medida, de poner un poco en antecedentes al oyente. Es la primera escena de Desdémona en la ópera, Othello se nos aparece no ya como un general, sino

como un hombre tierno y enamorado, incluso haciendo gala de un temperamento sensible. La relación amorosa queda clara y servirá de contraste al posterior desarrollo de la tragedia, que todavía no se adivina. La idea del dúo proviene del apunte de Otello del acto II, III, 242: "All's well now, sweeting; como away to be". Pero la mayor parte es del acto primero de Shakespeare, del discurso ante el consejo de Venecia. Acto I, III, 128.

El climax del fragmento está en los versos del acto I, III, 167-68:

OTELLO: E tu m'amavi per le mie sventure
Ed io t'amavo per la tua pietà.

OTHELLO: She lov'd me for the dangers I had pass'd,
And I lov'd her that she did pity them.

Las primeras palabras que pronuncia Desdémona las toma prestadas de la entrada de Otello al llegar a Chipre ("Mio superbo guerrier"), "o My fair warier" (Acto II, I, 182). Boito vuelve a esta escena con "If it were now to die" (Acto II, I, 191-200), acabando el acto con el "beso":

OTELLO: Tale è il gaudio dell'anima che temo,
Temo que piu non mi sarà concesso
Quest'attimo divino
Nell'ignoto avvenir del mio destino.

OTHELLO: My soul hath her content so absolute,
that no another comfort, like to this
succeeds in unknown fate.

El acto II transcurre en una habitación de la planta baja del castillo, con un jardín al fondo; los acontecimientos están tomados a partir del acto II, escena III de la obra, cuando Iago consuela el ofendido orgullo de Cassio asegurándole que pronto recuperará su posición ante Bianca (personaje que no aparece nunca en la ópera, pero de quien se habla aquí para clasificar los hechos que han de ocurrir) y le convence para que

ruegue a Desdémona que interceda por él ante Otello (“Our general’s wife is now the general”) (Acto II, III, 318). El teniente le hace caso y sale en busca de la joven, por lo que Iago, que se queda solo, se mofa de él y canta el famoso *Credo*, tomado en parte del soliloquio que Shakespeare situó en este punto del acto II (“When devils will their blakest sins put on”, 357...).

Este pasaje es uno de los que Boito cuidó con más cariño. Literalmente no sigue a Shakespeare ya que por otra parte éste no concibió un monólogo de Iago en esos términos, pero el espíritu permanece, el diabólico carácter del personaje está perfectamente retratado en esta composición, muy libre de forma, pero de una gran fuerza expresiva. Tanto el libretista como el músico estaban muy satisfechos de este fragmento:

Credo in un Dio crudel che m’ha creato
simile a sè, e che nell’ira io nomo.

Este fragmento da al personaje de Iago un carácter todavía más negativo y blasfemo que el Iago de Shakespeare. La fusión entre texto y música es realmente admirable. Continúa Iago con su credo:

Son scellerato
Perché son uomo
E sento il fango originario in me.

El monólogo termina con las terribles palabras:

Vien dopo tanto irrision la Morte
E poi da Morte è il Nulla,
E vecchia fola il Ciel.

A continuación Iago observa a Desdémona y Cassio por los ventanales que dan al jardín. La conversación adopta aquí la forma de pantomima o escena muda, pero a partir del “Ha, I like not that” de Iago la escena en que éste despierta las sospechas de Otello hacia su mujer sigue fielmente el original, excepto que Boito pospone la intercesión de Desdémona

ante su marido (Acto III, III, 41-92) para que Cassio sea perdonado. También se sitúan más adelante las escenas cruciales de la decepción, la pregunta de Iago sobre si Cassio conocía a Desdémona antes de la boda, su advertencia contra el “monstruo” de los ojos verdes y su “Look to your wife; observe her well with Cassio”. En este momento Boito introduce un coro, un grupo de cortesanos marineros y niños ofrecen a Desdémona flores y presentes entonando un canto cuyas palabras y melodía están llenas de serenidad y de alabanza a la joven. Este fragmento, como ya se ha apuntado, ha sido muy discutido. Newman dice, por ejemplo, que es un borrón en la construcción del drama, un triste *lapsus* de libretista y compositor, aunque la música de éste pueda ser inspirada; lo cierto es que el progresivo desarrollo dramático sufre un corte que después costará trabajo superar. Por el contrario Winton Dean cree que este pequeño coro es muy adecuado y que la última frase de Desdémona con el conjunto es un maravilloso y revelador toque de carácter.

Esto ha servido para que las incipientes sospechas de Otello hayan desaparecido en parte, por lo que Iago advirtiéndolo redobla sus malignos esfuerzos. Ahora es cuando Boito trae la súplica de Desdémona en favor de Cassio (Acto III, III, 42-45). La negativa del Moro es mucho más ruda que en la obra de Shakespeare:

DESDEMONA: D'un uomo che geme sotto il tuo disdegno
 La preghiera ti porto.
OTELLO: Chi è costui?
DESDEMONA: Cassio.

DESDEMONA: I have been talking with a suitor here
 A man that languishes in your displeasure.
OTHELLO: Who is't you mean?
DESDEMONA: Why, your lieutenant, Cassio.

El tratamiento del episodio del pañuelo difiere significativamente del de la tragedia: Otello se lo arrebató coléricamente a Desdémona y lo tira al suelo; Emilia lo recoge y Iago se lo quita mientras los dos pri-

meros continúan en escena. El fragmento se desarrolla como un cuarteto que permite a la acción desdoblarse en distintas líneas dramáticas y psicológicas al mismo tiempo: en tanto Iago disputa con su mujer por el pañuelo (Acto III, III, 313-19), Desdémona implora a Otello que la perdone si le ha ofendido en algo (frases sugeridas por los versos 289: "I am very sorry that you are not well" y 29: "Whater'er you be, I am obedient", ambas de la escena III, acto III, de Shakespeare) y éste muestra su temor de que ella se haya cansado de él debido a su color y a su edad (extraído de su soliloquio del acto III, III, 263-6):

OTELLO: Forse perché discendo
Nella valle degli anni,
Forse perché ho sul viso
Quest'atro tenebror.

OTHELLO: ... Haply, for I am black,
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have, or for I am declin'd
Into the vale of years...

Cuando las mujeres se van Iago planea para sí abandonar el pañuelo en la habitación de Cassio (III, III, 326-7):

IAGO: Con questi fili trameró la prova
Del peccato d'amor. Nella dimora
Di Cassio ció s'asconda.

IAGO: I will in Cassio's lodging lose this napkin,
And let him find it.

La escena siguiente entre Iago y Otello es el resumen de la que va de el verso 340 al 485 con algunos retoques y cortes (también dentro del acto III, escena III):

OTELLO: Rea contro me! contro me!

OTHELLO: Ha, ha, false to me, to me!

Sus momentos más bellos son el magnífico “Ora e per sempre addio” (“o, now, for ever farewell the tranquil mind”), la demanda de pruebas palpables, la narración de Iago del sueño de Cassio, la acusación de haber visto el pañuelo en su mano y el juramento (“Now, by your marble Heaven”), encuadrado en un siniestro dúo con ambos hombres de rodillas pidiendo venganza furiosamente:

OTELLO: Ora e per sempre addio, sante memorie,
Addio, sublimi incanti del pensier!
Addio, schiere fulgenti, addio, vittorie,
Dardi volanti e volanti corsier!
Addio vessillo trionfale e pie!
E diane squillanti in sul mattin!
Clamori e canti di battaglia, addio!
Della gloria d’Otello è questo il fin.

IAGO E OTELLO

(Insieme, alzando le mani al cielo come chi giura)

Si, pel cielo marmoreo giuro! per le attorte fulgori!
Per la Morte e per l’oscuro mar sterminator!
D’ira e d’impeto tremendo presto fia che sfolgori
Questa man ch’io levo e stendo. Dio vendicator!

OTELLO: ... O now for ever
Farewell the tranquil mind, farewell content!
Farewell the plumed troops, and the big wars,
That makes ambition virtue: O farewell,
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife;
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!
And, O ye mortal engines, whose wide throats
The immortal Jove’s great clamour counterfeit;
Farewell, Othello’s occupation’s gone!

Así acaba el acto II. El III tiene por escenario el gran vestíbulo del castillo y comienza con la entrada de un heraldo anunciando la llegada de un navío con una embajada veneciana. Iago continúa el plan para la caída de Otello con la cooperación impensada en sus víctimas.

Hablando con su amo recuerda, al descuido, el pañuelo (Acto IV, I, 10):

IAGO: So they do nothing, 'tis a venial slip;
But, if I give my wife a handkerchief...

El pasaje que viene a continuación es la fusión en uno de otros tres entre Desdémona y Otello, que se dan en distintos puntos de la obra de Shakespeare. El primero en el acto III, escena IV, versos 32-98, cuando el Moro comenta irónicamente la humedad de la mano de su mujer, ella renueva su petición de perdón a Cassio y él la fuerza cada vez más violentamente pidiéndole el pañuelo:

OTELLO: Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano.

DESDEMONA: Essa ancor l'orme ignora del duolo e dell'età.

OTHELLO: Give me your hand: this hand is moist, my lady.

DESDEMONA: It yet hath felt no age, nor known no sorrow.

El segundo episodio lo encontramos en el acto IV, escena II, versos 25-43:

OTELLO: Guardami in faccia!

OTHELLO: «Let me see your eyes...»
Look in my face;

y que culmina con la petición de Othello de que ella jure su inocencia:

OTELLO: Di che sei casta.

DESDEMONA: Casta... lo son.

OTHELLO: Giura e ti danna!

OTHELLO: Swear thou art honest.

DESDEMONA: Heaven doth truly know it.

El tercero en el mismo acto y escena, versos 72-90:

DESDEMONA: E son io l'innocente cagion di tanto pianto!
Qual è il mio fallo?

DESDEMONA: Alas! What ignorant sin have I committed?

Otello la despide y su parlamento "Had it pleas'd heaven" (Acto IV, II, 47-64) es convertido por Boito en el soliloquio:

OTELLO: Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
Della miseria - della vergogna.
Far de'miei baldi trofei trionfali.

OTHELLO: Hat it pleas'd heaven
To try me with affliction, had he rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head
Steep'd me in poverty, to the very lips...

Iago vuelve, esconde a Otello y pregunta a Cassio sobre Bianca, su amante, teniendo cuidado de mencionar a Desdémona, mientras el Moro es todo oídos. Desde "How do you do now, lieutenant?" (Acto IV, I, 104) la escena sigue al original en lo esencial, excepto ciertos cambios ideados para dar un mayor impacto operístico a la situación. Otello enloquece con las risas de Cassio, que él cree tienen un significado referente a Desdémona, cuando en realidad surgen a las preguntas que Iago hace sobre Bianca; y todavía se enfurece más cuando su ex lugarteniente muestra el famoso pañuelo (recurso que ha de utilizar Boito ante la ausencia de Bianca, personaje que realmente lo enseña en la obra). Después hay un brillante trío tratado de manera irónica con un complejo cruce de sentimientos y con una audaz economía de medios, imposible en un drama teatral.

Se anuncia la llegada de la embajada veneciana (Acto IV, I, 225) y Iago continúa con sus maquinaciones (Acto IV, I, 163-203) aconsejando a Otello que no use el veneno para matar a su mujer; le recomienda el estrangulamiento. Boito aquí es literal respecto a Shakespeare:

OTELLO: E condannata.

Fa ch'io m'abbia un velen per questa notte.

IAGO: Il tosco no, val meglio soffocarla.

Là nel suo letto, là, dove ha peccato.

OTHELLO: Get me some poison, Iago, this night

I'll not expostulate with her, lest her body and
beauty unprovide my mind again, this night, Iago.

IAGO: Do it not with poison, strangle her in her bed

even the bed she hath contaminated.

Entra Ludovico, el embajador, seguido por todos los personajes. Otello, el *León de Venecia*, es aclamado. La primera parte de este final de acto sigue la correspondiente del drama (Acto IV, I, 225-79) bastante fielmente, excepto los inevitables reajustes. Cassio es convocado a escuchar su nombramiento como sucesor de Otello por orden del Dogo, y aquél y Desdémona no abandonan la escena. El momento cuando el Moro tira a su mujer al suelo conduce a un gran conjunto en el que cada personaje manifiesta su pensamiento y el coro femenino y masculino pronuncian distintas palabras. Este conjunto y lo que sigue más tarde preocupó muchísimo tanto a Boito como a Verdi, según se pudo ver más arriba.

Pero la acción continúa: Iago aconseja a Otello cómo ha de realizar su venganza rápidamente mientras negocia al mismo tiempo con Cassio y convence a Roderigo para que le mate y así conseguir cuanto antes el favor de Desdémona (Acto IV, II, 230). Al final Otello echa a todos fuera y su mujer intenta consolarlo (la noticia de que ha de partir a Venecia en seguida ha agudizado su furor), pero él la maldice, desvaría sobre el pañuelo y cae en trance, atacado de espasmos semiepilépticos.

Shakespeare había utilizado este efecto físico en un momento anterior, en el acto IV, escena I, versos 35-45, con la frase de Iago "Work on, my medicine, work":

OTELLO *(Sempre più affanoso):*
Fuggirmi io sol non so! Sangue! Ah!
L'abbietto pensiero! ciò m'accora!
(Convulsivamente, delirando.)
Vederli insieme avvinti - il fazzoletto!
Ah! - *(Sviene.)*

IAGO: Il mio velen lavora.

OTHELLO: To confess, and be hanged for his labour.
First, to be hanged, and then to confess;
I tremble at it. Nature would not invest
herself in such shadowing passion without
some instruction. It is not words that shake
me thus. Pish! Noses, ears and lips. Is't possible?
— confess? Handkerchief? — O devil!
(He falls down.)

IAGO: Work on,
My medecine, work.

Con las voces lejanas del coro Iago, ante el desmayado Otello, pronuncia su "Ecco il leone!" Esta contribución de Boito en este punto supone uno de los mayores golpes teatrales que se han hecho en la historia de la ópera, como absoluto contraste entre las voces de las aclamaciones del coro y el verdadero estado de Otello:

FANFARE E VOCI *(Dal di fuori):*
Viva Otello!

IAGO *(Ascoltando la grida, poi osservando Otello disteso a terra tramortito):*
L'eco della vittoria
Porge sua laude estrema
chi può vietar che questa fronte io prema
col mio tallone?

FANFARE E VOCI (*Esterne più vicine*):

Evviva Otello! Gloria
Al Leon di Venezia.

IAGO: (*Ritto e con gesto d'orrendo trionfo,
indicando il corpo inerte d'Otello*):
Ecco il Leone!

Acto IV. Y llegamos al último acto, en el que Boito nos sitúa, como Shakespeare, en el aposento de Desdémona y en el que funde varias escenas. El diálogo de apertura entre ama y señora proviene sin embargo del acto anterior del drama shakespeariano en sus escenas II y III. De la primera tenemos los versos 106-7, en donde Desdémona pide sus sábanas de boda:

DESDEMONA: Emilia,
Te ne prego, distendi sul mio letto
La mia candida veste nuziale.

DESDEMONA: Lay on my bed our wedding sheets, remember
And call thy husband hither.

De la escena III Boito extrae los versos 12-13:

DESDEMONA: M'ingiunse
Di coricarmi e d'attenderlo.

DESDEMONA: He says he will return incontinent
He hath commanded me to go to bed.

DESDEMONA: Senti. Se pria di te morir dovessi,
mi seppellisci con un di quei veli.

DESDEMONA: If I die before thee, prithee shroud me
In one of those same sheets.

También está cambiado el completo significado de la canción del sauce, pues se omite la amarga ironía de los últimos versos:

I call'd my love false love; but what said he then?
Sing willow, willow, willow:
If I court more women, you'll couch with more men.

DESDEMONA: «Piangea cantando
nell'erma landa,
piangea la mesta.
O Salce! Salce! Salce!
Sedeo chinando
sul sen la iesta.
O Salce! Salce! Salce!
Cantiano, cantiano! Il salce funebre d
sarà la mia ghirlanda.
Scorreano i rivi fra le zolle in fior;
gemea quel core affranto
o dalle ciglia le sgorgava il cor.
L'amara onda del pianto.
O Salce! Salce! Salce!
Cantiamo, cantiamo! Il salce funebre
sarà la mia ghirlanda.
Scendean gli augelli a vol dai rami cupi
verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangean tanto
da impietosir le rupi.»

A la canción del sauce añadió Boito el *Ave María*, una plegaria que reza Desdémona intuyendo su muerte. Esta adición realza aún más la figura de la desgraciada esposa, su sensibilidad y su inocencia.

Comienza con las palabras tradicionales:

Ave Maria, piena di grazia.

En su plegaria Desdémona pide por los pecadores y los inocentes, por los débiles y oprimidos, por los que padecen miseria y dolor, para terminar de nuevo con las palabras tradicionales que resultan proféticas:

Ave Maria! — Prega per noi, prega
Nell'ora della morte. Ave! Amen.

DESDEMONA (*Singsing*):

«The poor soul sat sighing, by a sycamore tree,
Sing all a green willow:
Her hand on her bosom, her head on her knee,
Sing willow, willow, willow.
The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans,
Sing willow, willow, willow.
Her salt tears fell from her, which soften'd the stones
Sing all a green wivow must be my garland.»

Entra Otello y besa a su mujer, que duerme. La escena de la muerte se desvía muy poco del original. Acto V, II, 20-85, que comienzan:

DESDEMONA: Chi è là?, Otello?

OTELLO: Sì, Dicesti questa sera la vostre preci?

DESDEMONA: Who's there? Othello?

OTHELLO: Ay, Desdemona;

y continúa:

OTHELLO: Have you pray'd to-night, Desdemona?

Lo que sigue está muy abreviado. Incluye la vuelta de Emilia, el descubrimiento de la verdad por parte de Otello y unas cuantas frases finales elegidas de entre los versos 86-228 del acto V, II.

Iago no hiere a su mujer y no vuelve después de su primera salida. No se dice nada de su suerte y sobre Roderigo se pasa muy rápidamente. Permanece el monólogo de la muerte del Moro que es extraído de los versos 267-68:

OTHELLO: Nium mi tema
s'anco armato mi vede. Ecco la fine
Del mio cammin.

OTHELLO: Be not afraid, though you do see me weapon'd:
Here is my journey's end;

Versos 273-4:

OTHELLO: E tu, come sei pallida, e stanca, e muta, e bella
Pia criatura nata sotto maligna stella.

OTHELLO: Now how dost thou look now? O ill-sterrd wench,
Pale as thy smock;

Versos 276-7:

Freda come la casta tua vita.

... cold,cold, my girl,
Even like thy chastity.

Verso 282:

OTHELLO: Desdemona, Desdemona, Ah! morta! morta!

OTHELLO: O Desdemona, Desdemona dead, oh, oh, oh;

y las palabras finales de Otello con las que concluye la obra, tomadas de los versos 350-60:

OTHELLO: Prima d'ucciderti... sposa... ti baciai.
Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giacio...
Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...
(*Muore.*)

OTHELLO: I kiss'd thee ere I kill'd thee, no way but this,
Killing myself, to die upon a kiss.
(*Falls on the bed and dies.*)

Así finaliza este libreto. Como se puede apreciar Boito resumió bastante la tragedia modificando o suprimiendo situaciones, aunque indudablemente la esencia de Shakespeare permanece. El libreto es maravillosamente sugeridor y Verdi encontró en él una ayuda grande para su música; hay escenas en las que el trabajo del músico viene casi dado por la perfecta construcción dramática, teatral, con que están hechas.

En algunos momentos incluso Boito actualiza la tragedia haciéndonosla más creíble. Un lector moderno puede encontrar, por ejemplo, muy difícil que un hombre ordinariamente inteligente como Otello se trastorne hasta el punto que lo fue por unas palabras sobre su mujer, máxime cuando para él es el símbolo de la pureza. En el libreto, sin perder su entidad, quizá se nos presenta al Moro como más intuitivo y emocional y por tanto más susceptible de perder la serenidad en un momento dado.

Otro aspecto poco verosímil es el hecho de que tanto Otello como Desdémona pronuncien no ya palabras, sino frases enteras después de herirse el primero y haber sido estrangulada la segunda. Sobre todo en este caso la imposibilidad física parece evidente. ¿Cómo alguien que ha sido estrangulado puede hablar y morir más tarde sin ninguna otra intervención ajena, como si la muerte por estrangulamiento tuviera efectos retardados? Indudablemente Boito podía haber subsanado este problema, pero prefirió respetar aquí a Shakespeare quizá por un afán de fidelidad. Si es así no vamos a censurárselo, si bien hubiera sido perfectamente lógico modificar este punto y quizá nadie le hubiera tachado de irreverente.

Respecto al problema de la verosimilitud del *Otello* es interesante hacer algunas consideraciones. Un escritor inglés de finales del XVII, Thomas Rymer (2), nos define en 1692 el Othello de Shakespeare como una tediosa y balbuciente doma de un idiota, embobado a cada insinuación, trabajando para ser celoso y asiéndose a cada chisme susurrado. Desde luego Rymer ha sido tachado por más de uno como el peor crítico

que nunca existió; pero de todos modos un tal crítico como T. S. Elliot confiesa que Rymer no estaba totalmente equivocado.

El problema no hay duda de que existe. El crítico americano Elmer Edgar Stall (3) cree que el hecho de que a nosotros estas obras de Shakespeare nos parezcan poco verosímiles obedece a que sus contemporáneos no se detenían en sutilezas psicológicas y los métodos dramáticos, por tanto, estaban fundados en los discursos y los gritos. No nos extrañará tanto la infinita credulidad de Othello cuando comprobemos que Shakespeare estaba menos preocupado de construir personajes verdaderos que de tomarlos como pretexto para verter en ellos y sobre ellos grandes cantidades de poesía.

En la obra de Shakespeare había en cualquier caso bastantes oportunidades en potencia para que un compositor inteligente las aprovechara; la música podía servirse de los momentos retóricos para ilustrarlos y darles forma. Pero hacía falta alguien que encauzara el difícil proyecto, alguien que acercara los valores de la tragedia al mundo moderno, adaptándolos y adecuándolos convenientemente. Ese alguien fue Boito, que no se limitó como hemos visto a arreglar y resumir, sino que además puso mucho de su propio conocimiento e inteligencia.

Charles Osborne escribe —en su completísimo estudio sobre las óperas de Verdi— acerca de este tema:

«It cannot have been an easy task to transform Shakespeare's *Othello* into an opera libretto, but Boito has managed it brilliantly. He stripped the play to its essentials, perhaps even to less than its essentials, knowing that Verdi's music would add another dimensión» (4).

Y sigue Osborne, comparándolo ahora con el original:

«His adaptation is not only skilful but also remarkably uncluttered. It is also, formally, more attractive than Shakespeare's original, not least because its structure in four uninterrupted acts is more compact than Shakespeare's rambling five-act division into fifteen scenes» (5).

Este mismo entusiasmo muestra el crítico inglés al juzgar el libreto que Boito escribió para la última producción de Verdi: *Falstaff*, en la que se veía asimismo enfrentado a la difícilísima tarea de transformar un drama de Shakespeare en libreto de ópera, una comedia en este caso, lo cual demuestra que el talento de Boito se extendía también en este campo y que el singular acierto de *Otello* no fue un hecho aislado:

«If Boito had succeeded admirably in adapting *Othello*, he performed a miracle in filleting Shakespeare's ploddingly repetitive pot boiler *The Merry Wives of Windsor*, throwing out its poor jokes, turning its bad prose into excellent verse» (6).

Veamos finalmente, desde un punto de vista crítico, la calidad de la obra total de Verdi-Boito en su estrecha correspondencia con la de Shakespeare.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Para este estudio hemos seguido la edición Arden, London Methuen & Co. Ltd. Harvard University Press, del *Othello* de Shakespeare y la edición de G. Ricordi & C. Milano para el libreto del *Otello* de Verdi.

- (1) NEWMAN, Ernest: *More Opera Nights*. Putnam. London, 1969. Pág. 653. Hay que tener en cuenta que Verdi, a pesar de su evolución en el campo dramático, no renunció nunca a la parte meramente espectacular de la ópera. Esta escena de *Otello* es un buen ejemplo.
- (2) Ibid., pág. 655.
- (3) Ibid., pág. 656.
- (4) OSBORNE, Ch.: *The Complete Opera of Verdi*. London, Victor Gollancz, 1969. Pág. 416.
- (5) Ibid., pág. 417.
- (6) Ibid., pág. 437. El estudio de *Falstaff* cae fuera del propósito de este trabajo, dedicado exclusivamente a las tragedias, pero es de señalar cómo con dos temas tan distintos el mismo libretista y el mismo compositor consiguieron dos obras maestras, procedentes, a su vez, de la misma pluma. El mismo Osborne dice comentando el final de *Otello*: «So ends Verdi's greatest opera. His greatest opera? With *Falstaff* yet to be considered? Yes, I think so» «Ibid., pág. 429).

CATALOGO DE LOS DIBUJOS DE LA CALCOGRAFIA
NACIONAL

POR

ANTONIO GALLEGO

Secretario Técnico de la Calcografía Nacional

(Continuación.)



99. JOSÉ MAEA: *Tomás Vicente Tosca.*



100. JOSÉ MAEA: *Juan Martínez Siliceo.*



101. JOSÉ MAEA: *Bartolomé de Carranza.*



102. JOSÉ MAEA: *Don Antonio de Covarrubias y Leyva.*

La estampa, excelente, copia el dibujo con gran fidelidad y le mejora.
Maea recibió 440 reales en julio de 1794 (lib. 3.º, fol. 23) y Carmona 3.000 reales en mayo de 1795 (lib. 3.º, fol. 57).

Bibliografía: PÁEZ, III, 5618/1, pág. 242.

101. "BARTOLOMÉ DE CARRANZA"

204 × 145 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Bartolomé Carranza, Arzobpo. de Toledo».

Representa al Arzobispo "célebre por su sabiduría, celo y desgracias" (1503-1576) sentado, de más de medio cuerpo, con la mano izquierda apoyada en un libro y en la derecha un papel, fondo de cortinajes.

Preparatorio para el grabado de Barcelona, n.º 3 del cuaderno 9 de la serie de *Hombres Ilustres*, lámina 1519 del C. C. N., 35 × 26, aguafuerte y buril, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Maea cobra 440 reales en julio de 1794 (lib. 3.º, fol. 23) y Barcelona cobra 3.000 reales en julio de 1795 (lib. 3.º, fol. 61).

Bibliografía: PÁEZ, I, 1749/1, pág. 535.

102. "D. ANTONIO DE COVARRUBIAS Y LEYVA"

204 × 145 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.». A tinta, letra común: «D. Antonio Covarrubias y Leyva».

Representa al “señalado jurista y filólogo” (1514-1601), maestrescuela de la Catedral de Toledo, a quien El Greco representó en *El entierro del señor de Orgaz*, sentado, de más de medio cuerpo, con un libro en las manos, fondo de librería.

La cabeza copia con bastante libertad la del retrato hecho por El Greco (E. GÓMEZ MORENO: *Catálogo del Museo y Casa del Greco*, Madrid, 1968, número 17) y es dibujo preparatorio para la estampa de Joaquín Balles-ter, n.º 4 del cuaderno 9 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1535, 35 × 26, buril, cobre, del C. C. N.

Salvo el mayor adorno de los lomos de los libros en el grabado, no hay diferencias.

Barcia cataloga un dibujo de Maea, del mismo personaje pero de menor tamaño y distinta técnica (tinta china), con el n.º 4249, procedente de la colección Carderera, y para esta misma serie.

Bibliografía: PÁEZ, I, 2316/1, pág. 668.

103. “JOSEF PELLICER”

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Josef Pellicer, Cavll.º del Avito de Sant.º».

Representa al cronista mayor de Aragón y Castilla (1602-1679) de pie, de más de medio cuerpo, larga cabellera, medallón con la Cruz de Santiago, espada, apoyando la mano derecha en un libro.

Es preparatorio para el grabado de Manuel Alegre, concluido por M. S. Carmona, n.º 6 del cuaderno 9 de la serie de *Hombres Ilustres*, lámina 1646 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Mejor calidad de la cabeza en el dibujo.

Carmona recibió 3.000 reales en diciembre de 1793 (lib. 2.º fol. 147 v.º).

Bibliografía: PÁEZ, III, 7066/2, pág. 543.

104. "PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA"

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.». A tinta, letra común: «D. Pedro González de Mendoza».

Representa al cardenal toledano (1428-1495) de pie, de más de medio cuerpo, hojeando un libro ante una mesa, fondo de pilastra estriada y cortinajes.

Es dibujo preparatorio para el grabado de Mariano Brandi, n.º 1 del cuaderno 10 de la serie de *Hombres Ilustres*, lámina 1568 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Se le abonaron a Brandi 3.000 reales en marzo de 1796 (lib. 3.º, fol 103 v.º).

Barcia cataloga con el n.º 4242 otro dibujo de Maea, a tinta china y más reducido, tal vez boceto de éste, de la colección Carderera.

Bibliografía: PÁEZ, II, 3986/3, pág. 448.

105. "FRANCISCO XIMÉNEZ CISNEROS"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Francisco Ximenez Cisneros, Card. Arz. Tol.».

Representa al Cardenal (1436-1617) sentado, de perfil, de más de medio cuerpo, con las manos apoyadas una sobre otra en el brazo del sillón, fondo de cortinajes.

Aunque con gran libertad, el dibujante copia el conocido retrato de la Capilla mozárabe de la Catedral de Toledo (Exposición "Santa Teresa y su tiempo", Madrid, 1971, n.º 57) y es dibujo preparatorio para la es-

tampa de Selma, n.º 3 del cuaderno 10 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1528 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Caso no frecuente en Maea, es mejor el dibujo que el grabado del célebre Selma, a quien se le abonaron los consabidos 3.000 reales en agosto de 1796 (libro 3.º, fol. 131).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, 15; PÁEZ, II, 4576/17, pág. 621.

106. "VASCO NÚÑEZ DE BALBOA"

203 × 145 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Basco Núñez de Balboa descubridor del Mar del Sur».

Representa al conquistador (1475-1517) de pie, de más de medio cuerpo, de perfil, con el rostro hacia la izquierda, armado, ante un paisaje con árboles y arbustos.

Aunque muy modificado, el perfil parece tomado de las *Décadas*, de Herrera, y es dibujo preparatorio para el grabado de Juan Barcelón, n.º 4 del cuaderno 10 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1636 del C. C. N., 35 × 26, aguafuerte y buril, cobre.

No hay diferencias entre ambas obras.

Maea recibió los 440 reales en abril de 1795 y Barcelón los 3.000 reales en abril de 1796 (lib. 3.º, fols. 54 y 108 respectivamente).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, 36.

107. "JOSÉ CARRILLO DE ALBORNOZ"

202 × 141 mm.

Lápiz negro, repaso a pluma y aguada con tinta negra sobre papel verjurado con la filigrana «J. Hessels».



103. JOSÉ MAEA: *José Pellicer.*



104. JOSÉ MAEA: *Pedro González de Mendoza.*



105. JOSÉ MAEA: *Francisco Ximénez de Cisneros.*



106. JOSÉ MAEA: *Vasco Núñez de Balboa.*

Al pie, a tinta, letra común: Dn. Josef Carrillo de Albornoz, Duque de Montemar».

Representa al conquistador de Orán (1671-1747) sentado, de más de medio cuerpo, empelucado, casaca y manto sobre el brazo derecho, con la mano derecha apoyada en su bastón de mando.

Es dibujo preparatorio para el grabado de Noseret, concluido por M. S. Carmona, n.º 5 del cuaderno 10 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1520 del C. C. N., 35 × 26, aguafuerte y buril, cobre.

Atribuido a Maea por el pie de la estampa, aunque el dibujo se separa totalmente del resto de la serie por técnica y por calidad y no tiene la típica inscripción-firma de los restantes.

Carmona recibió los 3.000 reales en septiembre de 1796 (lib. 3.º, fols. 138 y 138 v.º).

Bibliografía: PÁEZ, I, 1798/1, pág. 544.

108. "JUAN DE TORQUEMADA"

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Juan Torquemada, Carden!.».

Representa al célebre dominico (1388-1468), Obispo de Orense y "eminente teólogo y canonista", sentado, de perfil mirando a la derecha, ante una mesa con libros y papeles. Al fondo, en la pared, su sombrero pastoral.

Es dibujo preparatorio para la estampa de Barcelón, n.º 1 del cuaderno 11 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1690 del C.C.N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables. Es dibujo de más calidad que la línea media del conjunto de Maea.

Recibió Barcelón 3.000 reales en mayo de 1794 (lib. 3.º, fol. 18 v.º).

Bibliografía: PÁEZ, IV, 9275/1, pág. 218.

109. "HERNANDO DE SOTO"

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco con la filigrana «J. Whatman».

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Hernando de Soto».

El conquistador de la Florida (1501-1543) está de pie, de más de medio cuerpo, armado, con la mano izquierda sobre el pomo de la espada y ante un paisaje brumoso.

Es preparatorio para la estampa de Juan Brunetti, n.º 2 del cuaderno 11 de la serie de *Hombres Ilustres*, lámina 1689 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables, salvo la mayor brumosisidad del fondo del dibujo, tal vez debida a mala conservación del mismo.

Maea recibió 440 reales en marzo de 1795 y Brunetti 3.000 reales en mayo de 1797 (lib. 3.º, fols. 57 y 186 respectivamente).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, 131; PÁEZ, IV, 9046/4, pág. 157.

110. "D. RODRIGO XIMÉNEZ" (de Rada)

203 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Rodrigo Ximénez, Arzbp. de Toledo».

Representa al conocido historiador (hacia 1180-1247) sentado, de más de medio cuerpo, con la derecha apoyada en un libro que se sostiene en una mesa con más libros, fondo de cortinajes.

Es preparatorio para la estampa de Mariano Brandi, n.º 3 del cuaderno 11 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1711 del C. C. N., 35 × 26, buril y aguafuerte, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Recibió Maea 440 reales en julio de 1794 y Brandi 3.000 en septiembre de 1797 (lib. 3.º, fols. 94 y 214 respectivamente).

Bibliografía: PÁEZ, II, 4592, pág. 626.

111. "SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA"

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «S. Thomas de Villanueva, Arz. de Valª.».

Representa al elocuente predicador (1488-1555) sentado, de más de medio cuerpo, con capa magna y mitra y un libro entre las manos.

Preparatorio para el grabado de Noseret, concluido por M. S. Carmona, n.º 4 del cuaderno 11 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 293 del C. C. N., 35 × 26, aguafuerte y buril, cobre.

El grabado repite el dibujo, pero a menor escala, lo que le permite completar la mitra y otros detalles.

Se le abonan a Carmona 3.000 reales en agosto de 1795 (lib. 3.º, fol. 69).

Bibliografía: PÁEZ, IV, 9254/9, pág. 212.

112. "DIEGO GARCÍA DE PAREDES"

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «El Esforzado Diego García de Paredes».

Representa al guerrero (1468-1530) de pie, de más de medio cuerpo, armado, con manto sobre el hombro izquierdo, la mano derecha sobre el

pomo de la espada, que se echa al hombro a manera de arma de fuego, ante un paisaje con un castillo.

Preparatorio para el grabado de Tomás López Enguídanos, n.º 5 del cuaderno 11 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 155 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Maea cobró 440 reales en enero de 1796 y Enguídanos 3.000 en febrero del mismo año (lib. 3.º, fols. 94 y 108 v.º respectivamente).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, 88; PÁEZ, II, 3594/2, pág. 375.

113. "FRANCISCO PIZARRO"

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Francisco Pizarro, descubridor del Perú».

Representa al conquistador (1478?-1541) de pie, de más de medio cuerpo, armado, sosteniendo con la izquierda el bastón de mando, y lejanías de montañas.

Es preparatorio para la estampa de Rafael Esteve, n.º 6 del cuaderno 11 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1654 del C. C. N., 35 × 26, aguafuerte y buril, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Maea recibió 440 reales en abril de 1795 y Esteve 3.000 reales en septiembre de 1796 (lib. 3.º, fols. 54 y 138 respectivamente).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, 123; PÁEZ, III, 7338/9, pág. 597.

114. "JOSÉ RIBERA"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.



111. JOSÉ MAEA: *Santo Tomás de Villanueva.*



112. JOSÉ MAEA: *Diego García de Paredes.*



113. JOSÉ MAEA: *Francisco Pizarro.*



114. JOSÉ MAEA: *José Ribera.*

Al pie, a lápiz: «Jf. Maea lo dib.», «Josef de Rivera, llamado el Españolito, Pintor».

Representa al pintor (1591-1652) de pie, de más de medio cuerpo, de perfil mirando al espectador mostrándole el dibujo de la cabeza de un viejo. Sobre una mesa, paleta, carboncillo y otros útiles.

Preparatorio para la estampa de Manuel Alegre, concluida por Manuel Salvador Carmona. n.º 1 del cuaderno 12 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1672 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Ninguna diferencia entre dibujo y estampa.

Maea recibió 440 reales en febrero de 1796 y Carmona 3.000 reales en septiembre de 1797 (lib. 3.º, fols. 98 v.º y 214 respectivamente).

Bibliografía: PÁEZ, III, 7783/4, pág. 696.

115. "PABLO DE CÉSPEDES"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco crema.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Pablo de Céspedes, Pintor, Escultor y Arquitecto».

Representa al racionero cordobés (1548-1608) de pie, de más de medio cuerpo, con la mano derecha apoyada en una mesa con los útiles de escribir, mientras la izquierda sostiene el manteo.

Es preparatorio para el grabado de Tomás López Enguídanos, n.º 2 del cuaderno 12 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1527 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Maea recibió los 440 reales en mayo de 1796 y Enguídanos los 3.000 en septiembre de 1797 (lib. 3.º, fols. 119 v.º y 206 v.º respectivamente).

Bibliografía: PÁEZ, I, 2079/3, pág. 613.

116. "DIEGO VELÁZQUEZ"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Dn. Diego Velázquez, Pintor». Casi borrado: «Josef Maea lo dibujó». Al dorso, también a lápiz: «D. Diego Velázquez».

Representa al pintor (1599-1660) de pie, de más de medio cuerpo, de perfil mirando al frente, con medallón al pecho de la Cruz de Santiago, sosteniendo con la mano izquierda la paleta y el tiento y en la derecha un pincel. Lleva al cinto la llave de su cargo de Aposentador.

Sin copiarle, el dibujo procede del autorretrato de Velázquez en el cuadro de *Las Meninas* y es preparatorio para el grabado de Blas Ametller, n.º 3 del cuaderno 12 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1704 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Maea cobró 440 reales en noviembre de 1795 (lib. 3.º, fol. 85) y Ametller 3.000 en mayo de 1798 (lib. 4.º, fol. 65).

Bibliografía: PÁEZ, IV, 9683/5, pág. 301.

117. "ALONSO CANO"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel verjurado blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Alonso Cano, célebre Pintor, Escultor y Arquitecto».

Representa al artista (1601-1667) sentado, de perfil con la mirada al frente, la mano derecha apoyada en la cabeza de un busto y un caballete al fondo.

Es preparatorio para la estampa de José Vázquez, n.º 4 del cuaderno 12 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1491 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables. El dibujo está bastante perdido.

Maea recibió 440 reales en mayo de 1796 y José Vázquez 3.000 en marzo de 1797 (lib. 3.º, fols. 119 v.º y 175 v.º respectivamente).

Bibliografía: BARCIA: *Los retratos de Cano*, págs. 395 y sgs.; PÁEZ, I, 1616/3, página 452.

118. "BARTOLOMÉ MURILLO"

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «D. N. Bartholomé Murillo, Pintor»; más abajo, a lápiz, letra muy débil: «Josef Maea lo dibujó». Al dorso, a lápiz también: «Dn. Bartholomé Murillo».

Representa al pintor (1617-1682) de pie, de más de medio cuerpo, mirando al espectador mientras le muestra un dibujo de un desnudo pensativo y con las piernas cruzadas.

Preparatorio para la estampa de Manuel Alegre, concluida por Manuel Salvador Carmona, n.º 5 del cuaderno 12 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1630 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Sin diferencias apreciables.

Maea cobró 440 reales en noviembre de 1795 y Carmona 3.000 en septiembre de 1797 (lib. 3.º, fols. 85 y 214 respectivamente).

Bibliografía: PÁEZ, II, 2879/9; ALLENDE SALAZAR, pág. 242.

119. "JUAN DE HERRERA" (y Gutiérrez de la Vega)

203 × 145 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco con la marca de agua «J. Whatman».

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Juan de Herrera, Arquitecto».

Representa al artista (1530-1597) de pie, de más de medio cuerpo, de perfil mirando a la izquierda, ante una mesa con libros de Vitrubio, el compás de dos puntas y una regla. En las manos, un cuadrante.

El dibujo copia con cierta libertad la cabeza del retrato anónimo en óvalo conservado en El Escorial (*Exposición Santa Teresa y su tiempo*, Madrid, 1917, n.º 58) y es preparatorio para la estampa de Mariano Brandi, n.º 6 del cuaderno 12 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1577 del C. C. N., 35 × 26, buril, cobre.

Ligeras diferencias en el cuadrante que sostiene con las manos.

Brandi cobró 3.00 reales en febrero de 1796 (lib. 3.º, fol. 168 v.º).

Barcia cataloga con el n.º 4243 otro dibujo de Maea, de menor tamaño y a tinta china, tal vez boceto de éste, procedente de la colección Carderera.

Bibliografía: PÁEZ, II, 4323/1, pág. 531.

120. “D. IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA”

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Dn. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana».

Representa al poeta (1398-1458) sentado, de más de medio cuerpo, ante una mesa con papeles, mostrándonos un ejemplar abierto de sus *Proverbios*, donde se lee: “Fijo mio muy amado / para mientes / non contrastes a las gentes / mal su grado. / Ama y seas amado / y podrás / facer lo que non farás / desamado. Estrof. 1.”

El dibujo, que copia con variantes el retrato del Marqués de Santillana del retablo de Jorge Inglés (colección Duque del Infantado)—la principal variante es que en el retablo está arrodillado y con las manos en oración—, es preparatorio para la estampa de Selma, n.º 1 del cuaderno 13



115. JOSÉ MAEA: *Pablo de Céspedes.*



116. JOSÉ MAERA: *Diego Velázquez.*



117. JOSÉ MAEDA: *Alonso Cano*.



118. JOSÉ MAEA: *Bartolomé Murillo*.

de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1600 del C. C. N., buril, 35 × 26, cobre.

Sin diferencias apreciables, salvo la distinta ortografía en algunas palabras de los versos.

Se le pagaron a Maea 440 reales de vellón en diciembre de 1798 (lib. 4.º, folio 162). Selma recibió los consabidos 3.000 reales en julio de 1799 (lib. 4.º, folio 269).

Bibliografía: PÁEZ, III, 5025/1, pág. 85.

121. "JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA"

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Juan Ginés de Sepúlveda».

Representa al erudito cordobés (1490-1573) de pie, de más de medio cuerpo, ante una mesa con libros. Fondo de librería.

Es dibujo preparatorio para la estampa de Barcelón, n.º 2 del cuaderno 13 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1560 del C. C. N., aguafuerte y buril, 35 × 26, cobre.

Hay en el grabado mayor precisión en los lomos de los libros y en las letras del que está abierto, sin que llegue a leerse nada.

Barcelón cobró sus 3.000 reales en enero de 1796, según el lib. 3.º, fol. 94.

Bibliografía: PÁEZ, IV, 8829/1-2, pág. 112.

122. "FR. BENITO GERÓNIMO FEIJÓO"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «El Rmo. P. M. F. Benito Gerónimo Feijóo».

Sentado, de más de medio cuerpo (1676-1764), las manos sobre un libro, mesa con otros libros y útiles de escribir, con una librería al fondo y cortinón.

Es preparatorio para la estampa de J. Vázquez, n.º 4 del cuaderno 14 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1558 del C. C. N., buril, 35 × 26, cobre.

Sin diferencias apreciables, salvo la mayor sequedad y dureza de la cabeza en el buril.

Maea cobró los 440 reales en febrero de 1797 (lib. 3.º, fol. 168) y Vázquez los 3.000 en agosto de 1798 (lib. 4.º, fol. 106).

Bibliografía: PÁEZ, II, 2941/4, pág. 126.

123. "ALFONSO DE VILLEGAS" (Selvago)

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco. El papel está ligeramente apolillado, pero fuera del dibujo.

Al pie, a lápiz. «Josef Maea lo dib.», «Alfonso de Villegas.

Representa al autor de la *Flos Sanctorum* (1533-1605) de pie, de más de medio cuerpo, las manos juntas y la cabeza en oración, ante una mesa con un libro abierto apoyado en otros libros.

Copia el donante del cuadro de Blas de Prado, n.º 1059 del Museo del Prado, y es preparatorio para el grabado de Joaquín Ballester, n.º 6 del cuaderno 14 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1708 del C. C. N., buril, 35 × 26, cobre.

Ballester cobró los 3.000 reales en agosto de 1794 (lib. 3.º, fols. 25 y 26).

Bibliografía: PÁEZ, IV, 9872/2, pág. 340; ALLENDE SALAZAR-S. CANTÓN, página 11.

124. "PEDRO NAVARRO"

203 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

A lápiz, al pie: «Josef Maea lo dib.», «Pedro Navarro».

Representa al famoso general (¿1460?-1516) de pie, de más de medio cuerpo, con amplio manto que sujeta con la mano derecha, mientras con la izquierda empuña la espada. Fondo de paisaje bélico, con explosiones y humo.

Es preparatorio para el grabado de Juan Bruneti, n.º 3 del cuaderno 15 de la serie *Varones Ilustres*, lámina 1631 del C. C. N., buril, cobre, 35 × 26.

Sin diferencias notables, salvo la mayor nitidez del fondo en la estampa. Maea cobró los 440 reales en mayo de 1797 (lib. 3.º, fol. 186) y Bruneti los 3.000 en noviembre del mismo año (lib. 3.º, fol. 222 v.º).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, 34; PÁEZ, III, 6430/4, pág. 403.

125. "D. JUAN BAUTISTA PÉREZ".

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.». A tinta, con la letra que ya hemos descrito: «D. Juan Bautista Pérez». Detrás, a lápiz, letra de la época: «D. Juan Bauta. Pérez».

Representa al "célebre anticuario" (1537-1597) de pie, de más de medio cuerpo, con traje episcopal, un libro en las manos y una mesita con la mitra de obispo (lo fue de Segorbe). Fondo de cortinajes.

Es preparatorio para la estampa de Francisco de Paula Martí (quien la grabó en 1793 según el pie de la misma), n.º 4 del cuaderno 15 de

la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1648 del C. C. N., buril, cobre, 35 × 26.

Sin diferencias apreciables.

Martí cobró los 3.000 reales en agosto de 1793 (lib. 2.º, fol. 136 v.º y 137).

Bibliografía: PÁEZ, III, 7129/2, pág. 554.

126. "GERÓNIMO GÓMEZ DE HUERTA"

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco.

A lápiz, al pie: «Josef Maea lo dib.», «Gerónimo de Huerta».

Representa al médico de Felipe IV y gran naturalista (1573-1643) sentado, de más de medio cuerpo, con un libro sosteniendo la mano izquierda y al lado, en una mesa, un ejemplar de la *Historia Natural*, de Plinio, de quien fue "el mejor intérprete".

Preparatorio para la estampa de Mariano Brandi, n.º 5 del cuaderno 15 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1665 del C. C. N., buril, cobre, 35 × 26.

Sin notables diferencias.

A Maea se le abonaron los 440 reales en mayo de 1797 (lib. 3.º, fol. 186) y Brandi recibió los 3.000 en mayo de 1798 (lib. 4.º, fol. 64).

Bibliografía: PÁEZ, II, 3852/2, pág. 425.

127. "CONDE DUQUE DE OLIVARES"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco con la marca «J. Whatman».

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «El Conde Duque de Olivares».



119. JOSÉ MAEA: *Juan de Herrera.*



120. JOSÉ MAEA: *Íñigo López de Mendoza.*



121. JOSÉ MAEDA: *Juan Ginés de Sepúlveda.*



122. JOSÉ MAEA: *Fray Benito Gerónimo Feijóo.*



123. JOSÉ MAEA: *Alfonso de Villegas.*



124. JOSÉ MAEA: *Pedro Navarro*.



125. JOSÉ MAEA: *Juan Bautista Pérez.*



126. JOSÉ MAEA: *Gerónimo Gómez de Huerta.*



129. JOSÉ MAEA: *Pedro Fernández de Castro.*



128. JOSÉ MAEA: *Martín Bautista de Lanuza.*

Representa al valido de Felipe IV (1587-1645) de pie, de más de medio cuerpo, con traje y manto negro que ocultan su mano derecha, portando en la izquierda unos papeles.

Es preparatorio para la estampa de Luis Noseret, n.º 6 del cuaderno 15 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1572 del C. C. N., aguafuerte y buril, cobre, 35 × 26.

Sin diferencias apreciables entre dibujo y estampa.

Maea cobró los 440 reales en julio de 1797 (lib. 3.º, fols. 206 v.º y 207) y Noseret los 3.000 en mayo de 1798 (lib. 4.º, fol. 64).

Bibliografía: PÁEZ, II, 4219/18, pág. 505.

128. "MARTÍN BAUTISTA DE LANUZA"

205 × 145 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco verjurado con marca de agua «J. Kool» y restos de un escudo.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «El Gran Justicia de Aragón Dn. Martín Batista de Lanuza».

Representa al gran jurisconsulto (1550-1622) de pie, de más de medio cuerpo, con papeles en ambas manos y fondo de cortinajes y columna.

Es preparatorio para la estampa de Manuel Salvador Carmona, n.º 2 del cuaderno 16 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1590 del C. C. N., aguafuerte y buril, cobre, 35 × 26.

Sin diferencias apreciables.

Bibliografía: PÁEZ, I, 968/2, pág. 293.

129. "PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO" (Andrade y Portugal)

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco amarillento con la marca «1794, J. Whatman».

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Dn. Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos».

Representa al Virrey de Nápoles (1576-1622) de pie, de más de medio cuerpo, armado, con un libro en la mano izquierda y bastón de mando en la derecha, ambos apoyados en una mesa. Fondo de cortinajes y ventana que se abre a un país con edificaciones.

Preparatorio para la stampa de Nicolás Besanzón, n.º 3 del cuaderno 16 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1551 del C. C. N., buril, cobre, 35 × 26.

Sin diferencias apreciables. Tanto el dibujo como la stampa son ricos en efectos luminosos en la armadura y revelan cierto virtuosismo.

Maea cobró los 440 reales en octubre de 1797 (lib. 3.º, fols. 221 y 221 v.º) y Besanzón los 3.000 en octubre de 1798 (lib. 4.º, fol. 136).

Bibliografía: CALVO SÁNCHEZ, pág. 271; PÁEZ, II, 2999/4, pág. 202.

130. "VICENTE ESPINEL"

200 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel verjurado.

A lápiz, al pie: «Josef Maea lo dib.», «Vicente Espinel Gómez Adorno».

Representa al célebre "poeta lírico y excelente músico" (1551-1641), sentado, de más de medio cuerpo, con un libro entre las manos.

Es preparatorio para el grabado de Luis Noseret, n.º 4 del cuaderno 16, lámina 1547 del C. C. N., aguafuerte y buril, cobre, 35 × 26.

Sin diferencias apreciables.

Bibliografía: PÁEZ, II, 2853/1, pág. 100.

131. "DIEGO LAÍNEZ"

204 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel verjurado con la marca «J. Kool».

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Diego Láinez». Al dorso, a lápiz también: «Diego Láinez».

Representa al General de los Jesuitas (1512-1565) de pie, de más de medio cuerpo, sosteniendo su manto con la izquierda y en la derecha un gran libro que se apoya en otros muchos.

Es dibujo preparatorio para la estampa de Alonso García Sanz, n.º 2 del cuaderno 17 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1588 del C. C. N., aguafuerte y buril, cobre, 35 × 26.

No hay diferencias apreciables, pero la estampa es de peor calidad.

Bibliografía: PÁEZ, III, 4732/8, pág. 19.

132. "ALFONSO SALMERÓN"

203 × 143 mm.

Lápiz negro sobre papel verjurado blanco.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Alfonso Salmerón». Al dorso, también a lápiz: «Alfonso Salmerón».

Representa al jesuita trentino (1516-1585) de pie, de más de medio cuerpo, sosteniendo un libro y el manto con la mano derecha ante un fondo neutro.

Es dibujo preparatorio para el grabado de Noseret, n.º 4 del cuaderno 18 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1678 del C. C. N. aguafuerte y buril, cobre, 35 × 26.

El aguafuerte es peor que el dibujo.

Bibliografía: PÁEZ, IV, 8417/5, pág. 32.

133. "FELIPE GIL DE TABOADA"

205 × 144 mm.

Lápiz negro sobre papel verjurado «Gater 1802».

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «Dn. Felipe Gil de Taboada, Obpo. de Osma, Arzbpo. de Sevilla».

Representa al Gobernador del Consejo de Castilla y Consejero de Estado (1668-1722) de pie, de más de medio cuerpo, con el traje episcopal, la izquierda apoyada en el brazo de un sillón y la derecha en un libro, fondo de cortinajes y librería.

Es preparatorio para la stampa de Manuel Alegre, n.º 6 del cuaderno 18 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1559 del C. C. N., agua-fuerte y buril, cobre, 35 × 26. En el inventario de 1819 aparece un dibujo de este mismo título y para esta misma serie, atribuido a un "Fernández", pero creo que es un error de inventario.

La cabeza tiene distinto carácter en el grabado, es también distinto el dibujo del pectoral y hay alguna otra minucia que separa dibujo y stampa.

Bibliografía: PÁEZ, II, 3763, pág. 405.

134. "DIEGO DE ALAVA Y BEAUMONT"

205 × 145 mm.

Lápiz negro y carbón sobre un ligero fondo de aguada, papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Josef Maea lo dib.», «D. de Alaba y Viamont».

Representa al célebre escritor (1557 - ?), militar y artillero de Felipe III de pie, de más de medio cuerpo, armado y con golilla, el casco sobre una piedra, ante un paisaje muy sucinto con un cañón disparando. Probablemente el dibujante se inspiró en una xilografía anónima incluida en la obra del retratado titulada *El perfecto Capitán*, Madrid, 1590.



127. JOSÉ MAERA: *Conde Duque de Olivares.*



130. JOSÉ MAEA: *Vicente Espinel.*



131. JOSÉ MAEA: *Diego Lainez.*



134. JOSÉ MAEA: *Diego de Alava y Beaumont.*

Es preparatorio para el grabado comenzado por Manuel Alvarez, n.º I del cuaderno 19 de la serie de *Varones Ilustres*, lámina 1488 del C. C. N., buril, cobre, 35 × 26. La estampa carece de pie de dibujante y de grabador.

Sin diferencias notables, salvo la mayor claridad de la cota de malla, bajo la armadura, en la estampa.

Maea recibió los acostumbrados 440 reales en septiembre de 1807 (legajo de cuentas de 1807). En el primer libro de *Asientos de láminas* de la C. N., al folio 44, se recibe la plancha sin concluir «por haber muerto el grabador D. Manuel Alvarez, que había recibido a cuenta 1.500 reales de v.º». Ignoramos quien la concluyó.

Bibliografía: PÁEZ, I, 141/2, pág. 32, sin atribuciones de dibujante ni grabador.

ANTONIO MARTINEZ

Maestro de dibujo del Infante D. Gabriel. En 1797 «D. Antonio Martínez, Profesor de Pintura», recibió de la Compañía de Estampas 3.000 reales de vellón «por los quatro dibujos de otros tantos quadros del Rey que últimamente había entregado». Son los cuatro que catalogamos.

En 1802 se le concedieron honores de pintor regio. Fue autor de los dibujos del *Compendio de la Biblia* del P. Scio, entre otros.

Bibliografía: GÁLVEZ, pág. 367, doc. 14; *Antiguo Madrid*, núm. 226; BARCIA: *Retratos*, pág. 858, y SÁNCHEZ CANTÓN: *B. S. E. E.*, 1916, pág. 285.

135. "CÉFALO Y PROCRIS"

387 × 345 mm.

Lápiz negro con restos de cuadrícula sobre papel verjurado blanco. Al pie, a lápiz: «Antonio Martinez d.º»

Copia el cuadro del mismo título del Veronés hoy en el Museo de Estrasburgo.

Es preparatorio para el grabado del francés Patas (las inscripciones están en francés), lámina 421 del C. C. N., aguafuerte y buril, 49 × 40.

El pie que se le puso en España a la plancha dice: «*Céfalo y Procris*, de Pablo Beronés: Tiene siete pies y medio de alto y siete de ancho».

Bibliografía: LORENTE JUNQUERA, M.: «Sobre Veronés en el Prado», en *A.E.A.*, número 167, 1969, pág. 237.

136. "VENUS Y ADONIS"

397 × 350 mm.

Lápiz negro sobre papel verjurado. El dibujo está mal conservado, con los contornos muy marcados y pérdida de calidades.

Al pie, a lápiz: «Antonio Martínez d.º»

Copia el cuadro del Veronés n.º 462 del Museo del Prado.

Es preparatorio para el grabado encargado por la Compañía de Estampas a P. Viel, hecho en París por las inscripciones en francés, lámina 642 del C. C. N., aguafuerte y buril, 49 × 40.

Sin diferencias. La letra puesta en España es muy posterior puesto que se habla del traslado del cuadro al Museo de Madrid.

137. "MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS"

410 × 480 mm.

Lápiz negro sobre papel blanco «J. Wahtman».

A tinta, letra del XIX: «Pintado por Pablo Veronés, Dibujado por Antonio Martínez, Grabado por B. L. Henríquez de la Cid» (el «de la Cid» es error que luego explicamos).

Copia el cuadro de Gentileschi, n.º 147 del Museo del Prado, que ha tenido varias atribuciones, pero que está firmado.

Es preparatorio para el grabado encargado por la Compañía de Estampas a B. L. Henríquez, "de la Cid Academie de Peinture et de celle de St. Petersbourg et." según el pie puesto en Francia y que explica el error anterior, lámina 22 del C. C. N., buril sobre cobre, 51 × 54, lámina 26.

En la letra puesta en España, muy posterior puesto que se alude al traslado del Real Palacio al Museo de Madrid, se especifican sus medidas: «Tiene ocho pies y dos tercios de alto por diez pies escasos de ancho». Sin diferencias apreciables.

138. "LAS MENINAS"

467 × 395 mm.

Lápiz negro con restos de cuadrícula de cerca de 6 cms. sobre papel verjurado blanco con la marca «D. and C. Vlouw IV».

Sin ninguna inscripción.

Copia el célebre cuadro de Velázquez, n.º 1174 del Prado, pero con bastante frialdad.

Es dibujo preparatorio para el grabado de P. Audouin, lámina número 1471 del C. C. N., buril sobre cobre, 57 × 44 cms.

Aunque no parece especificado en los papeles del P. Gálvez, es indudablemente un encargo de la Compañía de Estampas.

El hecho de carecer de inscripciones el dibujo y no recoger el dibujante la estampa le ha colocado entre los anónimos de nuestra colección, hasta que hemos hallado su atribución en el inventario de la Calcografía de 1819.

JOSE MARTINEZ

Artista levantino, si es el mismo que cita Espín Rael, colaboró con la Calcografía de la Imprenta Real en la copia de cuadros para grabar. En 1819 se

le encuentra en Italia, pues solicita desde Génova la devolución de unos cuadros que mandó a Carlos IV en 1802 y que estaban en la Nunciatura. La Academia, tras revisar el asunto, no ve inconveniente. Valdenebro cita a un grabador del mismo nombre y Gestoso también habla de un pintor de idéntico nombre y época, pero dudamos que se refieran a la misma persona.

Bibliografía: ESPÍN RAEL, J.: *Artistas y artífices levantinos*, pág. 89; VALDENEbro: *La Imprenta en Córdoba*, pág. 326, y ESTÉVEZ MARTÍN: *Op. cit.*, página 179.

139. "LA BENDICIÓN DE JACOB"

333 × 425 mm.

Aguada, lápiz negro y toques de tiza sobre papel blanco amarillento.

Al pie, a lápiz: «Dibujado por José Martínez».

Copia el cuadro de Londres, col. Denis Mahon, que estuvo en Madrid en la sacristía del convento de San Pascual, del Guercino.

Es dibujo preparatorio para la estampa del Grabador de Cámara Rafael Esteve, quien lo grabó en Madrid en 1808, según el pie de la estampa, lámina 16 del C. C. N., buril sobre cobre, 46 × 51.

Martínez cobró, antes de abril de 1807, 3.000 reales por este dibujo, encargo de la Calcografía.

Sin diferencias notables, salvo las derivadas de las distintas técnicas.

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana*, pág. 143.

140. "LA CARIDAD ROMANA"

330 × 421 mm.

Aguada, lápiz negro sobre papel blanco marca «Whatman 1801».

Al pie, a lápiz: «Bartolomé Murillo lo pintó», «José Martínez lo dibujó».

(Continuará.)



133. JOSÉ MAEA: *Felipe Gil de Taboada*.



132. JOSÉ MAEDA: *Alfonso Salmerón.*



135. ANTONIO MARTÍNEZ: *Céfalo y Procris* (Veronés).



136. ANTONIO MARTÍNEZ: *Venus y Adonis* (Veronés).



137. ANTONIO MARTÍNEZ: *Moisés salvado de las aguas (Gentileschi)*.



138. ANTONIO MARTÍNEZ: *Las Meninas* (Velázquez).

UNAS CONSIDERACIONES ESTETICAS DE D. JUAN DE AVALOS

Leída esta disertación en la sesión del día 21 de junio, se acordó que la insertase nuestro BOLETÍN semestral y por esto se reproduce a continuación.

Mi preocupación por los servicios que puedo prestar a esta Corporación están creándose complejo de inutilidad. Por mi recato en mis intervenciones para exponer ciertas ideas mi conciencia me acusa que no debo silenciar lo que pienso y me obliga a decir de manera breve mis escrúpulos y remordimientos sobre el porvenir de esta Academia por nuestro delicado comportamiento frente a los disparates que van haciéndose en el campo de las Bellas Artes sin consultar a esta Corporación o comunicándolos cuando éstos se han cometido.

No creo que mi escrito sea explosivo y sí un exponente de mi noble y sincero propósito de servir con mis ideas y quehacer. Quiero tratar este asunto con la valentía que requiere el caso, pues temo por la Academia y quiero que salga de la "enfermedad de complacencias" en que vive porque temo que ésta vaya acentuándose y con ello su eficacia para los fines que fue creada.

El profesor D. Enrique Lafuente Ferrari lanzó la idea de llamar la atención a la Administración para que se coordinaran los esfuerzos de los diferentes ministerios y organismos que hacen una eficaz labor por las Bellas Artes.

Con gran complacencia fuimos muchos los que aplaudimos y nos adherimos a sus propósitos, pero éstos después de discutirse, recibiendo sugerencias y observaciones, quedaron en nada, en un simple reflejo sobre el acta sin llegar a nada concreto. Por eso hoy vuelvo sobre ello, porque creo, señores Académicos, que sobre este tema debe tomarse una firme y enérgica resolución, pues de no hacerse el camino que lleva esta Corporación es a convertirse en una honorífica institución que asiente y acata cuanto se legisla sin ser consultada, viendo como cada Dirección General o Ministerio hace cuanto le place en el campo de las Bellas Artes, eso sí, indudablemente con las mejores intenciones. A mí se me antoja, señores Académicos, que estos hechos no son sólo un desaire, sino un bien claro concepto de estimación por nuestra falta de energía, actitud que para mí es intolerable. Pienso que aunque no tengo muy madurada la idea porque escribo esta intervención a vuelapluma, para que quede constancia, debiera formarse una Comisión dentro de la Academia que redacte un escrito dirigido a nuestro Académico de Honor y protector, S. M. el Rey, con nuestros propósitos y sugerencias para aunar y revitalizar los esfuerzos y fines de esta Corporación para los mejores logros de las Bellas Artes, escrito que se elevará al Ministerio de Educación y Ciencia y al Gobierno con toda la firmeza que nos obliga nuestra asistencia que es para defender esos fines. Decir gratuitamente que este propósito y logro es difícil, me parece un conformismo que se puede tachar de falta de espíritu para que se respete a la Academia.

Si nos atenemos a él, el clima seguirá siendo el mismo y hace falta gane la influencia y prestigio que siempre tuvo.

Se nos está marchando de las manos cuanto podemos hacer, pues recordemos que grupos de todos conocidos nos están supliendo en distintos Ministerios y Direcciones Generales y hacen y deshacen en obras, concursos y exposiciones cuanto a ellos les parece, bien entendido y sin mala intención desde luego, dentro y fuera de España. No lo ideal, sino lo justo, sería la creación de una Subsecretaría de Bellas Artes y Cultura, reuniendo en ella todos esos presupuestos y consignaciones en un solo bloque, recibiendo

cuantas subvenciones y sugerencias quieran aportar, pero, repito, que en un solo Organismo con todas esas series de Direcciones Generales y Comisiones desperdigadas en los distintos Ministerios con la Academia como órgano consultor que protege y fomenta las Bellas Artes.

No hace falta aquí enumerar cuáles son los Organismos, Ministerios y Secciones que deben agruparse y coordinarse, piénsese que en la nueva reestructuración que se hará posiblemente desaparecerán algunas Direcciones y Organismos que absorberán otros. ¿No les parece que nosotros nos anticipemos con nuestras sugerencias y reafirmaciones para que se estudie todo ello antes de que llegue?

Es el momento de actuar, es obligación nuestra no comentar y lamentarse de cosas que se debieron hacer, la Academia debe estar viva, dando muestras de sus propósitos y energía, creo firmemente debe estudiarse la propuesta del señor Lafuente Ferrari y anticiparnos dando soluciones a los desafueros cometidos en estos últimos tiempos con las Bellas Artes.

Pido disculpas si hiero alguna susceptibilidad con mi vehemente vuelapluma, sin otro ánimo que el de servir dentro de esta gloriosa Corporación.

INFORMES Y COMUNICACIONES

LAS CASAS CONSISTORIALES DE GALDAR (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 16 de junio de 1975 fue leído y aprobado el siguiente dictamen (ponente el Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico con carácter local a favor de las casas consistoriales de Galdar (Las Palmas de Gran Canaria).

El edificio ocupado por el Ayuntamiento de Galdar (Gran Canaria) para el cual se pide la declaración de Monumento histórico-artístico con carácter local carece de razones importantes que justifiquen el incondicional apoyo a la solicitud formulada.

La misma Memoria que encabeza el expediente se reduce a señalarlo como edificio de una planta de típica construcción indígena, con muros blanqueados y basamento y enmarque de vanos en piedra.

Todo ello, unido a las fotografías que se acompañan, la sitúa sin mérito especial entre las muchas edificaciones de igual estilo y superior interés que en el propio Galdar existen, sin contar desde luego la espléndida iglesia parroquial (de grandes analogías en la fachada con la catedral de Las Palmas) y sobre todo la importante «cueva pintada», que ha sido ya objeto de restauración oficial por Julio Moisés y de protección especial tanto por el Cabildo insular como por el propio Ministerio de Educación.

Sin embargo, si por alguna razón no manifestada corriera un peligro de pervivencia y fuera esta declaración de Monumento local el único modo de evitar su pérdida, el Académico que suscribe no tendría inconveniente en unirse a la petición.

LA VILLA DE AGRAMUNT (LERIDA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 23 de junio de 1975 fue leído y aprobado el siguiente dictamen (ponente el Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la villa de Agramunt (Lérida).

La villa de Agramunt tiene como edificio más destacado su iglesia parroquial, ejemplar descollante del románico tardío iberdicense, que en su día obtuvo la calificación de Monumento histórico-artístico. En torno a ella se desarrolla el casco

urbano, con edificios de gran antigüedad y fuerte carácter, agrupados en calles y plazas porticadas. Por fortuna la conservación de este ambiente es todavía muy buena y parece aconsejable tomar las medidas oportunas para que pueda mantenerse en el futuro. La declaración de Conjunto podría quedar perfectamente delimitada por el perímetro de las antiguas murallas, de las que quedan algunos trozos a la vista y otros susceptibles de ser descubiertos. El plano incluido en el expediente señala con precisión el ámbito al que la declaración debería afectar.

LA EX COLEGIATA DE SANTA MARIA DE FLAVIA, EN PADRON (LA CORUÑA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 30 de junio de 1975 fue leído y aprobado el siguiente dictamen (ponente el Ilmo. Sr. D. Manuel Chamoso Lamas, Académico correspondiente de esta Corporación en La Coruña) relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico nacional a favor de la ex Colegiata de Santa María de Iría Flavia y el cementerio de Adina, en Padrón (La Coruña).

La importancia histórica de Iría Flavia la determina no sólo el hecho de haber sido importante centro urbano y mansión romana del Itinerario de Antonino, sino el de haber sido desde los primeros siglos de la era cristiana hasta los últimos del undécimo sede episcopal. En efecto, una larga serie de prelados llena la historia del Obispado hasta el año 1095 en que el cluniacense Don Dalmacio toma el título de «compostelano». De catedral pasó a colegiata y finalmente a parroquia.

El templo actual, con sus torres piramidales y escalonadas, sus tres amplias naves y hermosas capillas adosadas, constituye, salvo la portada que conserva la de la obra anterior, un notable ejemplar de la arquitectura del siglo XVII, ocultando bajo sus pavimentos y entre sus cimientos notables vestigios arqueológicos puestos de manifiesto en más de una ocasión y que garantizan la importancia histórica de Iría Flavia. A su costado sur se extiende el amplio cementerio de Adina, celebrado por la gran poetisa Rosalía de Castro y en el que descansó su cuerpo desde su muerte en julio de 1885 hasta que sus restos fueron trasladados al panteón de gallegos ilustres en el compostelano convento de Santo Domingo. El camposanto de Adina, suavemente tendido en la dilatada llanura, centrado por un bien esculpido crucero y sombreado por finos cipreses, es también depósito de una importante necrópolis de época tardo romana y suébrica, siendo constante el hallazgo de grandes sarcófagos

decorados con la característica «estolo» suéfica, representación esquemática del orante.

Frente al templo y cementerio se extienden las nobles y vetustas mansiones de los canónigos, hoy destinadas a Casa Rectoral, en la que se halla instalado el importante Museo de Arte Sacro de Iría Flavia, y residencias particulares íntegramente respetadas.

Todo ello forma un conjunto de tanta trascendencia arqueológica, histórica, artística y monumental que su declaración de Monumento nacional es de máxima justicia y necesidad, puesto que con su aprobación quedará asegurada la integridad de sus valores.

EL CASCO ANTIGUO DE LA CIUDAD DE CADIZ

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 3 de noviembre de 1975 se aprobó un dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Ilustrísimo Sr. D. Fernando de la Cuadra e Irizar, Académico correspondiente de esta Corporación en Cádiz) relativo a la propuesta de declaración de Conjunto histórico-artístico a favor del casco antiguo de la ciudad de Cádiz, que copiado dice así:

Examinado por el informante el expediente, al que se acompañan planos con la delimitación de las zonas histórico-artísticas y de respeto y demás documentos, y visitada detenidamente la población de Cádiz he podido apreciar lo justificado de la motivación, tanto estética como histórica, en la que se apoya la pregunta de declaración de Conjunto histórico-artístico a favor del casco antiguo de la ciudad de Cádiz, por lo que el dictamen del informante es total y sin reservas favorable a la aprobación, por la Comisión Central de Monumentos, de dicha declaración.

CASTILLO DE SANLUCAR DE BARRAMEDA (CADIZ)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 3 de noviembre de 1975 se aprobó un dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Ilustrísimo Sr. D. Fernando de la Cuadra e Irizar, Académico correspondiente en Cádiz) relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico a favor del castillo de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que copiado dice así:

Examinado por el informante el expediente, que consta de petición de la Alcaldía, Certificación del acuerdo, Memoria histórico-artística, Planos de planta y alzado y breve colección de fotografías, y por otra parte visitado el castillo de Sanlúcar

oportunamente, ha podido apreciar lo justificado de los motivos, tanto históricos como estéticos, en los que se apoya la propuesta que formula el Excmo. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) de declaración del castillo de Santiago como Monumento histórico-artístico, por lo que el dictamen del informante es total y sin reservas a la aprobación, por la Comisión Central de Monumentos, de dicha declaración.

EL PALACIO DE VILLAHERMOSA Y LA IGLESIA DE PEDROLA (ZARAGOZA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 de noviembre de 1975 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar, Académico de número de esta Corporación) relativo a la declaración de Monumento nacional a favor del conjunto formado por el palacio de Villahermosa y la iglesia de Pedrola (Zaragoza), que copiado dice así:

Hace un mes exactamente visitamos una vez más este palacio y quedamos asombrados de la suntuosidad de su aderezo y de la gran labor reconstructora o de simple consolidación que ha efectuado la actual Duquesa, Doña Pilar Azlor de Aragón.

En el lugar del actual palacio hubo hasta el siglo XVI una fortaleza. Don Alonso Felipe de Gurrea y Aragón construyó este edificio a mediados del XVI. Es de ladrillo, de tipo mudéjar, de dos plantas y sobrado, con rejería y balconaje de hierro. Sobrio de decoración en el exterior, como corresponde al tipo palacial aragonés de ese momento, tan abundante hasta hace unos años en esa región. Por dentro la suntuosidad de los salones es impresionante. Abundan las tapicerías, los muebles ricos y obras pictóricas tan importantes como tres lienzos de Goya, dos de Tiépolo y algunos más modernos, como el retrato de una duquesa por Sorolla. Y como obra peculiar una galería de retratos de la Casa de los duques de Luna y Villahermosa hechos por Roland de Mois, artista que, junto con Pablo Esquert, trajo de Flandes como pintor áulico D. Martín de Gurrea y Aragón al volver a España tras la batalla de San Quintín en 1557.

Es muy importante la biblioteca, con viejos y abundantes fondos. Y muy singularmente el archivo, con documentos de la historia de esta Casa tan ligada a los destinos del Reino de Aragón. Ese palacio, además de la sucesión de alhajados salones, conserva artesanados salvados de la mansión antigua y algunos trasladados aquí desde el palacio de Villahermosa, de Zaragoza. De la mayor significación

monumental y literaria son otras partes de ese palacio, como el patio y la escalera. El patio es cuadrado, con porche adintelado de columnas dóricas. Y la escalera de tipo imperial, con doble tramo abocante a una planta abierta en tres arcos con columnas. Los huecos se hallan decorados con ricas yeserías platerescas. Actualmente se ha colocado en fondo de esta escalera un precioso relieve marmóreo con la Virgen de arte italiano del siglo xv.

La importancia de este palacio en la literatura española es obvia. Aquí se desarrollaron los capítulos del XXX al LVII de la segunda parte del *Quijote*. Al entrar en este edificio y al saludarlo con grandes honores y vertidos pomos de aguas olorosas a Don Quijote, nos dice Cervantes: «Aquí fue el primer día en que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos». Esos veintisiete capítulos del *Quijote* son quizá los más esenciales para conocer los ideales y las reacciones emotivas de nuestro caballero. Basta con recordar la réplica al capellán de los Duques, cuando, desconociendo las preparadas burlas, lo llama «Don Quijote» o «Don Tonto». A lo que contesta con comedimiento de su ira el caballero hablándole de los ideales, sufrimientos y glorias de los caballeros andantes. Y su fidelidad al recuerdo de Dulcinea, frente a los requerimientos de la desventurada Altisidora. Añadamos que dentro de los muros de este palacio se encuentra el gran jardín donde tienen lugar los episodios de la Condesa Trifaldi y de Clavileño. La evidencia del conocimiento de Cervantes de este lugar se acredita en la situación de una larga plaza rectangular que todavía conserva gran parte de sus porches, pegada al palacio, que por su estructura creemos que es plaza de torneos, quizá única en España. Allí es donde se planteó un terrible duelo que terminó con la rendición —sin pelear— del lacayo Tarsilos. No podemos terminar este relato sin aludir a ese breve y hermoso canto a la libertad cuando se vio Don Quijote en pleno campo y fuera del palacio.

La iglesia de Pedrola forma parte con el palacio del mismo conjunto monumental. Edificada a mediados del siglo xii, conserva restos de un arco de medio punto románico empotrado en uno de los muros actuales. A final del siglo xv se comienza la edificación de un templo gótico de una nave. Según la documentación aportada por el historiador aragonés Castillo Genizor, tenía bóveda de crucería estrellada —que se conserva en el actual templo—, capillas a cada lado y su fecha podemos situarla en la primera mitad del siglo xvi, pues el retablo mayor no estaba aún terminado en 1549. Debía, sin embargo, estar ya la iglesia en trance de ser utilizada al paso de Adriano II, que en el palacio se hospedó en el tránsito de Vitoria a Roma. Tenemos como segura la fecha de 1542, etapa final de su construcción, pues la Duquesa Santa —como se la llamaba a Doña Luisa de Borja, hija

de los Duques de Gandía y hermana de San Francisco—llega a Pedrola este año. Y su esposo construye un pasadizo sobre los tejados que une el palacio con la tribuna abocante al crucero y a la nave mayor de la iglesia. Esta iglesia, de un neoclasicismo abarrocado, se fecha en 1788. Conserva la bóveda crucería del templo anterior. Y los planos del crucero fueron encargados a Juan de Villanueva. Su declaración de Monumento nacional es urgente, pues por un desatentado deseo de no sabemos qué tipo de renovación se intenta alterar —y en parte se ha conseguido— la puerta principal, el ábside y ya se ha tapiado la parte de la tribuna baja, «dejando sin acceso la ventana enrejada de la susodicha tribuna y suprimiendo el antepecho que desde la misma permitía la contemplación total del templo». Este inconcebible atentado ha quedado detenido, pero subsiste la amenaza de futuros desaguisados. Tres grandes lienzos avaloran este interior. El central, con la *Asunción de la Virgen*—advocación de la iglesia—, y un lateral, del *Corazón de Jesús*, son obra de Francisco Bayeu. Otro lateral, con el tema del *Tránsito de San José*, es obra del pintor zaragozano José Beratón, discípulo de Bayeu.

Por todo ello la Academia propone que el Conjunto monumental formado por el palacio de Villahermosa y la iglesia parroquial de Pedrola sea declarado Monumento nacional.

LA VILLA DE SIMANCAS (VALLADOLID)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de enero de 1976 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Ilmo. Sr. D. Juan José Martín González, Académico correspondiente) relativo a la propuesta de declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la villa de Simancas (Valladolid), que copiado dice así:

Recibida la propuesta para la declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la villa de Simancas (Valladolid) y habiéndoseme solicitado informe sobre la misma tengo el honor de manifestar lo siguiente:

En pocos casos como este se encuentra más justificada la propuesta. La villa de Simancas se halla ligada a la historia de España especialmente por la presencia del archivo de Simancas, que guarda los más preciados tesoros de nuestro pasado en cuanto a la información. Por esta razón es visitada todos los años por famosos his-

toridores que pasean por sus calles en los momentos de descanso. Aparte de ello conserva un ambiente histórico, avalado por casas de abolengo, el trazado de las calles, la iglesia parroquial, las bellísimas panorámicas sobre la campiña de los ríos Pisuerga y Duero.

Por todo ello considero del mayor interés culmine positivamente esta propuesta de declaración.

LA IGLESIA DE FONOLL (TARRAGONA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de enero de 1976 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, Académico de número), relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico provincial a favor de la iglesia de Fonoll (Tarragona), que copiado dice así:

Fonoll fue una de las pequeñas poblaciones que crecieron al entorno del castillo de Forés y a su amparo se desarrollaron con las alternativas que sufriera el castillo en sus luchas y vicisitudes tras los años que siguieron a la reconquista.

Hay indicios de que las primeras poblaciones autóctonas aparecieron en el segundo tercio del siglo XI y que a finales del siglo XIV la peste negra azotara aquella comarca dejando los poblados poco menos que deshabitados. Ello motivó que algunas de ellas pasaran a depender del señorío de Santas Creus, no tardando el monasterio a iniciar una nueva repoblación a base de una programación colonizadora de los terrenos.

Fonoll, no obstante, fue despoblándose hasta quedar deshabitado, pasando su iglesia a depender de la parroquia de Passanant. Y ello trajo lentamente su abandono y tras el abandono su ruina.

La iglesia de San Blas, del Fonoll, es un ejemplar sencillo de la arquitectura del románico catalán de finales del siglo XII cuya nave apenas si rebasa los siete metros de altura con un absis bello por su estructura simple y sobria.

Y en esta sobriedad y noble estructura, tan propia de este período del románico catalán, gravita precisamente su interés y su belleza.

LA PLAZA MAYOR DE NAVALCARNERO (MADRID)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de marzo de 1976 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico nacional a favor de la plaza Mayor de Navalcarnero (Madrid).

Dicha plaza Mayor corresponde perfectamente en su tipología a un conjunto de plazas mayores castellanas de carácter popular que constituyen valores muy importantes de la fisonomía urbana más castizamente española. Plazas como las de Templeque y Chinchón son las más afines a la de Navalcarnero.

Se encuentra esta plaza situada en el centro mismo de la localidad y enlazada por uno de sus ángulos con otra especie de plazuela o compás más recogido donde se levanta la gran iglesia parroquial. El conjunto urbano resulta de este modo muy diferenciado e interesante. La plaza misma, porticada, tiene planta trapezoidal, cerrándose su perspectiva hacia el compás de la iglesia. Tiene soportales en tres de sus lados, quedando uno sin ellos, pero a pesar de esto toda su arquitectura resulta uniforme y perfectamente armónica. En algunos sectores los soportales son de cerrajería corridos. Esto le da a la plaza un carácter pintoresco, variado y sumamente interesante.

Tratándose de una arquitectura eminentemente popular, no se pueden precisar fechas ni características estilísticas. Lo más posible es que la plaza se conformara en el siglo XVII, época en que Navalcarnero debió alcanzar cierta importancia, a juzgar sobre todo por la iglesia parroquial que fundamentalmente es de esa época. Sabemos también que en 6 de octubre de 1649 llegó a Navalcarnero la Archiduquesa Doña María Ana de Austria para celebrar las velaciones de sus desposorios con Felipe IV. Con este motivo hubo fiestas y diversas celebraciones en la villa de Navalcarnero y la plaza sería el principal escenario. De todas maneras esta plaza ha sufrido muchas transformaciones y es posible que las zonas de galerías correspondan más bien al siglo XVIII. También se advierten reformas típicamente decimonónicas.

Sintetizando: nos parece un ejemplar de plaza castellana de carácter típico y popular sumamente notable y que se debe tratar de conservar a todo trance, mejorando, a ser posible, los pavimentos y otros aspectos del diseño urbano. Desgraciadamente pasa por esta plaza una de nuestras carreteras nacionales y esta incidencia no le favorece mucho. Sería de desear que algún día se hiciera un desvío, sobre todo con vistas al tráfico pesado.

Todas estas razones apoyan la necesidad de su declaración como Monumento histórico-artístico, según considera esta Real Academia.

La Academia de Bellas Artes de Roma

En la sesión de 4 de octubre el Académico numerario y Director de la Academia de Bellas Artes de Roma Don Juan Antonio Morales leyó un extenso informe que se puede resumir así:

Lleva ya dos años de experiencia al frente de ese organismo cultural, pues se había incorporado al mismo en abril de 1974. Entonces sólo había un pensionado de Pintura con una beca del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid que terminó poco después. Entonces el señor Morales inició el plan de reformas aprobado por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Se reformó la vivienda del Secretario y el resto del edificio, creándose también nuevas dependencias, ateniéndose al proyecto del arquitecto recientemente fallecido Don Luis Feducci.

En noviembre de 1974 se incorporaron ocho pensionados y dos becarios, quienes poco tiempo después crearon a la Dirección un problema del cual se informó a la Superioridad, teniendo la consecuencia de que renunciaran siete pensionados y un becario a sus pensiones. Quedó la Academia con tan pocos pensionados que esto sería motivo de preocupación en la sede de numerosas Academias extranjeras. De la convocatoria de 1974 sólo quedaron dos pensionados de Pintura y uno de Escultura, así como un becario de la Historia del Arte, que tenía un gran sentido de

su responsabilidad. En la convocatoria de 1975-76 se cubrieron las plazas de becarios: dos de Historia del Arte, una de Restauración y otra de Musicología. El de esta última renunció a los dos meses. También tuvo sus contras otra de aquellas plazas.

Se ve la falta de interés por obtener ahora una de aquellas plazas. El señor Morales, en dicho informe, hizo consideraciones dignas de examinarse. A continuación dio cuenta de diversos actos culturales celebrados allí: conferencias y conciertos, entre ellas una a cargo de los señores Moreno Torroba y Sopena.

Una nota sobre el Museo de la Encarnación de Corella

Se fundó este museo en aquel antiguo monasterio de Benedictinos al comprarlo nuestro compañero D. José Luis de Arrese el 21 de julio de 1973 y cuya importancia y seriedad se pueden advertir en el librito que publicó el año pasado con motivo de su inauguración, así como en varias tarjetas postales.

Según se previno al Patronato que actualmente rige la Fundación creada por escritura pública sucederá cuando fallezca el señor Arrese otro Patronato compuesto por el Vicepresidente de la Diputación Foral de Navarra y la Presidencia estará absorbida por el Estado, el Alcalde de la ciudad de Corella, el Director de la Institución Príncipe de Viana y un familiar de los fundadores.

A la vista de todos estos antecedentes el Sr. Arrese ha solicitado a nuestra Corporación que le sea encomendada al referido museo la custodia—en calidad de depósito—de algunos cuadros pintados por Antonio González Ruiz o sus contemporáneos, en atención a que aquel artista nació en Corella el 21 de julio de 1711, fue Director general de la Academia en el trienio 1769-1771 y algunos cuadros suyos están almacenados en nuestra Corporación.

Considerando lo expuesto el señor Arrese solicita que la Academia decida lo que mejor procediese en este asunto ante el informe del Sr. Azcárate en la Comisión del museo. Tanto éste como el Sr. Salas estiman que tales depósitos se deben conceder con estricto certificado de temporalidad. El Sr. Lafuente Ferrari lamenta que aquí no exista un cuerpo de inspectores como lo hay en Francia.

El centenario de Casals

En la sesión de 13 de diciembre se dedicó un interesante espacio para recordar este acontecimiento histórico, saludado con devoción en los principales países de ambos mundos.

El Sr. Secretario, Monseñor Sopena, expone que no debe concluir el año sin que la Academia conmemore este centenario, pues aparte el mérito de tan gran artista como intérprete y como compositor había sido Académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes. Comienza manifestando que es una pena que la enfermedad del señor Subirá le impida participar en esta conmemoración. Tras esto hace un resumen de la vida y la obra de aquel gran músico, señalando especialmente como contrapunto a sus éxitos de solista con

singular dedicación a la música de cámara, su labor de profesor, su magnífico trabajo en Barcelona para crear una gran orquesta con la cual obtuvo grandísimos y perseverantes triunfos y su constante propaganda en pro de la paz entre los seres humanos. Precisamente había recogido esta labor la convocatoria oficial de la conmemoración del centenario.

El Sr. Moreno Torroba recuerda cómo conoció a Casals en casa del maestro Arbós y que por ser gran amante de la música clásica y romántica había mostrado su desdén por la producida en nuestro siglo, incluyendo la del francés Debussy.

El Sr. Salas explica el catalanismo de Casals dentro de su época y de la influencia paterna, especialmente viva en aquel pequeño Vendrell donde había nacido. Añade que allí el liberalismo se centraba en aquellos que hablaban castellano, por cuanto los de habla exclusivamente catalana se repartían entre catalanismo y carlismo.

Recordaremos que nuestro Boletín semestral ACADEMIA insertó, en el número correspondiente al segundo semestre de 1973, un extenso artículo del Sr. Subirá bajo el título «Recordando a Casals», con motivo de su fallecimiento, y acogió una extensa información sobre su nombramiento como Académico honorario, reproduciendo un facsímil autógrafa relacionado con el solemne acto de su homenaje, donde hizo oír como violonchelista varias obras musicales.

Defunciones

● En la sesión de 4 de octubre el señor Secretario propone, y así se acuerda, que conste en acta el sentimiento de la Corporación por el fallecimiento

en Barcelona de nuestro Académico correspondiente el compositor y autor de valiosas obras didácticas D. Joaquín Zamacois, que era Director del Conservatorio barcelonés.

En esta misma sesión el Sr. Pérez Comendador también propone, y se acuerda igualmente, que conste en acta el sentimiento corporativo por la defunción del Académico correspondiente y escultor D. Enrique Monjó Garriga, cuya obra artística tenía una gran proyección en América y se encuentra muy bien representada en el Museo de Villasar.

También el Sr. Camón Aznar refiere el fallecimiento del gran crítico D. José Antonio Gaya Nuño, autor de sesenta libros sobre notas de arte. De igual modo se acuerda consignar en acta el sentimiento corporativo por la pérdida de tan fecundísimo escritor.

● En la sesión de 25 de octubre se acuerda, a propuesta del Sr. Secretario, que conste en acta el sentimiento corporativo por la defunción de D.^a Dolores Moya, viuda del que fuera miembro de nuestra Academia D. Gregorio Marañón. Hace una silueta espiritual de aquella dama y recuerda que había compartido con su esposo la vida académica.

Designaciones

● En la sesión de 4 de octubre el señor Sainz de la Maza es designado para representar a la Academia en el Concurso Internacional de Guitarra.

● En la sesión de 8 de noviembre se nombra a nuestro compañero D. Pascual Bravo representante de nuestra

Academia en la Mesa del Instituto de España. El elegido muestra con cariñosas palabras su satisfacción por ello.

● En las dos sesiones extraordinarias del día 20 de diciembre se hicieron las siguientes designaciones:

Se procede a la votación del cargo de Tesorero y habiéndose presentado la terna reglamentaria fue elegido el Excelentísimo Sr. D. Ramón González de Amezúa.

Para el premio de pintura del legado Forna se procede a la votación de las propuestas presentadas y tras el escrutinio reglamentario es elegido D. José María Mallol, presentado por los señores D. Luis Mosquera, D. Hipólito Hidalgo de Caviedes y D. Genaro Lauerta.

Felicitaciones

● En la sesión del 4 de octubre se felicita a nuestro Director, Excelentísimo Sr. Marqués de Lozoya, por haber sido distinguido con la Gran Cruz del Rey Leopoldo de Bélgica.

En esta misma sesión el Sr. Secretario informa sobre el homenaje tributado al poeta y músico D. Gerardo Diego al cumplir los ochenta años de edad. También cantó en sus poemas a la pintura, como recuerda el Sr. Camón Aznar. Y se acuerda felicitar a ese ilustre miembro de la Real Academia Española.

● En la sesión de 11 de octubre el señor Sopena refiere que, por iniciativa de nuestro compañero el Sr. Marés, la Diputación barcelonesa organizó un ciclo de conferencias a cargo de Académicos. En la semana anterior las dieron nuestro Director, nuestro Secretario y el

señor Camón Aznar, con asistencia de numeroso público. Se acuerda expresar nuestra gratitud y nuestra felicitación a los señores Samaranch y Marés.

● En la sesión de 8 de noviembre los señores Pérez Comendador y Lafuente Ferrari proponen que conste en acta la satisfacción corporativa por los homenajes tributados a los señores Rodrigo y Sainz de la Maza.

● En la sesión de 29 de noviembre se acuerda felicitar muy efusivamente a nuestro compañero Sr. Angulo, pues se le concedió el premio instituido por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas para premiar la labor de una vida entera a la investigación y la enseñanza en la Historia del Arte. Y al señor Salas por el homenaje que le tributó la Cámara Británica de Comercio.

● En la sesión de 13 de diciembre se felicita a D. Federico Moreno Torroba y a D. José Subirá por sus nombramientos de Académicos correspondientes en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

Donaciones

● En la sesión de 4 de octubre el señor Secretario comunica gozosamente que nuestro Correspondiente en Avila últimamente elegido, D. Manuel Comba, obsequió a nuestra Corporación con los regalos de un espléndido boceto de Rosales, la cabeza en bronce del mismo hecha por Mateo Inurria, un cuadro del mismo donante y varios volúmenes de archivo que poseen gran valor. Se le escribirá para que venga a la próxima reunión a recibir el testimonio de

la Academia, cosa que efectuó el día 11 del mismo mes, saludándole el señor Director, que recordó su labor de muchos años tras la creación del singularísimo museo de indumentaria. El señor Comba expresó su profunda gratitud por tan cariñosa bienvenida.

En esta misma sesión se da cuenta de que nuestro Correspondiente en Bilbao, D. Waldo Aguiar, había regalado a nuestra Corporación un espléndido autorretrato de su padre el inolvidable Académico numerario D. José, lo cual fue recibido con suma gratitud.

● En la sesión de 11 de octubre el señor Pérez Comendador presenta un ejemplar de la obra sobre Tiziano escrita por nuestro Correspondiente en Roma D. Rodolfo Pallachini. Se le enviará la expresión de nuestra gratitud con el propósito de que nuestra Corporación celebre el centario de tan gran artista.

En la misma sesión el Sr. Hernández Díaz presenta el volumen *Los monasterios de Jerónimos en Andalucía*, con destino a nuestra Biblioteca. Se da igual destino al ejemplar del libro *Historia de la mayólica en Guatemala*, que tiene por autor a D. Luis Luján Muñoz.

● En la sesión de 25 de octubre se acuerda agradecer al Sr. Arrojo Muñoz el envío del negativo que contiene la labor del pintor y grabador D. Francisco Esteve Botey.

En esta misma sesión el Sr. Salas entrega el primero tomo de las *Actas del XXVIII Congreso Internacional de Historias del Arte*, celebrado en Gran Bretaña, y anuncia que serán cuatro los tomos, esperando que salga muy pronto el segundo. Consta en acta nuestra gratitud al Sr. Salas por ese donativo.

● En la sesión de 8 de noviembre se presentan las siguientes publicaciones: *Fundación Universitaria Española, Mariano Fortuny*, por el Marqués de Lozoya, y *Sotomayor en su centenario*, por el mismo. Se notifica nuestra gratitud. También se da cuenta del *Catálogo de la Exposición de la Colección Giaconetti*, de la Fundación Maeght, obra de gran belleza y positiva utilidad.

● En la sesión de 15 de noviembre el Sr. Secretario presenta un ejemplar del *Catálogo de Música de El Escorial*, cuyo autor es el P. Samuel Rubio. Manifiesta que tan monumental obra no es tan sólo importante por su aportación documental, sino también por corroborar muchas afirmaciones de los historiadores del Arte y especialmente el italianismo de Felipe II. Además pone de manifiesto que el P. Rubio crea una escuela de musicología a través de su cátedra en el Conservatorio madrileño. Se acuerda expresarle nuestro agradecimiento y nuestra felicitación.

En esta misma sesión el Sr. Chueca da noticias sobre el estado de las obras en el edificio académico de la calle de Alcalá. Ese proyecto se explica en dos tomos que detallan las instalaciones en marcha. El Sr. Pérez Comendador manifiesta que ha seguido paso a paso aquella labor arquitectónica y la califica de impresionante.

● En la sesión de 22 de noviembre se lee una carta de nuestro Correspondiente en Navarra D. Jorge de Navascués dando cuenta del hurto y la recuperación de dos tablas del siglo XVI (*Natividad y Epifanía*), pertenecientes a la ermita de Nuestra Señora de Andión (Mendigorri), merced al celo del presbítero y Secretario de la Comisión de

Arte Sacro del Arzobispado de Pamplona.

● En la sesión de 20 de diciembre el señor Cervera presenta el primer número de la Colección Juan de Herrera, dirigida por él. Este es el primer libro de arquitectura que se había publicado en nuestro país; a saber: *Medidas del romano*, por Diego de Sagredo, editándose el año 1526. Se felicita al Sr. Cervera por hacer realidad tan bella iniciativa.

Asuntos varios

Al inaugurar la Academia sus sesiones semanales después de la pausa estival el Presidente accidental, Sr. Moreno Torroba, se congratuló de que desde hace años no coincidiera el nuevo curso con una sesión necrológica.

● En la sesión de 11 de octubre nuestro Correspondiente en Barcelona Don Francisco Bonastre ha enviado, procedentes del archivo de Montblanch, unas inéditas e interesantes hojas del diario de Falla escritas en París antes de estrenar *La vida breve*. Se acuerda insertarlas en nuestro BOLETÍN académico.

● En la sesión de 18 de octubre se saluda a nuestro Correspondiente en Barcelona D. Cesáreo Rodríguez Aguilera, que asiste por primera vez a nuestras sesiones. Da las gracias, expresa su alegría por el nombramiento y entrega para nuestra Academia un lote de sus publicaciones.

En la misma sesión se lee una cariñosa carta del Cabildo barcelonés agradeciendo nuestra felicitación, tras la intervención de los señores Salas, Azcá-

rate y Chueca, que entablan un cambio de impresiones sobre la historia de la restauración efectuada en dicha catedral.

En aquella sesión el Sr. Sopena notifica la reunión de la Comisión del Patrimonio Artístico de la Archidiócesis madrileña en la cual se ha establecido una sección musical donde figuran los señores Sopena y González de Amezaña y presidida por el Sr. Cardenal, que mostró su cariñosa presencia, con un tono de cordialidad en el franco diálogo, a lo cual se adhirió el Sr. Azcárate, miembro de la referida Comisión.

Asimismo, en dicha sesión corporativa, el Secretario, Sr. Sopena, planteó la cuestión motivada sobre un proyecto de ley que prepara el Ministerio de la Vivienda para buscar una protección especial para edificios y parajes contemporáneos o de carácter popular. Sobre este asunto hubo un animado cambio de impresiones en el cual intervinieron los señores Chueca, Lafuente Ferrari, Pérez Comendador y Azcárate, tras lo cual, a propuesta del mencionado señor Sopena, se acordó solicitar urgentemente un informe del letrado Sr. García de Enterría sobre la forma de la Ley del Patrimonio Artístico y a la vista de dicho informe reunir una Comisión especial para que dictamine sobre ello.

● El Sr. Secretario, en la sesión de 25 de octubre, da cuenta de que aquel señor, con los señores Alvarez y Retortillo, han formado una Comisión que informará a la Academia.

En esta misma sesión se acuerdan los dictámenes de dispensa de titulación correspondientes a los señores siguientes: D. Deogracias Gutiérrez Pazos (clarinete), D. Joaquín Gómez San Emete-

rio, D. Jacinto Casado Giralba (saxofón soprano), D. Nicanor de la Flor Calvo (fliscorno), D. Luis Nemesio Iturbe (trompeta), D. José Dieguez Valenzuela (trompeta), D. Angel Quintana Fernández (trompa), D. Pedro Emeterio Jaurena (trombón), D. Jaime Jazmín Valls, D. Jesús Blanco Ruiz (tuba), Don Carlos David Moya (clarinete), D. Eliseo Artola Vives (saxofón soprano), Don José Pérez Pérez, D. Félix Elías Marmaneu (trombón), D. José Personat Meneu (clarinete), D. Federico Rivas Gómez (oboe), D. José Roselló Torres (fiscorno) y D. Joaquín Sanchís Miralles (requinto).

● En la primera sesión de 8 de noviembre se acuerda comunicar al señor Duque de Huescar nuestra gratitud por su comunicación acerca de la sociedad «Hispania nostra».

El Sr. Secretario presenta en nombre del Sr. Subirá el nuevo número de nuestro Boletín ACADEMIA, donde, junto a las secciones habituales, figuran un interesante trabajo del Sr. Cervera y la continuación del *Catálogo de dibujos de la Calcografía*.

En la segunda sesión de igual día el señor Azcárate lee un extenso informe, reproducido en el acta, sobre un proyecto de Ley del Patrimonio Arquitectónico y Popular. A continuación hay un animado cambio de impresiones, interviniendo los señores Chueca y Salas.

En la misma sesión el Sr. Chueca denuncia detalladamente dos casos escandalosos referentes a dos ciudades monumentales: la destrucción que padece Arévalo y el caso sangriento de Molina de Aragón, cuya fotografía ven los señores Académicos, al construir un horrendo edificio, pues se alzó oponiéndose a la Ley y a las licencias obliga-

torias. Se acuerda dar la máxima publicidad posible a esos dos casos y a la protesta de nuestra Corporación sobre tan magnos desafueros.

● En la sesión de 22 de noviembre se lee una carta de nuestro Correspondiente Sr. Navascués referente al hurto y recuperación de dos tablas del siglo XVI (*Natividad y Epifanía*) pertenecientes a la ermita de Nuestra Señora de Andión (Mendigorría, Navarra), acontecimientos que tuvieron lugar, respectivamente, los días 26 y 29 de octubre.—El Sr. Pérez Comendador expone lo que sucede con las esculturas de Mateo Hernández, algunas de las cuales sufrieron al sacarlas de la exposición de El Retiro y de otras situaciones análogas en ciertos casos. El Sr. Lafuente hace comentarios sobre ese mismo tema.—Refiere el Sr. Pérez Comendador que la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla ha concedido la medalla de honor a su Presidente, el Sr. Hernández Díaz, con motivo de celebrar las bodas de plata correspondientes en aquella Academia.—Informe sobre las excavaciones realizadas en el Alcázar sevillano.—Los señores Guinea y Alfaro, Correspondientes en Vitoria, plantearon ante la Comisión de Monumentos el gravísimo peligro que corre el Parque de Paseos en el casco viejo de aquella ciudad.

En esta misma sesión se da cuenta nominal de los expedientes remitidos por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de los señores que solicitaron dispensa de titulación para dedicarse a la enseñanza en conservatorios.—También en idéntica sesión varios señores Académicos se refieren a las obras en el edificio académico de la calle de Alcalá.—El Sr. Chueca se la-

menta que no haya salvación ya para los dos conventos cuya situación se hallaba pendiente aún.—El Sr. Pérez Comendador da cuenta de la inauguración de la nueva sede de la Academia de Medicina sevillana, una vez considerado el proyecto de dar esplendorosa residencia a todas las Academias en aquella ciudad andalua. Esa restauración se realiza por nuestro Correspondiente Sr. Manzano.

● En la sesión de 12 de diciembre se acuerda remitir a la Superioridad una carta del Sr. Manso de Zúñiga referente a una casa en Santo Domingo de la Calzada con nuestra adhesión, y el señor Angulo manifiesta que la Academia de la Historia informará también con todo cariño.—De acuerdo con las diversas secciones de nuestra Corporación se designan los señores que nos representarán en la Sección de Monumentos.—Se acuerda elevar a la Superioridad el dictamen de la Sección de Música sobre los señores que solicitaban dispensa de titulación para la enseñanza.—Se acuerda que el Sr. Frübbeck informe sobre la transmisión de los conciertos de la Orquesta Nacional.—El Sr. Camón Aznar se felicita de la reimpresión de un libro de D. Eugenio d'Ors y señala la importancia del dedicado a Picasso. A la felicitación acordada por tal motivo se une el Sr. Salas, señalando la posibilidad de saber si permanecen testimonios de este pintor en la casa de la calle del Cardenal Casañas, donde había tenido su taller.—El Sr. Pérez Comendador estuvo en Alicante donde visitó al Sr. Cort. Restablecido ya del ataque de hemiplejía, y en la siguiente sesión, este Académico expresa su gratitud ante el interés que por su salud había tomado nuestra Corporación.

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

ALVAR LOPEZ, MANUEL.

———. Real Academia Española. *Cántico. Teoría literaria y realidad poética*. Discurso leído el día 7 de diciembre de 1975, en su recepción pública, por el Excelentísimo Sr. D. Fernando Lázaro Carreter. Madrid. Imp. Márquez. 1975. 91 págs.—21,5 cms. Rúst.

CERVERA VERA, LUIS.

La villa de Lerma en el siglo XVI y sus ordenanzas de 1954, por ———. Burgos. Ed. Academia Burgense. Patronato José María Quadrado. Valencia. Artes Gráficas Soler, S. A. 1976. 121 págs. + láms. 1-3, I-XX.—27 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

CASTIELLA Y MAIZ, FERNANDO MARÍA.

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. *Una batalla diplomática (1918-1926)*. Discurso de recepción del Académico de número Excmo. Sr. D. ——— y contestación del Excmo. Sr. D. José María de Areilza, Conde de Motrico. Sesión del día 25 de mayo de 1976. Madrid. Artes Gráficas Benzal. 1976. 287 págs.—24 cms.

CORELLA SUAREZ, M.^a PILAR.

———. *Leganés, su arte e historia. Homenaje a Joseph de Churriguera*. Madrid. Ilustrísimo Ayuntamiento de Leganés. Raycar, S. A. 1976. Láms. en col. 1-3, láminas 1-55.—24 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

DALRIO GONZALEZ, MARÍA TERESA.

———. *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*. Sevilla. Imprenta Gráficas del Exportador. 1975. 208 páginas + láms. 1-3, láms. 1-23 págs.—24,5 cms. Rúst.

GARCIA FERNANDEZ, MARÍA DE LA SOLEDAD.

Grabados de la Calcografía Nacional entre 1900-1936. Memoria de licenciatura por ———. Madrid, s. i., s. a. 1976. 579 páginas.—29 cms. Cartón.

GARRIDO FALLA, FERNANDO.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. *Problemática jurídica de los planes de desarrollo económico*. Discurso leído en la sesión inaugural del curso 1974-75 en que tuvo lugar su recepción como Señor Don ——— y discurso de contestación del Excmo. Sr. D. Luis Jordana de Pozas. Madrid. Gráficas Hergón, S. L. 1974. 125 páginas.—23 cms. Rúst.

GONZALEZ DORADO, ANTONIO.

———. *Sevilla: Centralidad regional y organización interna de un espacio urbano*. Prólogo de Juan Benito Arranz. Sevilla. Servicios de Estudios del Banco Urquijo. Madrid. Ed. Moneda y Crédito. Imp. Mari-bel Artes Gráficas. 1975. I-XX. 536 págs. + láms. 1-32, 1-45 láms. pleg.—27 cms. Rústica.

KIM IL SUNG.

———. *Respuestas a las preguntas del redactor jefe del periódico «Al Sahaja», órgano del Gobierno sudanés, el 25 de abril de 1974.* Pyongyang, Corea. Ed. en Lenguas Extranjeras. 1974. 1 lám. + 15 págs.—18 cms. Rúst.

LAHUERTA, GENARO.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Observaciones sobre el color y la luz.* Discurso del Académico numerario Excelentísimo Sr. D. ———, leído en el acto de su recepción pública el día 18 de enero de 1976, y contestación del Excelentísimo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid-Paterna. Artes Gráficas Vicent. 1976. 54 págs. + 2 láms. + 3 láms. en colores.—24 cms. Rúst.

MADARIAGA, SALVADOR DE.

Real Academia Española. *De la belleza en la ciencia.* Discurso leído el día 2 de mayo de 1976, en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Julián Marías. Madrid. Imprenta Aguirre. 1976.—21,5 cms. Rúst.

MARRODAN, MARIO ANGEL.

———. *Waldo Aguiar.* Prólogo: Luis de Castresana. Epílogo: Luis Lázaro de Uriarte. Bilbao. Edit. La Gran Enciclopedia Vasca. Logroño. Artes Gráficas. 1975. 269 páginas + láms. 1-162.—33,5 cms. Tela.
De «La Gran Enciclopedia Vasca».

MARTIN CEREZO, ANTONIO.

———. *La pintura montañesa.* Madrid. Ibérico Europea de Ediciones, S. A. Editó-

rial Gráficas Torroba. 1975. 230 págs. + 94 láms.—31 cms. Tela.

Grabados intercalados. De «Colección Arte Contemporáneo», núm. 13.

MENA, JOSÉ MARÍA DE.

Historia de Sevilla, por ———. Sevilla. Ed. Caja de Ahorros de Antequera. Gráficas San Rafael. 1975. 380 págs.—21,5 cms. Rústica.

MICIANO BECERRA, TEODORO.

Técnica e historia del grabado original. Curso de cinco conferencias dictado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el Excmo. Sr. D. ———. Madrid. Instituto de España. Gráficas Barragán. 1974. 88 págs. + 4 láms.—23 cms. Rústica.

OSSORIO Y BERNARD, M.

Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, por ———. Madrid. Ediciones Gener. Imp. Grefol Pol. II. 1975. I-VIII + 749 pág. + 57 láms.—27,5 cms. Piel roja.

Grabados intercalados.

VAÑO SILVESTRE, RAFAEL.

———. *Desarrollo histórico del perímetro urbano de Ubeda.* Jaén. Instituto de Estudios Giennenses. Gráficas Nova, S. A. 1975. 17 págs. + 1 lám. pleg. + láms. 1-6.

Es tirada aparte del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. LXXXIII.

VERNET GINES, JUAN.

———. *Historia de la ciencia española.* Madrid. Instituto de España. Cátedra «Alfonso X el Sabio». Artes Gráficas Soler. 1976. 312 págs. + láms. 1-35.—23 cms. Rústica.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

	Ptas.		Ptas.
ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949)	50	ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate	40
CARLO MARATTI, Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por Víctor Manuel Nieto Alcalde (con 30 láminas)	50	GOYA. (Carpeta de cinco láminas a todo color y texto en tres idiomas.)	1.000
CATALOGO DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL, por Luis Alegre Núñez.	150	Lámina suelta	200
CATALOGO DE LOS DIBUJOS, por Alfonso E. Pérez Sánchez	90	HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por Fernando Araujo	100
CATALOGO DE LAS PINTURAS, por Fernando Labrada	55	INVENTARIO DE LAS PINTURAS de la Real Academia, por Alfonso E. Pérez Sánchez	50
CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA por Alfonso E. Pérez Sánchez	25	LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro	200
CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. (Carpeta con ocho láminas grabadas, por Galván y texto.)	750	LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.)	
Lámina suelta	150	LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.)	
CUARENTA DIBUJOS ESPAÑOLES, por Diego Angulo Iniguez	60	MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos	250
DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548)	100	NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado	100
DICCIONARIO HISTORICO de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Agustín Cean Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando. Edición facsímil de la impresa en 1800 (6 volúmenes)	600	REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadalerzas" de la Academia:	
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	Rústica	150
DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).	60	Encuadernado	250
ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo	250	TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés.	50
		VEINTISEIS DIBUJOS BOLOÑESES Y ROMANOS DEL SIGLO XVII, por Alfonso E. Pérez Sánchez	50
		ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.	

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

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

Entradas: Días laborables, 10 pesetas. Domingos y festivos, 7 pesetas.

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 247 7921

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

Entradas: Días laborables, 10 pesetas. Domingos y festivos, 7 pesetas.

CALCOGRAFIA NACIONAL

CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2573

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una y media mañana y de tres a seis y media tarde.

Entrada gratuita. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

ALCALA, 13 - TELEFONO 221 4452

Abierto todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una mañana y de tres a siete tarde.

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

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

ALCALA, 13 - TELEFONO 222 0046

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.

