ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1978* NUM. 46

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

D. Enrique Lafuente Ferrari.
" Xavier de Salas Bosch.
" José María de Azcárate.
" Luis Cervera Vera
(Secretario).

Publicación semestral

Secretaría:
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 276 2564
MADRID

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

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1978* NUM. 46

SUMARIO

Páginas

Necrologías del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya 5

Luis Moya Blanco: *Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín* 37

Luis Cervera Vera: *Cesare Cesariano (1483-1543). Traductor y comentarista de Vitruvio* 61

Juan Bassegoda Nonell: *El Jardín de las Hespérides* 97

Enrique Pardo Canalís: *Para el estudio de José María Galván* 121

Jesús A. Ribó: *El archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio* (Cuarta serie) 135

Regino Sainz de la Maza: *Recordando a Fernando Sor* 163

José Carlos Ruiz Silva: *Shakespeare-Verdi. «Othello» - «Otello»* (II) ... 171

Francisco José Portela Sandoval: *Sobre la correspondencia de Ceán Bermúdez con Francisco Durán* 191

Nuevos Académicos:

I. Solemne recepción del Académico numerario Excmo. Sr. D. Andrés Segovia Torres 209

II. Solemne recepción del Académico numerario Excmo. Sr. D. José Antonio Domínguez Salazar 211

Académicos correspondientes nombrados en la sesión de 27 de junio de 1977 214

Monumentos Histórico-Artísticos con carácter nacional, Conjuntos Histórico-Artísticos y Parajes Pintorescos declarados desde el 1.° de octubre de 1976 al 30 de septiembre de 1977 217

Informes y comunicaciones:

Federico Marés Deulovol: *La villa de Dorria (Gerona)* 221

Federico Marés Deulovol: *El Castillo de Montclar (Lérida)* 222

José Luis de Arrese: *La Casa de los Capitanes de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife)* 223

Francisco Iñiguez Almech: *Iglesia de los Escolapios de Zaragoza.* 224

José Hernández Díaz: *La «Posada del Lucero», en Sevilla* 226

José Hernández Díaz: *La Parroquia de Santa María de Mesa, en Utrera (Sevilla)* 227

José Hernández Díaz: *Los Baños Arabes de Ceuta (Cádiz)* 228

Crónica de la Academia 229

Bibliografía 243

NECROLOGIAS

DEL

EXCMO. SR. MARQUES DE LOZOYA

EXCMO. SR. MARQUÉS DE LOZOYA.
(Retrato de Enrique Segura.)

En la sesión plenaria del día 24 de abril de 1978 el Sr. Secretario General, D. Enrique Pardo Canalís, al dar cuenta del fallecimiento del Sr. Marqués de Lozoya, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunció las siguientes palabras:

Con profunda emoción siento vivamente, señores Académicos, que por esta vez, faltando a la costumbre de darles cuenta, casi con la brevedad de un parte facultativo, del estado de salud de nuestro querido Director, Marqués de Lozoya, deje de anunciar los frecuentes altibajos de su prolongada enfermedad, altibajos que, a través de sus mismas fluctuaciones, nos llenaban de recónditas ilusiones y alimentaban el deseo de verle otra vez entre nosotros completamente restablecido. Dios ha dispuesto las cosas de otro modo y no es, por desgracia, un parte de incidencias ni esperanzas el que he de anunciar hoy, sino, en realidad, la triste certidumbre de su fallecimiento, acaecido en la tarde de ayer.

Otras plumas mejor cortadas y otras voces más cálidas enaltecerán, para regalo de todos, en la próxima sesión diversos aspectos de su gran personalidad; de ahí que bien quisiera simplemente, con la modesta sencillez que a él mismo le fuera tan grata, destacar la coincidencia de que su desaparición ha venido a producirse en un día de alta significación para las letras españolas a las que sirvió, con fervoroso entusiasmo y desde muchas parcelas de su personal inquietud, con lúcida inspiración e indeclinable entrega, motivos admirables todos de su comportamiento ejemplar, a los que venían a sumarse múltiples rasgos que a veces no sabía uno si adscribir a los impensados resortes de una trivial despreocupación o a los esotéricos influjos de una concepción seráfica del mundo y de la

vida. Una acendrada religiosidad, profesada siempre sin jactancia pero con invariable firmeza, un respeto ejemplarísimo hacia los demás, un sentido casi sagrado de la fidelidad y una benevolencia rayana muchas veces en la incomprensión.

Y junto a eso, comedido, grácil, maestro de pluma docta y palabra fácil, sencillo hasta lo sorprendente y, esto lo hemos contemplado todos día a día, dispuesto a ofrendar su vida en un puro acto de servicio hasta el final. Como así ha sido.

Otros compañeros, más doctos e ilustrados, nos recordarán los desvelos de su vocación docente y tantos y tantos frutos de reconocida solvencia sobre temas artísticos, históricos y literarios, sin olvidar sus actividades políticas cuando España reclamó con apremio su absorbente dedicación de ensueños y realidades. No faltarán quienes evoquen sus muy inspiradas creaciones poéticas ni es imaginable que deje de recordarse su acrisolado amor a la Academia en la que ingresó en 1940 y de la que era Director desde 1972.

Cuando tantas cosas periclitan ahora y un estremecido temor —entre la incertidumbre y la confusión— conturba los espíritus quiero cerrar estas líneas, dictadas con la premura de un acontecer adverso, realzando —y pienso que todos los señores Académicos compartirán tales sentimientos— la consoladora referencia de actuación humana que ha supuesto la lección viva, humilde y ejemplar de D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, Grande de España tanto por sus títulos como por sus méritos, nobles ejemplos y preclaras virtudes.

En la sesión plenaria del día 5 de junio de 1978, el señor Camón Aznar manifestó haber recibido un impresionante escrito redactado por el Sr. Marqués de Lozoya, pocos días antes de morir y que constituía un conmovedor testamento espiritual, henchido de fervor religioso y de profunda confianza en la misericordia de Dios. Leído por el Secretario General, en medio de profundo silencio de los asistentes, se acordó publicarlo en la revista ACADEMIA. Lo que se cumplimenta dándole cabida en estas páginas:

El pensamiento de la muerte me ha acompañado a lo largo de toda mi vida, y más ahora en que, a mis 84 años, no puede estar lejana. No me inspira gran temor, pues confío en la infinita misericordia de Dios, pero sí una gran preocupación. En el Prefacio de la Misa de difuntos se dice: "La vida no acaba, sino que se transforma". ¿Cómo será su forma futura? No puedo menos de amar a mi cuerpo que ha sido mi fiel servidor durante 3/4 de siglo. Me causa pena el abandonar a las personas tan queridas y aun los paisajes y el ambiente que me ha rodeado durante tanto tiempo.

Mi gran consuelo es que encontraré en el umbral a mi Angel de la Guarda de quien siempre he sido devoto. El me llevará a la presencia de Jesús.

El Marqués de Lozoya.

EL MARQUES DE LOZOYA

Es un gran honor el que me concede la Academia al encargarme la necrología del Marqués de Lozoya. El dolor que siento por su pérdida es muy grande.

Gozaba de la entrañable amistad del Marqués, singularmente en tiempos cercanos. Gran emoción he sentido cuando su sobrino, Felipe Peñalosa, me dice que yo era una de las personas de mayor confianza y cariño del Marqués.

Hombre integral en la cultura del país, en la vida privada impregnada de sentimiento religioso y de amor familiar.

Como más de una vez he hablado y escrito del Marqués, voy a recoger aquí algunas de las notas vitales y eruditas que de él he espigado.

Quiero comenzar con mi primer conocimiento del Marqués. Era en 1920. Yo estudiaba Derecho en la Universidad de Zaragoza. Y el catedrático de Derecho canónico, D. Juan Moneva y Puyol, inteligencia muy aguda y escritor de corte gracianesco, nos dijo en una de sus clases, en las cuales afloraban toda clase de temas, que había en Madrid un poeta con versos de limpio y brillante estilo: el Marqués de Lozoya. Desde entonces la imagen del Marqués no ha podido desprenderse de este atributo. Y cuando leía sus libros eruditos, al final pensaba, parodiando a Manuel Machado: "Y poeta". Porque el que en su juventud hace versos ya está salvado para el resto de su vida. Versos los del Marqués, de castizo garbo, de sonoro ritmo.

Mencionemos sus libros de poesías: *Poemas arcaicos, Poemas de añoranzas, Sonetos espirituales, Romance del llano, Cantos de la tierra alta.* De esta producción se destacan, a mi entender, los *Sonetos espirituales,* llenos de intensidad emotiva y de alto estro. Si este libro se hu-

biera publicado hacia 1940, cuando hubo una reacción formalista en la literatura española, hubiera tenido más éxito que en la época de su publicación.

Después, según me confesó el Marqués, se sintió desplazado de corrientes poéticas con lluvia de metáforas y verso libre que no encajaban en su concepto de la poesía.

Tras estos versos ya el Marqués puede entrar, y entra, en el mar de la cultura con una arboladura que le permitirá llegar allí donde su vocación desee. Y para comenzar —indicando aquí su novela de los campos segovianos *El Regidor*— queremos señalar que como empresa principal entre las labores del Marqués de Lozoya se encuentra su *Historia del Arte Hispánico.*

Esta primeriza por su género está escrita en una prosa amable, deslizada, de fácil lectura, sin esquinas de áspera erudición ni sensiblerías literarias. Es este un bloque de conocimientos en el que se advierte un excesivo pudor de su autor, cuyas opiniones tantas veces se disimulan y subyacen bajo citas de otros autores.

No hay en esta historia —y es esta una de las preocupaciones del Marqués, consignada en varios estudios— ninguna exaltación nacionalista. Más bien ve a nuestro arte en una esfera de provincialismo que en muchos momentos gira alrededor de otros centros culturales europeos. Hay en esta historia una virtud metodológica en la exposición de un conjunto tan complejo como el de nuestro arte: el de presentar los monumentos en una seriación lógica, dentro del desarrollo de cada estilo, sin que su número embarace el ritmo de su exposición. Y colocando las obras cumbres como ejes de una evolución, de las cuales estas obras son su exaltación cimera. Referenciar al arte portugués y al arte hispanoamericano acentúan la personalidad de esta obra.

Pero este panorama ha sido dominado desde un otero. Y ninguno mejor para esta contemplación que el alto trono de su Segovia. Y a Segovia ha dedicado no sólo su amor, sino el arranque de sus estudios. Que quizá puedan resumirse en su *Guía* de una de las ciudades más hermosas del mundo. En donde se recogen las bellezas de esta ciudad de los "sus-

tos", como gustaba decir al Marqués, con su acueducto, su alcázar, la torre de San Esteban, la catedral, construida en pleno siglo XVI, pero levantándose grácil y alta de un purísimo gótico.

Otros de los varios temas de sus estudios han sido el de la historia de las corporaciones de menestrables, el de los conversos segovianos y el de la rica e ilustre judería de Segovia. Continúan los estudios segovianos con publicaciones sobre la casa segoviana, la morería y sobre otros monumentos importantes como La Vera Cruz, San Millán y el Alcázar con el Salón del Solio.

Al arte románico ha dedicado especiales trabajos; así tenemos las pinturas murales de San Justo, en las que se mezcla el carácter popular y la influencia oriental.

También realiza un estudio primerizo de San Antonio el Real y sus pinturas.

Importantes son también sus monografías dedicadas a las ciudades segovianas de Pedraza y Sepúlveda, ricas en arte. Así como a los reales sitios de San Ildefonso y Riofrío.

Y dentro del estudio de temas pictóricos destaquemos el dedicado a Nicolás Greco, "el Greco segoviano", hijo de un copista griego de Felipe II. A Ambrosio Benson, autor del retablo de Carbonero el Mayor, y a Sebastián Muñoz.

De la historia segoviana hay que recordar su estudio sobre Gonzalo Pérez, acompañante de Carlos V y Secretario de Estado con Felipe II.

Es de destacar asimismo el estudio que realiza sobre la catedral de Santiago de Compostela.

El Marqués de Lozoya publicó una monografía sobre la escultura de Carrara en España en la que se destacan artistas como los Aprile, Gazzini, Nicolo di Corte, Juan de Lugano, Giovani de Nola y sus relaciones con los nobles españoles como el Duque de Alba, el Marqués de Tarifa, los Condestables de Castilla...

Se advierte en el Marqués una preocupación por la pintura gótica, bien manifiesta en su estudio sobre los primitivos valencianos. Y descubre en Castilla al llamado Maestro de los Claveles.

Sus preocupaciones sobre la escultura española se concretan en su estudio sobre Alonso de Berruguete. Es importante su monografía sobre el *San Mauricio* del Greco, con un estudio muy pormenorizado.

Y ya en el siglo XVII destaquemos el estudio sobre Alonso Cano y sobre el pintor Ribera.

No podía eludir su erudita admiración por Velázquez, que se concreta en su monografía sobre *La Rendición de Breda.* Descubre cuadros de Zurbarán en Lima.

Trabajo muy importante es el dedicado a la labor de Lucas Jordán en el Monasterio de El Escorial.

En sus estudios sobre la pintura del siglo XVIII no podía faltar su interés sobre el gran pintor Francisco de Goya. Para cuyos inicios artísticos menciona su relación con Antonio González Velázquez en la iglesia de la Trinidad de los españoles en Roma.

En una muy completa monografía se estudia el retrato de D. Tomás Pérez de Estala, aragonés y muy relacionado con labores industriales en Segovia.

Muy importantes son sus aportaciones estéticas y documentales sobre Vicente López en el libro a él dedicado.

En el discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes se ocupó de las Artes plásticas del siglo XIX y su teoría. Y de ese mismo siglo son de destacar sus estudios sobre Rosales, Madrazo, Tejeo, la pintura romántica y los cuadros de historia. Y tras ella la postura realista con temas populares, sociales y costumbristas.

En el arte contemporáneo mencionemos sus monografías sobre Sorolla y Alvarez de Sotomayor.

El Marqués de Lozoya, además, realizó importantes estudios sobre las artes populares. Así tenemos su trabajo sobre el *Mueble español,* que recoge su historia desde el gótico hasta el siglo XIX. Que viene a ser también un repaso sobre la historia y las artes en nuestro país, y dentro de estas artes su estudio sobre la orfebrería española con el más célebre de los talleres de la primera mitad del siglo XVI: el de los Muñoz, en Segovia. al que se pueden agregar los nombres de Jacinto Ruiz y Bartolomé

Alemán. Es de destacar también su estudio sobre *La porcelana de Madrid,* en torno al reinado de Carlos III.

En su producción tampoco faltan estudios sobre estética y estilística. Así tenemos su obra sobre el rostro de Cristo en el Arte español.

Así como su estudio sobre la condición social del artista en la historia del Arte. Poniendo como ejemplo los casos del escultor Giralte y del pintor Antonio Pereda.

Su obra más difundida ha sido su *Historia de España.* En ella, como en la *Historia del Arte Hispánico,* su visión es vasta y de una amplitud cultural que abarca todos los momentos históricos de España. Tampoco hay en ella una exaltación nacionalista, pero sí un sentido patriótico que justifica el mismo ser de nuestra nación. Su lectura, sin pedantería erudita pero con la consciencia siempre de grandes conocimientos, es amable y de fácil asimilación. Hay una serie de trabajos ligados a ella como su estudio sobre los orígenes del Imperio.

Sus monografías sobre el cronista D. Pedro López de Ayala y sobre Don Rodrigo de Contreras y D. Francisco de Contreras.

En su vocación como americanista destaquemos su estudio sobre las islas Canarias y su arte como pórtico para hablar del arte americano. Las relaciones entre Canarias y Perú. Sus estudios sobre Lima y El Cuzco.

En 1960, con motivo de su ingreso en la Academia de la Historia, pronunció un discurso sobre la "Prolongación de la Edad Media castellana en América Central en el siglo XVI". Centrando la primera etapa de la colonización en la figura del segoviano Pedrarías Dávila.

El problema de la autoctonía del arte americano lo plantea en su estudio "Capitalidad y provincianismo en el Arte Hispano", publicado en la *Revista de Ideas Estéticas.*

Así también estudia la unidad del barroco español y su trascendencia en América. Y la intervención de los artífices vascos en aquel continente.

Gran importancia para la cultura artística española fue la actuación del Marqués como Director General de Bellas Artes en una época triste y de gran desaliento económico. Cuando gran parte de los templos estaban arruinados y sus tesoros abrasados. Cuando se imponía la reorganización

y creación de nuevos. La presencia de museos, exposiciones de arte antiguo y moderno despertó la actividad artística en todas sus expresiones y no fue la de menor importancia la musical. Afición estimulada por el ambiente familiar y a la que tenemos que agregar como aportación positiva del Marqués la creación de la Orquesta Nacional, de la Agrupación Nacional de Música de Cámara y la reorganización de los Conservatorios.

Al lado de su gran producción libresca, que no agotamos en esta relación, se encuentra su entrega, día a día, con derramada generosidad, a todo lo que reclamaba su presencia en el ámbito de la cultura española. Sus conferencias se han vertido caudalosamente en toda la geografía española. Creo que ha sido raro el día en que el Marqués no estaba ocupado en ese noble y esforzado menester.

Y al lado de las conferencias, ¡qué inmensa cantidad de presentaciones y prólogos de exposiciones, generalmente de artistas modestos! Esta aportación, poco valorada, es un testimonio más del interés y conocimiento que el Marqués de Lozoya poseía del arte de hoy.

Tenemos que terminar proclamando como constante permanente en toda la producción del Marqués un gran sentido patriótico: España en sus glorias y en sus quebrantos. Pero siempre España. Pocas veces habrá habido una tan perfecta simbiosis entre el autor y su obra. Bondad, sí, bondad que informaba todos los actos de su vida, pero al mismo tiempo una fuerte y heroica personalidad capaz de producir esos miles de páginas. Esa atención generosa y a veces sacrificada a todos los valores del espíritu. En esa tan proclamada entrega a los demás: una tensión creadora, que aquí, en una pequeña parte, hemos querido resaltar como humilde homenaje al Marqués de Lozoya.

José Camón Aznar.

RECUERDO DEL MARQUES DE LOZOYA

No me correspondería hablar hoy aquí, señores Académicos, habiendo entre vosotros tan excelentes historiadores, mas ¿cómo negarse al requerimiento deferente y cariñoso de nuestro Secretario? Lo funda en mi vieja amistad con el ilustre compañero ido y en que presido la Sección de Escultura de esta Academia. Añado mi condición de artista que algo debe al Marqués de Lozoya.

Pienso, amigos Académicos, que la bondad es excelencia y que la grandeza la da el corazón. A la bondad y al corazón encendido le da uno tanta o más importancia que al talento y a otras cualidades humanas. Así conocimos a Juan de Contreras y López de Ayala y por ello sobre todo le quisimos.

Todos cuantos fuimos sus amigos y los que no lo fueron sabemos por encima de toda ironía que el natural de Juan de Contreras fue auténticamente bondadoso y que al unísono de esa bondad latía en él un corazón que además era de poeta.

Alguna vez, al felicitarle por tanto homenaje potestad, condecoraciones y muestras de cariño y de admiración como cosechaba, le oí decir: "He procurado siempre no hacer mal a nadie". "No, querido Marqués —le argüí—, si usted se hubiera limitado a no hacer mal no sería hoy el ejemplo de bondad que es. Su frase la cambio por esta: 'Ha hecho cuanto bien ha podido'".

Y lo ha hecho no solamente en la parcela cristiana, íntima y familiar de amar al prójimo y favorecerle, sino también:

Con su poesía siempre noble y elevada que deleita y edifica.

Con sus estudios, investigación e ingente obra de historiador y, sobre todo, de divulgador que aporta a la cultura hispánica un caudal vivo de conocimientos sobre nuestra grandeza y devenir históricos y esclarece y divulga la trascendente, gloriosa obra de nuestros artistas desde los tiempos más remotos hasta los días que corremos; obra tan copiosa y áurea que sólo por la de los italianos es superada —según dijo Miguel Angel—, mas

a veces algún genio, Velázquez, Goya, Martínez Montañés, Zurbarán, águilas nuestras, se elevan más alto aún que aquellos en determinados temas.

Desde la cátedra, en Valencia primero, luego en Madrid y finalmente en Navarra, ejerce Lozoya un largo y fecundo magisterio con sencillez y enseñando, como quien no quiere la cosa, disciplinas muy arduas e importantes; magisterio que expande y continúa bondadoso y solícito hasta sus ochenta y cuatro años como conferenciante fácil y ameno sin que le arredrasen los viajes y las molestias inherentes a la diversidad de lugares y de tribunas en los que su palabra y su sabiduría se vertían.

Naturalmente, para hacer poesía que eleve, historia que trascienda o cultive y ejercer magisterio, se necesitan no sólo bondad y corazón, sino talento, vastos conocimientos, otras cualidades humanas, gran vocación y tenaz voluntad de trabajo.

Así Lozoya pudo, sin abandonar aquellas disciplinas, trabajar por España en muy diversos cargos; yo no diría políticos, sino de servicio, pues de lo que se trataba era de cooperar, de hacer.

Director General de Bellas Artes casi recién terminada nuestra última contienda civil, cuando, deshecho todo, apenas había nada, reorganizó la máquina ministerial que podía fomentar lo que era su cometido; creó Escuelas Superiores de Bellas Artes en Valencia y Sevilla, revitalizando y dándoles nuevo impulso a las de Barcelona y Madrid, llamando a ellas a los maestros más capaces del momento; tendió la mano a los artistas y tuvieron su estímulo y apoyo. Generoso de su pluma son incontables los que recibieron elogio suyo, pues comprensivo y sin saber negar lo que podía beneficiar a quien a él acudía encontraba raudo la cualidad o el don elogiable que de cada artista que trabaja amorosamente puede hacerse.

Patrocinó, demócrata verdadero, el talento, al margen de las ideas, y salvó monumentos pese a las míseras asignaciones de que entonces se disponía.

Es más, durante su mandato se inició un mecenazgo artístico que como la Historia nos enseña ejercieron papas, reyes, príncipes y potentados y del que los Estados modernos se inhiben.

Lozoya, con Ibáñez Martín y Ortiz Muñoz se propusieron erigir va-

rios monumentos escultóricos en la Ciudad Universitaria madrileña, los que a más de glorificar a los efigiados habríanla prestado decoro y belleza europizando su inmenso *campus* casi desnudo de monumentos o estatuas que además de embellecer y decorar, repito, ejemplarizarían a las sucesivas generaciones.

Se inició aquella gran idea. Yo mismo llegué a efigiar al Cardenal Ximénez de Cisneros, el que preservó la unidad de España y alentó para la grandeza de nuestro Emperador y Rey Carlos V el gran vuelo hispano de la latinidad, de la religión, del verbo, etc., continuando y ampliando más allá la obra de la Roma imperial y ecuménica.

El catalán Clará, que había de esculpir la fuente de las Artes, pudo modelar su Minerva; Orduna la estatua del Rey Alfonso XIII y Capuz la del Generalísimo Franco, única que llegó a ser fundida en bronce y luce hoy ante el actual Ministerio de Obras Públicas. Adsuara, no obstante haber sido hombre de Azaña, recibió el encargo de esculpir a José Antonio. Ya quisiéramos hoy este ejemplo de ecuanimidad y democracia. Clará, Capuz, Adsuara y Orduna fueron compañeros nuestros en esta Academia. Para ellos va en este momento, junto con el de Lozoya, mi recuerdo emocionado.

El Ministerio de Ruiz-Giménez que siguió abandonó lo que había puesto en marcha el de Ibáñez Martín.

Nació Lozoya un día de San Marcial. Así se llamó nuestro gran poeta romano, poeta era él y el destino le llevó a vivir sobre suelo en el que se dice que tuvo su huerto Marcial: la colina gianicolense en la que se asienta además nuestra católica fundación de San Pietro in Montorio.

Sobre aquel enclave españolísimo en la Urbe Capus Mundi, en el que romanidad, poesía y cristiandad se conjugan, discurrió para su enriquecimiento moral, durante cuatro años, la vida de Lozoya.

Lozoya, antecesor del sevillano gran pintor Joaquín Valverde y mío en la Dirección de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, continuó allí la orientación de los jóvenes artistas españoles, su obra de historiador y la función de Embajador de las Artes Españolas en la Ciudad Eterna que nuestra Academia romana representa.

En las mañanas, a pie, penetraba la Urbe y luego divulgaba entre los pensionados su experiencia.

En Roma escribió Lozoya el discurso de contestación a mi ingreso en esta Academia. Discurso que provocó —lo digo con gratitud— aplauso general e insólito al hablar en él de la pintora que es Magdalena, mi esposa.

Vuelto a España, el Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, se reintegró a su labor magistral y académica.

Su personalidad, su obra, su prestigio, el respeto por su honesto obrar, le llevan a presidir el Instituto de España.

Y Presidente del Instituto el Marqués de Lozoya representó a las Academias en el Consejo del Reino durante ocho años. Vertido a la política, al margen de partidos y componendas, con sabio bagaje consumió su dilatada vida obrando, sirviendo a la cultura, a las artes, a la patria. Es a la fidelidad y perseverancia en este servicio a la que se confiere, en la persona de Juan de Contreras, la Grandeza de España, y se confiere, creo que por primera vez en los tiempos modernos, no a las armas, a la sangre, a la política o al poder económico, sino a la Cultura y al Arte juntos.

Y, para broche de oro, esta Academia le otorgó por la antigüedad de sus méritos académicos el sustancioso premio "Forna". ¡Ah!, más él, señorío generoso, recibe, sí, el premio, pero la sustancia, las pesetas, digo, hace que lleguen a las de un gran pintor, José Aguiar, que el mismo Lozoya creía que debía ser el premiado, que lo merecía sobradamente, dándole con ello al gran artista la última satisfacción de la vida, pues Dios se lo llevó a poco de recibir este don de la Providencia, encarnada en Lozoya, y en la que Aguiar creía.

Señores: "No está el mérito en recibir los honores, sino en arribar a merecerlos", mas bueno es que se reconozcan y se premien no sólo para satisfacción de quien los recibe, sino para congratulación y estímulo de cuantos hoy recordamos al Grande de España, Académico, Marqués de Lozoya, Excelentísimo por tantos conceptos, más sobre todo, como empecé diciendo, por su corazón bondadoso.

ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR.

EL MARQUES DE LOZOYA

Me creo en la obligación, que cumplo con mucho gusto, de decir unas palabras —por casi finales muy breves— recordando a nuestro querido Director. En los años de Secretario bajo su dirección me llenó de cariño, de atenciones y hasta de disculpas cuando su vida de conferenciante o de homenajeado, alegremente andariego hasta hace bien poco, le impedía asistir a la sesión. Dirigió la Academia de Roma; lo primero que firmó el Ministro Ruiz Giménez, al tomar posesión, fue el nombramiento del Marqués de Lozoya como Director, y en Roma recojo yo el eco de su caballerosa bondad y de su magisterio. En nuestra posguerra tuve la fortuna —no la fortuna: él me llamó— de trabajar bajo su dirección y la de Turina. Bajo su estímulo y su amparo se realizó una importante labor de organización musical, que la Sección de Música de esta Academia tiene el estricto deber de recordar: creación de la Orquesta Nacional, creación de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, reorganización de los Conservatorios. Presidió con mucho gusto una labor de continuidad, de herencia: a él se le debe la solemne conmemoración de Falla, el montaje, no superado, del *Retablo de Maese Pedro*, invitando a venir de Lisboa, precisamente para la continuidad, a Ernesto Halffter. Mis compañeros de sección saben muy bien, por experiencia muy vivida, lo que fue su ilusión ante estrenos como el del *Concierto de Aranjuez* o la *Rapsodia portuguesa*. Presidió con alegría inmensa las primeras salidas al extranjero de la Orquesta Nacional y de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Aunque no sea de mi especial competencia debo recordar su valentía en la renovación escénica a través del Teatro María Guerrero: montajes escénicos como los de *La herida del tiempo*, de Priestley, o *Nuestra ciudad*, de Wilder, son buen ejemplo de ello.

Mucho se ha hablado, y con razón, de la hondísima religiosidad del Marqués de Lozoya, y de ella ha hecho un bello resumen el predicador que tan cerca estuvo de nuestro amigo, pero yo quisiera destacar algo superior al matiz. En los tiempos terribles del comienzo de la guerra el Marqués de Lozoya derrochó bondad e influencia y hasta santa indignación a veces contra las represalias; mereció el doble y bello calificativo de "amparador de los perseguidos" y de "fiscal de los perseguidores". Hay otro hecho muy significativo: colaboró en un triste libro lleno de ataques injustos a la Institución Libre de Enseñanza, pero él, sin dejar de señalar su discrepancia ideológica, hizo caballerosa justicia a la contribución extraordinaria de aquellos hombres al conocimiento y divulgación del arte español y eso ha sido reconocido por los más beligerantes contra la desafortunada publicidad. La fe cuanto más honda, cuanto más viva, al ir unida al amor es inseparable de la comprensión.

Cuando recordamos a un hombre de tanta fe, de fe llevada con honda alegría vital, la sonrisa quiere aparecer entre la pena. Un día de tantos, hace muchos años, cuando era Director General, después de una mañana agotadora de visitas, de peticiones, de promesas cuyo cumplimiento hubiera sido milagro, aparecí yo cerca de las tres de la tarde con un montón de papeles para la firma. Le oí entonces la más alta expresión de su cólera al dirigirse al crucifijo que presidía su mesa exclamando: "¡Señor, yo no digo que la humanidad sea mala, no, no lo digo, pero sí que es pesada!"

MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ.

DESPEDIDA AL MARQUES DE LOZOYA

Recibí la triste noticia de su marcha en Sevilla. ¡Qué gran tristeza inundó mi alma! Vinieron a mi memoria recuerdos de toda nuestra dilatada amistad, desde los años de la Dirección General de Bellas Artes, donde ejerció de forma magistral, hasta los últimos días de mi visita al sanatorio, en un atardecer lleno de tristes presarios la figura del buen amigo en un sillón, a contraluz ante el ventanal, sus rodillas cubiertas con una manta y el rostro anguloso por la larga espera.

Al verme, su cara se iluminó de alegría no fingida, porque él nunca fue capaz de mentir, sus pensamientos siempre fueron claros hacia la bondad, nunca le oí pronunciar palabras incómodas contra nadie, todos teníamos un lado bueno que con su mirada limpia veía y lo mostraba para justificar su razón.

Su gran obra poética, de la que poco se ha hablado, es el producto de una larga y profunda especulación intelectual, pero en él, alma de elegancia suprema, hay un pudor de la inteligencia que le lleva a disimularla, como si sintiese timidez de exhibirla, y es que en el fondo de su alma poseía una humildad cristiana de pura ley.

No he podido leer todo lo que se habrá dicho en su partida, pero estoy seguro de que habrán sido palabras bellas y elogiosas a su figura, que a medida que pase el tiempo se irán agigantando más y más. Sé que él, humildemente, las rechazará porque ya no necesita nada de esta tierra donde tanto trabajó, siempre con alegría ilusionada en el buen hacer.

Ahora, desde la otra vida, nos verá inmersos en nuestras miserias con su mirada bondadosa y llena de profundo agradecimiento.

Enrique Segura Iglesias.

NUESTRO DIRECTOR MARQUES DE LOZOYA

Poco podré decir a lo que nuestros compañeros de Academia dijeron sobre nuestro último Director. Pero sí me uno a este coro por el que expresamos nuestro sentimiento, alzando nuestro elogio a la obra y la figura del Marqués de Lozoya, lo hago por creer que podría añadir a lo ya dicho algún matiz más sobre quien fue algo distinto entre las destacadas personalidades que formaron nuestra Academia a lo largo de los años.

Creo, además, que si una dedicación común, la historia del Arte, me obliga a ello, también me obliga una amistad entre nuestras dos familias iniciada en tiempos de mi bisabuelo, cuando era Director de la Academia de Artillería; que se afirmó entre el abuelo de nuestro llorado Director y mi abuelo, cuando éste estudiaba en Segovia, que continuó con mis tíos artilleros y su padre y que desde el principio de nuestro trato fue cimiento de amistad tanto como el que nos proporcionaba una misma dedicación.

Mayor que yo, le conocí de soltero, catedrático en Valencia, cuando yo frecuentaba esa ciudad, y trabajaba en su biblioteca y archivos. Desde entonces —poco falta para los cincuenta años corridos— nuestra amistad siguió aunque estuviéramos alejados por mis ausencias o mis viajes, o como en estos años últimos, cuando coincidíamos una y otra vez en nuestro Madrid.

Dije que Juan Lozoya fue distinto. Segundón de ilustre casa antes de pasar a ser cabeza de ella, se formó en las letras como tantos segundones lo hicieron. Se formó inicialmente en su Segovia, que conservaba en aquellos tiempos de su niñez y juventud grupos de personas letradas que mantenían viva la tradición del humanismo. El Conde de Cheste fue su padrino; en su casa y en la de sus mayores halló los clásicos y los libros de historia, la vieja historiografía de Segovia, de Castilla y de España.

Los primeros libros que escribió fueron de versos, entre el modernismo y el ejemplo de los clásicos. Escribió novelas, que nunca vi. Y pronto entró de lleno en la historia siguiendo vidas familiares. La de Angelina de Grecia, nieta del Emperador de Bizancio, que vino a casar con un Contreras, culminando así una romántica historia; de Rodrigo de Contreras, que fue a América desempeñando importante papel; escribió de guerras y de paces, sirviéndole de mucho los archivos familiares. Había emprendido ya cuando comencé a tratarle, una de las dos obras que han marcado su nombre para siempre en la historiografía española. Había iniciado su *Historia del Arte;* luego, recientemente, escribió su *Historia de España,* una obra que tan gran divulgación ha tenido. En ambas hallamos una de sus cualidades mayores: su buen estilo de relatar. En ellas aparece, junto a otras innegables dotes, la tradición de bien decir en castellano puro.

Junto a esta condición rara y preciada hay que destacar su vocación enseñante. Profesor de Universidad, en ella y fuera de ella fue infatigable divulgador, ameno y constante conferenciante.

Todo esto nos lleva a destacar su condición humana. Este algo que le hacía distinto, de colegas y compañeros, según decíamos en un principio. Señor por su cuna, fue sencillo en su trato —de la mejor y mayor señoril llaneza—, fue hombre de profunda fe y de hombría de bien. Y todo le llevaba a no saber decir que no a nadie. Le llevaba a esforzarse en ayudar y en tratar de conseguir lo que fuera para otros sólo por ser segovianos, por ser sus amigos o sencillamente por habérselo pedido.

No quedaría su personalidad justamente explorada si no recordáramos aquí, en una Academia mantenedora de muchas tradiciones artísticas cuyas raíces se hallan en el humanismo, lo que un gran humanista florentino escribió como condición de "humanitas". Siguiendo modos de sus días personificó las cualidades de "humanitas"; en una ninfa que poseía las condiciones más preciadas en los hombres, por quienes se estaba recreando la antigüedad, aunque estuvieran vivas facetas del pensamiento medieval.

Excusad la extensión de la cita —pero tanto sus conceptos como sus palabras serán mejores de cuantas mías pudieran oír—, que es compendio de mucho de lo que hacía distinto nuestro Director. Escribió Mar-

silio Ficinio a uno de los Médici: "Porque humanidad (humanitas) es ninfa de excelente y bella apariencia, nacida en los cielos y querida más que otras por Dios el más alto. Su espíritu y pensamiento son amor y caridad; sus ojos, dignidad y magnanimidad; sus manos, liberalidad y magnificencia, y sus pies, proporción y modestia. En conjunto es, pues, templanza y honestidad, encanto y esplendor."

Juan de Contreras, IX Marqués de Lozoya, Grande de España, nuestro Director, supo reunir en sí una formación humanista debida, al igual que su piedad, al ambiente de la Segovia de sus días juveniles. Estudioso, paciente e infatigable trabajador, dotado para las labores del espíritu a las que desde muy joven se dedicó. Su sensibilidad de poeta proporcionó matices que afloran tantas veces en sus grandes síntesis históricas, concediéndoles la distinción que es característica de su bien modelada prosa.

Bondad, sensibilidad y estudio hicieron que en él se dieran aquellas cualidades que Marsilio Ficinio exigía en el ideal humano: Temperancia y honestidad, encanto y esplendor.

Por ello, por todo ello, su persona y su reflejo en sus obras fue algo distinto y perdurable. Todo influye, señores Académicos, a que nuestra pérdida, y la que la Academia padece, sea mayor.

XAVIER DE SALAS BOSCH.

EL MARQUES DE LOZOYA

Con el inmenso dolor que siento por el fallecimiento de nuestro Director y entrañable amigo mío voy a intentar decir algo sobre mis relaciones con él a través de los años desde mi juventud. Ya otras voces más autorizadas que la mía han glosado sus grandes virtudes y ensalzado sus méritos extraordinarios, de modo que lo que yo puedo decir, aunque curioso, es insignificante y sólo de carácter personal.

Muchos años han pasado desde que en Valencia nació nuestra amistad: para mí son imborrables aquellas veladas musicales en mi hogar en la época en la que el Marqués de Lozoya regentaba la cátedra de Historia de España en aquella Universidad. Su asistencia asidua a estas reuniones los domingos por la tarde consistían en la lectura a primera vista y a cuatro manos en el piano interpretando toda clase de obras sinfónicas y de cámara transcritas para esta modalidad, que permitía el conocimiento exacto con el detalle de todo el contenido de las partituras, y así con mi colaboración y asistido por algún otro de los contertulios, que eran por ejemplo D. Eduardo López Chavarri, D. Enrique González Gomá, dos críticos ejemplares, y a veces Amparo Iturbi, gran pianista y hermana del gran Pepe Iturbi, leíamos las sinfonías de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssonhn, de Schubert, de Brahms, y otras muchas obras sinfónicas, Debussy, Ravel, los rusos, los modernos y aun contemporáneos, todo con la reducción para piano a cuatro manos.

Allí el Marqués de Lozoya disfrutaba con nosotros en el conocimiento y emoción de tantas obras maestras, que le servía para gustarlas plenamente después en los conciertos sinfónicos con una preparación previa de grandísima utilidad; y me complazco en reproducir aquí una frase que se la oíamos decir con frecuencia: "Yo en un concierto—decía—disfruto mucho más que los técnicos oyendo las obras, porque éstos se fijan dema-

siado en los defectos de interpretación, pero yo, en cambio, sólo me abandono a sentir". Ello es una prueba más de la infinita bondad de su corazón.

Después estalló la guerra civil y con ella la dispersión de todos, y una vez terminada su nombramiento de Director General de Bellas Artes, desde cuyo alto cargo tuvo la generosidad de concederme una cátedra de Piano Superior aquí en el Conservatorio de Madrid, que desempeñé durante ocho años, y desde este puesto directivo de las Bellas Artes favoreció cuanto pudo a todos los que a él acudían para regularizar su posición en el profesorado.

Con mi hermano Luis, también catedrático de Geografía e Historia, estábamos a él unidos íntimamente, pues habíamos tenido los mismos profesores en el doctorado, y aún recuerdo que mi hermano había obtenido con su gran destreza unos magníficos apuntes en la clase de Arqueología Arábiga de D. Manuel Gómez Moreno, que últimamente me fueron reclamados por el Marqués de Lozoya, y se los entregué, diciéndome algún tiempo después que le habían sido de gran utilidad para su monumental *Historia de España.*

¿Qué más puedo decir? Que con la pérdida irreparable de D. Juan de Contreras se nos ha ido un amigo insustituible, cuyo paso por la tierra ha sido un ejemplo permanente de bondad y generosidad para todos, un gran señor que ha sabido, por su modestia y por su gran amor bien apasionado hacia nuestra España, derramar toda la belleza de su saber y de su arte, haciéndose acreedor al elevado título de Grande de España, que le concedió nuestro Rey en este mundo, y a la Gloria eterna, donde con toda seguridad Dios le habrá acogido.

LEOPOLDO QUEROL ROSO.

EL MARQUES DE LOZOYA. PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ESPAÑA

No creo necesario, y estimo sería inútil, hacer a los señores Académicos un historial o semblanza de la personalidad, que todos y cada uno de nosotros conocemos, del Marqués de Lozoya. Su dimensión humana, así como su dedicación y elevadísimas dotes en pro de la Cultura, la Ciencia y el Arte, han traspasado nuestras fronteras y se han dado crédito internacional en su época— como paladín de la cultura española, a través de sus magníficas publicaciones, conferencias y trabajos, la mejor donación que nos hizo en vida.

Brevemente, aunque es enormemente difícil la brevedad al referirse al Marqués de Lozoya, permítanme los señores Académicos que nos situemos en el 11 de noviembre de 1963 en el Salón Goya del Ministerio de Educación Nacional, donde el Marqués de Lozoya toma posesión como Presidente del Instituto de España, a pocos meses del fallecimiento del Excelentísimo y Reverendísimo Sr. D. Leopoldo Eijo Garay, Patriarca Obispo de Madrid-Alcalá, su predecesor.

A pocos meses, abril de 1964, en sesión pública del Instituto de España en conmemoración de la Fiesta Nacional del Libro Español, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Presidente del Instituto, Marqués de Lozoya, como representante de la citada Real Academia, diserta sobre "El libro de Arte en España".

Su disertación, digna de tan docto orador, perfila al "*libro*" como "el mejor amigo, discreto cuando queremos callar, gran consolador en nuestras angustias, maestro que sabe adaptarse con la discreción que sólo del amor procede, el amigo que nos enseña las maravillas del mundo y nos permite viajar sin movernos de nuestro huerto solariego. Añade, finalmen-

te, que si Dios nos concede la gracia de poder tener un libro en las manos no será desventurada nuestra senectud".

"Pero —dice el Marqués de Lozoya— quiero en este día referirme al "Libro de Arte", esto es, aquel ejemplar manuscrito o impreso que ha sido de tal manera enriquecido por uno o varios artistas y por diversos artesanos de bellos oficios, que viene a tener, aparte de su valor literario, el de *una obra de arte*".

Su lección es francamente magistral, de las que sólo él nos tenía acostumbrados y de cuya precisión y exposición el Marqués de Lozoya era "docto", encuadrándose una vez más en lo que dice llamarse Senado de Alta Cultura.

Asiste de forma tenaz y constante a las sesiones de Mesa del Instituto de España, que preside, cosa innata en él por concederle su total dedicación. Sólo falta a las sesiones por compromisos anteriores de conferencias en el extranjero.

Se le nombra en el año 1964 Hijo predilecto de la provincia de Segovia, su tierra natal y a la que profesa un acendrado cariño.

En este mismo año, especialmente invitado por la Academia Nacional de la Historia de Lima (Perú), el Marqués de Lozoya asiste al coloquio en memoria del insigne polígrafo limeño Peralta Barnuevo, pronunciando una magnífica conferencia sobre "La evolución del arte barroco en la época de Peralta".

Al año siguiente pronuncia conferencias en Lisboa.

En el año 1966, en sesión solemne del Instituto de España —17 de enero de 1966— en la Real Academia Española, se exalta a Santa Teresa de Jesús, patrona de los escritores españoles, siéndole entregado al Marqués de Lozoya por el Nuncio de Su Santidad el "Breve Pontificio" o documento que acredita el patronato de la santa abulense.

Por Decreto de 31 de octubre de 1967 se le otorga al Marqués de Lozoya la Medalla de oro al mérito en el trabajo.

En el año 1969 se ve ultimada y sale a la luz pública la edición de la obra *Dioscórides*, que tantos esfuerzos ha ocasionado al Instituto de España y a las Reales Academias.

Es en el año 1971, y ante la nutrida asistencia observada en la celebración realizada en la Real Academia de la Historia con motivo de la sesión solemne del Instituto de España el 23 de abril, cuando se acuerda que en lo sucesivo al convocar una nueva sesión solemne se procure fijar la fecha de su celebración con la de la Junta ordinaria de la Real Academia en que haya de tener lugar.

El Marqués de Lozoya fomenta y trata de incrementar la vida de las Reales Academias y del Instituto de España estableciendo una escrupulosa selección en las publicaciones a realizar para así conseguir mantener y acrecentar el prestigio de todas cuantas ediciones se hagan a través de dichas instituciones.

En el citado año 1971 fallece D.ª Ventura de Contreras y López de Ayala, viuda de Peñalosa, hermana del Marqués de Lozoya.

Expresamente invitado por el Instituto de España, en Nápoles el Marqués de Lozoya pronuncia varias conferencias de eco internacional.

Es en febrero de 1972 cuando el Marqués de Lozoya, en el Salón Goya del Ministerio de Educación y Ciencia y ante el Ministro del ramo, cesa en la Presidencia del Instituto de España, por razones de edad, siendo sustituido por el Duque de Alba, reconociéndosele públicamente los eminentes servicios prestados al Estado Español y a la cultura nacional.

Han sido algo más de ocho años de dedicación plena al Instituto de España y a sus Reales Academias, labor fecunda e intensa en pro de la cultura, de la ciencia y del arte; ha sido, en fin, un eslabón más de su vida.

Para terminar es preciso resaltar que a los pocos meses, en sesión solemne del Instituto de España conmemorativa de la Fiesta Nacional del Libro Español, el 24 de abril de 1972, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presidiendo el Ministro de Educación y Ciencia Excelentísimo Sr. D. José Luis Villar Palasí, asistido del Presidente del Instituto de España y miembros de la Mesa del mismo, Presidentes de las Reales Academias y gran número de Académicos y público en general, el orador Excmo. Sr. D. José Camón Aznar, representando a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, diserta sobre "El Marqués de Lo-

zoya y el libro de Arte", analizando el gran orador la personalidad humana del Marqués de Lozoya perfila una a una las publicaciones que sobre arte hispano y su historia tiene editadas desde el románico a nuestros días, con especial atención a la arquitectura, y a la pintura, siendo buena demostración de su tarea importantísima la exposición de sus obras que se le ofrecía en la Real Academia donde se celebraba el acto.

El Excmo. Sr. Ministro pronunció unas palabras expresando su satisfacción por presidir este acto, homenaje al Marqués de Lozoya, a quien se le concedía la Medalla de Oro al Mérito Artístico como premio a su brillante labor en favor de la cultura española.

Fiel homenaje a tan sencillo y grandioso caballero de la Cultura, de la Ciencia y del Arte.

Así fue la vida del Marqués de Lozoya como Presidente del Instituto de España.

FERNANDO CHUECA GOITIA.

EL PROFESOR MARQUES DE LOZOYA

Con la muerte del Marqués de Lozoya pierde la cultura española uno de sus hombres más representativos. Su vida y actividad se enraizan en dos aspectos que felizmente se conjugaban armónicamente dada la universalidad de su quehacer. En él se fundían, en efecto, una exquisita formación humana, vinculada estrechamente a su rango nobiliario, y una sólida preparación intelectual, que le permitía tratar con galanura y amplitud de espíritu los temas más diversos de nuestra cultura humanística. Dotado de mente clara y espíritu patriótico, su prosa se revestía de un peculiar carácter, que atraía y hacía fácil, poniendo al alcance de todos los temas más complejos de nuestra historia nacional.

En todo caso se trasluce en sus escritos el ambiente cultural en que se desenvolvió su niñez y juventud, es decir, su etapa formativa. Es evidente que su afición a los estudios históricos, exaltando el genio hispánico, se vinculan estrechamente a su nacimiento aristocrático y a sus relaciones familiares. Nobleza que realza con su formación intelectual y que culmina cuando en sus últimos años es designado Grande de España, en reconocimiento precisamente a su profunda labor cultural. Se ha de destacar el carácter excepcional de esta distinción, sumamente justificada, como se evidenció en el amplio eco que propició, pues es la primera vez en la historia española que la labor intelectual ha sido tenida en cuenta como motivación para otorgarla.

En esa vinculación a su estirpe se fundamenta su interés por el ajuar de la casa, es decir, por las artes aplicadas, por los pequeños objetos de uso, a los que dedicó múltiples estudios y conferencias. Esta afición y dedicación se vio favorecida en sus últimos años por su cargo en el Patrimonio Nacional, pues fue alma de la revista *Reales Sitios* y en numerosas ocasiones contribuyó a la conservación y conocimiento de las magníficas co-

lecciones reales. La delectación con la que hablaba de estas artes ha contribuido poderosamente a su valorización. En sus manos, mediante su estudio, estas artes, injustamente calificadas como menores, adquirían suma importancia, quizás como más expresivas de una cultura, de un estrato social, en razón de su carácter de objetos de uso cotidiano. A este respecto son ejemplares los capítulos correspondientes de su *Historia del Arte Hispánico* como los dedicados a la moda o inclusive los referentes a la actividad y desarrollo de los gremios segovianos.

Múltiples son los trabajos que el Marqués de Lozoya ha realizado sobre arquitectura, escultura o pintura, tanto españolas como hispanoamericanas, pero no es esta labor la que quiero especialmente destacar en este momento. Nos interesa fundamentalmente su condición de profesor, que es la que realmente le dio prestigio en los medios universitarios y en la sociedad española de los últimos decenios. El valor humano de sus enseñanzas en las tres Universidades en las que desempeñó la cátedra, Valencia, Madrid y Pamplona, ha sido una de las virtudes más constantemente elogiadas con aprecio. Labor de formación que necesariamente hubo de completarse con los centenares de conferencias dictadas en los más diversos lugares de España y para los más diversos medios sociales. Tarea de verdadera extensión universitaria, pues para el Marqués de Lozoya la tarea formativa universitaria no quedaba reducida al ámbito académico, por lo que las más de las veces sus conferencias no eran más que clases impartidas a un público que no tenía la ocasión de oirle en el recinto universitario.

Es a través de esta actividad de profesor como se agiganta la condición de maestro que ha de otorgársele. Jamás fue el erudito que aporta noticias y que con dificultad las transmite a través de estudios más o menos farragosos. Es asombrosa la extraordinaria facilidad que tuvo el Marqués de Lozoya para transmitir conocimientos, para comunicar novedades e investigaciones de las más complejas, que exponía con aparente sencillez. Virtud fundamentalmente apreciable, pues no fue ciertamente el simple divulgador que pone al alcance de todos lo aportado por otros, ya que su condición de investigador es innegable como son evidentes sus nu-

merosas aportaciones al mejor conocimiento de nuestra historia artística. En efecto, tanto en el campo de la estricta erudición, en cuanto a aportación de noticias, como en cuanto a nuevos planteamientos derivados de una reflexión sobre lo ya conocido, la labor del Marqués de Lozoya es importante por cuanto supone la aportación de nuevos enfoques que desbrozan el camino para futuras investigaciones.

A nuestro entender, una de las más sugestivas y fructíferas aportaciones que del examen de su actividad se deduce y que proporciona modernidad a sus estudios histórico-artísticos radica en su condición de historiador. Rompiendo un tanto con la consideración de la obra de arte desde un punto de vista estrictamente formalista, pero sin descuidar este aspecto, trasciende el lenguaje formal para encontrar en la obra que examina su carácter trascendente en cuanto es expresiva de una cultura, es decir, de un momento histórico. De aquí, por otra parte y consecuentemente, que en sus numerosos estudios históricos una y otra vez sea la obra de arte el ejemplo aportado para la clarificación y fijación de conceptos.

Entroncan de esta manera sus estudios histórico-artísticos en la lógica del desarrollo histórico de la cultura española, aspecto de fundamental importancia como ya se puso en evidencia con la publicación de una de sus primeras obras, la clásica *Historia del Arte Hispánico,* cuyo primer tomo apareció en 1931, primera gran obra dedicada al estudio de la historia de nuestro arte. Rompía de esta manera el Marqués de Lozoya con el concepto tan extendido de la carencia de una evolución lógica y concatenada de nuestra historia artística. Las altas cimas de los grandes artistas y monumentos de importancia universal se ofrecían como puntos solitarios en nuestro panorama histórico-artístico, como si no formasen parte de un todo coherente, es decir, de una evolución homogénea y lógica de nuestra historia artística. Por ello, aunque sean múltiples los aspectos de nuestro arte que se hallan en íntima relación con los de otros pueblos y culturas, era preciso destacar su proceso evolutivo, precisándolo, y valorizar el carácter significativo de las obras de arte españolas, como expresivas de una cultura en la que únicamente pudieron ser creadas, en virtud de una evolución y de unas circunstancias precisas.

A la visión exaltadora de nuestro arte hubo de contribuir en buena manera su relación con las tierras segovianas y toledanas, donde confluyen los dos fundamentos básicos de nuestra cultura castellana, como sus largos años en tierras valencianas avivaron su consideración de la esencial aportación mediterránea a nuestra cultura española. Más tarde el conocimiento del arte hispanoamericano y los años de permanencia en Roma fueron acicates para acentuar su devoción hacia la valoración del carácter universal de la cultura hispánica.

En otra línea, es inexcusable señalar la importancia de la extraordinaria labor desarrollada al frente de la Dirección General de Bellas Artes en los años de la posguerra. Maltrecha España y destrozado buena parte de su tesoro artístico, correspondió al Marqués de Lozoya la ardua tarea de reconstruir nuestro patrimonio, contando con escasísimos recursos económicos y casi sin mano de obra disponible, ni materiales adecuados. Admira su labor, en la que hemos de ver el reflejo de su fe de cristiano, pues sólo la esperanza en ayudas no previstas humanamente le permitía seguir adelante y llevar a buen término la empresa programada. Con la persuasión de su palabra, con el buen gesto y la confianza en la ayuda divina, poco a poco el tesoro artístico español se fue reparando y reconstruyendo, obteniendo apoyo en donde no esperaba, manteniendo el optimismo, sin mostrar la angustia que quedaba en el fondo de su alma. Evitó con ello el Marqués de Lozoya, como ocurrió con el Decreto protector de los castillos, la destrucción total de lo que estaba maltrecho, en abandono o en peligro de desaparición total para aprovechamiento de los materiales de derribo o por otros intereses inconfesables. Admira hoy considerar la inmensa labor desarrollada, aún más cuando se coteja con otros tiempos en los que contando con más medios se amenaza destruir lo que con poco esfuerzo puede ser conservado y valorizado.

Aún más, al recordar hoy las condiciones humanas de nuestro Director, esta Real Academia, como la Universidad y toda la sociedad española, ha de sentir profundamente el dolor ante la pérdida de tan preclaro compañero.

José M.ª de Azcárate.

NOTAS SOBRE LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO SEGUN VITRUVIO Y SAN AGUSTIN

POR

LUIS MOYA BLANCO

1. La aspiración al método en la creación artística.

Racionalizar el proceso del trabajo creador es una de las aspiraciones más antiguas y más duraderas entre las que preocupan a los pensadores de todos los tiempos. Las manifestaciones de esta preocupación son muy variadas: esquemas egipcios de proporciones del cuerpo humano, medidas del Tabernáculo y del Templo en la Biblia, filosofía de Platón, sistemas griegos expuestos por Vitruvio para las proporciones en la arquitectura, la música y el cuerpo humano, teorías de Plotino y San Agustín, sistemas medievales como el de Villard d'Honnecourt, obras de los tratadistas del Renacimiento y del Barroco, métodos racionalistas de las Academias, estéticas de Baumgarten, Kant y Hegel, métodos didácticos del siglo pasado y de éste. Se llega finalmente a la investigación de la intimidad del proceso creador en los estudios de Freud sobre Leonardo y en los de Jung sobre el inconsciente colectivo y sus arquetipos; también el voluntarismo de Schopenhauer y de Nietszche, el subjetivismo de Croce, el intuicionismo de Bergson, y otros muchos sistemas y autores que pueden aducirse, son muestras del interés y de la curiosidad que ha despertado siempre el fenómeno de la producción de objetos "inútiles" en su esencia, sólo aptos para suscitar sentimientos en el que los ve o los oye, y cuyos autores dedican conscientemente su vida a este trabajo; si en algunos casos los artistas cultivan además una actividad "práctica", la primera mentalmente es para ellos la artística, como se observa en el caso del artista "naif".

La investigación del cómo y del por qué se realiza esta producción conduce a formular unas reglas generales que la expliquen, las cuales se convierten, sobre todo en los autores antiguos, en normas didácticas para los aprendices y en procedimientos de trabajo para los artistas ya formados.

Los métodos resultantes buscaban ante todo la seguridad; para los antiguos no había dudas: la seguridad está en la geometría y en la expresión numérica de ésta. En ella reside lo objetivo, lo verdaderamente independiente de la intimidad subjetiva y siempre insegura del artista, y también lo seguro frente a la variedad imprevisible de la naturaleza y de la vida. Las figuras regulares de la magia —círculo, cuadrado, pentáculo— están en la base de los trazados reguladores que intentan racionalizar la creación artística.

Estos intentos antiguos no han sido olvidados más que en breves épocas, como fue la del Romanticismo con su exaltación de la subjetividad del artista, y vuelven a tener vigencia en la actualidad por la necesidad de normalizar la arquitectura masificada que necesita la explosión demográfica de nuestros días.

Sin embargo la creencia en los valores estéticos de los métodos geométricos no ha sido segura ni siquiera en los momentos de su mayor vigencia; Sócrates *(Fedón* y *Teetetes)* tenía sus dudas, y éstas nos introducen en el problema general de la percepción; en la época de las Academias, J. N. L. Durand *(Précis de Leçons d'Architecture,* París, 1821) niega el valor artístico de los sistemas de proporción por estimar que la arquitectura crea objetos demasiado grandes para ser percibidos, sin deformación, aquellos edificios que han sido determinados por un trazado geométrico.

Por el contrario, sorprende encontrar en las *Meninas* de Velázquez un trazado riguroso fundado en la *sectio aurea;* el cuadro no es demasiado grande, de modo que se puede apreciar bien el esquema geométrico, y esto explica su empleo. La sorpresa consiste en saber que el autor es el más subjetivo de su tiempo, en el apogeo del Barroco.

En consecuencia, la historia del método en la creación artística, y sobre todo del método geométrico, presenta un curso poco claro y no exento de contradicciones; en la actualidad, y por la circunstancia antes mencionada, adquiere el mayor interés para la arquitectura, paralelo al que en pintura y escultura representan los trabajos de Escher, Vasarely y sus escuelas.

2. Las relaciones numéricas en la composición.

En todas las artes antiguas se observa una intención de cuantificar los elementos que se han de manejar para la creación de la obra bella. Esta intención se declara en la Antigüedad clásica mediante escritos teóricos y por el testimonio de las propias obras de arte; éstas, sin embargo, no suelen cumplir los preceptos de esos escritos de un modo fácil de apreciar. No significa esto que no los cumplan, sino que los artistas han intentado que lo cuantificado en relaciones simples sea lo que percibirá el espectador, más que la obra en sí, aunque para ello sea necesario complicar, y hasta romper, las relaciones que empleen en la ejecución de su trabajo.

Por ello, al medir las partes de una obra antigua, no es fácil que se encuentren directamente las proporciones canónicas que cabía esperar. No es, tampoco, que se haya renunciado a lo puramente cuantitativo ante la superior categoría de las cualidades estéticas, sino simplemente que se ha ajustado aquello a las propiedades de los órganos de los sentidos; se sigue en el campo de los números, de lo cuantificable.

La belleza está precisamente en el mundo de la aritmética y de la geometría, según los pensadores de la larga serie que cuenta como nombres más conocidos los de Pitágoras, Plotino y San Agustín; esta belleza es tanto más elevada cuanto más sencillas sean las relaciones matemáticas. Tal es el axioma que rige la composición en la música, la pintura, la escultura y la arquitectura.

Dentro de ese modo de pensar la música debe considerarse como primera entre las artes, pues en ella descubrió Pitágoras, de un modo que puede llamarse científico, las relaciones simples entre longitudes de cuerdas que constituyen las bases de la armonía. El oído es un instrumento de medida mucho más perfecto que la vista, y por ello puede suponerse que las artes visuales buscaron sus propias leyes armónicas, no en el testimonio de los ojos, sino en la imitación de las leyes musicales.

3. Los sentidos y el conocimiento intelectual.

En el *Fedón* Sócrates habla de este modo: "¿La vista y el oído aportan alguna verdad al hombre, ó bien, como los poetas cantan siempre, nosotros no vemos ni oímos cosa alguna con exactitud? Pero si estos dos sentidos corporales no son exactos ni claros, mucho menos pueden serlo los otros; son muy inferiores a aquellos". Si esta opinión escéptica era de uso común entre teóricos del arte y artistas, puede comprenderse que sin muchos escrúpulos se adoptasen las reglas de un arte del oído para las artes de la vista y que en esta operación se falsificasen datos de la experiencia para ajustar lo visible a lo audible.

Tal es lo ocurrido en el caso de las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio *(De Arch.*, Lib. III, Cap. 1); su exposición del sistema de proporciones es la más completa y clara de las que nos han llegado de la Antigüedad y por ello se adopta como base de este trabajo. El *Canon* de Policleto, tal como lo realizó en el *Doríforo* y como lo explica Plinio el Viejo, es más complicado; además las medidas reales de dicha estatua no cumplen exactamente la condición pitagórica de relacionarse, entre ellas y con la estatura total, mediante razones de números bajos.

Vitruvio consigue esta relación sencilla de medidas, aunque para ello se separa de las dimensiones reales que se encuentran en la estatuaria antigua y en estudios modernos de anatomía. Victor Mortet, en sus excelentes *Recherches critiques sur Vitruve et son oeuvre*, VI (París, 1908), trata exhaustivamente este tema. Más tarde, Jay Hambidge publica en la revista *The Diagonal* (Yale University Press) diversos estudios sobre esqueletos bien constituídos, que Matila C. Khyka recoge en su *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (París, 1927). De todo ello resultan diferencias importantes entre la realidad y el canon de Vitruvio; tanto Hambidge como Ghyka resuelven el problema de las proporciones reales mediante el sistema de la *sectio aurea*, que consideran como la explicación universal de la belleza. Las diferencias principales entre los resultados de este sistema y el de Vitruvio se expondrán al estudiar el "canon" de este último; el contraste entre el concepto inicial de ambos

es total: el sistema antiguo propone un modelo único fundado en relaciones sencillas entre números enteros bajos, el cual se aproxima a las realidades corpóreas sin mucho respeto a la exactitud, como corresponde a la frase citada del *Fedón* y a sus consecuencias escépticas. El sistema de la *sectio aurea*, en su interpretación moderna, explica exactamente las proporciones de varios casos particulares, todos diferentes, mediante aplicaciones adecuadas para cada caso de alguna de las numerosas combinaciones numéricas que permite el sistema; sus números son irracionales en vez de enteros, y la sencillez y riqueza de sus posibilidades combinatorias se fundan en la definición del número que las sirve de origen: es un número cuyo cuadrado se obtiene sumándole la unidad ($\varnothing + 1 = \varnothing^2$); todas sus potencias se calculan por simples sumas. El sistema, en vez de definir unas proporciones ideales y únicas como en Vitruvio, es la invitación al juego de buscar la definición matemática propia de cada caso particular.

El contraste entre ambos sistemas recuerda las viejas disputas de realistas y nominalistas; a estos últimos parece unirse Alberto Durero en su obra sobre las proporciones, *Della Simmetria dei Corpi Humani* (Tradución de G. P. Gallucci, Venecia, 1591), donde propone una serie de medidas, partes alícuotas de la estatura, con las cuales mide cualquier cuerpo humano, incluso deforme; parece que su propósito es considerar bello todo cuerpo cuyas partes pueden relacionarse mediante números enteros bajos, sea cualquiera el orden en que éstos se empleen (Fig. 1).

En consecuencia, el sistema que expone Vitruvio siguiendo una tradición helenística, es una aproximación a la realidad observable, convertida en un sencillo esquema geométrico grato al intelecto. No interesan los datos que aportan los sentidos por su falta de exactitud, según lo dicho por Sócrates; el cual añade más en el mismo *Fedón:* "El cuerpo estorba al alma para el conocimiento de la verdad". Siendo así, las proporciones se poseen en el intelecto antes y con más exactitud que las obtenidas mediante la observación; es lo contrario de la sentencia aristotélica: "Nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos". El cómo puede producirse el conocimiento apriorístico que se postula en el *Fedón*

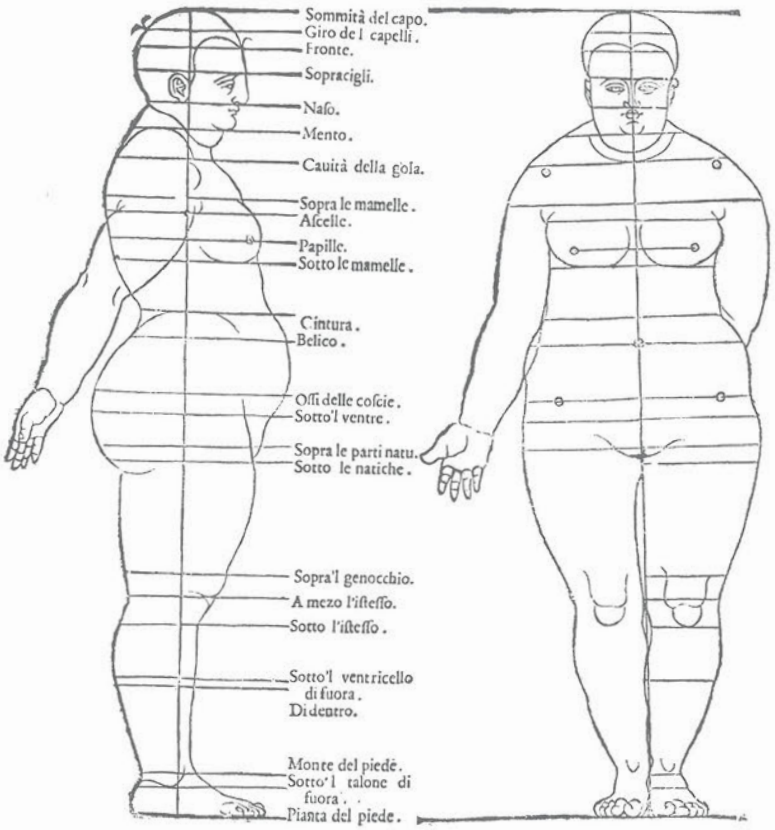


Fig. 1: ALBERTO DURERO *(Della Simmetria dei Corpi Humani;* traducción de G. P. Galluci. Venecia, 1591).

es cuestión que resuelve Sócrates con la poética teoría de la reminiscencia: aprender o conocer es recordar lo sabido antes de nacer. Con más realismo San Agustín propone, en *Contra Academicos,* como primeras realidades aquellas relaciones matemáticas que son la verdad absoluta en cualquier lugar y tiempo; por tanto son para él, al modo platónico, preferibles a los datos de la observación, expuestos a errores y nunca constantes. Ha llevado el problema al objetivismo universal de la matemática, desde el campo del subjetivismo socrático.

4. Las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio.

En el Libro III de su obra, Vitruvio plantea el problema de las proporciones adecuadas al tema más noble de la arquitectura: "los templos de los dioses inmortales". Lo resuelve proponiendo que estas proporciones sean las del cuerpo humano, que explica del siguiente modo en el Capítulo I de dicho Libro III:

"Compuso la naturaleza el cuerpo del hombre de suerte que su rostro, desde la barba hasta lo alto de la frente y raíz del pelo, es la décima parte de su altura. Otro tanto es la palma de la mano desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del dedo largo. Toda la cabeza desde la barba hasta lo alto del vértice o coronilla es la octava parte del hombre. Lo mismo es por detrás, desde la nuca hasta lo alto. De lo alto del pecho hasta la raíz del pelo es la sexta parte: hasta la coronilla la cuarta. Desde lo baxo de la barba hasta lo inferior de la nariz es un tercio del rostro: toda la nariz hasta el entrecejo otro tercio; y otro desde allí hasta la raíz del pelo y fin de la frente. El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo (1): el codo la cuarta: el pecho también la cuarta (2)".

"Así mismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo, pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos (3). Lo mismo que en un círculo sucederá en un quadrado; porque si se mide desde las plantas a la coronilla, y se pasa la medida transversalmente a los brazos tendidos, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un quadrado perfecto (4)" *(Arch. de M. Vitruvio,* trad. y coment. por Don Joseph Ortiz y Sanz, Imprenta Real, Madrid, 1787) (Fig. 2).

Este texto ha sido objeto de comentarios, interpretaciones y correcciones desde el siglo XVI hasta el nuestro; interesan especialmente los cuatro puntos anotados. Sobre el punto (1), longitud del pie, es preciso hacer notar que existe gran diferencia entre lo indicado en el texto de Vitruvio y la realidad medida en las estatuas antiguas y en la anatomía moderna, como se ha indicado, con carácter general, en el Párrafo 2. En el trabajo

de Victor Mortet se citan varias relaciones medidas realmente entre el pie y la estatura: en el *Apolo* de Belvedere la estatura es 6,85 longitudes del pie, o sea más cerca de siete pies que de los seis pies que señala Vitruvio; en un estudio anatómico de G. Schadow se establece la proporción de 6,60, también más cerca de siete que de seis.

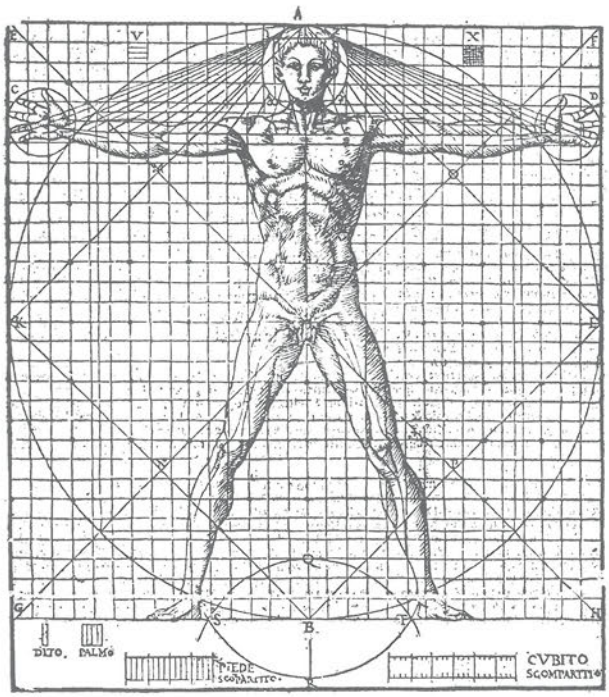


Fig. 2: GIANBATISTA CAPORALI DI PERUGIA
(Vetruvio in volgar lingua; Perugia, 1536).

Respecto del punto (2), es de notar que la traducción de Ortiz y Sanz, coincidente con la de otros autores que se suceden desde el siglo XVI hasta el propio V. Mortet, ha sido cambiada por Auguste Choisy: en vez de "el pecho también la cuarta", Choisy traduce "el palmo, la vigésima cuarta". No se dan explicaciones de este cambio radical, pero el resultado es muy razonable y más conforme con la realidad; este palmo, además, es unidad

de medida empleada antiguamente en la arquitectura de muchos lugares (no debe confundirse con el "palmo castellano", que vale tres cuartos de "pie castellano", como el de otros países en relación a su pie correspondiente).

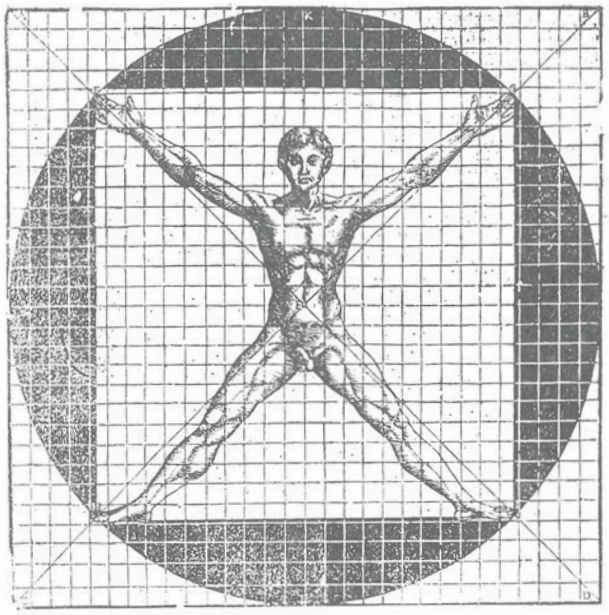


Fig. 3: Gianbatista Caporali di Perugia
(ob. cit.)

El punto (3) ha sido ilustrado por el conocido dibujo de Leonardo y por los grabados de numerosos tratados sobre Vitruvio desde el siglo XVI en adelante. No parece presentar dificultades en su aplicación a la realidad anatómica, por la flexibilidad propia de los miembros del cuerpo para adaptarse a la postura que indica el texto. El *Vetruvio in volgar lingua* de M. Gianbatista Caporali di Perugia (Perugia, 1536) ilustra con fidelidad el texto en la figura del folio 71 r (Fig. 3); Durero, en la obra citada, introduce una curiosa variante en todas las figuras referentes a la inclusión del cuerpo en un círculo (folios 46 r, 53 v, 56 r, etc.), pues deja una pierna en posición vertical (Fig. 4).

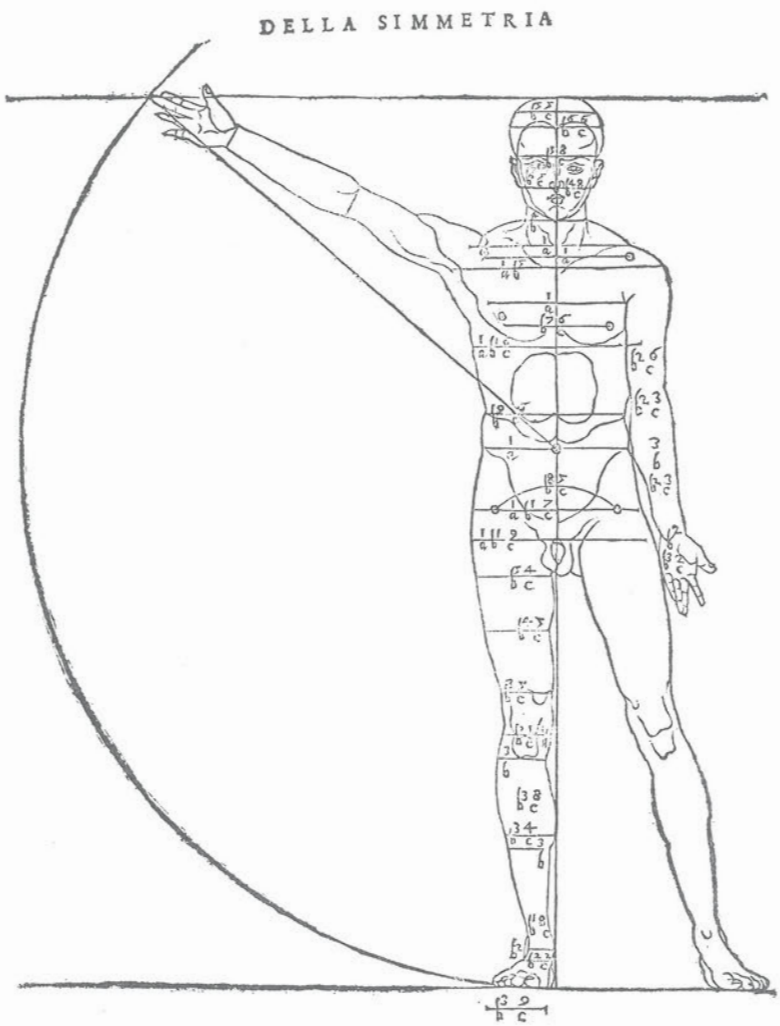


Fig. 4: ALBERTO DURERO *(ob. cit.)*.

El punto (4), referente al "quadrado perfecto", no se cumple en la realidad; la envergadura normal es mayor que la estatura. Indica Victor Mortet que en grandes estaturas se encuentran mayores aproximaciones a la regla de Vitruvio que en las normales o pequeñas, pero las medidas de Hambidge no confirman esta opinión, pues para estaturas que difieren

poco de 6 pies ingleses (1,824 metros) se encuentran envergaduras superiores en varios centímetros; puede resumirse el resultado de sus estudios exponiendo las relaciones entre estatura y envergadura obtenidas en los ejemplares más perfectos: tomando como unidad de medida la estatura, el rectángulo en que se inscribe el cuerpo tiene anchuras variables entre 1,118 y 1,045. Siguiendo la teoría de Hambidge, ambos números deben ser función de la *sectio aurea*, y, en efecto, se obtiene que

$$1{,}118 = \frac{\sqrt{5}}{2} = \varnothing - 0{,}5, \text{ y } 1{,}045 = 2{,}5\ \varnothing - 3.$$

Una aproximación muy sencilla de este último número se obtiene dando a la estatura el valor 24 y a la envergadura 25. El rectángulo resultante tiene la proporción $\frac{25}{24} = 1{,}041$; es la suma de 8 triángulos rectángulos pitagóricos (lados en proporción 3, 4, 5), de los cuales 4 tienen sus lados en relación $\frac{3}{4}$ con los otros 4; este trazado procede de la obra de Edgar Wedepohl, *Eumetria* (Essen, 1967), y aunque su objeto no es el estudio de las proporciones del cuerpo humano, se menciona aquí por su semejanza con el sistema vitruviano de relaciones entre números enteros bajos. La figura adjunta es la expresión gráfica de ambos cálculos (Figura 5).

Otro punto del texto de Vitruvio merece ser puesto en claro, porque ha sido mal interpretado por algunos autores y defendido muy confusamente por V. Mortet, a pesar de que su redacción es tan clara que no admite interpretaciones. Se trata de las proporciones de la cabeza y del rostro, y de las tres partes iguales en que se divide éste. De modo incomprensible han supuesto algunos que la diferencia de altura entre cabeza y rostro es igual a una de las tres partes antes mencionadas; con esta hipótesis gratuita, pues Vitruvio no dice nada de esta igualdad, han creído descubrir una contradicción en su sistema. Esta no existe si se acepta el

texto de Vitruvio tal como es: en éste se afirma solamente que la cabeza es la octava parte de la altura total, y el rostro la décima, de lo cual resulta que la diferencia citada es la que existe entre $\frac{1}{8}$ y $\frac{1}{10}$, que es $\frac{1}{40}$; en cuanto a la tercera parte de la altura del rostro es $\frac{1}{10}$ dividido por tres, o sea $\frac{1}{30}$.

En conjunto, el sistema de Vitruvio es coherente y cumple la condición de manejar sólo números bajos, aunque para ello ha de suponer un cuerpo humano que no es el de la escultura antigua ni el de la anatomía actual; por el contrario, es el cuerpo que conviene al alma, si se interpreta desde la escuela filosófica de Filostrato el Joven (segunda mitad del siglo III) tal como lo cita V. Mortet en el trabajo tantas veces mencionado: "Pues las formas ajenas y contrarias a las verdaderas proporciones no podrán servir a la expresión de los movimientos de un alma bien ordenada". Claro es que esta frase ha de entenderse en sentido neoplatónico, de tal modo que las "verdaderas proporciones" son las leyes de relación que los teóricos de la época encuentran en la naturaleza, o más bien, desde nuestro modo actual de pensar, que quieren imponer a la naturaleza.

5. San Agustín y las proporciones del Arca de Noé.

Hace tiempo nuestro compañero en la Academia Luis Cervera Vera hizo notar que en *La Ciudad de Dios* (Lib. XV, Cap. 26) de San Agustín existe una importante referencia a las proporciones del cuerpo humano, sin precedentes, al parecer, en los autores de la Antigüedad; esta referencia también ha sido señalada por V. Mortet en sus *Recherches* de 1908.

El punto de partida de San Agustín es el pasaje del *Génesis*, 6, 15,

donde trata de las medidas del Arca de Noé. Es de notar que en este texto se indican las dimensiones del Arca escuetamente, sin ninguna explicación ni referencia al cuerpo humano ni a ningún objeto. San Agustín, por descubrimiento propio o ajeno, encuentra que son dimensiones apropiadas a las proporciones de un cuerpo humano; las aplica al cuerpo del "Hombre Cristo Jesús", considerado como Arca de Salvación, prefigurado en el Arca de Noé. La explicación de San Agustín es la siguiente:

"Las medidas de su longitud, altura y anchura son un símbolo del cuerpo humano en cuya realidad vino a los hombres ("el Hombre Cristo Jesús"), como había sido predicho. En efecto, la longitud del cuerpo humano desde la coronilla a los pies es seis veces tanta como la anchura que hay desde un costado al otro, y diez veces tanta como la altura, que se mide en el costado desde la espalda al vientre. Así, si mides a un hombre tendido boca abajo o boca arriba, es seis veces más largo desde la cabeza a los pies que ancho de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, y diez veces más que alto desde el suelo. Por eso el arca se hizo de trescientos codos de larga, cincuenta de ancha y treinta de alta" *(La Ciudad de Dios,* edición preparada por Fr. José Morán, O. S. A., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958).

Por lo tanto, la longitud del Arca (300 codos) es igual a 6 veces su anchura (50 codos) y a 10 veces su altura (30 codos). Aplicadas estas proporciones al cuerpo humano, en la forma que indica el texto anterior, se ve que no contradicen a Vitruvio; por el contrario, completan su descripción y llenan algunas lagunas que se observan en ésta. Esto se hace patente en la figura adjunta (Fig. 6), que reúne los sistemas de Vitruvio y de San Agustín, o sea la división de la estatura en seis, ocho y diez partes; la primera y la última son de San Agustín y la intermedia de Vitruvio. Con estas divisiones y sus consecuencias se consigue determinar un gran número de puntos importantes obtenidos de algunos buenos estudios anatómicos modernos como los que se encuentran citados en las obras de M. Ghyka; estos puntos pertenecen al esqueleto y al cuerpo completo.

Unicamente quedan fuera del sistema vitruviano los dos puntos seña-

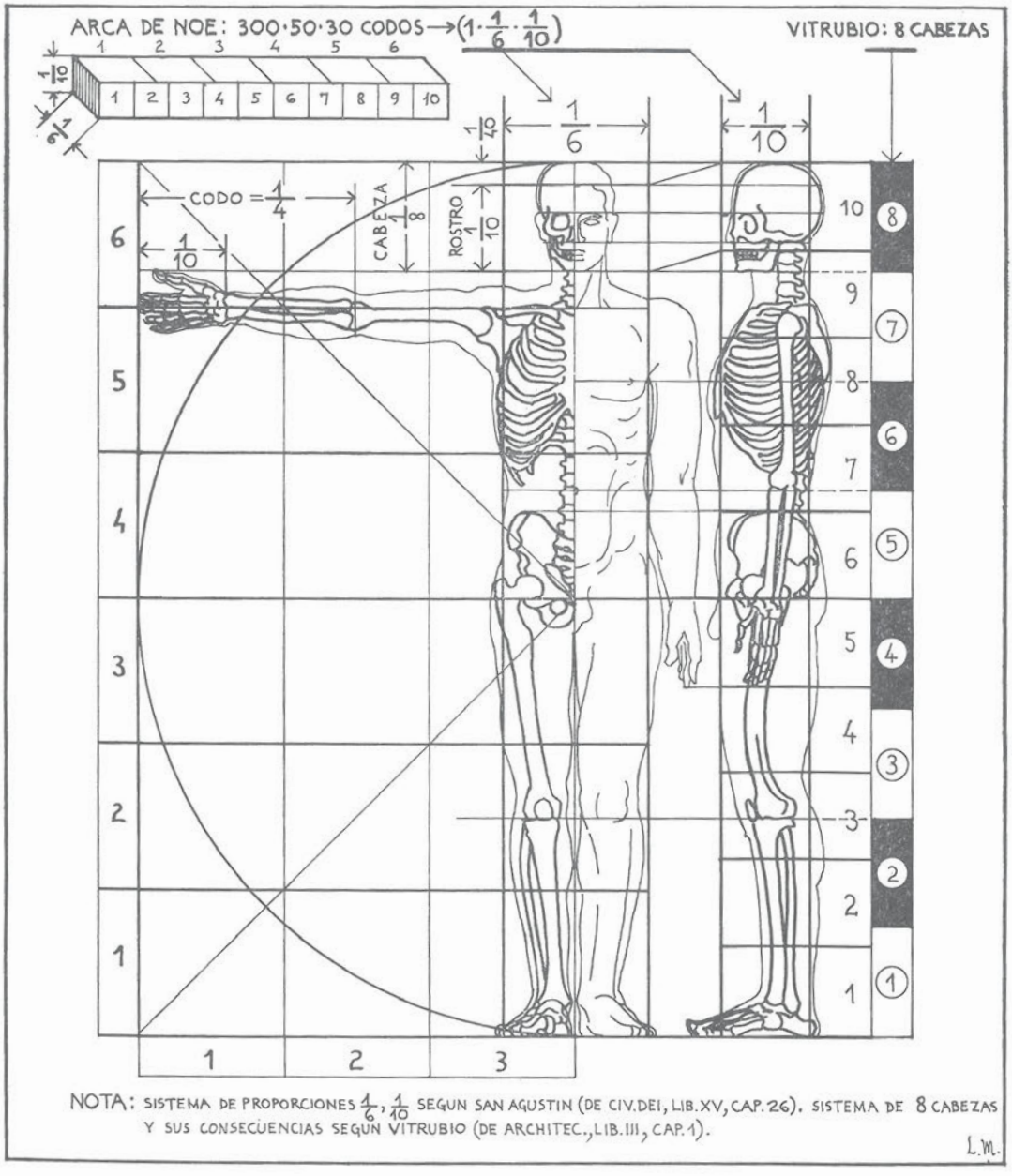


Fig. 6: Proporciones según Vitruvio y San Agustín.

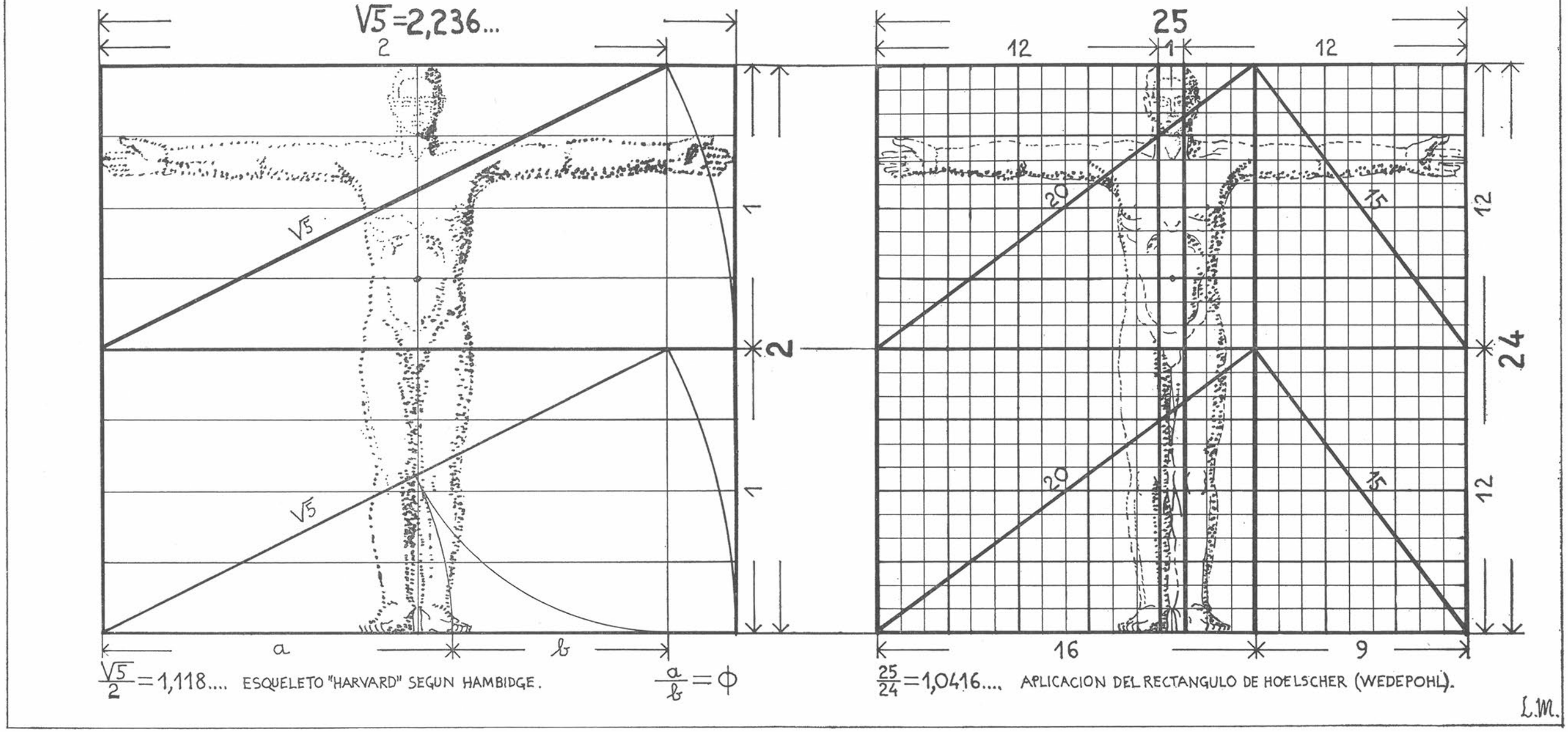


Fig. 5: Proporciones según los rectángulos de Hambidge y Hoelscher.

lados en el Párrafo 3: la envergadura, que debe exceder del cuadrado indicado (en su mitad) en la figura que se adjunta, y la longitud del pie. En el dibujo se ha acortado la longitud del dedo medio de la mano derecha, haciéndolo igual al índice; esto es contrario a la realidad, pero es necesario en el dibujo para que se cumpla la norma de Vitruvio. En cuanto a la longitud del pie, no se ha indicado en la figura; su dimensión real es demasiado diferente de lo que señala este autor.

6. Aplicación a la arquitectura de la Antigüedad.

De la lectura de los fragmentos del Libro III de Vitruvio reproducidos en el Párrafo 3 se deduce que la intención del autor es aplicar las proporciones del cuerpo humano a los templos cuya ordenación de conjunto y detalles de Ordenes de columnas expondrá a continuación. Sin embargo, Vitruvio no hace nada de esto; en poco se parecen las proporciones de plantas, alzados, columnas y demás elementos a las obtenidas en el cuerpo humano, y aunque para enriquecerlas se añadan, arbitrariamente, las que se consiguen por el sistema de San Agustín, tampoco se encuentran relaciones claras entre ambos temas.

Salvo una excepción que se explicará más adelante, únicamente menciona Vitruvio relaciones simbólicas, no numéricas, entre las columnas de los distintos órdenes y determinadas figuras humanas: el guerrero, la doncella, la matrona. Algunos tratadistas del Renacimiento han dibujado estas expresiones del antropomorfismo clásico: por ejemplo John Shute (Figuras 7 y 8), *Paynter and Archytecte,* en su *The First and Chief Groundes of Architecture* de 1563 (edición facsímil, Londres, 1912); en perfiles de molduras, Diego de Sagrado copia siluetas de cabezas. Puede intentarse la aplicación del sistema de ocho cabezas y de diez rostros de estatura a columnas de ocho y diez diámetros de altura, pero no parece lícito convertir lo que en Vitruvio es una relación entre medidas verticales —estatura, cabeza, rostro—, en otra entre una medida vertical, altura de la columna, y otras horizontales, diámetros de las columnas en el arranque de sus fustes. Sería válido, en cambio, suponer que la octava

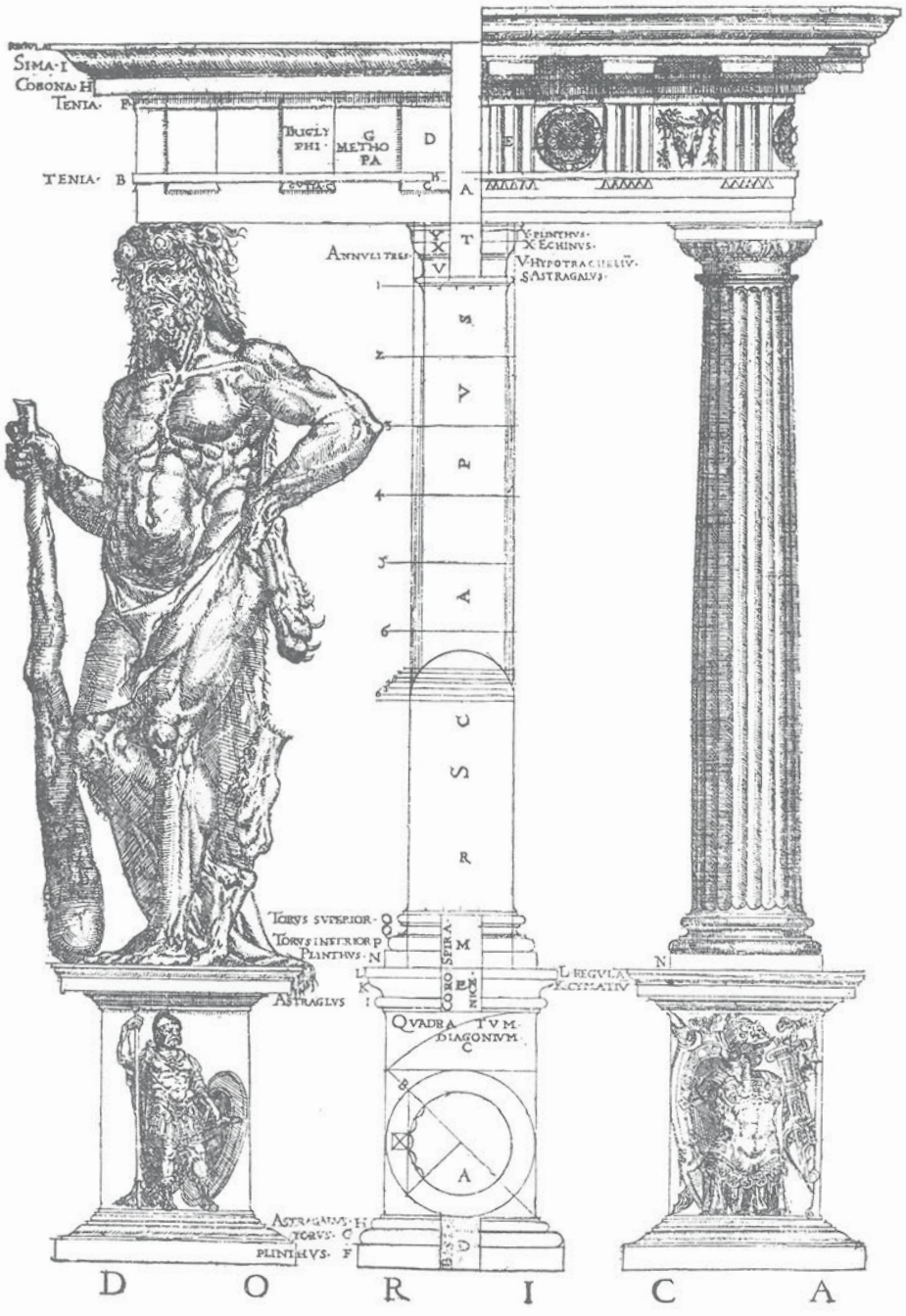


Fig. 7: JOHN SHUTE *(The First and Chief Groundes of Architecture,* facsímil. Londres, 1912).

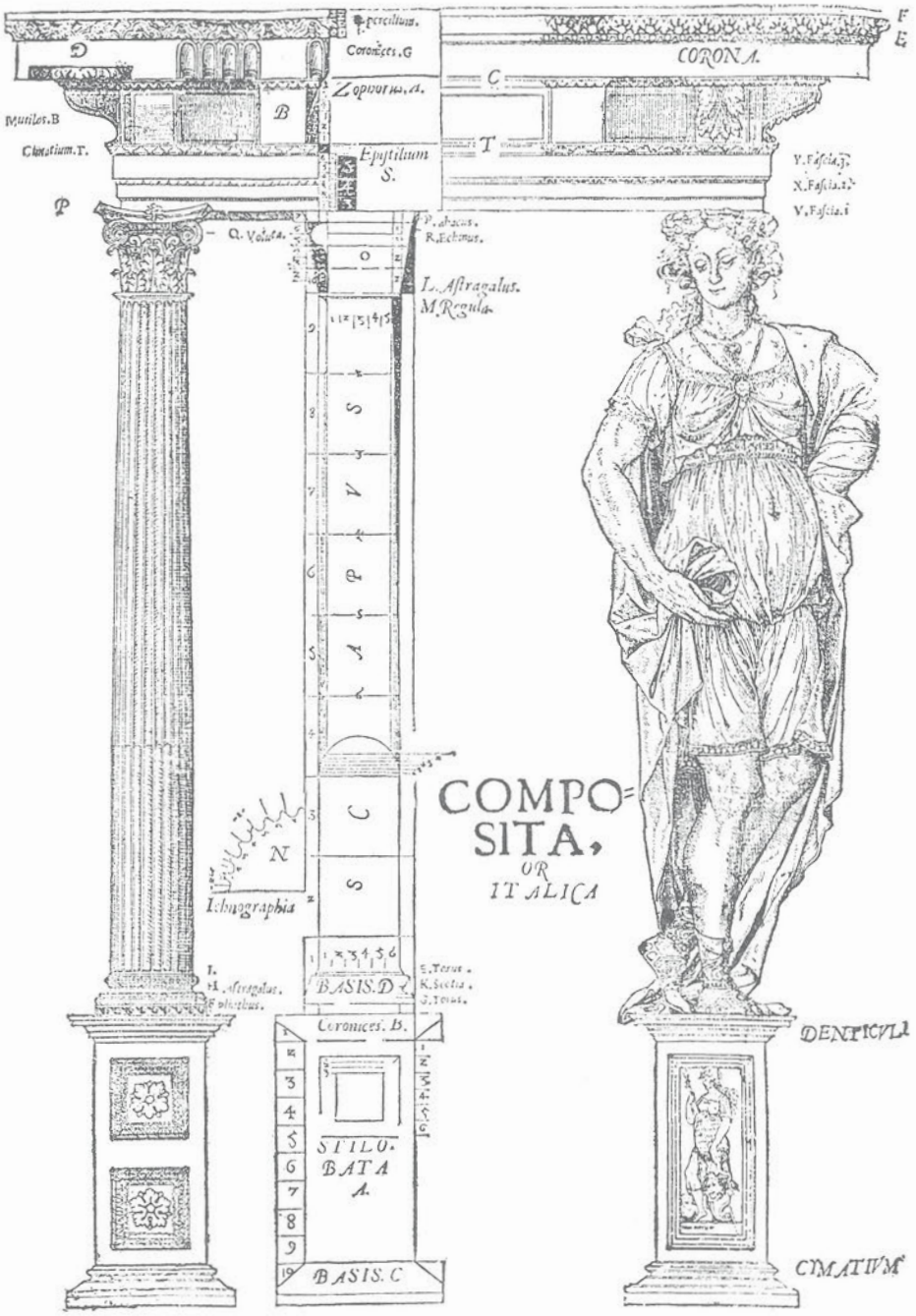


Fig. 8: JOHN SHUTE *(ob. cit.)*.

y la décima parte de la altura fuesen las de los capiteles, pero en Vitruvio se encuentra esta relación sólo en el Orden corintio.

Se puede encontrar una aplicación clara, y esta es la excepción mencionada antes, en la relación entre la estatura de seis pies, o sea entre una medida vertical y otra horizontal, y el fuste toscano de seis diámetros de altura. Esta proporción se encuentra también en San Agustín, el cual añade la de diez veces la anchura, también válida en columnas clásicas.

En cuanto al trazado del conjunto del templo, hay que esperar al Renacimiento (salvo el precedente de Villard d'Honnecourt) para encontrar plantas de edificios, o alzados, en algunos autores, tales como Francesco di Giorgio Martini y Simón García, que adaptan la arquitectura a la figura humana.

La actitud de Vitruvio puede entenderse suponiendo que su estudio de las proporciones es simplemente un ejemplo de cómo pueden reducirse a relaciones entre números bajos las medidas de cualquier obra de arquitectura, ya que algo tan complicado y variable como el cuerpo humano puede también explicarse por estas relaciones. Claro es que para conseguirlo ha tenido que falsear datos observables en la realidad, como se ha indicado antes; tampoco ha adoptado las proporciones de la música pitagórica, muy sencillas pero poco adecuadas para medir un cuerpo humano, aunque sí lo son para medir directamente la arquitectura, incluso la del propio Vitruvio, saltando sobre estas proporciones del cuerpo de las que hace tan poco uso.

En el Párrafo 1 se hizo notar que el artista clásico, en general, modifica las dimensiones dadas por la teoría de la belleza ideal al modo pitagórico, o sea de la belleza inteligible, para que el espectador pueda contemplarla como tal; estas modificaciones son las necesarias para compensar las deformaciones por las que ha de pasar la belleza sensible en su percepción a través de los sentidos. En el libro de Vitruvio, las modificaciones y deformaciones son objeto de un estudio referido principalmente a tres aspectos: la relación entre los diámetros interior y superior de los fustes, establecida de un modo abstracto, o sea independiente de la altura real de la columna, aparece después modificada por una regla

que determina cual debe ser esa relación según sea la verdadera altura: cuanto mayor es ésta, tanto menor debe ser la diferencia entre los diámetros inferior y superior, pues se supone que la vista reducirá el diámetro superior aparente en columnas de gran altura; otro aspecto es la inclinación que debe darse a los planos, verticales según la regla general, para que los situados en la parte alta del edificio se presenten de modo que se aproximen a una posición normal al rayo visual, con lo cual perderán lo menos posible de su altura aparente (Fig. 9); finalmente, el difícil y discutido pasaje referente a los "scamillos impares", que ha dado lugar a tantas interpretaciones extrañas desde el siglo XVI hasta el XIX,

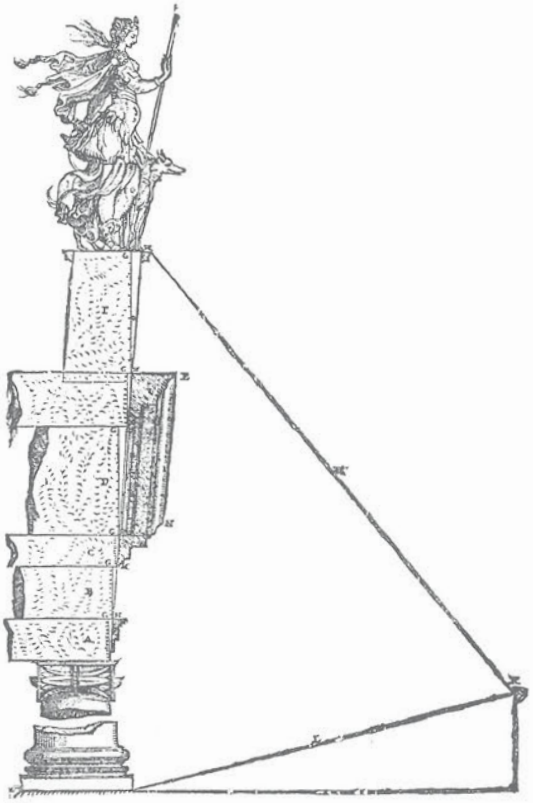


Fig. 9: GIO. ANTONIO RUSCONI *(I Dieci Libri d'Architettura di G. A. R. secondo i precetti di Vetruvio;* Venetia, 1660).

parece referirse al trazado de las curvaturas del estilobato según la sensata versión de A. Choisy.

Estas modificaciones alteran las medidas determinadas por el sistema abstracto de Vitruvio, que es el aceptado exclusivamente en el Renacimiento; por otra parte, las modificaciones indicadas muestran que el sistema de correcciones visuales del siglo v antes de Cristo no estaba olvidado en la Grecia jónica, donde probablemente se escribieron los tratados perdidos que sirvieron de base al de Vitruvio. La queja de San Agustín, el no poder contemplar la belleza inteligible porque "los sentidos se lo impedían", no estaría justificada ante una arquitectura que hubiese contado con las limitaciones de los propios sentidos como instrumentos para alcanzar el mundo de las ideas; así fue la arquitectura del Partenón y de otros templos dóricos de la época.

Queda pendiente la cuestión del posible empleo del sistema de proporciones de San Agustín en la arquitectura cristiana primitiva. No parece que hayan existido basílicas con esas proporciones; suponiendo que se hubiese trazado con ellas la nave central, resultaría que si, por ejemplo, su anchura fuera 15 metros, su altura sería 9, proporción de la que no se conoce ningún ejemplo, y por tanto imposible de aceptar; más probable sería la solución contraria, 9 metros de anchura y 15 de altura; en ambos casos la longitud resulta ser 90 metros, excesiva para un anchura de sólo 9 metros, ya que la primera solución de 15 ha de ser desechada. De todos modos no puede asegurarse que no existan basílicas que cumplan estas proporciones hasta que se comprueben las medidas de las muy numerosas que existen arruinadas en el norte de Africa, en Siria y en otros lugares que fueron de gran actividad constructora durante los tiempos que siguieron al Edicto de Milán, año 313, y que tuvieron su mayor esplendor hacia la época en que se escribió *De Civitate Dei;* un siglo después, aproximadamente, según se supone.

Finalmente, es preciso observar que las proporciones del Arca tampoco fueron empleadas en el Tabernáculo de Moisés, ni en el Templo de Salomón que describe el *Libro de los Reyes*, ni en el Templo ideal de la Visión de Ezequiel; parece, por tanto, que no tuvieron consecuen-

cias prácticas ni en el Antiguo ni en el Nuevo Testamento, a no ser que en la arquitectura cristiana medieval se encuentre algún caso; quizá exista alguna catedral inglesa cuya nave central tenga la proporción indicada, pues en Inglaterra se encuentran algunas cuyo aspecto se acerca más al de una larga galería que a las formas habituales en la Europa continental.

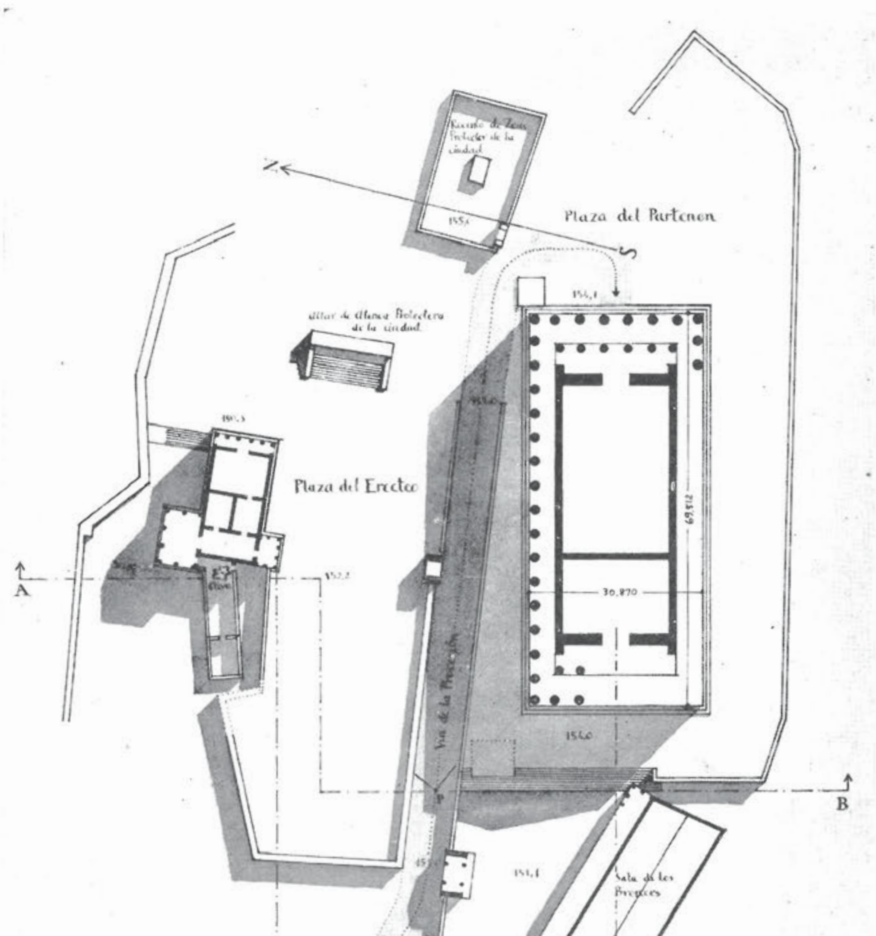
7. Observación final.

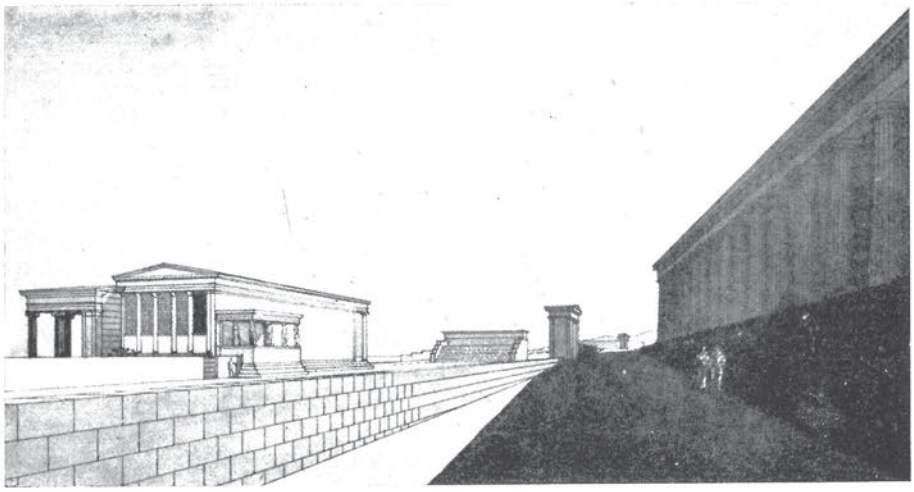
Del estudio anterior puede deducirse que el pitagorismo no ha tenido una aplicación clara en las artes visuales de la Antigüedad; ni siquiera se ha seguido, a primera vista, en la arquitectura, arte cuya organización esencialmente geométrica hubiese facilitado su empleo. En una observación más detallada ha aparecido la versión contraria, esto es, que el artista ha realizado su obra en dos etapas, ambas calificables como científicas: en la primera el trazado geométrico es pitagórico y expresa la norma ideal, y en la segunda ha deformado, también geométricamente, las proporciones de este trazado; de modo que, teniendo en cuenta las propiedades de la visión y el modo de realizarse la contemplación del objeto arquitectónico, lo que el ojo transmite a la mente sea el modelo ideal, puesto que la deformación que produce la visión es la opuesta a la que el artista hizo conscientemente en la segunda etapa de su trabajo. Este refinado uso de la geometría es el estudiado por muchos autores del siglo pasado y de éste; su base es el texto de Vitruvio mencionado en el Párrafo 6, donde propone unas deformaciones que más tarde se descubrieron en los templos dóricos, cuando éstos se pudieron medir con exactitud, aunque no coincida en general dicho texto con la realidad observada: por ejemplo, en el Partenón los planos casi verticales del entablamento están inclinados hacia atrás en su parte superior, en vez de hacia adelante como dice Vitruvio.

Las deformaciones tienen un valor relativo, pues exigen puntos fijos para que la contemplación produzca en la mente el modelo ideal. En las acrópolis y santuarios se construyeron realmente estos puntos privilegiados

en forma de puertas de entrada al recinto cercado, del todo o en parte, en que se elevaba el templo (Fig. 10); así resulta de los estudios de G. P. Stevens sobre el emplazamiento del Partenón, publicados en la Revista *Hesperia* de la Escuela Americana de Estudios Clásicos en Atenas (en especial en el vol. V, n.º 4, de 1936, y en el suplemento III de 1940). Esta solución es precaria, pues el efecto buscado desaparece al alejarse de dichos puntos; a no ser que la persistencia de la memoria visual sea suficiente para conservar la imagen ideal, no obstante la sucesión de imágenes reales que se percibirán después; imitando una frase del *Timeo*, puede decirse que si la imagen ideal es el Ser, las otras son el devenir.

Todo ello conduce a recordar las palabras que Platón pone en boca del propio Timeo: "Si no llegamos a ser capaces de hacer razonamientos coherentes por completo y llevados hasta la última exactitud, no os extrañéis. Pero si aportamos algunos que no cedan ante ningún otro en verosimilitud, debemos felicitarnos, recordando que yo que hablo y tú (Sócrates) que juzgas, no somos más que hombres, de modo que nos basta aceptar en estos asuntos un relato verosímil, y no debemos buscar más allá" *(Timée,* trad. de Albert Rivaud, Association Guillaume Budé, París, 1949). La cuestión de las proporciones ideales, de los esfuerzos por hacerlas perceptibles en las obras de arte y de la imposibilidad de conseguirlo por completo, ha de resolverse conforme a esta resignada opinión; pero si la necesidad actual de una arquitectura para las masas obliga a la normalización, ésta necesita organizarse con proporciones pitagóricas, y se llega a la paradoja de volver a las proporciones ideales más abstractas por medio de la prefabricación, es decir, por simples consideraciones económicas y fabriles. La arquitectura moderna podrá complacerse en la creación de formas ideales, como lo pudo hacer el arquitecto antiguo en la primera etapa antes indicada de su trabajo, pero habrá de prescindir de la segunda, en la que se trata de conseguir que tales formas sean percibidas, y que por tanto sean éstas un camino que permita al espectador acercarse a la contemplación de la belleza ideal; en definitiva, se ha de renunciar a satisfacer la necesidad estética que siente todo ser humano que posea la plenitud de sus facultades mentales.


Plaza del Partenon
Plaza del Erecteo
A
B
30,870
Sección AB
0
10
20
30
40
50
100
150 M.



Figs. 10 y 10 bis: PARTE PRINCIPAL DE LA ACROPOLIS DE ATENAS

La Vía de la Procesión de las Panateneas asciende entre los muros de contención y tapias de las plataformas del Erecteo (al Norte) y del Partenón (al Sur); la subida empieza en la plaza de los Propileos, junto a la puerta de entrada a un patio en forma de cuadrilátero irregular, cuyo fondo es la sala de los bronces (Calcoteca). Esta puerta es el paso al primer punto de vista privilegiado del Partenón, cuya plataforma está a tres metros sobre dicho patio. Volviendo a la Vía, se tiene una visión parcial y deformada del Partenón, pues el muro de su plataforma oculta la parte inferior de su columnata, y además lo hace desigualmente, ya que el muro y la columnata no son paralelos. Al terminar la subida, la Vía gira a la derecha y pasa entre el recinto de «Zeus protector de la ciudad» y el ángulo Nordeste del Partenón, para terminar en la plaza de este templo; allí está el segundo punto de vista privilegiado. Hay que hacer notar que ambos puntos de vista están próximos a las correspondientes fachadas, como si no fuesen deseables las vistas algo lejanas; pueden obtenerse vistas muy lejanas desde fuera de la Acrópolis, o sea desde el llano que la rodea, pero no hay vistas a distancias medias.

La plataforma del Erecteo está a poco más de un metro sobre el nivel del arranque de la subida, y se accede a ella por una puerta situada hacia la mitad de la Vía, enfrente de la tribuna de las Cariátides, aproximadamente; más allá estaba el gran Altar de «Atenea protectora de la ciudad».

La vista en perspectiva indica las sombras calculadas para la media mañana de un día de primavera; se observa que el Erecteo y el Altar son protagonistas de la escena, y que el Partenón es un acompañamiento oscuro, cuyo objeto parece ser el de marcar el compás de la marcha mediante el ritmo monótono de la columnata.

NOTA: *Los datos para estos dibujos proceden de los estudios de G. P. Stevens (ob. cit.) y de la «Descripción (o Viaje) de Grecia», de Pausanias; de la puerta de entrada a la plataforma del Erecteo, del Altar de Atenea y del recinto de Zeus, no se tienen otros datos que sus plantas señaladas en la roca, y las palabras de Pausanias. No se han dibujado los innumerables trofeos, estatuas y exvotos que vio este autor, y que dejaron en la roca las huellas de sus bases, descubiertas ahora por Stevens; el aspecto de la Vía y de sus aledaños debió ser mucho más rico y desordenado de lo que indica el dibujo, pero es imposible intentar una reconstrucción que merezca confianza*

CESARE CESARIANO (1483-1543). TRADUCTOR Y COMENTARISTA DE VITRUVIO

POR

LUIS CERVERA VERA

Fuentes clásicas para su biografía.

Los primeros datos conocidos acerca de la vida de Cesare Cesariano, pintor, arquitecto e ingeniero, son los que él mismo nos dejó escritos en su versión sobre el tratado *De architectura* (Fig. 1) del romano Vitruvio, aunque con ellos solamente puede bosquejarse una incompleta traza biográfica [1]. En su época Giorgio Vasari no le prestó atención, y únicamente le cita al ocuparse de Donato Bramante [2].

Dos siglos después, en 1739, el erudito y bibliófilo Poleni, con ocasión de estudiar la versión vitruviana de Cesare, redactó un ligero resumen de su vida [3]. Luego, Venanzio de Pagave escribió la documentada *Vita di Cesare Cesariano* [4] en el año 1770 [5], que permaneció inédita hasta su publicación en 1878 por Carlo Casati [6] y puede considerarse como una importante aportación para su semblanza biográfica [7].

A partir de 1875, próxima la fecha de estampación de la *Vita* de Pagave, se inició en Italia, principalmente en Lombardía, un marcado interés por Cesare Cesariano. Desde entonces hasta nuestros días se han sucedido numerosas investigaciones, tanto sobre diversos aspectos de su vida como acerca de sus trabajos. Y estas valiosas aportaciones documentales y análisis monográficos de eruditos y estudiosos, que oportunamente reseñamos, nos permiten esbozar la personalidad humana, así como determinar la actividad profesional, de aquel notable comentador de Vitruvio.

Nacimiento, infancia y orfandad.

Cesare Cesariano nació en Milano el año 1483 [8], casualmente tres antes de aparecer en Roma la primera versión latina del tratado de Vitru-

DI
Lucio
Vitruuio
Pollione de
Architectura Li-
bri Decē traducti de
latino in Vulgare affi-
gurati: Cōmentati: & con
mirando ordine Insigniti: per il
quale facilmente potrai trouare la
multitudine de li abstrusi & recondíti Vo-
cabuli a li soi loci & in epsa tabula con sum-
mo studio expositi & enucleati ad Immensa utili-
tate de ciascuno Studioso & beniuolo di epsa opera.

¶Cum Gratia & Priuilegio.

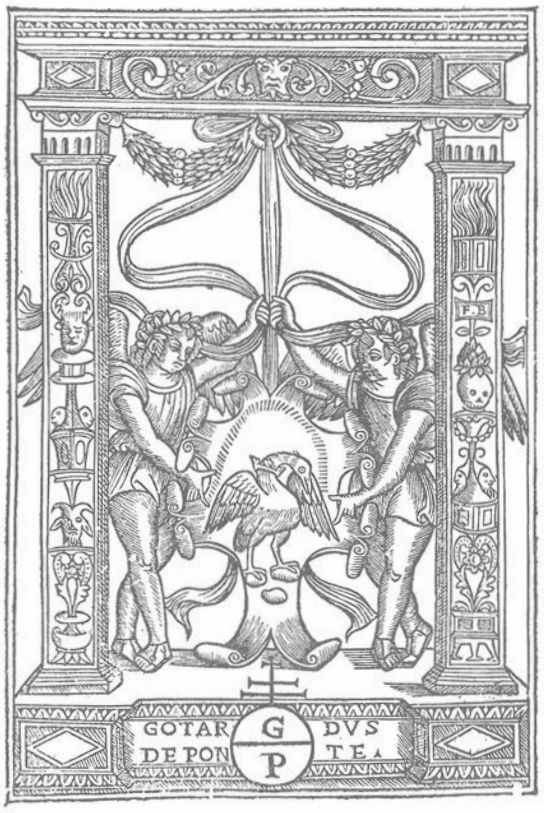


Fig. 1. Cesare Cesariano, Frontispicio de *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece*, Como, 1521.

vio [9]. Descendía de la noble familia lombarda de los *Ciserani* [10] y fue hijo de Lorenzo, un "uomo valente", culto, docto en jurisprudencia y que se titulaba del *ofizio della Cancellaria del Capitaneato de Justicia* en la corte ducal de Milano [11].

Cesare debió empezar a crecer y a educarse en la villa de Prospiano, donde la familia poseía terrenos [12], pues allí, cuando no había cumplido los cinco años de edad, enfermó gravemente su padre [13], quien después de intentar disponer su testamento ante notario falleció sin conseguirlo [14], siendo sepultado en la iglesia colegial de Santo Stefano de Milano [15].

Ante aquella imposibilidad de Lorenzo para testar de manera formal, solamente le fue accesible el manifestar de palabra la voluntad que tenía de designar por heredero a su hijo, y así lo expresó a una cierta Elisabeta. A esta mujer Cesare la llamaba *noverca* o *matrigna* —madrastra—, lo que hace suponer que su madre también había fallecido [16], y fue la causante de las desventuras que comenzó a padecer Cesare años más tarde.

Cesare, después de la muerte de su padre, prosiguió sus estudios y, al tiempo que progresaba en ellos, demostraba una particular inclinación por el dibujo.

Primeros estudios y desventuras.

En Milano, y gracias a la posición que había alcanzado su padre como funcionario ducal, se fue educando en el espléndido ambiente cultural y artístico que rodeaba la corte de Ludovico *el Moro* [18]. A los quince años se inició con Bramante (Fig. 2) en los estudios de arquitectura [19], y con Leonardo da Vinci aprendió dibujo y algunos principios de hidráulica [20].

Por entonces ya había contraído matrimonio la *matrigna* Elisabeta, mujer de ánimo cruel y carente de humanidad, quien enemistada con el joven Cesare (Fig. 3) y quizá proponiéndose privarle de su herencia paterna le amenazó con envenenarle si no abandonaba la casa [21].

Ante esta penosa situación recurrió Cesariano al canciller ducal Andrea

Franciſco Sforcia Vicecomite: & Blanca maria ſua Vxore. Eſſendo peruenuti Duci de Milano con tranquilla pace. Queſto: & il maximo Caſtello feceno ædificare. Et in ſino a la ſua ætate nulla ſymmetria di opera de ornaméti che Vitruuio ha deſcripto non era ſta quaſi mai dal tempo di Romani uſq; ad id tempus. Vſata in Milano da la deſtinctione che fece Federico Barba roſſa in ſino al hora. Ma imperante Galeazio: & Suceſſiue Iohanne Galeazio ſuo figlio. Et dopoi molto piu delectandoſi Ludouico tuti di ſtirpe Sforceſcha con piu ſumma opera che poteno curano hauere Architecti che con queſte Vitruuiane ſymmetrie faceſſeno fabricare: & ornare li Mediolanéſi ædificii. Il meglio che deq̃ſti fuſſe: fu il mio primario p̃ceptore Bramãte quale iace in Roma.

Fig. 2. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. C. Cita a Bramante como su primer maestro.

mio patre Citadino Mediolanenſe per benemerentia gli donarno con il conſenſo dil maximo conſiliatio Ciccho Symoneta lo offitio de la Canzellaria dil Capitaneato de Iuſtitia in Mlno: Epſo Patre hauendomi erudito di ætate de anni circa quatro: & mdio: p modo che iubilo gli recitaſſe ſufficiétemẽte lo grãmaticale opuſculo di Donato. Poi i breue al tuto mi laſſo orphano: Quſto cognoſcẽdo la ſua fine in uilla Proſpiani: hauẽdo uoluto teſtare ẽt inſtãdo Eliſabeta q̃llo che uolea p mio beneficio: Iorã de Magiſtris nõ uolſe eſſer rogato. Vnde nõ hauẽdo altro notario: Teſto p me ſopra la p̃miſſa fede de q̃lla che poi fu uocita ta mia nouerca. Ma de la mia ſalutifera euerſiõe che epſa poi uſo ꝓra di me: Breuiter la hiſtoria narraro: Depo q̃ſta ſi marito cuidam notario. Eſſendo Io puenuto nel ætate di anni circa. 15. uno giorno promoſſa da la ſua naturale furibondia per uolere Io ſequitare la Ducale Corte cõ li mei p̃ceptori: cõ torue & crudele minacie aſpeciẽdo: mi p̃nuntio ſi de la paterna caſa nõ profugaua: & nõ piu ſperaſſe ad epſa peruenire: certamẽte mi Toſicharia. Vnde ricorſo dal nobile Andrea de Vicomercato olim Ducale Canzellario & diſcipulo dil p̃dicto patre: quale ſubuenẽdomi di pocha quãtitate: profugai a longe p centenara de milia: Et in diuerſe Ciuitate & regione: cõ uarie natiõe: p inſpeculare & cognoſcere uarii ingenii & coſtumi de homini: uerſando & Studendo aſai cõ il mio quottidiano lucro: exercendomi cõ la pictura & Architectura: da Dio & da me ſteſſo mi ſono auxiliato.

Poi Rittrouãdomi un giorno il Ducale Cortegiano Ioanne Symone Reſta: da le æde dil Diuo Benedicto cõ epſo ad Ferrara mi trãſnato: & iui in le Cõmedie p Hercules Duca mi exercitai. Ma eſſendo iui dil Duca Ludouico Ambaſiatore lo Excellentiſſimo Oratore di la Ducale Proſapia Antonio Vicecomite: delectandoſi de li Excellentiſſimi Studii de le Philoſophice & Mathematice ſcientie: hauẽdomi a epſo probato: & collaudato molti præclariſſimi Lectori de quello Gymnaſio: Seco me tenete alquanto tempo ad explicare & dimõſtrare li Schemati & Diagrammati de quelle grauiſſime lectione: Si como di Coſmographia & di alcuni altri libri reconditi di eleẽte ſcientie. Et Epſi deſiderati cõ probata explicatione de li Lectori græci & latini: a epſo che etiam uiuo li laſſai. Ma dal tempo prædicto hauendo circa anni. 16. uagato. Ritornai ad præces de la prædicta Nouerca: Acio da li altrui præci & ſuffragii Io la liberaſſe: & da le contumelie de li ſoi filii: Eſſendo io uenuto a li Architectonici ſeruitii dil Duca Maximiliano: Et dimiſſi dal populo: ma poi ritornati iterum a la obſidione del arce di Ioue: per la Nouarienſe uictoria. Et a la prædicta hauendo alcune coſe mie cõmiſſe a la ſua fede: Queſta al tuto euerſata contra di me: a pena ad me rendete altro cha queſta præſente Vitruuiana opera: quale non forſe manchio: de li prædicti Ariſtippo uel Cæſare dictatore: & nõ ſolum fora de li periculoſi naufragii maritimi: ma fora dil arce prædicta (hauẽdo queſta meco) altro non exportati. Ma cũ lo cognoſceſſe qualche Ariſtotelice ſentẽtie p me errare: Cũ ait impoſſibile ẽ indigẽte operari bona: & ſtudio uacare. Et conſiderãdo ẽt ha dicto. Qui male nati ſunt ipoſſibile ẽt ut bene facere poſſint. Et econuerſo. Qui q bene nati ſunt benefacere poſſunt Per le quale cogitatiõe audaceméte mi ſono expoſito a uolere tãgere la cõmata frõte de la Fortuna: acio mi poteſſe fare puenire cõ li maximi Diui & Regi & Pricipi i le loro ſedie de imortalitate: mediãte il pſilio de la Patiẽtia: & de la Prudẽtia quale mi hão dato cõ q̃ſti mei cõmẽtarii & cõ lo circino & regula a la Audatia: acio che dal tenebroſo orbe uti Topã & da le mãe de la Nouerca & Pauptate mi ſia cercato de profugare: da le obſcænie: inuidie & peruerſione: de li filii de la Dirã nouerca: & da tute le ſue calũnie & fraudolẽte inſidie: ut in eoꝝ cœtu horrido & nimboſo perfigurã dimõſtrauimus. Et quãuis Io ſia ſtato da tuti li affini dil parentato derelicto: Inuocando il diuino auxilio & con acerbiſſimo pianto & giorni & nocte la Paterna anima ad Sancto Stephano unde e ſepulto: Certamẽte iui ex inſperato a fortuita apparientia: uti Mercurius miſſus a diuina clemẽtia: & bonis fatis euocatus: nõ deli ferini & monſtruoſi: ma de uno bono ſpirito pare che me perflaſſe la auxiliante Fortuna

Fig. 3. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. LXXXXI v.º, donde reseña su orfandad y desventuras.

Vimercati, antiguo conocido de su padre, quien le proporcionó su ayuda para salir de la ciudad [22].

Emigración de Milano y actividad durante sus años de exilio.

En aquellas tristes circunstancias, hacia el año 1498, con unos quince de edad y escasos recursos, Cesare Cesariano abandonó Milano [23]. Comenzaba una emigración en la cual consumió entre quince y dieciséis años [24], y que guarda cierta similitud con la que hubo de soportar Leon Battista Alberti impuesta por sus familiares después de quedarse huérfano [25].

Alejado de Milano, Cesare recorrió diversas ciudades y aumentó los conocimientos en los que se había iniciado, al tiempo que completaba su preparación artística; en este período de su vida consideran sus biógrafos que inició los trabajos de traducción, comentarios y dibujos sobre el tratado de Vitruvio [26].

Se tiene noticia de que Cesariano pintó diversos frescos entre los años 1503 al 1507 en el Palazzo del Podestà, en Reggio Emilia [27]. Al siguiente —1508—, con el nombre de *Cesare da Reggio* [28], comenzó a primeros de mayo la decoración de la sacristía de San Giovanni Evangelista en Parma (Lám. I), que todavía se conserva [29] y cuyas características son análogas al estilo de las xilografías que aparecen en su edición de Vitruvio [30]. Y Krinsky no descarta la posibilidad de que diseñara una escena con el descubrimiento del fuego destinada a una marquetería ejecutada para San Domenico en Bergamo [31].

Después, hacia el año 1509, aparece en el monasterio de San Benedetto Po [32], de donde Giovanni Simone Resta, consejero áulico, lo condujo a Ferrara, en cuya corte se ocupó interviniendo como escenógrafo, o artista dramático, en las comedias que se representaban para divertir al duque Ercole d'Este [33]. Luego, con la ayuda de Resta, estudió en la entonces floreciente Universidad de aquella ciudad [34]. Más adelante, el patricio milanés Antonio Visconti, que había llegado a Ferrera en calidad de embajador del duque Ludovico Sforza para tratar el matrimonio de

éste con Beatriz, hija del duque Ercole, y era un hombre apasionado por los estudios de matemáticas y de filosofía, acogió con interés a Cesare y juntos se dedicaron con entusiasmo al cultivo de las ciencias [35].

Parece ser que la estancia de Cesariano en Ferrara, donde con anterioridad también había vivido bajo la protección del "dolce principe" Leonello d'Este el humanista Leon Battista Alberti [36], transcurrió entre los años de 1509 a 1510 [37], y en los cuales nuestro Cesare, según sus biógrafos, comenzó los trabajos sobre el tratado vitruviano *De architectura* [38].

Por último, Cesariano, durante este largo exilio, estuvo y permaneció en muchas ciudades de la Emilia, de la Romagna y de la Lombardía, aunque se tiene la seguridad de que no conoció Roma [39].

Retorno a Milano y actividades en esta ciudad desde finales de 1513 hasta el año 1520.

Si admitimos que Cesare Cesariano "havendo circa anni .16. vagato" retornó a Milano, según él mismo escribió [40], y partimos del dato de que cuando tenía quince de edad abandonó su ciudad natal, no es posible que volviera a ésta antes de finales del año 1513, en cuyo verano parece que comenzó a escribir sus comentarios al texto vitruviano [41].

Entonces, con treinta años de edad y los conocimientos acumulados durante aquel exilio, no es extraño que le admitiera a su servicio el duque Massimiliano Sforza como ingeniero o arquitecto militar [42], y que en cumplimiento de sus obligaciones interviniera únicamente en la defensa de Milano contra el asedio de las tropas francesas de Francisco I [43], pues por aquella época se encontraba el duque demasiado ocupado en la consolidación de su estado y no podría prestar la debida atención al embellecimiento de la ciudad [44].

Pasado algún tiempo la *matrigna* Elisabeta se enemistó nuevamente con Cesare, posiblemente por envidiar los éxitos que éste conseguía, y también con la intención de disfrutar su herencia, llegando hasta el extremo de despedirlo de su casa, permitiéndole solamente recuperar los manus-

Lám. I. Cesariano, «Benedizione di Giacoble», Decoración de la Sacristía de San Giovanni Evangelista. Parma.

Lám. II. Cesariano, Atrio de Santa María «presso San Celso», Milano.

critos que contenían sus trabajos sobre Vitruvio [45]. Privado de los bienes paternos, Cesariano soportó su nueva desventura con "animo eroico", dedicándose al ejercicio de la pintura y de la arquitectura para poder subsistir [46].

La primera obra artística que ejecutó Cesare Cesariano fue la decoración de la nueva sala "dei deputati" de la fábrica del Duomo de Milano (Fig. 4), trabajo que le granjeó un gran prestigio por la enorme importancia que tenía, tanto en su aspecto artístico como en el social de la vida milanesa de su tiempo, pues en aquella sala se desarrollaban las reuniones formadas por los hombres más representativos del mundo político, artístico y religioso [47].

En cuanto a sus trabajos arquitectónicos es difícil señalarlos, ya que aparece como una característica constante en sus obras la falta de documentación precisa para ayudar, por lo menos, a su datación. La única fecha de que disponemos respecto de sus actividades en esta época de su

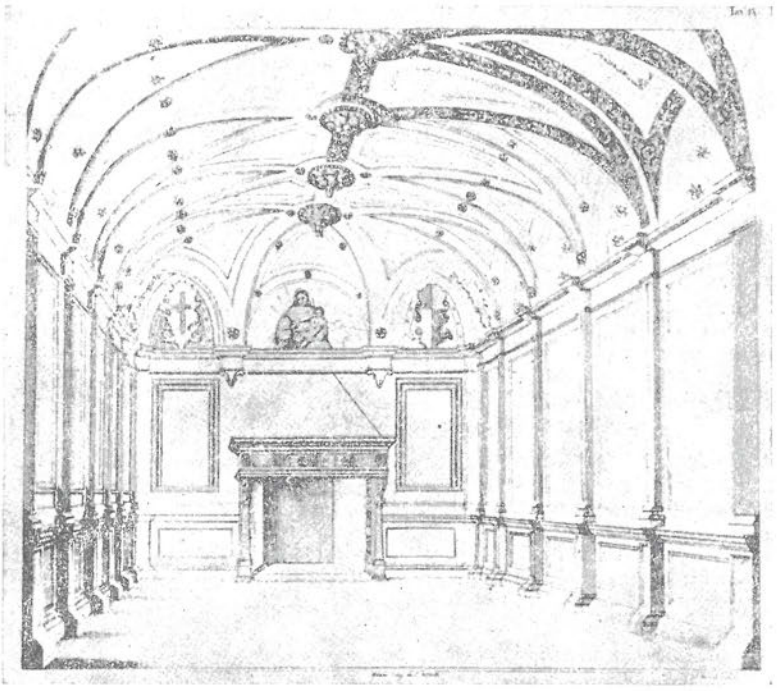


Fig. 4. CESARIANO, Sala «dei deputati» en el Duomo de Milano.

vida es la del año 1518 (Fig. 5), en el que según su propia manifestación estaba ocupado con la vigilancia de obras en Asti [48].

Sin duda intervino como arquitecto en el atrio (Láms. II, III y IV) de la iglesia de Santa María "presso San Celso" y ejecutó tres diseños (Láms. V y VI) para su fachada [49] que tradicionalmente se atribuían a Bramante [50], y cuyas arcadas se asemejan a otras diseñadas en su libro (Fig. 7).

Posiblemente es de su mano la fachada del palacio Landriani [51], donde se afirma el nuevo clasicismo lombardo con claro sentido bramantesco, en el que se restituye a los componentes elementos constructivos su pura función arquitectónica, en una síntesis armónica y equilibrada de orden matemático (Lám. VII). No fue Cesare Cesariano un ejemplo aislado en esta dirección arquitectónica, la cual buscaba el rigor en la construcción y en la simplicidad geométrica, puesto que en este sentido por entonces —1519— el Bramantino construía la capilla Trivulzio y, en el mismo año, Cristoforo Solari presentaba su modelo para la capilla absidal del Duomo de Como.

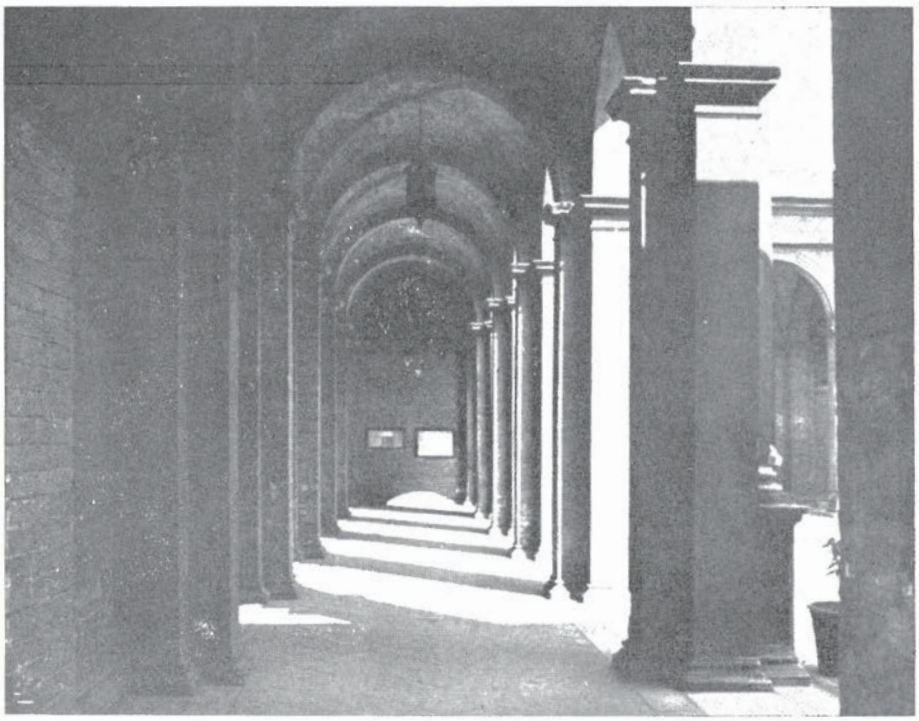
ſogna hauer cognoſciuto: Queſto p̃cepto ſera de grande utilitate: p che el ſapera nõ ſolum la pratica de li ſtatuiti officii ciuili de epſe ciuitate quali oue fara il biſogno p ſe medemo lo architecto potra operare in li occurenti termini del architectura tanto per li ædificii quanto etiam p le limitatione de uicini a uicini coſi ciuilli quanti rurali & campeſtri: uel aquiductiui per le poſſeſſione aut p le republice Ciuile uel oppidane aut de particulari aut etiam le diſtantie de le caſe ꝓxime a le fortilitie de li principi: uel de le aquiſitione de li alluuione & inſule date da li flumini: ſi como ha etiam ſcripto de quiſti occurrenti caſi da lo p̃clariſſimo doctore legale Bartholo de Saxo ferrato in li tractati de fluminibus & tiberiadis. & de alluuione. ac de inſula & etiam de alueo &c. quale co ſe mi acadeteno lo ãno. 1518. eſſendo ĩ la cita di Aſta põpeia ĩ cõpagnia de li clariſſimi doctori: Alberto Bruno: Hyeronimo Buzo & il loco tenente de Meſer Ioanne de Veraſiis doctore: & diuiſſemo lo alluuione dato dal flume Tanaro gia molti anni ſon p̃tenti & quelle geometrice lectione le aperſemo & terminaſſemo quello che piu dimonſtraua la impreſſa figura terreſtre: quaſi era circulare che hauea congionto a li predii primo del hoſpitale de epſa republica & de molti altri gentilhomini: Tandem quello del nobile doctore Ioãne de Veraſiis. Per le qual geometrice diuiſione facte diligentemente entra il plano & li boſchi & prati cõplantare faceſſemo li pali directi ala linea amuſſia del pixidale æneo entro la qual pixide in li oblũge & ſubtiliſſime pforatiõe inſpiciẽdo ſi como la figura ho demonſtrato in lo octauo libro con la chorobate el ſigno de la quale ha diſopra la græca littera

Fig. 5. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. III, donde manifiesta su estancia en Asti durante el año 1518.

. Stareti adũcha cõ q̃ſta alquãto cõtenti lectori eruditiſſimi: ſi bene circa ãni. 20. p q̃ſta mi fuſſe ꝑtentato di uolerla a la uera luce reducerla: & p ĩpotẽtia & p lo infortunio di Aloiſio Pirouão ſia ſtato coacto a manifeſtarla: nõ lhauẽdo potuto p̃merla: niſi aſſidua & denſa Inſtantia: ĩ ſextũ: cũ debuiſſem ĩ nonũ hoc recognoſcere ãnũ: Per la qual coſa Iterũ reclamo uenia ſi ĩ alcũa coſa hau eſſe errato. fiat hũanitate ut diximus. Et pho p̃go te Almo Genio Mediolanẽſe & la Regia Maieſtate: & tuti li futuri Principi: & li dominãti Senatori: & li altri doctori & Heroi Patricii: & li Sacri: & nobili. Nõ minus. Il præſente Aedile noſtro. D. Pietro de Nouate.

Fig. 6. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. LXXXXI v.°, cita el año 1520 en relación con Pietro de Novate.

Lám. III. Cesariano, Atrio de Santa María «presso San Celso». Detalle de la arcada.

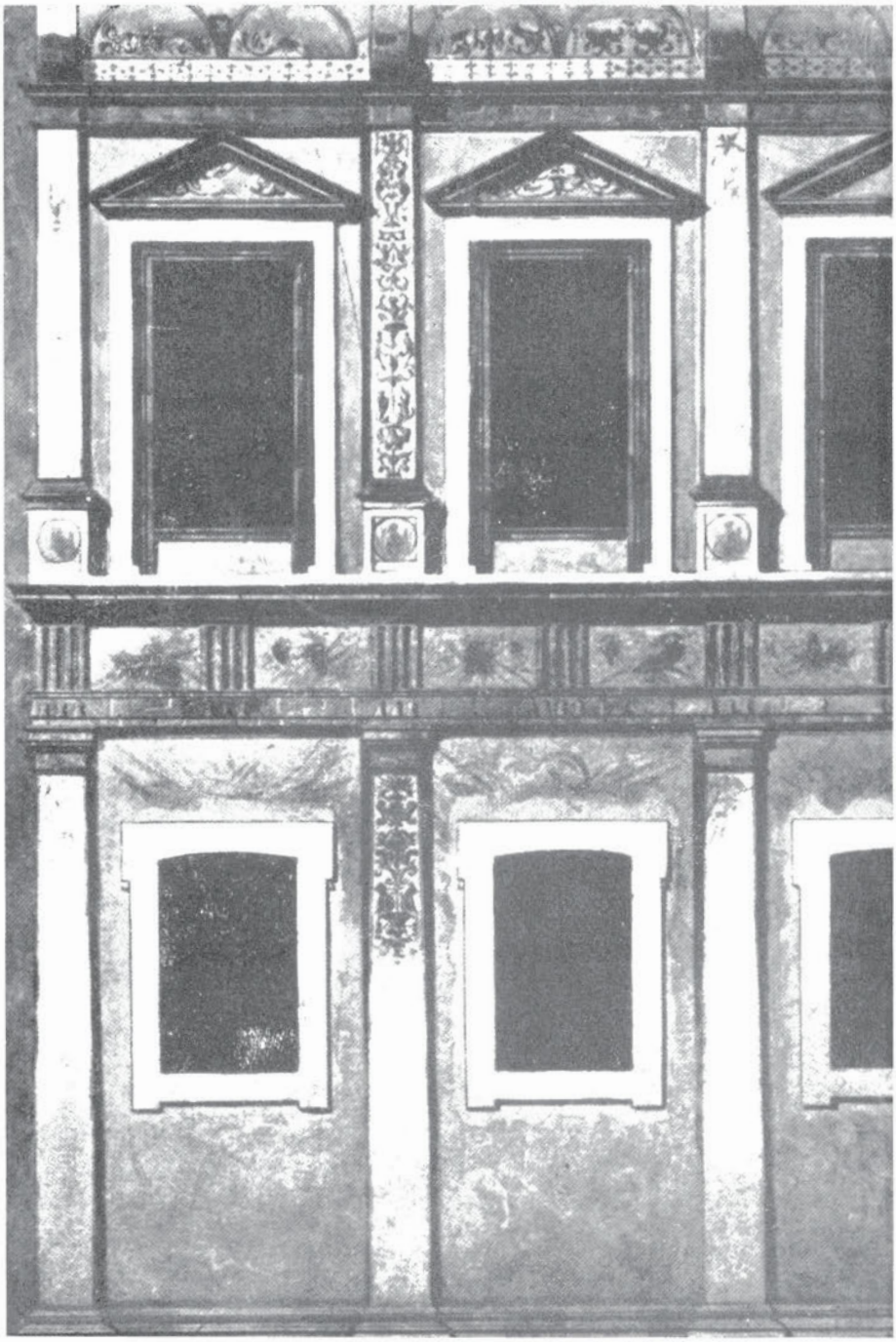


Lám. IV.

Cesariano, Atrio de Santa María «presso San Celso». Interior de la arcada.

Lám. V. Diseño original de Cesariano para la iglesia de Santa María «presso San Celso» (Archivio Storico Civico, Milano, Raccolta Bianconi, t. IV, disegni 32).

Lám. VI. Diseño original de Cesariano para la iglesia de Santa María «presso San Celso» (Archivio Storico Civico, Milano, Raccolta Bianconi, t. IV, disegni 33).



Lám. VII. Detalle de la fachada de la Casa Landriani en Milano. Dibujo del prof. arq. Gaetano Landriani.

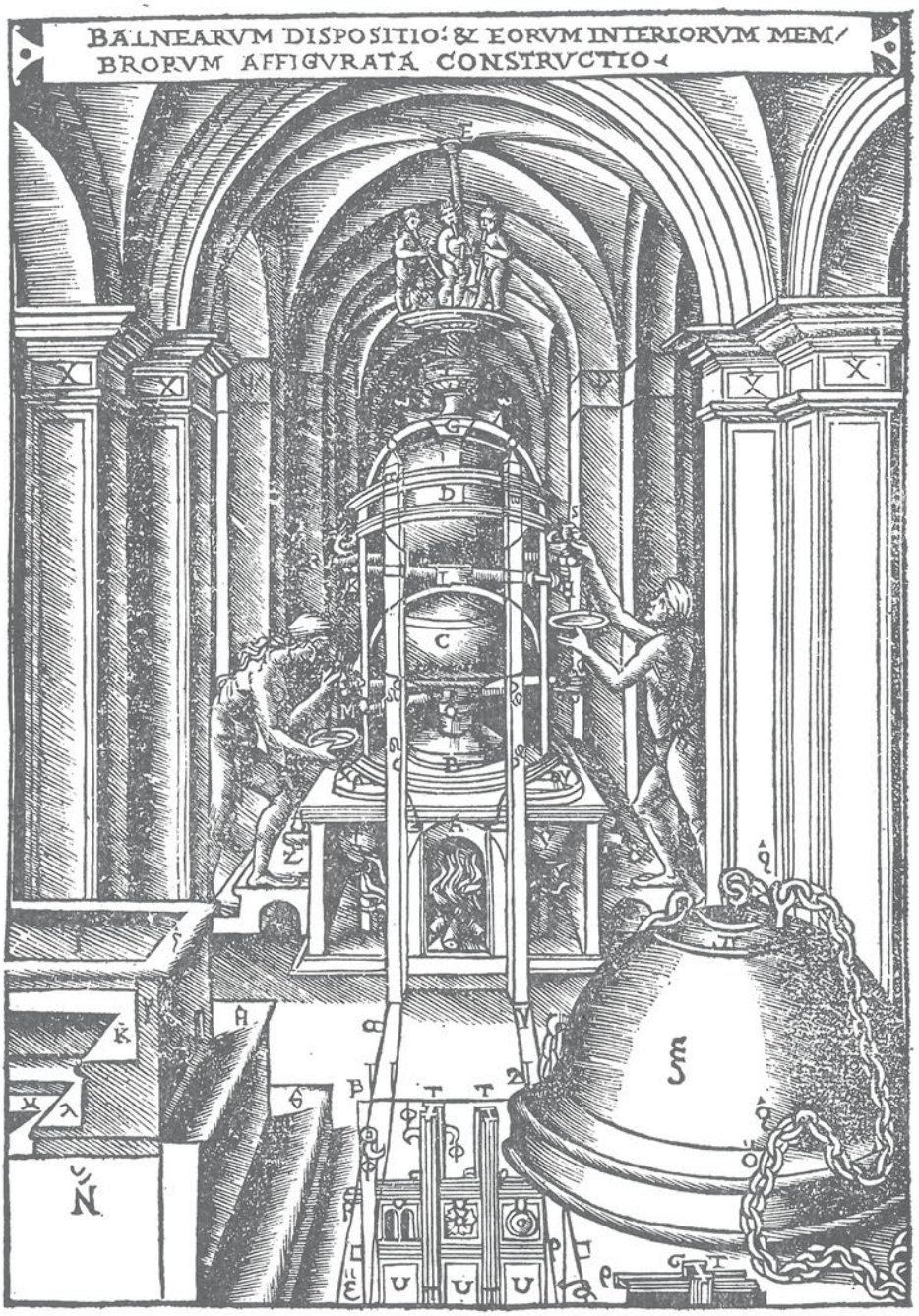


Fig. 7. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. LXXXVII v.°, semejanza de las arcadas con las del atrio milanés de Santa María «presso San Celso».

Durante los primeros años de su vuelta a Milano, por causa de las desventuras familiares y de los trastornos militares que sufrió su ciudad. sin duda debió ser esporádica la atención que prestó Cesare Cesariano a sus trabajos sobre Vitruvio [52], cuyos manuscritos, después de salvarlos de su *matrigna*, los conservó cuidadosamente en el castillo ducal [53]. Luego de transcurrida tan penosa etapa continuó sus actividades en la traducción del texto vitruviano *De architectura* así como en la redacción de los comentarios al mismo, tareas en las que prosiguió hasta los años 1519 y 1520. Podemos confirmarlo en algunas de las referencias que consignó en su libro, pues menciona sus trabajos en Asti, realizados en 1518 [54]; alude a la elección de Carlos V, que se celebró en 1519 [55]; cita a Pietro di Novate (Fig. 6) en relación con el año 1520 [56], al que se refiere en otra observación expresándolo como "el año pasado" [57]. También por estos años se dedicó a confeccionar algunas de las xilografías; así lo demuestran todas aquellas que aparecen fechadas: la del fol. XL v.º en 1517; la del CLXVI en 1519 (Fig. 8); y la del LXIII en 1520 (Fig. 9).

Acerca del posible estado religioso de Cesariano no se tienen los datos precisos para confirmarlo, y en cuanto a su presunta ordenación como *clericus* no está suficientemente demostrada [58]. Esta noticia incierta partió de Pagave, quien escribió que a la *matrigna* le remordía el haber expulsado a Cesare dos veces de su casa y, por otra parte, temía que pudiera exigirle los usurpados bienes paternos, por lo cual, le sugirió la idea de abrazar el estado eclesiástico, prometiéndole a cambio el conseguir para él mayores beneficios económicos que los rendimientos de su herencia [59].

La penosa impresión del "Vitruvio".

En fecha desconocida [60] Aluisio Pirovano, patricio milanés y "peritissimo" en aritmética [61], acogió a Cesare Cesariano prometiéndole su "valida assistenza" para estampar la traducción y los comentarios al tratado *De architectura* que estaba realizando [62]. Aceptada la ayuda por Cesare se unió a ellos Agostino Gallo, *referendario de Como* [63], quien se compro-

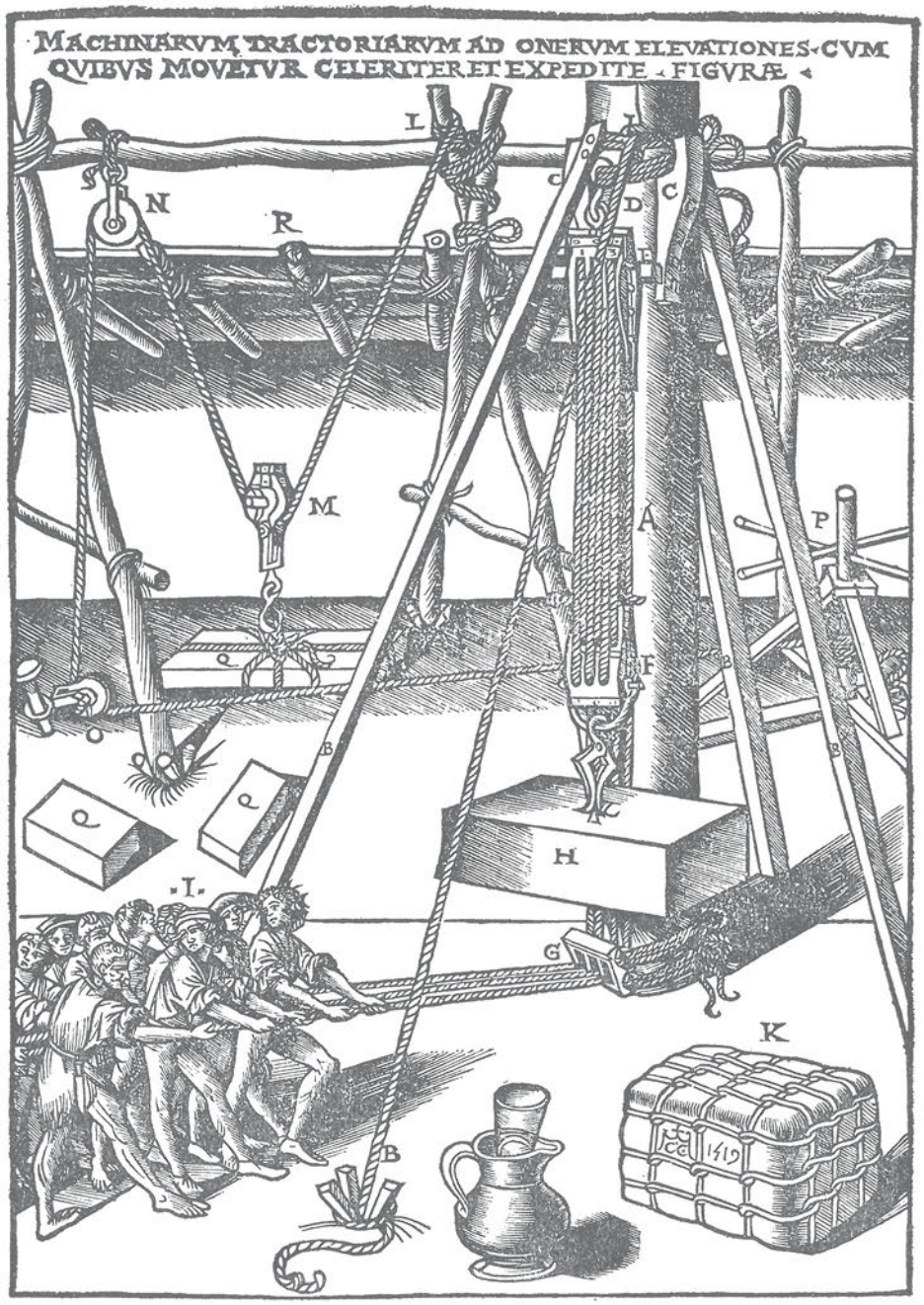


Fig. 8. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. CLXVI. Xilografía fechada en 1519.

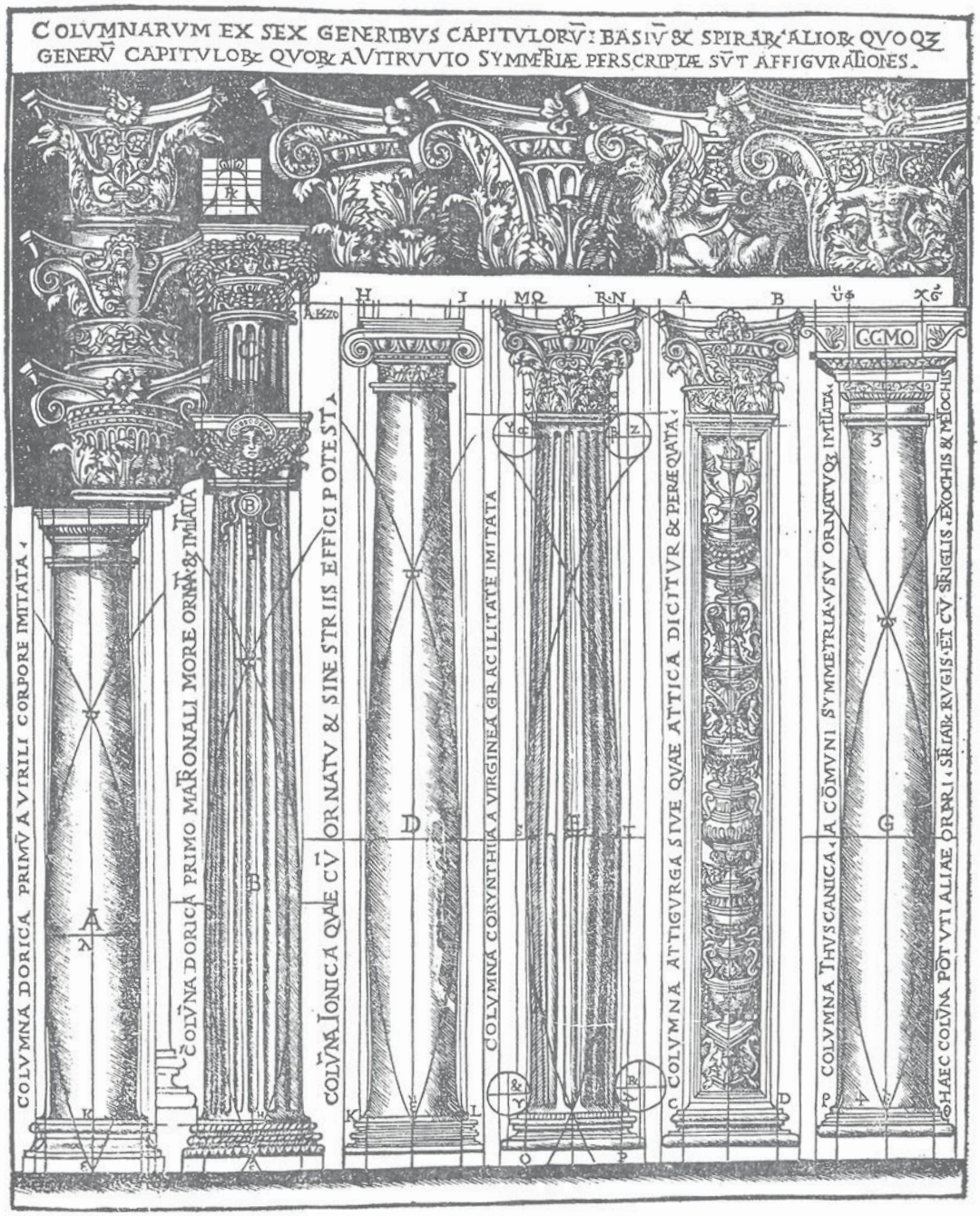


Fig. 9. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. LXIII. Xilografía fechada en 1520.

metió a facilitar la mayor parte del capital necesario para la impresión del libro [64]. Para ello, el día 4 de mayo de 1520 y en la ciudad de Como, a donde se trasladó Cesariano, legalmente se estableció un contrato formal de asociación entre los tres [65].

En este instrumento [66], redactado por Giovanni Pietro Volpe, se concertó la asociación de Cesare Cesariano con Aluisio Pirovano y Agostino Gallo y, después de celebrar una misa solemne en el altar mayor del Duomo de Como, quedaron establecidas las siguientes estipulaciones:

1. Los gastos de impresión y los de los grabados de las láminas serían abonados por Aluisio Pirovano y Agostino Gallo.
2. Cesare Cesariano debería entregar su obra a Pirovano y Gallo para que éstos encargaran la estampación a Gottardo da Ponte (Fig. 10).
3. Pirovano y Gallo contratarían a una persona de su confianza y de la de Cesariano, para que diariamente revisara los folios estampados por Gottardo da Ponte, y ellos abonarían los honorarios de aquel corrector.
4. Con objeto de no retrasar la impresión del libro, Cesare Cesariano debería terminar lo más rápidamente posible sus comentarios a los dos últimos libros de Vitruvio, que por entonces no tenía acabados.
5. Durante el tiempo que se invirtiera en la estampación, Cesariano viviría en casa y a expensas de Agostino Gallo.
6. Se estamparían solamente mil trescientos ejemplares.
7. Los beneficios se dividirían en tres partes, de las cuales dos serían para Cesare Cesariano y una para repartir entre Pirovano y Gallo.

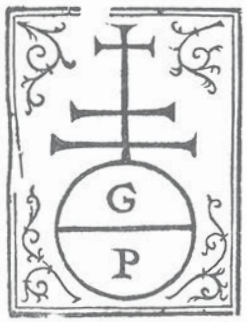


Fig. 10. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, folio CLXXXIII v.° Marca tipográfica del impresor Gottardo da Ponte.

Con las anteriores promesas se avivó la ilusión de Cesariano para activar sus trabajos, los cuales todavía estaba redactando pasado el primer trimestre del siguiente año 1521 [67].

Luego de formalizarse el mencionado contrato, Pirovano y Gallo presentaron a Cesariano, en Como, al bergamasco Bono Mauro y al notario Benedetto Giovio, como las personas designadas para revisar la perfecta estampación de los folios; de ellos solamente Bono Mauro percibiría de emolumentos la cantidad de cuatro escudos al mes, pues el notario actuaría como amigo de los promotores del libro [68].

Suponemos que en la segunda mitad de aquel año 1520, comenzó Gottardo da Ponte a estampar la obra [69], pues es posible que por entonces tuviera finalizada la traducción y los comentarios de los nueve primeros libros [70]. Cesariano fue alojado en casa de Sebastiano Gallo, hermano de Agostino, donde se supone que terminó sus comentarios al último libro del tratado *De architectura* [71], y en diciembre del mismo año —1520— obtuvo la ciudadanía comasca [72].

Varios meses después, cuando estaban imprimiendo el capítulo VI del Libro noveno [73], al no conseguir Cesariano examinar los folios que estampaba Gottardo da Ponte, sospechó que se faltaba al cumplimiento de la cláusula concertada con los promotores de su libro —la que les obligaba a realizar una meticulosa revisión de las pruebas de imprenta—, y así lo confirmó luego de lograr ver algunos pliegos terminados. Enojado al comprobar los defectos que presentaban, amenazó con demandar a Pirovano y a Gallo ante los Tribunales, alegando el incumplimiento de aquella cláusula del contrato, del cual, por otra parte, no poseía su ejemplar y cuya entrega, que solicitó para hacer efectiva la reclamación, le denegaron [74].

Ante la firme actitud de Cesariano y su resuelta decisión de marcharse a Milano [75] los acontecimientos se precipitaron, y en el "giorno di Pasqua del 1521" [76] los promotores, para evitar que se ausentase de Como llevándose el texto y los grabados necesarios para finalizar el libro, determinaron "d'arrestarlo nella propria casa", como así lo hicieron, con objeto de incautarse de los mencionados trabajos [77]. Pero Cesariano, desconfiado

por la actitud de Pirovano y de Gallo, había depositado con anterioridad en la casa de Benedetto Birago, amigo y confidente suyo, sus últimos escritos y dibujos; y en la noche del mismo día, los inquietos y tozudos promotores irrumpieron en el hogar de Birago apoderándose brutalmente del trabajo de Cesariano e incluso de alguna de sus modestas pertenencias [78]. Sin embargo, y a pesar del hábil despojo realizado, quedaron ocultos en poder de Birago diecinueve grabados pertenecientes a los dos últimos libros [79], cuya falta es sensible al final de la edición de Cesariano [80].

Luego de terminado el robo mencionado, posiblemente cometido con el consentimiento de las autoridades francesas, puesto que el rey Francisco I había aceptado de Agostino Gallo la dedicatoria del libro [81], permitieron a Cesare Cesariano que partiera para Milano [82] después de expulsarlo de casa de Sebastiano Gallo [83], donde vivía.

En Milano se presentó Cesariano ante el Gobernador, el Podestá y el Vicario francés demandando justicia [84], la cual tardó en conseguir siete años [85].

Mientras tanto los promotores iniciaron precipitadamente la terminación del libro, para lo cual encomendaron a Benedetto Giovio, de Como, y al bergamasco Bono Mauro, la redacción de los últimos comentarios que no había escrito Cesariano [86].

La estampación del libro de Cesare Cesariano se finalizó en el día 15 de julio de 1521 [87], después de omitirse su nombre en la portada y colofón (Fig. 11), y sin que constaran los privilegios concedidos a su obra por León X y Francisco I [88]. Tenía entonces Cesare Cesariano treinta y ocho años de edad [89].

Iniciación del pleito contra los promotores de su libro.

La demanda de justicia que había solicitado Cesariano fue presentada cuando los franceses todavía dominaban en su patria, ya que pocos meses después, en el de noviembre de 1521, eran expulsados de Milano y de toda Lombardia [90]; y bajo el mando de Francisco I no se pronun-

ciaron los magistrados, quizá por falta de tiempo para decidir sobre un asunto que se presentaba complicado [91].

Tampoco consiguió ningún resultado desde finales del año 1521 al mes de octubre de 1524 —tiempo en el que permaneció en su ducado Francesco II Sforza [92]—, bien porque Cesariano no fue afortunado en la exposición de sus razones, o a causa de que sus adversarios encontraron el medio de procurarse el favor del duque o de los magistrados [93].

FINIS.

QUi finiſſe Lopera præclara de Lucio Vitruuio Pollione de Architectura traducta de latino ſuulgare: Hiſtoriata e Cõmentata a le ſpeſe e Inſtantia del Magnifico. D. Auguſtino Gallo Citadino Co- menſe e Regio Referendario in epſa Citate: e del nobile. D. Aluiſio da Pirouano Patricio Milaneſe: Emendata e Caſtigata cum ſũmo ſtudio e diligẽtia excepto alchune poche coſſe quale ſono poſte ne la infraſcripta tabula de li Errori li quali non ſe hãno poſſuto fugire per lãguſtia del tẽpo: Niente di meno Caro Lectore tu li po teray reſtituire a li ſoy loci cõ facilitate: tal mẽte che tuta lopera reſta Correctiſſima: e de cio ne pigliarai infinita utilitate e delectatiõe p la explicatiõe de tãte difficultate e declaratiõe de paſſi obſcu ri: quãti ſono ne Lopera latina antedicta: Coſſa deſidera ta & aſpectata nõ ſolo da li mediocri: ma anchora da ſũ mi docti ſtudioſi del Architoctonica diſciplina: e Im preſſa nel amœna & delecteuole Citate de Como p Magiſtro Gotardo da Põte Citadino Mila neſe: ne lanno del nro Signore Ieſu Chri ſto M.D.XXI.XV. mẽſis Iulii Re- gnãte il Chriſtianiſſimo Re de Fran za Franciſco Duca de Milano cõ Gratia e Priuilegio tanto del prælibato Re quãto de la Sedia Apoſtolica cõ pe na e Interminatõe da nõ eſſere Impreſſa da q a dece anni: Secũdo che am plamente ne li dicti priuilegii ſe contene

Laus Deo.

Fig. 11. CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. CLXXXIII. Colofón donde figura la fecha de terminación del libro en el día 15 de julio de 1521.

Ingeniero colegiado en Milano.

En el año 1524 aparece Cesare Cesariano inscrito entre los "ingegnieri collegiati" milaneses. Sus misiones profesionales eran múltiples, pues estaban al servicio "del publico", del príncipe, de los magistrados e incluso de los particulares. Parece que debido a su talento y a su probidad personal gozó de gran prestigio y estima entre sus conciudadanos, encargándole las más difíciles comisiones, principalmente en los temas hidráulicos y militares [94].

Con el gobierno imperial de Carlos V (1525-1529).

Recordamos que los franceses abandonaron el ducado de Milano en el mes de noviembre de 1521 [95], siendo sustituidos por Francesco II Sforza [96], quien fue investido de su poder por Carlos V a finales de 1524 [97]. Pero pronto fue destituído a causa de sus felonías contra el Emperador, el cual tomó posesión del ducado en noviembre de 1525 [98], conservándolo hasta el año 1529 [99].

Situación de su pleito. Hasta después de ocupar las armas imperiales de Carlos V el ducado de Milano en noviembre de 1525, no cambió la situación del pleito [100], pues debido a resultar sospechosa la conducta política de los hermanos Agostino y Sebastiano Gallo, el gobierno del Emperador confiscó sus bienes y les obligó a que abandonaran Milano, Circunstancia que aprovechó Cesariano para reclamar una indemnización por daños [101].

Fortifica la Tenaglia. Los conocimientos que poseía Cesariano, y en especial su pericia sobre fortificaciones militares, fueron apreciados por el conde Ludovico Barbiano di Belgiojoso, gobernador imperial de Milano y comandante del ejército de Carlos V, cualidades que le impulsaron a encomendarle la restauración de una parte del Castello milanés [102].

Esta fue la "parte del borgo delli Ortolani", que comprendía la puerta denominada *Tenaglia* y cuya antigua fábrica quedó enterrada dentro de los muros de la nueva fortificación [103].

Cesariano comenzó las obras por él ideadas en el año 1525, realizando unos originales trabajos, tanto por la novedad de su traza como debido a su potencia defensiva, por cuyas razones conquistaron la admiración de sus conciudadanos y una singular reputación entre los extranjeros [104].

La fortificación se finalizó en el año 1527 [105] y fue conmemorada con una lápida en la que figuraba la fecha de su terminación y en el reverso la leyenda: *Caesar Caesarianus — Architectus Medionalensis — fecit* [106].

Arquitecto de Carlos V. Debido sin duda al mérito que presentaba la fortificación de la *Tenaglia*, Cesare Cesariano se dio a conocer al gobernador imperial en el estado de Milano, don Antonio de Leyva [107], mediante una súplica dirigida al "Illustrissime et excellentissime Princeps" donde hacía constar los méritos de su libro sobre Vitruvio, su condición de "clericus", sus dotes de pintor y, sobre todo, su profesión de arquitecto que había ejercido "in civitatibus Mediolani, Alexandriae, Comi et aliis loci" al servicio de Massimiliano Sforza [108].

Apreciando Leyva los conocimientos de arquitectura que poseía Cesare, tanto en la rama civil como en la militar, a los pocos meses de terminar aquella obra del castillo milanés le nombró arquitecto de Carlos V, otorgándole en Milano, el día 23 de enero de 1528, el correspondiente título, en el cual aparecían singulares encomios a su persona [109].

Sentencia favorable de su pleito. El gobernador imperial Antonio Leyva no solamente premió los conocimientos profesionales de Cesare Cesariano sino que también se interesó por sus asuntos personales, entre ellos los del pleito contra los promotores de su libro, consiguiendo que los tribunales de justicia activaran la sentencia [110].

Resultaba por entonces —1528— un largo pleito, que iniciado por Cesariano siete años antes ocupaba voluminosos folios [111], de los cuales,

merced a su revisión por Pagave en el siglo XVIII, podemos disponer de su contenido [112].

Fue un litigio en el que los hermanos Gallo y Pirovano basaron su defensa en el hecho de haberles abandonado Cesariano en Como, además de culparle de ignorante. Sin embargo, a pesar de las estudiadas declaraciones y de los astutos cargos presentados por los promotores del libro, logró nuestro Cesare dejar bien aclaradas sus dignas actuaciones, y el penoso pleito llegó a su fin [113].

La sentencia resultó favorable para Cesare Cesariano, y en ella los hermanos Gallo fueron calificados de bandidos por el magistrado que la dictó en Milano el primero de julio de 1528 [114]. En su virtud, después de laboriosos trámites que duraron un año, el día 26 de junio de 1529, se ordenó realizar la estimación de los bienes que habían sido confiscados a los hermanos Gallo [115], cuyo instrumento judicial fue presentado al referendario de Como el 27 de julio siguiente [116]. Luego, el 21 de agosto del mismo año 1529, se relacionaron las propiedades que deberían responder de la sentencia [117]; y, por último, con fecha 18 de septiembre de 1529, el Tribunal designó "alcuni beni nel territorio Comasco" en concepto de indemnización para Cesariano [118].

Con el gobierno ducal de Francesco II Sforza (1531-1535).

Confirmación del cargo de ingeniero ducal. Francesco II Sforza, después de establecida la paz con el Emperador Carlos V en el año 1529 [119], trató de recuperar su perdido ducado de Milano, y contra el desembolso de cuatrocientos cincuenta mil ducados obtuvo en 1531 la ciudad y castillo [120].

Reintegrado Francesco II Sforza al gobierno del ducado milanés confirmó a Cesare Cesariano en el cargo de ingeniero ducal y "dei due Magistrati" [121].

Arquitecto de la ciudad de Milano. Cesariano fue nombrado arquitecto y agrimensor de la ciudad de Milano mediante votación unánime celebrada el día 24 de diciembre de 1533.

El título fue extendido por Giovanni Battista Pecchio, "vicario di Provisione", y en él, aunque no se extendió en los encomios que le había prodigado Antonio Leyva con ocasión de nombrarle arquitecto imperial, aparece el concepto favorable que merecía en relación con la doctrina y habilidad de Cesariano en la interpretación de los textos vitruvianos [122].

Con el reintegrado gobierno imperial de Carlos V (1535-1543).

Confirmado arquitecto de Carlos V. El día 2 de noviembre de 1535 fallecía el duque Francesco II Sforza, último vástago de la casa Sforza-Visconti [123], con cuyo motivo se devolvió el ducado de Milano al Emperador Carlos V [124].

Reincorporado Antonio Leyva a su cargo de gobernador, pronto confirmó a Cesare Cesariano en su empleo de arquitecto al servicio del Emperador [125].

Consultor de la fábrica del Duomo milanés. El prestigio que Cesariano había conquistado a lo largo de los años en su ciudad natal era notable, y la capacidad demostrada en los empleos desempeñados le acreditaban como buen conocedor de su oficio.

Con estos prestigiosos antecedentes le nombraron en el año 1535 consultor de las obras que se realizaban en la fábrica del Duomo de Milano [126].

Por entonces tenía Cesariano cincuenta y dos años de edad, y durante los dos siguientes, hasta el de 1537, se ocupó en resolver consultas y en diseñar detalles, entre otros sobre el transepto de la portada norte [127].

Fallecimiento de Cesare Cesariano.

Se desconocen detalles de las actividades de Cesariano en los últimos años de su vida. Solamente se tiene noticia de que continuó hasta el fin de sus días desempeñando el empleo de arquitecto imperial con Carlos V [128].

Falleció sin dejar herederos [129] el día 30 de marzo de 1543, cuando contaba sesenta años de edad [130] y "de febre cronica non suspecta" en el "Ospedale Maggiore" de Milano, siendo enterrado en la parroquia de Santo Stefani, según constaba en su "necrologio" sanitario [131].

Milano, 12 de mayo de 1978.

NOTAS

[1] Puede consultarse «Notizie interessanti estratte dai commenti di Cesare Cesariano all'opera di Vitruvio», en pp. 75-88 de la obra citada en la siguiente nota [4].

[2] GIORGIO VASARI, *Delle vite/ De più Eccelenti/ Pittori, Scvltori/ et Architetti./* Parte Terza. Primo Volume, Bologna, 1647, p. 34: «Si trasferi [Bramante] a Milano per vedere il Duomo, doue allhora si trouaua vn Cesare Cesariano, riputato buono Geometra, e buono Architettore, il quale comentò Vitruvio».

[3] JOHANNIS POLENI, *Exercitationes Vitruvianae primae, hoc est, ...Commentarius Criticus de M. Vitruvij Pollionis Architecti X librorum editionibus, nec non de earundem editoribus, atque de aliis, qui Vitruvium quocumque modo explicarunt, aut illlustrarunt,* Patavii, Typis Seminarii apud Jannem Manfré, 1739, pp. 28-33.

[4] VENANZIO DE PAGAVE, *Vita di Cesare Cesariano Architetto milanese, scritta da ... Publicata dal dottor C. Casati,* Milano, Tipografia Pirola, 1878. Recensión de esta obra por GAETANO SANGIORGIO en *Archivio Storico Lombardo,* anno V, Milano, 1878, pp. 170-171.

[5] *Ibidem,* p. 39, nota (1) de Carlo Casati: «Potrebbesi dedurre dunque che il Pagave scrivesse questa Vita del Cesariano nell'anno 1770».

[6] Véase la anterior nota [4].

[7] El arquitecto bibliófilo FEDERICO FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano del 1521,* Como, Tipografia editrice Cesare Nani, 1934, p. 9, considera la biografía de Pagave como «la puì completa ed esauriente che di lui si potesse scrivere data la scarsezza e la saltuarietà dei documenti conosciuti che lo riguardano».

[8] PAVAGE, *Vita, op. cit.* p. 10. CARLO CASATI, *Vicende edilizie del Castello di Milano,* Milano, Brigola, 1876, p. 36, nota 1. *Vitruvius De architectura. Nachdruck der Kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521).* With an Introduction and Index by CAROL HERSELLE KRINSKY, München, Wilheim Fink Verlag, 1969, p. 6. PAOLO VERZONE, «Cesare Cesariano», *Arte Lombarda,* anno XVI, Milano, 1971, p. 203. SERGIO GATTI, «L'attività milanese del Cesariano del 1512-13 al 1519», *Arte Lombarda,* anno XVI, Milano, 1971, p. 219: «Nato a Milano quasi sicuramente attorno al 1483».

9 LUIS CERVERA VERA, *El códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, Instituto de España, 1978, p. 115.

10 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 10. CASATI, *Vicende edilizie, op. cit.* p. 36, nota 1.

11 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 11: «fu uomo valente in lettere umane e nella giurisprudenza, co'l qual mezzo, e molto più col favore della duchessa Bona e di Giovan Galeazzo Maria Sforza, dai quali era amato assaissimo, giunse ad ottenere, per usare i termini dello stesso Cesariano, *"lo offizio della Cancelleria del Capitaneato de Justizia"*». VERNONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203, precisa que este oficio lo servía en Milano.

12 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 11.

13 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 11. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203.

14 PAGAVE *Vita, op. cit.*, p. 11. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvio De architectura, op. cit.*, p. 6, no fija la edad que tenía Cesare al morir su padre.

15 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 11.

16 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 11. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 203.

17 PAGAVE, *Vita, op. cit.* p. 12.

18 GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 219. LUIGI BOSSI, *Della Istoria d'Italia antica e moderna*, vol. XVII, Milano, 1822, p. 278, señala que Ludovico *el Moro*, espléndido mecenas de literatos y artistas, llamó a Milán a Bramante y Leonardo da Vinci.

19 ANGELO COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ad Arti subalterne*, vol. III, Roma, Salvioni, 1791, p. 215: «si prova, che il Cesariano piuttosto fu scolaro di Bramante, chiarmandolo più volte *suo primo precettore*». PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 12 y 13 nota (1). VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 119. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 6: «an unknow date he entered the studio of Bramante. Cesariano called him his first teacher and in the Vitruvius commentary mentioned Bramante's work several times». PAOLO PORTOGHESI, *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanismo* diretto da ..., t. I, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, p. 544. PETER MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 248, considera a Cesariano «discípulo de Bramante». GIROLAMO BISCARO, «Le imbreviature del notario Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro», *Archivio Storico Lombardo*, Serie quarta, vol. XIV, anno XXXVII, Milano, 1910, p. 123: «Eppure "la sacrestia e la ede del divo Satiro sono state (come scriveva il suo discepolo Cesariano) architecttati dal mio preceptore Donato da Urbino cognominato Bramante!"». LEONARDO BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, vol. I, Madrid, Taurus, 1972, p. 360: «Su discípulo [*de Bramante*] Cesar Cesariano». ANTONIO FRANCESCO ALBUZZI, "Le «Memorie per servire

alla Storia de'pittori, scultori e architetti milanesi» raccolte dall'abate...", *L'Arte*, anno LIII, vol. XVIII, Milano, 1954, p. 68, niega que Cesariano fuese alumno de Bramante.

[20] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 12. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 203, reseña que Cesariano se proclamaba discípulo de Leonardo. MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, en la siguiente nota 28: «Schule des Bramante ... um Architektur zu studieren, glichzeitig solte er in Lionardos Atelier malen und zeichnen».

[21] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 12: «donna d'animo crudele e priva d'ogni umanità»; y p. 13: «la prava e detestabile intenzione della matrigna di privarlo dell'ereditá paterna».

[22] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 13. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 6.

[23] Según escribe el propio Cesariano, fol. LXXXXI v.°: «Essendo Io puenuto nel aetate di anni circa. 15. uno giorno ...». PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 13. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 219.

[24] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 13, no especifica el tiempo que Cesariano permaneció en exilio, pues solamente hace constar: «andò, como dice egli stesso, vagando di città in città per centinaia di millia», aunque después, p. 14, consta: «Dopo sedici anni di asenza». Sin embargo CASATI, en la nota (1) de la p. 13, apostilla al anterior pasaje: «così che, quando il Cesariano ripatriò che fu sedici anni dopo il suo esiglio». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204, considera que «le pereginazioni durarono per "circa anni 16" cioè fino al 1513: in quest'anno egli ritornò a Milano», aunque si se acepta lo que este mismo autor escribe en las líneas anteriores: «Il forzato abbandono della casa paterna dovette avvenire verso il 1498», y «durarono per "circa anni 16"», sería su vuelta no «fino al 1513», sino *al 1514;* no obstante, VERZONE, *Ibidem*, p. 204, consigna: «Ad ogni modo nel 1513 era a Milano perché il 26 novembre ricevette dalla fabbriceria del Duomo ...». GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 219, precisa con mayor exactitud: «l'artista rientrò a Milano verso il 1512-1513».

[25] LUIS CERVERA VERA, «Sobre Alberti y la creación de su "De re aedificatoria"», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 45, Madrid, 1977, pp. 44-45.

[26] PAGAVE, *Vite*, *op. cit.*, p. 14. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 219. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205: «L'inizio della traduzione e del commento deve risalire ai primi anni del XVI secolo».

[27] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 6. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204.

[28] COSTANTINO BARONE, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *Maso Finiguerra. Rivista della Stampa incisa e del Libro Illustrato*, anno V, fasc. 1.°-2.°, Milano, 1940,

p. 90: «Evidentemente, dopo la fuga da Milano non si sentiva ancora abbastanza sicuro, da poter rivelare la sua vera agnazione». G. B. VENTURI, *Notizie degli artisti reggiani*, 1883, pp. 7-8, cita los documentos de «Cesare Cesariano cittadino reggiano». F. MALAGUZZI VALERI, «Cesariano», en ULRICH THIEME-FELIX BECKER, *Algemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. VI, Leipzig, 1948, pp. 312-313, duda en identificar a Cesare Cesariano con *Cesare da Reggio*.

[29] ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, t. VII, Milano, 1915, pp. 4 y 1009 y figs. 683-9. A. G. QUINTAVALLE, «Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza», *Paragone*, n.° 109, Firenze, 1959, p. 51. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 90. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De Architectura*, *op. cit.*, p. 7. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 227. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 91, duda en la atribución a Cesariano.

[30] Estudia esta semejanza KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.* p. 7.

[31] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 7: «It is not impossible that he designed an intarsia scene of the discovery of fire, now in S. Bartolommeo in Bergamo but originally made for S. Domenico in the same city».

[32] En opinión de VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 210, nota 20, el monasterio de «San Benedetto», sería el de «San Benedetto Po».

[33] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 13. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204, puntualiza: «non sappiano se come scenografo o artista drammatico». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 7, señala que «Ercole d'Este died in 1505, Cesariano must have been in that city [*Ferrara*] before or during is years in Reggio».

[34] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 13: «quella cospicua Universalità, che in allora fioriva al pari di qualunque altra d'Italia». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. No obstante, KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura*, *op. cit.*, p. 7, afirma: «we know from extant documents, however, Cesariano d'not study formally at the university in Ferrara».

[35] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 13. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.* p. 204.

[36] CERVERA, «Sobre Alberti y la creación de su "De re aedificatoria"», *op. cit.*, p. 50.

[37] Así lo estima VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204.

[38] PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 14, nota (1) de CASATI: «Si può credere che di quel tempo il Cesariano cominciasse le sue annotazioni a Vitruvio». PAGAVE, *Vita*, *op. cit.*, p. 17: »dell'opera incominciata a Ferrara». BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 86: «E opinione che il maestro si sia accinto all'illustrazione dei testi Vitruviani giò quand'era a Ferrara». También FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano*, *op. cit.*, p. 15: «Sappiamo dal Cesariano stesso come l'idea di tradurre,

commentare ed illustrare il testo di Vitruvio gli sia nata già fin da quando, giovane, si trovava in Ferrara, discepolo di quella Università, datosi alle lettere ma più alle matematiche ed all'architettura». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9.

[39] Agudamente observa KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 7, que Cesariano no conoció Roma, exponiendo en este sentido argumentos formales. KAROL HERSELLE KRINSKY, «Cesariano and the Renaissance without Rome», *Arte Lombarda*, anno XVI, Milano, 1971, p. 211: «Cesariano was surely in Milan, Como, Villanterio Pavese, Asti, Reggio Emilia, Parma, Ferrara and S. Benedetto Po ... Most important of all, he seems not to have gone to Rome» y detalladamente desarrolla su teoría de que Cesariano no estuvo en Roma. Según BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 90: «Nella città estense il Cesariano dovette giungere, probabilmente, dopo peregrinazioni in terra emiliana».

[40] CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. LXXXXI v.° «Ma dal tempo praedicto hauendo circa anni. 16. uagato. Ritornai ad praeces de la praedita Nouerca».

[41] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9: «The most we can say with certainly is that some part of the work had been done by the summer of 1513». *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, t. III, Milano, 1880, p. 165, el 26 de noviembre de 1513 efectúan un pago a Cesariano.

[42] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 14. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204: «ritornato a Milano passó "a li Architettonici servitii" del Duca Massimiliano Sforza, probabilmente per lavori d'architettura militare». MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 312.

[43] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 14-15, y GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 219, estudian este asunto. PORTOGHESI, *Dizionario, op. cit.*, t. I, p. 544, reseña que Cesariano realizó en Milano «lavori di ingegneria militare nella guerra contro i francesi (1512)».

[44] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 8.

[45] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 14: «Questa superiorità acquistata da Cesare ingelosì di nuovo la matrigna, e mentr'egli un giorno palesava alla stessa la sua intenzione di riavere le cose sue, riuscita molesta la domanda all'Elisabetta, questa tornò ad imperversare contro di lui scacciandolo di casa, si che Cesare gettato nuovamente in balía della fortuna potè appena ricuperare l'opera di Vitruvio, a cui aveva dato principio sin da quando studiava in Ferrara». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 16.

[46] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 18. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 220, supone que Cesariano vivió durante aquellos años «in una cerchia di

amicizie e conoscenze sempre puí vasta e preziosa al fine di studiare e chiarire i numerosi punti oscuri dell'esegesi vitruviana».

47 GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, p. 220. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 8.

48 VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9. Véase la siguiente nota (54).

49 COSTANTINO BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1940, núms. 293, 297, 298, 299, 302 y 303. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. FRANCESCA LEONI, «Il Cesariano e l'architettura del Rinascimento in Lombardia», *Arte Lombarda*, annata prima, Milano, 1955, p. 90. MARIA LUISA FERRARI, «Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombrado», *Paragone*, n.° 211, Firenze, 1967, pp. 23-28. F. REGGIORI, *Il Santuario di Santa Maria pesso San Celso e suoi tesori*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1968, con ilustraciones. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op. cit.*, pp. 220-226. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 8, analiza la obra del atrio y niega la atribución a Cesariano de los diseños para la fachada. PORTOGHESI, *Dizionario, op. cit.*, t. 1, p. 544, fecha la obra del atrio en el año 1513. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 96: «le capacità insospettate che ci rivelano i designi per la fronte della basilica di santa Maria presso san Celso». Sobre el atrio A. CAVAGNA SANGIULIANI, *Il portico di San Celso*, Milano, 1865.

50 COSTANTINO BARONI, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini, Questioni di metodo*, Milano, Edizioni de l'Arte, 1941, p. 118. LEONI, «Il Cesariano e l'architettura del Rinascimento in Lombardia», *op. cit.*, p. 90. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesarino», *op. cit.*, p. 84. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura, op. cit.*, vol. I, pp. 217-219 y 251-253.

51 LUCA BELTRAMI, «L'antica casa dei Landriani in Via Borgonuovo-Milano», *Rasegna d'Arte*, anno II, n.° 11-12, Milano, 1902, pp. 193-184, con un dibujo. GATTI, «L'attività milanese del Cesariano», *op cit.*, pp. 227-228. También admite la atribución KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 8: «Cesariano may have designed the remodeling of Via Borgonuovo 25 in Milan, a building purchased in 1513 by a Milanese gentleman named Tommaso Landriani». ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, t. XI, parte 1, Milano, 1938, p. 721, atribuye la obra a Solari. Otros detalles sobre el edificio en: E. SIOLI LEGNANI, *Il Borno Nuovo*, Milano, 1945, p. 4; W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953, pp. 143 y 225 n. 205; A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara, 1956, p. 106. FERRARI, «Zenale, Cesariano e Luini», *op. cit.*, p. 26, considera la fachada como de Zenale.

52 En los primeros años de su vuelta a Milano, debido a las perturbaciones políticas y militares que soportó la ciudad, la atención que prestó Cesariano a su libro sin duda fue esporádica; así lo estima KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9. Sin embargo VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*,

p. 205, considera que «nel 1513 circa il manoscritto della traduzione, ed in parte almeno del commento era già in avanzata preparazione».

[53] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 17: «Il Cesariano, come di sopra s'è veduto, ricuperò dalla matrigna l'opera sua di Vitruvio, che tenendola assai cara, la recò seco in castello». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 16. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 205, observa que es en esta ocasión cuando «incontriamo qui nominata per la prima volta l'opera che ha dato e darà ancora più nell'avvenire fama al Cesariano».

[54] CESARIANO, *Di Lucio Vitruuio Pollione*, fol. IIII: «quale cose mi acadeteno lo ano. 1518. essendo i la cita di Asta pōpeia i cōpagnia de li clarissimi doctor».

[55] *Ibidem*, fol. CXXXI.

[56] *Ibidem*, fol. LXXXX v.°.

[57] *Ibidem*, fol. CLXXVIII.

[58] Véase sobre este curioso problema VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 204. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9, admite que «having taken religious orders, probably minor ones, during his youth». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 16, estima que después de ser expulsado por segunda vez de su casa, «s'indusse a farsi ecclesiastico».

[59] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 18-19.

[60] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10: «having at an unknown date come to the attention of a Milanese mathematician, Aluisio Pirovano».

[61] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 19: «che Cesariano chiama patrizio milanese, di prosapia illustre e peritissimo nell'aritmetica». *Ibidem*, p. 21: «Luigi Pirovano che sapeva d'aritmetica e publicamente l'insegnava». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 17: «Nob. Luigi Pirovano professore di matematiche in Milano».

[62] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 19. «fu accolto con amore paterno e promessa d'ogni valida assistenza, qualora gli fosse tornato conveniente intraprendere la stampa della sua versione e commenti a Vitruvio». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10.

[63] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 22: «Agostino Gallo che aveva dalla Regia Camera comperato a vita la Referendaria di Como». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» de Cesariano, op. cit.*, p. 17: «Agostino Gallo, Regio Referendario di Como».

[64] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10: «Pirovano's principal associate was Agostino Gallo, a referendario of Como, who provided much of the capital».

[65] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10: «Agostino Gallo had on May 4, 1520, made a legal affirmation of his intent to execute a formal contract».

[66] Extracta estas condiciones PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 22-24. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10.

[67] Según se observa en sus comentarios del fol. CLIIIIv°.

[68] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 24. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, pp. 18-19.

[69] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 24, no fija la fecha en que se comenzó la estampación.

[70] FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 17: «E'ssai più probabile che già nel 1520 il Cesariano avesse dato ai soci tutto il suo materiale (che arrivava alla fine del IX libro di Vitruvio) testo, note e figure».

[71] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 17, supone que Cesariano se estableció en Como durante los primeros meses de 1521 para terminar su trabajo.

[72] FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 17: «Documento prezioso a questo proposito è quello che ci revela come nel dicembre 1520 ottenesse la cittadinanza comasca».

[73] FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 19: «Per quanto protestasse non potè aver visione della parte stampata che quando questa era arrivata al cap. VI del IX libro».

[74] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 24-27, explica minuciosamente las actuaciones de cada uno de los implicados. Las extracta KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 19. Es posible que el contrato reclamado por Cesariano fuera el segundo que se otorgó en Como ante el notario Benedetto Giovio el día 11 de abril de 1521; véase PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 31, y KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10.

[75] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 27: «Manifestata da Cesare tale sua fermezza di non arrendersi ad alcuno dei loro ingiusti progetti, e l'aperta minaccia di ricorrere a Milano».

[76] Según A. CAPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo*, Milano, Hoepli, 1930, p. 54, la Pascua del año 1521 correspondió al día 31 de marzo.

[77] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 27: «allora i soci determinaronsi d'arrestarlo nella propria casa, il che si eseguì nel giorno di Pasqua del 1521, prevenendo così e la di lui fuga, e che lasciasse l'opera imperfetta per mancanza del testo e delle forme incise, che Cesare, dubitando della buona fede dei soci, non aveva ancora tutte consegnate». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 22.

[78] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 28: «Ad un'ora dunque di notte dello stesso giorno di Pasqua, Sebastiano Gallo fratello d'Agostino, e Luigi Pirovano alla testa di cento e più uomini armati, invasero la casa del Birago, e fattolo alzare dal letto, lo costrinsero a consegnar loro quanto aveva di ragione del Cesariano, asportando così tre originali dell'opera colle forme delle figure, non che varie casse contenenti robe, abiti ed altri scritti, spogliandolo l'ogni sua proprietà». *Ibidem*, p. 31. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 22, reseña que la requisa se efectuó «la notte seguente». KRINSKY, «Introducción» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10, reseña confusamente estos episodios.

[79] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 28: «Per quanto essata fosse stata la perlustrazione nella casa del Birago, rimasero però dimenticate dicianove forme della puì importanti, da inserirsi nel nono e decimo libro». FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 23. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 206.

[80] FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 23: «l'edizione ne rimase priva con quanta perdita per noi si può immaginare — La scarsità delle xilografie che si nota negli ultimi quaderni del libro è ben giustificata da questi fatti».

[81] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 29.

[82] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 29. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 23. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10.

[83] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 29. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 206.

[84] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 29 sq. relata el largo proceso. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, pp. 23-24.

[85] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208.

[86] VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, pp. 207-208.

[87] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 39: «e l'opera fu publicata cica la fine di luglio dello stesso anno [*1521*]». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 10: «The book was rushed to completion between these sordid events of the Easter season and July, 1521». VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 206: «il libro uscì nel luglio 1521».

[88] VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208: «Quando l'opera fu ultimata il nome del Cesariano fu omesso dal frontespizio, dai privilegi di Leone X e di Francesco I, dall'«oratio» firmata dal Pirouano, dalla prefazione sottoscritta dal Gallo e dal trafiletto al termine del testo».

[89] Recordamos que Cesariano nació en Milán el año 1483. Véase la anterior nota (8) de este trabajo.

[90] Sobre la guerra del Milanesado en 1521, véase FRAY PRUDENCIO DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Prìmera parte, Barcelona, 1625, pp. 459 sq. PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 30.

[91] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 32. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 24.

[92] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 30 y 32.

[93] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 32. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 24.

[94] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 48. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9.FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 9, señala que esta noticia figuraba en las apostillas manuscritas al ejemplar impreso del Vitruvio del Cesariano escritas por él mismo.

[95] SANDOVAL, *Historia, op. cit.*, Primera parte, p. 459 sq. PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 32 y 49.

[96] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 30.

[97] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 30. BOSSI, *Della Istoria d'Italia antica e moderna, op. cit.*, vol. XVII, p. 370, fija la fecha en 24 de abril de 1523.

[98] SANDOVAL, *Historia, op. cit.*, Primera parte, p. 593 sq.

[99] FRAY PRUDENCIO DE SANDOVAL, *Segunda parte de la vida y hechos del Emperodor Carlos V*, Valladolid, 1606, fol. 35 v.°.

[100] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 32.

[101] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 32 y 34. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 24.

[102] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 48. MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 313.

[103] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 48-49.

[104] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 48, KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 9. VERZONE, «Cesare Cesariano» *op. cit.*, p. 208, cita esta fortificación sin considerarla importante.

[105] LUCA BELTRAMI, «Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano nella prima metà del secolo XVI», *Archivio Storico Lombardo*, Serie seconda, vol. VII, anno XVII, Milano, 1890, p. 156: «il lavoro di fortificazione compiuto nel 1527 da Cesare Cesariano, per incarico del governatore Ludovico Barbiano de Belgiojoso e che pochi anni dopo fu distrutto per lasciar campo al recinto poligona e radiale del Castello, attesta come il Cesariano abbia, fin da quell'epoca, applicato un sistema di difesa che generalmente si crede introdotto molto puì tardi, e di cui si attribuisce il merito ad ingegneri stranieri (2)-(2). Si deve a questo riguardo ri-

cordare come, già nel secolo XV, Francesco di Giorgio Martini, architetto senese, avesse scrito un trattato sulle fortificazioni poligonali». KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9: «His fortification of 1527 at the Castello of Milan won him renown». PORTOGHESI, *Dizionario, op. cit.*, t. I, p. 544.

106 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 49:

D[ivina] . F[avente] Cl[ementia]
LUDOVICUS BARBIANUS AC BELZOJOSI COMES
MAJESTATISQUE CÆSAREÆ
ARMORUM DUX MEDIOLANI
GUBERNATOR PATRIAM SUAM MULTIS
AGGERIBUS AC PROCESTRIIS AC ALIIS
VIRTUTIBUS CLARISSIMIS SERVARE CURAVIT
ANNO SAL. MDXXVII

Constando en el reverso de la lápida:

CÆSAR CÆSARIANUS
ARCHITECTUS MEDIOLANENSIS
FECIT.

También reproduce los textos de esta lápida CASATI, *Le vicende edilizie, op. cit.*, p. 36.

107 Sumaria noticia de Antonio de Leyva en GERMÁN BLEIBERG, *Diccionario de Historia de España* dirigido por ..., t. II, Madrid, 1968, p. 681. También BOSSI, *Della Istoria d'Italia, op. cit.*, p. 371.

108 Transcribe el texto latino de este documento C(ESARE) C(ANTU), «Cesare Cesariano», *Archivio Storico Lombardo*, anno II, Milano, 1875, pp. 437-438, cuyo original poseyó. BARONI, «Osservazioni su Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 84.

109 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 35. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9. VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208. FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 9. MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 313. Transcriben el texto latino del título C(ESARE) C(ANTU), «Ancora di Cesare Cesariano», *Archivio Storico Lombardo*, anno III, Milano, 1876, pp. 119-120, y Carlo Casati en PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 99-100.

110 PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 35.

111 Las actas del pleito de Cesare con los promotores están reseñadas en *VI Catálogo ragionato ed illustrazione dei duplicati delle raccolte del conte Carlo Morbio*, Milano, s. a., p. 41, n.° 327.

[112] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 32 sq.

[113] En el ejemplar impreso del *Vitruvio* de Cesariano, apostillado por él mismo y que se conservaba en la biblioteca del conde Melzi, en Milano, según FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 9: «A documentare il breve, quanto drammatico periodo che riguarda il suo soggiorno in Como e quello che segue fino al conseguimento della vittoria legale sugli avversari, già soci, che l'avevano spogliato di ogni diritto e di ogni frutto sui benefici che l'edizione aveva procurato, rimane il libro stesso in quelle parti che vennero pubblicate da costoro a demolizione della sua persona e ad accaparamento dell'opera sua. Ma rimane anche la copia del volume postillata dal Cesariano nella quale ribatte le siocchezze maligne che in sua assenza fraudolentemente pubblicaroni i soci suoi note, nelle prefazioni, negli indici del libro».

[114] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 34: «Se la sentenza del Magistrato non parla del delito commesso dai fratelli Gallo, li qualifica però co'l titolo di banditi». Sobre la fecha de la sentencia *Ibidem*, p. 32.

[115] *Ibidem*, p. 32.

[116] *Ibidem*, p. 32.

[117] *Ibidem*, p. 33.

[118] Detalles en *Ibidem*, p. 33 sq.

[119] CASATI, *Le vicende edilizie, op. cit.*, p. 36: «Verso l'anno 1529 Francesco II Sforza, stabilita la pace coll'imperatore Carlo V, trattó il ricupero del perduto ducato di Milano». Contra el desembolso 450.000 ducados obtuvo la ciudad y el Castillo, cuya posesión tomó el 16 de febrero de 1531. SANDOVAL, *Segunda parte de la vida y hechos del Emperador Carlos V, op. cit.*, fol. 36.

[120] *Ibidem.*

[121] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 51: «Ritornato, nel genajo del 1530, Francesco II° Sforza al governo di questo Stato, il Cesariano fu riconfermato nell'impiego d'ingegnere ducale e dei due Magistrati». MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 313.

[122] La «Nomina di Cesare Cesariano ad Architetto della Città di Milano», está transcrita por Carlo Casati en PAGAVE, *Vita, op. cit.*, pp. 101-102. Citan: PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 51; KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9; VERZONE, «Cesare Cesariano», *op. cit.*, p. 208; PORTOGHESI, *Dizionario, op. cit.*, t. I, p. 544; MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 313.

[123] SANDOVAL, *Segunda parte de la vida y hechos del Emperador Carlos V, op. cit.*, fol. 152: «Estādo el Emperador en Napoles a 24. de Octubre (y según otros) a primero de Nouiembre deste año de 1535 murio en Milan el Duque Frācisco Esforcia exemplo de buena y mala fortuna, en quiē se acabo la sangre nobilissima de los Esforcias».

[124] *Ibidem*, fol. 152 v.°.

[125] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 51.

[126] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9; «In 1535 and 1537 he attended meetings of the Fabbrica del Duomo which were concerned especially with desings for the north transept portal; a «designo» that Cesare submitted was paid for but not executed». MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 313. Sobre los prestigiosos antecedentes señala FRIGERIO, *Il «Vitruvio» del Cesariano, op. cit.*, p. 10: «egli fu sempre tenuto nell'alta considerazione che gli studi e le opere gli meritavano».

[127] *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, t. III, Milano, 1880, pp. 259-260, consta que en 29 de abril y 10 de julio de 1535 el Cesariano estuvo presente en una reunión con los maestros de obras; y que el primero de septiembre de 1535 le abonaron la realización de un diseño para la «porta maggiore del Duomo».

[128] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 51.

[129] KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9: «He left no inmediate heirs».

[130] PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 51: «sua morte, avvenuta in Milano il 30 di marzo del 1543». EMILIO MOTTA, «Morti in Milano dal 1452 al 1552», *Archivio Storico Lombardo*, Serie seconda, vol. VIII, anno XVIII, Milano, 1891, p. 262. MALAGUZZI, «Cesariano», *op. cit.*, p. 312. KRINSKY, «Introduction» a *Vitruvius De architectura, op. cit.*, p. 9.

[131] Carlo Casati en PAGAVE, *Vita, op. cit.*, p. 59, nota (2): «Il Cesariano morí in Milano nel 1543, come risulta da questo Necrologio presso il Magistrato della Sanità, in cui sta scritto come segue: —Porta orientalis, Parochia S. Stefani intus, die veneris XXX martij MDXLIII. Dominus Caesar de Caesarianis etatis annorum sexaginta, decessit ex febre cronica non suspecta, in hostitali Broly Mediolani, judicio D. Hieronymi Spanzoti Phisici». Transcribe de manera diferente el anterior documento CASATI, *Le vicende edilizie, op. cit.*, p. 36.

EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES

POR

JUAN BASSEGODA NONELL

"Afanosa de llevar todos los aspectos del mundo al molde de las ideas, la imaginación griega lo personificó todo: tanto los conceptos más abstractos como las formas de la Naturaleza, los datos de la psicología y de la historia, así como de la física". Así se expresa el historiador francés Germain Bazin [1] al referirse a las creaciones de la mitología griega que llenó el mundo de seres fantásticos cada uno de los cuales representa una pasión, un sentimiento o una inquietud humana.

Entre la gama variadísima de mitos que forman la legendaria historia de Grecia figura el de los doce trabajos que Euristeo impuso a Herakles, Hércules o Alcides.

Interesante genealogía la de Hércules, bisnieto de Perseo, famoso por la fuerza de su brazo. El hijo de Perseo, Alkaios (el fuerte), unido a Astidamea, engendró a Anfitrión (el infatigable), que desposó a Alkmene (la fuerte), nieta de Perseo e hija de Elektreion (el deslumbrante). Hijo de Anfitrión y de Alkmene fue Ifikles, en tanto que Herakles lo era de Zeus y de la infiel Alkmene [2].

El verdadero nombre de Herakles es Alcides ya que el primero quiere decir solamente "Gloria de Hera" que le fue impuesto por Apolo cuando, por causa de la astucia de esta diosa, celosa de Zeus por su encuentro con Alkmene, se vio obligado a someterse a los doce trabajos que le impuso Euristeo, hijo de Stenelos, rey de Argos.

De Hércules se ocupan buen número de escritores de la Antigüedad, tales Apolodoro de Atenas, Pausanias, Hesíodo, Apolonio de Rodas, Diodoro Sículo y otros [3].

Los doce épicos trabajos se refieren al león de Nemea, la hidra de Lernea, el jabalí de Erimanto, la cierva de Kerunera, las aves del lago de Stinfalos, las cuadras del rey de Augeias, el toro de Creta, las yeguas de Diomedes, el cinturón de Hipólita, reina de las amazonas, los bueyes de Gerión, las manzanas de oro del jardín de las Hespérides y el can Cerbero.

El undécimo trabajo tiene su remoto origen en la boda de Zeus o Júpiter y Hera o Juno. La diosa de la Tierra, Gaia o Gea, les regaló, según Feneades de Samos, unas manzanas de oro, símbolo del amor y la fecundidad, que hizo plantar en un jardín de los confines occidentales que se ha supuesto situado al pie de la cordillera del Atlas, al oeste de Libia, en las islas Canarias o Afortunadas o en los países nórdicos o Hiperbóreos [4].

Como quiera que las hijas de Atlas o Atlante iban a merodear por el jardín, Hera puso el árbol, que en realidad era un naranjo, bajo la custodia de un dragón inmortal, con cien cabezas, hijo de Tifón y Echidna, según Apolonio, o de Focus y Keto, según Hesíodo, que se llamaba Ladon [5] y que ni era inmortal ni tampoco tenía cien cabezas.

Además del dragón estaban en el jardín las Hespérides, las ninfas hijas de la tierra del crepúsculo y cuyo número oscila entre tres y siete.

Son Aiglé o Egle, la Brillante, Eritea o Aretusa, la Rojiza y Hesperaretousa o Hiperetusa, la que está a Poniente [6].

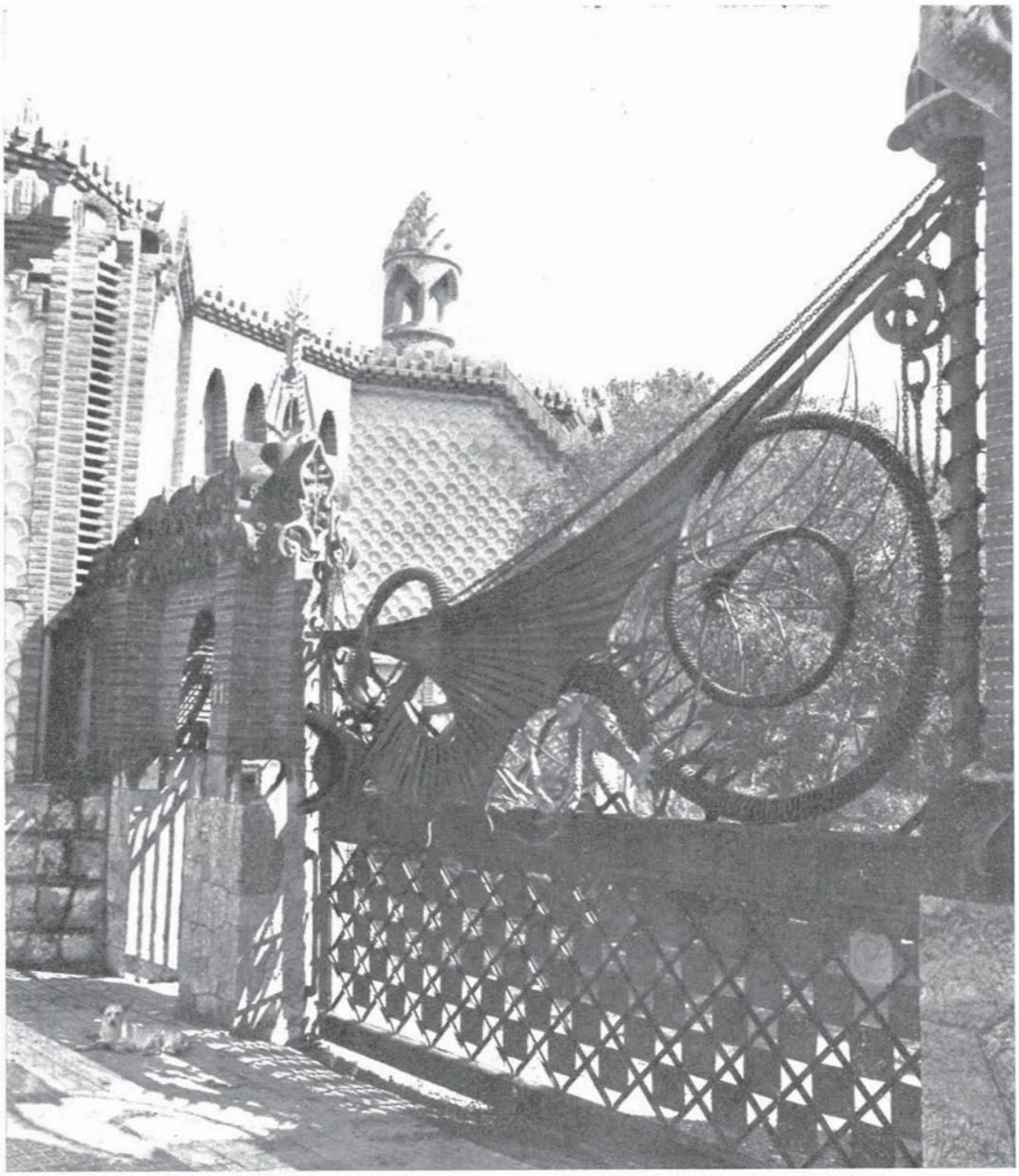
A veces se les llama Egle, Aretusa, Eritia y Hesperia [7] y también Héspera o Hestía [8].

Si son cinco se denominan Egle, Aretusa, Hiperetusa, Héspera y Eritis, a las que se puede añadir Vesta para formar la media docena y sin que se sepa el nombre de la que hace siete.

Los apodos de las tres Hespérides o Atlántides, nietas de Hespero e hijas de Atlas y Hesperis, se refieren a los colores del cielo cuando se pone el sol.

Cuando Hércules recibió el encargo de Euristeo de apoderarse de las naranjas de oro partió con rumbo norte, hacia Macedonia, ignorante aún del lugar exacto donde debía ir a parar.

En Macedonia encontró a Kiknos, hijo de Ares y Pelopia, al que mató



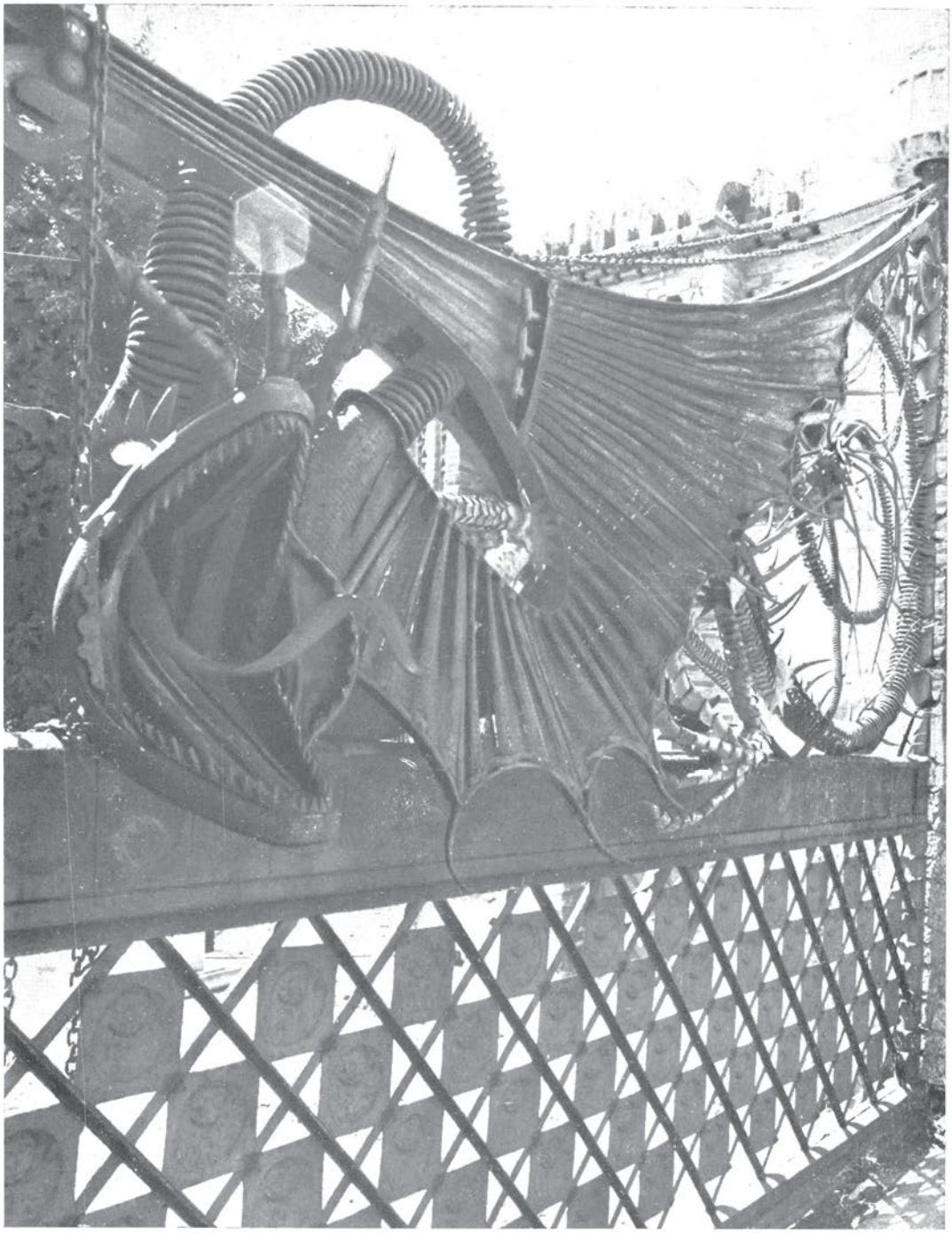
Puerta principal de la finca Güell con la figura metálica de Ladón, el guardián del Jardín de las Hespérides, forjado en los talleres de Vallet y Piquer, en la calle de Lauria, de Barcelona, en 1885

La forma ondulada del dragón coincide sensiblemente con la disposición de las estrellas de la constelación del Dragón.

Al fondo la vivienda del portero, de estilo morisco

Encima de la puerta de peatones, una barroca cornisa de piedra artificial con ramas de naranjo en relieve.

(Foto Jacques Bestok. París.)



El dragón, de amenazadoras fauces y dientes muy agudos, de hierro, como explica el libro de Isaías. Se pueden ver en la cola las bolas metálicas con pinchos, representación de las estrellas de las constelaciones del Dragón y de la Osa Menor.

(Foto Jacques Bestok. París.)

después de fuerte lucha, pasando luego a Iliria, hasta la orilla del Eridanos, donde halló las ninfas de aquel río, hijas de Temis y de Zeus, que vivían en una fresca gruta o ninfeo.

Las ninfas dieron a Hércules una pista diciéndole que solamente el dios marino Nereo conocía la situación del jardín de las Hespérides. Habiendo dado con Nereo, Hércules le obligó a decirle donde estaba aquel lugar.

Según Apolodoro, Hércules pasó del Eridanos a Libia, donde combatió y venció al gigante Enteo, marchó luego a Egipto, donde hubo de escapar de la furia de Busiris, llegando a Arabia, donde mató a Ematón, hijo de Titonos.

Volvió a Libia y allí embarcó en la copa del sol, que le ofreció Nereo, y se fue al pie del Cáucaso para liberar a Prometeo tras matar de un flechazo al águila que le devoraba el hígado.

Prometeo instruyó a Hércules en el secreto de la astucia y le aconsejó que no tomara por sí mismo las manzanas de oro, sino que mandara a por ellas a Atlas o Atlante, hijo de Japeto y de la oceánide Climene, la de los pies hermosos.

Se fue Hércules al país Hiperbóreo o nórdico y luego se acercó hasta donde estaba Atlas sosteniendo el cielo sobre sus fuertes espaldas, castigado de pie ante las Hespérides por haber dado muerte a los hijos de Euristeo. Propuso Hércules a Atlas sostener su carga a cambio de que fuera a buscarle las naranjas.

Atlas accedió encantado y, de vuelta con las naranjas, le dijo a Hércules que él mismo iría a llevárselas a Euristeo y que siguiera sosteniendo el globo terráqueo.

Hércules fingió acceder, pero le pidió a Atlas que sostuviera un momento la carga para colocarse un almohadón en el cogote.

Atlas retomó la bola y Hércules escapó con las naranjas de oro.

Otra versión dice que no pidió ayuda a Atlas sino que mató o adormeció al dragón apoderándose del fruto dorado. Otra variante dice que fueron las propias Hespérides quienes entregaron las naranjas a Hércules después de haber adormecido al dragón.

El caso es que por haber perdido las naranjas las Hespérides fueron convertidas en árboles: Egle un sauce, Aretusa un álamo e Hiperetusa un olmo.

Otra sustracción de naranjas se produjo cuando Afrodita entregó a Melanio o Hipomeno, hijo de Mecareo y Merope, llamado el casto a pesar de su boda con Atalante y de la profanación cometida en el templo de Ceres que le valió ser convertido en un león, unas cuantas de estas frutas del jardín de las Hespérides que el gran corredor dejaba caer una a una tras de sí cuando sus perseguidores iban a alcanzarle, logrando con ello escapar siempre. Según Apolonio de Rodas los argonautas descansaron a la sombra de los expoliados árboles y vieron la tristeza de las Hespérides y el cadáver del dragón.

Sin embargo parece ser que Ladon, el guardián burlado, fue proyectado al firmamento y se convirtió en una constelación celeste, la del Dragón o de la Serpiente.

Hércules entregó las naranjas a Euristeo, de regreso a Micenas, que las regaló al propio Hércules, quien entonces las entregó a Atenea, que las devolvió al jardín occidental, pues la ley divina prohibía que estuvieran fuera del vergel de los dioses.

Las Hespérides eran de radiante belleza y su voz era encantadora y, según Diodoro Sículo, guardaban con sumo cuidado muchos rebaños y frutos exquisitos, además de las naranjas.

Su hermosura y prudencia sedujo al rey de Egipto Busiris, que mandó a unos piratas que las raptaran, cosa que impidió Hércules dando muerte a todos ellos.

Según esta variante fue Atlas quien, en premio por la defensa de las Hespérides, entregó las naranjas de oro a Herakles.

Bosio explica la fábula de las Hespérides como un fenómeno celeste, pues las cree las horas de la tarde en un jardín que es el firmamento mientras las estrellas son las naranjas de oro.

En este caso Hércules sería el sol, que cuando aparece eclipsa a las estrellas.

Otros autores, como el conde Noël, ven en el dragón guardián la imagen de la avaricia que guarda un oro inútil.

El dragón es un animal consagrado a Minerva y puede significar la verdadera sabiduría, que no duerme jamás y mantiene vuelta la cabeza mirando siempre fijamente las naranjas de oro. También se le considera consagrado a Baco por la furia de la embriaguez que demuestra defendiendo el fruto del naranjo.

Este espantable monstruo que estaba a la puerta del jardín, donde las fuentes manaban ambrosía, fue relacionado con las Hespérides debido a que su nombre griego "drakon" puede significar también vigilante o guardián.

Claro que Ladon no es el único dragón de la mitología, pues se conocen también el dragón de Anquises, padre de Eneas, cuyo cuerpo estaba formado por mil pliegues tortuosos y la espalda llena de escamas amarillas y azules. El dragón de Andrómeda, del que la libró Perseo montado sobre el alado Pegaso y dio luego origen a la leyenda de la *Canción de Rolando,* de Ariosto.

El carro de Ceres, la hija de Saturno, estaba tirado por dragones alados y otro dragón guardaba el patio de Delfos donde Temis presagiaba el futuro.

También se ha considerado a las Hespérides hijas de Temis, diosa de la Ley, y del propio Zeus, padre de los dioses. Según Pausanias el escultor Teocles había tallado en madera cinco figuras de Hespérides que estaban, junto a otras de Atlas y de Hércules, en el Tesoro de los Epidamnios en Olimpia y que luego fueron transportados por los Eleanos a su Hereón.

También el pintor Paneno había pintado el asunto en el trono de Zeus en el templo de Olimpia.

Otras representaciones famosas de este mito figuran en la crátera del Museo de Nápoles, del siglo v a de C., y en un bajorelieve de la Quinta Albani de Roma [9].

Dragones bíblicos.

También en los libros sagrados judíos y cristianos se habla de dragones, siendo San Juan Evangelista el que más explícito se muestra en el texto del *Apocalipsis*. En el duodécimo capítulo dice: "En esto apareció un gran prodigio en el cielo. Una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas. Y estando en cinta, gritaba con ansias de dar a luz y sufría con los dolores del parto. Al mismo tiempo se vio en el cielo otro portento: y era un dragón descomunal, rojo, con siete cabezas y diez cuernos y en las cabezas siete coronas; y su cola traía arrastrando a la tercera parte de las estrellas del cielo que arrojó sobre la tierra. Este dragón se puso delante de la mujer que estaba para dar a luz a fin de tragarse el hijo luego que ella lo hubiera puesto en el mundo. En esto dio a luz un hijo varón que debe regir todas las naciones con cetro de hierro, y este hijo fue arrebatado por Dios para su trono y la mujer huyó al desierto, donde Dios le tenía un lugar preparado, para que allí fuera sustentada por espacio de mil doscientos sesenta días. Entre tanto se trabó un gran combate en el cielo, Miguel y sus ángeles peleaban contra él, pero no pudieron vencerle y después no quedó ya para ellos lugar en el cielo. Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente que se llamó Diablo y Satanás, que anda engañando al orbe universo y fue lanzado a la tierra y sus ángeles con él" [10].

Según los comentaristas esta visión representa el estado de la Iglesia en sus primeros siglos. El dragón es el símbolo del Imperio romano, las siete cabezas las siete colinas de Roma, o bien los siete Emperadores que persiguieron la Iglesia, y los diez cuernos las diez persecuciones.

Otra versión supone que las siete cabezas son los siete reyes, de los cuales el último será el Anticristo [11].

En el capítulo vigésimo se cuenta como San Juan vio descender del cielo a un ángel que tenía la llave del abismo y una gran cadena en la mano y que tomó al dragón, la serpiente antigua, y lo encadenó por mil años, metióle en el abismo, lo encerró y puso un sello sobre él para que

no anduviera engañando más a las gentes hasta que se cumpliera un milenio.

En el libro de Daniel [12] se habla de este dragón de siete cabezas, símbolo del poder y la resistencia, como de la cuarta bestia, terrible, espantosa, sobremanera fuerte, con grandes dientes de hierro. Devoraba y trituraba la comida y las sobras las machaba con sus cuatro patas.

Las otras tres bestias eran el león con alas de águila, el oso y el leopardo con cuatro cabezas y otras tantas alas.

Las representaciones de estos dragones son muy frecuentes, figurando uno de ellos en el estandarte de Constantino.

Dragones medievales.

Dice el profeta Isaías [13]: "Los animales salvajes me han glorificado y también los dragones y las avestruces".

En los textos y figuraciones medievales aparecen los dragones y su símil, las serpientes, con significaciones distintas.

Por de pronto pueden representar los espíritus malignos ya que todo el tiempo vuelan sobre la tierra en forma de pensamientos viles.

Por aquel entonces se creía que los dragones vivían en Etiopía o en la India, donde el sol es ardiente y hay un eterno verano.

Se comparan al diablo, que es la gran serpiente, y llevan corona, pues es el rey de la Soberbia, sus dientes no llevan veneno, pero sí la lengua [14].

Durante el período románico el tema del dragón no estaba aún codificado, pues tal cosa no se hizo hasta el final de la Edad Media debido a la influencia china.

Según la mitología extremo oriental el dragón habita en las montañas y es el autor de la felicidad, dispone las estaciones, hace retumbar el trueno y caer la lluvia y los bienes de la tierra están consagrados a su vigilancia.

Este animal fantástico se representa con frecuencia en la decoración de la cerámica china y japonesa.

El dragón de cinco garras es el atributo de la familia imperial china y de los príncipes de primer y segundo grado de consanguinidad. El dragón de cuatro garras para los de tercero y cuarto grado. El dragón imperial japonés sólo tiene tres garras.

Se halla también en la decoración románico-bizantina como representación del mal, pero tales personificaciones quedan lejos del sentido atormentado y rabioso de la decoración oriental [15].

Durante el románico se dio también la forma del dragón benéfico, opuesto al de carácter diabólico.

El paso del dragón clásico al dragón medieval se hizo a través del *Apocalipsis* y también por el hecho de haber sido incorporado a la Astronomía en forma de constelación.

Esta Astronomía fue origen de una simbología que se utilizó antes que la escritura cuneiforme para expresar una sorprendente cultura e incluso un urbanismo ordenado según tales símbolos como puede deducirse de los descubrimientos de Catal-Uyuk en Turquía (X.º milenio a. C.) o en Lepenski-Vir (Hungría) del VIIIº milenio antes de Cristo. Dice Beigbeder [16] que cabe preguntarse si los dragones románicos no son un a modo de fijación en la memoria colectiva de los monstruos prehistóricos que sus antepasados conocieron, como la famosa serpiente de mar o los celacantos, algunos de los cuales aún sobreviven.

Por otra parte, según el glosario medieval para uso de los lectores de la colección "La nuit des temps", el dragón es animal fabuloso, dotado de alas de águila, garras de león y cola de serpiente. Tanto en Oriente como en Occidente representa el espíritu del mal, es decir, Satanás, siendo su nombre en latín *draco*, en alemán *drache*, en ingles *dragon*, en castellano *dragón*, en francés *dragom*, en italiano *dragone* [17], y se puede añadir en catalán *dragó* o *drac* [18].

En este sentido es interesante señalar el dragón que remata el casco del rey Martín I, *el Humano*, conservado en la Real Armería de Madrid. El símbolo es en este caso un juego de palabras ya que dragón quiere decir de Aragón, interpretación usada ya desde tiempos de Pedro III,

el Ceremonioso, aunque no desde Jaime I, *el Conquistador,* como se ha dicho repetidamente [19].

El dragón puede ser símbolo también de la sabiduría y de la astucia y en este sentido se convierte en benéfico opuesto al maligno que equivale a Lucifer, quien en muchas representaciones medievales, como en un capitel de Moirax, aparece siendo vencido por San Miguel Arcángel [20].

Caben todavía otras interpretaciones cristianas de la serpiente dragón. En primer lugar como signo de la victoria de Cristo sobre el demonio. De este modo la serpiente dragón aparece a los pies del monograma de Cristo o de la Cruz. Según Eusebio, el panegirista de Constantino [21], el emperador mandó pintar en el vestíbulo de su palacio un retrato suyo con el símbolo de la cruz sobre su cabeza y golpeando con la punta del "labarum" el dragón puesto a sus pies.

En memoria de la destrucción de la idolatría se ponía antiguamente un dragón delante de las procesiones religiosas, como sucede aún en Vicenza y en algunas localidades catalanas como la "Patum" de Berga o el "Drac" de Vilanova i la Geltrú.

En segundo lugar los cristianos primitivos usaron el símbolo del dragón para personificar la prudencia, pues Cristo dijo: "Sed prudentes como la serpiente" *(Estote prudentes sicut serpentes)* [22].

En tercer lugar puede significar la serpiente al propio Jesucristo, como explica Giacomo Bosio [23]. Este último simbolismo se convirtió frecuentemente en herético en el caso de los ofitas, nicolaítas y gnósticos [24].

Hay relación entre los dragones y los santos, coincidiendo las representaciones comunes de ambos en muchos casos [27].

A san Beato, ermitaño y confesor (siglo v), se le representa con un dragón que lo protege. A san Eduardo, rey de Inglaterra, con un cáliz del que salen serpientes. A san Felipe, Apóstol, con la cruz y un dragón al que da muerte. A san Gauguerico, obispo de Cambrai (siglo vi), con un libro en la mano y detrás de él un dragón vencido. A san Guillermo, *el Grande* (siglo xii), también con un dragón. A san Jorge, caballero de Capadocia (siglo v), patrón de Cataluña, de Inglaterra y de todas las Rusias, dando muerte, a caballo, al dragón que tiene cautiva a la doncella.

A san Juan, abad de Réomay (siglo XVII), cabalgando un dragón encadenado. A san Liciniano, obispo de Cartago (siglo VI), al igual que san Eduardo, con un cáliz y una serpiente. A san Lifardo, ermitaño (siglo VI), dando muerte a una serpiente. A san Magno, abad (siglo VII), caminando rodeado de bestias venenosas y de un dragón. A santa Margarita, virgen y mártir de Antioquía (siglo III), con la palma del martirio, una cruz y a sus pies un dragón. A santa Marta, hermana de Lázaro, con un hisopo, una copa de agua bendita y un dragón. A san Pablo, *el Simple* (siglo IV), ermitaño de Tebaida, orando de rodillas protegido por un dragón. A san Pablo de Leon, ermitaño y obispo de Bretaña (siglo VI), precipitando al mar a un dragón sujeto con su estola. A san Patricio, primer obispo de Irlanda (siglo V), protegido por un dragón. A san Sansón, obispo de Bretaña (siglo VI), dando muerte a un dragón, símbolo de la herejía. A san Servasio, obispo (siglo IV), con un báculo, una llave y a sus pies un dragón. A Santiago, *el Mayor*, apóstol, se le representa algunas veces dando muerte a un dragón. A santa Victoria, virgen y mártir romana (siglo VI), con la palma y un dragón vencido. A san Víctor, obispo de Bayeux (siglo VI), tomando por el cuello a un dragón y sujetándolo con su estola.

Algunos dragones del Renacimiento.

No se extinguieron los dragones durante el Humanismo y muy especialmente se mantuvieron en la heráldica nobiliaria. Tal es el caso del dragón de las armas de los Sforza de Milán.

Dos pintorescos dragones se asocian a la extraña figura de Leonardo da Vici. El 1 de enero de 1497 en el castillo sforzesco de Milán hubo un gran banquete y a los postres se sirvieron dulces de mazapán, alfócigo y almendra con azúcar quemada, hechos según diseños de Bramante, Caradosso y Leonardo. En conjunto formaba una composición figurando a Hércules con el fruto de oro del jardín de las Hespérides.

El propio Leonardo, en Roma, cogió un lagarto muy grande en el jardín de Belvedere, lo cubrió de bonitas escamas de pez y de serpiente,

le puso cuernos, barba, ojos y alas llenas de mercurio, que temblaba a cada movimiento del animal, lo metió en una caja, lo domesticó y lo enseñó a sus invitados que lo tomaron por un monstruo y se horrorizaron [28].

"La Atlántida", de Verdaguer.

Cuenta Antonio Carner en su biografía de Verdaguer [29] que el poeta escribió a Manuel Milà i Fontanals invitándole a su primera misa, el 2 de octubre de 1870, diciéndole textualmente: "Haga lo posible para estar presente en mi primera misa: cantaremos a las naranjas del jardín de las Hespérides".

No deja de sorprender que un misacantano haga una invocación tan pagana, pero el hecho es que Jacinto Verdaguer i Santaló (1845-1902) fue siempre un entusiasta de la mitología griega.

Desde 1866 estaba trabajando en un grandioso poema épico sobre la Atlántida y ya en 1867 presentó, sin éxito, a los Juegos Florales su *Espanya naixent*, que era un embrión del magno poema imaginado.

En 1874 inició su labor como capellán en los buques de la Compañía Trasatlántica, propiedad del marqués de Comillas, don Antonio López y López, embarcándose en el vapor *Guipúzcoa*, de la línea de Cuba.

En 1876 terminó su grandioso poema y, a partir del 26 de noviembre de aquel año, tomó posesión del cargo de limosnero del marqués en su palacio de la Rambla de los Estudios de Barcelona.

Dentro del mismo 1876 hizo la primera lectura pública de *La Atlántida*, en catalán *L'Atlàntida*, en un piso de la calle de la Puertaferrisa y, en mayo de 1877, ganó el premio de la Diputación de Barcelona en los Juegos Florales. Acto seguido fue publicado en el volumen correspondiente al certamen poético y, dentro del mismo año, apareció editado en Buenos Aires por la *Estampa l'Aureneta*. En 1878 se publicó por cuenta de la Diputación con la traducción castellana [30].

El libro está dedicado al marqués de Comillas con los siguientes versos [31]:

«Excm. Sr. Don Antoni López
Muntat de tos navilis en l'ala beneïda
busquí de les Herpèrides, lo taronger en flor
mes ai! és ja despulles
de l'ona que ha tants segles se n'és ensenyorida
i sols poc oferir-te, si et plauen, eixes fulles
de l'arbre del fruit d'or.
Vapor trasatlàntic *Ciudad Condal*, 18 de novembre de 1876.»

El poema tuvo un éxito destacable, vendiéndose tres mil ejemplares en poco tiempo y publicándose nuevas ediciones en 1878, 1886, 1890, 1895, 1897, 1900, 1902, 1903, 1905, 1906, 1908, 1921, 1944, 1949, 1955, 1965, 1971 y 1977.

Verdaguer explica en el prólogo como en la lectura de una obra de Nieremberg conoció por vez primera el castigo divino del hundimiento de la Atlántida y se sintió cautivado por la colosal tragedia.

Dice: "A la sombra de sus naranjos cuán encantadoras me parecían las Hespérides, amor de la antigua Grecia, que tan dulcemente hicieron suspirar a los poetas".

El poema está dividido en diez cantos y una conclusión, con 44 notas. El canto segundo se titula "El huerto de las Hespérides" y en él se describe el viaje de Hércules desde Barcelona a Cádiz, donde encuentra al pastor Gerión que le habla de la Atlántida y de la reina Hesperis, viuda reciente y a la que puede conquistar entregándole la rama cimera del naranjo del jardín de las Hespérides.

Hércules marcha en busca de las áureas naranjas, que desde lejos distingue al pie del Atlas:

«I fent-li de corona, ja hi veu ababans de gaire
les d'or obiradores taronges groguejar
com si brillant quiscuna fos altre sol que en l'aire
sortís de les onades, lo mon a enlluernar.»

Se acerca Hércules al árbol:

> «lo taronger, que sembla, groguíssim, amb sa fruita
> tot un cel d'esmaragdes amb sa estel.lada d'or».

Y al pretender arrancar la rama cimera:

> «quan llest descaragola's lleig drac d'ulls flamejants,
> i, en roda la gran cua brandant com una llança,
> tantost amb gorja i urpes li copsa ambdues mans».

De un certero golpe abate Hércules al dragón, que muere al pie del árbol, en tanto que las Hespérides lloran desconsaladas.

En el Canto X el huerto de los naranjos de oro renace en España merced a la rama que Hércules plantó, mientras las siete Hespérides se convierten en estrellas.

Al referirse al dragón Verdaguer incluye una nota (nota 6 del Canto II) mencionando que entre todas las obras de arte que son testigos de la vida, que en los siglos modernos ha tenido tan bella tradición, es muy notable el tapiz que por entonces (1876) había sido expuesto en el Museo de Antigüedades de Barcelona donde se ven representadas las Hespérides en el acto en que Hércules se dispone a deshacerse del dragón y robar las tentadoras naranjas de oro.

Este tapiz, seguramente flamenco, figuró en el Museo Arqueológico Provincial [32], en la sección de arte moderno y tapicería artística, y viene descrito como una representación de Hércules con figura de hombre de fornidos miembros, cabeza pequeña, el cabello corto y crespo, el cuello musculoso y la parte inferior de la frente prominente. Está en actitud de luchar con el dragón de cien cabezas que vigila el jardín de las Hespérides.

Se cree que procedía del palacio de la marquesa de Moja, en la Rambla de los Estudios, que en 1876 era propiedad y residencia del marqués de Comillas y de su limosnero Verdaguer.

En 1876 lo adquirió el museo, conservándose actualmente, aun cuando no se halla expuesto, en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona, en el palacio de la Virreina, con el número de inventario 14.168. Mide 4,55 × 3,40 m.

La finca Güell de Pedralbes.

Don Juan Güell Ferrer (1800-1873), importante hombre de negocios e industrial catalán enriquecido en Cuba, compró en el término de Sarrià una gran finca llamada Can Feliu, situada entre el casco del antiguo municipio de Sarrià y el barrio denominado Les Corts Velles.

Tenía la finca un hermoso jardín de grandes árboles, pinos, eucaliptos, encinas, olmos, etc., rodeando una casa del siglo XVIII que se utilizaba, como otras tantas en la vecindad de Barcelona, como estancia veraniega.

En 1882 don Eusebio Güell Bacigalupi (1846-1918), propietario de la finca heredada de su padre, hizo importantes reformas, encargando la dirección de los trabajos al arquitecto Antonio Gaudí Cornet (1852-1926), al que conocía desde 1878 a través de su suegro el primer marqués de Comillas, don Antonio López, para quien Gaudí había diseñado los muebles para la capilla-panteón de aquella población santanderina.

Las obras consistieron en un muro perimetral con tres puertas, un mirador, una fuente, el arreglo del jardín, la capilla de la casa-residencia y varios complementos decorativos como los sombreretes de las chimeneas y el remate de la escalera en la azotea.

Dos mojones que se conservan en el jardín llevan la inicial "G" de Güell y la fecha 1884, lo que hace suponer que las obras de fábrica estaban concluidas en tal año.

La puerta principal se situó, orientada exactamente a Norte, al final del camino particular Güell que unía la carretera de Sarrià, construida entre 1845 y 1850 por el ingeniero don Ildefonso Cerdà Suñer, y la casa Feliu [33].

De esta manera don Eusebio podía trasladarse desde su casa, en el número 30 de la Rambla de Capuchinos, junto a la cual Gaudí levantó el palacio Güell entre 1886 y 1888 en la calle del Conde de Asalto, hasta su finca veraniega recorriendo toda la longitud de la Rambla, la carretera de Barcelona a Sarrià, que atravesaba de E. a O. todo el Ensanche, para penetrar en el término municipal de Les Corts de Sarrià y luego en el de Sarrià hasta encontrar la carretera particular Güell, hoy paseo de Manuel Girona, a la altura de la Torre Gironella, siguiendo en dirección NO. hasta la puerta de su finca.

La entrada consiste en dos pabellones que flanquean una gran reja de hierro de más de cinco metros de anchura. Uno de los pabellones era la vivienda del portero y el otro la caballeriza, dividida en cuadra de caballos y picadero. Interesantes edificios construidos en un muy especial estilo mudéjar con muros de tapia y bóvedas tabicadas parabólicas e hiperbólicas.

El hijo de don Eusebio, Juan Antonio Güell López, cedió la casa a la familia real y el Ayuntamiento de Barcelona, entre 1919 y 1924, la convirtió en el Palacio Real de Pedralbes, según proyecto del arquitecto Eusebio Bona Puig, auxiliado por Miguel Mújica Millán, que hizo la capilla.

La puerta principal de la finca Güell quedó aislada del resto del jardín por la calle Fernando Primo de Rivera y al carecer de uso adecuado fue degradándose progresivamente.

En los años cincuenta la Universidad de Barcelona adquirió grandes extensiones de terrenos en la zona, incluyendo los pabellones de entrada a la antigua finca Güell.

Construida la Facultad de Derecho entre los pabellones y la Avenida del Generalísimo Franco, se destinó uno de ellos a vivienda de un bedel de dicha Facultad.

En 1954 la entidad "Amigos de Gaudí" inició una campaña en defensa de estos edificios gaudinianos [34] que continuó de modo intermitente [35].

En 1963 la Cátedra especial Gaudí de la Escuela de Arquitectura realizó el levantamiento de los planos, que fueron publicados en la *Me-*

moria de la Cátedra del curso 1967/68 [36], en tanto que una perspectiva axonométrica de la caballeriza se había dado a conocer en el libro de Roberto Pane en 1964 [37].

Mientras tanto, y a partir de 1966, se había conseguido de la Junta de Obras de la Universidad una ayuda económica para restaurar los pabellones y convertirlos en sede de la Cátedra Gaudí, trabajo que fue dado a conocer en una comunicación al "Congreso di Restauro delle opere d'arte", en Pistoia, en 1968 [38].

En 1969 se logró la declaración de Monumento histórico-artístico de carácter nacional para los edificios [39], lo que permitió la redacción de tres proyectos con cargo a la Dirección General de Bellas Artes, hoy del Patrimonio Artístico y Cultural, dos de los cuales han sido ya realizados y recibidos.

En enero de 1978 quedó la Cátedra Gaudí instalada allí, constituyéndose en Instituto de Investigación de Restauración de Monumentos e Historia de la Arquitectura [40].

Actualmente, junio de 1978, se procede a la restauración del jardín circundante, una vez concluida la reparación de la reja metálica.

Esta puerta está formada por una original y singular pieza de forja que representa un dragón encadenado, guardián del jardín, diseñado por Gaudí en 1885 y realizada en los talleres de Vallet y Piquer de la barcelonesa calle de Lauria [41].

La puerta funciona a base de una sola hoja que apoya en un rígido montante vertical de barra de hierro macizo que gira sobre su eje.

La composición muestra en su parte baja una especie de zócalo con una retícula de hierros T con apliques de piezas cuadradas de plancha metálica batida con representación de flores en relieve, encima hay una franja horizontal con hierros de mayor tamaño con otras placas de hierro unidas a los perfiles con soldadura de estaño.

Encima está el dragón encadenado por ambos extremos, con las fauces abiertas, agudos dientes de hierro y ondulante lengua.

El cuerpo está formado por un eje ondulado de barra de hierro que en el cuello está envuelto por una hélice de redondo al final de la cual

arrancan las alas compuestas por un fleje ondulado del que salen unos nervios de forma puntiaguda que sostienen un tejido de alambre que le da aspecto de murciélago.

El dragón tiene cuatro patas con agudas garras cubiertas de escamas metálicas, al igual que el cuerpo. La cola vuelve a ser de hélice de redondo y termina con una puntiaguda forma que recuerda el extremo superior de una pica guerrera. En diversos puntos de la cola y el cuerpo hay bolas de hierro con pinchos muy agudos.

La composición es extremadamente dinámica y la actitud del dragón, con las fauces abiertas, la posición de las garras y las alas desplegadas, indica un monstruo en convulso movimiento, tratando de liberarse de las cadenas que lo sujetan. Con razón dice Ràfols que esta fiera atemoriza a los transeúntes desaprensivos [42].

El bicho es totalmente imaginario, pero conociendo las aficiones clásicas de don Eusebio y el interés de Gaudí por el simbolismo se hace fácil determinar el númen de la composición de tan original puerta.

Dada la capacidad imaginativa de Gaudí nada tiene de raro que intentara situar el jardín de las Hespérides precisamente en Hesperia, es decir, en España, y a tal efecto no sólo situó el dragón mitológico de nombre Ladon, sino que lo fijó a un alto pilar de fábrica de ladrillo en cuya parte superior hay una gran pieza de piedra artificial con bajorrelieves en cada cara que representan sendos naranjos y otra, como remate, hecha con antimonio y reproduciendo exactamente la forma del "Citrus Aurantium" o naranjo dulce.

Además Gaudí fue gran amigo de Verdaguer, tan relacionado con los Güell y los Comillas, y al poeta le pidió el arquitecto una leyenda latina para poner en una fuente dentro de la finca que pensaba dedicar a Santa Eulalia, pues se cree que por aquella zona pasó la santa yendo desde Sarrià a Barcelona en busca de su martirio ante el Pretor romano [43]. Esta fuente, ya desaparecida, estaba en lugar cercano al monumento a los Caídos, obra del arquitecto Adolfo Florensa Ferrer y del escultor José Clarà Ayats.

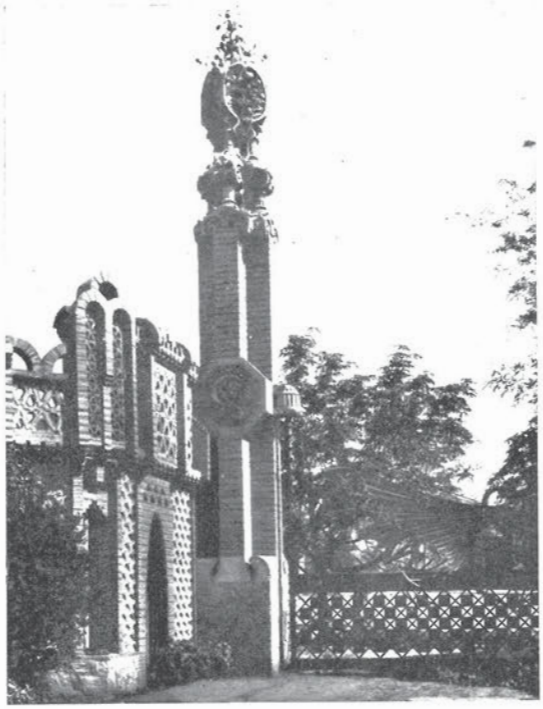
Admirador, al igual que Güell, del poema *La Atlántida,* nada tiene de extraño que quisiera convertir el jardín de la antigua casa Feliu en el mítico jardín de las Hespérides. Que Güell se sentía atraído por la leyenda versificada por Verdaguer se comprueba con la colosal pintura mural, en el exterior de su palacio de la calle del Conde de Asalto, que mandó hacer a Alejo Clapés Puig (1850-1920), representando a Hércules en el camino del jardín de las Hespérides. Lástima que tal pintura haya desaparecido totalmente con el tiempo [44].

El dragón de la puerta de la finca Güell es sin duda Ladon, junto al naranjo de fruto de oro, y las Hespérides se hallan representadas por los numerosos olmos, sauces y álamos que figuran en aquel parque y son el fruto de la transformación de las Hespérides después del robo de los dorados frutos.

A mayor abundamiento resulta que la forma y la posición del dragón de hierro no son caprichosas, sino que obedecen a la forma de la constelación del Dragón, que de noche puede verse justo enfrente de la puerta orientada por esta razón al Norte.

Así la cabeza del monstruo tiene la forma rectangular compuesta por ε ν β γ *épsilon, nu, beta* y *gamma,* mientras el cuerpo retorcido tiene la forma o λ de las estrellas *ómicron* hasta *lambda.* La constelación de Hércules, situada debajo, coincide con los cinco puntos determinados por la garra del dragón, en tanto que la espiral de la cola marca la forma de la Osa Menor con la situación de la Polar y al final de la cola las cuatro bolas con χ η γ β pinchos corresponden a las estrellas *ji, eta, gamma* y *beta* de la Osa Menor.

Este sistema de representar las estrellas por cuerpos esféricos con pinchos lo repitió luego Gaudí en la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, con esculturas de piedra que representan, en bajo relieve, las figuras de las constelaciones del zodíaco y, en alto relieve, las estrellas respectivas.



Montante de la puerta de ingreso al jardín de la finca de D. Eusebio Güell, en Pedralbes, Sarrià.

Sobre un basamento de piedra de Garraf se levanta un pilar compuesto de planta cruciforme con hiladas alternadas de ladrillos rojos y amarillos. En los tendeles hay aplacados pequeños fragmentos de cerámica vidriada polícroma.

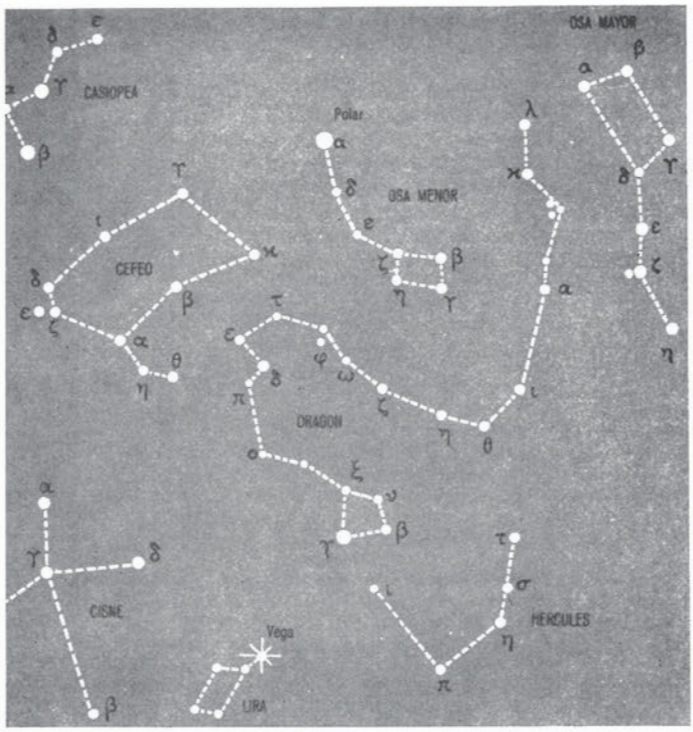
A la altura de la sujeción de la puerta metálica hay una pieza de piedra artificial que forma un marco octogonal que contiene la inicial «G», de Güell, rodeada de rosas.

El remate es otra pieza de piedra artificial, hecha en los talleres de Jaime Fiñó, sitos en la carretera de Sarrià al lado del colegio de Loreto, en el término municipal de Les Corts de Sarrià, muy cercano a la finca Güell.

En esta pieza vienen representados cuatro naranjos, uno en cada cara, en acusado relieve y, en lo alto, figura otro naranjo metálico hecho de antimonio y que, es de suponer, estuvo policromado.

Este es el simbolismo del Jardín de las Hespérides, el de las naranjas de oro, que tanto gustaba a Güell y a Gaudí.

(Foto Archivo Mas. Barcelona.)



Constelaciones del hemisferio norte. La del dragón, junto con la Osa menor, describen una figura muy parecida al dragón metálico de la finca Güell.

(«El Universo».
Nueva Geografía Marín.
Vol. I, Cap. 13, p. 330.
Barcelona, 1964.
Foto Pedro Soteras. Barcelona.)

Tapiz mencionado por mossèn Jacinto Verdaguer en una de las notas del Canto II de *L'Atlàntida*.

Estuvo en el Museo de Antigüedades de Barcelona, en la capilla real de Santa Agueda y ahora forma parte de las colecciones del Museo Municipal de Artes Decorativas en el palacio de la Virreina.

Procede del palacio de la Marquesa de Moja y representa a Hércules dando muerte al dragón en presencia de las Hespérides.

(Foto del Museo de Arte Moderno. Barcelona.)

Hércules, camino del Jardín de las Hespérides, iluminando la senda con un entero pino ardiendo.

Pintura mural de gran tamaño en la fachada lateral del Palacio Güell de Barcelona.

Obra de Alejo Clapés Puig (1850-1920), actualmente desaparecida.

(Foto de la revista «Hispania», n.º 28. Barcelona, 15 de julio de 1902.)

Por tanto la identificación del parque de la finca Güell con el jardín de las Hespérides no ofrece dudas ya que cuenta con todos los elementos de la leyenda: el dragón, los naranjos y las Hespérides en forma de sauce *(Salix alba)* correspondiente a Egle, álamo *(Populus alba)* a Aretusa y olmo *(Ulmus carpinifolia)* a Hiperetusa.

Pero también algunos rasgos del dragón apocalíptico de San Juan se pueden apreciar en la finca Güell ya que se halla encadenado como el del Milenio, arrastra con su cola las estrellas del cielo y tiene agudos dientes de hierro.

De esta manera el jardín de las Hespérides halla de nuevo una magnífica ubicación en Pedralbes, destinado a jardín botánico de la Universidad Politécnica.

Según el padre Mariana [45] pudo estar en Barcelona el sepulcro del otro Hércules, el Oron Líbico, fundador legendario de la ciudad, precisamente en el templo de la calle Paradís [46], cerca de la catedral y en la cumbre del Mons Taber, pero lo que es cierto es que por voluntad de un mecenas, don Eusebio Güell Bacigalupi, inspiración de un poeta, mossèn Jacinto Verdaguer, y la genialidad de un arquitecto, Antonio Gaudí, existe en Barcelona el jardín de las Hespérides, meta del undécimo trabajo de Hércules y ameno lugar del Occidente donde las luces del crepúsculo hacen más brillantes las manzanas de oro y más sugestivo el cuerpo convulso del dragón poco antes de que en el firmamento las constelaciones repitan eternamente la antigua leyenda [47].

NOTAS

[1] GERMAIN BAZIN, *Historia del Arte*, Barcelona, 1961, p. 67.

[2] JUAN B. BERGUA, *Mitología Universal*, Madrid, s. a., p. 927.

[3] B. G. P., *Diccionario Universal de Mitología o de la Fábula*, Barcelona, 1838, vol. II, p. 35. Véase también: P. DECHARME, *Mythologie de la Grèce Antique*, París, 1879, p. 492.

[4] RENÉ MÉNARD, *La Mythologie dans l'Art ancien et moderne*, París, 1878, p. 629.

[5] M. THEIL, *Dictionnaire de biographie, mythologie et geographie ancienne*, París, 1877, p. 305.

[6] BERGUA, *op. cit.*, p. 251.

[7] GIACOMO PRAMPOLINI, *La Mitologia nella vita dei popoli*, Milán, 1942-XX, vol. II, p. 97.

[8] JEAN RICHEPIN, *Nueva Mitología Ilustrada*, Barcelona, 1927, vol. II, pp. 169-174.

[9] INSTITUTO GALLACH, *Mil obras maestras del Arte universal*, Barcelona, 1946, vol. I, lám. 141, p. 172.

[10] SAN JUAN EVANGELISTA, *Apocalipsis*, Cap. XII, vs. 1-9.

[11] JAIME PONS, S. J., *El Nuevo Testamento*, Barcelona, 1916, p. 765, nota 1.

[12] *Daniel*, Cap. VII, vs. 4-7.

[13] *Isaías*, Cap. 43, v. 20.

[14] E. DE SOLMS, *Bestiaire roman*, Sainte Marie de la pierre qui vire, 1977.

[15] PAUL ROUAUX, *Dictionnaire des Arts Décoratifs*, París, s. a., p. 377.

[16] OLIVIER BEIGBEDER, *Lexique des Smboles*, Sainte Marie de la pierre qui vire, 1969, pp. 381 y sig.

[17] Dom Melchior de Vogüé, O. S. B., et Dom Jean Neufville, O. S. B., *Glossaire des termes techniques*. Sainte Marie de la pierre qui vire,, 1969, p. 170.

[18] S. Albertí, *Diccionari castellà - català i català - castellà*, Barcelona, 1969, pp. 286 y 810.

[19] Dom Agustí Altisent, O. S. Cits., *Historia de Poblet*, Abadía de Poblet, 1974, fig. pp. 304-305.

[20] Gérard de Chanpeaux et Dom Sébastien Sterckx, O. S. B., *Introduction au monde des Symbols*, Sainte Marie de la pierre qui vire, 1972, p. 172.

[21] Eusebio, *In Vita Constantinii*, Lib. I, Cap. 3.

[22] *San Mateo Evangelista*, Cap. X, v. 16: «Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos. Por tanto, habéis de ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas».

[23] Giacomo Bosio, *Le imagini de beati e santi della Sacra Religione di San Giovanni Gierosimilitano*, Palermo, 1633.

[24] Abbé Martigny, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, París, 1877, pp. 736-737.

[25] Théophile Raynaud, *Hagiologium Lugdunense*, Lyon, 1662.

[26] L. Bossi, *De basilischi, dragoni ed altri animali creduti fabulosi*, Milán, 1771.

[27] L. J. Guénebault, *Dictionnaire Iconographique des figures, légendes et actes des Saints*, París, 1950, p. 802.

[28] Dimitry Merechkowski, *Leonardo da Vinci*. Traducción del alemán por B Bassegoda Musté (inédita). Fols. 289 y 637.

[29] Antonio Carner Borrás, *La verdad sobre la tragedia y la vida de Verdaguer*, Barcelona, 1971, p. 33.

[30] Jascinto Verdaguer, Pvere, *L'Atlántida*, amb la traducció castellana de Melcior de Palau, Barcelona, 1878.

[31] Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, Barcelona, 1977, p. 11.

[32] Antonio Elías de Molíns, *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial*, n.º 1006, Barcelona, 188, p. 286.

[33] Juan Bassegoda Nonell, «Aspectos inéditos de la obra de Cerdà», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 2 de mayo de 1978.

[34] *Destino*, año XVIII, Barcelona, 3 de abril de 1954, p. 13.

[35] Carlos Marimón, «La finca Güell», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 8 de diciembre de 1960, p. 11.

[36] *Memoria de la Cátedra Gaudí*, Curso 1967/68, Barcelona, 1968.

[37] ROBERTO PANE, *Gaudí*, Milán, 1964, p. 95.

[38] JUAN BASSEGODA NONELL, «*Restauro di un'opera di Gaudí*». Atti del Congreso di restauro delle opere d'arte, Pistoia, 1968, pp. 309-313.

[39] Decreto 1794/1969, de 24 de julio, *B. O. E.* 20.VIII.1969.

[40] *Proyecto de delimitación del entorno de los monumentos nacionales Palacio de Pedralbes y Pabellones Güell.* Cátedra Gaudí, 1978 (Expediente mecanografiado).

[41] *El Correo Catalán, Barcelona*, 18 de mayo de 1885, p. 2.

[42] J. F. RAFOLS, *Gaudí*, Barcelona, 1929, p. 48.

[43] Información facilitada por el arquitecto Marino Canosa Gutiérrez en 1968.

[44] *Hispania*, n.° 82, Barcelona, 15 de julio de 1902.

[45] JUAN DE MARIANA, S. J. (1536-1623), *Historia General de España*, Barcelona, 1839, lib. I, cap. IX, p. 31.

[46] JUAN BASSEGODA NONELL, *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, 1974, p. 131.

[47] Además de guardián del jardín de las Hespérides, el dragón-serpiente fue considerado en la antigua Grecia como la primitiva encarnación de las aguas subterráneas, demonio maléfico y espíritu protector al mismo tiempo, asociado por medio de representaciones escultóricas a las piletas de fuentes sagradas (J. FONTENROSE, *Python. A Study of the Delphis Myth and its Origins*, Berkeley and Los Angeles, 1959, p. 548).

Este tema y sus repercusiones en el arte bizantino y hebreo ha sido estudiado por LASKARINA BOURAS, «Dragon Representations on Byzantine Phialae and Their Conduits», *Gesta*, International Center of Medieval Studies, Nueva York, vol. XVI/2, 1977, pp. 65-68.

Precisamente la finca Güell, de Pedralbes, es muy rica en agua, y consta, según Julián Bardier, albañil, que en 1891 construyó una galería o mina revestida de ladrillo con pozos de 24,50 m. de hondo en Can Feliu (JULIÁN BARDIER PARDO, *Libro de Presupuestos*. Manuscrito. Archivo de la Cátedra Gaudí).

PARA EL ESTUDIO DE JOSE MARIA GALVAN

POR

ENRIQUE PARDO CANALIS

Dedicamos estas páginas a la memoria de un notable artista de la última centuria si no olvidado sí relegado a la discreta penumbra habitual de una vida modesta, apenas sin relieve y en gran parte ignorada. Se trata de José María Galván, cuyo nombre va unido preferentemente a sus reproducciones grabadas de Goya con las que contribuyó en buena parte al mejor conocimiento y a la más amplia difusión de la obra pictórica del genial maestro de Fuendetodos.

Pretendemos, al mismo tiempo, enaltecer el recuerdo de quien estuvo muy ligado a las colecciones de la Academia. Y, principalmente, dar a conocer dos valiosos pasajes —inéditos que sepamos— debidos a D. Angel María de Barcia [1] *y que por referirse a Galván presentan singular interés, acrecido por la referencia directa de sus anotaciones, la espontaneidad de sus juicios y el tono afectuoso dominante, revelador, sin duda, de una estrecha relación personal. No se olvide que, precisamente a propuesta de Galván, Barcia pasaría a desempeñar la jefatura de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional y también a colaborar activa y brillantemente en la Casa de Alba.*

No faltan algunos trabajos de carácter biográfico sobre Galván. Inexcusablemente hemos de mencionar los debidos a José Parada Santín [2],

---

[1] ENRIQUE PARDO CANALÍS: «Don Angel María de Barcia», selección e introducción y notas. *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 139. Madrid, julio-septiembre 1977.

[2] «José María Galván y Candela, pintor y grabador». *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22 octubre 1899.

J. García Bellido[3] *y Antonio Méndez Casal*[4], *en los cuales se recogen amplios y precisos datos informativos.*

No habrá de parecer inoportuno consignar con brevedad de esquema y aire de recordatorio que José María Galván y Candela nació en Madrid el 1 de agosto de 1837. Sus padres, naturales de Crevillente (Alicante), establecidos en la capital, poseían un comercio de alfombras y esteras al que pensaron dedicar al hijo; pero éste, manifestando tempranamente su inclinación artística, pasó a estudiar a la Escuela de Bellas Artes —donde fue condiscípulo de Barcia—, sintiendo particular predilección hacia el Grabado. Intervino —con éxito, pero sin resultado positivo— en las oposiciones de pensionados de pintura en Roma, cuya plaza se adjudicó a Domínguez y cuyo fallo influiría decisivamente en su carrera. En 1867 ingresó en la Escuela de la Dirección de Hidrografía de la Armada, obteniendo en 1872 el ascenso a Grabador de número.

Como dato curioso bien puede traerse a este lugar el hecho de que habiendo concurrido a varias exposiciones nacionales fue en la de 1897 cuando se le concedió primera medalla por el grabado de El entierro de la sardina, *ejecutado en 1875.*

Sobre otras peripecias de su vida merece recordarse —coincidiendo con cuanto Barcia destaca cumplidamente— la afirmación rotunda de Méndez Casal: "El sino de Galván le fue constantemente adverso".

Dentro de sus actividades profesionales, no ha de echarse en olvido su participación en la fundación de la Sociedad de Aguafortistas Españoles, Sociedad de Acuarelistas, Asociación de Escritores y Artistas y Círculo de Bellas Artes, colaborando además especialmente en El Grabador al Aguafuerte.

---

[3] «Un artista madrileño divulgador de la obra de Goya: José María Galván». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, núm. 7. Ayuntamiento de Madrid. Julio 1925.

[4] *La vida y la obra de José María Galván.* Burgos, 1929.

Resta por señalar que Galván murió en Madrid el 11 de octubre de 1899, en la casa número 5 de la calle del Tutor, en cuya fachada una lápida recuerda el nombre del artista.

Como se ha indicado, son dos los pasajes cuya transcripción ofrecemos seguidamente.

El primero, que data de 1899 [5], *registra el fallecimiento de Galván, de quien traza con tal motivo una sentida semblanza.*

El texto original, modificada levemente la ortografía, dice así:

"El 11 de octubre del 99 murió el buen Galván al cabo de más de 60 años de constante lucha con una estrella adversa; de humilde origen, falto de instrucción y de educación mundana pero de inteligencia clara y de corazón sano; franco, leal, profundamente cristiano, humilde. Con condiciones artísticas excepcionales; de la buena cepa de los pintores españoles del siglo XVII, los Cerezos, Cabezaleros, Carreños y Canos, entre los que indudablemente hubiera figurado a haber nacido en aquella época y no serle tan duramente contrario el *sino*. Este le impidió ser gran pintor, pero no pudo impedirle ser un *maestro* en pintura y maestro más grande que casi todas las eminencias en el Arte que han figurado en nuestros días en España. Su crítica era siempre no sólo justa y mesurada, sino que al señalar las faltas hacía ver claramente en lo que consistían, de lo que procedían y como podían corregirse, cosa a veces sumamente difícil, y de pocos el hacerla con la exactitud y acierto con que él la hacía. Fuimos compañeros en la Academia de San Fernando y amigos desde 1860. Por entonces hizo oposición a la pensión de Roma y si los jueces hubieran tenido buen ojo y justicia seca seguramente que él habría sido el nombrado porque su cuadro *(La resurrección de la hija de Jairo)* era muy distinta cosa que los de los otros; sin reminiscencias de Overbeck, que entonces imperaba, sino castizo, de buena escuela española, revelando algo

---

[5] ANGEL MARÍA DE BARCIA: *Quinto mamotreto (hasta 1907)*, folios 30 recto-32 vuelto. Inédito. Biblioteca Nacional.

de lo que después logró Rosales con el *Testamento de Isabel la Católica.* Dieron la pensión a Domínguez y mataron a Galván como pintor; por esas combinaciones providenciales que dirigen la vida, la artística de Galván dependía de aquel paso. Diéronle a poco una plaza de grabador en el Depósito Hidrográfico, cosa que por el pronto le vino de perlas como que le aseguró un sueldo decente que necesitaba harto, pero que en realidad fue amarrarle a un durísimo grillete y echarle a galeras para toda la vida. En aquel trabajo ingrato, antiartístico, pesadísimo, la pasó luchando, sufriendo mordiscos de la envidia, siendo víctima una y otra vez de atropellos e injusticias que siempre que intentó volver al Arte le cerraron el camino. Tantas y tan continuas contradicciones le apuraban a veces, pero jamás le exasperaron. Más de una vez le dije yo cuando me consultaba sobre algún proyecto:

—No le dé usted vueltas, Galván, le saldrá a usted patas arriba; a usted no le va a salir bien más que una cosa: la final.

—Pues me doy por muy contento, me contestaba; crea usted que esa es la que quiero.

En el tiempo que su desesperante trabajo le dejaba libre hizo algunos de pintura enojosos también como de *pane lucrando,* se desquitó explayándose en hacer bocetos, admirables algunos, para ciertos grandes cuadros que siempre le bullían en la imaginación, y grabó no pocas planchas que figuran en primera línea. Con la punta interpretaba maravillosamente a los maestros españoles, sobre todo a Goya y a Murillo. Muchas de estas planchas fueron hechas por encargo de la Academia para la publicación que hacía de sus cuadros escogidos. Y siempre por excelentes que fueran (y acaso por lo mismo) le proporcionaban amarguras. Cuando presentó las de los medios puntos de Murillo, D. Domingo Martínez, grabador y Académico, duro enemigo de Galván (que también él con más pretensiones y menos acierto había grabado los medios puntos), dijo con solapada envidia que aquello no estaba más que *peleteado;* a lo que D. Federico Madrazo, que era el presidente de la Academia, replicó con toda la incisiva finura de los Madrazos:

—Pues aseguro a usted que está divinamente peleteado.

El tal D. Domingo Martínez, Maura, Lemus y cuantos por entonces grababan le fueron duramente hostiles; sentían envidia, conociendo mal de su grado que aquel hombre tosco y humilde era de mejor masa artística que ellos y que se les hubiera puesto muy porcina si hubiera tenido algo del *Ars vivendi*, en el que ellos eran consumados maestros, y del que Galván estuvo siempre completamente en ayunas, hasta tal punto que cuando sus émulos no le reventaban los negocios, él mismo se daba maña para echarlos a perder. Cumplidos los 60 años hizo oposición a la plaza de profesor de Grabado (que desde algún tiempo hacía venía desempeñando *sin sueldo)* y aunque Riaño y Maura le fueron contrarios y tenía competidores de empuje, tal superioridad mostró que no pudieron echarle abajo. Cuando en aquellos días me hablaba de esto muy animado con lograr la plaza, que era a sus ojos supremo *desiderandum*, le dije:

—Yo quisiera que se la birlaran a usted y temo mucho que la consiga.

—¿Por qué?, me dijo admirado.

—Porque su estrella de usted ha sido de no salir nunca con cosas de estas, y de que las oposiciones sólo le hayan proporcionado disgustos; y si ahora al fin de la vida logra usted eso, me temo que lo ha de gozar muy poco tiempo. Se repite tanto el caso que casi parece ley.

Mis palabras debieron impresionarle algo y las repitió a su familia. El día de la votación estaba él con su mujer en Santa María oyendo Misa y allí llegó Lorenzo, su hijo mayor, que había estado en la Academia para saber el resultado y le dijo que la plaza era suya. Al salir de la iglesia vieron en el atrio sacristanes y galafates sacando a toda prisa chismes funerales para armar gran catafalco, y Galván, riéndose, dijo a su mujer:

—¿Lo ves?... Esto es cosa hecha.

Y lo fue. Ni un año llegó a disfrutar la apetecida plaza y en tan corto tiempo mostró bien lo mucho que valía para ella. Lo último que hizo (y sabe Dios si contribuyó a su muerte) fue hacer triunfar la justicia en las oposiciones de la pensión de grabado, a pesar de la formidable oposición de Maura y de las cábalas académicas, y se dio la plaza a Núñez,

huérfano y desvalido de protección, pero mucho más merecedor de ella que todos los demás.

El 11 de octubre al volver de la iglesia encontré una carta de Lorenzo diciéndome que fuera en seguida a auxiliar a su padre. Le había acometido un ataque apoplético; estaba hecho un tronco; le habían oleado; la familia, sin reprimir su vehemente dolor, rodeaba la cama; arrodillados contestaron todos a las preces de la recomendación del alma que yo, no sin lágrimas, recité. Juzgando que aún viviría en aquel estado muchas horas, lo dejé para ir a mi obligación, pero quince minutos después de separarme de él expiró. A la tarde siguiente cuando fui al entierro, al contemplarle en la caja, ornado el pecho con las irrisorias medallas académicas y extraordinariamente sereno el gesto con tranquila paz, se me representaron en un punto las injusticias y contrariedades que con abrumador tesón habían acibarado aquella vida, me pareció realizado lo que solía decirle:

—*A usted no le va a salir bien más que una cosa: la final.*

Y sentí íntima y consoladora satisfacción. Descanse en paz. El leal discípulo que le debía su porvenir artístico no se separó del cadáver en toda la noche, ni después hasta dejarle, con señales de profundo dolor, en la tierra."

El segundo pasaje data de agosto de 1919 [6]*. El encuentro casual de Barcia con dos grabados que poseía del "buen Galván" le lleva a fijarse y comentar uno y otro, sobre cuya identificación conviene observar que el primero no debe corresponder a otro original que al cuadro* Frailes penitentes, *atribuido desde Tormo a Magnasco* [7] *y con anterioridad a Tristán* [8],

---

[6] ANGEL MARÍA DE BARCIA: *Séptimo y último mamotreto (desde 1918)*, folios 29 recto-30 vuelto. Inédito. Biblioteca Nacional.

[7] E. TORMO Y MONZÓ: *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando.* Cartillas excursionistas, VII. Madrid, 1929.

[8] A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, p. 58, n.º 622. Madrid, 1964. FERNANDO LABRADA, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo de las pinturas*, p. 54. Madrid, 1965.

según manifestara Galván a Federico de Madrazo. En cuanto al segundo, no cabe la menor duda de que se refiere al retrato de Moratín, por Goya, destinado a la serie de los cuadros de la Academia; por cierto que la memoria de Moratín inspira a Barcia, junto a elogiosos comentarios de algunas de sus obras, manifiesta discrepancia respecto de sus ideas, a las que en modo alguno profesara simpatía.

Don Angel María de Barcia se expresa de esta forma:

"Repasando una cartera para enviarle a mi sobrino algo de su contenido, tropiezo con dos grabados del buen Galván, que por lo que me recuerdan y el mucho aprecio en que los tengo me parece mejor que queden archivados en mis mamotretos de apuntes, que vayan a parar sabe Dios a donde. Y pues que el emborronar papel aún me es posible, y que aquello de *Recorrer entre ruinas el campo de los recuerdos* es uno de mis flacos, enjaretaré lo que a los tales grabados les plazca traerme a las mientes.

En los primeros meses de mi estancia en Madrid (hace la friolera de 62 años), en aquellos noviembre y diciembre de 1857, tristes ellos por sí y más tristes para mí por la viva *agnoranza* de mi gente y mi tierra, asistía por las tardes a las clases de anatomía y de perspectiva de la Academia de San Fernando. La segunda, de la que era profesor D. Patricio Rodríguez, la teníamos en el salón destinado después (y creo que aun ahora) a la biblioteca, para llegar al cual íbamos no por mera galería exterior adosada al muro del patio (creo que se hizo cuando se mudó a aquel salón la biblioteca), sino pasando por el salón lateral de la parte de poniente, en el que estaba una bella y no muy pequeña reproducción del Coliseo romano, y la célebre estatua de San Bruno, de Pereira, a la que se refería el dicho, común entonces, de los madrileños para expresar su incredulidad —"Que se lo cuente a San Bruno, que está en la calle de Alcalá"— porque en ella y en un nicho sobre la puerta de la hospedería de los cartujos del Paular estuvo la magnífica estatua desde que por allí la hizo Pereira hasta que las huestes liberales dieron al traste con los cartujos y sus hospederías y los Académicos acapararon para sus salones al Santo, que por más patrañas que habían ido a contarle los madrileños

no había apartado sus ojos del crucifijo. Estaban los muros del salón cubiertos enteramente de pinturas, entre las que llamaban más particularmente mi atención unos retratos de frailes mercedarios, de Zurbarán, el sorprendente, *emocionante*, como dicen ahora los periodistas, el *espatarrante*, como decía Closas, de *La Tirana*, de Goya, y... otro cuadro anónimo, no menos sorprendente, emocionante y espatarrante para mí que la dicha capitalísima obra de Goya. Era este cuadro pequeño, oscurísimo todo él, y como además estaba colocado en la parte más oscura del salón, al fijarse en él sólo se distinguía en la negra masa unos ciertos toques de luz secos y vibrantes, que poco a poco se iban reconociendo descarnados cogotes, afilados dedos y repeladas molleras de unos extraños frailes que parecían hallarse en el paroxismo de la contrición. La escena era como de un capítulo de culpas, o cosa tal, pero ¡qué sala capitular, tétrica, subterránea, sepulcral...! ¡Qué frailes! ¡Fantásticos, cadavéricos, violentos!... ¡Qué horrendas, espantosas, no imaginadas culpas deberían de haber cometido todos en comandita! ¡Y qué arrepentimiento tan fiero, qué feroz contrición los tenía como epilépticos! Bien había sentido su asunto el autor de tan extraño cuadro, y bien había sabido expresarlo con una ejecución también ella fiera, y unos toquetazos tan violentos y duros como la contrición de aquellos espeluznantes frailes. Para tal pintura era yo entonces precisamente el espectador *ad hoc*, porque en la desenfrenada afición a lo fantástico la frailería era mi especialidad. Tantas veces me detuve a mirar el cuadro y tan impreso se me quedó en la imaginación que real y viviente me estuvo ante los ojos con tenacidad angustiosa en dos o tres noches de delirio que tuve en una enfermedad al finalizar el curso. Corrió el tiempo y cambió todo; en vez de los salones de la Academia, pasaba yo diariamente algunas horas en los del Museo del Prado; los esplendores de la escuela veneciana habían sustituído en mi magín a las antiguas aficiones fantásticas; y el cuadro de los frailes había pasado de aquel salón de paso al de las juntas de la Academia, en el que apareció no como cunero, sino como obra de un pintor del que sólo algún Académico muy erudito debía de tener noticia. No recuerdo el tal nombre, pero sí que ni lo había oído antes, ni "después lo he vuelto a oír"; estaba compuesto

de una o dos vocales y seis u ocho consonantes, señal de que el tal pintor, si realmente había existido, había nacido allá en la última Tule. Tan exótico nombre puesto en la dorada tablilla debió de acrecentar, a los ojos de los Académicos, la importancia del cuadro.

El buen Galván había reparado en él y tuvo el capricho de grabarlo para la obra que se publicaba entonces: *El Grabador al Aguafuerte* [9]. Empezó para esto por copiarlo. Uno de los días que estaba haciéndolo entró en la sala D. Federico Madrazo y mirando la copia le dijo:

—Hola, Galván, ¿está usted con ese cuadro...?

Galván con su ruda franqueza le contestó:

—Sí señor, D. Federico, y no sé quién es este pintor a quien lo han atribuido; lo que es para mí, es claramente de Tristán.

Don Federico debió de ver claro súbitamente lo acertado del juicio de Galván y la *plancha* hecha por los académicos. Miró en silencio el cuadro algunos minutos y dijo:

—De Tristán...

Y luego con su fina amabilidad habitual:

—Vaya, adiós Galván, que siga usted bien.

El cuadro no era ciertamente un Greco, pero olía a Greco a mil leguas. Y aquellos frailes de visión eran bien españoles y aquel sacro y tétrico antro bien toledano. Galván lo había visto muy claro. No sé si mudarían el nombre de la tablilla o si por no confesar la plancha seguirá con él. Años después, visitando yo un día a Galván, vi y elogié mucho su copia; me la ofreció; la acepté muy gustoso; la traje a mi casa y la tuve unos cuantos, buscando, en vano, sitio en ella para colocarla, porque en ninguno me hacía bien, por lo que se la devolví a Galván. Su aguafuerte no creo que pasó de ese estado de preparación que se ve en esta prueba; en él debió figurar en *El Grabador al Aguafuerte;* así lo indica tener ya la letra. Así apenas da idea del cuadro. Seguramente Galván habría sabido reproducirlo muy bien si hubiera seguido su trabajo. ¿Por qué lo

---

[9] *El Grabador al Aguafuerte. Colección de obras originales y copias de las selectas de autores españoles grabadas y publicadas por una Sociedad de Artistas,* segundo volumen, n.° 28. Madrid, 1875.

dejó en tan somera preparación? Quizá le sucedió algo análogo a lo que a mí con su copia. Vería que ese Tristán, aunque a nosotros nos gustara mucho, no era viable.

Es el otro esa preciosa prueba de su magnífico aguafuerte del retrato de Moratín, de Goya, que está también en los salones de la Academia de San Fernando a la que lo legó el retratado. Galván lo grabó por encargo de la Academia para la publicación que ésta hacía de algunos de sus cuadros. Galván, que tan admirablemente reproducía al aguafuerte a Goya, hizo una obra maestra, y al dedicarme esa prueba me dijo que era una de las poquísimas que tenía en ese estado de la plancha, porque después la Academia quiso que hiciera en ella cierto retoque que le había hecho perder algo.

Moratín ha sido uno de mis autores favoritos. Mis primeros recuerdos literarios son los trozos del *Barón de Illescas* y las odas *Mis días* y *La Venta del Coche,* que aprendí de memoria y medio declamaba a los cuatro o cinco años, *para lucir mi precocidad,* ante las visitas de mi familia. Cien veces he releído sus comedias, y siempre con gusto, y también la mayor parte de sus poesías; pero sobre todo los tres tomos de sus *Obras póstumas* publicados en 1867 han sido para mí lectura sabrosa e interesante no sólo repetida varias veces, sino que en ciertas épocas la he tenido a mano y mezclado a ratos y a trozos, como la del *Quijote* y la de *I promesi sposi,* con todas las demás que hacía. Y eso que las ideas de Moratín en muchos y capitales puntos no me son simpáticas ni puedo resistir aquella cierta impiedad latente, aquel cierto espíritu volteriano solapado que, acaso sin querer y sin darse cuenta de ello, se trasluce en cuanto escribe. Franceses habría entonces buenos (aunque no muchos), y los hay ahora y los habrá siempre buenos, pero *afrancesados* entonces, y ahora y siempre han sido, son y serán gente *non sancta.* El gran amigo de Moratín, tan afrancesado e irreligioso como él, dice así su muerte: "Conservó el uso de sus facultades intelectuales hasta el fin. Cinco horas antes de morir dejó de sentir. Ni su enfermedad ni su muerte fueron acompañadas de agitaciones de una agonía dolorosa. Su vida había sido pura como su alma. Vio acercarse el término de sus días con aquella dulce resignación

que caracteriza los últimos momentos del justo: su muerte fue un sueño pacífico, y al cerrar sus párpados pareció decir como Teofrasto: "La puerta del sepulcro está abierta; entremos a descansar". Aquí puede bien decirse lo de: *Lástima que no sea verdad tanta belleza*". La verdad, y bien negra y terrible por cierto, la ha dicho después Menéndez y Pelayo. En el tomo 3.º de su *Historia de los heterodoxos españoles* (p. 282) dice así: "Moratín murió paganamente en Burdeos *(sic.* Creo que fue en París) el año 1828. Por cuanto que su biógrafo y *fidus Acates,* D. Manuel Silvela, afrancesado como él, lo cuenta sin escándalo ni sorpresa. "Su muerte (dice) fue un sueño pacífico y al cerrar los párpados pareció decir como Teofrasto: 'La puerta del sepulcro está abierta. Entremos a descansar'. Ni él pidió los Sacramentos ni sus amigos pensaron en dárselos; el testamento, que escribió de su puño y letra en 1827, empieza y acaba sin ninguna fórmula religiosa".

Esto ennegre y hace penosa la memoria de Moratín. A no ser tan precioso el grabado, y regalo y recuerdo de aquel buen Galván, tan español, y tan cristiano, no conservaría el retrato del que tanto me ha deleitado con sus escritos."

Creemos que ambos pasajes, tanto por su contenido como por su procedencia, pueden contribuir de algún modo al estudio del insigne grabador José María Galván.

EL ARCHIVO EPISTOLAR DE DON JESUS DE MONASTERIO

CUARTA SERIE

POR

JESÚS A. RIBÓ

Publicó este Boletín en los años 1958, 1961 y 1972 las tres series anteriores de este archivo epistolar conservado en nuestra biblioteca académica. Los había recogido con filial devoción D.ª Antonia Monasterio de Martínez Alonso, adicionando algunos rasgos psicológicos y anecdóticos de aquel eminente violinista, compositor e intérprete que tuvo en su cátedra del Conservatorio discípulos tan eminentes como los violinistas Enrique Fernández Arbós, Antonio Fernández Bordas y el violonchelista Pablo Casals, así como también al violinista laureado con un Primer Premio y futuro filólogo y Secretario perpetuo de la Real Academia D. Julio Casares.

Asimismo conserva nuestra Corporación numerosas cartas en idiomas extranjeros que el Sr. Monasterio había recibido en su larga vida, conservándolas celosamente hasta el final de su existencia.

Carta de Don José Espí Ulrich

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi grande amigo: Acepte V. estas humildes obritas como recuerdo y testimonio sincero de la amistad de su Autor.

Reiterándole mis ofrecimientos queda como siempre suyo apasionado admirador,

José Espí Ulrich.

Carta de Don Francisco de Asís Gil

16 de Febrero de 1858 (9 heures du matin).

Querido Jesús: El jueves de la semana pasada estuve á visitar al Vizconde de Herhove y me manifestó el gran placer que tendría en verte; le

prometí que te diría las señas de su casa para que pasases á visitarlo y en su consecuencia te dejé al día siguiente un recado con este objeto, pero como será muy posible que nada te hayan dicho, pues no es la primera vez que esto ha sucedido con aquellos *bípedos* del Conservatorio que ejercen la función de custodios guardianes y fámulos del establecimiento, te dirijo la presente noticiándote que los *Pseudos* = *otomanos* Sres. Kerkhove (ministro) y Glávani y Van Melder (secretarios) viven rue de Atocha, 33, au troisième vis à vis de la rue de Relatores.

Salud y fraternidad,
A toi
Fran.co de Asís Gil.

Cartas de Don Aniceto Marinas

I

Muy Sr. mío y de mi consideración más distinguida: Siento muchísimo no haber podido verle en su casa y ruego á V. me perdone la libertad que me tomo en dirigirle ésta.

Muy violento es para mí tener que molestar á V., pero á última hora medicen que me mueva y vea de contrarrestar las influencias que en abundancia tiene uno de los rivales en el concurso á D. Claudio Moyano.

Siendo esta noche la junta para resolver y no teniendo á nadie á quien volverme me atrevo, abusando de su bondad, á dirigirme á V. para si lo cree de justicia me defienda.

No tengo necesidad de recomendar la justicia, porque si no lo fuera sería inútil, pues sólo pretendo contrarrestar las muchas influencias.

Mi proyecto tiene ó se significa con la letra Z.

Ruego una vez más me perdone este atrevimiento.

Dándole mis más expresivas gracias, queda de V. affmo. y s. s.

q. b. s. m.,
Aniceto Marinas.

Velázquez, 52, estudio.

II

Madrid, 16 Junio 97.

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Muy Sr. mío y estimado amigo:

Obra en mi poder su querida carta; quería haber ido á su casa, pero me ha sido completamente imposible. Ya lo haré y hablaremos un rato sobre la exposición, pues merece la pena hablar de tan desdichado certamen.

Ayer estuvo en el estudio el Sr. Arenal y le gustó mucho la figura; el parecido dice que está admirable.

El busto que tengo en el estudio y que V. vió es el mismo á que se refiere el hijo de la insigne Concepción Arenal. Me alegro haberme servido del indicado por V., pues el resultado ha sido bueno; la parte inferior la he hecho por la fotografía.

Ya tendré el gusto de ver á V. y hablaremos sobre el particular. Mande á su affmo. y admirador

q. b. s. m.,
Aniceto Marinas.

Carta de Don Antonio Maura

I

9 Diciembre 1895.

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi distinguido amigo: A fin de allegar recursos que alivien la penosa situación en que se hallan muchas familias de Palma, por efecto de la terrible catástrofe allí acaecida, se ha acordado publicar un álbum con escritos y dibujos de las personas más notables de España. Por ello suplico á V. que contribuya a esa obra de caridad enviándome (antes del 20 del corriente) algún trabajo inédito.

Anticipa á V. encarecidas gracias su devoto amigo

s. s. q. b. s. m.,
A. Maura.

Aunque sea breve el *acto* de contribuir V. basta.—Dios se lo pagará. S/c Génova, 24.

Contestación de Monasterio a la carta anterior:

II

20 Diciembre 1895.

Excmo. Sr. D. Antonio Maura.

Mi muy distinguido amigo:

En vista de su atenta carta fecha 9 del corriente, en la que se sirve pedirme algún trabajo mío inédito "aunque sea breve" para el álbum que ha de publicarse con el fin de allegar recursos á las desgraciadas familias que tanto han sufrido á consecuencia de la terrible catástrofe acaecida en Palma, me complazco en remitir á V. adjunto ese *cañamoncillo musical*, al propio tiempo que mis sentimientos de gratitud por haberme proporcionado un medio, para mí tan honroso, de contribuir, siquiera sea en una parte bien insignificante, á tan caritativa obra.

Con gusto aprovecho esta nueva ocasión para repetirme de V. afectísimo amigo y servidor

q. s. m. b.,
J. de Monasterio.

Cartas de Don Segismundo Moret

I

7 Febrero 1901.

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi distinguido y querido amigo:

¿No le parece á V. que deberíamos celebrar en el Ateneo una reunión en honor de Verdi? Si no lo hiciéramos seríamos quizá la única nación de Europa donde esa solemnidad no tuviera lugar.

A V. acudo, pues; le someto la idea y esperaré con mucho gusto lo que tenga á bien decir á su affmo. amigo

q. b. s. m.,
S. Moret.

II

26 Febrero 1901.

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi querido y distinguido amigo: Me tiene V. un poco quejoso por no haberme contestado á la carta en que le pedía organizase una velada en honor de Verdi. Sáqueme V., pues, de mi incertidumbre y dígame lo que cree mejor hagamos porque no quisiera nos quedásemos una vez más fuera del concierto universal siendo la única nación que no consagra un recuerdo al *altísimo maestro.*

Perdone esta molestia a su siempre affmo. amigo y admirador

q. b. s. m.,
S. Moret.

Carta de Don Cándido Nocedal

Febrero 26 de 1876.

Mi querido amigo:

Veo que se abre abono para los conciertos, y como yo no lo he tenido anteriormente, y quiero este año abonarme por dos butacas, y deseo que sean buenas, acudo á V. para que me diga de qué modo he de lograr mi deseo ó me dé recomendación para que me sirva y complazca el encargo.

De camino que se sirve V. contestarme, dígame que noticias tiene de su hermano político y amigo mío Pepe Rábago.

Yo he pasado á segundas nupcias con D.ª Concepción, y en nombre mío y de mi señora lo participo á V. y á la suya, y les ofrecemos nuestra casa: Trujillos, 7, 2.º derecha.

Para mi mujer y para mí son las dos butacas á que quiero abonarme y por esto deseo que sean buenas.

Póngame V. á los pies de su Sra. y disponga como puede, y para siempre, de su affmo. amigo

q. b. s. m.,
C. Nocedal.

Una felicitación epistolar de Don Manuel del Palacio

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Sé por la prensa local
que á tu genio haciendo honor
te han nombrado Director
de la Escuela Nacional.
Mi amistad franca y leal
toma en tu júbilo parte,
por más que, sin adularte,
pienso, y lo declaro así,
que se debe antes que á tí
dar la enhorabuena al Arte.

Siempre suyo affmo. amigo,
Manuel del Palacio.

Carta de Don Andrés Parera

Barcelona y Noviembre 15/64.

Muy Sr. mío y querido colega: Tengo el honor de anunciarle que hoy ó mañana debe un amigo mío hacer entrega al Sr. D. Ventura de la Vega de un método de flauta que acabo de escribir y que desaría fuera adoptado para la enseñanza del Real Conservatorio.

Pero como mi obra cuenta ya un buen número de suscritores, con los cuales me he comprometido publicarla por todo el presente año, me conviene sobremanera que la Comisión que debe examinar el mérito de la misma y decidir si merece ó no ser adoptada lo haga lo más pronto posible.

Suplícole también á V. (si le queda tiempo para ello) vea mi referida obra y me diga con muchísima franqueza si le gusta ó no, las cualidades que V. le encuentra, así como los defectos. Las observaciones de un hombre del mérito de V. serán siempre para mí muy preciosas.

Concluiré diciéndole que apesar de que la flauta Bölim no ha penetrado todavía por desgracia en España, como es la única, como V. sabe muy bien, que se toca hoy día y como además está adoptada para la enseñanza de los conservatorios de París, Bruselas, etc., es por este nuevo sistema que mi método está y más especialmente escrito. Eso no puede ser un obstáculo, creo yo, para que en el Conservatorio de Madrid sea adoptado, pues las lecciones lo mismo sirven para la flauta nueva que para la vieja.

¿Por qué fatalidad vamos siempre al remolque de las demás naciones? ¿Por qué este sistema, que constituye un verdadero progreso, no se adopta para la enseñanza del referido Conservatorio de Madrid?

Saluda á V. cordialmente este su amigo , colega y servidor,

Calle del Carmen, 18, 2.º (Barcelona). *Andrés Parera.*

Carta de la Infanta Doña Paz

Urfmphenburg, 26 de Octubre de 1894.

Estimado Monasterio:

Sé que cuando una plaza se gana por oposición no sirve de nada hacer recomendaciones, pues sería injusto si se atendieran; pero Pilar Fernández de la Mora, que conozco desde que era muy niña, desea le diga á V. cuanto me intereso por ella, y yo aprovecho con mucho gusto esta ocasión para recordarle mi existencia y para enviarle saludos muy afectuosos.

Desearía mucho tener sus Estudios para dos violines. *Paz.*

I

Madrid, 21 Noviembre 1894.

Serma. Sra. Infanta D.ª Paz de Borbón.

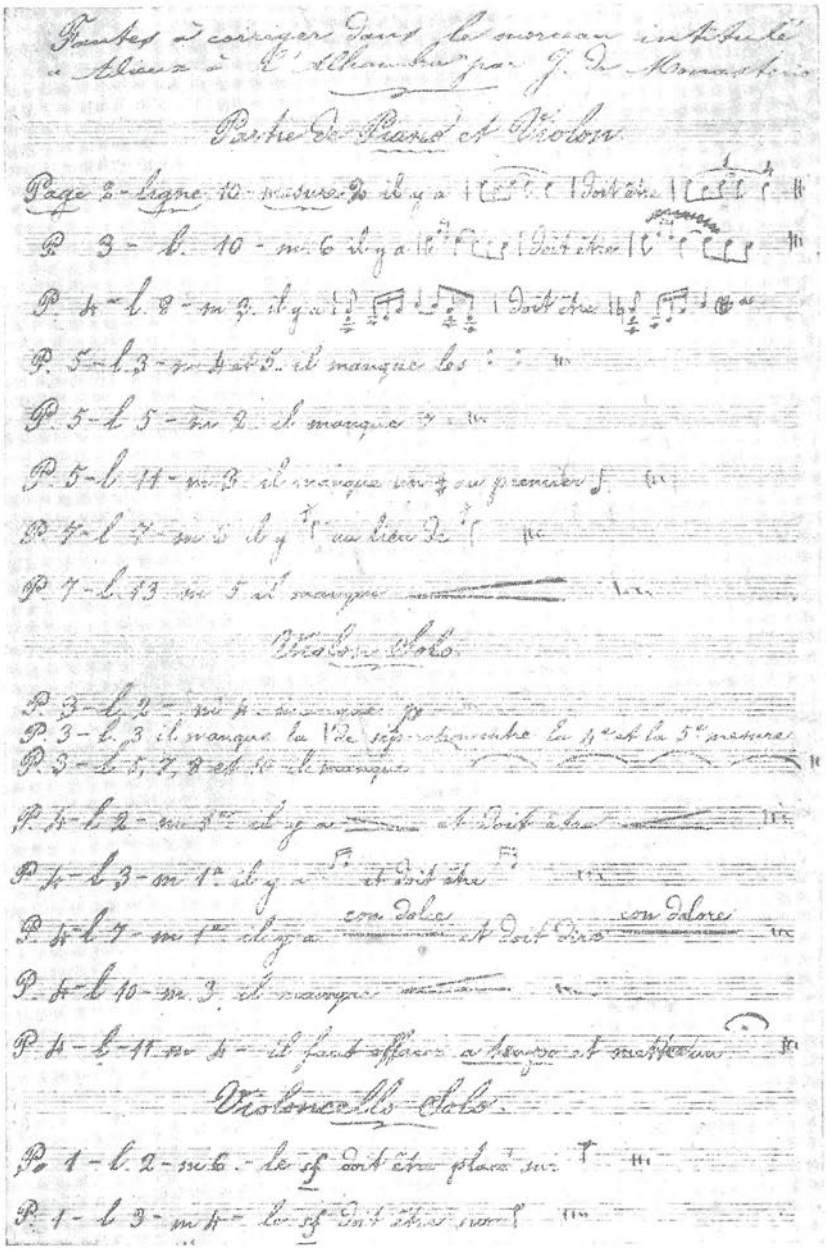
Empiezo, Señora, manifestando á V. A. la viva satisfacción que me ha proporcionado la expresiva carta que se ha dignado escribirme y continúo pidiéndola mil perdones por el gran retraso con que á ella contesto, retraso en verdad bien involuntario, pero ocasionado por el cúmulo de ocupaciones que, desde algún tiempo acá, me han tenido y aún me tienen completamente abrumado.

Respecto á Pilar Fernández de la Mora, puesto que V. A. tanto se interesa por ella, creo inútil encarecer toda la satisfacción que yo experimentaría si lograse salir triunfante en la artística lid á que se prepara, pero como V. A. dice, con el buen sentido y discreción que tanto le distinguen: "Cuando una plaza se gana por oposición no deben servir de nada las recomendaciones, pues sería injusto que se atendiesen". Sin embargo de estar enteramente conforme con tan noble apreciación, no dude V. A. que, dentro de la justicia á la que siempre procuro amoldar mis actos, haré cuanto pueda en favor de Pilar no sólo por ella misma, sino muy especialmente por ver cumplidos los deseos de V. A. á la vez que los de S. M. la Reina Doña Isabel, vuestra augusta madre, los de S. M. la Reina Regente y los de S. A. la Infanta D.ª Isabel, quienes también se han dignado recomendármela.

Tendré, Señora, verdadero placer en enviar á V. A. los Estudios para dos violines que se sirve pedirme, incluyendo al propio tiempo otro ejemplar de una nueva edición (corregida) de mi serenata española *Sierra Morena*, cuya dedicatoria me dispensó V. A. la honra de aceptar.

Ruego á V. A. se digne presentar mis respetos al Príncipe D. Luis y créame siempre su leal, antiguo y humilde servidor

q. b. s. p.,
Jesús de Monasterio.



Un autógrafo de Monasterio.

II

Madrid, 28 Febrero 1895.

Serma. Sra. Infanta D.ª Paz de Borbón.

Desde que tuve la honra de contestar á a la afectuosa carta que V. A. se dignó dirigirme, en la que, después de recomendarme á Pilar Mora, se servía pedirme los Estudios para dos violines, he estado aguardando á recibir ejemplares de esta obra, pues ni uno solo quedaba en Madrid, habiéndose agotado la última tirada. Escribí á Bruselas, donde se había hecho la edición, y apesar del mucho tiempo transcurrido desde entonces hasta ayer no me han enviado nuevos ejemplares.

Por esta causa, y bien contra mi deseo, no me ha sido posible remitírselos á V. A., lo que me apresuraré á hacer sin más pérdida de tiempo. A la vez tendré la honra de incluir algunas otras de mis pobres y ya antiguas composiciones, entre ellas un ejemplar de la 2.ª edición corregida de *Sierra Morena*, esperando que V. A. me dispensará el favor de aceptarlas como un modestísimo recuerdo que á la bondadosa Infanta Paz dedica su invariable y respetuoso servidor

q. b. s. p.,
J. de M.

Ruego á V. A. se digne presentar mis respetos al Príncipe D. Luis.

Cartas de Don Cecilio Plá

I

24 Diciembre 99.

Excmo. Sr. D. Jesús Monasterio.

Muy Sr. mío y distinguido amigo:

Con toda mi alma le ruego apoye mi candidatura para la plaza de Ayudante de Dibujo de la Escuela de Artes y Oficios que el Consejo de Instrucción Pública va a proponer.

Por ser de absoluta e indiscutible justicia confío me atenderá y por rogárselo el interesado que es su ferviente admirador y affmo. amigo

q. b. s. m.,

S/c Pasaje Alhambra, 2, estudio. *Cecilio Plá.*

Don Jesús de Monasterio puso la siguiente nota a esta carta:

Cecilio Plá, concursante á una de las plazas de Ayudante de Dibujo de la Escuela de Artes y Oficios, posee *una medalla clasificada* (como pide la convocatoria) MÁS que los otros concursantes.

Se quiere hacer valer en contra suya una medalla que no puede ser clasificada, según informe de la Academia de Bellas Artes.

II

27 Enero 1900.

Excmo. Sr. D. Jesús Monasterio.

Muy Sr. mío y de todo mi cariño:

En previsión de no hallarle hoy mismo le escribo la presente para manifestarle cuán profundamente agradecido le estoy por su interés en favor de lo justo y por consiguiente en favor mío.

En un consuelo al fin, muy verdadero, por tratarse de personas de su rectitud reconocida.

Dios lo quiso así y lo admito resignado.

Mi cariño más verdad y mi admiración constante. Es suyo affmo. s. s.

q. b. s. m.,

Cecilio Plá.

CARTA HUMORÍSTICA DE DON MANUEL SALCES

Reinosa, 14 Mayo /97.

Sr. D. Jesús Monasterio.

Erecibido su aten tísima de ayer 13 y por ella veo sigen vien deloque nos alergamos todos. Res pecto alo que en ella me dice ledigo que Dios

mediante el Domingo 17 llegaré casa y llevaré lo que tengo aber si de ello le viene vien alguna y re en el misto que sale de aquí á la 1 y llega aesa á las 7 ó 9 de la mañana demodo que asta el Domingo. Si Dios quiere re-Cuerdos asu Señora y Familia su S. S. Q. B. S. M.,

Manuel Salces.

P./D. Provablemente y ra conmigo Celedonia.

Carta de Don Pablo Sarasate

París, 22 - 2 - 95.

Querido amigo: De regreso de mi larga campaña de invierno me encuentro con su amable tarjeta, que le agradezco de veras. También le deseo toda clase de felicidades para el 95 y tendré mucho gusto en estrecharle la mano el mes que viene en esa tierra de garbanzos como V. dice.

Gevaërt me encargó en Bruselas le saludara de su parte.

Suyo affmo. compañeros de armas y fatigas,

Pablo Sarasate.

Cartas de Don Antonio Susillo y de Monasterio

I

París, Abril 12 del 83.

Sr. D. Jesús Monasterio

Muy Sr. mío y amigo: V. habrá dicho, y con sobrada razón, que me he olvidado de V. por completo cuando hace cerca de un mes que me despedí de V. en esa y aún no le he escrito. Le ruego me dispense la tardanza en gracias á que no he querido darle malas noticias. Yo, después de un viaje en que me retrasé mucho por no haber podido enlazar con el tren de Francia, llegué a París con cerca de un día de retraso y hallé á nuestro ruso completamente cambiado con respecto á la cosa artística. Me recibió

muy bien, pero me dijo le habían dicho los profesores que no debía consentir que yo siguiera cultivando el mismo género que hasta aquí y que por lo tanto debía olvidarlo por completo. Tratar de pintar á V. los días tan tristes que he pasado sería imposible. Me hizo ir el Jueves Santo a trabajar á la Academia; yo fui por no comenzar á indisponerme, por más que excuso decirle que no hice nada. Por más que sean artes liberales yo estoy acostumbrado á respetar esos días como me han enseñado mis padres y como yo lo siento.

A fin de no molestarle mucho le diré, resumiendo, que después de mucho trabajo he conseguido que me permita hacer los dos encargos que traía de la Reina D.ª Isabel y ya estoy haciendo uno de ellos. Después que salgo de la Academia no le diré lo que en ella estoy pasando. Extranjero conociendo apenas el idioma, con algunos elogios tributados aunque injustamente por el profesor á mi figura y á un boceto que llevé, no hay un solo alumno que me pueda ver. Conocen también mi género por las fotografías que el profesor les ha enseñado; y ellos, que hacen gala de ser ateos, me acosan, me hacen sobarles barro y cuasi me insultan. Hoy cuando fuí á la clase me habían destrozado el estudio que estaba haciendo; el único delito que tenía era que se parecía al modelo más que ninguno, según había dicho ayer el profesor. Yo sé que lo que se proponen es echarme; me he armado de paciencia y veremos hasta donde llego. Quiera Dios darme mucha, que bien la necesito.

París me ahoga. Apenas hace un mes que estoy en él y deseo perderle de vista. Crea V. que trabajo como un desesperado; mi único afán consiste en adelantar mucho para salir de él cuanto antes. Me parece un teatro inmenso donde es ficticio todo, todo. El domingo pasado fuí á misa por la mañana temprano á San Sulpicio y pasé un mal rato. Tal vez sea aquí costumbre oír misa sentado, pero me hizo un efecto fatal la cobranza de las sillas, el sacerdote alzando la hostia y ronda por el suelo las manedas que se caían al dar el cambio á los alquiladores; además, después de consumir, dió el celebrante la Sagrada comunión á algunos fieles, pasó un sacerdote por delante del altar, inclinó un poco la cabeza y siguió tan

tieso su camino. Usted, que conoce París mucho mejor que yo, sabe como lo hacen.

Me levanto temprano, voy á a la Academia desde las siete á las doce, vuelvo a el estudio (donde estoy solo por estar el Príncipe de viaje) y vuelvo á trabajar hasta la noche. No hablo con nadie ni con nadie tengo trato. Estas gentes me repugnan; no puedo con ellas.

La escultura del Príncipe es la profanación más grande del arte que puede concebirse; no tiene alma de artista, tiene orgullo de figurar en las exposiciones con obras que le hacen otros y él las firma. Como V. es un buen amigo le digo la verdad, porque tiene derecho á ello; á otra persona no le diría nada.

Quede V. con Dios. Mis recuerdos á su Sra. y V. reciba cariñoso saludo y un fuerte abrazo de su admirador y amigo,

A. Susillo.

S/c en París: Antonio Susillo, chez Mr. le Prince Giedroye.

II

Contestación a la carta anterior:

Madrid, 12 Mayo 1883.

Sr. D. Antonio Susillo.

Mi querido amigo: Ante todo empiezo pidiendo á V. perdón por mi tardanza en contestar á su atenta y muy afectuosa carta fecha 12 del pasado Abril, pero la causa principal ha sido el estado delicado de mi salud en general y muy especialmente la debilidad excesiva de mi cabeza, que durante algunas temporadas no me permite ocuparme de ningún trabajo intelectual, y hasta para escribir una sencilla carta necesito á veces hacer tales esfuerzos al tratar de trasladar mis ideas al papel que se fatiga mi espíritu y se exaltan mis nervios de una manera indescriptible.

En fin, hoy que, á Dios gracias, me encuentro con la cabeza algo más despejada quiero tener el gusto de contestar á su epístola.

El relato de cuanto ésta encierra me ha interesado vivamente y bien comprendo toda la tristeza y hasta la amargura de que estará lleno el sano corazón de V. en vista de los sucesos que me refiere.

Seguro estoy de que habrá V. recordado, no una sola vez sino muchas, lo que le manifesté respecto de esa moderna Babilonia, cuyo movimiento intelectual y material presumí que produciría en V. efectos análogos á los que yo experimenté desde la primera vez que en ella puse el pie. Veo que en este particular, como en otros de que á V. hablé, mis vaticinios se iban realizando; y por lo que atañe á las *delicadas y cariñosas* muestras de aprecio y de simpatía con que desde un principio han distinguido á V. sus nuevos condiscípulos de la Academia, lejos de ocasionarle disgusto debe servirle de gran satisfacción, pues á no dudarlo la envidia es el principal móvil de su mezquino proceder.

Me dice V.: "París me ahoga. Apenas hace un mes que estoy en él y deseo perderle de vista cuanto antes, pues me parece un teatro inmenso donde todo es ficticio". Bien se echa de ver, por semejante apreciación, el estado de abatimiento en que se encontraba V. al trazar estas líneas, lo cual, dadas sus ideas, educación y condiciones de carácter, no podía menos de sucederle, pero no dudo que á estas horas ya habrá V. modificado algún tanto sus opiniones respecto de París y de todos modos su estancia en esa ha de serle altamente beneficiosa para el desarrollo de su talento.

Supongo que se habrá V. puesto en relación con nuestros más distinguidos artistas españoles, tales como Madrazo, Domingo, Palmaroli, Rico y otros que gozan ahí (como en todas partes) de merecido renombre. Pero si aún no los hubiese V. visitado, no de deje de hacerlo ni de saludarles en mi nombre, pues además de tener el gusto recíproco de conocerse y de tratarse como artistas servirá, sobre todo á V., de satisfacción y de consuelo el poder conversar en nuestro hermoso idioma patrio.

Veo por su citada carta que ya había V. empezado una de las obras que le encargó la Reina D.ª Isabel y seguro estoy que será digna de V. Espero tener ocasión de juzgar de ella por mí mismo (aunque carezco de

conocimientos para apreciarla debidamente), pero entre tanto espero también que cuando V. la termine me comunicará con entera libertad y franqueza su propia opinión acerca de ella, pues me hago la ilusión de creer que la carta á que ahora contesto no será la última que V. me dedique mientras permanezca en esa capital.

Termino excitando á V. a seguir trabajando con ardor, con entusiasmo y sobre todo con el propósito inquebrantable de no prostituir jamás en sus obras el genio artístico con que Dios se ha servido dotarle. Peróneme V. mi insistencia (tal vez algo impertinente) en recomendarle siempre este último punto, tanto más cuando creo y espero que no lo necesite, pero no atribuya V. más que al verdadero interés y cariñoso afecto que le profesa su buen amigo y admirador,

J. de Monasterio.

P./D. Mi mujer aprecia y devuelve á V. con creces sus recuerdos.

III

Sevilla, 9 Octubre 1884.

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi querido amigo: Hoy tengo el gusto de enviarle una fotografía de mi último grupo: *El grito de independencia.* Se la envío convencidísimo hasta la evidencia que no vale la pena de que llegue á sus manos, pero como sé que V. no verá en ella más que el recuerdo por esta razón se la envío.

No he podido conseguir se vea en la fotografía la figura que toca a rebato, motivo principal del grupo. No le hago más explicación por que sé que V. ve mis obras con tanta benevolencia que embellece sus defectos.

He querido que griten "¡Guerra!" los muertos y los vivos. Lo hacía con buen deseo, pero faltaron las fuerzas. Tal como es se lo envío en la fotografía para que lo conozca.

Muy pronto tendré el gusto de darle un abrazo. Pienso ir a Roma y con este motivo veré á V. algunos días.

Como sé sus ocupaciones no le molesto más. Salude á su Sra. y bese á la niña en mi nombre, y disponga de su servidor y amigo q. b. s. m.,

Antonio Susillo.

IV

Sevilla, Mayo 12 - 84.

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi buen amigo:

Me habrá V. llamado ingrato y con sobrada razón. No me queda más recurso que decir: "Señor, pequé y es V. muy indulgente conmigo". No molestándole mucho le diré lo que ha sido de mí desde que nos vimos la última vez. Como me sospechaba, no fue posible vivir con el Príncipe mucho tiempo. En su casa se podía uno divertir mucho, pero yo no era el tipo apropósito para eso. La vida doméstica es *¡infame!* A no haberlo visto no creería nunca que fuese posible ocultar tanto *cieno* bajo tantas condecoraciones. Yo quedé bien con él, pero me fuí á vivir y trabajar aparte.

En la Escuela de Bellas Artes me capté la amistad de los profesores, más por mi asiduidad a el trabajo que por mis disposiciones para el arte. En este estado recibí aviso de la aguda enfermedad de mi querido padre (que santa gloria haya) y vine á escape. Llegué á Madrid con mucho retraso y no pude verlo (mi visita en semejante caso más le hubiera servido de pesar que de otra cosa). A los pocos días de mi llegada espiró en mis brazos; siquiera tuve esta triste satisfacción. Me puse con ardor á trabajar y en menos de dos meses hice un grupo de tamaño natural que representaba Cervantes y la posteridad (que besaba la frente del autor del *Quijote* y le ceñía una corona). Con la premura del tiempo no pude yo mismo hacer el vaciado en yeso y con el afán de enviarlo á la exposición que se celebra en esa encomendé el vaciado á un señor que me lo inutilizó por

completo. Nunca una desgracia viene sola. Yo pensaba, al llevarlo, haber ido á darle un abrazo en seguida.. Tenía esperanza de ir á ver la exposición y á V., pero ya la perdí. Tengo que entregar un grupo para julio y me es imposible realizar mi visita (paciencia, otra vez será). Muy pronto remitiré á V. un recuerdo mío; he hecho varios y ninguno me parece digno de V. No doy á V. las gracias por su recuerdo que me trajo el señor Villares de Amor; darle las gracias es demasiado usual; sabe usted cuanto se lo agradezco.

Mis recuerdos á la Sra. y la niña y mande á su mejor amigo,

Antonio Susillo.

V

Su casa en París, Rue d'Assas, 84.

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi querido amigo: Ya he telegrafiado al Príncipe mi partida esta tarde en el express. Siento en el alma no poder demorarla por habérmelo así advertido, pues quiere esperarme él á mi llegada. Le envío una fotografía de mi grupo *Bajo la esfinge* para que la conserve como recuerdo mío, que harto conozco lo humilde del trabajo para ser dedicado á un hombre que vale tanto, pero en cambio se la ofrezco con el alma.

Doy á V. las más expresivas gracias por su atención. Tengo tanto que hacer todavía que no me atrevo á aceptar su obsequio.

Suyo,

Antonio Susillo.

VI

Sevilla, 17 Octubre 1890.

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi muy querido amigo: Recibí su cariñoso telegrama y de contestarle con otro no iba á escribirle tan pronto como deseaba. Un millón de gra-

cias, mi queridísimo amigo, por la parte que ha tomado en la distinción con que la Academia de San Fernando me honra.

A ella voy á enviar el 1.º de Noviembre un proyecto para el concurso que se celebra para levantar un monumento que conmemore la reconquista y el descubrimiento del Nuevo Mundo, y aunque lo he hecho más por cumplir un deber que acariciado por la idea de que me lo adjudiquen, he proyectado una obra tal y como yo la siento.

Colón y la reconquista, en mi proyecto, sirve tanto para colocarse en la plaza pública como en el atrio de una iglesia. Para mí los dos hechos representan las maravillas de la Fé y tal va en mi proyecto. Sobre el basamento pongo dos grandes grupos: uno representa á los Reyes Católicos y su ejército arrodillados cantando el *Te Deum* al enarbolarse la cruz en la torre de la Vela. Este momento, á mi ver, personifica la reconquista y el espíritu de aquellos héroes. El segundo grupo representa á Colón y sus compañeros dando gracias al Todopoderoso en el momento de pisar la tierra americana.

Si al conmemorar en este monumento la reconquista se conmemoran la unidad nacional y el descubrimiento de un mundo que se une á la Corona de Castilla, no creo fuera de lugar que oren ambos grupos, porque á más de representar el *Te Deum* el hecho consumado hay unidad en los dos asuntos; en este monumento la unidad se conmemora. Lo remata la estatua de la Fé armada de punta en blanco. Fé que batalla y lucha, en la diestra lleva la cruz y en la izquierda el mundo descubierto.

Tengo un vivísimo deseo de que V. lo vea y me diga su opinión. Con muchos recuerdos á su Sra., c. p. b., y demás familia le envía un estrecho abrazo su amigo,

Antonio Susillo.

VII

Sr. D. Jesús de Monasterio. Sevilla, Abril 2/1891.

Mi muy querido amigo: Como V. tiene poco que hacer, le voy á dar un entretenimiento. Hay en esta ciudad de Giraldas, flores, alcázares, etc.,

etcétera, una pobre academia de música sostenida y creada por iniciativa particular, en la que se enseña a los alumnos de ambos sexos Solfeo, Piano y Violín.

Como aspiramos á que la enseñanza de este último instrumento sea lo más perfecta posible y ajustada á los últimos adelantos, nos tomamos la libertad de remitirle un programa para que usted haga el favor de modificarlo, seguro de que, si como confío en su buena amistad quiere hacerlo, esta academia podrá enseñar este instrumento dirigida por la persona más competente y caritativa de España y de sus Indias; y aquí hago punto, no quiero que crea V. que soplo el incensario por la esperanza en el fruto.

¿Sería conveniente aumentar otro año en el que se dieran más estudios de Alard y se tocasen piezas de género? Si así lo cree usted conveniente le agradeceríamos las indicase.

Estoy haciendo un proyecto de monumento al descubridor del Nuevo Mundo para el concurso que tendrá lugar en Madrid á fin de Mayo. Para esa época le veré á V.

No le canso más. Muchos recuerdos á su Sra. y a Antoñita y V. reciba un fuerte abrazo de su amigo,

Antonio Susillo.

P./D. Las fotografías están hechas de dos bocetos para dos grupos que haré cuando esté más desocupado.

Carta de Fray Eustoquio de Uriarte a Monasterio

Escorial, 5 de Julio de 1892.

Sr. D. Jesús de Monasterio.

Muy respetable amigo: Tengo la satisfacción de comunicarle á V. que, en efecto, existe en la biblioteca el libro de Cabezón completo á lo que parece á simple vista. Es idéntica la edición (1578) por Sánchez.

Lo mismo digo, en parte, del libro de Fr. Thomás de Sta. María, es decir, que está completo aunque la edición es posterior á la que V. indica,

pues el ejemplar de aquí está impreso en Valladolid año de 1565, y V. me indicaba la fecha de 1562.

El libro de Rodrigo Coello es el que falta, pero en cambio hay otro cuya portada reza lo siguiente: *Libro de Música de Vihuela, agora nuevamente compuesto por Diego Pisador, vecino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoso Señor D. Philippe, Príncipe de España Nuestro Señor. Año de 1552. Con muchas piezas.*

Debe de haber algunos más, quizá encontremos una mina. Lo que resta es que V. acepte una celda de fraile honrándonos con su visita.

Usted se tuvo la culpa de que no le contestara yo ayer, por haber dirigido la carta al Monasterio y no al Colegio, con lo que tuvo que andar de valija en valija y no la recibí hasta la noche.

Avise V. cuando piensa venir.

Mis afectuosos recuerdos á toda esa buena gente, y V. sabe que tiene á sus órdenes á su amigo y s. s. q. b. s. m.,

Fr. Eustoquio de Uriarte.

Monasterio de El Escorial.

Carta de Don Alejo Vera

Roma, 27 Mayo 1895.

Mi querido amigo Jesús de Monasterio: No dudo en dirigirme á ti para un asunto que me importa mucho seguro como lo estoy de tus sentimientos de justicia.

Ya conoces mi poca fortuna positiva en mi carrera, pues si bien en ella algo me han honrado con títulos, me han escatimado bastante las ventajas á que tales títulos me dieran derecho. Fuera del cargo temporal que hoy ocupo, mi posición se reduce á ser Ayudante de una Escuela donde yo debería ser ya desde algún tiempo Profesor de número.

Esa máquina diabólica del favoritismo que mueve todos los resortes en nuestra tierra, desmintiendo nuestra antigua fama de hidalgos y de reli-

giosos, me arrebató un puesto que me pertenecía, y quizá ahora esté por suceder lo mismo en este caso semejante.

Como Consejero que eres de Instrucción Pública, sabrás que figuro entre los aspirantes á la Cátedra de Paisaje de la Escuela Especial de Pintura, y estarás enterado de las peripecias por que ha pasado este asunto, convocando primero á un concurso no reglamentario y anulando después dicha convocatoria para hacerla nuevamente con arreglo al Reglamento de la Escuela; pero lo que acaso no sepas es que ningún concurso de premios procedía para proveer esta Cátedra, ya que el turno de Concurso de premios se había consumido al proveer la inmedita anterior de Dibujo del natural.

Me dicen que por ahora el Consejo tiene este asunto paralizado, ¿querrán acaso esperar el momento de vacaciones de verano para despacharle entre tres ó cuatro señores como se hioz con la Cátedra de Dibujo del natural que ya he citado?...

Sea lo que fuere, según los términos de la convocatoria, la Cátedra de Paisaje no tendría más remedio que ser para mí, pero... lo mismo sucedió cuando la de Dibujo del natural y, sin embargo..., fué para quien tenía grandes recomendaciones...

Pues bien, querido amigo, á ti, que eres cristiano viejo y á quien la peste de inmoralidad no ha contaminado, te ruego que estudies este asunto y si lo crees justo te intereses en mi favor.

Con esta súplica termino asegurándote que, además de la satisfacción que tendrás en hacer una buena obra, no ha de faltarte por ella el agradecimiento de tu viejo amigo,

Alejo Vera.

Carta de Don Juan Valera

Lisboa, 18 de Abril de 1882.

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Mi estimado y distinguido amigo:

El Rey de Portugal me manda, por medio de su *chambellan* de ser-

vicio, que desea oír á Vd. y á sus amigos mañana, á las tres de la tarde, en su Palacio de Ajuda, y me encarga de procurar esta audiencia arística.

Escribo á Vd., pues, para que lo sepa y para proponerle que mañana, si Vd. gusta y convienen en ello sus compañeros, vaya yo al Hotel á buscarlos (á las 2 $1/^2$ en punto) y desde el Hotel nos encaminaremos juntos á Ajuda en la misma forma que el otro día, salvo que Vds. podrán de antemano enviar para allá los instrumentos.

Créame Vd. siempre su afmo. amigo

y s. s. q. b. s. m.,
Juan Valera.

Carta de Monasterio a la Señora Duquesa de Villahermosa

Caranceja (Santander), 6 de Agosto de 1893.

Muy distinguida Sra. y de toda mi consideración: Aún no ha mucho tiempo nuestro buenísimo amigo Pepe Esperanza me anunció que procuraría recabar para mí un precioso libro que, por expreso encargo de V., había sido escrito y acababa de publicarse.

En efecto, cuando estaba para ausentarme de la Corte, recibí un ejemplar del citado libro, cuya adquisición me fué doblemente grata al manifestarme el mismo Pepe que, sin que precediera la menor indicación por su parte, ya había V. tenido la delicada atención de acordarse de este pobre artista para favorecerle con aquella codiciadas obra.

Aunque no soy bibliófilo, tengo grande afición á los libros, y en el que lleva por título *La Santa Duquesa* me es tan simpático el asunto, tan interesante el texto, son los foto-grabados tan hermosos y tan lujosa y esmerada la edición que ocupará un lugar muy preferente en mi modestísima biblioteca.

Una poesía de Teodoro Cuesta

Esta poesía se fechó en Oviedo el día 18 de septiembre de 1890 y va encabezada con la siguiente dedicatoria: "Al eminente violinistas, gloria de España, D. Jesús de Monasterio".

Hay un Jesús Monasteriu
xoya y encantu d' España,
y vecin, en nacimientu,
d' isti suelu 'n que s' afaya.
Cúntase que vieno al mundo
d' un anxelin en compaña,
y q' isti, traxo un enriedu
encolingáu d' un' ála.
Y era un vigulin, el mesmu
q' *arriba en coru* tocaba,
y q' al escuchar la xente
rie, llora, grita y pálmia.
Si la dolzura escucháseis
¡oh paxarinos! que mana
del celestial desturmentu
malapenes lu afalaga,
nin abriéreis más el picu
nin cantáreis l' alborada,
faciendo que 'l sol llorósu
pol desáiré' s' amusgára.
Lo q' al arroyu asocede
cuando entre vosotros pasa
que s' esnidia selemente
y el marmullo pa sí guarda;
como 'l punteru s' abluca
y empapiella la xiblata
si lloñe... al fuxir la noche

surte 'l paxarin del alba,
ansina, á vosotros todos,
pardu, xilgueru, ñarbata,
ruin-siñor, y aunque fós bonu
á escuchállu, vos pasára.
Sí, mialmines, sí; d' envidia
fuxéreis á tierra estraña
al diañu dando l' oficiu
de cantor dispierta-cabra.
Non vos apenéis, al cabu
paxaros sois, que caramba!,
y lexos d' él, pasaderos;
ésta ye la verdá clara.
¡Si fós posible lu oyéreis
en el Adios a la Alhambra,
sonsoñando los sospiros
que 'l moru arrinca del alma!
Y alluego, verter mas pérles
q' arenes el mar arrastra,
entrellazando un *boleru*
con la granadina *zambra*,
dirieis: "Benditu sía
quién xoya ye de la patria
y so frente de laureles
vió mil veces coronada."
Ansina grita isti pueblu
que lu adora y afalaga;
¿y como non? ¿si él á Uviéo
siempre quiso con el alma?
Agora, adios paxarinos
los q' al barruntar el alba
gorgolitáis d' alegría

blincando de rama en rama,
adios, y oyéi el conseyu
con que mió rellatu acaba:
"Piesllái el picu unos dies...
quiciás pa l' utra semana
lloñe 'stará, y sin pecáo
podréis cantar si os avaga."
Esto á los páxaros dixo
quien como hermanu t' abraza,
y siempre esclucar el génio
vió Jesús, en to mirada.

RECORDANDO A FERNANDO SOR

POR

REGINO SAINZ DE LA MAZA

FERNANDO SOR.

Se cumple este año el bicentenario del nacimiento de Fernando Sor, figura singularísima de la música española. Su actividad como compositor se vertió de manera especial en la guitarra, instrumento que alcanzó en sus manos suprema categoría artística. Su obra sigue viva y hoy apenas se concibe un concierto de guitarra que no incluya alguna de sus páginas como base de programa.

Las fuentes que han llegado a nosotros acerca de su vida son bastante escasas. Se reducen a los datos insertos en la *Enciclopedia Pintoresca de la Música*, de Leduy y Bertini, de 1835, y a los que incluye el *Diccionario de Efemérides*, de Saldoni, de 1868, datos con refencia casi exclusiva a su carrera de instrumentista, que se desenvuelve principalmente en Francia, Inglaterra y Rusia, escenarios de sus triunfos como guitarrista y compositor.

Recientemente el doctor Brian Jeffery ha publicado un amplio y documentado estudio acerca de nuestro músico. Andrés Segovia ha tenido la gentileza de regalarme un ejemplar de este libro, que yo aún no conocía, con esta dedicatoria: "Para Regino este libro en el que confluyen nuestra admiración por Fernando Sor y nuestra gratitud por quien se ha tomado el trabajo de traer a la superficie datos escondidos de nuestro gran compositor y gitarrista.—*Andrés Segovia.*"

En efecto, este libro —magníficamente editado en inglés, en los Estados Unidos— es fruto de un trabajo arduo de investigación en diversos archivos y bibliotecas. Su autor sigue paso a paso la obra del singular músico con exhaustiva precisión, pero su figura humana sigue siendo un tanto enigmática.

Nada sabemos, o muy poco, del hombre Sor; de su carácter, de sus ideas y costumbres, de sus sentimientos y reacciones que nos permitan dibujar su silueta, es decir, al hombre de carne y hueso que fue Fernando Sor.

Es difícil aceptar que una vida tan rica y agitada como fue la de Sor haya dejado apenas huella en las gentes que en algún momento de su vida mezclaron los hilos de su existencia a la del músico. Lo cierto es que hasta ahora no se ha encontrado documento alguno o carta ninguna de amigo o de amiga que nos dejen entrever la urdimbre de su alma.

Bautizado en la Catedral de Barcelona en 1778, desde sus primeros años apunta en él la inclinación irresistible por la música. En la guitarra de su padre —modesto comerciante aficionado a este instrumento— se entretenía en buscar acordes; y cuentan que antes de empezar los estudios de violín había inventado la manera de representar gráficamente los sonidos dispuestos sobre tres líneas paralelas.

A los doce años ingresa en la famosa Escolanía de Montserrat, vivero de excelentes músicos como Saldoni, Felipe Rodríguez y tantos otros, como si el paisaje, réplica de un órgano inmenso, encerrase un alma musical poderosa, dispuesta a entregar su secreto a quien lo solicite con fervor. Sor recibió allí una sólida formación contrapuntística y armónica bajo los sabios consejos del Padre Viola. Fray Anselmo Viola, en ocasión de la anunciada visita de los Condes de Barcelona al Monasterio, había prometido escribir una "Mira" en su honor, pero cayó enfermo y fue Sor quien realizó la obra.

Debemos suponer que, antes de su estancia en Montserrat, Sor había logrado cierto dominio de la guitarra, por cuanto —según Saldoni— el mismo Padre Viola y el Reverendo Padre Martí quedaban asombrados de los prodigios que realizaba.

Son preciosas las "Memorias" de su estancia en Montserrat. Cuenta en ellas el régimen del convento, las diferentes clases de su instrucción musical y su participación en los actos religiosos en los que participaba cantando la voz solista en los "Responsorios" y "Villancicos" con acom-

pañamiento de orquesta. El estudio del órgano era de rigor, pero él tenía opción a ensayar sus ideas en el clavicordio y en el violín.

Sor abandona el convento después de cinco años de estancia en él. La ceremonia de despedida, tal como él la describe en estas memorias, tiene verdadera emoción.

Vuelto a Barcelona, acude asiduamente al Teatro Santa Cruz, donde una compañía italiana de ópera cómica avivó en él el deseo de escribir para el teatro. Con todo el ímpetu de sus diecisiete años se dedicó a leer partituras de ópera, entre ellas la de *Telémaco*, de un tal Cipalla. A Sor le pareció detestable y rehizo la música. Consiguió verla representada en 1795, alternando con las de los maestro sitalianos de aquella época. Años más tarde *Telémaco* fue puesto en escena en Londres.

Sor se traslada a Madrid ya con cierta reputación. La Duquesa de Alba le encarga la composición de una ópera bufa. La muerte de su noble protectora interrumpió su escritura. Encontró en el Duque de Medinaceli un nuevo protector, que le encargó, entre otras obras, la instrumentación de antiguos "Oratorios". Consiguió que Medinaceli le nombrara administrador de sus bienes en Barcelona, cargo que atendía sin dejar sus trabajos de compositor.

El arte de la guitarra atravesaba uno de los peores momentos de su historia. Después de haber llegado a las más altas cotas de la composición musical con nuestros vihuelistas del XVI y con los guitarritas de la Corte de Luis XIV —en quienes el barroco se manifiesta con refinada y delicada gracia—, la guitarra cae en barrena, pierde terreno en tiempos de doña Bárbara de Braganza y doña Isabel de Farnesio, que favorecen la expansión de la música italiana, coincidente con la aparición del clave y del pianoforte, a cuya divulgación en España contribuía el genial napolitano Domenico Scarlatti, y en cuyas "Sonatas" resuena el latido de la guitarra popular a la que el pueblo seguía fiel.

Al iniciar Sor sus estudios no tuvo a mano sino tratados como los de Minguet y Andrés de Soto, que no podían satisfacer la aspiración artística de Sor. Es probable que Fray Miguel García, de la Orden del Cister —conocido por el Padre Basilio— trasmitiera a Sor los principios

esenciales de la reforma realizada por él. Esta reforma fue restaurar la técnica olvidada del *punteado* y ampliar el registro de la guitarra al añadirle la sexta cuerda, enriqueciendo así los medios técnicos y la capacidad expresiva del instrumento en función de la música. La reforma de Fray Miguel García contribuyó a la aparición de nuevos tratados, como el de Federico Moretti, napolitano de origin, nacionalizado español. Curioso personaje este Moretti, que alternaba su cargo de General de Guardias Walonas con la práctica de la guitarra con un sentido nuevo de la técnica más musical.

Con la guerra de la Independencia Sor se vio obligado a trocar la pluma por la espada, alistándose contra las huestes de Napoleón. La caída del Directorio y el restablecimiento en Francia del Consulado inician una nueva era en España. Acusado de afrancesado como tantos otros artistas, Sor deja definitivamente España y se refugia en París en 1813. Allí comienza su luminosa carrera de concertista. Traba amistad con Mehul, Cherubini y Berton, que animan a Sor a publicar sus obras de guitarra.

Bajo el patronazgo del Duque de Sussex va a Londres, donde desarrolla una intensa actividad. Alterna sus trabajos de compositor con algunas lecciones de la alta sociedad inglesa. Allí escribe *La feria de Smirna*, ópera cómica, y tres bailes de espectáculo: *El señor generoso*, *El amante pintor* y la *Cenicienta*. Le invitan a tocar en la prestigiosa "Sociedad de Conciertos", honor sólo concedido a los grandes concertistas. George Hoygarth, en sus *Memorias de la Sociedad*, dice que maravilló al auditorio con sus ejecuciones jamás igualadas.

Nuevos viajes a París y a Rusia. En 1825 escribe en San Petersburgo la *Marcha fúnebre* para las exequias de Alejandro I. Y el "ballet" *Hércules y Onfalia* para el advernimiento de Nicolás I.

Comprometido en una aventura amorosa con alta dama de la Corte, Sor deja súbitamente Rusia, donde fue quizá más halagado que en parte alguna y recibió, entre otros regalos, dos magníficas perlas de gran valor.

Su estancia en Londres fue la más fértil en cuanto a sus trabajos para el teatro "ballet", "pantomimas", destacadamente su "ballet" *Cendrillón*,

con libreto de Albert Decombe, representado también en París entre los aoñs 1822 a 1830.

En sus obras para guitarra Sor no pide prestados sus temas a la música popular, lo cual es tanto más raro ya que "boleros" y "fandangos" incluidos en las "tonadillas" eran entonces el repertorio habitual de los músicos españoles. Pero la formación musical de Sor y su configuración espiritual le inclinaban hacia el clasicismo, hacia la gran música de Haydn y de Mozart, y hasta del propio Beethoven. A la sombra de estos gigantes trabajó Sor sus bellas "Sonatas", sus "Fantasías" y sus deliciosos "Minuetos". Sin perder el sentido de su arte, Sor asimiló de modo prodigioso los elementos puestos en juego por aquellos músicos. Así llevó a la guitarra el espíritu de esa música concebida en las formas del cuarteto, ensanchando a límites insospechados sus posibilidades expresivas. En cuanto a sus "Estudios" constituyen no sólo el mejor y más sólido fundamento de la técnica en todos sus aspectos, sino que más allá de la finalidad pedagógica alcanzaron un valor sustancialmente musical. La concentrada articulación de la imagen sonora, depurada de toda ganga convencional que elude las formas tópicas del instrumento, hace de estos "Estudios" un modelo de la más fina invención musical. Ellos presentan la más variada multiplicidad en su tratamiento y en su estilo, alternando los estudios en forma de "Preludio", de "Scherzo", de "Adagio" en los que la sombra de Beethoven se hace patente.

En 1858, se publica en el diario *La Opinión Pública*, un artículo en el que se relatan las últimas horas de su vida. El artículo, firmado por Eusebio Font y Moresco, cuenta el motivo de su visita a Sor. El motivo era entregarle una de esas largas tiras en las que se reproducen algunas de las procesiones de Semana Santa. Sor había mostrado a un amigo de Barcelona el deseo de poseerla y encargó a Font y Moresco que se la llevaran. Sor extendió la tira sobre una mesa, con visible emoción, contemplando las figuras y escenas estampadas que le hacían revivir su cándida niñez.

Encontraron a Sor —escribe Font— muy abatido. Hacía justamente un año que había muerto su hija Julia a los veintidós años. Rodeado de

sus recuerdos, Sor no hallaba consuelo a la ausencia de aquella criatura delicada y hermosa, de clarísimo entendimiento y bondad, que era su alegría y su orgullo.

A pesar de su terrible enfermedad, ya en estado irreversible, Sor conservaba un semblante dulce y noble. Esta dulzura y nobleza reflejadas en su semblante apuntan el carácter esencial del gran músico. Ya el Padre Viola, Abad de Montserrat, cuando le presentó a sus compañeros lo hizo con estas palabras: "Tiene el corazón bueno y la cabeza de un diablillo"...

Apenas tenemos otros testimonios que nos ayuden a esclarecer las ideas y los sentimientos de Sor, la íntima peripecia y las contradicciones de su alma.

Ni los amigos más próximos y constantes, como lo fueron Antonio de Gironella y José de Lara, han dejado constancia ninguna en este sentido. Ambos estuvieron presentes en el momento de su muerte, acaecida el 10 de julio de 1839.

Sor, hizo depositario, según Saldoni, a José de Lara, de una verdadera riqueza de música inédita para orquesta y para guitarra, así como de sus guitarras, y Lara fue quien se encargó de los trámites de su entierro en el cementerio de Montmartre y del funeral en la iglesia de Saint Roche.

El gran arte de la guitarra debe a Sor su permanencia en aquella época. El contribuyó a que España mantuviera la hegemonía de este instrumento, al que devolvió su noble tradición entronizándole con todos los honores en el proceso evolutivo de la música.

SHAKESPEARE - VERDI

"OTHELLO" - "OTELLO" (II)

POR

JOSE CARLOS RUIZ SILVA

"OTELLO", ópera, se estrenó por fin el 5 de febrero de 1887. Director: Franco Faccio; cantantes: la Pantaleoni como Desdémona, Francesco Tamagno como Otelo y Victor Maurel como Iago. Fue un triunfo. La crítica saludó la nueva obra de Verdi con gran júbilo. Se reconocieron de inmediato los grandes valores de la obra. La época de silencio había terminado. El maestro seguía dando frutos y cada vez más sazonados.

Poco después se traducía por Du Locle (libretista del *Don Carlo)* al francés y se iniciaba así el largo recorrido de éxitos y reconocimientos que ha tenido la ópera hasta hoy.

Se ha hablado de la parte literaria de la obra, de sus méritos como poema y de la extraordinaria labor realizada por Boito. Nos queda examinar la participación de Verdi en su totalidad, su música, las innovaciones que emprendió en este campo, el logro final, aunque se hayan tratado ya alguno de estos aspectos.

Como hemos recalcado, todo lo que Verdi consiguió en *Otello* fue fruto de su propio esfuerzo, de su propia evolución; su originalidad está hoy fuera de toda duda y se desecha cualquier argumento que defienda la influencia wagneriana en su hacer. El viejo maestro permaneció fiel a sí mismo hasta la última nota que compuso en su larga vida: un auténtico compositor italiano, escribiendo auténtica música italiana. No modificó jamás su estilo; únicamente evolucionó hasta extremos que sólo los grandes pueden hacerlo sin perder por ello sus más íntimas esencias. Era muy inteligente y se dio cuenta del momento en que vivía al componer la partitura de *Otello* y utilizó sabiamente el magnífico texto boitiano, ayudado por su amor a Shakespeare que le hizo ser fiel en gran medida al espíritu del original. Adaptó a su modo de hacer los versos que se le presentaban, modelando las líneas melódicas con el fin de transmitir el simple significado de las palabras, dando el gran salto de encajar la

melodía en un texto poético simétrico —desarrollar la idea dramática independientemente de dicha simetría.

La sutileza de las últimas obras verdianas es un refinamiento de su anterior modo de componer, de sus hábitos primitivos; evolución, pero no cambio. Los trombones, que siempre utilizó de manera dura y brusca, permanecen incluso con la misma o parecida brutalidad; la diferencia es que ha aprendido a apreciar esa brutalidad. A este respecto dice Tovey [1]:

> «And this is the nature of his wonderful later refinement in all things. He has not changed his language: he has learnt to do it accurately.»

Quizá lo que distingue a *Otello* de las óperas anteriores sea su continuidad, su desarrollo progresivo, sin arias propiamente dichas. Más bien nos encontramos con un recitativo continuo (aunque tampoco sea propiamente recitativo el estilo tradicional), dentro del que de vez en cuando surge un corto "arioso" y en el que el oyente se siente prendido. Un ejemplo de éste puede ser el dúo Otello-Desdémona de comienzos del Acto II: "D'un nom che geme"; la música, sin ser ni aria ni recitativo, sigue fielmente las alternativas en los sentimientos y caracteres de los protagonistas. Igualmente en el Acto III, cuando Iago habla con Cassio para confundir al Moro que escucha detrás de una cortina, el encanto y sutileza de la música es tal que el oyente capta inmediatamente el verdadero sentido de los propósitos de Iago.

Pero Verdi no por eso abandona la tradición y hábilmente incluye fragmentos que, sin dejar de obedecer a la nueva técnica y guardando la fluidez y continuidad apuntadas, tienen estrecha relación con los antiguos "números" de la vieja ópera. Observemos el "Credo", en el que se da al cantante la oportunidad de lucirse al igual que en el antiguo estilo; o la "Canción del brindis" del mismo Iago; o el "Ora e per sempre addio" de Otello; o incluso el dúo Iago-Otello "Si pel ciel". La gran diferencia con lo antiguo es que aquí no se sabe bien donde empieza o termina el

---

[1] TOBEY, D. F., *Essays in Musical Analysis*, vol. V, Oxford University Pres, 1956, p. 148.

fragmento, tan perfectamente está integrado en el todo de la obra. Lo mismo se puede decir de los grandes coros y conjuntos porque obedecen al mismo tratamiento.

El conjunto es de gran riqueza melódica y armónica. A pesar de todo lo apuntado, y volvemos sobre ello, Wagner está muy lejano, pues no se puede hablar aquí de *leit motiv* ni de nada parecido. El compositor tedesco, partiendo de un tema, edificaba toda una ópera variándola infinitas veces y sacando otros derivados de él. Las técnicas de Verdi son muy otras: hace surgir, en los momentos clave, un motivo escuchado anteriormente, como ocurre con el del "beso", que aparece en el dúo de amor del Acto I y vuelve a salir al final y que simboliza el amor en su más pura esencia.

En un estudio sobre el *Otello* K. Anderson pone especial énfasis en la unidad de la obra, en su redondez y equilibrio, en la perfección dramático-musical de la obra a través de una técnica acabadísima [2].

Podemos ver con más detalle la aplicación de esa técnica verdiana examinando más detenidamente la obra desde el punto de vista musical, fundido ya con el escénico.

Acto I. No hay obertura; y Verdi nos sumerge de lleno en la tempestad, con una gran confusión provocada por los elementos y por los gritos de la multitud que aguarda la llegada del barco de Otello. La descripción atmosférica en la orquesta es magnífica y el efecto de la música está plenamente logrado independiente de las palabras que aquí no tienen todavía un gran valor. Hay un gran coral, el gentío grita y aparece en seguida Otello, quien en tono estentóreo anuncia la victoria sobre los turcos. Esta entrada del tenor es una de las más difíciles y comprometidas de la historia de la ópera, a pesar de que sólo dura once compases.

En las palabras de despecho que poco después dirige Iago al celoso Roderigo, Verdi nos describe ya, por medio de un tema serpenteante y obsesivo, la falsedad y carácter traimado del envidioso alférez:

«Ed io rimango di sua Moresca Signoria l'alfiere!»

---

[2] ANDERSON, K., *Verdi's Otello*, London, Harrison & Sons. Ltd., 1969, p. 3.

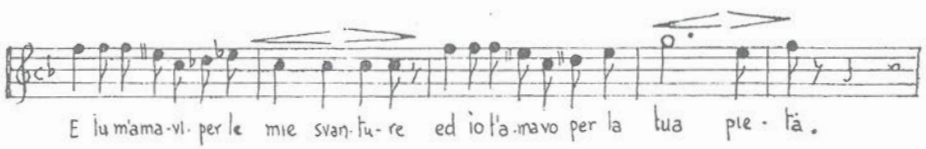
A continuación viene otro gran coro que, aunque bien construido, rompe un poco la fuerza dramática del momento. Recobrada ésta, un tema admirable por su claridad y rapidez nos ilustra la conversación en la que Iago comienza a meter en su red a Roderigo y a Cassio. Su "brindis", en el que invita a este último a beber, tiene un estilo de vieja aria, pero se inserta perfectamente en el desarrollo del drama con su vigoroso comienzo:

«Chi all'esca ha morso
Del titirambo...»

Hay aquí, no ya en él sólo, sino también en el conjunto, un avance del fácil y luminoso discurso musical del *Falstaff*. En este conjunto y en otros del *Otello* ocurre algo que no sucedía en las anteriores obras de Verdi y es que no se inmoviliza el drama, sino que se mantiene continuamente en movimiento.

Después de la provocación de Roderigo (instigado por Iago) a Cassio, que se encuentra excitado por el vino y el consiguiente tumulto con desposesión por Otello del rango de lugarteniente que ostentaba aquél, nos encontramos con una de las páginas más delicadas y tiernamente poéticas de la partitura: el dúo de amor. Ya los primeros compases orquestales de suave color nos ilustran sobre lo que será el posterior desarrollo del fragmento. Uno de los momentos más intensos se consigue con la famosa frase (recogida casi literalmente del primer acto de Shakespeare) de Otello:

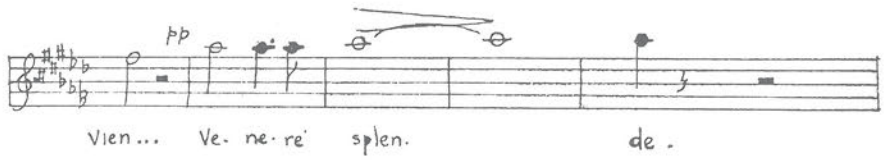
«E tu m'amavi per la mie sventure
Ed io t'amavo per la tu pietà.»



El largo y amoroso episodio está —obviamente— tratado para producir una impresión de tranquila fidelidad, de sereno sentimiento bajo un cielo estrellado. Verdi pide aquí con acotaciones de hasta seis "pianissimi" la mayor delicadeza expresiva. Se pueden distinguir en el curso del dúo hasta ocho sesiones diferentes a cual más intensa, cada una con su propia melodía y clave culminando con el tema más conocido de la obra, el del "beso", que reaparecerá al final del drama, como se ha apuntado más arriba:

«Un bacio... ancora un bacio» (Otello).

Acaba el dúo, y con él el Acto, igual que ha empezado, suavemente, previa una nota largamente mantenida por el Moro en la que invoca a Venus.



Acto II. Ya antes de que se levante el telón la orquesta nos hace oír un rápido y serpenteante motivo en tresillos que nos muestra bien la diabólica mente de Iago, en plena ebullición, y que por su carácter se enlaza con el tema apuntado en el primer acto, de características similares. Los dos concuerdan con la idea que Verdi tenía del personaje y casan bien con los bocetos que mandó hacer al pintor Morelli. En gran parte de este acto el segundo motivo acompañará al alférez. Encontramos, a continuación de su conversación con Cassio, otro de los momentos conocidos de la ópera, el "Credo", en el que se expone su propia filosofía de la vida. Un tremendo unísono de la orquesta, con un siniestro trino final, principia su confesión:

«Credo in un Dio crudel che m'ha creato...»

Posteriormente el tema reaparecerá en una armonía más oscura y pesada y se hará más acerba cuando Iago resuma al final del fragmento:

«E poi? La Morte è il nulla
E vecchia fola il Ciel.»

El lenguaje musical cambia por completo ante la aparición de Desdémona, se hace más suave y tranquilo. Así continúa, pero con ciertas inflexiones inquietantes, cuando Iago empieza a despertar en la mente de Otello las sospechas y los celos:

«Cassio, nei primi di
Del vostro amor, Desdemona non conosceva?»

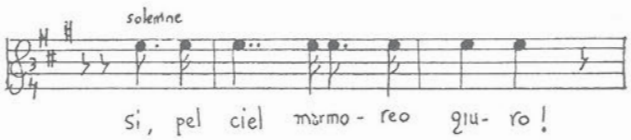
Es ahora, luego de esta conversación, cuando viene el conjunto con damas, niños y marineros, cuya apacibilidad ha promovido el desacuerdo en algunos autores por romper el desarrollo dramático en un momento importante y banalizar la tensión. Sin embargo, e independientemente de esto, hay que destacar la sencillez y elegancia melódicas del trozo. Al concluir y acercarse Desdémona a su marido para interceder por Cassio, él la recrimina, y entonces oimos, al pronunciar ella las palabras "Tu gli perdona", un recuerdo, seguramente inconveniente por parte de Verdi, de una obsesiva frase del Agnus Dei del "Requiem". Seguidamente hay un cuarteto magníficamente construido, en donde cada línea de sentimiento y cada motivo particular están perfectamente entrelazados en un tejido unificado por un diseño muy musical.

Vuelven a quedar solos los dos hombres y entonces Otello canta un largo fragmento en el que nostálgicamente se despide de los momentos tranquilos y felices a causa de lo que él cree traición de su mujer. Es un patético adiós a todo lo que ha hecho y oído, un recuerdo de su glorioso pasado guerrero, del que ahora debe despedirse. Es acompañado por fanfarrias militares y por una figura de marcha en la orquesta (que aparecerá más tarde variado) al pronunciar la frase:

«Ora e per sempre addio...»

Cuando Iago le cuenta el sueño de Cassio, expresado por Verdi en un solo prodigioso por lo sencillo y sibilino y muy ajustado a Shakespeare, el Moro estalla en un grito de auténtica furia salvaje pidiendo sangre. Reaparece entonces el tema del "Ora e per sempre" variado, que remarca adecuadamente la bravura retórica del momento y es cantado por los dos hombres a dúo, de rodillas, clamando venganza, con lo que acaba el acto de manera realmente contundente:

«Si, pel Ciel marmoreo giuro...!»



Acto III. Se escucha a telón corrido una corta introducción orquestal que poco a poco se hace más agitada. Después del anuncio del heraldo de la llegada de una embajada de Venecia y una corta conversación entre Otelo y Iago, llegamos al dúo forcejeante entre aquél y su esposa, en el cual Verdi hace una de sus obras maestras de caracterización, mostrándonos primero el estado dolorido de la mujer y la falsa cortesía preñada de sutil ironía del hombre, las protestas de ella y la pérdida del control de él después, en un hábil y progresivo acrecentamiento de la tensión musical, en cuyo punto crítico Otello reclama el pañuelo acremente, mientras Desdémona protesta su inocencia en profundas y conmovidas frases. Siguen unos momentos realmente impresionantes con insultos e imprecaciones y súbitamente cambia la decoración y la música se hace más tranquila, aunque quizá resulta así más terrorífica, volviendo la suave melodía con que había comenzado la conversación. Finalmente, y con un último insulto, el Moro despide a su mujer, quedando solo. El monólogo siguiente es uno de los mayores logros de la ópera dramática verdiana, siguiendo muy de cerca la intención de Shakespeare, gracias en gran parte al magnífico texto de Boito.

La primera parte del largo soliloquio está basada en una pequeña figura orquestal en tresillos de semicorchea y negras, que vuelve una y otra vez caracoleante, pero siempre cambiante, durante más de veinte compases.

En este fragmento la principal carga de expresión la lleva la orquesta a través de desarrollos y evoluciones sinfónicas. La voz ha sido confinada a lo que se podría llamar un balbuceo monótono, que constituye un gran hallazgo, porque nada podría haber reflejado mejor la torpeza de la mente y del espíritu de Otello en este instante que esta monotonía, rota sabiamente en el momento preciso con un tacto sólo patrimonio de los grandes artistas. A continuación hay un pasaje de un exultante lirismo que encuentra su culminación en la frase:

«Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio
che mi fa vivo, che mi fa lieto!»

que partiendo de un sol se va elevando paulatinamente hasta alcanzar la cumbre de un si natural en la primera sílaba de la palabra "vaggio" para luego descender. El protagonista nos muestra su infinita nostalgia por la extinción del sol, la sonrisa que habían constituido su vida y su alegría. Pero pronto se desvanece esta impresión y vuelve a su mente la idea de venganza; se nos manifiesta de nuevo el hombre primitivo. Desdémona ha de morir puesto que acabará confesando su delito:

«Ah! Dannazione!
Pria confessi il delitto e poscia muoia!»

Entra de nuevo Iago, que indica a su jefe que se oculte mientras él habla con Cassio y así tendrá la prueba definitiva. El terceto que sigue está trazado también con mano maestra en forma de "scherzo". Iago charla con Cassio, haciéndole caer en la red, y Otello, escondido, reniega una y otra vez de su mujer prometiéndose venganza. El tejido orquestal es muy fino y preludia aquí también el lenguaje empleado más tarde en el *Falstaff*. Las imprecaciones del Moro están muy bien ensambladas en el

ritmo de los otros dos sin por ello perder su propia individualidad musical.

Se oyen fanfarrias lejanas y gritos de saludo del pueblo junto con salvas de cañones: la nave de la embajada veneciana entra en el puerto y Otello se apresta a recibirla después de haber planeado con Iago la mejor forma de matar a su mujer.

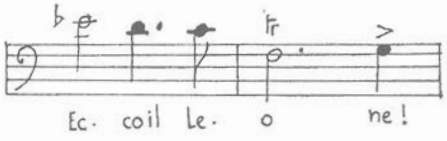
Encontramos un precioso momento musical cuando Desdémona, arrojada al suelo por la furia despechada de su marido (enterado ya de la misión que le encomiendan lejos de Chipre), canta con gran sentimiento la pérdida irreparable de su amor, alcanzando puntos de auténtico éxtasis al recordar los días en que lo era todo para él:

«E un di sul mio sorriso
Fioria la speme e il baccio...»

El fragmento, marcado "dolcissimo", es aprovechado por Verdi para edificar a su alrededor un magnífico conjunto (que estudió y rehizo repetidamente) en el que cantan todos, cada uno de acuerdo con su carácter, incluido el coro, naturalmente, y comentan lo terrible de la situación. Es este el pasaje más grandioso y espectacular de la ópera. Como se sabe, el conjunto y el acto acaban con un ataque semiepiléptico de Otello ante Iago, los dos solos en escena. Es aquí cuando el alférez pronuncia:

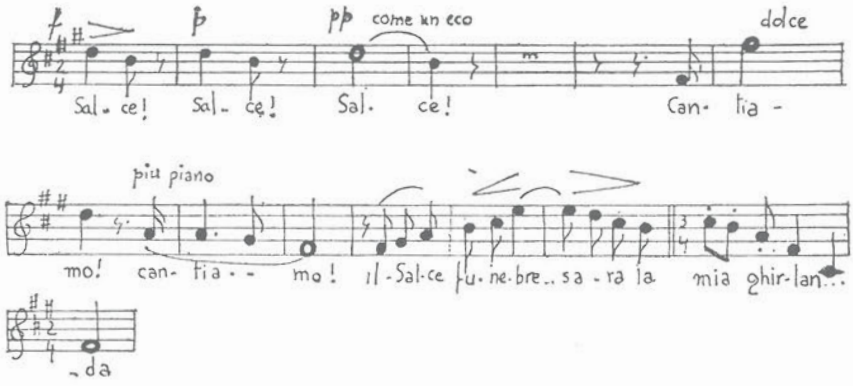
«Ecco il leone!»

remarcando la segunda sílaba de la última palabra con un provocador e irónico trino.



Acto IV. De entrada, la orquesta nos ofrece un quejumbroso tema que nos anticipa la suave melodía del "Salce" que cantará Desdémona poco después. Se trata ésta de una cantinela que repite un refrán y que se refiere a una doncella que murió de amor. El pasaje está construido con gran sencillez, como se requería, y la melodía es simétrica y clara:

«O salce! Salce! Salce!
Cantiamo! il salce funebre
Sara la mia ghirlanda.»



Hay posteriormente un instante de gran dramatismo al prorrumpir Desdémona, cuando se va su doncella, en un desgarrador grito en el que el compositor supo adelantar toda la tragedia que había de venir, consiguiendo una de sus pinceladas maestras por la justeza y la expresión:

«Ah! Emilia, addio, come m'ardon le ciglia!»

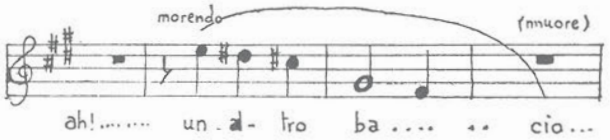
Luego canta el *Ave María,* sugerida quizá por la plegaria similar en la ópera de Rossini. La música aquí es lineal, con gran sabor arcaico. Al rato de dormirse entra Otello acompañado por un tema en las profundidades de las cuerdas graves, que se desarrolla en forma de recitativo.

Cuando se acerca a ella y la besa por tres veces escuchamos una dolorosa reminiscencia del motivo del "beso" del primer acto.

Finalmente estrangula a su mujer, a pesar de sus protestas de inocencia. Cuando entra Emilia y posteriormente Ludovico, Iago y Cassio y se descubre toda la verdad, Otelo, desesperado, en agrias frases del metal, se suicida, cantando su amargura y llorando a Desdémona:

«E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella!»

El telón cae mientras se vuelve a escuchar el tema del "beso" en la acerba variante del último acto.



¿Qué juicio nos merece hoy *Otelo* como ópera, es decir, como integración de un libreto, de un texto y una música? ¿Está lograda esta integración? ¿Cuál es el significado que ha tenido como obra de arte?

Estas preguntas son difíciles de contestar taxativamente. Pero no hay duda de que hoy nos encontramos en condiciones de poder intentar al menos una respuesta.

En primer lugar, y dentro de la obra de Verdi, supone un cambio grande conforme a su anterior manera de hacer. Un cambio, que no un rompimiento como hemos puntualizado en su momento. En *Otello* se abandonan definitivamente los tiempos en que lo vocal era lo importante y todo se supeditaba a ello y en donde las repeticiones y desarrollos, previstos y simétricos, se convertían no pocas veces en rutina y mero oficio. Hay muchas obras de Verdi, incluso algunas consagradas, que obedecen bastante fielmente a estos postulados. Pensemos, por ejemplo, en *Trovador*,

o *Rigoletto* o la *Forza del Destino,* en las que muchas escenas están construidas siguiendo un mismo patrón y gran parte de las veces los personajes da lo mismo que digan una cosa que otra, estén tristes o contentos, el esquema es el mismo. Pero en *Otelo* el sostén lo lleva la orquesta y gracias a un perfecto uso de la armonía y contrapunto se da un nuevo significado, más verdadero y válido, al desarrollo de las ideas dramáticas. Podemos decir, aunque parezca un contrasentido, con E. Newman que nunca fue Verdi tan "wagneriano", lo que no quiere decir que no fuera más que nunca tan justa y profundamente Verdi, el gran Verdi. Este "nuevo estilo" verdiano, consecuencia evolutiva, por otra parte, de sus obras inmediatamente anteriores *(Aida, Don Carlo, Simon Boccanegra),* conducirá finalmente al *Falstaff,* última obra del maestro, en la que la economía y justeza musicales, los medios técnicos, el sentido de las proporciones alcanzarán su más alta cota. De este modo *Otello* se nos presenta no ya como una obra moderna en sí, como un logro pleno, sino como un paso hacia el escalón superior y definitivo.

Pero ¿hasta qué punto está lograda la integración texto-música? Es muy difícil medirlo por ser éste uno de los temas más completos de toda la historia de la música; posiblemente, y en términos absolutos, no exista en ningún momento de la tradición operística una total simbiosis entre los dos elementos; quizá no sea posible, la balanza siempre se inclina, aunque sea levísimamente, a uno de los dos lados: unas veces prepondera la música (las más de las veces, incluso cuando es mala), otras el texto, lo que convierte a la obra es una serie de imágenes ilustradas. Se pueden señalar algunas óperas que han alcanzado una altura muy cercana a la integración, si es que no la han conseguido: *Orfeo, La flauta mágica, Tristán e Isolda, Boris Godunov...* ¿Podremos incluir en este grupo a *Otello?* Es factible hacerlo así teniendo en cuenta las circunstancias concurrentes y el momento en que se creó. Hoy no hay discusión en que el libreto es un prodigio de habilidad y de implícita teatralidad, en un sentido menos peyorativo, y que guarda la idea del texto de Shakespeare con gran fortuna, aunque, y esto va en su detrimento, no pudiese impedir caer en el esquematismo.

La música, por otro lado, es magnífica, si bien su grandeza guarda relación, claro es, con la grandeza de su autor; sus límites son los de él y Verdi, gran compositor, enormemente intuitivo y dotado como pocos, no era probablemente un genio en su sentido más restringido. Su técnica era buena, conocía perfectamente los medios que empleaba, pero realmente no descubrió nada básico, no aportó nada definitivo al acervo musical. En este sentido queda, sin duda, por debajo de Wagner, más creador auténtico, quien por otros caminos había llegado antes que Verdi a un punto al que éste se asomó desde su posición más sujeta a moldes preestablecidos. En cualquier caso, Verdi, menos creador, más limitado, fue sin embargo más consciente de sus medios, más equilibrado: llegó hasta donde tenía que llegar lógicamente. Teniendo en cuenta esta limitaciones, *Otello* resulta una obra muy considerable y de todos modos una de las óperas de cualquier tiempo y lugar, más consistente y que alcanzan un nivel más elevado.

Verdi había comprendido que la dicción de la escena musical es distinta a la dicción de un poema entendido primariamente para ser leído. Por eso, ante el texto de Boito, sintió una identificación casi total, además de tratarse de una primitiva obra de Shakespeare. Los versos del poema boitiano, claros y sencillos, pero cargados de sentido, incitaban a un hombre como él a lanzarse a la aventura de componer, abandonando todos sus prejuicios y crisis. Boito supo ver no ya el espíritu shakespeariano, sino el verdiano; le ofreció un libreto (él como compositor lo valoraba bien) del que la música surgía fácilmente, estaba contenida en él en potencia; invitaba, en una palabra, a componer. Posteriormente, en el *Falstaff*, dará otro ejemplo en un texto si cabe más "musical" que el anterior.

Con la consecución del *Otelo* Verdi, desde su posición, pudo adoptar una actitud menos acomplejada y decidida cara a su propia música y cara también a su "opuesto enemigo" y representante de una escuela foránea y temida, Ricardo Wagner. Entonces reencontró la paz de espíritu, la serenidad interior que siempre le habían caracterizado. Ya Verdi había hablado de que llegaría un tiempo en que dejarían de oponerse las escuelas alemana e italiana, puesto que todo quedaría integrado en el reino

más profundo de la música. Y la música era universal. La tendencia universalista de *Otello* es evidente. No hay escuela italiana, hay una superación de sus limitaciones.

Podríamos preguntarnos ahora cómo son los personajes verdianos en relación a los modelos shakespearianos. A mi juicio de una fidelidad absoluta, que yo llamaría esencial; es como si una misma creación estuviese expresada de dos maneras: una por medio de la palabra, otra por medio del canto.

A lo largo de la partitura nos encontramos con todos los posibles matices que Shakespeare nos sugería e incluso, aunque esto pueda parecer una falta de respeto al gran genio del teatro, superándolo. Tenemos en primer lugar a Otello; Verdi le dota de una voz de tenor dramático, fuerte y viril, pero no exenta de ternura. Todas las gamas posibles dentro del atormentado corazón de Otello están expresadas en los momentos adecuados. Para Verdi, Otello es un hombre bueno y primitivo, capaz del más grande amor y de la mayor ingenuidad.

Coincide su visión con la de la poetisa Edith Sitwell al decir en su interesantísimo libro sobre Shakespeare:

> «The greatness and simplicity of Othello are those of Nature before it was altered by civilization» [3].

Sólo bajo este ángulo puede comprenderse la evolución y tortura del desgraciado Moro, que están espléndidamente reflejados en la ópera. Al escuchar el dúo de amor del acto I comprendemos que corazón de Otello es puro y su amor nobilísimo. Así está expresado otro certero juicio de Edith Sitwell cuando nos dice:

> «The love of Othello was such a spirit 'conserving the shining of the sun', his herat» [4].

---

[3] SITWELL, Edith, *A notebook on William Shakespeare*, London, MacMillan, 1948, p. 96.

[4] *Ibidem*, p. 97.

Así es, y qué gran acierto el de Verdi al cerrar su lírica tragedia con la misma música, con el tema del amor. Otello vuelve a recordar la pureza y la dicha de aquella noche de verdadero amor mientras agoniza, pues él no ha hecho más que amar a lo largo de toda su tragedia.

Pero Verdi no es menos vigoroso cuando sumerge a Otello en el más desolado de los celos. A este respecto la lucha interior del héroe está absolutamente conseguida: ese su querer creer en la fidelidad de su esposa y ese no poder, sus explosiones de furia, de auténtico dolor, que llegan a conmovernos. En esos momento de extrema tensión dramática la fuerza de la música de Verdi va más allá que las meras palabras. El elemento expresivo es mucho más completo que en el teatro recitado. No tenemos más que escuchar la misma escena en ambas creaciones. Tomemos por ejemplo la escena tercera del Acto III del drama de Shakespeare, entre Otello y Iago, cuando aquél, acuciado por las insidiosas palabras del alférez, pierde su control y abrumado por los celos que le corroen grita: "Blood, blood, blood". Esta escena tiene un perfecto paralelismo en la ópera, en el acto II, Otello grita: "Sangue, sangue, sangue!" Pues bien: escuchemos el fragmento o la escena completa recitado por los mejores actores shakespearianos y luego escuchemos una grabación de la ópera de esos mismos momentos. Es muy fácil comprobar que la impresión dramática producida por Verdi es mucho mayor; y como éste podrían ponerse otros varios ejemplos. Es verdad que teatralmente hablando la ópera es mucho más sencilla que el drama, hay menos personajes, es más corta y se dicen menos cosas, pero lo esencial, el verdadero significado de la obra, permanece intacto.

Si del protagonista pasamos a su esposa vemos también una enorme fidelidad al personaje: tal vez hasta llegar al final, hasta la canción del *Sauce*, Verdi concedió poca atención o, para ser más justos, no tanta atención como a los dos personajes masculinos, a Desdémona, que permanece —como también sucede en el drama— en un segundo plano. Desdémona es sumisa y femenina y su papel es algo pasivo, casi de espectadora de la tragedia que se está tejiendo a su alrededor, pero en el último acto Desdémona pasa a un primerísimo plano. Toda la escena de la canción del

Sauce y del *Ave María* es de una exquisita sensibilidad y musicalmente de una belleza indescriptible. Los pianísimos en las notas agudas, la lentitud, no exenta de vida sin embargo, de la página —dificilísima para la soprano— coronan la creación del compositor y sirven de contraste a la brutal escena del estrangulamiento. Precioso contrapunto éste a la fuerza y virilidad de Otello y a la cruel astucia de Iago.

En cuanto a éste, Verdi trazó un personaje todavía más maligno que Shakespeare. El alma entera se nos revela en la ya comentada parte del "Credo". Verdi se inclina, siguiendo en esto a Boito, por una figura absolutamente negativa, encarnación del mal o instrumento del mal. La figura del alférez ha sido tal vez la más comentada y discutida y se ha interpretado de muy diversas maneras, según las épocas y casi diríamos según la moda, como el malvado tradicional, como una imagen del artista en su aspecto criminal (Burke), como un sicópata sexual, como homosexual (una interpretación dada por primera vez por Edwin Booth y seguida por Oliver) y como una inteligencia de refinado maquiavelismo.

Diríamos que de estas interpretaciones Verdi escoge la del malvado tradicional pero con acusados rasgos maquiavélicos. Difiere en cambio de la opinión de Edith Sitwell, que en su libro mencionado antes dice:

> «For Iago does not feel I would add the suggestion that this may be one reason why he wishes to injure mankind, which possesses the power to feel, to suffer that power which he lacks» [5].

Difiere porque el Iago de Verdi sufre y goza terriblemente. No tenemos más que escucharle en su monólogo del Acto II, cuando habla de Dios y de la muerte, donde late un fondo de desesperación precisamente por no poder creer en un Dios bondadoso y en una muerte que dé paso a otra vida. El Iago de Verdi se goza en el mal, pero añora el bien, pensamos casi que obra de tal modo por falta de amor. No es, pues, un ser insensible como afirma Sitwell del Iago de Shakespeare, sino un ser lleno, colmado absolutamente, de desesperación.

---

[5] *Ibidem, p.* 108.

A los demás personajes que aparecen en la ópera, Cassio, Roderigo, Ludovico, Montano y Emilia, Verdi creo que no los caracteriza, simplemente cumplen una función diríamos que de enlace entre los tres protagonistas; en cambio el coro tiene en ciertos momentos una gran importancia, no ya como mero espectador, sino como creador de un clima; así el poderío con que se inicia la obra, o las brillantes intervenciones del Acto III, como contraste con los conflictos interiores que aquejan en esos momentos a Otello.

Pero Verdi no se preocupó solamente de caracterizar musicalmente a unos personajes que era lo principal, sino también de todos los detalles adicionales: el mayor pulimento de la orquesta, que alcanza en *Otello* una densidad y un refinamiento como no había logrado en ninguna de sus producciones anteriores; un tratamiento más global de las situaciones, no yendo tan sólo a partes aisladas para reunirlas luego por medio de rellenos de dudosa calidad, y una preocupación que se extendía hasta los detalles más insignificantes, como por ejemplo la vestimenta de los actores, los gestos que éstos deberían hacer (deseaba no sólo que los intérpretes fuesen cantantes de calidad, sino que tuviesen la mayor dignidad desde el punto de vista escénico), etc. Su amor por Shakespeare y su autoexigencia le hacían intentar conseguir la obra perfecta, esa obra que siempre había esperado poder ofrecer a la posteridad.

Sobre esto tenemos un interesantísimo pasaje en una carta que el propio Verdi dirigió al pintor Doménico Morelli el 24 de septiembre de 1881. En ella Verdi deseaba que Morelli le diese ideas sobre la realización escénica de algunas partes de la obra y para los tiempos de los protagonistas; la escena a la que se refiere en la carta es la de la llegada de Otello en el Acto I:

> «Nel libretto che Boito ha fatto per me quella scena succede nell'interno, et io ne sono contentissimo. Interno od esterno non monta. In questo poi non bisogna avere tanti scrupoli perché ai tempi di Shakespeare, la mise en scène si conosceva... come Dio voleva! Che Jago sia vestito di nero, come è nera la sua anima, niente di meglio; ma non capisco perché vestiresti Otello alla veneziana! So benissimo che questo

generale al servizio della Serenissima sotto il nome di Otello non era altro che un Giacomo Moro veneziano. Ma dal momento che il Signore Guglielmo ha voluto un Moro, ci pensi lui, Signore Guglielmo. Otello vestito da turco non andrà bene; ma perché non andrebbe bene vestito da etiope senza il solito turbante? Per el tipo di figura di Jago la cosa è più seria. Tu vorresti una figura piccola, di membra poco sviluppate, e, se ho ben inteso, una di quelle figure furbe, malligne, dirò così, a punta. Se tu lo senti così, fallo così. Ma se io fossi attore ed avessi a rappresentare Jago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, cochi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, a la testa svilippata di dietro; il fare distratto, indifferente a tutto, incredulo, frizzante, dicendo il bene ed il male con leggerezza come avendo l'aria di pensare a tutt'altro di que che dice: Una figura come questa può ingannar tutti» [6].

Para Theodore Spender el conflicto del protagonista es un lucha, un dualismo entre la nobleza y la bestialidad, cosas ambas que Verdi logra reflejar de una manera evidente:

«It is solely because Othello is the kind of man he is, that a man like Iago can destroy him. Consequently, since Othello is a personal tragedy, we do not find in it, as we do in Hamlet, much use of the political or cosmological hierarchies. It is more a close and intensive study of man himself, and of the terrible contrast between the good and evil, the nobility and the bestiality of which he is composed» [7].

El *Otello* de Verdi es, pues, no sólo una gran obra desde el punto de vista musical, sino que hace entera justicia a los inmortales seres de ficción que por arte del genio de Shakespeare se convirtieron para siempre en seres vivos y a los que el gran compositor italiano dotó de una nueva dimensión, esa dimensión que tan sólo la música, la verdadera música, puede otorgar.

---

[6] VERDI, Giuseppe, *Autobiografia dalle lettere*, Biblioteca Universale, Rizzoli editore, 1951, p. 135.

[7] SPENDER, Theodore, *Shakespeare and the Nature of Man*, New Kork, The MacMillan Company, 1961, p. 124.

SOBRE LA CORRESPONDENCIA DE CEAN BERMUDEZ CON FRANCISCO DURAN

POR

FRANCISCO JOSE PORTELA SANDOVAL

En el rico archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan varios escritos de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez que, por permanecer todavía inéditos, hemos ido publicando en fechas recientes. Entre los papeles del Legado Carderera (Leg. A-1-39) hay trece cartas remitidas por Ceán desde Sevilla a D. Francisco Durán, conserje a la sazón de dicha Real Academia madrileña a lo largo de los años 1804 a 1807. Como todos los escritos de Ceán, tales cartas son ricas en noticias de todo tipo, especialmente en lo que se refiere a sus publicaciones y a sus amigos y compañeros de Academia. En cuanto a las publicaciones, a través de estas cartas podemos conocer varios datos sobre la *Descripción del Hospital de la Sangre de Sevilla,* que Ceán había hecho imprimir en Valencia en 1804; así como de la *Descripción artística de la catedral de Sevilla,* publicada en la capital andaluza con igual fecha. Asimismo, el escritor asturiano emite varios juicios sobre su *Diccionario* y respecto de la venta del mismo por parte de la Academia. Los datos relativos a la impresión de esta última y célebre obra pueden ampliarse con la noticia recogida en el acta de la Junta Particular celebrada por dicha Academia el 5 de abril de 1801, en la que se detalla que el costo total de la impresión de los seis tomos del *Diccionario* ascendió a la cantidad de 41.248 reales, en la que iba incluida la de 1.644 reales a que había subido la edición de treinta ejemplares "en papel de marca y encuadernados en tafilete" que la Academia había hecho imprimir a su costa para regalarlos a nombre de la misma. De ahí que dicha Corporación sólo debería reintegrarse los 39.604 reales restantes. La última carta que publicamos, fechada el 16 de diciembre de 1807, indica que, siete años después de la edición del *Diccionario,* la deuda de Ceán con la Academia era todavía de 23.581 reales y 19 maravedíes, lo que significa que la venta de ejemplares aún

no había alcanzado la mitad de la tirada. De tan escasa venta no se sorprende en modo alguno Ceán, ya que en la carta que escribió el 6 de agosto de 1806 a su amigo Durán le comunica su admiración porque "haya quien compre y lea libros tan poco interesantes y de ningún fruto para poder mejorar nuestra suerte y nuestras costumbres".

Por otra parte, son varias las noticias que inserta sobre sus amigos Bernardo Iriarte, Moreno Tejada, fallecido en 1805 y "buen grabador y muy aplicado", Joaquín Fernández Guerrero y Bosarte, también fallecido en 1807. Y tampoco faltan las críticas sobre el mal funcionamiento de la Academia por aquellos años, lamentándose de que pudiera llegar "el caso de cerrarse un establecimiento el más lucido y útil del reyno".

——— □ ———

Sevilla, 26 de septiembre de 1804.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Posible será que nuestro amigo común el Yllmo. Sr. D. Bernardo Yriarte remita a Vm. ciento veinte y quatro exemplares a la rústica, y nueve en pasta de una *Descripción del Hospital de la Sangre de Sevilla,* que he hecho imprimir en Valencia.

Si así se verificase espero del favor de Vm., de nuestra antigua amistad, y de la que profesamos a tan ilustre caballero, me haga Vm. el de recogerlos y repartir los treinta y quatro exemplares en los términos que diré abajo y de poner para su venta los ciento restantes en papel a razón de dos reales de vellón cada uno, en alguna librería de la confianza de Vm. en esa Corte, y para que tenga pronto despacho hacer que se anuncie en el Diario de esa misma Corte.

Contaré esta molestia entre las muchas con que en otro tiempo le he incomodado, y le queda muy reconocido este su seguro servidor y amigo, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

En pasta

A la Real Academia de San Fernando	1	exemplar
A su Viceprotector	1	»
A la Real Academia de la Historia	1	»
A la de San Luis de Zaragoza, a Zaragoza	1	»
Al Sr. Caballero, Ministro de Gracia y Justicia ...	1	»
A la biblioteca real	1	»
A la de San Isidro	1	»
Al Sr. Navarrete, Oficial mayor de la Secretaría de Marina	1	»
Al Sr. D. Isidoro Bosarte	1	»
En pasta	9	»

A la rústica

Para Vm.	2	exemplares
A mi Secretaria de Gracia y Justicia de Yndias ... y puede ir junto el del Sr. Ministro en pasta para que por ella se lo remitan.	2	»
Al Yllm.° Sr. D. Ramón de Posadas	1	exemplar
A D. Josef Espinosa, marino y Secretario de la Dirección de Marina	1	»
A D. Nicolás de Vargas, aí, o en Toledo	1	»
A D. Pedro Sepúlveda	1	»
A D. Juan de Tineo, Oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia	4	exemplares
Al pintor de Cámara D. Francisco Goya	1	exemplar
A Don Juan de Villanueva, primer arquitecto de S. M.	1	»
A Don Juan Ig.° Ayestarau, Secretario de la Cámara de Castilla	1	»
A D. Juan Josef de Aguirre, Secretario del Consejo de las Ordenes	1	»
A D. Silvestre Collar, Secretario del Consejo de Yndias	1	»

A D. Antonio Porcel, Secretario del mismo Consejo ..... 1 »
Al Barón de Casa Davalillos, al Sitio ..... 1 »

Son ..... 25 exemplares

Antes de repartirlos me hará Vm. gusto de corregir en cada exemplar dos erratas notables: 1.ª al folio 13, línea 6, donde dice *1345*, mudar el 3 en 5 para que diga *1545*, y al fol. 15, línea 7, donde dice *acaecida* cerrar la última *a* para que diga *acaecido*.

Sevilla, 24 de octubre de 1804.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: El mes pasado remití a nuestro amigo el Sr. Yriarte la adjunta carta para que me hiciese el favor de dirigirla a Vm. con 124 exemplares a la rústica y 9 en pasta de la *Descripción del Hospital de la Sangre de Sevilla*, que dicho señor me hizo imprimir en Valencia, al fin de que expresara la misma carta.

Quando la recibió nuestro amigo estaba ya cerrado el caxón que contenía todos los exemplares de la impresión, para remitírmela, y me respondió devolviéndomela, que no podía ser. Después y con fecha de 13 del corriente, me dice lo siguiente: "Pues no parece conductor en las actuales circunstancias por más diligencias que se practicaron por mí y por Monfort, he tomado el partido de sacar 200 exemplares, para dirigir a Durán el mayor número, y dexar aquí unos pocos. He sacado 3 en pasta con destino el uno a la Academia de San Fernando, el otro a Contamina, y el otro para esta señora y mi Librería. Vm. escribirá a Durán, pues yo no tengo presente lo que Vm. le decía en su carta que le devolví".

En ese supuesto acompaño a Vm. la misma carta en que le pedía se sirviese hacer la distribución de los exemplares que expresa; y respecto de que el Sr. Yriarte no remite ahora a Vm. más que uno en pasta para

la Academia de San Fernando, pido a Vm. entregue los demás en papel, si le pareciese decente, y a los demás los 25 en papel como explica.

Perdóneme Vm. la confianza y la impertinente molestia, mandando quanto guste a este su seguro servidor y amigo, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sevilla y diciembre 19 de 1804.

Sr. D. Francisco Durán.

Muy señor mío y estimado amigo: Confiado en el favor que Vm. me dispense y en la amistad extrecha de mi amigo el Sr. Yriarte me he tomado la libertad dirigir a Vm. un caxón con unos quantos exemplares según expresa el papel adjunto de la *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, que yo he compuesto e impreso en esta ciudad, a fin de que Vm. se sirva repartirlos a los sugetos que dice el citado papel, y de remitirlos a los que están fuera de Madrid, si pudiese ser por medio más cómodo y no tan costoso como el correo.

El caxón va forrado con encerado y lleva en cima sobrescrito para Vm. Le conduce un arriero u ordinario de este partido, que se llama Josef Flórez, y habrá salido ayer de aquí. No llegará a esa hasta fin del año, y va a parar a la posada de Ursola en la calle de Toledo, por si no tiene la atención de llevarle al quarto de Vm. como era regular, y estando tan cerca de la Aduana. Aunque no se le ha pagado aquí el porte, no se le dé Vm., pues a la vuelta ya le satisfaré yo, lo que así se trató para mayor seguridad.

El papel adjunto señala con la mayor claridad la distribución de los pliegos y exemplares que contiene el caxón y hai que repartir.

Dígnese Vm. de disimularme esta confianza y de mandar quanto guste a este su verdadero amigo y servidor, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Exemplares de la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* que van en un caxón, forrado con encerado y con sobrescrito a D. Francisco Durán, conserge de la Real Academia de San Fernando en la misma Academia, calle de Alcalá.—Madrid:

Un pliego faxeado para la Secretaría de Gracia y Justicia de Yndias. En Palacio.
Otro para la Real Academia de San Fernando.
Otro para la de la Historia.
Otro para la Exma. S.ª Condesa de Montijo.
Otro faxeado para D. Juan de Tineo, Oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia de España.
Otro para D. Josef Vargas Ponce, Teniente de Navío y Director de la Academia de la Historia.
Un exemplar para D. Francisco Durán, ya dicho.
Otro para D. Ysidoro Bosarte.
Para el Illm.º Sr. D. Ramón de Posada y Soto, Camarista de Yndias.
Para D. Silvestre Collar y Castro, Secretario del Consejo de Yndias.
Para D. Pedro González de Sepúlveda.
Para D. Alfonso Bergaz, Director de Escultura.

(Al dorso.)

Exemplares que se deben remitir fuera de Madrid:

Un pliego para el Yllm.º Sr. D. Bernardo Yriarte, que tiene dentro dos exemplares: uno para S. Yllma. y otro para la Academia de San Carlos, a Valencia.
Otro para Don Martín Fernández Navarrete, por el Parte al Sitio.
Otro para D. Juan Arias Saavedra a Jadraque, si hai proporción de no ir por el correo.
Otro para Dn. Nicolás de Vargas, si estuviese en Toledo, y si en Madrid, se le entregará en su mano.

Sevilla, 22 de enero de 1805.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Doi a Vm. las más atentas gracias por la repartición que ha hecho de mis dos *Descripciones*... conforme a la lista que antes yo le había acompañado; y se las doi también por la feliz advertencia de haber hecho poner en pasta ocho exemplares de la del *Hospital de la Sangre*... y de haberlos entregado a sus dueños. De su importe y de quanto haya ganado en este encargo puede Vm. firmarme cuenta, ó remitírmela para que yo la pague, ó cobrarse de los 167 exemplares que quedan en su poder y en el del librero Martínez para su venta.

Siento mucho que se haya olvidado el poner en el caxón otro exemplar de la *Descripción de Sevilla*... para mi amigo el señor Marqués de Espeja, y no siendo posible el poderle enviar por ahora, pido a Vm. con franqueza de amigo y favorecedor me haga el gusto de entregarle el que remití para Vm. que yo procurase quando haya ocasión el reemplazarle.

Ha de saber Vm. mi amigo que el cabildo de esta Catedral me tomó todos los exemplares que se tiraron para repartir entre sus capitulares y ministros, y a mí no me dexó más que los pocos que remití a Vm. y otros que regalé aquí a mis amigos, y de ninguna manera se venden.

Queda enterado mi vecino Torrado de lo que Vm. me prevenía a cerca de haberle escrito este correo; y queda reconocido a los favores de Vm. deseoso de corresponderle este su verdadero amigo y servidor, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor Durán: Aprobecho esta ocasión de salir de aquí para esa el P. M.° Frai Crisanto de la Concepción, electo prior del Escorial, para remitir a Vm. el adjunto pliego con unos exemplares de un Apéndice que he tenido necesidad de imprimir a la *Descripción artís-*

tica de la catedral de Sevilla, a fin de que Vm. se sirva mandar entregarlos en la forma siguiente, y conforme a las papeletas que cada uno lleva:

Uno en papel de marca a nuestra Real Academia de San Fernando.
Otro id. a la de la Historia.
Uno en papel común al Sr. Marqués de Espeja.
Otro id. al Sr. Bosarte.
Otro id. al Sr. Camarista de Indias Posada y Soto.
Otro al amigo D. Pedro Sepúlveda.
Dos en un pliego cerrado al Sr. Tineo mi compañero.
La *Descripción...* con el *Apéndice* unido al Sr. Munarriz.
Y otra *Descripción...* con el *Apéndice* para Vm. en lugar de la que Vm. se sirvió entregar este invierno en mi nombre al Sr. Viceprotector.

Espero que Vm. me avise haberse entregado todos, y decirme alguna cosa acerca de la venta de mi *Diccionario* y de la *Descripción del Hospital de la Sangre* que he leído anunciada en una *Gaceta.*

Deseo que Vm. acabe de restablecerse de sus males, que según aviso de Valencia, le tenían muy apurado, y de que mande quanto guste a este su verdadero amigo y servidor, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sevilla y septiembre 13 de 1805.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Doi a Vm. las más atentas gracias por lo que me expone en su carta de 6 del corriente acerca de la venta del *Diccionario* en el año pasado, y del repartimiento de los exemplares del *Apéndice* a la *Descripción* de esta catedral, que remití a Vm. por el P. Prior del Paular, sintiendo mucho las incomodidades de la úlcera en

la pierna, que deseo se acabe de cerrar, y viva Vm. sin tan gran molestia.

Espero que luego que llegue mi amigo Munarriz de Toledo le entregue Vm. el consabido exemplar.

Siento mucho la muerte de Moreno Texada porque era un buen grabador y muy aplicado. Sus latines y sus versos le habían transtornado la cabeza, por lo que no estaba en estado de ser enemigo de nadie. Yo he sido siempre su amigo, y en sus principios contribuí a pregonar su fama y a aumentar su peculio, que habrá heredado Sancha, proporcionándole obras de consideración en el Banco Nacional. Sin otro motivo que el de su transtorno de cerebro publicó esa obra que sino le quitó su estimación de artista, le acreditó de loco. Yo lo sería tanto como él si intentase responder a sus necedades. Algunos que se las aprobaron acabaron de perderle, pero los tales si no son tan ignorantes como él son más malignos.

He dicho a Torrado lo que Vm. me previno acerca de los tres quadros de Murillo que fueron de aquí, y quisiera yo saber qué juicio formaron los pintores e inteligentes de otro que fue con ellos con el nombre de Rubens, y representa a Marta muy oficiosa disponiendo una gran comida al Salvador. Espero me haga Vm. la diligencia de averiguar si le han declarado por original de Rubens, o si sólo de la escuela flamenca, porque me importa saberlo.

Descanse Vm. de las muchas fatigas que habrá tenido este verano con la Junta de distribución de premios, que dicen fue famosa por sus atletas y demás circunstancias.

Gracias por la papeleta o impreso de los libros venales en su quarto de Vm. y espero que quando haya proporción me haga el favor de remitirme el *Compendio de la arquitectura de Vitruvio de Mr. Perrault, traducido por D. Josef Castañeda: un tomo en 8.º marquilla a 12 reales en pergamino*, y si fuese en pasta mejor.

Cuídese Vm. mucho y tenga buenas noticias de Valencia, como yo las tengo, y mande a su buen amigo y seguro servidor, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sevilla y agosto 6 de 1806.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Ya sabía por Valencia del estado de su salud, pero la apreciable carta de Vm. del 1.º del corriente confirma el mal trato de los cirujanos sin ventaja. Quiera Dios sacarle con prosperidad de sus garras prontamente.

Doi a Vm. muchas gracias por las noticias que me comunica del mal estado de la venta de la *Descripción del hospital de la sangre* y del *Diccionario,* y lejos de extrañarle, me admiro de que en las actuales circunstancias haya quien compre y lea libros tan poco interesantes y de ningún fruto para poder mejorar nuestra suerte y nuestras costumbres.

Nada me ha escrito el Sr. Bosarte, quien tal vez permanecerá aí, por que no tendrá con qué seguir sus viages artísticos. Hágame Vm. el favor de darle finas memorias, y decirle que soi y seré siempre su verdadero amigo.

Lo que sí siento mucho es el atraso de las miradas de nuestra Academia, porque a este paso llegará el caso de cerrarse un establecimiento el más lucido y útil del reyno. No extraño ya que no pueda imprimir las Actas y distribución de premios del año pasado. Cosa que nunca estuvo tan retartada desde su establecimiento, sin embargo de la honrosa visita de S. A. Real. Por tanto es de extrañar que haya tanta concurrencia a los estudios diurnos, en tiempos de tan poca protección. Quiera Dios traernos luego la Santa Paz, para que todo se componga y vuelvan las cosas a su antiguo y buen estado.

Mi hijo y yo nos vamos restableciendo perfectamente con los baños del río. Apreciamos el cuidado de Vm., y deseo que mande a este su verdadero y affm.º amigo,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

¡Ah! Ya he leído el párrafo a Torrado, y di las memorias a Cortés: el 1.º vive junto a mi casa, y tropecé al 2.º en el baño ayer. Ambos aprecian la memoria de Vm. y le saludan.

Sevilla, Nochebuena de 1806.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: No he contextado a la última carta de Vm. hasta saber dónde había de mandar poner Vm. el libro grande tomo 2.º de la antigüedad de Granada; y ahora lo hago suplicándole que cubierto con papel y con sobrescrito a mí, le entregue en la casa del Rezo del Escorial *, que si no me engaño ha de estar en la calle de León, para que de allí me lo remitan quando haya ocasión, con el ordinario y dentro del caxón o caxones que traen rezo para esta otra casa del Nuevo rezado de Sevilla, pues su P. Administrador está prevenido y así me lo encarga.

Doi a Vm. infinitas gracias por tantas molestias como le incomodo, y deseo que Vm. disfrute alegres pasquas aliviado de su pierna, y de tanto como padece, según me escribe el amigo de Valencia. Torrado y Cortés me han dado las memorias de Vm. que agradezco.

Tengo que recomendar a Vm. un joven de juicio, talento y habilidad, alumno de la escuela de Cádiz, que irá a ésa pensionado por ella a perfeccionarse en la pintura. Y siendo mozo de mi mayor estimación quisiera que Vm. le proporcionase (por su dinero, pues lleva buena dotación) quarto o habitación en esa Academia, ya fuese con Vm. mismo o con alguno otro dependiente de ella, y no pudiendo ser, fuese cerca de la misma Academia para que pudiese estudiar y pintar en ella de día, si dable fuese, porque es mozo hecho, y como he dicho, de juicio. Esto no es más que prevenir a Vm., pues sobre el asunto escribiré a Vm. más individualmente a presencia del interesado, y pocos días antes de salir de Cádiz o de aquí.

Siempre es y será de Vm. su affmo. y reconocido servidor y amigo, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Siempre se me olvida decir a Vm. que no me escriba con un tratamiento que no tengo, ni por ahora estimo.

---

* Actual Academia de la Historia.

Sevilla y enero 10 de 1807.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor Durán: Doi a Vm. las más atentas gracias por el favor de haber mandado poner en la Casa del Nuevo rezado el 2.º quaderno de las antigüedades árabes de Granada, y los exemplares de las actas de la Academia, que serán del año 1805, y ya yo deseaba ver, lo que espero recibir quando haya proporción de remitírmelas.

Pasado mañana sale de aquí para Cádiz D. Joaquín Fernández Guerrero, que estaba aquí pensionado por aquella escuela para copiar lienzos de Murillo: se detendrá en su casa de Cádiz, donde su padre D. Josef Fernández Guerrero, Académico supernumerario de ésa, es Director en escultura de aquella misma escuela, y pasados ocho o nueve días emprehenderá su viage para Madrid, a perfecionarse en el diseño y colorido. En este intervalo espero me haga Vm. el favor de proporcionarle, ya que no pueda ser en los quartos de los dependientes de la Academia, en alguna casa inmediata a ella, donde le tengan en clase de pupilo, o de hospedage. El irá en derechura a alguna posada, y luego con carta que llevará mía para Vm. pasará a buscarle para que pueda trasladarse a la que Vm. le haya proporcionado. Es mozo de buena crianza, modales y juicio, por lo que es acreedor a que Vm. le ayude con sus consejos y protección.

Siento muchísimo que la pierna haya puesto a Vm. en estado de ser precisas las muletas para poder andar. Espero que Vm. se cuide y precavea del frío, que tal vez será el mayor enemigo para que llegue a manejarse sin ellas; y deseo que Vm. mande y ocupe a su affm.º amigo y servidor,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sevilla, 20 de enero de 1807.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Con fecha de 10 del corriente recomendé a Vm. a D. Joaquín Fernández Guerrero, pensionado de la escuela de Cádiz que pasa a ésa a perfeccionarse en la pintura para que le buscase hospedage cómodo y proporcionado a su estudio en esa Real Academia: el que entregue a Vm. esta carta es el mismo sugeto, a quien espero protegerá y dirigirá en quanto se le ofrezca, a cuyo favor quedará reconocido este verdadero amigo y servidor de Vm.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

(Al dorso):

A Dn. Francisco Durán, conserge de la Real Academia de San Fernando.
Calle de Alcalá en la misma Academia.
Madrid.

Sevilla y marzo 4 de 1807.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Por D. Joaquín Fernández Guerrero sé la buena acogida que Vm. le ha hecho, y por ello le doi las más atentas gracias, esperando que Vm. le continúe su favor, por que es buen mozo, como ya Vm. lo habrá experimentado.

Esperando este aviso no escribí a su tiempo la llegada de los dos exemplares de la última Junta general, y del libro grande de las inscripciones de Granada, que recibí bien acondicionadas, y ahora repito por ello las gracias.

Por Valencia sé del estado de su salud y que está en el de andar con muletas. Esto es para mí muy sensible, porque no es Vm., acreedor a

tanta incomodidad. Pero la Providencia, que reparte los bienes y los males, sabe lo que se hace, y es necesario entregarse a ella.

Fernández llevaba unos exemplares de una *Carta artística* que yo escribí aquí el año pasado, y una lista de los sugetos á quienes debían entregarse baxo la dirección de Vm. Creo que se habrá hecho ya el repartimiento, y que Vm. habrá enviado uno a Valencia, y otro al Sitio, según le prevenía.

La tal *Carta* no habrá gustado a todos y menos a los profesores de aí, porque un mero aficionado se entromete a hablar decisivamente de un arte que no profesa. Dígame Vm. lo que les ha parecido, y especialmente Bosarte, que no me quiere mucho, apesar de que yo no le he hecho mal.

Deseo que Vm. se restablezca, y que se cuide, por que es bastante importante su persona en esa Academia. Así lo piensa su verdadero amigo y servidor, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sevilla, 27 de mayo de 1807.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y señor: Doi a Vm. muchas gracias por su memoria y atención en regalarme el exemplar en pasta del *Compendio de los Metamorfoseos de Ovidio,* que he leído y releído varias veces: obra utilísima para la juventud y para los artistas. Ha hecho Vm. en traducirle y publicarle un gran servicio al público, y no comprehendo la causa de haber omitido su nombre.

Mucho cuidado me da la indisposición de sus piernas, que espero se mejoren con el verano. Pues que esos facultativos tan sabios y atinados no encuentran remedio para ellas? Cuídese Vm. mucho por Dios, pues se interesan en ello sus amigos, y se debe interesar también la Academia.

Muchas novedades habrá ahora en ella con la muerte de Bosarte, y elección del Sr. Munarriz. Es buen mozo, activo, y atinado, pero espero

poco bueno atendiendo al estado actual de todas las cosas. Dicen que las Juntas duran muchas horas, y que se adelantan poco: que están llenas de abogados académicos de honor: Dios nos libre de sus embrollos.

Como va con Joaquín Fernández Guerrero?, se aplica?, adelanta? Tengo mucho interés en sus progresos.

Parece que en Valencia vuelve a retoñar el mal de la Señora. Esto me tiene muy incomodado: pero el amigo está bueno y sabe sacar partido para divertirse de aquellas cabezas de chorlitos. Haga Vm. lo mismo en esa casa, y tome las cosas como vienen, porque ni Vm. ni yo las podemos remediar; y mande a su verdadero amigo y seguro servidor, q. s. m. b.,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Sevilla, 16 de diciembre de 1807.

Sr. D. Francisco Durán.

Mi estimado amigo y dueño: Contexto a la carta de Vm. de 10 del corriente, en que me acompaña la cuenta de los exemplares vendidos desde 7 de febrero de 1806 hasta 7 de agosto de 1807, de mi *Diccionario*, y la de la deuda en que quedo con la Real Academia de San Fernando, que asciende a 23.581 reales y 19 maravedíes de vellón como también la del número de exemplares que restan en poder de Vm.

Enterado de todo le doi las más atentas gracias por su zelo y puntualidad de que estoi muy satisfecho mucho tiempo hace; pero quedo con el sentimiento de no comprehender el motivo que Vm. ha tenido para que Don Joaquín Fernández hiciese el recuento de los dichos exemplares, pues siendo este sugeto muy amigo mío, fue lo mismo que hacer que yo propio los contase, quando creo no haber dado motivo alguno para Vm. presuma mal de mi amistad y de la confianza que tengo de su buena conducta y honradez. Prescindo de las novedades que pueda haber entre Vm. y el Sr. Secretario, pero debe Vm. estar seguro de que yo ni a él, ni a ningún

otro individuo de ese real cuerpo he escrito cosa alguna relativa a este asunto, y mucho menos acerca de la buena fe y opinión que tengo formado de Vm.

No extraño que mi íntimo amigo le haga Vm. falta aí, pero Vm. debe conocer el mundo, y hacerse cargo de sus vicisitudes. Yo también las experimento en mi abatimiento pero no me llevo chasco, porque me hago cargo de la constitución actual. Quisiera estar aí para servirle de algún consuelo, y manifestarle quanto siento el mal de sus piernas, que es el que le debe dar algún cuidado, que pido a Dios vaya en alivio.

También me dice Vm. que tengo yo a mi disposición en su poder treinta exemplares del *Diccionario* para que disponga de ellos. Pero no habiéndolos yo pedido, y enterado de que se me remiten para su venta aquí, por cuenta de la Academia, me parece que debe Vm. hacerlos encajonar y forrar con encerado, remitírmelos y pagar aí el porte, pues no es regular que yo lo haga. Espero que así lo haga Vm., y me avise el sugeto que los traiga, el día en que salgan de aí, y la posada a donde vengan aquí a parar, supuesto que esto no es por cuenta mía, sino de la Academia.

Mucho celebro que Fernández se aplique y adelante. Espero que Vm. le ayude y proteja con sus buenos oficios, pues siendo aplicado se hace acreedor a ellos.

Deseo el total alivio de Vm., que pase alegres pasquas y que mande a su seguro servidor y amigo,

Juan Agustín Ceán Bermúdez.

NUEVOS ACADEMICOS

I

SOLEMNE RECEPCION DEL ACADEMICO NUMERARIO EXCELENTISIMO SEÑOR DON ANDRES SEGOVIA TORRES

Se celebró este acto el 8 de enero de 1978 en el salón de sesiones de la Real Academia Española, cedida para tal efecto. Lo presidieron Sus Majestades D. Juan Carlos y D.ª Sofía, acompañados en la mesa presidencial por D. Federico Moreno Torroba, Director en funciones de nuestra Academia por enfermedad del Marqués de Lozoya; el Ministro de Educación y Ciencia, D. Iñigo Cavero; el Censor, Sr. Cervera Vera; el Tesorero, Sr. González de Amezúa; el Secretario perpetuo de la Española, Sr. Alonso Zamora, y el Secretario General de nuestra Corporación, Sr. Pardo Canalís.

Salieron acompañando al Sr. Segovia los señores Frühbeck de Burgos y Romero de Lecea, pertenecientes a la Sección de Música. El Sr. Segovia ofreció un recital guitarrístico con obras de Weis, Bach y Villalobos. Tras esto dio lectura al discurso, titulado: "La guitarra y yo". Después de elogiar a su antecesor, D. Oscar Esplá, trazó, con donoso estilo y evocando su personal experiencia, numerosos recuerdos de su vida en relación con su permanente labor en pro de la guitarra, sostenida sin desmayos ni vacilaciones. Recordó que ese amor comenzó a manifestarse en plena infancia, cuando oyó un concierto de orquesta dirigido por el maestro

Bretón en el Palacio de Carlos V de Granada. Recordó al constructor de guitarras Manuel Ramírez, que le alentó en sus primeros tiempos, y al guitarrista Francisco Tárrega. Entonces ya puso empeño en enaltecer y elevar ese instrumento y ensalzó a los Académicos señores Moreno Torroba, Sainz de la Maza y Rodrigo.

Destaquemos el siguiente fragmento autobiográfico de tan interesante discurso: "Hay en los diccionarios varias versiones acerca del lugar y la fecha de mi nacimiento, pero no creo que los futuros arqueólogos de la música se encrespen en enconadas controversias para esclarecer este punto. Unos me hacen nacer en Granada, y ni que decir tiene que agradezco vivamente ese obsequio. Otros en Jaén. Y hasta apoyándose en mi apellido me han hecho ver la luz en Segovai. Soy hijo de Linares, lo que me enorgullece sobremanera. También hay discrepancia en cuanto a la fecha de mi nacimiento. Se ha publicado que he venido al mundo en 1882 y creo sin vanagloria que no aparento ser tan viejo. Otras publicaciones me rejuvenecen demasiado y asimismo contradicen mi aspecto por los años que me quitan".

El discurso de contestación fue escrito por el Sr. Moreno Torroba, leyéndolo el Sr. Pardo Canalís. Sus palabras expusieron la gran satisfacción de escribir aquella contestación dada la gran amistad, "antigua, cándida e incondicional amistad", que les venía uniendo y ensalzó al Sr. Segovia por cuanto había contribuido a crear una "literatura guitarrística", logrando que los más grandes compositores le entregaran obras para ser tañidas en ese instrumento. Destacó que este instrumento había florecido como solista a comienzos del siglo XIX, perdió su importancia y no la volvió a encontrar hasta que la despertó el famoso Tárrega.

Mucho después de haberle designado nuestra Corporación Académico honorario al Sr. Segovia por tener fijada su residencia en el extranjero, es ahora, al establecerla nuevamente en Madrid, elegido Académico numerario. Tras ello Su Majestad el Rey impuso la medalla académica número 18 al Sr. Segovia y le entregó el correspondiente diploma. Al abandonar nuestros monarcas el salón académico, lo mismo que antes al hacer su entrada en el local, se prodigaron los aplausos en honor suyo.

En la sesión ordinaria celebrada el siguiente día el Director accidental dirigió cordiales palabras de salutación al nuevo Académico, ponderando la brillante solemnidad de su recepción, y el Sr. Rodrigo, en nombre de la Sección musical, expresó el honor, la satisfacción y la alegría de contar con este nuevo miembro en la Corporación, al cual se le impuso la medalla 18. El Sr. Segovia acogió con gratitud tan merecidas alabanzas.

II

SOLEMNE RECEPCION DEL ACADEMICO NUMERARIO EXCELENTISIMO SEÑOR DON JOSE ANTONIO DOMINGUEZ SALAZAR

Tuvo lugar este brillante acto en el salón de sesiones de la Real Academia de Jurisprudencia, cedido generosamente para ello. Lo presidió el Presidente del Instituto de España, D. Fernando Chueca Goitia, acompañándole el Sr. Moreno Torroba, como Presidente accidental de nuestra Corporación por enfermedad del Sr. Marqués de Lozoya; Director de la Real Academia de la Historia, D. Diego Angulo; nuestro Censor, Sr. Cervera Vera; nuestro Tesorero, Sr. González de Amezúa, y nuestro Secretario General, Sr. Pardo Canalís. Salieron acompañando al Sr. Domínguez Salazar los Académicos de la Sección de Arquitectura D. Venancio Blanco Soler y D. Carlos Fernández Casado. A continuación el nuevo Académico leyó su bello discurso —editado primorosamente y con numerosas láminas explicativas— que versaba sobre el tema "La Arquitectura moderna en evolución y tendencias actuales". Esto acaeció el 19 de febrero de 1978.

Después de manifestar su emoción y gratitud tan profundas como sinceras por su académica elección, declaró que procuraría responder con toda ilusión, sin regatear esfuerzos ni ambages. Con filial acento evocó la memoria de su padre, también arquitecto, de quien se conservan en San Sebastián obras valiosas y que falleció prematuramente. Asimismo

ensalzó la memoria de su antecesor en la Academia, D. Luis Gutiérrez Soto, cuya producción revela un apasionado amor por la Arquitectura y que, merced a su importancia capital, "es un legado esencial para el estudio de nuestra arquitectura contemporánea". Explicó la calificación de "moderna" aplicado a la arquitectura, examinada con sumo interés, y siguiendo a Philip Drew fijó tres generaciones de arquitectos dentro de aquella corriente y nacidas entre los años 1870 y 1900 la primera, entre 1900 y 1920 la segunda y entre 1920 y 1940 la última.

Había dado una norma, por así decirlo, el arquitecto Walter Gropius al organizar en 1919 la Banhaus y el tener presente el llamado "funcionalismo" surgido merced a la convicción de que la forma debería reflejar una función, lo cual imponía dos fases: la primera como factor cualitativo o creador y la segunda como factor que hace más posible su idónea realización. Aún son indispensables esos principios hace cincuenta años ya. Siempre que surgían nuevas posibilidades en el transcurso de la Historia, nuevas posibilidades arquitectónicas, nuevos materiales y nuevas tecnologías, surgió un conflicto entre lo anterior y lo nuevo. Como lleva imaginación, esfuerzo y tiempo superar los conceptos tradicionales habían pasado siglos desde que diesen el adecuado uso del arco y de la bóveda los arquitectos al construir Santa Sofía de Constantinopla.

Tras este preámbulo explicativo el Sr. Domínguez Salazar desarrolló su tesis con una claridad y exactitud admirables, lo que hace difícil resumir aquí su exposición científica, digna de respeto y también de asombro, requiriendo además riqueza de grabados para comprender mejor el desarrollo científico de sus explicaciones, donde el tecnicismo, por su aclaración visual de tantísimos grabados, da perfecta claridad a los profanos en la materia.

Termina el Sr. Domínguez Salazar su discurso con el siguiente párrafo: "En los últimos años de su vida decía Gropius, al emplear los conceptos de "arte" y "belleza" lo siguiente: 'En el transcurso de mi vida me he dado cuenta cada vez más de que la creación de la belleza y el amor hacia ella enriquecen al hombre'".

En su valiosa y emotiva contestación D. Luis Moya Blanco resaltó la

variedad en que había trabajado el novel Académico, por cuanto es un arquitecto completo, de la clase de aquellos a quienes no es nada ajeno a la arquitectura", acreditándolo así la multiplicidad de sus actividades profesionales: urbanismo, construcción de viviendas, edificios religiosos y docentes, industriales, administrativos, comerciales, rurales, instalaciones deportivas y tantos más, sin olvidar sus trabajos de restauración y las muchísimas obras dedicadas a la enseñanza. Y tuvo un emotivo recuerdo al antecesor, de brillante ejecutoria, D. Luis Gutiérrez Soto.

Ambos discursos fueron aplaudidos calurosamente. Se impuso al recipiendario la medalla académica número 23, se le entregó el diploma de Académico numerario y se levantó la sesión que había dejado un grato recuerdo. En la sesión ordinaria del siguiente día el Presidente accidental, señor Lafuente Ferrari, le saludó, celebrando su incorporación a la Academia, y lo mismo hizo D. Pascual Bravo en nombre de la Sección de Arquitectura.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES NOMBRADOS EN LA SESION DE 27 DE JUNIO DE 1977

Correspondientes en España

Badajoz: Don Fermín Ramos Sánchez, Crítico en Arte. Firmado por los señores Avalos, Cort y Vassallo.

Barcelona: Don Epifanio de Fortuny y de Salazar, Crítico en Arte. Firmado por los señores Marés, Salas y Hernández Díaz.

Cáceres: Don José Gómez y Gómez, Crítico en Arte. Firmado por los señores Salas, Pardo Canalís y Romero de Lecea.

Castellón: Don Antonio José Gascó Isidro, Crítico en Arte. Firmado por los señores Querol, Muñoz Molleda y Pardo Canalís.

Córdoba: Don Dionisio Ortiz Juárez, Crítico en Arte. Firmado por los señores Blanco Soler, Segura y Vassallo.

La Coruña: Don Juan Naya Pérez, Crítico en Arte. Firmado por los señores Mosquera, Lafuente y Delgado.

Logroño: Don Iñigo de Aranzadi y de Cueva, Crítico en Arte. Firmado por los señores Camón, Arrese y Pardo Canalís.

Oviedo: Don Emilio Francisco Casares Rodicio, Musicólogo. Firmado por los señores Moreno Torroba, Muñoz Molleda y Sainz de la Maza.

Santa Cruz de Tenerife: Don Rafael Delgado y Rodríguez, Pintor. Firmado por los señores Blanco Soler, Segura y Vassallo.

Valencia: Don José J. Viñals Grimalt, Crítico en Arte. Firmado por los señores Lahuerta, Querol y Hernández Díaz.

Correspondientes en el extranjero

Bélgica: Mr. Paul Eecknout, Crítico en Arte. Firmado por los señores Salas, Lafuente y Pardo Canalís.

Estados Unidos: Mr. Thomas F. Reese, Crítico en Arte. Firmado por los señores Moya, Cervera y Blanco Soler.

Estados Unidos: Mrs. Edith Helman, Crítico en Arte.Firmado por los señores Lafuente, Mosquera y Pardo Canalís.

Estados Unidos: Don Luis García Abrines, Musico. Firmada por los señores Camón, Sainz de la Maza y Pardo Canalís.

Italia: Señorita Nicola Carusi, Crítica en Arte. Firmada por los señores Hidalgo de Caviedes, Salas y Romero de Lecea.

Principado de Mónaco: Don Gabriel Oliver, Crítico en Arte. Firmado por los señores Delgado, Salas y Chueca.

MONUMENTOS HISTORICO-ARTISTICOS CON CARACTER NACIONAL, CONJUNTOS HISTORICO-ARTISTICOS Y PARAJES PINTORESCOS DECLARADOS DESDE EL 1.º DE OCTUBRE DE 1976 AL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1977

Villarrobledo (Albacete): Iglesia de San Blas.

Arucas (Las Palmas, Canarias): Conjunto histórico-artístico el casco antiguo.

Teror (Las Palmas, Canarias): Iglesia-Basílica de Nuestra Señora del Pino.

La Orotava (Santa Cruz de Tenerife): Conjunto histórico-artístico.

Santa Cruz de la Palma (Canarias): Iglesia parroquial de San Francisco.

Montilla (Córdoba): Iglesia parroquial de San Francisco Solano.

Granada: Real Chancillería (hoy Audiencia).

Madrid: Palacio de Altamira, en la calle Flor Alta.

Málaga: Palacio de Villalcázar o Villahermosa, sito en la Cortina del Muelle.

Utrera (Sevilla): Casa-Palacio núm. 71 de la calle María Auxiliadora.

Utrera (Sevilla): Parroquia Santiago el Mayor, Santa María de la Mesa o Asunción y Convento de Carmelitas.

Ocaña (Toledo): Convento de Carmelitas de San José.

Bilbao (Vizcaya): Casas de Sota, en la Gran Vía.

Provincial

Albacete: Antigua iglesia de la Asunción.

Eljas (Cáceres): Monasterio de clausura de Nuestra Señora de la Piedad.

Puente Larreina (Navarra): Casa de los cubiertos.

Navares de las Cuevas (Segovia): Palacio.

Navares de las Cuevas (Segovia): Ermita de la Virgen del Barrio.

Local

Palma de Mallorca (Baleares): Iglesia de Santa Cruz.

Tossa de Mar (Gerona): Hospital de San Miguel.

Tárrega (Lérida): Ermita de San Eloy.

Boboras (Orense): Molino de San Mamed de Moldes.

Amposta (Tarragona): Torre de la Carrova.

Ametlla de Mar (Tarragona): Torre-fortaleza de San Jorge.

Gandía (Valencia): Antigua Universidad.

Zamora: Iglesia del Santo Sepulcro.

INFORMES Y COMUNICACIONES

LA VILLA DE DORRIA (GERONA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 27 de junio de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Paraje pintoresco a favor de la villa de Dorria (Gerona).

La Asociación de Vecinos y Propietarios de Dorria vela por la conservación del núcleo rural enclavado en la alta montaña pirenaica de la subcomarca del «Vall de Ribes». Su solicitud responde a uno de los principales objetivos que determinan los estatutos de la Asociación. ¡Admirable ejemplo!

Si la Asociación considera urgente la declaración de Paraje pintoresco el área donde Dorria se encuentra enclavada, sus razones tiene para ello. El temor de que lo que el rodar de los siglos respetara en su aislamiento se pierda en nuestros días en la motorización masiva invade los rincones hasta hoy marginados del espíritu destructor del hombre.

La Asociación y sus miembros no se oponen, en buena lógica, a un crecimiento ordenado, adecuado al lugar, compatible con la salvaguarda del conjunto paisajístico, artístico, histórico y arquitectónico de Dorria. Pretenden, en una época como la nuestra en que la montaña ve renacer su desarrollo y rehabilitar su interés, conservar, en lo posible, todo su carácter singular y toda su belleza.

Plausible propósito el de evitar la destrucción de los pocos núcleos rurales, enclavados en la alta montaña de la región pirenaica, dignos de conservar. Este es el caso de la pedanía de Dorria y su contorno, en que aún conserva su núcleo de edificaciones, tipo característico de la más pura vivienda popular catalano-pirenaica del siglo XIII.

La casa en el Pirineo raramente se construye aislada como en el caso de Dorria, pues las casas se arraciman formando un solo bloque con la era, la cuadra y el henil. En las más humildes los animales ocupan la planta baja, las personas la primera planta y la buhardilla, cuando existía, era el henil.

Este era el verdadero habitáculo pirenaico: la vivienda pastoril, morada y redil al mismo tiempo. Existe en este tipo de habitáculos algunas variantes de planta rectangular, con cubierta a dos aguas, por regla general de losas de pizarra sobre techo de madera, algunas veces escalonada.

La fachada de piedra pizarrosa, sin encalar ni enlucir. Las calles tortuosas, sin ningún plan de ordenación. La configuración del terreno es la determinante de la fisonomía del núcleo de población. En el centro la iglesia con su campanario piramidal con cubierta de pizarra.

Las viejas y humildes viviendas de Dorria conservan las primitivas techumbres que prestan al núcleo urbano la sencilla belleza de las construcciones medievales, modelo y ejemplo de la arquitectura popular catalana del siglo XIII.

En resumen: la pedanía de Dorria, dada su situación geográfica, la configuración de su terreno, el pintoresquismo de sus viviendas ancestrales, las intrincadas callejuelas, la belleza áspera de su entorno ecológico, le convierte en un núcleo del máximo interés y con méritos suficientes para que sea informada favorablemente la solicitud de declaración de Paraje pintoresco.

La Academia hace suyo dicho informe y considera procedente la declaración de Paraje pintoresco a favor de la mencionada villa de Dorria.

EL CASTILLO DE MONTCLAR

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 31 de octubre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, Académico numerario de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor del Castillo de Montclar (Lérida).

En la provincia de Lérida existen dos castillos llamados Montclar: uno en la baja Segarra y otro en el condado de Urgell. Quede claro que el expediente se refiere al segundo, perteneciente al marquesado de Palmerolas, baronía de Montclar.

El castillo posee una solemne fachada del siglo XVI con las torretas en los ángulos y ventanales con dintel. Encima las dovelas de la puerta principal se lee la fecha de 1635, que debe referirse a la piedra de la clave ya que si se refiriera a la construcción su arquitectura resultaría un puro anacronismo.

En el interior se abre un gran porche de arco rebajado, del cual arranca la escalera con columnas toscanas, arcos escarzanos muy bajos y baranda de balaustre,

éstos de perfil análogo a los del Palacio del Virrei, hoy Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, lo que confirma una construcción muy entrada en el siglo XVI. Cubre la escalera una bonita cúpula octogonal nervada con ménsulas en los rincones En el subsuelo existe una tétrica cárcel excavada en la roca.

El edificio es un prototipo de esta tardana arquitectura señorial y además puede servir de modelo por el esmero y gusto con que lo conserva y mantiene su propietario.

La Real Academia de Bellas Artes considera tiene méritos para aconsejar sea declarado Monumento Histórico-Artístico Nacional, por ser un ejemplar muy destacado y completo dentro de un tipo de arquitectura original y privativo de la comarca leridana. Sólo allí se construye esta clase de palacios fortificados con regusto medieval, a pesar de haber sido levantados en pleno siglo XVI. Es probable que no llegue a una docena el número conservado de estos palacios y vale la pena de que se protejan, sobre todo cuando se hallan tan completos y bien conservados como el de Montclar.

LA CASA DE LOS CAPITANES, EN SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA (SANTA CRUZ DE TENERIFE)

En la sesión celebrada por esta Real Academia de Bellas Artes el día 14 de noviembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, Académico de número de la Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico local a favor de la Casa de los Capitanes, en San Cristóbal de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife).

El Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife) ha incoado el oportuno expediente para lograr la calificación de Monumento histórico-artístico local a favor del viejo caserón que en torno a 1670 construyeron los Marqueses de la Breña y poco después —desde 1705 hasta 1735— fue residencia oficial de los Capitanes Generales del Archipiélago, con cuyo nombre se le conoce hoy.

El edificio, situado en la zona llamada «triángulo histórico» del primitivo casco urbano de la ciudad, es uno de los más antiguos de la población, debiendo ser catalogado en el grupo de esas nobles casonas, con pretensiones palaciales, que se empezaron a levantar en La Laguna durante el siglo XVII, al empuje de su naciente prosperidad económica.

Arquitectónicamente se ajusta al estilo señorial de la construcción canaria: amplio y sencillo, pero solemne. Es de mampostería, tiene dos alturas y su planta en forma de U se cerró después envolviendo un claustral patio ajardinado, con fuente en medio y columnata en torno.

La fachada, que da a la calle del Obispo Rey Redondo en línea de 33 metros y medio, está formada por el típico muro encalado sobre el cual presenta varios motivos decorativos (en piedra roja, probablemente de la cercana cantera de Tegueste) como son: la portada central, que ocupa sus dos alturas y termina en frontón angular; las jambas, que recercan los ventanales de la planta noble; y las cantoneras de sus dos esquinas terminales.

El estado de conservación del edificio es desigual: aceptable en su exterior, resulta tan deteriorado el interior que sería imposible habitarlo sin una profunda restauración, hasta el punto de que su hermoso patio —para evitar el hundimiento de la galería principal— hubo de ser reforzado intercalando soportes de madera entre las bellas columnas (de piedra roja también) que con capiteles dóricos y basas áticas sobre pilastras decoradas en geometría incisa tanta prestancia debieron poner a su mejor pasado.

El Ayuntamiento, ante el riesgo de que este deplorable estado de conservación desembocara en el hundimiento general del edificio o de que una situación circunstancial provocara su derribo para la utilización de su amplio solar, adquirió el edificio, pensando primero en dedicarlo a «Casa de la Cultura» y luego a instalar en él un Museo de Etnología, pero aún no está acordado su destino definitivo.

El edificio, su historia, el propósito de restaurarlo y el noble fin que se piensa para su utilización son acreedores a la declaración que se solicita, proponiendo esta Real Corporación que la mencionada Casa de los Capitanes Generales sea declarada Monumento histórico-artístico local.

IGLESIA DE LOS ESCOLAPIOS, DE ZARAGOZA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 14 de noviembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico a favor de la iglesia de los Escolapios, de Zaragoza.

La iglesia de los Escolapios, de Zaragoza, se inicia por fundación y empeño del Arzobispo D. Tomás Crespo de Agüero el año 1731, acabándose la construcción

en 1740 bajo la dirección de un desconocido hermano de la Orden, autor al parecer, si juzgamos por estilo y fecha, de las iglesias de su congregación en Jaca, Barbastro, Alcañiz, Daroca y Sos.

La iglesia es la normal por aquellos años, de nave única y capillas laterales, crucero enrasado con los muros externos y en su centro cúpula sobre pechinas y tambor de luces; completando el edificio la cabecera semicircular, enriquecida por gran retablo y cubierta por bóvedas de lunetos, tanto en la parte curva como en el tramo recto anterior; la nave se cubre por una de cañón sobre fajones.

La fachada es de ladrillo, enmarcada entre dos torres chatas de proporción, bien compuesta y acabada en un barroco sencillo, con aires de neoclasicismo, y la particularidad rara, que repiten algunas zonas del interior, de utilizar difíciles arcos mixtilíneos y de curvas contrapuestas.

El interior está muy completo y alhajado por unos complicados órdenes arquitectónicos, cornucopias, lámparas y retablos, alguno con pinturas atribuidas a Francisco Bayeu con bastante fundamento, y todo ello dentro de un barroco de tradición española con algunos inicios del rococó, que habría de triunfar no muchos años después. La tumba del fundador en el presbiterio, con gran estatua orante, armoniza con el resto.

En resumen: se trata de una iglesia de no grandes dimensiones, correcta de proporción, de un barroco rico de molduras y tallas, con decoración acentuada en los fondos de pilastras y arcos, casi de tono plateresco; bóvedas que se complican hacia la cabecera, con santos encerrados en óvalos dentro de las pechinas; en el presbiterio de tal modo se juntan los lunetos que parece que ha servido de modelo una bóveda gótica. Además todo está intacto, sin añadidos desagradables ni modificaciones feamente caprichosas. ¡Lástima que al modificar el retablo para su adaptación a la nueva liturgia quedó el centro del mismo vacío y sin destino ni fácil explicación en medio de una composición tan rica y movida de líneas! Menos mal que su remedio es fácil y quedaron en intentarlo; no sé si veremos cumplidos tan buenos propósitos.

Esta Real Academia se permite proponer un previo remedio de tal daño, que afea el monumento, bien digno por todo el conjunto y sus detalles de figurar entre los de valor nacional, por pertenecer a un interesante momento de nuestro barroco y ser una buena muestra del mismo.

LA «POSADA DEL LUCERO», EN SEVILLA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 14 de noviembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor de la "Posada del Lucero", en Sevilla.

Capítulo importante de la arquitectura civil sevillana lo constituyen los mesones y casa de postas que desde el siglo XVI se vienen utilizando y algunos aún siguen abiertos al público servicio. Su interés no radica en prestancias arquitectónicas, sino en la singularidad de su estructura y en su propia función social. De ahí que merezcan respeto y cuidadosa atención.

Ha sido nuestro Correspondiente, el Dr. Sancho Corbacho, quien recientemente nos ha ofrecido un estudio de los conservados y desaparecidos, ilustrado con material gráfico, tanto planimétrico como fotográfico.

La composición de estos mesones deriva de la estructura de la casa sevillana, adaptada a su especial funcionalidad. En planta, se constituye por amplio vano de acceso, que da paso, mediante zaguán, a un espacioso patio, con pozo y pilar, comunicado con unas dependencias posteriores que servían de caballerizas, con sus pesebres y otros servicios. La planta superior contenía los aposentos de arrieros, servidumbre, etc.

En alzado, son destacables las arquerías del patio, apeando sobre columnas.

Así es la referida «Posada del Lucero», que aún se utiliza, aunque con precaridad. En su patio se ven galerías con arcadas semicirculares en dos de sus frentes, apeando sobre columnas corintias las inferiores y toscanas las superiores; abiertas las primeras y tabicadas las altas, con aparición de balcones.

Difícil señalar la cronología; mas entiendo que la fábrica, pese a su carácter popular, tiene recuerdos de épocas bajo renacentistas o protobarrocas, imposible de precisar por las reformas introducidas en diversas épocas.

Considera esta Real Academia que merece declararse Monumento Histórico-Artístico Nacional pues, aunque no tiene envergadura monumental, está en la calle Almirante Apodaca, sometida actualmente a régimen de ensanches viarios, y verosímilmente las Corporaciones provincial o local pueden no ser propicias a su conservación, que debe propugnarse a toda costa, restaurando cuidadosamente su estructura y morfologías.

LA PARROQUIA DE SANTA MARIA DE MESA, EN UTRERA (SEVILLA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 14 de noviembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor de la Parroquia de Santa María de Mesa, en Utrera (Sevilla).

El espacioso templo es obra gótica, con planta y alzado de salón, tres naves y dos alas de capillas, cubierto por bóvedas de crucería sexpartitas. Aunque en la bibliografía se cita el año 1401 de iniciación de las obras, estimo que puede considerarse como construcción derivada de la Catedral hispalense y fecharse en los primeros decenios del siglo XVI. Esta cronología es señalada por Torres Balbás.

En ese mismo siglo y como continuación de la fábrica se realizaron importantes obras: la bóveda del presbiterio y singularmente la portada del Perdón, formando parte de la torre-fachada. La citada portada es importantísima obra de Martín de Gainza, probablemente con trazas de Diego de Siloee o al menos inspiradas por él.

Sobre ella un cuerpo de torre atribuible a Hernán Ruiz II, rematado por el campanario, ejecutado en 1774.

De 1610 a 18 se ejecuta la cúpula del antepresbiterio, en cuyas pechinas se sitúan los Padres de la Iglesia y en el intradós figuras angélicas con instrumentos musicales, obra plástica del protobarroquismo sevillano.

El gran retablo mayor, de larga historia, se ejecutó en 1662 por el arquitecto y escultor Martín Moreno, dorándolo siete años más tarde Francisco Ballesteros.

En 1744 los maestros Felipe del Castillo y Diego Castillejos labraron la magnífica sillería coral en el centro de la nave principal.

Las portadas laterales, llamadas del Sol y de la Sombra, son de gran interés, atribuibles al arquitecto neoclásico José Echamorro, fechables a fines del XVIII o principios del siglo siguiente.

Las capillas son de diversos siglos, fechándose varias de ellas en el XVI, XVII y XVIII. También son de distintos estilos los retablos que en ellas lucen.

Finalmente, en 1894, se pintó el interior de la iglesia de modo desafortunado.

Entre sus imágenes destacan las figuras de *Santa María de la Mesa, Nuestra Señora de las Veredas* (obra esta medieval, reformada en el XVI) y un interesantísimo *Cristo Atado a la Columna*, atribuido por mí al utrerano Francisco Antonio Ruiz Gijón. Asimismo deben mencionarse las esculturas orantes del Duque de Arcos y de su hijo.

Importantes pinturas enjoyan el templo. Una tabla de Bernardino Luini atribuida por tradición a Leonardo da Vinci.

Asimismo es muy numeroso y sobresaliente el ajuar litúrgico, tanto en vasos sagrados como en ornamentos, que resulta ocioso reseñar.

Por todo ello la Real Academia de Bellas Artes considera que el templo de Santa María de la Mesa, de la ciudad de Utrera (Sevilla), merece ser declarado Monumento Histórico-Artístico de carácter Nacional.

LOS BAÑOS ARABES DE CEUTA (CADIZ)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 14 de noviembre de 1977 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor de los Baños Arabes de Ceuta (Cádiz).

En cumplimiento del oficio de V. E., fecha del pasado mes de julio, relativo a informar el expediente incoado para declarar, si procede, Monumento Histórico-Artístico Nacional de los Baños Arabes, sitos en la plaza XXV Años de Paz, de Ceuta, cúmpleme manifestar lo que sigue:

Primero. Como cabeza de este expediente figura un informe del Delegado en Ceuta del Ministerio de Educación y Ciencia ilustrado con plano y fotografías.

Segundo. Con motivo de unas obras de urbanización en el solar de la plaza XXV Años de Paz, de dicha ciudad, aparecieron los restos de una edificación que por su estructura debieron pertenecer a unos baños musulmanes.

Tercero. Levi Provençal publicó un trabajo titulado «Une Description de Ceuta musulmane au XVe siècle» *(Hesperis.* XII, 1931), traducido por Joaquín Vallvé Bermejo con el título: «Descripción de Ceuta musulmana en el siglo XV» *(Al-Andalus,* XXVII, 1962, p. 421).

Cuarto. Ciertamente los restos referidos, hallados recientemente, son análogos a los baños citados en los aludidos estudios y pudieron fecharse en los siglos XIV-XV.

Por todo lo manifestado esta Real Academia considera que, en atención tanto a los elementos hallados como a su escaso número en la citada ciudad, debe reconstruirse con todo rigor arqueológico y propone que sean declarados Monumento Histórico-Artístico Nacional.

CRONICA DE LA ACADEMIA

El Excelentísimo Sr. D. Federico Moreno Torroba, Director de la Academia

Para cubrir la vacante producida por la dolorosa defunción del Excelentísimo Señor Marqués de Lozoya como Director de nuestra Real Academia se celebró el 8 de mayo una sesión extraordinaria de acuerdo con las normas legales vigentes. Celebrada la votación reglamentaria y practicado el escrutinio correspondiente resultó elegido el Excelentísimo Sr. D. Federico Moreno Torroba. Recibida la designación con cálidos aplausos, con emocionadas palabras acogió el nuevo Director esa designación, dedicando un sentido recuerdo a su ilustre y querido antecesor el Señor Marqués de Lozoya, cuya personalidad enaltece con profundas expresiones de admiración y afecto. Espera que su futura labor contará desde ahora con la colaboración de todos los señores Académicos, a quienes conoce muy bien, siendo consciente de los problemas y dificultades actuales pondrá de su parte cuantos esfuerzos le sean posibles.

Actualmente es el Sr. Moreno Torroba el miembro decano de nuestra Corporación académica. Al quedar vacante aquel sillón por fallecimiento de D. José Tragó quedó elegido el 19 de febrero de 1934 y tomó posesión el 21 de febrero de 1935. Versó su discurso de ingreso sobre el tema «El casticismo en la música».

Recordando esa designación en la sesión posterior, quedó la Academia enterada con satisfacción de la grata acogida que había alcanzado por doquier esta elección, congratulándose todos por ello.

En la sesión de 22 de mayo se leyó el telegrama de felicitación, muy expresivo, que había enviado el Consejero Delegado de la Sociedad General de Autores, D. Guillermo Sautier Casaseca, y se notificó la elección del Sr. Cervera Vera como miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños.

Los actuales cargos de Bibliotecario y Conservador

Examinada a fondo esta materia por el Censor, Sr. Cervera Vera, informa sobre su investigación, extensísima, realizada ya, y se acuerda que en forma secreta se tratara este asunto en la sesión del día 31 de este mes. Así mismo en la sesión de 23 de enero señaló la anómala situación con respecto al título VI reformado del Reglamento, cuyo texto no figura ni transcrito ni aprobado, y se acuerda que una vez aprobado ese título en la próxima sesión se incorpore al libro de actas, subsanando la omisión existente hasta la fecha.

En la sesión extraordinaria de 14 de febrero, teniendo en cuenta que el cargo de Académico Bibliotecario no es en la actualidad perpetuo, sino trienal, se

acuerda, por votación, designar para el mismo a D. José Subirá, que lo venía desempeñando desde el año 1954. En la sesión extraordinaria de 13 de marzo se procede a la elección trienal de Conservador, quedando elegido D. José María de Azcárate.

La festividad anual de San Fernando

Este brillante acto se celebró el 30 de mayo en la antigua ermita de la Florida, destacándose la misa aplicada, según costumbre, en sufragio del pintor Goya y de los académicos fallecidos. Ofició este Santo Sacrificio el Padre agustino Félix García, enalteciendo en su homilía la ejemplar significación de San Fernando y dedicando un recuerdo conmovido al insigne pintor aragonés y otro muy particular a la memoria del Excelentísimo Sr. Marqués de Lozoya, nuestro inolvidable Director.

Durante ese acto religioso nuestro compañero D. Ramón González de Amezúa interpretó al órgano variadas composiciones de músicos franceses que habían dado gloria al siglo XVIII musical.

En la Sala de Juntas de nuestra Academia se inició, a las dos y media de la tarde, el almuerzo tradicional, teniendo nuestro Director en la mesa presidencial al Sr. Subsecretario de Educación y Ciencia, acompañado de nuestro Secretario General, nuestro Censor y nuestro Tesorero. También ocupó un lugar destacado el P. Félix García.

A los postres el Sr. Subsecretario, en nombre del Sr. Ministro, saludó a los presentes. Finalmente intervinieron en la velada académica los señores Pérez Comendador, Vassallo (quien presentó el dibujo de la medalla dedicada a Goya), Hidalgo de Caviedes, Salas, Camón Aznar, Sainz de la Maza, Cervera Vera, Azcárate, Blanco, Pardo Canalís y Moreno Torroba, tratando variedad de temas con verdadero interés artístico, lo cual contribuyó al plácido transcurso de tan inolvidable jornada.

Noticias de nuestra Academia de Roma y de su actual Director, Monseñor Sopeña

● Asiste Monseñor Sopeña a la sesión de 16 de enero. Es saludada su presencia con gran cariño, y Monseñor Sopeña, muy agradecido, anuncia que en sus posteriores visitas a Madrid dará cuenta a nuestra Corporación de las tareas realizadas por la institución a cuyo frente se halla.

● En la sesión de 23 de enero se da cuenta de que el Director General de Relaciones Culturales había remitido los informes trimestrales de la Academia de Roma sobre el comportamiento y labores de los pensionados, los cuales eran una copia de los remitidos por Monseñor Sopeña a nuestra Corporación. Y por hallarse este Académico presente amplió verbalmente las noticias referentes a todo esto, de lo cual se congratula el Sr. Pérez Comendador. Tras ello el Sr. Lafuente Ferrari, en nombre de todos, expresa la gratitud por tan detallada información.

● En la sesión de 6 de febrero Monseñor Sopeña informa ampliamente sobre la marcha de la Academia de Roma. Destaca también que se celebra este año el centenario de la defunción del compositor D. Hilarión Eslava y cree que la Academia deberá celebrar este acontecimiento.

● En la sesión de 13 de marzo se lee una comunicación de Monseñor Sopeña dando cuenta de los éxitos obtenidos por los pintores pensionados.

● En la sesión de 8 de mayo Monseñor Sopeña amplía su precedente información sobre las actividades generales de la Academia de Roma, subrayando la aplicación y el aprovechamiento de los actuales becarios y detallando también los problemas relacionados con esa institución y la realización inmediata de valiosos proyectos. Anuncia que al inaugurar el 10 de junio un templete se celebrará una sesión en la cual disertará el Sr. Chueca.

Felicitaciones

● En la sesión de 16 de enero se comenta cariñosamente el homenaje celebrado en honor del pintor y Académico correspondiente D. Nicanor Piñole con motivo de su centenario y se había designado a los señores Vaquero y Delgado para que representasen a nuestra Corporación.

En esta misma sesión queda enterada la Academia de la carta enviada por Doña Carmen Niño expresando en términos emocionantes su gratitud por las atenciones recibidas con motivo de su jubilación como Bibliotecaria de nuestro organismo.

Se congratula el Presidente accidental, Sr. Moreno Torroba en la misma sesión de que nuestro compañero Don Federico Chueca haya sido nombrado Presidente del Instituto de España, por lo que se acuerda hacer constar en acta la satisfacción ante ese nombramiento.

● En la sesión de 23 de enero se acuerda felicitar a nuestro Correspondiente en Valladolid, D. Juan José Martín González, por su ingreso en la Academia de Bellas Artes de la Inmaculada Concepción establecida en dicha ciudad, leyendo con tal motivo un brillante discurso acerca del poeta D. José Zorrilla y las Bellas Artes.

● Por haberse concedido a nuestro compañero D. Juan Antonio Morales Ruiz la condecoración italiana de Caballero de la Orden «Al mérito della Reppublica Italiana» se hace constar en el acta de la sesión de 27 de febrero la satisfacción académica. En la misma sesión se acuerda felicitar a nuestro Director accidental, D. Enrique Lafuente Ferrari, por haber cumplido este mes los ochenta años de edad.

● En la sesión de 13 de marzo el Señor González de Amezúa da cuenta del éxito alcanzado por D. Joaquín Rodrigo al interpretarse en el Teatro Real sus *Cinco piezas infantiles* y de la brillante actuación del Sr. Lafuente Ferrari ante las cámaras de la TV en una entrevista sobre su vida y su obra. Consta en acta la satisfacción corporativa por todo ello.

● En la sesión de 3 de abril el señor Frühbeck expresa su gratitud por la felicitación que le había dirigido la Academia con motivo de sus recientes éxitos.—También se da cuenta de haberse entregado el grupo de Benlliure que donó la Excma. Sra. de Troneros.—Se presenta el Anuario Académico, recibido recientemente de la imprenta.

● En la sesión de 8 de mayo se felicita a D. Carlos Fernández Casado porque durante su participación en el Con-

greso Internacional de Londres, siendo ponente de los puentes construidos en España desde el Congreso precedente, obtuvo una medalla internacional.

● En la sesión de 16 de mayo se felicita al Sr. Hidalgo de Caviedes por el éxito de una exposición de obras suyas que se había inaugurado entonces.—En esta sesión se trata del asunto relacionado con la restauración de las joyas robadas en la catedral de Oviedo, tratando el asunto con verdadero interés varios señores Académicos.

● En la sesión de 29 de mayo se felicita al Sr. Cervera Vera por haber sido nombrado Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona.

● En la sesión de 19 de junio se felicita al Sr. Rodrigo por haber sido nombrado miembro asociado de la Real Academia de Ciencias, Literatura y Música de Bélgica.

Designaciones

● En la primera sesión normal del año quedó incorporado a la Mesa de la Corporación D. Luis Cervera Vera, que, según palabras de la Presidencia, sería un eficiente Censor. El Sr. Cervera recordó a sus cuatro precedentes censores, señores López Otero, Angulo, Lafuente Ferrari y Bravo, ensalzando muy especialmente las labores de este último, el cual, tras esto, agradeció que se le relevase de dicho cargo, aunque lo realizó siempre con su mejor voluntad y un reiterado empeño.

● En la sesión de 23 de enero se comunica que habían elegido Secretario del Taller de Reproducciones a D. Venancio Blanco y Secretario de la Calcografía Nacional a D. Xavier de Salas. Informa éste ampliamente sobre la donación de planchas de grabados hechos por los señores Carlos Barbosa, Enrique Leroux, Barrios, Aparicio y Teresa Graca. Asimismo refiere que se adquirieron, trayéndolas de Roma, seis planchas de Labrada.

● En la sesión de 30 de enero se expone que el Ayuntamiento de Madrid había solicitado un Académico para formar parte del Jurado calificador en los carteles anunciadores de las fiestas de San Isidro. Se designa para ese cargo al Sr. Hidalgo de Caviedes.

● En la sesión de 20 de abril se da cuenta de que el Ayuntamiento de Toledo solicitaba un representante de la Academia para formar parte del Jurado en la «Quinta Bienal del Traje de Artes Plásticas», nombrándose al Sr. Lafuente Ferrari.

● En la sesión de 5 de junio las Secciones de Pintura, Escultura y Música designan, respectivamente, a los señores Azcárate, Vassallo y Halffter para representar a nuestra Academia en la concesión de becas convocadas por la Academia de Roma.

Donativos

● En la sesión de 8 de enero se da cuenta de la visita efectuada por nuestro Secretario, Sr. Pardo Canalís, a Doña Caridad Miquel, viuda del inol-

vidable Académico D. Luis Menéndez Pidal, la cual hace un donativo de obras a nuestra biblioteca. Se acuerda que de la recepción del mismo se cuiden dicho Secretario y el Sr. Azcárate.

● En la sesión de 16 de enero el señor Hernández Díaz entrega para nuestra biblioteca corporativa dos obras; a saber: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla* escrito por D. Enrique Valdivieso y con un prólogo del señor Angulo Iñiguez, y el *Catálogo* de la Exposición en homenaje a Rubens con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. — En esta misma sesión el señor Cervera presenta, en nombre del señor Marés y con destino a nuestra biblioteca, un ejemplar de su obra *El mundo fascinante del coleccionismo y de la antigüedad. Memorias de un coleccionista,* con prólogo del Marqués de Lozoya.

● En la sesión de 23 de enero el señor Salas presenta para la biblioteca corporativa el tercer tomo del *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado* por Alfonso B. Pérez Sánchez, y el texto de la conferencia que dio en Amberes acerca de Rubens y Velázquez.

● En la sesión de 30 de enero se entrega para nuestra biblioteca un ejemplar de la obra *Los diez libros de Arquitectura,* de Alberti (tercer volumen de la colección «Juan de Herrera»). Es un facsímil de la edición primera con una noticia preliminar de D. José María de Azcárate. Se acuerda expresar nuestra gratitud a los señores Azcárate y Cervera.

● En la sesión de 6 de febrero el señor Secretario General da cuenta de haberse recibido para la biblioteca las siguientes publicaciones: *La piel en el folklore* por Esteve Busquet y Molas; *Marchas e himnos nacionales,* otro estudio de León Tello y diversos folletos y catálogos, remitidos, lo mismo que esta última obra, por el Sr. Subirá. Se recibe el último número de nuestro Boletín *Academia* y el Sr. Cervera, Secretario de la Comisión de Publicaciones, comenta la marcha y perspectiva de esta publicación.

● En la sesión de 27 de febrero se da cuenta de haberse recibido para nuestra biblioteca corporativa las siguientes obras: emotiva semblanza del que había sido nuestro inolvidable compañero Don Luis Menéndez Pidal y Alvarez, redactada y enviada por D. Manuel Vjamoso Lamas. Además remitió el Director del Museo Arqueológico de Barcelona, D. Eduardo Ripoll Perelló, las siguientes obras de las cuales es autor: *Breu biografía del Prof. Miguel Oliva y Prat (1922-1974), Pere Bosch Gimpera, fundador del Museo de Arqueología de Barcelona* y *Pere Bosch Gimpera (1891-1974).*

● En la sesión de 3 de abril se entrega para la biblioteca corporativa el folleto inserto en el volumen de la *Storia de la Opera,* editado en Turín, cuyos autores son los señores López Calo y Subirá y donde se detalló la historia de la ópera española. También se recibieron con igual destino varios volúmenes presentados por nuestro Correspondiente en Guatemala, D. Luis Luján Muñoz: la obra *El pintor Virgilio Mattoni,* por D. Gerardo Pérez Calero; el libro *Perspectiva caballera, Problemas de iniciación a la Geometría descriptiva* obra de D. José M.ª García Gutiérrez. Y el Sr. Cervera Vera presentó un ejemplar de la espléndida pro-

ducción en dos tomos del *Tratado de Arquitectura*, de Vandelvira, con prólogo del Sr. Chueca Goitia. Este Académico ensalzó la alta calidad de ese trabajo, realizado aquí por la profesora francesa Madame Genivieve Barbé-Coquelia de Liste.

● En la sesión de 10 de abril se expone que por mediación del Director del Instituto Bibliográfico se ofrece generosamente a la Academia un importante lote de publicaciones muy selectas, cuyo valor en venta rebasa el importe de un millón de pesetas. Esta noticia se recibe con la mayor gratitud, encargando al Secretario General que formalice el acuerdo.

● En la sesión de 17 de abril se da cuenta de haberse recibido para la biblioteca corporativa la obra *El Catambolo*, de nuestro Correspondiente en Sevilla D. Juan Carriazzo, la cual tiene un alto interés histórico.

● En la sesión de 8 de mayo el señor Hernández Díaz ofrece para la biblioteca tres publicaciones de la colección «Arte Hispalense», a saber: *Francisco Niculoso Pisano*, por Alfredo J. Morales; *El pintor Virgilio Mattoni*, por Gerardo Pérez Calero, y *Juan de Oviedo y de la Bandera*, por Víctor Pérez Escolano.

● En la sesión de 22 de mayo D. Leopoldo Querol ofrece a la Academia el segundo tomo de *La breve historia de la música*, que acaba de publicarse, y señala la proyección pedagógica de esa producción, donde se presenta, entre otras materias, la referente a la música española contemporánea.

● En la sesión de 28 de mayo se comunica que la entrega solemne de los valiosos libros se celebrará el lunes en el despacho del Sr. Director de la Biblioteca Nacional. Se hizo así, efectivamente, bajo la presidencia de este señor, y el Sr. Secretario pronunció unas palabras referentes al donativo. Finalmente se levantó un acta de aquella generosa entrega.

● En la sesión de 12 de junio nuestro Correspondiente en Barcelona, D. Juan Bassagoda Nonell, entrega para nuestra biblioteca las obras siguientes: *Antonio Gaudí vida y arquitectura*, A. Cornet: *Guía del Monasterio de Pedralbes*, *La cerámica popular en la arquitectura gótica* y *Bóvedas medievales a la romana*.—En esta fecha el *Boletín Oficial* anunció la convocatoria para cubrir la vacante producida por la defunción del señor Marqués de Lozoya. Se aplazará la elección hasta el mes de octubre, una vez reanudadas las sesiones tras el descanso veraniego. Y el Sr. Cervera informa sobre el retraso en la aparición de nuestra publicación semestral.

Defunciones

● En la sesión de 16 de enero se da cuenta de la defunción del Arquitecto y Académico correspondiente en Tenerife D. Enrique Roméu de Armas, de la cual informa el Sr. Cervera.

● En la sesión de 23 de enero se da cuenta del inesperado fallecimiento de nuestro Académico honorario D. Nicanor Piñole, cuyo cumplimiento de los cien años de edad se había celebrado pocos días antes, estando representada en este acto nuestra Corporación por dos

académicos numerarios. Constará en el acta nuestro pésame por la sensible pérdida de tan ilustre compañero, que era el decano de los pintores españoles.

● En la sesión de 30 de enero se da cuenta de la defunción, acaecida este mes, de nuestro Correspondiente en Cáceres D. Tomás Pulido. Se acuerda trasladar a su familia nuestra condolencia por ello.

● En la sesión de 27 de febrero se da cuenta de haber fallecido nuestro Correspondiente en Granada, Arquitecto Don Fernando Manzano, así como también la del Escultor D. José Pérez Pérez, fallecido en Alcoy, acordándose que conste en acta el sentimiento de la Corporación.

● En la sesión de 3 de abril consta en acta el sentimiento corporativo por haber fallecido el padre político del señor González de Amezúa.

● En la sesión de 8 de mayo Monseñor Sopeña notifica el fallecimiento del musicólogo D. Felipe Ximénez de Sandoval, acordándose que recoja el acta nuestro sentimiento corporativo. Asimismo se expresa la pena por el fallecimiento del esclarecido Académico correspondiente en Gerona D. Joaquín Pla Cargol, acaecida el 24 de abril.

● En la sesión de 5 de junio se da cuenta de la defunción del Arquitecto y Académico correspondiente en Santander D. Gabriel de la Torrente Rivas. Se comunicó el pésame a sus familiares.

● En la sesión de 19 de junio el señor Vassallo comunica que falleció nuestro Correspondiente en Ubeda, Don Juan Pasquau Guerrero, y se transmita a los familiares nuestro pésame.

Asuntos varios

● En diversas sesiones del semestre, comenzando por la primera, se trata de la Exposición de Rubens, inaugurada el 29 de diciembre anterior en el Palacio de Velázquez.—También se acuerda que el Sr. Cervera se encargue de nuestro Boletín semestral y de hacer otras gestiones.—Incorporado a la Mesa de la Presidencia D. Luis Cervera Vera, en la primera sesión de este año el Presidente interino, Sr. Moreno Torroba, le saludó muy afectuosamente, porque, según palabras textuales, «venía con el Código en la mano» y sería un eficiente servidor de la ardua tarea. Contestó el Sr. Cervera a estas palabras evocando la memoria de los cuatro anteriores, y con respecto a D. Pascual Bravo, se celebró su valiosa actuación.

● En la sesión de 16 de enero asiste nuestra Correspondiente en los Estados Unidos, Miss A. Bayre, Conservadora del Museo de Boston. El Presidente accidental, Sr. Moreno Torroba, la saluda cordialmente y el Sr. Lafuente Ferrari destaca el mérito de esa dama. — Se celebra la mejoría de nuestro Director, señor Marqués de Lozoya, deseando todos su pronto restablecimiento. — El señor Camón Aznar refiere la brillante actuación en Burgos de la Orquesta Nacional dirigida por nuestro compañero señor Frühbeck, tras la reciente apoteosis de su actuación en los conciertos del Teatro Real, por lo que se acuerda felicitarle.—El Sr. Pérez Comendador ensalza la atención que se presta a los fondos artísticos de la catedral de Sevilla.—El Sr. Vassallo habla sobre la situación de las esculturas procedentes del antiguo Museo de Reproducciones.—El Sr. Romero de Lecea manifies-

ta la conveniencia de tener preparados los planos y presupuesto de las obras pendientes de ejecución dada la próxima visita del ministro del ramo.—El señor Cervera comienza a leer el escrito que redactó referente a la actuación de los cargos académicos de Bibliotecario y de Conservador. Considerando la importancia y extensión de aquel escrito se fijará la sesión del día 30 para que a continuación de la sesión ordinaria sea leído y comentado con la mayor atención.

● En varias sesiones se refiere el estado de salud de nuestro Director, con sus alternativas, y todos los miembros de la Academia se interesan por ello con vivo interés, deseando un restablecimiento definitivo dado el gran afecto que profesan al Sr. Marqués de Lozoya, de lo cual se hace gran difusión en la sesión de 23 de enero.—En la sesión de esta misma fecha se lee un escrito, firmado por los señores Azcárate y Romero de Lecea, sobre la actual situación de los fondos del Museo, los cuales exigen una ordenación provisional, interviniendo sobre este asunto los señores Lafuente, Camón Aznar y Cervera.—A continuación el Sr. Salas se refiere a la constitución de Hispania Nostra, asociación de carácter internacional dada su integración con Europa Nostra.—El Sr. Cervera expone que a través de las actas, una vez examinadas detenidamente, comprobó la anómala situación del título VI reformado, del Reglamento, cuyo título no figura ni transcrito ni aprobado. Después de deliberar sobre ese tema se aprobará en la próxima sesión su incorporación al libro de actas, subsanando esa omisión.

● En la sesión de 30 de enero este asunto quedó aprobado y el acta reproduce íntegramente su texto que figurará posteriormente. Seguidamente empezó la sesión dedicada al examen del escrito presentado por el Sr. Censor sobre las anomalías en lo referente a los cargos de Bibliotecario-Conservador en virtud del Decreto de 21 de mayo de 1954. Con tal motivo se entabla un animado debate, interviniendo los señores Cervera, Romero de Lecea, Camón, Azcárate, González de Amezúa, Moreno Torroba y Lafuente Ferrari. Este último propone que continúen en sus cargos los señores Bibliotecario y Conservador, debiendo someterse a la elección cuando finalice el año actual. Y queda incorporado a la misma acta el texto del amplísimo escrito del Sr. Cervera, declarándose entonces que serían trienales los cargos y se podrán elegir por otros tres años de acordarlo unánimemente la votación. Esa disposición fue firmada por el Caudillo y el ministro de Educación Nacional, D. Joaquín Ruiz-Giménez.—En esta misma sesión el Presidente accidental, señor Moreno Torroba, se refirió al nombramiento de nuestro Académico Federico Chueca Goitia como Presidente del Instituto de España y a su toma de posesión en este cargo, durante la cual se ocupó, entre otras cosas, de las obras de nuestra Corporación, dato que recogió el Sr. Ministro en su intervención, y en nombre nuestro felicitó al señor Chueca, con gratitud por parte de éste.—El Sr. Pérez Comendador, en esta misma sesión, subraya la conveniencia de que nuestra Corporación participe en la Bienal Internacional de la Gráfica, la cual se celebrará la próxima primavera en Florencia, y estima que deberíamos enviar allí veinticinco o treinta dibujos italianos, con una particular deferencia a nuestro Correspon-

diente D. Armando Nocentini. La Comisión del museo examinará esta proposición. También resalta el interés de la exposición del escultor Vigeland que, bajo el patrocinio de la Embajada belga, se celebra en el Palacio de Cristal ahora.

● En la sesión de 6 de febrero el señor Moreno Torroba saluda cordialmente a D. Juan González Cebrián, Correspondiente en La Coruña, que ahora reside en Madrid, por ser un gran bibliófilo de Arquitectura y Presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.—Se da cuenta de la sesión celebrada por las Comisiones del Museo, en la cual se designó Secretario a D. Alvaro Delgado, tomándose también otros acuerdos, entre ellos la recepción del legado Menéndez Pidal y el de Música al juzgar los expedientes de varios señores que deseaban dispensa de titulación.—El Sr. Pérez Comendador anuncia la imponente apertura de la exposición del pintor D. José Pérez Gil en Alicante y se le confiere la representación académica en ese acto solemne.—El Correspondiente en Sevilla, D. Rafael Manzano, informa sobre el incendio de la iglesia de la Merced de Córdoba, en la cual se destruyó la estatua del Duque Cornejo, que era un famoso entallador, por lo que el señor Chueca expone que procurará publique el Instituto de España una valiosa monografía sobre esta personalidad.

● En la sesión de 13 de febrero los Secretarios de las Comisiones de Calcografía y de Publicaciones, señores Salas y Cervera, informan sobre asuntos relacionados con las mismas y se había estudiado la posible publicación del *Catálogo de Dibujos de la Academia*, por el Sr. Pérez Sánchez, y del correspondiente a Moratín, hecho por la señorita Mena.—Se comenta la jubilación de la señorita Juanita Espinós como Directora de la Biblioteca Municipal Circulante, ensalzando su labor, y se recuerda la memoria de su padre, D. Víctor, que había sido miembro numerario de nuestra Academia.—D. Luis Cervera refiere que la Comisión de Programación de Relaciones Postales, a la cual pertenece, aceptó su propuesta de que se publiquen retratos de D. Hilarión Eslava y de D. José Clará.—El Sr. Hernández Díaz manifiesta que la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría designó Correspondientes de la misma a los señores Cervera y Pardo Canalís, de lo cual se congratula nuestra Corporación.—El señor Sainz de la Maza recuerda que este año se celebra el centenario del compositor y guitarrista de fama internacional Fernando Sor. A continuación los señores Salas, Hidalgo de Caviedes y Camón Aznar recuerdan los centenarios de Pereda, Theocopulos y otros más.

● En la sesión de 8 de marzo se felicita al Sr. Marés por su proverbial diligencia y por la brillante exposición de sus numerosos informes. Asimismo se da cuenta de otros más y se agradece la invitación de D.ª Rosa Alvarez de Sotomayor para asistir a una reunión preparatoria de la fundación que se proyecta constituir con obras de su padre, reunión a la cual asistió llevando la representación académica D. Enrique Segura. Este da cuenta de aquella reunión, lo cual origina un cambio de impresiones en el cual intervinieron para exponer su criterio los señores Lafuente, Salas, Azcárate, Domínguez Salazar y Moreno Torroba.—El Sr. Secretario General expone la conveniencia de completar la normalización en el

desempeño del cargo de Conservador. En la misma sesión el Sr. Censor elogia la proyectada publicación que prepara un equipo del Instituto «Diego Velázquez», bajo la dirección de D. Diego Angulo, para escribir la *Bibliografía del Arte en España.*

● En la sesión de 13 de marzo se lee una carta de la Administración Comunal de Amberes reiterando su gratitud por nuestra colaboración en la Exposición conmemorativa del centenario de Rubens y expresando su reconocimiento por el envío de una medalla de oro acuñada por el escultor belga Mark Macken, recientemente fallecido.—Se da cuenta de parte del legado Menéndez Pidal, y una vez quede completo, se extenderá la oportuna nota. Asimismo se informa sobre la donación del busto de Benlliure que han ofrecido los albaceas testamentarios de la Marquesa de Rocamora.—El Sr. Hidalgo de Caviedes se interesa por las gestiones pendientes con diversas representaciones diplomáticas para establecer sus relaciones con nuestra Corporación.

● Leída en la sesión de 3 de abril la petición formulada por la Biblioteca Nacional de varias láminas de los *Caprichos* y de los *Desastres de la guerra* para una exposición organizada por dicha entidad, se acuerda prestar cinco estampas de cada serie. — Se acuerda proponer al Sr. Vassallo la subida de precio en el Taller de Vaciados. Se toman otros acuerdos sobre el vaciado del relieve de Bonifás. — También se da cuenta de la solemne sesión conmemorativa del Libro Español, encomendada este año a nuestra Academia, sesión celebrada en la Academia de la Historia, interviniendo el Sr. Cervera Vera.

● En la sesión de 10 de abril se lee una carta del Subdirector del Museo del Prado, Sr. Pérez Sánchez, referente al tercer centenario del pintor madrileño Antonio de Pereda y solicitando obras pertenecientes a la Academia para contribuir a una exposición que proyecta la Dirección General del Patrimonio Artístico. — A continuación el Sr. Cervera Vera comenta la marcha de la publicación semestral *Academia* estando ahora su periodicidad pendiente de una normalización.—Y en esta misma sesión se exponen proyectos sobre la utilización del edificio académico, cuyas obras siguen en marcha.

● En la sesión de 17 de abril el Secretario General recuerda que una Orden de 4 de febrero de 1971 había declarado Monumento histórico-artístico nacional el edificio de nuestra Real Academia. — En esta misma sesión se dan amplias noticias sobre la Comisión de Calcografía y sus labores.—Se anuncia que el día 21 hará una sesión pública el Instituto de España, en conmemoración de la celebración anual del Libro Español, y en nombre de nuestra Corporación disertará el Sr. Cervera Vera sobre el Códice de Vitrubio hasta sus primeras versiones impresas.—Asimismo el Sr. Lafuente Ferrari dará, los días 19, 20, 25 y 27 en la Fundación Juan March, una serie de conferencias sobre Goya con motivo del ciento cincuenta aniversario de su defunción. El señor Vassallo se ofrece a modelar el anverso y el reverso de una medalla conmemorativa de tan excelso pintor aragonés. — A petición del Embajador de Francia, el Sr. González de Amezúa interpretará el 26 de este mes un recital de órgano en el Museo-Panteón de Goya dedicado a un grupo organizado por el Museo Carnavalet.

● En la sesión de 8 de mayo se lee un escrito del Deán de la Catedral de Oviedo, D. Demetrio Cabo, Presidente de la Comisión formada para la restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa ovetense, para que nuestra Academia exponga, a la vista de las fotografías, el criterio a seguir para su restauración, acordándose que este asunto pase a la Comisión del Museo y agradeciendo al Sr. Romero de Lecea su ofrecimiento para intervenir con eficacia.—En esta misma sesión D. Venancio Blanco, recogiendo lo manifestado por Monseñor Sopeña sobre la proyectada Ley de Enseñanza Artística, estima que debe tratarse el problema con mayor amplitud, sobre todo en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, por ser necesario establecer un bachillerato artístico.

● En la sesión de 16 de mayo se aprueba la propuesta de concesión de la Medalla de Honor de 1978 a la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Y tras esto se acuerda que para conceder dicha medalla, en lo sucesivo, se abra un concurso durante el primer trimestre anual a solicitud directa o a petición de un Académico.—En esta sesión se dispone que las propuestas de Académicos correspondientes se presentarán antes del 6 junio; las firmarán tres Académicos y el primero de ellos expondrá luego los méritos de la persona propuesta. — En la misma sesión se da cuenta de que una productora cinematográfica había solicitado autorización para filmar una escena en el Panteón de Goya y se acuerda recabar una detallada información sobre las condiciones en que debería realizarse aquel propósito.

● En la sesión de 22 de mayo el señor Director dirige unas palabras de salutación a nuestra Correspondiente en Italia, D.ª Nicola Carusi, restauradora de pintura del Museo Nazionale di San Matteo de Pisa.—Se da cuenta de las reuniones celebradas por varias de nuestras Comisiones.—En esta misma sesión el Sr. Azcárate advierte las poco adecuadas condiciones en que se encuentran los alrededores del castillo de la Aljafería, según observó en un reciente viaje a Zaragoza. El Sr. Camón Aznar se ocupa del caso refiriendo el actual propósito de mejorar aquello.

● En la sesión de 29 de mayo se comenta la convocatoria hecha por la Real Academia Española para conceder ocho becas y la Dirección General de Relaciones Culturales solicita que nuestra Corporación designe tres representantes que formarán parte de las Comisiones, para lo cual se citarán las Secciones correspondientes.—También se decide que la solemne entrega de la Medalla de Honor a la Casa de Velázquez de Madrid se efectuará el próximo otoño o coincidiendo con el cincuentenario de la fundación de aquel docto organismo.

● En la sesión de 5 de junio la Academia propone, y se acuerda por unanimidad, solicitar de nuestro Ministerio la declaración de Interés nacional el Museo Marés de Barcelona.—También informa de la proyectada donación a nuestro museo de dos cuadros pintados por Ricardo Balaca, que actualmente posee D. Julio Ruidavet del Monte.—Finalmente se lee la carta en que Doña Emilia Pérez Ríos, Jefa de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, expresa su gratitud por la Medalla de Honor concedida a dicha Entidad.

● En la sesión de 12 de junio el señor Director saluda cordialmente a nuestro Correspondiente en Barcelona D. Juan Bassagoda Nonall, catedrático de Arquitectura en la Ciudad Condal y autor de importantes trabajos, el cual entrega para nuestra biblioteca las obras mencionadas en otra sección de esta Crónica.—El *Boletín Oficial* publica la convocatoria para cubrir la vacante causada por defunción del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, aplazándose la elección hasta el mes de octubre, una vez reanudadas las sesiones tras las semanas veraniegas.—El Sr. Cervera informa sobre el retraso de la aparición del Boletín semestral. — Don Hipólito Hidalgo de Caviedes notifica que la viuda del pintor italiano Leopoldo Calcagne ofrece para nuestro museo un cuadro de su esposo, a elegir. Se agradece esta donación.—El Sr. Cervera informa sobre la inauguración del auditorio «Manuel de Falla», en Granada, registrándose la descortesía de no haber sido invitado el maestro D. Ernesto Halffter a esa ceremonia, lo cual suscita un debate académico, solicitándose una justa y pública reparación.—El Sr. Cervera comunica la reciente inauguración de la obra de Luis Gutiérrez Soto que organizó la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Madrid y D. Venancio Blanco se preocupa por las reproducciones de los leones en la Alhambra.

● En la sesión de 19 de junio el señor director da una cordial bienvenida a Míster George Kubler, Correspondiente y prestigioso tratadista de temas artísticos en los Estados Unidos.—Se lee la gratitud del Director de la Biblioteca Nacional por la concesión de la Medalla de Honor a la Sección de Bellas Artes.—Se expresa la gratitud a la viuda del pintor italiano Leopoldo Calcagno por haber ofrecido un cuadro, que ahora no es posible admitir por dificultades de instalación.

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

LIBROS

ANGULO, DIEGO.

A corpus of spaish drawings (1400-1600) (1600-1650), by ———— y E. Pérez Sánchez. London, Harvey Miller, Oxford University Press, 1975-1977. 2 vols. con láminas I-CXVI + I-CXII.—35 cms. Tela.

ARTE

———— *Negro.* Galería Italia. Noviembre 1977. Alicante, Gráficas Díaz, 1977. 2 hojas + 11 láms.—22 cms. Rúst.

BALAGUER, JOAQUÍN.

————. *Discursos. Temas históricos y literarios.* Santo Domingo (República Dominicana)-Barcelona, 1974. 331 págs. + 34 láminas.—18,5 cms. Rúst.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

————. *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses.* Sevilla, Excma. Diputación Provincial. Madrid, Imprenta Mateu Cromo, S. A., 1977. 205 págs., con láms. en col. I-XXX.—24 cms. Tela roja.

De Sección Arte. Serie E, Núm. 8.

BLANCO MARTIN, VENANCIO.

El Taller. Discurso leído por el Ilustrísimo Sr. D. ————, en el acto de su recepción pública, y contestación del Excelentísimo Sr. D. José Camón Aznar, el día 6 de noviembre de 1977. Madrid, Gráficas Varela, S. A., 1977. 35 págs., con 4 láms.—24 cms. Rúst.

BOULTON SMITH, JOHN.

The Golden Age of finish art. Art nouveau and the notional sprit, by ————. Helsinki, Keurum, 1976. 63 págs. + láms. en col. 1-23 + 1-86.—21 cms. Rúst.

CARRIAZO Y ARROQUIA, JUAN DE MATA.

Real Academia de la Historia. *El maestro Gómez Moreno contado por él mismo.* Discurso leído el día 8 de mayo de 1977, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don ————, y contestación del Excelentísimo Sr. D. Emilio García Gómez. Sevilla, Imprenta del C. S. I. C., 1977. 89 págs., 1 hoja.—22 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

CATALOGO

———— *delle Edizioni d'Arte e di Letteratura 1976.* Roma, Instituto Poligráfico dello Stato, 1976. 183 págs. + 1 lám. en colores.—20 cms. Rúst.

CERVERA VERA, LUIS.

————. *El retrato de Juan de Herrera dibujado por Maea y grabado por Brandi.* Valencia, Albatros Ediciones, Artes Gráficas Soler, S. A., 1977. 67 págs., con láminas I-XIII.—27 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

ESPAÑA. INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA.

————. *Estadística de la Enseñanza en España. Curso 1975-76.* Madrid, I. N. E., Artes Gráficas, 1977. 368 págs.—27 cms. Rústica.

Precede al tít. Ministerio de Economía.

EXPOSICION DE PINTORES FRANCESES DE LA REALIDAD.—MADRID, 1960.

————. Salón Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Presentación por Jean Giono.—*Pintores de la realidad*, por Henri Codiou. Madrid, Grafiplás, S. A., 1960.—23 cms. Rúst.

FARALDO, RAMÓN.

————. *Camilo de Valenzuela.* Sevilla, Gráficas del Sur, 1976. 11 hojas, con 11 láminas en colores.—23 cms. Rúst.

GARCIA ORCOYEN, JESÚS.

El factor riesgo en la descendencia humana. Discurso para la recepción pública del Académico electo Excmo. Sr. D. ————, leído el día 12 de noviembre de 1974, y contestación del Académico numerario Excelentísimo Sr. D. Pedro Laín Entralgo. Madrid, Im. de José Luis Cosano, 1974. 75 páginas.—24 cms. Rúst.

Precede al título: Instituto de España. Real Academia Nacional de Medicina.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

————. *Iniciación a la historia de la pintura.* Vocabulario de términos técnicos empleados en el texto por Carlos Arean. Madrid, Dirección General de Cultura Popular, Imp. del Ministerio de Información y Turismo, 1977. 93 págs. + 18 láms. en colores.—25 cms. Rúst.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

————. *Notas de imaginería sevillana.* Sevilla, Esc. Gráf. Salesiana, 1977. 127-131 páginas + láms, I-IV.—24 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa. Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª Epoca, Número V.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

————. *Un retrato del Arzobispo granadino Don Diego Escolano pintado por Pedro de Moya.* Granada, Imp. Universidad, 1974. 1 hoja + 1 lám. 24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete.* Granada, Universidad, 1974.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

Santiago Montoto y el arte hispalense, por ————. Sevilla (s. i.), 1974. 105-111 páginas.—23,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte del *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 2.ª Epoca, Volumen II, Núm. 2, 1974.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

————. *El templo hispalense de San Vicente.* Sevilla, Patronato «José M.ª Quadrado», Esc. Gráf. Salesiana, 1977. 115-124 páginas + láms. 1-12.—24 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa. Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª Epoca, Número V.

LA HUERTA, GENARO.

————. *Exposición antológica 1919-1976.* Valencia, Excmo. Ayuntamiento y Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Prólogo de Miguel Ramón Izquierdo. Valencia, Artes Gráficas Vicent, 1976. 19 hojas + 15 láminas en col.—20 cms. apais. Cart.

LOPEZ SERRANO, MATILDE.

————. *Presencia femenina en las artes del libro español.* Madrid, Fundación Universitaria Española edit. Imp. Dosarre, S. L. Madrid, 1976. 38 págs. + láms. 1-32.—Rústica.

MENA, JOSÉ MARÍA DE.

————. *Sevilla en color.* León, E. Everest, S. A., Evergráficas, S. A., 1976. 95 páginas + láms. en col. 1-81.—25 cms. Rústica.

Dedicatoria autógrafa. De Colección Ibérica, 4.822.

MUSEE D'ART ANCIEN.—Bruxells, 1977.

————. Musées Royaux d'art et d'histoire. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. *La sculpture au siècle de Rubens dan les Pays Bas meridionaux et la principante de Liege.* Musée d'Art Ancien. Bruxelles, 76 Juillet-2 Octobre 1977. Introducción por E. Dhaneus. Manarkerke, 1977. 387 págs. + 1 hoja.—24 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.

Dibujos Españoles. Siglo XVIII. CZ, por ————. Madrid, Patronato Nacional de Museos. Barcelona, Imp. Seix y Barral Hermanos, 1977. 173 págs. + 7 hojas + láminas I-XCVI.—23,5 cms. Tela verde.

Del *Museo del Prado*, Catálogo de Dibujos, III.

RAMIE, Suzanne

Madoura hommage a ————. Introduction de René Derouville. Lyon, Musée des Beaux Arts. Coluire, Imp. G. Daru, 1975. 7 hojas + 8 láms.—24 cms. Rúst.

SALAS, Xavier.

Rubens y Velázquez, por ————. Madrid, Patronato Nacional de Muses. Barcelona, Seisx y Barral Hnos., S. A., 1977. 13 hojas con 8 láms.—24 cms. Rúst.

De *Museo del Prado*, Studia Rubeniana, II.

SANZ SERRANO, María Jesús.

————. *La orfebrería sevillana del barroco.* Sevilla, Excma. Dip. Provincial. Jerez Industrial, S. A., Gráficas del Exportador, 1976. 2 tomos.—25 cms. Tela verde.

Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

Semblanza del Maestro Manuel Benedito, por ————. Madrid, 1976. 3-14 págs.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 136.

SUBIRA, José.

————. *Marchas e himnos nacionales de España.* Madrid, Imp. Aguirre, 1958. 3-21 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 138. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán, por ————. Apéndices: Juan José Rey: *Traducción de las frases latinas.*—II. Carlos Romero de Lecea: *Las más antiguas imprentas musicales.*—1)*Los tratados musicales de Domingo Marcos Durán impresos en Sevilla y Salamanca.* Madrid, Joyas Bibliográficas, 1977.

TORROJA, Eduardo.

La obra de ————, *Francisco Arredondo Verdú, Carlos Benito Hernández, Gonzalo Echegaray Comba, Jaime Nadal Aixala, Alfredo Páez y Florencio del Pozo.* Prólogo de Eduardo Torroja. Madrid, Instituto de España, Artes Gráficas Soler, S. A., 1977. I-XIX 366 págs., con 1-17 láms.—20 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

VALBUXAN, Xosé de.

————. *Saudade e morriña ou door de lonxanía.* Orense, Instituto de Estudos Ourensans «Padre Feixoo», 1976. 87 págs.—21 cms. Rúst.

VERDERA Y TUELLS, Evelio.

El Cardenal Albornoz y el Colegio de España. Edición y prólogo de ————. Zaragoza, Real Colegio de España en Bolonia, Cometa, S. A., 1972-73. 3 vols.—24 cms. Rústica.

Grabados intercalados. De *Studia Albarnotiana*, dirigida por Evelio Verdera y Tuells, XI-XII y XIII.

VILLAN NOVELLAN, ALBERTO.

———. *Juan Talavera y Heredia, Arquitecto, 1880-1960.* Sevilla, Gráf. del Exportador, 1977. 164 págs. + láms. en col. 1-9 + láms. 9-16.—18 cms. Rúst.

ZUBIRI, XAVIER.

Trabajos del Seminario ———. *Realitas II.* 1974-1975. Madrid, Editorial Labor, Artes Gráficas Luis Pérez, 1976. 572 páginas.—23 cms.—Rúst.

Es el volumen III.

REVISTAS

Academia.

———. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, año 1976, núms. 43 y 44.

Anales

——— *de la Fundación March.* Madrid, años 1976 y 1977.

Anales

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.* Madrid, año 1976, cuaderno 2.º; año 1977, cuaderno 1.º

Anales

——— *de la Real Academia de Farmacia.* Madrid, año 1975, núm. 7; año 1977, números 1 y 2.

Anales

——— *de la Real Academia de Medicina.* Madrid, años 1975, 1976 y 1977.

Anuario

——— *de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canalas y Puertos.* Madrid, años 1974 y 1975.

Anuario

——— *Estadístico de España.* Madrid, año 1977.

Anuario

——— *de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.* Barcelona, años 1975 y 1976.

Aramco

——— *World Magazine.* Nueva York, año 1976, septiembre a diciembre; año 1977, enero.

Arbor.

———. Revista del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, año 1976, núms. 367-372; año 1977, núms. 373-374.

Archivo

——— *Español de Arte.* C. S. I. C. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1976, números 193-196.

Artesanal.

———. Madrid, años 1975, 1976 y 1977.

Aspects.

———. Barcelona, año 1976, núm. 2.

Atti

——— *della Accademie dell'Scienze Morali dell'Instituto di Bologna.* Bologna, años 1975 y 1976 y Memoria.

Batik.

———. Barcelona, años 1976 y 1977, números 27-31.

Belas

——— *Artes.* Lisboa, año 1975, números 27 y 28.

Bibliografía

——— *Española.* Madrid, años 1975 y 1976.

Bibliographie

——— *das Deutsche Buch.* Francfort, años 1975 y 1976.

Boletín

——— *de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo.* Lugo, año 1976, núms. 85 y 86.

Boletín

——— *Cultural Hispano-Norteamericano.* Madrid, año 1977.

Boletín

——— *de Documentación del Fondo para la Investigación Económica y Social.* Madrid, año 1977, fascículos 1 y 2.

Boletín

——— *Financiero del Banco de Urquijo.* Madrid, años 1976 y 1977.

Boletín

——— *Informativo de la Fundación March.* Madrid, año 1976, núms. 48 a 57; año 1977, núms. 58 a 66.

Boletín

——— *Informativo de la Real Academia de Medicina.* Madrid, año 1976, números 250-255; año 1977, núms. 256-262.

Boletín

——— *de la Institución «Fernán González» de la Ciudad de Burgos.* Burgos, año 1976, núms. 186 y 187.

Boletín

——— *del Instituto de Estudios Giennenses.* Jaén, año 1975, núm. 85.

Boletín

——— *Mensual de Estadística.* Madrid, año 1976, núms. 377-384; año 1977, números 385-393.

Boletín

———*de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas.* Toledo, año 1973.

Boletín

——— *de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.* Córdoba, año 1974, núm. 94.

Boletín

——— *de la Real Academia Española.* Madrid, año 1976, cuadernos CCVII y CCVIII; año 1977, cuadernos CCIX y CCX.

Boletín

——— *de la Real Academia de la Historia.* Madrid, año 1975, tomo CLXXII, cuadernos I-III; año 1976, tomo CLXXIII, cuadernos I-III.

Boletín

——— *de la UNESCO para las Bibliotecas.* La Habana, año 1976, núms. 1-6; año 1977, núms. 1-6.

Bulletin

——— *d'Analyses de la Literature Scientifique Bulgare, Arts Plastiques et Musique.* Sofia, año 1975, núm. 2; año 1976, números 1 y 2.

Bulletin

——— *de la Classe des Beaux Arts.* Bruxelles, año 1975, núms. 11 y 12; año 1976, núms. 1-12; año 1977, núm. 1.

Bulletin

——— *du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines.* Paris, año 1974-1975.

Bulletin

——— *d'Informations Musicales.* Sofia, años 1975-1977, núms. 1-12.

Bulletin

——— *des Musées et Monuments Lyonnais.* Lyon, año 1976, núms. 1-4; año 1977, números 1-4.

Bulletin

——— *des Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique.* Bruxelles, año 1976, número 3; año 1977, núm. 1.

Burlington

The ——— *Magazine.* London, año 1976, núms. 880-884.

Comentario

——— *Sociológico.* Confederación Española de las Cajas de Ahorros. Madrid, año 1975, núms. 9, 10, 14 y 15; año 1976, número 16; año 1977, núms. 17 y 18.

Connoisseur.

The ———. London, año 1976, números 773-776.

Costume.

———. Bergamo, año 1976, núms. 24, 25, 26 y 27.

Cuadernos

——— *de la Alhambra.* Granada, años 1974-1975, núms. 10 y 11.

Cuadernos

——— *de Estudios Manchegos.* Ciudad Real, año 1976, núm. 6.

Deustcher

Bibliographic des ——— *Buch.* Francfort, años 1975, 1976 y 1977.

Deutscher

——— *Musikrat.* Hamburgo, año 1976.

Enguera.

———. Enguera, año 1976, número extra.

Fondation

——— *Universitaire.* Bruxelles, Annuel Repport, 1975-1976.

Gazetta

——— *Antiquaria.* Firenze, año 1976, números 1 y 2; año 1977, núms. 3 y 4.

Goya.

———. Madrid, año 1975, núms. 130-132; año 1976, núms. 134 y 135; año 1977, números 136 y 137.

Horizontes.

———. México, año 1976-1977, números 14-20.

Jettales.

———. Munich, año 1976, núms. 2-6; año 1977, núms. 1 y 2.

Kulturbrief.

———. Bonn, año 1976, núms. 1-12; año 1977, núms. 1-9.

Libro

El ——— *Español.* I. N. L. E. Madrid, años 1976-1977, núms. 219-236.

Museum

——— *Journal.* Amsterdam, año 1975, número 4.

Museum

News the Toledo ——— *of Art.* Toledo (Ohio), año 1976, núms. 1-3.

Papeles

——— *de la India.* Nueva Delhi, año 1975-1976.

Príncipe

——— *de Viana* Excma. Diputación de Pamplona. Pamplona, años 1976 y 1977, números 142-147.

Reales

——— *Sitios.* Madrid, años 1976 y 1977, números 48-52.

Revista

——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid, años 1976 y 1977, tomos LXXIX_1-LXXX_2.

Revista

——— *de Artes Decorativas.* Madrid, año 1976, núms. 15-19.

Revista

——— *Danesa.* Copenhague, año 1976, números 50 y 51.

Revista

——— *de Ideas Estéticas.* C. S. I. C. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1975, núms. 129-132; año 1976, núms. 133-136.

Revista

——— *de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.* Madrid, año 1975, tomo LXIX, cuadernos 2 y 3; año 1976, tomo LXX, cuaderno 4.º; año 1977, tomo LXXI, cuaderno 1 y 2.

San

——— *Jorge.* Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona, año 1975, núms. 95; año 1976, núms. 96-99.

Scala

——— *International.* Francfort, año 1976, núms. 6-12; año 1977, núms. 1-6.

Studio.

———. London, año 1976, núms. 982-984; año 1977, núms. 985-986.

Tribuna

——— *Alemana.* Hamburgo, año 1974, número 514.

Universidad

——— *Empresa.* Madrid, año 1976, números 9-12; año 1977, núm. 13.

Universitas.

———. Stuttgart, año 1976, núm. 4; año 1977, núms. 1-4.

Vida

——— *Escolar.* Madrid, año 1976, números 170, 171, 175 y 176.

Vida

——— *Italiana.* Roma, año 1975, número 6; año 1976, núms. 1-3.

Villa

——— *de Madrid.* Madrid, año 1976, número 50; año 1977, núms. 51, 52 y 53.

Wissenchafliche

——— *Zeitchrift der Friedrich Schiller University.* Jena, año 1976, núms. 5 y 6; año 1977, núms. 1 y 2.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949) ... ...

CARLO MARATTI, Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por Víctor Manuel Nieto Alcalde (con 30 láminas) ... .

CATALOGO DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL, por Luis Alegre Núñez.

CATALOGO DE LOS DIBUJOS, por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ...

CATALOGO DE LAS PINTURAS, por Fernando Labrada ... ...

CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ...

CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. (Carpeta con ocho láminas grabadas, por Galván y texto.) ... ... Lámina suelta ... ...

CUARENTA DIBUJOS ESPAÑOLES, por Diego Angulo Iñiguez ... ...

DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548) ... ...

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) ... ...

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 ...

DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).

ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo ... ...

ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate ... ...

GOYA. (Carpeta de cinco láminas a todo color y texto en tres idiomas.) ... ... Lámina suelta ... ...

HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por Fernando Araújo ...

INVENTARIO DE LAS PINTURAS de la Real Academia, por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ...

LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro ... ...

LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.) ... ...

LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.) ... ...

MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos ...

NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado ... ...

REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadalerzas" de la Academia:
Rústica ... ...
Encuadernado ... ...

TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés.

VEINTISEIS DIBUJOS BOLOÑESES Y ROMANOS DEL SIGLO XVII, por Alfonso E. Pérez Sánchez ... ...

ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

Provisionalmente en CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

Abierto todo el año, de diez a una y media, excepto domingos y festivos

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.

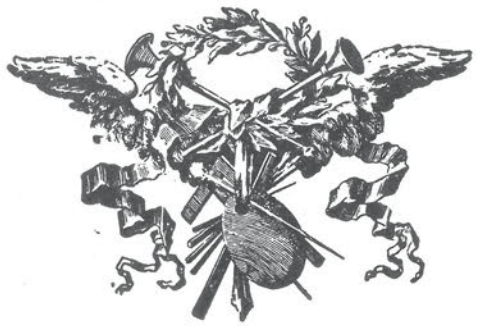
CALCOGRAFIA NACIONAL

Provisionalmente, 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. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia.
Provisionalmente, Calvo Sotelo, 20. - Teléfono 276 2564

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.