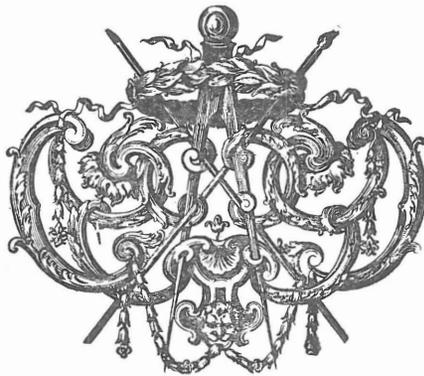


# ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ESTA PUBLICACIÓN SE HACE CON CARGO  
——— A LA FUNDACIÓN DEL ———  
EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA



*SEGUNDO SEMESTRE*

III EPOCA - VOL. I

MCMLII

NUM. 4

# ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

III EPOCA - VOL. I

SEGUNDO SEMESTRE DE 1952

NUM. 4

## SUMARIO

	Págs.
<b>NECROLOGÍAS:</b>	
JOSÉ FRANCÉS: <i>D. Elías Salaverría</i> .....	385
JOSÉ SUBIRÁ: <i>D. José Forns Quadras</i> .....	393
JOSÉ FRANCÉS: <i>D. Marceliano Santa María y Sedano</i> .....	399
R. C. TAYLOR: <i>El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas.</i> (Homenaje en su cuarto centenario.) .....	409
ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO: <i>Francisco de Goya y Bartolomé José Gallardo.</i> (Notas sobre sus relaciones.) .....	475
GONZALO DÍAZ LÓPEZ: <i>La nueva sala de Arte medieval español del Museo de Reproducciones Artísticas</i> .....	491
<b>INFORMES Y COMUNICACIONES:</b>	
<i>Una moción del Director de la Academia sobre las esculturas de artistas contemporáneos en los museos</i> .....	509
<i>Informe sobre el Palacio de los Cuetos, en Canarias</i> .....	512
<i>Informe sobre el baño árabe de Murcia</i> .....	513
<i>Informe sobre el proyecto de obras en la Catedral de Valencia.</i>	515
CRÓNICA DE LA ACADEMIA .....	517
BIBLIOGRAFÍA: .....	529

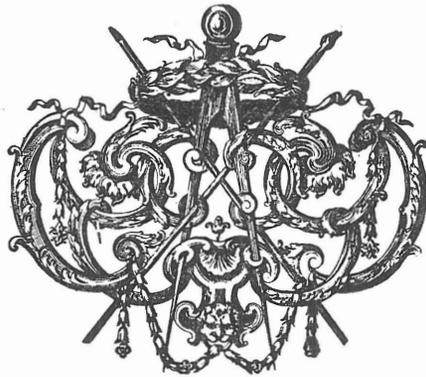
ADMINISTRADOR: D. FRANCISCO G. BALLESTER

Precio de suscripción: 60 pesetas; número suelto, 35 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse a la ACADEMIA: Calle de Alcalá, 13. — MADRID

# ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



III EPOCA - TOMO I

1951-52

ESTOS *ANALES* Y *BOLETIN* DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN  
FERNANDO SE PUBLICAN CON FONDOS DEL LEGADO «CONDE DE CARTAGENA»

**INDICES DEL TOMO I (1951-1952)**



## INDICE CRONOLOGICO

1951

PRIMER SEMESTRE.—NÚM. 1.

	Págs.
<i>Una nueva época del Boletín corporativo</i> .....	3
JOSÉ FRANCÉS: <i>Semblanza y loa del Conde de Romanones</i> .....	7
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: <i>En el centenario de D. Vicente López</i> .....	14
<b>INFORMES Y COMUNICACIONES:</b>	
JUAN MOYA IDÍGORAS: <i>En el centenario de D. Arturo Mélida ...</i>	57
<i>Sobre el coro de la Catedral de Barcelona</i> .....	65
<b>CRÓNICA DE LA ACADEMIA:</b>	
El nuevo Director de la Academia.—El centenario de D. Tomás Bretón.—Nuevos Académicos correspondientes.—Nuevo Presidente de la Sección de Escultura.—Ingreso del Académico electo D. Enrique Lafuente Ferrari.—La entrega de la Medalla de la Academia al Ayuntamiento de Burgos y la Exposición de Arte Buralés.—Pensiones “Conde de Cartagena”. La muerte del gran pintor asturiano Evaristo Valle.—Legado de D. Mariano Fortuny Madrazo a la Academia.—Fallecimiento del artista valenciano D. Salvador Tuset.—Concurso del Premio de la Raza.—El centenario de S. A. R. la Infanta Doña Isabel.—El coro de la Catedral de Barcelona.—El próximo centenario de la Real Academia de San Fernando.	77
<b>BIBLIOGRAFÍA:</b> .....	85

<i>Homenaje a D. Juan Agustín Cean Bermúdez</i> .....	95
MODESTO LÓPEZ OTERO: <i>D. Juan Agustín Cean Bermúdez</i> .....	97
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: <i>En el centenario de Cean Bermúdez</i> ...	121
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: <i>Una obra inédita de Cean Bermúdez: La "Historia del Arte de la Pintura"</i> .....	149
JUAN AGUSTÍN CEAN BERMÚDEZ: <i>Historia de la Pintura en España</i> (capítulos de su inédita "Historia del Arte de la Pintura") .....	209

INFORMES Y COMUNICACIONES:

<i>Sobre la declaración de monumento nacional de la casa de los Pinelo, en Sevilla</i> .....	247
<i>Sobre la urbanización de la plaza de la Catedral, en Lérida</i> ...	248
<i>Sobre las obras del teatro romano de Mérida</i> .....	251
<i>Sobre el proyecto de conversión en jardín residencial del Huerto de la Barrera, en Elche</i> .....	253

CRÓNICA DE LA ACADEMIA:

Académicos correspondientes fallecidos.—Entrega de la Medalla de Académico correspondiente a D. Leopoldo Stokowski.—Fallecimiento del escultor D. Enrique Marín y de D. Francisco Murillo.—Sobre el Monasterio del Paular.—Reorganización de Museos.—Oposiciones para una pensión de Música en la Academia de España en Roma.—La Medalla de la Academia.—La representación de la Academia en la Mesa del Instituto.—Ingreso del Académico electo D. Joaquín Rodrigo Vidre.—Una nueva obra de D. Manuel Gómez Moreno. Donación al Archivo de la Academia.—Homenaje a D. Conrado del Campo.—Exposición Santa María en el Círculo de Bellas Artes.—Homenajes universitarios a D. Manuel Gómez Moreno.—Restablecimiento de D. Elías Tormo.—Informes y estudios de la Academia en relación con la riqueza monumental.—Comisiones académicas para el año 1952 .....	259
---	-----

BIBLIOGRAFÍA .....	267
--------------------	-----

1952

PRIMER SEMESTRE.—Núm. 3.

<i>El segundo centenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> .....	215
JOSÉ FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO: <i>Acta de la sesión conmemorativa del II Centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando, celebrada el 13 de junio de 1952...</i>	279
FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-CANTÓN: <i>Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes ...</i>	289
S. A. R. el Infante D. JOSÉ EUGENIO DE BAVIERA Y BORBÓN: <i>Elogio de Fernando VI</i> .....	321
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
MODESTO LÓPEZ OTERO: <i>Necrología de D. Pedro Muguruza Otaño</i> .....	341
DUQUE DE ALBA: <i>Acerca de la Venus del Espejo</i> .....	347
<i>Sobre la declaración de monumento nacional del conjunto formado por el convento e iglesia de Santa Ana, de Valladolid.</i>	353
<i>Sobre el teatro romano de Málaga</i> .....	354
<i>Sobre la declaración de paraje histórico del Monasterio de Guisando y sus alrededores</i> .....	356
<i>Sobre la declaración de monumento histórico artístico del Puente de Besalú</i> .....	357
<i>Sobre la iglesia de Santa María de Castrelos</i> .....	369
<i>Sobre la declaración de monumento nacional del Colegio de Santa Cruz, de Valladolid</i> .....	360
CRÓNICA DE LA ACADEMIA:	
Adquisición de una plancha grabada de Juan de las Roelas.—Premio de la Raza 1951.—Reforma del Puente de Toledo.—La reconstrucción de la Casa de Velázquez.—Fallecimiento de D. Emilio Camps Cazorla.—Fallecimiento de D. Pedro Muguruza Otaño.—Distinción a D. Juan Moya.—Donativo de D. <sup>a</sup> Julia Mérida.—La Gran Cruz de Alfonso el Sabio a don	

Eugenio d'Ors.—Elección de Académico numerario de don Pascual Bravo.—Homenaje a la memoria de Mr. Kingsley Porter.—La reincorporación a la Academia del numerario D. José María López Mezquita.—Una lápida a Velázquez en la plaza de Ramales, de Madrid.—Un autorretrato del Académico electo D. Daniel Vázquez Díaz.—Entrega de la Medalla de Oro de la Academia, de 1950, al Ayuntamiento de Bilbao.—Los restos del Monasterio de Arlanza y el pantano de Retuerta.—El bicentenario de la Academia.—La Academia de España en Roma.—Sobre el Monasterio de San Cugat del Vallés.—Nuevo Secretario de la Sección de Pintura. Académico correspondiente en Portugal.—Homenaje al maestro Guridi.—La Puerta de la Muralla, en Sepúlveda.—La protección de los viejos molinos de viento .....	363
BIBLIOGRAFÍA .....	373

## SEGUNDO SEMESTRE.—NÚM. 4.

## NECROLOGÍAS:

JOSÉ FRANCÉS: <i>D. Elías Salaverría</i> .....	385
JOSÉ SUBIRÁ: <i>D. José Forn's Quadras</i> .....	393
JOSÉ FRANCÉS: <i>D. Marceliano Santa María y Sedano</i> .....	399
R. C. TAYLOR: <i>El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas.</i> (Homenaje en su cuarto centenario.) .....	409
ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO: <i>Francisco de Goya y Bartolomé José Gallardo.</i> (Notas sobre sus relaciones.) .....	475
GONZALO DÍAZ LÓPEZ: <i>La nueva sala de Arte medieval español del Museo de Reproducciones Artísticas</i> .....	491

## INFORMES Y COMUNICACIONES:

<i>Una moción del Director de la Academia sobre las esculturas de artistas contemporáneos en los Museos</i> .....	509
<i>Informe sobre el Palacio de los Cuetos, en Canarias</i> .....	512
<i>Informe sobre el baño árabe de Murcia</i> .....	513
<i>Informe sobre el proyecto de obras en la Catedral de Valencia.</i>	515

## CRÓNICA DE LA ACADEMIA:

Fallecimiento de los Académicos D. Elías Salaverría, D. José Fornis y D. Marceliano Santa María.—Las propuestas para nuevo Director de la Academia Española en Roma.—Nuevo Presidente de la Sección de Pintura.—Donativo de una obra de D. Marceliano Santa María.—Asamblea de arquitectos españoles.—Fallecimiento del Dr. Sánchez de Rivera y de don Ramiro de Pinedo.—Nuevos Académicos correspondientes en el extranjero.—Adquisición de un busto del primer protector de la Academia.—El Museo Marés de Barcelona.—Exposición López Mezquita en el Círculo de Bellas Artes.—Convocatoria para el Premio de la Raza.—Elección de Académicos de los Sres Miguel Nieto, Subirá y Valverde.—Fallecimiento del correspondiente D. Rafael Navarro.—Homenaje del Instituto de España a D. Elías Tormo.—La actividad de la Institución “Príncipe de Viana”.—Becas “Conde de Cartagena”.—Comisiones para el año 1953 .....	517
BIBLIOGRAFÍA .....	529

## INDICE ALFABETICO

---

	Págs.
ALBA, Duque de:	
<i>Sobre la Venus del Espejo</i> .....	347
BAVIERA Y BORBÓN, S. A. R. el Infante D. José Eugenio:	
<i>Elogio de Fernando VI</i> .....	321
BIBLIOGRAFÍA .....	85, 267, 373 y 529
CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín:	
<i>Historia de la Pintura en España</i> .....	209
CRÓNICA DE LA ACADEMIA .....	77, 259, 363 y 417
DÍAZ LÓPEZ, Gonzalo:	
<i>La nueva sala de Arte medieval español del Museo de Reproducciones Artísticas</i> .....	491
<i>El segundo centenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> .....	215
FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO, José:	
<i>Semblanza y loa del Conde de Romanones</i> .....	3
<i>Acta de la sesión conmemorativa del II Centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando, celebrada el 13 de junio de 1952</i> .....	279
<i>Necrología: D. Elías Salaverría Inchaurreandieta</i> .....	385
<i>D. Marceliano Santa María y Sedano</i> .....	399
<i>Homenaje a D. Juan Agustín Cean Bermúdez</i> .....	95
INFORMES Y COMUNICACIONES .....	65, 247, 353 y 512

	Págs.
<b>LAFUENTE FERRARI, Enrique:</b>	
<i>En el centenario de D. Vicente López</i> .....	19
<i>Una obra inédita de Cean Bermúdez: La "Historia de la Pintura"</i> .....	149
<b>LÓPEZ OTERO, Modesto:</b>	
<i>D. Juan Agustín Cean Bermúdez</i> .....	97
<i>Necrología de D. Pedro Muguruza Otaño</i> .....	341
<b>MARINAS, Aniceto:</b>	
<i>Sobre las esculturas de los artistas contemporáneos en los Museos</i> .....	509
<b>MOYA IDÍGORAS, Juan:</b>	
<i>En el centenario de D. Arturo Mérida</i> .....	57
<b>RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio:</b>	
<i>Francisco de Goya y Bartolomé José Gallardo. (Notas sobre sus relaciones.)</i> .....	475
<b>SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier:</b>	
<i>En el centenario de Cean Bermúdez</i> .....	121
<i>Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes</i> .....	289
<b>SUBIRÁ, José:</b>	
<i>Necrología: D. José Fornas Quadras</i> .....	393
<b>TAYLOR, R. C.:</b>	
<i>El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. (Homenaje en su cuarto centenario.)</i> .....	409
<i>Una nueva época del Boletín corporativo</i> .....	3



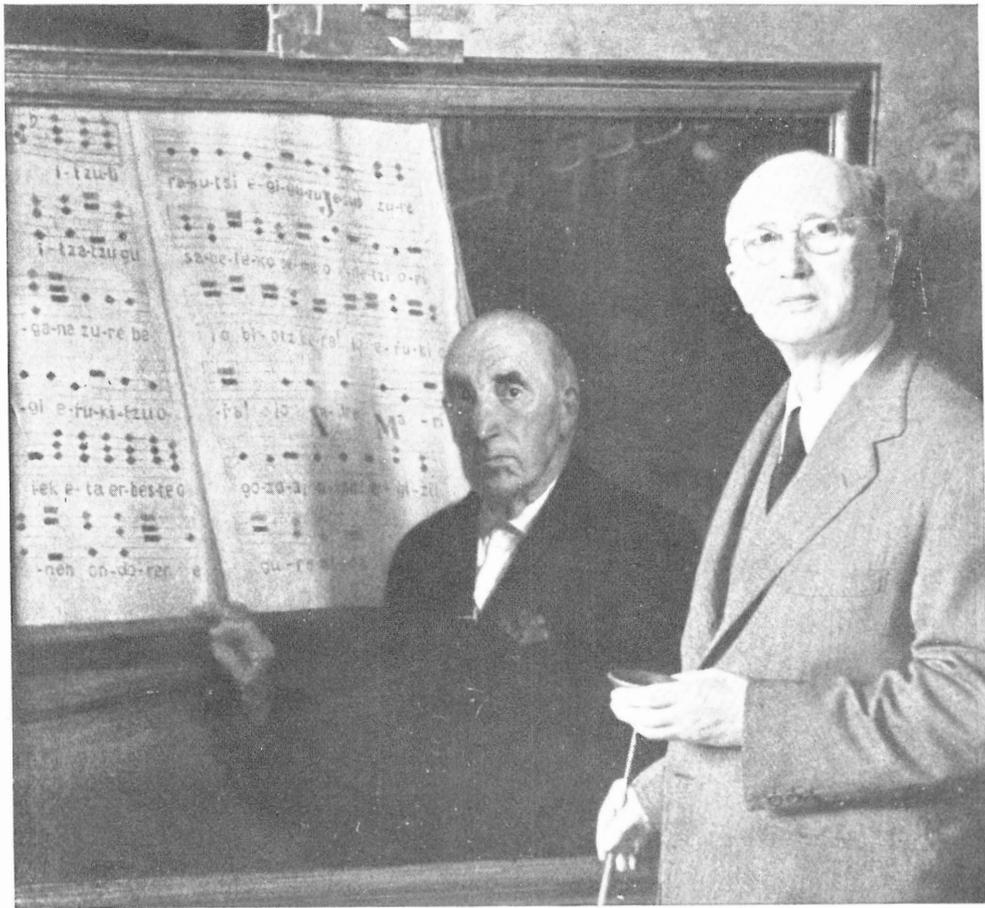
*NECROLOGIA*

**D. ELIAS SALAVERRIA INCHAURRANDIETA**

POR

**JOSÉ FRANCÉS**





Retrato de D. Elías Salaverría ante el cuadro que ofreció a la Academia en el acto de su ingreso en la Corporación.



ELÍAS SALAVERRÍA: «Gu» (Nosotros).



ELÍAS SALAVERRÍA: «San Ignacio de Loyola».



ELÍAS SALAVERRÍA: «Don Juan».

Nació en Lezo (Guipúzcoa) el 17 de abril de 1883. Murió en Madrid el 12 de junio de 1952.

Fué elegido Académico numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando el 14 de diciembre de 1942, e ingresó el 16 de mayo de 1944.

Tema de su discurso: *La Pintura de Historia*. Contestación de D. José Francés.

**A**L morir Elías Salaverría en el interior de la iglesia de San Francisco el Grande, ocupado en la tarea de restauración de las pinturas murales del templo—con trágico simbolismo de la dedicación plenaria que significó toda su vida en la doble fe de lo divino y lo artístico—, España perdió uno de los cinco o seis grandes pintores, verdaderos maestros, de absoluto prestigio y con legítimo derecho a la perdurable nombradía, más allá de los *ismos* y las farsas mascariles y gregarias.

Era un viril ejemplar humano. Tenía bien definidos los rasgos físicos y espirituales de su raza norteña. El vigor y el rigor; el ímpetu combativo y el sentimentalismo tierno; la jocundidad epicúrea y el acendrado catolicismo. Y todo ello al enérgico servicio de una inteligencia recia y de una sensibilidad estética de parigual excepción.

Toda su obra responde a las “verdades eternas triunfantes de las mentiras convencionales y los extravíos transitorios”. Desde los primeros cuadros, espejos de la humildad familiar de los ascendientes y consanguíneas gentes de agro y de mar, hasta los tres lienzos, magníficos, presentados a la Nacional de 1952; culminantes en el Certamen y al margen de toda codicia honorífica y económica: el *San Francisco Javier*, ardido en misionales afanes; *El venerable hermano Gárate*—acaso uno de los más prodigiosos cuadros de la pintura contemporánea—, arquetipo de la bondad subalterna y la devoción sencilla;

*María Joaquina*, matrona vasca, en la dulce y fuerte madurez y parejo realismo museal de los retratos femeninos de la mejor época holandesa.

Diríase que un misterioso aviso de su muerte desde la altura, en la postrer tarea de glorificar por el arte la infinita gloria de la fe cristiana, le hizo acudir así a mostrar reiterándoles su condición suprema de retratista, a lo clásico y lo palpitante, de seres gratos a Dios y leales a la tierra nativa.

Porque esto, y sobre todo, fué Elías Salaverría: el re-creador poderoso de figuras aisladas y multitudes homogéneas, con acento y huella de pretérito aliento y pasión coetáneos.

Elías Salaverría afirmó pronto la inclinación artística.

Ayudaba a misa al cura de Lezo, y en los libros parroquiales y en las paredes de la sacristía dibujaba con aquel ingenuo sentimiento de la línea, que es la obsesión moderna en el afán supercivilizado de rehacerse una emotividad perdida.

A los doce años, el sacerdote Pildain presintió para él un porvenir glorioso y consiguió que el marqués de Cubas, gran devoto del Cristo de Lezo y Académico que fué de esta Corporación, se interesara, inteligente y entusiasta, por el futuro artista, pensionándole para empezar sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián.

Cada noche—aquellos nocturnos hostiles, tempestuosos, de la invernada—Elías Salaverría atravesaba a pie dos veces los kilómetros que separan Lezo de la capital para inclinar su niñez melancólica y embrujada de arte sobre el papel, donde iba dibujando las escayolas de formas griegas o romanas...

En los comienzos, Salaverría era un adepto del sorollismo. Después, Luis Menéndez Pidal le encauzó hacia la verdadera trayectoria donde el artista había de manifestarse íntegramente, sin concesiones al pasajero deslumbramiento de la adolescencia.

*La procesión del Corpus en Lezo* es la primera obra donde ya puede y debe juzgársele en el sendero seguro. Una de las más cabales tam-

bién. Destacó al artista, logrando la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1912.

Es, además, una obra que se sostiene en su valor justo y en su capacidad sugeridora de todo cuanto habría de venir luego: el *San Ignacio*, *Los mineros*, los “gloriosos harapientos”, de Elcano; *La Virgen de Aránzazu*

Su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando—al que me cupo la honrosa ufanía de contestar en virtud de un padrinazgo académico, y treintañosa amistad íntima—versó, y puso bríos de culta defensa, sobre *El cuadro de historia*.

Pintor de historia de España y de españoles, en el afán profano y el fervor creyente, queda así erguido con nombre y rango propios en lo histórico de nuestra gran pintura.

*La procesión del Corpus en Lezo* le destaca ya para siempre, no sólo por el significado relativo de la Medalla de Oro en su primera juventud, sino porque en aquella obra de sorprendente verismo, de penetrante grandeza como concepto y expresión, de magistral belleza plástica, estaba ya íntegro el inicio de una perfección temperamental, de una condición extraordinaria de intérprete de almas y rostros de hoy y del ayer en su hoy elocuentísimo.

¡Qué enorme, qué convincente—y no reproducible por la copistería y el manierismo ajeno y secundario—serie de figuras que la vida real o la ficción literaria perduran e influyen sobre generaciones nacionales!

*San Ignacio de Loyola*, férreo monolito de negros hábitos y de fulguración interna; austero, severo éxtasis de la actitud inmóvil, donde la calva recoge cimera un reflejo celestial; *El Cura Santa Cruz*, en bravura aguerrida, montaraz, con jabalina violencia a prueba de riesgos y hervor de nervios implacables. El *Don Juan Tenorio*, fanfarrón y ambiguo rufián, con su atuendo de azules y nácares en la complicidad voluptuosa del nocturno sevillano. Por contraste, la sombría, la repelente maldad fanática del *Don Ramiro*, de una gloria sin brillos ni

nobleza, cirio enlutado donde se consumía el pábilo de un alma bastarda. Y, finalmente, los ya citados *El Divino Impaciente*, el domador místico de los fieles asiáticos, que habían de devorarlo, y este *Venerable hermano Gárate*, el divino paciente que consagró su existencia entera a la humilde misión de abrir y cerrar una puerta, sin ver, ni desear, ni esperar nada del mundo, sino lo que la rayita de campo, cielo y agua que al entreabrir aquélla le traía una caricia de aire libre, tan humilde como él...

Y ¡qué amplia, cuán diversa y afirmativa de grandes dotes de *sinfonista narrativo* la otra serie de retratos agrupados, de plurales conjuntos de singulares tipos, que en la armonía de la composición y el relato del tema conservaban cada uno su espíritu propio e independiente! *Los mineros*, torvos, fuertes y melancólicos, en un friso temible de voluntades que despiertan y se rebelan; *Los gloriosos harapientos*, el retorno de Elcano y los dieciocho famélicos y soñolientos hombres, resto de los doscientos treinta y siete que embarcaron bajo el mando de Magallanes y que acudieron a postrarse a los pies de las Vírgenes sevillanas Nuestras Señoras de la Victoria y de la Antigua la tarde del 8 de septiembre de 1522. Pocas veces se ha expresado con tan conmovedora y enérgica certidumbre de arte y de emoción un episodio de viril grandeza con esta sobriedad, que rubrica la elocuencia sin alardes pegadizos.

Y culminante, totalizadora de un credo cristiano y estético donde se expande y culmina uno de los mejores temperamentos de pintor que ha dado nuestra época, la inmensa composición religiosa *La Virgen de Aránzazu*, en la que se contempla a los contempladores de la Patrona de Guipúzcoa, la muchedumbre de gentes de diferentes edades, condición social, tareas y servicios diversos, y que añadía a las ejemplares creaciones similares de otros siglos la obra de un artista de hoy, capaz de sentir, acometer y realizar fraternalmente los dos temas eternos de la pintura religiosa y la pintura histórica.

Una mañana de mayo de 1952 salíamos Salaverría y yo de cumplir la penosa misión—pero absorbente y grata, cuando se pone en ello lealtad y respeto a la ilusión ajena—de instalar una Exposición Nacional.

Y el artista, con aquel efusivo sonreír y aquel manoteo y oprimir del brazo de su interlocutor, que le revelaban distinto de su aparente hurañez y severidad habituales, me dijo:

—Sí. Hay un afán ahora de ir a la claridad, que no siempre se logra, para caer en chillonerías estúpidas y en acritudes descomplementarias; un afán de desluminizar y desconcretar con desdibujos de los que no supieron nunca dibujar ni construir. Una rencorosa y envidiosa ofensiva contra lo que llaman negruras y rigideces... Te confieso que yo también siento, sin desdecirme, naturalmente, de mí mismo, aquel afán de claridades infinitas. Quisiera pronto y plenamente darme al gozo de claridades y de blancuras purísimas. Pienso ya en lienzos donde el negro esté ausente y todo esté como henchido, saturado y etéreo de serenidades celestiales, alígeras, de ángeles y virgíneas de adolescencias... Un sueño de elevación sobrehumana, más allá de la vida.

¡Y así ha sido!



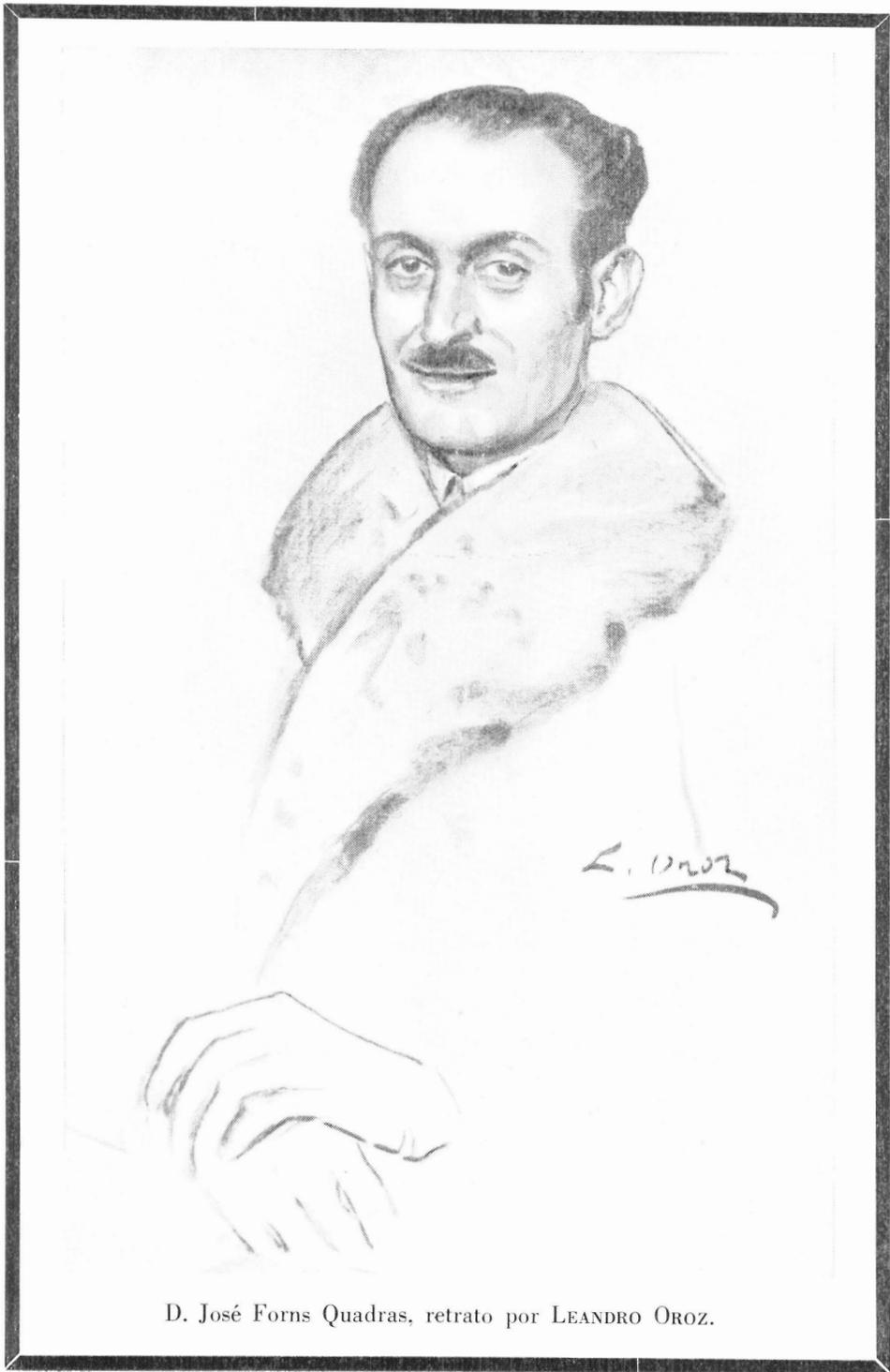
*NECROLOGIA*

**DON JOSE FORNS Y QUADRAS**

**POR**

**JOSÉ SUBIRÁ**





D. José Forns Quadras, retrato por LEANDRO OROZ.



LLEVO la representación de la Academia para asociarme, a la vez que en su nombre en el propio, al dolor que sufre esta Corporación por el fallecimiento del Académico numerario de la misma Excelentísimo Sr. D. José Forns y Quadras, acaecido en Ginebra el 6 de septiembre del pasado año de 1952, tras rápida e inesperada enfermedad.

Siete años perteneció a la Real Academia de Bellas Artes el señor Forns: bien pocos, es verdad, para los que todos hubieran deseado contarle aquí, y también para los que se podían esperar de su relativa juventud, pues sólo contaba cincuenta y cuatro de edad al fallecer.

A propuesta de los Académicos D. Joaquín Larregla, P. Nemesio Otaño y D. Conrado del Campo, el Sr. Forns fué elegido Académico de número en sesión extraordinaria de 4 de noviembre de 1944, y tomó posesión en solemne recepción pública el 9 de abril del siguiente año 1945, contestándole en nombre de la Corporación el maestro D. Conrado del Campo.

La hoja de méritos presentada a raíz de la propuesta del Sr. Forns, acrecentada posteriormente por otros bien importantes y complementada por algunos anteriores, pero no consignados ahí se puede resumir del modo que diremos ahora.

Nació el Sr. Forns en Madrid el 12 de enero de 1898, y pronto manifestó su vocación musical. En 1908 terminó sus estudios de solfeo. En 1913 concluyó sus estudios de piano, siendo discípulo de Fúster. Siguió en el Conservatorio de Madrid los de armonía con el Académico D. Pedro Fontanilla, y después los de composición con D. Conrado del Campo, a cuyo término obtuvo un primer premio.

A la vez que la Música, le interesó la Jurisprudencia. En 1912 había obtenido por oposición el número 1 de Premio Extraordinario de Bachillerato en la Sección de Letras del madrileño Instituto de San

Isidro. En 1915 alcanzó también el número 1 de Premios Extraordinarios en la Licenciatura de Derecho, como alumno de la Universidad Central, en la cual se doctoró muy poco después.

A partir de entonces su actividad se desplegó en dos ramas, que cultivaría de un modo simultáneo: la musical y la jurídica. Desde temprana edad, y durante cerca de cuatro lustros, fué crítico musical del diario "Heraldo de Madrid". Bien pronto colaboró con asiduidad en otras publicaciones musicales, y durante largo tiempo figuró como colaborador musical de "La Vanguardia", de Barcelona.

En 1922 ganó por unanimidad la cátedra de Estética e Historia de la Música en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Poco después dió a la estampa dos obras en varios tomos que verían repetidas ediciones, a saber: "Estética aplicada a la Música" e "Historia de la Música".

A la composición dedicó variados frutos de su ingenio. Escribió, en efecto, las siguientes zarzuelas: "La reina patosa" (teatro Cómico, 1922), "El ingenio de papá" (teatro Cómico, 1923), "Nely" (Eslava, 1927), "La flor del pazo" (Zarzuela, 1928). Colaboró en varias comedias musicales: "Flores de lujo" (Reina Victoria, 1931) y "Tres gallinas" (Zarzuela, 1935). En París dió a conocer la música con que dotó el espectáculo "Flores de lujo" (1928). Fué autor de la música de fondo con que se exornaron diversas obras teatrales y filmadas: "Prim", "Isabel de Solís", "Diez días millonaria", "El rayo", "El Niño de las Monjas", "Flora y Mariana", "Madre Alegría" y "Un caballero famoso".

Grandes, perseverantes y sumamente beneficiosas fueron sus labores en pro de los intereses intelectuales de los artistas, y esto presenta otra faceta de la personalidad del Sr. Forns. Especializado en Propiedad intelectual y en la defensa de los derechos de artistas, nuestro desaparecido compañero desempeñó numerosos cargos directivos en la Sociedad General de Autores Españoles, cuya representación llevó asimismo en reuniones internacionales. Desde 1934 fué jefe de la Sec-

ción de Cinematógrafo en dicha Sociedad de Autores. Asimismo fué asesor jurídico internacional de esta entidad. Figuró como delegado perpetuo en el Consejo Permanente para la Cooperación de los Compositores y como miembro de la Comisión de Legislación de la Confederación Internacional de Autores y Representantes del Consejo Europeo en el Consejo Panamericano de Autores.

Con sus tenaces campañas contribuyó a elevar la condición social de los artistas y a defender sus derechos morales y materiales. Para ello utilizó la palabra y la pluma. Con la vehemencia peculiar de su espíritu pronunció conferencias —aparte las consagradas a la música— sobre aquellos temas, siendo la Academia de Jurisprudencia una de las tribunas a las que subió con más constancia. Esta Corporación le premió la titulada “El derecho de propiedad intelectual en sus relaciones con el interés público y la cultura”. La Escuela Social le imprimió la que en su aula dió bajo el título “Lo popular y lo culto”.

Extensa es la lista de revistas que acogieron sus trabajos jurídicos. Baste mencionar “Información jurídica”, “Revista de Derecho Privado”, “Revista General de Legislación y Jurisprudencia”, “Revista de Educación Nacional”, “Revista de la Universidad de Madrid”, “Bibliografía Hispánica”, “Anuario de Derecho Civil”, “Diritto d'autor” y “Le Droit d'Auteur”.

El discurso que leyó el Sr. Forns en el solemne acto público de su recepción académica se titula “El derecho de autor de los artistas”. Hubiera podido elegir un tema de algunas de sus especialidades, es decir, aquellas cuya enseñanza le estaba encomendada por ministerio de la Ley como catedrático del Real Conservatorio de Música y Declamación. Ello le habría proporcionado un fácil lucimiento personal, como el mismo beneficiario expuso en el preámbulo de su disertación; pero lo sacrificó, y en su lugar hizo una aportación de carácter práctico. Para ello tenía sus razones, de las que nos haremos eco aquí. Le había tocado pertenecer a una generación que abrió los ojos a la realidad entre los horrores de una guerra mundial, y en tales circuns-

tancias, absolutamente insoslayables, era forzoso descender del plano idealista para buscar soluciones y remedios a la crisis general desencadenada por la postguerra, y de la cual fueron víctimas también las profesiones artísticas. Su preparación jurídica le llevó por esos derroteros, y eso le permitió desplegar una actividad sumamente beneficiosa para los intereses profesionales de los los artistas en general y de los músicos muy especialmente.

Habría bastado esto para honrar su memoria, si no lo hicieran acreedor a ello en igual o mayor categoría otros merecimientos, merced a los cuales su nombre queda vinculado al arte musical y la vida interna de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuyo seno, durante más de siete años, colaboró merced a las envidiables dotes de su inteligencia privilegiada, haciendo ostentación de acaloradas vehemencias y de un temperamento apasionado y fogoso, como diremos, para finalizar este necrológico tributo, haciendo nuestras las palabras finales de la salutación con que se le dió la bienvenida en esta Casa.

*NECROLOGIA*

D. MARCELIANO SANTA MARIA Y SEDANO

POR

JOSÉ FRANCÉS

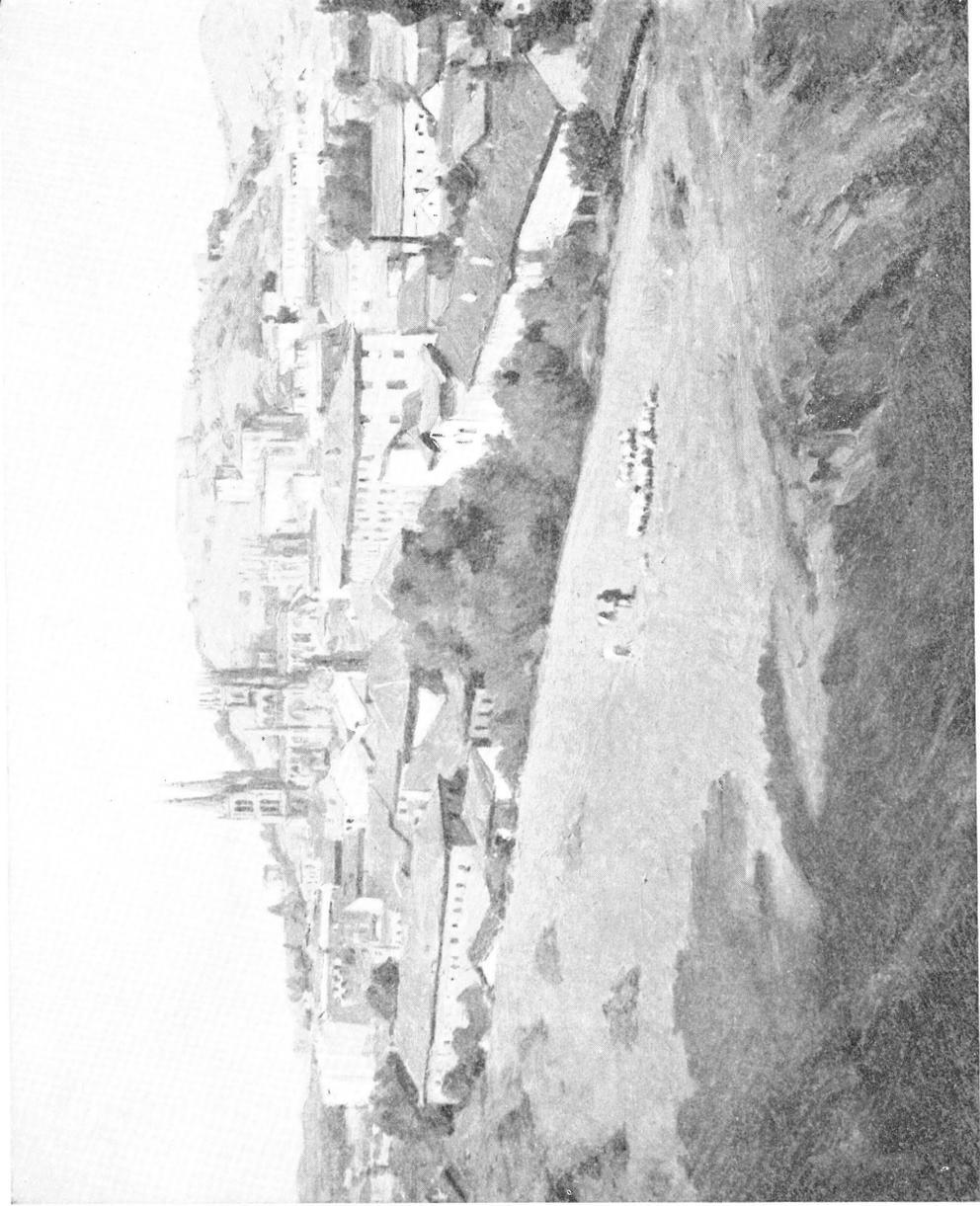




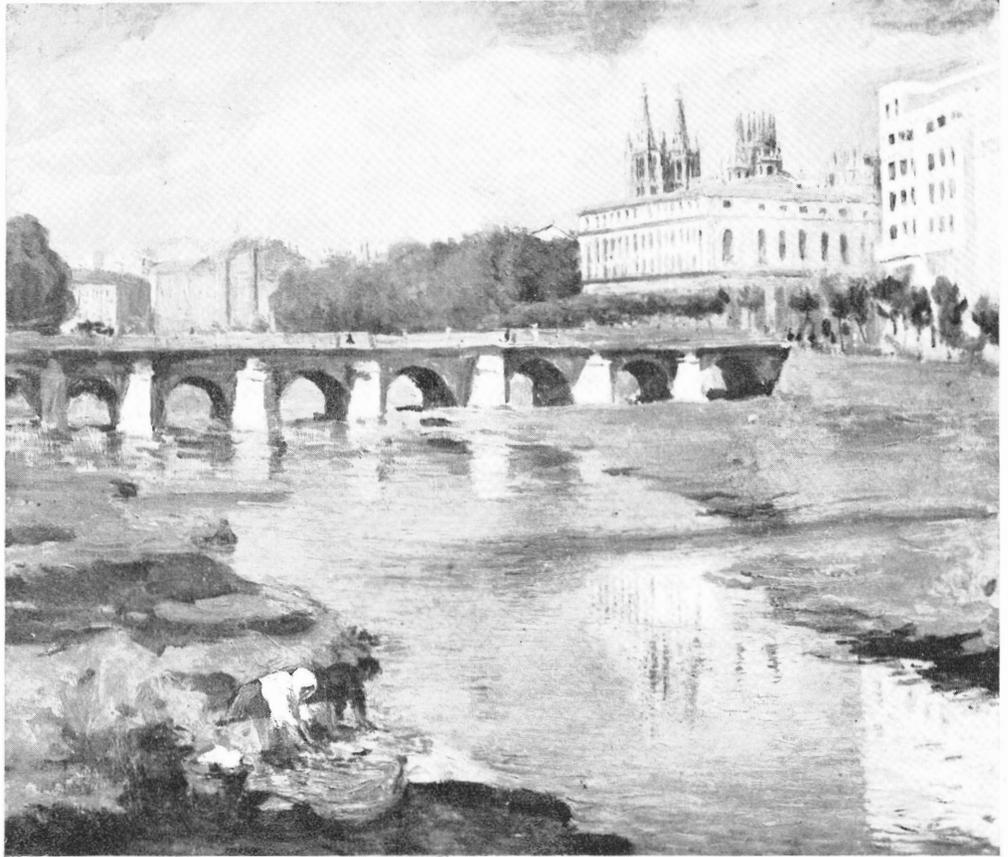
MARCELIANO SANTA MARÍA: autorretrato.



MARCELIANO SANTA MARÍA: «Reinaldo y Armida».



MARCELIANO SANTA MARÍA: «BURGOS».



MARCELIANO SANTA MARÍA: «El Arlanzón».

Nació en Burgos el 18 de junio de 1866. Murió en Madrid el 12 de octubre de 1952.

Fué elegido Académico numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando el 23 de marzo de 1912, e ingresó el 16 de febrero de 1913.

Tema de su discurso: *Poderes del Arte*. Contestación de D. Narciso Sentenach.

**A**CASO no había en toda la pintura española de hoy otra figura como la de Marceliano Santa María —de patriarca triunfal, en quien la robustez añosa, la majestad extendida y el claror fresco, aún juvenil en la octogenaria senectud—, donde los renacimientos continuos se marcaran con tales caracteres de supremacía legítima.

Se sabe bien que el maestro alcanzó gloria pronto en el arte de retratar gentes, componer humanas escenas y evocar hazañeras aventuras y poemáticos idealismos. Pero pudo olvidarse, y acaso desconocerse —pecados coincidentes de ingratitude o ignorancia—, esa alcurnia propia y prócer de figuras con trasunto vivo cuando el maestro dióse a amar por entero la contemplación y relato de su tierra nativa y a mantener ferviente la nostalgia cidiana.

Se piensa ante la obra plenaria de Santa María, brotada de hidalgo vuelo y consagrada a la celistia pura de Castilla, ante esta obra tan épica como lírica —y por la cual pasa a veces en rítmica cadencia de popular copla el costumbrismo coetáneo—, en aquellos versos del Poema del Cid:

*Martín Antolínez mano metió al espada.*

*Relumbra todo el campo.*

Así, “relumbra todo el campo” en los cuadros cuando el pintor a sus pinceles mete mano para el cidiano arrobo o la eglógica visión de los paisajes fragantes.

Más de una vez he dicho ser para mí Marceliano Santa María aquel mismo hidalguísimo, aquel leal castellano de la barba florida y el cuerpo hercúleo, que en su famoso cuadro *Las Hijas del Cid* ampara bajo sus brazos la noble desnudez de doña Elvira y doña Sol, las infamadas por los bellacos infantes de Carrión. Porque así se me aparece el artista en simbólica actitud y aptitud de centrar las dos nobles desnudeces de la belleza imaginada y realística belleza.

Marceliano Santa María murió en plena dedicación de lo que constituyera la ilusión y la actividad infinita de toda su vida: el arte. Ya antes de ahora Marceliano Santa María tenía el legítimo derecho de ser considerado como una relevante figura del arte español contemporáneo. Fiel a la trayectoria estética mantenida desde sus comienzos, Santa María ha dejado una obra, fundamentalmente leal a la tradición hispánica, reflejada en una serie de producciones donde el pasado glorioso de nuestra raza y el presente de eternidad del paisaje y el carácter castellanos se expresan con singulares energía y sensibilidad. Se sabe bien cómo en sus últimos años, cada verano, Santa María iba a contemplar con filiales miradas el esplendor ubérrimo y la robustez himnaria de su tierra nativa. Y ello se traducía en una serie, sin cesar renovada, de visiones frescas, fragantes, plenas de claro optimismo, felizmente opuestas a la tendencia monocroma que suele oscurecer el arte de los pintores en su máxima senectud. Y si en el artista se daba esa perenne juvenilia, esa cantarina gracia de contemplar y relatar las formas y los colores con radiante optimismo, era porque en el hombre se daba igual condición. ¡Admirable temperamento el de Marceliano Santa María, dotado de una inmarchitable ingenuidad, de una casi infantil ufanía, no desmentida en ningún momento! A lo largo de nuestra vieja amistad, Marceliano Santa María me nombraba su hermano mayor, cuando en realidad yo aprendía de él en todos los momentos la sensatez noble, el equilibrio reflexivo y, sobre todo, el deseo de emular su infinita bondad y tolerancia, que no siempre se puede adquirir, siendo así que es rasgo consustancial del propio temperamento.

Consecuente de ese bueno y bello mirar la vida, diríase que para Santa María la pintura era un juego complacido y complaciente. Pero, además, ello no impedía que —sobre todo en las primeras etapas de la juventud y de la madurez— la obra de Marceliano Santa María estuviese saturada de cultura literaria, de apasionado conocimiento de la historia de nuestra patria.

Pertenece Marceliano Santa María y Sedano a una familia de artistas plateros todos ellos, que aguardaron sin prisa, temor ni holganza, la muerte a la sombra de la Basílica, al modo de los antiguos artesanos que trabajaran metales preciosos como las almas los clérigos, sus contertulios y clientes.

En el taller vetusto de los Santa María, con sus viejos entalles, abarrotados de herramientas gastadas por el uso constante y que en el siglo XIX evocaba aquellos otros talleres de los orfebres italianos del Renacimiento, aprendió Marceliano Santa María a dibujar, diseñando cálices y custodias, construyendo candelabros y martillando bandejas.

Simultaneaba su aprendizaje artístico con los estudios del bachillerato y con la asistencia a las clases nocturnas de la Academia Provincial del Consulado de Burgos.

En 1885 se trasladó Marceliano Santa María a Madrid, y, luego de asistir breve tiempo a la Escuela de San Fernando, ingresó en el estudio de Manuel Domínguez, donde tuvo por condiscípulos a otros dos maestros actuales —Fernando A. de Sotomayor y Eduardo Chicharo— a quienes, andando el tiempo, siendo el uno director del Museo del Prado y director de la Academia Española de Roma el otro, daría él, también, la bienvenida en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1890 la Diputación de Burgos le pensiona para que continúe su enseñanza en Roma, y es durante el pensionado cuando acomete el enorme empeño de pintar el *Triunfo de la Santa Cruz*, que Burgos ha sabido conservar como tantas otras obras del maestro, hitos de los mo-

mentos evolutivos de su arte, siempre apasionado de una fértil inquietud ideológica y factual.

De este cuadro —concebido y resuelto en plena mocedad, con ese entusiasmo y audacia que solamente los años juveniles parecen consentir, pero que en Santa María la edad no amortiguó— dijo la crítica romana que era “miltoniano de concepto y miguelangesco de ejecución”.

Nada más exacto que esa apreciación. Todo en él es gigantesco y arrogante: las dimensiones —cerca de seis metros por cinco—, y la composición, el episodio que se conmemora, la técnica segura y espontánea.

Representa el momento en que, durante la batalla de las Navas de Tolosa, el año 1212, el castellano Alvar Núñez de Lara, portaestandarte del rey Alfonso VIII, salta a caballo las cadenas de esclavos etíopes que rodeaban la tienda del Rey Verde, agitando la sagrada enseña.

Este cuadro fué pintado en pleno verano, el terrible verano húmedo de Roma, en un estudio improvisado y no muy grande. Durante varios días se encerró allí con el cadáver de un enorme caballo blanco, recién muerto, y tres negros vivientes y sudorosos. La descomposición del equino y la exudación de los negros causaban una atmósfera nauseabunda. Y más de una vez el artista tenía que suspender brevemente su trabajo para reponerse de desvanecimientos. El propio artista me contó que, bastante tiempo después de terminada la obra, había perdido parcialmente el sentido del olfato de buenos olores y conservaba pertinaz el de los repugnantes. Esto da idea de su concepto acendradamente realista de la pintura, que luego había de manifestarse, con mucho más grato asunto y evocativa dedicación de tierra castellana, en el lienzo *El esquileo*, acaso una de sus obras culminantes.

Entre el *Triunfo de la Santa Cruz* y *Angélica y Medoro* —que nunca debieron dejar de ser joyas del Museo de Arte Moderno— se suceden veinte años de una renovación estética constante, de un permanente anhelo de perfecciones sensoriales y espiritualismos cada vez más sensibles, hasta llegar a la depurada quintaesencia de su arte, donde la verdad y el ensueño se fundían en unas creaciones que heredaban le-

gítimas la aérea atmósfera y voluptuosa complacencia cromática de los venecianos.

Rinde tributo a su época. Está siempre en la vanguardia y compite con los maestros coetáneos. Así, no solamente puede estudiarse a lo largo de la dilatada obra de Santa María su propia personalidad, sino hallar como un resumen de las diversas tendencias que han agitado la pintura española durante el último período del siglo XIX y los primeros del XX.

Aborda y triunfa en todos los géneros.

El lienzo histórico: *Triunfo de la Santa Cruz, Las hijas del Cid, Se va ensanchando Castilla*. El cuadro simbolista: *El mar dará sus muertos (La Resurrección de la carne)*. La pintura decorativa: techos del Ayuntamiento de Burgos y del Palacio de Justicia de Madrid. El cuadro anecdótico y costumbrista, *¿Será difteria?* (que se conserva en el Museo de Barcelona), *A la Epístola*. Los cuadros de tendencia social y melodramática, al gusto finisecular: *Entierro de una niña, A mejorar la raza burguesa*. Los temas religiosos: *Santa Teresa, El Buen Pastor, Santa Casilda, San Benito, Las Animas, La Santísima Trinidad...* El cuadro de tema rural, de concepto reciamente naturalista, como *El esquileo* —su último envío de pensionado—, acaso uno de sus más admirables lienzos, que se conserva en la Diputación Provincial de Burgos y que expuesto en París —Salón de Artistas Franceses—, el año 1898, obtiene la más entusiasta acogida de la crítica francesa y le señala como a uno de los futuros maestros de la pintura española moderna.

Pero predomina en él la fase que pudiéramos llamar de influencias literarias y, sobre todo, de amor a lo que nunca dejó de ser devoto: los temas cidianos. Pinta entonces el gran lienzo *Angélica y Medoro* y *Las hijas del Cid*. En el primero, como en varios retratos de la misma época, suena el tono melódico y el esplendor cromático del Tiziano. En *Las hijas del Cid*, composición robusta, sobria de tonos, enérgica de trazo, hay como un símbolo de lo que siempre fué la pintura de Marceliano Santa María. Erguido, con noblediza austeridad y majestuosa

grandeza, el fiel servidor de "Mío Cid" acoge a ambos lados de sus brazos las figuras desnudas y mancilladas de las hijas del gran caudillo castellano. Es el arte viril de Santa María entre la representación del arte y de la raza. Esta obsesión cidiana, este noble afán de enaltecer lo supremo de la pintura y la personificación de la misma y la lealtad castellanas, culminan en el lienzo *Figuras de romance*, que obtuvo la Medalla de Honor el año 1935. Representa al Cid dormido en brazos de doña Jimena, ambos completamente desnudos. Y detrás de ellos, una prodigiosa celiasta nocturna asoma la paz de la llanada por un ventanal. ¿No indican el tema y la composición una generosa odisea? Que no deja tampoco de tener ese agrídulce sabor de picardía sana que constituye el matiz sobresaliente de nuestra literatura naturalista. Porque la obra recuerda cierto pasaje del Romancero, en que doña Jimena se duele de que el rey tenga siempre ausente de ella al esposo y se lo devuelva para breves horas, fatigado del combate y sólo deseoso de dormir.

También otras repetidas veces Marceliano Santa María evoca la figura del Cid. Y, a este propósito, quiero recordar que durante nuestra guerra civil, que el gran artista pasó, como al casi totalidad de los señores Académicos, en Madrid, años de angustia y de inquietud, tuvo la inesperada alegría de recibir misteriosamente un sobre, franqueado en la zona nacional, con un sello donde se reproduce su cuadro *Sé va ensanchando Castilla...* Este sello aún se emplea en los valores de cinco y diez céntimos y continúa siendo un homenaje al arte del pintor.

Luego Marceliano Santa María, sin abandonar la pintura de retratos, en la que fué sobresaliente maestro, se consagra casi por entero a la pintura de paisaje burgalés. Son centenares de notas, donde apenas si queda olvidada la más humilde aldea, ni los más dilatados valles, ni los lugares frondosos de la bendita tierra castellana. Tienen estas obras un aparente aspecto de grandes bocetos de impresionistas y fugaces interpretaciones, donde predominan las gamas claras, azules, transpa-

rentes, rosadas lejanías, verdores jugosos y la canción del agua en regatos y arroyos, o majestades fluviales.

Acaso se ha reprochado alguna vez, con notoria injusticia, la supuesta ligereza, la fugente delicia de estas armonías, por otra parte certeramente topográficas y localizadas. Pero es que Santa María no fué nunca de ese género de paisajistas retocadores y ampliadores que en el interior del estudio rehacen y aumentan de dimensiones el pequeño apunte, siempre afrontó directamente el natural y jamás dejó para otro día la súbita jornada inspiratriz. También se solía incomprender el entusiasmo temperamental de Marceliano Santa María, aquella casi infinita vanidad de exhibir sus obras y de merecer toda suerte de lauros, recompensas y honores. Pero al fin y al cabo, ello era consecuencia natural de su bondad ingenua, de su gracioso juego de él con el arte. Después de todo, medallas y condecoraciones, en el fondo, no son más que juguetes de la vanidad humana.

He sido testigo tembloroso, apenado, de los últimos momentos de Marceliano Santa María y puedo decir que la última impresión vital que se llevó al otro mundo fué la de una infinita alegría, al decirle yo —el amigo y el crítico tan leal a él— que su cuadro *Ya se van los pastores a la Extremadura* y el boceto del retrato de su sobrina con el hijo, niño de ella, me parecían admirables. Fué esta idea la postrera de su pensamiento. Es el nombre de la Madre, el maternal recuerdo, el que resume para siempre la idea a la vida de los hombres, y aquellos resplandores gozosos de las pupilas ya mortecinas del maestro ratificaban el aserto. Era la pintura, la madre pintura, la que animó su rostro en el pre-instante agónico. Madre Pintura, de matriz inagotable, que dió a luz a los grandes pintores españoles de ayer y de hoy, primeros en el mundo.



EL PADRE VILLALPANDO (1552 - 1608)

Y

SUS IDEAS ESTETICAS

(HOMENAJE EN SU CUARTO CENTENARIO)

POR

R. C. TAYLOR



## I

C UENTAN del rey Carlos I de Inglaterra que hallándose aprisionado en el castillo de Carisbrook en 1648 poco tiempo antes de su condena y muerte, entretúvose leyendo a Villalpando. Después de las Sagradas Escrituras era éste uno de sus libros favoritos. Y no es de extrañar que entre las obras de devoción del desdichado monarca, casi todas de fuerte sabor anglicano, figurase también la del ilustre jesuíta de Córdoba. Divulgada por toda Europa, gozó de inmenso prestigio durante casi dos siglos no sólo como comentario teológico a la profecía de Ezequiel, sino también como el más ambicioso esfuerzo jamás emprendido de reconstruir el antiguo templo de Salomón. Aunque hoy en día la reconstrucción del Padre Villalpando no puede sino parecer una especie de curiosidad artística, su libro encierra un inestimable caudal de ideas estéticas, sobre todo en cuanto a la arquitectura. Sin embargo, yace casi olvidado. Menéndez y Pelayo, en su "Historia de las ideas estéticas en España", ni siquiera le cita. No consta ningún extracto suyo en las "Fuentes literarias" de Sánchez Cantón. Tampoco le menciona Manuel Gómez Moreno en su admirable obrita "El libro español de arquitectura". El presente ensayo, pues, es una tentativa de rescatar a Villalpando del olvido que le rodea y de restaurarle al puesto que merece entre los demás luminares del pensamiento estético de España.

\* \* \*

La obra en cuestión, publicada en tres grandes volúmenes en folio, salió a la luz en Roma entre 1596 y 1604. Lleva el título grandilocuente de "Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesv

in Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani". La contribución del Padre Prado, que consiste en un extenso comentario sobre los primeros veintiséis capítulos de la profecía de Ezequiel, no ha de preocuparnos aquí. El Padre Jerónimo Prado fué sobre todo un teólogo —“ingenij exercitatissimi in sacris scripturis interpretandis”, como le califica su colega— y su comentario ocupa todo el primer tomo. Pero el que nos interesa a nosotros es sobre todo el segundo, que salió a luz en 1604 y contiene la reconstrucción del templo. Esta parte ostenta el título “De Postrema Ezechielis Prophetæ Visione Ioannis Baptistæ Villalpandi Cordubensis e Societate Iesv” (fig. 1). El tercer tomo, también de Villalpando, consiste en una serie de notas aclaratorias y amplificaciones al texto del segundo, y constituye un ejemplo prodigioso de la inmensa erudición del autor.

Todavía se conocen pocos detalles de la vida de Villalpando. Los datos reunidos por Astrain en su “Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España” son bastante escasos<sup>1</sup>. Parece que nació Villalpando en Córdoba en 1552, ingresando en la Compañía en agosto de 1575, a la edad de veintitrés años. Fué puesto bajo la tutela del Padre Jerónimo Prado, el cual, habiendo emprendido un comentario a la profecía de Ezequiel, decidió asociarle en su labor. Convinieron que éste se ocuparía exclusivamente de los capítulos XL, XLI y XLII de la visión del profeta, que son los que tratan de la forma y dimensiones del templo. En 1592 se trasladaron a Roma, donde existían mejores facilidades que en España para este género de trabajo. Pero a los pocos años murió el Padre Prado, dejando concluídos únicamente los primeros veintiséis capítulos de su comentario. Le tocó a Villalpando no sólo seguir con la reconstrucción del templo, sino terminar lo que le quedaba al Padre Prado por hacer. A pesar de lo arduo de su tarea, la acometió con redoblada energía. Tuvo la recompensa de ver salir de

---

1. ANTONIO ASTRAIN, S. J.: *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*, Madrid, tomo IV (1913), pp. 51 y 52.



Fig. 1.—In *Ezechielis Explanations*. Tomo II. Portada incorporando el orden armónico del P. VILLALPANDO.

VESTIGIUM TEMPLI IEROSOLYMITANI ET VNIVERSARVM ILLIVS PORTICVM A SALOMONE CON-  
 STRUCTARVM AD PRIMARIVM EXEMPLAR OLIM A DEO INVENTORE DAVIDI TRADITVM ET AB ANGELO POSTEA  
 EZECHIELE PROSPECTANTE COMMENSVRATVM.

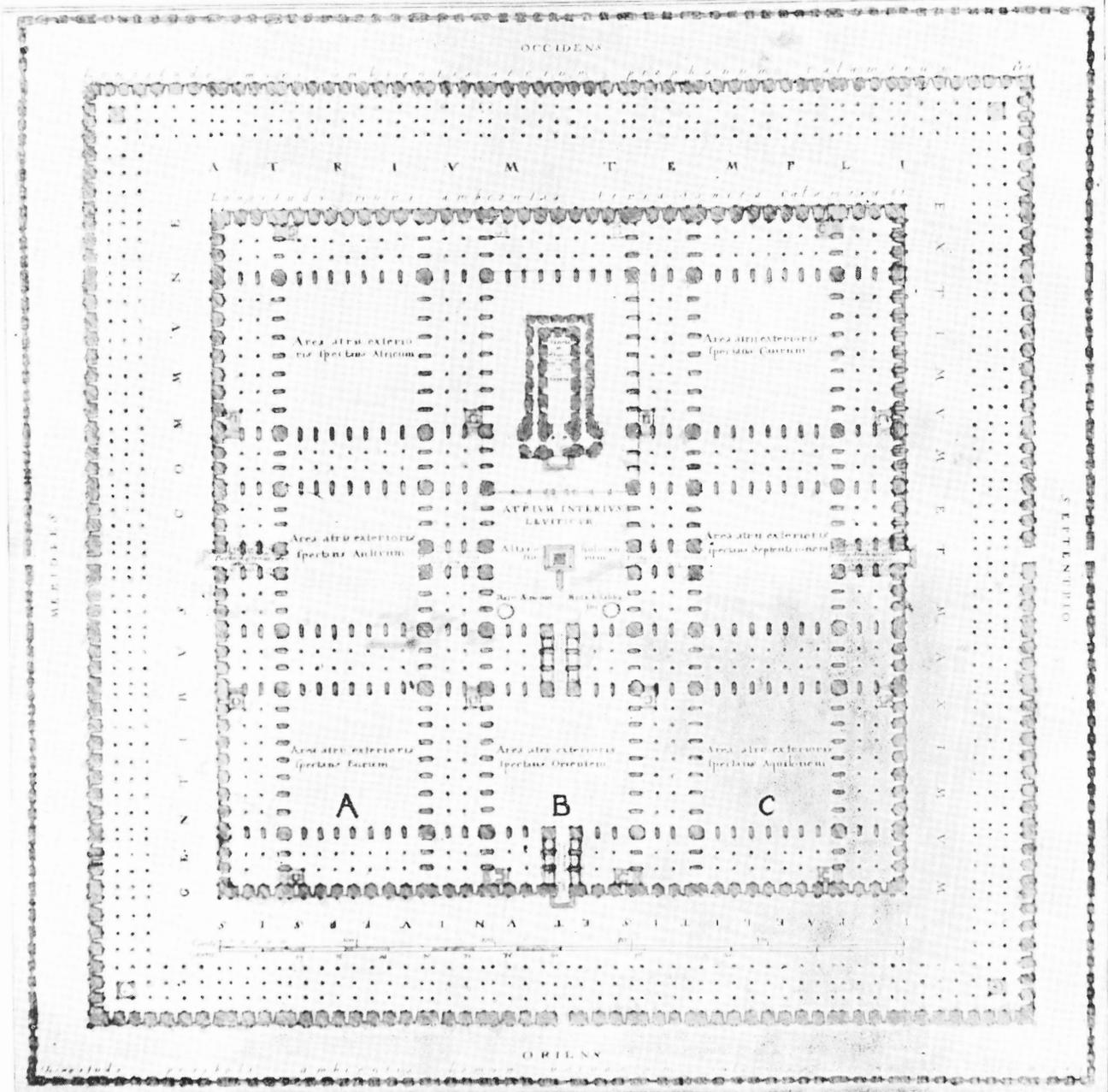


Fig. 2.—VILLALPANDO: Planta del templo de Salomón.

la prensa los tres tomos, aunque no sobrevivió largo tiempo a la publicación del último volumen, falleciendo en 1608.

Mediante la lectura detenida de la obra misma, es posible recoger varios datos adicionales que permiten completar la información de Astrain. En el curso de la dedicatoria del primer tomo a Felipe II, Villalpando nos da a entender que debió su educación desde mozo al rey, y que a no ser por esto le hubiese sido imposible emprender tan extensa labor<sup>2</sup>. En otra parte es más explícito. Nos dice que cursó ciencias matemáticas y que su maestro en estos estudios no fué otro que el célebre arquitecto Juan de Herrera<sup>3</sup>. Aunque no lo afirma expresamente, es posible que Villalpando fuese uno de los que asistieron a la Academia de Matemáticas, fundada en 1582 en Madrid bajo la dirección de Herrera. Sin embargo, esto es de menor importancia que el hecho indiscutible de que Villalpando estaba estrechamente relacionado con el grupo de arquitectos que rodeaba al rey. Por consiguiente, no es aventurado suponer que las ideas estéticas de Villalpando fueron asimismo las de Herrera y el círculo real.

Prueba adicional de la amistad que mantenía Villalpando con el rey se da en la "Relación Summaria del Modelo de la antigua Hierusalem", escrita por el Padre Gaspar de Pedrosa. Este curioso documento, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>4</sup>, relata cómo en el domingo de sexagésima de 1597, Pedrosa presentó a Felipe II en el Alcázar Real de Madrid un modelo en yeso, "bien dorado y barnizado", de la antigua ciudad de Jerusalén, que el Padre Villalpando había enviado al rey desde Roma<sup>5</sup>. Venía en una magnífica caja de madera, ostentando por fuera el escudo real. Alrededor de la caja se leía la inscripción

---

2. *Explanationes*, tomo I, Dedicatoria a Felipe II, viii.

3. *Ibid.*, tomo I, Prólogo al lector, xi.—«Atque ille (Pater Pradus) hoc sibi pollicebatur, opinione fortasse de me aliqua concepta nonnullius eruditionis disciplinarumque Mathematicarum, atque Architecture, quibus artibus, Ioanne Ferrerio supremo Regis Catholici Architecto ingeniosissimo ac peritissimo viro docente, sacrarum litterarum studia conatus eram ornare pro viribus.»

4. Ms. n. 6.035.

5. GASPARD DE PEDROSA: *Relación Summaria*, folios 134 y siguientes.

ción siguiente: "Veteris Hierosolimae vera imago a Patribus Hieronymo Prado et Ioanne Bapt.<sup>a</sup> Villalpando e Societate Iesu elaborata millesimo quingentesimo nonagesimo quarto." No vamos a preocuparnos más de este curioso ensayo topográfico. Quien desee formarse idea de cómo era este modelo, no tiene más que examinar el grabado de la santa ciudad en el tercer tomo de las "Explanaciones". Aquí basta con decir que con toda probabilidad esta maqueta se guardó en el Alcázar Real, hasta que el incendio de 1734 destruyó completamente el viejo palacio de los Austrias.

Algunos días más tarde, según refiere el Padre Pedrosa, entregó éste al rey un ejemplar del primer tomo de Ezequiel, recién salido de la prensa, el cual contiene íntegro el comentario del Padre Prado. Al mismo tiempo le presentó algunas pruebas preliminares de los grabados del templo de Salomón, destinados a ilustrar los dos tomos siguientes<sup>6</sup>. En esta ocasión se hizo la presentación en el aposento particular del rey, quien tenía que guardar cama por hallarse algo indispuerto. Asistieron al acto la familia real y varios miembros de su Corte, entre ellos el arquitecto Francisco de Mora. "Púsose luego —dice el texto<sup>7</sup>— una mesilla a su Magd sobre la cama para ver las estampas que agora venían del templo y como cosa de traça y edifficio a que esta ynclinado dio le mucho gusto ver las medidas de las paredes, las alturas, el atrio grande para todo el pueblo la diuision de aposentos y quarto p<sup>a</sup> los Sacerdotes y otro quarto q auia en el templo para las Vírgenes el lugar para los sacrificios, las puertas del templo, los candeleros vasos y Cherubines y otras cosas para seruicio del templo, el Sancta S<sup>or</sup> y en cada cosa destas ay tanto primor y grandeça que se vee bien el author. Decíale de quando en quando Mora, Tracista del Rey q era mayor edifficio q el del escorial."

6. Ibid., folio 149. Según la carta que el P. Gil González Dávila, provincial de Andalucía, dirigió al general Acquaviva (citada por Astrain) solicitando permiso para que los PP. Prado y Villalpando se trasladasen a Roma, ya en 1592 un grabador flamenco residente en Sevilla había empezado a abrir algunas planchas para ilustrar la obra. El esmero con que se ejecutaron estos grabados hace pensar en la posible intervención del grabador real, Pedro Perret, natural de Amberes, famoso por sus láminas del Escorial.

7. Ibid., folio 150.

En la fecha en que el rey Felipe II vino a examinar estas pruebas, Villalpando ya llevaba diecisiete años en esta labor. En el prólogo al primer tomo de las “*Explanations*” nos cuenta cómo fué en Córdoba donde él y el Padre Prado convinieron en emprender un extenso comentario a la profecía de Ezequiel<sup>8</sup>. Este comentario iría acompañado de una minuciosa reconstrucción arquitectónica del templo, tarea para la cual los conocimientos de matemáticas y arquitectura del Padre Villalpando resultarían muy a propósito. Habiendo éste terminado sus diseños, los mostró a su maestro, Juan de Herrera, quien a su vez los enseñó al rey. Cuando el arquitecto—escribe Villalpando<sup>9</sup>—“vió estos diseños nuestros por vez primera, y pudo examinar sus proporciones y las dimensiones de las partes, así como su armonía y belleza (que constituían tan clara manifestación de un ingenio supremo), confesó con toda franqueza que percibía algo de la sabiduría divina en la forma misma de la arquitectura. Aun cuando no hubiese hecho más que mirar los diseños, ignorando que todo esto se lee en la Sagrada Escritura, no hubiera tenido la menor dificultad en concluir que tal edificio nunca pudo ser producto del ingenio humano, sino concebido por la sabiduría infinita de Dios. Tal fué el parecer de un hombre sobradamente culto e inteligente. Esta opinión suya me la repitió él a mí con frecuencia, y no dudo que la sostuvo enérgicamente en presencia del rey, quien le tenía en gran estima. Desde el principio honró este indigno trabajo nuestro con su interés. Más tarde, es cierto, el rey mismo vino a conceder su aprobación y lo colmó de toda muestra de generosidad, sin la cual no hubiera sido probable, ni acaso posible, publicarlo.”

Estos grabados del templo, algunos de los cuales se despliegan a

\* \* \*

---

8. *Explanations*, tomo I, Prólogo al lector, xi.—“*Quae fuit etiam causa, cur hanc provinciam totius prophetiae explicandae, lector humanissime, susceperimus, nam, cum eodem ducti studio, octogessimo post sesquimillesimum Christi Domini natalis anno, P. Hieronymus Prado & ego, Cordubae conuenissemus; experiri cupiebamus ecquid, assiduo labore, simul conferentes, atque inter nos philosophantes, intelligere de augustissimo illo Salomonis Templo possemus.*”

9. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 1.<sup>o</sup> isagógico, cap 8, p. 18.

gran extensión, constituyen el elemento más extraordinario, quizá, de toda la obra. Representan en conjunto un ejemplo típico de manierismo arquitectónico a fines del siglo XVI. Muestran una corrección casi académica, muy lejos de las estridencias y caprichos del manierismo en su fase inicial, tales como se observan en los edificios de Miguel Argel, Giulio Romano y Pedro Machuca. Aquí hallamos aquel afán por lograr la unidad absoluta, tan característico del manierismo en todas sus manifestaciones, que se observa en el modo en que el Santuario constituye el elemento culminante del edificio y todas las demás partes dependen de él (fig. 2). Hallamos también aquel amor por la complejidad innecesaria, que se ve en la manera de multiplicar ventanas y columnas (figs. 3, 4 y 5), y en el complicado contrapunto establecido entre las columnas lisas y estriadas (figs. 6 y 7). Encontramos, además, aquel exagerado gusto por la uniformidad rayando en monotonía, que se observa, por ejemplo, en las hileras de ventanas en la fachada oriental del conjunto, tan evocadoras del Escorial (fig. 4). Sólo de vez en cuando aparecen las notas características del alto manierismo. Ejemplo de esto se ve en el contraste de escala que existe entre la portada monumental del Santuario y las diminutas ventanas laterales (figura 6). La impresión de malestar así engendrada se siente acentuada por el hecho de que el tamaño de las ventanas aumenta en cada cuerpo del edificio, si bien su número disminuye. Sin duda Villalpando se vió precisado a adoptar esta solución por hallarla en la Sagrada Escritura. No obstante, el resultado va contra la lógica de la construcción, la cual exige que las ventanas pequeñas se superpongan a las grandes y no lo contrario como aquí ocurre. Pero indudablemente el ejemplo de manierismo que más salta a la vista se halla en la fachada occidental y las laterales del Santuario (figs. 7 y 8). Se observará que en cada caso la hilera de ventanas de la parte alta del cuerpo inferior aparece rezagada, formando una especie de hueco o galería. Esto da como resultado que lo que es una pilastra en la parte baja se trueca en columna en la parte alta, mientras que en el cuerpo central las pilastras se curvan



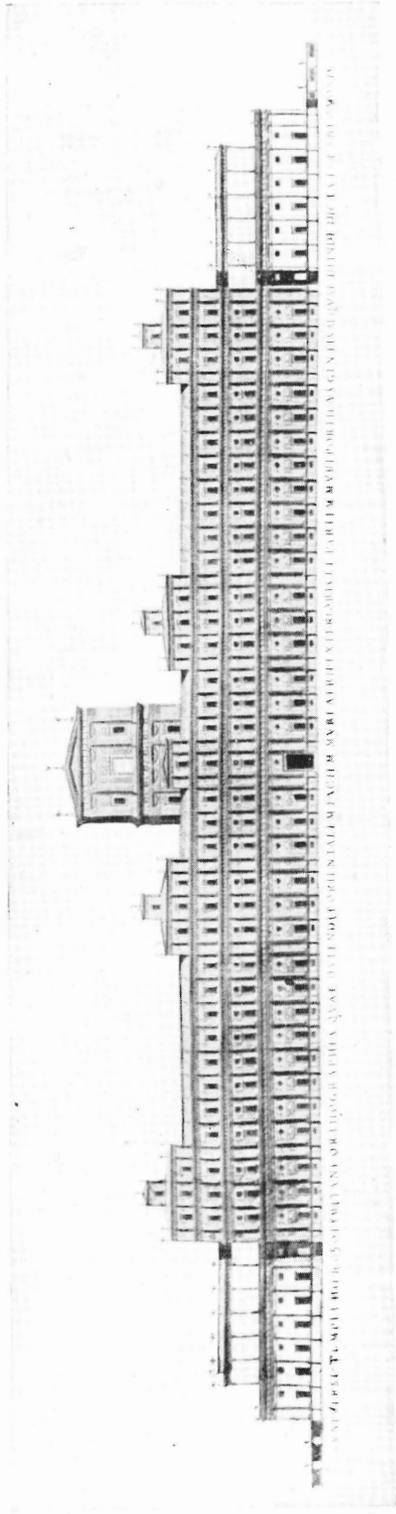


Fig. 4.—VILLALPANDO: Alzada de la fachada oriental del templo.

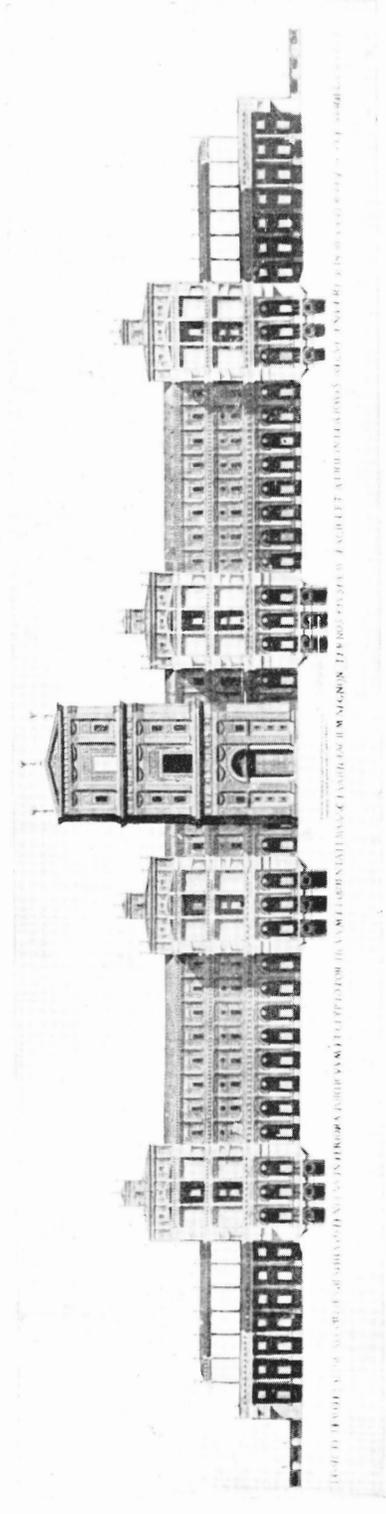


Fig. 5.—VILLALPANDO: Corte transversal del templo.



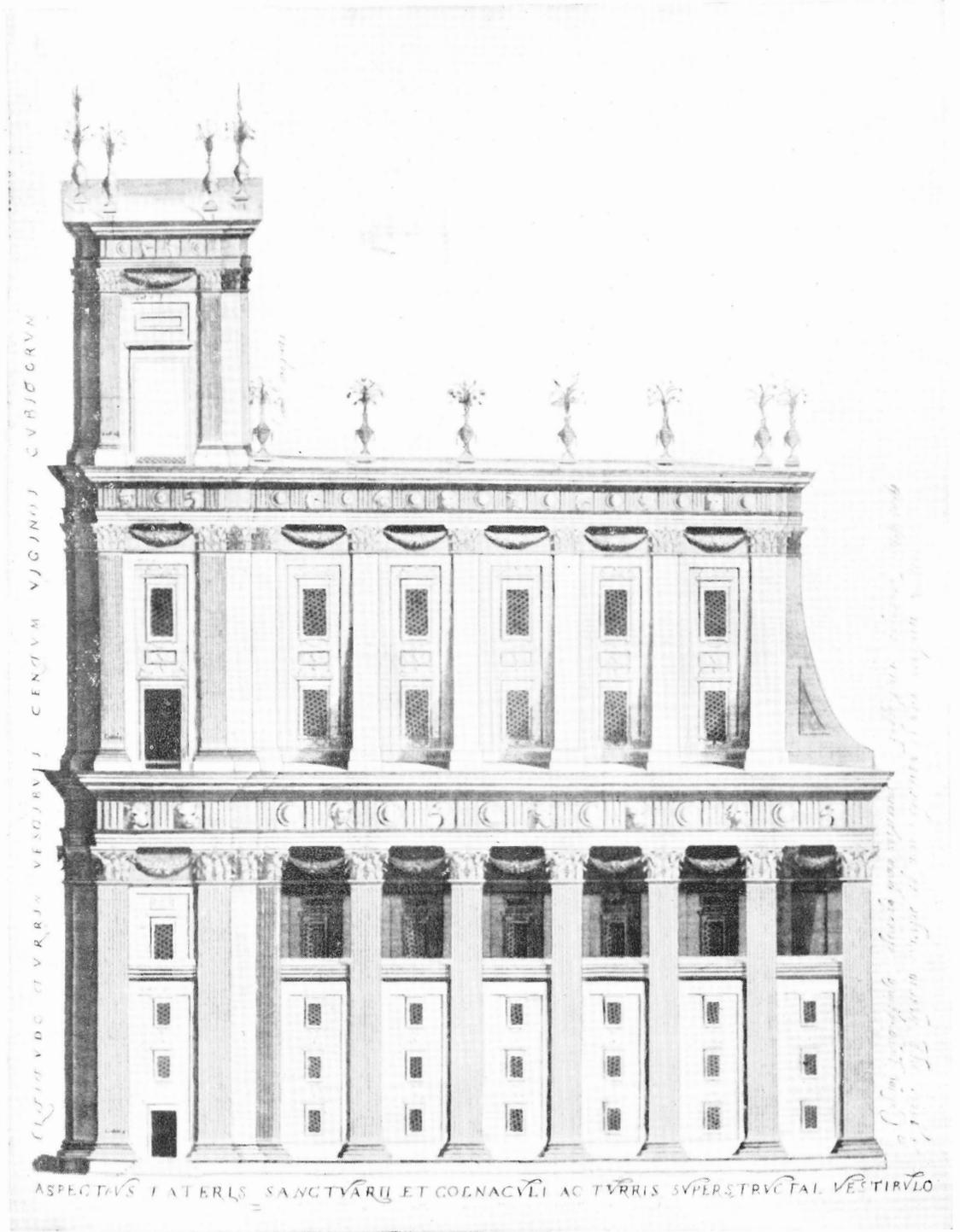


Fig. 8.—VILLALPANDO: Aspecto lateral del Santuario.

para transformarse en estribos. Tales procedimientos son típicos del estilo arquitectónico manierista. Sin embargo, hay que reconocer que en el caso del cuerpo inferior hay cierta lógica del lado de Villalpando, visto que una pilastra no es otra cosa que un pilar encastrado en el muro y que, por consiguiente, sólo se nos revela en parte. Así, al desaparecer el muro, es lógico que permanezca exenta la columna.

Terminaremos con la mención de otro toque de manierismo que, aunque relativamente pequeño, sirve para calificar el estilo. Se observará que las métopas de los dos cuerpos superiores de la fachada oriental del Santuario no guardan simetría (fig. 6). Tal procedimiento hubiese sido inconcebible en la arquitectura del Renacimiento.

\* \* \*

Queda evidente que los grabados de Villalpando no mantienen relación alguna con el templo de Salomón histórico. Lo que se ve es un edificio grecorromano, sin la menor huella de exactitud arqueológica. Por consiguiente, para apreciar la obra del jesuíta, es necesario olvidar por completo la arqueología. Su valor consiste exclusivamente en la luz que derrama sobre los problemas estéticos de su época, y en particular la razón que le promovió a reconstruir el templo. Esta razón no fué otra cosa que la de mostrar que el humanismo y la Sagrada Escritura no estaban en conflicto, cuestión que agitó profundamente la era tridentina. El problema de reconciliar la revelación divina con el inmenso caudal de la cultura clásica había preocupado a muchos intelectos renacentistas. Con el advenimiento de la contrarreforma cobró aún más urgencia, en vista de la actitud de los extremistas, tales como San Carlos Borromeo, que preconizaba la destrucción completa del humanismo por considerarlo neopagano<sup>10</sup>. En este contexto el templo de Salomón resultaba ser un perfecto caso de prueba. Como la forma y las proporciones del templo habían sido inspiradas por Dios, tenía forzosamen-

---

10. En su tratado titulado *Instructionum Fabricae et Superlectilis ecclesiasticae libri duo*, de 1572, San Carlos Borromeo pugna por la eliminación completa del estilo clásico, sobre todo para la construcción de iglesias. Admite, aunque con repugnancia, el uso de la columna clásica, pero sólo por motivo de su robustez y estabilidad.

te que ser un edificio perfecto. Villalpando hace de esto el punto de partida de la tesis. Intenta demostrar, por medio de un minucioso análisis del conjunto entero, que todas las medidas y proporciones del templo, sacadas de la Sagrada Escritura, concuerdan perfectamente con la doctrina del gran teórico clásico, Vitruvio.

La ejecución de este proyecto no resultó tan apacible como hubiera sido de esperar. Surgieron críticos e impugnadores. La síntesis de la Biblia y del humanismo, intentada por Villalpando, fué mal vista por aquellos que pertenecían al partido antihumanístico. Su reconstrucción del templo, aun antes de haber salido a luz, parece haberse trocado en campo de lucha para esta contienda de principios, que constituyó un conflicto de suma importancia para la historia de la estética de fines del siglo XVI, acerca del cual todavía se sabe muy poco. Hallamos un eco de estos acontecimientos en la introducción al segundo tomo de Ezequiel, donde Villalpando pretende silenciar a sus impugnadores alegando en contra de ellos la aprobación que había merecido de Juan de Herrera, su maestro <sup>11</sup>. Lo demás lo calla. Pero afortunadamente la "Relación" del Padre Pedrosa viene a suplir esta falta de detalles. Parece que el asalto contra el jesuíta fué montado nada menos que por el insigne teólogo Arias Montano. "Y como gran parte de la profecía de Ezechiel —reza el texto <sup>12</sup>— se refiere al templo fue conueniente sacar a luz el comento p<sup>a</sup> sacar la obra consummada q a tenido hartas contradicciones de hombres muy Doctos mayormente de Arias Montano pareciéndole que no es el templo de Salomón el que se describe en Ezechiel, pero auiedo visto esta obra en contradictorio Juicio por jueces que dispuso el Papa sixto todos hombres muy doctos y entre ellos el Cardenal Toledo y continuandose por sus sucessores y auiedo assi mismo Nro P<sup>o</sup> General señalado alg<sup>os</sup> Padres de nra Compañía y entre ellos el P<sup>o</sup> Pe-reyra P<sup>o</sup> Tirio auia salido esta obra con aprobaci6n de todos como su

11. *Explanationes*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 1.<sup>o</sup> isag6gico, cap. 8, p. 18.—«Cuius rei vel vnum afferam testimonium, quod si omnibus tantae auctoritatis esset, quantae est mihi, facile sperarem, nullum me deinceps hac in parte aduersarium habiturum. Illud est Ioannis de Herrera, maximi quondam Philippi Secundi Regis Catholici architecti, ac magistri mei.»

12. PEDROSA: *Relaci6n Summaria*, folio 149.

Magestad bien sabía pues por su orden y mandado auia proseguido con este trabajo después que supo que se auia dado principio del y con dineros q auia dado el embaxador de su Magd en Roma por su orden se auia comenzado a estampar.” La vindicación de Villalpando no pudo haber sido más completa.

No sorprende totalmente la actitud hostil de Arias Montano frente a la obra de Villalpando. Pocos años antes, en 1593, él mismo había publicado su propia versión del templo. Esta aparece en su “*Antiquitatum Iudicarum libri IX. In quis praeter Iudaeae, Hierosolymorum, & Templi Salomonis accuratam delineationem praecipui sacri ac profanis gentis ritus describuntur*”, impreso en Lyon. Esta obra, que Villalpando cita de vez en cuando en el curso de la suya, fué ilustrada con cierto número de grabados en cobre. Aunque estas láminas tienen pocas pretensiones artísticas, al contrario de las de Villalpando, que son de excelente factura, constituyeron el intento más ambicioso hasta la fecha de reconstruir el templo. Entre ellas figuran la planta del edificio (fig. 9) y varios alzados, cortes y perspectivas. Como relata el manuscrito del Padre Pedrosa, Arias Montano mantiene que la visión de Ezequiel era completamente ajena al templo del rey Salomón. Por consiguiente, la profecía de Ezequiel no figura entre las fuentes bíblicas de Arias Montano. Pero, en verdad, la controversia con Villalpando envolvía cuestiones mucho más graves que la de decidir si la visión de Ezequiel se refería o no al templo. El problema fundamental era el de si la Iglesia Católica debería oponerse inflexiblemente al humanismo, o si debería asimilar y enriquecer su propia causa con el vasto repertorio de cultura clásica exhumado por los humanistas.

Aun descontando el tono adulatorio que adopta Villalpando en la epístola dedicatoria a Felipe II con que encabeza las “*Explanationes*”, no cabe duda que este tratado debió su existencia, por lo menos en forma impresa, al entusiasmo y apoyo del rey. Además es interesante hacer notar que en este conflicto entre Arias Montano y Villalpando, ambos disfrutando de su amistad, el rey plantó decisivamente el peso

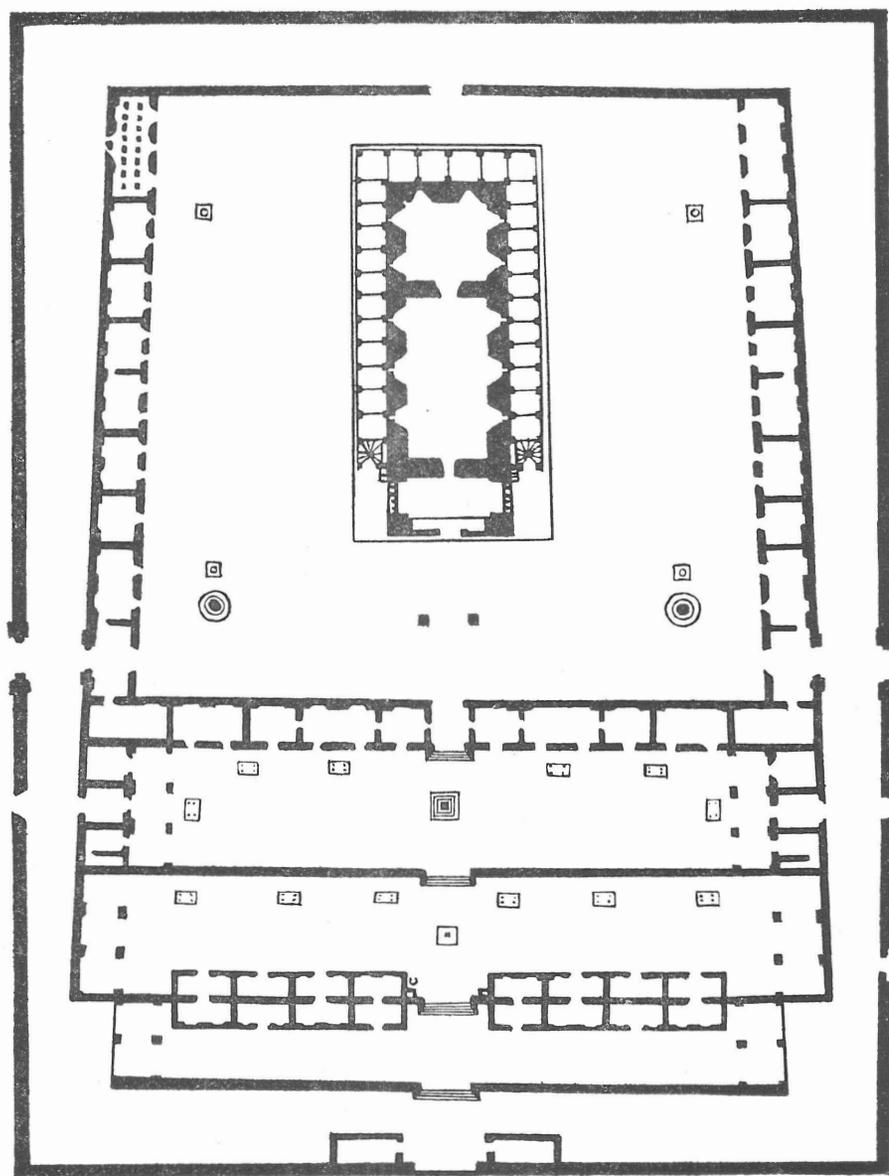


Fig. 9.—ARIAS MONTANO: Planta del templo de Salomón.

de su influencia a favor del humanismo. Cuando en 1597, postrado en el lecho, se entretuvo examinando los grabados que habían llegado de Roma, no era ésta la primera ocasión en que veía los diseños del jesuíta. Antes de partir a Italia, Villalpando había tenido ocasión de mostrar sus trazas al rey y su familia <sup>13</sup>. Además, parece que la reconstrucción del templo circulaba en manuscrito. En el inventario de los libros de la biblioteca de Juan de Herrera figura una “copia del tratado que se hizo del templo de Salomón”. En vista de la estrecha relación entre Villalpando y el arquitecto real, es de suponer que este tratado era una versión en romance de la reconstrucción del jesuíta. Seguramente fué en esta forma en la que Felipe II lo leyó por vez primera. Pero lo que importa es que la obra mereció el apoyo creciente del rey. Intervino enérgicamente a favor de Villalpando ante el Papa Clemente VIII, quien, según consta en el “Imprimatur” pontificio, contribuyó con mil ducados de oro a los gastos de publicación y acordó al autor privilegio durante veinte años en los dominios de la Santa Sede.

\* \* \*

Otra cuestión que inevitablemente provoca la amistad existente entre Villalpando y Juan de Herrera es la de la posible influencia de esas ideas acerca del templo de Salomón en la traza del Escorial. Claro está que Villalpando no pudo haber influído en los diseños de Juan Bautista de Toledo, ya que éste había dado comienzo a su famosa obra años antes de emprender Villalpando su reconstrucción. Sin embargo, se sabe que el templo, el supremo arquetipo, llenaba mucho el pensamiento de Felipe II mientras concebía el proyecto de edificar el Escorial. Fray José de Sigüenza lo califica de “otro Templo de Salomón a quien nuestro patrón y fundador Philippe II fué imitando en esta obra...” <sup>14</sup>. Así, los sillares del Escorial fueron labrados en piedra a

13. Ibid., folio 154.

14. Fray José de Sigüenza dedica el discurso XXII de la segunda parte de su descripción de la fundación del Escorial («Historia de la Orden de San Gerónimo») a la consideración de si el Monasterio se parecía al templo de Salomón, lo que da a entender que muchos lo creían así. Coincide con Arias Montano, a quien cita específicamente, en afirmar que la visión de Ezequiel no se refería al templo de Salomón.

imitación del templo. Además, la división del monumento en tres partes, monasterio, palacio y mausoleo, corresponde a las tres divisiones del templo salomónico, que son los atrios, el palacio real y la casa de Dios. Pero donde mejor se nota la extraordinaria semejanza entre ambos edificios es en la planta. Si se suprimen los tres patios interiores del templo que miran hacia el oriente (señalados con las letras A, B y C en la fig. 2), nos quedamos virtualmente con el plano de San Lorenzo. El lugar que ocupa el santuario del templo es el mismo que ocupa la iglesia en el conjunto escurialense, y los patios restantes están también dispuestos de manera casi idéntica. Tal semejanza no parece ser accidental. Es probable que ya se había intentado años antes reconstruir el templo en sus líneas principales, pero que le cupo al jesuíta elaborar el proyecto con todos sus detalles. Sin embargo, la falta de datos concretos no permite dogmatizar sobre esta cuestión, que por la importancia que reviste merece ser investigada a fondo.

## II

La extraordinaria atracción ejercida por el templo de Salomón se remonta hasta una época muy remota. No sólo fué considerado tradicionalmente como el edificio perfecto, puesto que Dios lo ideó, sino que poseía un profundo valor simbólico. Simbolizaba el orden y la armonía del universo, siendo el perfecto microcosmo proyectado por la inteligencia divina. “En esta fábrica —escribe Villalpando—, como en una pequeña tabla pintada, dejó Dios estampado con maravilloso arte la semejanza de todo cuanto existe bajo la inmensa cubierta del cielo”<sup>15</sup>. Pero, además, el templo es símbolo de la Iglesia fundada por Jesucristo, de la cual El es la cabeza y los fieles son los miembros, y

15. *Explanationes*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 2.<sup>a</sup>, cap. 26, p. 451.—«Fuit huius Aedificij Sacri proprium, illud fuisse Dei Optimi Maximi sapientia conditum; quod quamuis illi sit cum Mundi fabrica commune, hoc tamen est proprium, & in Templi fabrica admirandum magis, quod in ea, tanquam in parua quadam, depictaque tabella, rerum omnium, quae sub vasto Coeli ambitu continentur, arte mirabili, Deus Imaginem efformauerit.»

cuyo sacrificio en la cruz se ve anticipado en la planta cruciforme del santuario (fig. 2). Pero el templo es también símbolo del templo del cuerpo, que Dios creó a su propia imagen y semejanza<sup>16</sup>. Este aspecto simbólico tiene una importancia especial, en vista del énfasis que el Renacimiento había dado a la base antropomórfica de la arquitectura, teoría que, como veremos más adelante, suscribe plenamente el Padre Villalpando.

Estas ideas las desarrolla el jesuíta extensamente, pero el contenido teológico de su tratado nos interesa menos que las implicaciones estéticas de su posición como una especie de armonización entre el humanismo y la contrarreforma. Villalpando constituye un singular ejemplo del tipo de jesuíta humanista, incorporando en sí el ideal de una extensa cultura, que abarca todas las artes y las ciencias. Su tratado nos lo muestra sobre todo como teólogo y arquitecto, pero también revela un conocimiento asombroso de casi todas las artes y erudiciones preconizadas por el teórico romano Vitruvio. Figuran entre ellas la filosofía, matemáticas, perspectiva, óptica, ingeniería, horología, numismática, astronomía y música. Además, según De Backer<sup>17</sup>, editó los comentarios de Remigio de Rheims a las epístolas de San Pablo, publicados en Roma en 1598 y en Flandes en 1614, y también preparó una edición del "Oficio del Capitán y Soldado Católico", compuesto por San Fernando, Diácono de Cartago, en Africa. Esta obra fué publicada en Amberes en 1617, nueve años después de su muerte.

\* \* \*

Como era de esperar en un eclesiástico contrarreformista, Villalpando demuestra una fuerte tendencia aristotélica y escolástica, sobre

---

16. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 2.<sup>a</sup>, cap. 31, p. 471.—«Omnem igitur architectandi rationem ex hominis symmetria, tanquam ex perfectissimo naturae aedificio, desumptam fuisse affirmat Vitruuius; atque sublimioribus, atque certioribus ducimur rationum momentis, ac testibus ut vniuersum hoc templi aedificium ad hominis formam, mores, officia, exactum esse non dubitemus; quod perfectissimae creaturae inhabitandum dederit sapientissimus rerum omnium Opifex et architectus Deus.»

17. A. DE BACKER y P. C. SOMMERVOGET: *Bibliographie des écrivains de la Compagnie de Jésus*, 1876, tomo III, p. 1.407.

todo en la manera lógica de presentar y desarrollar sus argumentos. Sus comentarios son extensísimos, y emplea un verso de la Sagrada Escritura, una cita de los Padres, un extracto de los filósofos griegos o de Vitruvio, como punto de partida de una larga y minuciosa exposición del asunto que trata. Para él, Vitruvio es el autor a quien casi siempre sigue en toda cuestión de arquitectura<sup>18</sup>, pero es de notar que es un Vitruvio visto a través del comentario de Daniel Bárbaro. Cita a este último muy a menudo y es evidente que el método de exposición del italiano, tan parecido al suyo, debió haber sido muy de su agrado.

Tras el elogio introductorio de Vitruvio, Villalpando expone los diversos requisitos y erudiciones que el teórico romano exige en el cumplido arquitecto. Concede una importancia especial a las matemáticas<sup>19</sup>, la ciencia infalible, que constituye la clave de la buena arquitectura, reforzando sus argumentos con varias citas sacadas del "Filebo" de Platón. Es precisamente la base matemática de la arquitectura lo que eleva a la categoría de arte liberal. Por consiguiente, una escasez de arquitectos en la república es indicio de su decadencia<sup>20</sup>. Dios posee en sumo grado todas estas virtudes, puesto que fué El quien dió origen a todas las artes y ciencias<sup>21</sup>. Atestiguan esto el tabernáculo de Moisés y el templo de Salomón<sup>22</sup>, en los cuales, bajo la inspiración divina, fueron incorporados los intervalos y acordes de la armonía celeste. Por eso, el templo de Salomón demuestra de un modo supremo el ejercicio de las cuatro facultades aristotélicas, que son: magnanimidad, sabiduría, inteligencia y conocimiento<sup>23</sup>. Resulta, naturalmente, que los seis primores que tiene que reunir un edificio, enumerados por Vitruvio, es decir, orden, disposición, euritmia, simetría, decoro

18. *Explanationes*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 1.<sup>o</sup> isagógico, cap. 28, pp. 6 y 7.

19. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 4.<sup>o</sup>, p. 28.

20. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 1.<sup>o</sup>, p. 42.

21. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 2.<sup>o</sup>, p. 44.

22. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, cap. XLIII, libro 4.<sup>o</sup>, cap. 30, p. 401.

23. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 2.<sup>o</sup>, p. 45.—«Sanè quattuor adhuc vidimus a Deo percenseri architecti eximia ornamenta, magnanimitatem, sapientiam, intelligentiam, scientiam, quorum tria priora, ad proprias, & quasi cognatas animi dotes spectare opinamur; hoc verò extremum labore, industria ac studio comparandum esse.»

y distribución, aparecen aquí en toda su grandeza <sup>24</sup>, y hacen que sea éste el perfecto microcosmo del universo.

Con esto llega Villalpando al punto culminante de su tesis, que consiste en demostrar, como ya se ha mencionado, que la revelación cristiana y la antigüedad clásica son perfectamente compatibles. El resto de la obra consiste en un minucioso análisis de las medidas y proporciones del templo, en el curso del cual Villalpando trata de proporciones que las descripciones de Ezequiel concuerdan absolutamente con la doctrina vitruviana <sup>25</sup>.

Habiendo considerado los tres requisitos técnicos del trazador para la realización de cualquier obra de arquitectura —icnografía, ortografía y escenografía, o sea, planta, alzado y perspectiva <sup>26</sup>— prosigue a examinar la relación que existe entre la inspiración del artista y la obra acabada. Sigue en esto el argumento de fuerte sabor platónico de Daniel Bárbaro, según el cual el arquitecto empieza trabajando en el intelecto y concibe la obra en su imaginación, ejecutando la estructura exterior según la imagen interior <sup>27</sup>. La cuestión del aspecto de un edificio le conduce a una larga digresión sobre la importancia de la perspectiva en la arquitectura y la necesidad de tener siempre en cuenta los posibles errores de la vista <sup>28</sup>. Esto a su vez le lleva a discurrir extensamente acerca de la óptica y la importancia de la luz, la sombra

---

24. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 2.<sup>o</sup>, p. 45.—«Inter precipuas architecturae partes a Vitruvio computatas non infimum locum tenet dispositio, cum ipsa sit ceterarum quasi finis, & quò tanquam extremum, vltimumque spectant: tunc enim perfecta esse videbitur ordinatio, eurythmia, symmetria, decor, & distributio, cum dispositio fuerit omni ex parte absoluta, atque perfecta.»

25. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, cap. XL, libro 3.<sup>o</sup>, cap. 8, p. 165.—«Perfectissimum enim Ecclesiae aedificium, non nisi perfectissimum architecturae regulis construendum est, eas vero praescribit illis verbis Vitruvius: vt longitudines ad regulam, & lineam, altitudines perpendiculum, anguli ad normam respondententes exigantur.»

26. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 9.<sup>o</sup>, pp. 62 y siguientes.

27. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 9.<sup>o</sup>, p. 62.—«Primum, vt futurum opus mente concipiat perspectumque maximè habeat: deinde, vt eam ipsam, quam mente concepit operis ideam ob oculos ponat artificum, ita, vt illi quoque architecti mentem plenè, ac perfecte assequantur.»

28. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 8.<sup>o</sup>, p. 59.

y el color en un edificio como manera de comunicar la impresión del volumen y la plasticidad <sup>29</sup>.

En la última sección, dedicada a la consideración de la simetría, Villalpando abarca todo el problema de la proporción. Se adhiere al antropomorfismo de Vitruvio, quien exige que un edificio refleje las proporciones de la figura humana. Como el hombre fué creado a imagen y semejanza de Dios, las proporciones de su cuerpo tienen necesariamente que ser perfectas. Así que proporcionando un edificio según las medidas de la figura humana y empleando en todo una unidad de medida ajustada al cuerpo humano, es decir el módulo o pitipié <sup>30</sup>, el arquitecto podía tener la esperanza de capturar algo de su armonía y perfección. Para reforzar su argumento, Villalpando ilustra un diagrama que muestra el modo en que la figura del hombre le sirvió de base para el diseño de los pórticos del templo <sup>31</sup> (fig. 1). La manera en que los diferentes miembros del cuerpo se relacionan entre sí y con el todo constituye el más noble ejemplo de la "simetría" de Vitruvio. Por tanto, la necesidad de que todas las partes de un edificio guardasen esta misma interrelación, de tal manera que cada parte reflejase la totalidad del conjunto, vino a ser punto axiomático en la arquitectura de la época del humanismo.

Sólo queda preguntar: ¿cómo se logra esta correspondencia de las partes? La respuesta penetra en el fondo de toda la estética del humanismo y revela la base rigurosamente científica de su manera de proporcionar. Es sencillamente la música <sup>32</sup>. Se consigue esta correspon-

29. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 4.<sup>o</sup>, p. 48.

30. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 17.<sup>o</sup>, p. 79.

31. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 2.<sup>a</sup>, cap. 32, p. 472.—«Haec autem suauitate plena est humanitatis a Deo assumptae profunda consideratio, quae vna singulis fere templi partibus, atque mensuris indicatur. Nam si quamlibet porticum quinquaginta cubitis latam, centum vero longam consideres; eiusque latitudinem in tres diuidi ambulationes animaduertas, longitudinem praeterea in octo intercolumnia, siue vestibula partiri, attenta cogitatione contempleris: inuenies procul dubio partitiones has vniuersas humanae staturae mira proportione confirmari; vt in subiecta licet imagine contemplari.»

32. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 14, p. 73.—«Quis enim non videat idem ferè praestare aspectui pulchritudinem, quod auribus harmonia, nimirum partium rei, aut soni proportionem, debitanque collocationem, qua ex proportione maioris, vel minoris inae-

SINGVLARVM  
PORTICVVM, ET HV-  
MANAE STATVRAE SIMILIS  
DISTRIBVTIO.

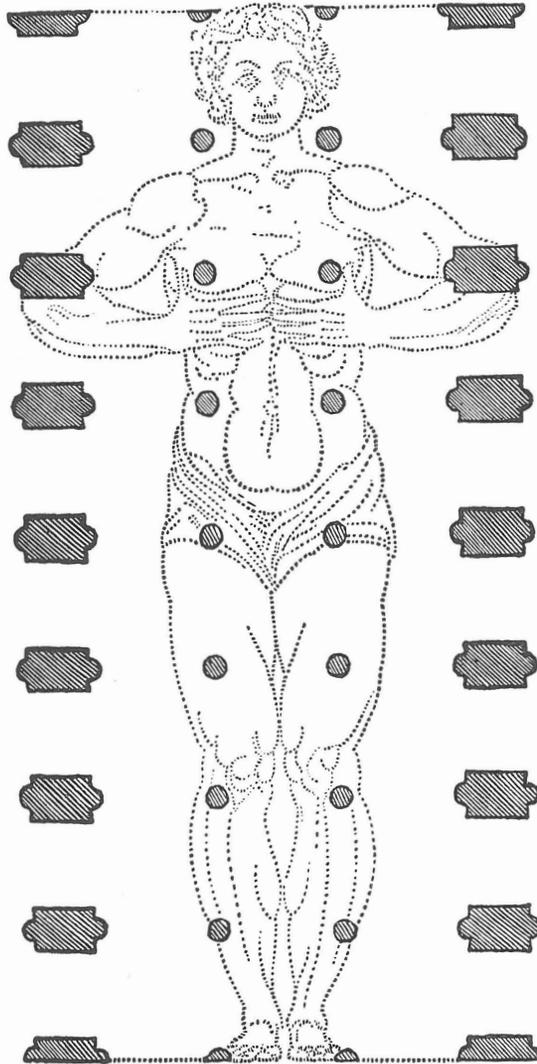


Fig. 10.—VILLALPANDO: Base antropomórfica del diseño de los pórticos del templo.

dencia mediante el uso de una serie consecuente de razones matemáticas, fundadas en las cinco consonancias de la escala musical griega, Estas son: diapasón, diapente, diatesarón, diapasón y diapente, y disdiapasón, o sea, octava, quinta, cuarta, octava con quinta y doble octava.

No deja de extrañar hoy en día, cuando las proporciones arquitectónicas son cosa puramente intuitiva, que los intervalos musicales sirviesen para este fin. Además, toda esta cuestión, que es de importancia fundamental para poder penetrar a fondo en la estética de esta época, ha sido escasamente comprendida, antes que Rudolf Wittkover con criterio rigurosamente científico lograra aclararla por completo<sup>33</sup>. Este ha demostrado cómo la teoría de las proporciones musicales formaba parte íntegra del concepto humanístico del universo, y tenía un largo e ilustre linaje que se remontaba, por intermedio de Boecio y San Agustín, hasta Aristóteles, Platón y Pitágoras<sup>34</sup>.

Se consideraba la interrelación de todas las artes como un hecho axiomático, puesto que todas ellas eran un reflejo del mismo orden cósmico. La música, la pintura, la escultura y la arquitectura tienen una base idéntica<sup>35</sup>. Esta es la certidumbre inherente en las matemáticas, por lo cual el matemático, como nota Villalpando, “nec fallit nec

---

qualitatis dimanare perspectum est: aequalitate enim fidium vnisonus fit, non consonantia. Meritò sanè Philander aedificiorum symmetriam explicans, haec verba subiungit: Ardua profecto res, tam varias, tam dispersas partes ita collocare tamen, vt in organo non sit gratior contentus discordia illa fidium concordis, quam ablectat in structura grata partium, & vniuersae modis commodulatio.»

El texto del Padre Villalpando contiene varias referencias semejantes al papel fundamental de la música en la arquitectura, mediante la cual se logra la integración del conjunto.

33. En el cuarto y último ensayo de su libro *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949, titulado «The Problem of Harmonic Proportion in Architecture». Este libro es, sin duda alguna, la obra más formidable jamás escrita sobre el aspecto estético de la arquitectura renacentista en Italia, figurando en la categoría de obras fundamentales para la historia del arte, tales como la *Geschichte der Renaissance*, de Burckhardt, y los *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de Woelfflin. Se citará este ensayo de Wittkover constantemente en el curso de este trabajo.

34. WITTKOVER: ob. cit., pp. 91 y siguientes.

35. Varios tratadistas italianos, especialmente Leonardo da Vinci, subrayaron el aspecto musical de la pintura y de la escultura. Basta con mencionar aquí que durante esta época dichas artes se basaban en el estudio de la figura humana, la cual reproduce en sus partes los intervalos de la escala musical (véase n.º 47). Además, el estudio de la perspectiva demuestra que objetos de igual tamaño, puestos uno tras otro a distancias iguales, disminuyen a la vista en progresión armónica.

decipiatur”<sup>36</sup>. Como esta certidumbre era aplicable tanto al otro mundo como a éste, se vino a considerar las matemáticas como el punto de enlace entre el macrocosmo y el microcosmo. Por consiguiente, para los humanistas las consonancias musicales representaban la prueba perceptible de una armonía universal, que unía a todas las artes entre sí<sup>37</sup>.

\* \* \*

Fué Pitágoras en la antigüedad quien tropezó con el descubrimiento verdaderamente asombroso de que era posible medir en términos espaciales los intervalos entre los tonos musicales. Boecio relata la historia de este descubrimiento en el capítulo décimo de su obra “De Música”. Cuenta cómo hallándose un día el filósofo en una fragua se dió cuenta de que el sonido emitido por dos martillos al golpear simultáneamente el yunque, uno de los cuales pesaba el doble que el otro, resultaba ser un diapasón o una octava. Siguiendo observando, notó que si el peso de los dos martillos estaba en proporción sexquialtera de dos a tres, resultaba un diapente, o sea una quinta, y que si estaban relacionados en proporción sexquitercia de tres a cuatro el resultado era un diatesarón, que es el intervalo de una cuarta. Si en cambio el mayor pesaba tres veces más que el menor, emitían un diapasón y diapente, o sea una octava más una quinta, mientras que si el mayor era el cuádruple del menor lo resultante era un disdiapasón o doble octava.

Fué un paso relativamente sencillo comprobar que este fenómeno se repetía en cualquier instrumento de cuerda. Si, por ejemplo, se hacen vibrar dos cuerdas semejantes, una de las cuales es dos veces más larga que la otra, el tono de la larga se relaciona con la corta en el intervalo de una octava. Las demás consonancias se producen tomando las razones correspondientes. El Padre Villalpando lo demuestra mediante el uso de un pequeño diagrama (fig. 11). Interpo-

---

36. *Explanationes*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 2.<sup>o</sup> isagógico, cap. 4.<sup>o</sup>, p. 48.

37. WITTKOVER: ob. cit., p. 110.

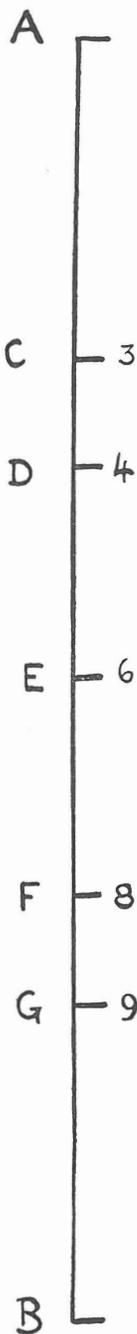
ne a lo largo de un monocordio AB los intervalos consonantes representados por las letras C, D, E, F y G. Comienza con el más corto, la cuarta, y termina con el más largo, que es la doble octava. “Si —escribe— se hace vibrar todo el monocordio AB y luego la parte designada AG, la consonancia resultante será un diatesarón, que se denomina proporción sexquitercia. Si se vibra de nuevo el monocordio entero y luego la parte AF, resultará un diapente o proporción sexquialtera. Si una vez más se pulsa el mismo monocordio y luego la extensión AE, emitirá un diapasón o proporción dupla. Estas son las tres consonancias sencillas. Las compuestas se forman de la manera siguiente: si se pulsa todo el monocordio y luego la tercera parte de su extensión señalada por las letras AD, se logrará un diapasón y diapente o proporción triple, mientras que el disdiapasón resultará pulsando todo el monocordio y luego la cuarta parte de su longitud AC.”

Estas consonancias, pues, se pueden expresar en la forma de la progresión numérica de uno hasta cuatro, como sigue:

$$\begin{array}{l}
 \text{(diatesarón) } 3:4 \\
 \text{(diapente) } 2:3 \\
 \text{(diapasón) } 1:2
 \end{array}
 \left\{ \begin{array}{l}
 \text{diapasón} \\
 \text{y diapente} \\
 1:3
 \end{array} \right\}
 \begin{array}{l}
 \text{disdiapasón} \\
 1:4
 \end{array}$$

Esta progresión comprende no sólo las tres consonancias sencillas, a saber: octava, quinta y cuarta, sino las dos compuestas, que son: octava y quinta, y doble octava.

No sorprende que estos descubrimientos hayan hecho creer a los hombres que habían dado con la clave de la armonía universal. Platón, desarrollando las ideas de Pitágoras, mantiene en el “Timeo” que la armonía del universo se ocultaba en la progresión de los pequeños números enteros 1 : 2 : 4 : 8 y en 1 : 3 : 9 : 27, o sea, el cuadrado y el cubo de las proporciones dupla y triple, partiendo de la unidad. Sostiene que las razones entre los números de la serie 1 : 2 : 3 : 4 : 8 : 9 : 27, que expresan todas las consonancias musicales, no sólo sirvieron de base



para organizar la fábrica del mundo, sino que determinan la música inaudible de las esferas<sup>38</sup>. Por tanto, el arquitecto, incorporando estas mismas interrelaciones numéricas en sus edificios, podía captar algo de esta misma armonía.

\* \* \*

Sería inexacto suponer que esta idea de incorporar los intervalos musicales en la arquitectura reflejaba únicamente la posición teórica. Existen amplios indicios para hacer creer que estas ideas fueron traducidas a la práctica y formaban la base para la composición de edificios. Nada revela esto mejor que la lectura del tratado de L. B. Alberti, cuyas ideas fueron muy divulgadas en España durante el siglo XVI, sobre todo después que Francisco Lozano publicó en 1582 su versión en romance de la “Re-Aedificatoria”. Subrayando la correspondencia entre los acordes musicales y las proporciones arquitectónicas, dice: “estos números por los quales viene que aquella compositura de voces se haga muy agradable a los oydos, aquellos mismos números hazen q los ojos y el ánimo se hinchen de maravilloso deleyte”<sup>39</sup>. He aquí la doctrina fundamental. Luego prosigue: “sacarse ha pues toda la razon de la finición<sup>40</sup> de los músicos, los quales tienen muy bien conocidos estos tales números, y también de aquellos a los quales la natura les da de sí alguna cosa digna y vistosa”, pasaje que Wittkover interpreta en el sentido de que para Alberti las relaciones armónicas inherentes en la naturaleza se revelan en la música<sup>41</sup>. Esto no quiere decir que los

38. Ibid., p. 91.

39. LEONE BATTISTA ALBERTI: *De Re Aedificatoria* (traducción de F. Lozano), 1582 p. 284.

40. Del latín «finitio» = ciencia de las relaciones armónicas.

41. WITTKOVER: ob. cit., p. 97.

Fig. 11.—VILLALPANDO: Las consonancias en el monocordio.

arquitectos de la época trataran de traducir melodías en términos arquitectónicos. Significa únicamente que para ellos los intervalos consonantes de la escala musical eran prueba perceptible de la belleza intrínseca de los pequeños números enteros 1 : 2 : 3 : 4<sup>42</sup>. Además, la división de la música en dos categorías diferentes, a saber: la música teórica que trata de la armonía del universo y la música natural que se ocupa del sonido de las voces e instrumentos, se halla implícita en todos los tratados de la época. Fray Juan Bermudo subraya esta distinción en las primeras páginas de su libro titulado “Libro llamado declaración de instrumentos”, donde escribe: “vna es dicha inspectiua o theorica y otra actiua y practica. Al músico theorico pertenece medir y pesar las consonancias formadas por los instrumentos: no con los oydos que para esto es cosa impertinente: sino con el ingenio y razón. Destos músicos fueron Boecio y Plutarco Stapulense, y otros muchos que en mathematicas escriuieron”, lo que nos lleva de nuevo a la base matemática de la música<sup>43</sup>.

Alberti, en el capítulo que dedica a la consideración de las proporciones armónicas<sup>44</sup>, se atiene estrictamente a lo que toca a la arquitectura. “No passaré más adelante—dice—de lo q. haga al propósito del architecto.” Sigue una minuciosa explicación de las consonancias musicales, el diapasón, diapente, diatesarón, diapasón y diapente, disdiapasón y tono mayor. Termina de la siguiente manera: “De todos estos números usan muy cómodamente los architectos, y tomados de dos en dos, como para poner el mercado, plaças, patios descubiertos, en los quales solamente se consideran dos diámetros de anchura y largo. También vsan dellos tomados de tres en tres, como en los asientos públicos, y en el poner del senado, y la sala del consejo, y a las tales cosas, en las quales juntamente comparan la anchura a la largura, y a las vnas y

---

42. Ibid., pp. 97 y 102.

43. FRAY LUIS BERMUDO: *El libro llamado declaraciõ de instrumētos*, Osuna, 1558, folio iii.

44. ALBERTI: op. cit., pp. 284 y siguientes. Este es el capítulo sexto del Libro IX, tan mal comprendido antes de Vittkover. Paul-Henri Michel, por ejemplo, en su libro *La pensée de L. B. Alberti*, París, 1930, tacha este capítulo de incomprensible.

otras destas quieren que la altura corresponda en conueniente proporción.”

¿Cuál es, pues, esta conveniente proporción? En el capítulo XXII del primer libro de arquitectura de Palladio, publicado en versión castellana por Francisco de Praves en 1625, hallamos ciertas especificaciones para proporcionar las alturas de los aposentos en relación con sus demás medidas. Palladio se limita a citar tres ejemplos. Supóngase que un aposento mida seis módulos por doce módulos, entonces una buena proporción para la altura será de nueve módulos. Suponiendo que una sala mida cuatro módulos por nueve módulos, aquí seis módulos serán una conveniente proporción para la altura. Si se toma de nuevo un aposento que tenga seis módulos de ancho y doce de largo, otra buena proporción para la altura será de ocho módulos. Palladio se contenta con citar estos tres ejemplos. No da ninguna razón de por qué escogió estas proporciones para las alturas y no otras. En realidad no necesitaba hacer aclaraciones. Cualquier lector de la época hubiese reconocido que las tres medidas preconizadas por Palladio no eran sino los tres medios proporcionales, aritmético, geométrico y armónico, que tan importante papel juegan en los tratados de arquitectura de aquellos tiempos. Estos tres proporcionales son tradicionalmente adscritos a Pitágoras, y sin ellos, como hace notar Wittkover, no es posible concebir ningún sistema racional de proporciones<sup>45</sup>. Además son igualmente esenciales para la música, puesto que los medios proporcionales determinan todos los intervalos de la escala musical.

No existe ejemplo más claro de este enlace entre la música y la arquitectura que una de las ilustraciones<sup>46</sup> que figuran en la primera parte del tratado de Francisco Salinas el Ciego “De Música” (fig. 12). Como Palladio en dos de los ejemplos antes citados, Salinas toma la razón 6 : 12, la cual constituye un diapasón o una octava. Interpone entre ambos extremos el medio proporcional aritmético 9 y el medio

45. WITTKOVER: ob. cit., p. 96.

46. FRANCISCO SALINAS: *De Musica libri septem*, Salamanca, 1577, p. 56.

proporcional armónico 8. Esto subdivide la octava 6 : 12 en el diapente o la quinta 6 : 9, seguida del diatesarón o la cuarta 9 : 12. Alternativamente lo divide en la cuarta 6 : 8 y la quinta 8 : 12, mientras que

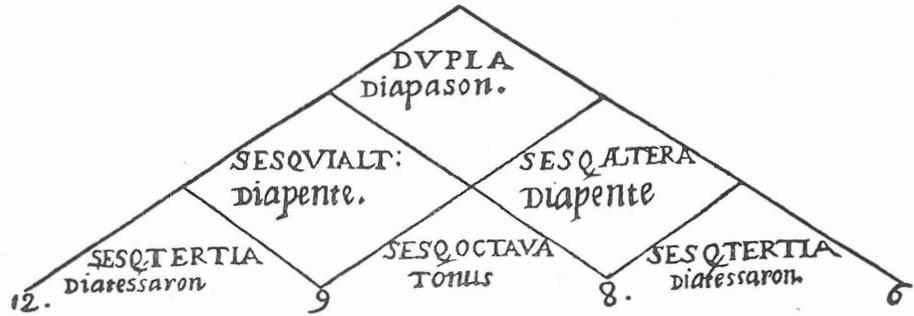


Fig. 12.—FRANCISCO SALINAS: «De Musica».

la razón 8 : 9, que es una sexquiocava, forma el tono mayor. Este tono constituye el intervalo entre la cuarta y la quinta que Alberti también cita en su lista de consonancias musicales utilizables por el arquitecto.

\* \* \*

¿Y cómo es posible reconciliar toda esta doctrina con el repetidísimo axioma de Vitruvio de que la figura humana forma la base de la proporción? Simón García, por ejemplo, reitera este punto incansablemente. La explicación, como ha notado Wittkover, reside en el hecho de que las proporciones de la figura humana se ajustan también a este mismo criterio musical. El hombre, el microcosmo, necesariamente tiene que incorporar en sí las armonías del macrocosmo. Giovanni Paolo Lomazzo, cuyos tratados sobre las artes fueron citados tan a menudo por los teóricos españoles de esta época, desarrolla esta idea en el primer libro de su “Trattato dell’Arte della Pittura”, de 1584. Habiendo dividido la figura humana en diez rostros, describe las interrelaciones resultantes en términos exclusivamente musicales<sup>47</sup>. “Per cioche prima quella dalla sommità dalla testa al naso, risuona con lo spatio que è

47. GIOVANNI PAOLO LOMAZZO: *Trattato dell’Arte della Pittura*, 1584, libro 1.º, cap. 5.

da quiui al mento in proportione tripla, onde riesce la Diapason ' Diapente: & à detto Spatio che è fra'l naso e'l mento, quello ch'è dal mento alla fontanella, viene a risuonare in proportione doppia que fà la Diapason; & con questo risuona la testa nella medesima proportione. Le tre faccie, che sono dalla fontanella al pettigone, risuonano alle due que sono da qui al ginocchio, in proportione sesquialtera, onde risulta la Diapente consonanza; mà con la gamba sone vnisone, per esser ella nella medesima proportione con la coscia." De esta manera prosigue Lomazzo a enumerar las demás consonancias pitagóricas. Ni siquiera omite el tono mayor: "Il diametro della desta per la fronte, con la profondita della testa, cioè per gli occhi alla gnuca è la sesquiottaua. Oue risulta il tono."

\* \* \*

El citado diagrama de Salinas (fig. 12) ilustra otra faceta de la manera como el arquitecto humanista empleaba las consonancias musicales. Esta consiste en el modo en que las razones compuestas, tales como las proporciones dupla y triple, son integradas a su vez por razones sencillas. Que este método de engendrar razones compuestas, mediante la integración de las sencillas, no era un mero ejercicio académico lo indican las instrucciones minuciosas que Alberti da para proporcionar correctamente las plantas<sup>48</sup>. Alberti las divide en tres categorías, que son: pequeñas, medianas y grandes. Las plantas pequeñas son el cuadrado, cuyos lados son unísonos; la sexquialtera 2 : 3, o sea el diapente, y la sexquitercia 3 : 4 o el diatesarón. Estas formas no exigen más explicaciones. Pero la manera de engendrar las plantas medianas y grandes es de suma importancia. De todas las medianas la dupla es la mejor; las otras son la doble quinta (4 : 9) y la doble cuarta (9 : 16). Alberti explica exactamente el modo de formar estas dos últimas proporciones. Comienza con la doble quinta: "puesto el más pequeño número de la planta, conuiene a saber quatro, se produce la

48. ALBERTI: ob. cit., p. 285.

primera sexquialtera y se hazen seys. A este también añadireys otra vez la mitad del, y hazense nueue. Excederá pues ay la largura a la más corta por la dicha dupla, y más el tono de la dupla.” En otras palabras, la razón 4 : 9 puede ser engendrada como consecuencia de dos diapentes enlazados: 4 : 6 y 6 : 9, o alternativamente como del diapasón 4 : 8, seguido del tono 8 : 9. Por el mismo procedimiento el doble diatesarón se compone de la razón 9 : 12 más la razón 12 : 16.

Las plantas grandes se forman usando las proporciones triple o cuádruple. La proporción triple consiste en un diapasón seguido por un diapente o viceversa. Así, la proporción triple 2 : 6 se puede considerar como la octava 2 : 4 y la quinta 4 : 6, o como la quinta 2 : 3 con la octava 3 : 6. De la misma manera el disdiapasón 2 : 8 no es más que una serie de octavas, esto es: 2 : 4 y 4 : 8. Alberti también menciona la proporción 3 : 8, que se compone de la octava 3 : 6, seguida de la cuarta 6 : 8, esto es un diapasón y diatesarón, que el Padre Villalpando rechaza como antiarmónica, no obstante que se halla en Vitruvio <sup>49</sup>.

Alberti insiste además en que no es lícito emplear caprichosamente las subrazones de una razón compuesta. Tienen que ser exclusivamente aquellas razones que pertenecen a la razón compuesta <sup>50</sup>. “Destos números quales los hemos contado —explica— vsan los architectos, no confusa y mezcladamente, sino correspondiendo en toda parte en armonía, como el que quisiesse alçar paredes en vna planta por ventura, cuyo largo sea doblado su anchura. Esse ay vse delas correspondencias, no de las que se compone la tripla, sino de las que la dupla misma. Y de la misma suerte seguirá en la planta tripla, porque también vsará de sus correspondencias. Digo que vsará no de otras que las suyas: assi que definirá los diámetros por los números que hemos contado de tres en tres, como entiendo q. vienen más acomodados por su obra.”

\* \* \*

De la misma manera Villalpando subraya el papel fundamental de

49. Véase n. 51.

50. ALBERTI: ob. cit., p. 286.

las consonancias musicales en la arquitectura del templo. Explica los tres medios proporcionales y expresa su preferencia por el empleo del medio armónico como el más acomodado para un edificio divino<sup>51</sup>. Sigue al pie de la letra a Daniel Bárbaro en admitir las tres consonancias sencillas, el diapasón, diapente y diatesarón, y las dos compuestas, el diapasón y diapente, y el disdiapasón. Por tanto, como ya se ha dicho, rechaza la sexta consonancia vitruviana, el diapasón y diatesarón, por considerarla antiarmónica<sup>52</sup>. Ilustra por medio de un grabado (figura 13) cómo las consonancias musicales sirven para integrar partes del entablamento, incluso los tríglifos y las métopas del friso, que se encuentran en las tres divisiones del templo: “in atriiis”, “in domo regia” e “in domo Domini”. No sólo sirven para integrar cada orden en sí, sino también para establecer la conexión entre los elementos de un orden y los de los órdenes adyacentes.

Si se toman las relaciones existentes entre los tríglifos y las métopas, se observa que dentro de un mismo orden están en proporción sexquiáltera, formando un diapente. La razón entre las métopas de un orden y las métopas del siguiente, y entre los tríglifos de un orden y los tríglifos del siguiente, resulta ser dupla, o sea, un diapasón. Los tríglifos del orden mayor se relacionan con las métopas del menor en proporción sexquitercia, que es un diatesarón. Los tríglifos del orden menor se relacionan con las métopas del mayor en la proporción triple de un diapasón y diapente, mientras que la otra consonancia compuesta, el disdiapasón, enlaza los tríglifos y las métopas de la casa de Dios con los elementos correspondientes de los órdenes de la casa real. Estas

51. *Explanationes*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 2.<sup>a</sup>, cap. 25, p. 458.—«Illud vero huius aedificij proprium est, ac maxime observandum, idque ad harmonicam proportionem spectat; quod non alia ratione visus huius aedificij partibus contemplandis delectari videatur, quam auditus vocum, aut instrumentorum suavi modulatione perfruatur.»

52. *Ibid.*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 2.<sup>a</sup>, cap. 25, p. 458.—«Et quidem concentus omnes, quos indagatrix, rerum omnia natura investigare potest, Graeceque symphonias appellant, ut Vitruvius auctor est, sunt omnino sex, diatessaron, diapente, diapason, diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, disdiapason. Qua in re bene aduersus Vitruvium disputat Aquileiensis Patriarcha (*Daniel Bárbaro*); cum enim diapason cum diatessaron, superpatiens denominari possit, harmonica certe consonantia non est, atque adeo omnes consonantiae sunt tantum quinque, tres videlicet simplices, duae compositae.»

mismas relaciones armónicas se guardan entre los arquitraves, frisos y cornisas de los órdenes en las tres divisiones del templo. De esta manera todas las partes quedan firmemente entrelazadas e ilustran esa consonancia de las partes entre sí y con el todo que constituye la esencia de la simetría vitruviana.

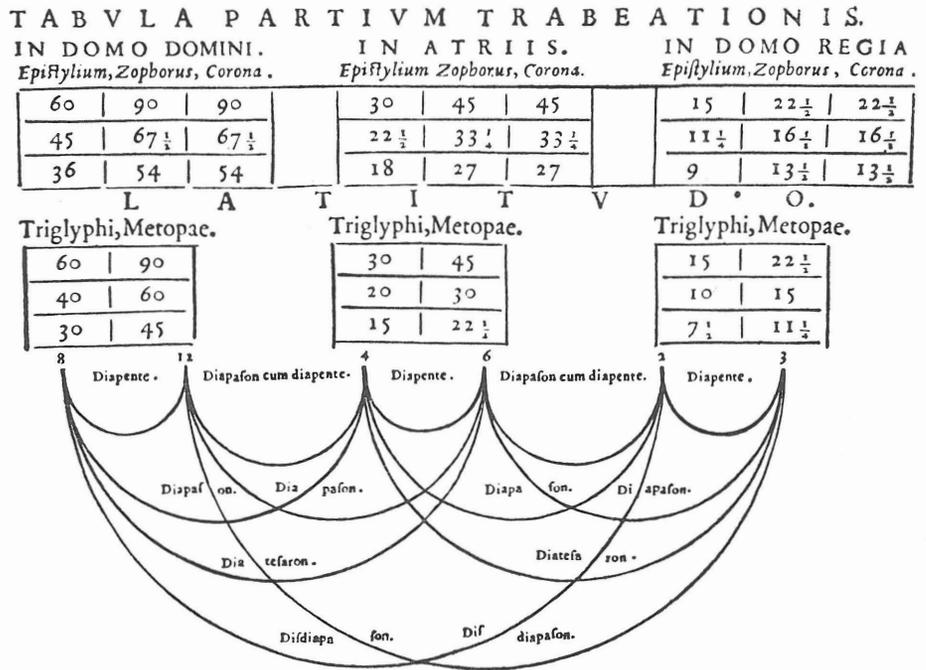


Fig. 13.—VILLALPANDO: Integración de las partes del entablamento.

Al adaptar estas teorías a las estructuras mismas, hay que proceder con suma discreción. Nada resulta tan fácil como atribuir a los edificios proporciones que el arquitecto nunca proyectó. Como dice Wittkover: “los compases en las manos del estudiante no emiten protesta”<sup>53</sup>. Las aulas de la historia del arte están sembradas de las teorías de los manipuladores de compases y la mayoría de estas teorías —“secciones doradas”, “simetrías dinámicas” y semejantes fantasías— guardan escasa relación con la realidad científica. Por tanto, no es lícito basarse en las

53. WITTKOVER: ob. cit., p. 110.

dimensiones reales de un edificio para la interpretación de sus proporciones. El arquitecto siempre tiene que adaptarse a consideraciones de orden práctico, por lo cual necesita introducir modificaciones, a veces muy extensas, en su concepto original. Las divergencias entre las intenciones del arquitecto y el resultado final resultan a veces tan grandes que apenas guardan relación alguna. Ni siquiera las cotas inscritas en una traza, ni las medidas fijadas en un contrato, sirven de base absolutamente segura para este género de interpretación. Por ejemplo, Wittkover ha demostrado cómo las cotas en los planos de sus villas, que Palladio reproduce en el segundo de sus cuatro libros de arquitectura, difieren de las medidas en las trazas conservadas, mientras que, a su vez, estas últimas varían bastante de las dimensiones de los edificios construidos<sup>54</sup>. El valor de una obra como el segundo libro de Palladio consiste precisamente en que reproduce las proporciones ideales del arquitecto y no aquellas que realmente empleó. Todo esto quiere decir que tomando, por ejemplo, las cotas inscritas en las trazas de Pedro Machuca para el palacio granadino de Carlos V<sup>55</sup>, o de Juan de Herrera, el maestro de Villalpando, para la catedral de Valladolid,<sup>56</sup> re-

54. Ibid., pp. 112 y 113.

55. Ilustradas por Manuel Gómez-Moreno en «Las Aguilas del Renacimiento español», láminas 297 y 298.

56. Ilustradas por Chueca en «La Catedral de Valladolid», Madrid, 1947. En el curso de esta obra, Chueca trata de analizar la composición de esta catedral a base de lo que denomina «simetría constante sexquiáltera». También introduce varias consideraciones sacadas de los libros de Jay Hambidge (*Dynamic Symmetry*), Lund (*Ad Quadratum*), Ghyka (*Le Nombre d'Or*), Thiersch (*Die Proportion in der Architektur*) y otros. Teniendo muy en cuenta las advertencias hechas en el texto en cuanto al peligro de dar en interpretaciones arbitrarias, y sin querer dogmatizar, ofrecemos el siguiente análisis de este monumento, basado en los planos originales de Herrera, como quizás más ajustado al concepto ideal del arquitecto. Sin embargo, hay que subrayar que en este monumento Herrera tuvo que adaptarse a los cimientos de la estructura anterior de Riaño, por lo cual resultarán divergencias inevitables entre las medidas acotadas en los planos y las medidas ideales, que son las que nos interesan. En conjunto, la planta de la catedral parece que forma un rectángulo duplo, o sea un diapasón. La anchura de la nave mayor, contando el grueso de los pilares, figura en el plano de Herrera como de 63 pies, mientras que las colaterales tienen 42 pies. Por consiguiente, se relacionan en el intervalo de un diapente o una quinta. La dimensión de 42 pies es también, aproximadamente, la longitud de las capillas hornacinas—40 1/2 pies en el plano sin el grueso de las paredes, mientras que la anchura figura como de 20 1/2 pies—. Si tomamos esto como de 21 pies, la relación entre el largo y el ancho de las capillas hornacinas repite la forma dupla del conjunto del templo. Además, establece la relación entre las hornacinas, las colaterales y la nave mayor por medio del progreso matemático 21 : 42 : 63. Esto es, un diapasón y diapente o propor-

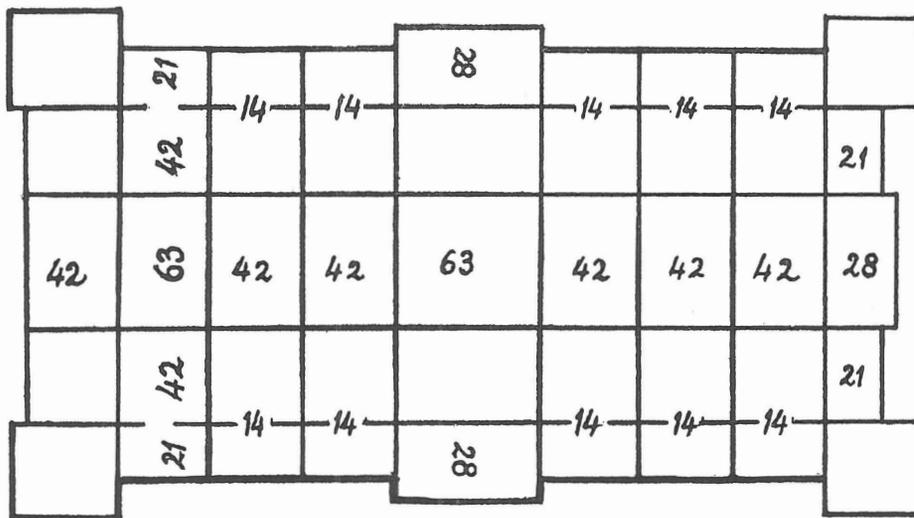
sulte imposible formarse idea del concepto original de estos arquitectos. Lo que hay que tener siempre en cuenta es el peligro de dar en interpretaciones arbitrarias. Todo el mundo tiende a hallar lo que

ción triple, siendo el 42 el medio proporcional aritmético entre 21 y 63. Cobra substancia la hipótesis de que las dimensiones ideales de las capillas hornacinas eran de 21 y 42 pies, por el hecho de que, según aparece en los diseños del mismo Herrera (láminas XIX y XX en el libro de Chueca), la altura de dichas capillas está acotada como de 28 pies ( $21 \frac{1}{4} + 7$ ),

que es el medio proporcional armónico entre 21 y 42. De esto resulta que la anchura de las capillas se relaciona con su altura en el intervalo de un diatesarón o una cuarta (21 : 28). En los mismos dibujos la anchura de la entrada a las capillas hornacinas mide 14 pies. Por consiguiente, la anchura de las entradas y la anchura de las capillas se hallan relacionadas en la consonancia de una quinta (14 : 21), mientras que la anchura de las entradas y la altura de las capillas forman otro diapasón (14 : 28). La anchura de la cabecera y de los cruceros tiene que ser de 63 pies. La profundidad no está acotada, pero no sería ilógico pensar que fuese de 28 pies, repitiendo la altura de las hornacinas y formando el acorde 28 : 63 (4 : 9), que es un doble diapente. Aparte, pues, de las alturas de la nave mayor y de las colaterales, que no figuran en los planos, la catedral vallisoletana parece estar integrada en sus líneas principales sobre la serie 14 : 21 : 28 : 42 : 63, lo que no es más que las razones de los pequeños números enteros 2 : 3 : 4 : 6 : 9. Si, en efecto, esta reconstrucción refleja el concepto ideal del arquitecto, podemos asegurar que el resultado es un admirable ejemplo de aquella manera de vincular en un grandioso conjunto todas las partes de un edificio, que es lo que Vitruvio significa con la palabra «simetría».

#### CATEDRAL DE VALLADOLID

DIBUJO ESQUEMÁTICO DE LAS DIVERSAS PROPORCIONES DE LA PLANTA



busca. Por eso en una obra como el "Compendio de arquitectura", de Simón García, nos encontramos en terreno firme, puesto que éste, como Palladio, se preocupa exclusivamente de proporciones ideales.

Simón García divide las plantas que reproduce en el curso de su tratado en dos clases: aquellas trazadas por vía geométrica y aquellas compuestas por vía aritmética. Basta hojear rápidamente el "Compendio" para darse cuenta de que las plantas elaboradas por vía aritmética lo han sido a base de las consonancias musicales. Un breve ejemplo (figura 14) servirá para demostrarlo<sup>57</sup>: "Las continuas proporciones tienen ciertos términos, así como 160-80-40-20. Aquí muestra el diapasón su valor; largo del templo 160, ancho 80, la nave mayor 40, la colateral 20, las anchuras juzgan quanto proporción el alto entre 80, que es el todo del ancho del templo, y 40, que es la mayor nave, se saque un medio proporcional arismético el qual es 60, tanto a de tener asta lo sumo el arco, en la parte cóncaba. Y tiene su nascimiento de cornisa en los 40 pies y de ay abajo su friso, y arquitrave y capitel; en quanto el largo lleva el crucero quadrado con 40 y la cabecera 30. Y las demás a 30 que serán tres repartimientos. Abranse las colaterales el largo a el ancho en proporción sesquilatera 3 a 2. Y las de la nave mayor 4 a 3, que es sesquitercia, balen la dupla que es de que se compuso esta proporción." En otras palabras, la quinta 3 : 2 más la cuarta 4 : 3 forman la octava 4 : 2. Apenas es necesario subrayar que todos los componentes de esta planta se hallan firmemente vinculados por medio de las consonancias musicales. Basta con señalar que el diapasón 80 : 160, que constituye la forma básica de la planta, se repite en las dimensiones 40 : 80 del crucero y 20 : 40 de los brazos, mientras que el resto del buque de la iglesia, que tiene 80 de ancho y 90 de largo, emite el acorde del tono mayor.

Pero lo verdaderamente intrigante es que estas plantas provienen de los papeles del gran epígono del postrer gótico Rodrigo Gil de Hontañón, recopilados años más tarde por Simón García. No cabe duda que

57. SIMÓN GARCÍA: *Compendio de architectura y simetría de los templos*, ed. de José Camón, Salamanca, 1941, p. 51.

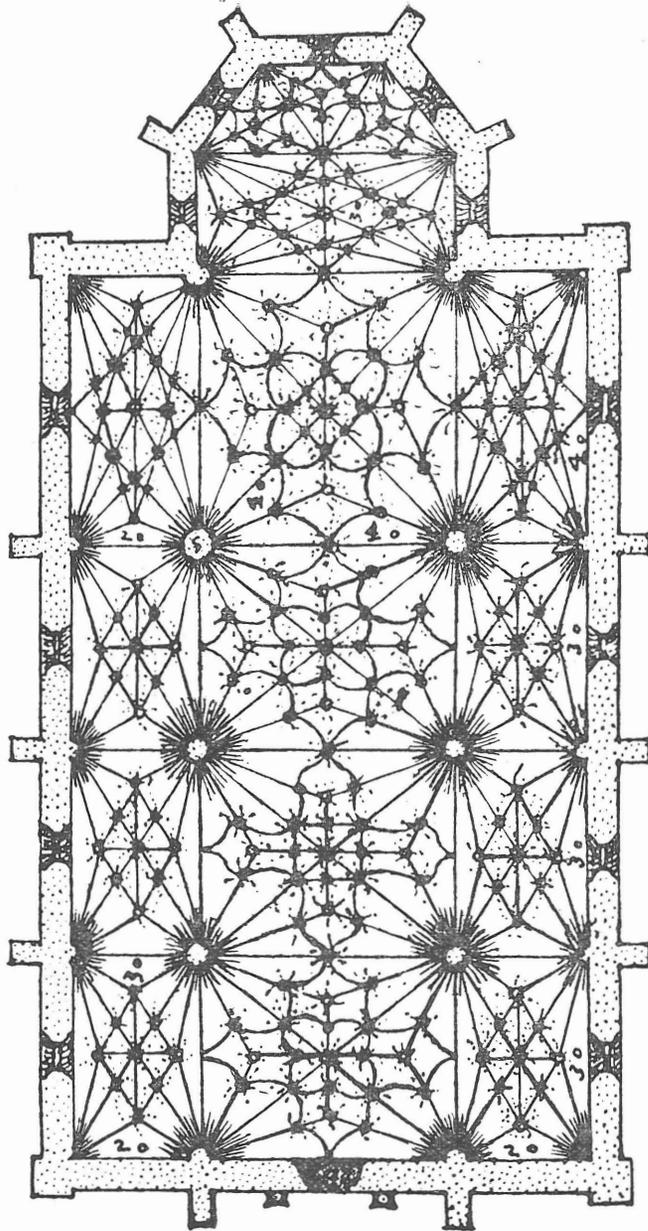


Fig. 14.—SIMÓN GARCÍA: Planta de iglesia.

Rodrigo Gil, perito en ambos estilos, antiguo y moderno, conocía el libro de Vitruvio, adaptando sus principios para el diseño de edificios góticos. Su modo de usar proporciones musicales lo demuestra. Otro ejemplo del mismo procedimiento se observa en la manera en que se ajusta en sus trazas góticas al antropomorfismo de la arquitectura clásica<sup>58</sup>. Este hecho, de transcendental importancia para la historia del arte de la época, viene a reforzar poderosamente la convicción de que los interiores de estas iglesias del postrer gótico, con sus plantas cristalinas y sus alzados desprovistos de ornato, se hallan mucho más próximos al ideal clásico que la mayoría de los edificios construidos en “obra de Romano”.

\* \* \*

Queda evidente que la relación entre las proporciones musicales y las visibles era algo más que una mera especulación teórica. “Atestigua—según la frase de Wittkover—la profunda creencia en la estructura matemática y armónica de toda la creación<sup>59</sup>”. Como las matemáticas ocupaban un lugar tan destacado en opinión de los humanistas, siendo el vínculo esencial entre lo divino y lo humano, no causa sorpresa que Juan de Herrera hubiese fundado, no una academia de arquitectura o de bellas artes, sino una academia de matemáticas. Las matemáticas eran la ciencia que sustentaba todas las artes, ya fuesen música, arquitectura, pintura o escultura. La música siempre había ocupado un lugar destacado en el cuadrivio, y esta tradición se remontaba a la antigüedad. Sin embargo, la arquitectura y las demás artes tuvieron que ser elevadas de la categoría de artes mecánicas al nivel de artes liberales. No sería exagerado afirmar que fué casi únicamente por su parentesco con las matemáticas por lo que el Renacimiento vino a admitirlas como liberales. Por consiguiente, el fundamento matemático de la música fué considerado ejemplar para las demás artes y el saber algo de música y de teoría musical se hizo indispensable para todo artista cumplido<sup>60</sup>.

58. Ibid., pp. 37 y 38.

59. WITTKOVER: op. cit., p. 103.

60. Ibid., p. 103.

Así, entre los libros de la biblioteca particular de Juan de Herrera figuraban varios tratados de música. Poseía las obras de los teóricos antiguos, Aristoseno y Tolomeo. Entre las modernas figuraban las "Institutioni harmoniche", de Zarlino, en italiano, y las obras de los españoles Fray Juan Bermudo y Francisco Salinas. Herrera también poseía varios tratados de arquitectura, tales como el de Alberti y el comentario de Daniel Bárbaro sobre Vitruvio, que contienen explicaciones detalladas de la manera de aplicar las proporciones armónicas a la construcción de edificios<sup>61</sup>.

Esta relación es aún más íntima de lo que cabía sospechar. Como Wittkover ha demostrado, el desarrollo durante el siglo XVI de estas ideas acerca de la proporción dependió directamente del correspondiente desarrollo en la teoría musical<sup>62</sup>. Se incorporan nuevas proporciones a la arquitectura tan pronto como quedan establecidas en el campo de la música. La teoría musical se ensancha y se complica. Consonancias que se hallaron fuera del ámbito del siglo XV se hacen perceptibles en el curso del siglo siguiente, el siglo del manierismo. La arquitectura participa igualmente de este nuevo afán de complejidad. Aunque las cinco consonancias pitagóricas habían bastado a los arquitectos renacentistas para la traza de sus edificios cristalinos, resultaban insuficientes para integrar las complicadas estructuras del manierismo, tales como el Escorial o las últimas villas de Palladio. Lo mismo ocurre con la reconstrucción de Villalpando del templo. Dos ejemplos servirán para demostrar lo que se quiere decir. El cuarto de los quince grabados de Villalpando que ilustran la arquitectura del templo muestra en alzado la fachada oriental del santuario (fig. 6). Consiste en tres cuerpos claramente demarcados, el más alto coronado por un frontón. Las medidas de las columnas están acotadas como 40 codos en el cuerpo inferior, 30 codos en el cuerpo central y 24 codos en el superior. De acuerdo con estas proporciones, la razón de la columna inferior a la superior

---

61. RUIZ DE ARCAUTE: *Juan de Herrera*, pp. 150 y siguientes.

62. WITTKOVER: op. cit., pp. 115 y siguientes.

es de 3 : 5. Interponiendo el medio proporcional armónico de 30 entre 24 y 40, resulta que la razón entre la columna central y la inferior es de 3 : 4, mientras que la razón entre la central y la superior es de 4 : 5, Aquél es un simple diatesarón, pero las dos otras proporciones son nuevas.

Estas razones reaparecen en el grabado de la fachada oriental del templo (fig. 4), que consiste, incluyendo los coronamientos de las cuatro torres, en cinco cuerpos superpuestos. Las alturas de sus cinco columnas son, respectivamente, de 27\*, 15, 12, 10 y 8 codos. Resultan las interrelaciones siguientes: la razón del orden superior (8 codos) al siguiente (10 codos) es de 4 : 5; la razón entre este último (10 codos) y el orden central (12 codos) resulta ser de 5 : 6; la razón entre el orden central (12 codos) y el orden del segundo cuerpo (15 codos) repite la proporción 4 : 5, mientras que la existente entre el orden que acabamos de citar (15 codos) y el del cuerpo inferior (27 codos) es de 5 : 9. También son nuevas la razón 8 : 15 entre el orden superior y el del segundo cuerpo, y la razón 10 : 27 entre el orden del cuarto cuerpo y el del cuerpo inferior.

Resulta que nos encontramos aquí con seis razones que no es posible explicar por medio de las consonancias pitagóricas 1 : 2 : 3 : 4. Sin embargo, estas mismas proporciones se encuentran a menudo en las obras tardías de Palladio, ilustradas en su segundo libro<sup>63</sup>. La explicación, como ya se ha notado, reside en el desarrollo de la teoría musical durante esta época, un desarrollo que debe mucho a los musicólogos españoles de los siglos xv y xvi. Ya en el año 1482, Bartolomé Ramos de Pareja en su "De Música Tractus" protestó enérgicamente contra la tiranía de las cinco consonancias de Pitágoras. Demostró cómo, usando el principio del "temperamento igual", sería posible incrementar considerablemente el número de consonancias musicales. Haría posible elevar las terceras y las sextas, consideradas previamente como

---

\* Incluyendo el pedestal.

63. Ibid., pp. 117, 118, 119.

disonancias, a la categoría de consonancias<sup>64</sup>. La misma actitud práctica frente a estos problemas se refleja en el “Arte de canto llano e contrapunto e canto de órgano”, de Gonzalo Martínez de Bizcargui, publicado por vez primera en Burgos en 1511. Mantuvo en contra de la doctrina de Boecio y los neopitagóricos que la experiencia demuestra que “assi en la cuerda conuiene a saber en el diapason del juego de monocordio como en el oydo: hallamos q el semitono cantable: scz\* mi fa tiene mayor distancia en la cuerda y en el órgano: y en todos los otros instrumentos que el semitono incantable”<sup>65</sup>. Tales esfuerzos por parte de los músicos prácticos para introducir en la escala el tono menor y el semitono mayor suscitaron la oposición de los músicos especulativos, tales como el italiano Franchino Gaffurio, quienes eran incapaces de reconciliar estas innovaciones de carácter práctico con la base matemática de su arte. Sin embargo, a mediados del siglo XVI, las nuevas ideas triunfaron definitivamente con la publicación, en 1558, de “Le Institutioni armoniche”, de Fra Gioseffo Zarlino. Este logró reconciliar lo práctico y lo teórico. Admitió el principio del “temperamento igual” con todas sus implicaciones, explicando exactamente cómo se aplica al laúd. Sobre esta base prosiguió a clasificar

64. ANDRÉS ARAIZ MARTÍNEZ: *Historia de la música religiosa en España*, Editorial Labor, 1942, p. 67, nota (1).—«La teoría de Ramos de Pareja referente a la afinación o temperamento de la escala (derivando ésta de la serie de armónicos producidos por la vibración de una cuerda) consiste en repartir las cromas resultantes de una octava en doce partes iguales, con la diferencia de una croma en las distancias del tercero al cuarto grado y del séptimo al octavo. Esta diferencia de una croma es imperceptible al oído y, por lo tanto, permite constituir el género cromático con su temperamento igual, o sea la afinación de la octava con doce semitonos o distancias iguales. Más tarde, el célebre teórico italiano Zarlino (1517-1590) afianzó en su «Institutioni harmoniche» esta teoría insistiendo en la afinación por semitonos iguales, y derivó la tonalidad menor por inversión de los intervalos producidos con la armonía de la resonancia sobre la tonalidad mayor.»

\* Scilicet.

65. En el capítulo 27. El pasaje entero reza como sigue: «Porq ninguno tēga lugar de dezir q no tenemos visto lo q el Boecio dize y otros muchos autores q cōceden cō el acerca de lo susodicho visto lo q el Boecio dize & Guillermo concede con el: y afirma acerca destos semitonos q el incãtable es mayor y el cãtable menos: cosa muy cierta y manifesta es que el cōtrario hallamos por la experiēcia: assi en la cuerdo cōuiene a saber en el diapason del juego del monocordio como en el oydo: hallamos q el semitono cantable: scz mi fa (en el sistema medieval del hexacordio el semitono siempre se denominaba «mi fa») tiene mayor distancia en la cuerda y en el organo: y en todos los otros instrumentos que el semitono incantable. De manera q no hay hōbre q dela experiēcia gozo y sentido tenga con el oydo que otra cosa diga: porque esta es la verdad.»

todo el material armónico derivado de la antigüedad<sup>66</sup>. Demostró que todas las consonancias de la escala musical provienen de la progresión numérica  $1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$ , incluso la sexta menor  $5 : 8$ , engendrada de la tercera menor  $5 : 6$  más la cuarta  $6 : 8$ .

En España, Francisco Salinas reproduce la doctrina de Zarlino mediante un diagrama<sup>67</sup> (fig. 15). En otro (fig. 16), siguiendo también a Zarlino, ilustra la división del diapasón en sus partes diatónicas<sup>68</sup>. Si omitimos la “coma pitagórica” y la cifra 81<sup>69</sup>, nos encontramos con la serie 72, 80, 90, 96, 108, 120, 135 y 144. La razón  $72 : 144$ , que forma parte de la progresión geométrica 36, 72, 144, 288, etc., constituye la octava o el diapasón. Interponiendo el medio proporcional aritmético 148 y el armónico 96 entre ambos extremos, se divide la octava en quinta ( $72 : 108$ ) y cuarta ( $108 : 144$ ), y también en cuarta ( $72 : 96$ ) y quinta ( $96 : 144$ ), siendo el intervalo  $96 : 108$  la razón del tono mayor. Pero todo esto nos es familiar. Luego insertando el medio proporcional aritmético 90 entre la quinta  $72 : 108$ , se forma la tercera mayor  $72 : 90$  y la tercera menor  $90 : 108$ . Ambas razones aparecen en la reconstrucción de Villalpando. Mas la interpolación del medio proporcional armónico 80 entre el 72 y el 90, divide la tercera mayor en el tono menor  $72 : 80$  y el tono mayor  $80 : 90$ . De la misma manera la interposición del medio proporcional armónico 96 entre la quinta  $80 : 120$  la divide en la tercera menor  $80 : 96$  y la tercera mayor  $96 : 120$ . Al mismo tiempo el 96 divide la tercera menor en el semitono  $90 : 96$  y el tono mayor  $96 : 108$ <sup>70</sup>. Traducidas estas razones en

---

66. Véase n. 63.

67. FRANCISCO SALINAS: op. cit., p. 62.

68. Ibid., p. 113.

69. Sin entrar en tecnicismos musicales, la «coma pitagórica» es el nombre que los antiguos dieron al microintervalo (equivalente a la cuarta parte de un semitono) que resulta al templar un instrumento en quintas acústicamente perfectas. Mediante el sistema del temperamento igual, se evita esto repartiendo dicho microintervalo igualmente entre los doce semitonos de la octava. Matemáticamente, el 81 forma parte de la progresión aritmética  $54 : 81 : 108 : 135$ .

70. De la misma manera, el medio proporcional armónico 108 divide la quinta  $90 : 135$  en tercera mayor,  $108 : 135$ , y tercera menor,  $90 : 108$ .



números sencillos tenemos 4 : 5 (tercera mayor), 5 : 6 (tercera menor), 8 : 9 (tono mayor), 9 : 10 (tono menor) y 15 : 16<sup>2</sup> (semitono), siendo necesaria esta última consonancia para lograr la transición de la tercera mayor a la cuarta.

Con estas nuevas consonancias resulta fácil engendrar las otras razones que figuraban en la fachada del templo, mediante el sistema de Alberti. Así, la razón 5 : 9 procede de la tercera menor 5 : 6 y de la quinta 6 : 9. La razón 3 : 5, que es una sexta mayor, proviene de la cuarta 3 : 4 y la tercera mayor 4 : 5. La razón 8 : 15 proviene, o de la tercera mayor 8 : 10 y la quinta 10 : 15, o del tono mayor 8 : 9 seguido de la sexta mayor 9 : 15 (3 : 5). La razón 10 : 27 la constituye la quinta 10 : 15, la tercera menor 15 : 18 (5 : 6) y una segunda quinta 18 : 27. Alternativamente es posible engendrarla de una décima menor 10 : 24 (5 : 12) y del tono mayor 24 : 27 (8 : 9). De estos ejemplos se colige no solamente que existen varias maneras de engendrar una misma razón, sino que las combinaciones de razones de que disponían los arquitectos manieristas eran casi inagotables.

\* \* \*

No resulta difícil advertir la persistencia de la idea de las proporciones armónicas en los tratados de arquitectura, publicados en español durante los siglos XVI y XVII. Las constantes referencias al vínculo que une la música y la arquitectura no permiten dudar de que se trataba aquí de algo más que una mera analogía. En el prólogo de los "Cinco órdenes", de Viñola, cuya publicación en romance por Patricio Caxesi se debió en gran parte al entusiasmo y al estímulo de Juan de Herrera<sup>71</sup>, el autor menciona que en el curso de sus investigaciones sobre los órdenes halló los mejores ejemplos: "tener cierta correspon-

71. VIÑOLA: *Regla de las cinco órdenes de architectura*, traducción de Patricio Caxesi, Dedicatoria.—«... y despues para prouecho de los que en estos Reynos no entienden la lengua, y loauã, y dessecauã esta impressiõ, he venido en consentir a que se impriman, auindome mucho animado a ello, la aprouacion de Iuan de Herrera, Architecto mayor de su Magestad, entendido y platico en esta profession, quanto es notorio.» Sin embargo, Chueca (*La catedral de Valladolid*, p. 145) nos da a entender que Herrera no conoció la obra de Viñola, puesto que no tenía un ejemplar en su biblioteca.

dencia y proporción de números” y que las partes menores se relacionaban con las mayores en cantidades exactas. “Por lo qual —prosigue— considerándolo más adentro, que todo nuestro sentido se compadece en esta proporción, y que las cosas desagradables son fuera della, como muy bien en su sciencia prueuan sentidamente los músicos, he tomado este trabajo muchos años ha de reduzir debaxo de vna breue regla, y espedita que pueda valer las dichas cinco reglas órdenes de Architectura...”

La necesidad de esta correspondencia y proporción de números figura constantemente en la descripción del Escorial de Fray José de Sigüenza: “no es otra cosa —escribe— la que llamamos correspondencia sino la buena razón del arte.” Más de una vez él también hace la misma comparación entre la música y la arquitectura que Viñola. Desarrolla este tema extensamente, citando a San Agustín, quien “pretende probar cómo en nuestros sentidos de fuera se ve la fuerza de la razón que está dentro del alma, y se descubre en ellos vnas señas o digámoslo assí vnos vestigios de la hermosura de la razón; pruébalo con los ojos y con los oydos; quanto a los ojos, porque cualquiera cosa donde la correspondencia de las partes está conforme a razón, lo llamamos hermoso; y en las orejas quando el concepto o la consonancia está conforme a razón, y en las reglas del arte lo llamamos con su propio nombre suaue... y assí se colige que en el deleyte que reciuen estos dos sentidos, aquello se llama solamente conforme a razón que tuuiere entre sí proporción y cierta medida y consonancia que es decir correspondencia” 72.

Este idéntico tema lo trata Fray Francisco de los Santos en su “Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial” (1657) 73. Refiriéndose al Patio de los Reyes dice: “Nadie entra en este Patio que no le suceda lo que quando impensadamente oye vna ordenada música de consonante armonía; y es que la que tiene en la Architectura toca en la vista, como la Música en el oydo, y causa vna gus-

72. FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA: ob. cit., libro 2.º, discurso XII.

73. Página 12.

tosa suspensión del alma, que la recrea, ensancha y engrandece; que estas cosas puestas en razón, arte y medida son muy de su fábrica interior, y simbolizan mucho con el espíritu, que fué criado para Templo de Dios.” En este extracto el autor no trataba de señalar una mera analogía entre la música y la arquitectura, sino que deseaba subrayar su común origen, puesto que la música es geometría en sonido como la arquitectura es geometría en espacio.

Con la disolución en 1601 de la Academia de Matemáticas creada por Felipe II, se inicia de un modo patente la decadencia de la arquitectura española en el siglo xvii. En ninguna parte se nota mejor esta decadencia que en las páginas del “Arte y uso de architectura”, de Fray Lorenzo de San Nicolás. Apareció la primera parte, pésimamente impresa y peor ilustrada, en 1633, tardando treinta y un años en salir la segunda parte. Sin embargo, a juzgar por el número de ediciones que se publicaron, debió haber ejercido no poca influencia. Es sobre todo un libro de preceptos para la práctica de la cantería, dedicado primordialmente a la parte mecánica de la construcción, aunque también comprende una extensa consideración de los órdenes y asuntos afines. Aunque el autor repite constantemente que sólo escribe para jóvenes y principiantes, la verdad es que su actitud frente a la parte estética de su arte resulta francamente pedestre. En lugar de una teoría racional de proporciones, nos encontramos con una serie de afirmaciones pragmáticas acerca de las formas y dimensiones de los edificios, que dan la impresión de ser una versión degenerada de la teoría renacentista de las proporciones armónicas. Parece que Fray Lorenzo tenía escasa idea de la vasta cosmología que encerraban estos conceptos. Con excepción del cuadrado, que es unísono, solamente quedan dos de las proporciones musicales, que son la sexquiáltera y la dupla<sup>74</sup>. Ha desaparecido por

74. En todo, Fray Lorenzo de San Nicolás recomienda cinco formas de aposentos, que son: el cuadrado 4 por 4; lo que llama «la diagonea», o sea: 4 por  $\sqrt{52}$  la sexquiáltera 4 por 6; la dupla 4 por 8, y la forma 4 por 7. La segunda es una proporción irracional que, aunque se cita en Vitruvio y en casi todos los tratados italianos de esta época, nunca parece haber sido empleada por no pertenecer a la música. Véase Francisco Salinas: op. cit., p. 12.—«Constat enim Geometriam considerare latera quadrati commensurabilia, & Diametrum incómmensurabile

completo la sexquitercia, quizá por considerarse la cuarta una armonía no del todo decorosa para el servicio de la Iglesia <sup>75</sup>. En lugar de la sexquitercia hallamos la razón disonante 4 : 7. Este 7, como lo explica el autor, representa el medio proporcional aritmético entre la sexquiáltera 4 : 6 y la dupla 4 : 8 <sup>76</sup>. Este método de engendrar proporciones parece ser una degeneración de la fórmula palladiana para determinar los altos de sus aposentos en relación con sus largos y anchos. Tal procedimiento se opone por completo a las minuciosas instrucciones dadas por Alberti para engendrar proporciones, ya que éste insistía en que tenían que estar firmemente basadas en la armonía musical.

Aunque Fray Lorenzo no hace referencia alguna a las consonancias musicales, y es posible que las ignorase, no se perdió el secreto por completo. Juan de Torija, en el primer capítulo de sus "Ordenanzas de la Villa de Madrid", de 1661, menciona que el arquitecto necesita conocer algo de música. "Para la consonancia de los edificios—afirma—es la música, y que en todo resulte la proporción, y las partes del" <sup>77</sup>. Simón García resulta aún más sucinto. El arquitecto debe conocer la música: "para la consonancia de las partes al todo" <sup>78</sup>. Teodoro Ardemans en el siglo siguiente repite el mismo precepto. "Y también conviene que tenga noticia de la Música, para saber, que es consonancia, y organización de las cosas" <sup>79</sup>. Pero donde mejor se halla expuesta toda la teoría de las proporciones armónicas es en los "Elementos de arquitectura, recogidos de los avthores y exemplares más aprobados

lateri, quae ad Musicae considerationem non pertinent: quoniã Musica, ut diximus, Arithmeticae subalternatur; & eas solùm proportionem assumit, quae in illa considerantur.»

75. ANDRÉS ARAIZ MARTÍNEZ: ob. cit., p. 64.—«El intervalo de cuarta justa, aunque considerado como consonante por ser inversión de la quinta mayor, se practicó en las teorías contrapuntísticas con los medios de precaución propios de las disonancias. Por esto ocurre con este intervalo que, después de quedar expuesto en la tabla de consonancias, pasa a practicarse entre las disonancias.» El capítulo IX del libro 2.º de Salinas lleva el título «Quod Diatessaron praeter rationem a Musicis Practicis inter dissonantias collocetur».

76. El número 7, como el 11, 13, 17, 19, 23, etc., no forma parte de la serie armónica.

77. JUAN DE TORIJA: *Tratado breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid*, edición de 1760, cap. I, p. 8.

78. SIMÓN GARCÍA: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*; Biblioteca Nacional, Madrid, ms. n. 8.884, fol. 139.

79. TEODORO ARDEMANS: *Declaración, y extension, sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija*. Primer proemial, p. 39.

por el cavallero Henrique Wotton”, publicados en versión española en 1698. En un elocuente pasaje<sup>80</sup> dedicado a considerar las mejores proporciones para puertas y ventanas, dice: “Las juntamos aquí por hallar sus Dimensiones reducidas a vna Regla en Leon Baptista de Albertis (Docto y Curioso Averiguador) quien, siguiendo la Escuela Pythagorica (en que era Maxima fundamental, que las imagenes de todas las cosas se ocultavan en los números) determina que será decen-tissima la proporción entre sus alturas, y anchuras, si reduces la Symmetría de la Armonía de el son a la especie de Armonía a la vista, de esta manera: Las dos principales consonancias, que más atraen al oído de Orden, y Consentimiento de la Naturaleza, son la Quinta, y Octava. La primera nace radicalmente de la proporción entre Dos, y Tres. La segunda, nace de dos intervalos entre Vno, y Dos, o entre Dos, y Quatro &c.

Si estas Proporciones las trasladamos de los Objetos del oído a los de la Vista, y las aplicamos con discreción (atendiendo siempre la Naturaleza de el Lugar) en algunas Puertas, y Ventanas la Symmetría de Dos a Tres, entre su Latitud, y Longitud; en otra proporción dupla, como se ha dicho: Sin duda resultará de entrambas, Hermosura, y Armónica Delectación a los ojos.

Esta Contemplación parecerá, acaso, a Artifices Vulgares demasiado delicada, y sublime; pero conviene acordarnos que el mismo Vitruvio determina muchas cosas en su Profession, por principios de Música, y desea mucho en el Architecto, el espíritu Philosophico; esto es, que-rría (à lo que juzgo) que fuesse Artífice, no superficial, si no Averiguador de las Causas, y Mysterios de la Proporción.”

\* \* \*

Nos hemos explayado tan copiosamente en la cuestión de las proporciones armónicas en la cosmología del humanismo, no sólo por ser este un asunto difícil de penetrar a fondo, sino porque también nos permitirá comprender más fácilmente el impulso que indujo a Villal-

80. Página 65.

pando a crear su sexto orden "armónico". La idea de un sexto orden que reuniera todas las excelencias de los otros órdenes y reflejase en sus proporciones la armonía cósmica aun mejor que las demás, no era de ningún modo una innovación. El teórico italiano, Lomazzo, en su "Idea dell Tempio della Pittura", cuenta cómo Giacomo Soldati, arquitecto de la Real Cámara del estado de Milán, y posteriormente maestro mayor del rey Manuel Filiberto de Saboya, añadió a los otros un sexto orden: "che egli chiama armonico, e col suono facilmente lo fa sentir a l'orecchie, ma agli occhi stenta rappresentarlo, volendo in questo imitar gl'antichi che non meno sonando, che disegnando, e fabbricando fecero conoscere al mondo l'armonia dei suoi cinque ordini"<sup>81</sup>.

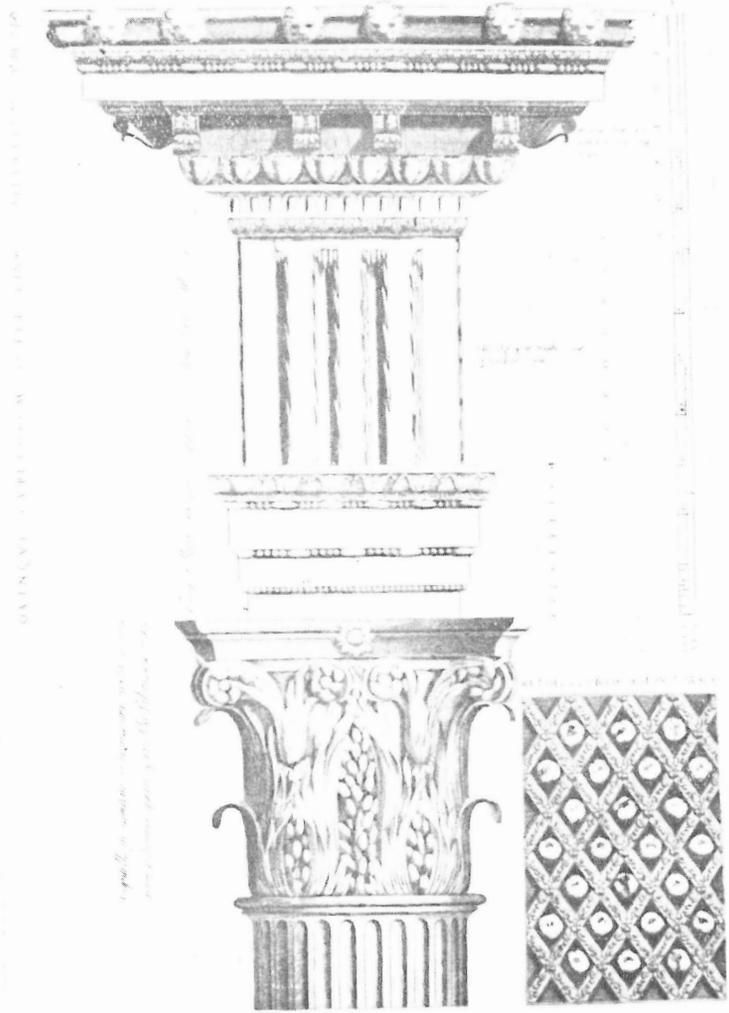
No queda vestigio de las tentativas de Soldati. Villalpando, en cambio, tuvo mejor fortuna. No sólo subsistió su orden armónico, sino que fué reproducido posteriormente en numerosos tratados estéticos. Compartía la convicción, muy arraigada en su época, de que este orden fué inspirado por el mismo Dios, quien hizo que se incorporase en el templo, y de que todos los demás órdenes provenían de este divino arquetipo<sup>82</sup>.

Villalpando ilustra la base, parte del fuste, el capitel y el entablamento de su orden (fig 17). El capitel, en particular, es una curiosa variante del orden corintio. En lugar de la hoja ortodoxa de acanto, incorpora hojas de azucena. Este es uno de los aciertos más ingeniosos ideados por Villalpando para reconciliar la descripción dada por Ezequiel de las columnas del Santuario con el aspecto general del capitel clásico. Corónalo un entablamento híbrido, compuesto del arquitrabe jónico o corintio, el friso dórico y la cornisa corintia. Según la tabla de las medidas de su orden armónico, que publica Villalpando bajo el título de "Symmetriae architecturae sacrae" (fig. 18), resulta que dicho orden tiene doce diámetros, incluyendo la base, el fuste y el entablamento. Las inevitables interrelaciones musicales no resultan difíciles de hallar. Por ejemplo, la altura de la columna se relaciona con la

---

81. LOMAZZO: *Idea del Templo della Pittura*, 1590, p. 30.

82. *Explanationes*, tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 1.<sup>a</sup>, cap. 23, p. 455.



QUINQUE SUPERIORUM COLI. COLI. METRUM. COLI.

Capitulum compositum, quod est in  
 compositum, quod est in compositum.

*Per altitudinem columnae, quae est in altitudine, et in altitudine, quae est in altitudine.*

# S Y M M E T R I A E A R C H I T E C T V R A E S A C R A E.



## D I A M E T R I C O L V M N A R V M.

	D O M V S D O M I N I		A T R I O R V M.		D O M V S R E G I A E.	
	Cubiti.	Digiti.	Cubiti.	Digiti.	Cubiti.	Digiti.
Primi ordinis	$4\frac{1}{2}$	100	$2\frac{1}{4}$	50	$1\frac{1}{2}$	25
Secundi.	$3\frac{1}{2}$	75	$1\frac{3}{4}$	$37\frac{1}{2}$	$\frac{3}{2}$	$18\frac{1}{2}$
Tertij.	$2\frac{1}{2}$	60	$1\frac{1}{2}$	30	$\frac{1}{1}$	15

## A L T I T V D O C O L V M N A R V M.

Primi ordinis	40	960	20	480	10	240
Secundi.	30	720	15	360	$7\frac{1}{2}$	180
Tertij.	24	576	12	288	6	144

## T R A B E A T I O N V M A L T I T V D O.

Primi ordinis	10	240	5	120	$2\frac{1}{2}$	60
Secundi.	$7\frac{1}{2}$	180	$3\frac{1}{2}$	90	$1\frac{3}{4}$	45
Tertij.	6	144	3	72	$1\frac{1}{2}$	36

## O R D I N V M C E L S I T V D O.

Primi ordinis	50	1200	25	600	$12\frac{1}{2}$	300
Secundi.	$37\frac{1}{2}$	900	$18\frac{1}{2}$	450	$9\frac{1}{2}$	225
Tertij.	30	720	15	360	$7\frac{1}{2}$	180

## P O D I O L I A L T I T V D O.

Secundi ord.	$1\frac{1}{2}$	30	$\frac{1}{2}$	15	$\frac{1}{4}$	$7\frac{1}{2}$
Tertij.	$1\frac{1}{4}$	30	$\frac{1}{2}$	15	$\frac{1}{4}$	$7\frac{1}{2}$

## V N I V E R S A A L T I T V D O.

Domus Domini	Atriorum	Domus Regiae.
120   2880	60   1440	50   720

Fig. 18.—Dimensiones del orden armónico del P. VILLALPANDO.

altura del orden entero en la razón de 4 : 5, que es una tercera mayor, mientras que la relación entre el diámetro del orden y el entablamento es de 5 : 12, o sea, el intervalo de una décima menor. Con esto el carácter verdaderamente armónico del orden del Padre Villalpando queda evidente. Además, como ya se ha hecho notar, todos los órdenes guardan su debida relación armónica, no solamente en cuanto a los otros órdenes en una misma parte del templo, sino con aquellos que se hallan en las demás <sup>83</sup>. El examen detenido de la tabla (fig. 18) servirá para demostrarlo.

### III

La monumental obra del Padre Villalpando no tardó en lograr un renombre inmenso y duradero. Ningún tratado de arquitectura escrito por un español, ni siquiera las “Medidas”, de Sagredo, gozó de un prestigio parecido. Ayudó poderosamente a mantener viva la idea del templo de Salomón como el perfecto arquetipo, aun después de que el propósito fundamental del escritor, que fué reconciliar la Biblia con el humanismo, había cesado de interesar en esa forma. En su propia tierra causó profunda impresión. Pocos años después de haber salido las “Explanaciones” en Roma, en 1604, su hermano de religión, el jesuíta sevillano, Juan de Pineda, incorporó en el quinto libro de su tratado titulado “De rebus Salomonis regis libri octo”, publicado en Mainz en 1613, una extensa parte del comentario de Villalpando <sup>84</sup>. No

83. Ibid., tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, libro 5.<sup>o</sup>, disp. 1.<sup>a</sup>, cap. 23, p. 441.—«Sed operae pretium fore existimaui, breui aperire proportionem, quam habent ad altitudinem vniuersi aedificii, columnae singulorum ordinum. Et in atriiis quidem vniuersa altitudo cubitorum sexaginta est, cuius tertia pars est prima columna viginti cubitorum, secunda quindecim ex quarta totius, tertia duodecim ex quinta: nam reliqui tabulatis tribuuntur. Hoc ordine totius altitudinis duodecima sexta dat secundam, vigesima dat tertiam: quam partiendi normam sequuntur in musicis rationibus, vt ex nerui in partes sectione consonantias rimentur musicae periti».—¿No sería el orden dórico-corintio del jesuíta lego, el H.<sup>o</sup> Francisco Bautista, que lo empleó en las fachadas de San Isidro (Madrid) y San Juan Bautista (Toledo), sino una adaptación del orden armónico de su correligionario, el P. Villalpando?

84. El título completo de esta obra es «Ioannis de Pineda Hispalensis e Societate Iesv ad suos in Salomonem Commentarios. Salomon praeuius, id est de rebus Salomonis regis libri octo», Maguntiae, 1613.

Es posible deducir la influencia de Villalpando en esta obra por los títulos de los subca-

sólo le sigue fielmente en todo lo que se refiere a la forma y dimensiones del templo, citándole continuamente con toda muestra de aprobación, sino que reproduce también muchas de las ideas puramente estéticas del cordobés. Cuatro años más tarde, otro miembro de la Compañía de Jesús, el Padre Martín Esteban, publicó en Alcalá de Henares su “Compendio del Rico Aparato, y hermosa Architectura del Templo de Salomón”. Este humilde librito, que contrasta vivamente con los magníficos folios de Villalpando, no es más que un resumen para uso popular de su reconstrucción del templo, seguido de una breve descripción de los vasos sagrados y otras cosas de interés. La única ilustración que contiene es una planta del antiguo templo, copiada directamente de Villalpando.

Fray Lorenzo de San Nicolás se limita a citar a Villalpando en la lista de autores, cuya lectura resultaría provechosa al principiante. Sólo menciona una vez el templo de Salomón, pero la ocasión en que lo hace es interesante. Al tratar de las formas de planta, recomienda la forma en ángulos rectos con preferencia a la redonda, alegando que la primera resulta más firme<sup>85</sup>; razón curiosísima cuando se considera que el Panteón de forma circular fué el único templo de Roma que ha sobrevivido entero. Es de sospechar que Fray Lorenzo tuviese presente las normas del Concilio de Trento y los preceptos de los contrarreformistas sobre las formas de planta utilizables para las iglesias cuando escribió este pasaje. Parece comprobarlo cuando dice: “En el Templo de Gerusalén, traza que fué dada por el Espíritu Santo, lo que se llamaba Saneta Sanctorum, o Casa de Dios, fué edificado en forma de cruz; y así lo muestra el Padre Martín Esteban en su Compendio de

pítulos; por ejemplo: «Templi Architectus Deus», «Templum opere Corinthio et Dorico forma quadrata. Mensura humani corporis». «Vniuersi templi area summa arte diuisa in partes aequales», etc. (Libro V, cap. 5.º, pp. 445 y siguientes.)

85. LORENZO DE SAN NICOLÁS: *Arte y uso de architectura*, ed. 1736, tomo 1, p. 47. — «Y para su declaración es bien sepas, que toda planta conviene se plante en angulos rectos, aunque algunas se vian redondas, y de diferentes figuras: mas la más fuerte es la que es causada en angulos rectos; y aunque la circunferencia es comun sentencia ser la mas perfecta, por serlo en la Geometria la que menos lados tiene, con todo esso en los edificios modernos se ha experimentado quan fuerte sea la planta en angulos rectos. Y así el principiante irá acostumbándose a trazar plantas prolongadas, y quadradas...»

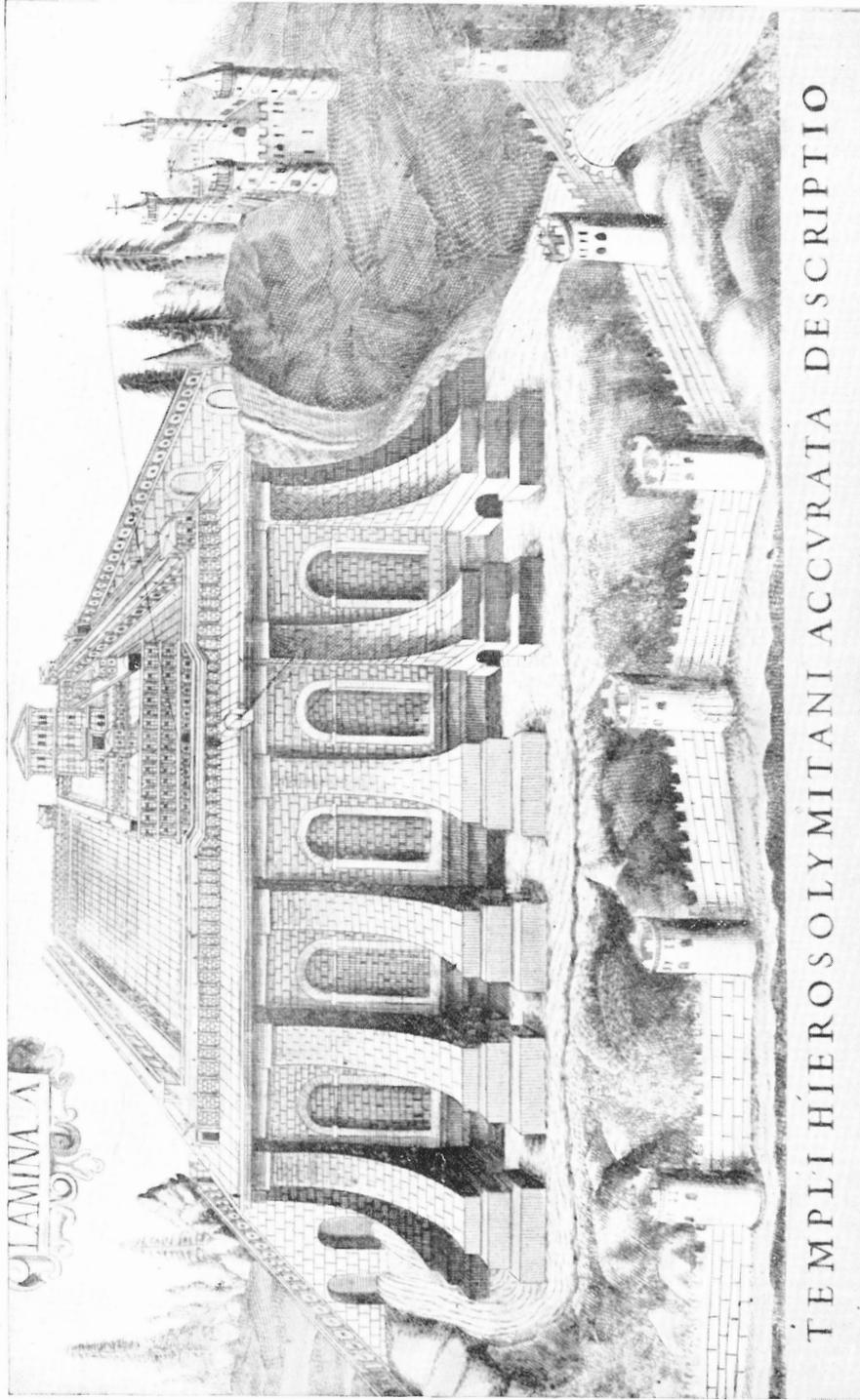


Fig. 19.—JUAN CARAMUEL: Perspectiva del templo de Salomón.

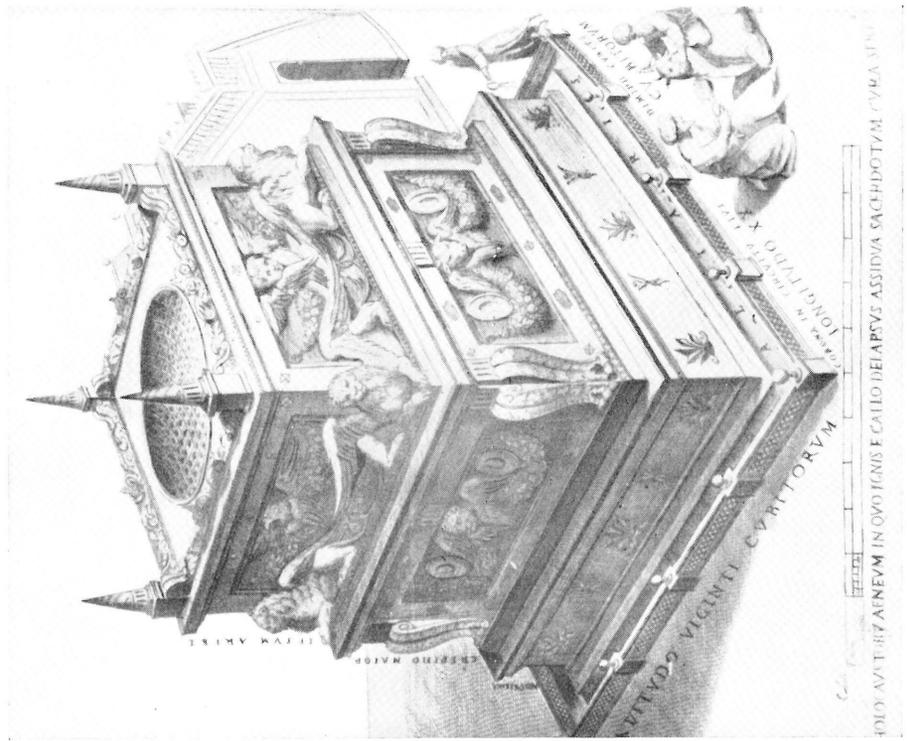


Fig. 20.—VILLALPANDO: El altar del holocausto.

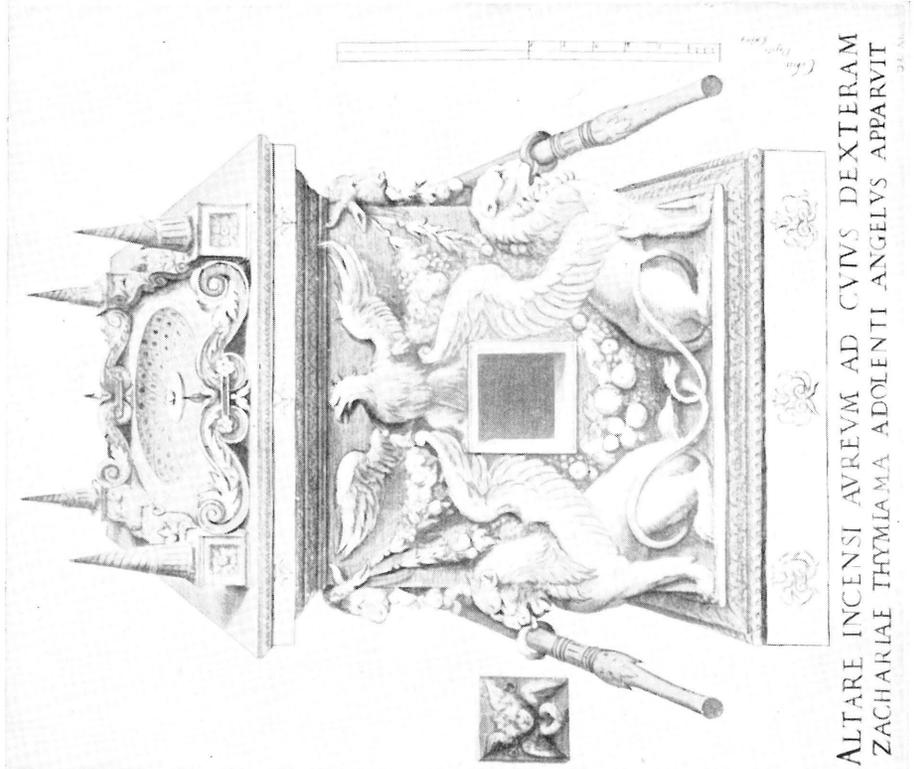


Fig. 21.—VILLALPANDO: El altar del incienso.

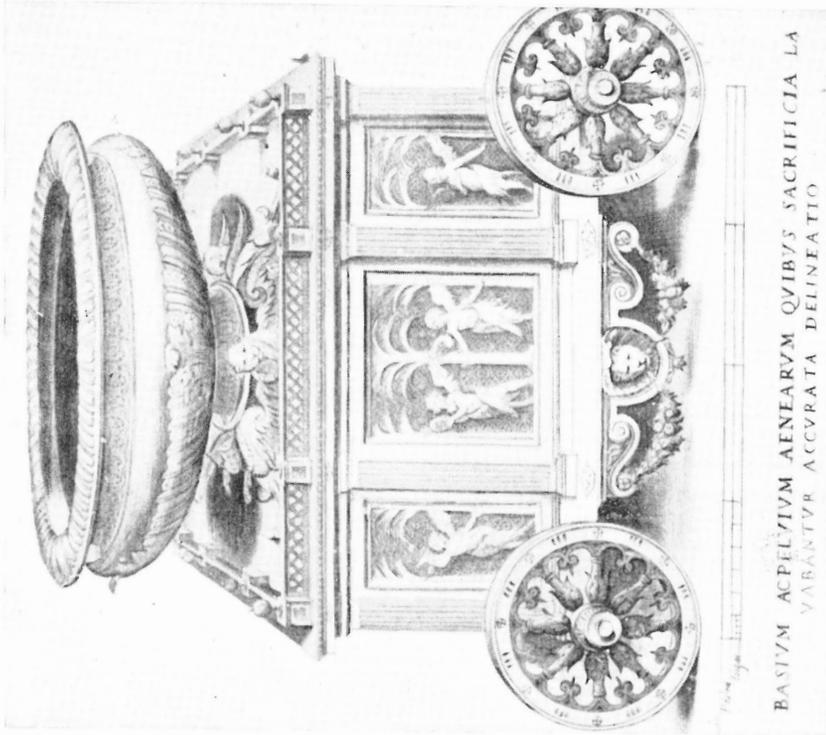


Fig. 22.—VILLALPANDO: Pila de sacrificio.

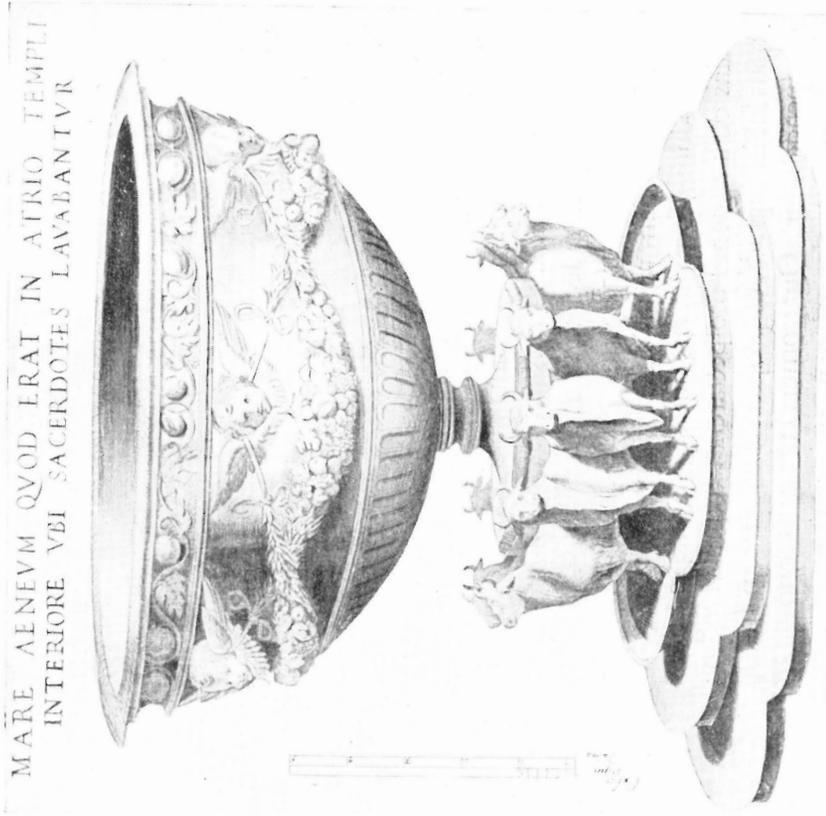
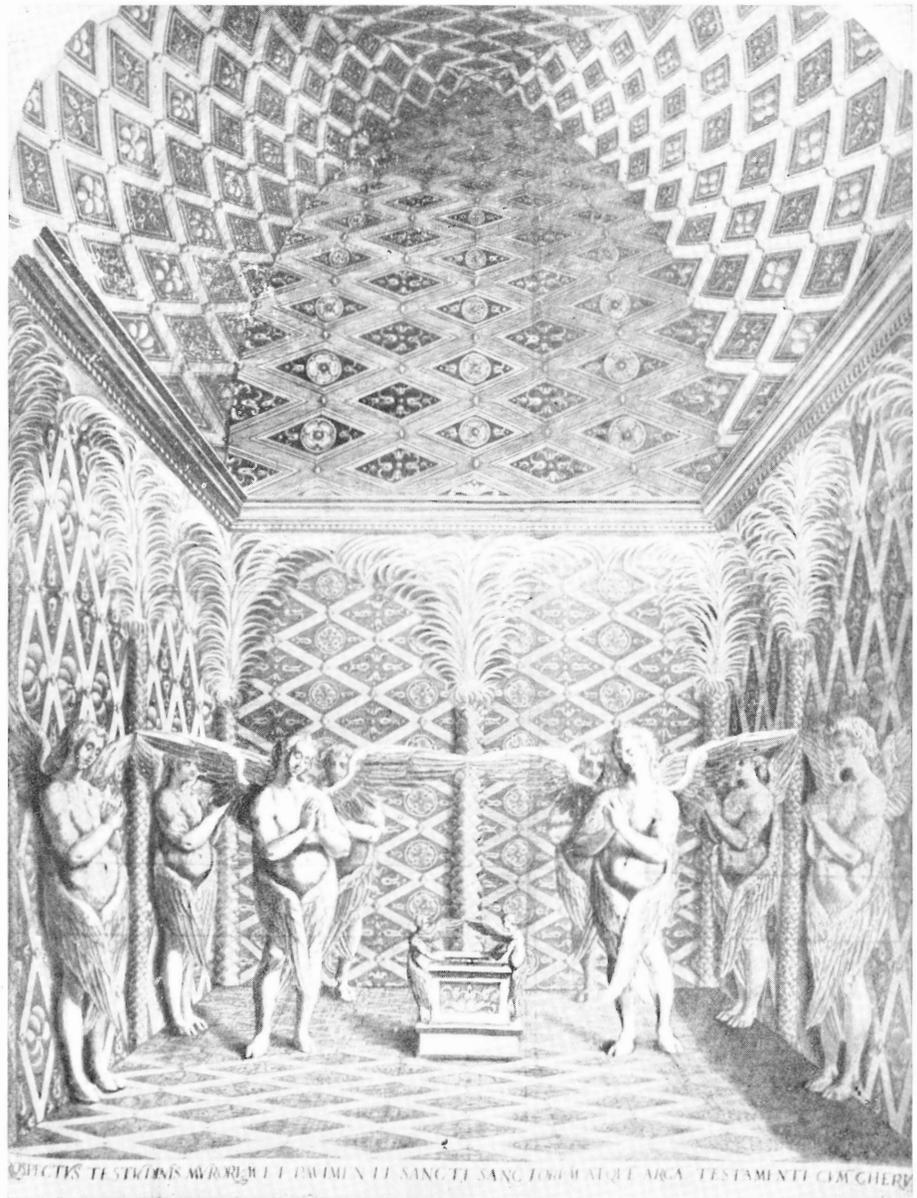


Fig. 23.—VILLALPANDO: El mar de bronce.



ADHUC TESTIMONIS VARIORUM ET DIVINI ET SANCTI SANCTI IUDICIUM ATQUE ARCA TESTAMENTI CUM GHERO

Fig. 24.—VILLALPANDO: *El Sancta Sanctorum*.

Aparato, y hermosa Arquitectura del Templo de Gerusalén. Fué traza según los que aora se hacen a lo moderno”<sup>86</sup>.

Poco después de salir a luz la segunda edición de la primera parte del tratado de Fray Lorenzo, se publicó en Middelburgo, en los Estados Generales de Holanda, el año de 1642, otra reconstrucción del templo de Salomón. Su autor fué el hispano-hebreo Jacob Judá León Ayreh, y su libro se tituló “Retrato del Templo de Selomo”<sup>87</sup>. Apareció además en holandés, francés e inglés y años más tarde en una versión latina, publicado en 1665. Es un modesto tomo totalmente desprovisto de ilustraciones. El autor se limita a una descripción sencilla de la fábrica del templo, de sus vasos, objetos de culto y del servicio divino; escrita en un lenguaje de curioso sabor arcaico. En el curso de su obra no cita más que el sagrado texto y a los exégetas y comentaristas hebreos. No parece haber conocido los trabajos de Villalpando, o, si los conoció, no quiso citarlos. Pero a pesar de su modesto tamaño, fué muy estimada esta obrita y se encuentran referencias constantes a ella en tratados posteriores. Constituye el “Retrato” un importante eslabón en el desarrollo de los estudios sobre el templo salomónico durante el siglo xvii.

De mucha mayor importancia en el campo de la estética fué la “Architectura Civil Recta y Obliqua, Considerada y dibuxada sobre el Templo de Iervsalem”, de Juan Caramuel, publicada en Flandes en 1678. Esta obra, profusamente ilustrada con excelentes grabados en cobre, fué uno de los tratados más curiosos y más importantes escritos en español en todo este siglo. Por su inmensa erudición rivaliza el autor con el mismo Villalpando. La lista de sus libros impresos demuestra que se interesó en teología, filosofía, matemáticas, astronomía, fortificación y estrategia militar, música y arquitectura. Su vasta lectura y sus extensos conocimientos evocan el concepto humanista del “hombre universal”.

86. Ibid., p. 49.

87. El título completo de esta obra es «Retrato del Templo de Selomo. En el qual brevemente se describe la hechura de la fabrica del Templo, y de todos los vasos y Instrumentos con que en el se administrava, cuyo Modelo tiene el Mismo Autor, como cada vno puede ver. Compuesto, por Iaacob Ievda Leon Hebreo, vezino de Middelburgo, en la Provincia de Zelanda. en el Año de 5402, a la creación del Mundo.»

Caramuel presenta su propia reconstrucción del templo (fig. 19), en el curso de la cual cita con frecuencia a Villalpando y también a Jacob Judá León. Se refiere al jesuíta con gran admiración hacia sus poderosas dotes y a su vasta cultura: “Aunque el Padre Villalpando —escribe—, que acabé de citar es varón conocido, y su nombre podría pasar por elogio, con todo eso no quiero dexar de decir, que entre los Escritores Modernos no hay otro en quien concurren tantas ciencias; todas exercitadas con suma perfección. Dirigió su pluma en la descripción que hizo del Templo, Theologia, Cosmographia, Chronología, Historia, Arithmética, Geometría, Architectura, Música, y otras Artes curiosas”<sup>88</sup>. Sin embargo, Caramuel no vacila en impugnar al jesuíta cuando estima que éste violenta el texto sagrado<sup>89</sup>. También le reprocha su afición a la complejidad y a la elaboración excesiva, sobre todo la manía de multiplicar aposentos y columnatas sin la menor justificación bíblica. Naturalmente, Caramuel no supo comprender que todo esto se debía al ambiente manierista en que vivía Villalpando. Aunque reproduce entre sus ilustraciones el orden armónico de éste, Caramuel difiere del jesuíta en cuanto a las proporciones del orden del templo. Mantiene que tenía cinco diámetros y no unos diez como alega el otro<sup>90</sup>. En verdad, Caramuel, viviendo ya casi ocho lustros más tarde, ya no pugna por demostrar la validez de la tesis de Villalpando<sup>91</sup>; su punto de vista es otro. Caramuel representa el espíritu científico y experimental del siglo XVII. Por tanto, para él el concepto de una armonía universal como el vínculo entre macrocosmo y el microcosmo ya no guarda interés. En más de una ocasión critica a los que tienden a adoptar

---

88. JUAN CARAMUEL LOBKOWITZ: *Architectura civil recta y obliqua*. Vegeven, 1678, parte 2.<sup>a</sup>, tratado V, p. 48.

89. *Ibid.*, parte 2.<sup>a</sup>, tratado V, pp. 49 y 50.

90. *Ibid.*, parte 1.<sup>a</sup>, tratado proemial, p. 26. — «Engañase pues el P. Villalpando que con gran animo procura persuadirnos, que las columnas Tyrias, que se labraron en el Templo de Salomon tenían proporcion de 1 a 10, como tienen en opinión de muchos las Corintias, y en la mía las Italicas.»

91. Caramuel rechaza la autoridad de Vitruvio en cuanto a las dimensiones del templo de Salomón, manteniendo que el teórico romano nada tuvo que ver con la construcción del edificio bíblico. Por consiguiente, Caramuel se basa para su propia reconstrucción exclusivamente en la Sagrada Escritura. *Ibid.*, parte 2.<sup>a</sup>, tratado V, p. 45.

creencias corrientes sin tomarse la molestia de someterlas a prueba. Es curioso notar que cita los martillos de Pitágoras como ejemplo de esto <sup>92</sup>. Don José Chafrión, que escribió la introducción al tratado primero, es aún más categórico: “Toda esta historia del Herrero —declara— es pensada y nunca ha sucedido, ni del peso de diversos martillos se pueden sacar reglas que miden las distancias de los intervalos harmónicos. Con todo esso lo dejaré correr por hallarse en diversos Autores, y ser admitida comunmente” <sup>93</sup>. Pero en este caso son los escépticos los que andan errados, ya que la doctrina pitagórica de los martillos y del monocordio está muy sólidamente fundada en la realidad acústica.

En vista de esto, no sorprende que a Caramuel el modo de proporcionar por medio de las consonancias musicales le sea completamente ajeno. Además hay una segunda razón que ayuda a explicar su actitud; es que su sistema de “arquitectura obliqua” no se presta a la manera musical de proporcionar. Como Wittkover ha observado: “Formas sencillas, muros regulares y divisiones claras son presuposiciones esenciales para lograr esta polifonía de proporciones.” Como las formas curvas y flúidas de los arquitectos del Barroco no se prestan al empleo de las proporciones armónicas, estos reaccionaron, en general, contra todas estas ideas. Así, para el Padre Guarini, el insigne arquitecto barroco de Turín, el ojo es el único árbitro de las proporciones: una actitud subjetiva completamente opuesta al criterio objetivo de sus precursores renacentistas. Por tanto, no es de extrañar que el tratado de Caramuel ejerciese una gran influencia en la formación artística de Guarini.

Quizá aún más curioso que la “arquitectura obliqua” de Juan Caramuel es el orden salomónico de su contemporáneo, el monje benedictino, Fray Juan Ricci. Ninguno de sus escritos artísticos se publicó en el curso de su vida; sobrevivieron exclusivamente en forma manuscrita, y nos le revelan como un individuo dotado de un caudal de erudición

---

92. Ibid., parte 3.<sup>a</sup>, p. 62.—«La historia de Pythagoras es corriente y constante; pero se escribe, y lee con descredito de gente docta... Luego quanto se dice de los martillos del herero, es fingido.»

93. Ibid., parte 1.<sup>a</sup>, p. 14. «Discurso mathematico de D. Joseph Chafrión».

heterogénea casi tan extensa como la de Caramuel. Solamente dos de sus obras han de interesarnos aquí; estas son “El Breue tratado del Orden Salomonico entero”, fechado en 1663 y dedicado al Papa Alejandro VII, y el “Tratado de Pintura Sabia”. Como ya se ha notado, la idea de un sexto orden salomónico de procedencia divina estaba enraizada en la estética de la época. Esta convicción la comparte el Padre Ricci, aunque aquí intervienen consideraciones de carácter arqueológico. Conviene con su contemporáneo, Pablo de Céspedes, en creer que la columna santa de Roma procedió del templo de Salomón<sup>94</sup>. Así, pues, en la dedicatoria al Papa Alejandro escribe: “Del Orden Salomonico (SSmo P<sup>o</sup>) solo la columna à permanecido desde la destrucción del Templo, y asy desde esa misma ruyna tomò la etimologia de su nombre Salomonico...”<sup>95</sup>. La contribución de Ricci consistió en añadir una base y un entablamento apropiados, mediante la introducción en estos de la ondulación de la columna. Por esta razón llama a su orden “entero”, afirmando que fué inspirado por el mismo Dios. Pero según avanza la centuria a su fin, el interés sentido por el arquetipo salomónico comienza a decaer. En España el templo va perdiendo su significado estético<sup>96</sup>. Sólo Simón García mantiene vivo el concepto del templo como el edificio perfecto, dedicando parte del último capítulo del “Compendio” a la consideración de sus primores<sup>97</sup>.

\* \* \*

Tanto en el extranjero como en su propia patria gozó de inmenso prestigio la obra del Padre Villalpando. Y no fué limitado este interés a países católicos. Circularon las “Explanaciones” tan extensamente, si no más, en tierras protestantes. Esto no quiere decir que todo el

94. PABLO DE CÉSPEDES: *Discurso sobre el Templo de Salomón*, publicado por Ceán Bermúdez en su «Diccionario», edición de 1800, tomo 5, p. 320.

95. ELÍAS TORMO: *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, tomo I, lámina CLXII.

96. Otros autores de la época que citan a Villalpando incluyen a Juan Butrón (*Discursos apologeticos*, 1626, p. 58 vuelto), Teodoro Ardemans (ob. cit., «Prefaccion al lector», p. 15), Padre Feijóo (*Teatro critico*, edición de 1781, tomo IV, discurso 13, p. 507).

97. SIMÓN GARCÍA: ob. cit., fol. 138 vuelta. El capítulo 77 se titula: «En que se dan Noticias del templo de Salomon y propiedades del Maestro.» Fué suprimido como «inútil» en la edición de Camón.

mundo estuviere de acuerdo con lo que el jesuíta había escrito. La mayoría de los que le mencionan adoptan una actitud crítica, aunque rara vez dejan de rendir homenaje a la erudición y cultura del insigne cordobés. Sin embargo, esto indica que su obra fué considerada de capital importancia, por lo cual ningún estudiante serio de exégesis bíblica, de arquitectura o de medición y numismática podía desdeñarle.

Sólo en Italia, lugar de su publicación, el libro de Villalpando no parece haber ejercido más que una modesta influencia. Giovanni Amico, en su tratado titulado “L’Architteto Pratico, in cui con Facilità se danno le Regole per apprendere l’Archittetura Civile”, publicado en Palermo en 1726 y 1750, reproduce el orden armónico de Villalpando, compartiendo la convicción de que los cinco órdenes clásicos derivan del divino orden del templo de Salomón<sup>98</sup>. Pero nunca obtuvo este libro italiano muy gran renombre, y permanece hoy en día relativamente poco conocido. Mayor resonancia lograron las “Explanations” en Francia. El famoso teórico francés Fréart de Chambray, en su “Parallèle de l’Architecture”, publicado por primera vez en París en 1650, reproduce, tras los otros cinco órdenes, el sexto orden armónico del jesuíta bajo el nombre de “Profil corinthien du Temple de Salomon tiré de Villalpandus”, aunque es curioso notar que el francés le atribuye el auténtico capitel corintio con hojas de acanto, en lugar del capitel con azucenas ideado por el español<sup>99</sup>. Reimpreso en 1689, en 1702 y de nuevo en 1766, y aparecido anteriormente en una versión inglesa de 1668, este tratado contribuyó enormemente a la divulgación por Europa del orden villalpandino. Pero la aprobación de Fréart de Chambray se trueca en crítica con el arquitecto Claude Perrault, famoso por su diseño de la fachada oriental del Louvre. En sus “Ordonnances des

---

98. WITTKOVER: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, p. 221.

99. Lámina 34: «Voici une espèce particulière d’Ordre, mais d’une excellente composition. Quoique je n’ose pas assurer que ce profil soit précisément le même que celui du temple de Salomon, qui est le modèle que je me suis proposé, néanmoins autant qu’on peut approcher de cette divine idée, par la description qui en paroît dans la bible, & dans quelques historiens célèbres que Villalpandus rapporte dans son grand ouvrage, où les ornemens & toutes les principales proportions de chaque membre sont exactement spécifiées, je crois qu’il lui est assez conforme.»

cinq espèces de colonnes”, salido a luz en 1683, discutiendo las proporciones de los órdenes y su origen, rechaza la idea de Villalpando “qui pretend que Dieu par une inspiration particuliere a enseigné toutes ces proportions aux Architectes du Temple de Salomon”<sup>100</sup>.

Por estos años, Louis Cappel, el exégeta protestante francés, publicó una importante serie de comentarios sobre Villalpando, pero como salieron a luz en Holanda y en Inglaterra, las consideraremos más adelante. Su contemporáneo Père Bernard Lamy, de la Congregación de San Felipe Neri, gran exégeta también, es conocido modernamente sobre todo por sus ilustraciones a la Sagrada Escritura, aparecidas originariamente en su “Apparatus ad Bibliam Sacram”, publicado en Grenoble el año de 1687 en versión latina y traducido posteriormente al francés, inglés y español. En el proemio, Lamy cita a Villalpando entre los autores que había consultado antes de emprender su obra. Pero es sobre todo en otro libro, algo menos conocido, llamado “De Tabernaculo Foederis, de Sancta Civitate Jerusalem et Templo ejus libri septem”, impreso en París en 1720, donde aparece patente la influencia de Villalpando. Père Lamy descarta a todos los que habían escrito previamente sobre el templo como de escasa importancia, exceptuando al jesuíta. Indica que Villalpando tuvo la desventaja de carecer de dos importantísimas fuentes hebreas para la consideración del templo: el código Middoth y los comentarios de Maimónides<sup>101</sup>. Pero también critica a Villalpando por haber en varias ocasiones violentado el texto sagrado en el afán de producir un edificio ajustado a los cánones de la arquitectura clásica<sup>102</sup>. Para Père Lamy, como para Caramuel, la tesis de Villalpando carece de interés. Le interesaba mu-

100. WITTKOVER: ob. cit., p. 221.

101. BERNARD LAMY: *De Tabernaculo Foederis*, libro 5.º, p. 699. — «Tempore Villalpandi, nempe initio superioris saeculi, codex Middoth linguâ Latinâ non donatus fuerat: nec tractatus Maimonidae, de Domo electa; unde & aliquis dies templo illucescit.»

102. *Ibid.*, p. 699. — «Villalpandus autem adduxerat animum ut crederet templum Hierosolymitanum eam omnino habuisse formam, quae Graecis architectis iudicibus posset censeri elegantior. Hac opinione, ut liquilò loquar, mens ejus sic transversa acta est, ut formam templi non propriam & antiquam fatigaret repraesentare, sed novam quam ei videre posset vir Graecicae & Romanae architecturae non imperitus.»

cho más la exactitud arqueológica. Sin embargo, en el curso de su obra reproduce nada menos que siete de los grabados del jesuíta, entre ellos la planta del templo (fig. 2), el altar del holocausto (fig. 20), el mar de bronce (fig. 23) y como era de esperar su sexto orden armónico. Es interesante notar que en el quinto libro de su obra *Père Lamy* discurre largamente acerca de las consonancias musicales, haciendo resaltar cómo los medios proporcionales determinan todos los intervalos de la escala <sup>103</sup>. Pero de su aplicación a la arquitectura nada dice, aunque debió conocer lo que su antecesor había escrito sobre este asunto.

\* \* \*

El tratado del Padre Villalpando logró igualmente gran difusión en Alemania, donde se multiplicaron las tentativas de reconstruir el templo. Se sabe que el comentarista de Vitruvio, Nicolaus Goldmann, escribió un estudio crítico de Villalpando bajo el título de “*In Architecturam Sacram*”. Aunque no se llegó a imprimir, lo utilizó el discípulo de éste, Leonard Christoph Sturm, mientras escribía su “*Sciagraphia Templi Hierosolymitani*”, publicado en 1694 <sup>104</sup>. Sturm se muestra en desacuerdo con muchos de los elementos de la reconstrucción de Villalpando, aunque le elogia calurosamente por su extraordinaria erudición <sup>105</sup>. Comienza por diferir de él en su definición del codo y del cálamo <sup>106</sup>. De aquí pasa a un minucioso análisis de la reconstrucción

103. *Ibid.*, p. 1.188.

104. WITTKOVER: *ob. cit.*, p. 221.

105. *Leonhardi Christophori Sturmii Sciagraphia Templi Hierosolymitani*, 1694, Proemio.— «In isthoc manuscripto quod Deo volente brevi lucem publicam videbit, de Templo quoque Hierosolymitano tractatio instituitur, Villalpando celeberrimo, quoad architecturae dispositionem penitus adversa. Haec occasio fuit in amoenissimam rem penitus inquirendi, ac finire dijudicandi necessitas, an etiam Scriptura Sacra consentiente, aequae ac cum Architecturae pace, adversum in operosissimae eruditionis Jesuitae queat, cui universo fere omnium consensu, uti feliciter incepti, ita ex asse simul absoluti operis, rara, imo inaudita gloria cesserat.»

106. Es de interés saber, en torno de esta cuestión de la longitud del cálamo, que San Roberto Bellarmino, Rector a la sazón del Colegio Romano, intervino personalmente en su determinación: tomo II, parte 2.<sup>a</sup>, cap. XL, libro 3.<sup>o</sup>, cap. 12, p. 175.— «Id quod non confirmare non grauabor Illustrissimi pariter, qui cum, quae de hac re olim scripseran, rector ipse nostri collegij, attentius legisset, haec verba rogatus propria manu scripsit, atque subscripsit, vigesimaquinta Januarij millesimi quingentesimi nonagesimi tertij ‘Videtur mihi satis aperte colligi ex textu Ezechielis, calamum fuisse sex cubitorum, & unius palmi; quamuis phrasis Hebraica sit paulo obscurior. Robertus Bellarminus.’»

del jesuíta en cada uno de sus aspectos, y termina presentando su propia versión del templo, ilustrada con toda una serie de plantas y alzados. Dieciséis años más tarde publicó en Neuremburgo su “De Mari Aeneo Tractatio”, que consiste en un examen detallado del mar de bronce. Pasa en revista a todos los que habían escrito previamente sobre este asunto de Villalpando en adelante, y termina como antes ofreciendo su versión propia. Es un típico ejemplo de la fantasía barroca de su época. De en medio de la taza surge una gran columna de agua, mientras que cada uno de los doce bueyes que sustentan la fuente emite otro chorro por la boca. Ambas obras se reimprimieron en Venecia por Blasio Ugolini en los tomos octavo (1744) y décimonono (1756) de su “Thesaurus Antiquitatum Sacrarum”, que ayudaron a divulgar por Italia el conocimiento de la obra de Villalpando.

Samuel Reyher, célebre matemático, dedicó cuatro capítulos de su erudito tratado sobre los problemas de medición en el Antiguo Testamento a las dimensiones del templo de Salomón. Fué publicado en 1679 bajo el título altisonante de “Samuelis Reyheri, Juris & Mathematicum Prof. Publ. Mathesis Mosaica sive Loca Pentateuchi Mathematica Mathematicè explicata cum appendice aliorum S. Script, Locorum Mathematicorum”. Abundan en estos cuatro capítulos las citas de Villalpando. En el primero discute la forma y las medidas del templo. El siguiente trata exclusivamente del Sancta Sanctorum y va ilustrado con un grabado al buril de pésima factura, que es copia de la ilustración de Villalpando del recinto sagrado (fig. 24). En el tercero considera las dos grandes columnas llamadas Bohaz y Joaquim que flanqueaban la entrada del Santuario. Este capítulo va ilustrado con un grabado, según parece, del orden armónico del jesuíta (fig. 17). El último está dedicado al mar de bronce y va acompañado de una lámina de dicha vasija, según la ideó el mismo Reyher.

Pocos años más tarde, en 1702, Joham Lund publicó en Hamburgo un tratado en cinco libros sobre las costumbres de los antiguos hebreos, bajo el nombre de “Die Alten Judischen Heiligthumer”. El se-

gundo tomo, titulado "Von dem Tempel", lo dedica a la consideración del edificio salomónico y en él cita constantemente a Arias Montano, Jacob Judá León y al P. Villalpando. Bastante parecido a éste es el libro que en 1726 Conrad Mel publicó sobre el templo con el título de "Sa- lems Tempel: oder Beschreibung des herrlichen Tempels Salomonis", aparecido simultáneamente en Frankfurt y Leipzig. Esta obra también va ilustrada con varios grabados en boj, de pésima factura. Entre ellas se encuentra la versión del mar de bronce hecha por Villalpando (figura 23), a quien cita además en el curso de su texto.

Aunque el jesuíta tuvo sus críticos, halló fuerte apoyo en el gran arquitecto barroco de Viena, Fischer von Erlach. En 1721 publicó éste su "Einwurff Einer Historicher Architektur", que consiste en una serie de espléndidos grabados en cobre de algunos de los edificios más famosos de la antigüedad. Muchas de estas láminas son fruto de sus propias investigaciones; las demás provienen de diversas fuentes, entre ellas "el famoso Villalpando por su templo de Salomón". En efecto, los dos grabados primeros son del jesuíta. El primero es la planta del templo "según Villalpando, quien ha producido los mejores diseños de este edificio, sacándolos de la Sagrada Escritura" (fig. 2). El segundo muestra la totalidad del edificio en perspectiva, visto desde lo alto. Es una interesante adaptación del grabado del jesuíta, que muestra la fachada oriental del templo, incluso los cimientos (fig. 3).

\* \* \*

Fué quizá en Inglaterra donde la obra de Villalpando adquirió mayor resonancia y dejó la huella más profunda. Wittkover opina que un diseño del arquitecto Inigo Jones, para su dormitorio real, que incorpora columnas en la forma de palmeras, pudo haber sido inspirado en el grabado del jesuíta que representa el Sancta Sanctorum<sup>107</sup> (figura 24). Jones estuvo en Italia en 1613 y es posible que en el curso de

---

107. Se guarda en la colección del Royal Institute of British Architects.

este viaje tropezase con las "Explanaciones". Pero, como hemos visto, su desdichado patrón y soberano, el rey Carlos, poseía un ejemplar, y también es posible que fuese por este conducto cómo vino a conocer a Villalpando. De todos modos, su sucesor en el cargo de maestro de las obras reales o "Surveyor of the Works" y arquitecto de la catedral de San Pablo en Londres, Sir Christopher Wren, conoció muy bien la reconstrucción del español, calificándola de "soberbia pieza romántica". Sir Christopher coincide con Caramuel en creer que el orden del templo era mucho más grueso de lo que se figuraba Villalpando, y que por consiguiente fantaseaba éste en querer persuadir al mundo que se parecía al orden corintio <sup>108</sup>.

No sería exagerado afirmar que ninguna biblioteca inglesa de importancia en esta época carecía de la obra del jesuita. Sabemos que el arquitecto Sir Roger Pratt, discípulo de Inigo Jones, lo tenía entre sus demás libros. Figuraba en las bibliotecas Smithsiana y Waltoniana, dispersadas, respectivamente, en 1682 y 1683. No sólo poseía Brian Walton, obispo anglicano de Exeter, su propio ejemplar de Villalpando, sino que reprodujo casi todos los diseños de este en la introducción al primer tomo de su Biblia políglota, publicada en Londres en 1657. Esta introducción consiste en una serie de ensayos aclaratorios, entre los cuales figura el "Trisagion sive Templi Hierosolymitani Triplex Delineatio", del exégeta protestante francés Louis Cappel, impreso por vez primera en Amsterdam en 1643. Los diseños en cuestión son: primero, el de Villalpando; segundo, el del historiador Josefo, y tercero, el del

---

108. CHRISTOPHER WREN: *Parentalia*, London, 1750, p. 360. — «What the Architecture was that Salomon used, we have but little knowledge of, though Holy Writ hath given us the general Dimensions of the Temple, by which we may, in some measure, collect the Plan but not of all the courts. Villalpandus hath made a fine romantick Piece, after the Corinthian Order, which in that age was not used by any nation; for the early Ages used much grosser Pillars than the Dorick: in after Times they began to refine from the Dorick, as in the Temple of Diana at Ephesus, (the united Work of all Asia) and at length improved into a slenderer Pillar, and leafy Capital of various inventions, which was called Corinthian: so that if we run back thro the Age of Solomon, we may with reason believe they used the Tyrian manner, as gross at least, if not more than the Dorick, so that the Corinthian manner of Villalpandus is mere Fancy.» Véase además DR. ROBERT HOOKE: *Diary*, ed. 1935, pp. 179 y 209.

Talmud hebreo. Cappel comienza con un caluroso elogio del jesuíta <sup>109</sup>. Cita luego largos extractos del texto original, al que añade extensas explicaciones. En el curso de su ensayo, Cappel ilustra las dimensiones del orden armónico de Villalpando y también las relaciones musicales entre los tríglifos y las métopas y entre las tres partes del entablamento (figuras 13 y 18), esto es la “Tabula partium trabeationis” y las “Symmetriae Architecturae Sacrae”. Aplica a este último diagrama sus interrelaciones musicales, de la misma manera que Villalpando lo había hecho en cuanto al primero.

Cuatro años más tarde, en 1660, Cappel publicó su “Excerpta ex Villalpando ad Ezechielem” en el cuarto volumen de la monumental obra “Critici Sacri”, editada por John Pearson, obispo anglicano de Chester <sup>110</sup>. Este ensayo es un examen crítico de las medidas y proporciones que el jesuíta atribuye al templo. En el noveno tomo de la misma serie, salido también en 1660, apareció reimpresso el “Trisagion” de Cappel <sup>111</sup>. Estas dos publicaciones —la Biblia de Walton y los “Critici Sacri”— hicieron asequible a un numeroso público la reconstrucción villalpandina del templo. Hay razón para creer que fué por medio de esta versión abreviada como adquirió tanto renombre en la Inglaterra de los siglos xvii y xviii.

El clérigo puritano Samuel Lee menciona específicamente los grabados de Villalpando reproducidos en la Biblia de Walton en su “Orbis Miraculum or the Temple of Solomon”, publicado en Londres en 1659 <sup>112</sup>. Aunque elogia al jesuíta como “el más erudito y diligente in-

109. LOUIS CAPPEL: «Trisagion». — «Cum totum hunc Ezechielis de Templo locum accurate nobis exposuerit vir admirabilis diligentiae, praeterea Architecturae linguarum Latinae, Graecae Hebraicae, & Chaldaicae peritissimus Villalpandus omnes discendi cupidos hortor ut eum adeant...»

110. Tomo IV: «Annotata ad libros propheticos Veteris Testamenti sive criticorum sacrorum», p. 6-12.

111. Tomo IX: «Tractatum Biblicorum Vol. Posterius», p. 3.733. El «Trisagion» es seguido (p. 3.740) de «Ludivici Cappelli Observationes ad Villalpandi Explanationes».

112. SAMUEL LEE: *Orbis Miraculum*, 1659. — «Howeær, I am not a little satisfied, that the Learned and worthy publishers of that splendid Work (the many Languaged Bible), have not declared it as their own determinate Judgement, but nakedly proposed it as the conjecture of Villalpandus and Cappellus...»

investigador del templo que jamás ha salido a luz pública”, pasa a demostrar que dicho edificio nunca fué como aquél lo había ideado. Lee presenta su propia versión de la arquitectura del templo, basada en gran parte sobre la reconstrucción de Arias Montano. Sin embargo, cuando llega al mar de bronce reproduce casi íntegra la variante de Villalpando, a quien también cita con gran frecuencia en el curso de su texto.

No sólo cobró fama Villalpando como el más importante de cuantos intentaron reconstruir el templo, sino que fué considerado como una de las más altas autoridades en materia de pesos, medidas y monedas de los antiguos. Discurre largamente sobre estas cuestiones en el tercer tomo de las “*Explanations*”, y parece ser que este volumen fué estudiado con tanta atención como los otros. Entre los ensayos introductorios a la Biblia de Brian Walton figura uno con el nombre de “*Tractatus de antiquis ponderibus, monetis et mensuris*”, en el cual se cita con frecuencia a Villalpando. De la misma manera el tratado de Edward Bernard, “*De ponderibus et mensuris antiquis*”, impreso en Oxford el año de 1688, se inicia con la referencia inevitable al “insigne Villalpando”. Intercalado en el texto, y dedicado a Bernard, figura un ensayo titulado “*Epístola N. F. D. de Mare Aeneo Salomonis*”, que resulta ser una versión más del mar de bronce del templo. No se sabe quién fué el escritor que ocultó su identidad bajo estas tres iniciales, pero él también rinde homenaje a la labor de Villalpando en este campo.

En el curso del siglo xvii, John Greaves, profesor de astronomía en la Universidad de Oxford, investigó a fondo los sistemas de medir de los antiguos. Dedicóse con entusiasmo también a tomar medidas de las ruinas clásicas, y no sólo pasó largos años midiendo los templos griegos de Sicilia y de Italia meridional, sino que logró examinar las pirámides de Egipto. Sus obras misceláneas fueron publicadas en Londres en 1737 e incluyen las acostumbradas referencias a Villalpando. Pero lo verdaderamente interesante de este libro es que el segundo tomo contiene un breve ensayo, escrito por el gran matemático y científico Sir

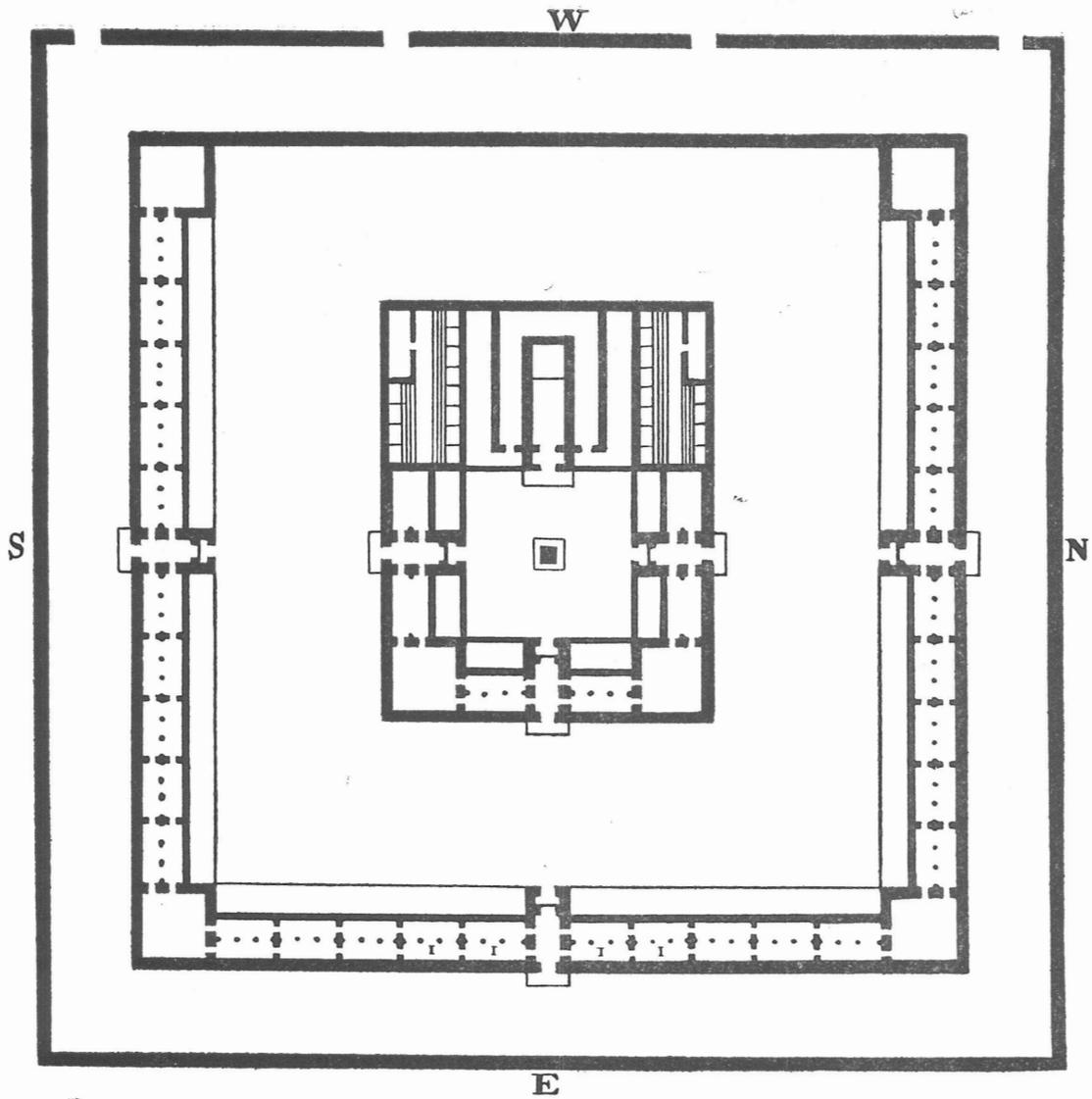


Fig. 25.—SIR ISAAC NEWTON: Planta del templo de Salomón.

Isaac Newton, con el nombre de "A dissertation upon the Sacred Cubit of the Jews". En el curso de este opúsculo <sup>113</sup>, Newton menciona, aunque rechaza, la afirmación de Villalpando de que el codo vulgar de los hebreos equivalía a dos pies romanos y medio.

Seguro es que Newton, el descubridor de la ley de la gravitación universal, conoció las observaciones de Villalpando sobre este asunto, que figura bajo el título de "Vbi de centro gravitatis, et linea directionis" en el tercer tomo de las "Explanationes" <sup>114</sup>. Pero de mayor interés para nosotros es la reconstrucción que emprendió Newton del templo de Salomón. Se publicó en una versión muy abreviada en el penúltimo capítulo de su "Chronology of the Antient Kingdoms Amended", publicación póstuma hecha por su hijo en 1728 (fig. 25). Es un relato sucinto de los resultados de las investigaciones que Newton había realizado sobre el templo. Por razones de brevedad no cita aquí más que sus fuentes bíblicas. Pero afortunadamente existe otra versión autógrafa mucho más amplia y detallada, con el título de "Prolegomena ad Lexici Prophetici partem secundam". La mayor parte está escrita en latín, pero los dibujos que adornan el texto traen notas aclaratorias en inglés. Newton se basa en la profecía de Ezequiel, aunque a veces critica lo que considera ser equivocaciones o descuidos por parte del profeta. Se aprecia la extensa lectura que emprendió Newton antes de abordar esta labor por la lista de fuentes que menciona en el texto. No sólo había leído los comentarios hebreos, tales como el Talmud, el código Middoth y las obras de Josefo y Maimónides, sino que también había estudiado a Arias Montano, Guillaume Constantin, Drusius,

---

113. Sir ISAAC NEWTON: *A Dissertation upon the Sacred Cubit of the Jews*, 1737. — «The Cubit of the Eastern Nations, with which the Jews were surrounded, being determined in this manner, we may from hence form a conjecture concerning the magnitude of the Jewish Cubit. The vulgar Jewish Cobuit ought not to be greater than them all. The opinion of Villalpandus and others therefore is to be rejected, who represented the vulgar Cubit as equal to two Roman feet and an half.»

114. *Explanationes*, tomo III, parte 2.<sup>a</sup>, libro 1.<sup>o</sup>, cap. 6, p. 321.

Louis Cappel y naturalmente a Villalpando. Cita a este último repetidas veces, corrigiéndole cuando considera que anda errado <sup>115</sup>.

Nada ilustra con tanta claridad como este manuscrito, obra de una de las figuras cumbres del ingenio humano, el prestigio de que gozaba en esta época la obra del Padre Villalpando. Además nos muestra otra faceta del carácter del gran científico inglés, quien distaba mucho de profesar el frío materialismo que hoy en día se le suele atribuir. Las cosas del espíritu le interesaban tanto como, si no más, que lo científico. El propósito de Newton al reconstruir el templo fué demostrar cómo los acontecimientos y las profecías del Antiguo Testamento se cumplen en el Nuevo. La visión del templo de Ezequiel presagia para Newton la Jerusalén celeste, que se describe en el capítulo XXI del Apocalipsis. Además arguye que la clave del Apocalipsis reside en el conocimiento del libro de la Ley. Este no es otro que el libro sellado de los siete sellos, y en este particular resulta de suma importancia el estudio de los diversos santuarios donde se administraba la Ley, especialmente del tabernáculo de Moisés y del templo de Salomón.

A pesar de la publicación de tantísimos libros sobre este tema, culminando en la reconstrucción de Sir Isaac Newton, nunca llegó a agotar el interés que sentía el público culto en la época por estas cuestiones.

---

115. Se conserva este manuscrito en la Babson Institute Library, Babson Park 57, Massachusetts, EE. UU. Consiste en 72 páginas, la mayoría en cuarto; entre ellas, seis dibujos originales de Newton que representan planos y detalles arquitectónicos del templo. Originariamente, llevaba el título «Prolegomena ad Lexici Prophetici partem secundam, continens expositionem allusionum ad mundum mysticum populi Israelis». Posteriormente, la última parte del título fué sustituida por «in quibus agitur de forma Sanctuarii Judaici». Gracias a la amabilidad del Director del Babson Institute, Mr. Henry P. Macomber, ha sido posible reproducir el extracto que se cita a continuación: *Prolegomena*, fol. 47. Comentario al cap. 40, versículo 20, de la Profecía de Ezequiel: «Et adduxit me ad aquilonem... Ita legebant Septuaginta. In Hebr. jam est tantum. *Et ad aquilonem*: qua verba Villalpandus ad praecedentem sententiam referens finxit Angelum mensurare tam longitudinem atrij ab austro ad aquilonem quam latitudinem inter portas utramque 100 cubitorum et inde mirabile quid excogitavit, atrium totum in novem atriola divisum esse singula 100 cubitos longa lataque et aedificiis 50 cubitos latis ad invicem discreta... Si per atrium exterius hic intelligi cum Villalpando atriolum aliquod, numeranda essent septem atria exteriora, cum tamen Angelus ubique ponat unicum tantum. Et praeterea in atrioli circuitu deberent esse 30 cubacula: quod Villalpandus ipse agnoscit impossibili esse nisi caenacula portarum adnumerentur cubiculis... Certe verba illa cum Villalpando interpretari non possumus nisi interpolatis aliquibus sensum expleamus hoc modo, *et latitudinem atrij ab austro ad aquilonem.*»

En el curso de los siglos xvii y xviii se exhibieron en Londres varias maquetas del templo, figurando entre ellas el modelo hecho por Jacob Judá León, al que éste se refiere en la portada del "Retrato del Templo de Selomo"<sup>116</sup>. Esto ocurrió en 1675, y consta que noventa años más tarde aún existía dicho modelo. Este fué seguido del modelo del alemán Schott, expuesto en 1723 y de nuevo en 1730. Otro modelo fué expuesto en 1759 y 1760. Al mismo tiempo circulaba una serie de grabados en cobre, hechos por John Senex, representando varios aspectos del templo.

Mientras tanto continuaba creciendo la lista de libros dedicados a recrear el arquetipo salomónico, aunque aquí nos limitaremos a citar aquellos que tienen algún punto de enlace con Villalpando. En 1730 apareció un volumen en folio con el nombre de "A Plan of Civil and Historical Architecture". Este libro resulta ser una versión inglesa del "Einwurff Einer Historicher Architektur", de Fischer von Erlach, pero ampliada con extensas notas por Thomas Lediard<sup>117</sup>. Como en la edición alemana, las dos primeras láminas muestran el templo de Salomón según los diseños de Villalpando.

Por estos mismos años, los libreros londinenses John y Carrington Bowles publicaron su "Geographia Sacra Illustrata or Sacred Geography Illustrated". Este volumen no es más que una serie de grabados sacados de las obras de los mejores ilustradores bíblicos, tales como Arias Montano, Père Lamy y Villalpando, figurando entre los de este último la planta del templo, su fachada oriental y el mar de bronce<sup>118</sup>.

En 1741 John Wood, famoso arquitecto de la ciudad neoclásica de Bath, publicó en Londres un curioso libro titulado "The Origin of Building or the Plagiarism of the Heathen Detected". John Wood no menciona ni una sola vez a Villalpando en el curso de su obra, mas no resulta difícil descubrir quién lo inspiró<sup>119</sup>. Desarrolla extensamente la tesis de Villalpando de que el orden incorporado en el templo bajo

116. Véase n. 87.

117. WITTKOVER: ob cit., p. 221.

118. Ibid., p.221.

119. Ibid., p. 221.

la inspiración de Dios fué el punto de origen de los cinco órdenes clásicos. Por consiguiente, estos últimos no son más que una versión degenerada o un plagio del divino orden del templo. Las excelencias que guardan los cinco órdenes se deben únicamente al grado en que reflejan la excelencia suprema del prototipo salomónico. De esta manera el origen divino de la arquitectura queda plenamente vindicado.

\* \* \*

Estos breves apuntes servirán para señalar cuán inmenso fué el prestigio de que gozó la obra del Padre Villalpando durante todo el siglo xvii y gran parte del siguiente. Es dudoso que ningún otro libro de erudición en lengua española adquiriese tan gran renombre. Desgraciadamente, a fines del siglo xviii comenzó a perder crédito. Las razones son patentes. De un lado, con el desarrollo de la masonería todo el tema del templo de Salomón fué adquiriendo una serie de significados pseudo-místicos y esotéricos muy distintos del intelectualismo que había animado a Villalpando. No vamos a penetrar por ahora en este laberinto. De otro lado, los progresos realizados en el campo de la arqueología científica, que tomaron tanto ímpetu como consecuencia de las excavaciones pompeyanas, reforzados por la apreciación cada vez mayor de las antiguas civilizaciones orientales, engendraron un cambio completo de orientación en cuanto al templo. Ya no era asunto de recrear un arquetipo perdido. La exactitud arqueológica, desprovista del menor dejo de idealismo filosófico, regía como el único criterio. En este nuevo ambiente la obra de Villalpando ya no tenía por qué seguir floreciendo. Su ocaso fué rápido y completo. Sólo ahora empieza de nuevo a apuntar, mas el interés que reviste es diferente; es histórico. La tesis de Villalpando de reconciliar la Biblia y el humanismo ya no nos apasiona. La contienda con Arias Montano se ha apagado ya. Para nosotros su valor reside en el inestimable caudal de información que encierra sobre las ideas estéticas de toda una época.



FRANCISCO DE GOYA Y BARTOLOME JOSE GALLARDO

( NOTAS SOBRE SUS RELACIONES )

POR

ANTONIO RODRIGUEZ - MOÑINO

C. DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA



## I

Es frecuente leer en trabajos consagrados a la historia del arte lamentaciones por la ausencia de textos contemporáneos a los artistas y relativos a su vida o a su producción, achacando, a veces, este silencio a escaso conocimiento o a indiferencia.

Cierto es que existen neblinas biográficas sólo iluminadas tardíamente por documentación de archivo o por incidentales alusiones póstumas, pero hay que convenir en que los medios de difusión de noticias en los siglos XVI, XVII, XVIII y aun gran parte del XIX, apenas existían tal como los conocemos hoy. La fama de un artista solía ser mucho más intensa que extensa. El periódico y la revista han contribuido a que se nos hagan familiares hombres y obras que jamás veremos.

La importancia que se concede siempre a lo que viene de fuera hace que perduren referencias extranjeras mientras se olvidan las de casa. Por eso muchas veces apuntamos la idea de que tal o cual escritor o artista fué antes estimado de los extraños que de los propios; en la mayoría de los casos no suele ser esto exacto.

Concretamente en el caso de Goya sorprende la gran cantidad de citas que de su persona o de sus obras hallamos en publicaciones españolas contemporáneas al maestro. Bien que muchas veces apenas sobrepasen en extensión tres o cuatro líneas, son testimonio para concluir que el nombre y fama del pintor estaban en el ambiente, se conocían.

Pasan del centenar las menciones goyescas que hemos espigado —muchas españolas— entre los impresos en el primer centenario del

nacimiento del pintor, es decir, con anterioridad a 1846. Podemos asegurar que en nuestro país y en el terreno del arte no hay quien pueda comparársele en popularidad impresa.

A estas citas, generalmente breves, hemos dado el nombre de *Incunables goyescos*. Tal vez el primero en utilizar la afortunada denominación fué el doctísimo Enrique Lafuente (1); mi inolvidable y fraternal Núñez de Arenas en el último trabajo que publicó, poco antes de morir (2), hizo uso también de la frase aportando muy curiosos datos para la bibliografía de estas primeras piezas goyescas.

Hemos revisado un sin fin de periódicos, folletos y libros del tiempo, logrando reunir una nutrida serie de alusiones a Goya y su obra que estimamos han de ser de cierta utilidad a los futuros bibliógrafos del genial pintor aragonés; mientras llega el día de dar forma de libro al centenar de páginas redactadas, vamos hoy a apuntar aquí ligeramente una pequeña porción de ellas, relativas a las relaciones de Goya con el insigne bibliógrafo don Bartolomé José Gallardo.

## II

La diferencia cronológica en que viven Goya y Gallardo no es obstáculo para una amistad sincera y cordial entre ambos. Cuando éste nace ya tiene aquél cumplidos treinta años de su gloriosa carrera. Es difícil precisar la fecha en que hubieron de conocerse e intentaremos conjeturar algo sobre ella.

Residiendo Gallardo en Salamanca (3), es muy raro que tuviesen un contacto personal antes de 1805, en que traslada su residencia a Madrid

---

(1) Enrique Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947. Fol. 377-[13] págs., con multitud de grabados y XXXVIII láminas aparte. Cfr. la pág. 301, líneas 5-6: «...verdadero incunable de la bibliografía goyesca...»

(2) Manuel Núñez de Arenas: *La suerte de Goya en Francia*, Burdeos, 1950; tirada aparte del *Bulletin Hispanique*, LII (1950), págs. 229-273.

(3) Para los datos generales sobre Gallardo remitimos al clásico libro de nuestro querido amigo D. Pedro Sáinz y Rodríguez: *Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, NewYork - París, 1921; 4.º, [4] - 387 - [1] págs.

como Catedrático del Real Colegio de Pajes. Por otra parte, el bibliógrafo comunicó a sir William Stirling Maxwell (4), en 1848, la anécdota de que “durante la visita matutina a sus amigos, tomaba [Goya] arenilla de la salvadera y esparciendo el contenido sobre la mesa se divertía con caricaturas trazadas con su hábil dedo en un instante... El gran asunto, repetido con variaciones siempre nuevas, era Godoy al que favorecía con particular antipatía”.

La fecha de la anécdota, referida casi como testigo de vista por Gallardo, no parece ser posterior al 19 de marzo de 1808 en que cayó Godoy, porque la caricatura política no tiene nunca ejemplaridad póstuma sino solamente actualidad, ni era Goya hombre capaz de escarnecer al caído; parece, pues, lógico concluir que la amistad entre pintor y bibliógrafo debió de ser posterior a 1805 y anterior al motín de Aranjuez.

Claro está que pudo tal vez haber un conocimiento previo en cualquier rápido viaje de Gallardo a Madrid, bien cuando pasó de vuelta de acompañar en su calidad de Comisario de Guerra a las tropas francesas que regresaban de la campaña de Portugal (1801) o bien en alguna otra estancia que desconozcamos.

### III

Durante la guerra de la Independencia es probable que estuvieran harto distanciados topográficamente ambos amigos, y el año 1814, en que Gallardo volvió a Madrid, residiendo algunos meses, no era propicio al estrechamiento de relaciones, cuando todos andaban buscando manera de escapar a la terrible resaca política; mientras Goya, según parece, se acogía a la protección de Duaso (5), Gallardo, tras una bre-

(4) Sir William Stirling Maxwell: *Annals of the Artists of Spain*, London, 1891; 4.º, 4 vols. Cfr. tomo IV, pág. 1.478. Hay edición de 1848. Damos el texto traducido por Sánchez Cantón en su libro citado en la nota 11.

(5) Cfr. Núñez de Arenas, *op. cit.*, pág. 231.

vísima etapa de periodista activo, tomaba la ruta de Campanario para desde allí atravesar la frontera el 22 de mayo y cruzando Portugal embarcarse en Lisboa con rumbo a Inglaterra.

Justamente en 1814 es la curiosa cita goyesca-gallardiana que ha pasado desapercibida hasta ahora y que vamos a exhumar. Por menciones bibliográficas se sabía que don Bartolomé José escribió un poema en sextillas titulado *El verde gabán o el rey en berlina, poema jocoserio*. Perdido el original en la *de San Antonio* de 1823, sólo se conserva un fragmento que fué impreso en la revista *O Portuguez* que dirigía en Londres el Dr. Rocha el año 1814.

Durante muchos años han sido inútiles nuestros esfuerzos por encontrar este periódico, pero, por fortuna, entre dos docenas de volúmenes de manuscritos poéticos que adquirimos al conocido librero madrileño don Luis Bardón en 1950, en un tomo misceláneo vino, copiado en letra contemporánea, el pasaje que había visto la luz pública en *O Portuguez* con el título de *La Fantasmagoría* (6).

Consta de treinta y nueve estrofas de seis versos endecasílabos, que si literariamente ofrecen el interés de la maestría y garbo con que está manejado el castellano, ofrécnolo aún mayor por ser una interpretación literaria de los *Caprichos* de Goya o mejor aún de los *Disparates*. Parece como si plástica y palabra corrieran parejas. No se trata ya de la mención concreta y clara del pintor al cual pide el poeta su "gorro de dormir" para que el sueño de su razón y la fantasía desbordada del genio le ayuden a delinear los contornos de una horrenda figura.

La similitud de pluma y buril nace de una raíz íntima de conocimiento y sentimiento. Goya y Gallardo coinciden en pintar lo que les circunda con monstruosos perfiles, con retorcidos e hinchados caracteres. Brujas, frailes, jueces venales, borrachos, diablo barbado, des-

---

(6) *O Portuguez*, Londres, 1814, tomo III, núm. 17, págs. 493-500.



GOYA: «Don Quijote». Grabado por BRAQUEMOND.



filan y se entremezclan en una horrible zarabanda empapada de agria protesta.

Copiemos tres estrofas para comprobación de lo escrito. El rey ordena una lucida fiesta en la cual el mago Zaullón pueda mostrar sus habilidades de ilusionista y éste hace desfilar varias escenas fantásticas:

Pero ¿qué engendro es este informe y tosco  
de bestia y hombre mescolanza fiera?  
Fecundo Goya, confusión del Bosco,  
préstame, si he de imaginar siquiera  
la estampa a tan ridículo bamboche,  
tu gorro de dormir por una noche.

Erase un abortón, griego diptongo,  
trabado de animal y hominicaco,  
raso el tosco cacúmen como un hongo  
salvo un círculo a modo de zodiaco;  
y en un medroso y áspero capuz  
calada la moronda hasta el testuz.

Tiene por vientre un flatulento zaque,  
la piel hispida, escuálida y cerdosa  
y la color zurrada de zumaque;  
de sátiro los pies y aun otra cosa,  
dos hendidas pezuñas por zapatos.  
por dedos retorcidos garabatos.

¿No estamos en presencia de una verdadera ilustración literaria a la obra de Goya? Todas las proporciones y medidas se han perdido al diseñar la monstruosa figura, mezcla de *capricho* y *disparate*. Aquí, como

en los grabados, nada hay que sobre y todo contribuye a perfilar la cruel estampa. ¿Será demasiado afirmar que éste es el primer testimonio de una versión literaria de la intención goyesa? Si, como sospechamos, Gallardo tuvo presentes los *Disparates*, esto precisaría la fecha de composición de las planchas (7). Por ahora sólo llamamos la atención sobre el hecho, porque falta aún aportar otros testimonios de la relación Goya-Gallardo y sería extendernos demasiado el apurar este punto.

#### IV

La expatriación de Gallardo en Inglaterra duró los *siete mal llamados años*: de 1814 a 1820. Conocidos son sus trabajos de bibliógrafo en Londres y el celo con que se dedicó a leer, estudiar y extractar cuantos libros había en bibliotecas públicas o privadas de la ciudad. Pero soterrañas existían otras actividades políticas de las que alzaremos un poco el velo en líneas más adelante.

Sánchez Cantón (8) ha exhumado unos párrafos de Gallardo impresos en 1835, aunque relativos a esta época de exilio voluntario. Nuestro bibliógrafo tenía el deseo de publicar una edición del *Quijote* ilustrada de modo primoroso, y durante mucho tiempo meditó sobre cuáles eran los mejores pasajes, los que más se prestaban a una interpretación plástica. Sus proyectos se los consultó a Goya y éste le escribió aprobándolos. Leamos sus propias palabras (9):

“Con este mi peculiar modo de ver en Bellas-Artes, y ecsaminando el punto tan remiradamente, tenía (digo) estudiados nuevos asuntos para las láminas del *Quijote*, que consultados con el gran Goya, ha-

(7) J. Camón Aznar sitúa la composición de algunas planchas de los *Disparates* entre 1813-1815. Cfr. «*Los Disparates*» de Goya y sus dibujos preparatorios, Barcelona, 1951, pág. 19.

(8) F. J. Sánchez-Cantón: *El libro ilustrado bajo Carlos III y Carlos IV (notas para un estudio)*, Madrid, 1943; 4.º, 23 - [1] págs. y láms. Véanse las págs. 17-20. Debo el conocimiento de este trabajo a la amabilidad de mi querido amigo el Excmo. Sr. D. Vicente Castañeda.

(9) B. J. Gallardo: *El Crítico, papel volante de Literatura y Bellas Artes*, Madrid, 1835, núm. 1, pág. 41.

bían merecido su aprobación. Goya era un pintor filósofo: acuérdomé bien de que contestándome sobre este punto a Lóndres por mano de un Caballero inglés que hoi reside en Sevilla, me decía que en tiempos había él fantaseado unos Caprichos orijinales con el título de *Visiones de D. Quijote*, en que por nuevo estilo pintaba las fantasías del lunático caballero de la Mancha. Sólo el pensamiento éste de Goya es ya una creación artística, propia de su travesura.”

Fácil es conjeturar la fecha de estas relaciones, que no encajan más que en el período en que Gallardo estaba en Inglaterra, es decir de 1814 a 1820, época en la cual nuestro bibliógrafo, como vemos, no escasea los testimonios de su admiración por el genial pintor de Fuendetodos.

Por desgracia no se conservan casi pruebas reales de esta proyectada (o realizada) obra goyesca. Entre los innumerables dibujos del maestro existentes hoy, sólo dos tienen tema quijotil: de uno de ellos sabemos cuándo lo realizó, pues es el rechazado para la edición académica, la impresa por Ibarra en 1780; del otro, conservado en la preciosa colección del British Museum, apenas conocemos dato alguno de fecha.

“Es [este último] —dice Sánchez Cantón (10)— creación impresionante, guárdase en el Museo Británico, y grabada por Braquemond, ilustra el artículo de Carderera sobre Goya que se publicó en el [sic] *Gazette des Beaux Arts*, en 1860. El dibujo, con aguatinta sepia ligerísima, es magistral y en mi sentir obra muy posterior a la escena de los Alcaldes y en relación con estampas de los *Caprichos*, en especial con la del *Sueño de la Razón*.”

Ni Gallardo tuvo ocasión de realizar su empeño, ni, al parecer, Goya llevó a la práctica sus proyectadas *Visiones de don Quijote*. ¡Qué magnífica tarea para planeada por el doctísimo bibliógrafo y realizada por el genial artista!

---

(10) Sánchez Cantón, *op. cit.*, págs. 19-20.

Agudamente nota Sánchez Cantón (11) en su reciente libro sobre Goya la calificación que hace de él Gallardo: "Goya era un pintor filósofo", y relaciona este texto de *El Criticon* (1835) con otro de Charles Yriarte (1867), considerado hasta ahora como el primero que empleó esta frase (12). Con justeza precisa que hay que retrotraer el concepto nada menos que treinta y dos años y adjudicar su paternidad al autor de la *Apología de los palos*.

Vamos, sin embargo, a hacer retroceder en dieciocho más esta apreciación del talento pictórico de Goya.

El domingo 20 de abril de 1817, Su Majestad el Rey de España e Indias encargó a don Domingo Ramírez que dijese al Ministro de Estado que en el *Mercure de France* del 10 de febrero se había publicado un artículo de Gallardo pernicioso y criminal, y que "por medio de los pasos oficiales y confidenciales más eficaces solicite el arresto y entrega de este reo a nuestro poder, valiéndose para ello de cuantos medios le sugiera su celo y su discurso, en la inteligencia de que siendo este encargo especial de Su Majestad es preciso que V. E. no perdona medio alguno para obtener lo que desea".

Las frases *encargo especial de Su Majestad*, ¿son acaso fórmula burocrática, exceso de celo por parte del funcionario? No. En la minuta dirigida al conde de Fernán Núñez, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional (13), de puño y letra del Ministro, hay la siguiente apostilla: "Don Domingo Ramírez me hizo este encargo de orden de Su Majestad el domingo y Su Majestad me lo confirmó de palabra el lunes 21 de abril de 1817".

(11) F. J. Sánchez Cantón: *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951; fol., XI-[1]-195-[5] páginas, con XCVI láms. y multitud de grabados; cfr. la pág. 137.

(12) Charles Yriarte: *Goya*, París, 1867. Fol., [8]-II-156 págs. y láms. aparte. Véase la pág. 1: «Goya philosophe est au-dessus de Goya peintre.»

(13) Archivo Histórico Nacional, *Sección de Estado*, Correspondencia diplomática, *Negociado de Francia*, 1814. Carpeta núm. 5.219. Cfr. Sáinz Rodríguez, *op cit.*, págs. 212-213.

Transmitióse la correspondiente orden al conde de Fernán Núñez, y sin duda se hubieron de hacer en París las oportunas gestiones con objeto de dar con el *terrible reo*. Para fortuna suya debía de hallarse en Londres, desde donde remitiría sus correspondencias al periódico, bien ajeno a la persecución que contra él dictaba *Tigrecañ*.

No uno, sino cuatro artículos llevaba publicados en el *Mercure de France* Gallardo en aquella fecha, con el seudónimo de *Le Bachelier de Salamanque* (14). Dejando para otra ocasión el examen y estudio de estas cartas, por nadie mencionadas hasta ahora, nos limitaremos hoy a señalar que aparece en ellas su autor como delegado en París de una supuesta *Sociedad filantrópica madrileña*.

Precisamente en el artículo fechado el 10 de febrero copia Gallardo el fingido informe de un secretario, dándole cuenta de las últimas publicaciones que acaba de recibir en el correo de España. El pasaje que vamos a transcribir, relativo a Goya (15), no debió de hacer mucha gracia al terrible Fernando VII cuando lo leyó:

“On vous remet aussi une collection de caricatures dont le fameux peintre espagnol Goya vient de donner une nouvelle édition. On assure que ce peintre philosophe est digne, par l'esprit de ses compositions, de figurer à côté des meilleurs fabulistes anciens et modernes. Ses caricatures atteignent tous les vices en général. Les événemens passagers de la politique, les ridicules de tel ou tel individu, sont au-dessous du génie de Goya, qui a voulu donner un cours de morale universelle. J'ai remarqué surtout l'idée suivante:

Un tronc d'arbre est revêtu d'un froc (dans la première édition c'était un habit brodé); par le haut sortent quelques branches gourmandes chargées de feuilles, mais sans aucune espèce de fruits; ces branches tiennent lieu de la tête et des bras. Ce tronc, ainsi décoré, de-

---

(14) *Mercure de France*, París, 1817, janvier, págs. 58-62; février, págs. 187-192, 290-297, y mars, págs. 384-392.

(15) *Mercure de France*, février 1817, págs. 292-293.

vient l'objet des respects, des hommages, des courbettes les plus humiliantes. On lit au bas cette inscription: *O pouvoir d'un tailleur!*"

El *Goya philosophe* de Yriarte en 1867, señalado por Canton en Gallardo: *Goya era un pintor filósofo* en 1835, lo hallamos en 1817 en la frase *ce peintre philosophe* del corresponsal del *Mercure*, es decir, medio siglo antes. Y, en el fondo, ¿no está ya este concepto en el anuncio publicado (16) en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799 y cuya redacción se atribuye por algunos a Cean Bermúdez?

No creemos en la existencia de la mencionada edición de los *Caprichos*, pretexto puro para señalar de pasada el grabado número 52 de la colección y hacer hincapié en el tema. Ninguna tirada ni prueba suelta se conoce de tal estado. Lo que sí es posible es que Gallardo recordara algún dibujo preparatorio, visto en poder de Goya, y utilizase tal memoria por error.

## VI

Once años después de la fecha indicada de 1817 vamos a encontrar un nuevo contacto entre Goya y Gallardo, esta vez precisamente en una de las últimas cartas que en su vida escribió el pintor, la dirigida a su hijo Javier, fechada en Burdeos el jueves 17 de enero de 1828, que pertenece a la Fundación Lázaro y ha sido impresa varias veces.

"Ayer me dijeron —escribe Goya a su hijo— que habían asesinado a Gallardo, y me a incomodado mucho." La brutal persecución, a todas luces injustificada, que sufrió el doctísimo bibliógrafo durante la *ominosa década*, le llevó por maldad de los sicarios, a Castro del Río con el siniestro propósito de que le asesinaran, ya que la población era apasionadamente absolutista.

Aunque su conducta le atrajo pronto amigos fieles que procuraron hacerle llevadero el amargo trago, no se pudo evitar que algunos exal-

---

(16) *Diario de Madrid*, 1799, págs. 149 - 150.

tados le ofendieran de palabra y aún de obra por la calle. Uno de los atacantes llegó al extremo de tirar un ladrillo a la cabeza de Gallardo, cusándole profunda herida. La noticia, aumentada, corrió de boca en boca y periódicos franceses e ingleses informaron de su muerte a mano airada. Esto es lo que supo Goya, probablemente por conversación de algún otro emigrado (17).

## VII

Una última mención de Goya hallamos en el precioso ensayo *La Tía Fingida, ¿es novela de Cervantes?*, que Gallardo incluyó en *El Criticón* y que está fechado en Toledo el 15 de julio de 1832. Aunque se trata de una apreciación a vuela pluma interesa consignarla porque cala hondo en la relación pintura-literatura y enfrenta a Goya nada menos que con Cervantes (18); en efecto, de pasada, dice, “saqué una copia en limpio del cuadro goyesco de *La Tía Fingida*”. No cabe comparación más exacta a nuestro modo de ver: piénsese que esa línea está escrita hace *ciento veinte años*. La graciosa unidad de los bosquejos cervantinos seguramente no admite la posibilidad de equiparación con los lienzos de otro pintor.

Añadiremos como curiosidad, tampoco puesta en circulación hasta ahora, que ya se había establecido una relación pictórico-poética años antes entre Goya y el P. Bogiero, pero no como aquí en cuanto al fondo, sino con respecto al modo de trabajar uno y otro (19). Véase el texto aludido: “Si tratásemos de disculpar no las poesías sino al poeta, diríamos que el Padre Basilio no las escribió para que pasasen a la posteridad, y que no las corrigió por el poco aprecio con que miraba

---

(17) Sánchez Cantón comentó esta carta en una nota del *Archivo Español de Arte*, 1947, págs. 60-63, y volvió sobre ella en su *op. cit.*, págs. 131-132, con rectificación de fecha.

(18) B. J. Gallardo, *El Criticón...*, núm. 1, pág. 34.

(19) *Poesías / del P. Basilio Bogiero / de Santiago, / Maestro de Retórica en el Colegio / de las Escuelas Pías de Zaragoza, / que da á luz / D. L. G. P., / Madrid, / Imprenta de D. M. de Burgos / 1817. 8.º, [4]-XII-224 págs. erróneamente numeradas: son 244. El curioso párrafo copiado figura en las pás. X-XI.*

todo lo que era suyo. Trabajaba un discurso, una oda, un tratado; y no siendo cosa que luego hubiese de ver la luz pública, la ladeaba, la aislaba, la olvidaba, y no podía sujetarse a dar la segunda, la tercera, la última mano a sus composiciones. Pero a pesar de esto Bogiero con la pluma en la mano era lo que el célebre Goya con el pincel. Invención, imaginación, expresión feliz, novedad, singularidad, y aquel no sé qué por el cual los talentos originales no se parecen sino a sí mismos; he aquí lo que ofrecen desde luego los escritos del primero y los lienzos del segundo. Inercia o flojedad, o poca flema para limar sus obras: he aquí en lo que se asemejan también Goya y Bogiero” (20).

### VIII

Para concluir estas notas hemos de consignar la extrañeza de que entre tantos retratos pintados por Goya no figure el de un amigo y admirador constante como fué Gallardo. Ninguno de los catálogos —Viñaza, Mayer, Beruete, Sánchez Cantón, etc.— menciona la existencia, siquiera de un dibujo que nos conserve la efigie del bibliófilo extremeño trazada por el pintor aragonés.

Y, sin embargo, Gallardo deseó vivamente ser inmortalizado por los pinceles del autor de las *Majas*. Hay testimonio de ello, inédito, que vamos a exhumar.

En la biblioteca del Teniente General don Eduardo Fernández de San Román se conservaba un busto fundido en bronce con el retrato de Gallardo. Allí lo vió don Pascual de Gayangos en 1887 y copió la inscripción que figuraba en su pedestal y que en dos líneas decía:

*Impiger, iracundus, inexorabilis, acer.  
integerrimus, liberalisque magister.*

---

(20) La carta lleva la fecha del 17 de marzo de 1834 y se publicó en el *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XVI (1929), págs. 451-452.

Don Pascual consignó estos detalles en una notita de su puño y letra, que nos facilitó en 1932 nuestro querido amigo el docto investigador don Lucas de Torre, y a continuación escribió lo siguiente:

“Se cuenta que pidiendo Gallardo a Goya que le retratara e insistiendo en ello un día le dijo que al siguiente le enviaría el retrato; y efectivamente, al día siguiente recibió Gallardo dentro de un sobre un papel en el que Goya escribió dichos versos latinos bajo su firma.”

¿Quedó el proyectado retrato en esta broma? Es probable que sí. Como curiosidad apuntaremos que cuando el insigne bibliógrafo estaba oculto con motivo de la persecución policíaca, que le valió su folleto *Las letras, letras de cambio*, escribía a sus amigos contándoles burlescamente y en tercera persona las incidencias del proceso; en una de estas cartas, dirigida a Tomás García Luna, le dice:

“Este hombre parece que nació para meter ruido en el mundo; habiendo tantas cosas de interés hace un mes largo que no se habla más que de su papel y de su persona. Me han asegurado que le están sacando también retrato, con un epígrafe al pie, que es un verso, no sé si de Marcial o de Juvenal (en fin, otro diablo como él), que dice:

*Acer et indomitus, libertatisque magister”.*

\* \* \*

Basten estos ligeros apuntes para dejar constancia de la amistad entre dos españoles ilustres y de la fina sensibilidad de Gallardo, capaz de apreciar los valores eternos que entrañaba el pincel de Goya.

Madrid, 7-8 marzo 1952.



LA NUEVA SALA DE ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL DEL MUSEO DE  
REPRODUCCIONES ARTISTICAS

POR

GONZALO DIAZ LOPEZ



LA nueva sala de Arte Medieval Español del museo aludido, instalada en una galería del lado norte del edificio, de reciente construcción, en la planta principal con el número XV, y denominada de “Escultura Románico-Gótica”, fué inaugurada solemnemente el día 15 de noviembre de 1950, con asistencia de los más altos jefes, por aquel entonces, del Ministerio de Educación Nacional; el que suscribe este artículo informativo leyó unas cuartillas alusivas al acto que se estaba celebrando, pues su vida profesional está fuertemente vinculada al museo, y su espíritu, por lo tanto, no había de enmudecer en tan señalada ocasión. Desde que tomé posesión de mi destino en el Casón, allá por las calendas de 1915, ya un poco lejanas en el transcurrir de mi vida, tuve en las mientes lo dicho por don Antonio Ponz, cuando afirmaba con una iniciativa, nostálgicamente sentida, las siguientes frases: *Si algún día se pensase en reedificar este Palacio del Buen Retiro, es de creer que, bien lejos de que este pedazo de arquitectura que contiene la obra de Jordán fuese comprendido en las demoliciones, se pensase cuidadosamente en su conservación y en hacerle parte de cualquier proyecto; porque sería gran lástima destruirla y difícil de suplir*; insinuación del ilustre viajero del siglo XVIII recogida por el estadista de la Restauración don Antonio Cánovas del Castillo al fundar este Museo de Reproducciones Artísticas, matriz viva, gestadora de los más destacados artistas del siglo XIX; viéndose engrandecido este Centro cultural artístico por las sucesivas actuaciones de los diversos directores que por él pasaron, en sus albores, por la competente intervención de don Juan Facundo Riaño en la ordenación de los primeros yesos relativos a 156 reproducciones de las esculturas del Partenón, adquiridas según Real

Orden, y por mediación del Excmo. Sr. Marqués de Casa Laiglesia, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Londres el año 1878; y, entre otros, por las actividades de don José Ramón Mélida, ilustre historiador de las artes clásicas y eminente tratadista de la arqueología española, quien acrecentó los fondos clásicos del museo con valiosísimas colecciones de vaciados artísticos y el conocimiento de las mismas con la publicación de los notables catálogos a ellas referentes; hasta llegar a las anualidades de 1927 a 1930 en que, el que pergeña estas líneas, desempeñando la dirección del museo, con carácter interino, fomentó sus colecciones mediante cambios con los Museos Reales del Cincuentenario de Bruselas, el Kensington de Londres y el de Escultura Comparada del Trocadero de París, que dió por resultado la creación de la planta principal del museo de nueve salas, con ejemplares reproducidos del arte medieval belga, tales, entre otros varios más o menos destacados, la pila bautismal de Lieja, primer cuarto del siglo XII, ejecutada por Renier de Huy entre los años 1107 y 1118, y el magnífico retablo gótico perteneciente a la iglesia de San Salvador de Haekendover (Brabante), que Paúl Vitry considera la figura del Padre Eterno bendiciendo, e integrante de este retablo, del más puro estilo goticista (siglo XIV) y los grupos anecdóticos de la fundación del templo, también existentes en este monumento artístico del primer cuarto del siglo XV; añadiéndose a todo lo largo de las salas que componen esa planta principal modelos de arte renaciente belga y francés.

Harto se ha cumplido con los deseos de don Antonio Ponz, y en la actualidad, al abrir esta sala al público, cuyo contenido estético va desde el arcaizante tímpano de San Salvador de Leyre hasta la imagen de San Juan Evangelista de la Puerta del Perdón de la Catedral de Málaga, lindando con el Renacimiento, se presenta el gravísimo problema de la carencia de espacio a ocupar por nuevos aumentos de reproducciones, que siempre se precisan para la cultura artística de las juventudes estudiosas y para el ejercicio del dibujo de los artífices en formación. Ahora los poderes públicos tienen la palabra, o mejor dicho

la acción para realizar tamaña empresa y resolver el conflicto planteado en este Museo de Reproducciones Artísticas.

Redactado el anterior preámbulo en este mismo escrito, al enfrentarnos con los modelos expuestos en la sala medieval inaugurada, brotan de los puntos de la pluma las siguientes consideraciones acerca de la Edad Media, que se precisan para ambientar espiritualmente las obras coleccionadas en la misma. Este lapso de tiempo —el período medieval— tan sugerente a la consideración histórica de la cultura humana, *enorme y delicado*, como ha sido reconocido por Verlaine, encierra en el decurso de sus diez siglos las más contrarias manifestaciones espirituales. Danse en él los terrores del Milenario, juntamente con el fervor devoto de las Peregrinaciones y el encendido empuje de las Cruzadas; en el *scriptorium* monacal consérvase viva la tradición cultural del mundo clásico desaparecido en amalgama con la fe religiosa, que a lo largo de los siglos medievales ha de fructificar en el magnífico renacimiento de la cultura visigótica de San Isidoro de Sevilla y en la escuela de los traductores de Toledo; refulgiendo también los esplendores del califato cordobés y la trabazón lógica de la escolástica de Santo Tomás en una ascensión espiritualista y sobre bases aristotélicas que se ha de ver transfundida en las piedras de las catedrales en una dinámica llena de un espíritu unguado de un ardor anhelante y emocional. Danse en esta Edad histórica la gravedad teológica, profunda y transcendente de la *Divina Comedia*, del Dante, y la jocunda, alegre, desenfadada y retozona poesía del *Libro del buen amor* de nuestro arcipreste de Hita, mejor poeta que arcipreste al decir de Menéndez y Pelayo. Dan muestra de vida en ella: los desmanes del feudalismo y la omnipotencia de los nobles, al mismo tiempo que nacen en este vivir colectivo la asociación fecunda de los gremios y la popular exigencia de los municipios.

Está, pues, la Edad Media entre dos civilizaciones: la antigua: clásica, pagana y filosófica; y la moderna: renaciente, crítica y humanista, como un nexo, como un lazo de unión, tenso de ingenuidad espiritua-

lista y de candorosa aportación religiosa a la civilización occidental, que desbarata la apreciación que de ella se tenía al mirarla como un vacío, como un *hiatus* lleno de sombras, lirios y desconciertos.

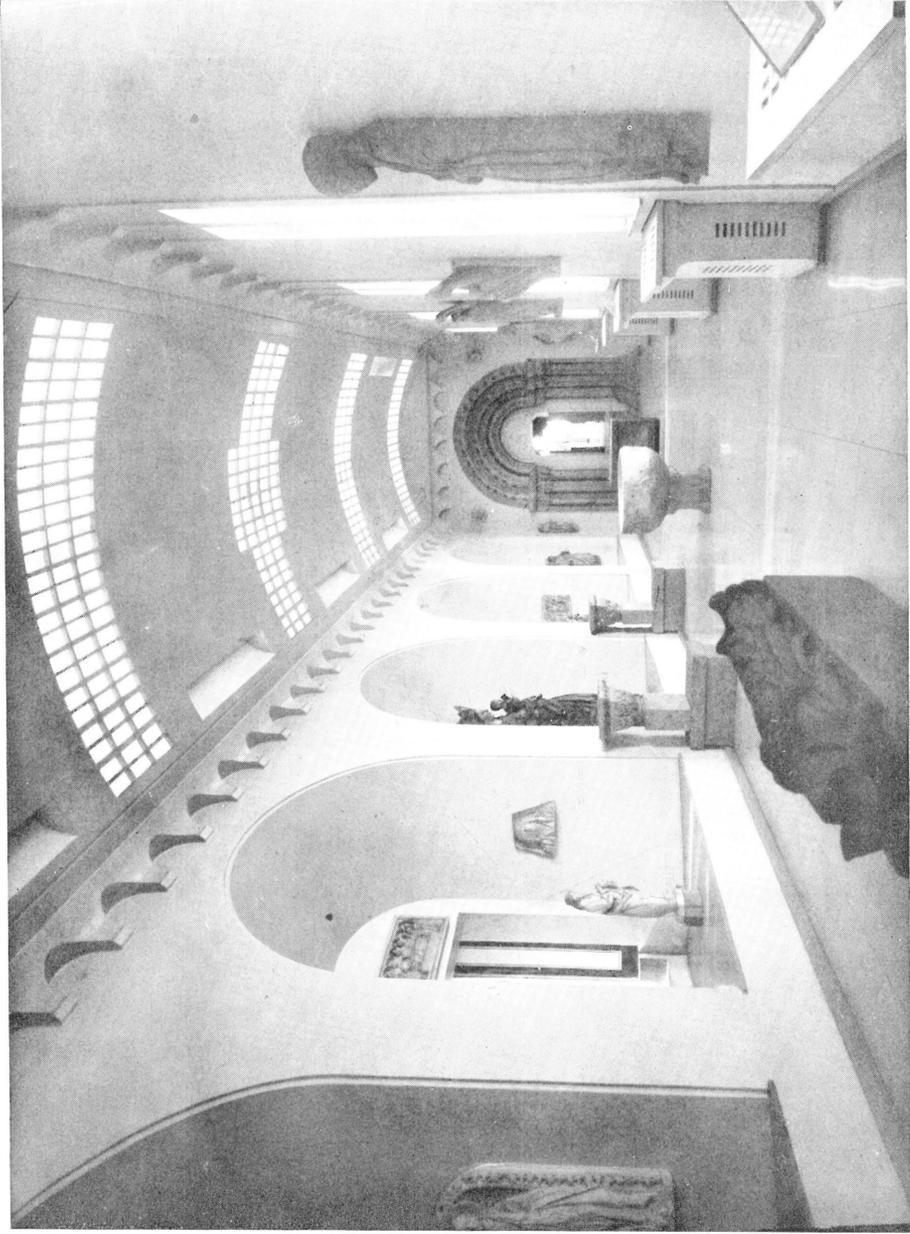
La eficacia espiritual de esta Edad histórica, franciscana y llena de terrores, se ha visto, en larga perspectiva, florecer en las exaltaciones románticas del siglo XIX, plenas del más acendrado lirismo, y en las actuales añoranzas ultraterrenas nacidas en el alma agitada de la Humanidad doliente al conjuro de su evocación.

En esta Edad Media se ha producido un arte rico, con varias facetas, que hemos de reseñar en la siguiente enumeración de la sala a que nos venimos refiriendo, en el aspecto o modalidad de las reproducciones que la componen: la integran yesos representativos de lo románico y de lo gótico español y se desenvuelve su fondo artístico en tres secciones, la primera comprensiva de los siguientes vaciados:

*Santa Leocadia.*—La escultura original en piedra, obra del siglo XV, existe en el claustro de San Juan de los Reyes, de Toledo, fundación de los Reyes Católicos para conmemorar la victoria de Toro, en 1476, sobre el Rey de Portugal. Fué el arquitecto de este edificio Juan Guas, hijo de un cantero de Lyon que se avecindó en Toledo a mediados del siglo XV.

*Lauda sepulcral de don Martín Fernández de las Cortinas.*—Procede de Castro Urdiales (Santander) y hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Bertaux sostiene que la efigie grabada del caballero vizcaíno, a que se refiere esta lauda, se hizo hacia el 1380, pareciéndose por su técnica y por su factura a otras obras sepulcrales de igual índole y de la misma época existentes en las iglesias de Brujas (Bélgica). De origen flamenco se conocen también en España otras dos laudas: una del mismo siglo XIV (incompleta, de fecha 1333, conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla) y la del siglo XV (1455), correspondiente a “el Tostado” de la Catedral de Avila.

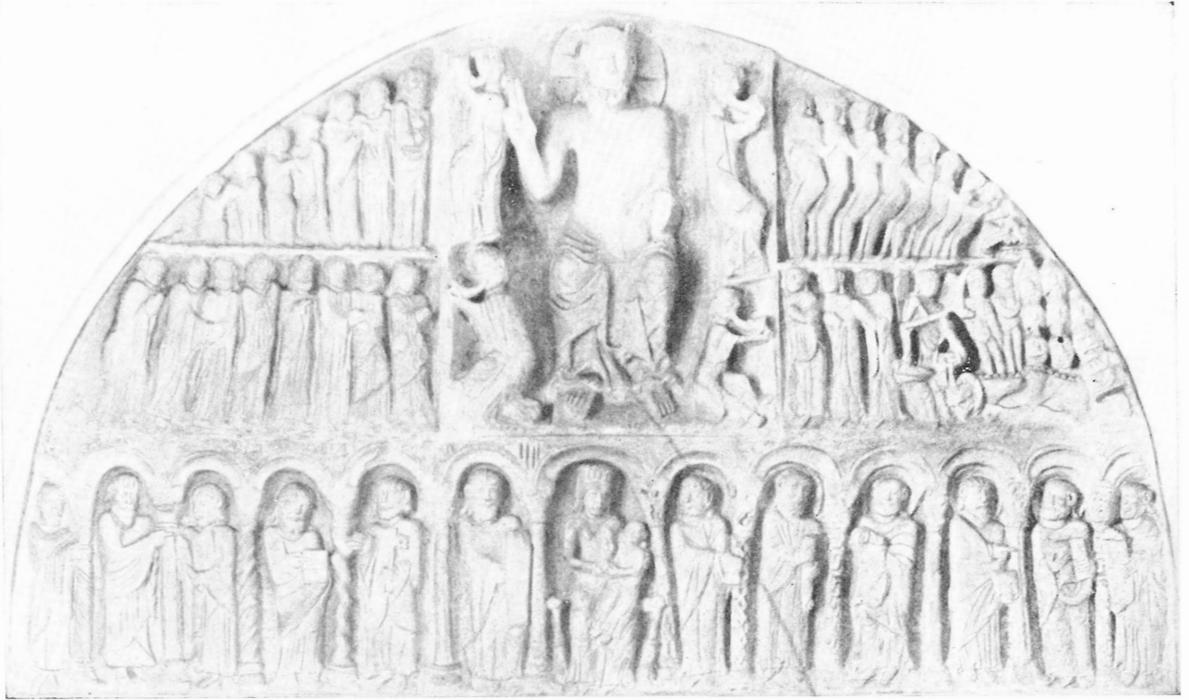
*San Mateo.*—La escultura original en piedra, obra del siglo XV,



Visa general de la nueva sala de arte medieval español.



Pila bautismal románica de Nuestra Señora de Estíbaliz (Vitoria).



Tímpano románico de Santa María la Real, de Sangüesa (Navarra).



Tímpano románico de San Salvador de Leyre (Navarra).



Virgen con el Niño Jesús. Talla policromada del s. xv. Iglesia parroquial de Montblanch (Tarragona).

existe en el claustro de San Juan de los Reyes, de Toledo, ya aludido con anterioridad. Se construyó este edificio toledano por Juan Guas, y su claustro fué restaurado modernamente por el arquitecto don Arturo Mélida.

*Arcángel San Gabriel.*—El original del siglo xv, en piedra, que formó parte de un grupo representando la Anunciación, existe en el muro del ala norte, perteneciente al claustro de la Catedral de Burgos. Se cree que correspondía, bien a un sepulcro o bien a un retablo que se destruyó en el siglo xvii para hacer la puerta de la sacristía, en uno de cuyos lados se encuentra.

*Ménsulas del claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia).*—Son de piedra los originales, labrados en la primera mitad del siglo xv, se representa en una de ellas a un centauro lanzando un grueso dardo contra un león que está devorando a un hombre. Este tema decorativo del centauro, muy repetido en la Edad Media, es de un sabor altamente clásico, y también se encuentra tratado de una manera hábil y graciosa en un capitel de Santillana del Mar, cuya composición está integrada por un grupo en donde se muestra a un centauro disparando una flecha contra un monstruoso dragón con garras y cabeza de ave.

La otra ménsula ostenta en su parte anterior a una dama pulsando una cítara, así como en sus costados, en gran realce, dos motivos góticos de ornamentación foliácea.

*Puerta románica de San Pedro de Villanueva (Asturias).*—El original, de piedra caliza, corresponde a la época del más avanzado románico; y en 1855 Parcerisa descubrió una parte de la artística labra descrita por Fray Prudencio Sandoval, que en el siglo xvii quedó emportada para realizar la erección del campanil que hoy se ostenta. Según Lampérez esta portada es, por su estilo, de tradición genuinamente castellano-leonesa, perteneciendo a la primera década del siglo xii.

La iglesia en que actualmente la vemos formó parte de un monasterio benedictino, siendo dotado por Alfonso el Católico en 746, y en la propia margen del Sella, que hoy ocupa, a media legua al oeste de Cangas de Onís.

*Virgen.*—La escultura original es de piedra, del siglo xv, y formó parte de un grupo representando la Anunciación, existe en el muro del ala norte, perteneciente al claustro de la Catedral de Burgos. Se cree que correspondía, bien a un sepulcro o bien a un retablo que se destruyó en el siglo xvii para hacer la puerta de la sacristía, en uno de cuyos lados está hoy.

*Cristo en majestad.*—El original, de piedra caliza, decora el pilar del parteluz de la portada oeste de la Basílica de San Vicente, en Avila. Es obra del último tercio del siglo xii. La puerta de poniente de la Basílica de los Santos Mártires, en Avila, es paralela estéticamente al Pórtico de la Gloria. Es muy posible que el arquitecto, maestre Fruchel, que hizo la cabecera de la catedral abulense e intervino también en la parte arquitectónica de la Basílica de San Vicente, fuese el escultor que trabajó en este templo la magnífica portada occidental, la Anunciación de la fachada sur y el gran mausoleo o sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, entre otra plástica por él esculpida de más o menos valor artístico existente en la misma ciudad de Avila y en Arévalo.

*Arca Santa de Oviedo.*—El original, muestra de lo mejor del estilo románico español del siglo xi, se ofreció en 1075 por Alfonso VI y su hija Doña Urraca para la custodia de las reliquias de la Catedral de Oviedo. Sus relieves de carácter religioso, pues representan las escenas bíblicas: de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Huida a Egipto, la Ascensión, etc., ejecutados en placa de plata repujada, denotan influencias bizantinas y otomanas; y a su vez la tapa de la misma, finamente grabada y nielada, que representa una escena del Calvario, revela un estrecho parentesco con las miniaturas de tradi-

ción mozárabe. Lucen en esta arca también, entre otros detalles, unas ricas orlas decorativas compuestas de nielados y de una leyenda histórica e inscripción cúfica, todo ello realizado de una manera elegante y delicada. En su frontal se ve a Cristo en Majestad con su nimbo almendrado y rodeado de los Apóstoles bajo arquerías.

En el año de 1934 sufrió esta importante pieza de la platería española grandes destrozos durante el alzamiento marxista acaecido en Asturias por esa fecha, pero merced a la competencia arqueológica y al entusiasmo patriótico de don Manuel Gómez-Moreno se logró recomponerla del modo que se ostenta en esta reproducción en yeso, y policromada, que en 1940 nos ha sido donada por el Patronato del Museo Arqueológico Nacional, donde se guarda otro vaciado parejo al que exponemos. Mide: 1,20 por 0,93 de base y 0,33 centímetros de alto. La documentación acreditativa de la historia del Arca Santa de Oviedo, se muestra: en el letrero que rodea a su tapa; en las noticias aportadas por Ambrosio de Morales en la visita que hizo a Oviedo en 1572; en el cronicón de Pelayo, que fué obispo de Oviedo en los primeros decenios del siglo XII, y con anterioridad léase el historial del arca ovetense, en un escrito en letra francesa del siglo XI, que figura inserto en un códice de Valenciennes y que se publicó en 1927 en *Analecta Ballandiana* XLV, 93, y por último, en un diploma del 6 de marzo de 1075, todo ello sabiamente estudiado por el referido don Manuel Gómez-Moreno en un trabajo intitulado "El Arca Santa de Oviedo Documentada", que se dió a la publicidad en el "Archivo Español del Arte" que edita el Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en el número 69, correspondiente a mayo-junio de 1945.

## SECCION SEGUNDA

*Cabeza de don Juan de Contreras, arzobispo de Toledo.*—El original, de alabastro, procede de su sepulcro en la capilla de San Ildefonso de la Catedral de Toledo.

*Lápida sepulcral de Berenguer de Coll, fallecido en 1332.*—El original, en mármol, empotrado en el interior de la iglesia de San Andrés de Coll, Olot (Gerona), es desconocido hasta el año 1885. La inscripción latina dice: “*Aquí descansa el que fué venerable Berenguer de Coll, quien murió el Domingo de Pasión del año del Señor 1332, cuya alma descansa en paz.*”

Bajo un dosel formado por siete arcos se ve al obispo de Gerona, don Ramón Moncada, hermano de la reina Elisanda, elevando las preces por el finado. Los trajes eclesiásticos, uno de ellos con espada y daga, por pertenecer a una orden militar, ilustran la indumentaria de aquella época.

*Busto en alabastro de la escultura yacente de doña María Manuel (siglo xv).*—Correspondiente al sepulcro existente en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos, catalogado con el número 77. Procede del convento franciscano de San Esteban de los Olmos, junto a Villimar.

*Virgen en pie con el Niño Jesús en brazos.*—El original, en madera tallada y policromada, obra de mediados del siglo xv, se venera en la iglesia parroquial de Montblanch (Tarragona). Otro vaciado gemelo figura en el Museo Municipal de Barcelona. El original estuvo expuesto en la Exposición Internacional de Arte, de Barcelona, en el año 1929.

*El Descendimiento.*—El relieve original, del siglo xv, formó parte del retablo mayor de la antigua Catedral de Lérida. Hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes de dicha ciudad.

*La Virgen y los Apóstoles.*—Del mismo arte y de igual procedencia que el relieve que acabamos de indicar.

*San Juan Evangelista.*—El original, de piedra, está en la puerta del Sagrario de la Catedral de Málaga. Recuerda a la estatuaria de San Juan de los Reyes, de Toledo. Se hizo siendo maestro de la Catedral el cantero Pedro López, de 1528 a 1530.

*El Arcángel San Gabriel.*—El original de esta figura, de la segunda mitad del siglo XII, es de piedra caliza. Decora la portada sur de la Basílica de San Vicente, en Avila, componiendo con la escultura de la Virgen el grupo de la Encarnación. Toda la estatuaria de San Vicente denota marcada influencia francesa, y especialmente de la Borgoña, en lo que respecta a su pórtico meridional.

Buschbeck sostiene que este ángel de la Basílica avileña perteneció a otra Virgen distinta de la que hoy vemos en la Anunciación. En la actualidad se considera la figura angélica, así como la Virgen María de la misma portada sur, de igual modo que la fachada de occidente y el sepulcro o mausoleo de los tres mártires, todo ello en el templo abulense de San Vicente, como trabajos del maestro arquitecto Fruchel.

*Virgen María.*—El original de esta imagen es de piedra caliza, y exorna la portada sur de la Basílica de San Vicente, en Avila. Es obra de la segunda mitad del siglo XII. Compone, con el Arcángel San Gabriel, el grupo de la Anunciación.

*La Virgen y el Niño Jesús. Iglesia del Milagro, Valencia (siglo XIV).* El original es de piedra. Se ha creído por tradición, no comprobada, que procede de Jerusalén. Fué, después de la Virgen de Puig, patrona de la ciudad de Valencia, siéndolo desde el siglo XVII la Virgen de los Desamparados. Luce bajo un doselete gótico sobre la puerta principal de la iglesia valenciana de “El Milagro”. Restaurada en el siglo XVI, con madera tallada, la cabeza del Niño Jesús y el remate superior de las azucenas.

Reproducción de don Luis Roig D'Alós, y donada a este museo por el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya.

*Dos capiteles románicos de San Pedro de la Rúa, Estella (Navarra).*

Corresponden al ruinoso claustro y se pueden fechar hacia el 1200. Uno, de figuras, y el otro, compuesto de follajes y animales; aquél, inspirado en marcados bizantinismos, y éste, en las prácticas de la escuela de Tolosa de Francia. En un capitel se figuran la liberación de San Pedro; la adoración de los Reyes Magos; la predicación del Apóstol titular de la Iglesia; el sueño de la Virgen; algunos símbolos cristianos, y los asuntos referentes a la muerte dada por los hijos de Odín a la fiera de los bosques y a la serpiente Midgard que se narra en las Eddas. Modelos vaciados en yeso por el taller del museo en 1926.

En el otro capitel se figuran las escenas relativas a la mujer arrojada a los pies del Bautista y al descendimiento del Salvador a los infiernos, así como en los lados mayores el sueño de la Virgen y la visita de las tres Marías al sepulcro del Señor.

*Pila bautismal románica.*—El original, de piedra caliza, se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de Estíbaliz (Vitoria). Obra del siglo XII, exornada en el exterior de la vasija con relieves figurados y simbólicos. En la iglesia parroquial de Huerto de Arriba, en la misma provincia de Alava, se guarda una muy parecida pila bautismal, obra también del siglo XII. La que se custodia en la iglesia de Beuda, a 35 kilómetros de Gerona, aun cuando tiene en su conjunto semejanza con esta de Estíbaliz, se nota, sin embargo, en ella rasgos diferenciales. En la iglesia románica de Barevo (Santander) se conserva otra pila bautismal, también románica, de la misma cronología de la de Estíbaliz y de las mismas calidades estéticas.

### SECCION TERCERA

*Tímpano románico correspondiente a la fachada de la iglesia de Santa María la Real, de Sangüesa (Navarra).*—De finales del siglo XII y firmada la obra de esta portada por Leodegario. En él se ven las figuras esculpidas, en la parte inferior, de la Virgen con el Niño Jesús,

junto a los doce Apóstoles; completándose el resto del tímpano, entre otra plástica, con la gran efigie del Salvador coronado y circuido de cuatro ángeles, que con sendas trompetas en forma de cuerno, avisan para la comparecencia de los muertos al Juicio Final.

*San Juan Bautista.*—El original, en piedra, existe en el arco del sepulcro de don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos (muerto en 1536), colocado en la nave baja de la izquierda, al principio de la que rodea la Capilla Mayor de la Catedral de Burgos. Estilo gótico del último período; escuela Gil Silóee.

*Vía Crucis.*—Contiene cinco tableros.

*El prendimiento de Nuestro Señor Jesucristo.*—Altorrelieve de alabastro, del siglo xv, procedente del antiguo Oratorio del Santo Sepulcro, de Palma de Mallorca, y en 1893 propiedad de don Joaquín Fúster y Puigdorfila (Baleares.)

*Cristo con la cruz a cuestas.*—Altorrelieve de alabastro, del siglo xv, procedente del antiguo Oratorio del Santo Sepulcro, de Palma de Mallorca, y en 1893 propiedad de don Joaquín Fúster y Puigdorfila (Baleares).

*Crucifixión.*—Altorrelieve de alabastro, del siglo xv, procedente del antiguo Oratorio del Santo Sepulcro de Palma de Mallorca, y en 1893 propiedad de don Joaquín Fúster y Puigdorfila (Baleares).

*Descendimiento de la Cruz.*—Altorrelieve de alabastro del siglo xv, procedente del antiguo Oratorio del Santo Sepulcro de Palma de Mallorca, y en 1893 propiedad de don Joaquín Fúster y Puigdorfila (Baleares).

*Resurrección de Nuestro Señor.*—Altorrelieve de alabastro, del siglo xv, procedente del antiguo Oratorio del Santo Sepulcro de Palma de Mallorca, y en 1893 propiedad de don Joaquín Fúster y Puigdorfila (Baleares).

*Imagen románica de la Virgen con el Niño Jesús sobre las rodillas.*  
El original es de madera cubierta de chapa de plata, excepto la cara y las manos de la Virgen y del Niño que están pintadas. Es obra de finales del siglo XII o principios de la décimotercera centuria. En el siglo XVIII se conservaba aún en el monasterio de Santa María la Real de Hirache (Navarra), venerándose hoy en la iglesia de Dicastillo, pueblo situado en la falda de Montejurra.

*El beso de Judas.*—Altorrelieve en alabastro (siglo XV). El original se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes de Segovia.

*Santiago.*—El original, en piedra, existe en el arco del sepulcro de don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos (muerto en 1536), colocado en la nave baja de la izquierda, al principio de la que rodea la Capilla Mayor de la Catedral de Burgos. Estilo gótico del último período; escuela de Gil Silóee.

*Relieves de los mártires Patronos de Avila (los Santos: Vicente, sabina y Cristeta).*—Los originales de piedra, obra del siglo XII, se conservan en la Basílica de San Vicente de Avila.

*Estatua representando a San Vicente.*—Es obra del siglo XII. El original, de piedra caliza, existe en la portada sur de la Basílica de San Vicente, en Avila. Por tradición se ha tenido a esta escultura como representativa del Infante D. Raimundo de Borgoña, esposo de Doña Urraca, hija de Alfonso VI, y después reina. Este personaje histórico, D. Raimundo de Borgoña, fué el repoblador de Avila.

*Tapas o cubiertas de libro (siglo XI).*—Los originales, de marfil, debieron hacerse entre 1063 y 1086, y pertenecen al evangelionario de la reina Felicia, esposa de D. Juan Sancho Ramírez, rey de Navarra y de Aragón, que murió en 1085. Hasta hace pocos años se conservaban en la Catedral de Jaca. Hoy se guardan en el Museo Metropolitano de Nueva York, habiendo pasado por la colección de Pierpont Morgan. Estas reproducciones en yeso fueron donadas por el antiguo Ministro de Fomento, en 1893. Policromadas por don Francisco Alcántara, y re-

cientemente restauradas por don Alberto Sánchez Aspe, jefe del taller de vaciados del Museo de Reproducciones Artísticas.

*Estatua yacente de D. Mauricio, obispo de Burgos (siglo XIII).*— El original, de madera, cubierta de cobre dorado, se conserva en la Catedral de Burgos, antes en el coro viejo, hoy en el moderno. Lampez, en su estudio sobre la *Catedral de Burgos* (“Las obras maestras de la arquitectura y de la decoración en España”, publicadas bajo la dirección de Rafael Domenech), dice de esta escultura que es una “notabilísima obra de cobre esmaltado, con mascarilla y manos fundidas, ejemplar quizá único en España, del que la crítica actual disputa entre atribuirlo a los talleres nacionales o a los de Limoges, y entre los siglos XIII y XIV”. El barón de la Vega de Hoz, en 1912 publicó un interesante trabajo acerca de esta creación escultórica funeraria en la revista “Arte Español”, tomo I, 1912-1913. En el acceso a esta sala de arte medieval español, y enmarcado por una composición arquitectónica ficticia, en yeso, se destaca *el tímpano de San Salvador de Leyre (iglesia consagrada en 1098)*. El original, de piedra, forma parte de la fachada principal del expresado templo —ejemplar notable de arquitectura benedictina, y antiguo panteón de los primeros reyes de Navarra—. Es obra románica de la segunda mitad del siglo XI. Las figuras en bajorrelieve que decoran este tímpano y que tienen por repisa diversos animales, según don Pedro de Madrazo, son: el Salvador, con nimbo crucífero, ocupando el centro de la composición, y la Virgen, a su derecha, así como los Santos mártires Nunilo y Alodia a la diestra de María y a la siniestra de Cristo, juntamente con los Santos abades Virila y Marciano, en los extremos de este bajorrelieve. En el ángulo izquierdo hay un espacio vacío. Su progenie artística la atribuye el referido arqueólogo señor de Madrazo a la plástica de la restauración carolingia del siglo IX, y Bertaux las considera de pura época románica de tradición tolosana, con reminiscencias nórdicas, influencias meridionales y arcaísmos bárbaros.



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



## UNA MOCION DEL DIRECTOR DE LA ACADEMIA SOBRE LAS ESCULTURAS DE ARTISTAS CONTEMPORANEOS EN LOS MUSEOS

En la sesión del 9 de diciembre de 1952, el ilustre Director de la Academia, D. Aniceto Marinas, se ocupó de la postergación de que es objeto la escultura en los Museos de Arte Moderno. La importancia que dió al tema, tan sentido por el ilustre comunicante, llevó al Director de la Academia a exponer sus opiniones a este respecto en un escrito que, por su importancia, se incluye a continuación. El Pleno de la Academia se sumó, cordial y unánimemente, al sentido de esta comunicación del Sr. Director y le felicitó efusivamente por la elocuencia con que había expuesto puntos de vista tan dignos de ser atendidos por las autoridades en materia de Bellas Artes, acordándose asimismo que una Comisión visitara al Excelentísimo Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación para hacer entrega de dicho escrito, en solicitud de que sea tenido en cuenta en la reorganización museal que está en vías de ejecución en estos momentos. La propuesta del Sr. Marinas dice así:

«Señores Académicos: Este sencillo escrito que tengo el honor de someter a la consideración y juicio de la Academia, tiene por objeto poner en su conocimiento un asunto de suma importancia para la escultura española contemporánea, y de interés también para esta Corporación, puesto que se basa en los artículos 2.º, párrafo 3.º de los Estatutos, y en el 6.º de nuestro Reglamento interior.

Hay en el Museo Nacional de Arte Moderno un considerable número de esculturas, de gran mérito artístico en su mayoría, que en el transcurso de muchos años se han ido acumulando allí sin que las gentes ni algunos artistas sepan que tales esculturas permanecen hace varios lustros en aquel lugar relegadas al más completo olvido. Caso verdaderamente inaudito e inexplicable de indiferencia y desinterés, que pone claramente de manifiesto el poco aprecio que se hace de la escultura contemporánea, como verán los señores Académicos por lo que a continuación voy a referir brevemente.

En la planta baja del mencionado Museo hay un local de grandes dimensiones, con espléndida luz diurna, que sin duda fué construído para Museo de Escultura, según se supo de los propios arquitectos autores del grandioso edificio, señores D. Francisco Carreño y D. Antonio Ruiz de Salces. Este local lo recuerdo casi siempre sin utilidad práctica en cuanto a la escultura se refiere, y, sin embargo, hay en el mismo Museo, como queda dicho, un incontable número de obras de los más afamados escultores españoles, desde la época de Piquer (1832) hasta nuestros días, premiadas con las más altas recompensas en Exposiciones nacionales y

extranjeras de Bellas Artes y adquiridas por el Estado para enriquecer el proyectado Museo.

No se explica, pues, que teniendo como tenemos cuanto es menester para que la capital de la nación cuente con un importante Museo de escultura española contemporánea, como lo tiene de pintura en la planta superior del mismo edificio, nada se haya hecho, después de pasados más de cincuenta años, para conseguir tan justos y nobles deseos. Tampoco se concibe que desde el año de 1892, fecha aproximada en que se inauguró el edificio a que nos estamos refiriendo, no se hayan expuesto las esculturas más que una sola vez y por corto tiempo, en 1925 o 26, siendo a la sazón Director del Museo nuestro inolvidable compañero don Mariano Benlliure, quien, consciente de su deber e impulsado por un vehemente deseo de dar a la escultura toda la importancia y rango que merece, dispuso que con la prontitud posible se pusieran todas las esculturas en el espacioso local ya indicado, con objeto de hacer la selección conveniente de las obras y disponer su colocación adecuada y definitiva.

Este acertado y patriótico proceder llevó al desalentado ánimo de los escultores la tranquilidad y la esperanza de que sus obras, creadas con tanta ilusión y no con pocos sacrificios realizadas, iban a ser expuestas al estudio y la crítica de personas doctas y discretas y a la pública contemplación de esa masa anónima de gentes cultas o ignorantes, pero que, libres de prejuicios y apasionados criterios, juzgan imparcialmente y su fallo es casi siempre certero e infalible.

Poco tiempo después de dejar el Sr. Benlliure la Dirección del Museo, las alegrías y alborozos de los artistas se trocaron en desengaños y desilusiones. La entrada al nuevo Museo fué prohibida por tiempo indefinido, rotunda e inopinada disposición que causó en los artistas gran extrañeza primero, y verdadero estupor después, cuando se supo que las esculturas habían ido a ocupar nuevamente los sitios en que estuvieron ignoradas tantos años. Solamente tres grupos de magnífico mármol estatuario de Carrara, el más apropiado para obras de Museo, ejecutados por Querol, Blay y por mí, fueron indultados de tal medida y colocados en el jardín de entrada al edificio; decisión que fué un lamentable error, cometido, sin duda, por ignorar que hay ciertos mármoles que no resisten las temperaturas bajas al aire libre, y, como consecuencia, la pureza de la ejecución con el cincel, las medias tintas y muchos importantes detalles pueden desaparecer totalmente con el tiempo.

He creído conveniente consignar esta particularidad para que conste que si los grupos de Querol y Blay (el mío fué retirado hace mucho tiempo) continúan allí algunos años más, aunque alguien crea que el emplazamiento resulta artístico, la realidad nos dice que el resultado será siempre en menoscabo de las esculturas.

Para no molestaros más haría punto final a estas breves líneas; pero tengo que añadir muy pocas más para concretar algunos conceptos de capital importancia y para daros a conocer los nombres de los escultores que tienen obras en el Museo de Arte Moderno y que por su copiosa y meritísima labor realizada alcanzaron gran nombradía y honores que culminaron con los nombramientos de miembros numerarios de esta Real Academia. Voy, pues, a nombrarlos por orden cronológico, comenzando por el benefactor D. José Piquer y con él a Ponciano Ponzano, Sabino

Medina, Elías Martín, cuatro grandes escultores que se destacaron con acusado relieve en la primera y parte de la segunda mitad del pasado siglo XIX.

Poco tiempo después de fallecer estos maestros surgió una nueva generación de eminentes escultores que en vida se llamaron Jerónimo Suñol, Juan Samsó y Ricardo Bellver, hombres gloriosos que con sus magníficas obras dejaron huella indeleble en el arte de la escultura, y en la enseñanza artística un buen número de discípulos que guardaron de sus maestros un recuerdo perenne de cariño y gratitud.

Después de transcurridos varios años, cuando estos admirados maestros, ya jubilados, descansaban de sus actividades artísticas, una pléyade de jóvenes escultores, plétóricos de vida y optimismos, se dieron a conocer con obras de gran empeño en las primeras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que se celebraron en el Palacio del Hipódromo, en las cuales dichos artistas alcanzaron las primeras medallas y tres de honor, cuyos nombres son de nosotros conocidos y justamente admirados: Mariano Benlliure, Agustín Querol, Eduardo Barrón, Miguel Blay, Miguel Angel Trilles, Mateo Inurria y el que esto os lee, único superviviente de este grupo, que por voluntad de Dios ve prolongada su vida y por ende la satisfacción de poder compartir con vosotros las tareas corporativas.

A la lista de Académicos que acabo de nombrar tengo que añadir cinco más que por fortuna conviven con nosotros: José Clará, José Capuz, Moisés de Huerta, Jacinto Higuera y Juan Adsuara; veintiún Académicos en total que tienen obras en el Museo, ejecutadas las más en materia definitiva, debiendo significar que, para no alargar más este relato, omito los nombres del grupo más numeroso de escultores que, galardonados con primera y segunda medallas en certámenes nacionales de Bellas Artes, fueron adquiridas sus obras por el Estado con el mismo fin que adquirió las de los artistas mencionados.

Muy pocas palabras más voy a decir para dar por terminada la lectura de estas vulgares líneas. El motivo que me sugirió la idea de formular esta moción fué que un día, buscando yo entre las esculturas del Museo de Arte Moderno el modelo original en yeso de la estatua del Dante, obra de mi inolvidable maestro D. Jerónimo Suñol, fué tiempo perdido, durante el cual pude ver en las pésimas condiciones en que están guardadas las esculturas.

Pensando en que ya era hora de que se levante una voz, siquiera sea tan modesta como la mía, en defensa de la escultura contemporánea, para que esas obras se saquen a la luz del día y se expongan al público adecuada y definitivamente, venía insistentemente a mi pensamiento nuestra Academia y sus Estatutos y Reglamento interior, cuyos artículos, ya mencionados al principio de este escrito, expresan clara y sabiamente que en el cumplimiento de ellos, en este caso como en otros que puedan presentarse, está el remedio que ahora se pretende.

A ello me atengo para decir sin circunloquios que si la Academia cree que debe hacer suya esta proposición, a la misma le incumbe, por tanto, hacer llegar a conocimiento de la superioridad estos justos y patrióticos deseos de nuestra Corporación, con lo que habríamos conseguido dar un gran paso en pro de la formación del deseado Museo de Escultura, que al fin redundaría en beneficio de la cultura artística y en honra y prestigio de esta Real Academia.

Y nada más. Espero esta vez, como siempre, que vuestra bondad para conmigo me perdonará los breves momentos en que os he molestado, en gracia a mis buenos propósitos de elevar a la altura que se merece la escultura contemporánea española.»

## INFORME SOBRE EL «PALACIO DE LOS CARTAS», EN CANARIAS

«Ilmo. Señor:

La Real Academia de San Fernando, en su sesión del 9 de diciembre de 1952, previo informe de su Sección de Arquitectura (Ponente, D. Secundino Zuazo), acordó manifestar a V. E. lo siguiente:

El edificio conocido por el nombre de «Palacio de los Cartas» es un bello ejemplar de la arquitectura doméstica canaria, terminado en 1752 e incluido en el Catálogo de Monumentos Nacionales.

Situado en la plaza de la Candelaria, con fachada de cantería, con un cuerpo bajo y otro principal que fué alterado en su proporción al bajar la rasante de la plaza, desproporcionando el zócalo, que resultó excesivo de altura. Está principalmente caracterizado por su patio principal, del que arranca la magnífica escalera, y a él queda abierto otro patio menor, estableciendo una gran armonía de espacios. De planta rectangular, porticada con columnas y galería de madera, en uno de los frentes corre superpuesto a la galería el balcón, y en el extremo de este frente, y en segunda plano, el otro patio.

También de planta cuadrada, tiene galería análoga a la del primero, de menor riqueza en detalles. En uno de sus lados se desarrolla la galería de la entreplanta, que descarga sobre una sola columna de gran importancia. En los otros lados, la volada galería.

Posee verdaderas muestras de arquitectura en madera, en las galerías, volados y cubiertas.

El edificio ha sufrido constantes reformas y adaptaciones en el transcurso del tiempo. Exige hoy una reconstrucción a fondo si se desea darle estabilidad, defendiéndolo de posible ruina.

El propietario actual, el Banco Español de Crédito, proyecta esta reforma y reconstrucción para instalar sus dependencias. La finalidad del proyecto es la restauración completa y adaptación para el alojamiento de servicios bancarios.

Según el proyecto, se introducirán las siguientes modificaciones en el edificio:

a) En el exterior: modificación ligera en la fachada principal, estableciendo en la portada ancho y alturas proporcionadas y convenientes en relación a los paramentos de la fachada.

b) Nueva fachada a la calle de San José, cuyo derribo es impuesto por causa de la nueva alineación, volviéndose a construir en la alineación dada por el Ayuntamiento.

c) En el interior: alteraciones para alojar los servicios de la entidad propietaria, destinándose a patio de operaciones el patio principal y para oficinas el segundo patio, la planta noble y dependencias situadas en la primera crujía,

Este patio principal permanece en su estado actual, practicando solamente huecos en el muro de la izquierda. En las adaptaciones se repiten los motivos y trazas arquitectónicas existentes.

Se mantiene el efecto de luz del segundo patio, cubriéndolo por encima de la galería.

Se conservan las estancias que dan a la plaza de la Candelaria con artesonados de gran riqueza y valor, destinándose estas dependencias a despacho del Director, sala de espera y oficinas interiores del Banco.

En la parte correspondiente a las dependencias que dan a la calle de San José, se introducen cambios en la distribución, y el exterior conserva en el proyecto redactado su carácter general.

Como expone la Dirección General de Bellas Artes, el edificio, aunque queda cambiado en su interior para responder a la nueva función o destino, se ha ajustado a las indicaciones dadas por la Comisaría de Bellas Artes, y examinado con detenimiento nos corresponde resumir lo siguiente:

La ejecución del proyecto afianzará y revalorará constructivamente todo el edificio. No perderá el carácter típicamente canario en las nuevas adaptaciones. La fachada principal, como hemos dicho, quedará mejorada en sus proporciones. La fachada posterior se levantará nuevamente, con la traza que responde al carácter de la época, conservándose la fachada tan particularmente típica en Santa Cruz de Tenerife.

En cuanto a las modificaciones en su parte interna, obligadas por el destino público, respetarán las trazas y el sistema de construcción.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia cree puede autorizarse la aprobación del proyecto, pues significará, una vez reconstruido, notable aportación al Patrimonio Artístico Nacional y asegurará el futuro de la propiedad en sus aspectos más esenciales de vida e incorporará su interior al conocimiento del público por el nuevo destino.

Lo que, con devolución del expediente de referencia, tengo el honor de poner en conocimiento de V. I. para la superior resolución. Dios guarde a V. I. muchos años. Madrid, 17 de diciembre de 1952.—El Secretario general perpetuo, JOSÉ FRANCÉS. Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes.»

## INFORME SOBRE EL BAÑO ARABE DE MURCIA

Solicitado informe a esta Corporación, por la Dirección General de Bellas Artes, sobre el baño árabe de Murcia, incluido en los monumentos histórico-artísticos de la nación por Decreto de 3 de junio de 1931, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acordó, previo dictamen de su Sección de Arquitectura (Ponente, don Manuel Gómez Moreno), en la sesión de 15 de diciembre, manifestar a V. I. lo siguiente:

Consta que en el año siguiente, 1932, a vista del peligro que la conservación del edificio corría y de su lamentable estado, se intentó su adquisición. Fué tasado

en 69.600 pesetas, con aquiescencia de su dueño, y no se hizo más, prevaleciendo la inercia oficial, como en tantas ocasiones. Ahora se recrudece el peligro con más inminencia, una vez adquirida por el Ayuntamiento la finca al propósito de una gran vía, sin que, al parecer, haya recaído decisión definitiva sobre el caso. Pero, atenta a ello, la Dirección General de Bellas Artes, a la que incumbe hacer respetar lo legislado sobre nuestro tesoro artístico, vela por la conservación del edificio, y esta Real Academia se felicita por ello y coadyuva con una revisión de los valores monumentales que se asignaron al mismo.

Su aspecto actual es bochornoso; su abandono, absoluto. Y, sin embargo, la solidez de su construcción lo desafía, manteniéndose en perfecto estado, no obstante las insinuaciones de ruina, que ahora se cotizan en contra por elementos demasiado sospechosos en sus intenciones.

Baños árabes se conservan en algunas ciudades, y especialmente en Granada; pero de fecha anterior al siglo XIII quedan muy pocos, y entre ellos éste de Murcia. Su organización en departamentos, gradualmente adaptados al baño de vapor, complementado por el de inmersión, es bien conocida; pero cada ejemplar ofrece problemas constructivos y datos de interés que son prometedores en este baño, tan singular en su aspecto que habrá de ganar importancia una vez limpio y tras de la exploración de que es susceptible y que ahora se reclama imperiosamente.

En efecto: hecha la expropiación del edificio, es fácil, para un arquitecto experimentado en este linaje de investigaciones, el levantar enlucidos, descubrir puertas y rebajar el suelo a su nivel primitivo y abrir paso a locales ahora inaccesibles. Hecho esto, el estudio completo del edificio y su reintegración serán fáciles.

Provisionalmente cabe establecer cierta base de criterio suponiendo que nos hallamos ante dos edificaciones árabes, separadas entre sí acaso por siglos. Lo primitivo y más conocido pudo alcanzar al siglo X y forma un ámbito cuadrado, de cuatro metros de amplitud, con un arco de herradura por frente y galerías abovedadas, de distinta anchura, en torno. Los arcos son de tipo califal; las bóvedas, con lunetos, resultando como de aristas alargadas, y se taladran con lumbreras para iluminación del baño. El aparejo es de ladrillo, entre muros de hormigón durísimo. Los arcos se apeaban en columnas—desaparecidas, excepto su cimacio—de piedra pizarrosa, y encima quedan las pechinas para una bóveda de ocho paños, que no existe. Respecto de las otras bóvedas, parecen ejemplares únicos, dentro de lo califal conocido, y bien merecen estudio.

Lo anterior enlaza con un callejón, que corre en ángulo recto a la parte NO., con bóveda de cañón y su lumbrera correspondiente: será por allí la entrada del baño, y queda un espacio cerrado hacia el O., que pudo ser su primer departamento, correspondiente al frigidario clásico.

Lo demás del edificio se prolonga hacia el N. y parece constituir una ampliación de magnitud mucho mayor, formando dos naves paralelas, de 13 por 4 metros en planta, con bóvedas de cañón provistas de lumbreras en tres filas. La más septentrional tenía a sus extremos dos atajos, separados por dobles arcos sobre columnas, que sólo en parte subsisten, y al frente se abren tres compartimientos con bóvedas de cañón, y entre medias otros dos que las tienen esquiadas, todas ellas con lumbreras. Al compartimiento central daba paso un arco apuntado con clave

de bolsón, y a los colaterales otros de herradura enjarjados: ahora no se halla de ellos, pero en 1907 estaban a la vista. Ello era la cabecera del segundo baño, opuesta a la primitiva, que resultaría como de tránsito, una vez hecha la ampliación, y es por allí la entrada actual.

Sin insistir en más pormenores, sirva lo expuesto para acreditar la importancia del edificio, aun descontado lo que representa como supervivencia única de la Murcia árabe, tan famosa en su día. Por ello merece conservarse a todo evento, dignificado con las exploraciones susodichas y reparos ulteriores, en vías de ser presentado decorosamente el gran mérito intrínseco de dicho monumento, y así lo dictamina esta Real Academia, cumpliendo su misión de exaltar la historia artística de nuestra Patria.

Lo que, con devolución del expediente de referencia, participo a V. I. para la superior resolución. Dios guarde a V. I. muchos años. Madrid, 16 de diciembre de 1952.—El Secretario general perpetuo, JOSÉ FRANCÉS.—Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes.»

## INFORME SOBRE EL PROYECTO DE OBRAS EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

«Ilmo. Señor:

Pasado a informe de esta Real Academia el proyecto de obras en la Santa Iglesia Catedral de Valencia, de acuerdo con lo indicado anteriormente por la Junta Facultativa de Construcciones Civiles, que al informar dicho proyecto propuso se remitiese a esta Corporación, la Sección de Arquitectura de la misma encargó a dos de sus miembros, los señores D. Luis Bellido y D. Secundino Zuazo, de redactar el dictamen, conviniendo a la vez se girase una visita a las obras dada su gran trascendencia, pues se trata nada menos que de una propuesta del señor arquitecto conservador de los monumentos de la cuarta zona del Tesoro Artístico, para que se complete la exploración de la parte descubierta por el traslado del coro, a fin de determinar si se ha de descubrir toda la estructura gótica que constituyó la primitiva Catedral, desmascarándola de la vestidura de estilo greco-romano que la recubrió en el siglo XVIII.

Acerca de este extremo informó ya la Academia en el mes de junio de 1949, pronunciándose, de completo acuerdo con la propuesta del arquitecto Sr. Ferrant, de que se aproveche la oportunidad que ofrecen las actuales circunstancias para iniciar la transformación, empezando por descubrir totalmente el tramo que ocupó el coro, o sea los pilares, arcos, frentes y bóvedas; propuesta que se opone a la del Cabildo catedralicio, que solicitaba de la superioridad se cubriese nuevamente la parte descubierta, restableciendo el templo al estado posterior al siglo XVIII.

Como el asunto era urgente, porque se trata de poder utilizar una consignación presupuestaria antes de que termine el vigente ejercicio, se trasladaron a Valencia el día 13 del corriente los mencionados señores Académicos, pudiendo confirmar el fundamento de las razones expuestas por el arquitecto Sr. Ferrant y el ponente del

anterior informe de la Academia, o sea la conveniencia de completar la investigación iniciada con un total descubrimiento del tramo mencionado.

Ha de añadirse que para este trabajo existe un proyecto suscrito por el señor Martínez Higuera, arquitecto auxiliar del conservador de la cuarta zona, Sr. Ferrant, formado por todos los documentos reglamentarios, entre los cuales aparecen tres planos de plantas y alzados y una colección de fotografías que dan completa idea de la obra de que se trata.

La inspección ocular realizada ha llevado al ánimo de los Ponentes que suscriben la oportunidad de la repetida propuesta, en el sentido de completar el conocimiento del estado a que podrá llegar la parte restituída al arte primitivo (siglos XIII a XV), una vez descubierta por entero esa parte. Con ello se estará en situación de poder resolver con verdadero fundamento si se ha de continuar la transformación de todo el templo o si, por el contrario, se ha de desistir de esta idea.

Para ello, como primer trámite, deberá aprobarse el mencionado proyecto, con un presupuesto de pesetas 89.342,90, comunicándolo con toda urgencia a la Dirección General de Bellas Artes.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia de San Fernando acordó, en su sesión del día 15 del presente mes, manifestar a V. I. cuanto antecede, por considerarlo de imprescindible y necesaria resolución con arreglo al proyecto mencionado y a la investigación tan felizmente iniciada.

Lo que, con devolución del expediente de referencia, tengo el honor de comunicar a V. I.

Dios guarde a V. I. muchos años.—Madrid, 17 de diciembre de 1952.—El Secretario general perpetuo, JOSÉ FRANCÉS.—Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes.»

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



*Fallecimiento de los Académicos  
D. Elías Salaverría, D. José Fornas  
y D. Marceliano Santamaría.*

Impresión profunda causó en toda la sociedad española, y muy especialmente en las esferas culturales y artísticas, el fallecimiento del ilustre pintor, miembro de la Corporación, D. Elías Salaverría e Inchaurrendieta. Dedicado a tareas de restauración de algunas pinturas en la iglesia de San Francisco el Grande, trabajaba desde hacía algunos meses en esta labor sobre el andamio cuando en una de las capillas, el sábado 12 de julio de 1952, fué, al parecer, víctima de un desvanecimiento que le hizo caer inánime, ignorándose si el fallecimiento fué inmediato. El trágico accidente no fué conocido hasta el lunes 14 de julio, teniendo que hacerse cargo la Academia, y en su nombre los Sres. Director, Censor, Tesorero y el Sr. Higuera, en funciones de Secretario accidental, del cadáver del ilustre pintor, trasladándole al edificio de la Academia, de donde partió el entierro, que tuvo una solemnidad extraordinaria y que fué presidido por el Ministro de Educación Nacional, numerosos Académicos y representaciones de los Institutos culturales madrileños.

No fué ésta la única pérdida experimentada por la Academia en los me-

ses del verano; uno de sus miembros más jóvenes, el ilustre profesor del Conservatorio D. José Fornas Quadras, falleció en Ginebra, de manera inesperada, el 7 de septiembre de 1952, mientras representaba a España formando parte de la Delegación oficial en el Congreso Internacional de Propiedad Intelectual, que se celebró en aquella ciudad suiza. El Sr. Fornas fué aquejado de súbita dolencia que acabó con su vida cuando laboraba por su país con esta intervención en pro de los derechos de la propiedad intelectual, materia en la que poseía una competencia destacadísima y a la que había dedicado largos desvelos.

La sesión del día 6 de octubre, en que se reanudaban las tareas académicas, fué por ello dedicada a dar cuenta del fallecimiento de los dos Académicos, a los que dedicaron sentido recuerdo, respectivamente, los Sres. Alvarez de Sotomayor y Del Campo, levantándose seguidamente la sesión en señal de duelo.

Pocos días después la muerte se celebraba de nuevo en otro eminente miembro de la Real Academia de Bellas Artes, el ilustre y laureado pintor don Marceliano Santamaría, uno de los más antiguos Académicos de la Corporación, en la que había ingresado en 1912. El Sr. Santamaría falleció el día 12 de octubre, a las dos de la tarde, víctima de una rápida dolencia, verifi-

cándose el entierro el lunes 13 con una gran manifestación de duelo, en la que estuvieron presentes la mayoría de los miembros de la Academia, el Ministro de Educación Nacional, el Director general de Bellas Artes y otras muchas autoridades, tanto de Madrid como de Burgos, ciudad natal del ilustre pintor, que era siempre honrado con especial distinción por sus paisanos, entre los que tenía unánimes afectos.

En la sesión del propio día 13 se dió cuenta del profundo pesar de la Academia por esta nueva pérdida, tomando inmediatamente la palabra el Secretario perpetuo, D. José Francés, que había asistido en sus últimos momentos al ilustre pintor, con el que le unía fraternal amistad, que le inspiró elocuentes palabras necrológicas que fueron escuchadas con emoción por todos los Académicos presentes. La Academia se unió al pesar tan elocuentemente expresado por el Sr. Francés y levantó la sesión en señal de duelo por el fallecimiento del Sr. Santamaría.

### *Las propuestas para nuevo Director de la Academia Española en Roma.*

En la sesión del 20 de octubre de 1952 se leyó la comunicación del Ministerio de Asuntos Exteriores solicitando de la Academia la propuesta de nuevo Director para la Academia Española en Roma, por haber cesado en dicho cargo, al cumplirse el plazo reglamentario, el ilustre Académico y pintor D. Fernando Labrada, después de una brillantísima actuación, no exenta de dificultades por haber tenido que realizar la ardua tarea de restaurar la actividad de aquella Institución, cuya vida se había interrumpido desde 1936,

hasta que dicho señor se hizo cargo de ella. El Sr. Labrada ha tenido la satisfacción de poner de nuevo en marcha la prestigiosa Academia de España en Roma y de presidir a una nueva etapa en la que los pensionados españoles han corroborado sus merecimientos después de obtenida la pensión, logrando repetidos y destacados premios en Exposiciones nacionales e internacionales.

En la sesión indicada el Secretario perpetuo leyó el artículo del Reglamento de la Academia que regula el nombramiento de Director, y cuyos términos son los siguientes:

«Art. 9. El Ministro de Asuntos Exteriores nombrará al Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, según propuesta en sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, designando al efecto a persona que por su preparación, prestigio personal y condiciones de carácter y de gobierno, sea apta para el desempeño de ese cargo. El nombramiento recaerá precisamente en quien concurra alguna de las circunstancias siguientes: A) Ser miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. B) Haber obtenido uno o más primeros premios por obras distintas en Exposiciones Universales, Internacionales o Nacionales. C) Ser o haber sido profesor de la Escuela Central de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando, de la Superior de Arquitectura o del Real Conservatorio de Música, de Madrid, o catedrático de la Universidad de disciplinas artísticas. El haber sido pensionado de la Academia de Bellas Artes de España, en Roma, durante el tiempo mínimo reglamentario y sin nota desfavorable, será considerado como mérito preferente en igualdad de condiciones.»

Para cumplir con lo previsto, la Academia designó una Comisión encargada de estudiar el asunto y elevar la propuesta al Pleno. En la sesión del 3 de noviembre la Comisión sometió a la aprobación del Pleno la propuesta que se elevó al Ministerio de Educación Nacional para la provisión de la plaza, incluyendo en ella a los señores Académicos D. José Capuz Mamano, D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, D. Fernando Labrada, D. José M.<sup>a</sup> López Mezquita, D. Julio Moisés Fernández de Villasante y D. Secundino Zuazo Ugalde, todos los cuales estaban dentro de las condiciones exigidas por el Reglamento para ocupar la dicha plaza. A la vista de la propuesta, el Ministerio de Asuntos Exteriores designó para el cargo de Director de la Academia a D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, de quien la Academia de San Fernando espera una brillante actuación en puesto de tanta tradición en la historia de nuestras artes.

#### *Nuevo Presidente de la Sección de Pintura.*

A consecuencia del fallecimiento de D. Marceliano Santamaría, Presidente de la Sección de Pintura, ésta designó Presidente, para sustituir a tan ilustre artista, al insigne pintor y Director del Museo del Prado D. Fernando Alvarez de Sotomayor.

#### *Donativo de una obra de D. Marceliano Santamaría.*

En la sesión del 3 de noviembre el Secretario perpetuo dió cuenta a la Academia del generoso donativo que

hacía a la misma D. Juan Antonio Arán, sobrino del ilustre Académico recientemente fallecido D. Marceliano Santamaría, ofreciendo a la Corporación un cuadro del ilustre artista representando un paisaje burgalés. La Academia hizo constar su profundo agradecimiento a la delicada atención de la familia de D. Marceliano Santamaría, aceptando la donación de la obra de arte, que perpetuará en el Museo de la Academia el recuerdo de los méritos de tan insigne artista.

#### *Asamblea de arquitectos españoles.*

A propuesta de D. Luis Bellido la Academia cedió sus salones para que pudiera en ellos celebrarse la Asamblea de arquitectos españoles, que hubo de desarrollarse con gran brillantez en los días 11 al 16 de noviembre. La Asamblea alcanzó gran resonancia en los medios profesionales y artísticos españoles, que siguieron sus sesiones con gran atención, y cuya Junta plenaria tuvo por marco el gran salón de la Academia, que ha cooperado de este modo a las tareas de dicha Asamblea.

#### *Fallecimiento del Dr. Sánchez de Rivera y de D. Ramiro de Pinedo.*

En la sesión del 10 de noviembre de 1952, el Sr. Sánchez Cantón dió cuenta del fallecimiento de D. Daniel Sánchez de Rivera y Moset, ilustre médico madrileño, escritor y coleccionista de arte, que tanto se había distinguido en trabajos especialmente dedicados a Goya, sobre el que publicó una muy notable

obra, aparecida en 1934. El Sr. Sánchez Cantón enumeró los méritos del finado y rogó a la Academia hiciera constar en acta el sentimiento por la muerte de dicho señor. La Academia se sumó a este tributo a su memoria, haciendo constar en acta su pésame.

En la misma sesión el Sr. Secretario perpetuo solicitó de la Corporación se hiciera constar también el sentimiento de la Academia por el fallecimiento del ilustre benedictino, correspondiente de San Fernando, D. Ramiro de Pinedo, monje benedictino que ingresó en la Orden ya en avanzada edad de su vida y que se había distinguido notablemente en el estudio de la escultura románica.

Como en el caso anterior, la Academia hizo constar su profundo sentimiento por la pérdida del ilustre correspondiente.

#### *Nuevos Académicos correspondientes en el extranjero.*

En sesión extraordinaria celebrada el 10 de noviembre de 1952, la Academia votó unánimemente dos propuestas para Académicos correspondientes en Inglaterra, a favor de Sir Gerald Kelly, Presidente de la Royal Academy de Londres, y de Sir Kenneth Clark, Profesor de Historia del Arte en Oxford y antiguo Director de la National Gallery de Londres. Las propuestas, que recibieron tan unánime asentimiento, iban firmadas por los señores Duque de Alba, Sánchez Cantón y Marqués de Moret.

#### *Adquisición de un busto del primer protector de la Academia.*

Ofrecióse a la Academia en el mes de noviembre de 1952 un busto en mármol, retrato de persona tan ligada a la historia académica como lo fué don José de Carvajal y Lancáster, protector de la Real Academia en el momento de su fundación e ilustre ministro de los reinados de Fernando VI y de Carlos III.

La Academia acordó la adquisición de esta obra de arte, que se ha incorporado al Museo de la misma.

#### *El Museo Marés de Barcelona.*

En la sesión del 17 de noviembre de 1952, el Secretario perpetuo tomó la palabra para exponer elocuentemente sus impresiones de la visita al Museo Marés de Barcelona, fundación y donación generosa que hizo al Ayuntamiento de aquella ciudad el ilustre escultor, correspondiente de esta Academia, D. Federico Marés Deulovol, Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge. El Sr. Marés, que en una larga vida de entusiasta y desinteresado coleccionismo reunió un vasto y variado conjunto de obras de arte de todas clases, cedió a la ciudad esta importante colección, que abarca desde piezas de primer orden de escultura o de orfebrería, a curiosísimas y raras series de objetos usuales en la vida diaria y que constituyen lo que él mismo denomina *Museo sentimental de las épocas pasadas*. La donación fué acogida dignamente por el Ayuntamiento barcelonés, que ha destinado para instalar estas colecciones un magnífico edificio especial y perfectamente acon-

dicionado para la exposición de series tan importantes, que han hecho de este denominado Museo Marés una de las instituciones museológicas más interesantes de toda España.

La Academia escuchó muy complacida las palabras del Sr. Francés, acordando dirigir su felicitación al ilustre donante, así como al Ayuntamiento de Barcelona por la instalación de tan soberbio Museo.

En la sesión del día 1.º de diciembre se dió cuenta de una carta del señor Marés, en que muy cordialmente daba las gracias a la Academia por la felicitación que se le había dirigido.

### *Exposición López Mezquita en el Círculo de Bellas Artes.*

El ilustre pintor y Académico don José López Mezquita, incorporado de nuevo a las tareas académicas después de una larga ausencia de España, fué galardonado por el Círculo de Bellas Artes con el Gran Premio de Honor de aquella entidad. Para corresponder a esta distinción, el Sr. López Mezquita presentó en el gran salón del Círculo una muy completa exposición de sus pinturas, que permitió una deleitosa revisión de la obra del insigne pintor granadino.

Figuraron expuestas durante varios días en aquella prestigiosa sala numerosas telas del insigne artista, de todas las épocas de su vida, habiendo contribuído a la mayor brillantez de la exhibición un gran número de Museos y coleccionistas españoles, que prestaron cuadros de López Mezquita para que figurasen en ella.

A los cuadros más famosos del artista, como el que tituló «Mis amigos», y

que presidía la exposición, o a retratos clásicos ya en la historia de la pintura contemporánea, como el de S. A. R. la Infanta Doña Isabel, el de la señorita de Bermejillo o el de D. José Francés, se unieron pinturas de fechas muy varias, incluyéndose algunas obras recientes realizadas por Mezquita después de su regreso a España. La exposición fué uno de los acontecimientos más importantes de la temporada artística, siendo muy visitada durante los días que estuvo abierta y mereciendo la atención y los comentarios de la crítica madrileña y aun de toda España. La Academia, en una de sus sesiones, hizo constar su calurosa felicitación al Sr. López Mezquita por el éxito de esta manifestación artística y por la concesión del Gran Premio del Círculo de Bellas Artes.

### *Convocatoria para el Premio de la Raza.*

Para el Concurso de la Raza, que celebra todos los años la Academia, se acordó por la Corporación designar, como tema para el concurso de este año, el siguiente: «La pintura durante el siglo XIX en alguna de las Repúblicas de Hispanoamérica».

### *Elección de Académicos de los Sres. Miguel Nieto, Subirá y Valverde.*

La Academia hubo de proceder, dentro de los plazos reglamentarios, a la provisión de las vacantes ocurridas en su seno por el fallecimiento de los ilustres Académicos Sres. Salaverría, Fornes y Santamaría. Llevadas a cabo las oportunas convocatorias e informa-

das las propuestas por las Secciones respectivas, en la sesión ordinaria del 10 de noviembre, la de Pintura dió cuenta de haberse presentado en la vacante del Sr. Salaverría una única propuesta a favor del insigne pintor don Anselmo Miguel Nieto, firmada por los Sres. Benedito, Sotomayor y Capuz, que fué tomada en consideración.

Para la vacante ocurrida en la Sección de Música por el fallecimiento del Sr. Forns, fueron presentadas dos propuestas, una a favor de D. Federico Sopena, firmada por los Sres. Pérez Casas, Rodrigo y S. A. R. el Infante D. José Eugenio, y otra a favor de D. José Subirá, firmada por los señores Del Campo, Cort y Guridi.

Estas dos vacantes fueron cubiertas en las votaciones celebradas en la sesión extraordinaria del día 24 de noviembre de 1952, siendo elegidos don Anselmo Miguel Nieto para cubrir la vacante de D. Elías Salaverría, por votación unánime, y D. José Subirá para cubrir en la Sección de Música la vacante del Sr. Forns, por haber obtenido la mayoría reglamentaria, quedando los Sres. Miguel Nieto y Subirá proclamados Académicos electos en la misma sesión electiva.

Para cubrir la vacante producida en la Sección de Pintura por el fallecimiento de D. Marceliano Santamaría, fué presentada una única propuesta a favor del ilustre pintor y catedrático de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, D. Joaquín Valverde Lasarte. La propuesta, que iba firmada por los Sres. Moisés, Adsuara y Lafuente, fué tomada en consideración en la sesión del 24 de noviembre, celebrándose la elección reglamentaria en la sesión extraordinaria del día 1 de diciembre, resultando

el Sr. Valverde elegido por unanimidad, siendo, por tanto, proclamado Académico electo.

### *Fallecimiento del correspondiente D. Rafael Navarro.*

En la sesión del día 1 de diciembre el Secretario perpetuo comunicó a la Academia el fallecimiento del Académico correspondiente en Palencia don Rafael Navarro García, haciéndose constar en acta el sentimiento de la Corporación por tan sensible pérdida.

### *Homenaje del Instituto de España a D. Elías Tormo.*

La Mesa del Instituto de España, siguiendo la costumbre establecida, rindió el homenaje que dedica cada año a uno de los más antiguos numerarios de las Reales Academias, y que este año ha correspondido a D. Elías Tormo y Monzó, miembro ilustre de nuestra Corporación, así como de la Academia de la Historia, en la que ha ocupado durante muchos años el cargo de Censor. La mayor parte de la Mesa del Instituto, presidida por el Obispo-Patriarca de Madrid y en la que figuraba como representante de nuestra Academia D. Modesto López Otero, visitó en su domicilio al Sr. Tormo para felicitarle en nombre del Instituto y expresar su respeto y su admiración por la fecunda vida y la copiosa tarea científica realizada por el ilustre profesor. El Presidente de la Mesa, Obispo-Patriarca, Excmo. y Rvmo. Sr. Don Leopoldo Eijo, pronunció unas concisas y sentidas palabras de salutación al sabio maestro, ejemplo de laboriosidad y vocación en el cultivo de las discipli-

nas históricas, y a quien tanto debe la historia del arte español. Terminada su breve oración, hizo entrega al Sr. Tormo de un obsequio que como recuerdo de su visita le dedicaba la Mesa del Instituto. El Sr. Tormo, en breves frases, llenas de emoción, agradeció la gentileza de la Mesa del Instituto y el homenaje dedicado a su persona. El acto, sencillo e íntimo, al que asistieron, además de los componentes de la Mesa del Instituto y de los familiares del Sr. Tormo, algunos Académicos de la de Bellas Artes y de la Historia, dejó un grato y cordial recuerdo en los que pudieron sumarse con su presencia a tan grato homenaje a la ancianidad y a la sabiduría.

### *La actividad de la Institución Príncipe de Viana.*

La Institución Príncipe de Viana, de Pamplona, galardonada por la Academia de San Fernando en 1945 con la Medalla de la Corporación por su celo en la protección de los monumentos artísticos de aquella ilustre región, ha continuado su benemérita labor en pro de la riqueza artística de Navarra. De ella ha dado cuenta a la Academia en una comunicación leída en la sesión del día 29 de diciembre. De ella transcribimos los siguientes párrafos por el interés de la información que contienen:

«... La Institución «Príncipe de Viana» da cuenta de las actividades y trabajos desarrollados a partir del día en que fué galardonada por la Real Academia de Bellas Artes con la Medalla de Honor. Se han terminado algunas de las obras emprendidas en aquella fecha: los Claustros procesionales de Tudela y de Iranzu; reconstrucción de

una nave y consolidación de la otra en la iglesia del Crucifijo de Puente La Reina; consolidación y restauración de la iglesia fortaleza de Santa María de Ujué. En Sangüesa, la iglesia de Santa María la Real, obra de gran costo por el mal estado de la misma. En la Catedral de Pamplona, la Sala Capitular, llamada Barbazana; y actualmente se lleva a cabo la consolidación de los restos románicos de gran interés que aún quedan en la Catedral. La gran obra de reconstrucción del antiguo monasterio de San Salvador de Leire está terminándose, a falta de pequeños detalles, y en la próxima primavera se hará la entrega oficial a los PP. Benedictinos de Silos. Y en la antigua residencia real de Navarra, «Palacio de Olite», siguen los trabajos. En Pamplona está próximo a su terminación el Museo de Navarra, en un antiguo edificio del siglo xvii que fué Hospital provincial, adaptado para tal fin. Aparte estas grandes obras, se ha atendido en otros lugares a trabajos urgentes de reparación en monumentos más o menos importantes. Con la colaboración del Museo del Prado, y en especial de su Subdirector, Sr. Sánchez Cantón, se han restaurado unos veinte retablos: alguno, como el mayor de la Catedral de Tudela, de excepcional interés. Las excavaciones siguen metódicamente en campañas anuales bajo la dirección, primero, de D. Blas Taracena (q. e. p. d.), y después, de D. Luis Vázquez de Parga, con la colaboración de los Sres. Maluquer y Gil Farrés. En la actualidad se está excavando en Cortes una serie de poblados de la Edad del Hierro, que, según informes del Dr. Pericot, constituye hoy una de las excavaciones de mayor interés. Los objetos procedentes de la misma, debidamente

restaurados, se encuentran en el Museo de Navarra. En el orden de las publicaciones, sigue la revista «Príncipe de Viana», órgano de comunicación de la Institución, cuya labor primordial es dar a conocer nuestro pasado artístico e histórico, y para ello se ha procurado dar a esta revista el mayor carácter científico posible. Se han publicado además diversas obras: «Bibliografía Navarra», «Retablos Navarros», «Cuadernos de Arte Navarro», «La Rivera Tudelana de Navarra», «Aulas Médicas Navarras», «Sancho el Mayor», «Fray Diego de Estella», obras musicales, de Remacha, etc... Sigue el ciclo de conferencias, encomendadas a primeras figuras de la intelectualidad española. Y la Sección de Música desarrolla una labor de cuya eficiencia dan prueba los triunfos obtenidos en Inglaterra en concursos internacionales por las Corales de Pamplona y Elizondo. La Diputación ha creado también la red de Bibliotecas locales y se encarga la Institución del desarrollo de la misma. Por último, entre las adquisiciones más importantes con destino al Museo de Navarra, se pueden citar: parte de la sillería coral de la Catedral de Pamplona, y una fachada completa del siglo XVII, procedente de una ermita en ruinas de Puente La Reina, trasladada y colocada en Pamplona en la iglesia del Nuevo Mundi.»

(Es copia.)

La Academia expresó su complacencia por la admirable labor reseñada en la Memoria y acordó felicitar a la Institución Príncipe de Viana por tan brillantes realizaciones, así como al mentor de dicha entidad en materia de monumentos artísticos, el eminente arquitecto y miembro de nuestra Corporación D. José Yárnoz.

### *Becas Conde de Cartagena.*

La Academia, en su sesión de 29 de diciembre, acordó convocar para el año 1953 el oportuno concurso para cuatro becas en Inglaterra y Nueva York, con cargo a la Fundación «Conde de Cartagena», y que habrán de concederse a dos pintores, un escultor y un músico. En la convocatoria se hace constar que el plazo de presentación de instancias terminará el 23 de febrero.

### *Comisiones para el año 1953*

En la sesión extraordinaria del día 29 de diciembre de 1952 se realizó la elección reglamentaria de Tesorero de la Academia, resultando reelegido don José Yárnoz, y a continuación se designaron las Comisiones académicas para el año próximo, que quedan constituidas de la manera que se indica a continuación:

*Comisión de Administración.* — Presidente, Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García; Secretario, Excmo. Señor D. José Francés y Sánchez-Heredero; Censor, Excmo. Sr. D. Modesto López Otero; Bibliotecario, Excmo. Sr. Don Andrés Ovejero Bustamante; Tesorero, Excmo. Sr. D. José Yárnoz Larrosa; Vocales: Excmos. Sres. D. Fernando Alvarez de Sotomayor y don Juan Adsuara Ramos.

*Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos.* — Presidente, Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García; Secretario, Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero; Vocales: Excmos. Sres. D. Elías Tormo, D. Eñ-

genio Hermoso, D. Luis Bellido, don Francisco Javier Sánchez-Cantón, don Manuel Gómez Moreno, D. Conrado del Campo, Sr. Marqués de Lozoya y D. Juan Adsuara.

*Comisión de la Calcografía Nacional.*—Excmos. Sres. D. César Cort y Botí, D. Julio Moisés Fernández de Villasante, D. Francisco J. Sánchez-Cantón y D. Fernando Labrada; Delegado, Excmo. Sr. D. Manuel Benedito y Vives.

*Comisión del Museo de la Academia.* Excmos. Sres. D. Fernando Alvarez de Sotomayor, D. José M.<sup>a</sup> López Mezquita, D. Francisco J. Sánchez-Cantón, D. José Capuz, D. Andrés Ovejero, D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya; D. Eugenio Hermoso, D. Julio Cavestany, Marqués de Moret; D. Julio Moisés Fernández de Villasante, D. Secundino Zuazo y D. Enrique Lafuente.

*Comisión del Taller de Reproducciones.*—Presidente, Excmo. Sr. Conde de Casal; Secretario, Excmo. Sr. D. Jacinto Higuera; Vocales: Excelentísimos Sres. D. Juan Moya, D. Moisés de Huerta y D. Juan Adsuara.

*Comisión del Museo y Panteón de Goya.*—Excmos. Sres. D. Manuel Benedito, D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya; D. Eugenio Hermoso, don Julio Cavestany, Marqués de Moret; D. José Yáñez Larrosa, D. Manuel de Cárdenas y Pastor y D. Jacinto Higuera Fuentes.

*Comisión de las Academias Filiales de América.*—Presidente, Excelentísimo Sr. D. Fernando Alvarez de Sotoma-

yor; Secretario, D. José Francés y Sánchez-Heredero; Vocales: Excelentísimos Sres. D. José M.<sup>a</sup> López Mezquita, D. Modesto López Otero, D. Antonio José Cubiles y Ramos y D. Conrado del Campo Zabaleta.

*Comisión de Inspección de Museos.* Presidente, Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García; Vocales: Excmos. Señores D. Fernando Alvarez de Sotomayor, Sr. Conde de Casal, Sr. Duque de Alba, D. Fernando Labrada Martín y D. Julio Moisés Fernández de Villasante.

*Comisión de Archivos y Bibliotecas Musicales.*—Excmos. Sres. D. Conrado del Campo Zabaleta, D. Andrés Ovejero y Bustamante, S. A. R. el Infante D. José de Baviera y Borbón, D. Benito García de la Parra y Tellez y don Joaquín Rodrigo Vidre.

*Comisión Mixta de las Reales Academias.*—Excmos. Sres. D. Elías Tormo y Monzó y D. Francisco Javier Sánchez-Cantón (de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), y Excmos. Sres. D. Luis Redonet y López Dóriga y D. Modesto López Otero (de la Real Academia de la Historia).

*Comisión de Publicaciones.*—Presidente, Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García; Secretario, Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero; Vocales: Excmos. Sres. D. Modesto López Otero, D. Francisco Javier Sánchez-Cantón, D. José Yáñez Larrosa, D. Eugenio d'Ors y Rovira, D. Julio Cavestany, Marqués de Moret; S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, y Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari.

*Comisión de la Medalla de Honor.*—  
Presidente, Excmo. Sr. D. Aniceto Ma-  
rinas García; Vocales: Excmos. Seño-  
res D. Eugenio Hermoso Martínez, don  
Moisés de Huerta y Ayuso, D. Enrique  
Lafuente Ferrari y D. Joaquín Rodri-  
go Vidre.

*Comisión de Reforma del Reglamen-  
to.*— Excmos. Sres. D. Aniceto Mari-

nas García (Director), D. José Francés  
y Sánchez-Heredero (Secretario), don  
Modesto López Otero (Censor), don  
José Yáñez Larrosa (Tesorero), don  
Andrés Ovejero y Bustamante (Biblio-  
otecario); Vocales: Excmos. Sres. Don  
Elías Tormo y Monzó, D. Francisco  
Javier Sánchez - Cantón y D. Eugenio  
d'Ors y Rovira.

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



## LIBROS

ANGLÉS, HIGINIO.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, por ———, Pbr., y JOSÉ SUBIRÁ... III. Impresos: *Música Práctica*. Barcelona. [Casa Provincial de Caridad. Imp. Escuela]. 1951. XXIII + 410 pág. + 1 hoj. + 4 lám.—26 cm. Rúst.

Es el vol. III.

ARRESE, JOSÉ LUIS DE.

——— *El músico Blas de la Serna*. En colaboración con D. Eduardo AUNÓS y don Julio GÓMEZ. Prólogo de... D. Julio ASIAIN. Corella. [Imp. Delgado Tudela]. 1952. 208 pág.—24,5 cm. Rúst.

«Biblioteca de Corellanos Ilustres». Tomo V.

ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS. MADRID, 1952.

VI ———, del 11 al 16 de noviembre. (S. l. ¿Madrid?—S. i.—S. a.: ¿1952?) 31 pág. + 23 hoj.—24 cm. Rúst.

Grab. intercal.

BRODSKII, VALENTÍN.

Francisco José GOYA y LUCIENTES. 1746-1828 (1). Moscú-Leningrado. Imp. del Estado, 1939. 60 pág. + 29 lám.—21 cm. Tela negra (2).

(1) Texto en ruso.

(2) Con autorretrato de Goya

CAJAL

Instituto de España. REAL ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA ———. *In memoriam*. Madrid. Imp. de José Luis Cosano, 1952. 82 pág.—24 cm. Rúst.

CANCIONERO

——— *musical popular manchego*, por Pedro ECHEVARRÍA BRAVO. Prólogo de JOSÉ SUBIRÁ.—*Sinfonía de la Mancha*, por Federico ROMERO. Epílogo del maestro Jacinto GUERRERO. Madrid. Sociedad General de Autores de España. Gráficas Sánchez, 1951. 514 pág. + 1 hoj. + 21 lám.—Tela roja.

Música intercal.

Dedicatoria a la Real Acad.

DIRECCION GENERAL DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS. ESPAÑA.

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL. *Presupuesto de la* ——— ... (S. l.: Madrid.—S. i.—S. a.: 1952.) 23 pág.—23,5 cm. Rúst.

HORREGO ESTUCH, LEOPOLDO.

——— *Maceo, héroe y carácter*. Edición oficial del cincuentenario de la Independencia. La Habana. Imp. La Miiagrosa 1952. 318 pág., con 2 lám.—24 cm. Rúst.

INSTITUTO DE ESPAÑA. MADRID.

*Anales del* ———. 1950-51. Madrid.—Imp. Góngora, S. L. 1952. 119 pág. + 4 lám. + 1 hoj.—24,5 cm. Rúst.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. MADRID.

PRESIDENCIA DEL GOBIERNO. *Re-seña estadística de la provincia de Tarra-*

gona. Madrid. [Gráficas Sánchez]. 1952. XIII + XVI + 658 pág. + 2 map, pleg. — 24 cm. Rúst.

Grab. intercal.

LAIN ENTRALGO, PEDRO.

INSTITUTO DE ESPAÑA. *Fiesta Nacional del Libro Español* (1). Discurso leído en la Junta solemne de 23 de abril de 1952 por el Excmo. Sr. D. ———, de la Real Academia de Medicina... Madrid.— Imp. Góngora, S L. 1952. 20 pág.—24 cm. Rúst.

(1) Tema: «Notas para una teoría de la lectura».

MARTINEZ VAL, JOSÉ MARÍA.

J. M. MARTÍNEZ VAL, A. CRESPO, J. RAMÍREZ DE LUCAS. *Tres estudios sobre Gregorio PRIETO*. Ciudad Real.—Patronato «José M.<sup>a</sup> Quadrado», del C. S. I. C. [Tip. Alpha]. 1952. 48 pág. + lám. 1-7 + 1 hoj. 22 cm.—Rúst.

MATEU PLA, MIGUEL.

Publicaciones de la Real ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE. *Casas religiosas de la comarca ampurdanesa*. Memoria leída por el académico electo Excmo. Sr. D. ——— en el acto de su recepción. Discurso contestación por el académico numerario D. Amadeo LLOPART VILALTA. Barcelona.—[Inst. Gráf. Oliva de Vilanova]. 1952. 31 pág. + 1 lám. + 1 lám. pleg.—27,5 cm. Rúst.

MUSEO ROMANTICO. MADRID.

*Indicaciones y noticias al inaugurarse el ——— y su Archivo Militar*. Madrid.— [V. Rico]. 1924. 1 lám. + 3 hoj.—23,5 cm. Rúst.

Pub. de la Comisaría Regia del Turismo.

NAVARRO, JOSÉ GABRIEL.

——— *Contribuciones a la Historia del Arte en El Ecuador. El arte en las fundaciones de los conventos de Santo Domingo, La Recoleta, el antiguo colegio de San Fernando (hoy, de los Sagrados Corazones), San Agustín, Santa Catalina, la Concepción, Santa Clara y los dos Monasterios de Carmelitas*. Quito, Ecuador.—Lib. e Imp. Romero, 1950. VIII + 217 pág. + 42 lám.—29,5 cm. Rúst.

Es el vol. III.

OTERO MUÑOZ, GUSTAVO (1).

*Colombia*. 200 grabados en cobre de Robert M. GERSTMANN. París.—Braun et Cía. Ed. [1951]. 33 pág. + 1 lám. en color + lám. 1-200 + 1 mapa.—31,5 cm. Teja.

(1) Tomado del texto.

PAEZ, ELENA.

PATRONATO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. *Luis XIV y su Corte en el Grabado Francés*. Exposición preparada por la Sección de Estampas bajo la dirección de ———. Madrid.—[Tall. Hauser y Menet]. 1952. 69 pág. + 4 lám. + 1 hoj.—22 cm. Rúst.

PERCEVAL, JULIO.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO. Conservatorio de Música y Arte Escénico. ——— *Cantares de Cuyo (Canto y Piano)*. Obra premiada por la Comisión Nacional de Cultura en 1941. Ocho poesías populares recopiladas por Juan DRACHI LUCERO y publicadas en su «Antología Cuyana». Mendoza.—(S. i.) 1945. 39 pág. música.—36 cm. Rúst.

PERCEVAL, JULIO.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO. Conservatorio de Música y Arte Escéni-

co. ——— *Te Deum*. Coro, Solisia, Organó y Orquesta. Partitura. Obra premiada por la Comisión Nacional de Cultura. 1944-45. Mendoza. — (S. i.) 1948. 54 pág., con 25 lám. música.—36 cm. Rúst.

PEREZ BUSTAMANTE, CIRIACO.

INSTITUTO DE ESPAÑA. *Cuarto centenario de la muerte de San Francisco Javier*. Discursos leídos en la Junta solemne conmemorativa de 26 de enero de 1952 por los Excmos. Sres. D. ——— ... y D. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. Madrid.—Imp. Góngora, S. L. 1952. 55 pág. + 13 lám.—24 cm. Rúst.

PIJOAN, JOSÉ.

——— *Summa Artis. Historia general del Arte*. Madrid.—Espasa Calpe. 1951. 1 vol.—28 cm. Tela azul.

Es el vol. XIV. «Renacimiento romano y veneciano del s. XVI».

PINHEIRO, GERSON POMPEU.

———... *Das Artes Plasticas*.—I. *Amisao cultural e educativa das escolas de Belas Artes*.—II. *Perspectiva e Estética*. [S. d.: Río de Janeiro. *Jornal do Comercio*]. 1950. 30 pág. + 1 hoj. + 2 lám. + lám. 1-12.—25 cm. Rúst.

PINHEIRO, GERSON POMPEU.

———... *Perspectiva e composição. Desenhos do autor*. Río de Janeiro.—Of. graf. *Jornal do Comercio*. 1949. 127 pág., con 11 lám. + 2 hoj.—26 cm. Rúst.

Dedicat. autógrafa.

Ejemplar n.º 201.

PLANELL, LEOPOLDO.

*Historia del Gremio de Vidrieros de luz y soplo de Barcelona. Vidrio, Historia, Tradición y Arte*, por ———... Barcelona.—Tip. Emp., S. A. 1948. 2 vol. con 104 lám. 23,5 cm. Tela.

Grab. intercal.

PROTA-GIURLEO, ULISSE.

——— *Un complesso familiare di artisti napoletani del secolo XVII*. [Napoli]. Stabilimento Tip. Francesco Giannini & Figli. 1952. 16 pág.—31,5 cm. Rúst.

Grab. intercal.

Estratto da «Napoli», Rivista Municipale.

RAFAEL, ENRIQUE DE.

Real ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES. Discurso (1) inaugural del curso 1952-1953, leído en la sesión celebrada el día 12 de noviembre de 1952 por el Académico numerario R. P. ———, S. J. Madrid.—[C. Bermejo, Inmp.] 1952. 51 pág.—26,5 cm.—Rúst.

(1) Tema: «Momento actual de la Física».

ROMANCES

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. ——— *de Tetuán*, recogidos y transcritos por Arcadio de LARREA y PALACÍN. Madrid.—Instituto de Estudios Africanos. 1952. 345 pág. + 3 hoj.—24 cm. Rúst.

Con ilustr. musicales.

Cancionero Judío del Norte de Marruecos. I.

SUBIRA, JOSÉ.

——— *Algunos rasgos estéticos en la historia musical de España*. Madrid.—(S. i.) 1952. 13 hoj.—24,5 cm. Rúst.

Es tirada aparte de la «Revista de Ideas Estéticas». Abril-mayo-junio, n.º 38, pág. 29-53.

ZABALA Y LERA, PÍO.

——— *España bajo los Borbones*. Cuarta edición. Barcelona.—Ed. Labor, S. A. [Imp. Elzeviriana]. [1945]. 472 pág. + lám. I-XX.—19 cm. Hol.

Grab. intercal.

## REVISTAS

### ACADEMIA.

——— *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid. Año 1952, III época, vol. I, núm. 3.

### Anales

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, año 1952, año IV, cuaderno III.

### Anales

——— *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, 1952, año XVIII, núms. 3 y 4.

### Anales

——— *de la Real Academia Nacional de Medicina*. Madrid, año 1952, tomo LXIX, cuaderno 3.

### Archivo

——— *Español de Arqueología*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. INSTITUTO DE ARQUEOLOGÍA Y PREHISTORIA «RODRIGO CARO». Madrid, 1952, vol. XXV, primer semestre.

### Archivo

——— *Español de Arte*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Madrid, año 1952, núms. 98 y 99.

### Archivo

——— *de Arte Valenciano*. Valencia, 1952, año XIII, núm. 1.

### Arte

——— *y Hogar*. Madrid, año 1952, núms. 87, 88, 89 y 90.

### Arts.

——— *Journal des Arts*. París, año 1952, núms. 365-390.

### Ateneo.

——— *Revista de los Ateneos de España*. Madrid, año 1952, núms. 1-25.

### Bibliografía

——— *Hispánica*. INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL. Año 1952, núms. 6-12.

### Boletín

——— *Astronómico del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1952, vol. IV, núm. 5.

### Boletín

——— *de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. Lugo, año 1952, tomo IV, núm. 36.

### Boletín

——— *Cultural Mexicano*. México, año 1952, núms. 7, 8 y 10.

### Boletín

——— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, 1952, año I, núms. II, III, IV, V, VI, VII y VIII.

### Boletín

——— *de Estadística*. INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. PRESIDENCIA DEL GOBIERNO. Madrid, 1952. Año XIII (segunda época), núms. 90-96.

### Boletín

——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica*. Madrid, año 1952, núms. 131-138.

### Boletín

——— *de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba, 1951. Año XXII, núm. 65.

*Boletín*

——— *de la Real Academia Española*.  
Madrid, año 1952, tomo XXXII, cuaderno CXXXVI.

*Boletín*

——— *de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, año 1952, tomo XXVIII, cuadernos III y IV.

*Cronache*

——— *Culturali*. Madrid, 1952. Anno II, fasc. 4.º

*Cultura*

——— *Bíblica*. Madrid, año 1952, números 99-103.

*Mundo*

——— *Hispánico*. Madrid, año 1952, núm. 55.

*Príncipe*

——— *de Viana*. Revista de la Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, 1951, año XII, núms. XLIV y XLV.

*Quarterly*.

*The Art Institute of Chicago* ———.  
Chicago, año 1952, vol. XLVI, núm. 3.

*Revista*

——— *de Archivos, Bibliotecas y Mu-*

*seos*. Madrid, año 1952, tomo LVIII, cuarta época, núm. 1.

*Revista*

——— *de Educación*. Madrid, 1952. Año I, vol. II, núms. 3 y 5.

*Revista*

——— *de Ideas Estéticas*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Madrid, 1952. Tomo X, números 38 y 39.

*Revista*

——— *Nacional de Arquitectura*. Órgano Oficial del Consejo Superior de Arquitectos de España. Madrid, año 1952, núms. 126-132.

*Ritmo*.

——— Revista musical ilustrada. Madrid, 1952. Año XXII, núms. 245-248.

*San Jorge*.

——— Revista de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona, año 1952, núm. 8.

*Umbral*.

——— Madrid, 1952. Año I, núm. 8.





