

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO III

(182 de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer
violín).

Paúl Fischer (segundo violín).

Antón Ruzicka (viola).

Profesor Frederic Buxbaum (vio-
lonchelo).

III

PROGRAMA

Primera parte.

Cuarteto en re mayor, op. 64, núm. 5..... HAYDN.

- I *Allegro moderato.*
- II *Adagio cantabile.*
- III **Menuetto: Allegretto.**
- IV **Finale: Vivace.**

Segunda parte.

Cuarteto en mi bemol, op. 125, núm. 1 (primera
vez)..... SCHUBERT.

- I *Allegro moderato.*
- II **Scherzo: Prestissimo.**
- III *Adagio.*
- IV *Allegro.*

Tercera parte.

Cuarteto en la menor, op. 132..... BEETHOVEN

- I *Assai sostenuto.—Allegro.*
- II *Allegro ma non tanto.*
- III **Canzona di ringraziamento offer-
ta alla divinitá da un guarito,
in modo lidico: Molto adagio.—
Sentendo nuova forza: Andante.**
- IV *Alla marcia: assai vivace.—Piú
allegro.—Allegro appassionato.*

Descansos de quince minutos.

CUARTETO ROSÉ

Por cuarta vez figura el nombre de este Cuarteto en los programas de nuestra Sociedad. Las ocho Sociedades Filarmónicas españolas que actualmente forman nuestra Unión han considerado este año también al Cuarteto Rosé como base para la organización de sus conciertos.

Por ello no necesita en realidad esta nota de presentación.

Forman el **Cuarteto Rosé** los señores:

Profesor **Arnold Rosé** (primer violín).—Imperial y Real virtuoso de cámara de S. M. el Emperador de Austria, primer *Concertmeister* de la Opera de Viena, etc., etc.

Paúl Fischer (segundo violín).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Antón Ruzicka (viola).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Profesor **Frederic Buxbaum** (violonchelo).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Joseph Haydn.

(1732-1809)

Cuarteto en re mayor, obra 64, número 5.

Los cuartetos de Haydn se elevan al número de 77, publicados generalmente en series de seis ó de tres, y considerando cada serie como una sola obra. Los treinta primeros cuartetos, obras 1, 2, 3, 9 y 17, suelen conocerse con el nombre de «cuartetos de violín» por la parte tan preeminente que este instrumento tiene en ellos.

En el año 1790 compuso los seis cuartetos que figuran como obra 64, á petición de un comerciante vienés, Johann Tost, gran amante de la música y violinista de mérito. Desde el principio recibieron estos cuartetos el sobrenombre de «los cuartetos de Tost», y durante mucho tiempo fueron considerados como lo más admirable que Haydn había producido, dignos de colocarse al lado de los de Mozart. Pohl no los considera inferiores á los de la serie anterior, y apunta que sólo pueden saborearse estando encomendado el primer violín á un instrumentista excelente.

El **allegro moderato**, sencillo, travieso á lo Haydn, juguetea incesantemente con el dibujo de acompañamiento, sobre el que aparece en seguida la fluida y caliente melodía. Siempre gracioso, reserva para el final la sorpresa de indicar la reproducción de la primera parte, derivada después á un nuevo episodio y repitiéndola de nuevo muy concisa.

En el **adagio** aparece el momento de seriedad de Haydn, sin grandes dolores ni grandes penas, en una tranquila serenidad, adornando á veces la melodía con deliciosa discreción.

El **menuetto** reproduce su procedimiento de contrastes entre la primera parte y el trío. Ambos aparecen como derivación de un mismo pensamiento, enérgico, en mayor, el primero; dulce, en menor, el segundo, iniciado por los dos instrumentos centrales.

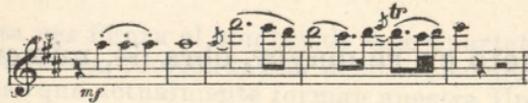
El **final**, tratado en movimiento continuo, es de los tiempos más populares de Haydn y exige depurado virtuosismo en los instrumentistas. Muy interesante es el fugado de la parte central, donde el tema del *moto perpetuo* aparece en menor como contramotivo. El célebre *Movimiento continuo* de Paganini está inspirado en este final.

Allegro moderato.

El violín segundo y la viola dialogan con el violonchelo el diseño en re mayor, piano, *staccato*,



sobre el cual, á poco, comienza á cantar el primer violín el tema principal:



Sigue su desarrollo, disolviéndose en el período de transición y apareciendo tras él un motivo sincopado, característico del segundo tema:



Un dibujo más movido precede á una nueva alusión al primer tema, con la que termina la parte expositiva.

El desarrollo se inicia sobre el primer tema, con el que se mezcla el dibujo movido que apareció al final de la exposición, reapareciendo de nuevo el tema principal en su primitiva forma, más ampliado.

Una nueva aparición de él, más concisamente expuesto, se enlaza con el segundo tema, terminando sin *coda*.

Adagio cantabile.

El violín primero comienza á cantar el primer tema cuya melodía, en la mayor, se desarrolla con alguna extensión.



uniéndose á la parte central, en do mayor.

En ella comienzan dialogando los cuatro instrumentos un motivo,



como desarrollo del tema anterior.

De breves proporciones, únese á una nueva exposición del tema principal, más adornado y floreado, terminando con una breve *coda*.

MENUETTO: Allegretto.

Expone el tema el violín primero, acompañado por los demás instrumentos, en re mayor,



desenvolviéndose las dos repeticiones sobre el mismo motivo.

El trío, en menor, lo inician los dos instrumentos centrales, cantando el violín segundo



é interviniendo después los cuatro instrumentos.

Termina con el acostumbrado *da capo*.

FINALE: Vivace.

El primer violín, acompañado por los demás, expone el tema en re mayor



que prosigue en las dos repeticiones sin abandonar el matiz piano ni la figuración de semicorcheas.

El mismo tema sirve de contramotivo en la parte central á un fugado, cuyo motivo, en re menor, lo canta el violín primero:



Se desenvuelve con alguna extensión, reapareciendo la primera parte, mayor, que se prolonga en la *coda* que pone fin al tiempo.

Franz P. Schubert.

(1797-1828)

Cuarteto en mi bemol, obra 125, número 1.

Aunque este cuarteto figura con el número X en la colección de los de Schubert, y aunque Nottebohm señala el año 1824 como fecha de su composición probable, parece más verosímil y de mayor autoridad la opinión de Mandyczewski, quien lo supone escrito en el año 1817, cuando el autor contaba veinte años, vivía todavía con sus padres en Konvit, y dedicaban las tardes de los domingos el padre y los tres hijos (Fernando, Ignacio y Franz) á tocar cuartetos para su placer y entretenimiento. El cuarteto en mi bemol acusa, en efecto, menor seguridad, menor maestría de la que muestra Schubert en los cuartetos en la menor y re menor, escritos en 1824; y aunque haya en él un principio de unidad temática, apareciendo el primer tema del primer tiempo como engendrador del *scherzo*, del trío y del final, más bien debe mirarse esto como un capricho del muchacho que como reflexiva madurez del compositor; sin contar con que no es extraño hallar en los cuartetos de Haydn y de Mozart modelos análogos al que sigue este cuarteto.

La sencillez y el adorable encanto de Schubert aparecen desde el principio del **allegro moderato**. Todo en él es melódico, rico de material; no tiene apenas desarrollo, fluyendo siempre la melodía sincera, fácil, realzada á veces por sobrios y discretos adornos: diríase un cuarteto hecho por Mozart con ideas de Schubert.

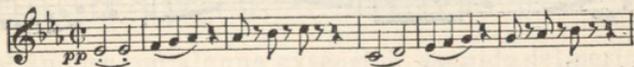
El **scherzo** ofrece, como los minués de Haydn, vigoroso contraste entre la primera parte, ruda y enérgica, en fortísimo, con la segunda, como una *musette*, siempre pianísimo, con la melodía en octavas entre los dos violines, la doble pedal del violonchelo y el discreto acompañamiento de la viola.

El **adagio** vuelve á mirar al primer tiempo por su encanto suave en una tinta de tranquila idealidad. En forma de primer tiempo, sobrio en sus elementos, se abandona constantemente al solo encanto de la idea, sin complicaciones ni desarrollos.

En el **final** reaparece el Schubert gracioso, elegante, fino, lleno de lirismo, ingenuidad y frescura. Como en los tiempos anteriores, las ideas monopolizan el interés. La breve *coda* es encantadora.

Allegro moderato.

El primer tema, en mi bemol, comienza á cantarlo el primer violín, pianísimo, acompañado por los demás instrumentos

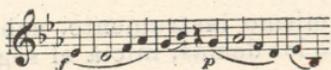


continuándolo con ligeros adornos, y prosiguiéndolo en forma más cantable, con la melodía



que continúa su desarrollo.

Un nuevo apunte, iniciado también por el primer violín en mi bemol, fuerte,



indica el comienzo de la transición, que prosigue siempre sobre el mismo apunte, acompañado por adornos de los instrumentos superiores, hasta aparecer el segundo tema, en si bemol, cantado por el primer violín, piano y *dolce*:



Al terminar, sobre el fondo rítmico de los tres instrumentos inferiores, pianísimo, vuelve el primer violín á indicar el apunte de transición, continuado en forma más melódica, y sirviendo de base al final de la parte expositiva.

El mismo apunte sirve de base al breve desarrollo.

Reaparece el primer tema con todos sus elementos, la transición se inicia como antes, el segundo tema se presenta ahora en mi bemol, y la parte final de la exposición termina el tiempo, sin *coda*.

SCHERZO: Prestissimo.

En mi bemol, con sus característicos acentos, se inicia la primera parte, cantando el primer violín



La segunda repetición se inicia en fortísimo, reapareciendo después la idea inicial.

En el trío, en do menor, cantan los dos violines á la octava sobre la doble pedal del violonchelo y el sencillo acompañamiento de la viola:



La segunda repetición se desarrolla sobre la misma idea, y con el acostumbrado *da capo* termina el tiempo.

Adagio.

El primer tema, en mi bemol, se inicia fuerte, prosiguiendo piano, siempre cantado por el violín primero:



Al terminar, el mismo instrumento, sobre el característico acompañamiento de los demás, inicia el segundo tema, piano,



que prosigue brevemente, deteniéndose en un calderón.

Un corto desarrollo sobre el principio del tema inicial, seguido de un silencio, precede á la nueva exposición del primer tema. El segundo aparece muy abreviado, y sobre su final, sin *coda*, termina el adagio.

Allegro.

El primer tema, en mi bemol, lo canta el violín primero sobre el movido acompañamiento de los instrumentos centrales,



prosiguiendo luego en una segunda parte dialogada entre la viola y el violín primero,



motivo que sirve también de base al breve episodio de transición.

El segundo tema lo canta también el primer violín, piano y *dolce*, en si bemol,



desarrollándose con alguna extensión, seguido del período final de la parte expositiva.

El desarrollo se formaliza sobre la segunda parte del primer tema, continuando después libremente sobre otros elementos de la exposición.

Reaparece el primer tema con todo su anterior material, seguido de la transición y del segundo tema, agregándose al final una breve *coda* en pianísimo y terminando fortísimo.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Cuarteto en la menor, obra 132.

Refiere Schindler que á fines del otoño de 1824 sufrió Beethoven una enfermedad grave, producida por desarreglos del aparato digestivo. El invierno lo pasó en un estado de sufrimiento constante, y cuando comenzó á mejorar, al iniciarse la primavera, se trasladó á Baden, su residencia favorita. La primera obra en que trabajó, añade Schindler, después de la grave enfermedad de 1825, fué el cuarteto número 12, con el admirable adagio *Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá da un guarito*. Una carta de Beethoven á Neate (19 de marzo de 1825) confirma los datos de Schindler, al dar por terminado en esa fecha el primero de los cuartetos (obra 127), y agregar: «Estoy componiendo el segundo, que, como el tercero, estará terminado dentro de poco.»

Parece muy probable la hipótesis de que los dos primeros tiempos de este cuarteto fueran compuestos antes de la enfermedad, y los dos últimos, después de ella. En el cuaderno de apuntes de que Beethoven se sirvió para la composición de los primeros no aparecen vestigios, ni aun gérmenes, de los motivos y temas utilizados en los dos tiempos finales; en el cuaderno donde compuso éstos, cuaderno que tengo el orgullo de poseer, tampoco aparece trabajo alguno de depuración que se refiera á los tiempos anteriores.

Fué ejecutado por vez primera el 6 de noviembre de 1825. Beethoven quiso venderlo al editor Peters, y, al efecto, encargó de esta comisión á su sobrino Carlos, sin que estas gestiones de venta dieran resultado alguno. El compositor escribía á Peters al enviarle la obra: «El cuarteto que le envió le probará que no quiero vengarme de sus procedimientos y que, al contrario, le doy lo mejor que pudiera ofrecer á mi mejor amigo. Puedo asegurarle, bajo mi honor de artista, que es una de las obras más dignas de mi nombre. Si no le digo la verdad estricta, téngame por el último de los hombres.» Y en una carta de Beethoven á Carlos le dice: «Recuerda á Peters que le ofrezco lo mejor que he hecho hasta ahora.» A pesar de los deseos del autor, Peters no quiso aceptarlo, y meses más tarde fué vendido á Schlesinger, quien pagó por él ochenta ducados, publicándolo en septiembre de 1827.

La importancia que Beethoven daba á esta obra no era exagerada. Este cuarteto y el en do sostenido menor son los tipos más altos, las más elevadas creaciones de su arte final.

Los títulos que encabezan las dos partes del movimiento lento han llevado á más de un comentarista, Marx, por ejemplo, á trazar un programa detallado de toda la obra. El escenario de toda ella, dice, es el lecho del enfermo. La nerviosidad, la excitación, el sentimiento enfermizo, son su base. Hasta el empleo de estos instrumentos royendo el arco sobre la cuerda es el más apropiado á su expresión; y así titula el primer tiempo «la enfermedad»; el segundo, «principio de curación»; el tercero, «acción de gracias», etc. Esta opinión, muy combatida por otros, no deja de tener una cierta apariencia de verdad, sobre todo en los dos tiempos finales. De todos modos, el cuarteto puede dividirse en dos partes, comprendiendo en la primera los dos tiempos que lo inician, compuestos antes de la enfermedad, é incluyendo en la segunda la *Canzona* y el final.

Del **primer tiempo** dice Marx que comienza describiendo en la introducción los dolores y sufrimientos del enfermo. Helm agrega que, en todo caso, el dolor sólo tiene aquí una expresión anímica, no externa, y que todo el tiempo es un nocturno impresionador, dominando en él la nota de obscuridad, á pesar de los relámpagos de luz que brevemente lo iluminan. Todo aquí es nebuloso, rara vez adquiere esa precisión de tintas que tanto caracteriza estas obras beethovenianas: la vaguedad, la indeterminación, aparecen como sus características más principales.

Marx llama al **allegro ma non tanto** «el principio de la curación»; Helm, «un *intermezzo* libre de forma, con el grave humorismo de su trio». En toda la primera parte, con las constantes repeticiones de sus dos motivos característicos, parece como si persistieran las vaguedades é indeterminaciones del tiempo anterior, como si una idea fija rodara constantemente por el cerebro, imprecisa y oscura, sin adquirir líneas definidas de voluntad ni de resolución. La *musette* del trío parece venir de fuera, como un elemento extraño que interrumpe las vaguedades y permanencia de otra nueva idea fija, como el recuerdo de una danza, que sigue permaneciendo en esta parte central con la misma persistencia y vaguedad de la parte anterior.

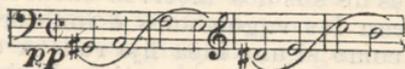
El título de la **Canzona** está escrito en alemán por Beethoven en la partitura original: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*, en la primera parte; *Neue Kraft fühlend (sentendo nuova forza)*, en la segunda. Las palabras italianas, aunque escritas en la partitura original, lo están con letra distinta de la del compositor. La forma de este tiempo es original, sólo tiene un precedente en la obra beethoveniana: el andante de la novena sinfonía. Se compone, como allí, de variaciones sobre dos temas distintos, en movimiento y carácter diferente (*molto adagio-andante*), sin que el sentido de esas variaciones tenga nada que ver con el tradicional en esta clase de ejercicios. Todavía el *molto adagio*

lo componen dos elementos separados: unos interludios en estilo fugado de órgano y un coral, todo escrito en el modo hipodíaco plagal de los griegos, quinto tono de la Iglesia (la escala de fa mayor con el si natural). La segunda parte (andante) adopta la tonalidad moderna de re mayor.

El tema del **allegro apasionato** lo concibió Beethoven para final de la sinfonía novena. Luego lo abandonó al decidir el empleo de las voces y hacerlas entonar el himno á la Alegría, himno precedido de un recitado instrumental. Como si ese tema ejerciera sobre su espíritu una sugestión especial, la sugestión de la voz humana, al adoptarlo aquí lo precede también de otro recitado, y al recitado antepone una breve marcha. Esta sucesión de elementos distintos sin estar determinados por exigencias de forma, no pueden responder á un capricho frívolo. Por ello, no falta razón á los que creen que están inspirados en el pensamiento expresivo, alma del poema sinfónico moderno: la *canzona*, ferviente oración salida de lo más profundo del alma; *sintiendo nueva fuerza*, el despertar a la vida; la *marcha*, afirmación del espíritu varonil dispuesto á proseguir la lucha; el *recitado*, la entrada en la vida; el *final*, la vida misma con sus desbordantes pasiones, su calor comunicativo, su corriente de amor y de ternura, donde Beethoven parece volver la vista hacia el espíritu inspirador de los cuartetos obra 59 y de la sonata *apasionata*.

Assai sostenuto.—Allegro.

La lenta introducción en notas tenidas —*assai sostenuto*—, en la que se dibuja el motivo



precede á la entrada del *allegro*, iniciado con una breve fantasía á solo del violín primero, á la terminación de la cual indica el violonchelo el motivo culminante de este tiempo en la menor:



Ese motivo se formaliza más melódicamente en el violín primero, y con alguna intervención de la fantasía inicial continúa engendrando el primer tema, fragmentariamente cantado por los cuatro instrumentos. Dos breves motivos



indican el período de transición, prolongándose el último en un enlace (*crescendo*) para el segundo tema. Lo comienza á cantar el volín segundo, piano y *dolce*, acompañado por los demás instrumentos,



continuándolo el primero, con la indicación de *teneramente*. Nuevos apuntes melódicos y rítmicos siguen interviniendo en su desenvolvimiento, hasta aparecer, tras un *ritardando*, el motivo de la introducción (*assai sostenuto*) en el violonchelo, y en seguida el motivo inicial del *allegro*, declamado por el violín primero, cerrando con su desarrollada intervención la parte expositiva.

Un episodio en do mayor, piano, iniciado en octavas por los instrumentos graves, precede á otro donde se funden y entrelazan los motivos de la introducción y del principio del *allegro*.

El primer tema se presenta en mi menor, con la fantasía y el declamado, aumentado en interés. El episodio de tránsito precede en la misma forma anterior al segundo tema en fa, cantado por el violonchelo, proseguido por el primer violín, y seguido de todos sus elementos, algo ampliados á veces, hasta indicar de nuevo el motivo del *assai sostenuto* de la introducción.

Por tercera vez vuelven á presentarse los elementos que engendraron la exposición: el primer tema, en la menor, muy alterado, fundido con el motivo del *assai sostenuto*, ó en su forma original, ó invertido; el segundo de los motivos que aparecieron en la transición; el segundo tema, en la mayor, cantado por la viola, *dolce*, y proseguido por el violín, resuelto luego en una nueva utilización del motivo principal, base de la *coda*. Ese motivo se presenta en formas distintas, hasta diluirse en pianísimo. Un *crescendo*, cantando el segundo violín una nueva alusión al motivo principal, conduce al final del tiempo.

Allegro ma non tanto.

Los cuatro instrumentos, á la octava, inician el *allegro*



Sobre la figuración notada en los dos últimos compases, actuando como acompañamiento ó contrapunto de ella la de los dos primeros, se desenvuelven las dos repeticiones en combinaciones y utilizaciones muy desarrolladas.

La parte alternativa la inicia una especie de imitación de zampoña en el violín primero, acompañado por el segundo:



Al ir interviniendo los demás instrumentos, hacen aparecer á poco un nuevo motivo, dialogado al principio por la viola y y el violín,

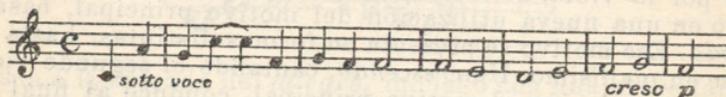


y desarrollado extensamente después.

Un nuevo motivo que surge de la región más grave del cuarteto da entrada de nuevo á la exposición de la melodía inicial de la parte alternativa, y tras ella, al *da capo* á la primera parte.

Canzona di ringraziamento offerta alla
divinitá da un guarito, in modo lídico.—**Molto adagio.**
Sentendo nuova forza.—**Andante.**

Molto adagio.—Alternan en él dos elementos: unas estrofas á modo de coral, y unos interludios en estilo fugado, que las separan y dividen. He aquí el primer interludio (figuración en negras) y el primer período del coral (figuración en blancas):



El quinto período del coral se enlaza con el **Andante.**—La melodía, en re mayor, la canta el violín segundo, acompañado por los instrumentos graves y por un trino del violín primero:



Éste continúa la línea cantable, disuelta después en una figura rítmica muy característica, y reapareciendo más tarde el carácter melódico en el violín primero con las indicaciones de *cantabile espressivo*.

Molto adagio.—Como variación de su exposición primera, re-

aparece ahora íntegramente; los interludios, en ritmo distinto; no conservando del coral más que la melodía, cantada por el violín primero una octava más alta sobre dibujos y contrapuntos de los demás instrumentos. Como antes, su quinto período se enlaza con el **andante**, reproducido igualmente como variación, más adornado que en su exposición primera, aunque sin apartarse mucho del primitivo plan.

Molto adagio.— La notación en todos los instrumentos va acompañada ahora de las indicaciones en alemán é italiano *Mit innigster Empfindung* (con *intimissimo sentimento*). El ritmo de los interludios, modificado y complicado, se hace oír constantemente, apareciendo sobre él, cortada y fragmentada, la melodía del coral, reducida ahora á su primer período, que se reproduce en las tonalidades de fa y do, como si actuase de motivo de un fugado.

Casi siempre en pianísimo, termina también en este matiz, con todos los instrumentos en la región aguda.

Alla marcia, assai vivace.—Piú allegro.—Allegro appassionato.

Alla marcia, assai vivace.—En la mayor, la canta el violín primero, acompañado por los demás, comenzando así:



Consta de dos partes breves, ambas con repeticiones marcadas, desarrollándose la segunda sobre el mismo motivo rítmico de la primera.

Piú allegro.—Muy breve, sirve de enlace entre la marcha y el alegre final. Sobre un trémolo de los tres instrumentos inferiores produce el violín primero un recitado, resuelto en una cadencia (*presto*).

Allegro appassionato.—En los dos primeros compases indican los instrumentos inferiores la fórmula de acompañamiento, cantando luego el violín el tema principal, en la menor, expresivo:



Repetido á la octava superior por el mismo instrumento, y tras un corto episodio, aparece el tema segundo, en mi menor, repartido al principio entre el violonchelo y el violín:



Unos breves compases de enlace vuelven á presentar el tema principal, seguido de un desarrollo sobre uno de sus fragmentos. Al indicarlo de nuevo el violín segundo en re menor, se apodera de él en su tonalidad primitiva el violín primero, *espressivo*, comenzando la reproducción.

El tema aparece reducido á una exposición sola; el episodio de enlace precede al segundo tema, en la menor, cantado como al principio, y seguido de un nuevo desarrollo que prepara la *coda*, en *presto*.

Esta la inicia el violonchelo cantando en la región aguda el tema principal. La tonalidad cambia á la mayor, y en ella continúa largamente hasta el final, con el empleo de nuevos motivos episódicos, terminando en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



**El próximo concierto se celebrará el
lunes 15 de enero de 1912, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente**

PROGRAMA

CUARTETO REBNER (de Francfort)

WILLY REHBERG (piano)

- | | |
|---|-------------|
| Quinteto en la mayor, op. 81..... | DVORAK. |
| Cuarteto en mi bemol, op. 3 (primera vez).... | IWAN KNORR. |
| Quinteto en fa menor, op. 94..... | BRAHMS. |



SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AVISO

Hace muy pocos días, cuando ya estaba en prensa este programa, se recibió el siguiente despacho telegráfico del Sr. Rebner:

«Viola Natterer gravemente enfermo. Telegráfíe si será posible aplazar conciertos á febrero, marzo ó abril, ó si prefieren la sustitución por Ludwig Keiper, ó hacer programas de sonatas y tríos.»

La Junta de gobierno acordó preferir la sustitución propuesta, y, por lo tanto, que figure como viola en estos Conciertos el Sr. Ludwig Keiper, en vez del Sr. Natterer.

Madrid, 13 de enero de 1912.

EL SECRETARIO.

