

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1984

NUM. 59

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.

” ” ” LUIS CERVERA VERA  
(Secretario).

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 - Teléfs. 232 15 46 y 232 15 49

28014 MADRID

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

---

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - 28008 MADRID

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1984

NUM. 59

## S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. EDUARDO FIGUEROA Y ALONSO-MARTÍNEZ (CONDE DE YEBES) ... .. .	5
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. PASCUAL BRAVO SANFELIÚ ... .. .	13
BIBLIOGRAFÍA DEL PROFESOR ENRIQUE LAFUENTE FERRARI ... .. .	27
LUIS MOYA BLANCO: <i>Las proporciones del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid y una notable coincidencia</i> ... .. .	103
FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ: <i>Los políticos y el patrimonio nacional</i> ... .. .	123
LUIS CERVERA VERA: <i>Apuntes biográfico-familiares del arquitecto Francisco de Mora (1552-1610)</i> ... .. .	143
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Con Juan de Juni en Joigny</i> ... .. .	247
MARGARITA FERNÁNDEZ: <i>El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe</i> ... .. .	261
<i>Entrega de la Medalla de Honor 1983 al Orfeón Donostiarra</i> ... .. .	313
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Monumentos y Conjuntos histórico- artísticos informados durante el año 1984</i> ... .. .	323
MUSEO: <i>Memoria de la labor correspondiente al año 1984. Colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> ... .. .	353

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. EDUARDO FIGUEROA Y ALONSO-MARTINEZ  
(CONDE DE YEBES)

\*





EXCMO. SR. D. EDUARDO FIGUEROA Y ALONSO-MARTÍNEZ  
(CONDE DE YEBES).



## EL CONDE DE YEBES

CON sincero sentimiento debo dar cuenta a los Señores Académicos de que el 12 de julio último, apenas dos meses antes de cumplir los ochenta y cinco años, falleció en su casa de la calle de Abascal —durante largos años, del laureado General Sanjurjo— nuestro querido compañero el Excelentísimo Señor Don Eduardo Figueroa y Alonso-Martínez, Conde de Yebes.

No es incurrir en tópico afirmar que con su desaparición se aviva el grato recuerdo de su presencia, tan distinguida como discreta, bien avenida siempre con su proverbial caballerosidad, amable el gesto, señorial talante, ocurrente y sagaz, pese a su dificultad de audición —no cabe olvidar su mano aplicada inseparablemente al oído—, y aun a despecho de los implacables achaques de la edad que últimamente nos privara de contar con su asistencia —harto penosa— a las sesiones.

Al evocar brevemente su paso por la Academia, ha de consignarse, en primer término que en 3 de febrero de 1965 fue propuesto por D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. Secundino Zuazo y D. Victorio Macho, para cubrir la vacante causada por fallecimiento de D. José Francés y Sánchez-Heredero, de la Sección de Escultura y Secretario Perpetuo hasta su óbito —permítase la redundancia, no siempre válida—, acaecido en 10 de septiembre de 1964.

No sería la suya, en verdad, la única propuesta presentada en tal ocasión, ni tampoco la más favorecida por la Sección a la hora de emitir el preceptivo dictamen, pero indudablemente su incorporación quedó asegu-

rada cuando en la sesión extraordinaria celebrada en 5 de abril de 1965 resultó elegido por mayoría de votos.

Bien merece recordarse ahora que cuando mi ilustre antecesor D. Francisco de Cossío —Secretario Perpetuo de la Academia hasta que dejó de serlo voluntariamente— comunicó al Conde de Yebes su elección, éste contestó, en expresivos términos, lo que sigue: “Inútil tratar de expresar mi agradecimiento, la honra que ello significa para mí y la satisfacción con que acepto este cargo, en cuyo desempeño he de poner a contribución mi mayor esfuerzo y buena voluntad.”

Cubiertos los trámites acostumbrados, el 21 de noviembre de ese mismo año y bajo la presidencia de D. Francisco Javier Sánchez Cantón —de quien recibiría el diploma y la medalla núm. 34—, por ausencia de S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera, se celebró la solemne recepción del Conde de Yebes disertando sobre “La Escultura en la Arquitectura. Vinculación de la Academia a la Arquitectura”.

Después de referirse a su entronque familiar, recordando primero el paso del Conde de Romanones por la Corporación, de la que fue Director durante cuarenta años y luego de su tío el Duque de Tovar y enaltecer seguidamente su título profesional de arquitecto —que le facultaría para ejercer la más bella, a su juicio, de todas las profesiones—, subrayó emotivamente la memoria de su ilustre antecesor D. José Francés, quien durante su larga etapa —ya citada— de Secretario Perpetuo hubo de compartir dieciséis años con el Conde, su padre, quien “tenía depositada en él ilimitada confianza, dispensándole el más singular afecto”.

No procede ahora detenerse en el bello discurso del Conde de Yebes, pues el Sr. Sánchez Cantón dióle —con la circunspección que fuera en él nota sobresaliente— cumplida contestación. Pero no parece inoportuno subrayar que, aludiendo, por su parte, al paso de Francés por la Academia, dijera con galanura de frase y justeza de concepto que “dentro de estos muros —que han vuelto a ser ahora los mismos de entonces, aunque remo-

zados materialmente— se mantuvieron el compañerismo y la cordialidad”, como sazonados frutos de una convivencia siempre deseable.

En otro orden de consideraciones no cabe silenciar las actividades profesionales del Conde de Yebes ni menos aún su absorbente dedicación a la caza, de la que podría decirse que no sólo llenó buena parte de su vida, sino que inspiró importantes publicaciones encabezadas por *Veinte años de caza mayor*, con prólogo inolvidable de Ortega y Gasset, llevándole, por añadidura, a abordar el tratamiento plástico de la temática venatoria, garbosamente reflejada en esculturas y dibujos de merecidos elogios.

En los papeles consultados sobre el Conde de Yebes queda constancia de haber participado con su ilustrado parecer en la prolija regulación del Premio Forna, así como de haber formado parte de diversas Comisiones, singularmente del Taller de Vaciados, Publicaciones y Monumentos.

De otras intervenciones tuyas he de resaltar una sobre “La aparente inoperancia de la Academia” —fecha en 17 de octubre de 1966— y otra —leída en la sesión del 14 de marzo de 1977— respecto de la polémica designación de un representante de la Academia solicitada por el Círculo de Bellas Artes para formar parte de un jurado, habiendo recaído el nombramiento en Don Juan de Avalos.

Tampoco han de quedar en el olvido las emotivas necrologías dedicadas a D. César Cort —de vibrante y aleccionadora memoria— y otra de enjundiosa traza sobre D. Fernando Guitarte, Académico benemérito, ambas recogidas en *Academia*.

No quisiera terminar estas palabras sin un recuerdo postrero, de particular significación. Hace escasamente unos meses, una Comisión formada por los Sres. Director, Bibliotecario y Secretario General, visitaba en su domicilio al Conde de Yebes —maltrecho el cuerpo, pero no el espíritu— para entregarle el Premio “José González de la Peña”, Barón de Forna, que por acuerdo unánime de la Corporación se le había concedido poco

antes. Quiso el Destino que la visita, más cordial que protocolaria, revisitiera un impresionante, aunque entonces ignorado, alcance: la de constituir una despedida en vida, de la Academia, a uno de sus más queridos compañeros.

Que Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

## EN MEMORIA DEL CONDE DE YEBES

AUNQUE la herencia de ilustres apellidos suele allanar muchos caminos, algunas veces actúa como lastre que impide levantar el vuelo.

Tan sólo sus contemporáneos sabemos que Eduardo Figueroa y Alonso Martínez fue un arquitecto de positivo talento, destacado desde los albores de su carrera, con sólida preparación y dotado de una especial sensibilidad para el Arte. En su juventud fue hombre enérgico con iniciativas, hábil conferenciante.

Al evocar este período de su vida recuerdo que, a poco de terminar su carrera (1932), hizo un viaje por las costas de California. A su regreso, convocó a varios amigos para exponernos, en una charla, sus impresiones; una de ellas se refería a la emoción que le produjo el contraste entre la arquitectura de las Misiones, “humilde, transida de espiritualidad” —fueron sus palabras— y la arquitectura que entonces, por los años veinte, se hacía en América: “desaforada, pretenciosa y sin el menor contenido humano”. En aquella charla se mostró claro en la expresión, fácil de palabra, con un sentido crítico nada dogmático, pero certero. Amenizó su disertación con dibujos que improvisó haciendo gala de graciosa soltura. Fue un éxito que trascendió del ámbito profesional.

En realidad, aquella charla fue el prelude de la conferencia que pronunció más tarde en la Residencia de Estudiantes sobre la evolución de

los rascacielos en América, conferencia que honró con su presencia Su Majestad don Alfonso XIII.

Ya en franca actuación profesional, nuestro arquitecto hizo varias obras importantes y residencias particulares, todas con gran acierto.

La guerra, en la que tomó parte activa, debió alterar fundamentalmente su pensamiento. Comenzó a desviar su atención de la Arquitectura movido por su afición al deporte de alta montaña y centró su interés en la observación y estudio de los animales de caza, que reprodujo, con gran maestría, en esculturas de pequeño formato. Todos recordamos el éxito de aquellas exposiciones de bronce representando escenas de montería.

Los compañeros que seguíamos con interés su quehacer desde aquel principio de tan felices augurios hubimos de lamentar tan sorprendente cambio de rumbo, seguros de que Eduardo Figueroa disponía de cuanto era necesario —talento, dotes personales, posición social— para llegar a ser un arquitecto de primera línea. Pero el destino, al que cargamos todo lo inexplicable, quiso que no fuera así.

En sus últimos años, disminuido físicamente, pareció convertirse en espectador de su propia vida, de una vida sencilla, generosa, cordial, proclive a la amistad, a la atención amable, a cuanto conlleva una actitud de auténtico señorío. Tal es la imagen que conservamos de nuestro compañero desaparecido, la que guardaremos siempre con cariño en nuestro recuerdo.

Septiembre 1984.

LUIS BLANCO SOLER.

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. PASCUAL BRAVO SANFELIU





EXCMO. SR. D. PASCUAL BRAVO SANFELIÚ.



## DON PASCUAL BRAVO

**P**OR tercera vez en el presente año la Academia se viste de luto. Ahora con motivo de la pérdida —en verdad irreparable— de don Pascual Bravo Sanfeliú, uno de nuestros más entrañables compañeros —fallecido en la mañana del 23 de septiembre último, a los noventa y un años de edad—, y cuyo nombre tenemos en la memoria y sobre todo en el corazón. En la memoria, porque el recuerdo de sus actividades profesionales se halla vivo como ejemplo a seguir, enmarcado en una aureola de notorio prestigio. En el corazón, porque sus cualidades humanas, que, en definitiva, son bien merecedoras de perdurable proyección, nos dejan, nos han dejado ya, más que un rastro indeleble —según se acostumbra a invocar rutinariamente—, la consoladora y gigantesca realidad de un hombre sencillamente bueno. Pero de una bondad de traza humilde, casi diría franciscana, rayana en la timidez, amable, reacia a toda suerte de hipócritas exteriorizaciones. Podría recordar aquí —en gracia a la generosa confianza y estimación que me dispensara— algunos detalles reveladores de su noble calidad humana y, por supuesto, de su acrisolada comprensión y benevolencia, gran sentido de la responsabilidad, templada firmeza —¡cuidado!, no tozudez ni testarudez—, rehuendo engañosas apariencias y aleccionando siempre con su admirable ejemplo de sosegado y envidiable equilibrio.

No voy a entrar en detalladas referencias de su actividad artística, pues pienso y espero que otras voces más autorizadas habrán de seguir de cerca el rastro de su obra. Mas no he de silenciar su paso por la Academia —según la costumbre y aun el deber que vengo observando como Secretario

General hasta el momento— a través de la documentación que he podido consultar. Documentación que se inicia —tras un primer intento, no coronado por el éxito— con el escrito firmado en 18 de febrero de 1952 por don Luis Bellido, don José Yarnoz Larrosa y don Francisco Javier Sánchez Cantón, proponiéndole para cubrir la vacante causada por fallecimiento de don Pedro Muguruza Otaño. Con la propuesta hubo de presentarse el consabido *curriculum*, denso de contenido, y una amplia relación tanto de sus méritos y honores como de los edificios llevados a cabo de carácter oficial, religioso, funerario, industrial y particular, para concluir con los proyectos terminados hasta la fecha.

Al mes siguiente de presentada la propuesta —en 24 de marzo exactamente— era elegido por unanimidad. Al contestar al Secretario General Perpetuo, don José Francés, que le había comunicado la elección, don Pascual Bravo manifestaría, con la más profunda gratitud, su decidido propósito de colaborar activamente en los trabajos de la Corporación.

Dos años después —el martes 25 de mayo de 1954— se celebraba su recepción, con la acostumbrada solemnidad y bajo la presidencia de don Fernando Alvarez de Sotomayor, Director de la Academia —de quien recibiría la medalla núm. 12 con el diploma correspondiente—, leía su discurso de ingreso acerca de “La enseñanza de proyectos de Arquitectura”, dedicado emotivamente a su madre. Luego de perfilar una sentida semblanza de su antecesor —la “gigantesca figura de Muguruza”, son sus palabras—, trazó una lección auténticamente magistral de precisas puntualizaciones, acreditando una vez más su reconocida competencia en la materia. En el discurso de contestación, don Modesto López Otero no dudó en calificarle de “arquitecto completo”, anticipando con lúcida aseveración que sería “un compañero prudente y laborioso, de inmensa utilidad para la vida corporativa”, agregando aún: “Y además un hombre bueno, cortés y leal, lo que —añadiría con sentenciosa agudeza, nunca superflua— también es importante.”

Seguir con detalle las actividades de don Pascual Bravo acaso excedería los discretos límites de esta intervención, que aspira no a inventariar,

sino a resaltar los rasgos más sobresalientes, entre los cuales no cabe eludir como exponente clamoroso de su participación en las tareas académicas que llegó a contar hasta el primero de enero último la suma de 1.239 asistencias, lo que le había colocado a la cabeza del escalafón. Han sido, pues, treinta y cuatro años los que ha pertenecido a la Academia, desempeñando en su transcurso, y durante el trienio 1975-1977, el cargo de Censor, con una ponderación y medida que caracterizaron su mandato. Por otra parte, fue representante de la Corporación en la Mesa del Instituto de España hasta su renuncia en el presente año.

Junto a ello su participación en las tareas académicas hubo de ampliarse a otros cometidos, entre los que han de incluirse los numerosos dictámenes de declaración de monumentos —buena parte de ellos atestiguan su acendrado amor al viejo Reino de Aragón, al que se preciaba justamente de pertenecer—, su informe relativo a la regulación del Premio “José González de la Peña”, Barón de Forna, y su pertenencia a diversas Comisiones: Administración, Central de Monumentos, Museo y Panteón de Goya, Publicaciones, Medalla de Honor, Reforma del Reglamento. Y no quisiera terminar este sucinto bosquejo sin referirme a su preciosa semblanza, de pluma fácil y encendido elogio, sobre el gran arquitecto don Antonio Palacios —“maestro y amigo inolvidable”, diría de él— con motivo del centenario de su nacimiento, y que después de haberse dado a conocer en una sesión plenaria fue reproducida en las páginas de nuestra revista.

Un nuevo motivo de tristeza viene a añadirse hoy a la Academia. Que el recuerdo de don Pascual Bravo Sanfeliú —a quien deseamos fervorosamente el eterno descanso— nos consuele de su desaparición, avivando con su estímulo nuestras mejores esperanzas.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



## IN MEMORIAM DEL ACADEMICO PASCUAL BRAVO

NADA más justo que este homenaje que rinde la Academia a la memoria de quien fue nuestro querido compañero, Pascual Bravo San Feliú. Con sincera emoción redacto éstas. Me unió a él una amistad fraterna a lo largo de sesenta años. Fuimos compañeros de promoción en la Escuela Superior de Arquitectura. Al terminar la carrera, don Antonio Palacios, profesor nuestro de proyectos, nos ofreció trabajar en su estudio como ayudantes. En aquella labor, que entonces significaba un raro privilegio, permanecimos durante varios años. Después, aunque emprendimos distintos caminos —Pascual Bravo la cátedra y obras oficiales, yo el libre ejercicio—, nunca interrumpimos aquella sincera relación de amistad.

Nuestro desaparecido compañero, número uno de promoción, fue un arquitecto excepcional, dotado de innato sentido para la proporción, el dimensionado, el ritmo en las composiciones, que resolvía con sorprendente acierto. Fue autor del proyecto del pabellón de España en la Exposición de París de 1925 y del de Aragón en la de Sevilla del año 1929. Entre sus obras más importantes figura el proyecto que hizo con López Otero para el trazado general y primer grupo de edificios de la Ciudad Universitaria de Madrid, en la que posteriormente hizo la actual Escuela Superior de Arquitectura.

Por encargo de Palacios, a su muerte, asumió la dirección de las obras del Santuario Nacional de la Gran Promesa en Valladolid.

En el año 1952 fue elegido miembro de esta Academia, en la que más tarde desempeñó el cargo de Censor, y en el año 1972, representante de la misma en el Instituto de España.

Sería interminable citar en esta breve semblanza las obras que Pascual Bravo llevó a cabo. Todas ellas reflejan el equilibrio, la elegancia espiritual de su autor.

Aparte su gran valer como profesional, nuestro compañero poseía cualidades, realmente admirables, que configuraban su personalidad y, en cierto modo, trabaron su camino: estaba hecho de lealtades —no siempre merecidas—, poseía una ingénita bondad, su modestia bordeaba a veces la humildad, detestaba la lucha, carecía en absoluto de ambición, tenía un sentido recóndito de la vida, profundamente humano. Claro es que tan altas cualidades no le ayudaron a alcanzar el lugar que por derecho propio le correspondía.

Como catedrático de proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura, dejó en todos sus alumnos un eco de admiración y de cariño. Un arquitecto que fue alumno suyo comentaba hace poco: “Cuando corregía nuestros proyectos, lo hacía como pidiendo perdón por verse obligado a ello.”

Durante nuestra dilatada amistad no recuerdo haber oído a nuestro compañero censurar ni hablar mal de nadie. Esto que parece sin importancia resulta insólito en este mundo maldiciente, movido por la envidia, que nos ha tocado vivir.

En fin, con este recuerdo, lleno de hondo pesar, va mi adiós al compañero entrañable, al académico que supo honrar esta casa con su presencia.

Octubre 1984.

LUIS BLANCO SOLER.

## ADIOS A UN MAESTRO, PASCUAL BRAVO

**P**RONUNCIO estas palabras con verdadera emoción y el ánimo entristecido al choque de lo inevitable. Parecía que Don Pascual Bravo iba a estar siempre entre nosotros. Fue tan larga y fecunda su vida durante tantos y tantos años que no parecía acabarse. Ni su aspecto físico, ni su talante, ni humor cambiaban para nada; nos parecía imposible que un hombre tan igual y tan cabal fuera, como los demás, a desaparecer.

Yo conocí a Don Pascual Bravo hace muchos años, largos años en los cuales unas veces más de cerca, otras más de lejos he tenido la enorme satisfacción de convivir con él. Digo que hace muchos años, puesto que mi encuentro con Pascual Bravo se remonta a la etapa de estudiante y más concretamente en los felices días de aquel inolvidable crucero por el Mediterráneo que organizara la Facultad de Filosofía y Letras cuando era su Decano Don Manuel García Morente. Corrían los años de 1933. Como es sabido, en aquel crucero participaron muchísimos catedráticos, profesores y alumnos de nuestra Facultad de Letras, figuras muchas de ellas eminentes entonces, como el propio Morente, como Don Elías Tormo, como Don Manuel Gómez Moreno, Don Enrique Lafuente, etc., y alumnos que andando el tiempo iban a convertirse también en importantes personalidades de la ciencia, la Universidad y la intelectualidad española. Ya son muchos los que han desaparecido y no sólo en el grupo de profesores, sino también en el grupo de los alumnos que hoy, incluso los más jóvenes, peinan canas. Pero Don Pascual Bravo permanecía y estaba con nosotros hasta hace muy pocos días.

Como es sabido, en aquel viaje por el mar latino pudieron asistir algu-

nos estudiantes de arquitectura, tanto de la Escuela de Madrid como de la de Barcelona, las únicas entonces existentes. Como profesor encargado de la tutoría de los jóvenes arquitectos de entonces fue designado, con sumo acierto, el Profesor de la Escuela de Madrid, Don Pascual Bravo Sanfeliú. Además de su autoridad moral, Bravo ejercía una tutela simpática y amable, pues en el trato parecía más bien un compañero nuestro que un engolado profesor. Viajábamos como verdaderos amigos, comentábamos las incidencias del viaje, nos comunicábamos unos a otros nuestras impresiones, nuestras emociones a la vista de tantos monumentos y obras de arte como las que entonces podíamos contemplar, y era, como digo, un compañero más en las tertulias de la sobremesa a bordo o de las horas de navegación sobre la cubierta del barco en las plácidas aguas del Mediterráneo durante la época estival.

De entonces nace mi amistad con Pascual Bravo, que luego siempre he mantenido, pues terminado el viaje lo tuve como Profesor en la Escuela y más tarde fue mi Director en el Claustro Académico, cuando yo pasé de alumno a Catedrático. No recuerdo que en ningún momento surgiera entre nosotros la más leve discrepancia y de mi trato con él todo son recuerdos positivos.

¿Quién era Pascual Bravo? Era, como dijo Modesto López Otero cuando contestó a su Discurso de Ingreso en esta Real Academia, un arquitecto completo y además, como dijo también el mismo maestro, un hombre bueno, cortés y leal, lo que también es importante.

Fue Pascual Bravo hijo de un excelente arquitecto llamado Julio Bravo, que destacó en Zaragoza en los finales del siglo XIX y comienzos del XX al lado de Ricardo Magdalena, Navarro y La Figuera. Fue un momento de relativo esplendor en la arquitectura de la ciudad de Zaragoza que coincidió con la famosa Exposición conmemorativa de los Sitios del año 1908. En ese ambiente en que predominaba la arquitectura regionalista debió formarse el Académico recientemente fallecido a través de la enseñanza de su padre y del ambiente que respiraba en su ciudad natal.

Después en Madrid, ya convertido en una joven promesa de la profesión, tuvo como maestro a Don Antonio Palacios, la gran figura de la arquitectura contemporánea, cuya dimensión sigue creciendo con el tiempo. Una de las últimas obras de Don Antonio Palacios fue el Santuario de la Gran Promesa en Valladolid. Con todos los respetos, hay que reconocer que el genio de Palacios declinaba con los años y su proyecto del Santuario vallisoletano rebasaba los límites de la imaginación más calenturienta. Cuando se alimentaba la idea de levantar este gigantesco santuario yo me encontraba a vueltas con un proyecto de terminación de la Catedral de Valladolid del que salió un libro publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Mi modesta intención consistía en llevar al ánimo del Señor Arzobispo que más importante que avanzar en el proyecto de la Gran Promesa era terminar la Catedral que imaginara Juan de Herrera, y que quedó, como sigue, naturalmente, incompleta.

Con este motivo y quizá con escasa discreción fui a ver el proyecto de la Gran Promesa, que luego, muerto Don Antonio Palacios, va a caer bajo la responsabilidad del que había sido su discípulo, Pascual Bravo. La verdad es que Bravo con muy buen juicio trató de mitigar los excesos del primer proyecto haciéndolo más moderado y prudente. Pero, en fin, como pasa tantas veces en la vida, ni se hizo el proyecto del Santuario de la Gran Promesa de Palacios-Bravo ni se terminó, por supuesto, la Catedral de Valladolid.

Pascual Bravo tuvo uno de sus primeros éxitos como arquitecto al proyectar y construir el Pabellón de España en la Exposición de Artes Decorativas de París, el año 1925. Fue un pabellón sumamente elegante. Yo diría que refinado, muy acorde con las corrientes decorativistas del momento. Ese período fue luego olvidado y sólo muy recientemente ha empezado a valorarse el llamado *Art Deco*. Si hiciéramos la historia del *Art Deco* en España tendríamos que contar con figuras como la de Pascual Bravo y Luis Gutiérrez Soto. Algunas otras también, pero acaso en menor medida, pues algo de este estilo se filtra, por ejemplo, en detalles decorativos de la obra de Secundino Zuazo.

Gracias a este Pabellón, por de pronto fue nombrado Caballero de la Legión de Honor por el Gobierno francés. En otro orden de cosas, y ya partiendo del buen crédito que había alcanzado en temas de este tipo, realizó cuatro años después, en 1929, el Pabellón de Aragón en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde expuso su conocimiento del estilo regionalista aragonés.

Otra de las facetas del desaparecido arquitecto fue la construcción de edificios religiosos, sobre todo en Zaragoza, donde nos dejó la Iglesia de la Concepción, desgraciadamente desaparecida en virtud de modernas reformas urbanas.

A la vez que progresaba en su carrera profesional, Pascual Bravo inició también su carrera docente, por la cual sentía una irreprimible vocación. Ingresó en la enseñanza dentro de la Escuela de Arquitectura de Madrid en el año 1921 y logró desde entonces confirmar su valía en este aspecto. Don Modesto López Otero fue miembro del Tribunal de sus oposiciones y desde entonces hasta su jubilación tuvo una dedicación ininterrumpida a la enseñanza, siendo uno de los mejores profesores de proyectos que ha tenido la Escuela y alcanzando también el puesto de Director de la misma. Su relevante personalidad le llevó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresó el 25 de marzo de 1954 con un discurso titulado "La Enseñanza de Proyectos de Arquitectura". En él se vertía toda la experiencia pedagógica que había acumulado en muchos años de docencia. Le contestó el que era su íntimo amigo y hasta cierto punto maestro, Don Modesto López Otero. Don Modesto le llevó al Gabinete de Proyectos de la Ciudad Universitaria de Madrid, donde también llevó a cabo numerosos proyectos y construcciones. Para nosotros los arquitectos tiene especial interés el que fuera Bravo el autor de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid donde hemos pasado tantos años de nuestra vida. Mi promoción fue la que inauguró la Escuela de Arquitectura de la Ciudad Universitaria. Cuando estábamos en Sexto año de la carrera, Don Modesto López Otero nos convocó para que realizáramos el último proyecto de nuestro curso en la nueva y flamante Escuela. ¡Qué maravilla! En aquella Es-

cuela cada alumno tenía como un pequeño estudio independiente donde podía trabajar con toda holgura y tranquilidad. Esto, desgraciadamente, duró muy poco tiempo.

Recuerdo que la Escuela era de ladrillo visto con un sencillo apilastro de columnas jónicas realizado en piedra arenisca. Cuando se produjeron los terribles combates de la Ciudad Universitaria, la fábrica de ladrillo de la Escuela quedó materialmente deshecha y lo que se hizo fue reconstruir el edificio revistiéndolo de un aplacado de piedra arenisca. A mi juicio, su arquitectura quedó mucho más anodina, pero comprendo que no podía hacerse de otro modo so pena de unos costos extraordinarios. También recuerdo otra de las obras que llevó a cabo Pascual Bravo en Madrid y que fue la reforma de un palacete que había adquirido la Cámara de Comercio en la Plaza de la Independencia. El palacete era de tres plantas y Bravo lo convirtió en una casa normal de las que rodean la plaza. Fue un trabajo, como todos los suyos, lleno de inteligencia y buen juicio.

Todavía me quedaba encontrar a mi antiguo maestro en otra de las etapas de mi vida. En el año 1978 fui nombrado Presidente del Instituto de España, por dimisión de Don Manuel Lora Tamayo, Ex Ministro de Educación y Ciencia y actual Presidente de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. En el Instituto tuve la satisfacción de hallar de nuevo a Bravo, que ostentaba el cargo de Vicepresidente de la Mesa del Instituto. En consecuencia, durante unos años, del 78 al 84, he convivido con él en las tareas del Instituto de España y puedo afirmar que nunca faltó a las reuniones de la Mesa que se celebraban periódicamente los jueves primeros de cada mes; que se desveló siempre por el Instituto, que trabajó muchas veces en mejorar las instalaciones con su firme voluntad y con su pericia de arquitecto; que asistía con regularidad a las Sesiones Solemnes y que en todo momento su discreción, buen juicio y afabilidad eran un ejemplo para todos. Desgraciadamente, cuando falleció su esposa, su compañera de toda la vida, sufrió un verdadero colapso emocional, y apenas pudo reponeerse de tan dolorosa pérdida. Todos los compañeros del Instituto respeta-

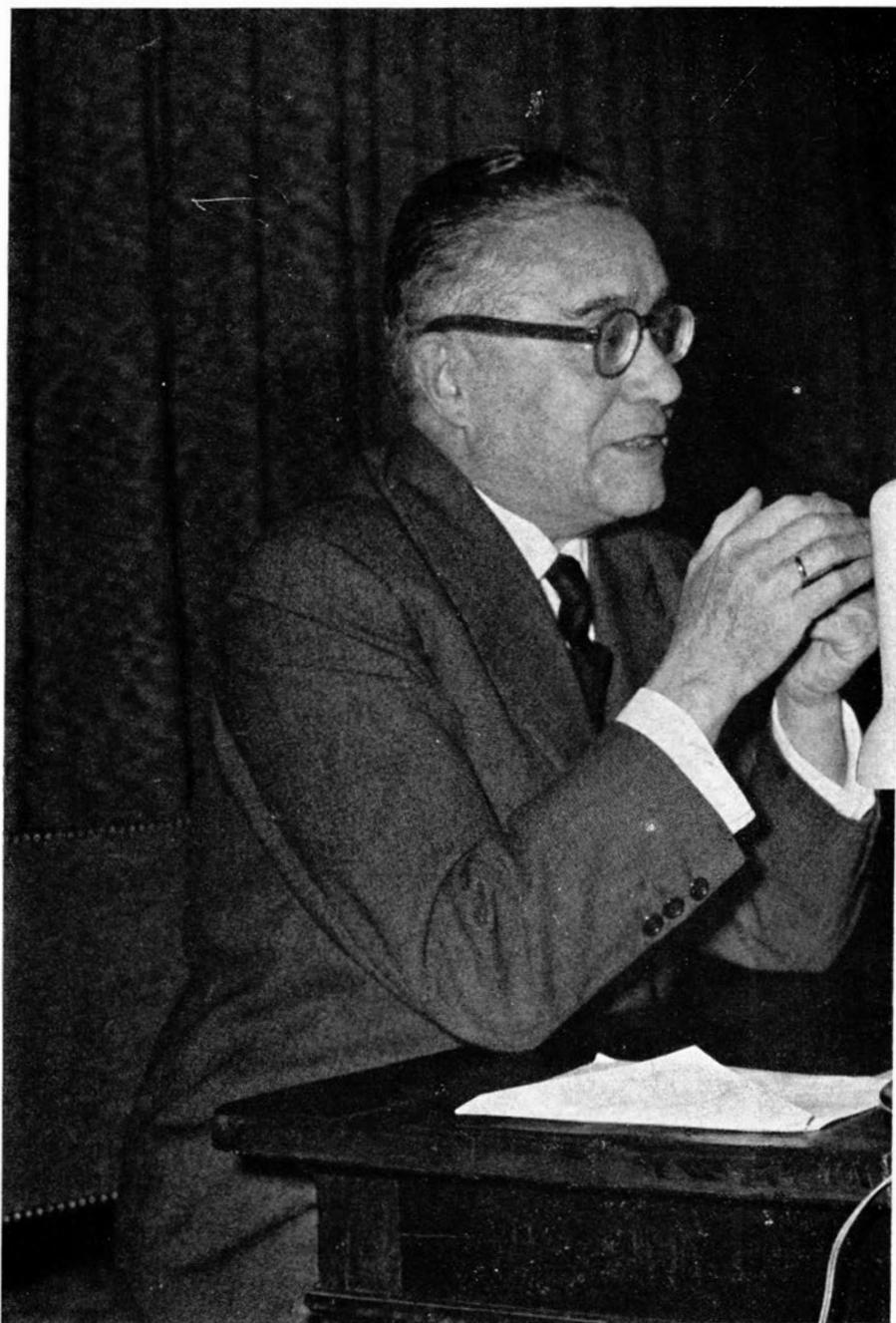
mos, naturalmente, su dolor y esperábamos que el tiempo, bálsamo seguro, iría mitigando su dolor y devolviéndole a la vida activa. Dejamos pasar un cierto tiempo; luego, con afecto y diligencia, le reiteramos nuestro deseo de verle entre nosotros de nuevo. No hubo forma, la herida era muy profunda y cruel, nos dijo que no tenía fuerzas para nada. Al cabo de un cierto tiempo nos escribió una sencilla carta renunciando al cargo. Le contestamos con otras animándole y diciéndole que esperaríamos lo que fuera necesario, pero que no queríamos prescindir de él. Todo fue en vano. La renuncia fue formal e irrevocable y en su virtud se designó al nuevo representante de la Academia de Bellas Artes en la Mesa del Instituto, que fue Monseñor Sopeña.

Cuando Pascual Bravo renunció lo hizo por algo muy profundo, pues, desgraciadamente, poco tiempo después lo abandonó todo entregando cristianamente su alma a Dios. Si una persona por su bondad es merecedora de la Gloria Eterna, es el compañero que hemos perdido. Dios sin duda se la habrá otorgado.

FERNANDO CHUECA GOITIA.

BIBLIOGRAFIA  
DEL  
PROFESOR ENRIQUE LAFUENTE FERRARI





LAFUENTE, conferenciante.



BIBLIOGRAFIA  
DE  
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

NOTA PRELIMINAR

La vida académica profesional nos presenta ocasiones en que se nos pide por motivos circunstanciales la presentación de un *curriculum* que debe incluir una lista, al menos abreviada, de nuestros trabajos impresos o publicaciones; solemos redactar para estos casos una relación más o menos extensa o completa de los escritos que han visto la luz. Pero en este caso para cumplir con el puntual encargo de nuestro compañero D. Luis Cervera, Censor de la Academia y Director de nuestra revista corporativa, se trata de ofrecer una bibliografía total, a ser posible exhaustiva, no estoy muy seguro de que lo sea porque siempre escapa a nuestra memoria artículos o escritos que hemos trasapelado con el tiempo, lo que tampoco tiene demasiada importancia.

Elegido académico de San Fernando en 1948 tomé posesión de la plaza con la medalla n.º 14 el 15 de enero de 1951. Mi discurso trataba de la *Fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, tuve la satisfacción de que me contestase la persona más indicada para ello como era el docto y querido maestro D. Elías Tormo y Monzó, quien me pidió imperativamente que incluyese impreso la lista completa de lo que yo había

entonces publicado hasta aquel momento, dando así lugar a que elaborase una primera bibliografía que figuró como apéndice del discurso. De entonces ahora han pasado muchos años y la lista se ha hecho copiosa.

El difunto Sánchez Cantón, discípulo como yo del inolvidable maestro D. Elías Tormo, me dijo un día: “Usted y yo hemos escrito mucho, acaso demasiado”. No sé bien con que intención me lo dijo, porque Cantón no era hombre de abrirse a los demás, como buen gallego; creo, no obstante, que tenía razón. Ahora lo veo, al ver reunida esta bibliografía. No creo haber pecado de grafomanía, pero, si pudiera, borraría con gusto de esta lista algunos títulos que preferiría que no se hubiesen publicado; no me complacen o los encuentro de poco valor. Hubiera, en cambio, querido dar fin a otros trabajos que se me han quedado incompletos en los cajones de mi mesa o emprender otros para los que no he tenido tiempo ni oportunidad. Pero el hombre es hijo de las circunstancias y ellas deciden muchas veces por nosotros, y creo que la más sincera crítica que podemos hacer a nuestro trabajo cuando lo vemos realizado es la insatisfacción. Se hace —se escribe— lo que desearíamos no haber hecho —escrito— y no hemos hecho lo que más desearíamos haber realizado. ¡Cuántas cosas quedarán inéditas entre nuestros papeles que hubiéramos deseado llevar a cabo! Hemos de resignarnos a ello con melancolía cuando estamos en la etapa final de la existencia; esta resignación es la mejor manera de mostrarnos humildes ante el Altísimo.

Una bibliografía propia es una manera de dar cuenta de la tarea de una vida que hemos de presentar con modestia, acaso con arrepentimiento. No hemos podido más; nuestro balance podría ser de mejor calidad, o mayor, pero nadie puede volver atrás la corriente de un río, aunque sea modesto arroyo, y las aguas, como dijo el poeta, van a dar a la mar, que es el morir.

A pesar del esfuerzo realizado por los que han contribuido a acopiar estas fichas, algo se habrá escapado a su pesquisa. Recuerdo que comencé a escribir en revistas juveniles de estudiantes allá por 1916 cuando comencé mis estudios universitarios, colaborando en revistas que se titulaban *Filoso-*

*fía y Letras o Arte y Letras*. Algo publiqué en una revistilla de ateneísta de esas que dan a luz cuatro o cinco números, una de ellas creo que se llamaba *Ahora*. Formé en el grupo de la primera *Estafeta Literaria*, la que movió Ernesto Giménez Caballero, de la que me aparté cuando en aquellos años conflictivos de la dictadura de Primo de Rivera se desplazaba hacia la política, por la que nunca sentí atracción, sino más bien recelo, no por otras razones sino porque los jóvenes universitarios que se politizan acaban generalmente traicionando su vocación, y en vez de conducir son conducidos. En mi larga vida he visto varias generaciones perdidas en esta vía, y a muchos hombres valiosos que se han extraviado siendo infieles a sí mismos y malogrando lo mucho o bueno que hubiéramos podido esperar de ellos. Pura pérdida.

Con gran sorpresa mía, algunos grafólogos han dicho, por mi letra, que acusa caracteres de constancia. No lo creí nunca, pero en tal caso sería una constancia discontinua. He emprendido algunas cosas que he acabado abandonando o desmayando en llevarlas a término cumplido. Por lo pronto, al llegar a la Universidad pensé en apuntarme a la Filosofía, camino que dejé sin duda por humildad; elegí definitivamente la Historia, que me ha apasionado siempre. Acercarme a la verdad de lo acontecido y narrarlo limpiamente según nuestra experiencia, esa hubiera sido mi tarea más cara. Mi gusto por la historia, por la historia humana, la que no se fabrica en los ordenadores, sino en la cercanía de los hechos y de los hombres; la biografía por ello me ha tentado siempre. Algo he intentado en este camino: *biografías* de personajes que se han enredado en las marañas de la historia, *biografía* de ciudades, *biografía* de artistas... Dedicado a los estudios de arte preferentemente, la biografía de los artistas hubiera sido mi género dilecto; algunos frutos ha dado mi tarea en este campo, mayores o menores; monografías o su esbozo solo, algunas veces. Cultivé, a veces *a fortiori*, el género tan problemático y espinoso de lo que se llama la crítica de arte, en la que es harto difícil acercarse al rigor y no perderse en el fangal de la divagación irresponsable. Me han interesado igualmente el artista y la obra; ya que no es posible separar la una del otro. En todo caso, he sentido siem-

pre un respeto por la obra de arte, no sólo por la que está clasificada en la historia y se ha convertido en valor impuesto, sino por los artistas modestos, por los hombres de nuestro tiempo, por los que se codean con nosotros en la existencia de todos los días. El tiempo establecerá sus escalafones sin contar con nuestra opinión, tantas veces errada o aleatoria. Profesor de jóvenes artistas, se han acercado a mí con frecuencia para pedirme la merced de un comentario a sus primeras salidas al mundo del arte; he accedido muchas veces con generosidad a su llamada, sin pretender pontificar sobre el porvenir de la obra que comienza, que el tiempo tratará con favor o con dolores, ¡quién lo sabe! Algún artista ya en su ocaso gozador de bienes y fama me ha dicho en un momento de sinceridad: “¡Se sufre mucho con la propia obra!” Y he tratado de comprender y de tener en cuenta este palpito de la creación angustiada cuando el artista no sabe si va a entregar su obra a la fama elogiosa o al vituperio. En los artistas como en los hombres todos lo único que me ha repelido han sido los engreídos, los vanidosos, los buscavidas, los intrigantes, los endiosados y poseídos.

El hecho de haber sido llamado muy pronto a desempeñar la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, explica que haya dedicado atención al estudio del grabado y los grabadores; la rica colección de la Biblioteca me acercó a grandes maestros como Rembrandt, Tiépolo, Piranesi o Goya. Goya fue el centro de mi interés desde 1928 y hasta el año pasado de 1982 he seguido publicando estudios y monografías de carácter general o particular sobre el gran artista español.

En general, he solido quedarme con copias de lo que he escrito para la imprenta, pero no he tenido el mismo cuidado en guardar ejemplares de lo publicado; eso explica que encuentre ahora manuscritos de artículos breves o extensos que no sé donde vieron la luz. Lo advierto para indicar que no doy por completo este acopio de mis trabajos que aquí se ha reunido, y he de añadir que en mis cajones duermen desde muchos años textos de trabajos y conferencias, redactados o casi, que no han llegado a terminarse o imprimirse.

En el campo de la Historia del Arte me ha interesado atraer a los jóvenes al terreno del cultivo de las teorías y las ideas, como demostré al ingresar en la Academia, habiendo publicado antes y después trabajos sobre estos temas que acaso puedan ser continuados por las nuevas generaciones.

Fuera de estas tendencias que me cabe señalar en mi modesta producción, mis escritos son muy variados y misceláneos; mi pluma ha acudido a solicitudes muy diversas a las que me llamaba la oportunidad o mi curiosidad. Así reconozco que mi bibliografía es miscelánea y con ello refleja el campo o los campos de mi trabajo o mis tentaciones. He señalado algunos puntos preferidos de mi actividad, para quitar un poco el efecto de confusión dispersa y miscelánea que el conjunto de mis publicaciones pudiera presentar.

No quisiera dejar de hacer notar al final, para disculpa o descripción justa de la realidad, el esfuerzo a veces casi heroico de mi generación en el campo de la Historia del Arte que representó nuestro trabajo, en la escasez de medios de que hemos dispuesto en España en los tiempos en que me ha tocado vivir. La falta de medios que hemos padecido en nuestro país es algo que hay que poner en la balanza al valorar nuestro esfuerzo. Con puestos de trabajo —museos, bibliotecas y cátedras— ínfimamente atendidos o remunerados por el Estado, faltos de consignaciones o que, como ahora se dice, han sido tercermundistas comparados con los países más ricos y cultos, la labor de los que nos hemos dedicado a la Historia del Arte ha sido densa y difícil. Hemos carecido de buenas bibliotecas dedicadas a nuestras especialidades, con escasísimas y a veces inexistentes posibilidades de completar nuestra formación fuera de España, de viajar, de visitar museos y colecciones privadas, con escaso acceso de la producción extranjera de libros de arte, tanto para las bibliotecas públicas o menos para nuestro magro bolsillo, trabajar en la especialidad era un problema para cuya solución hemos ido sorteando dificultades inimaginables. A pesar de ello, mi generación se ha esforzado en lo posible por asomarse a Europa y América, por *européizar* diríamos la Historia del Arte entre nosotros, y nuestra satisfacción es grande al ver que, a pesar de las

no desaparecidas dificultades con que nuestro tiempo nos ha obsequiado: dos guerras mundiales, una guerra civil, dos crisis económicas mundiales y las a veces extremas circunstancias personales en que la situación histórica nos ha colocado, vemos que, en general, la Historia del Arte entre nosotros se halla en un más alto nivel del que encontramos al comenzar nuestros estudios. Es verdad que han desaparecido algunos grandes pioneros de estos estudios, algunos de altura excepcional a los que todavía encontré en sus cátedras universitarias y de cuyas lecciones nos beneficiamos, figuras señeras que tan difíciles son de sustituir porque fueron genialidades personales que se dan por la gracia de Dios, cuando Dios quiere, pero lo razonable no es esperar todo de estos favores de la providencia, sino confiar en la labor colectiva y constante de las generaciones normales que se van sucediendo en la vida cultural de un país también normal. Que así sea.

Bien sabe Dios que la idea de reunir en una publicación la relación de los trabajos impresos que a lo largo de mis muchos años han visto la luz no ha partido de mí, y que sólo he accedido a ello después de que personas o entidades que han puesto en ello cordial y amistosa solicitud e insistencia me han obligado a acceder. Partió la iniciativa, hace bastantes años, de mi buena amiga y colega Miss Dorothy Mulberry, profesora y ex-Decana de Mary Baldwin College (Virginia, EE.UU.), que dirigía entonces el Junior Year en Madrid de esa Institución; insistió en la misma idea mi entrañable amiga y compañera la Dra. Elena Catena de Vindel, profesora y ex vicedecana de la Universidad Complutense, antigua alumna mía, que tomó la empresa con tal empeño que a ella se debe gran parte del material que comenzó a copiarse, trabajando muchas horas por lograr esta bibliografía que dejó inacabada en un momento en que sus deberes universitarios se hicieron agobiantes. Quedó en suspenso el trabajo cuando se hicieron nuevas gestiones para su publicación, debido al interés y buen deseo de mi querido amigo Julián Marías, y más tarde las instancias de que se llevaran a término vinieron, con insistencia cordial, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, en la que yo había profe-

sado veinticinco años, cuando aún no se llamaba así, sino Escuela Central de Bellas Artes; fue quien desempeña mi antigua enseñanza, el Dr. D. Juan Sureda, quien creyó que debía llevarse a cabo su publicación. Ahora al cumplir en 1984 mis ochenta y seis años, con treinta y tres de antigüedad en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue mi compañero el Arquitecto y Censor de la Corporación D. Luis Cervera Vera quien me impuso, bondadosa pero autoritariamente, el deber de dar luz verde a que la bibliografía se rematase. Al cabo, hube de bajar la cabeza y acceder. Fueron las personas que en mi propia familia han sido profesionalmente bibliotecarias las que han realizado las tareas finales, siendo decisiva la ayuda de mi hija M.<sup>a</sup> del Carmen, del Cuerpo Facultativo de Archivos y Bibliotecas del Ayuntamiento de Madrid, quien se entregó a la tarea de formar, completar y coordinar las fichas bibliográficas.

A todos, iniciadores y colaboradores, he de consignar mi gratitud por su contribución a la realización del trabajo al que tantas buenas voluntades han contribuido.





En el andamio de la cúpula de  
San Antonio de la Florida. 1955.



En el anfiteatro de Itálica.

EXCELENTISIMO SEÑOR DON ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

CURRICULUM VITAE

- Nació en Madrid el 23 de Febrero de 1898.
- Bachillerato en el Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid.
- Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, con Premio Extraordinario.
- Licenciado en Historia, Universidad de Madrid, con Premio Extraordinario.
- Ha sido Profesor Auxiliar de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid de 1930 a 1947.
- Miembro del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos desde 1930.
- Ex-Jefe de la Sección de Estampas de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid (1930-1942).
- Fue Vice-Director de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Catedrático de Historia del Arte de la Escuela Superior Central de Bellas Artes de Madrid desde 1942.
- Visiting Professor en Bryn Mawr College (Pennsylvania, EE.UU.) en 1963.

— Perteneció a la Comisión Catalogadora y al Patronato del Museo del Prado.

— Profesor de Arte español en varias instituciones universitarias americanas que tuvieron establecidos cursos de Junior Year en Madrid (Smith College, Mary Baldwin College, San Francisco College for Women, Middlebury College).

— Ex-miembro de la Junta Técnica del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

— Fue elegido Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1948, tomando posesión el 15 de Enero de 1951.

— Académico electo de la Real Academia de la Historia.

— Miembro de la Hispanic Society of America desde 1945 (Nombrado Member of Board en 1956).

— Medalla de oro de las Bellas Artes.

— Académico correspondiente de las Academias de Sevilla, Toledo, Valencia y Barcelona.

— Miembro de Honor del Instituto de Estudios Madrileños.

— Profesor correspondiente del Instituto Diego Colmenares de Segovia.

— Presidente de la Fundación de Amigos del Museo del Prado.

— Ex-Vicepresidente de la Sociedad de Amigos del Arte.

— Ex-Director del Museo de Reproducciones.

— Ex-Director del Museo Nacional de Arte Moderno.

— Doctor Honoris Causa por la Universidad de Toulouse (Francia).

— Ha dado cursos y conferencias en las siguientes instituciones: Universidades españolas de Madrid, Barcelona, Sevilla, Santiago, Oviedo, Salamanca, Zaragoza, Granada, Murcia, Valladolid, Facultad de Medicina de Cádiz y Facultad de Medicina de Madrid.

— Universidades e Instituciones extranjeras: París (Institut d'Etudes Hispaniques de la Sorbona), Toulouse, Londres (Kings College), Oxford, Liverpool, Berlín, Heidelberg, Oslo, Estocolmo (Instituto Ibero-Americano), Helsinki, Turku (Abo) (Finlandia), Columbia (Nueva York), Harvard (Mass.), Priceton (N. J.), Ann Arbor (Michigan), Maryland, Wisconsin, Brown University de Providence (R. I.), Mary Baldwin College (Virginia), Bryn Mowr College (Penna.), Dublín, Nimega, South California University (Los Angeles), etc., etc.

— Instituto Francés de Madrid, Instituto Británico de Madrid, Casa Americana de Madrid e Instituto Italiano de Madrid.

— Otras instituciones fuera de España:

Instituto para la Historia del Arte de Munich, Instituto Español de Gotenburgo, Sociedad Geográfica de El Cairo, Asociación Artística de Alejandría, Instituto Español de Londres, Instituto Español de Munich, National Gallery de Londres, Museo de Estocolmo, Museo de Lisboa, Museo de Bruselas, Museo Jacquemart-André de París, Museo Boymans de Rotterdam, Academia Española de Roma, Asociación Hispanoamericana de Amsterdam, Asociación Hispánica de Amberes, Asociación Hispánica de Eindhoven (Holanda), Biblioteca Española de París, Centro Artístico de Carmel (California) e Inmaculata College (Penna., EE.UU.).

— En España:

Cursos de extranjeros del Centro de Estudios Históricos de Madrid, Cursos de extranjeros de Santander (Universidad Internacional), Cursos de extranjeros de Jaca, Burgos, Oviedo, Santiago, Salamanca, Cádiz, Málaga, Segovia y León, Centro de Estudios Históricos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Cámara de Comercio de Madrid, Instituto de Humanidades de Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones de Madrid, Centro de Instrucción Comercial de Madrid, Museo del Prado, Museo de Arte Moderno de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Sociedad de Escritores y Artistas, etc., etc.





Dibujo de Daniel Vázquez Díaz hecho para la serie «Hombres de mi tiempo».



#### A D V E R T E N C I A

Esta bibliografía está ordenada cronológicamente, y dentro de cada año se observan los siguientes apartados:

- 1.º Libros propios.
- 2.º Prólogos y Contestaciones a discursos.
- 3.º Tiradas aparte.
- 4.º Introducciones con título propio a Exposiciones o libros de otros autores.
- 5.º Introducciones o presentaciones sin título propio a Exposiciones.
- 6.º Artículos en publicaciones periódicas.





EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.  
(Retrato de Alvaro Delgado.)



1927

CRÍTICA DE TEATRO. AZORÍN EN EL TEATRO. «La Gaceta Literaria», 1 Enero 1927.

1928

VELAZQUEZ. COMPLETE EDITION [Translated from the Spanish by J. R. Carey. Oxford, etc.]. Phaidon Press, etc. [1928]. 34 p., 2 h., lám. col. y neg., grab.

Museo del Prado. Madrid. CATÁLOGO *ilustrado de la Exposición de Pinturas de Goya* celebrada para conmemorar el primer centenario de la muerte del artista. Madrid, Abril-Mayo 1928 [REDACTADO por Enrique Lafuente Ferrari]. (s. l.: Madrid) [1928]. 116 p., 4 h., LXXXV lám.

Museo del Prado. Madrid. *Exposición de pinturas*. Madrid, Abril-Mayo 1928 [CATÁLOGO redactado por Enrique Lafuente Ferrari] (s. l.: Madrid, s. a.: 1928). 102 p., 1 h. Precede al tít.: Centenario de Goya.

POR LAS ALCARRIAS (NOTAS DE UNA EXCURSIÓN A SOPETRÁN, HITA, JADRAQUE Y COLLUDO). Madrid, 1928. 7 h., 2 lám.  
Tirada aparte de: «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. XXXVII, 1928, p. 199-212.

LOS TAPICES DE GOYA EN LA EXPOSICIÓN DEL CENTENARIO. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», Primer Trimestre 1928, p. 47-55, lám.

1929

LAS TABLAS DE SOPETRÁN. Madrid, 1929. 27 p., 4 lám.

Tirada aparte de: «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. XXXVIII, 1929.

1930

*La vida y la obra de Fray Juan Ricci...* EDICIÓN PREPARADA por Enrique Lafuente Ferrari [Catálogo de los cuadros del P. Ricci por Elías Tormo Monzó y Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid [Imp. Gráficas Marinas] 1930. 2 v., lám.

PEETER SYMONS, COLABORADOR DE RUBENS. Madrid, 1930. 4 h., 2 lám.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 18, 1930, p. 251-258.

1931

LA FIRMA DE PEETER SYMONS Y UNA CITA DE JUSTI. «Archivo Español de Arte y Arqueología», 1931, t. VII.

1932

EN TORNO A VELÁZQUEZ. UN ARTÍCULO DE HERMANN VOSS. Madrid, 1932, 5 h., lám.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte y Arqueología», t. VIII, 1932, p. 265-274.

SOBRE «MISIONES DE ARTE». «Luz», 23 Abril 1932, 1 h.

LA PINTURA CASTELLANA EN TIEMPOS DE LOS REYES CATÓLICOS. «Blanco y Negro».

Año 42, núm. 2.141, 5 Junio 1932, 3 h.

1933

DIBUJOS DE DON VENTURA RODRÍGUEZ O EL SINO DE UN GRAN ARQUITECTO. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933. 12 p., grab.  
Tirada aparte de: «Revista Española de Arte», 1933.

SOBRE LA CASA DEL LABRADOR Y EL ARQUITECTO D. ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. «Archivo Español de Arte y Arqueología», 1933, t. IX, p. 68-71.

NOTAS DE CATÁLOGO. OSONA Y SU ESCUELA. «Archivo Español de Arte y Arqueología». Madrid, 1933, t. IX, p. 189-210 (Apéndice I a: Tormo y Monzó, Elías, *Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», t. VIII, 1932, p. 101-147, y t. IX, 1933, p. 153-187).

1934

BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA. Madrid, Misiones de Arte, 1934. 126 p., 14 h., LV lám.

Se hizo una tirada aparte de 25 ejemplares numerados en papel de hilo.

*Grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional.* ESTUDIO PRELIMINAR Y CATÁLOGO por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1934. 79 p., 2 h., XIV lám.  
Catálogo publicado por la Biblioteca Nacional y el Museo de Arte Moderno con ocasión de la Exposición celebrada para inaugurar el Salón de Estampas del Museo durante el mes de Marzo de 1934.

LAS PRUEBAS DE ESTADO DE «LOS DESASTRES DE LA GUERRA» EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. Madrid, 1934. 25 p., II lám.

Tirada aparte de: «Anuario del Cuerpo de Facultativos de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos», 1934, vol. II.

Museo de Arte Moderno. Madrid. *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles* (siglos XVI al XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Octubre 1934. Madrid, «Alas», 1934. 9 h.

LA PRIMERA EXPOSICIÓN DEL GABINETE DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. «Boletín de Bibliotecas y Bibliografía», t. I, Julio-Septiembre 1934, núm. I, p. 40-42.

1935

LOS RETRATOS DE LOPE DE VEGA. Madrid, Junta del Centenario de Lope de Vega, 1935. 99 p., 2 h., XXVII lám.  
Editado con motivo de la Exposición conmemorativa celebrada en la Biblioteca Nacional en noviembre de 1935.

EL REALISMO EN LA PINTURA DEL SIGLO XVII. PAÍSES BAJOS Y ESPAÑA, por Max J. Friedländer y Enrique Lafuente. Barcelona, etc., Labor [1935]. 716 p., 1 h., con lám. col. y neg. (Historia del Arte Labor, XII).  
Existe tirada aparte con el título: *La pintura del siglo XVII en España* (Texto, láminas y catálogo crítico).

*Grabados y dibujos de Tiepólo*. ESTUDIO PRELIMINAR Y CATÁLOGO por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935, 63 p., XVI lám.

MISCELÁNEA DE PRIMITIVOS CASTELLANOS. [I. Las tablas de la iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). II. La tabla de San Bricio en la Catedral de Toledo. III. El San Pedro en cátedra de Cantalpino (Salamanca)]. Madrid, 1935. 8 h., 5 lám.  
Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 32, 1935, p. 179-194.

RECENSIÓN Y PRECISIONES SOBRE LOS GRABADOS DE GOYA. Madrid, 1935. 4 h., 2 lám.  
Tirada aparte de: «Revista Española de Arte», núm. 6, Junio 1935, p. 268-273.

- LA PEINTURE DE BODEGONES EN ESPAGNE. «Gazette des Beaux Arts», VI période, t. XIV, Novembre 1935, p. 169-183.
- LA CRIPTA DEL PRADO. «Ya», 14 Enero 1935.
- ITÁLICA. La actualidad noticiaria y periodística de los descubrimientos arqueológicos. «Ya», 19 Enero 1935.
- EXPOSICIONES PÓSTUMAS. UN NUEVO MURILLO EN EL PRADO. «Ya», 23 Enero 1935.
- VEINTICUATRO GRABADORES FUNDARON SU ACTUAL ASOCIACIÓN. Seis exposiciones en el extranjero. Estampas para la Biblioteca Nacional. «Ya», 26 Enero 1935.
- PINTURAS DE PONCE DE LEÓN. «Ya», 30 Enero 1935.
- LOS JARDINES DE PALACIO. «Ya», 2 Febrero 1935.
- LA QUERRELLA DE LA ERUDICIÓN. LA EXPOSICIÓN BLAT. «Ya», 6 Febrero 1935.
- POR NUESTRA RIQUEZA MONUMENTAL. MODOS DE INCULTURA. «Ya», 12 Febrero 1935.
- LA CRISIS ECONÓMICA EN EL MERCADO ARTÍSTICO. SE RENUEVA LA VIEJA DISPUTA DE «CONSAGRADOS» Y «NOVELES». «Ya», 19 Febrero 1935.
- HACIA UNA OPINIÓN URBANÍSTICA. JARDINES SEVEROS O JARDINES BARROCOS. UNA CONFERENCIA DEL ARQUITECTO SEÑOR DURÁN. «Ya», 26 Febrero 1935.
- EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. LA EXPOSICIÓN PABLO GARGALLO. «Ya», 8 Marzo 1935.
- UNA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA: FORTUNY O EL VIRTUOSO. «Ya», 14 Marzo 1935.
- MADRID, CIUDAD DE ARTE. «Ya», 27 Marzo 1935.
- EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES. DOS PAISAJISTAS CATALANES: VILA PUIG Y VALLS QUER. «Ya», 29 Marzo 1935.
- UNA EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA, VÍCTOR HUGO DIBUJANTE. «Ya», 1 Abril 1935.
- UN PROYECTO DE DON VENTURA RODRÍGUEZ: LA EXPOSICIÓN DE LA MAQUETA DEL PALACIO DE BUENAVISTA. «Ya», 23 Abril 1935.
- GOYA EN PARÍS. «Ya», 27 Abril 1935.
- SOBRE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE PARÍS. ARQUITECTURA Y ESTILO. «Ya», 30 Abril 1935.
- ANTE UNOS CUADROS DE SOLANA. «Ya», 8 Mayo 1935.

- FLOREROS Y BODEGONES EN LOS AMIGOS DEL ARTE. «Ya», 11 Mayo 1935.
- MISCELÁNEA DE ARTE. LA EXPOSICIÓN PONS ARNÁU. Carteles y Dibujos. «Ya», 15 Mayo 1935.
- EN LA CASA DE VELÁZQUEZ. EXPOSICIÓN DE PENSIONADOS. «Ya», 18 Mayo 1935.
- REVISTA DE ARTE. LLUVIA DE EXPOSICIONES. «Ya», 31 Mayo 1935.
- TIÉPOLO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. «Ya», 4 Junio 1935.
- TRIUNFAN LAS ARTISTAS. OBRAS DE ROSARIO DE VELASCO Y MARGARITA SANS JORDÍ. «Ya», 11 Junio 1935.
- ARTE EN EUROPA. LA POLÍTICA INTERNACIONAL DE LAS EXPOSICIONES. «Ya», 22 Junio 1935.
- EL MUSEO DE ARTE MODERNO Y LA EXPOSICIÓN DE R. SCHWABE. «Ya», 5 Julio 1935.
- LAS PINTURAS DE GASPAR BECERRA EN EL PALACIO DE EL PARDO. «Ya», 13 Julio 1935.
- LOS MUSEOS DE LOS PALACIOS REALES. «Ya», 24 Julio 1935.
- EL TECHO DEL PINTOR VALVERDE EN EL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. «Ya», 31 Julio 1935.
- EL MONASTERIO DE POBLET Y SU RESTAURACIÓN. «Ya», 7 Agosto 1935.
- SOBRE EL ROBO DE PAMPLONA. UNA POLÍTICA DE MUSEOS. «Ya», 22 Agosto 1935.
- EL RETRATO DEL «FÉNIX». «Ya», 24 Agosto 1935.
- TRICENTENARIO DE LOPE DE VEGA, EL MEJOR HOMENAJE. «Ya», 24 Agosto 1935.
- EL ARTE DE LA ENCUADERNACIÓN ESPAÑOLA. «Ya», 3 Septiembre 1935.
- PROYECTOS DE PARÍS Y ESQUIVECES DE MADRID. «Ya», 7 Septiembre 1935.
- EL PATRONATO DE EL ESCORIAL. «Ya», 27 Septiembre 1935.
- EL «SALÓN DE OTOÑO». «Ya», 11 Octubre 1935.
- EN DEFENSA DEL TOLEDO VIEJO. «Ya», 16 Octubre 1935.
- EL CONCURSO NACIONAL DE ESCULTURA. EL BUSTO DE LOPE DE VEGA. «Ya», 23 Octubre 1935.
- LA EXPOSICIÓN DE DAVID ROBERTS. ESPAÑA VISTA POR UN ROMÁNTICO INGLÉS. «Ya», 30 Octubre 1935.

EL VIEJO MADRID. EL CONCURSO NACIONAL DE GRABADO. «Ya», 2 Noviembre 1935.  
DOS SIGLOS DE ARQUITECTURA EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. LOS PROYECTOS  
PARA PALACIO Y SUS JARDINES. «Ya», 7 Noviembre 1935.  
COMENTARIOS A UNA EXPOSICIÓN. HUMORISTAS Y DIBUJANTES. «Ya», 26 Noviembre  
1935.  
ESPAÑA VISTA POR MAURICE LEGENDRE. «Ya», 30 Noviembre 1935.  
ARABESCOS DE EXPOSICIONES. «Ya», 3 Diciembre 1935.  
EL CONCURSO NACIONAL DE ARQUITECTURA. «Ya», 18 Diciembre 1935.  
LA NAVIDAD EN LA PINTURA Y ESCULTURA. «Ya», 24 Diciembre 1935.  
EL OBJETIVISMO Y LA DESHUMANIZACIÓN. «Ya», 27 Diciembre 1935.  
EXPOSICIONES EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. «Ya», 28 Diciembre 1935.  
LA EXPOSICIÓN PALMAROLI. «Ya», 31 Diciembre 1935.

1936

BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA. 2.<sup>a</sup> ed., rev. y aum. Madrid, Misiones de  
Arte, 1936. 202 p., 1 h., LXXII lám.

*Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional.* ESTUDIO PRELIMINAR Y CATÁ-  
LOGO por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacio-  
nal, 1936. 130 p., 4 h., XXVIII lám.

EL CONCURSO NACIONAL DE PINTURA. «Ya», 9 Enero 1936.  
LA EXPOSICIÓN DE VALENTÍN DE ZUBIAURRE. «Ya», 14 Enero 1936.  
NOTAS DE ARTE. LOPE «CHEZ LUI». «Ya», 16 Enero 1936.  
EL GRAN ESCULTOR DE CASTILLA EN EL CENTENARIO DE GREGORIO FERNÁNDEZ. «Ya»,  
22 Enero 1936.

- FRANCISCO MATEOS EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. LA ESCUELA ESPAÑOLA EN ROMA. «Ya», 4 Febrero 1936.
- LOS PENSIONADOS DE ROMA. LA EXPOSICIÓN DEL MINISTERIO DE ESTADO. «Ya», 7 Febrero 1936.
- DOS PINTORES DE HOY. LAHUERTA Y PEDRO DE VALENCIA. «Ya», 11 Febrero 1936.
- EXPOSICIONES EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. ESCENAS COLONIALES. FABIO MAURONER GRABADOR ITALIANO. «Ya», 18 Febrero 1936.
- UN PINTOR VASCO. UNOS CUADROS DE UCELAY. «Ya», 20 Febrero 1936.
- LA CALLE DE BAILÉN Y EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. «Ya», 21 Febrero 1936.
- LA PINTURA MODERNA ESPAÑOLA. UN LIBRO DE MANUEL ABRIL. «Ya», 3 Marzo 1936.
- EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. LA EXPOSICIÓN SENABRE. «Ya», 7 Marzo 1936.
- ADLAN EN FUNCIONES. PICASSO EN MADRID. «Ya», 9 Marzo 1936.
- EXPOSICIONES EN MADRID. «Ya», 19 Marzo 1936.
- EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. EL PINTOR GRAU SALA. «Ya», 27 Marzo 1936.
- EXPOSICIONES DE PINTURA. VÍCTOR MARÍA CORTEZO EN EL MUSEO MODERNO. EL PINTOR GUINEA EN LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE. «Ya», 31 Marzo 1936.
- LAS EXPOSICIONES DEL MUSEO MODERNO. MAX ERNST Y LA IMAGINERÍA SUPERREALISTA. «Ya», 1 Abril 1936.
- LAS EXPOSICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES. «Ya», 15 Abril 1936.
- EL FRISO ISLEÑO. JOSÉ AGUIAR EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. «Ya», 28 Abril 1936.
- DOS ESCULTORES: ALBERTO Y MANOLO PASCUAL. «Ya», 6 Mayo 1936.
- DIBUJOS DE ESCULTORES. JOSÉ CAPUZ EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. «Ya», 6 Mayo 1936.
- EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. ESTAMPAS JAPONESAS. «Ya», 15 Mayo 1936.
- OTRA EXPOSICIÓN DE ADLAN. MARUJA MALLO. «Ya», 29 Mayo 1936.
- LA EXPOSICIÓN EN EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MEIFRÉN. «Ya», Mayo 1936.
- DOS EXPOSICIONES FRANCESAS. GRABADOS DEL XVIII EN EL SALÓN DE LOS AMIGOS DEL ARTE. LOS PENSIONADOS DE LA CASA VELÁZQUEZ. «Ya», 11 Junio 1936.

OTRA EXPOSICIÓN DE ADLAN. CUADROS DE ORGAZ. «Ya», 12 Junio 1936.  
CÍRCULO DE BELLAS ARTES. CARTELES Y DIBUJOS. «Ya», 23 Junio 1936.  
EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. EL CONCURSO NACIONAL DE PINTURA. ARTETA.  
«Ya», 3 Julio 1936.  
ARTE EN LOS TRÓPICOS. LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES. «Ya», 7 Julio 1936.  
EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS DE M. JORGE LUKOMSKI. «Ya», 9 Julio 1936.  
VICTORIO MACHO EN LA ACADEMIA. «Ya», 13 Julio 1936.  
EL CUADRO DE COMPOSICIÓN. LA PINTURA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL. «Ya», 18 Julio 1936.

1937

DIBUJOS DE MAESTROS ANDALUCES. Madrid, 1937. 12 h., X lám.  
Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte y Arqueología», t. XIII, 1937, p. 37-59.

LA VIDA DE UN TEMA ICONOGRÁFICO EN LA PINTURA ANDALUZA. «Archivo Español de Arte y Arqueología», t. XIII, 1937, p. 235-258, lám.

1940

SPANIENS MALERSKUNST FRA DE AELDSTE TIDER TIL GOYA... [Translator Kirsten Schottländer]. Kobenhaun, H. Hagerup, 1940. V, 101 p., 3 h., 180 lám.  
Ed. danesa de 800 ejcs. de la 1.<sup>a</sup> ó 2.<sup>a</sup> ed. de la *Breve Historia de la Pintura Española*.

PRECISIONES SOBRE «LA TAUROMAQUIA». Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1940. 9 h., 2 lám.  
Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte», núm. 42, 1940, p. 93-109.

- PARA LA TRIANGULACIÓN DEL BARROCO ESPAÑOL. Madrid. [1940]. 4 h.  
Tirada aparte de: «Escorial», 1940, vol. II, p. 466-472.
- UN «PRIMITIVO» TOLEDANO: PEDRO DELGADO. Madrid. [1940]. 8 p., 1 lám.  
Tirada aparte de: «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. XLVIII, 1940.
- DE ICONOGRAFÍA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA. UNA SERIE DE GRABADOS FLAMENCOS DEL SIGLO XVI. «Revista de la Universidad de Madrid», 1940, p. 21-45.  
Hay tirada aparte.
- MECENAZGO Y COLECCIONISMO. «Tajo», Julio 1940, 1 h.
- ETERNIDAD Y ACTUALIDAD EN LA PINTURA ESPAÑOLA. «Tajo», Julio 1940, 1 h.
- HÉRCULES EN EL GUADARRAMA. «Correo Erudito», t. 1.º, 1940, p. 329-331, lám.
- EL GRECO O LA EVIDENCIA DE LO SOBRENATURAL. «Vértice», Enero 1940, lám.
- RAZA Y UNIVERSALIDAD EN RUBENS. (En el Centenario del pintor). «Vértice», Febrero 1940.
- VIRTUDES DE LA OBRA MENOR. LA EXPOSICIÓN DEL ARTE MEDITERRÁNEO. «Vértice», Marzo-Abril 1940, lám.
- PINTORES DEL MAR. «Vértice», Junio-Julio 1940, lám.
- URGENCIA Y SÍMBOLO DE LA CAZA EN LAS ARTES. «Vértice», Septiembre 1940.
- LAS PINTURAS DE LA RÁBIDA. «Vértice», Octubre-Noviembre 1940, lám.
- EL AÑO 40 Y EL ARTE ESPAÑOL. «Vértice», Diciembre 1940, lám.

1941

- ICONOGRAFÍA LUSITANA. Retratos grabados de personajes portugueses. Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1941. 169 p., 1 h., LX lám.  
Tirada de 500 ejs.
- LAS ARTES DE LA MADERA EN ESPAÑA... Madrid, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1941. 32 p., 1 h., lám. (Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, n.º 6).

EL VIRREY ITURRIGARAY Y LOS ORÍGENES DE LA INDEPENDENCIA DE MÉJICO. Prólogo de Antonio Ballesteros Beretta. Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1941. 450 p., XXXVII lám.

PEDRO ORRENTE Y EL PERDIDO RETABLO DE VILLAREJO DE SALVANÉS. Madrid, 1941. 7 h., 4 lám.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte», núm. 48, 1941, p. 503-516.

CUADROS DE MAESTROS MENORES MADRILEÑOS (PAREJA, SOLÍS, ARREDONDO, GARCÍA HIDALGO). Madrid, 1941. 6 p., 1 lám., grab.

Tirada aparte de: «Arte Español», n.º 1 de la 3.ª época, Enero 1941.

LAS ESTAMPAS «INÉDITAS» DE LA TAUROMAQUIA. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941. 5 h., 2 lám.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte», núm. 44, 1941, p. 185-193.

LA INTERPRETACIÓN DEL BARROCO Y SUS VALORES ESPAÑOLES. Valladolid. [1941]. 54 p., lám.

Tirada aparte de: «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», 1941, t. VII, fasc. XXV-XXVII.

*Exposición Aureliano de Beruete* (1845-1912). [Celebrada en Madrid]. Palacio de Bibliotecas y Museos. Noviembre-Diciembre 1941. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari.] Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1941. 12 p.

LA INSPECCIÓN DE LOS RETRATOS REALES EN EL SIGLO XVII. (Con un autógrafo de Velázquez). «Correo Erudito», t. 2.º, 1941, p. 55-58.

DONDE HABITA LA POESÍA. EL ORBE PICTÓRICO. «Cuadernos de Poesía», núm. 4, Abril 1941, 1 h.

SOROLLA PINTOR DEL MAR. «Revista General de Marina», Agosto 1941, p. 193-201.

ESCALANTE EN NAVARRA Y OTRAS NOTAS SOBRE EL PINTOR. «Príncipe de Viana», año II, Septiembre 1941, núm. 4, p. 8-23, 8 lám.

LA PINTURA ESPAÑOLA EN 1941. «Línea», 24 Diciembre 1941, 1 h.

EL ARTE ESPAÑOL EN LA ÉPOCA DEL CID. «Mio Cid, Revista Nacional de Arte, Literatura e Imperio», 1941, año V.

LECCIÓN Y MILAGRO DE LA PINTURA TAURINA. «Vértice», Julio-Agosto 1941.

LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DE 1941. *Reflexiones sobre la crítica*. «Vértice», Noviembre-Diciembre 1941.

LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. «Ya», 1941.

1942

Weisbach, Werner, *El barroco, arte de la Contrarreforma...* TRADUCCIÓN Y ENSAYO PRELIMINAR de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1942. 345 p., 1 h., lám., grab.  
2.<sup>a</sup> ed. 1948.

LA «ADORACIÓN DE LOS REYES» EN EL MUSEO DEL PRADO. «Sí», extraordinario de «Arriba», 4 Enero 1942, 1 h.

ALISERIS. UN PINTOR URUGUAYO EN ESPAÑA. «Arte Español», 2.<sup>o</sup> y 3.<sup>o</sup> trimestre 1942. 6 p., IV lám.  
Existe tirada aparte.

DE LA GULA DE LA ORACIÓN DE LOS BODEGONES. «Vértice», Octubre 1942.

LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DE 1941. «Vértice», 1942.

1943

THE PAINTINGS AND DRAWINGS OF VELÁZQUEZ. Complete edition. [Translated by J. R. Carey. Oxford] Phaidon Press [1943]. 34 p., 2 h., lám. col. y neg.

LA TAPICERÍA EN ESPAÑA. Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1943. 34 p., lám.

LA CATEDRAL DE VALLADOLID Y EL CONCURSO PARA SU TERMINACIÓN. «Arte Español», vol. XIV, 1943, p. 43-51, lám.

EL LIBRO DE ARTE Y EL LIBRO ILUSTRADO EN ESPAÑA EN 1942. «Bibliografía Hispánica», 1943, p. 13-23.

CURIOSIDADES POGONOGRÁFICAS. «Correo Erudito», t. 3.º, 1943-1946, p. 63-64, lám.

BRETON Y CHAPÍ. APOSTILLA A «1804». «Correo Erudito», t. 3.º, 1943-1946, p. 79-80.

EL PRIMER SOLDADO QUE ENTRÓ EN SAN QUINTÍN. «Correo Erudito», t. 3.º, 1943-1946, p. 199-201.

SAN FRANCISCO GOYA, MÁRTIR DE LA LIBERTAD. «Correo Erudito», t. 3.º, 1943-1946, p. 217-219.

LA PINTURA Y EL CASO DE CARMEN LEGÍSIMA. «El Español», 15 Mayo 1943.

AGUIAR Y SU INTERPRETACIÓN PICTÓRICA DE LA GUERRA. «El Español», 15 Junio 1943.

EXPLICACIÓN Y SENTIDO DE LA IMAGINERÍA ESPAÑOLA. «Haz», Abril 1943, 1 h., grab.

PRIMERA LECCIÓN DE ARQUITECTURA. «Vértice», Enero 1943.

DE LA ILUSTRACIÓN Y DE LA IMAGINACIÓN. «Arriba», 5 Marzo 1943.

GLORIA Y MISERIA DEL GRABADO ESPAÑOL. «Sí», extraordinario de «Arriba», Marzo 1943, 1 h.

MANOLO Y SUS BIÓGRAFOS. «Arriba», 16 Abril 1943.

EN EL PÓRTICO DE LA EXPOSICIÓN. «Arriba», 28 Mayo 1943.

HUÉSPEDES EN EL PRADO. «Arriba», 24 Octubre 1943.

1944

VELÁZQUEZ. Barcelona, Ediciones Selectas [1944]. 178 p., con LXII lám.

Oña Iribarren, Gelasio, *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. PRÓLOGO por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1944. [Al fin: 1945]. 111 p., 2 h., lám.

BORRASCAS DE LA PINTURA Y TRIUNFO DE SU EXCELENCIA. [Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura. I. El pleito con el alca-

balero de Valladolid en 1626. II. Un cisma de los pintores granadinos en 1628. III. El pedimento impreso a las Cortes de Zaragoza en 1677. IV. El pleito de las artes liberales y mecánicas y la procesión del Viernes Santo madrileño (1630-1751)]. Madrid, 1944. 15 h., 2 lám.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte», núm. 62, 1944, p. 77-103.

NUEVAS NOTAS SOBRE ESCALANTE. Madrid, 1944. 9 p., 1 lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 1.º trimestre 1944.

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. Oviedo, 1944. 26 p.

Tirada aparte de: «Revista de la Universidad Literaria de Oviedo», 1944.

UN CURIOSO AUTÓGRAFO DE LOPE DE VEGA. Madrid, Instituto Nicolás Antonio, 1944. 20 p., lám.

Tirada aparte de: «Revista de Bibliografía Nacional», 1944, fascículos 1.º y 2.º.

LAS MEMORIAS DEL DOCTOR RUBIO Y UNAS ANÉCDOTAS DE GALLARDO. Madrid, 1944. 16 p.

Tirada aparte de: «Revista de Bibliografía Nacional», 1944, fascículo 3.º, p. 231-246.

PARA LA HISTORIA DE LOS PLANOS DE EL ESCORIAL POR JUAN DE HERRERA. «Archivo Español de Arte», t. XVII, 1944, p. 55-57.

MARÍA BLANCHARD. UN LIBRO DE LA CONDESA DE CAMPO ALANGE. «Estafeta Literaria», 15 Abril 1944, p. 13.

LOS CONCURSOS ANUALES DE ARTE DE 1944. «Tic-Tac», Noviembre 1944, p. 60-67.

DE RUSIÑOL Y DEL OTOÑO. «Tic-Tac», Diciembre 1944, p. 61-65.

AVENTURA Y EQUILIBRIO EN EL ARTE DE VÁZQUEZ DÍAZ. «El Español», 26 Enero 1944, 1 h.

EL FEÍSMO EN EL ARTE O LA ESTÉTICA DE LOS BUFONES. EN TORNO A UN CONCEPTO DE BELLEZA. «El Español», 19 Febrero 1944, 1 h.

JOAQUÍN MIR, PINTOR DE IRONÍAS. «El Español», 17 Junio 1944. 1 h.

EVOCACIÓN DE RUSIÑOL. «Arriba», 2 Enero 1944.

DIVAGACIÓN SOBRE EL MUSEO [DE ARTE MODERNO]. «Arriba», 20 Marzo 1944.

PARA UN «DESCUBRIMIENTO» DE SOROLLA. «Arriba», 17 Mayo 1944.

1945

Sánchez Moreno, José, *Vida y obra de Francisco Salzillo*. PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Murcia, Universidad, 1945.

LA SOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA CATEDRAL DE LA ALMUDENA. Madrid, 1945. 14 p., XII lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 1.º trimestre 1945.

CRÍTICA DE ARQUITECTURA. EL PROYECTO INCONCLUSO PARA EL TEATRO ALBÉNIZ DE MADRID. Madrid, 1945. 15 p., X lám., grab.

Tirada aparte de: «Arte Español», 4.º trimestre 1945.

EL GRECO: SOME RECENT DISCOVERIES. «The Burlington Magazine», 1945, vol. 87.

SILUETA DE GREGORIO TOLEDO. «Gaceta de Bellas Artes», núm. 461, 1945. 2 h., grab.

DEL ARTE EN BARCELONA Y OTRAS NOTAS. «Tic-Tac», año II, Enero 1945, núm. 3, p. 64-68.

LOS CAMINOS DE LA PINTURA. «Tic-Tac», 1945, p. 49-52.

PINTORES CATALANES EN MADRID. «Tic-Tac», 1945, p. 324-328.

SOLANA Y «SU MUNDO». «Ya», 1945.

1946

GOYA, EL DOS DE MAYO Y LOS FUSILAMIENTOS. ESTUDIO CRÍTICO... Barcelona. Juventud [1946]. 55 p., 25 lám. (Obras maestras del arte español, V).

*Rembrandt, cuadros escogidos*. Con una introducción de Tancred Borenius [TRADUCIDO del inglés por E. Lafuente]. Londres, The Phaidon Press, etc. (s. a.: 1946). 36 p., 3 h., 104 lám., grab.

ILUSTRACIÓN Y ELABORACIÓN EN «LA TAUROMAQUIA» DE GOYA. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1946. 20 h., IV lám.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte», núm. 75, 1946, p. 177-216.

*Francisco Iturrino* (1864-1924). Exposición realizada en Madrid, Galería Buchholz, 18 de Octubre-7 de Noviembre de 1946. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1946. 4 h., grab.

MORERA Y LA PINTURA DE MONTAÑA. «Arte y Hogar», núm. 29-30, 1946.

GOYA ENTRE LE ROCOCO ET L'IMPRESIONISME. «Bulletin de la Bibliothèque de l'Institut Français d'Espagne», 1946, núm. 9, Junio, p. 16-19.

SOBRE EL LIBRO DE ARTE ARGENTINO. «Insula», núm. 1, Enero 1946, p. 1 y 4.

SOMERSET MAUGHAM Y EL «CASO» GAUGUIN. «Insula», núm. 3, Marzo 1946, p. 1 y 3.

SOBRE EL CUADRO DE SAN FRANCISCO EL GRANDE Y LAS IDEAS ESTÉTICAS DE GOYA. «Revista de Ideas Estéticas», 1946, t. IV, p. 33-36.

GOYA PRECURSOR. «A B C», Marzo 1946.

1947

ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR, ESCULTURAS Y DIBUJOS... Madrid, Ediciones Nueva Epoca, 1947. 48 p., 1 h., con lám.

ACUARELISTAS DE ESPAÑA Y PORTUGAL. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1947. 14 p., lám. (Cuadernos de relaciones culturales, 1).

D. VÁZQUEZ DÍAZ... [Texto de Enrique Lafuente Ferrari. Barcelona, Archivo de Arte] 1947. 3 h., 10 lám. col y negr. (Figuras cumbres del arte contemporáneo español, XV).

UN TEMPLO MADRILEÑO Y SUS ARTÍFICES (LA IGLESIA DEL ESPÍRITU SANTO). Madrid, 1947. 12 p., XIV lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 3.<sup>er</sup> cuatrimestre 1947.

LOS TOROS EN LAS ARTES PLÁSTICAS... Madrid, Espasa-Calpe, 1947. 198 h., con lám., grab.

Tirada aparte de: Cossío, José María, *Los toros*, vol. 2.

LA SITUACIÓN Y LA ESTELA DEL ARTE DE GOYA. ESTUDIO PRELIMINAR. p. 5-281, lám. de: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932... Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

*Dibujos de Tadeusz Wojnarski*. Selección de trabajos expuestos en el Salón de Estampas del Museo de Arte Moderno de Madrid en los días 20 de Noviembre a 7 de Diciembre del año 1947. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1947. 8 h., lám.

*Pedro de Matheu*. Exposición. Madrid [Salón de Exposiciones de la] Revista de Occidente, Junio de 1947. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1947. 6 h., lám.

*Daniel Vázquez Díaz*. Exposición. Madrid [Salón de Exposiciones de la] Revista de Occidente, del 9 al 24 de Mayo de 1947. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1947. 7 h., lám.

LA SITUACIÓN HISTÓRICA DEL ARTE DE GOYA. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 1947, año XXIII, 30 p.

ETOPEYA DEL PAISAJE ANDALUZ. «Cobalto», 1947, año I. núm. 1.

LA PINTURA DE TOMÁS HARRIS. «Insula», núm. 18, Junio 1947, p. 1.

1948

JOSÉ AGUIAR... [Texto de Enrique Lafuente Ferrari. Barcelona, «Archivo de Arte»] 1948. 3 h., 10 lám. col. y negr. (Figuras Cumbres del Arte Contemporáneo Español, XVI).

LA NOVELA EJEMPLAR DE LOS RETRATOS DE CERVANTES. Madrid, Dossat, 1948. 149 p., 2 h., XVI lám.

Espresati, Carlos G., *Ribalta*. [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari]. Barcelona, Aedos [1948]. 188 p., LXIII lám.

Martínez Chumillas, Manuel, *Alonso Cano. Estudio monográfico...* [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid [Editorial Carlos-Jaime] 1948. 466 p., 1 h., IX lám. col., grab.

LAS EXPOSICIONES NACIONALES Y LA VIDA ARTÍSTICA EN ESPAÑA. Madrid, 1948. 11 h.  
Tirada aparte de: «Arbor», 1948, Julio-Agosto, núm. 31-32, p. 337-356.

LA PINTURA ESPAÑOLA Y LA GENERACIÓN DEL 98. Madrid, 1948. 5 h., lám.  
Tirada aparte de: «Arbor», 1948, 31 Diciembre, p. 449-458.

LOS PAISAJES DE IGNACIO ZULOAGA. Madrid, 1948. 36 p., XXXIII lám.  
Tirada aparte de: «Príncipe de Viana», año IX, núm. XXXIII, p. 433-466.

EL PINTOR GREGORIO TOLEDO, p. 2-6 de *Exposición de pinturas Gregorio Toledo* [Del 27 de Marzo al 9 de Abril de 1948]. Barcelona, Sala Gaspar, 1948.

DON JOSÉ M.<sup>a</sup> ASENSIO Y TOLEDO. NOTICIA DE SU VIDA Y SUS OBRAS, p. XIII-XXVI de: Santiago Rodríguez, Miguel. *Catálogo de la Biblioteca Cervantina de Don José M.<sup>a</sup> de Asensio y Toledo...*, con un prólogo de Angel González Palencia y una NOTICIA BIOGRÁFICA por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid [Nietas de José María Asensio] 1948.  
Tirada de 550 ejs.

*Sócrates Quintana*. Exposición. Madrid [Sala de Exposiciones de la] Revista de Occidente, Marzo de 1948. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari] Madrid, 1948. 6 h., lám.

LA PINTURA ESPAÑOLA Y LA GENERACIÓN DEL 98. «Arbor», t. XI, núm. 36, Diciembre 1948, p. 449-458, lám.

ANTE UN RETRATO DE PÍO BAROJA. «Cobalto», 1948, Año I, núm. 5, p. 63-64.

LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA. «Cuadernos hispanoamericanos», 1948, I, núm. 3, p. 503-518.

SOBRE LOS TAPICES DE GOYA. «España textil», 1948, 3 h., grab.

Texto en español e inglés.

GREGORIO PRIETO Y SU OBRA. «Insula», núm. 25, 15 Enero 1948, p. 8.

ORTEGA Y LA CRÍTICA DE ARTE. «Insula», 1948, núm. 32, p. 1-2.

1949

OBRAS DE JUVENTUD DE ZULOAGA. Madrid [Sociedad Española de Amigos del Arte], 1949, 9 p., lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», v. XI, 3.º trimestre 1949.

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE ZULOAGA. Madrid, 1949. 30 p.

Tirada aparte de: «Revista de Ideas Estéticas», núm. 26, Abril-Mayo-Junio 1948, p. 119-146.

GOYA Y EL ARTE FRANCÉS, p. 43-46, XVIII lám. de: *Goya (Cinco Estudios)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1949 (Publicaciones de la Institución Fernando el Católico, 36).

LA ESCUELA ESPAÑOLA EN EL PRADO. «Mundo Hispánico», 1949, núm. 13, p. 29-34.

1950

SOBRE EL ARTE ASTURIANO CONTEMPORÁNEO... (s. l.: Oviedo) Instituto de Estudios Asturianos, 1950. 67 p.

LA VIDA Y EL ARTE DE IGNACIO ZULOAGA... San Sebastián, Ed. Internacional, 1950. 309 p., 1 h., LII lám., 74 lám.

Nieto Benedicto, *La Asunción de la Virgen en el arte. Vida de un tema iconográfico*. [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Afrodisio Aguado [1950]. 197 p., 1 h., lám.

- IGNACIO ZULOAGA Y SEGOVIA. [Segovia] Patronato del Museo Zuloaga [1950]. 53 p., 2 lám.  
Tirada aparte de: «Boletín de Estudios Segovianos», 1950.  
Edición facsimilar hecha en Segovia por la Academia de Historia y Arte de San Quirce en 1984.
- LOS RETRATOS DE ZULOAGA. Pamplona, 1950. 17 h., 22 lám.  
Tirada aparte de: «Príncipe de Viana», año XI, núm. XXXVIII y XXXIX, 1950, p. 41-73.
- SOBRE EL PROCESO Y LOS SUPUESTOS DE LA PINTURA MODERNA. Santander, 1950. 10 h.  
Tirada aparte de: «Proel», Primavera-Estío 1950, p. 61-77.
- ESCULTURAS EN MARFIL DE GASPAR NÚÑEZ DELGADO. Madrid, 1950. 12 p., IV lám.  
Tirada aparte de: «Arte Español», 3.<sup>er</sup> cuatrimestre 1950.
- Exposición Zuloaga* [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Pamplona, Instituto «Príncipe de Viana», 1950. 14 p., lám.
- Fernando Calderón*. Expone en Proel el 4 de Noviembre de 1950, Santander. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Santander, 1950. 8 h., lám.
- LAS PRIMERAS PINTURAS ROMÁNICAS EN EL MUSEO DEL PRADO. «Clavileño», año I, Enero-Febrero 1950, núm. 1, p. 52-58.
- EN MEMORIA DE MATEO HERNÁNDEZ. «Clavileño», año I, Marzo-Abril 1950, núm. 2, p. 32-37.
- SOLANA, JUNTO AL NILO. «Clavileño», año I, Mayo-Junio 1950, núm. 3, p. 38-41.
- MANUEL ALVAREZ LAVIADA, ESCULTOR ESPAÑOL. «Clavileño», año I, Julio-Agosto 1950, núm. 4, p. 37-43.
- PINTURA E HISPANISMO EN TOULOUSE. «Clavileño», año I, Septiembre-October 1950, núm. 5, p. 34-39.
- GREGORIO PRIETO Y SU OBRA PICTÓRICA. «Clavileño», año I, Noviembre 1950, núm. 6, p. 42-47.
- SOBRE EL PROCESO Y LOS SUPUESTOS DE LA PINTURA MODERNA. «Proel», Primavera-Estío 1950, p. 59-77.
- EXPOSICIÓN DE FERNANDO CALDERÓN. Presentación por Enrique Lafuente Ferrari. «Proel», 4 Noviembre 1950.
- PAINTING SINCE GOYA. «The Studio», vol. 140, n.º 692, November 1950, p. 154-160, grab.

1951

LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE. Discurso de ingreso leído en sesión pública... y contestación de Elías Tormo y Monzó. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951, 158 p.

LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE. Madrid, Tecnos, 1951, 140 p., 1 h.

MISCELÁNEA SOBRE GRABADOS DE GOYA. [I. Sobre pruebas de estado de «Los Desastres de la guerra. II. El ejemplar de «Los Desastres» de Ceán Bermúdez. Nuevo lote de pruebas de estado en la Biblioteca Nacional. III. La «segunda» edición de «Los Caprichos»]. Madrid, 1951. 11 h., 3 lám., grab.

Tirada aparte de: «Archivo Español de Arte», núm. 94, 1951, p. 93-111.

BELÉN IMAGINARIO. Castellón de la Plana [Sociedad Castellonense de Cultura], 1951. 22 p., 1 h.

Tirada aparte de: «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 1951.

LA EXPOSICIÓN DE PINTURA ISABELINA. Madrid, 1951. 5 p., VIII lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 2.º cuatrimestre 1951.

ICONOGRAFÍA DE LA INFANTA ISABEL. Madrid, 1951. 7 h., XIV lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 3.º cuatrimestre 1951, p. 237-249.

REFLEXIONES ANTE UNA EXPOSICIÓN DE RETRATOS. EL RETRATO COMO GÉNERO PICTÓRICO. Madrid, 1951. 36 p., VI lám.

Tirada aparte de: «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. LV, 1951.

UNA OBRA INÉDITA DE CEÁN BERMÚDEZ: LA «HISTORIA DEL ARTE DE LA PINTURA» (s. l., s. ed., s. a.), 95 p., lám.

Tirada aparte de: «Academia», Anales y Boletín de la Real Academia de San Fernando, 2.º semestre 1951, p. 151-243.

EN EL CENTENARIO DE D. VICENTE LÓPEZ. PINTURAS DEL ARTISTA EN EL PALACIO REAL DE MADRID (s. l., s. ed., s. a.), 35 p., 12 lám.

Tirada aparte de: «Academia», Anales y Boletín de la Real Academia de San Fernando, 1.º semestre 1951, p. 19-51, 12 lám.

MEDIO SIGLO DE PINTURA ESPAÑOLA, p. 143-167 de: *El alma de España*, obra colectiva bajo la dirección de Gregorio Marañón. Madrid, Herederos de Manuel Herrera Oria [1951].

PAISAJES DE SÓCRATES QUINTANA, 1 h. de *Pinturas y dibujos de Sócrates Quintana*. [Exposición realizada en la] Universidad de Oviedo del 15 al 25 de junio de 1951. Oviedo, 1951.

*Exposición de pinturas de Eduardo Vicente*. Asociación de Diplomados del Instituto Internacional de Boston. Madrid. Del 15 al 31 de enero de 1951. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1951. 1 h.

*Exposición de Casimiro Sainz*. Del 24 de agosto al 4 de Septiembre de 1951. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Santander, Museo Municipal de Pinturas, 1951. 18 p., 1 h., IV lám.

INFORME SOBRE LAS OBRAS DEL TEATRO ROMANO DE MÉRIDA. «Academia», 2.º semestre 1951, núm. 2, p. 251-252.

UN GRAN PINTOR DESAPARECIDO: EVARISTO VALLE. «Clavileño», año II, Enero-Febrero 1951, núm. 7, p. 43-48, grab.

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y GOYA (PARA UNA INTRODUCCIÓN A «LOS DESASTRES»). «Clavileño», año II, Marzo-Abril 1951, núm. 8, p. 11-20, grab.

PERFIL DE JOAQUÍN VALVERDE. «Clavileño», año II, Mayo-Junio 1951, núm. 9, p. 30-36.

LA EXPOSICIÓN DE PINTURA ISABELINA EN MADRID (1830-1870). «Clavileño», año II, Julio-Agosto 1951, núm. 10, p. 47-53.  
Reproduce el texto del Prólogo al Catálogo de la Exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte.

LA PINTURA ESPAÑOLA EN LA BIENAL HISPANOAMERICANA. «Clavileño», año II, Septiembre-Octubre 1951, núm. 11, p. 37-45.

LECCIÓN Y HEROISMO DE FRANCISCO GIMENO. «Clavileño», año II, Noviembre-Diciembre 1951, núm. 12, p. 29-35.

ERIC GILL Y EL APOCALIPSIS. «Ínsula», 1951, núm. 61, p. 3.

1952

«*Los desastres de la guerra*» de Goya y sus dibujos preparatorios. ESTUDIO PRELIMINAR Y NOTAS por E. Lafuente Ferrari... Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1952. 191 p., 2 h., 83 lám. pleg., 3 lám.

*Goya y el grabado español (Siglos XVIII al XX)*. Catálogo ilustrado de la Exposición [INTRODUCCIÓN por Enrique Lafuente Ferrari] (s. l.: Madrid) Agrupación Española de Artistas Grabadores, 1952. 57 p., 2 h., lám.

*Catálogo ilustrado del Pabellón de España en la Exposición bienal de Venecia* [INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari] (s. l., s. ed.) 1952. 31 p., lám.

PRESENCIA Y MAGIA DE SALVADOR DALÍ. «Clavileño», año III, Enero-Febrero 1952, núm. 13, p. 32-39.

SILUETA DE UN PINTOR: JUAN ANTONIO MORALES. «Clavileño», año III, Marzo-Abril 1952, núm. 14, p. 41-46.

UNA ANTOLOGÍA DEL GRABADO ESPAÑOL. I. SOBRE LA HISTORIA DEL GRABADO EN ESPAÑA. «Clavileño», año III, Noviembre-Diciembre 1952, núm. 18, p. 35-44.

LA EXPOSICIÓN DE GRABADOS ESPAÑOLES EN AMÉRICA. ELOGIO DEL GRABADO. «Mundo Hispánico», 1952, núm. 49, p. 43.

INTRODUCCIÓN A LA BIENAL. «Mundo Hispánico», 1952, núm. 46, p. 14.

TOMA DE ALTURA. «Ya», 4 Noviembre 1952.

UN SALÓN DE OTOÑO. «Ya», 7 Noviembre 1952.

LÓPEZ MEZQUITA, PINTOR PURO. «Ya», I, 22 Noviembre 1952; II, 26 Noviembre 1952.

LOS PINTORES INGLESES DE LA EXPOSICIÓN DEL INSTITUTO BRITÁNICO. «Ya», 21 Diciembre 1952.

1953

BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA..., 4.<sup>a</sup> ed., rev. y ampl.... Madrid, Tecnos, 1953. 657 p., 1 h., lám. (Síntesis de arte).

TRAJANO Y EL ARTE IMPERIAL. Discurso leído en la Junta solemne conmemorativa de 31 de Octubre de 1953, p. 27-71 de: *Décimonoveno centenario del nacimiento del emperador Trajano*. Madrid, Instituto de España, 1953.

Se hizo tirada aparte en 1954.

UN NUEVO CRUCIFIJO EN MARFIL DE GASPAR NÚÑEZ DELGADO. «Academia», III Epoca, vol. II, 1.<sup>er</sup> semestre 1953, p. 17-24, lám.

UNA ANTOLOGÍA DEL GRABADO ESPAÑOL. (PARA UNA HISTORIA DEL GRABADO EN ESPAÑA). II. «Clavileño», año IV, Marzo-Abril 1953, núm. 20, p. 35-50.

LIRISMO Y COLOR EN LA PINTURA DE VÁZQUEZ DÍAZ. ENSAYO DE PARALELO ENTRE DANIEL Y JUAN RAMÓN. «Clavileño», año IV, Julio-Agosto 1953, núm. 22, p. 34-43.

GRACIA Y CAPRICHIO EN LA PINTURA (ACUARELAS DE PEPE CABALLERO). «Clavileño», año IV, Noviembre-Diciembre 1953, núm. 24, p. 38-43.

VISIÓN DE LOS TOROS EN EL ARTE. «España», núm. extraordinario, 1.<sup>er</sup> trimestre 1953, núm. 22, 4 h.

JUAN ANTONIO GAYA Y SU ESQUEMA DE LA PINTURA DE HOY. «Insula», núm. 85, 15 Enero 1953, p. 8.

EL AÑO 52 Y EL ARTE ESPAÑOL. «Ya», 2 Enero 1953.

UN SIGLO MÁS PARA LA PINTURA ESPAÑOLA. «Ya», 3 Febrero 1953.

1954

Espresati, Carlos G., *Ribalta*. 2.<sup>a</sup> ed., rev. y ampl. PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Epílogo de Antonio Llorens Solé. Barcelona, Aedos [1954]. 197 p., lám.

*Retratos de San Francisco Javier...* PRÓLOGO Y NOTAS de Enrique Lafuente Ferrari... [Madrid] Edición de las Obras Misionales Pontificias [1954]. 15 p., lám.

GOYA Y EL GRABADO ESPAÑOL, 2 h. de: *Grabados de Goya*. Selección de Aguafuertes [expuestos en la] Sala Delta, El Sardinero-Santander (s. a.: 1954).

GOYA Y EL GRABADO ESPAÑOL, 2 h. de: *9 Exposiciones*. Santander, Sala Delta, 1954.

PERFIL DE ALMAGRO, 1 h. de: *Ferias y Fiestas [Programa]*. Almagro, Agosto 1954 [Ciudad Real, Editorial Calatrava, 1954].

PINTORES DE MADRID Y DE VALENCIA, 2 h. de: *III Salón de Arte «Benimar»*. Catálogo. Valencia, Julio 1954. Valencia, 1954.

LA VIRGEN EN EL TAPIZ. LOS MEJORES TAPICES MARIANOS DEL MUNDO. «Arte y Hogar», núm. 114-115, 1954, con lám.

*Homenaje a Jesús Olasagasti*. ESTUDIO CRÍTICO por Enrique Lafuente Ferrari [y otros]. «Arte y Hogar», núm. 125, Noviembre 1954. 125 p., 1 h.

RICARDO BAROJA Y SU ARTE. «Clavileño», año V, Enero-Febrero 1954, núm. 25, p. 33-42.

LA EXPOSICIÓN DE LOS «CUATRE GATS» Y EL MODERNISMO CATALÁN. «Clavileño», año V, Julio-Agosto 1954, núm. 28, p. 35-45.

GREGORIO PRIETO Y SUS RETRATOS. «Clavileño», año V, Septiembre-Octubre 1954, núm. 29, p. 34-48.

PANORAMA Y PROBLEMAS DE LA PINTURA ESPAÑOLA. «Cuadernos Hispanoamericanos», Septiembre 1954, p. 336-347.

DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1954. «Ya», I, 29 Junio 1954; II, 1 Julio 1954.

ACADEMICISMO Y VANGUARDIA. «Ya», 11 Julio 1954.

REALISMO Y ACADEMICISMO. «Ya», 17 Julio 1954.

1955

ARTE DE HOY. [Torrelavega] Cantalapedra, [1955]. XV, 155 p., 1 h., lám.

EL LIBRO DE SANTILLANA. Santander, Diputación Provincial [1955]. 409 p., lám., plan. pleg.

González-Ruano, César, *Madrid*. APÉNDICE dedicado a la visita al Museo del Prado por Enrique Lafuente Ferrari. [2.<sup>a</sup> ed.]. Barcelona, Noguer, 1955. 46 p., 1 h., lám.

*L'Age d'Or Espagnol*. Le peinture en Espagne et en France autour du caravagisme [Exposition à Bordeaux 16 mai-31 juillet 1955]. Catalogue par Gilberte Martin-Mery. Avant-propos de Jacques Chaban-Delmas. PRÉFACES de Enrique Lafuente Ferrari et René Huyghe. Bordeaux, Delmas [1955]. XXII, 82 p., 8 h., LXI lám.

*Goya, die Fresken in San Antonio de la Florida zu Madrid*. KRITISCH-HISTORISCHE STUDIE von Enrique Lafuente Ferrari... [Genf] Albert Skira [1955]. 150 p., 1 h., con lám. col. (Sammlung Malerei, Farbe, Geschichte).

*Goya, Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*. ETUDE CRITIQUE ET HISTORIQUE par Enrique Lafuente Ferrari. [Génève] Albert Skira [1955]. 149 p., 1 h., con lám. col. (Collection Peinture, Couleur, Histoire).

EN EL CENTENARIO DE DON ANTONIO PALOMINO, p. 22-23 de: *III Centenario del nacimiento en Bujalance del regis pictor Acisclo Antonio Palomino 1655-1955*. [Bujalance, Ayuntamiento, 1955].

*Exposición Goya. Catálogo*. Palacio de Carlos V, Granada, Festival Internacional, 1955. [INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. (s. l.: Madrid, s. ed.: Dirección General de Bellas Artes) [1955]. 84 p., 1 h.

*N. Piñole*. [Exposición patrocinada por el Centro Asturiano de Madrid en la Sala de Exposiciones «Toisón» del 11 al 21 de Enero de 1955. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1955. 3 h., grab.

*Exposición Tomás Harris, pintor*. Del 16 al 29 de Abril de 1955, Sala Parés, Barcelona. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Barcelona, 1955. 4 h., grab.

*Basiano, el pintor de Navarra*. Exposición del 28 de Febrero al 10 de Marzo 1955, Sala Toisón, Madrid. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1955. 4 h., grab.

*Agustín Riancho*. [Exposición celebrada en Madrid del 12 al 28 de Abril de 1955. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Sala Tau, 1955]. 4 h., grab. Texto del catálogo de la Exposición Riancho, Torrelavega, 1947.

*Exposición-Homenaje a Juan de Echevarría.* INTRODUCCIÓN por Enrique Lafuente Ferrari... Madrid, Museo de Arte Moderno, Abril-Mayo 1955. (s. l.: Madrid) Dirección General de Bellas Artes (s. a.: 1955). 58 p., 12 lám.

CASTILLOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA. «Arte y Hogar», núm. 126-127, extraordinario, Diciembre 1955, 4 h.

INTRODUCCIÓN A JUAN DE ECHEVERRÍA. «Clavileño», año VI, Marzo-Abril 1955. núm. 32, p. 31-42.

BENJAMÍN PALENCIA (ENSAYO CRÍTICO), «Clavileño», año VI, Noviembre-Diciembre 1955, núm. 36, p. 30-43.

Traducido al alemán en el mismo año en la revista «Die Kunst».

EXPOSICIÓN DE OBRAS DE GOYA EN EL FESTIVAL DE GRANADA DE 1955. «Goya», núm. 7, Julio-Agosto 1955, p. 12-16.

EN MEMORIA DE ORTEGA. RECUERDOS Y DEBERES. «Insula», núm. 119, 1955, p. 3.

EL ARTE Y LA MODA. «Teresa», 1955.

UN GRAN DOLOR SOBRE ESPAÑA (En la muerte de Ortega). «A B C», 21 Octubre 1955, p. 33-34.

CONMEMORACIÓN DE ZULOAGA. «A B C», 3 Noviembre 1955.

CECILIO PLA. ILUSTRADOR DE «BLANCO Y NEGRO». «A B C», 6 Noviembre 1955.

SOBRE EXPOSICIONES MONOGRÁFICAS Y ANTOLÓGICAS. «Ya», 9 Enero 1955.

PINTURA Y GRABADO EN LA EXPOSICIÓN MARIANA. «Ya», 16 Enero 1955.

PIÑOLE, PINTOR JOVEN DE SETENTA Y OCHO AÑOS. «Ya», 25 Enero 1955.

DE LA POLÍTICA DE BELLAS ARTES. «Ya», Enero 1955.

1956

*Discursos* leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Joaquín Valverde Lasarte... [CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1956. 72 p., 1 h.

EN MEMORIA DE DON GELASIO OÑA. Madrid, 1956. 1 h., 1 lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 2.º y 3.º trimestre 1956, p. 229-230.

EL PAISAJE EN ESPAÑA, p. 27-43 de: *Un siglo de Arte español (1856-1956)* [Exposición conmemorativa del Primer Centenario de las Nacionales de Bellas Artes]. Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, 1955 [Al fin: 1956].

*Exposición antológica y de homenaje al pintor Valentín de Zubiaurre*. Del 16 al 29 de Febrero de 1956. Sala Toisón. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1956. 5 p., grab.

EL SALÓN DE LOS GOYAS EN EL PALACIO DE LIRIA. «Arte y Hogar», núm. 139 y 140, Diciembre 1956, con lám.

PICASSO O SESENTA AÑOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. «Clavileño», año VII, Enero-Febrero 1956, núm. 37, p. 43-55.

LAS ARTES VISUALES Y SU HISTORIA EN EL PENSAMIENTO DE ORTEGA. «La Torre», n.ºs 15 y 16, 1956, p. 167-247.

NUEVO DESCUBRIMIENTO DE GOYA. LOS FRESCOS DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. «A B C», I, 13 Enero 1956.

GOYA Y LOS FRESCOS DE LA FLORIDA. «A B C», II, 20 Enero 1956.

LA OTRA ANDALUCÍA. «A B C», 4 Marzo 1956.

RUINAS EN GUADALAJARA. «A B C», 22 y 24 Julio 1956.

EN MEMORIA DE ROBERTO DOMINGO, «A B C», 14 Agosto 1956.

1957

Soria, Martín S., *Agustín Esteve y Goya*. Con un PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1957. 165 p., 1 h., 95 lám.

MIRÓ O LA PINTURA EN LIBERTAD. Madrid, etc., 1957. 15 h.

Tirada aparte de: «Papeles de Son Armadans», n.º XXI, Diciembre 1957, p. 281-310.

NOTAS ACERCA DE LOS ARTISTAS MANCHEGOS, p. 5-7 de: *Exposición de artistas manchegos de hoy*. Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid. [Marzo 1957. Ciudad Real, Diputación Provincial, 1957].

*Exposición-homenaje a Ricardo Baroja*. INTRODUCCIÓN por Enrique Lafuente Ferrari. Catálogo por Joaquín de la Puente, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, Junio-Julio 1957. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957. 123 p., 1 h., lám.

Fundación Manuel-José Rodríguez Acosta. *Primer Concurso Exposición: El paisaje*. Granada, Junio-Julio 1957. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Granada, 1957. 17 h., lám.

D. ELÍAS TORMO MONZÓ. NECROLOGÍA. «Academia», trienio 1955-1957, núm. 5, p. 33-38, 1 lám.

ESQUEMA Y NEXO DE LOS PINTORES MONTAÑESES. «Arte y Hogar», núm. 152, extraordinario, Diciembre 1957, 4 h.

Reimpreso en: «*Antología y maestros pintores de Cantabria*» [Exposición en Santillana del Mar, Torre de Don Borja, Julio-Agosto 1983]. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1983.

UN SIGLO DE ARTE ESPAÑOL, 1856-1956. «Clavileño», año VIII, Enero-Febrero 1957, núm. 43, p. 34-52.

UN SIGLO DE PAISAJE EN LA PINTURA ESPAÑOLA. «Goya», núm. 17, Marzo-Abril 1957, p. 276-288.

RIESCO Y LÍMITES DE LA ESCULTURA AL AIRE LIBRE. «Índice», año II, núm. 193, Julio 1957.

LOA Y ENDECHA DE LOS MUSEOS ESPAÑOLES. Suplemento de «Insula», 15 Enero 1957, n.º 122, 1 h.

- TOLEDO Y EL GRECO. «Insula», núm. 125, Abril 1957, p. 1 y 8.
- LA ENSEÑANZA COMO MISIÓN. «A B C», 22 Enero 1957.
- SOBRE LOS COLOQUIOS [El libro «El Greco y Toledo» del Dr. Marañón]. «A B C», 23 Abril 1957.
- MÚSICA EN LA CALLE. «A B C», 5 Mayo 1957.
- PRIMAVERA EN LA MANCHA. «A B C», 20 Mayo 1957.
- VARIACIÓN ESTÉTICA EN TONO MENOR. [A propósito de una Exposición de la Compañía Ibarra en la Sociedad de Amigos del Arte]. «A B C», 21 Junio 1957.
- CASTICISMO Y MODERNIDAD EN NUESTRA ARQUITECTURA ACTUAL. «A B C», I, 6 Agosto 1957.
- TENDENCIAS Y GUERRILLAS EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA. «A B C», II, 11 Agosto 1957.
- LA CRÍTICA EN LA ARQUITECTURA. «A B C», III, 14 Agosto 1957.
- LOS PINTORES DEL PAISAJE MANCHEGO. «A B C», 1 Septiembre 1957.
- LA ARQUITECTURA, PROBLEMA SOCIAL. «A B C», 27 Octubre 1957.
- HABITABILIDAD Y OPINIÓN DE LA ARQUITECTURA. «A B C», 3 Noviembre 1957.
- MODOS DE REALISMO (SOBRE LA PINTURA DE UCELAY). «A B C», 16 Noviembre 1957.
- EN LA MUERTE DE DON ELÍAS TORMO. «A B C», 26 Diciembre 1957.
- PARA LA HISTORIA DEL TERCER GRECO DEL COLEGIO DEL PATRIARCA. «Las Provincias» (Valencia), 2 Enero 1957, p. 9.

1958

NOTICIA DE BRUNO SAETTI. Madrid, Ed. Nacional, 1958. 15 h., lám. (Cuadernos de Arte, 30).

*La música en la vida espiritual*. Discurso leído por Federico Sopena Ibáñez ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el acto de su recepción... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Taurus, 1958. 69 p., 1 h.

*Discursos* leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Ramón Stolz Viciano. CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1958. 95 p., 1 h.

*Moda española en Bruselas.* Programa de la actuación de la Alta Costura española.  
PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Edicolor, 1958. 2 h.  
Texto en español y francés.

*Manuel Benedito.* TEXTO de Enrique Lafuente Ferrari. [Exposición realizada en  
Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Junio 1958.  
Madrid] (s. a.: 1958). 34 h., lám.

EL SIGLO DEL ROCOCÓ. CUARTA EXPOSICIÓN DEL CONSEJO DE EUROPA. «Goya»,  
núm. 26, Septiembre-Octubre 1958, p. 70-75.

IDEOLOGISMO Y UTOPIA EN LA ARQUITECTURA. «A B C», 3 Enero 1958.

CONGESTIÓN ESCOLAR. «A B C», 9 Enero 1958.

LA ENSEÑANZA COMO MISIÓN. «A B C», 22 Enero 1958.

DE LAS HUMANIDADES Y DE LOS MAESTROS. «A B C», 15 Febrero 1958.

INGENIERÍA Y ARQUITECTURA. «A B C», 23 Febrero 1958.

LAS BUENAS MANERAS EN LA ARQUITECTURA. «A B C», 23 Marzo 1958.

SOBRE LAS FUENTES EN MADRID. «A B C», 15 Mayo 1958.

VACACIONES DE HOY. «A B C», 27 Septiembre 1958.

ALEMANIA DE NUEVO. «A B C», 4 Octubre 1958.

EL MILAGRO DE FRANCFORT O GOETHE Y EL OTRO. «A B C», 19 Octubre 1958.

EN LA EXPOSICIÓN DEL ARTE ROCOCÓ EN MUNICH. «A B C», 2 Noviembre 1958.

EL BARROCO GERMÁNICO EN SU PAISAJE. «A B C», 7 Noviembre 1958.

EUROPA EN MUNICH. «A B C», 9 Noviembre 1958.

1959

DESPEDIDA A HERMEN ANGLADA. Madrid, etc., 1959, 2 h.

Tirada aparte de: «Papeles de Son Ardamans», n.º XL, Julio 1959, p. 73-76.

EN EL ANIVERSARIO DE RAMÓN STOLZ. Madrid, 1959, 10 h., lám.

Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de  
San Fernando. 2.º semestre 1959, p. 25-45.

*Exposición homenaje a Ramón Stolz Viciano*. TEXTO de Enrique Lafuente Ferrari [Realizada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Noviembre 1959. Madrid] (s. a.: 1959). 21 h., lám.

*Exposición de pinturas de José Caballero para el nuevo trasatlántico «Cabo San Vicente»*. Del 20 al 26 de Mayo de 1959 [Madrid] Museo Nacional de Arte Contemporáneo. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari] (s.l.: Madrid), Ibarra, 1959. 4 h., grab.

*Exposición antológica del pintor manchego Antonio López Torres*. Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid. [Junio 1959. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1959]. 4 h., grab.

ÁFRICA EN LA PINTURA. «Archivos del Instituto de Estudios Africanos», año XIII, núm. 51, Octubre 1959, p. 7-18.

INDAGACIÓN DEL COMPÁS Y EL PARAMENTO. ANTE LA FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. «Arte y Hogar», núm. 176-177, Diciembre 1959, 3 h.

EL ARTE FLAMENCO Y EL CENTENARIO DE CARLOS V EN LA EXPOSICIÓN DE LOS AMIGOS DEL ARTE. «Blanco y Negro», 17 Enero 1959, 2 h.

LA ÓPERA Y EUROPA. «A B C», 20 Enero 1959.

MAYO EN EL VALLE DEL DUERO. «A B C», 22 Mayo 1959.

EL GRAN ESPECTÁCULO Y NUESTRA CULTURA. «A B C», 16 Diciembre 1959.

LA EXPOSICIÓN DE CAPUZ. Suplemento del «Ya», 22 Noviembre 1959.

## 1960

VELÁZQUEZ. ÉTUDE BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE. Traduit de l'espagnol par Jacques Lassaigne. [Genève] Skira [1960]. 128 p., 2 h., grab. col. (Collection Le goût de notre temps).

Editado en inglés en 1960 y en español en 1966 también por Skira y en la misma colección.

VELÁZQUEZ, SA VIE ET SON OEUVRE. [Paris] Publications Filmées d'Art et d'Histoire [1960]. 2 v., 41 diapositivas.

Portada y texto del vol. II en español.

- VELÁZQUEZ O LA SALVACIÓN DE LA CIRCUNSTANCIA. Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1960. 51 p., 1 h.
- LA SITUACIÓN DEL ARTE EN LA ESPAÑA DE HOY... Madrid, Dirección General de Enseñanza Media (s. a.: 1960). 16 p., lám. (Publicaciones de la «Revista de Enseñanza Media», n.º 178).  
Se publicó en: *Cátedra 1960-61. Prontuario del profesor*. Madrid, Dirección General de Enseñanza Media [1960]. p. 227-240.
- Stout, George L., *Restauración y conservación de pinturas*. PREFACIO de E. Lafuente Ferrari. [Traducción y prólogo a la edición española de Eduardo Núñez J. Peñasco]. Madrid, Tecnos (s. a.: 1960). 183 p., XXIV lám., grab.
- SILUETA Y MEMORIA DE SOTOMAYOR. Madrid, 1960. 3 h., VIII lám.  
Tirada aparte de: «Arte Español», 3.º trimestre 1960, p. 85-90.
- PICASSO AL TRASLUZ DE MÁLAGA. Madrid, etc., 1960. 18 p., lám.  
Tirada aparte de: «Papeles de Son Armadans», n.º XLIX, Abril 1960, p. 15-50.
- MI DON MANUEL GÓMEZ MORENO. Homenaje al maestro en sus noventa años (s. l., s. ed., s. a.). 16 h., lám.  
Tirada aparte de: «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», t. LXVIII, 1960, p. 289-319.
- VELÁZQUEZ EN ORTEGA Y GASSET. p. 579-612 del t. I de: *Varia Velazqueña*. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. 1660-1960. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960.
- VELÁZQUEZ Y LA REINA ISABEL DE BORBÓN. «Arte y Hogar», núm. 183, Junio 1960. 3 h., con grab.
- VELÁZQUEZ Y DOÑA MARIANA DE AUSTRIA. «Arte y Hogar», núm. 188-189, extraordinario, Diciembre 1960, 3 h.
- RUEDO Y DIÁLOGO EN TORNO A LAS PLAZAS DE TOROS. «Blanco y Negro», 20 Febrero 1960, 2 h.
- LAS ILUSTRACIONES DE «BLANCO Y NEGRO» Y SU ÉPOCA. «Blanco y Negro», 26 Noviembre 1960, 2 h.

- LA PRIMACÍA DE LO HUMANO. «El Correo», Diciembre 1960 (año XIII), p. 14-17.  
 Revista de la UNESCO editada también en francés, inglés, alemán y ruso.
- VELÁZQUEZ Y LOS RETRATOS DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES. «Goya», número extraordinario Julio-Octubre 1960, p. 64-73.
- LA HISTORIA EN EL TEATRO. «A B C», 3 Enero 1960.
- AGUIAR Y SU APOCALIPSIS. «A B C», 2 Mayo 1960.
- GRANADA Y LA FUNDACIÓN ACOSTA. «A B C», 17 Agosto 1960.
- SOBRE EL ARTE RELIGIOSO DE HOY. «A B C», 27 Agosto 1960.
- LA REGIA DESCENDENCIA DE VELÁZQUEZ. «A B C», 16 Noviembre 1960.
- DE VELÁZQUEZ AL REY BALDUINO. «A B C», 17 Noviembre 1960.
- GLORIA DE VELÁZQUEZ EN EL BUEN RETIRO. «A B C», 13 Diciembre 1960.
- RESPONSO URBANO A LAS CENIZAS DE VELÁZQUEZ. «A B C», 29 Diciembre 1960.
- SUEÑO Y ENIGMA DE VELÁZQUEZ. Suplemento de «Ya», 10 Enero 1960.
- PALABRAS EN HONOR DE BUERO VALLEJO. Discurso pronunciado en la Escuela de Bellas Artes. Madrid, 1960. 7 p.  
 Inédito. Referencia en p. 156, nota 10, de: *El teatro de Buero Vallejo* por Ricardo Domenech. Madrid, Gredos [1973] (Biblioteca Románica Hispánica, 198).

1961

- VELÁZQUEZ, INFANTS ET INFANTES. [Traduction de José M. del Valle]. Paris, Fernand Hazan [1961]. 8 h., 15 lám. col.
- GOYA. GRAVURES ET LITHOGRAPHIES. OEUVRE COMPLÈTE. [Traduction par Yvette Delétang-Tardif. Paris]. Arts et Métiers Graphiques [1961]. XXX p., 4 h., 288 lám.
- Goya. Sämtliche Radierungen und Lithographien.* EINFÜHRUNG von Enrique Lafuente Ferrari [Übersetzung des spanischen originaltextes von Ludwig Bakalovits]. Wien, etc., Anton Schroll (s. a.: 1961). 50 p., 1 h., 288 lám.
- Goya. Grabados y litografías.* ESTUDIO PRELIMINAR de Enrique Lafuente Ferrari. Buenos Aires, Emecé [1961]. XXXII p., 4 h., 288 lám.

*Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo.* Discurso del Académico Numerario José Aguiar, leído en el acto de su recepción pública... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1961, 63 p.

Stolz Viciano, Ramón, *Dibujos y estudios para sus pinturas murales.* INTRODUCCIÓN por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid [Vda. del artista] 1961. 131 p., 1 h., lám.

*Pinturas de Evaristo Valle* (Colección de la Diputación Provincial). [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari] Gijón, etc., Diputación Provincial de Asturias, 1961. 6 h., grab.

Texto de la *Exposición de Artistas Asturianos. Homenaje a Evaristo Valle.* Tertulia Naranco. Oviedo, 1954.

EN MEMORIA DE D. PABLO GUTIÉRREZ MORENO. Madrid, 1961, 7 h.

Tirada aparte de: «Academia», 1.<sup>er</sup> semestre 1961.

EL BOCETO PARA LA CÚPULA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. Madrid, 1961. 6 p., V lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 1.<sup>er</sup> cuatrimestre 1961.

MUNDO Y ESTILO EN VELÁZQUEZ, p. 9-32 de: *III Centenario de la muerte de Velázquez*, conmemorado por el Instituto de España... Discursos de los señores Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar y Diego Angulo Iñiguez. Madrid, 1961.

EN MEMORIA DE ZABALETA, 6 h. de: *Exposición antológica de Rafael Zabaleta, 1907-1960.* Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1961-1962. Madrid, Ministerio de Educación Nacional (s. a.: 1961).

LA NUEVA ESCUELA NORMAL DE SEGOVIA. «Academia», 2.<sup>o</sup> semestre 1961, núm. 13, p. 86-87.

PICASSO O LA VOZ DEL SIGLO XX. «Blanco y Negro», 4 Marzo 1961, 6 h., lám.

DE ARTE. «Cotas», 1961, año 1, n.º 2.

DE VELAZQUEZ A PICASSO. SUGGESTIONS POUR UNE COMPREHENSION DE L'ART ESPAGNOL. [Traduit par M. Charete del Castillo]. «Cuadernos de Historia Mundial», vol. VI, núm. 4, 1961, p. 990-1005.

Revista patrocinada por la UNESCO en español, francés e inglés.

VELÁZQUEZ Y FELIPE IV. «Mundo Hispánico». núm. 155, año XIV, Febrero 1961, p. 21-25.

CARA Y CRUZ DE GOYA. «Mundo Hispánico», núm. 164, extraordinario dedicado a Goya, año XIV, Noviembre 1961, p. 9-14.

EL SOLDADO DE LAS LANZAS DE VELÁZQUEZ. «Selecciones del Reader's Digest», Febrero 1961, 2 h.

SUEÑO Y DESTINO DE ALONSO BERRUGUETE. «El Norte de Castilla», suplemento especial, 1961.

HUMANIDAD, CARBO, SIMPATÍA Y DESPRENDIMIENTO. «A B C», 20 Septiembre 1961.

SOLILOQUIO Y CONFIDENCIA ANTE LA CONDESA DE CHINCHÓN. «A B C», 12 Noviembre 1961.

LA ESTATUA ECUESTRE DE PEDRO DE VALDIVIA. «A B C», 24 Noviembre 1961.

ESPAÑA SE RECONOCE EN VELÁZQUEZ. Suplemento del «Ya», 12 Enero 1961.

1962

DE TRAJANO A PICASSO. ENSAYOS. Barcelona, etc., Noguer [1962]. 490 p., 1 h., 32 lám., 20 cm.

*Alonso Berruguete*. Discurso del Académico electo Francisco de Cossío y Martínez Fortún, leído en el acto de su recepción pública... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962. 81 p.

EL BRONCE ECUESTRE DE PEDRO DE VALDIVIA. Madrid, 1962, 4 h., 1 lám.  
Tirada aparte de: «Revista de Indias», núms. 89-90 (Julio-Diciembre), 1962, p. 475-480.

VÁZQUEZ DÍAZ Y SU ARTE, p. 6-30 de: *Daniel Vázquez Díaz* [Catálogo de sus obras en la] Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962 (s.l.: Madrid) [Dirección General de Bellas Artes, 1962].

*Exposición Agustín Riancho*. 15 Junio-15 Septiembre 1962, Monasterio de Regina Coeli, Santillana del Mar. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari, Santander, 1962]. 8 h., lám.

Texto del *Catálogo de la Exposición Riancho*. Torrelavega, 1947.

*Gerardo de Alvear*. TEXTOS de Gerardo Diego y Enrique Lafuente Ferrari [Exposición realizada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Marzo 1962. Madrid] (s. a.: 1962). 20 h., lám.

*Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón* publicado por Alfonso E. Pérez Sánchez... con una INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1962. XXIV, 184 p., 320 lám.

*Mateo Hernández*. Exposición Nacional de Bellas Artes 1962 [TEXTOS de Francisco de Cossío y Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Dirección General de Bellas Artes [1962]. 38 p., 1 h., lám.

*Exposición Zuloaga*. INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Junio 1962, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid (s. l.: Madrid; s. a.: 1962). 38 p., lám.

CHANDLER RATHFON POST. IN MEMORIAM. «Atlántico», Revista de Cultura Contemporánea, n.º 20, 1962, p. 26-67.

Reimpreso posteriormente en tirada aparte y diferente formato.

ITINERARIO ESTILÍSTICO DE LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS. «Arte y Hogar», número extraordinario, 212-213, Diciembre 1962, 2 h.

GOYA Y EL SIGLO XIX. «Cotas», 1962, año 2, núm. 3.

VÁZQUEZ DÍAZ. «Cotas», 1962, año 2, núm. 4.

TOLEDO Y SU NUEVO MUSEO. «Cotas», 1962, año 2, núm. 5.

DESDE ARCHIDONA. «Cotas», 1962, año 2, núm. 6.

EN LA RUTA DE COMPOSTELA. «Cotas», 1962, año 2, núm. 7.

ESPAÑA VISTA POR ZULOAGA. «Cotas», 1962, año 2, núm. 8.

EL PALACIO DE ELSEDO Y SU RESURRECCIÓN. «Cotas», 1962, año 2, núms. 9 y 10.

UN LIBRO PINTADO POR RUBENS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID. «Mundo Hispánico», núm. 169, Abril, año XV, 1962, p. 26-30.

ANTE EL SAN BENITO DE BERRUGUETE. «A B C», 10 Marzo 1962.

ZULOAGA DE NUEVO. «A B C», 7 Junio 1962.

POLÉMICA Y ACTUALIDAD EN ZULOAGA. «A B C», 28 Junio 1962.

RAMÓN STOLZ Y SUS DIBUJOS. «A B C», 20 Septiembre 1962.

1963

CONMEMORACIÓN DE SOROLLA, disertación leída en el Acto inaugural del curso de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando..., por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, 1963. 30 p.

LA VIDA Y EL ARTE DE EVARISTO VALLE. Oviedo. [Diputación Provincial] 1963. XVIII, 418 p., 2 h., lám. col. y negr.

Goya y Lucientes, Francisco, *La tauromaquia*. Les 33 eaux-fortes du tirage original suivies de 11 planches inédites, avec 15 épreuves d'état, 42 esquisses préparatoires et 7 dessins et gravures divers. INTRODUCTION, ÉTUDE ET PRÉSENTATION par Enrique Lafuente Ferrari... Traduction de Mathilde Pomés. [Paris] Le Club français du livre, 1963. 210 p., 2 h., con lám.  
Edición reservada para los miembros del «Club français du livre».

CUARENTA AÑOS DE DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE. Madrid, Revista de Occidente, 1963. 7 h.  
Tirada aparte de: «Revista de Occidente», núm. 8 y 9, Noviembre 1963, p. 313-326.

VELÁZQUEZ Y POUSSIN. Communication de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Casa de Velázquez (s. a.: 1963). 8 h.  
Tirada aparte de: *Velázquez, son temps, son influence*. Actes du Colloque tenu à la Casa de Velázquez les 7, 9 y 10 Décembre 1960. Paris, Arts et Métiers Graphiques [1963], p. 35-49.

EN MEMORIA DE FRANCISCO CARRETERO, p. 5-10 de: *El pintor de la Mancha Francisco Carretero* [Exposición realizada en Madrid, Galería Quixote, 1963]. Madrid, 1963.

1964

MUSEO DEL PRADO. PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. [Madrid] Aguilar [1964]. 387 p., 4 h., grab. col. y negr. 100 diapositivas col. (Librofilm, Aguilar).

Reimpreso en 1966, 1968 y 1969.

Goya, *Los frescos de San Antonio de la Florida*. TEXTOS de Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz [Ginebra], Skira, etc. [1964]. 154 p., 1 h., con lám. col. (Pintura Española, 3).

*Elogio de Eugenio Hermoso*, discurso del Académico Luis Mosquera Gómez leído en el acto de su recepción... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964. 29 p., lám.

Peña Hinojosa, Baltasar, *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari]. Málaga [Instituto de Cultura de la Diputación Provincial], 1964. 132 p., LXXX lám.

EN MEMORIA DE EUGENIO HERMOSO, p. 7-31 de: *Exposición Eugenio Hermoso*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Octubre-Noviembre 1964. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (s. a.: 1964). 39 p., 14 lám.

L'ÉVOLUTION DE SON GÉNIE. [Traduit de l'espagnol par Josette Contreras], chapitre VI, p. 181-218 de: *Goya* (s. l.: París), Hachette [1964]. (Collection Génies et Realités, 19).

*Menchu Gal* [Monografía realizada con motivo de la Exposición celebrada en el Ateneo de Madrid, Enero 1964]. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1964. 8 h., lám. (Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas. Colección ordinaria, 136).

EN EL CENTENARIO DE ITURRINO. «Artes», núms. 54 y 55, Abril-Mayo 1964.

PLEAMAR DE ZURBARÁN. Suplemento del «Noticiero Universal», 15 Diciembre 1964.

1965

*Le pitture di Goya a S. Antonio de la Florida*. TESTO di Enrique Lafuente Ferrari. Milano, etc., Fratelli Fabri, etc. (s. a.: 1965). 38 p., 1 h., con lám. col. (*L'Arte racconta*, 46).

VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO... [Granada] Albaicín/Sadea (s. a.: 1965). 16 h., lám. col., lám. pleg. (*Forma y Color*, 1).

*María Calvet* [Exposición realizada en] Salamanca, Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, del 24 al 30 de Noviembre [1965]. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Salamanca, 1965, 6 h., lám.

UNA REVISIÓN DE VELÁZQUEZ. «Ínsula», n.º 221, Abril 1965, p. 1-2.

1966

VELÁZQUEZ. ESTUDIO BIOGRÁFICO Y CRÍTICO por Enrique Lafuente Ferrari. [Barcelona], Carroggio, etc. [1966]. 130 p., 1 h., con lám. col. (Colección *El gusto de nuestro tiempo*).

GOYA. México, etc., Hermès en colaboración con la Unesco [1966]. 24 p., 3 h., 30 lám. col. (Unesco-Hermès bolsilibros de arte, 19).  
Ediciones en español, francés, inglés, alemán y ruso.

Mariás, Julián, *Nuestra Andalucía*. Con una colección de acuarelas a todo color de Alfredo Ramón. COMPÁS por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Rafael Díaz Casariego, 1966. 112 p., 3 h., con lám. col. y negr.  
De este libro se hizo una edición especial para la Colección «Tiempo para la alegría» de 131 ejemplares.

ARTES DE LA TIERRA Y CERÁMICA ESPAÑOLA, p. 17-22 de: *Cerámica española, de la Prehistoria a nuestros días*. [Exposición realizada en Madrid, Casón del Buen Retiro, Marzo-Abril 1966. Madrid] Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes (s. a.: 1966).

*María Calvet* [Exposición realizada en Madrid, Galería de Arte Círculo, 2 Febrero 1966. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1966. 2 h.

*Vázquez Díaz en Santiago de Compostela* [Exposición organizada por la «Brodway Art Gallery» del 1-15 Agosto 1966. INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1966]. 6 h., lám.

PABLO RUIZ PICASSO AUS MÁLAGA. «Merian», Heft 2, XIX, Februar 1966, p. 24-27.

1967

*José Moreno Carbonero*. TEXTO de Enrique Lafuente Ferrari... Málaga, Caja de Ahorros Provincial [1967]. 20 h., grab. (Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, IV).

*Jacinto Alcántara. Homenaje del Ayuntamiento de Madrid en el primer aniversario de su muerte* [ESTUDIO por Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1967. 45 p., lám.

EN MEMORIA DE PEDRO DE MATHEU, 2 h. de: *Pedro de Matheu*. Exposición de las obras donadas al Estado español por los familiares del artista. [Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967].

EN MEMORIA DE PEDRO DE MATHEU, 2 h. de: *Catálogo de la Exposición de pinturas de Pedro de Matheu*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad (s. a.: 1967).

INTIMIDAD Y SILENCIO ARMONIOSO, 1 h. de: *24 pinturas de Luz de Alvear* [Exposición realizada en la] Galería Quixote, Madrid, 1967 [del 30 de Enero al 12 de Febrero]. Madrid, 1967.

*Mariano Ballester* [Exposición realizada en Murcia, Banco Exterior de España, del 21 al 29 de Enero de 1967. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Murcia, 1967. 2 h., grab.

*Esculturas de Castrillón* [Exposición realizada] en Bilbao, Museo del Parque, 1967, del 26 de Marzo al 6 de Abril. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Bilbao, Asociación «Amigos del Museo», 1967. 1 h.

1968

GOYA. [Lausanne, etc.], Editions Rencontre en accord avec l'UNESCO [1968]. 84 p., 24 dpositivas.

Texto en español, francés, inglés y alemán.

ELOGIO DE DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ en el acto de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1968. 16 p.

1969

GOYA: MUJERES EN EL MUSEO DEL PRADO... [Granada]. Albaicín/Sadea [1969]. 19 h., lám. col., lám. pleg. (Forma y Color, 53).

*Il Greco de Toledo e il suo espressionismo estremo.* TESTO di Enrique Lafuente Ferrari, con un appendice di José Manuel Pita Andrade. [Traduzioni di Antonio Gasparetti. Milano] Rizzoli [1969]. 159 p., 5 h., lám. col. pleg. (Grandi Monografie d'Arte).

Editado en francés e inglés por la misma editora y en el mismo año.

RICARDO ARREDONDO «EL PINTOR DE TOLEDO» (1969). Madrid (s. a.: 1969). 43 p., XII lám.

Tirada aparte de: «Arte Español», 1969.

RICARDO ARREDONDO «EL PINTOR DE TOLEDO». 2 h. de: *Exposición antológica de Ricardo Arredondo.* Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Febrero 1969. Madrid, 1969.

ADOLFO ESTRADA, PINTOR, 3 h. de: *Estrada.* Exposición, Marzo 1969, en la Galería Quixote. Madrid, 1969.

1970

EL PRADO. ESCUELAS ITALIANA Y FRANCESA. [Madrid] Aguilar [1970]. 351 p., lám., grab., 100 diapositivas color (Librofilm).

Reimpreso en 1978.

*Obras famosas de Goya.* TEXTOS: Enrique Lafuente Ferrari [Colonia, Nattermann International] (s. a.: 1970). 212 p., con lám. col.

Edición no comercial para distribuir entre los médicos españoles.

*El pintor ante el muro,* discurso del Académico Hipólito Hidalgo de Caviedes... con motivo de su recepción y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1970. 67 p.

EN EL CENTENARIO DE D. ELÍAS TORMO. Madrid, 1970. 14 p., lám.

Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1.º semestre 1969, p. 17-30, lám.

NECROLOGÍA. DON SECUNDINO ZUAZO UGALDE. Madrid, 1970. 5 h., lám.

Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2.º semestre 1970, p. 3-13, lám.

DANIEL VÁZQUEZ DÍAL, PERFIL DE SU VIDA Y SU OBRA. 47 h., con lám. de: *Exposición homenaje a Vázquez Díaz (1882-1969)*. Fundación Rodríguez Acosta. Granada, Junio-Julio 1970. [Granada, Fundación Rodríguez-Acosta] (s. a.: 1970).

HOMENAJE POSTUMO A CARLOS MASBERGER, 2 h. de: *Exposición Masberger*. Círculo de Bellas Artes, Madrid [del 5 al 20 de febrero 1970]. Madrid, 1970.

*D'Harcourt*. [Exposición de Mercedes d'Harcourt realizada en la Casa de Cultura de Avila, Octubre 1970. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Avila, 1970]. 2 h.

DON MANUEL GÓMEZ MORENO. UN CENTENARIO DEL 98. «Insula», n.º 280, Marzo 1970, p. 1.

Reimpreso en: *Homenaje a Gómez Moreno, 1870-1970*. Granada, Universidad, 1970. 249-253 p.

«INSULA» PRESENCIA Y TESTIMONIO. «Insula», núm. 284-285, Julio-Agosto 1970. 25 aniversario, p. 3.

1971

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA (s. l.: Barcelona). Salvat, etc. (s. a.: 1971). 122 p., 1 h., lám. col. (Libros RTV, 100).

*Real Fábrica de Tapices. 1721-1971* [por] Enrique Iparaguirre. Carlos Dávila. [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1971]. 128 p., lám. col. y negr.

DON ELÍAS TORMO Y MONZÓ. Valencia, 1971. 7 p.

Tirada aparte de «Archivo de Arte Valenciano», 1971.

DON FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-CANTÓN. IN MEMORIAM. Madrid, 1971. 8 h., 1 lám.  
Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2.º semestre 1971, p. 3-32, lám.

NOTAS NECROLÓGICAS DE EDUARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ (1886-1971). Madrid, 1971.  
3 h., 1 lám.  
Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellos Artes de San Fernando, 2.º semestre 1971.

EN EL CENTENARIO DE IGNACIO ZULOAGA (1870-1945). Madrid, 1971. 10 h., 2 lám.  
Tirada aparte de: «Revista de Occidente», núm. 94, Enero 1971, p. 113-131.

MARI PEPA ESTRADA O LA PINTURA DEL RECUERDO, 1 h. de: *Mari Pepa Estrada* [Exposición realizada en Madrid, Galería Ramón Duran, del 9 al 23 de Diciembre de 1971]. Madrid, 1971.

EL LIRISMO REPOSANTE DE HERNÁNDEZ QUERO, 1 h. de: *Hernández Quero*. [Exposición en] Madrid, Edaf, Sala de Arte, Abril. Madrid (s. a.: 1971).

EN MEMORIA DE PHYLLIS TURNBULL (1924-1971). «Insula», núm. 298, 1971.

1972

LA VIDA Y EL ARTE DE IGNACIO ZULOAGA. 2.ª ed., corr. y aum. [Madrid] Revista de Occidente [1972]. 4 h., 497 p., 1 h., con lám. col. y negr.

EL PRADO. DEL ROMÁNICO AL GRECO. Nueva ed., rev. por el autor. [Madrid] Aguilar [1972]. 334 p., 3 h., lám. grab., 100 diapositivas color (Librofilm Aguilar). Reimpreso en 1974 y 1978.

*Breve historia del aguatinata (De Goya a Picasso)*, discurso académico de Teodoro Miciano Becerra leído en su recepción... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1972. 67 p.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández. [Madrid] Alianza Editorial (s. a.: 1972). X h., 350 p., con lám. (Alianza Universidad, 12).

LA VOCACIÓN PICTÓRICA DE LUIS AZCÁRATE, 1 h. de: *Exposición del pintor Luis Azcárate*. Alcalá de Henares, Abril-Mayo 1972. Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 1972.

PERFIL DE RICARDO BAROJA, p. 85-137 de: *Imagen de los Baroja...* Madrid [Banco Ibérico], 1972.  
Edición de 300 ejemplares realizada por el Banco Ibérico para felicitar las Navidades de 1972.

*Exposición antológica Llorens (1874-1948)*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Enero-Febrero 1972. [COMENTARIO A SU PINTURA por Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (s. a.: 1972). 42 h., lám.

1973

UN AUTÓGRAFO AMATORIO DE LOPE DE VEGA. Santander [Bedia] 1973. 43 p. 1 h. (Colección Clásicos de todos los años).

VELÁZQUEZ, PRÍNCIPES E INFANTAS... Barcelona, Gustavo Gili (s. a.: 1973). 9 h., 15 lám. col.

*Varia neoclásica*. Discurso del Académico electo Fernando Chueca Goitia... con motivo de su recepción y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973. 179 p.

Bédat, Claude, *L'Académie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808...* [PRÓLOGO en español de Enrique Lafuente Ferrari]. Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail [1973]. XX, 478 p., 1 h., 96 lám. (Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Serie A, t. 19).

DESPEDIDA A PABLO RUIZ PICASSO. Madrid, 1973. 8 h., lám.

Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1.º semestre 1973, p. 25-40, lám.

JUICIO CRÍTICO SOBRE LA PINTURA DE MANUEL BLASCO, p. 5-7 de: *La Málaga de comienzos de siglo*, por Manuel Blasco. Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación, 1973.

ANTOLOGÍA Y RECUERDO DE RAMÓN STOLZ VICIANO, 2 h. de: *R. Stolz Viciano* [Exposición realizada del 6 al 30 de Noviembre de 1973 en la Sala Tartessos de Madrid]. Madrid, 1973.

20 desnudos dibujados por Genaro Lahuerta, precedidos de un autorretrato. INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Valencia, Arte Gráficas Vicent, 1973.  
Tirada de 150 ejemplares reunidos en carpeta.

*Impresionistas y contemporáneos franceses*. [Exposición realizada en la Galería Theo, Madrid, Enero-Febrero 1973. INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1973. 32 p., lám. col.

PALABRAS DE RECUERDO. «Peña Labra», núm. 8, 1973, p. 49-50.

Número extraordinario dedicado a la revista «Proel».

PICASSO ARTISTA REPRESENTATIVO DE NUESTRA ÉPOCA. «Ya», 10 Abril 1973, p. 7-8.

1974

Goya y Lucientes, Francisco de, *La tauromaquia*. Edición facsímil que contiene las treinta y tres estampas de la primera edición. Las doce llamadas inéditas se reproducen conjuntamente por vez primera acompañadas de un TEXTO de Enrique Lafuente Ferrari. Barcelona, Gustavo Gili [1974]. 23 p., 2 h., lám.

27 aguafuertes de Rafael Pellicer. Con un ESTUDIO PRELIMINAR Y CATÁLOGO DE LA OBRA GRABADA DEL ARTISTA por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1974, 25 p., lám.

*El retrato como aventura polémica*, discurso de Alvaro Delgado leído en el acto de su recepción... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974. 61 p.

*Vicente López, 1772-1850*. Catálogo de la Exposición conmemorativa del II Centenario de su nacimiento organizada por el Ayuntamiento de Valencia, Diciembre 1972. CONFERENCIA del Marqués de Lozoya y Enrique Lafuente Ferrari. Valencia, Ayuntamiento, 1974. 66 p., 3 h., 36 lám. (Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia. Serie primera. Catálogos, guías y repertorios, 4).

RECUERDO DE TEODORO MICIANO (1903-1974). Madrid, 1974. 9 h., lám.

Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de San Fernando, 1.º semestre 1974, p. 17-36, lám.

UN PICAZO, PINTOR MALAGUEÑO DEL SIGLO XIX Y UNAS CARTAS DE SABARTÉS. Madrid, Revista de Occidente (s. a.), 5 h.

Tirada aparte de: «Revista de Occidente», núm. 135-136, Junio-Julio 1974, p. 449-458.

PARA UNA REVISIÓN DE PICASSO (s. l.: Madrid), Revista de Occidente, 1974. 52 h., grab.

Tirada aparte de: «Revista de Occidente», núm. 135-136, Junio-Julio 1974.

UNA INTRODUCCIÓN AL EXPRESIONISMO, 19 h. de: *Emil Nolde*. Catálogo de la Exposición celebrada en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, Noviembre-Diciembre 1974. Madrid, Patronato Nacional de Museos. 1974.

TIMOTEO PÉREZ RUBIO Y SU PINTURA TROPICAL, 1 h. de: *Timoteo Pérez Rubio*. [Exposición realizada en Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Diciembre 1974]. Madrid, 1974.

1975

MARIANO MORÉ, PINTOR DE ASTURIAS. SU VIDA Y SU OBRA. [Gijón, Ayuntamiento, 1975]. 14 h., grab. (Monografías de pintores asturianos).

ARTE, COMERCIO, ESPECULACIÓN E INFLACIÓN... Madrid, 1975. 8 h.

Tirada aparte de: *Once ensayos sobre el arte*. Madrid, Fundación Juan March, 1975, p. 31-47.

LAS CARTAS DE GOYA A ZAPATER Y LOS EPISTOLARIOS ESPAÑOLES. Madrid, Castalia, 1975. 22 h.

Tirada aparte de: *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*. Madrid, Castalia, 1975, p. 285-328.

EL ROMANTICISMO Y LA PINTURA ESPAÑOLA, p. 121-180 de: *Estudios Románticos...* [Conferencias pronunciadas en la Casa-Museo de Zorrilla durante la I y II Semana Romántica, celebradas en torno al Día de Difuntos de 1972 y 1973]. Valladolid, 1975.

*Exposición Antológica de la Calcografía Nacional*. Madrid, Salón de Actos Fundación Juan March, Octubre-Noviembre 1975. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Fundación Juan March (s. a.: 1975). 67 p., 8 lám.

*Cossío del Pomar*. [Exposición realizada del 3 al 18 de Diciembre de 1975 en] Galería Lucas, Gandía. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Gandía [1975]. 4 h., grab. col.

1976

*Observaciones sobre el color y la luz*, discurso de Genaro Lahuerta leído en el acto de su recepción... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976. 54 p.

Huelin y Ruiz Blasco, Ricardo, *Pablo Ruiz Picasso...* PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Revista de Occidente (s. a.: 1976). 199 p., lám.

ANTONIO MACHADO Y SU MUNDO VISUAL. (s. l. Madrid) Patronato «José María Quadrado», 1975. 20 h.

Tirada aparte de: «*Antonio Machado y Soria*». Homenaje al pintor en el pri-

mer centenario de su nacimiento (s.l.: Madrid) Patronato «José María Quadrado», 1976, p. 73-112.

DON MANUEL B. COSSÍO Y LAS IDEAS SOBRE LA PINTURA ESPAÑOLA. (s.l., s. ed.). 1976, 7 h.

Tirada aparte de: *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid, Tecnos (s. a.: 1976), p. 107-119.

MANUEL MANZORRO EN EL PANORAMA DEL GRABADO ESPAÑOL, 2 h., grab. de: *M. Manzorro, Grabados*. [Exposición realizada en Madrid, Sala Durero, del 7 al 30 de Abril de 1976]. Madrid, 1976.

DON MANUEL B. COSSÍO Y LAS IDEAS SOBRE LA PINTURA ESPAÑOLA, p. 107-119 de: *Poemas y ensayos para un homenaje* [a Phyllis B. Turnbull]. Madrid, Tecnos (s. a.: 1976).

EN EL CENTENARIO DE ITURRINO, p. 9-30 de: *Francisco Iturrino* [Exposición realizada en Madrid, Banco de Bilbao, Marzo-Mayo 1976], 2.<sup>a</sup> ed., aum. Madrid (s. a.: 1976).

*Exposición Antológica de la Calcografía Nacional*. Barcelona, Sala Municipal de Exposiciones, Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Febrero 1976. [PRESENTACIÓN por Enrique Lafuente Ferrari]. Barcelona, Fundación Juan March (s. a.: 1976). 71 p., 8 lám.

*Manuel Benedito. 1875-1963*. Exposición Conmemorativa del centenario del pintor con una INTRODUCCIÓN por Enrique Lafuente Ferrari... Madrid, 1976. 77 p., XXV lám. col. y negr.

*Conmemoración de Zuloaga*. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari con motivo de la Exposición en el XXX Aniversario de la muerte del pintor, celebrada en San Sebastián, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal, Abril 1976. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1976. 2 h.

1977

EL PRADO. LA PINTURA NÓRDICA. [Madrid] Aguilar (1977). 378 p., 1 h., grab. 100 diapositivas color (Librofilm Aguilar).

*Los caprichos de Goya*. Edición facsímil que contiene las ochenta estampas de la primera edición, más cuatro complementarias. TEXTO DE INTRODUCCIÓN Y CATÁLOGO CRÍTICO del profesor Enrique Lafuente Ferrari... Barcelona, Gustavo Gili (s. a.: 1977). 55 p., lám.

GOYA. LA PINTURA. Firenze, Giunti-Nardini, 1977. 155 p., lám. col.

Juan Tous, Jerónimo, *Grabadores mallorquines*. PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari... Palma de Mallorca, Diputación Provincial de Baleares, 1977. 112 p., lám. Grabado original anónimo de la Verge de Sant Salvador d'Arta. ¿Siglo XVIII?

*Velázquez, Felipe IV y la Monarquía*. Discurso leído... en su recepción pública por Luis Díez del Corral y Pedruzo y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1977. 102 p., 2 h.

TEODORO MICIANO EN SUS GRABADOS. Sevilla, 1977, 11 h., lám.

Tirada aparte de: «Boletín de Bellas Artes», 2.<sup>a</sup> época, núm. V, publicado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, p. 135-154.

Reeditado con ligeras variantes por Esteban Azagra, El Escorial, 1982.

1978

MUSEO DEL PRADO. PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. Nueva ed. rev. por el autor. [Madrid] Aguilar [1978]. 388 p., 6 h., con grab. col. y negr. 100 diapositivas col. (Librofilm Aguilar).

*Los caprichos de Goya*. INTRODUCCIÓN Y CATÁLOGO CRÍTICO de Enrique Lafuente Ferrari. Esta edición reproduce las ochenta estampas de la primera edición, más cuatro complementarias. [Barcelona, etc.], Gustavo Gili (s. a.: 1978). 202 p., con lám. (Colección Punto y Línea).

NICANOR PIÑOLE, EL PINTOR CENTENARIO DE ASTURIAS... [Gijón, Ayuntamiento, 1978]. 30 p., 1 h., grab. (Monografías de pintores asturianos).

Dieguez Patao, Sofía: «*Academia*». *Indice de los años 1907-1977...* PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978. 213 p.

*Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. ESTUDIO PRELIMINAR Y CATÁLOGO por Enrique Lafuente Ferrari, p. 17-42 de: *Segundo Centenario de la muerte de Giambatista Piranesi architetto veneziano 1720-1778*. [Exposición homenaje realizada en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional de Madrid, del 5 al 20 de Diciembre de 1978. Madrid, 1978].

A. Delgado [Exposición realizada en Barcelona, Galería Ignacio de Lasalette, Abril-Mayo 1978. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Barcelona, 1978]. 2 h.

*Acuarelas de Tasio* [Exposición realizada en Madrid, Galería Akuaella, del 1 al 18 de Marzo de 1978. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1978. 2 h.

José Aguiar. *Exposición Antológica*. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid, Marzo-Abril 1978. [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes [1978]. 78 p., 14 lám.

1979

Goya y Lucientes, Francisco de, *Los desastres de la guerra*. Reproducción de los 82 originales de Goya, precedidos de una INTRODUCCIÓN Y CATÁLOGO de Enrique Lafuente Ferrari... Barcelona, Gustavo Gili (s. a.: 1979). 63 p., lám.

EL MUNDO DE GOYA EN SUS DIBUJOS. Madrid, Edic. Urbión [1979]. XI, 338 p., grab. col. y negr.

*Goya. Los frescos de San Antonio de la Florida*. TEXTOS de Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz. [Barcelona], Carroggio, etc. [1979]. 154 p., 2 h., con lám. col. (Colección Pintura, Color, Historia. Pintura Española, 3).

IGNACIO ZULOAGA. EL PINTOR VASCO DE LA CASTILLA DEL 98. p. 17-21 de: *Nueve adelantados de la modernidad*. Catálogo de la Exposición de la pintura española realizada en Caracas, Sala de Exposiciones del Banco Central de Venezuela, Abril 1979. Caracas, Banco de Bilbao, 1979.

EXPRESIONISMO Y VETA BRAVA. 3 h. de: *Alvaro Delgado*. [Exposición realizada en Santander, Galería Sur, Noviembre 1977]. Santander, 1979.

*Alvaro Delgado. Obra retrospectiva 1960-1979*. Galería de Exposiciones. Banco de Granada. Mayo-Junio 1979 [COMENTARIO a su pintura por E. Lafuente Ferrari]. Granada, 1979. 23 h., lám. col.

*Goya 1746-1828. Peintures-Dessins-Gravures*. [Exposition à Paris, Centre Culturel du Marais], 13 Mars-16 Juin 1979. [Peintures, Gravures et Lithographies. TEXTES de E. Lafuente Ferrari]. Paris, 1979. 141 p., lám.

MEDALLA DE HONOR CONCEDIDA A LA SECCIÓN DE ESTAMPAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Palabras pronunciadas por Enrique Lafuente Ferrari. «Academia». Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1.<sup>er</sup> semestre 1979, núm. 48, p. 43-49, lám.

1980

EL LIBRO DE SANTILLANA. Dibujos: José Luis García Fernández [reed.]. Santander, Edic. de Librería Estudio, 1981. 344 p., lám. col., plan. pleg.

GOYA. Dibujos (s. l.: Madrid) Silex (s. a.: 1980). 262 p., con lám.

IGNACIO ZULOAGA, por Enrique Lafuente Ferrari, Santiago Amón y Joan A. Maragall. [Barcelona, Hogar del Libro] (s. a.: 1980). 65 p., 1 h., grab. col. y negr. Publicado con motivo de la Exposición del pintor en la Sala Parés de Barcelona, 1980.

RILKE Y EL GRECO. Madrid, Instituto Hispano-Austríaco, 1980. 23 p. (Conferencias, III).

*Hernández Quero, obra gráfica.* [PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari] (s. l.: Madrid) [1980]. 147 p., 1 h., lám.

Simó, Trinidad, *J. Sorolla*. INTRODUCCIÓN: Enrique Lafuente Ferrari. (s. l.: Valencia), Vicent García (1980). 195 p., 3 h., 130 lám. col.

SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA MUERTE DE ABEL. Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso 1980. 7 h.

Tirada aparte de: *Homenaje al Cardenal Tarancón de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso*. Madrid, Arzobispado de Madrid-Alcalá, 1980. p. 187-199.

LA COLECCIÓN DE PINTURAS Y ESCULTURAS DEL SENADO, p. 97-209, lám. col., grab. de: *El Palacio del Senado*. Madrid, 1980.

FLUENCIA DE UN SIGLO EN LA PINTURA ESPAÑOLA, p. 9-12, grab., de: *Tiempo y Arte del 98 español*. Londres, Banco de Bilbao, 1980.

Portada y texto en español e inglés.

1981

LAS CRÓNICAS DE LOS CRUZADOS Y EL REINO LATINO DE JERUSALÉN. Madrid, Edic. de Arte y Bibliofilia, 1981. 61 p., 1 h.

Texto que acompaña a la reproducción facsímil *Les Chroniques de Jherusalem Abregiés*. Munchen, Idion, 1978.

Encina, Juan de la, *La trama del arte vasco y selección de artículos publicados en «Hermes»*. PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. 246 p., con lám. col.

PICASSO EN SUS GRABADOS, p. 7-16 de: *Picasso, Obra gráfica original 1904-1971*. Catálogo de la exposición celebrada en las salas de la Subdirección General de Artes Plásticas, Madrid, Mayo-Julio 1981. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

EN MEMORIA DE GREGORIO TOLEDO, p. 9-11 de: *Gregorio Toledo*. La Palma, Cabildo Insular, 1981.

HENRY MOORE EN MADRID, p. VI-VII de: *Henry Moore: Exposición retrospectiva, Esculturas, Dibujos y Grabados 1921-1981*. Celebrada en Madrid, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque de El Retiro, Mayo-Agosto 1981. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

EXPOSICIÓN DE CERAMISTAS, p. 9-10 de: *Ceramistas de Madrid*. [Exposición realizada en el Museo Municipal de Madrid] Febrero-Marzo 1981. Madrid, Ayuntamiento, 1981.

EN EL CENTENARIO DE DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ y SILUETAS Y ANÉCDOTAS, p. 3-16 de: *Agenda postal 1982*. [Madrid, Caja Postal] (s. a.: 1981).

*Picasso y sus amigos, 1881-1981. Centenario*. [Exposición realizada en la Galería Theo de Madrid, Mayo-Junio 1981. INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, Theo Edic., 1981. 73 p., lám. col., grab.

1982

*Las litografías de Goya. INTRODUCCIÓN Y CATÁLOGO*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. 76 p., 1 h., lám.  
Edición de 746 ejemplares.

*80 dibujos de Genaro Lahuerta. INTRODUCCIÓN de Enrique Lafuente Ferrari...* Valencia [Genaro Lahuerta], 1982. 91 h., lám.

NECROLOGÍA DE D. FEDERICO MORENO TORROBA. Madrid, 1982. 2 h., 1 lám.

Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2.º semestre 1982, núm. 55.

ANTOLOGÍA Y RECUERDO DE RAMÓN STOLZ VICIANO, 2 h. de: *Exposición-Homenaje al gran pintor Ramón Stolz Viciano, 1903-1958*, celebrada en Castellón, Galería Terra, Marzo 1982. Castellón, 1982.

*Zuloaga en el jubileo del cante jondo granadino de 1922*, 5 h. de: IGNACIO ZULOAGA, 1870-1945 [Exposición realizada en Granada, Centro Cultural Manuel de Falla, Junio 1982]. Granada, Ayuntamiento, 1982.

*Retrato de la Condesa de Santovenia de Eduardo Rosales* [ESTUDIO]. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1982, p. 15-18.

Edición de 800 ej. en papeles especiales de Guarro.

Publicado anteriormente en: *De Trajano a Picasso*. Barcelona, Noguer, 1962, p. 62-64.

LA ESTÉTICA DE VALLE. «Periódico de la Fundación Museo Evaristo Valle», núm. 1, Octubre 1982, p. 6-16.

1983

*Goya, entonces y ahora*. Pinturas, retratos, frescos. Fotografía Max Seidel. Introducción y texto Oto Bihalji-Mesin. Con PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. [Madrid] Encuentro Ediciones [1983]. 310 p., 1 h., grab. col. y negr. (Colección Genios de Arte, 1).

Campoy, A. M., *Penagos 1889-1954, aproximación al creador más significativo de su tiempo*. PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1983. 254 p., con lám. col. y negr.

García Ochoa, Luis, *Benjamín Palencia, su entorno y su época*. Discurso... leído en el acto de su recepción... y CONTESTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1983. 79 p., lám. col.

Sánchez Moreno, José, *Vida y obra de Francisco Salzillo*. [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari. 2.ª ed. corr. y ampl.]. Murcia, Editora Regional [1983]. 223 p., lám., grab.

*La Granada de Hernández Quero y otros temas.* [PRÓLOGO de Enrique Lafuente Ferrari], 2.<sup>a</sup> ed. corr. y aum. Granada, Don Quijote, 1983. 1 h.

RECUERDO DE DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ EN SU CENTENARIO. Madrid, 1983. 84 p., lám.  
Tirada aparte de: «Academia», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2.<sup>o</sup> semestre 1983, núm. 57.

LOS FRESCOS DE RAMÓN STOLZ EN LA CAPILLA DEL CORTIJO DE SAN ISIDRO DE ARANJUEZ, p. 247-261 de: *San Isidro Labrador, patrono de la Villa y Corte*, IX Centenario de su nacimiento. Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, 1983.

ZULOAGA, LA PINTURA COMO FUERZA, p. 6-14 de: *Zuloaga*. Madrid, Sarpe [1983].

MARIANO BALLESTER, p. 20-24 de: *Mariano Ballester*. «Un pintor y su mundo». Muestra antológica (1916/1981). Centro Cultural de la Villa de Madrid del 13 de Diciembre de 1983 al 15 de Enero de 1984. [Murcia, Antonio Ballester Les Ventes, 1983].

SÍSIFO. [Soneto a Pepe Hierro], 3 h. de: *Santillana del Mar* de José Hierro. [Santander, Pablo Beltrán de Heredia, 1983].

*Goya en las Colecciones madrileñas*. Exposición organizada por la Fundación de Amigos del Museo del Prado en Madrid, Abril-Julio 1983. [INTRODUCCIÓN Y CATÁLOGO de Enrique Lafuente Ferrari]. Madrid, 1983. 239 p., lám. col.

Beruete, Aureliano de, *Aureliano de Beruete. 1815-1912*. Exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones. Madrid, 22 Marzo-14 Mayo 1983. [TEXTOS de Enrique Lafuente Ferrari y otros]. Madrid, Obra Social de la Caja de Pensiones, 1983, 161 p., lám.  
Reimp. de la presentación del Catálogo de la Exposición de 1941.

SALVADOR DALÍ: UNA RECAPITULACIÓN. «Cuenta y Razón», núm. 13, Septiembre-Octubre 1983. p. 9-23.

EN EL CENTENARIO DE RAFAEL URBINO. «A B C», 4 Abril 1983.

ORTEGA Y SU ESTELA. «A B C», 7 Mayo 1983.

DALÍ Y SU JUBILEO. «A B C», Mayo 1983.

EN LA MUERTE DE JUAN MIRÓ. «A B C», 26 Diciembre 1983.

HAZAÑA Y PERIPECIA DE GOYA. «El País», 16 Abril 1983.

1984

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA. LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y EL GRABADO, p. 11-25 de: *La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984.

SEGOVIA EN LA PINTURA DE ZULOAGA, p. 5-12 de: *I. Zuloaga*. Exposición en Segovia. Sala de Exposiciones Torreón de Lozoya, del 22 de Junio al 26 de Julio de 1984. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984.

*Las peligrosas paradojas del siglo XX*. [Prólogo], p. VI-VII: *Historia gráfica del siglo XX*, t. V. Madrid. Edic. Urbión, 1984.

*Un pintor malogrado*, p. 65 de *Rafael Zabaleta. Homenaje*. Jaén. Diputación Provincial. Instituto de Cultura, 1984.

LLEGA CÉZANNE. «El País», 3 Marzo 1984.

CÉZANNE, UN PINTOR INSOBORNABLE TOCADO POR LA GRACIA. «Ya», 9 Marzo 1984.

CÉZANNE, PASIÓN Y NOSTALGIA. «A B C», 8 Abril 1984.

LOS PAISAJES IDEALES DE CLAUDIO DE LORENA. «Ya», 22 Abril 1984.

FERNANDO ZÓBEL. «A B C», 3 Junio 1984.

UN DIBUJO DE MURILLO ADQUIRIDO PARA EL MUSEO DEL PRADO. «A B C», 29 Noviembre 1984.

## ARTICULOS SIN FECHA

*Pintores norteamericanos*. [Exposición en la Casa Americana de Madrid. PRESENTACIÓN de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid. Embajada de los Estados Unidos de América]. (s. a.). 14 h., grab.

Ibarra. Madrid: *Concursos para la decoración de los nuevos transatlánticos «Cabo San Roque» y «Cabo San Vicente»*. Catálogo de las obras premiadas y seleccionadas. [PÓRTICO de E. Lafuente Ferrari. Barcelona, Seix y Barral]. (s. a.). 4 h., grab.

## EN PRENSA

EL MUNDO DE GOYA EN SUS DIBUJOS. Madrid, Urbión.

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA. Madrid, 5.<sup>a</sup> ed.

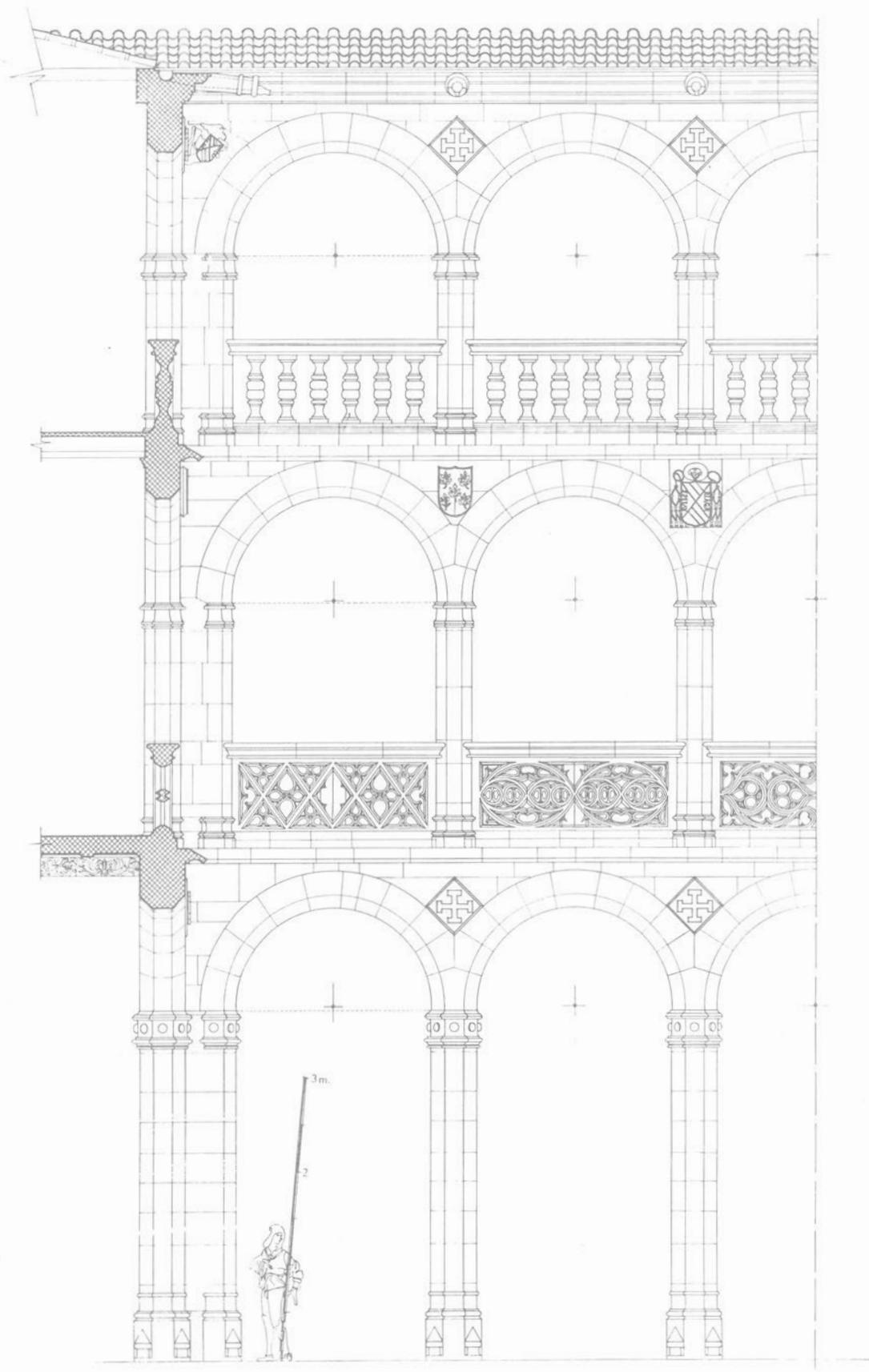


LAS PROPORCIONES DEL PATIO DEL COLEGIO MAYOR:  
DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID Y UNA NOTABLE  
COINCIDENCIA

POR

LUIS MOYA BLANCO







## 1. ESTILO DEL PATIO.

LA magnífica monografía que Luis Cervera Vera ha dedicado al edificio de este Colegio Mayor<sup>1</sup> hace posible conocer a fondo la peculiaridad de su estilo, y en particular la de su patio. Presenta éste una composición de arcos de medio punto en tres plantas, proporcionadas al modo que puede llamarse clásico, pero con molduración y adorno del gótico tardío; sólo en la pequeña cornisa de remate aparecen algunos perfiles renacentistas, utilizados con cierta torpeza y además interrumpidos por grandes gárgolas nada clásicas. También es del renacimiento la balaustrada de la tercera planta (Fig. 1).

Esta composición general de esquema renacentista, pero realizada a la manera gótica, no es única en la España de los Reyes Católicos; se encuentra, por ejemplo, en las galerías de Santo Tomás de Avila y en la arquería aneja a San Vicente en la misma ciudad. Sin embargo, en este caso del Colegio de Santa Cruz aparece un problema, según lo presentan los datos que ha obtenido Cervera: la obra se empieza en 1486, fecha del derribo de las casas en cuyo terreno había de edificarse el Colegio; en 1488 el Cardenal Mendoza, no satisfecho con lo construido, suspende las obras y cambia de plan; entra Lorenzo Vázquez como arquitecto entendido en el estilo del Renacimiento, para que "entretajara" las formas de éste con las ya existentes góticas; finalmente, el edificio se termina, salvo algún detalle, en 1491.

Por tanto, el patio, obra de formas góticas, debía estar terminado en 1488 con excepción de la última balaustrada y la cornisa antes menciona-

das; la balaustrada, sin embargo, no es la original, según indica Cervera, de modo que es posible que ésta fuese parecida a la gótica de la planta segunda y que estuviese ya construida en 1488.

El problema consiste en que a las formas góticas del patio debió preceder un trazado de proporciones clásicas, que estaría en el origen del proyecto. El ignorado autor de éste hubo de ser alguien que vivía la nueva cultura humanística, y con ella el “germen, que tendía en su composición, proporciones y elementos decorativos hacia nuevas concepciones”, en palabras de Cervera. Ese autor conocía la composición y las proporciones, pero no lo decorativo; esto último procede del repertorio vulgar del gótico tardío, y parece que no tiene más objeto que subrayar el hermoso trazado geométrico, atrayendo la atención del espectador hacia la composición general más que a los detalles.

## 2. EL DESCONOCIDO AUTOR DE LAS TRAZAS.

Los trazados reguladores descubiertos por Cervera revelan aspectos importantes de la personalidad de este desconocido humanista, que debió estar más versado en la estética pitagórica y neoplatónica que en el modo de expresar sus abstracciones mediante formas arquitectónicas. Puede suponerse que desconociendo otra arquitectura que no fuese la usual de los maestros españoles contemporáneos suyos, se valiese de éstos para dar forma a la composición que había concebido “more geometrico”.

Este hecho excluye la posibilidad de que aquel autor se hubiese formado en Italia, o que la hubiese visitado aunque fuese brevemente, pues de haberlo hecho no se le hubieran pasado por alto las grandes innovaciones de las formas expresivas que llevaba consigo el nuevo estilo, el llamado “antiguo” en aquel tiempo.

En consecuencia, debió ser un buen conocedor de las letras y ciencias de la Antigüedad con alguna información, quizá epistolar, de la arquitectura italiana del momento; en ésta se empleaban exclusivamente los ar-

cos de medio punto, dato éste fácil de comunicar por carta. No era posible, en cambio, recibir noticias por escrito solamente y sin dibujos del repertorio formal de la arquitectura vigente desde muchos años antes en Italia y particularmente en Florencia.

Expone Cervera el origen segoviano de la arquitectura del Colegio; incluso Lorenzo Vázquez, que entra más tarde, cuando la obra está avanzada, procede de Segovia. La unidad de medida que aparece claramente en el patio es el pie segoviano, no el castellano, como se expone más adelante. Todo ello hace probable que las primeras trazas fuesen obra de algún segoviano, o formado en Segovia, y más bien hombre de letras que arquitecto, a juzgar por su mayor interés en lo idealista abstracto que en los detalles concretos, como se ha indicado antes.

No es aventurado suponer que en aquel año de 1486 en que se empieza la obra hubiese en Segovia, y más concretamente en su Cabildo Catedralicio, un grupo de humanistas relacionado con la cultura europea del momento; debe recordarse que pocos años antes, en 1472, y cerca de la ciudad, se imprimió el primer libro de España, el Sinodal de Aguilafuente, por iniciativa del obispo Arias Dávila, según ha expuesto Carlos Romero de Lecea. La importancia de este hecho debió ser grande para toda Castilla, y explicaría que la fama de alta cultura que con este motivo gozaría Segovia hiciese que el Cardenal Mendoza buscase entre segovianos los que habían de trazar y construir su Colegio Mayor en Valladolid; esta hipótesis es verosímil, ya que el Cardenal estaba relacionado con el obispo Dávila desde 1478, por lo menos, pues en ese año preside este último la sesión del 16 de julio del Concilio de Sevilla convocado por el propio Cardenal a instancia de los Reyes Católicos<sup>2</sup>.

### 3. TRAZADOS REGULADORES DESCUBIERTOS POR LUIS CERVERA VERA.

Estos trazados se exponen en la citada monografía referidos a todo el edificio. Se fundan en el cuadrado, el doble cuadrado, la "sectio aurea", y la serie de rectángulos dinámicos:  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4} = 2$ ,  $\sqrt{5}$  y  $\sqrt{6}$ . Aquí se tratará sólo de lo referente a los alzados del patio (Fig. 2).

Ante todo es preciso hacer notar que la "sectio aurea" se conocía desde la Antigüedad y no se había perdido en el medievo; Fra Leonardo de Pisa, llamado Fibonacci, había descubierto en el siglo XII la serie que lleva este nombre, la cual permite calcular el valor de la "divina proporción", como la llama Fra Luca Pacioli, con toda la aproximación que se quiera. En el Renacimiento es conocida por los humanistas neoplatónicos, y también practicada por los arquitectos, aunque no lo declaren por desconocer la teoría; tampoco los tratadistas la explican con su nombre habitual; pero el estudio de las obras demuestra en muchos casos que la aplicaban deliberadamente, pues no pueden atribuirse a la casualidad los resultados obtenidos. Estos no suelen ser exactos debido a dos causas: la primera y más probable es que empleasen la "sectio aurea" sin saberlo, pues se puede llegar a ella indirectamente y con más o menos aproximación por los caminos del cuadrado y su diagonal, del triángulo equilátero, y de la composición sobre una cuadrícula; la segunda causa de aplicación aproximada es que la exacta conduce a números irracionales que es preciso redondear para acotar los planos que permiten realizar la obra.

Este es el caso de la división de la altura del patio del Colegio de Santa Cruz según la "sectio aurea", indicada por Cervera. Esta altura de 13,73 m. (48 pies) se descompone en 5,244 m. y 8,486 m.; la primera es la altura teórica de la planta baja, que señala un nivel intermedio entre 18 y 19 pies, por lo cual en la realidad se adoptó la medida superior de 19 pies = 5,434 m. El error que se acepta es 19 cm., que equivalen aproximadamente a dos tercios de pie. También se puede obtener la altura aproximada de la planta baja por otro camino, relacionando la altura total de 48 pies con la anchura de dos tramos, 18 pies. Esta relación es  $8/3 =$

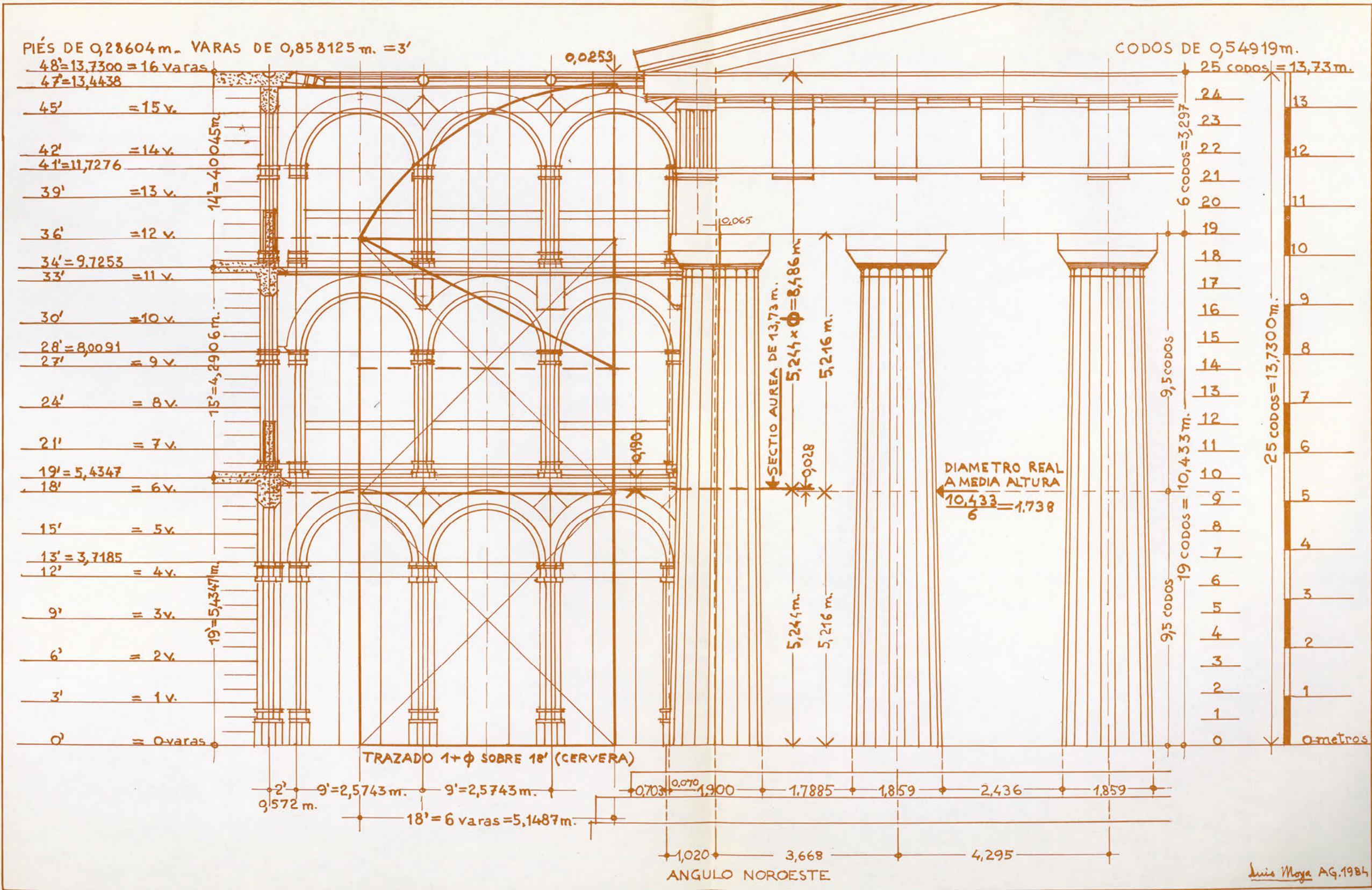


FIGURA 2

= 2,666, aproximación en términos de la serie de Fibonacci del valor  $\phi^2 = 1 + \phi$ ; indica esto poco más o menos que el doble tramo se compone de un cuadrado (planta baja) y un rectángulo “aureo” (suma de las dos plantas superiores); el error en la altura total es 0,25 m., en menos. Se puede mejorar la aproximación calculando la altura del rectángulo “aureo” directamente: se obtiene  $18' \times \phi = 29,124'$ , que excede la altura real, 29 pies, en 0,124' (un octavo de pie). Queda para la planta baja una altura de 18,876", que se acerca a la realidad de 19 pies a falta del octavo de pie que se concedió en más a la suma de las plantas superiores (el octavo de pie vale 0,035 m.). Otra aplicación de la “sectio aurea” descubre Cervera en el patio, pues calcula que cada fachada completa se compone de dos rectángulos  $\phi$  unidos por sus lados mayores.

Es de notar que el empleo de este sistema se extiende al conjunto del edificio en sus plantas, secciones y alzados, siempre manejado con gran sencillez y claridad; del estudio de Cervera se deduce que el autor de las trazas conocía y aplicaba la “sectio aurea” con habilidad derivada de su profundo conocimiento del sistema. Sin embargo, en el patio no descendió a emplearlo para determinar los detalles de la composición; esto exige buscar otro sistema complementario que pudiera haberse utilizado para fijar las proporciones de pilares, arcos, antepechos y otros elementos, pues no quedan definidos por el gran trazado general fundado en la “sectio aurea”.

Antes de iniciar este trabajo es preciso establecer el sistema de medidas que ha servido para la construcción de las fachadas del patio. Debe indicarse que los niveles a que se refiere este estudio son los de apoyo de los pilares sobre las impostas, y no a los verdaderos niveles de piso de las dos plantas superiores, que están elevados medio pie, aproximadamente, sobre los que aparecen en la fachada.

#### 4. UNIDAD DE MEDIDA.

En el párrafo 3 se ha utilizado el pie como unidad de medida, sin indicar cuál es éste ni cómo se ha obtenido. El cálculo ha consistido en averiguar el máximo común divisor de las cuatro medidas fundamentales del alzado dibujado por Cervera. Estas medidas son el entre-eje de un tramo y las alturas de las tres plantas de la fachada (que no coinciden con los niveles de piso, como acaba de indicarse).

Estas cuatro medidas son: 2,574 m., 5,434 m., 4,290 m., 4,004 m. Con un pie de 0,286 m. se convierten en 9 pies para el entre-eje y 19, 15 y 14 pies para las alturas de las tres plantas.

El pie de 0,286 m. tiene 12 pulgadas de 2,38 centímetros; como múltiplo habitual se emplea la vara de tres pies, o sea 0,858 m. Son medidas mayores que las del pie castellano, que mide 0,2786 m., y su vara, 0,8358 m. Consultado Cervera sobre esta diferencia entre ambas medidas del pie, explicó que en Segovia se empleaba uno mayor que el de Castilla; con esto se reafirma en la opinión que expone en su obra, donde la ha fundado en otros motivos, de un origen segoviano para las trazas originales de autor desconocido.

#### 5. APLICACIÓN DE LA UNIDAD DE MEDIDA.

De lo antes expuesto se deduce la posibilidad de encajar la composición en una cuadrícula. Con ella se definen, como es natural, los tres rectángulos de los tres tramos superpuestos que sirvieron para obtener la medida del pie; las proporciones de los rectángulos que determinan los tramos de las plantas son las siguientes:

- a) Planta de calle:  $19' / 9' = 2,111.$
- b) Planta primera:  $15' / 9' = 1,666.$
- c) Planta segunda:  $14' / 9' = 1,555.$

La altura total es 48 pies de 28,604 cm., cuya relación respecto del ancho del tramo es:  $49' / 9' = 5,333 = 16 \text{ varas} / 3 \text{ varas}$ .

Estas relaciones son exactas en el lugar del patio que midió Luis Cervera para dibujar el magnífico alzado que sirve de base a este estudio; quizá no lo sean en otros lugares del mismo, pues son inevitables los errores y deformaciones de obra.

No tan exactas, pero muy aproximadas, son las medidas de detalle; las bases de los pilares octogonales de la planta de calle miden 2 pies de diámetro, y los fustes 20 pulgadas =  $1' + 8''$ . Las molduras que rodean estos fustes son como una indicación de bases y capiteles, y no resultan más allá del diámetro de la base, o sea 2 pies.

Los fustes de los pilares de las dos plantas superiores miden de diámetro 16 pulgadas =  $1' + 4''$ . Por tanto, la relación entre los diámetros de estos fustes y los de la planta de calle es  $4/5$ . Numerando los niveles en pies desde el piso de calle, nivel 0', hasta el remate de la cornisa superior, nivel 48', se encuentra que los centros de los tres medios puntos de los arcos de las tres plantas están un poco por encima de los niveles 13', 28' y 41'. Puesto que los apoyos de pilares están en los niveles 0', 19' y 34', se obtiene que las relaciones entre los elementos sustentantes (pilares) y sustentados (arcos y cornisas) en cada planta son, aproximadamente, las siguientes:

- a) Planta de calle:  $19' = 13' + 6'$ .
- b) Planta primera:  $15' = 9' + 6'$ .
- c) Planta segunda:  $14' = 7' + 7'$ .

## 6. RELACIONES PITAGÓRICAS.

Las relaciones entre las alturas de las tres plantas, 19, 15' y 14', son inexplicables con la aplicación normal de la "sectio aurea" o con la raíz cuadrada de dos. Puesto que los humanistas del siglo XV conocían la estética musical pitagórica, como expone Wittkower<sup>3</sup>, puede buscarse en ésta

la justificación de aquellas proporciones con tal que se acepte que el cuadro de relaciones numéricas conocido por aquellos humanistas sea como el que ahora se emplea para exponer estas relaciones, según Sir James Jeans <sup>4</sup>.

Siendo así, se encuentran relaciones significativas, y bastante exactas, entre la planta de calle y cada una de las dos superiores. Entre la planta de calle y la siguiente es 1,2666, que se aproxima al *mi* pitagórico,  $81 / 64 = 1,2656$  (también se acerca, aunque menos, a  $1,272 = \sqrt{\emptyset}$ ). Entre la planta de calle y la última la relación es 1,3571, próxima al *fa* pitagórico,  $4 / 3 = 1,333$ . La relación entre las dos plantas superiores,  $15 / 14 = 1,0714$ , se aproxima, en consecuencia, al hemitono 1,0535.

Aceptando como válidas las relaciones *mi* y *fa* entre la altura de la planta de calle y cada una de las dos superiores, se obtiene que la suma de estas dos últimas en relación con la de calle es como 2,54 a 1,00; aplicada esta relación a la altura total del patio, 13,73 m., la altura de planta de calle resulta ser 5,4055 m. La diferencia con la altura verdadera, 5,4347 m., es 2,92 cm.

Tan pequeña diferencia, que puede anularse si se consideran los posibles errores de obra, permite conjeturar que el desconocido autor conoció efectivamente el sistema pitagórico en su aplicación a la arquitectura, como se ha supuesto antes.

Si la forma en que lo conoció era como la expuesta por J. Jeans en el cuadro mencionado antes, se puede conjeturar que hizo uso de las relaciones indicadas en dicho cuadro, y sólo de ellas, para ajustar las proporciones, ya que no para hacer el proyecto o traza primitiva; como se sabe, las proporciones de la obra de arte se crean al mismo tiempo que ella, de una vez, y no por el procedimiento artificioso de sumar previamente rectángulos de un sistema determinado; estas sumas se hacen "a posteriori", para perfeccionar la creación primitiva simplificando sus medidas.

Con el cuadro de J. Jeans a la vista, se puede analizar la composición de un tramo del patio del siguiente modo (Fig. 3):

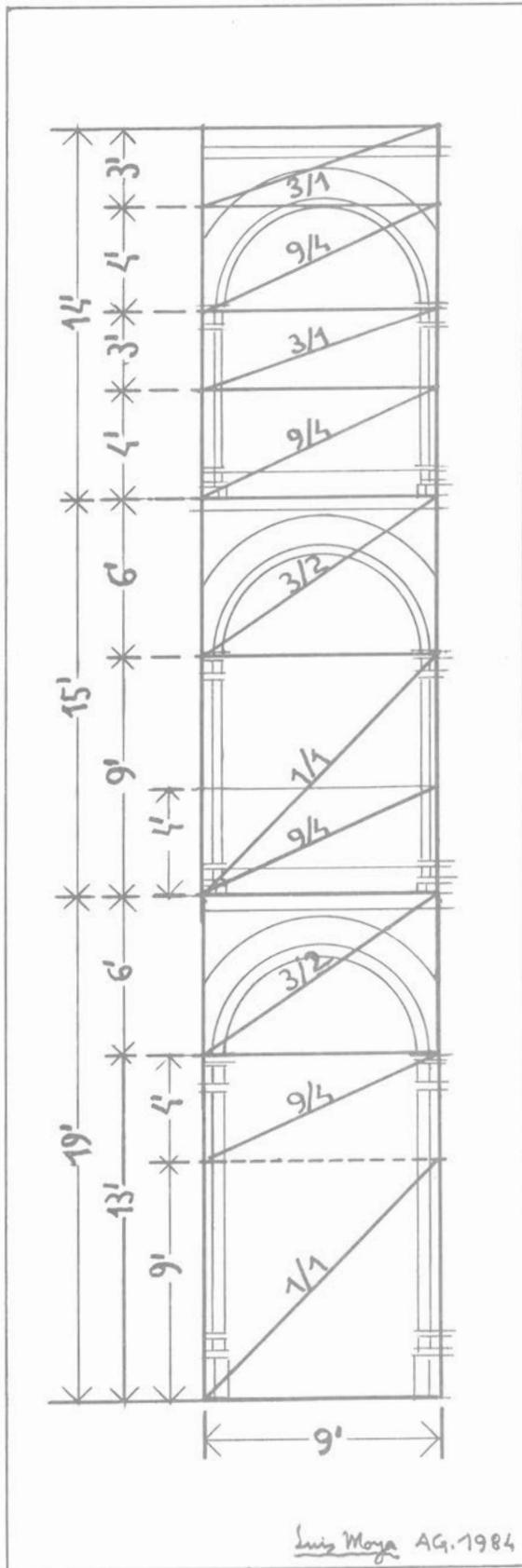


FIGURA 3



Planta primera (a nivel de calle). El tramo tiene 9' de ancho por 19' de alto. Esta altura se compone de 13' para los pilares y 6' para el arco y la imposta. El rectángulo 13' / 9' se obtiene sumando un cuadrado de 9' / 9', o sea proporción 1 / 1, unísono, y un rectángulo de 9' / 4', doble quinta o *re'* (como el estilobato teórico del Partenón). El rectángulo superior 9' / 6' es la quinta o *sol*.

Planta segunda. La altura de 15' se compone de 9' para los pilares y 6' para el arco y la imposta. La primera medida determina el unísono 1 / 1, la segunda el rectángulo 9' / 6', quinta o *sol*, como en la planta primera.

Planta tercera. La altura de 14' se divide en dos partes iguales. La primera corresponde a los pilares y se compone de un rectángulo 9' / 4', doble quinta o *re'*, que determina la altura del antepecho, y un rectángulo 9' / 3' = 3, o sea *sol'*. La segunda parte corresponde al arco y la cornisa, y se compone como la anterior, siendo el rectángulo 9' / 4' el que determina la altura de la clave, y el 9' / 3' el resto, hasta el filo de la cornisa renacentista.

## 7. EL CUADRADO, SU DIAGONAL Y EL RECTÁNGULO RESULTANTE.

El trazado fundado en estas dos figuras parece haber sido muy corriente en España, como se ha comprobado en muchos casos. El manuscrito de Simón García sobre "Arquitectura y Simetría de los Templos", procedente de Rodrigo Gil de Ontañón, expone la aplicación del sistema en una época muy próxima a la del patio de Santa Cruz; es un modo de proporcionar que puede calificarse de popular por lo elemental de sus procedimientos, muy alejados del refinamiento de la escala pitagórica y de la "sectio aurea". Como tal modo popular debió tener larga vida: a fines del siglo XVIII se encuentra aplicado con toda exactitud en la fachada del palacete de Campo de Alange en Carabanchel Alto (ahora Colegio de los Religiosos Marianistas), obra del taller de Ventura Rodríguez o de su sobrino Martín Rodríguez.

Por tanto, y al ser común el empleo de tal sistema, parece obligado investigar su posible aplicación en alguna etapa del camino que condujo a fijar el trazado del patio (Fig. 4).

Queda un vacío entre la etapa primera, que debió ser la que hizo uso de la "sectio aurea" para determinar aproximadamente las líneas generales, según ha descubierto Cervera, y la etapa última, en que las relaciones pitagóricas aportan medidas exactas para las partes principales. Resulta, en efecto, un tanto artificiosa la determinación previa de la altura de las columnas de la planta baja mediante la suma de las relaciones del unísono y la doble quinta; más bien es el ajuste en números enteros de lo obtenido por otro procedimiento más directo, aunque no tan exacto. En este caso, el rectángulo  $1 / \sqrt{2}$ , cuya base es el entre-eje de 9 pies = 2,574 m., tiene de altura 3,64 m., que se acerca a la altura 3,718 m. de las columnas con una diferencia de 7,8 cm. Superponiendo el rectángulo  $1 / \sqrt{2}$  recíproco del anterior, de base 2,574 m. y altura 1,82 m., se obtiene como suma de ambas alturas  $3,64 + 1,82 = 5,46$  m.; excede a la altura de la planta baja  $19' = 5,43$  m. en 3 cm.

En consecuencia, este sencillo sistema determina aproximadamente la altura de la planta baja y su división en parte sustentante y parte sustentada. La planta siguiente se compone con un cuadrado para la altura de la columna y un rectángulo cuya base mide una vez y media la altura para completar los 15' de la altura total. La planta superior se puede componer aproximadamente con un cuadrado al que se superpone un rectángulo formado por dos cuadrados, cada uno mitad del primero; resulta una altura de  $2,574 + 1,287 = 3,861$  m., que no alcanza la altura de 14' de esta planta por una diferencia de 0,143 m., o sea medio pie justo; quedan sin definir las alturas parciales de lo sustentante y lo sustentado.

Estas dos alturas son iguales,  $7' = 2,0022$  m. La relación entre cada una de éstas y el ancho del tramo es  $9 / 7 = 1,285$ ; la proximidad entre esta proporción y la  $\sqrt{2} = 1,272$  hace posible obtener mediante un trazado geométrico sencillo la altura de 7' a partir del ancho del tramo, ya que

éste,  $9' = 2,574$  m., dividido por  $\sqrt{\varnothing}$  da como resultado la altura 2,0235 metros; difiere de  $7' = 2,0022$  m. en sólo 2,13 cm.

Aceptando esta solución para la última planta, aunque es poco probable por su rebuscamiento, se puede exponer la siguiente relación aproximada entre el ancho  $a$  del tramo y la altura  $h$  de cada una de las plantas, haciendo notar que es la expresión aritmética del trazado geométrico previo antes expuesto:

$$\text{Planta 1: } h = (a \times \sqrt{2}) + (a / \sqrt{2}) = 3a / \sqrt{2}.$$

$$\text{Planta 2: } h = a + 2a / 3 = 5a / 3.$$

$$\text{Planta 3: } h = 2a / \sqrt{\varnothing} \text{ (en vez de } h = 3a / 2, \text{ que produce el error de } 1/2 \text{ pie).}$$

La heterogeneidad de estas expresiones contrasta con la sencillez de las tres construcciones realizadas con regla y compás, y con su parecido. Únicamente la que construye  $\sqrt{\varnothing}$  para la última planta es algo más complicada. Quizá el trazado se hizo con la primera solución de los tres cuadrados, que tendría la expresión  $h = 3a / 2$ , más homogénea con las anteriores, pero con el error indicado de medio pie.

## 8. CONSECUENCIAS.

De lo anterior puede deducirse el posible curso del trazado, con las reservas ya indicadas respecto de los conocimientos que pudiera tener su autor antes de 1488, pues la molduración gótica del patio determina su construcción en la primera etapa de la obra. Es casi seguro que conociese la obra de León Bautista Alberti *De re aedificatoria*, cuya primera edición es de 1485, y que en ella encontrase lo que necesitó, o casi todo, para trazar el patio; es decir, lo referente a aritmética, geometría y música, pero nada de las formas del estilo "antiguo", pues esta edición carece de figuras. No pudo utilizar el libro impreso de la obra de Boecio *De Música* (Venecia,

1491-1492), pero debió conocer algún manuscrito de ella, pues tuvo gran difusión en el medievo y no faltaría en un centro cultural importante como era Segovia. En todo caso, y a falta de éste, puede suponerse que conoció “el primer tratado musical impreso de autor español: *Música práctica*, de Bartolomé Ramos de Pareja, impreso en Bolonia en el año 1482”, en palabras de Romero de Lecea <sup>5</sup>, quien indica la importancia de esta obra “porque su autor fue calificado de haber sido el músico más genial de aquel siglo”.

También pudo conocer a Vitrubio, tan copiado a lo largo de la Edad Media, y hacer uso de la parte musical de su obra más que de la arquitectónica; de las proporciones que expone en esta última no se encuentra nada en el patio de Santa Cruz. Con todo esto, y quizá con algunos otros manuscritos musicales, pudo adquirir el conocimiento de la música matemática pitagórica que se descubre en el trazado final; se ha estudiado aquí aplicado a un tramo, ya que el conjunto ha sido descubierto en su trazado por Cervera.

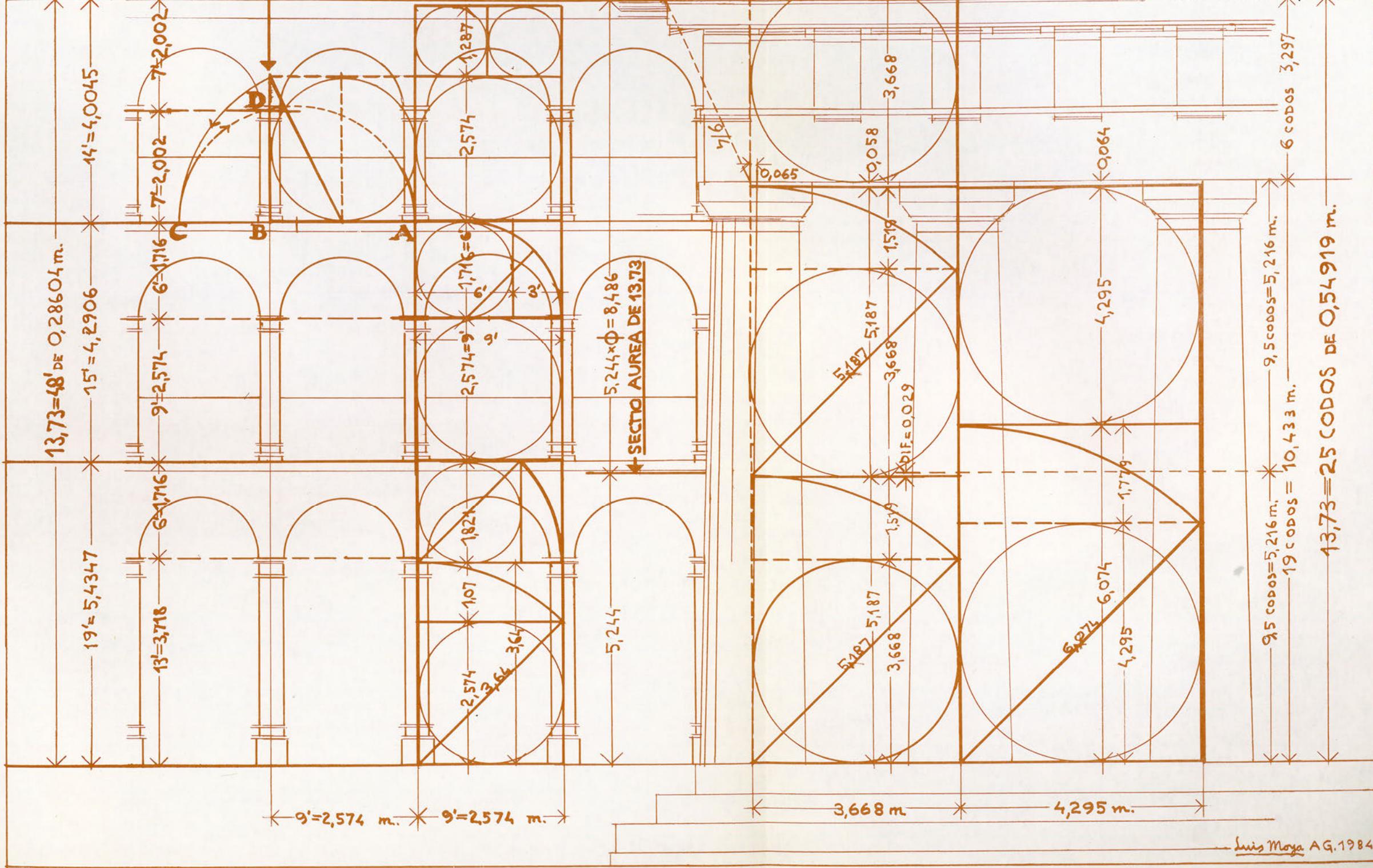
Las etapas de este trabajo podrían ser tres:

1. Establecida la altura de la fachada en 48 pies segovianos (13,73 metros), se divide según la “sectio aurea” para dedicar la parte menor a la planta de calle y la mayor a la suma de las dos plantas superiores; todo ello según figura en la obra de Cervera.

La menor resulta ser 5,244 m. y la mayor 8,486 m. A la menor le faltan 0,19 m., dos tercios de pie de 0,286 m., para alcanzar los 19' (5,434 metros) justos en que se fijará la altura hasta lo alto de la “imposta” gótica. Todo esto ya ha sido expuesto en el párrafo 3. Por otra parte, y siempre según Cervera, se puede hacer un trazado aproximado que relaciona la altura con el ancho de dos tramos,  $18' = 5,148$  m., mediante la “sectio aurea”: se construye un cuadrado de  $18'$  y sobre él un rectángulo de altura  $\emptyset$  (8,329 m.), que sumado al anterior llega a la altura de 13,477 m., inferior en 0,253 m. a la altura total. No obstante esta diferencia, se puede afirmar que la intención original debió ser que el rectángulo de dos tramos

DETERMINACION APROX. DE  $D$  POR  $\sqrt{\phi}$

$AB = 2,574 = 1,618 = \phi$  „  $\sqrt{\phi} = 1,272$  „  $\frac{AB}{\phi} = BD = 2,0235 = \frac{1}{2}$   
 $BC = 1,590$   
 $(7' = 2,002) + 0,0213$  (ERROR) = 2,0235



Luis Moya AG. 1984

FIGURA 4

de ancho tuviera  $1 + \varnothing = \varnothing^2$  de altura, y que después se redondease la medida para que tuviera 48' (13,73 m.) justos. Con esta operación resulta un rectángulo de  $48' / 18' = 8 / 3$ , aproximación bastante modesta en términos de Fibonacci al valor de  $\varnothing^2$ , pero válida para la composición arquitectónica de la fachada. Se ha repetido aquí lo calculado en el párrafo 3 con objeto de exponer uniformemente las tres etapas (Fig. 2).

2. Para determinar en detalle las alturas de las tres plantas y de los elementos sustentantes y sustentados en cada una, el autor debió valerse del sencillo y directo procedimiento expuesto en el párrafo 7, salvo en la última planta. Es posible que en ésta, como se indica en el citado párrafo, emplease el más complicado cálculo fundado en la  $\sqrt{\varnothing}$  que allí se describe (Fig. 4).

3. Las relaciones pitagóricas expuestas en el párrafo 6 aparecen en dos fases del trazado; en la primera determinan las alturas de las plantas, 19', 15' y 14', y en la segunda fijan en números enteros lo obtenido mediante el sistema de la etapa anterior y lo completan, especialmente en la planta superior. Es de notar que este alzado puede encajarse en una cuadrícula de un pie de 0,286 m. (Fig. 3).

## 9. UNA COINCIDENCIA CASUAL.

La altura del patio (13,73 m.) que resulta del estudio de Cervera es igual a la del Orden del Partenón en su ángulo noroeste; no lo es en otros puntos de este templo, por las desigualdades que ha observado Balanos <sup>6</sup>.

Esta coincidencia ha provocado el juego de comparar ambas arquitecturas; para esta operación se han puesto juntos los dibujos de sus alzados a la misma escala, acompañándolos de los correspondientes sistemas métricos (Figs. 2 y 4): pies de Segovia para el Colegio de Santa Cruz y codos para el Partenón. La altura 13,73 m. tiene 48 pies para el primero y 25 codos para el segundo; el alzado de este último no puede encajarse en una

cuadrícula de codos, ni tampoco el templo en general. Su trazado, puede asegurarse ahora, debió ser el más complejo y hermoso descubierto por Alfonso Valdés <sup>7</sup>.

En la comparación aparece un contraste extraordinario en el concepto de la escala: si en Santa Cruz es humana, en el Partenón es sobrehumana, propia de los “dioses inmortales” de que habla Vitrubio. Para explicar la impresión de “temor reverencial” que produce sería necesario usar no de la lírica, sino de la épica, pero no es éste el objeto del presente trabajo. Además, este efecto que produce el dibujo comparativo no es el que se experimenta en la Acrópolis, delante del templo; allí donde “no fue la perfección veneno de la gracia”, en frase de Eugenio d’Ors, que en ningún caso mejor que en éste puede aplicarse, se siente paz y no inquietud ante tanta grandeza.

En cuanto al trazado del Partenón en este ángulo noroeste, se encuentran dos coincidencias curiosas con el del patio de Santa Cruz. La primera se refiere a la mencionada división de la altura total según la “sectio aurea” descubierta por Cervera; en Santa Cruz determina la altura de la planta baja con una diferencia de 19 cm. y en el Partenón la mitad de la altura de la columna con 2,8 cm. de error. Este punto medio de la altura es muy importante, porque en él se encuentra el diámetro de 1,738 m. que es la sexta parte justa de la altura de la columna (10,433 m.).

La segunda coincidencia es el trazado que puede aplicarse a los dos primeros tramos de la fachada: el estrecho y el normal. Es el explicado en el párrafo 7, fundado en el cuadrado y su diagonal. El tramo estrecho puede construirse con dos rectángulos iguales superpuestos, cuya base es el entre-eje 3,668 m. y la altura la diagonal del cuadrado construido sobre ella, que mide 5,187 m. La suma de las dos alturas difiere 5,8 cm. en menos de la altura 10,433 m. de la columna.

El tramo normal se compone con un rectángulo  $1 / \sqrt{2}$  como los anteriores, de base 4,295 m. = entre-eje, y de altura la diagonal 6,074 m., al que se superpone un cuadrado de 4,295 m. de lado. La suma de estas

alturas difiere 6,4 cm. en menos de la altura de la columna. Pueden relacionarse aproximadamente estos dos trazados mediante las fórmulas respectivas,  $2\sqrt{2}$  y  $1 + \sqrt{2}$ , aplicadas a las medidas de los dos entre-ejes, que ahora se ignoran intencionadamente para deducirlas de las fórmulas anteriores; se toma como dato la altura de la columna y se plantean las ecuaciones:  $10,433 = x \cdot 2\sqrt{2}$  y  $10,433 = y \cdot (1 + \sqrt{2})$ . Se obtienen para el entre-eje estrecho  $x = 3,6886$  m. (en vez del verdadero 3,668 m.) y para el normal  $y = 4,3215$  m. (en vez de 4,295). La razón de los entre-ejes así obtenidos es:  $x / y = 0,8535$ ; entre los verdaderos es:  $3,668 / 4,295 = 0,8540$ . Ambos difieren muy poco entre ellas y entre la razón  $6 / 7 = 0,8571$ , que siempre se ha supuesto ser la relación entre los entre-ejes extremos y los normales; la cual no se cumple exactamente en ninguno de los ocho casos a los que se aplica, debido a la inexactitudes tantas veces mencionadas que expone Balanos<sup>8</sup>.

En consecuencia, pueden considerarse válidas las sencillas fórmulas antes obtenidas,  $2\sqrt{2}$  y  $1 + \sqrt{2}$ , aunque sea por casualidad, pues no parecen congruentes con el refinado trazado pitagórico de todo el templo que ha descubierto Valdés, como queda dicho. Todavía puede obtenerse algo más de la primera de esas fórmulas: añadiendo un cuadrado de 3,668 m. de lado sobre el trazado del tramo estrecho se determina la altura del vértice inferior de la "cima" del frontón. En sentido horizontal puede indicarse ese vértice con un error de 5 cm. en más, mediante la diagonal de un rectángulo  $9 / 4$ , doble quinta.

## 10. OBSERVACIÓN FINAL.

Las coincidencias expuestas son puramente casuales, como se comprende fácilmente; los humanistas del Renacimiento en el siglo xv no tenían apenas noticias del Partenón: una mención de su existencia en Vitrubio; una relación, poco más que un inventario de lo que adornaba el templo (especialmente los exvotos), en Pausanias; quizá conociesen el elogio entu-

siasta, pero no descriptivo, del cronista de la expedición de los Almogávares. No es posible que llegase a ellos algún dibujo o plano; si lo hubieran tenido no faltarían noticias en un Tratado de la época, que no podría ser otro que el Alberti, o en otros del siglo siguiente. En realidad no se supo nada concreto del Partenón hasta pasada la mitad del siglo XVII.

La división de la altura total según la “sectio aurea”, y la colocación de la parte mayor sobre la menor, determina niveles importantes en Santa Cruz y en el Partenón, aunque de muy distinta significación; es notable que de la misma manera se relacionen la zona basamental y el orden gigante en palacios del clasicismo cortesano de los siglos XVII y XVIII; por ejemplo, se ha comprobado la proporción referida en la fachada de la columnata del Louvre y en los dos edificios de la Plaza de la Concordia en París, derivados, como otros muchos de toda Europa, de un prototipo de Bernini: el palacio Odescalchi (antes Chigi) en la plaza de los Santos Apóstoles de Roma. En todos estos casos la misma abstracción geométrica sirve para composiciones arquitectónicas diferentes y para señalar en cada una elementos heterogéneos respecto de las otras.

También debe considerarse casual la coincidencia en la aplicación del sistema del cuadrado y su diagonal en Santa Cruz y en el Partenón. En el primer caso es muy probable que este sistema se haya empleado deliberadamente, pero nada autoriza a pensar que haya ocurrido lo mismo en el segundo. Para explicar este caso es preciso acudir al trabajo citado de Alfonso Valdés, donde explica la sucesión de “Cuartas” empleadas en el trazado del Partenón, y entre ellas se encuentran las siguientes:

$$\text{Do - Sol b} = (4 / 3)^6 / 2 = 2,809.$$

$$\text{D - Mi b} = (4 / 3)^3 = 2,37.$$

La primera se aproxima a  $2 \cdot \sqrt{2} = 2,82$  y la segunda a  $1 + \sqrt{2} = 2,41$ ; son éstos los trazados dibujados en la Fig. 4, aplicados a los tramos estrechos y normal y que producen los errores que se señalan; no son grandes, y aún pueden ser menores en otros ángulos del templo. Se trata,

por tanto, de una simple coincidencia, que aparece frecuentemente, como otras de parecido carácter, cuando se intentan varios sistemas de proporción en el estudio de un mismo edificio. Las habituales inexactitudes de las obras, incluso en construcción tan perfecta como el Partenón, así como errores de medición, conducen a veces a elegir un sistema determinado con una seguridad que rara vez será acertada. Por eso es mejor exponer los varios sistemas posibles, con las limitaciones de cada uno y los errores que producen; en casos como éste del patio de Santa Cruz, las circunstancias históricas y culturales conocidas en que se hicieron las trazas ha permitido, con algún atrevimiento, proponer la aplicación de tres sistemas diferentes en etapas sucesivas del trabajo, pues cada sistema completa y perfecciona lo conseguido con los anteriores.

11 de septiembre de 1984.

## N O T A S

<sup>1</sup> LUIS CERVERA, *La Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*. Ediciones de la Universidad de Valladolid, 1982.

<sup>2</sup> CARLOS ROMERO DE LECEA («El aprendiz de bibliófilo»), *El Sinodal de Aguilafuente*, 2 tomos: I. Facsímil; II. Aportaciones para su estudio. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1965.

<sup>3</sup> RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres, Tiranti, 1952.

El mismo autor: *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

<sup>4</sup> LUIS MOYA BLANCO, «Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, número 52 (cuadro de Sir James Jeans en la página 43).

<sup>5</sup> CARLOS ROMERO DE LECEA, «Presentación de la obra del Profesor Clemente Terni sobre la «Música Práctica» de Bartolomé Ramos de Pareja», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1983, núm. 57 (Presenta la edición de la obra en Joyas Bibliográficas).

<sup>6</sup> NICOLÁS BALANOS, *Les Monuments de l'Acropole*. Paris, Ed. Charles Massin et Albert Lévy, 1936.

<sup>7</sup> ALFONSO VALDÉS, «Mi nombre es Anaxágoras... (sobre el trazado del Partenón)», *Revista Arquitectura*, Madrid, núm. 240, enero-febrero 1983.

<sup>8</sup> Estas diferencias, acusadas en los ocho casos a los que puede aplicarse el trazado propuesto, hacen inútil buscar una mayor precisión en éste, por lo que se ha prescindido de la modificación que hubiera producido en el cálculo la consideración de las pendientes del estilobato y del entablamento debidas a las curvaturas.

LOS POLITICOS Y EL PATRIMONIO NACIONAL

POR

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ



No se trata de presentarles un refrito, aunque sí es verdad que las primicias de este trabajo fueron dadas a senadores y diputados el pasado 12 de diciembre; desde entonces el tema ha sido constante en mi trabajo y les presento el resultado de nuevos datos. Lo que intento, creyendo el intento original en su planteamiento, es recordar que en la ley del patrimonio artístico que cumple sus bodas de oro, confluyen posturas de políticos españoles de muy diversos partidos. Hay para mí un motivo especial de alegría al presentarles esta modesta investigación: todos y cada uno de los nombres que voy a señalar como protagonistas han sido también —“rara avis”— muy gustosos de la música, esa música cenicienta, desamparada de los intelectuales y de los presupuestos.

Hay otra coincidencia que necesito fijar en esta introducción: que el político busque subordinar el arte a una ideología, que ponga el aligüí de la recompensa y de la influencia para que el artista sea, a la vez, comprometido y coaccionado, es una tentación y puede ser hasta programa ideológico y de hecho la tentación permanece y se consiente. Pues bien: lo característico de estos políticos, de un Azaña, de un Cambó, de un Alba —y los nombro con prisa para que vean por dónde van mis apologías—, es que actuaron con una visión objetiva, imparcial y a través de un consenso implícito. ¿Por qué lo del consenso implícito? Porque en su vida, en su casa, aparece un talante de finura, de gusto probado tanto en los muy ricos como Cambó o en hombres de clara y modesta clase media como Azaña. Dar algún detalle muy significativo de esos gustos contribuye a tener una visión más humana de los políticos durísimamente atacados a través de la pasión partidista. Tanto el historiador del arte como el sacerdote creen, creo, que

también se contribuye a la paz activa del diálogo haciendo justicia a un ayer todavía mal conocido.

Hay, por fin, otra fundamental unanimidad que garantiza ese consenso implícito: esos políticos, por serlo, no separan su buen gusto de su actividad política y los primerísimos protagonistas que voy a presentar tienen preocupación obsesiva por la enseñanza. Cuando al comenzar el siglo se desgaja la “instrucción pública” del Ministerio de Fomento, donde era sólo sección, el nuevo Ministerio se llamará de “Instrucción Pública y Bellas Artes”.

El problema de la protección al patrimonio artístico debió plantearse en amplia perspectiva con motivo de la desamortización, y digo lo de “debió” porque aquellos liberales no se sintieron suficientemente herederos de sus antecesores de la Ilustración. Los viajes de Ponz, los “Diarios” de Jovellanos son conmovedores por su afán de conocimiento, catalogación y conservación. También la joven Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ocupó del tema de la “conservación”, y en su propia casa, pues fue capaz de desobedecer una orden de Carlos III, quien, inspirado por su confesor, mandó destruir los desnudos de su colección. Claro que entre Jovellanos y Mendizábal está la guerra y está la etapa de Fernando VII, que, si bien fundó el Museo del Prado, autorizó expolios y no accedió a la noble petición de Wellington de devolver parte de las inmensas maravillas —base del Museo de Londres— que le habían regalado durante la guerra.

Es verdad que parte del tesoro artístico procedente de la desamortización se reúne en el llamado Museo de la Trinidad, que luego pasará al Prado, pero falta en los políticos una clara conciencia de protección. Hasta 1842, y con motivo de la urgente restauración de la catedral de León, no se centran un poco las tareas en torno a los llamados “monumentos nacionales”, que luego por la ley Moyano, inspirada en la de Guizot, confía facultades, pero sin medios, a la Academia de Madrid y a las comisiones provinciales. Fueron en muy poco número los monumentos declarados —ocho hasta 1870—. Los políticos no suelen plantearse el problema, salvo

las declamaciones líricas, “neogóticas” de Donoso o de Castelar. Curiosa excepción es la de Pí y Margall, malogrado historiador del arte: en sus correrías de incipiente investigador se dolía de la progresiva destrucción de los monumentos. Refiriéndose a Granada, escribe: “Vendrá el día en que el viajero apenas reconozca la ciudad de los árabes más que por su vega, su claro sol y su estrellado cielo”. Hay, sí, lamentaciones en los poetas, pero no sin mezcla del regustillo romántico por las ruinas. Clama Zorrilla contra el despojo y la venta al extranjero. Parece increíble lo siguiente: En mayo de 1867 se hace público en la prensa de París la subasta de lo mejor de la colección del banquero de Salamanca a punto de ruina: se venden, y no demasiado caros, 18 Murillos, 15 Velázquez, 4 Riberas, etc. ¡El íntimo amigo de Salamanca era el director del Prado! Uno de los personajes más simpáticos de los *Episodios liberales* de Galdós, Salvador Monsalud, hace su fortuna comprando en Andalucía cuadros para Francia, paralelamente al saqueo de los rusos. Contra esto grita Zorrilla:

“Sí, venid, vive Dios, por lo que queda,  
extranjeros rapaces, que, insolentes,  
habéis hecho de España una almoneda”.

Sería muy largo repetir lo ya historiado: la salida ¡tranquila! de colecciones y colecciones; una parte pequeña pudo pasar al Banco de España, pero fue el rescate de una gota de agua, si bien lo heredado y lo que se adquiere se conserva, se restaura y se coloca de manera ejemplar.

Es cierto que la publicación ilustrada de monumentos que patrocina la Real Academia de Bellas Artes contribuye al conocimiento, al inventario y el inventario es inseparable de la defensa. Gotean las declaraciones de monumentalidad, y alguna vez estalla el escándalo, como cuando, como el año pasado, se empiezan a construir casas que perturban la vista del acueducto de Segovia. Es curiosa la reacción de ciertos Ayuntamientos, como el de Sevilla, que se adhieren a lo mal dispuesto por el Ayuntamiento de Segovia.

La carta de gratitud termina de la siguiente deliciosa manera: “Un saludo al Ayuntamiento y pueblo sevillano y a las bellísimas sevillanas, que son las mujeres más hermosas de España y las más graciosas del Universo”.

En la prehistoria de la ley de Fernando de los Ríos hay que situar la extraordinaria labor de la Institución Libre de Enseñanza: las conferencias/concierto, idea luminosa de don Francisco Giner, los viajes, la pasión científica y andariega de don Manuel Bartolomé Cossío, los deliciosamente precisos inventarios de los mismos alumnos forman el subsuelo de una aguda sensibilidad. Claro que todo tiene su revés triste: el redescubrimiento de “El Greco”, del entorno de Toledo, trae como consecuencia la exportación de espléndidos cuadros. Menos mal que coleccionistas como Bosch compran mucho y por ello claman, como clamará Bosch en el Senado.

A partir de 1877, y a petición de la Academia de Bellas Artes, la declaración de monumentos se publica en la *Gaceta*, pero esas declaraciones van a ritmo muy lento y sin adecuadas medidas protectoras. Pero ya hay síntomas de una buena sensibilidad en ciertos políticos. En 1901, Cambó, en lucha casi sangrienta con los lerrouxistas, es elegido concejal e inmediatamente lleva las riendas de la posible política cultural del Ayuntamiento y crea una sección especial dedicada a la protección de los monumentos y a la reorganización de los museos. En los primeros discursos y programas de la Lliga el nacionalismo catalán recoge la herencia del tradicionalismo y se une a las pastorales/homilias de Torrás y Bagés, quien desde Vich da ejemplo de preocupación por lo monumental.

Es de justicia apuntar que un político al que podríamos suponer de no refinada sensibilidad estética, don Juan de la Cierva, nos sorprende preocupándose de Toledo y especialmente de las sinagogas. No es de extrañar: tenía muy cerca a don Elías Tormo, preceptor de los hijos de Maura, verdadera cabeza de toda una generación de historiadores del arte, representada hoy por la indiscutible personalidad de Lafuente Ferrari. Ya está también muy en activo don Manuel Gómez Moreno impulsando la labor de los inventarios, a lomos de mula por las tierras de Avila y con dietas casi de jornalero. La creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas

Artes, con la consiguiente dirección del ramo, influye en esa labor. Tanto Elías Tormo como Gómez Moreno, fervorosos católicos —la correspondencia de don Manuel de Unamuno es impresionante en ese aspecto— y más bien de línea conservadora, estaba en relación de interés común y de amistad con la Institución Libre de Enseñanza, y especialmente con don Manuel Bartolomé Cossío. Es curioso, insisto, lo de La Cierva, pero investigando un poco le vemos ayudando a Azcárate, a Posada y a Buylla en su labor del Instituto de Reformas Sociales. Más tarde, La Cierva influirá en la concesión de subvenciones a las orquestas madrileñas.

Toledo aparece como una pieza clave en la preocupación de los políticos sensibles porque el problema de la conservación de monumentos va unido al del crecimiento urbano, a la desaprensiva actitud de propietarios, al sentido absoluto de la propiedad privada. Se acaba de dar en el teatro de la Zarzuela el sainete *La Gran Vía*, de Chueca, estrenado en 1888. Su música, sus canciones, su enorme gracia se extienden por todos los cafés y balnearios de Europa: Es curioso que Nietzsche, poco antes de volverse loco, escribiera una simpática exaltación de esta obra. ¿Qué problema de fondo había en esta popularidad? Pues el gran problema del progreso y del urbanismo, es decir, el sacrificio de la ciudad histórica para la apertura de las grandes avenidas. El problema se hace agudo, agudísimo en ciudades íntegramente monumentales. Galdós, dolorido testigo de muchos desmanes, nos presenta así en *Angel Guerra* los planes de un hombre toledano, rico, concejal, y que quiere poner Toledo al día: “Yo he estado en París, yo he viajado y sé lo que son poblaciones. Vivimos en un nido de águilas y la vida moderna no cabe aquí. Dicen que no hay medio de regularizar este ciempiés y yo respondo que una voluntad de hierro lo facilita. Respetando los grandes monumentos, Catedral, Alcázar, San Juan y poco más, debemos meter la piqueta por todas partes y luego alinear, alinear bien. Vengan bonitas fachadas, vías amplias con árboles, quioscos. ¡Figúrate tú qué hermoso sería aislar completamente la Catedral, ensanchar la calle del Comercio y poner un tranvía de punta a punta! Lo que falta es dinero, dinero y dinero... con él podrían restaurarse los buenos edificios, declarar la guerra al gusto barroco, demoler murallas y puertas, pues con el producto de la

piedra sillería levantaríamos de nueva planta un palacio de hierro para exposiciones de caldos y otros productos agrícolas". Pues bien: algo parecido amenaza en 1912 y entra en escena el conde de Romanones, amante de Toledo y vecino desde la otra margen del río. Ministro de Instrucción Pública de marzo de 1901 hasta diciembre de 1902, realizó una espléndida labor. Es la primera vez que se crean pensiones para estudios en el extranjero; se fomenta la visita a los museos y se impulsa el trabajo de las Comisiones provinciales de Monumentos. Buena parte de su polémica con los obispos tiene como causa su empeño en ampliar el horizonte de la catalogación de monumentos. El conde de Yebes, hijo del conde de Romanones, actual compañero mío de Academia, conserva con cariño una comunicación de las fuerzas vivas de Toledo dándole las gracias por su defensa, carta encabezada por el presidente de la Casa del Pueblo. Romanones, desde el Ministerio de Instrucción Pública, desde su nobilísimo interés por la dignificación económica y social de los maestros, había señalado la estrecha ligadura entre la lucha contra el analfabetismo y el respeto por los monumentos. En 1905, siendo ministro de Instrucción uno de su equipo, se crea la Comisión General de Monumentos y en 1910, en el primer gobierno de Canalejas, Romanones, antes de pasar a la presidencia de las Cortes, aprovecha el breve tiempo para crear la Inspección General de Monumentos.

Lo anterior se hace doctrina, legislación y presupuesto a través del que será jefe de la izquierda liberal, Santiago Alba. Alba, como su constante rival Cambó, había estudiado seriamente la carrera de Filosofía y Letras, aparece muy ligado al pequeño círculo intelectual de Valladolid, es íntimo amigo de Francisco Cossío, creador del Museo de Valladolid, y, como Cambó, desde muy joven manda en el Ayuntamiento. En el discurso de apertura del año escolar, discurso pronunciado en su Valladolid, y después al defender el presupuesto de su departamento para 1913, en toda su labor deja huella duradera. Alba, como Cambó, tiene pasión de coleccionista. La creación del Patronato del Museo del Prado, la protección al Instituto Escuela y a la Residencia de Estudiantes son capítulos fundamentales y cada uno de ellos en directa o indirecta relación con la protección del patrimonio artístico. El Patronato del Prado, del que será presidente el duque de Alba,

tuvo una muy directa labor de protección a través de la compra, sí, pero no menos a través del consejo. Cuando entra en el Museo Javier Sánchez Cantón, cuando entra, y ya para no salir, influye el Prado no sólo desde dentro, sino también impulsando labores de inventario y de recuperación. Del Instituto Escuela ya he hablado. Cuando ahora se recuerda y se exalta la labor de Jiménez Fraud en la Residencia de Estudiantes, es imposible no recordar su afán estético, su extraordinario cuidado por la música. Allí está Orueta, el que, pasados los años, será director general de Bellas Artes y muy protagonista de la Ley del Patrimonio. La defensa que de la Residencia de Estudiantes hace Alba es muy bella al resaltar cómo la máxima austeridad es compatible con un ambiente de refinamiento, con una estética que forma parte también de la moral. Cuando Alba anuncia en su discurso la creación del Museo de Artes Decorativas, está al fondo una de las grandes preocupaciones de Cossío, herencia de las de Giner. Decía Cossío a un visitante extranjero: “¿Ha visto usted El Escorial? Abra y cierre sus centenares de puertas: ni una sola se alabea, ni un solo pestillo falla. Y así está hace más de trescientos años”. Alba pronuncia este importante discurso el 13 de noviembre de 1912 y se le quebró un poco la voz, a él tan sereno, al recordar cómo estas ideas, la autonomía universitaria entre otras (con la reserva, por cierto, de la necesidad de reducir su número), las había oído y aprobado otro gran humanista entre los políticos, don José Canalejas, en el Consejo de Ministros anterior a su asesinato.

Por decreto del gobierno Dato —14 de enero de 1914— se autoriza la constitución de la Mancomunidad de Cataluña. Si el decreto sólo se refería a competencias claramente provinciales, si su presidente Prat de la Riba señalaba la entrega de algo vacío, el vacío se llenó esplendorosamente en el mundo de la cultura. Prat de la Riba juntaba al aliciente de la utopía un capacidad y paciencia de administrador —Azorín lo señaló con agudeza— que hacía encarnable esa utopía. No es sólo, en lo que respecta a nuestro tema, el que muy pronto la Mancomunidad recogiera y ampliara las ideas del Cambó concejal de 1901 constituyendo la Junta de Museos, no es sólo que se crease un departamento especial de catalogación y restauración; es eso, sí, pero dentro de todo un complejo que en pocos años será

un modelo para hoy incluso de Ministerio de Educación con el de Cultura dentro. Instituto de Estudios Catalanes, Biblioteca Central, Escuela de Bibliotecarios, enseñanzas artísticas, etc. Son raíces que siguen floreciendo ahora y con una proyección hacia toda España, raíces que vienen del profundo hispanismo de Cambó: desde la venida a Madrid del Orfeo Catalá hasta la iniciativa recientísima agrupando a los “Amigos de los Museos”. En todo esto, obra del nacionalismo catalán, con no poca herencia del tradicionalismo, podía haber la tentación romántica de la gran nostalgia, pero felizmente ocurre lo contrario: a esa labor de conservación se junta un fomento de la modernidad, pues a la inteligente ordenación urbana se une la pasión de la burguesía por Gaudí y sus sucesores, esa pasión que, unida a la pasión wagneriana, hacen de Barcelona una de las ciudades más originales de Europa.

La ley de 4 de marzo de 1915, con Romanones de ministro, amplía el concepto desde la misma denominación: “monumentos arquitectónico-artísticos”, pero sigue la línea de la ley Guizot, atemperando el reconocimiento de la absoluta propiedad con horizontes de subvenciones y de exenciones fiscales que no conducen a nada práctico. En el gobierno nacional de 1918, presidido por don Antonio Maura, los dos grandes rivales, Cambó y Alba, son ministros, respectivamente, de Fomento y de Instrucción. La actitud de Alba, no conforme con el significado de ese gobierno, hace que no se note su paso salvo en la cuestión de los maestros, que él convierte en causa de crisis prematura. Cambó, por el contrario, despliega una actividad que podemos llamar frenética. Es bonito que en medio de semejante frenesí tenga tiempo y medios para realizar una muy acariciada ilusión: restaurar el palacete de la Moncloa. Dejará también un importante proyecto de ley sobre los bosques. Tiene poco tiempo para lo que era para él pan cotidiano en el sentido que da Barth a la palabra: ir desde la calle de los Madrazo —domicilio de la Lliga— o desde el Ritz al Museo del Prado. Para la visita, y no menos para las lamentaciones, tenía el mejor consejero y amigo: Javier Sánchez Cantón, unido ya en muy estrecha amistad con el duque de Alba, presidente del Patronato del Prado, vivía a fondo la marcha de la casa.

El que más tarde será muy protagonista en la defensa del patrimonio

artístico, Manuel Azaña, se prepara a fondo sin sospechar ese protagonismo futuro. En lo menos leído de Azaña, en sus *Diarios* de París y en las notas que tomó cuando viajaba para formar parte de las oposiciones a notarías, se vive esa preocupación. Obtiene en 1911 una beca de la Junta de ampliación de estudios para estudiar temas de derecho comparado. Digo de paso que no se estima suficientemente la buena formación jurídica de Azaña, alto funcionario del Ministerio de Justicia: recordemos cómo siendo presidente interviene en la redacción del programa de oposiciones a judicatura más el delicioso detalle de soplarle al oído de Fernando de los Ríos la respuesta desde el banco azul a una pregunta sobre el artículo 40 de la Ley Hipotecaria. En los cortos, cortísimos diarios de París, se pueden contar con los dedos de la mano los días en que no hay visitas a museos, visitas despaciosas, media hora larga delante de un Monet, trasfondo de Corot para su visión del paisaje. Hay un capítulo fundamental que volverá como “leitmotiv” en su época de presidente: que la conservación de monumentos es inseparable de su destino principal. Después de visitar el Panteón escribe: “Visito el Panteón. No acabo de definirme la impresión que me produce la ex-iglesia. No puedo prescindir cuando contemplo un monumento de tener presente su destino. ¿Es esto un vicio? La obra es grandiosa; cuando me he paseado una hora por sus naves, no he podido por menos de preguntarme: ¿a qué viene todo esto? El primer efecto es de una iglesia vacía. Parece que no ha bastado un decreto del gobierno para sustituir el culto antiguo por otro. Aquí, dentro de esta magnificencia no se rinde culto a nada, a pesar del letrero del frontispicio. Pero esto debe ser una preocupación, porque al bajar de la cúpula me ha convencido más el antiguo templo. De todos modos, éste no tiene prestigio. Es demasiado monumento para estar tan vacío”.

Esa preocupación de Azaña es esencialmente estética y Dios sólo sabe qué traumas de adolescencia se oponen a que sea religiosa. La víspera de Navidad, Azaña va a la catedral de Nôtre Dame, se apoya en una columna para seguir el oficio de vísperas, en el sitio en que años antes el gran poeta Paul Claudel se convirtió. Azaña transforma la nota de carnet en conmovedor soliloquio: “He ido por la tarde a las vísperas de Nôtre Dame. Bello

espectáculo. Una iglesia gótica, un órgano, unos niños de coro forman un conjunto que está para siempre incorporado al número de las cosas bellas. He permanecido una hora sentado en la base de una columna, oyendo y viendo. Yo sé de qué especie son las emociones que estas escenas me producen y me deleito en ellas porque no las creo peligrosas, sobre todo tan de tarde en tarde. Si el culto católico desapareciera, los gobiernos deberían subvencionar una catedral. Culto al misterio de nuestra alma. Conviene no cegar ninguna fuente de sensibilidad". Algo parecido pensará y escribirá años más tarde escuchando gregoriano en el santuario de Aránzazu. La música era su pasión constante: "Beethoven nos une a todos", escribe desde París. Debo llamar la atención por su interés hacia los Museos de Artes Decorativas: ya en Madrid, y secretario del Ateneo, se sentirá verdadero dictador a la hora de hacer imperar el buen gusto en limpieza y mobiliario.

Cambó, ya rico, comienza su fantástica historia de coleccionista y esto aviva en él su conocimiento y preocupación. Cuando después del desastre de Annual vuelve a ser ministro de Hacienda bajo la presidencia de Antonio Maura, al llegar la consabida y polémica reforma de los aranceles sube la tasa para la exportación de obras de arte. Se suceden, sí, las declaraciones, pero siempre referidas a edificios. Alba y Sánchez Cantón, desde el Prado y pronto desde la Academia, trabajan para una acción inventarial más precisa: se pone muy de manifiesto la debilidad estatal referida a los monumentos que allí están, aunque no a todos —basta visitar el museo de claustros de Nueva York—, sino a los cuadros.

En el gobierno inmediatamente anterior a la Dictadura está Pedregal en Hacienda, reformista y ligadísimo con la Institución Libre de Enseñanza. Romanones y él, en principio de acuerdo, elaboran un decreto que restringía las facultades de la Iglesia para la venta de obras de arte. Se arma tal revuelo eclesiástico, que el Rey niega su firma y Pedregal dimite a pesar de recibir la visita personal del monarca. La actitud de Pedregal venía del interés cada vez mayor de la Institución por el patrimonio artístico: los viajes, las excursiones y su famoso Boletín eran un inventario vivo de grandezas, de ruinas, de despojos y de incurias. No desdeñemos un factor muy

importante para definir la actitud de una minoría muy preocupada: el automóvil. Ortega, Marañón, dejan ruedas, rompen llantas en sus rutas a través de monumentos y paisajes. En esos años, un socialista, Andrés Ovejero, gran orador, tiene como auditorio preferido a los obreros.

El 9 de agosto de 1926 se publica un real decreto, en parte vigente, que, en realidad, supone un progreso, porque en el concepto de monumento acoge los “conjuntos de edificaciones, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza por su aspecto artístico, típico y pintoresco”. Un solo conjunto se declara, y ya al final de la Dictadura: la ciudad de Granada. Por una directa experiencia familiar, ya que un hermano de mi padre trabajó a las órdenes de un gran marchante, yo veía en mi casa estatuas, ornamentos camino de Estados Unidos. Nunca se me olvidará el relato del cambio de un terno de terciopelo de finales del siglo xv por otro modernísimo repleto de oros y figuras. De aquí la recomendación de un Papa con antecedentes de bibliotecario, Pío XI, para que en los seminarios se creara y se acentuara el estudio de la Historia del Arte. El decreto citado, que realmente supone un gran avance, es decreto de la Presidencia del Consejo y no del Ministerio de Instrucción Pública; fue elaborado, según el testimonio de Sánchez Cantón, en reuniones del Palacio de Liria y transmitido a través de Yanguas. Buen decreto y poca eficacia del Estado en su cumplimiento: un capítulo más de esa gran tragedia de la debilidad del ejecutivo en contraste irritante con el crecimiento de la burocracia.

Llegamos a la segunda República. No entro en ninguna polémica política. Si actualmente queremos restañar las heridas de la doble mutua intolerancia creo que es positivo detenernos en lo que de noble y creador hubo en los más directos protagonistas. Es indudable, dolorosamente indudable, que al comienzo de la República, especialmente después de la quema de conventos, se venden a españoles y extranjeros gran cantidad de objetos artísticos “muebles”: es un fenómeno paralelo a la evasión de capitales, si bien parte importante de obras de arte pasan a manos de coleccionistas españoles. Recordemos que la causa de la expulsión del cardenal Segura, ordenada por Miguel Maura, católico practicante, era debida —cito tex-

tualmente— a la orden del Primado a los párrocos para que procediesen a la venta “por lo mejor de cuantos bienes muebles y valores poseyesen las parroquias o iglesias, bienes cuyo producto podría ser exportado al extranjero”. Una ley de 10 de diciembre de 1931, siendo ministro de Instrucción Pública Marcelino Domingo y Orueta director general, trata de impedir toda venta fraudulenta.

Antes de pasar Fernando de los Ríos al Ministerio de Instrucción Pública, el gran protagonista del tema es Manuel Azaña. Visitando varias veces su Escorial, repite lo de París: “Temo que la revolución cometa aquí algún vandalismo inconsciente: que me degraden El Escorial con miras culturales, sanitarias o turísticas. El Escorial debería conservarse tal como está, con frailes y todo, igual que se conserva un paisaje. Me horroriza pensar que esto pudiera verse en el estado que está El Pualar. La idea parecerá seguramente descabellada y reaccionaria”. El 22 de agosto propone, y así se acuerda, la creación del cargo de conservador del Patrimonio Artístico, nombrando a don Ramón del Valle-Inclán. A los pocos días aparece don Ramón vociferando contra un acuerdo del Ayuntamiento de Madrid que ordenaba la desaparición de los escudos reales de los edificios oficiales: “Les digo —escribe Azaña— que soy opuesto a que se cometan estos actos de vandalismo y que los escudos reales deben respetarse cuando tengan un valor artístico, histórico o monumental”. Será esto un “leit-motiv” que aparece con mucha frecuencia en las *Memorias* y en las cartas. Al lado de las escapadas casi diarias a la sierra, hay la escapada a la casa Lizárraga y a la famosa “tienda del gordo” en la calle de Cedaceros para comprar lo que es auténtico y al alcance de un burgués medio: las litografías. Le horroriza la moda de los muebles de tubos de acero, salva de la ruina a la Real Fábrica de Tapices ordenando la copia de alfombras antiguas, va y viene a las casas de muebles, restaura los viejos de Riofrío para reformar muy bellamente el palacete de la Presidencia del Consejo. Tres ministros de la Guerra se ocuparon de ennoblecer el Ministerio, especialmente de las salas de representación: Prim, La Cierva y Azaña. Vigila con ansia la conservación del Pardo y planea, y muy bien, la conservación de La Quinta y el palacete de la Zarzuela. Cuando S. M. el Rey Don Juan Carlos dio su

primera recepción en los jardines del Campo del Moro, al alabarme la hermosura de la perspectiva desde el paseo central, le recordé a S. M. que Azaña amenazó con su dimisión si el Ayuntamiento realizaba el proyecto de hacer pasar por allí un tranvía. Todo eso se resume con hondísima belleza cuando regresa de visitar la Ciudad Universitaria el 8 de noviembre de 1931. Merece la pena citar el párrafo entero: “Esta mañana a las once ha venido a buscarme el doctor Negrín, secretario de la junta constructora de la Ciudad Universitaria. Hacía año y medio que yo no iba por aquellos lugares y desconocía lo que han adelantado las obras. Mi sorpresa ha sido grande cuando al llegar al final de la calle de la Princesa me he encontrado con la desolación de la Moncloa destruida. De aquel punto arrancaba un paseo de pinos viejos, tortuoso y rústico hasta la escuela anterior de ingenieros. Toda esta parte de la Moncloa, con el paisaje hasta el río, era bellissimo, dulce, elegante: lo mejor de Madrid. Ya no queda nada: una gran avenida, rasantes nuevas, el horror de la urbanización. Yo veía con gusto que se hiciese la Ciudad Universitaria, pero no podía imaginarme que en esta parte anterior de la Moncloa fueran a hacer tamaño destrozo. Ni podía imaginarme tampoco que la destrucción me causara tristeza porque realmente he estado triste toda la mañana y aún ahora no me ha pasado la impresión. ¡Cuántas tardes de otoño pasadas en este lugar! Su punto perfecto era en otoño. Finura, suavidad, grises admirables. Y aquella luz serena, cariciosa, melancólica. Si Madrid fuese un pueblo artista no se hubiera dejado quitar la Moncloa, pero aquí se pasaron semanas entonando trenos cursis y madrileñistas por el derribo del teatro Apolo y nadie ha hecho, que yo sepa, la elegía de la Moncloa. Hoy he advertido cuánto me gustaba. Allí aprendí yo a emocionarme ante el paisaje. Dentro de quince o veinte años será aquello sin duda muy hermoso, no lo dudo: parques, arboledas, etc. Pero el candor luminoso y la elegante rusticidad de la Moncloa, ¿quién nos lo devolverá? Y los que no lo han conocido no sabrán nunca lo que Madrid ha perdido. De la Ciudad Universitaria he visto cuatro o seis edificios en construcción. Ignoro lo que saldrá de todo ello. El doctor Negrín ya piensa colocar en la Casa de Campo la Escuela de Montes y no sé qué otro establecimiento. Y después, o al mismo tiempo, el Pardo.

De aquí a medio siglo, Madrid se habrá quedado sin nada de lo bueno que tenía. Por suerte, yo no lo veré.”

En la crisis de diciembre, inmediatamente posterior a la elección de Alcalá Zamora como presidente de la República, Fernando de los Ríos pasa del Ministerio de Justicia al de Instrucción Pública y Bellas Artes. Como decía al principio, la tolerancia de hoy debe empujarnos al recuerdo y valoración de las tolerancias de ayer. Se debe a la iniciativa de don Fernando la ley vigente del Patrimonio Artístico, ley, hasta cierto punto, de consenso, como ahora se dice, consenso hecho posible por una serie de posturas de tolerancia. Por ejemplo, las Academias dejan de ser “reales”, pero sigue de director en la de Historia el duque de Alba y Romanones en la de Bellas Artes y sigue Alba presidiendo el patronato del Prado. Yo asistente asiduo a las sesiones de Cortes de entonces, recuerdo la siguiente anécdota: al abolir la República los títulos nobiliarios se hacían muchas veces irreconocibles los nombres y por ello se acudió al comodín del “ex”. Pues bien, yo fui testigo de la siguiente declaración de don Fernando: “El Conde de Romanones (yo no voy a cometer la pedantería de llamarle ex-conde de Romanones). Precisamente con Romanones hay esa relación directa y cortés por parte de don Fernando —lo llamo así porque así le llamaba cuando era su discípulo— que permitió a la Academia de Bellas Artes conservar el tesoro de la Calcografía Nacional. Marcelino Domingo, ministro de Agricultura, intentó que Romanones quedara excluido de las expropiaciones acordadas después del 10 de agosto.

Va paralela la influencia de Azaña, vigilando monumentos y paisajes. “Estoy atento a que no me toquen el Pardo”, es la frase-resumen. Cuando el año 29 Azaña estaba unos días en Valladolid formando parte del tribunal de oposiciones a notarías se duele del mal estado del Museo de Escultura. Presidente del Gobierno, se pone de acuerdo con Francisco de Cossío, antiguo amigo, y con Santiago Alba, rival acerbo, y se reordena, casi se crea, lo que será magnífico museo.

La ley no tiene polémica. Cambó no era diputado en esa primera legislatura, pero sí lo era Juan Esterlich, que llevaba todos los asuntos cultu-

rales, muy complejos, de la Fundación creada por don Francisco. Las observaciones que hace por carta reaparecerán dos años más tarde. La ley se aprueba el 13 de mayo de 1933 con quórum holgadísimo a pesar de votarse en plena obstrucción de todas las oposiciones.

Han de pasar casi tres años hasta que se apruebe el 2 de abril de 1936 el reglamento correspondiente. En medio, en noviembre de 1935, Cambó pronuncia un bellissimo discurso. Lo es, en primer lugar, por las circunstancias. Son las últimas sesiones de la legislatura: la Cámara, crispada, vociferante, sabiéndose disuelta en breve plazo, está discutiendo el asunto Nombela, sucesor del escándalo del estraperlo, papeleta de defunción del partido radical. Las palabras de Cambó son como un paréntesis de nobleza. Dice que por azar y no por sus méritos posee una fortuna considerable: por cartas posteriores sabemos que se impuso en conciencia reunir su colección con destino futuro de donación al Prado y a los museos de Cataluña. Hace un justo elogio de la ley, la considera muy eficaz desde el punto de vista de la defensa del patrimonio, recuerda sin jactancia sus esfuerzos anteriores, especialmente en la materia del arancel, pero insiste mucho en el otro polo: el enriquecimiento de ese patrimonio, porque hacen falta regulaciones jurídicas y fiscales para que los coleccionistas no tengan, como a él le ocurre, sus obras de arte fuera de España, pues al introducirlas pierden el noventa por ciento de su valor. Le parece importante que el Museo del Prado participe en las exposiciones internacionales. Sugiere lo que algunos, pocos, hemos heredado como idea: las posibles permutas que remedien las inevitables ausencias —¡un solo Rembrandt!— derivadas del carácter real de la colección. Tras de esas palabras está el impresionante futuro: la espléndida donación al Museo del Prado después de la guerra civil. Detalle también conmovedor: le contesta por la Comisión Jesús Pabón, el que luego será su magistral biógrafo.

La ley ha batido un récord: está vigente después de cincuenta años y ha sido imitada. En esa ley, partiendo del decreto de 1926, se establecen definitivamente las denominaciones: monumento histórico-artístico, conjunto histórico-artístico y paraje pintoresco. Incluye dentro de los conjuntos los

jardines artísticos para los que se crean más tarde un patronato especial. Es muy expresivo que los jardines protegidos hasta 1936 son los señalados y queridos por Azaña en su diario y en sus cartas: Alameda de Osuna, los que rodean el palacio de la Zarzuela, los del palacio y la quinta del Pardo, los de la Ciudad Universitaria.

Impulsor discreto, pero tenaz, de esta ley fue Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes, de mucha más personalidad que sus antecesores, salvo el caso de Manuel Gómez Moreno, que lo fue a las órdenes de Tormo, ministro de Instrucción Pública en el gobierno Berenguer. En su corto mandato no dejó huella de disposiciones legales, pero sí hizo lo que pudo en el capítulo más importante y conflictivo: el del inventario. Orueta, muy ligado con la Residencia de estudiantes, unía a su buen saber unas excelentes cualidades de administrador. Don Manuel Bartolomé Cossío suspiró siempre por un grupo de burocracia que reuniera ciencia y capacidad administrativa; yo creo que Alberto Jiménez Fraud y Orueta son dos grandes y solitarios ejemplos.

Esos políticos vivieron en sus entrañas las tragedias de las destrucciones causadas por la guerra. El ansia de Azaña ante los peligros para el Museo del Prado, salvado en Madrid con los consejos de Sánchez Cantón, el perdurable, la acción de todo el equipo de la Dirección General con Renau a la cabeza —Picasso no ejerció su cargo de director—, el empuje poético de Alberti es impresionante. Lo que en la Pobleña es nostalgia de la sierra madrileña, será pena hondísima por el monte del Pardo cuando viene a Madrid en noviembre de 1937, vigilancia asustada por el depósito en Valencia y su viaje y su traslado a la frontera se hace grito en vísperas de su paso a Francia: si ocurre una catástrofe hay obligación de suicidio para él y para Negrín: pasarán ellos, pasará Franco, pero el Museo va mucho más allá. Nobleza obliga para recordar cómo en el otro lado hombres como Eugenio D'Ors y el marqués de Lozoya trabajaron con denuedo y con disgustos para prevenir y remediar males. Cuidaron la vuelta de los tesoros del Prado y fueron muy fieles al espíritu de la ley de 1933.

No voy a entrar en los sucesivos ordenamientos legales en el marco de

esta ley todavía vigente a punto de reforma, pero en clima de justo respeto. Lo importante, sin embargo, es crear unos estados de conciencia en los políticos y en las gentes y empezando por la escuela, como quisieron los políticos que he citado. El gran problema de hoy, que ya en los años treinta señaló el más grande arquitecto de nuestro tiempo —Secundino Zuazo, amigo de Prieto, de Azaña y de don Juan de Borbón—, es el de conservar el carácter de las ciudades. ¿Qué sería de nosotros si la parte más noble de nuestra memoria quedase borrada? Pues eso ha ocurrido con la ciudad y singularmente con Madrid. La Castellana de hoy, salvo excepciones como la Embajada de Alemania y el palacete del Banco de Santander, es triste muestra. Quisiera terminar recordando a un escritor no político, con fama de huraño, pero que bajo su boina y entre su bufanda latía el humanismo de un gusto exquisito por el mueble, por los grabados, por la casa comfortable: don Pío Baroja. Paseándose por el Madrid que empezaba a perder su memoria se lamentaba meditando en que esa inmovilidad en las ideas, tan frecuente, fuera unida a la destrucción de las cosas. ¿Sabremos conjugar historia y vida conservando las cosas?



APUNTES BIOGRAFICO-FAMILIARES DEL ARQUITECTO  
FRANCISCO DE MORA (1552-1610)

POR

LUIS CERVERA VERA



**R**EUNIMOS en el presente trabajo noticias documentales para intentar establecer con el máximo rigor posible la cronología familiar del arquitecto conquense Francisco de Mora.

En epígrafes concretos agrupamos las noticias conocidas sobre un mismo asunto, por considerar este sistema el más sencillo para la utilización de los datos expuestos. De éstos, unos los fundamentamos en documentos inéditos y otros aportados en anteriores trabajos nuestros, pues los escasos conocidos son, en su mayoría, incompletos o incorrectamente interpretados.

No pretendemos haber agotado ni la documentación ni las noticias en los temas objeto de este trabajo. Aunque deseamos completar ambas en el futuro, o que otros sean más afortunados que nosotros en su búsqueda.

Para la mejor inteligencia de los documentos que acompañamos hemos resuelto sus abreviaturas y conservado su grafía, con excepción de los nombres propios o geográficos, que aparecen transcritos con su actual ortografía.



## LA FAMILIA DE FRANCISCO DE MORA

LOS PADRES : EL ZAPATERO FRANCISCO DE MORA  
Y CATALINA DE ALCALA

Los apellidos *de Mora* y *de Alcalá* aparecen en los libros parroquiales que hemos manejado en el Archivo Diocesano de Cuenca <sup>1</sup> solamente referidos a la familia objeto del presente trabajo.

Sospechamos que el prefijo *de* pudiera indicar el lugar de procedencia familiar.

Por otra parte, encontramos en el año 1548 y en Madrid a *Francisco de Mora, zapatero*, reconociendo un censo sobre una casa de su propiedad en la madrileña parroquia de Santa Cruz, y en cuya escritura no figura como casado <sup>2</sup>. Es presumible, sin que podamos afirmarlo por carecer de datos documentales, que este *Francisco de Mora, zapatero*, fuera el padre del futuro arquitecto y que contrajera matrimonio con posterioridad a la fecha citada.

Aun desconociendo la fecha del matrimonio de Francisco de Mora con Catalina de Alcalá, suponemos que no se celebró en Cuenca. Pero, teniendo en cuenta las noticias de sus hijos que a continuación reseñamos, nos atreveríamos a fijarla con posterioridad al año 1548; pues de lo que tenemos certeza es de que en el año 1550 habitaban en Cuenca y eran feligreses de la parroquia de Santa María de Gracia, en la que bautizaron a su segunda

hija, María <sup>3</sup>; y de que a partir de 1552 lo fueron de la iglesia parroquial de Santa Cruz <sup>4</sup>.

En cuanto a la profesión de Francisco de Mora padre, podemos afirmar documentalmente que fue *zapatero*. Así consta en la partida de bautismo de sus hijas María <sup>5</sup> y Francisca <sup>6</sup>.

No tenemos noticia de la fecha del fallecimiento de Francisco de Mora padre, aunque documentalmente consta que en febrero de 1573 era *ya difunto* <sup>7</sup>. La madre, Catalina de Alcalá, falleció y fue enterrada en Madrid el día 8 de septiembre de 1591 <sup>8</sup>.

*Dos posibles familiares del zapatero Francisco de Mora.* La primera es una Juana de Mora que se encontraba *enferma y bieja* “presa en la cárcel de la Penitencia” del Santo Oficio conquense en el mes de julio de 1591 <sup>9</sup>, curiosamente dos meses antes de fallecer Catalina de Alcalá. A juzgar por la fecha indicada, podríamos suponer que aquella Juana de Mora, por su apellido, fuera familiar del zapatero Francisco de Mora, sin que nos atrevamos a fijar su parentesco con él.

La otra es Catalina de Mora, posiblemente hermana del zapatero, la cual, en marzo de 1553 y en la iglesia de San Salvador, de Cuenca, fue “acompañada” del bautismo de María, hija de Diego de Manzanares <sup>10</sup>. No puede confundirse esta Catalina con la Catalina de Mora, hermana del arquitecto Francisco de Mora, a quien un año después, el 7 de octubre de 1554, bautizaron en la parroquia conquense de Santa Cruz <sup>11</sup>.

*Grupos familiares con el apellido de Mora.* Con objeto de localizar geográficamente grupos de personas apellidados *de Mora*, por su posible, o improbable, parentesco con el zapatero Francisco de Mora, reseñamos la existencia en los siglos xv y xvi, y en distintas poblaciones, de algunos de ellos.

Sería curioso investigar los orígenes de nuestro arquitecto Francisco de Mora en cuanto a su limpieza de sangre. No es nuestro propósito aclarar este tema. Aunque nos interesa consignar su probado catolicismo, aumentado al final de sus días con una fervorosa devoción por la entonces Madre

Teresa de Jesús —Santa Teresa de Jesús—, para cuya canonización escribió su *Dicho* <sup>12</sup>, y, en el terreno familiar, la confianza que en él depositó su piadosa suegra, la viuda del doctor Ramírez, médico de Felipe II y de la Inquisición, al nombrarle en su testamento tutor de sus hijos, con el firme propósito de impedir que ninguno de éstos contrajera matrimonio con posibles judaizantes <sup>13</sup>.

A lo largo del siglo xv aparecen en el *Registro General del Sello* personas apellidadas *de Mora*. La mayoría suponemos que cristianas y con residencia algunas de ellas en Andalucía. Son: Alfonso de Mora, regidor de Ciudad Real (1476) <sup>14</sup>; Rodrigo de Mora, vecino de Ciudad Real (1476) <sup>15</sup>, y Fernando de Mora, cuyos bienes perdió, así como el anterior, “por haber prestado ayuda al marqués de Villena” (1476) <sup>16</sup>; Fernando de Mora, hijo de Alfonso de Mora (1477) <sup>17</sup>; Diego de Mora (1478), escudero del mariscal Fernando Arias de Saavedra <sup>18</sup>; el licenciado Mora (1479), de Ecija <sup>19</sup>; Antón de Mora, vecino de Córdoba (1487) <sup>20</sup>; Francisca de Mora, mujer de Pedro de Medina (1488) <sup>21</sup>; Pedro de Mora, ¿Tuy? (1488) <sup>22</sup>; Martín de Mora, alcalde y escribano de Bujalance (1490) <sup>23</sup>; Pedro de Mora, vecino de Loja (1490) <sup>24</sup>, y, también vecino de Loja, el escribano Diego de Mora (1491) <sup>25</sup>; Alfonso de Mora, vecino de Lugo (1491) <sup>26</sup>; Nuño de Mora, de Zamora (1492) <sup>27</sup>; Alonso de Mora (1492) <sup>28</sup>; Juan de Mora, vecino de Ecija (1494) <sup>29</sup>; Pedro de Mora, regidor de Aranda (1494) <sup>30</sup>; Francisca de Mora, vecina de Alburquerque (1494) <sup>31</sup>, y Juan de Mora, carnicero y vecino de Toledo (1495) <sup>32</sup>.

Indudablemente fueron cristianos los escritores Juan de Mora, *natural de la ciudad de Toledo* y autor de *Discursos morales*, obra impresa en Madrid por Pedro de Madrigal en 1589 <sup>33</sup>, y Nicolás de Mora, que publicó en 1586 su escrito *Prodomna* <sup>34</sup>. Citamos también al escultor Alonso de Mora, quien trabajaba en Sevilla el año 1594 <sup>35</sup>.

En Yepes (Toledo) encontramos el conjunto formado por los escribanos <sup>36</sup> Bartolomé de Mora —años 1563 a 1592—, Juan de Mora —1574—, Leonardo de Mora —años 1593 a 1613— y Francisco Huerta Mora —años

1596 a 1603—, los cuales debieron integrar una estirpe familiar y que, por su profesión, consideramos cristianos viejos.

Un núcleo familiar apellidado *de Mora* vivía en Quintanar de la Orden (Toledo) durante la segunda mitad del siglo XVI, apareciendo en los procesos de la Inquisición de Cuenca con acusaciones de judaísmo en veintisiete ocasiones <sup>37</sup>, y de mahometismo <sup>38</sup>, por robo <sup>39</sup>, “error involuntario” <sup>40</sup> e inhábil <sup>41</sup>, a cuatro nietos de Hernando de Mora. Este Hernando de Mora, acusado de judaísmo <sup>42</sup>, fue el padre de Juan de Mora, también acusado <sup>43</sup>, así como en 1589 los hijos de éste: Lope de Mora <sup>44</sup>, Catalina de Mora <sup>45</sup>, Cristóbal de Mora <sup>46</sup>, Isabel de Mora <sup>47</sup> y Antonio de Mora <sup>48</sup>.

Otra familia de Quintanar de la Orden fue la de Francisco de Mora, *el viejo*, acusado en 1588 de judaísmo <sup>49</sup>, y padre de Ana de Mora, asimismo acusada en 1589 <sup>50</sup>, como también sus familiares: Francisco de Mora <sup>51</sup>, Francisca de Mora <sup>52</sup>, María de Mora <sup>53</sup>, Inés de Mora <sup>54</sup>, Alvaro de Mora <sup>55</sup> y Beatriz de Mora <sup>56</sup>.

Junto a esta familia se encontraba en Quintanar de la Orden la del acusado de judaísmo Diego de Mora <sup>57</sup>, padre de los asimismo acusados, en 1588, Luisa de Mora <sup>58</sup>, Isabel de Mora <sup>59</sup> y Julián de Mora <sup>60</sup>; este Diego de Mora fue padre del bastardo Pedro de Mora, a quien también le acusaron <sup>61</sup>. Otros acusados en Quintanar de la Orden fueron Lope de Mora <sup>82</sup> y su hija Catalina de Mora <sup>63</sup>. Existía, por tanto, en Quintanar de la Orden un foco de judaizantes.

Expedientaron de judaísmo: en Cuenca al vecino Mora Batanero <sup>64</sup>; en Cardenete (Cuenca) a Martín de Mora <sup>65</sup>, y en Socuéllamos (Ciudad Real) a Juana de Mora, mujer de Juan López <sup>66</sup>.

Y, finalmente, como musulmanes citamos a Yuçaf de Mora, a quien el año 1488 le autorizaron para poderse desplazar “del reino de Granada a la Corte” <sup>67</sup>, y en 1493, siendo vecino de Granada, recibió la merced de un molino por sus servicios a las “altezas” <sup>68</sup>, y a Abraham de Mora, vecino de Ronda en 1494 <sup>69</sup>.

FECHA DE BAUTISMO DEL ARQUITECTO FRANCISCO DE MORA  
Y DE LAS DE SUS HERMANOS

Tenemos noticias de cinco hijos, fruto del matrimonio del zapatero Francisco de Mora con Catalina de Alcalá. En los bautismos de sus hijos concurren las personas que formaban el círculo de sus amistades, siendo su mayoría artesanos. La fecha del nacimiento y la del bautismo eran en aquella época casi coincidentes. Los hijos fueron:

1. *Juan de Mora.*

Hemos dicho que el zapatero Francisco de Mora era feligrés de la parroquia conuense de Santa María de Gracia en 1550, año en el que bautizó a su hija María. Los libros de bautismo de esta parroquia comienzan en 1544<sup>70</sup>, y con anterioridad y posterioridad a la aparición de su hermana María no figura bautizado Juan.

Por otra parte, siendo los padres por aquellos años feligreses de Santa María de Gracia, no podemos comprobar su posible matrimonio en esta iglesia, pues el primer libro de matrimonios de ella comienza en el año 1563<sup>71</sup>.

Esta circunstancia y la fecha del bautismo —1571— del primer hijo de Juan de Mora<sup>72</sup> nos inducen a pensar que este último fue el primogénito y que no nació en Cuenca.

Juan de Mora declara en su testamento que es hijo de Catalina de Alcalá y hermano del arquitecto Francisco de Mora<sup>73</sup>.

2. *María de Mora.*

El lunes 26 de mayo de 1550 bautizaron a *María de Mora*<sup>74</sup> en la parroquia de Santa María de Gracia, como venimos repitiendo.

Es curioso advertir que en esta partida de bautismo dejaron en blanco

el nombre del *padre* y confundieron el apellido de la *madre*; sin embargo, no olvidaron consignar su oficio de *çapateros*. Esto nos indica que no debían ser personas muy conocidas, quizá por su reciente residencia en la feligresía, donde abundaban los *zapateros* <sup>75</sup>.

Fue su compadre Pedro de Burgos, quien también lo fue del arquitecto Francisco de Mora <sup>76</sup>.

### 3. *Francisco de Mora.*

Entre el mes de mayo de 1550, en que bautizaron a María de Mora, y el de agosto de 1552 los padres del arquitecto Francisco de Mora se trasladaron de la feligresía de Santa María de Gracia a la de Santa Cruz (Fig. 1).

En esta parroquia de Santa Cruz, el lunes <sup>77</sup> 15 de agosto de 1552 (Lám. I), *se bautizó Francisco, hijo de Francisco de Mora y de Catalina de Alcalá*, por el cura Cristóbal de Alcaraz <sup>78</sup>, el mismo que había bautizado dos años antes a su hermana María <sup>79</sup>.

Fueron compadres: el *zapatero* Juan del Salto <sup>80</sup>; Pedro de Burgos, quien también lo había sido de su hermana María <sup>81</sup>, y Pedro de Moya, casado con Juana López, quienes, a juzgar por el bautismo en 1550 de su hijo Julián <sup>82</sup>, debían pertenecer a la generación de los padres del futuro arquitecto Francisco de Mora.

Hija de Pedro de Moya fue Francisca de Moya, la cual contrajo matrimonio con Pedro de Ortega <sup>83</sup>, sin duda familiar de Juana de Ortega, que se casó con el *zapatero* Juan de Mora, hermano mayor de nuestro arquitecto Francisco de Mora <sup>84</sup>.

Una de las comadres del bautismo fue *la mujer de Gonzalo de Briones*, llamada Juana de Requena <sup>85</sup>. Este Briones dos años después —1554— también fue compadre de Catalina de Mora <sup>86</sup>, hermana del futuro arquitecto.



Francisca  
de Valde  
Alfara

oy Domingo a diez y seis dias del mes de mayo bap  
El Señalado Valde Alcaraz fernon Rey de castilla  
y catina su mujer  
de fernandis pa los que vbo por inombros fison fueron  
sus conpadres de pila ~~matrona~~ machin deo pira  
y de de onenca y talabera el sabido y sus comoda  
la de su su hiezes y una de ante k. unger de ber m  
be pila f. re. b. n. b. de a. xv. dias del mes de  
mayo año de mil y quie y sy años

Francisca  
de Valde  
Alfara

LÁM. II. Partida de bautismo de Francisca de Mora, hermana del arquitecto Francisco de Mora (Doc. 5).

La otra comadre fue Ana de Cañete, mujer de Bernabé de la Torre, la cual, en 1557, lo fue asimismo de Francisca de Mora <sup>87</sup>, la última hermana de Francisco.

La partida de bautismo del arquitecto Francisco de Mora nos demuestra, de manera indubitable, que *nació en Cuenca*.

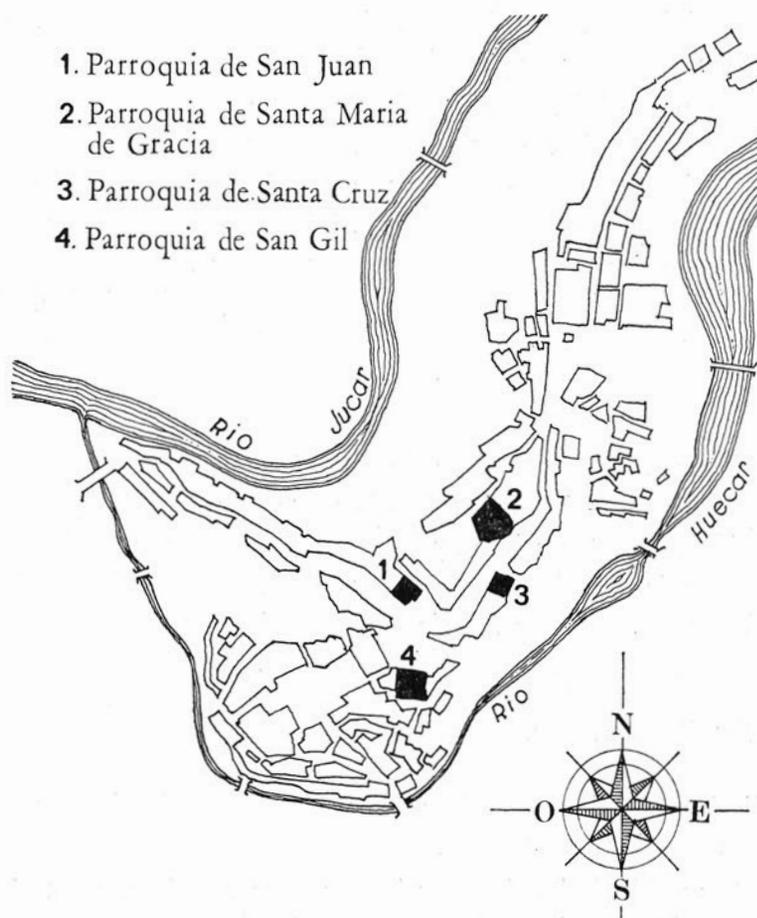


FIG. 1. Esquema del emplazamiento en Cuenca de las parroquias de San Juan, Santa María de Gracia, Santa Cruz y San Gil.

Hasta el presente sólo teníamos la noticia de Llaguno, quien *supuso* que Francisco de Mora fue natural de Cuenca <sup>88</sup>, luego *confirmada* por Ceán-Bermúdez mediante la cita de una carta escrita al secretario Diego de Ayala, en la cual Francisco de Mora aseguró que nació en Cuenca <sup>89</sup>.

Niño Azcona también lo consideró natural de Cuenca, apoyándose equivocadamente en Baltasar Porreño <sup>90</sup>, pues este sobrino de Francisco de Mora no escribió dicha noticia <sup>91</sup>. Y, sin apoyo documental, los tratadistas de arquitectura siempre han considerado conquense a Francisco de Mora.

Sobre la fecha del nacimiento de Francisco de Mora, el primer dato conocido procede del interesante documento que transcribió Martí y Monsó, relativo al pleito que sostuvo Pompeo Leoni con el concejo madrileño acerca de las estatuas y arcos que realizó, con diseños de Francisco de Mora, para la entrada en Madrid de Margarita de Austria, esposa de Felipe III. En este pleito, como testigo presentado por Leoni, declaró Francisco de Mora el día 7 de julio de 1606 manifestando que era vecino de Madrid, arquitecto y aposentador real, y contaba cincuenta y tres años de edad <sup>92</sup>.

Efectivamente, la declaración de Francisco de Mora fue cierta, pues en el mes de *julio* de 1606 contaba *cincuenta y tres años* de edad, ya que había nacido en *agosto* de 1552, y hasta el día 15 del mes siguiente —agosto— no cumplía los *cincuenta y cuatro años*. Este detalle nos indica la exactitud que presidió los actos de Francisco de Mora.

#### 4. *Catalina de Mora.*

El día 7 de octubre de 1554 *se bautizó Catalina de Mora* en la parroquia conquense de Santa Cruz <sup>93</sup>.

En esta partida de bautismo curiosamente se menciona a Catalina como hija de *Juan de Mora*, hecho imposible por la edad de éste, pues su primer hijo conocido, llamado Juan, fue bautizado el 29 de julio de 1571 <sup>94</sup>.

Fue compadre, entre otros, Briones, que también lo había sido de su hermano Francisco <sup>95</sup>.

### 5. *Francisca de Mora.*

En la misma parroquia de Santa Cruz, donde habían sido bautizados sus dos anteriores hermanos, cristianaron a Francisca de Mora el domingo 16 de mayo de 1557 <sup>96</sup>.

Esta fue el quinto y último fruto del matrimonio del zapatero Francisco de Mora y Catalina de Alcalá.

En el bautizo actuó de comadre Ana de Cañete, mujer de Bernabé de la Torre, que también lo había sido de su hermano, el futuro arquitecto Francisco de Mora <sup>97</sup>. Uno de los compadres fue el zapatero Machín <sup>98</sup> y otro el sastre Talavera (Lám. II).

FRANCISCO DE MORA — CATALINA DE ALCALA

- 1. JUAN DE MORA. \_\_\_\_\_: Bautizado ?
  - 2. MARIA DE MORA. \_\_\_\_\_: Bautizada el 26 de Mayo de 1550 en Sta. María de Gracia. (Cuenca)
  - 3. FRANCISCO DE MORA. \_\_\_\_\_: Bautizado el 15 de Agosto de 1552
  - 4. CATALINA DE MORA. \_\_\_\_\_: Bautizada el 7 de Octubre de 1554
  - 5. FRANCISCA DE MORA. \_\_\_\_\_: Bautizada el 16 de Mayo de 1557
- } en Santa Cruz. (Cuenca)



## II

### MATRIMONIO DE LOS HERMANOS DE FRANCISCO DE MORA

Reseñamos a continuación documentalmente la fecha del matrimonio de los hermanos de Francisco de Mora, así como el día del bautismo de cada uno de los hijos, que de ellos hemos conseguido encontrar. No pretendemos haber completado el número de familiares del arquitecto conguense, esperando que otros más afortunados puedan completar o confirmar.

#### MATRIMONIO DE JUAN DE MORA CON JUANA DE ORTEGA Y SUS HIJOS

Desconocemos la fecha del matrimonio de Juan de Mora, el hermano mayor del arquitecto Francisco de Mora, con Juana de Ortega. No hemos encontrado la partida en el libro de matrimonios de la parroquia de Santa María de Gracia <sup>99</sup>, donde vivía la familia de los zapateros Ortega.

Juan de Mora continuó la profesión de *zapatero* <sup>100</sup> que ejerció su padre, y su matrimonio con Juana de Ortega está documentado en la partida de bautismo de sus dos hijos <sup>101</sup>.

Sin duda Juana de Ortega perteneció a una familia de *zapateros*. Tenemos noticia del zapatero Diego de Ortega, casado con Quiteria de Salmerón, que fueron padres de Pedro de Ortega <sup>102</sup>, quien contrajo matrimonio con Francisca de Moya, hija de Pedro de Moya <sup>103</sup>, el cual fue compadre en el bautismo del futuro arquitecto Francisco de Mora <sup>104</sup>. Existió también

otro Pedro de Ortega, zapatero y casado con Quiteria de Torres, fallecida en 1608<sup>105</sup>. Con anterioridad otro zapatero, Francisco de Ortega, había muerto en 1580<sup>106</sup>.

### *Sus hijos.*

Dos son los hijos de los que tenemos noticia de su bautismo: Juan y Catalina. Ambos bautizados en la iglesia conquense de San Gil, a cuya feligresía, sin duda, se trasladaron a vivir luego de contraer matrimonio Juan de Mora y Juana Ortega.

*Juan de Mora Ortega* recibió el sacramento del bautismo el 29 de julio de 1571<sup>107</sup>, siendo el “acompañado” del compadre mayor su tío Julián Porreño, marido de la hermana de su padre María de Mora<sup>108</sup>, y ésta fue la “acompañada” de la comadre mayor.

*Catalina de Mora Ortega* era bautizada tres años después, el día 18 de octubre de 1574<sup>109</sup>. Los compadres fueron sus tíos Julián Porreño y María de Mora, y los “acompañados” sus también tíos Catalina de Mora y su marido, el zapatero Diego Andrés, casados el año anterior<sup>110</sup>.

*María de Mora Ortega*. No hemos encontrado su partida de bautismo, y el único dato documental que de ella tenemos procede del testamento de su padre, donde consta que a finales del año 1606, con el nombre de María de San Francisco, era *monja en el monasterio de la Misericordia de Huete*<sup>111</sup>.

JUAN DE MORA ———— T ———— JUANA DE ORTEGA

JUAN DE MORA ORTEGA. ————: Bautizado el 29 de Julio de 1571 } en San Gil  
CATALINA DE MORA ORTEGA. ————: Bautizada el 18 de Oct. de 1574 } (Cuenca)  
MARIA DE MORA ORTEGA. ————: Bautizada ?

MATRIMONIO DE MARIA DE MORA CON JULIAN PORREÑO  
Y SUS HIJOS

Documentalmente queda probado este matrimonio <sup>112</sup>, y aunque no conocemos la fecha del mismo debió efectuarse con anterioridad al año 1568, o en éste, a juzgar por el del nacimiento de su hijo Baltasar Porreño, que fue en 1569, cuando su madre contaba diecinueve años de edad <sup>113</sup>.

Teniendo en cuenta los años en que bautizaron a sus hijos Juan de Mora y Juana de Ortega —1571 y 1574—, y el del nacimiento de Baltasar Porreño en 1569, es de suponer que Juan de Mora contrajera matrimonio con posterioridad al de su hermana María con Julián Porreño.

*Sus hijos.*

Tenemos noticias de tres hijos de este matrimonio: Baltasar, Francisco y Julián.

Baltasar se declara sobrino de Francisco de Mora, por ser éste *hermano* de su *madre* <sup>114</sup>. Francisco Porreño dedica un soneto a su *hermano* Baltasar <sup>115</sup>. Y a fray Julián de Cuenca lo cita Baltasar como su *hermano* <sup>116</sup>.

*Baltasar Porreño.* El licenciado Baltasar Porreño <sup>117</sup>, “una figura modesta y secundaria en el cielo de la cultura española” <sup>118</sup>, nació en Cuenca <sup>119</sup> el año 1569 <sup>120</sup>.

Escribió varias obras de tema histórico y biográfico <sup>121</sup>, siendo elogiado por Lope de Vega con el siguiente verso <sup>122</sup>:

*Gloria de Cuenca, Balthasar Porreño,  
En el Verso Latino y Castellano,  
De tanta erudición se muestra lleno,  
Quanta puede alcanzar límite humano,  
Tulio Español, Demóstenes Christiano.*

Ingresó muy joven en la Universidad de Alcalá de Henares, donde cursó estudios filosóficos y en cuya Facultad permaneció hasta el 5 de diciembre de 1587<sup>123</sup>. Allí obtuvo primero el grado de Bachiller, y después el de Licenciado<sup>124</sup> con dieciocho años de edad.

Luego de ordenado sacerdote le nombraron capellán de don Pedro Portocarrero, obispo de Cuenca, cargo que desempeñó desde el 13 de agosto de 1597 hasta el 20 de septiembre de 1600<sup>125</sup>. Parece que fue cura de Paredes a la muerte de Portocarrero, y más adelante párroco de la iglesia de San Esteban en Huete hasta 1606, año en el que le sucedió en esta parroquia su hermano Francisco Porreño de Mora<sup>126</sup>. Después, con la protección del obispo Andrés Pacheco, pasó a regentar la parroquia de Sacedón y Córcoles<sup>127</sup>, en la que continuó toda su vida.

En 1628 le nombraron Examinador sinodal del obispado y Visitador general del mismo<sup>128</sup>. A los dos años —1630— es cuando se supone que Lope de Vega le dedicó el citado elogio<sup>129</sup>.

Otorgó su testamento el 2 de mayo de 1639<sup>130</sup>, falleciendo en el mismo año<sup>131</sup> cuando contaba setenta años de edad.

*Francisco Porreño de Mora.* Solamente conocemos que fue colegial del Real Colegio de Alcalá de Henares<sup>132</sup>, cura de San Esteban de Huete, y que, en el tercer domingo de octubre de 1624, asistió con su hermano Fray Julián de Cuenca a una misa cantada que celebró su hermano Baltasar, cura de Sacedón<sup>133</sup>.

*Fray Julián de Cuenca.* Sabemos que fue franciscano; predicador de la provincia de San José, con residencia en Pastrana<sup>134</sup>, y guardián de los franciscanos descalzos de Priego cuando celebró una misa cantada en 1624 con sus hermanos Francisco y Baltasar<sup>135</sup>.

MARIA DE MORA T JULIAN PORREÑO

BALTASAR PORREÑO. (1569-1639)

FRANCISCO PORREÑO.

JULIAN. (Fr. Julian de Cuenca)

MATRIMONIO DE CATALINA DE MORA CON EL ZAPATERO  
DIEGO ANDRES

En la parroquia conquense de San Gil, el día 24 de febrero de 1573 desposó el clérigo Antonio Pérez a Catalina de Mora, que no había cumplido diecinueve años, con el zapatero Diego Andrés<sup>136</sup>.

Francisco de Mora, el zapatero padre de Catalina de Mora, era “ya difunto” en aquel día, así como también Juan Andrés y Catalina Zacarías, padres de Diego Andrés<sup>137</sup>.

A este desposorio asistió como testigo Diego Porreño, posiblemente hermano de Julián Porreño, el cuñado de Catalina de Mora, y el zapatero Pedro de Ortega, familiar de Juana de Ortega, la mujer de su hermano Juan de Mora.

Con esta unión se acrecentaba el número de zapateros en la familia. Lo había sido Francisco de Mora, lo era su hijo Juan de Mora, casado con una Ortega rodeada de zapateros, y Catalina contraía matrimonio con otro zapatero.

No tenemos noticia de que al matrimonio de Catalina con Diego Andrés le nacieran hijos.

Es interesante dejar constancia de la existencia de una Catalina de Mora casada con el platero Estacio de Sevilla, estantes en Madrid y padres de Jerónimo, a quien bautizaron el 18 de octubre de 1589 en la madrileña iglesia parroquial de Santa María la Real del Almudena<sup>138</sup>. De admitir la posibilidad de que esta Catalina fuera la hermana de Francisco de Mora tendría que haberse quedado viuda y, luego de contraer segundo matrimonio, alumbrado a su hijo cuando contaba treinta y cinco años de edad, puesto que había nacido el 7 de octubre de 1554<sup>139</sup>.

MATRIMONIO DE FRANCISCA DE MORA CON EL PINTOR  
JUAN GOMEZ Y SUS HIJOS

Francisca de Mora, bautizada en el mes de mayo de 1557<sup>140</sup>, había cumplido veintidós años cuando su hermano Francisco de Mora entraba, en el mes de agosto de 1579, al servicio de Felipe II y a las órdenes de Juan de Herrera<sup>141</sup>. El futuro arquitecto real se había trasladado a la Corte de España, mientras que su hermana Francisca continuaba soltera y permanecía en Cuenca. Habiendo muerto su padre<sup>142</sup>, viviría con su madre, Catalina de Alcalá, y posiblemente las dos amparadas por sus hermanos.

Así debió transcurrir la vida de Francisca durante los cinco años siguientes, y suponemos, por carecer de constancia documental, que hacia el año 1584 contrajo matrimonio con el pintor Juan Gómez<sup>143</sup>.

Este Juan Gómez probablemente era hijo del pintor Martín Gómez, autor del retablo de los Santos *Mateo y Lorenzo*, fechado en 1552 y que se conserva en la catedral de Cuenca<sup>144</sup>.

Encontramos otros dos Juan Gómez fallecidos en Cuenca. Uno en 1578, portero del Santo Oficio<sup>145</sup>, y otro en 1581 siendo canónigo<sup>146</sup>.

*Hijos bautizados en Cuenca.*

El matrimonio de Francisca de Mora fue prolífico, pues como fruto de él nacieron ocho hijos en doce años, los comprendidos entre 1585 y 1597. Los primeros nacieron en Cuenca y los últimos en El Escorial.

*Gonzalo Gómez de Mora*, "hijo de Juan Gómez y de Francisca de Mora, su muger", fue bautizado en la conquense iglesia parroquial de Santa Cruz el día 28 de abril de 1585<sup>147</sup>.

Uno de sus padrinos, Martín Gómez, era sin duda su abuelo paterno<sup>148</sup>. Las madrinas fueron sus tías María de Mora y Catalina de Mora. Todos eran vecinos de Cuenca<sup>149</sup>.

*Juan Gómez de Mora*, el segundo “hijo de Juan Gómez y de su mujer, Francisca de Mora”, recibió el bautismo transcurridos trece meses de haber sido cristianado su hermano Gonzalo.

Lo bautizaron, también en la iglesia de Santa Cruz, el día 26 de mayo de 1586<sup>150</sup>. Las madrinas fueron las mismas que las de su hermano Gonzalo: sus tías María de Mora y Catalina de Mora, circunstancia que nos indica la existencia de una buena unión familiar con Francisca de Mora, como habíamos sospechado.

Este niño con el tiempo llegó a convertirse en afamado arquitecto.

*Francisco Gómez de Mora, el primero*. El día 4 de septiembre de 1588 bautizaban en la iglesia de Santa Cruz a Francisco, “un hijo de Juan Gómez y de Francisca de Mora, su lexítima mujer”<sup>151</sup>.

Le apadrinaron su abuela Catalina de Alcalá y su tío, el zapatero Juan de Mora.

Este tercer hijo debió fallecer muy niño, por cuanto al siguiente que nació también le pusieron el nombre de Francisco.

*Francisco Gómez de Mora, el segundo*. A los dos años de bautizar al primer Francisco, y luego de fallecido éste, el día 5 de noviembre de 1590 y en la familiar parroquia de Santa Cruz era bautizado el *segundo* Francisco, “hijo de Juan Gómez, pintor, y de Francisca de Mora, su lexítima muger”<sup>152</sup>.

El “compadre de pila” fue Mateo Calvete, que también lo había sido de sus hermanos Gonzalo<sup>153</sup> y Juan<sup>154</sup>. Y “la comadre de pila”, su tía María de Mora, la mujer de Julián Porreño y madre del famoso Baltasar Porreño.

*María Gómez de Mora, bautizada en Madrid.*

Trasladado Juan Gómez con su familia a Madrid<sup>155</sup>, aquí le nació su hija María, que fue bautizada el día 9 de abril de 1592 en la madrileña iglesia de Santiago<sup>156</sup>.

*Hijos confirmados en El Escorial.*

El día 14 de mayo de 1594 confirmaban en la iglesia parroquial de la villa de El Escorial a Francisco Gómez de Mora, que contaba más de cuatro años de edad, y a su hermana María <sup>157</sup>.

*Hijos bautizados en El Escorial.*

Después de María les nacieron al matrimonio de Francisca de Mora y Juan Gómez tres hijos. Estos fueron:

*Miguel Gómez de Mora*, sin duda nacido en El Escorial, pero de imposible confirmación por haber desaparecido los libros parroquiales.

*Andrés Gómez de Mora*, “hijo de Juan Gómez y de Francisca de Mora, su muger”, fue bautizado el día 30 de diciembre de 1595 <sup>158</sup> en la iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial, trazada por su tío el arquitecto Francisco de Mora <sup>159</sup>.

*Catalina Gómez de Mora*, último vástago familiar de “Juan Gómez, pintor, criado de su Magestad, y de su muger Francisca de Mora”. La bautizaron el día 31 de octubre de 1597 en la misma iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial, donde lo fue su hermano Andrés <sup>160</sup> y su padre había pintado el cuadro del altar mayor <sup>161</sup>.

FRANCISCA DE MORA — T — JUAN GOMEZ

	GONZALO GOMEZ DE MORA. ....: Bautizado el 28 de Abril de 1585	} en Santa Cruz (Cuenca)
	JUAN GOMEZ DE MORA. ....: Bautizado el 26 de Mayo de 1586	
	FRANCISCO GOMEZ DE MORA. (1º)....: Bautizado el 4 de Septiembre de 1588	
Confirmados el 14 de Mayo de 1594 en El Escorial	FRANCISCO GOMEZ DE MORA. (2º)....: Bautizado el 5 de Noviembre de 1590	} en El Escorial
	MARIA GOMEZ DE MORA. ....: Bautizada el 9 Abril 1592 en Santiago de Madrid	
	MIGUEL GOMEZ DE MORA. ....: Bautizado en El Escorial ?	
	ANDRES GOMEZ DE MORA. ....: Bautizado el 30 de Diciembre de 1595	} en El Escorial
	CATALINA GOMEZ DE MORA. ....: Bautizada el 31 de Octubre de 1597	

### III

## MATRIMONIO DE FRANCISCO DE MORA CON ISABEL RAMIREZ DE VEGA Y SUS HIJOS

SU MATRIMONIO A LOS CUARENTA Y TRES AÑOS DE EDAD

### *Capitulaciones matrimoniales.*

Francisco de Mora fue el último de los hermanos que contrajo matrimonio. Sus continuos trabajos sirviendo a su majestad en las obras reales y las horas destinadas al estudio en su bien repleta biblioteca le habían propiciado una soltería prolongada, lo mismo que le sucedió a su maestro Juan de Herrera, quien se casó a los cuarenta y dos años de edad <sup>162</sup>.

Así, en el mes de enero de 1596, cuando contaba cuarenta y tres años de edad, concertaba Francisco de Mora en Madrid las capitulaciones matrimoniales para celebrar su casamiento con doña Isabel Ramírez de Vega, hija de doña Jerónima de Vega y del difunto doctor Ramírez, médico que había sido de su majestad y de la Inquisición <sup>163</sup>.



Firma de doña Jerónima de Vega en las capitulaciones matrimoniales de su hija Isabel. Madrid, 28 de enero de 1596.

De acuerdo con aquellas capitulaciones matrimoniales, doña Jerónima de Vega dotó a su hija Isabel con seis mil ducados <sup>164</sup>.

Francisco de Mora firmó la escritura de recibo de dote en Madrid el día 11 de febrero de 1596 <sup>165</sup>. Esta dote consistió en censos de la Corona, además de un ajuar de casa con algunas joyas <sup>166</sup>, y doña Jerónima de Vega otorgó, en el mismo día, un poder a favor de Francisco de Mora para que éste pudiera cobrar de su majestad los censos que le entregaba en dote <sup>167</sup>.



Firma de Francisco de Mora en la escritura de recibo de dote. Madrid, 11 de febrero de 1596.

Aunque desconocemos cómo entró en relación Francisco de Mora con la familia del doctor Ramírez, sospechamos que fue a través de su cuñado, el pintor Juan Gómez. Pues, de una parte, entre los cuatro “vecinos y estantes” en la villa de Madrid, “rogados y llamados” para actuar de testigos en el testamento otorgado por el doctor Ramírez en Madrid, el día 20 de julio de 1594, figura *Joan Gómez de Cuenca* <sup>168</sup>, quien se encontraba en dicha villa por lo menos desde hacía más de dos años, puesto que el día 9 de abril de 1592 había bautizado en la madrileña iglesia de Santiago a su hija María <sup>169</sup>. De otra parte, el apellido *Ramírez* es conquense, y en la ciudad de Cuenca pudieron conocerse el doctor y el pintor. Ade-

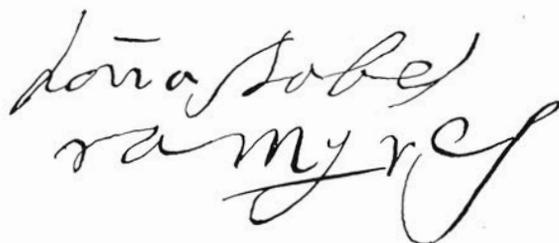
más, en el entorno de Felipe II es posible que coincidieran en alguna ocasión el médico de su majestad y el entonces ayudante de Juan de Herrera.

*Merced de Felipe II para su matrimonio.*

Por su parte, Francisco de Mora para ayuda de su matrimonio solicitó a Felipe II la merced del “offiçio de pessador de todo el pescado fresco y escaueche” que se vendiera en Madrid <sup>170</sup>. El rey no le concedió dicha merced, pero le hizo donación de tres mil ducados “para ayuda de costa” <sup>171</sup>.

*Posible fecha de la celebración de su matrimonio.*

Desconocemos la fecha del casamiento de Francisco de Mora con doña Isabel Ramírez, aunque hubo de celebrarse entre los días 11 de febrero y 26 de mayo de 1596, pues el día 26 de *julio* de 1596 confiesa que desde hacía *dos meses* se encontraba con su mujer en Toledo <sup>172</sup>.



Firma de doña Isabel Ramírez.

SUS HIJOS

A causa de sus ocupaciones en las obras reales de Felipe II les nacieron sus primeros hijos al matrimonio Mora en El Escorial y en Madrid.

Después, sirviendo nuestro arquitecto a Felipe II y al duque de Lerma, luego de trasladada la Corte a Valladolid, en esta ciudad fueron bautizados otros dos hijos: una niña y un niño.

#### *Hijos bautizados en El Escorial.*

De los posiblemente nacidos durante los dos primeros años de su matrimonio se conservaban las partidas de bautismo en el desaparecido <sup>173</sup> archivo de la iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial, donde existieron partidas de *hijos suyos* <sup>174</sup>.

Desconocemos la fecha de bautismo y los nombres de estos hijos del matrimonio.

#### *Hija bautizada en Madrid.*

Solamente tenemos noticia de una hija bautizada en Madrid. Esta fue: *Ursula de Mora*, “hija de Francisco de Mora, architekto y aposentador mayor de palacio, y de doña Isabel Ramírez de Vega, su muger”. La bautizó en la iglesia parroquial de Santiago su cura, Martín de Villarruel, el día 3 de noviembre de 1598 <sup>175</sup>.

De Ursula de Mora desconocemos detalles de su vida y la fecha de su fallecimiento, que lo suponemos ocurrió siendo niña.

#### *Hijo enterrado en Madrid.*

El día 25 de julio de 1599, pasados ocho meses largos desde que bautizaron a Ursula de Mora y en la misma iglesia madrileña de Santiago, *se enterró* “en sepultura propia vn niño de Francisco de Mora, trazador de obras de su magestad” <sup>176</sup>. Con esta designación de *trazador de obras de su magestad* se debía conocer a nuestro arquitecto.

Desconocemos el nombre de aquel niño por no figurar consignado el mismo en la partida de su entierro <sup>177</sup>.

Suponemos que fue uno de los primeros hijos nacidos en El Escorial, pues a causa del tiempo transcurrido entre el bautismo de Ursula de Mora y el entierro de este niño no es previsible que naciera con posterioridad a Ursula.

### *Hijos bautizados en Valladolid.*

Con el traslado de la corte a Valladolid y la iniciación de las obras del duque de Lerma en su villa ducal <sup>178</sup>, Francisco de Mora hubo de marchar a la ciudad del Pisuerga para atender a sus trabajos, tanto de los que le obligaba Felipe III como los que le encomendaba el poderoso valido.

Allí bautizó Mora a dos nuevos hijos, ambos en la iglesia parroquial de San Julián. Y es curioso consignar que San Julián es patrón de Cuenca, la ciudad de su nacimiento.

*Andrea de Mora*, “hija de Francisco de Mora, aposentador mayor de palacio, y de doña Isabel Ramírez, su muger”, la bautizó el bachiller Cardo el día 17 de junio de 1601, siendo apadrinada por el hermano Juan Méndez, “de los desanparados”, y por Soror Isabel, “de las descalzas” <sup>179</sup>; detalle que indica el espíritu religioso familiar.

Esta hija, Andrea, es la única que sobrevivió al arquitecto Francisco de Mora.

*Francisco de Mora*, a quien pusieron el nombre de su padre, nació pocos días antes de cumplir nuestro arquitecto cincuenta años. Fue bautizado el día 4 de agosto de 1602 <sup>180</sup> y apadrinado por Iñigo Enríquez de Cis-

neros, futuro cuñado de Andrea de Mora, y por Soror Isabel, que el año anterior se había convertido en madrina de su hermana Andrea.

Francisco fue el último hijo del que tenemos noticia y desconocemos la fecha de su fallecimiento.

FRANCISCO DE MORA — ISABEL RAMIREZ DE VEGA

|

?

?

}

: Bautizados en El Escorial. + en Madrid

URSULA DE MORA\_\_\_\_: Bautizada el 3 de Noviembre de 1598 en Santiago (Madrid)

ANDREA DE MORA\_\_\_\_: Bautizada el 17 de Junio de 1601

FRANCISCO DE MORA.: Bautizado el 4 de Agosto de 1602

} en San Julián (Valladolid)

## IV

### FRANCISCO DE MORA Y ALGUNOS DE SUS FAMILIARES EN LA CORTE ESPAÑOLA

#### ENTRADA DE FRANCISCO DE MORA AL SERVICIO DE FELIPE II Y A LAS ORDENES DE JUAN DE HERRERA

En otra ocasión expondremos los supuestos que nos inducen a pensar en la trayectoria profesional seguida por Francisco de Mora hasta iniciar su relación con Juan de Herrera. A continuación nos limitamos a precisar cronológicamente los hechos familiares y a enumerar someramente las actuaciones profesionales que configuraron la vida del arquitecto que nos ocupa.

Desde la muerte de Juan Bautista de Toledo, el 19 de mayo de 1567<sup>181</sup>, se ocupaba Juan de Herrera de las obras reales sin la necesaria colaboración de ayudantes. Así transcurrieron doce años, pues a principios del año 1579 ya se encontraba Francisco de Mora trabajando de manera informal con Juan de Herrera<sup>182</sup>, a quien, sin duda, debía resultarle de utilidad la ayuda del joven conquense.

Para consolidar esta ayuda, en primero de agosto de 1579 se trató con su majestad “que resciva en su servicio dos mançebos que hazen profesión de Architectura y mathemáticas, los quales están adelante en muchas cosas y tienen ingenio para pasar muy más adelante. Llámase el uno

de ellos Francisco de Mora, y es de edad de hasta veynte y quatro o veinte y seis años”<sup>183</sup>; efectivamente, a Francisco de Mora le faltaban varios días para cumplir veintisiete años, pues había sido bautizado el 15 de agosto de 1552<sup>184</sup>. El otro “mançebo” era Pedro de Liermo<sup>185</sup>, sobrino de Juan de Herrera.

Felipe II accedió a la petición anterior, la cual, el día 17 de agosto de 1579, fue anunciada por el secretario Gaztelu<sup>186</sup> y, en consecuencia, su majestad firmó en San Lorenzo el Real, con fecha 22 de agosto de 1579, la cédula por la que Francisco de Mora era recibido a su *servicio para que se ocupe en lo que Juan de Herrera le ordenare*, y con el salario anual de cien ducados<sup>187</sup>.

Entró al servicio real con veintisiete años de edad, y pronto Francisco de Mora demostró *su abilidad y suficiencia* en todo aquello que le encomendaban. Por ello, transcurridos tan sólo cuatro años, el día 6 de octubre de 1583 Felipe II, *acatando lo que a seruido y sirue*, le acrecentó su salario anual de cien ducados con otros cien<sup>188</sup>. A partir de aquella fecha cobraría la suma de doscientos ducados al año con la obligación de *que quando huujere de salir de Madrid no recibiría otra cosa alguna ni por la caualgadura en que fuere, ni por la más costa que se le recresciere, ni por otra causa ni razón alguna*<sup>189</sup>.

No adocenó esta distinción al laborioso conquense. Por el contrario, estimulado posiblemente por los conocimientos y actividad de su maestro Juan de Herrera, sin duda Francisco de Mora continuó esforzándose en mejorar su preparación para realizar con la mayor perfección los cometidos que debía resolver, como el viaje realizado a Sevilla en compañía del P. Mariano Azaro para estudiar la fundación de “un ingenio de labrar moneda al uso de Alemania”<sup>190</sup>.

Los resultados de su eficacia no se hicieron esperar, pues a los tres años de haberle doblado su salario anual el monarca, éste, en Aranjuez, el día 11 de mayo de 1587, le nombraba maestro de obras del monasterio santiaguista de Uclés<sup>191</sup>, al tiempo que le encomendaba obras en el alcázar de Segovia<sup>192</sup> y en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial<sup>193</sup>.

En el transcurso de ocho años —1579 a 1587— Francisco de Mora, hijo de un zapatero, con tenacidad, conocimientos y eficacia había conseguido ocupar el primer e indiscutible lugar, después del genial Juan de Herrera, en la arquitectura española. Este significativo y rápido prestigio profesional es oportuno consignarlo, pues aunque no gozó de las muy privilegiadas situaciones personales que acompañaban a quienes fueron sus contemporáneos en el entorno de Juan de Herrera, el talento, técnica y sensibilidad arquitectónica de Francisco de Mora superó a los de todos ellos. El clérigo Juan de Valencia, ventajosamente nombrado —por ser hijastro de Luis de Vega<sup>194</sup>— ayudante de Juan Bautista de Toledo al mismo tiempo que lo fue Juan de Herrera<sup>195</sup>, así como el sobrino y protegido de éste, Pedro de Liermo, que entró al servicio real en compañía de Francisco de Mora<sup>196</sup>, quedaron al lado del inteligente y laborioso conquense como figuras de segunda categoría, carentes de relieve y sin prestigio destacable.

Por otra parte, Juan de Herrera, prescindiendo de todos aquellos que le rodeaban, escogió a Francisco de Mora para que le ayudara en los diseños de las *Estampas* del monasterio de San Lorenzo el Real<sup>197</sup>, que grabó Pietro Perrete entre los años 1583 y 1589<sup>198</sup>.

#### SUS TRABAJOS DURANTE LOS ULTIMOS AÑOS DE LA VIDA DE JUAN DE HERRERA Y DE FELIPE II

La falta de salud y los contratiempos familiares sufridos por Juan de Herrera en los postreros años de su vida le causaron una notable pérdida de sus energías y facultades. Felipe II exigía, porque lo necesitaba para diseñar y dirigir las obras reales, la eficiente diligencia de sus servidores. Por esta circunstancia empezó a suplir al primer arquitecto real el diligente Francisco de Mora<sup>199</sup>, y así éste diseñó y dirigió en El Escorial *La Cachicanía*<sup>200</sup>, *la Casa de Compañía*<sup>201</sup> y *el Estanque de la Huerta*<sup>202</sup>.

Entretanto, el 7 de junio de 1591, el rey había nombrado a Francisco de Mora maestro de obras del alcázar madrileño y de las casas reales de

El Pardo y del Campo <sup>213</sup>, a la vez que, para una más continua asistencia junto a él, dispuso dejara las obras del monasterio de Uclés y le duplicaba su salario anual en doscientos ducados, lo cual suponía para Francisco de Mora recibir de su majestad cuatrocientos ducados de salario al año <sup>204</sup>.

Ya en 1593, de “algunos años a esta parte” —1593— Francisco de Mora, “por la falta de salud con que está Joan de Herrera”, había “hecho las trazas de las obras que se” realizaban por mandato de su magestad en El Escorial <sup>205</sup>. Así lo confirmaba Morigi en 1593 <sup>206</sup>.

También diseñó otras obras fuera del monasterio de San Lorenzo el Real. Trazó en 1595 la iglesia de San Francisco en la Alhambra <sup>207</sup>, construyeron con sus trazas la iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial <sup>208</sup>, diseñó el retablo del altar mayor de la Iglesia de Montserrat en Cataluña <sup>209</sup>, dirigió las obras de la fuente de la Priora en Madrid <sup>210</sup> y con sus diseños se levantó la capilla de San Segundo en la catedral abulense <sup>211</sup>.

Llega el año 1597 y el día 17 de enero del mismo fallece Juan de Herrera <sup>212</sup>.

Queda Francisco de Mora como arquitecto real y aposentador mayor de palacio, y su majestad le concede en propiedad, con fecha 5 de septiembre de 1598, el aposento donde vivía “a la puerta de Valnadú” en Madrid <sup>213</sup>.

Días después, en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, mientras se extingue la vida de Felipe II, se ocupa el arquitecto conquense en la preparación del ataúd que, formado con madera “de angelín”, acogería los restos mortales del monarca <sup>214</sup> el día 13 de septiembre de 1598.

#### TRAZADOR MAYOR DE SU MAJESTAD Y MAESTRO DE OBRAS

Al suceder Francisco de Mora a su maestro Juan de Herrera le denominaron *trazador mayor de su majestad*.

Con la simple designación de *trazador de las obras*, figura en la partida de enterramiento de su madre en 1591 <sup>215</sup>, pues entonces estaba a las

órdenes de Juan de Herrera. Después, al suceder a éste, con la de *trazador de obras de su magestad* aparece en la de un hijo suyo enterrado en 1599<sup>216</sup>. Nada tiene de extraño, por tanto, que su sobrino Baltasar Porrño frecuentemente le titulara *trazador mayor* de Felipe II<sup>217</sup>.

La denominación de *maestro de obras* la recibió en 1591, cuando el monarca así lo tituló al encomendarle las que se realizaban en el alcázar de Madrid y casas reales del Campo y de El Pardo<sup>218</sup>; y como *maestro mayor dellas* figuraba Francisco de Mora en la *Relación de las personas* que en 1598 las servían<sup>219</sup>.

#### AL SERVICIO DE FELIPE III Y DEL DUQUE DE LERMA

Luego de la muerte de Juan de Herrera y en el año 1598 Francisco de Mora diseña en Málaga el coro de la catedral<sup>220</sup>, el salón de Capítulos del monasterio de San Bartolomé de Lupiana<sup>221</sup> y la capilla de Nuestra Señora de Atocha<sup>222</sup>.

En 1600 permaneció ocho días en Avila aposentando a Felipe III<sup>223</sup>, y en el mismo año diseñó en Madrid el claustro de San Felipe el Real<sup>224</sup> y el monasterio de Santa Isabel por orden de la reina Margarita<sup>225</sup>.

Al año siguiente —1601— se traslada la corte a Valladolid y Francisco de Mora, hasta la vuelta de la corte a Madrid, en 1606, dedica su actividad a las obras reales en Valladolid y a las del duque de Lerma en su villa ducal<sup>226</sup>. Entre tanto, se incendia en 1604 el palacio de El Pardo y el monarca encomienda a Mora su reconstrucción<sup>227</sup>. En el mismo año realiza diversas obras en El Escorial<sup>228</sup> y en el siguiente —1605— el aparejador Diego Sillero trabaja a sus órdenes en las obras del alcázar de Madrid, casas reales del Campo y El Pardo, Aranjuez y Aceca<sup>229</sup>.

Vuelta la corte a Madrid, Felipe III le encarga las obras del alcázar<sup>230</sup> y otras reales.

La última obra que diseñó antes de su muerte fue el grandioso palacio para el duque de Uceda en Madrid<sup>231</sup>.

TRASLADO DE LA MADRE DE FRANCISCO DE MORA A MADRID,  
SU MUERTE Y ENTERRAMIENTO

Catalina de Alcalá, la madre de Francisco de Mora, el día 4 de septiembre de 1588 fue madrina del bautismo de su nieto Francisco Gómez de Mora, el *primero*, celebrado en la iglesia parroquial de Santa Cruz en Cuenca <sup>232</sup>.

Este Francisco Gómez de Mora, *el primero*, fue el tercer hijo del matrimonio de Francisca de Mora con el pintor Juan Gómez. Catalina de Alcalá vivió con su hija Francisca de Mora antes del matrimonio de ésta y posiblemente después de celebrado.

Francisco Gómez de Mora, *el primero*, falleció siendo un niño que no llegó a cumplir los dos años, por cuanto al siguiente hijo, que bautizaron el 5 de noviembre de 1590, le pusieron también el nombre de Francisco <sup>233</sup>.

Suponemos que con el nacimiento de este cuarto hijo, el matrimonio de Francisca de Mora y el pintor Juan Gómez con el que, suponemos, convivía Catalina de Alcalá, resultaba numeroso y, quizá, no sobrado de medios económicos para sustentar dignamente a seis personas, ya que el *primer* Francisco había fallecido.

Mientras tanto, el arquitecto Francisco de Mora vivía en completa soledad en Madrid, gozando de prestigio profesional y sin agobios económicos, pues percibía un salario anual de doscientos ducados <sup>234</sup>.

En estas circunstancias Catalina de Alcalá se trasladó a Madrid, donde podía atender domésticamente a su hijo Francisco de Mora.

Sin duda, la llegada de Catalina de Alcalá a Madrid fue con posterioridad al día 4 de septiembre de 1588, fecha del bautismo de su hijo Francisco, *el primero*. Pudiera haberse trasladado poco tiempo después o luego de nacer su nieto siguiente.

Pero lo cierto es que su estancia en Madrid, junto a su hijo Francisco de Mora, fue muy corta. Pues murió sin testar, lo cual indica que carecía de bienes o que se produjo inesperadamente, sin previa enfermedad. Y el

día 8 de septiembre de 1591 la enterraban “cerca del altar de Nuestra Señora” en la madrileña iglesia de Santiago<sup>235</sup>.

Francisco de Mora contaba en aquella fecha treinta y nueve años de edad, y tres meses antes —7 junio 1591— Felipe II le había acrecentado su hasta entonces salario anual de doscientos ducados en otros doscientos ducados, por encomendarle, como *maestro de obras*, las del alcázar de Madrid y de las casas reales de El Pardo y del Campo<sup>236</sup>.

ADQUIERE FRANCISCO DE MORA DOS SEPULTURAS PARA ENTERRAMIENTOS  
FAMILIARES Y LUEGO CONSTRUYE SU CAPILLA DE SAN ANDRES

El cariño que Francisco de Mora debía haber sentido por su madre le aconsejaron adquirir dos sepulturas *en propiedad*<sup>237</sup> dentro de la iglesia parroquial de Santiago, el templo madrileño donde estaba enterrada Catalina de Alcalá, como acabamos de reseñar.

Hechas por nuestro arquitecto las diligencias necesarias, y en virtud de la autorización concedida por el cardenal Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo, a la iglesia de Santiago para que en ésta se pudiese “dar en propiedad nueve sepulturas”<sup>238</sup>, Francisco de Mora, el día 9 de mayo de 1592, remató dos de aquellas nueve sepulturas en “doscientos reales de limosna por cada vna dellas”<sup>239</sup>.

En una de estas dos sepulturas estaba enterrada, desde hacía ocho meses, Catalina de Alcalá y era la situada *junto al pilar* donde se arrima al *púlpito*, y la otra es la que está *junto a la dicha sepultura de suso referida*, por el lado derecho como se mira al altar mayor<sup>240</sup>.

Hubo de apresurarse en “rematar” las sepulturas anteriores, pues las “pretendían” comprar doña María de Oviedo y Hernando del Campo<sup>241</sup>. Y una vez adquiridas solicitó *licencia para poner vn retablo en el dicho pilar* junto al que estaba enterrada su madre<sup>242</sup>.

Años después, en 1605, compró Francisco de Mora al monasterio de Santa Clara un *sitio* propiedad de éste en la iglesia parroquial de Santiago. Luego adquirió, a principios del año siguiente —1606—, a la misma iglesia, un *arco y altar* por mil quinientos maravedís de renta anual perpetua y la entrega de las dos sepulturas que tenía en aquella iglesia. Con el *sitio* y el *arco y altar* levantó Mora una pequeña capilla que, bajo la advocación de San Andrés, fue consagrada por el obispo de Chiapa el día 6 de abril de 1606 y para la cual Paulo V le concedió un *altar privilegiado* <sup>243</sup>.

Esta pequeña capilla pensó decorarla convenientemente, pues destinadas a ella tenía “algunas cosas” para su *adorno* <sup>244</sup>. Allí parece que trasladó con posterioridad el cuerpo de su padre, pues existe testimonio de que los *huesos de sus padres* se conservaban en *la capilla que tenía en Santiago de Madrid* <sup>245</sup>. Y en aquella capilla, como más adelante reseñaremos, fueron enterrados años después un hijo suyo <sup>246</sup>, una sobrina <sup>247</sup>, su hermano Juan de Mora <sup>248</sup>, la mujer de su sobrino Juan de Mora Ortega <sup>249</sup>, y éste <sup>250</sup> al mes de ser enterrado el propio Francisco de Mora <sup>251</sup>. Luego, a lo largo del tiempo, acogieron los restos mortales de otros familiares y descendientes del arquitecto conquense <sup>252</sup>.

#### TRASLADO A LA CORTE DE SU CUÑADO, EL PINTOR JUAN GOMEZ

*Juan Gómez es nombrado pintor de su majestad.*

Al enterrar a su madre debió volver a llevar Francisco de Mora una vida solitaria, en cuanto a calor familiar se refiere. Permanecía soltero, y todos sus hermanos y sobrinos residían en Cuenca.

Es de presumir que pensara en alguna familia de sus hermanos para disfrutar con su compañía, si se trasladaban a Madrid, de un relativo ambiente familiar. De entre ellos Juan de Mora era zapatero <sup>253</sup> y su oficio en la corte no debía presentarse fácil; María de Mora, casada con Julián Porreño, tenía a sus hijos estudiando <sup>254</sup>; Catalina de Mora estaba casada

con el zapatero Diego Andrés y no tenía hijos <sup>255</sup>. Solamente su hermana Francisca de Mora, casada con el pintor Juan Gómez y con cuatro hijos <sup>256</sup>, tenía posibilidad de trasladarse a Madrid, por la profesión de su marido.

Sin duda Francisco de Mora, a causa de su integración en el entorno real, pensó en la probabilidad de que su cuñado Juan Gómez pudiera convertirse en un pintor de su majestad. No dudamos en suponer que Francisco de Mora se esforzó por conseguir aquel oficio para Juan Gómez.

Pensando en aquella posibilidad, Juan Gómez debió trasladarse a la corte madrileña a principios del año 1592, pues en Madrid le nació su quinta hija, María, que fue bautizada el día 9 de abril de 1592 en la madrileña iglesia de Santiago <sup>257</sup>.

Pero, cualquiera que fueran las gestiones seguidas, lo cierto fue que, el día 23 de enero de 1593, Felipe II nombraba en Madrid a Juan Gómez pintor real con el salario anual de cien ducados <sup>258</sup>.

#### *Trabajos en Madrid y en El Escorial.*

La cédula real del nombramiento disponía que Juan Gómez “se ocupe en lo que se acordare de su profesión y officio”, con la obligación de residir “en la dicha Villa de Madrid, o en la parte que se le ordenare y fuere necesario para” el servicio de su majestad <sup>259</sup>.

Desconocemos lo que pintó en Madrid durante el año 1593 y primeros meses del siguiente. A continuación tenemos noticia de su estancia en El Escorial, donde el día 14 de mayo de 1594 confirmaba a sus hijos Francisco y María <sup>260</sup>.

En la villa de El Escorial continuó hasta el fin de sus días. Allí bautizó el 30 de diciembre de 1595 a su hijo Andrés Gómez de Mora <sup>261</sup>, y a su hija Catalina el día 31 de octubre de 1597 <sup>262</sup>.

Mientras tanto pintó, entre los años 1595 y 1596, en El Escorial el lienzo del altar mayor de su iglesia parroquial de San Bernabé, que representaba el martirio del santo titular, y también realizó los estofados y

pintura de dicho altar diseñado por su cuñado Francisco de Mora <sup>263</sup>. Además, en el monasterio de San Lorenzo el Real trabajó en su arte <sup>264</sup>.

*Fallecimiento y entierro de Juan Gómez.*

Este pintor, Juan Gómez, el día 24 de noviembre de 1597, antes de cumplirse un mes del bautismo de su hija Catalina, *murió súpito de vna poplexía* no en la villa de El Escorial, sino “en el Sitio de Sanct Lorenzo el Real” <sup>265</sup>.

Consta que *no hizo testamento* <sup>266</sup>. Lo cual suponemos fue a causa de su fallecimiento “súpito”, pues en aquella época, generalmente, lo otorgaban cuando, estando enfermos, presumían su fin próximo.

Su cuerpo “depositóse en la capilla tercera, que es al lado del evangelio”, de la iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial <sup>267</sup>.

FELIPE II CONCEDE A FRANCISCA DE MORA, VIUDA DE JUAN GOMEZ,  
LA MERCED ANUAL DE CIEN DUCADOS

Al fallecer el pintor Juan Gómez quedaba su viuda *con siete hijos pequeños que criar y sustentar* <sup>268</sup>.

El mayor de ellos, Gonzalo Gómez de Mora, contaba doce años de edad. Le seguía el que se convirtió en buen arquitecto, Juan Gómez de Mora, con once años, y la última hija, Catalina, tenía tan sólo veinticuatro días <sup>269</sup>.

La situación económica de la hermana menor del arquitecto real debió presentarse angustiosa, pues fue grande *la necesidad con que la dexó su difunto marido* <sup>270</sup>.

Por otra parte, su hermano, el arquitecto Francisco de Mora, apenas hacía año y medio que había contraído matrimonio, al que su mujer aportó, en concepto de dote, seis mil ducados anuales en juros y otros bienes <sup>271</sup>. Esto suponía para nuestro arquitecto el condicionamiento a la nueva

situación creada con su ventajoso matrimonio, lo cual le impedía, moralmente, ayudar a su hermana con la carga de sus siete hijos pequeños.

Sin embargo, por una parte, Felipe II siempre ayudaba a los familiares de sus fieles servidores. Y por otra parte, Francisco de Mora, sin duda, intervendría para conseguir alguna merced que sirviera de ayuda a su hermana.

La decisión de su majestad no se hizo esperar, pues transcurrido algo más de un mes desde el fallecimiento del pintor Juan Gómez, por una cédula real fechada en Madrid el 4 de enero de 1598, Felipe II concedía la merced de cien ducados anuales, y “por su vida”, a Francisca de Mora <sup>272</sup>.

FELIPE II CONCEDE AL ARQUITECTO FRANCISCO DE MORA  
LA CASA QUE HABITABA EN MADRID

En el mes de agosto de 1598 Francisco de Mora solicitó a su majestad la merced de que le donara en propiedad la casa donde vivía, situada junto a la puerta madrileña de Valnadú <sup>273</sup>.

La petición del arquitecto real, quien desde *diez y nueve años y medio* antes servía a Felipe II <sup>274</sup>, fue informada detalladamente por el Consejo Real <sup>275</sup>, y su majestad, con fecha 19 de agosto de 1598, accedió a la petición de su arquitecto, concediéndole la merced de donarle “las casas” en que vivía “a la puerta de Valnadú por todos los días de su vida y por los de doña Isabel Ramírez, su muger”, en cuya “conformidad” dispuso se le despachara la oportuna cédula <sup>276</sup>.

Y esta cédula real la firmó Felipe II el día 5 de septiembre de 1598 <sup>277</sup>, ocho días antes de fallecer. Con ella acreditaba Francisco de Mora la propiedad de la casa que había habitado a los pocos años de entrar al servicio real.

#### FRANCISCO DE MORA, AMIGO DEL IMPRESOR JULIO DE JUNTA

Muy poco tiempo después de entrar Francisco de Mora al servicio de Felipe II debió conocer al impresor Julio de Junta <sup>278</sup>.

Lo suponemos porque, si el arquitecto empezó en 1579 a servir al monarca <sup>279</sup>, ya en el año 1584 confiesa que su “amigo” el impresor Julio de Junta le regalaba los libros que estampaba de la Madre Teresa de Jesús <sup>280</sup>.

Esta amistad perduró, continuando luego con el matrimonio del arquitecto conuense, pues el 22 de julio de 1599, Julio de Junta y doña Isabel Ramírez de Vega, la mujer de Francisco de Mora, fueron padrinos de Juan, hijo de Pedro García y Catalina Martín, vecinos de Madrid <sup>281</sup>.

#### ENTIERRAN A UNA SOBRINA DE FRANCISCO DE MORA EN SU SEPULTURA FAMILIAR

El 24 de octubre de 1599 enterraron en la madrileña iglesia parroquial de Santiago a *vna niña, sobrina de Francisco de Mora* <sup>282</sup>.

No se indica en la partida de enterramiento el nombre de la sobrina. Las sobrinas de Francisco de Mora que conocemos fueron cuatro: una, Catalina de Mora, hija de Juan de Mora y bautizada el 18 de octubre de 1574 <sup>283</sup>; otra María, hija del mismo y cuyo bautismo desconocemos; y dos hijas de Francisca, la primera, María Gómez de Mora, confirmada en El Escorial el año 1594 <sup>284</sup>, y la segunda, Catalina Gómez de Mora, bautizada en El Escorial el 31 de octubre de 1597 <sup>285</sup>.

De entre ellas, Catalina de Mora había cumplido el 24 de octubre de 1599 veinticinco años de edad, por lo cual ya no era una niña y debemos desecharla; también a su hermana María, pues en 1606 era monja, como hemos reseñado. Por tanto, tuvo que ser alguna de las dos hijas de Francisca de Mora y del pintor Juan Gómez: María Gómez de Mora, que tendría

unos cinco años de edad, o más bien Catalina Gómez de Mora, una pequeña a la que le faltaba una semana para cumplir dos años.

Nos inclinamos a sospechar que la niña enterrada fue Catalina Gómez de Mora, puesto que su padre falleció antes de cumplirse un mes desde su nacimiento<sup>286</sup>, por lo cual el amamantamiento recibido de su entristecida madre suponemos que no resultó lo suficientemente nutritivo para criar una niña fuerte y saludable.

#### TRASLADO A LA CORTE DE JUAN DE MORA CON EL MATRIMONIO DE SU HIJO JUAN

*Su traslado a la Corte.* Suponemos, por carecer de datos, que el zapatero Juan de Mora, hermano mayor del arquitecto, se trasladó a la Corte española después de fallecer su cuñado, el pintor Juan Gómez.

Posiblemente salió de Cuenca al comenzar el reinado de Felipe III quizá buscando el apoyo de su hermano, quien estaba sólidamente asentado como arquitecto en la Corte y gozaba de la confianza del poderoso valido duque de Lerma, al que diseñaba las fábricas que iniciaba en su villa ducal.

Por otra parte, para Francisco de Mora le serviría de satisfacción ayudar a su hermano en una Corte donde el duque de Lerma favorecía con descaro a todos sus deudos.

*Ugier de saleta de la reina Margarita de Austria.* Desconocemos la fecha en que comenzó a servir este oficio Juan de Mora.

Desde luego ya servía su oficio en el año 1603, según consta en su testamento<sup>287</sup>, por el que cobraba un salario y recibía una ración de pescado<sup>288</sup>.

*Situación de sus hijos.* Su primogénito, Juan de Mora Ortega, era “criado del rei”. Catalina de Mora estaba casada con Juan Jirretano, “criado de la reina”, para cuyo matrimonio la dotó con ochocientos ducados. Y María había profesado en el monasterio de la Misericordia de Huete, con el nom-

bre de María de San Francisco, recibiendo “quando se metió monja” su correspondiente dote <sup>289</sup>.

Teniendo como referencia el salario anual que percibía el arquitecto Francisco de Mora, e incluso la dote de seis mil ducados que recibió de su mujer <sup>290</sup>, y comparándolos con la dote de ochocientos ducados entregados a Catalina, sumados a los de María, que desconocemos, nos indica la buena posición económica de Juan de Mora.

*Testamento de Juan de Mora.* En Madrid y el día 17 de noviembre de 1606, “estando enfermo en la cama” Juan de Mora otorgó su testamento <sup>291</sup>. En él encomendaba su alma a Dios <sup>292</sup> y disponía que su cuerpo fuera sepultado en la madrileña iglesia de Santiago, “en la capilla” que en ella tenía su hermano Francisco de Mora <sup>293</sup>. A la voluntad de éste dejaba todo lo relacionado con el acompañamiento de su cuerpo <sup>294</sup> y misas por su alma <sup>295</sup>. Apartaba con medio real a cada una de las mandas forzosas <sup>296</sup> y, por el contrario, donaba cuarenta reales para la canonización de San Isidro <sup>297</sup>. Hizo constar los salarios que le debían <sup>298</sup>, así como las cantidades que él adeudaba a diversas personas, entre otras a Bartolomé Carducho <sup>299</sup>. Nombraba testamentarios suyos a su hermano Francisco y a Juan de Para <sup>300</sup> y, finalmente, el remanente de sus bienes ordenaba repartirlo “por yguales partes” entre sus tres hijos <sup>301</sup>.

Firma de Juan Mora en su testamento.

*Fallecimiento y entierro de Juan de Mora.* La enfermedad que tenía postrado “en la cama” al ujier de saleta de la reina le condujo a la muerte.

Solamente sobrevivió cuatro días desde que otorgara su testamento. Pues luego de recibir los Santos Sacramentos murió, y fue enterrado el día 21 de noviembre de 1606 en la iglesia madrileña de Santiago <sup>302</sup>, dentro de la capilla que a su hermano Francisco de Mora le había consagrado cinco meses antes el obispo de Chiapa.

*Fallecimiento y entierro de María López, mujer de Juan de Mora Ortega.* María López estaba casada con Juan de Mora Ortega, “criado de su majestad” e hijo primogénito de Juan de Mora <sup>303</sup>, el hermano mayor del arquitecto Francisco de Mora.

Estando en Valladolid otorgó su testamento María López el 25 de octubre de 1605 <sup>304</sup>, ante el escribano Juan de Flechilla <sup>305</sup>. En él designó albaceas a su suegro Juan de Mora, que todavía vivía, a su marido y a Juan de Utiel, primo suyo <sup>306</sup>.

María López falleció en Madrid el día 23 de diciembre de 1606 <sup>307</sup>, catorce meses después de otorgar testamento y al mes de ser enterrado su suegro <sup>308</sup>. Recibió sepultura en la capilla familiar de Francisco de Mora, en la madrileña iglesia de Santiago <sup>309</sup>.

*Nombramiento de Juan de Mora Ortega cazador de volatería.* Este Juan de Mora servía al rey Felipe III en una *plaza de cazador* de volatería hasta que, el día 21 de abril de 1609, por jubilación de Melchor Ibáñez, le sucedió en su puesto, con la “obligación de tener y sustentar dos cauillos” y un cazador. El monarca le asignó un sueldo anual de cien mil maravedís, de los cuales debería entregar diez mil a Melchor Ibáñez mientras éste viviera <sup>310</sup>.



## V

### FRANCISCO DE MORA Y SANTA TERESA DE JESUS

Consideramos interesante reseñar en estos apuntes el conocimiento primero, su interés luego, el olvido después, y la fervorosa devoción que finalmente Francisco de Mora sintió por Santa Teresa de Jesús. En dos ocasiones anteriores <sup>311</sup> hemos estudiado esta faceta del arquitecto conquense, a los cuales nos remitimos para conocer en detalle el extracto que de ellos exponemos en este apartado.

La devoción que alcanzó a sentir Francisco de Mora hacia Santa Teresa de Jesús nos demuestran, por una parte, su integración en la típica religiosidad de la época y, por otra parte, la influencia que le produjo la Santa con su reforma y sus escritos.

En 1562 se termina el primitivo monasterio de San José en Avila, celebrando su primera misa el maestro Gaspar Deza. Más adelante se construyen sucesivamente cuatro iglesias y en 1579 la capilla de Francisco de Salcedo. En 1582 compran las monjas el último enclave, con lo cual se completaba una manzana entera; y el año 1596 Francisco de Mora contempló la terminación de la capilla mayor de su iglesia que levantaba el obispo don Alvaro de Mendoza. Durante el transcurso de aquellos años la influencia religiosa de Santa Teresa de Jesús se extendió de manera notable por gran parte de las tierras castellanas.

Es curioso reseñar el proceso anímico seguido por Francisco de Mora, desde 1581 hasta el año 1607, en el que inició su gran devoción por la Santa y su entrega total a la iglesia de San José en Avila.

*Conoce la existencia de la Santa.*

Fue en el año 1581 cuando Francisco de Mora recibió la primera noticia de Santa Teresa de Jesús por los entusiastas elogios espirituales que de ella le hizo el carmelita descalzo Mariano Azaro, cuando con éste marchó a Sevilla, por mandato de Felipe II, para estudiar allí la instalación de un ingenio para labrar moneda.

Años más tarde, en 1584, después de terminar con sus trazas y bajo su dirección el monasterio de dominicas descalzas de Ocaña, la priora de él le regaló un ejemplar de *Las Moradas*, escrito por Santa Teresa de Jesús. Sin embargo, Francisco de Mora, siempre atareado con sus trabajos, no lo leyó con atención.

*Corta un trocito del brazo de Santa Teresa.*

En 1586, el mismo año en que nació su sobrino Juan Gómez de Mora <sup>312</sup>, influenciado por la gran devoción que alrededor de la Santa había nacido entre las gentes de Castilla, al volver de un viaje dirigiéndose a El Escorial pasó por Alba de Tormes, donde las monjas carmelitas le mostraron, como una reliquia, el brazo de Santa Teresa. De éste, aprovechando un descuido, cortó “un tantico del tamaño de medio garbanzo”, guardándose lo con mucha devoción.

A continuación tomó el camino de Avila con la ilusión de llegar pronto al monasterio abulense de San José. Soportando un gran calor cabalgaba rápido Francisco de Mora, y al bajar unas cuestas cercanas a la ciudad

tropezó la mula que montaba, quedando enganchado en el estribo de la montura. En lugar de ser arrastrado se sintió “como sustentado de alguno” durante un tramo de unos cincuenta pasos, y a continuación de pie en el suelo. De momento no prestó atención al extraño suceso, pero “pasado más de un año” entendió que por llevar consigo la “reliquia” de Santa Teresa se había librado de un gran peligro.

En Avila levantó la planta de la iglesia del monasterio carmelitano y de la capilla que en ella construía el obispo don Alvaro de Mendoza.

*Se olvida del monasterio de San José.*

Inexplicablemente, en el transcurso de los catorce años siguientes fue olvidando Francisco de Mora a la Santa. Y fue tan grande el olvido que cuando en el año 1600 permaneció ocho días en Avila, como aposentador de Felipe III, no se acordó del monasterio de San José ni recordó que había existido Teresa de Jesús.

Este olvido continuó durante los inmediatos siete años.

#### LOS TRES ULTIMOS AÑOS DE SU VIDA DEDICADOS A LA IGLESIA DE SAN JOSE

Extraña resulta la actitud vacilante de Francisco de Mora con respecto a los cambios devocionales y de total olvido relacionados con Teresa de Jesús y el abulense monasterio carmelitano.

*De nuevo retorna su pasión teresiana.*

En el verano de 1607 dispuso Felipe III en El Escorial que Francisco de Mora le llevara manuscritos de Santa Teresa que se conservaban en la biblioteca real. Esta fue la circunstancia que motivó un interés por cono-

cer aquellos escritos teresianos, que por merced real leyó e incluso transcribió. Y fue tan grande la devoción recibida con las lecturas que del manuscrito del libro de la *Vida* cortó un pequeño trozo de una hoja.

*Diseña la iglesia del monasterio de San José.*

En esta ocasión no decreció el fervor de Francisco de Mora por la Santa.

Así, en la Cuaresma del año 1608 visitó la iglesia, diseñó la definitiva conservando las capillas ya construidas, y contribuyó a la búsqueda de fondos para levantarla.

*Adquiere un "sitio" en la iglesia para edificar su capilla.*

Tan creciente fue la devoción que sentía Francisco de Mora por la nueva iglesia que le animó a comprar, dentro de ella, el día 22 de mayo de 1608, un "sitio" sobre el cual fundaría una capilla para enterramiento familiar, dotándola generosamente <sup>313</sup>.

*Construcción de la capilla.*

A continuación, en el mismo año 1608, contrató las obras con Cristóbal Ximénez, el maestro que había edificado la iglesia de San José, y luego de entrar en posesión del "sitio" y obtener la licencia para su capilla, envió a su sobrino Juan Gómez de Mora —quien por entonces contaba veintidós años cumplidos <sup>314</sup>— con "las trazas y dineros para dar principio a la capilla".

Dos años después, en 1610, se estaban cerrando las bóvedas de la iglesia, y las obras de la capilla de nuestro arquitecto en avanzada construcción.

Y es por entonces cuando Francisco de Mora escribe su *Dicho* para la canonización de la Madre Teresa de Jesús <sup>315</sup>.

## VI

### FALLECIMIENTO Y ENTIERRO DE FRANCISCO DE MORA

Francisco de Mora en Madrid, sin soportar enfermedad alguna ni encontrarse aquejado de dolencias, *de repente en vna silla murió* <sup>316</sup> el martes <sup>317</sup> diez de agosto de 1610. Así claramente consta en el “Inventario de los vienes de Francisco de Mora, Criado de su magestad y apossentador Mayor de palacio”, donde se dice: *En la villa de Madrid, a diez días del mes de agosto de mill y seiscientos y diez años, El señor alcalde Silva de Torres tubo noticias que Francisco de Mora, criado de su magestad, a muerto oy, dicho día, de mediodía, súpitamente* <sup>318</sup>

Este “Inventario” se comenzó precisamente el dicho día diez y continuado en los siguientes once, doce, trece, catorce, diecisiete, diecinueve, veintitrés y veinticinco de agosto, prosiguiéndose en los días 3 de septiembre y 6 de octubre, hasta terminar el 23 de diciembre de 1610 <sup>319</sup>.

Llaguno equivocó el año, pues indica como fecha de su fallecimiento el 10 de agosto de 1611 <sup>320</sup>. Y en la rectificación que de ésta hizo Ceán-Bermúdez confundió el día al consignar *diecinueve* de agosto de 1610 <sup>321</sup>, por apoyarse para dicha fecha en la *Partida de defunción y enterramiento* de Francisco de Mora, donde consta, inexplicablemente, el día *diecinueve* <sup>322</sup>. Este día fue escrito *erróneamente*, por cuanto en el “Inventario” citado, que dispuso realizar el alcalde Silva de Torres ante el escribano Bartolomé Gallo con asistencia de alguaciles, y, por tanto, iniciado y redactado con

todas las garantías legales, repetidamente se menciona el día *diez de agosto de mil seiscientos diez* <sup>323</sup>.

A causa de su muerte repentina, Francisco de Mora *no testó* <sup>324</sup>, como, curiosamente, tampoco testaron su madre <sup>325</sup> ni su cuñado, el pintor Juan Gómez, quien “murió súbito de vna poplexía” <sup>326</sup>.

Con las noticias documentales reseñadas en este trabajo, sabemos con exactitud que Francisco de Mora fue bautizado en Cuenca el *lunes quince de agosto de 1552*, posiblemente, como se acostumbraba en aquella época, en el mismo día de su nacimiento; y que falleció en Madrid el *martes diez de agosto de 1610*.

Por tanto, en el día de su fallecimiento le faltaban cinco días para cumplir *cincuenta y ocho años de edad*, desde la fecha de su bautismo.

De aquellos cincuenta y ocho años, y desde antes de cumplir los veintisiete de edad, sirvió a dos monarcas, a grandes personajes y a Instituciones. Había dedicado treinta y un años de su vida a diseñar una noble arquitectura —inspirada en la de su maestro Juan de Herrera—, la cual sirvió formalmente de norma a sus contemporáneos y después, en gran manera, a la generación que le siguió, encabezada por su sobrino Juan Gómez de Mora.

Por ello no sorprende que Baltasar Porreño, otro de sus sobrinos, con sentido de exaltación nacional, considerara que Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera con Francisco de Mora fueron *los más insignes tracistas que a tenido la Europa* <sup>327</sup>.

Cuenca, 4 de octubre de 1984.

## N O T A S

<sup>1</sup> Agradecemos al Canónigo Archivero D. Dimas Pérez Ramírez, notable historiador y gran erudito, su eficiente ayuda y valioso consejo en el manejo de los documentos consultados.

<sup>2</sup> Véase Documento 1 de este trabajo.

<sup>3</sup> Documento 2.

<sup>4</sup> Documentos 3, 4 y 5.

<sup>5</sup> Documento 2.

<sup>6</sup> Documento 5.

<sup>7</sup> Documento 8.

<sup>8</sup> Documento 19.

<sup>9</sup> «En la audiencia de la mañana, a xxvij de julio de jūdcxj años, ante los señores Inquisidores Arganda y Velarde.

Juana de Mora, presa en la carzel de la penitencia deste Santo Officio, digo que por vuestra señoría se me está mandado yo benga las fiestas a misa a la yglesia mayor, digo que yo estoy enferma y vieja como les notorio a vuestra señoría, pido y suplico por amor de Nuestro Señor me mande dar lizenzia para que yo pueda yr las dichas fiestas a misa a Señor San Juan atento mi bejez y enfermedad.

E presentada y leyda la dicha petición los señores Inquisidores dixeron que lo berían. Por ante mí, Pedro Pérez, notario» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Inquisición*, Leg. 811/6465 b).

<sup>10</sup> «Año de jdliii años, março.—María, hija de Diego de Manzanares y su acompañada Catalina de Mora, bautizola Luis Serrano, teniente de cura de la yglesia de San Salvador, fue compadre de pila maestre Francisco Balestero - Luis Serrano - Fernández del Castillo» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Iglesia parroquial de San Salvador*, Libro 1715, Bautismos, 1544-1555, fol. 135 v°).

- <sup>11</sup> Documento 4.
- <sup>12</sup> Véase CERVERA, *La iglesia del monasterio de San José en Avila*, 90-129.
- <sup>13</sup> Oportunamente publicaremos este testamento.
- <sup>14</sup> ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Registro General del Sello*, I, 130, n. 1049.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, I, 128, n. 1031.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, I, 128, n. 1032.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, I, 270, n. 2202.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, II, 121, n. 856.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, II, 252, n. 1788.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, V, 48, n. 318; y 135, n. 919.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, V, 562, n. 3925.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, V, 628, n. 4389.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, VII, 18, n. 117.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, VII, 299, n. 2118.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, VIII, 146, n. 1015; y 361, n. 2449.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, VIII, 285, n. 1931.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, IX, 212, n. 1356.
- <sup>28</sup> *Ibidem*, IX, 237, n. 1515.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, XI, 75, n. 505.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, XI, 274, n. 1820.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, XI, 662, n. 4068.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, XII, 356, n. 2357.
- <sup>33</sup> PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña*, 162, n. 311. PALAU, *Manual*, X, 174.
- <sup>34</sup> PALAU, *Manual*, X, 176.
- <sup>35</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, III, 178.
- <sup>36</sup> MENDOZA, *Catálogo*, 98.
- <sup>37</sup> PÉREZ RAMÍREZ, *Catálogo*, números 753, 785, 786, 793, 3288, 3907, 4549, 4553, 4554, 4555, 4562, 4572, 4585 (bis), 4586, 4587, 4607, 4618, 4619, 4620 (bis), 4621, 4631, 4632, 4635, 4647, 4651, 4652 y 4682.

- 38 *Ibidem*, n. 3830.
- 39 *Ibidem*, n. 2987.
- 40 *Ibidem*, n. 2996.
- 41 *Ibidem*, n. 2010.
- 42 *Ibidem*, n. 4618 (año 1589).
- 43 *Ibidem*, n. 793 (año 1591).
- 44 *Ibidem*, n. 4635 (año 1589).
- 45 *Ibidem*, n. 4620 (año 1589).
- 46 *Ibidem*, n. 4621 (año 1589).
- 47 *Ibidem*, n. 4647 (año 1589).
- 48 *Ibidem*, n. 4652 (año 1589).
- 49 *Ibidem*, n. 753 (año 1588).
- 50 *Ibidem*, n. 4619 (año 1589).
- 51 *Ibidem*, n. 4562 (año 1588).
- 52 *Ibidem*, n. 4555 (año 1588).
- 53 *Ibidem*, n. 4549 (año 1588) y n. 4631 (año 1589).
- 54 *Ibidem*, n. 4651 (año 1589).
- 55 *Ibidem*, n. 3907 (año 1580).
- 56 *Ibidem*, n. 4586 (año 1588).
- 57 *Ibidem*, n. 3288 (año 1589) y n. 4607 (año 1589).
- 58 *Ibidem*, n. 4553 (año 1588) y n. 4572 (año 1588).
- 59 *Ibidem*, n. 4585 (bis) (año 1588).
- 60 *Ibidem*, n. 4587 (año 1588).
- 61 *Ibidem*, n. 785 (año 1590) y 786 (año 1590).
- 62 *Ibidem*, n. 2919 (año 1564) y n. 2987 (año 1565).
- 63 *Ibidem*, n. 4682 (año 1590).
- 64 *Ibidem*, n. 195 (año 1559).
- 65 *Ibidem*, n. 3810 (año 1579).

- <sup>66</sup> *Ibidem*, n. 2919 (año 1564).
- <sup>67</sup> ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Registro General del Sello*, V, 427, n. 2970.
- <sup>68</sup> *Ibidem*, X, 71, n. 348.
- <sup>69</sup> *Ibidem*, XI, 183, n. 1223.
- <sup>70</sup> ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 194*. Libro de Bautismos de Santa María de Gracia.
- <sup>71</sup> ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 202*. Libro de Matrimonios de Santa María de Gracia, 1563-1649.
- <sup>72</sup> Documento 6.
- <sup>73</sup> Documento 37 (3).
- <sup>74</sup> Documento 2.
- <sup>75</sup> Compruébese en ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libros 194 y 195*, correspondientes a bautismos hasta el año 1609.
- <sup>76</sup> Documento 3.
- <sup>77</sup> CAPPELLI, *Cronología*, 89.
- <sup>78</sup> Documento 3 y Lám. I.
- <sup>79</sup> Documento 2.
- <sup>80</sup> «lunes, a primero de julio de mill y quinientos quarenta y nueve años bautizé yo, Cristóbal de Alcaráz, Theniente de cura de Santa María de Gracia, a Extefanía, hija de Juan del Salto, zapatero, y de su muger...» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 194*, fol. 20 vº. Iglesia de Santa María de Gracia, Libro de Bautismos, 1544-1582).
- <sup>81</sup> Documento 2.
- <sup>82</sup> «Oy domingo, en dos de febrero de jUdl años bautizé a Julián de Moya, hijo de Pedro de Moya y de Juana López, fueron conpadres Heren Bravo y Juan del Hernita, Alonso Buitrago, çapateros, fueron comadres la muger de Antón Bravo y la muger de Villalón, y en fe de verdad lo firmé de mi nombre.—Talavera.—Cristóbal Alcaraz» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 194*, fol. 23 vº. Libro de Bautismos de Santa María de Gracia).
- <sup>83</sup> «en la ciudad de Cuenca, a dos días de el mes de agosto de mill y quinientos y nobenta y dos yo, el licenciado Pedro de Valera, teniente cura de la parrochial de Santa Cruz desta dicha ciudad, abiendo precedido las amonestaciones que el Santo conçilio tridentino manda y no abiendo resultado impendimento alguno desposé a Pedro de Ortega, *hija de Diego de Ortega* y de *Quiteria de Salmerón* con Francisca

de Moya hija de Pedro de Moya, difunto, y de Juana López, siendo testigos Juan Bizcaino, Juan de Talabera, Zebrian Alonso y Noe Manuel, platero y otros muchos, todos vecinos de Cuenca ... lo firme, El licenciado Pedro de Valera» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 234*, fol. 51 vº. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Matrimonios desde el Año de 1563 hasta el de 1603).

<sup>84</sup> Véase *Matrimonio de Juan de Mora con Juana de Ortega y sus hijos*, en este trabajo.

<sup>85</sup> «Martes en la tarde a xxj de octubre [1550] se bautizó Juan, hijo de Gonzalo de Briones y de Juana de Requena» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 194*, fol. 28 vº. Libro de Bautismos de Santa María de Gracia).

<sup>86</sup> Documento 4.

<sup>87</sup> Documento 5.

<sup>88</sup> LLAGUNO, *Noticias*, III, 124: «y siendo Porreño, como él mismo asegura, natural de Cuenca, es de creer que lo fuese también Mora».

<sup>89</sup> LLAGUNO, *Noticias*, III, 124, nota (1) de Ceán Bermúdez, donde éste hace constar que nació en Cuenca según «el mismo Mora lo asegura en una carta que escribió al secretario Diego de Ayala en 12 de diciembre de 1588».

<sup>90</sup> NIÑO AZCONA, *Felipe II y los artistas de El Escorial*, 13: «Francisco de Mora. Fue natural de Cuenca, según asegura el licenciado Baltasar Porreño, cura de Sacedón, autor de *Dichos y Hechos de Felipe II*, sobrino de este artista».

<sup>91</sup> PORREÑO, *Dichos y hechos del señor rey don Philipe segundo*.

<sup>92</sup> MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios Histórico-Artísticos*, 280: «Francisco de Mora vº. de Madrid aposentador y arquitecto del rey ... de 53 años».

<sup>93</sup> Documento 4.

<sup>94</sup> Documento 6.

<sup>95</sup> Documento 3.

<sup>96</sup> Documento 5 y Lám. II.

<sup>97</sup> Documento 3.

<sup>98</sup> «En veinte y nueve días del mes de diciembre año de 1559 batize yo, Miguel Flores, cura de nuestra Señora de Gracia, a María, hija de Machín, çapatero...» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 194*, fol. 64 vº).

<sup>99</sup> ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 202*. Libro de Matrimonios de Santa María de Gracia, 1563-1649.

<sup>100</sup> «En Cuenca primero de henero de mil y quinientos y ochenta y nueve años yo, el licenciado Serrano, cura de la parrochia de Santa María de Gracia, baptize

una niña que se llamó Ana, hija de Juan Moreno y Juliana de Ortega. Conpadres que fueron de pila Juan de Mora, zapatero, y su muger Juana de Ortega, de lo qual doi fe, ut supra. El licenciado Serrano» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 195*, fol. 17. Libro de Baptismos de la Parroquial de Sta. María de Grazia, 1583-1609).

<sup>101</sup> Documentos 6 y 7.

<sup>102</sup> «En la cibdad de Cuenca, a 16 de julio del año de 1571, en la iglesia parrochial de señor Sant Gil yo, Alonso de Andujar, clérigo, administré el Santo Sacramento del bautismo a Pedro, hijo de Diego de Ortega, zapatero, y de Quiteria de Salmeron, su muger, fue su compadre de pila el Bachiller Alonso de Martos...» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 178*, fol. 132).

<sup>103</sup> Véase la anterior nota (20).

<sup>104</sup> Documento 3.

<sup>105</sup> En 8 de abril de 1608 murió «Quiteria de Torres, muger de Pedro de Ortega, zapatero» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 206*, fol. 82. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia).

<sup>106</sup> El día 13 de octubre de 1580 «murió Francisco de Ortega, zapatero, no testó» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 206*, fol. 25. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia, 1563-1603).

<sup>107</sup> Documento 6.

<sup>108</sup> En 1571 ya estaba casado Julián Porreño con María de Mora, por cuanto el hijo de ambos, Baltasar Porreño, había nacido en 1569, como reseñaremos más adelante.

<sup>109</sup> Documento 7.

<sup>110</sup> Documento 8.

<sup>111</sup> Documento 37 (12).

<sup>112</sup> Documento 7.

<sup>113</sup> Documento 2.

<sup>114</sup> PORREÑO, *Dichos y hechos*, fol. 140 vº: «Frãcisco de Mora..., tío mío, hermano de mi madre».

<sup>115</sup> En PORREÑO, *Dichos y hechos*, figura: «Soneto del Licenciado Francisco Porreño, Cura de San Esteban de Huete, Colegial del Rey nuestro Señor, y Notario del santo Oficio de la Inquisición: a su hermano, el Autor deste libro».

<sup>116</sup> GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XI, menciona que Baltasar Porreño dejó escrita una memoria titulada *De las cosas notables que han sucedido en Sacerdón*

desde 1611, donde cita a «sus hermanos Francisco Porreño, ..., y Fray Julián de Cuenca».

<sup>117</sup> Acerca de su vida y obras: GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», y RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*.

<sup>118</sup> GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», IX.

<sup>119</sup> PORREÑO, *Dichos y hechos*, fol. 185: «Cardenal don Francisco de Mendoza, Arçobispo de Burgos, natural de Cuenca, mi patria».

<sup>120</sup> PORREÑO, *Historia de los Arzobispos de Toledo*, II, fol. 223 vº, refiriéndose al hospital toledano, fundado por el cardenal Tavera, escribe que de él se «hicieron ciertas constituciones por las cuales se rigió el hospital y capilla hasta el año de mil y quinientos y sesenta y nueve *en que yo naçi*». Fecha que confirma a continuación en el fol. 246 vº: «y el siguiente de mil quinientos y sesenta y nueve *en que yo naçi*, y fue el lebantamiento de los moriscos». Cita RIVERO RECIO, *Baltasar Porreño*, 112, nota (6).

GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», IX, aventuró: «Nacido en Cuenca hacia 1565».

<sup>121</sup> Reseñan: GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XII-XXI; RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*, 116-117; LÓPEZ, *Memorias históricas*, II, 174-175; GALLARDO, *Ensayo*, II, 130-131, y III, 1258-1259, y VINDEL, *Manual*, XIV, 6-7.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan los siguientes manuscritos: *Declaración del Mapa del Obispo de Cuenca* (12961-7).

*Defensa del estatuto de limpieza que estableció en la iglesia de Toledo el Cardenal Siliceo* (13043).

*Discurso en razón de la aduana de las pécoras de la rulla de Nápoles* (1093).

*Edificio espiritual* (4029).

*Elogio de los caballeros Girones y Pachecos* (3455).

*Historia del Cardenal D. Pedro González de Mendoza* (9643).

*Museo de los reyes sabios* (2297).

*Nobiliario* (3329).

<sup>122</sup> LAUREL / DE APOLO / CON OTRAS RIMAS. / AL EXCMO. SEÑOR DON / IVAN ALFONSO ENRIQUEZ / DE CABRERA, / Almirante de Castilla. / POR LOPE FELIX DE / Vega Carpio, del Abito de / San Juan. / Año [Orla] 1630. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID, Por Iuan Gonçalez, fol. 11.

<sup>123</sup> RIVERA RECIO, *Baltasar Porreno*, 114.

<sup>124</sup> PORREÑO, *Libro de la limpia Concepción de la Virgen María*, fol. 2 vº.

<sup>125</sup> GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», X.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XI. RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*, 116. CATALINA GARCÍA, «Relaciones», 169, nota (1). SÁNCHEZ DONCEL, «San Francisco de Asís», 362.

- 128 GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XII.
- 129 RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*, 116.
- 130 GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XII.
- 131 GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XII: «y debió de morir después del 16 de mayo [1639] y antes del 2 de agosto, en que figura en su puesto su sobrino Don Juan Reitamer (?) de Mora». RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*, 116.
- 132 RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*, 113: «Francisco Porreño de Mora, que fue colegial del Real Colegio de Alcalá de Henares».
- 133 GONZÁLEZ PALENCIA, «Prólogo», XI: «en el tercer domingo de octubre de 1624, en que dijeron misa cantada en Sacedón su cura [*Baltasar*], asistido por sus hermanos Francisco Porreño, cura de San Esteban de Huete, y Fray Julián de Cuenca, guardián de los franciscanos descalzos de Priego».
- 134 RIVERA RECIO, *Baltasar Porreño*, 113.
- 135 Véase la anterior nota (133).
- 136 Documento 8.
- 137 *Ibidem*.
- 138 ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA LA REAL DEL ALMUDENA, MADRID, *Libro 3 de Baptismos*, fol. 4 vº: «miércoles, día de San Lucas, diez y ocho de octubre de 1589 años, se baptizó en esta yglesia a Jerónimo, hijo de Estacio de Sevilla, platero, y de Catalina de Mora, su muger, estantes en esta Corte; fueron sus padrinos Miguel de Torres y María de Hurosa, su muger, baptiçole Juan Sánchez, clérigo, siendo testigos Guillermo Metras y Juan de Gumiel, clérigo, y Pedro de Hurosa, vecinos de Madrid.—Juan Melchor de Montemayor».
- 139 Documento 4.
- 140 Documento 5.
- 141 Documento 10.
- 142 Documento 8.
- 143 El día 9 de agosto de 1581 aparece Juan Gómez como testigo del matrimonio de Diego de Escamilla con Francisca Medina (ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 234*. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Matrimonios desde el Año 1563 hasta el de 1603, fol. 36 vº). Citamos a otros Gómez, por considerarlos familiares del pintor Juan Gómez. Son los siguientes: Francisco Gómez, hijo de Julián Gómez y Mari Hernández, que contrajo matrimonio el 3 de febrero de 1577 con María de Mariana, hija de Matías Cabrón y Magdalena Martínez (ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 161*. Iglesia de San Martín, Casamientos, 1572-1631, fol. 12); el día 27 de mayo de 1597 Juan Gómez, hijo de Julián

Gómez y Juana Carnerera, se casaba con María de las Muelas, hija de Miguel de las Muelas y Gracia de Mariana (*Ibidem*, fol. 60); y el primero de mayo de 1605 Francisco Gómez, hijo de Juan Gómez y María de Poyatos (vecinos del lugar de Sotos), contraía matrimonio con Juana de Requena (*Ibidem*, fol. 69).

<sup>144</sup> TORMO, «La pintura escurialense».

<sup>145</sup> En Cuenca, el día 19 de octubre de 1578, «murió Juan Gómez, portero del Santo Oficio», y le enterraron en San Martín (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 168*, fol. 28 vº. Enterramientos de San Martín, 1566-1603).

<sup>146</sup> En Cuenca, el día 7 de mayo de 1581, falleció Juan Gómez, criado de don Francisco de Prado, prior y canónigo de Cuenca, «no testó porque no tenía de que» (ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección de Parroquias, Libro 134*. Enterramientos de San Pedro, 1574-1707).

<sup>147</sup> Documento 13.

<sup>148</sup> Véase la anterior nota (144).

<sup>149</sup> Documento 13.

<sup>150</sup> Documento 14.

<sup>151</sup> Documento 15.

<sup>152</sup> Documento 16.

<sup>153</sup> Documento 13.

<sup>154</sup> Documento 14.

<sup>155</sup> Véase *Traslado a la Corte de su cuñado, el pintor Juan Gómez*, en este trabajo.

<sup>156</sup> Documento 20.

<sup>157</sup> Documento 23.

<sup>158</sup> Documento 24.

<sup>159</sup> CERVERA, «La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial».

<sup>160</sup> Documento 25.

<sup>161</sup> Véase la siguiente nota (263) de este trabajo.

<sup>162</sup> CERVERA, *María de Alvaro*, 280.

<sup>163</sup> CERVERA, «Noticias biográficas... Su matrimonio».

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

- 166 *Ibidem.*
- 167 *Ibidem.*
- 168 Publicaremos oportunamente este testamento.
- 169 Documento 20.
- 170 CERVERA, «Noticias biográficas... Su matrimonio».
- 171 *Ibidem.*
- 172 *Ibidem.*
- 173 Fue destruido en nuestra guerra civil de 1936-1939.
- 174 NIÑO AZCONA, *Felipe II y la villa de El Escorial*, 13: «Casó [Francisco de Mora] con doña Isabel Ramírez y en la parroquia de El Escorial existen partidas de hijos suyos».
- 175 Documento 31.
- 176 Documento 33.
- 177 *Ibidem.*
- 178 CERVERA, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, 131 sq.
- 179 Documento 35.
- 180 Documento 36.
- 181 CERVERA, «Juan Bautista de Toledo y sus disposiciones testamentarias», 290.
- 182 Documentos 10 y 28.
- 183 Documento 9.
- 184 Documento 3.
- 185 Documento 9.
- 186 *Ibidem.*
- 187 Documento 10.
- 188 Documento 12.
- 189 *Ibidem.*
- 190 CERVERA, *Complejo arquitectónico*, 59.
- 191 LLACUNO, *Noticias*, III, 342.
- 192 LLACUNO, *Noticias*, III, 125 y 340.

- 193 LLAGUNO, *Noticias*, 127.
- 194 CERVERA, «El testamento de Luis de Vega y los de sus dos mujeres», 146.
- 195 Juan de Valencia entró al servicio real el 18 de enero de 1563 (LLAGUNO, *Noticias*, III, 237-238) y Juan de Herrera el 18 de febrero de 1563 (LLAGUNO, *Noticias*, II, 273).
- 196 Documentos 9, 10 y 11.
- 197 CERVERA, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial*, 36.
- 198 *Ibidem*, 36 y 48.
- 199 LLAGUNO, *Noticias*, III, 127.
- 200 CERVERA, ««La Cachicanía»», 217, se construía en 1596.
- 201 LLAGUNO, *Noticias*, III, 127. En estudio esta fábrica, magnífico ejemplo de arquitectura civil.
- 202 LLAGUNO, *Noticias*, III, 127.
- 203 Documento 17.
- 204 Documento 18.
- 205 LLAGUNO, *Noticias*, II, 276.
- 206 R. P. E. PAOLO MORIGI, *Historia / breve / Dell' Augustissima / Casa d' Austria / Nella quale si racconta sommariamente / l'origine, antichità di detta Casa: / Con la vita esemplare di tutti gli huomi / ni, e Dōne usciti di questo gran Cepo*, Bergamo, Per Comin Ventura, 1593, 53 v.º: «Hauendo adunque linnortale Ré Católico trovato l'inventione, e concertamento di questa gran Fabrica, ella fue poi disegnata da Gio. Battista da Toledo (p. 54) que poi morse ne i principii dell'opera, succese a lui il consumato Architetto e Matematico Giouani d'Errera, dal quale la Fabrica fu composta in quella eccellenza, ch'ora si vede. E poi succese a lui Francesco de Mora».
- 207 GÓMEZ MORENO, «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra», 13.
- 208 CERVERA, «La iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial», 361-379.
- 209 LLAGUNO, *Noticias*, III, 128.
- 210 LLAGUNO, *Noticias*, III, 128 y 345.
- 211 CERVERA, «La capilla de San Segundo».
- 212 CERVERA, «Semblanza de Juan de Herrera», 103.
- 213 Documentos 28, 29 y 30.

- 214 En preparación *Francisco de Mora en la enfermedad y muerte de Felipe II*.
- 215 Documento 19.
- 216 Documento 33.
- 217 PORREÑO, *Dichos y hechos*, 67 v.º: «Francisco de Mora, mi tío, trazador mayor suyo [*de Felipe II*]». *Ibidem*, fol. 94 v.º: «Francisco de Mora, mi tío, traçador mayor suyo». *Ibidem*, fol. 142: «Francisco de Mora, mi tío, su trazador mayor».
- 218 Documento 17.
- 219 ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *San Lorenzo, Patrimonio, Leg. 1*.
- 220 LLAGUNO, *Noticias*, III, 128.
- 221 LLAGUNO, *Noticias*, III, 128.
- 222 LLAGUNO, *Noticias*, III, 132.
- 223 CERVERA, *Complejo arquitectónico*, 61.
- 224 LLAGUNO, *Noticias*, III, 128 y 129.
- 225 LLAGUNO, *Noticias*, III, 345.
- 226 CERVERA, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*; CERVERA, *El monasterio de San Blas*.
- 227 LLAGUNO, *Noticias*, III, 131. PITA ANDRADE, «Un informe de Francisco de Mora».
- 228 LLAGUNO, *Noticias*, III, 347.
- 229 LLAGUNO, *Noticias*, III, 135 y 348.
- 230 LLAGUNO, *Noticias*, III, 345.
- 231 LLAGUNO, *Noticias*, III, 133 y 346.
- 232 Véase *Francisco Gómez de Mora, el primero*, en este trabajo.
- 233 Véase *Francisco Gómez de Mora, el segundo*, en este trabajo.
- 234 Véase *Entrada al servicio de Felipe II y a las órdenes de Juan de Herrera*, en este trabajo.
- 235 Documento 19.
- 236 Documento 18.
- 237 Documento 21.
- 238 Documento 21, [A] y [B].

- 239 Documento 21, [A] y [C].
- 240 Documento 21, [A].
- 241 Documento 21, [A].
- 242 Documento 21, [C].
- 243 Detalles en CERVERA, *La iglesia del monasterio de San José*, 120-121.
- 244 CERVERA, *Complejo arquitectónico*, 75.
- 245 *Ibidem*, 83.
- 246 Documento 33.
- 247 Documento 34.
- 248 Documento 38.
- 249 Documento 39.
- 250 Documento 42.
- 251 Documento 41.
- 252 En el trabajo oportuno daremos cuenta de dichos enterramientos, aparte de los que en éste citamos.
- 253 Véase 1. *Matrimonio de Juan de Mora con Juana de Ortega y sus hijos*, en este trabajo.
- 254 Véase 2. *Matrimonio de María de Mora con Julián Porreño y sus hijos*, en este trabajo.
- 255 Véase 3. *Matrimonio de Catalina de Mora con el zapatero Diego Andrés*, en este trabajo.
- 256 Véase 4. *Matrimonio de Francisca de Mora con el pintor Juan Gómez y sus hijos*, en este trabajo.
- 257 Documento 20.
- 258 Documento 22.
- 259 *Ibidem*.
- 260 Documento 23.
- 261 Documento 24.
- 262 Documento 25.
- 263 Poleró, *Catálogo*, 34, n. 42. NIÑO AZCONA, *Felipe II y la villa de El Escorial*, 148. Los detalles y documentos relativos al retablo y lienzo los publica ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles*, 117-118, 122 y 125-129. Tormo, «La Pintura escurialense»,

85. CERVERA, «La iglesia parroquial de San Bernabé», 397. ZARCO CUEVAS, «La pintura escurialense», 260-261.

<sup>264</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, II, 200-201. También POLERÓ, *Catálogo*; ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles*; TORMO, «La Pintura escurialense»; ZARCO CUEVAS, «La pintura escurialense».

<sup>265</sup> Documento 26.

<sup>266</sup> Documento 26.

<sup>267</sup> Documento 26. NIÑO AZCONA, *Felipe II y la villa de El Escorial*, 148: «Cuyos restos descansan en esta iglesia» (San Bernabé). Monseñor Lorenzo Niño Azcona fue durante muchos años párroco de San Bernabé y estudió su archivo; véase P. D. PÉREZ DE ARRILUCEA, «Mons. Lorenzo Niño-Azcona», *La Ciudad de Dios*, CLXIX, El Escorial, 1956, 320.

<sup>269</sup> Véase *Matrimonio de Francisca de Mora con el pintor Juan Gómez y sus hijos*, en este trabajo.

<sup>270</sup> Documento 27.

<sup>271</sup> Véase *Matrimonio de Francisco de Mora con Isabel Ramírez de Vega y sus hijos*, en este trabajo.

<sup>272</sup> Documento 27.

<sup>273</sup> Documento 28.

<sup>274</sup> Véase *Entrada al servicio de Felipe II y a las órdenes de Juan de Herrera*, en este trabajo.

<sup>275</sup> Documento 28.

<sup>276</sup> Documento 29.

<sup>277</sup> Documento 30.

<sup>278</sup> Sobre Julio de Junta véase CERVERA, *La iglesia del monasterio de San José*, 94, nota (17), y 99, notas (33) y (34).

<sup>279</sup> Documento 10.

<sup>280</sup> CERVERA, *Complejo arquitectónico*, 61.

<sup>281</sup> Documento 32.

<sup>282</sup> Documento 34.

<sup>283</sup> Documento 7.

<sup>284</sup> Documento 23.

<sup>285</sup> Documento 25.

- 286 Documento 26.
- 287 Documento 37 (9).
- 288 *Ibidem.*
- 289 Documento 37 (12).
- 290 CERVERA, «Noticias biográficas ... Su matrimonio».
- 291 Documento 37 (1).
- 292 Documento 37 (2).
- 293 Documento 37 (3).
- 294 Documento 37 (4).
- 295 Documento 37 (5) y (6).
- 296 Documento 37 (7).
- 297 Documento 37 (8).
- 298 Documento 37 (9).
- 299 Documento 37 (10).
- 300 Documento 37 (11).
- 301 Documento 37 (12).
- 302 Documento 38.
- 303 Documento 39.
- 304 *Ibidem.*
- 305 No se conserva este protocolo en el Archivo de Valladolid ni en el de Madrid.
- 306 Documento 39.
- 307 *Ibidem.*
- 308 Documento 38.
- 309 Documento 39.
- 310 Documento 40.
- 311 CERVERA, *La iglesia del monasterio de San José en Avila*, y CERVERA, *Complejo arquitectónico*.
- 312 Documento 14.

- 313 CERVERA, *La iglesia del monasterio de San José en Avila*, 84-90.
- 314 Documento 14.
- 315 Véase CERVERA, *La iglesia del monasterio de San José en Avila*, 90-129.
- 316 Documento 31.
- 317 CAPPELLI, *Cronología*, 77.
- 318 En prensa nuestro trabajo titulado: *Inventario, tasación y almoneda de los bienes del arquitecto conquense Francisco de Mora (1552-1610)*.
- 319 *Ibidem*.
- 320 LLAGUNO, *Noticias*, III, 133.
- 321 LLAGUNO, *Noticias*, III, 133, nota (1).
- 322 Documento 41.
- 323 «Inbentario», fol. 1.
- 324 Documento 41.
- 325 Documento 19.
- 326 Documento 26.
- 327 PORREÑO, *Dichos y hechos*, fol. 152: «Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, y Francisco de Mora, mi tío, los más insignes tracistas que a tenido la Europa».

## DOCUMENTOS

### DOCUMENTO 1

#### CARTA DE RECONOCIMIENTO DE CENSO OTORGADA POR EL ZAPATERO FRANCISCO DE MORA VECINO DE MADRID.

Madrid, 22 de junio de 1548.

(ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS, MADRID, *Cristóbal de Riaño, Prot. 141, fol. 490*).

Sepan quantos esta carta de reconocimiento de çenso vieren como yo, Francisco de Mora, çapatero, vezino de la villa de Madrid, digo que por quanto Francisco Martín e Joana de Monzon, su muger, me vendieron vnas cassas en esta villa, en la parrochia de Santa Cruz, en linde de casas de Andrés de Madrid e de horno de vos, la señora Costanza Martínez, muger de Pedro de Montalvan de Rato, que sea en gloria, sobre que vos, la dicha Costanza Martínez, tenéis veyntequatro reales e vna gallina de çenso perpetuo en cada vn año, de que quedé de vos faser reconocimiento, por ende otorgo que reconosco por señor direto del dicho çenso de los veyntequatro reales e vna gallina para vos los pagar, me obligo por mí, e por e por mis herederos e subçesores, de vos los dar e pagar a vos e a vuestros herederos e subçesores después de vos, desde oy, a los plazos e términos e so las penas e posturas e comisos e como e qontiene en la escriptura que del dicho çenso ay, que a todo lo en ella qontenido me obligo como sy aquí fuese declarado y espeziificado, e para lo conplir e pagar obligo mi persona e bienes muebles e rayzes avidos e por aver, e doy poder conplido a qualesquier justicias e juezes de sus mages-

tades ante e... competente a cuya jurisdicción me someto, e renuncio mi propio fuero e jurisdicción e domicilio, e la ley si convenerit de juridicione onivn judicun para por todo rigor de derecho me conpelan e apremien a lo faser e cunplir lo suso dicho, como sy a ello fuese condenado por sentencia definitiva de juez competente por mí consentida e pasada en cosa juzgada, e renuncio qualesquier leyes, fueros e derechos que son en mi fabor, e la ley que diz que general renunciación (de leyes) no vala; que fue fecha e otorgada en la villaa de Madrid, a veynte e dos días del mes de junio de mill e quinientos e quarenta e ocho años, testigos que fueron presentes: Pedro Hurtado, el Moço, e Juan de Verna e Alonso Morato, vecinos desta villa.—Por testigo, Alonso Morato.—Pasé ante mí, Riaño.

## DOCUMENTO 2

### PARTIDA DE BAUTISMO DE MARIA DE MORA.

Cuenca, 26 de mayo de 1550.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 194*, fol 25 vº. Iglesia de Santa María de Gracia, Libro de Bautismos).

Lunes, a xxvj de mayo de mil y quinientos e çinquenta, se bautiçó María de Mora, y hija de [*en blanco*] Mora y de [*en blanco*] Mora, çapateros. Fueron conpadres Pedro de Burgos [*en blanco*] y las comadres la de Juan de Herrerueta y la de García de Valera, en fe de verdad lo firme de mi nombre.—Julián de Talavera, clérigo.—Cristóbal de Alcaráz.

### DOCUMENTO 3

#### PARTIDA DE BAUTISMO DE FRANCISCO DE MORA.

Cuenca, 15 de agosto de 1552.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, primera parte, fol. 8 vº. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Bautismos*).

*En XV de agosto (1552) se bautizó Francisco, hijo de Francisco de Mora y de Catalina de Alcalá, fueron conpadres Juan del Salto y Pedro de Burgos y Pedro de Moya, fueron sus comadres la de Bernabé de la Torre y la de Gonzalo de Briones, e yo, Cristóbal de Alcaraz, que le bautizé, y en fe dello lo firmé de mi nombre.—Cristóbal de Alcaráz.*

Este libro de bautismos comienza en el año 1551, y en la partida de bautismo, anterior a la de Francisco de Mora, en el mismo fol. 8 vº. consta:

En XV de agosto de j U dlj años es bautizó a Andrea, hija de Antón Utavo y de su muger Andrea de Priego, fueron conpadres Juan Utavo y Sebastián Vellaz y Juan de Priego, comadres la de Juan Gutiérrez y la de Villalón y la muger de Luys de Priego e yo Cristóval de Alcaráz, clérigo tiniente de cura que la bautizé y en fe de verdad la firme de mi nombre.—Cristóbal Alcaraz.

En la partida de bautismo, inmediata a la de Francisco de Mora, en el siguiente fol. 9, consta:

Jueves, 10 días del mes de novienbre año de 1552 años, se bautizó vn hijo de Hernando Mançano e de Ana de Salmerón, su lexítima mujer, ovo por nonbre Baltasar, fueron sus conpadres de pila Juan Ruyz e Domingo Romero y Martín de Salmerón, clérigos, y comadres Ynés Hernández, mujer de Pedro de Najara, escribano, e Magdalena de Valera, mujer de Loys de Torresta, escribano, e yo, Cristóval de Alcaraz.—Cristóbal de Alcaráz.

Lo cual indica que el año del bautismo de Francisco de Mora fue el de 1552, aunque este se omitiera en su partida.

DOCUMENTO 4

PARTIDA DE BAUTISMO DE CATALINA DE MORA.

Cuenca, 7 de octubre de 1554.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, primera parte*, fol. 17. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Bautismos).

En VII de octubre de ¡Udliiij años se bautizó Catalina de Mora cayutero (?), hija de Juan (*sic*) de Mora y de su muger, fueron conpadres Briones [*en blanco*] y comadres [*en blanco*], e yo, Cristóba de Alcaráz...

DOCUMENTO 5

PARTIDA DE BAUTISMO DE FRANCISCA DE MORA.

Cuenca, 16 de mayo de 1557.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, primera parte*, fol. 23 vº. Iglesia de Santa Cruz, Bautismos).

Oy domingo, diez y seys días del mes de mayo, bautizó el señor Cristóbal de Alcaráz, tenente de cura, vna hija de Francisco de Mora, çapatero, y Catalina, su muger, que vbo por nonbre Francisca, fueron sus conpadres de pila Machín de Pisa, y Diego de Cuenca, y Talavera, sastre, y sus comadres la de Juan Gutiérrez y Ana de Cañete, muger de Bernabé de la Torre, bautizose a XVI días de mayo de mil y quinientos y LVII años.—Cristóbal de Alcaráz.

DOCUMENTO 6

PARTIDA DE BAUTISMO DE JUAN DE MORA ORTEGA.

Cuenca, 2 de julio de 1571.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 178*, fol. 132 vº. Iglesia de San Gil, Libro de Bautismos, 1546-1590).

En la ciudad de Cuenca, a 29 días de julio año de 1571, en la iglesia de Sant Gil yo, Alonso Andujar, teniente de cura de la dicha iglesia, baplicé a Juan, hijo de Juan de Mora y de Juana Ortega, su muger. Fue el compadre mayor Luis de Ceruela y su acompañado de Julián Porreño y comadre mayor Jeronima de Baltanás, y su acompañada María de Mora, y yo, El dicho Alonso de Andujar que lo baplicé y firme de mi nombre, fecha vt supra.—Alonso de Andujar.

DOCUMENTO 7

PARTIDA DE BAUTISMO DE CATALINA DE MORA ORTEGA.

Cuenca, 18 de octubre de 1574.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 178*, fol. 150. Iglesia de San Gil, Libro de Bautismos, 1546-1590).

En la ciudad de Cuenca, en la parroquia de Señor San Gil desta ciudad de Cuenca, a XVIII días del mes de octubre de 1574 yo, Alonso de Heredia, teniente cura de la dicha parroquia, vastizé vna hija de Juan de Mora y de Juana Ortega, su legítima muger, llamose Catalina, fue su compadre de pila Julián Porreño y su acompañado Diego Andrés, vezinos desta ciudad, y la comadre María de Mora, mujer de Julián Porreño, y su acompañada Catalina de Mora, y por la verdad lo firmé de mi nombre, fecha vt supra.—Alonso Andujar de Heredia.

DOCUMENTO 8

PARTIDA DE MATRIMONIO DE CATALINA DE MORA CON DIEGO ANDRES.

Cuenca, 24 de febrero de 1573.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 182*, fol. 34. Iglesia de San Gil, Libro de Matrimonios, 1563-1603).

En la ciudad de Cuenca a xxiiij días del mes de hebrero de 1573 años yo, el licenciado Antonio Pérez, clérigo, desposé a Diego Andrés, çapatero, hijo de Juan Andrés y de su muger, Catalina Zacaria, ya difuntos, vezinos que fueron de Villarejo del Espartal (?), con Catalina de Mora, hija de Francisco de Mora, ya difunto, y de su muger, Catalina de Alcalá, vezinos desta ciudad, siendo testigos el canónigo Juan del Pozo, el regidor Bartolomé del Pozo, Lucas del Castillo, Antonio Matarino, Diego de Cuenca, Pedro de Ortega, Juan Nauarro, Francisco de Santiago, Alonso de Santiago, Gonzalo de Guete, Diego Porreño, vezinos de esta ciudad, hechas las amonestaciones quel Santo Concilio manda y la campana tañida, y no vbo ynpedimento ninguno, y por la verdad yo, el dicho licenciado Antonio Pérez, lo firmé de mi nombre, fecha ut supra.—El licenciado Antonio Pérez.

DOCUMENTO 9

CONSULTA Y RESOLUCION DE FELIPE II PARA RECIBIR EN SU SERVICIO  
A FRANCISCO DE MORA Y A PEDRO DE LIERMO CON LA OBLIGACION  
DE TRABAJAR A LAS ORDENES DE JUAN DE HERRERA.

San Lorenzo el Real, 17 de agosto de 1579.

(ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Casa Real. Obras y Bosques. Memoriales de Partes*, leg. 1).

Ille. señor.—Con Su Magestad se a tratado que resciva en su servicio dos mançebos que hazen profesión de Architectura y mathemáticas, los quales están adelante en muchas cosas y tienen ingenio para pasar muy mas adelante. Llámase el uno de ellos Francisco de Mora, y es de hedad de hasta veynte y quatro o veinte y seis años, y el otro se llama Pedro de Liermo, y es de hedad de hasta veinte y dos o veinte y quatro años. Es muy necesario aver de estas tales jentes para los poder instruir en cosas que sean de el servicio de Su Magestad en lo tocante a esta profesión. A mandado Su Magestad que vuestra merced se lo consulte para que él determine lo que más sea de su servicio.

\* \* \*

Juan de Herrera. Dize que Su Magestad manda que se le consulte esto.

Consulta.

Dize Su Magestad que tiene por bien que se señalen a estos dos cada cient ducados al año, librados en el pagador de estas obras de Madrid, entretanto que se emplean en otra cosa, y con obligación que sirvan y se ocupen en lo que Juan de Herrera les ordenare del servicio de Su Magestad y en lo que más conviniere tocante a él, con que no ayan de llevar ni pretender ninguna otra cosa por lo en que se ocuparen y sirvieren. En San Lorenzo, a 17 de agosto de 1579.

(Rúbrica del Secertario Gaztelu).

Fechas.

(Al pie:) En villete de 1 de agosto 1579.

DOCUMENTO 10

CEDULA REAL NOMBRANDO A FRANCISCO DE MORA AYUDANTE DE JUAN DE HERRERA.

San Lorenzo el Real, 22 de agosto de 1579.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 5, fol. 241 v°).

El Rey.—Nuestro pagador que soys o fuéredes de las obras del alcázar de la Villa de Madrid, y casa Real del Pardo sabed: Que por la buena relación que tenemos de la habilidad y suficiencia de Francisco de Mora en la proffesión de arquitectura y mathemáticas, auemos acordado de recevirle en nuestro seruicio para que se ocupe en lo que Juan de Herrera, nuestro architecto y apposentador de Palacio, le ordenare y en lo que más conuinere y se le mandare tocante a nuestro seruicio y a su proffesión, y es nuestra voluntad que para su entretenimiento y sustentación aya y lleue de nos a razón de cien ducados, qe montan treinta y siete mil y quinientos maravedís, en cada vn año, de los quales ha de començar a gozar desde el día de la fecha de esta nuestra cédula en adelante. Por ende, yo vos mando que durante el tiempo que os constare que el dicho Francisco de Mora ha seruido y sirue en lo sobredicho como es obligado y fuere nuestra voluntad y entretanto que no proueremos y mandaremos otra cosa en contrario dello, de cualesquier maravedís de vuestro cargo le deys y paguéys desde el dicho día en adelante los dichos cient ducados en cada vn año, por tercios dél, sin que se le aya de dar ni de otra cosa alguna por lo que se ocupare y el seruicio que hiziere conforme a lo sobredicho y para vuestro descargo tomareys en cada paga sus cartas de pago y la dicha certificación, en virtud de las quales y desta nuestra cédula o su traslado signado de escriumano, tomando la razón della el veedor de las dichas obras, el qual he de poner ésta originalmente en los libros de su officio, mando se os reciban y passen en quenta los marauedís que conforme a lo sobredicho le diéredes y pagáredes, sin os pedir ni demandar otro recaudo ni diligencia alguna. Fecha en San Lorenzo el Real, a 22 de agosto de mil y quinientos y setenta y nueue años. Yo, el Rey. Refrendada de Gaztelu.

(Extractada por LLACUNO, *Noticias*, III, 342).

DOCUMENTO 11

CEDULA REAL NOMBRANDO A PEDRO DE LIERMO AYUDANTE DE JUAN DE HERRERA.

San Lorenzo el Real, 22 de agosto de 1579.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 5, fol. 242).

El Rey.—Nuestro pagador que soys o fuéredes de las obras del alcázar de la villa de Madrid y casa real del Pardo, sabed: Que por la buena relación que tenemos de la habilidad y suficiencia de Pedro de Liermo en la proffesión de arquitectura y mathemáticas, auemos acordado de recibirle en nuestro seruicio para que se ocupe en lo que Juan de Herrera, nuestro architecto y aposentador de palacio, le ordenare y en lo que más conuiniere y se le mandare tocante a nuestro seruicio y a su proffesión; y es nuestra voluntad que para su entretenimiento y sustentación aya y lleue de nos a razón de cient ducados que montan treynta y siete mil y quinientos marauedís en cada un año, de los quales ha de començar a gozar desde el día de la fecha desta nuestra cédula en adelante. Por ende, yo vos mando que durante el tiempo que os constare que el dicho Pedro de Liermo ha seruido y sirue en lo sobredicho, como es obligado y fuere nuestra voluntad, y entretanto que no proueyéremos y mandáremos otra cosa en contrario dello, de qualquier marauedís de vuestro cargo le déys y paguéys desde el dicho día en adelante, los dichos cient ducados en cada un año, por tercios dél, sin que se le aya de dar ni dé otra cosa alguna por lo que se ocupare y el seruicio que hiziere conforme a lo sobredicho; y para vuestro descargo, tomaréys en cada paga sus cartas de pago y la dicha certificación, en virtud de las quales y desta nuestra cédula, o su traslado signado de escriuano, tomando la razón della el veedor de las dichas obras, el qual ha de poner ésta originalmente en los libros de su officio, mando se os reciba y passe en cuenta lo que, conforme a lo sobredicho, le diéredes y pagáredes, sin os pedir ni demandar otro recaudo ni diligencia alguna; fecha en San Lorenzo el Real, a 22 de agosto de mil y quinientos y setenta y nueue años. Yo, el Rey. Refrendada de Gaztelu. = [*Al margen*:]. Despachóse esta cédula por pérdida en 7 de março de 1625.

DOCUMENTO 12

CEDULA REAL ACRECENTANDO EN CIEN DUCADOS EL SALARIO ANUAL DE FRANCISCO DE MORA.

San Lorenzo el Real, 6 de octubre de 1583.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas Reales*, t. 6, fol. 283 vº).

El Rey.—Nuestro pagador que soys o fuéredes de las obras del alcázar de la villa de Madrid y casa real del Pardo: Ya sauéis que por nuestra cédula fecha a ueynte y dos de agosto del año pasado de mill y quinientos y setenta y nueue mandamos receuir en nuestro seruycio a Francisco de Mora para que se ocupase en lo que Juan de Herrera, nuestro architecto y aposentador de palacio, le ordenase y en lo que mas conuiniese y le fuese mandado de nuestro seruycio y le señalamos cien ducados, que montan treynta y siete mill y quinientos maravedís cada vn año para su entretenimiento, y agora, acatando lo que a seruido y sirue, y la buena relación que se nos ha hecho de su abilidad y suficiencia, hauemos tenido por bien de acrecentarle otros cien ducados más cada año, a cumplimiento de duçientos, por el tiempo que fuere nuestra voluntad y entretanto que no proueyéremos y mandáremos otras cosa en contrario dello, siruiendo el dicho Francisco de Mora en todo lo que se le ordenare según dicho es, contando que quando huuyere de salir de la dicha villa de Madrid a cosas de nuetro seruycio de qualquier manera que sea, no se le a de dar otra cosa alguna ni por la caualgadura en que fuere, ni por la más costa que se le recresçiere, ni por otra causa ni razón alguna, más el dicho salario. Por ende, yo uos mando que desdel día de la fecha desta nuestra cédula en adelante, en cada vn año, durante el tiempo que el dicho Francisco de Mora siruiere y se ocupare en lo sobredicho como es obligado y fuere nuestra voluntad y no proueyeremos otra cosa en contrario dello, como dicho es, de qualesquier maravedís de vuestro cargo le deys y paguéys los dichos çien ducados de acreçentamiento juntamente con los otros çiento, a los tiempos segund y de la manera que se acostumbran pagar semejantes salarios, y para vuestro descargo tomaréys los recaudos que en la dicha nuestra cédula se declaran, en uirtud de los quales, y desta o de su traslado signado de escriuano, huiendo tomado la razón della Luis Hurtado, nuestro veedor de las dichas obras, mando se os reciuan y pasen en quenta lo que conforme a lo sobredho le dieredes y pagaredes, y que esta original se entregue al dicho Francisco de Mora para que lo tenga y guarde por titulo de lo sobredicho; fecha en San Lorenzo, a seys de otubre de mill y quinientos y ochenta y tres años, refrendada de Mateo Vázquez, señalada de don Yñigo de Cárdenas Zapata.

DOCUMENTO 13

PARTIDA DE BAUTISMO DE GONZALO GOMEZ DE MORA.

Cuenca, 2 de abril de 1585.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, segunda parte*, fol. 64. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Bautismos).

A beintiocho de abril de 1585 años yo, el licenciado Cueba, Cura de la Sancta Cruz desta Cibdad, baptizé vn niño, hijo de Juan Gómez y de Francisca de Mora, su mujer, llamóse Gonzalo, fueron sus padrinos Mateo Caluete y Martín Gómez, y madrinas María de Mora y Catalina de Mora, vecinos de Cuenca, y por la uerdad lo firmé, ut supra.—Licenciado Cueva.

DOCUMENTO 14

PARTIDA DE BAUTISMO DE JUAN GOMEZ DE MORA.

Cuenca, 26 de mayo de 1586.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, segunda parte*, fol. 68. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Bautismos).

En veintiseis de mayo de 1586 yo, el licenciado Cueva, cura de la yglesia de Sancta Cruz desta cibdad de Cuenca, baptize un hijo de Juan Gómez y de su mujer Francisca de Mora, llamaronle Juan, fue su conpadre de pila Matheo Caluete y Matheo Sánchez, y su madrina María de Mora y Catalina de Mora, y por la verdad lo firmé de mi nombre.—Licenciado Cueva.

DOCUMENTO 15

PARTIDA DE BAUTISMO DEL PRIMER FRANCISCO GOMEZ DE MORA.

Cuenca, 4 de septiembre de 1588.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, segunda parte*, fol. 80. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Bautismos).

En la ciudad de Cuenca, en quatro días del mes de setiembre de mil y quinientos y ochenta y ocho, bautiçe yo, Juan Caxa, Tiniente de beneficiado de la yglesia de Sancta Cruz, con licencia del cura, un hijo de Juan Gómez y de Francisca de Mora, su lexítima mujer, vbo por nonbre Francisco, fue su conpadre de pila Juan de Mora y la comadre de pila Catalina de Alcalá, y por la berdad lo firmé de mi nombre.— Juan Caxa.

DOCUMENTO 16

PARTIDA DE BAUTISMO DEL SEGUNDO FRANCISCO GOMEZ DE MORA.

Cuenca, 5 de noviembre de 1590.

(ARCHIVO DIOCESANO, CUENCA, *Sección Parroquias, Libro 227, segunda parte*, fol. 92 vº. Iglesia de Santa Cruz, Libro de Bautismos).

En la ciudad de Cuenca, a çinco días del mes de nobiembre de mill y quinientos y nobenta años, bauticé yo, Juan Caxa, tiniente de cura y de beneficiado, vn hijo de Juan Gómez, pintir y de Francisca de Mora, su lexítima muger, fue su compadre de pila Mateo Calvete y la comadre de pila María de Mora, y por la berdad lo firmé de mi nonbre, fecha ut supra.—Juan Caxa.

DOCUMENTO 17

CEDULA REAL NOMBRANDO A FRANCISCO DE MORA MAESTRO DE LAS OBRAS DEL ALCAZAR DE MADRID Y CASAS REALES DE EL PARDO Y DEL CAMPO.

Toledo, 7 de junio de 1591.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 8, fol. 27).

El Rey. — Por quanto haviendo fallecido Joan de Valencia clérigo, nuestro criado que seruía el officio de maestro de las obras del nuestro alcázar de Madrid y casas Reales del Pardo y el Campo, y deseando dar en la continuación dellas y en la distribución del dinero que se gaste en ellas el buen recaudo que conuiene, he acordado de nombrar por maestro de las dichas obras a Francisco de Mora, mi criado, acatando su habilidad y suficiencia para que como tal ordene lo que se hubiere de hazer en ellos, en los reparos que yo mandare hazer, comunicando las traças con Joan de Herrera nuestro arquitecto, y es mi voluntad que el dicho Francisco de Mora firme las nóminas y libranças de lo que gastare y tenga vna llaue del arca en que se metiere el dinero que mandare librar para las dichas obras y entretenimiento de la dicha cassa del Campo, y haga los remates y concierto de los destajos y todo lo demás que al dicho officio de maestro pertenezca, con interuención y parecer de los demás officiales de las dichas obras, como se acostumbra, y porque el dicho Francisco de Mora aurá de hazer algunas ausencias de la dicha villa de Madrid para acudir a otras cossas de mi seruicio, es mi voluntad que en tal caso durante ellas haga todo lo susodicho y tenga la dicha llaue del arca del dinero Antonio de Segura, aparejador de las obras del nuestro heredamiento de Aranjuez, a quien he nombrado para que lo sea también de las del dicho alcázar y cassas Reales del (Fol. 27 vº) Pardo y el Campo, residiendo en la dicha villa de

Madrid con el mismo salario que al presente tiene en la dicha Aranjuez, el qual se le a de pagar allí, según y de la manera que hasta agora se le a hecho, y cumpliendo con todo lo que por razón dél está obligado, assí en acudir a la dicha Aranjuez y Azeca quando fuere menester y se le ordenare, como en hazer todo lo demas anexo al dicho officio de aparejador, y porque todo lo que se hiziere se acierte mejor, ha de dar quenta de todo lo que se ofresciere y fuere haziendo en las dichas obras y de las dubdas que se le presentaren en ellas al dicho Francisco de Mora, y guardar y executar la orden que él le diere en lo tocante a ellas; todo lo qual quiero y mando que se guarde y cumpla y execute de aquí adelante entretanto que no proueyere y mandare otra cossa en contrario, hauiendo hecho primero juramento en forma los dichos Francisco de Mora y Antonio de Segura en manos de Joan de Ibarra, mi secretario, de que vasarán bien y fielmente los dichos officios, y es mi voluntad que al mi pagador de las dichas obras se le reserua y pase en quenta lo que por libranças y nóminas firmadas del nuestro veedor dellas y de vno de los sussodichos en la forma referida, diere y pagare, que assí conuiene a mi seruycio y que el traslado desta nuestra cédula se asiente en los libros del dicho veedor para que se tenga notiçia de lo que por ella (Fol. 28) ordeno, y se guarde y execute precissamente. Fecha en Toledo, a siete de junio de mill y quinientos y nouenta y vn años. Yo, el Rey, y refrendada de Joan de Ibarra, sin señal.

*(Al margen del principio de la cédula en el fol. 27 dice:)* Yo, Juan de Ibarra, secretario del rey nuestro señor, certifico que en la villa de Madrid, a catorze de julio de mill y quinientos y nouenta y vn años. Francisco de Mora y Antonio de Segura, contenidos en la cédula de su Magestad desta otra parte hizieron el Juramento que en ella se manda en mis manos de que bien y fiel y legalmente seruirán a su Magestad en sus officios, y que donde bieren prouecho de su real hazienda lo procurarán y donde bieren o entendieren daño della lo escusarán y apartarán en quanto puedan, estando presentes por testigos Agustín Prosite, alcayde de la cassa del Campo y Gabriel de Iboa, Joan de Ibarra.

DOCUMENTO 18

CEDULA REAL ACRECENTANDO A FRANCISCO DE MORA SU SALARIO ANUAL EN DOSCIENTOS DUCADOS Y EXONERANDOLE DEL OFICIO DE MAESTRO MAYOR DEL CONVENTO DE UCLES.

Toledo, 7 de junio de 1591.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 3, fol. 28).

El Rey.—Diego Lacorzana, nuestro pagador de las obras del alcázar de Madrid y Cassas Reales del Pardo y el Campo: Saued que hauiendo fallecido Joan de Valencia, clérigo, nuestro criado, que seruía el offiicio de maestro dellas, acatando la suficiencia y hauilidad de Francisco de Mora, nuestro criado, y el cuydado con que me a seruido y espero lo hará, le he elegido y nombrado en su lugar para que sirua el dicho officio de Maestro de las dichas obras, conforme a la orden que por otra cédula más de la fecha desta he mandado dar, y que para estar más desembaraçado para entender en ello y en lo demás se le ordenare de mi seruicio, se a de exonerar de la ocupación que tiene con el officio de Maestro mayor del conuento de Uclés y dexar de gozar del salario que con él lleuaua, he tenido por bien de mandarle señalar en recompensa dello y para que con más comodidad me pueda seruir doçientos ducados, que montan setenta y cinco mill maravedís de salario cada año, de que ha de començar a gozar desde el día de la fecha desta nuestra cédula en adelante, demás de otros doçientos ducados que tiene consignados (Folio 28 v.º) en vos: Por ende, yo vos mando que desde el dicho día en adelante, siruiéndome el dicho Francisco de Mora en el dicho officio de maestro de las dichas obras, le deys y paguéys los dichos dozientos ducados en cada vn año todo el tiempo que lo siziere y fuere nuestra voluntad, demás y allende de los otros doçientos ducados que al presente tiene a los tiempos y según y de la manera que le pagáredes aquellos, y mandamos que se os resçiuia y passe en quenta lo que conforme a lo sobredicho le diéredes y pagáredes solamente en virtud de sus cartas de pago, o de quien su poder ouyere, y desta nuestra cédula, o su traslado signado de excriuano, hauiendo tomado la razón della Leandro Hurtado, que sirue por nuestro mandado el officio de nuestro veedor de las dichas obras. Fecha en Toledo, a siete de junio de mill y quinientos y nouenta y vn años. Yo, el Rey. Refrendado de Joan de Ibarra, sin señal.

DOCUMENTO 19

PARTIDA DE ENTERRAMIENTO DE CATALINA DE ALCALA, MADRE DE FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 8 de septiembre de 1591.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro de Difuntos de la Parroquia de San Tiago desde año 1579 asta 1601*, fol. 63 vº).

En ocho de set(iembr)e [1591] se enterró cerca del altar de N(uest)ra S(eño)ra la madre de Fran(cis)co de Mora, traçador de las obras. Reciuio todos los sacramentos, dieron del Rompimiento de la sepultura seis ducados.

*Al margen:* «la madre de Fran(cis)co de Mora, no testó».

DOCUMENTO 20

PARTIDA DE BAUTISMO DE MARIA GOMEZ DE MORA.

Madrid, 9 de abril de 1592.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro 2.º de Bautismos*, fol. 225 vº).

En nueue de Abril de este año de Mill y quinientos y nouenta y dos, jueves, yo, El licenciado Martín Suarez Hurtado, cura de esta iglesia de Santiago de Madrid, Bapticé a María, hija de Juan Gómez, natural de Cuenca, y de Francisca de Mora, su mujer, natural de [*en blanco*], fueron padrinos Francisco de Torres, su miller de la caua de sus alteças, y su mujer, doña Ana de Grijalva; testigos: Gonzalo de Ovalle, Jerónimo Giménez, El Bachiller Francisco de Haro, Francisco Hernández, Antonio de Urosa y Lorenzo López.—El licenciado Martín Suarez Hurtado.

DOCUMENTO 21

FRANCISCO DE MORA ADQUIERE, POR DOSCIENTOS REALES CADA UNA, DOS SEPULTURAS EN LA MADRILEÑA IGLESIA DE SANTIAGO, EN UNA DE LAS CUALES ESTABA ENTERRADA SU MADRE.

Madrid, 9 de mayo de 1592.

(ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, MADRID, *Sección de Clero, Iglesia parroquial de Santiago, Madrid, Papeles, Leg. 979*: «Copia de algunos particulares obrantes en un cuaderno que contiene varias escrituras de venta de nueve sepulturas de la iglesia de Santiago de Madrid, dos de las cuales fueron adquiridas por Francisco de Mora»).

A En la villa de Madrid, a nueve días del mes de mayo año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mill e quinientos e noventa e dos años, ante mí, el notario público apostólico e Real vno de los del número de la Audiencia arzobispal de la dicha uilla de Madrid, e testigos de yuso escritos, parecieron presentes El licenciado Martín Suárez Hurtado, clérigo, cura de la yglesia parrochial de Santiago desta villa, y el licenciado Francisco de Aranda, clérigo, mayordomo de la fabrica de la dicha yglessia, e dixeron que por quanto el yllustrísimo señor cardenal don Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo, ha dado licencia a comisión para que hechas las diligencias necesarias el doctor Neroni, uicario general de esta uilla, pudiesen dar en propiedad nueve sepolturas de la dicha yglesia a las personas que más limosna diesen por ellas, de las quales son la vna junto al pilar donde se arrima el púlpito y donde está enterrada Catalina de Alcalá, madre de Francisco de Mora, criado de su magestad, y la otra es la que está junto a la dicha sepultura de suso referida, por el lado derecho como se mira al altar mayor, que son las que

doña María de Oviedo y Hernando del Campo pretendían, las quales se an rematado en el dicho Francisco de Mora, que su tenor de la dicha comisión y licencia, postor al remate e demás diligencias que cerca dello se hicieron es el siguiente...

*B* En la villa de Madrid, a honçe días del mes de abril de mill e quinientos e ochenta e ocho años, antel doctor Juan Bautista Neroni, uicario general en la dicha uilla y su partido, e por su señoría reberendisima del cardenal arçobispo de Toledo, por ante mí, el notario e testigos de yuso escritos, pareció presente el licenciado Suarez Hurtado, clérigo, cura de Santiago desta uilla, e hiço presentación desta comisión de su señoría reberendisima pidió a su merced la mande acetar e haga e cumpla lo que se le comete, y en su cumplimiento mande dar en propiedad las sepulturas contenidas en la memoria de la hoja desta otra parte, y atento que están hechas las diligencias que son necesarias.

*C* E vista por su merced dixo que acetaba e acetó la dicha comisión y que está presto de lo ber e hacer justicia. Testigos Juan Gutiérrez y Francisco Ortiz, notarios. Ante mí, Francisco de Gamez y Ayala notario. = Francisco de Mora, criado del rey nuestro señor y maestro de sus obras, digo que el cuerpo de Catalina de Alcalá, mi madre, está sepultado en la yglesia de señor Santiago desta uilla junto al pilar donde se arrima el púlpito de hordinario, y por causas justas que a ello me mueben querría tener en propiedad la dicha sepultura y la que está par della por el lado derecho como se mira al altar mayor, y que es la que pretendía doña María de Oviedo y Hernando del Campo, y estas son las nueve contenidas en la memoria de las que su señoría yllustrísima dió licencia se diesen en propiedad. = a Vuestra merced suplico me mande dar licencia para que el cura e mayordomo de la dicha yglesia me otorguen titulo de propiedad de la dicha sepultura, que yo ofrezco doscientos reales de limosna por cada vna dellas, y asimesmo pido licencia para poner vn retablo en el dicho pilar, que en todo recibiré particular beneficio e merced, e me ofrezco de serbir en todo quanto pudiere a la dicha yglesia como lo e fecho hasta aqui, para ello, et. = Francisco de Mora.

DOCUMENTO 22

CEDULA REAL NOMBRANDO A JUAN GOMEZ PINTOR DE SU MAJESTAD.

Madrid, 23 de enero de 1593.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 8, fol. 402 v.º).

Nuestro pagador que soys o fueredes de las obras del nuestro alcázar de la villa de Madrid y casa real del Pardo: Saved, que por la buena relación que se nos ha hecho de la haultad y suficiencia de Joan Gómez, pintor, le he mandado rescuir en mi seruicio para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesión y officio, y le he mandado señalar cien ducados, que montan treynta y siete mill y quinientos maravedís de salario en cada vn año, para que se le pague por tercios dél, todo el tiempo que fuere nuestra voluntad y entretanto que no proueyere y mandare otra cosa en contrario dello, residiendo en la dicha Villa de Madrid, o en la parte que se le ordenare y fuere neçesario para mi seruicio, y tengo por bien que demás y allende dellos quando se ocupare en mis obras se le paguen las que hiziere como fueren tasadas o se consertaren con él, y os mandamos que deys y paguéys al dicho Joan Gómez los dichos cien ducados, conforme a lo sobredicho desde el día de la fecha desta mi cédula en adelante en cada vn año por tercios del todo el tiempo que residiere en mi seruicio, y entretanto que como dicho es fuere mi voluntad, y tomareis para vuestro descargo sus cartas de pago v de quien su poder ouiere, en virtud de las quales y del traslado signado desta nuestra cédula, haviedo tomado la razón dello Leandro Hurtado, que sirue por nuestro mandado el officio de nuestro veedor de las dichas obras, mando se os reciuca y pase en quenta lo que asi le diéredes y pagárades, sin os pedir otro ningún recaudo. Fecha en Madrid, a veynte y tres de enero de mill y quinientos y nouenta y tres años. Yo, el Rey. Refrendada de Joan de Ibarra, sin señal.

DOCUMENTO 23

PARTIDA DE CONFIRMACION DEL BAUTISMO DE FRANCISCO Y DE MARIA GOMEZ DE MORA.

El Escorial, 14 de mayo de 1594.

(ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles*, 129).

Hijos de Juan Gómez, confirmados.

Francisco [y] María, hijos de Joan Gómez, pintor (*Id., id.*, [Libro 2.º de Bautismos, desde 1594 hasta 1623] fol. 2r.; 14 de mayo de 1594).

DOCUMENTO 24

PARTIDA DE BAUTISMO DE ANDRES GOMEZ DE MORA.

El Escorial, 30 de diciembre de 1595.

(ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles*, 128, n. 18).

En la ujlla del Escorial, a treynta días del mes de diçiembre del año de mill i quinientos y nobenta y çinco años fué baptizado Andrés, hijo de Juan Gómez y de Francisca de Mora, su muger; fueron sus padrinos Martín de Ganboa y la madrina Francisca Ramírez; baptizóle Baltasar Gómez, beneficiado; testigos Juan Moreno, cura, y Pedro de Candenás, y firmólo el dicho Baltasar Gómez. Fecho vt supra. Baltasar Gómez.—*Libro 2º de Bautismos, desde 1594 hasta 1623.* (F. 32 v.).

## DOCUMENTO 25

### PARTIDA DE BAUTISMO DE CATALINA GOMEZ DE MORA.

El Escorial, 3 de octubre de 1597.

(ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles*, 129).

En la ujlja del Escorial, a postrero del mes de otubre de mill y quinientos y nobenta y siete años, en la yglesia de señor san Bernabé de la dicha villa fué bap-  
tiçada Catalina, hija de Juan Gómez, pintor, criado de su Magestad, y de su muger  
Francisca de Mora; ffué su padrino de pila el bachiller Baltasar Gómez, benefi-  
ciado de la dicha yglesia por su Magestad, y madrina Beatriz Alvarez, muger de  
García de Quesada. Bautiçóla el bachiller Juan Moreno, cura de la dicha yglesia,  
siendo testigos Diego Bellota, criado de su Magestad, y Thomás García, scrivano  
del rei nuestro señor y del número de la dicha villa y lo firmó el dicho señor cura,  
J. Moreno.—*Libro 2º de Bautismos, desde 1594 hasta 1623.* (F. 73v.).

## DOCUMENTO 26

### FALLECIMIENTO Y ENTIERRO DEL PINTOR JUAN GOMEZ.

El Escorial, 24 de noviembre de 1597.

(ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles*, 128, n. 17).

El 24 de noviembre de 1597 falleció, en el Sitio de Sanct Lorenço el Real, Juan  
Gómez, pintor. Depositóse en la capilla tercera, que es al lado del evangelio; hizose  
por él el officio funeral y missas con diáconos y vbo cédula de nuestro padre para  
que se depositase en ella y dixéronse novena y honrras y no hizo testamento. Murió  
súpito de vna poplexia. J. Moreno.—*Libro de sepulturas y testamentos de la villa  
del Scurial.* (F. 168 r.) (Años 1580-1617).

DOCUMENTO 27

CEDULA CONCEDIENDO LA MERCED DE CIEN DUCADOS ANUALES A FRANCISCA DE MORA, VIUDA DEL PINTOR JUAN GOMEZ.

Madrid, 4 de enero de 1598.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 9, fol. 285 vº).

El Rey.—Diego de la Corzana, nuestro pagador de las obras del nuestro alcázar de esta villa de Madrid y cassa Real del Pardo, o la persona que adelante lo fuere, Sabed: que acatando lo que Joan Gómez, nuestro pintor, ya difunto, nos siruió, y la neçessidad con que dexó a Francisca de Mora, su muger, con siete hijos pequeños que criar y sustentar, he tenido por bien de hazerle merced, como por la presente se la hago, de los çien ducados que el dicho Joan Gómez tenía de salario cada año consignados en vos, para que los aya, tenga y goçe en cada vn año por su vida, para ayuda a sustentarse y criar los dichos sus hijos. Por ende, yo os mando que desde el día que el dicho Joan Gómez falleció en adelante, de qualesquier maravedís de vuestro cargo, deys y paguéis a la dicha Francisca de Mora, o a quien su poder ouiere, los dichos cien ducados en cada vn año durante su vida, o asta que le hagamos otra merced equivalente, a los tiempos, según y de la manera que los pagáuades y deuiades pagar al dicho su marido, que así es mi voluntad, y que se os rescia y pase en quenta lo que conforme a lo sobredicho le diéredes y pagárades solamente en virtud de sus cartas de pago, o de quien su poder ouiere, y testimonio de como es biua certificación del mi secretario de obras y bosques de como no se le ha hecho la dicha merced equivalente, y traslado signado de esta mi çédula, haviendo tomado razón della Sebastián Hurtado, que sirue por mi mandado el officio de mi veedor de las dichas obras. Fecha en Madrid, a quatro de henero de mill y quinientos y nouenta y ocho años. Yo, el príncipe. Refrendada de Joan de Ibarra, sin señal.

## INFORME DEL CONSEJO REAL A FELIPE II SOBRE UNA PETICION DE FRANCISCO DE MORA SOLICITANDO LA PROPIEDAD POR S. M. DE LA CASA QUE HABITABA EN MADRID.

Madrid, agosto de 1598.

(ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, MADRID, *Consejos, Consultas de Gracia, Leg. 4415*, año 1598, n. 135).

SEÑOR: Francisco de Mora, criado de Vuestra Magestad, dice que a diez y nueue años y medio que sirue a Vuestra Magestad y los primeros sin casa de appo-sento hasta que Vuestra Magestad compró las casas que solían ser de Santa Cata-lina de Sena a la puerta de Valnadú, y en la principal dellas puso Vuestra Magestad la cáthedra de matemáticas y los matemáticos, y a las espaldas fue seruido Vuestra Magestad mandarle dar vn poco apposento de las dichas casas en que biuió once años, y al cabo de ellos le ofreció aber de cortar las dichas casas de matemáticas con parte de vna casa de Barrionuevo de Peralta para el ensancho de la puerta de Valnadú, para lo qual el dicho Barrionuevo siruió a Vuestra Magestad con la dicha casa, y después de cortado lo que fue menos perp<sup>e</sup>. el dicho ensancho abrico Vuestra Magestad de darle lo que quedaba para juntar con la parte de casa en que biuía, que era la que tenía antes, y porque esto no se podía hacer sin derribar vn cubo de la cerca de la Villa, quera del dicho Barrionueuo, incorporado en la casa Vuestra Magestad le hizo merced de darle licencia perpetua para haz y derri-bar el dicho cubo y hacer de todo una casa, lo qual hizo, y gastó de su hacienda quinientos y beynte ducados, como constará por los papeles de gastos y cartas de pago que tiene de las personas que lo labraron, y esto passó sin algunos mate-riales que Vuestra Magestad fue seruido de mandarle dar de las obras, y porque toda la casa agora como está es de Vuestra Magestad y a quatro años que la abita en esta manera, supplica a Vuestra Magestad le haga merced, atento a sus servi-cios de darle la dicha casa así como agora la abita en propiedad, por sí y para sus erederos y suscesores que en ello recibirá mercedes.

DOCUMENTO 29

RESPUESTA DE FELIPE II A LA PETICION DE FRANCISCO DE MORA SOLICITANDO LA PROPIEDAD DE LA CASA QUE HABITABA EN MADRID.

Madrid, 19 de agosto de 1598.

(ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, MADRID, *Consejos, Leg. 441*, año 1598, n. 135. Al dorso del documento anterior).

Francisco de Mora.

A 19 de agosto 1598.

Tengo por bien de hazer merced a Francisco de Mora de las casas en que viue a la puerta de Valnadú por todos los días de su vida y por los de doña Isabel Ramírez, su muger, y en esta conformidad se le despachará la cédula dello.

Al señor don Luis de Salazar.

DOCUMENTO 30

CEDULA REAL CONCEDIENDO A FRANCISCO DE MORA LA CASA QUE HABITABA EN MADRID.

San Lorenzo el Real, 5 de septiembre de 1598.

(ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Libros Generales de la Cámara*, Libro 169, fol. 117 vº).

El Rey.—Por quanto por parte de vos, Francisco de Mora, nuestro criado, nos a sido hecha relación que a más de 19 años que nos servís, y los primeros sin casa de aposento, hasta que yo compré las que solían ser de la Iglesia de Santa Catalina de Sena de la villa de Madrid, a la puerta de Valnadú, en lo principal de las quales

mandé poner la cátedra de Matemáticas y tuve por bien de mandaros señalar en ellas un poco de aposento donde vivistes onze años, y que al cabo dellos se ofreció aver de cortar las dichas cassas y parte de otras que eran del licenciado Barrionuevo de Peralta para ensanchar aquella calle, y que cortado lo que para este efecto fue menester os hicimos merced de daros lo que quedava de la parte de la dicha cassa donde estava la dicha cátedra para juntarla con la otra parte della en la que como dicho es viviades; y que porque esto no se podía hazer sin derribar un cubo de la cerca de la dicha villa que estava incorporado con la casa del dicho licenciado Barrionuevo, os dimos licencia para derribar y labrar el dicho cubo y hazer todo una casa, como lo hizistes gastando en ello de vuestra hazienda 520 ducados sin algunos materiales que por nuestro mandado se os dieron de nuestras obras. Suplicándonos que teniendo consideración a lo que nos havéis servido, y que a quatro años que vivís en la dicha casa fuessemos servido de hazeros merced della en propiedad para vos y vuestros herederos y sucessores, o como la nuestra merced fuesse. Nos, acatando lo susodicho avemos tenido por bien de hazer merced, como por la presente la hazemos, a vos, el dicho Francisco de Mora, de las dichas casas por los días de vuestra vida y de doña Isabel Ramírez, vuestra muger, y de cualquier de vos que más viviere, con tanto que después de las dichas vidas queden para nos y nuestra Corona Real, según y de la manera que ahora lo son, y mandemos que tomen la razón desta nuestra cédula el contador Pedro Luis de Torregrosa y los contadores Diego Pérez de Salcedo y Juan Saravia y Pedro de Contreras, nuestro criado. Fecha el dicho día, firmada y señalada de los dichos.

#### Notas:

«El dicho día» debe ser el 5 de septiembre de 1598 que es la fecha de la cédula precedente a ésta y de otras que le siguen.

Lo comprendido entre ... corresponde a un pedazo roto del documento que se ha suplido por el sentido del texto.

Al margen de esta cédula hay una nota que dice:

«Ojo.—En nueve de agosto de 1616 se despacho otra cedula por pérdida de esta que esta en el libro general de dicho año de 1616».

## DOCUMENTO 31

### PARTIDA DE BAUTISMO DE URSULA, HIJA DE FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 3 de noviembre de 1598.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro 3 de Bautismos*, fol. 37).

En tres días del mes de nobiembre de mill y quinientos y noventa y ocho años yo, el liçenciado Martín de Villarruel, cura de la perochial de Santiago desta villa de Madrid, bautigé a Ursula, hija de Francisco de Mora, architetto y aposentador mayor de palacio, y de doña Isabel Ramírez de Vega, su muger, fueron sus compadres el liçenciado Juan Salvador y doña María de Vega, fueron testigos Juan de Salamanca y Antonio de Urosa y Francisco Cubero y Agustín Díaz y el licenciado Francisco de Aranda, beneficiado en la dicha yglesia.

(PÉREZ PASTOR, *Noticias*, II, 75, extracta el anterior documento, omitiendo el nombre de la parroquia y consignando «aparejador» en lugar de «aposentador». Transcribe CERVERA, «Noticias biográficas... Su matrimonio».

## DOCUMENTO 32

### ISABEL RAMIREZ DE VEGA Y JULIO DE JUNTA PADRINOS EN EL BAUTISMO DEL HIJO DE PEDRO GARCIA Y CATALINA MARTIN.

Madrid, 22 de julio de 1599.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro 3 de Bautismos*, fol. 43).

en veinte y dos de julio, día de la Magdalena del año de [*mil quinientos*] noventa y nueve Baptigé yo, Juan Carrasco, tiniente de cura de Santiago de Madrid, a Juan, hijo de Pero García y Catalina Martín, su muger, vecinos de Madrid; fueron padrinos Julio de Junta y doña Isabel Ramírez, muger de Francisco de Mora, criado de su magestad, fueron testigos el licenciado Cimbrón y Juan de Angulo, clérigos presbiteros, y Gabriel García y Domingo Felipe y Tomás Junta, y por verdad lo firmé.—Juan Carrasco.

DOCUMENTO 33

PARTIDA DE ENTERRAMIENTO DE UN NIÑO, HIJO DE FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 25 de julio de 1599.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro de Difuntos de la Parroquia de San Tiago desde Año de 1579 asta 1601*, fol. 111).

En 25 de julio del dicho año [1599] se enterró en esta iglesia en sepultura propia vn niño de Francisco de Mora, trazador de obras de su magestad, dio de Ronpimiento ocho Reales.

Al margen: «vn niño de Francisco de Mora, traçador de obras del Rey».

(Transcribe CERVERA, «Noticias biográficas... Su matrimonio»).

DOCUMENTO 34

PARTIDA DE ENTERRAMIENTO DE UNA NIÑA, SOBRINA DE FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 24 de octubre de 1599.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro de Difuntos, t. 1*, fol. 122 vº).

En 24 de octubre del dicho año [1599] se Enterró vna niña, sobrina de Francisco de Mora, trazador, dio de la sepultura cinco Reales.

Al margen: vna sobrina de Francisco de Mora.

DOCUMENTO 35

PARTIDA DE BAUTISMO DE ANDREA, HIJA DE FRANCISCO DE MORA.

Valladolid, 17 de junio de 1601.

(ARCHIVO GENERAL DIOCESANO, VALLADOLID, *Libro de Bautizados de la Párrochial de Sn. Julián que empezó el año de 1553 y acabó el Año 1623*, fol. 98 vº).

En diez y siete de junio de mill y seiscientos y vn años a Andrea, hija de Francisco de Mora, aposentador mayor de palacio, y de doña Isabel Ramírez, su muger, fueron sus padrinos El hermano Juan Méndez, de los desanparados, y Soror Isabel, de las descalzas, y lo firmé, fecha ut supra.—El Bachiller Cardo, Cura.

(Cita extractada esta partida MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios*, 622, nota (2). Transcribe CERVERA, «Noticias biográficas... Su matrimonio»).

DOCUMENTO 36

PARTIDA DE BAUTISMO DE FRANCISCO, HIJO DE FRANCISCO DE MORA.

Valladolid, 4 de agosto de 1602.

(ARCHIVO GENERAL DIOCESANO, VALLADOLID, *Libro de Bautizados de la Párrochial de Sn. Julián que empezó el año de 1553 y acabó el Año 1623*, fol. 102 vº).

En quatro de agosto de mill y seiscientos y dos años yo, el bachiller Alonso Cardo, cura propio desta yglesia de señor san Julián, bapticé a Francisco, hijo de Francisco de Mora y de doña Isabel Ramírez, fueron padrinos don Iñigo Enríquez de Cisneros y Soror Isabel, veata de las monjas françiscas, y lo firmé ut supra.—El Bachiller Alonso Cardo, cura.

(Cita extractada esta partida MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios*, 622, nota (2). Transcribe CERVERA, «Noticias biográficas... Su matrimonio»).

DOCUMENTO 37

TESTAMENTO DE JUAN DE MORA, HERMANO DEL ARQUITECTO FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 17 de noviembre de 1606.

(ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS, MADRID, *Francisco Gómez, Prot. 1585*, fol. 977).

(1) Ynde y nomine amén, Sepan quantos esta carta de testamento vltima y pos-trimera boluntad vieren como yo, Juan de Mora, vgier de saleta de la reina nues-tra señora, vecino de esta uilla de Madrid, estando enfermo en la cama de la enfer-medad que Dios nuestro Señor fue seruido de me dar, aunque sano de mi juício y entendimiento natural, tomando como tomo por mi auogada e ynterzesora la sa-cratísima reina de los ángeles, madre de nuestro Señor Jesucristo, a la qual suplico por los méritos de su sagrada pasión me quiera perdonar mis culpas y hazerme partícipe de su gloria, y temiéndome de la muerte ques cosa natural a toda cria-tura bibiente y deseando poner mi ánima en carrera de salbaçión por ende honrra y gloria suya, otorgo y conozco por esta carta que hago y otorgo este mi testamento en la manera siguiente:

(2) Primeramente, encomendar mi alma a Dios, nuestro señor, que la crio y redimió con su preçiosa sangre y el cuerpo a la tierra donde fue formado.

(3) Yten, mando que quando la boluntad de Dios nuestro señor fuere seruido de me llebar, que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia Parroquial de Santiago desta uilla, en la capilla y sepultura que allí tiene Francisco de Mora, mi hermano, aposentador mayor de palacio, y por el rompimiento se pague lo ques costumbre y me entierren donde está Catalina de Alcalá, mi madre.

(4) Yten, digo y declaro que mi boluntad es que acompañen el día de mi en-tierro los clérigos, fliales y cofradías que el dicho Francisco de Mora, mi hermano,

le parezca, dexándolo como a su disposición y boluntad para en lo pagar como bien le fuere.

(5) Yten, así digan por las almas de mis padres y por la mía y mi intención seisçientas misas reçadas, e las mando dellas la parte que tocare en la yglesia que yo sois perroquiano, y las demás en los monesterios que el dicho Francisco de Mora, mi hermano, pareçiera y se pague por ellas lo que se acostumbra.

(6) Yten, mando se diga el día que yo falleciere vna misa del alma.

(7) Yten, mando a las mandas forçosas, a cada vna, medio real biniendo por ello así que las aparto del derecho de mis bienes.

(8) Yten, mando para la canoniçación de san Isidro quarenta reales.

(9) Yten, declaro que así se me deben dos años de mi salario de vger de saleta de la reina, nuestra señora, y asimesmo se me deben tres años de raçión de pescado, y aunquen en tres años no son cumplidos mando se cobren.

(10) Yten, declaro que yo debo a Bartolomé Carducho çien reales, y otros çiento a Juan de Solanes, vecino de Segovia que uiuio en Valladolid, y otros çien reales a los herederos de Pedro Guerra = y declaro le tengo hecho vna cédula = y debo otros çien reales a Isabel López, donçella, hermana de Senillano, portero del duque, y más debo otros çien reales a Guillamas, maestro de la cámara = y a ... de Balberde, más otros çiento y treçe reales Yaquiles Cusano, debo çiento y tantos reales de que la puse cédula, todo lo qual y lo demás que yo pareçiere debo, mando se paguen de mis bienes, y a Francisco Bazquez veinte y quatro reales, a Jerónimo Diaz otros veinte y quatro.

(11) Y para cunplir y pagar las mandas y legados en este mi testamento contenidas dexo y mando por mis albaceas y testamentarios al dicho Francisco de Mora y Juan de Para, a los quales y a cada vno ynsolidum doi poder cunplido para que mis bienes los bendan y rematen para almoneda y fuera della cunplan y paguen lo que así mando, y les encargo y pido me hagan merced de que Agueda Morena, sobrina de mi muger lo hagan bien con ella por lo mucho que me a seruido procurando acomodalla donde esté bien.

(12) Y cunplido y pagado este mi testamento, en el remanente que queda dexo por mi vnibersales herederos a Juan de Mora, criado del rei, y a doña Catalina

de Mora, muger de Juan Jirretamo, criado de la reina, y a María de San Francisco, monja en el monasterio de la Misericordia de Huete, trayendo a partiçión lo que recibió quando se metió monja, mis hijos y de Juana de Ortega, mi muger, los quales los partan y lleben por yguales partes, trahendo la dicha doña Catalina a entraçión ochoçientos ducados que la dí en dote, lo qual lleben y goçen con la bendiçión y la mía, y reboco y anulo qualesquier testamentos que aya hecho por escripto o de palabra y en qualquier manera que sea, para que no balga en juicio ni fuera dél, salbo este que quiero balga por mi testamento e vltima boluntad, y ansí lo otorgué ante el presente escribano, y la fecha en la uilla de Madrid a diez y siete días del mes de noviembre de mil seiscientos y seis años, estando presentes por testigos Juan Martín, criado de Gabriel de Sotomayor, Salvador Nuñez y Juan Moreno y Peedro de ... y Juan Guillén, vecinos y estantes en esta billa, y el otorgante, que doy fe que conozco, lo firmo.—Juan de Mora.—Pasó ante mí, Francisco Gómez.

#### DOCUMENTO 38

#### PARTIDA DE ENTERRAMIENTO DE JUAN DE MORA, HERMANO DEL ARQUITECTO FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 21 de noviembre de 1606.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro de Difuntos*, t. 2, fol. 5).

En beinte y vn días de el dicho mes [*noviembre 1606*] se enterró en esta parrochia Juan de Mora, vgier de saleta de la Reyna nuestra señora. Recibió los Santos sacramentos, testó ante Francisco Gómez, escribano Real y de los bosques de su magestad que asiste en sus obras, mandó, digo, su fecha en diez y siete de noviembre de este dicho año, mandó por su ánima seiscientas misas a disposición de su hermano Francisco de Mora, son albaceas el dicho Francisco de Mora y Juan de Para.

DOCUMENTO 39

PARTIDA DE DEFUNCIÓN Y ENTERRAMIENTO DE MARIA LOPEZ, MUJER DE JUAN DE MORA ORTEGA.

Madrid, 23 de diciembre de 1606.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro de Difuntos*, t. 2, fol. 6).

en beinte y tres días del mes de diciembre de seiscientos y seis años falleció en esta parroquia María López, muger de Juan de Mora, criado de su magestad. Rescibió los Santos Sacramentos, mandó por su ánima duçientas y diez missas, dejó por albaceas a Juan de Mora, su marido, y a Juan de Mora, su suegro, y Mateo de Utiel, su primo, testó ante Juan de Flechilla, escribano, en Valladolid en beinte y cinco de octubre de seiscientos y cinco; dio del Ronpimiento de la sepultura sesenta Reales.

DOCUMENTO 40

CEDULA REAL NOMBRANDO A JUAN DE MORA ORTEGA CAZADOR DE VOLATERIA.

Madrid, 21 de abril de 1609.

(ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, MADRID, *Cédulas reales*, t. 11, fol. 49).

Nos, Don Phelipe &: Mayordomo maior y contador de la despensa y Raciones de nuestra cassa, Sabed: que nuestra merced y voluntad es de resçiuir, como por la presente Resçiuiamos, por çaçador de nuestra çaçá de Bolatería a Juan de Mora, que hasta agora nos ha seruido en otra plaça de çaçador de la dicha çaçá, y que aya y tenga de nos en cada vn año los çient mil maravedís de quitación y bestuario que Melchor Ibáñez, a quien mandamos juuilar, en cuio lugar se resçiue, tenía y lleuaba conforme al creşçimiento que mandamos hazer a los dichos çaçadores

para su persona y otro caçador de su cargo, con obligaçión de tener y sustentar dos cauallos y el dicho caçador, y con que de los dichos çient mil maravedís, que assí ha de tener con la dicha plaça, aya de acudir y acuda con diez mil maravedís cada año al dicho Melchor Ibáñez por todos los días de su vida, porque vos mandamos que quitando y testando el asiento del dicho Melchor Ibáñez de los nuestros libros, que vosotros tenéis, y pongáis y asentéis en su lugar en ellos al dicho Juan de Mora, y le libréis los dichos maravedís, desde veinte y dos de enero passado deste presente año en adelante, en cada vn año, a los tiempos según y quando libráredes a los otros caçadores y Personas de la dicha nuestra caça de bolatería los semejantes maravedís que de nos tienen, con la dicha obligaçión de que aya de acudir, y acuda, al dicho Melchor Ibáñez con los dichos diez mill maravedís en la manera que queda dicho, y asentad el traslado deste nuestro alualá en los dichos libros y originalmente sobre escripto, y librado de vosotros volued al dicho Juan de Mora para que le tenga por título del dicho oficio, por virtud del qual mandamos le sean guardadas todas las honrras, graçias, mercedes, franquezas, liuertades, exemptiones, preheminençias e ynmunidades, y todas las otras cosas que por Razón dél deue hauer y gozar entera y cumplidamente. Fecho en Madrid, a veynte y vno de abril de mil y seisçientos y nueue años. Yo, el Rey. Refrendada de Joan de Ibarra. Señalada del dicho Conde.

#### DOCUMENTO 41

##### PARTIDA DE DEFUNCIÓN Y ENTERRAMIENTO DE FRANCISCO DE MORA.

Madrid, 19 de agosto de 1610.

(IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO, MADRID, *Libro de Difuntos*, t. 2, fol. 22).

Francisco de Mora murió en 19 de agosto de 1610 y se enterró en su capilla y no testó, el Ronpimiento y paño y ataute y nobenario, questubo el paño puesto, lo pagó al mayordomo, y de repente en vna silla murió.



## BIBLIOGRAFIA

- ARCHIVO DE SIMANCAS, *Registro General del Sello*, I, Valladolid, 1950; II, Valladolid, 1951; V, Valladolid, 1985; VII, Valladolid, 1961; VIII, Valladolid, 1963; IX, Valladolid, 1965; X, Valladolid, 1967; XI, Madrid-Valladolid, 1970; XII, Madrid-Valladolid, 1974.
- CAPPELLI, A., *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo. Dal principio dell'Era Cristiana ai giorni nostri*, Milano, 1930.
- CATALINA GARCÍA, JUAN, «Relaciones topográficas de España. Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la Provincia de Guadalajara», XLI de *Memorial Histórico Español*, Madrid, 1903.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II y III, Madrid, 1800.
- CERVERA VERA, LUIS, *Complejo arquitectónico del monasterio de San José en Avila*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- CERVERA VERA, LUIS, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Editorial Castalia, 1967.
- CERVERA VERA, LUIS, *El monasterio de San Blas en la villa de Lerma*, Valencia, Editorial Castalia, 1969.
- CERVERA VERA, LUIS, «El testamento de Luis de Vega y los de sus dos mujeres», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, Universidad de Valladolid, 1978, 143-176.

- CERVERA VERA, LUIS, «Juan Bautista de Toledo y sus disposiciones testamentarias», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVIII, Universidad de Valladolid, 1972, 287-322.
- CERVERA VERA, LUIS, «“La Cachicania” del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, XXII, Madrid, 1949, 215-231.
- CERVERA VERA, LUIS, «La capilla de San Segundo en la catedral de Avila», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, Madrid, 1952, 181-229.
- CERVERA VERA, LUIS, «La iglesia del monasterio de San José de Avila», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, Madrid, 1950, 1-156.
- CERVERA VERA, LUIS, «La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora», *Archivo Español de Arte*, n. 60, Madrid, 1943, 361-379.
- CERVERA VERA, LUIS, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Tecnos, 1954.
- CERVERA VERA, LUIS, «Noticias biográficas del arquitecto conquense Francisco de Mora. Su matrimonio», *Cuenca*, n. 23, Cuenca, Diputación Provincial, 1984.
- CERVERA VERA, LUIS, «Semblanza de Juan de Herrera», *IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. 1563-1963. II, Arquitectura. Artes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, 7-104.
- GALLARDO BARTOLOMÉ, JOSÉ, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, II, Madrid, 1866, y III, Madrid, 1888.
- GÓMEZ-MORENO, M., «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra», *Archivo Español de Arte*, XIV, Madrid, 1940-41, 5-18.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., «Prólogo» a BALTASAR PORREÑO, *Dichos y hechos del Rey D. Felipe II*, Madrid, Editorial Saeta, 1942, IX-XXI.
- LÓPEZ, MATEO, *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*, II, Cuenca, 1953.
- LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, II y III, Madrid, 1829.

MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, 1898-1901.

MENDOZA EGUARAS, MERCEDES, *Catálogo de escribanos de la provincia de Toledo (1524-1867)*, Toledo, Diputación Provincial, 1968.

NIÑO AZCONA, LORENZO, *Felipe II y los artistas de El Escorial hasta el año 1600*, Madrid, 1930.

NIÑO AZCONA, LORENZO, *Felipe II y la villa de El Escorial a través de la historia*, Madrid, 1934.

PALAU Y DULCET, ANTONIO, *Manual del Librero Hispanoamericano*, X, Barcelona, 1957, y XIV, Barcelona, 1962.

PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Bibliografía madrileña o descripción de obras impresas en Madrid (siglo XVI)*, Madrid, 1891.

PÉREZ RAMÍREZ, DIMAS, *Catálogo del Archivo de la Inquisición de Cuenca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.

PITA ANDRADE, J. M., «Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo», *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid, 1962, 265-270.

POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE, *Catálogo de los cuadros del Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial ... en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y capilla de la Fresneda*, Madrid, 1857.

PORREÑO, BALTHASAR, *DICHOS Y HECHOS / DEL SEÑOR / REY DON PHILIPPE SE- / gundo, el prudente: Potentissimo y / glorioso Monarcha de las Espa- / ñas, y de las Indias. / DIRIGIDOS A LA SERENIS- / sima señora Doña María de Austria su nieta. / Infanta de España y Reyna de Vngria. / POR EL LICENCIA- / DO / ..., Visitador general del Obispado de Cuenca, Cura de las villas de Sace- / don y Corcoles. / CON PRIVILEGIO. / Impreso en Cuenca, en casa de Salua / dor de Viader, Año de 1628*. Citamos de esta segunda edición.

Primera edición: Cuenca, Salvador Viader, 1621. Ediciones posteriores: Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1639; Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas,

1639; Madrid, Melchor Sánchez, 1663; Bruselas, Francisco Foppens, 1686; Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1748; Valladolid, Juan de la Cuesta, 1863; Madrid, Saeta, 1942.

PORREÑO, BALTASAR, *Historia de los Arzobispos de Toledo y cosas de España*, Mss. Biblioteca Capitular, Toledo, Cajón 27, ns. 21 y 22. Copia en B. N. Madrid, Mss. 19164. Describe el manuscrito de Toledo GALLARDO, *Ensayo*, III, Madrid, 1888, 1258-59.

PORREÑO, BALTASAR, *Libro de la limpia Concepción de la Virgen María*, Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1620.

RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO, *Baltasar Porreño (1569-1639). Historiador de los Arzobispos de Toledo*. Discurso leído en el acto de su recepción académica, el 6 de junio de 1943, por D. ... Publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, año XXIV, n. 60, Toledo, 1946, 107-144.

SÁNCHEZ DONCEL, GREGORIO, «San Francisco de Asís en España y en Alcocer (Guadalajara)», *Wad-Al-Hayara*, n. 10, Guadalajara, Diputación Provincial, 1983, 359-363.

TORMO, ELÍAS, «La Pintura escorialense, I, Recensión del doble libro del P. Zarco», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, Madrid, 1932, 73-90.

ZARCO CUEVAS, P. FR. JULIÁN, «La pintura escorialense (Observaciones y reparos a una «Recensión» de dos libros míos que de ellas tratan, suscrita por el Dr. D. Elías Tormo)», *La Ciudad de Dios*, XIX, Monasterio de El Escorial, 1932, 213-262.

ZARCO CUEVAS, O. S. A., FR. JULIÁN, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1931.

CON JUAN DE JUNI EN JOIGNY

POR

J. J. MARTIN GONZALEZ





LÁM. 1. Joigny. Portada de la iglesia de San Thibault.



LÁM. 2. Puertas de madera de la Iglesia (1623).



LÁM. 3. Detalle del nicho de la estatua de San Thibault.

(Fotografías de la *Association Culturelle d'Etudes de Joigny* y del autor.)



LÁM. 4. Estatua de San Thibault.

SE viene considerando que el escultor Juan de Juni proviene de la villa de Joigny, en Champaña, en el límite con la Borgoña. La creencia ha hallado justificaciones científicas de tipo filológico en un artículo de Lago Alonso<sup>1</sup>. Hay que tener presente que, siguiendo la tradición del período medieval, el nombre de Joigny alternaba con el de Jony, y que Juni en ocasiones era designado de esta forma.

Un artista puede proceder de una localidad carente de significación artística; pero una cosa es el lugar de nacimiento y otra el lugar de formación o asentamiento. De todas suertes el “de Juni” es evidentemente un topónimo, que es la manera de expresar el nombre cuando falta apellido. Sabemos que cuando se trata de extranjeros, lo habitual es que el apellido sea un topónimo o la nación de procedencia. Por esta razón, siendo Joigny el lugar conjeturable para explicar el apellido del escultor, era oportuno explorar el territorio para buscar una apoyatura a la tesis.

A tal efecto, en el año de 1980 realicé una visita a la población. Fui atraído en virtud de la relación que establecí con la *Association Culturelle et d'Etudes de Joigny*, regentada por Madame Marthe Vanneroy (1890-1983), y gracias a los oficios de Madame y M. Delgado<sup>2</sup>. Descubrí en aquella ocasión que en la iglesia de Saint Thibault había esculturas muy relacionadas con Juan de Juni e incluí estas observaciones en un trabajo publicado en Francia, para dar a conocer al público de la región en una breve síntesis la personalidad del gran escultor<sup>3</sup>.

En el curso de una nueva estancia en septiembre de 1984 he podido obtener conclusiones, que di a conocer en Joigny en el curso de varias conferencias<sup>4</sup>. Este es el tema del presente artículo.

La villa de Joigny tiene un noble pasado histórico<sup>5</sup>. El nombre proviene del de Joviniacum. La ciudad se desarrolla al amparo del castillo fortificado a finales del siglo x por Renardo el Viejo, conde de Sens. Pasa posteriormente la ciudad a ser propiedad de los condes de Joigny. Posee un lucido elenco de monumentos. Quedan restos del castillo de los condes y de la muralla, una puerta monumental, varias casas de madera con labor de talla, sobresaliendo la Casa de Jessé. En cuanto a monumentos religiosos, la capilla de los Ferrand (que se estiman de origen español) y las iglesias de San Andrés, San Juan y San Thibault, las dos últimas de grandes dimensiones.

La iglesia de San Thibault se reconstruye en el último tercio del siglo xv. Pero tenemos conocimiento del pavoroso incendio que se produjo en Joigny el 12 de julio de 1530<sup>6</sup>. Por un relato contemporáneo sabemos que “ha sido quemada y arruinada y destruida la iglesia parroquial de señor S. Thibault, una de las iglesias... mejor edificadas y la más excelente”. Aunque el cronista indica que por efecto del calor se fundieron las campanas, la realidad es que, como era costumbre, lo que ardieron fueron las cubiertas, por ser íntegramente de madera. Sin pérdida de tiempo, con la ayuda del Conde de Joigny, se procedió a la reconstrucción.

Es una iglesia de grandes proporciones. Posee tres naves, acomodándose al estilo gótico, aunque en gracia a la restauración se tornó renaciente. Es un monumento de gran entidad, avalado por esculturas góticas, vidrieras e imágenes del siglo xvi<sup>7</sup>.

Por la relación que guarda con una escultura que estimamos de Juni, conviene que evoquemos la advocación de San Thibault<sup>8</sup>. Aunque los relatos ofrecen diferencias, es admitido que Thibault (Teobaldo, en español) nació hacia 1017 en Provins y que era hijo de los condes Arnould y Gizelle. La cuestión de su vocación religiosa es lo que determina mayores divergencias entre los autores. Los padres deseaban para Thibault una vida cortesana, pero el hijo se decidió por la vida del sacrificio. Dícese que a los diecisiete años fue armado caballero y acompañó a su padrino, el conde Eudes II, en la lucha contra el emperador Conrado el Sábico, participando en el sitio de Epernay. En el poema publicado por Hill, que data del si-

glo XIII, se menciona la conversación que mantienen los padres con el hijo, tratando de convencer a éste para que vistiera con distinción y abrazara el uso de las armas. Pero Thibault no vacila: "Hábitos de danza, armas de guerra, al diablo todo ello". Consulta a un ermitaño llamado Burchard, y para éste no hay duda: "No habría en el mundo un caballero mejor que tú". Thibault se decide a ejercer la caballería, toma por escudero a Gauthier, montan en sus cabalgaduras y se alejan. Pero su ejercicio no habría de ser de esforzados caballeros, sino de sufridos penitentes. No hay duda de que en la vida de Thibault la profesión caballeresca está presente; hay un período de dudas, aunque finalmente escoge el camino de la renuncia.

Thibault hizo la peregrinación a Santiago de Compostela, vivió una dura penitencia y terminó sus días en la ciudad italiana de Vicenza. Por su fama de santidad, pronto se despertó el celo por sus reliquias. En 1079, el hermano de Thibault, Arnould, traslada las cenizas a Sens; parte quedaron en Joigny, y esto hizo brotar el culto en una capilla, pronto llegada a ser parroquia. De esta suerte, Joigny se ha convertido en uno de los principales centros de culto del santo.

Pues bien, en la portada de la iglesia de San Thibault está colocada la estatua ecuestre del santo. Se trata de un altorrelieve, en la práctica una verdadera escultura exenta, dentro de un nicho. Mide éste 1,44 por 1,06 metros, y 0,36 de profundidad. Para colocarle hubo de romperse el remate del arco conopial de la portada, que pudo ser una cardina o tal vez una estatua de San Thibault que fuera destruida por el incendio. Esta portada pertenece a finales del siglo xv. Un relieve de hojarasca y figuras animales orlan la portada. A los lados van pilares rematados en agujas. Toda esta obra está muy deteriorada, acusando los efectos del incendio, pues no llegó a repararse del todo, aparte del propio daño que haya sufrido en siglos posteriores. Desde luego es del todo normal que la estatua del santo patrón esté situada en la portada.

El nicho se corona con un arco de piedra carpanel, con dos capiteles a los lados. Van ornamentados con figuras de ángeles y cabezas de hombres, dotados de gran dinamismo. El interior del arco se decora con tres relieves: dos niños luchando, niño haciendo frente a un centauro y mujer sentada,

con el busto desnudo. Hay además en las albanegas del arco cabezas de ángeles alados. Todo ello es obra decorativa, de taller, aunque de la misma mano del autor que hizo la escultura del santo.

Conforme a la historia que ha quedado narrada, San Thibault es figurado como caballero. Monta un brioso corcel y realiza con pleno dominio una elegante corveta. En la mano izquierda lleva un halcón y con la derecha sostiene el sombrero a la grupa. La escena es caballeresca, con aroma de episodio de cetrería. Este tipo de caballero practicando la cetrería es creación medieval, como lo acreditan relieves del período romántico. Viene a entrañar un ideal épico, mas con trascendencia cristiana. En efecto, a través de la caza el caballero adquiriría el fortalecimiento de las virtudes, el dominio sobre los vicios, en orden a llegar a ser un perfecto miles cristiano. En el caso que nos ocupa, el objetivo es la caza, la caballería, la santidad. De todas suertes es bajo esta apariencia como los padres de Thibault querían verle.

El fondo del nicho es irregular, pues se desea obtener un ambiente paisajístico para ubicar la representación de caza.

La estatua está realizada en piedra policromada, con tonos suaves. Se acaba de hacer una restauración. Ha quedado limpia y valorada la escultura; se han completado las patas delanteras del caballo, el pie del jinete y las cabezas del halcón y del perro.

El grupo acredita un estudiado movimiento. El caballo muestra su fogaosidad resollando con estridencia. San Thibault se ha despojado del sombrero, en ademán de saludo, pero eso le permite exhibir su juvenil cabellera. El sombrero aparece sobre la grupa. Es de elegante factura, adornado con plumas. También ondulantes son las crines del caballo. Hay un ritmo serpentiforme en toda la composición. El semblante del jinete es vivo y expresivo.

Viste San Thibault túnica, mostrando el brazo descubierto. Se adorna con clámide clásica, abrochada con fíbula suntuosa. Es redonda. En el centro lleva un busto; se rodea de perlas. Imita un camafeo romano enriquecido. Al movimiento del caballo hay que sumar el de la túnica y la clámide, impelidas por el viento.

Consciente de la importancia de la obra, el escultor ha consignado la fecha, 1530, colocada en una cartelita unida a la cincha, en el pecho del animal.

No hay la menor duda de que esta pieza se hizo para este emplazamiento. El suelo está deliberadamente inclinado para que la pata posterior resulte visible desde el suelo. Es la forma habitual de componer los relieves en alto, respetando la perspectiva. Es, en efecto, una perspectiva de punto de vista bajo, que es frecuente en la Italia del Renacimiento.

Respecto a la corveta del caballo, hay que apelar a los antecedentes italianos. En 1479 Pollaiuolo realizaría un proyecto encargado por Ludovico el Moro para el monumento de Francisco Eforza, con arreglo a un modelo ecuestre en corveta, que posteriormente, en 1493, volvería a proyectar Leonardo da Vinci. Trabajó durante varios años en el modelo ecuestre en corveta. Da buena idea el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de Windsor. Las manos del caballo están erguidas, en el aire, y bajo ellas se acomoda el guerrero vencido por el condottiero Francesco Sforza. En el San Thibault este lugar está ocupado por el perro ladrando. Aunque el monumento no llegó a realizarse, la idea había quedado plasmada en el diseño y no hay duda de que flotaría en el ambiente, lo que motivaría su conocimiento por el autor del San Thibault. Por otro lado, es un tipo de procedencia clásica, pues de esta forma se compusieron los modelos de Alejandro Magno combatiendo, de la escuela de Lisipo, de que tenemos conocimiento por copias de bronce de pequeño tamaño.

Se ha querido heroizar a San Thibault en su caracterización de caballero, aunque la aplicación sea la montería, una ocupación profana, pero propia de caballero.

El estilo de esta figura concuerda con el de Juni en los relieves del convento de San Marcos de León. Hay que recordar especialmente los relieves del Descendimiento, de la fachada, y el del Nacimiento, en el claustro. El plegado de paños y la sensación de que los agita el viento son exactos. Por otro lado, la fíbula tratada como joya es un elemento formal que nos conduce a Juni. Estas joyas las coloca como adorno de tocado, pero asimismo como fíbula que une dos extremos del vestido<sup>9</sup>.

La cabeza de San Thibault es muy parecida a la de San Juan, en el "Entierro de Cristo", del Museo de Valladolid. Hay que recordar el tratamiento del cabello, en forma de mechones ondeantes, peculiar de Juni; y es evocable a este respecto la cabeza de San Sebastián, del grupo de barro cocido en San Francisco de Medina de Rioseco.

Pero aparte de estas consideraciones formales, se detecta junto a la evidencia del estilo, un mismo clima expresivo. Es difícil que otro artista hubiera tenido tal habilidad para conjuntar los movimientos de jinete y del corcel, máxime cuando se ha escogido algo tan comprometido como el movimiento en corveta. Claro que Juni contaba a este respecto con la ventaja de que era un relieve y no una composición exenta. Pero por eso mismo el modelo lo atacaban los pintores. Tendrían que ser maestros del barroco los que acometieran la osada composición ecuestre exenta, aunque para ello escogieron el material adecuado: el bronce.

Esta figura corresponde a los momentos inmediatos al incendio, cuando se ha iniciado la restauración. La ostentación de la fecha de 1530 sobre la parte deteriorada de la portada y en sustitución del remate del arco conopial son un testimonio de este propósito rector, que a la vez indica un giro estilístico. Se aprecia que Juni acaba de regresar de Italia, domina los recursos de composición y posee la propensión a lo heroico que irradia la escultura. Seguramente no ha hecho sino sustituir otro San Thibault ecuestre, que sería como ese San Martín que hay, labrado en madera, en la casa de Pilori, situada enfrente de esta iglesia. Representación que da cauce a un espíritu clásico, tildado de heroico, pero sin duda heredero de la Edad Media, que amaba lo legendario y maravilloso. No hay ciertamente atributos de santidad. Pero esta ostentación es la propia del espíritu caballeresco, de que estaban imbuidos muchos santos de la Edad Media; los fieles retendrían lo mucho que el joven Thibault renunciaría al torcer su rumbo hacia el sacrificio. Este San Thibault es uno más de aquellos santos caballeros que poblaron los tiempos medievales de poesía, ensueño y cristiana entrega a un ideal.

Las puertas de madera de la iglesia tienen grabada la fecha de 1623. Hay en ellas dos relieves. Uno es el de San Thibault, que viene a copiar



LÁM. 5. Cabeza de San Thibault.



LÁM. 6. Cabeza del caballo.



LÁM. 7. Broche de la clámide de San Thibault.



LÁM. 8. Pecho del caballo, con la fecha de 1530 en la cincha.



LÁM. 9. Cabeza de San Thibault.



LÁM. 10. Cabeza de San Juan, en el grupo del Entierro de Cristo, del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



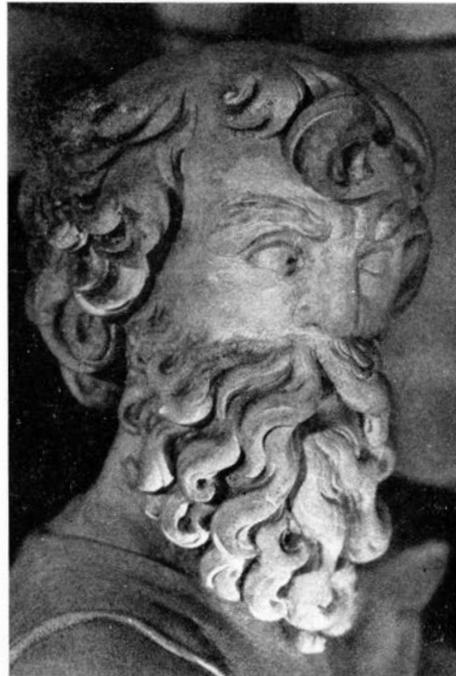
LÁM. 11. Joigny. Iglesia de San Thibault. El Mal Ladrón.



LÁM. 12. Idem. Detalle de la estatua de San Mateo.



LÁM. 13. Joigny. Iglesia de San Thibault. Estatua de San Pablo.



LÁM. 14. Idem. Detalle de la cabeza de San Pablo.

la estatua ecuestre del nicho; el otro es una figura de la Virgen con el Niño, sin duda reflejo de otra perdida y donde se adivina cierto aire de Juni.

La fecha de 1530 muestra a un Juni plenamente formado, tal como es el estilo de León. Por eso hay que imaginar que de Joigny marcharía a León, pues los trabajos en San Marcos llevan fechas próximas y como más inmediata la de 1533.

En el interior del templo de San Thibault hay varias esculturas que merecen nuestra atención. Están realizadas en una piedra blanca, de suma blandura. Varias manos han intervenido, sin duda porque se trata de obra de diferentes épocas. No sabemos dónde han estado colocadas anteriormente, pues están descabaladas. En una pilastra, con decoración de *candelieri*, se lee la fecha de 1540, pero teniendo en cuenta los cambios y los diversos estilos, no es útil para una datación precisa de las estatuas.

Por otro lado, hay un conjunto de relieve, algunos policromados, también en piedra, ajenos al estilo de Juni. Son los relieves de la Adoración de los Pastores, el Prendimiento, Camino del Calvario, la Resurrección, el Descenso al Limbo y la Ascensión. En el relieve de la Resurrección se aprecia la fecha de 1544.

El Calvario constituye un emocionante conjunto. En el centro se halla el Crucifijo. La cruz es de piedra, de sección rectangular. Interesa la forma de disponerse el perizónium, con sus pliegues adheridos al madero, ondeando; ello obedece a que el escultor lo ha tratado como si se tratara de un relieve.

En un plano inferior se sitúan los dos Ladrones. Frente a la serenidad de Cristo, el cuerpo de éstos se agita con violencia. Si Cristo está clavado, los dos Ladrones se hallan atados con cuerdas a una cruz redonda, como tronco de madera. El paño de los dos ondea y se adhiere al tronco. Son desnudos naturalistas; las piernas se desvían del eje y forman ángulo, para acusar el peso del cuerpo. El Mal Ladrón es especialmente valioso por su patetismo, reciedumbre de la cabeza y alta calidad de la talla. Las tres cruces apoyan en repisas góticas, bastante toscas.

Cabe apreciar relaciones con Juni. De un lado el paño adherido y on-

deante, que se introduce por la parte posterior de las figuras. También hay semejanzas de los Ladrones con los de Juni en el retablo de la capilla de San Antolín, de Tordesillas. La manera de ondear las telas y el naturalismo del cuerpo, con la dobladura tan angular de las piernas, han de relacionarse. Por otro lado, el patetismo del Mal Ladrón revela una acentuación aproximable a Juni.

Estas tres esculturas indican el "milieu" de Juni. Revelan un punto de partida o el reflejo de su propio estilo, bien porque alguien lo haya preparado o lo haya interpretado; queda a salvo la participación personal del maestro, no imposible en el Mal Ladrón. Hay que añadir que es una obra aún gótica, no tamizada por el renacimiento italiano. En este sentido representaría un antecedente para Juni, antes del contacto con Italia.

Las esculturas de San Pedro y San Pablo representan otro estilo, más cercano a lo italiano. La actitud es reposada. San Pedro muestra una buena cabeza. La estatua de San Pablo es de gran calidad. La captación del volumen, en sentido tridimensional, acredita su inspiración italiana, miguelangelesca por más precisar. Si los hombros establecen la planitud del fondo, el avance se garantiza con la pierna izquierda, que al descansar sobre un apoyo elevado hace que la rodilla flexione. El brazo derecho cae con solemnidad y aplomo, mientras que la cabeza irradia serenidad, envuelta en abundante cabellera y barba. Hay una fuerza reprimida, cuya tensión se transmite a los pliegues, que forman un remolino en algún punto. Aunque estilísticamente no es demostrable su relación con Juni, sí, en cambio, cabe apreciar una familiaridad en cuanto al espíritu de profunda tensión.

La escultura de San Mateo está tratada como relieve, pues el fondo es plano. El canon es alargado y la actitud calmada. Se concentra el interés en la cabeza; brotan largos mechones ondulados para configurar la barba. Algo hay en esta figura que anuncia el San Mateo de Juni en el Museo de San Marcos de León.

Estas estatuas nos sitúan ante un interrogante. Es evidente que proceden de un núcleo escultórico, no sabemos si radicado en Joigny, Troyes u otro punto no alejado. Diríase el crisol que prepara a Juni, o los brotes inicia-

les antes del viaje a Italia, engastados en una obra de taller en la que él interviene.

Esto, en todo caso, serían las raíces. El fruto ya logrado por un Juni que ha encontrado su camino es la estatua ecuestre de San Thibault, con el adorno del nicho.

Cuando a este maestro se confía, en el momento de la reconstrucción del templo, la estatua del santo para la portada, se le supone el reconocimiento de su valía. Surge así un escultor que sabe hacer estatuas de piedra para exteriores. Se trata, por tanto, de una escultura de arte "monumental". Precisamente éste es el empleo que se da a Juni en San Marcos de León.

Este hallazgo justifica insistir en la búsqueda de nuevas piezas. La fecha de 1530 es la más antigua en la cronología del maestro. Es penoso que no se hayan conservado los archivos de Joigny, destruidos en el incendio. Lo más que, de lograrse algún dato documental, sabríamos es de su nombre, Juan, ya que el "de Juni" lo añadiría al incorporarse a España. Pero la procedencia del escultor queda atestiguada.

## N O T A S

<sup>1</sup> JULIO LAGO ALONSO, «Nota sobre topónimos franceses terminados en Y. Joigny = Juni», en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, 1976, p. 457.

La cuestión resulta espinosa, porque afecta al paso de un vocablo de un país a otro, en su doble aspecto de sonido y de grafía.

Otra posibilidad es que el nombre derive de otro topónimo: Juigné. Hay en la región del Loira varias localidades de este nombre (Juigné-sur-Loire, Juigné-sur-Sarthe, etc.). Pero filológicamente no es explicable la transformación de la *e* final en una *i*. Aparte quedan las relaciones artísticas, más débiles por lo que respecta al Anjou, abundante en Champaña y Borgoña.

<sup>2</sup> Fui solícitamente atendido en aquella ocasión por las personalidades citadas, y muy especialmente por el señor alcalde de Joigny, M. Philippe Auberger.

<sup>3</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni, Jean natif de Joigny*. Imprimé par le Studio H. Cohen, 89 Saints, 1983.

<sup>4</sup> Debo manifestar mi agradecimiento por las atenciones recibidas y ayuda en mi trabajo al alcalde M. Auberger, a Madame y M. Delgado, a M. Gervais Macaisne y Mlle. Claire Lefouin, miembros del *Cercle Intellectuel et Littéraire de Joigny*; al reverendo André Merlange, párroco de la iglesia de Saint Thibault; a Madame y M. A. Mourier, de la asociación *Les amis de Saint Thibault*; a Chantal Goutierre, directora de la Biblioteca Municipal, y a los señores Thieu y Haumaret, provisor y censor, respectivamente, del Liceo de Joigny.

<sup>5</sup> M. A. CHALLE, «Histoire de la ville et du Compté de Joginy», en *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, vol. 36, 1882, p. 207.

<sup>6</sup> S. JOSSIER, «Incendie de Joigny en 1530», en *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, vol. 4, 1850, p. 381.

<sup>7</sup> Una descripción del contenido de la iglesia en «Congrès Archéologique de France», *Société Française d'Archéologie*, CXVI<sup>e</sup> sesión, París, 1959, p. 114.

<sup>8</sup> AUGUSTE ALLOU, évêque de Méaux, *Vie de Saint Thibault. Prêtre et ermite, patron de la ville de Provins*. Méaux, 1873. Abbé TH. DURANT, *Sur les pas de nos*

*saints (Bourgogne et Champagne)*, 2.<sup>a</sup> ed., Auxerre, 1946. La vida de San Thibault en p. 152.

Pero especialmente importante es la obra de RAYMOND HILL, *La vie de Saint Thibault. «An old French poem of the thirteenth century»*. Las referencias a Joigny han sido recogidas en el artículo «Passage du corp de Saint Thibault à Joigny», en la revista *Notre Saint-Thibault*, Bulletin paroissial, 15 de junio de 1937, p. 30.

Debo agradecer a Mlle. Claire Lefouin la traducción al francés actual del texto medieval referente a San Thibault.

<sup>9</sup> En la cabeza de José de Arimatea, del Entierro de Cristo, del Museo de Valladolid, se aprecia una gran joya con piedra engastada en el centro y otras alrededor. Joya redonda, con cerco de perlas, se aprecia en la cabeza de la Virgen con el Niño, de Becerril de Campos. Y como broche tenemos otras muestras. Así, en la Virgen con el Niño, de capillas, que es de la primera época de Juni; en la Virgen con el Niño, de la sillería de San Marcos de León; en la Virgen de la Misericordia, del retablo de Tordesillas, y en la capa del San Segundo, de la iglesia de este santo, en Avila. Particularmente importante es la fíbula redonda, que une el vestido, a manera de clámide volandera, en la figura de San José, del Nacimiento, en San Marcos de León. De igual suerte el escudo de Santiago luce como ostentosa joya en el medallón de la fachada de San Marcos de León.

Lo que distingue a Juni no es la exclusividad del empleo de estas piezas suntuosas, sino su abundancia. Pues en otro compatriota como Felipe Vigarney hay también ejemplos. Así, la joya que luce en el sombrero la profetisa Ana, del retablo mayor de la capilla del Condestable, en Burgos, o la que se aprecia en la capa que viste el cardenal Cisneros en el retablo que este maestro le hizo. Bien es verdad que las capas pluviales suelen llevar un broche de orfebrería. Juni, no obstante, supera a todos en boato, como acreditan el broche y los anillos de San Segundo.



EL LENGUAJE DE LOS GRUTESCOS Y DIEGO DE SILOE

POR

MARGARITA FERNANDEZ



Los grutescos en general, y particularmente los que aparecen vinculados a la arquitectura del Renacimiento, apenas habían merecido hasta el momento presente, por parte de los historiadores del Arte, sino leves indicaciones que no iban más allá del comentario sobre el interés que tendría, para esclarecer aspectos oscuros de esta época, dedicar mayor atención a sus aspectos ornamentales.

Esta actitud tan pasiva tuvo, sin embargo, notables excepciones en estudios que, si bien abordaban tan sólo aspectos puntuales, dejando sin resolver la necesaria visión de conjunto, demostraban de manera evidente la importancia de tan complejas manifestaciones artísticas. Fue Santiago Sebastián uno de los autores que en gran medida contribuyeron a dar a estos estudios un gran impulso, y no puedo silenciar mi agradecimiento hacia quien, movido por el interés a los aspectos iconográficos y morfológicos de los grutescos, orientó, alentó y dirigió la ambiciosa tarea de cubrir esta importante laguna del arte renacentista, largo camino que inicié en mi Tesis Doctoral con el título de “Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento”.

Al decir “Protorenacimiento” estoy explicitando una elección frente al término “Plateresco” que habría que matizar<sup>1</sup>. No suscribo la opinión de quienes consideran que el ornamento de este período es algo accesorio, superficial y postizo y sí defiendo, en cambio, la de que los grutescos refuerzan, valoran, subrayan, acentúan y magnifican los elementos arquitectónicos que les sirven de sustento. Parten, por tanto, de una base establecida sobre premisas arquitectónicas, al ser partícipes del discurso arquitectónico

y merecen por ello una consideración superior a la de mero complemento, que los hace dignos de entrar, con pleno derecho, a formar parte de la Historia de la Arquitectura.

Indudablemente, para llevar a cabo un estudio sistemático de los grutescos, del que poder extraer conclusiones atendiendo a su evolución temática y formal, a sus influencias e interrelaciones, a su contenido simbólico y a su trascendencia, era imprescindible partir de los orígenes, esto es, de las primeras manifestaciones renacentistas en suelo español. Pero también se hizo patente, pese a que el planteamiento inicial no ambicionaba agotar en un primer acercamiento un tema tan amplio, la conveniencia, en vías de una visión más amplia, de abordar el estudio de algunas de las más relevantes tendencias que, a partir de los primeros años del siglo XVI, se dan cita en España, ya que si importante fue determinar, a través del análisis de las primeras manifestaciones ornamentales, aspectos referentes a su evolución, progresivo enriquecimiento temático y fuentes de inspiración, no va a ser menor el interés que encierra el lenguaje de los grutescos en las interpretaciones que de ellos hagan, en sus primeras obras, artistas que ocuparán posteriormente un lugar sobresaliente dentro del panorama artístico del Renacimiento.

De entre ellos será Diego de Siloe en quien se va a centrar la atención y concretamente en su obra temprana, para a través de la cual y en la personal respuesta del artista, poder vislumbrar intenciones, tendencias e inclinaciones, así como en la adopción de sus modelos se hará patente la influencia que sobre él ejercieron artistas precedentes.

No todo se conoce de este gran maestro, y vana pretensión sería querer resolver las incógnitas que aún le envuelven con la sola ayuda del lenguaje de sus grutescos. Pero lo que sí es innegable, y hay que poner el acento en ello, es que no puede ni debe menospreciarse esta parcela, ya que el perfil artístico de Diego de Siloe se enriquece y complementa con el estudio de sus ornamentos en lo que respecta, al menos por el momento, a sus orígenes. Queda para ulteriores investigaciones el abordar el período de plenitud que sobre las aportaciones que ello implique permitirán compulsar las varia-

ciones y evolución sufridas en su vocabulario e intenciones, sirviendo como punto de partida el período que va a ser aquí objeto de estudio y que comprende la Escalera Dorada, en la Catedral de Burgos, los paneles de los pilares del cimborrio de la misma Catedral, que por sus características bien pudiera ser, como se verá más adelante, obra de Siloe, y por último, como fin de una etapa y preludio de la que será su consagración como artista de incuestionable prestigio, un ejemplo primerizo, que aún acusa el bagaje burgalés: la portada de la sacristía de la Catedral de Granada.

#### HISTORIOGRAFÍA DE LOS GRUTESCOS :

##### 1. *La razón de un nombre.*

Los grutescos, protagonistas en esta esperanzada búsqueda de respuestas esclarecedoras concernientes al arte del Renacimiento, están imprecisamente definidos en lo que respecta a sus orígenes, razón de su nombre, motivos que impulsaron a su elección, adopción, éxito y difusión. Es necesario como paso previo responder algunas preguntas referentes a su identidad.

“Grutesco” es, según define la Real Academia de la Lengua en su última edición:

“El adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito”<sup>2</sup>.

Es evidentemente una explicación escueta y desganada de un tema obsoleto, en donde se alude superficialmente a aspectos meramente descriptivos referentes al contenido temático y que contempla las razones que justifican su denominación. Pero incurre en una imprecisión al mencionar el palacio de Tito, ya que debiera referirse al palacio de Nerón, la Domus Aurea. El matiz es importante y precisa de una explicación.

La Domus Aurea<sup>3</sup> fue la cristalización de uno de los grandes anhelos de Nerón, que anteriormente vivía en la Domus Transitoria, mansión que no satisfacía sus aspiraciones, de modo que cuando bajo su mandato tuvo lugar el gran incendio de Roma, quién sabe hasta qué punto fue casual que quedara una gran parte de la ciudad devastada y fuera ésta precisamente la zona que Nerón había señalado como idónea para la construcción de su palacio, al que con sus grandes sueños de grandeza bautizó Domus Aurea.

Situada en el corazón de Roma y con una extensión equivalente al doble de la actual Ciudad del Vaticano, es fácil suponer que los grandes lujos con que debió estar dotada fueran parejos a su magnitud. Pasada la época de esplendor, la inmensa propiedad, que exigía elevadísimos costos de mantenimiento, se fue progresivamente deteriorando. Parte de lo construido sirvió durante un tiempo de palacio a Tito para convertirse por último en cimientos de las Termas de Trajano, quedando desde entonces enterrada, razón por la que fue ignorada hasta el siglo xv.

La definición de la Real Academia se hace también eco de la opinión de algunos autores que cifran en el descubrimiento de la Domus Aurea la razón del empleo de los grutescos y esto tampoco es correcto.

La adopción de este género ornamental tiene su fundamento en el creciente interés que en el Quattrocento se despierta hacia la Antigüedad. Por ello los artistas fueron incorporando en sus producciones, ya desde mitad de siglo, un repertorio tomado del mundo clásico compuesto de ovas, dardos, modillones, filetes, palmeras, hojas de acanto, zarcillos, laureles, erotes, delfines, bucraneos y un largo etc.

A raíz de descubrimientos como el de la Domus Aurea es importante señalar que los grutescos acusarán un enriquecimiento temático y mayor difusión, lo que es explicable por la conjunción de varios sucesos.

Cuando hacia 1480 tiene lugar el hallazgo de la Domus Aurea, se encontraban en Roma, atentos a la llamada de Sixto IV, la flor y nata de los artistas italianos, feliz coincidencia que tuvo efectos inmediatos, pues acogieron con renovado entusiasmo un vocabulario que, procedente de la Anti-

güedad, principal razón de su adopción, enlazaba con su reciente pasado medieval, que desarrolló un extenso bestiario como vehículo de mensajes de contenido simbólico.

La dificultad de acceso a las estancias, enterradas y cubiertas de escombros, estimulaba su curiosidad, y el riesgo que comportaba el descenso a través de agujeros practicados en el techo no fue impedimento para que acudieran ávidos por recoger en sus cuadernos las ricas composiciones y el nuevo repertorio que ante sus ojos se desplegaba por muros y bóvedas.

Las pinturas alcanzaron así gran difusión gracias a los dibujos que de ellas hicieron los artistas, dándolas a conocer en toda Italia.

Uno de estos cuadernos de dibujos hechos a mano, del que fue autor probablemente un discípulo de Doménico Ghirlandaio, que copió algunos de los apuntes hechos por el maestro durante su estancia en Roma entre 1481 y 1482, es el *Codex Escorialensis* <sup>4</sup>.

El contenido de este códice ilustra cuanto se ha dicho del interés suscitado por las pinturas del Palacio de Nerón y, con carácter más general, de la gran atracción ejercida por la Antigüedad. Así, a los varios folios, unos diecisiete, que contienen croquis de las pinturas de la Domus Aurea, hay que añadir varias vistas de la ciudad y de sus importantes monumentos, como el Coliseo, el Panteón, Mausoleo de Adriano, Arco de Septimo Severo, Columna de Trajano, junto al estudio de detalles de los mismos, capiteles, molduras, cornisas, basas, pedestales. También el interés por la mitología queda aquí reflejado al ser reproducidas escenas de sarcófagos, con temática pagana, a la vez que dibujos de dioses: Apolo, Hércules, Afrodita, Fortuna...

Fecha en 1491 <sup>5</sup>, el *Codex Escorialensis* pronto dejaría su impronta en España, donde posiblemente llegara antes de 1506, a juzgar por la influencia indirecta ejercida sobre el repertorio temático de los grutescos del palacio Mendoza de Guadalajara, obra que a finales de ese año ya estaba concluida. Si las fechas que envuelven su llegada a España son inciertas, no lo es su presencia entre 1509 y 1512, en que será inspiración de los modelos a través de los cuales el marqués de Zenete introdujo en su palacio de La Calahorra composiciones de contenido simbólico <sup>6</sup>. Nada se sabe de

este códice desde 1512 hasta mucho tiempo después. Tal vez fuera uno de los dos cuadernos de dibujos que poseía el marqués y por los que debía sentir preferencia, pues fueron ambos de los pocos libros seleccionados para acompañarle a su residencia en Valencia, quedando el resto de su biblioteca guardada en cajones de madera en el castillo de Ayora <sup>7</sup>.

En 1575 se vuelve a tener noticia del códice gracias a uno de los hijos de Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, llamado Diego Hurtado de Mendoza, escritor, diplomático, militar, hombre de vastísima cultura en quien algunos han querido ver al autor del “Lazarillo de Tormes”, el cual el 6 de agosto de 1575, tras una azarosa y desafortunada existencia, dejó en su testamento heredero de todos sus bienes a Felipe II, entre los que se encontraba una rica biblioteca que el 15 de junio de 1576 <sup>8</sup> entró a formar parte de los fondos de la Real Biblioteca de El Escorial, de donde tomaría el nombre de *Codex Escorialensis* con el que hoy es conocido.

La razón, pues, de que a este género ornamental se le diera el nombre de grutescos no fue el que fueran encontrados en grutas, sino en recintos que por estar semienterrados y cubiertos de escombros, fueron tomados antes por grutas que por estancias de rica mansión.

Primero se generalizó su uso bajo el nombre de pinturas, fantasías o incluso, como dirá Vitruvio, disparates, pero no con el nombre de grutescos.

El primer documento que en Italia acuña esa denominación no aparecerá hasta 1502 y será el contrato para las pinturas de la Librería Piccolomini en la Catedral de Siena, firmado por Pinturicchio <sup>9</sup>.

En España será también un documento el primero en dar entrada a este nombre en lengua castellana, y fue la tasación realizada en 1546 por Pedro Machuca sobre las pinturas que Julio Daquilles había realizado en el tocador de la Reina en la Casa Real de la Alhambra :

“Honce quadros de grutescos y bestiones de quadrados y molduras... Un friso grande de follaje a lo Romano. Otros dos frisos de grutescos ençima de las puertas... <sup>10</sup>.

El documento se anticipó setenta años a la confirmación oficial del vocablo y su inserción en un Diccionario.

Antonio de Nebrija, en su *Vocabulario Latino-Español, Español-Latino*<sup>11</sup>, publicado en Salamanca en 1492, es decir, coetáneo a las primeras manifestaciones de grutescos aparecidas en nuestro país, no hace mención al término, así como tampoco quedará recogido, ya avanzado el siglo XVI, en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, que Cristóbal de las Casas publicó en Sevilla en 1570, ni en el de Fray Diego de Guadix, *Recopilación de algunos nombres arábigos*, Granada, 1593, aunque en ambos aparezca contemplada la voz “grotta” y “gruta”, respectivamente. En el primer diccionario español del siglo XVII, el de César Oudín, de 1607, *Tesoro de las tres lenguas, española, francesa e italiana*, a pesar de lo indicado del título, tampoco será incluido. El término tendrá que esperar hasta 1616 para obtener a través de Sebastián de Covarrubias el reconocimiento negado durante tan dilatado período de tiempo. En su *Tesoro de la lengua castellana* dirá:

Grutesco: “Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas. Podrás ver lo que escribió el Cardenal Paleoto en el libro que hizo *De imaginibus Sacris & Profanis*, libro 2, cap. 37 usque ad 40. Julio Cesar Capaccio en sus *Emblemas*, libro I, cap. 2, le parece que avia de decir “gottesco” por aver sido invención de los godos; pero más me cuadra lo que tenemos dicho. Este género de pinturas se hace con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros: al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco”<sup>12</sup>.

Si interesante resulta conocer los argumentos vertidos por Covarrubias sobre el contenido temático, las razones que determinaron el nombre con que son conocidas estas manifestaciones ornamentales y la alusión, aunque él personalmente no la comparte, sobre el origen godo de los grutescos,

con lo que explicita las opiniones al respecto de su época, aún será de mayor interés el extenso comentario que les dedica Ceán Bermúdez en 1827, al amparo de la traducción que hará del *Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño, según los principios de Sultzer y Mengs*<sup>13</sup>, de Francisco Milizia, donde, además de esbozar con certera pincelada aspectos relevantes del término, presenta la primera historia en lengua castellana sobre los grutescos.

Grutescos = Arabescos: “Son unos adornos arbitrarios y caprichosos de arbustos, yerbas, hojas, flores, frutas, pedazos de edificios y de paños o telas, de animales verdaderos o imaginarios, de hombres, mujeres y niños desnudos, o vestidos de otras mil cosas enlazadas o entretexidas con cintas, con bizarría, con gracia y con buen gusto de dibuxo, de claro obscuro y de todos los colores. La pintura enriquece con ellos las salas, las galerías y los gabinetes; y la escultura en baxorelieve, los frisos, las pilastras, los capiteles y otros miembros de la arquitectura.

Milizia atribuye su invención a los romanos; pero hay motivos para creer que fue de los egipcios, quienes mezclaron en sus ornatos hojas de árboles, flores y otras menudencias con esfinges, grifos, centauros y otras figuras alegóricas; y los griegos pudieron haberlos tomado o copiado de las tapicerías orientales, en que estaban tejidos o bordados estos mismos caprichos. De haberlos esculpido los griegos, hay pruebas irrefragables en las ruinas de edificios del mejor tiempo de las bellas artes, como en las del Templo de Apolo Didymeno, cerca de Mileto, cuyos capiteles, frisos y pilastras interiores están llenos de plantas y grifos entrelazados con genios y hojas de acanto, y en otras ciudades arruinadas de la Grecia. De aquí lo llevaron a Roma los destructores de este hermoso país; y como estaban recientemente introducidos en el Imperio de Augusto, Vitrubio los detestaba, llamándoles 'Audacia Aegiptorum'. Con todo esto los romanos adoptaron los Arabescos en la capital y los exten-

dieron en su vasto dominio hasta el Baxo Imperio, usándolos con más o menos elegancia, así en pintura, como en escultura, en proporción del gusto, altura o decadencia en que estuvieron las bellas artes. Aún se conservan en Tarragona, Mérida y en otras ciudades de España trozos de estos Arabescos romanos.

También se llaman grotescos por haberse descubierto en grutas o grottas en italiano.

El primer pintor que se dedicó a estos descubrimientos fue Morto de Feltre, que nació, según sospecho, en la Toscana, a finales del siglo xv. Arrastrado de su vehemente inclinación a las antigüedades y de su genio tétrico, registró todos los subterráneos de Roma, las grutas y los pavimentos de Tívoli, las antiguas murallas de Pozzuolo, los sepulcros de la Campania, las ruinas de Trullo y de otras partes de Italia, donde encontró y copió con prolixidad muchos arabescos romanos, que le hicieron famoso en ese género. Así lo acreditó en muchas obras que dexó en Florencia, Venecia y en otras ciudades, ayudado de su discípulo Andrea Cosimo de Feltrini, que le aventajó en la composición, colorido y buena gracia de tales adornos.

Pero tiempo después se presentó en Roma Juan de Udine, discípulo de Rafael de Urbino, muy aficionado a la caza y a pintar con propiedad cuadrúpedos, aves, flores, frutas y otras cosas campestres. Y como el maestro y el discípulo hubiesen examinado varios trozos de los antiguos arabescos que hallaron pintados en las grutas del palacio de Tito, quiso Rafael que Udine los imitase, para las obras que el Papa León X le había encargado de pintar en las Galerías del Vaticano. Acertó el discípulo en el dibuxo de los adornos grotescos, con gran gusto y placer del maestro; pero no en la brillantez y permanencia del colorido, hasta que volviendo Udine a examinar el estuco con que estaban preparadas las paredes de las grutas de Tito, discurrió con su gran talento rehacer las de las

Galerías del Vaticano con mármol molido, cernido y mezclado con trementina blanca. Estos son los famosos Arabescos que Udine y otros condiscípulos suyos pintaron en las citadas Galerías llamadas las Loggias de Rafael, por la parte que tuvo en la invención, composición y dibujos de las historias allí representadas.

Desde entonces se extendió por toda Europa este género de pinturas, a pesar de ser insignificante, inverosímil y monstruoso. Felipe II, que era inteligente y de buen gusto en las bellas artes, los adoptó para su célebre Monasterio de El Escorial y mandó que Nicolao Granello y Fabricio Castello, hijos de Bergamasco, pintasen las dos salas del Capítulo, su vestíbulo, la sacristía y ante-sacristía y la sala de las Batallas con adorno de grotescos que son unos de los principales ornatos de aquel Monasterio, tanto por lo caprichoso de la invención, cuanto por la ejecución y hermoso colorido y que merecen estar grabados a buril e iluminados con sus mismos colores, para que sean tan conocidos y estimados como los mejores de Italia.

El término 'grotesco' se aplica también en pintura a las figuras ridículas y de viciosas proporciones, como las de enanos, cojos, estropeados, andrajosos & c. y a las que exprimen sus pasiones con gestos y con actitudes violentas y exageradas."

Explicación tan minuciosa y atenta merecería ser contemplada con detenimiento, pero no es éste el momento de hacerlo, ya que los objetivos son de otra índole. Sí interesa destacar algunas de las imprecisiones que la breve historia contiene, como la de aludir a grutas en vez de a ruinas enterradas y sobre todo la de considerar a Morto da Feltro el primer pintor que dedicó su atención a estas manifestaciones, error que tal vez sería más justo imputar a Vasari, que a través de *Le Vite* indujo a confusión a Ceán Bermúdez.

Nadie duda de la importante contribución de Morto da Feltre al estudio y difusión de los grotescos, pero esto no le hace ser el primer artista intere-

sado en estas manifestaciones. Antes que él, otros artistas incorporaron los grutescos a sus composiciones, y entre ellos hay que citar en el campo de la pintura la labor de Andrea Mantegna, Doménico Ghirlandaio, Pinturicchio y Filippino Lippi, entre los más destacados.

En la escultura quedaron sobre todo vinculados a los monumentos sepulcrales, que en el Quattrocento tuvieron una especial significación, y fue notable la labor florentina de los Rossellino y Desiderio de Setignano al igual que las obras romanas de Mino da Fiésolo y Andrea Bregno. Hay que aludir también a Andrea Cotucci, llamado el Sansovino, artista florentino que no debe ser confundido con su paisano Jacopo Sansovino, posterior a él. La obra de Andrea, menos relevante que las de los escultores mencionados, tiene, sin embargo, gran interés por la influencia que directa o indirectamente pudo ejercer en España. Este artista trabajó en Portugal entre 1490 y 1500 y a su paso por nuestro país, tanto a la ida como a su regreso, dejó indicios que permiten suponer su participación en obras tan importantes en este período como fueron la portada del Colegio de la Santa Cruz, en Valladolid, o el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza, en la Catedral de Toledo <sup>14</sup>.

En arquitectura, ejemplo notable y pionero será el Arco de Aragón en Nápoles y fundamentales los focos de Urbino, Milán, Como, Venecia y Pavía, cuyas obras, que cabe situar entre el final del Quattrocento y los albores del siglo XVI, alcanzaron gran difusión por toda Europa y cuya influencia en las labores españolas es incuestionable.

## 2. *Importancia de los grutescos en las teorías del siglo XV.*

Puntualizados aspectos referentes a su denominación y esbozada una historiografía de los grutescos hasta finales del Quattrocento, conviene aún considerar una última cuestión, previa al estudio del lenguaje de los grutescos en España.

Es cierto que el impulso, éxito y difusión de estas manifestaciones tenía su fundamento principal en el interés creciente por la Antigüedad, que se

reflejó en el terreno artístico en la reutilización de un vocabulario clásico largo tiempo olvidado. Pero queda por dilucidar quiénes fueron en última instancia instigadores y responsables de esta adopción en lo que se refiere a los grutescos, si fueron los artistas quienes tomaron libremente la decisión o fueron teóricos de tan gran predicamento en este período como Vitruvio, Alberti o Leonardo quienes indujeron la adopción de estas maneras.

Con muy buen criterio, cuando Ceán Bermúdez hace referencia al origen de los grutescos, busca apoyo en la opinión de Vitruvio, no en vano fue este autor, a través de su tratado *De Architectura*, punto de partida para los teóricos del Quattrocento.

Se ha venido considerando que la gran aceptación dispensada al tratado obedecía a que la obra, escrita en tiempos de Augusto, a quien le fue dedicada, permaneció desconocida hasta el siglo xv. Nada más lejos de la realidad, pues, como bien demuestra Cervera Vera en un profundo estudio sobre el Códice Vitruviano <sup>15</sup>, de él se conocen setenta y nueve copias, fechadas entre el siglo VIII y xv, y esto sin contar los autores que entre el siglo I al VIII hacen referencia al tratado. Pero aún queda un argumento contundente, y es que ya en el siglo XIV se empiezan a comentar las teorías del autor romano a través de las copias que de él poseían Petrarca y Boccaccio.

La causa del gran impacto habrá que fundamentarla en otras razones, entre las que es quizá la más importante el que *De Architectura* fuera redescubierta en un adecuado momento cultural, en el que despuntaba una valoración creciente hacia cuanto hiciera referencia a la Antigüedad. También hay que atribuir parte del mérito a quien fue responsable de su localización en 1416, Poggio Bracciolini <sup>16</sup>, que aprovechando su participación en el Concilio de Constanza (1414-1418), al que acudió como delegado apostólico, supo compaginar su actividad oficial con otra para la que había sido comisionado por Niccolò Niccoli, gran coleccionista de manuscritos y culto personaje del círculo de Cósimo de Medici, esto es, la búsqueda de códices. Con tal motivo recorrió las abadías del sur de Alemania, con tan buena fortuna que en la de Saint Gall dio con seis discursos de Cicerón, el primer Quintiliano completo, que conocido como el manuscrito de Saint Gall,

hoy se encuentra en Zurich, y una copia de *De architectura* de Marco Vitruvio Polión.

Pero Poggio Bracciolini no era sólo un marchante al servicio de coleccionistas, también él sentía un gran interés hacia la antigüedad y realizó una notable labor en pro de la difusión y un más estricto conocimiento de las ruinas clásicas. Así, hacia 1430 escribió *Ruinarum urbis Romae descriptio*, dando a conocer edificios que tan sólo años después ya habrían sufrido grandes transformaciones, daños o mutilaciones, como en el caso de las Termas de Caracalla y Diocleciano, con la pérdida de incrustaciones y columnas. Este hombre culto, coleccionista de inscripciones y bustos y vivamente interesado en la arquitectura, tenía por fuerza que conceder al tratado de Vitruvio un valor que, si bien hasta el momento no le había sido negado, alcanzaría desde entonces altas cotas de consideración que harían de él guía y modelo de los teóricos del Quattrocento.

En Vitruvio los grutescos no recibieron un trato de favor, es más, si se acepta la opinión de Ceán Bermúdez, tal vez recogida de Milizia, Vitruvio los detestaba. Conviene escuchar las razones de tal desagrado que él mismo vertió en *De architectura*:

“La pintura, en realidad, es la representación de una cosa que existe.

Por eso los antiguos que idearon las decoraciones murales idearon... temas inspirados en la Naturaleza.

Pero todos esos cuadros, en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornos de hojas y caulículos o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios y, arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente

al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuitas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca.

Y, sin embargo, estas nuevas modas han prevalecido tanto, que ignorantes censores han pretendido convencernos de la esterilidad del verdadero valor de las artes...

No obstante, hay personas que sin dejar de reconocer como falsas estas cosas, no sólo no las condenan, sino que se complacen en ellas, sin preocuparse de si pueden ser o no ser; y las mentes cegadas por estos falsos juicios no tienen el valor de negar su aprobación a estos absurdos que no pueden ser autorizados ni justificados por las conveniencias. En efecto, no se deben aceptar como buenas las pinturas que no representan la verdad; y aunque estuvieran pintadas con arte y elegancia, no se debe formar un buen juicio de aquellas pinturas cuyo tema no esté al menos de acuerdo con la razón y siempre que no haya en ellas nada que se oponga al buen sentido”<sup>17</sup>.

No debe sorprender este rechazo en alguien que, como Vitruvio, predicó el naturalismo, la verosimilitud, la coherencia y la racionalidad. Tal actitud era compartida por alguno de sus contemporáneos, como Horacio, que en los primeros versos de su *Ars Poética* se manifiesta en términos semejantes al comentar con sarcasmo sobre aquellos pintores que no toman como modelo cuanto de racional y coherente suministra la Naturaleza:

“Si un pintor quisiera disponer bajo una cabeza humana el cuerpo de un caballo y aplicar plumas de diversos colores sobre sus miembros y cuando acabase en horrendo pez negro lo que empezó siendo bella mujer, ¿podrías, inducidos a contemplar tal obra, impedir la risa?”<sup>18</sup>.

A pesar de los juicios peyorativos que sobre ellos vertieron, los grutescos se fueron imponiendo. Queda por considerar si fueron los teóricos del Quattrocento, como Alberti o Leonardo, quienes les prestaron ayuda.

La labor de Alberti como teórico quedó recogida principalmente en tres de sus obras<sup>19</sup>: *De Statua*, la más antigua y menos conocida; *De Pictura*, escrita en 1435, tras una estancia en Roma, y cuya traducción al italiano dedicó en 1436 a Brunelleschi, y por último su obra magna, *De re aedificatoria*, desarrollada en diez libros, que inició probablemente hacia 1443 y fue presentada en 1452 al Papa Nicolás V. Gran conocedor de la obra de Vitruvio<sup>20</sup>, su tratado acusa la influencia del romano, aunque Alberti, lejos de someterse a sus dictámenes, logró expresar libremente su pensamiento propio del hombre renacentista que era. Como tal, en su obra quedan recogidos los planteamientos que predominaban en este período, es decir, una gran admiración por la Antigüedad y el convencimiento de que sólo a través de la imitación de la Naturaleza se podía alcanzar lo que es el fin último del arte, es decir, la Belleza.

El ornamento que para Alberti es “una luz ayudadora de la hermosura” debe como tal tener su fundamento en los modelos que proporciona el mundo real:

“No sólo la figura humana, sino la de todos los animales que percibe la vista son dignos de mirarse. El que se acostumbre a hacerlo todo por el natural tendrá la mano tan hecha a lo bueno que todo lo que ejecute parecerá natural”<sup>21</sup>.

No parece que exista ningún resquicio que permita suponer que Alberti acepta los fantásticos motivos de los grutescos, tanto más cuando dirige una dura crítica a lo que:

“... hacen algunos que sólo buscan la alabanza y el crédito guiados de su propia fantasía sin sujetarse a considerar el natural”<sup>22</sup>.

Sin embargo, de un modo sutil y seguramente no deliberado, permite la entrada a la fantasía en el comentario sobre las sugerencias caprichosas que suministra el mundo real:

“La misma Naturaleza tiene su delicia en ello, pues vemos que en las manchas de los mármoles se representan muchas veces centauros y cabezas de larga barba”<sup>23</sup>.

La aceptación de seres fantásticos cuyo origen se encuentre en la realidad será también compartido por Leonardo da Vinci cuando dice:

“Todo nuestro saber tiene su origen en la percepción. El artista debe imitar a la Naturaleza con fidelidad y no tratar de mejorarla, pues esto lo haría amanerado y poco natural”<sup>24</sup>.

Para que parezca natural un animal fingido, por ejemplo, una serpiente, se le hará la cabeza copiándola de un mastín o perro de muestra, los ojos como los de un gato, las orejas de ístrice, la nariz de lebel, las cejas de león, las sienes de gallo viejo y el cuello de tortuga”<sup>25</sup>.

Queda claro que el ornamento es admitido siempre y cuando guarde fidelidad a los modelos que la propia Naturaleza proporciona y no se incurra en la tentación de dejarse arrastrar por la invención.

En su quehacer artístico, Alberti no desdeñará el empleo de grutescos, pero coherente con su pensamiento sólo aceptará un repertorio procedente de la naturaleza, al que sumará aspectos tomados del vocabulario clásico habitual antes de que se generalizaran los motivos fantásticos. Así dispuso racimos de frutas en Santa María Novella, pájaros entre follaje en Sant' Andrea y láureas con escudos en el Templo Malatestiano.

Los manuscritos latinos tanto de Alberti como de Vitruvio eran conocidos por una minoría y tan sólo en 1485 y 1486, respectivamente, gracias a

la imprenta, sus tratados fueron ampliamente difundidos. La coincidencia de fechas entre esta expansión y el impulso de los grutescos hacia una temática fantástica podría a primera vista ser juzgada como consecuencia del respaldo de las prédicas de estos textos, lo que, evidentemente, como se ha visto en los comentarios de los teóricos, distaba mucho de ser así. El creciente desarrollo de los grutescos no dependió de los teóricos, sino que fueron los artistas los responsables de su empleo, evolución y éxito.

En España, en cambio, los artistas sí se harán eco de las ideas de Alberti, adoptando para sus grutescos, en las primeras manifestaciones protorre- nacentistas, un repertorio compuesto por motivos tomados de la naturaleza y del mundo clásico, hasta que entrado el siglo XVI, e influidos por las composiciones fantásticas traídas a España por artistas italianos, modificarán sus esquemas iniciales.

*De architectura* y *De re aedificatoria* eran conocidos en España. Del primero se sabe que existían copias manuscritas, que hoy se encuentran en El Escorial, Toledo y Valencia, anteriores a la imprenta <sup>26</sup>. Las ediciones príncipe de ambos tratados hicieron su entrada en nuestro país casi simultáneamente a la incorporación de grutescos en la arquitectura y tal vez tenga su base en esta coincidencia el hecho de que los artistas españoles se ciñeran a las indicaciones de Alberti, tomando inicialmente como modelo la Naturaleza, para paulatinamente ir enriqueciendo sus composiciones con otros motivos procedentes de la Antigüedad.

Serían, por tanto, los teóricos italianos del siglo XV quienes en cierta medida dictaron las pautas que determinaron la respuesta de los grutescos españoles al menos en sus primeras manifestaciones. No es posible buscar esta influencia en fuentes españolas, ya que el primer tratado escrito en castellano, las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, fue publicado en la tardía fecha de 1526.

### *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*

Si es indudable que la difusión y éxito de los grutescos dependió en gran medida del énfasis con que fueron adoptados por los artistas, no es menos la responsabilidad que como protectores de las artes corresponderá a los mecenas. Gracias a los Montefeltro, Gonzaga, D'Este, Sforza, Visconti, Malatesta, Médici y la Iglesia se pudieron escribir tan gloriosas páginas del arte.

Al igual que en Italia, donde los nombres de estos impulsores se vieron estrechamente vinculados a grandes realizaciones artísticas, en España será a los Mendoza a quienes con justicia hay que conceder el mérito de ser los que dieron impulso a las nuevas tendencias. Sin ser los más ilustres entre la nobleza española, ni los más poderosos, ni siquiera los que poseían mayores riquezas, sí serán, en opinión de los historiadores de este período, los responsables de la introducción del Renacimiento en España.

Ramas de un tronco que tiene en el marqués de Santillana su más ilustre representante por su "gran cultura, deseo de información de todas las letras antiguas y modernas, vasta curiosidad, cultura universal, excepcional en un hombre de su condición y de su tiempo", según refiere con justeza Lafuente Ferrari <sup>27</sup>, serán algunos de sus hijos dignos herederos de sus inquietudes artísticas. Entre los que demostraron interés por la arquitectura destaca el primogénito, Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado, que emprendió la construcción del castillo de Manzanares. Otra hija, Mencía de Mendoza, casada con el Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, fue a quien la posteridad debe la empresa que cristalizó en una de las joyas de la catedral de Burgos, la capilla del Condestable, donde ella y su esposo tienen cumplida sepultura. Sin embargo, y aunque en ambas obras citadas ya despuntan notables brotes renacentistas, están ambas concebidas esencialmente en el estilo precedente de raíz gótica.

Corresponderá a otro de los hijos, el quinto, destinado desde la cuna al servicio de la Iglesia, el ser considerado el introductor de las nuevas formas en España. Fue este personaje, Pedro González de Mendoza <sup>28</sup>, figura pre-

dominante dentro del panorama político, social, eclesiástico y cultural del momento en que le correspondió vivir. Alcanzó las más altas cotas a que se podía llegar en la jerarquía eclesiástica, al ser nombrado Arzobispo de Toledo, accediendo a la silla Primada desde la sede de Sevilla, sin omitir que años antes le había sido concedido el capelo cardenalicio y que bajo este título de Gran Cardenal de España será conocido en la Historia. Consejero de los Reyes Católicos, llegó a ser considerado por los cronistas de la época, por el extraordinario poder que se le confirió, con el secreto título de tercer rey de España.

Pero su más importante labor, referente al tema que aquí interesa, fue el que desarrolló como mentor espiritual de la familia, congregando en torno a sí a cuantos familiares, consanguíneos o no, deseaban educación y consejo. Esto fue lo que Tormo bautizó bajo el oportuno nombre de “la piña de los Mendoza”, que comportaba no sólo estrechos vínculos de sangre, sino también de afecto y cultura comúnmente compartidos. En estas circunstancias es explicable que sea no sólo él, sino sus descendientes, hijos y sobrinos, quienes con mayor calor abracen la causa renacentista, habida cuenta de que el mismo Cardenal no ocultaba su inclinación por las nuevas formas, como tuvo ocasión de poner de manifiesto a lo largo de su vida.

Nada extraño tiene que influyera en la que se puede considerar primera de las obras que, de acuerdo con el nuevo vocabulario, se realizarán en España, esto es, el palacio que Luis de la Cerda y Mendoza, sobrino del Gran Cardenal y primer duque de Medinaceli, decidiera construir en sus feudos de Cogolludo<sup>29</sup>, próximos a la localidad que da su nombre al ducado. Será éste un palacio trazado según los dictámenes italianos referentes a un nuevo concepto de vivienda urbana. Edificio unitario que sin abandonar su raíz medieval, trata de incorporar un nuevo talante, abriendo sus muros al exterior con la clara intención de abandonar esquemas defensivos tan necesarios en tiempos precedentes. Acceso, estancias nobles, alegre patio, ofrecen en el palacio de Cogolludo un vocabulario que acusa, por su clara intención abierta y comunicativa, nuevos modos, nuevas maneras y nuevos planteamientos.

La ornamentación, que envuelve chimeneas, recerca huecos, enriquece capiteles y sella con su signo la portada de acceso, es también parte importante a la hora de adscribir esta obra al protorrenacimiento.

Centrando la atención en la portada resulta evidente, tanto en lo que se refiere a la composición como en el lenguaje de los grutescos, que es obra emprendida al dictado de unas normas que aún no habían sido correctamente asumidas. La imperfección de sus quiebros, tangencias y correspondencias métricas ponen de manifiesto la torpeza bien intencionada con que fueron trazados, con el fin de resolver una situación para la que faltaba experiencia y conocimientos más profundos.

El mismo planteamiento se refleja en el vocabulario de los grutescos, compuestos por largas ramas, zarcillos, racimos de frutas, palmetas de gramineas, esto es, un repertorio exclusivamente vegetal.

El convento de San Antonio de Mondéjar fue fundado por otro sobrino del Gran Cardenal, el segundo conde de Tendilla, Iñigo López de Mendoza, cuyo “estoque”, según Elías Tormo, fue el que “abrió la brecha para la entrada del Renacimiento en España”<sup>30</sup>. Ya presenta, al menos en la portada de la iglesia, soluciones compositivas que suponen un avance, si se contempla el mayor rigor con el que son aplicados los cánones clásicos, al igual que sus grutescos acusan un enriquecimiento de su temática, al incorporar delfines, ángeles y cuernos de la abundancia tan usuales en el repertorio de la Antigüedad.

Otro paso más será el que acusa la composición de la parte renacentista que por encargo del Gran Cardenal llevará a cabo Lorenzo Vázquez en el Colegio de la Santa Cruz en Valladolid<sup>31</sup>. La solución que aquí se muestra ya da pruebas de dominio sobre la manera de disponer los elementos. La corrección clásica de la que hace gala esta fachada, dentro de una lectura escalonada que tiene su origen en el palacio de Cogolludo, es impecable. El artista ha conseguido aquí la expresión correcta, y como refrendo a este discurso también sus grutescos gozan de una labra y unos motivos más elaborados que los mostrados anteriormente, al presentar tallados delicadamente y con gran detalle, delfines, jarrones, ángeles, a los que incorpora

nuevos elementos como grifos alados enfrentados a un jarrón ante el que alzan una de sus patas, así como en los flameros, a los que se concede un papel predominante, situará una figura que no tiene precedente en el arte hispano: extraño híbrido con humana cabeza calva cuyo cuello aparece envuelto por una imponente gorguera.

Siguiendo la relación de obras vinculadas a la familia, es necesario mencionar el palacio Mendoza <sup>32</sup> en la ciudad de Guadalajara. Este palacio, mandado construir por uno de los hijos del duque del Infantado, sobrino, por tanto, del Gran Cardenal, presenta unos esquemas distintos a los que venían siendo habituales en las tres obras citadas anteriormente. En la fachada, discreta y plana, del palacio se presenta una portada en cuyo desarrollo, de pequeña escala, domina la presencia de pilastras con grutescos cuya temática es rotundamente nueva, ya que el repertorio bélico de trofeos de guerra, armas, escudos, cascos y armaduras aún no había hecho acto de presencia en España.

Una de las razones que justificaría el cambio temático sería el conocimiento por parte del artista de una nueva fuente que le sirviera de inspiración y que pudo ser un cuaderno de dibujos de los que ya se ha comentado su importancia como transmisores de los descubrimientos del mundo clásico, al hablar de la Domus Aurea. Posiblemente el *Codex Escorialensis*, que presenta un variado repertorio de trofeos bélicos <sup>33</sup>, pudiera sugerir al artista la conveniencia de adoptar estos temas, tanto más cuanto el propietario, Antonio de Mendoza, fue un destacado guerrero que contaba con una de las armerías mejor guarnecidas de su época.

Si la influencia del *Codex Escorialensis* ya se detecta en el cambio temático que acusa el palacio Mendoza en Guadalajara hacia 1506, se presentará con mayor claridad y con logros más perfilados y elaborados en las labores del patio del palacio de La Calahorra a partir de 1509. Aquí el *Codex Escorialensis* más que sugerir un repertorio suministrará la base que sirva de sustento a composiciones de carácter simbólico. Si hasta ahora en España los grutescos servían de refuerzo a los elementos arquitectónicos, serán aquí vehículo de mensajes cuya trascendencia, expresada de manera

simbólica, es exponente de unas intenciones y una cultura humanista. No es casual que su mecenas, Rodrigo de Vivar y Mendoza, primogénito del Gran Cardenal, expresase a través de figuras mitológicas, con un lenguaje que sólo los iniciados podían entender, el gran amor que sentía por su esposa, María de Fonseca, al igual que les hacía partícipes de su honda preocupación por el Más Allá.

Las obras de este palacio<sup>34</sup>, construido en el interior de una fortaleza que perteneció al Gran Cardenal, fueron iniciadas con anterioridad a 1509 y posiblemente bajo la dirección de Lorenzo Vázquez, el arquitecto de los Mendoza. Tal vez descontento el marqués con la labor realizada por los españoles o deseando acelerar el ritmo de la obra, contrató en 1509 con artistas italianos, ligures y lombardos, bajo la dirección del genovés Michele Carlone.

Fue la labor de estos artistas italianos la que introdujo en el repertorio de los grutescos hispanos un importante cambio al incorporar a la temática precedente, naturalista y real, un vocabulario fantástico. El nuevo planteamiento formal tuvo extraordinaria acogida, generándose desde entonces una corriente cuyo impacto se dejará sentir de inmediato.

El palacio de Vélez Blanco<sup>35</sup> será uno de los primeros en acusarlo. Próximo geográficamente y unido por vínculos familiares con el marqués de Zenete, es muy posible que el marqués de Vélez, que había iniciado la construcción de su palacio también en el interior de una fortaleza en 1506, acogiera, para dar fin a la obra, a los artistas que habían trabajado anteriormente en la Calahorra, finalizada en 1512. En el lapso de tres años que medió hasta la terminación en 1515 del Vélez Blanco los artistas supieron dulcificar las trazas del patio, toscamente compuesto, con labores de grutescos que guardan estrecha relación con los de la Calahorra. Aunque es difícil precisar si fue obra de artistas italianos o fruto de la asimilación de maestros españoles, ya que está por hacer un estudio profundo de estos ornamentos, ausentes de España desde 1904 y que actualmente se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York.

En la segunda década del siglo XVI y asentando sobre los balbucesos al-

carreños de la escuela de Lorenzo Vázquez y sobre las primeras labores de los maestros italianos venidos a España, habrá que añadir las realizaciones de los artistas españoles formados en Italia. Resultado de ello será la aparición de diversos focos repartidos por toda la geografía española, cuyas manifestaciones ornamentales, aun guardando fidelidad, en mayor o menor grado, a los antecedentes protorrenacentistas, acuñarán un vocabulario que les caracterizará. Surgen así las escuelas de Sigüenza, Toledo, Sevilla, Granada, Burgos y Salamanca.

Figura de excepción dentro del panorama artístico de este período será Diego de Siloe.

## EL LENGUAJE DE LOS GRUTESCOS EN DIEGO DE SILOE

### I. *La Escalera Dorada.*

De los orígenes de este gran artista se sabe que nació a finales del siglo xv, de padre flamenco, entallador e imaginero, y que pasó parte de su juventud en Italia, donde existen documentos que lo presentan como colaborador de Bartolomé Ordóñez en un retablo de mármol para la Capilla de los Caraccioli en Nápoles, en el año 1517. Poco después, en ese mismo año, los dos artistas regresan a España y juntos trabajan en la sillería del Coro de la Catedral de Barcelona, donde Siloe ya da muestras de conocer la obra de Miguel Angel <sup>36</sup>.

La siguiente etapa de su vida se va a centrar en Burgos, su tierra natal, despreciando la gran atracción que sobre los artistas ejercía Granada, donde se desarrollaba una actividad febril. Asentado en Burgos recibe el 2 de julio de 1519 el encargo de labrar un sepulcro para el obispo Luis de Acuña, que resolvió adoptando un esquema exento, simplificación de los que Fancelli había introducido en España para los enterramientos regios del Príncipe Juan y de los Reyes Católicos, que a su vez derivaba del monumento sepulcral de Sixto IV en Roma, obra de Pollaiuolo.

La ornamentación que Diego de Siloe dispone en zócalos, molduras y almohadones donde reposa la cabeza del yacente, ofrece un repertorio simple, estrictamente vegetal, formado por menudas hojas y cogollos repetidos.

Bien distinta será, y por ello conviene acentuar el contraste, la ornamentación que disponga en la obra que le fue encargada poco después, también en la Catedral de Burgos: la Escalera Dorada. Esta obra bastaría para mostrar el gran potencial creador del artista, tanto por la ingeniosa solución con que resolvió el acentuado desnivel existente desde el acceso exterior hasta su desembarco en el suelo del crucero, sin entorpecer el paso por la ya existente puerta de la Pellejería, como por los motivos ornamentales del conjunto.

Los aspectos concernientes a la estructura de la escalera y los precedentes italianos que inspiraron esta solución, con origen en el Templo de la Fortuna en Palestrina, y cuyo esquema, retomado por Bramante en su proyecto para el Patio del Belvedere en el Vaticano, pudiera haber sido conocido por Siloe durante su estancia en Italia, han sido ampliamente estudiados<sup>37</sup>. No ha merecido igual tratamiento el lenguaje de los grutescos, que será precisamente el aspecto en que se va a centrar este estudio.

Cabe distinguir, dentro de la ornamentación que presenta la Escalera Dorada, dos planteamientos distintos. Uno está formado por figuras de gran relieve y tamaño, en su mayor parte "putti" en posturas diversas, que Siloe

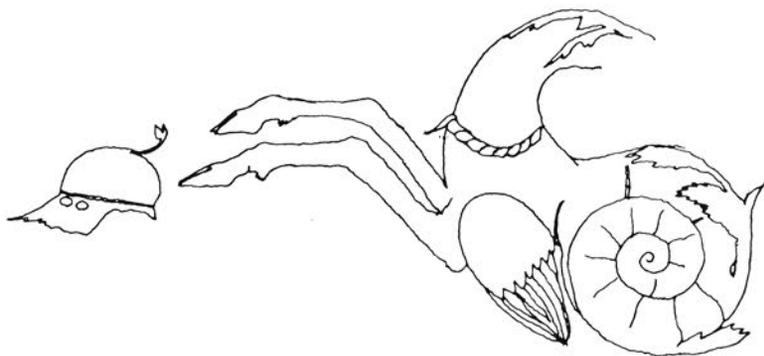


FIG. 1. Escalera Dorada. Detalle del primer tramo.  
(Dibujo de la autora.)

situará tanto en grandes paños como en la coronación de áticos. El otro, compuesto por bajorrelieves casi planos, será donde el artista vierta un mundo fantástico pleno de referencias oníricas, situado en lugares menos prominentes, casi ocultos, de tal manera que no fueran visibles más que al lector interesado en descubrir las excitantes sugerencias allí labradas. A éstos va dedicado el análisis.



FIG. 2. Escalera Dorada. Detalle del primer tramo.

(Dibujo de la autora.)



FIG. 2 a. Detalle de un grabado de Nicoletto Rossetti da Módena.

Dispuso en el paño de la escalera, correspondiente al primer tramo inferior, animales de largo cuello y afilado pico, junto a otros de mayor tamaño con larga cola de dragón y patas delanteras acabadas en pezuña (Figs. 1 y 2). En cada uno de los paños correspondientes a los segundos tramos ordenó, en el centro, un nicho flanqueado por columnas de sección circular con grutescos, cuyo precedente, genuinamente español, se encuentra en las primeras manifestaciones alcarreñas del protorrenacimiento, con la excepción de que Siloe añadirá un motivo nuevo: pájaros que asientan sobre nidos o jarrones estriados (Fig. 3).

Ocupan las enjutas de cada nicho dos pájaros de aspecto feroz, afilado pico y grandes garras, con plumaje formado por hojas de acanto (Fig. 4). Junto al nicho y en los extremos están dos figuras, una a cada lado, de

hombres desnudos que portan cartelas y cabalgan a lomos de fantásticos animales. Son de gran dimensión y en ellos ya vio Wethey el influjo de los desnudos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina. Procedentes del mundo fantástico serán otros animales semiocultos en un rincón del segundo tramo, con alas desplegadas y larga cola de serpiente marina (Fig. 20).

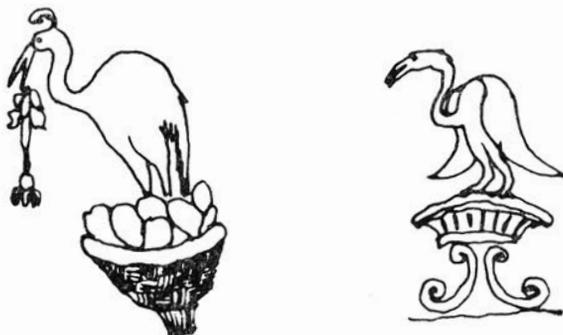


FIG. 3. Escalera Dorada. Detalle de los grutescos de las columnas del segundo paño.

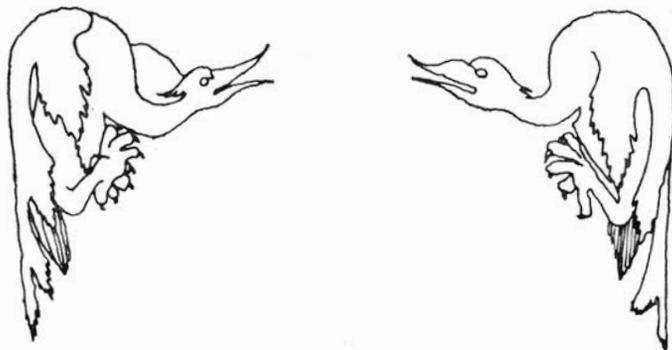


FIG. 4. Escalera Dorada. Detalle de las enjutas.  
(Dibujos de la autora.)

Una referencia más a la influencia de Miguel Angel volverá a aparecer en las columnas que enmarcan el nicho central, situado en la primera meteta de la escalera. A diferencia de las anteriores, éstas presentan fuste irregular, compuesto por tambores de diferente sección y cuyos precedentes

lombardos dejaron en el palacio de La Calahorra tan delicadas muestras. Situado en el primer tambor, una pareja de atlantes desnudos modelados con gran maestría (Fig. 11) y sobre ellos un deforme animal enmascarado por un plumaje de hojas de acanto (Fig. 13).

Hasta aquí la disposición del repertorio parece inconexa y desordenada, aunque ya destacan como motivos recurrentes las aves de largo pico y cuello retorcido junto a seres reales delicadamente dibujados y animales irreales.

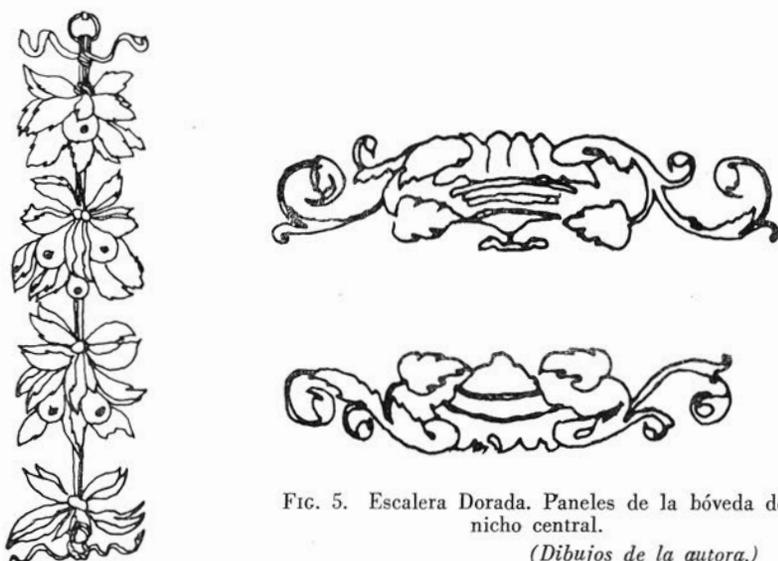


FIG. 5. Escalera Dorada. Paneles de la bóveda del nicho central.  
(Dibujos de la autora.)

Será en la bóveda del nicho central donde se den cita los grutescos más peculiares de la Escalera Dorada. Ordenados en once paneles, la distribución temática de estas composiciones es deliberada, reservando para aquellos más señalados estructuralmente, como son los arranques y la culminación (Fig. 5), un repertorio vegetal de largas ramas y racimos de frutas y hojas que penden de una cinta anudada a una argolla. Precedentes españoles de este esquema se encuentran en el palacio de Cogolludo y en el palacio de La Calahorra. En los cuatro paneles (Fig. 6) de la izquierda se da entrada a un mundo fantástico, con algunas figuras semejantes a las

mostradas en los paños de la escalera. Presenta el primero (Fig. 6 a), en sentido ascendente, un animal de largo cuello retorcido, afilado pico, cola rizada y plumaje de hojas, que porta sobre su cabeza un historiado jarrón estriado del que asoman flores. La composición siguiente mostrará en la base un cuadrúpedo arrojando llamas por la boca, sobre el que asienta una figura semejante a la del panel anterior en cuanto al cuello tortuoso y largo pico, pero no en su cuerpo, formado aquí por un gran cogollo del que nacen sus dos extremidades inferiores. Sobre la cabeza un ave semejante, pero de menor tamaño, sujeta con su pico una sencilla guirnalda, que encuentra su correspondencia simétrica en otra que pende anudada a su cola (Fig. 6 b).

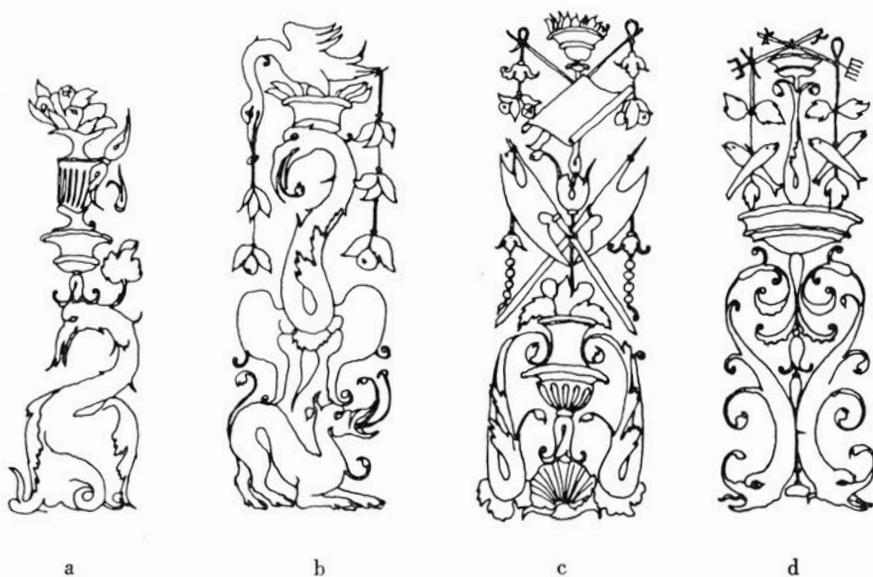


FIG. 6. Escalera Dorada. Paneles de la bóveda del nicho central.  
(Dibujos de la autora.)

En el siguiente panel, tanto el esquema compositivo como la temática varían notablemente. Aquí son grandes cogollos, venera, picas cruzadas y pergamino los que, adoptando el esquema de “candelieri”, resuelvan la composición (Fig. 6 c).

Semejante será el planteamiento que dicte el siguiente panel, que presenta en su base, y por vez primera en Siloe, dos delfines, enmascarados bajo la apariencia de dos grandes cogollos, sobre los que descansa un jarrón y sobre él un pequeño tridente, cruzado con una parrilla igualmente esquemática, que sirve de soporte a un motivo sin precedente en la temática de los grutescos protorenacentistas hispanos, formado por dos parejas de pecillos que, cruzados, penden a uno y otro lado del eje central (Fig. 6 d).

En el lado derecho del panel de coronación y siguiendo el sentido descendente se sucederán otras cuatro composiciones (Fig. 7), cuyo lenguaje ofrecerá soluciones diferentes, tal como ya había ocurrido en los anteriores. El primero será un esquema sin bestiario, que parte de un jarrón del que pende una guirnalda de cuentas, sobre él un cogollo rizado sustenta una cartela en la que descansa otro jarrón. El empleo de cartelas será frecuente en la Escalera Dorada, aunque generalmente dotadas de gran dimensión y situación predominante (Fig. 7 a).

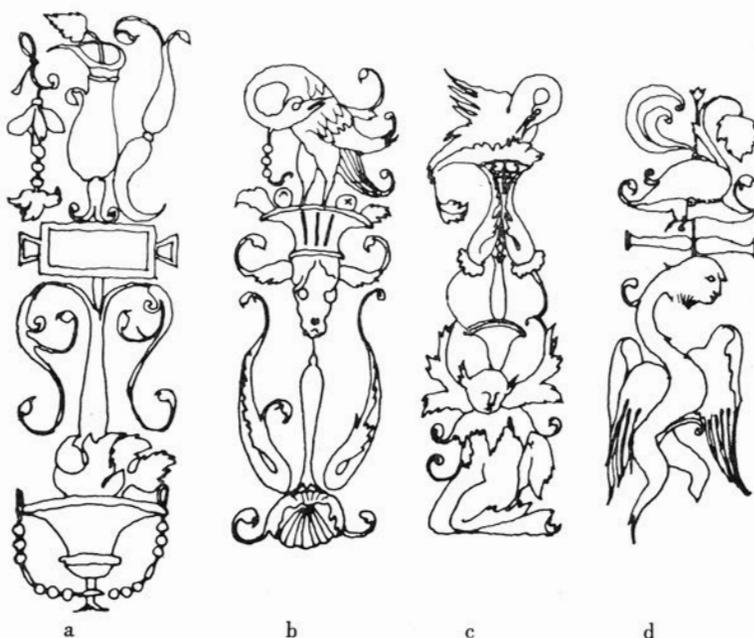


FIG. 7. Escalera Dorada. Paneles de la bóveda del nicho central.  
(Dibujos de la autora.)

El contiguo es un esquema con repertorio familiar en Siloe, venera, cogollos de gran desarrollo, aves de tortuoso cuello y jarrón estriado. Pero ofrece también un motivo nuevo en el bucráneo situado en el centro (Fig. 7 b).

Igualmente singular será la figura mitad duende, mitad vegetal, en la base del esquema siguiente, que sobre su cabeza soporta un motivo formado por dos cogollos que sirve de sustento a un nido, en el que reposa un ave de características similares a los ya mostrados (Fig. 7 c).

Y por último un panel que presenta en su base un motivo con referencias antropomórficas, salvo por su desmesurado cuello y por disponer de alas en lugar de brazos; sobre tan singular figura, de un mástil, penden un roleo y un casco de guerra adornado de plumas (Fig. 7 d).

El estudio del lenguaje de los grutescos en Diego de Siloe no concluye con la lectura pormenorizada de su morfología, sino que es ahí precisamente donde comienza. La labor de análisis tiene por precisión que partir de la exposición exhaustiva de su repertorio, sin la cual posiblemente se dejaran de percibir, en tan complejas composiciones, matices que permitirán establecer aspectos referentes a la poética del artista.

De la lectura formal del repertorio de la Escalera Dorada se hace patente la convivencia de delicados "putti" de gran tamaño y acusado bulto, dispuestos en lugares claramente visibles, junto a un repertorio que recibe distinto tratamiento y que está formado por figuras inspiradas en el más puro humanismo clásico, al igual que por otras oníricas y fantásticas, colocando todo ello sin una aparente estructuración, a excepción de los espacios acotados en la bóveda del nicho central, enjutas y columnas.

Esta peculiaridad de disponer, de un modo indiscriminado y con aparente desorden, en lugares secundarios, permite aventurar la suposición de que Siloe ensayaba aquí su primer repertorio, y evidenciaba en ello sus búsquedas y sus intenciones. Evidentemente, siente un gran interés por las figuras fantásticas, terribles y diabólicas, pero esto no le hace olvidar su aprendizaje italiano, latente en el humanismo con el que trata a sus figuras;

no rechaza crear un vínculo entre el mundo real y el fantástico, aunque tampoco establezca entre ellos una íntima convivencia y, en cambio, no muestra interés por dulcificar sus composiciones con la ayuda del ornamento vegetal, aspecto éste que será determinante en las creaciones italianas.

En la actitud experimental de Diego de Siloe pudo intervenir alguna de las fuentes en que habitualmente se inspiraron los artistas para la elaboración de sus repertorios, bien fuera a través de libros, cuadernos de dibujos o acaso grabados, que gracias a las nuevas técnicas de impresión alcanzaron gran impulso en España, que mantenía relaciones comerciales con los más importantes centros editoriales europeos<sup>38</sup>. Prueba de la influencia de los grabados será el púlpito de Nicolás de Vergara en San Esteban de Burgos, basado en un diseño de Zoan Andrea o que Israel van Meckenen sirva de modelo para las composiciones de la barandilla de la escalera de la Universidad de Salamanca<sup>39</sup>. Pero será la obra de Nicoletto Rosex da Módena la que interese especialmente, no tanto porque fuera el autor de un grabado que sirvió de inspiración al maestro que labró los paneles del primer cuerpo de la Universidad salmantina, sino por la influencia que tal vez ejerció en Diego de Siloe.

Nicoletto Rosex da Módena desarrolló su actividad artística en la primera década del siglo xvi. Formado en la escuela de Durero y Mantegna, se dedicó especialmente a temas mitológicos y religiosos, dedicando especial atención a los ornamentos arquitectónicos y a los grutescos<sup>40</sup>. Prueba de este interés será la visita que en 1507 hizo a la Domus Aurea, de la que dejó constancia en un "graffiti" señalando nombre y fecha<sup>41</sup>.

Entre su producción de cerca de ochenta obras, de las que sólo dos están fechadas por el artista en 1500 y 1512, interesan algunos grabados que en opinión de Berliner<sup>42</sup> fueron realizados hacia 1510. En estas composiciones del grabador italiano se acusa la conjunción del mundo real, formado por figuras humanas perfectamente dibujadas y de grata apariencia, junto a monstruosos animales (Fig. 8).

Un esquema semejante, conceptualmente hablando, será por el que Diego de Siloe muestre sus preferencias, adoptándolo en la Escalera Dorada, pero

serán también sus aves, tal vez exagerada interpretación de garzas reales, las que refuerzan la hipótesis de que el artista burgalés pudo haber encontrado en Nicoletto Rosex da Módena la fuente de inspiración en su entrada al mundo de los grutescos.

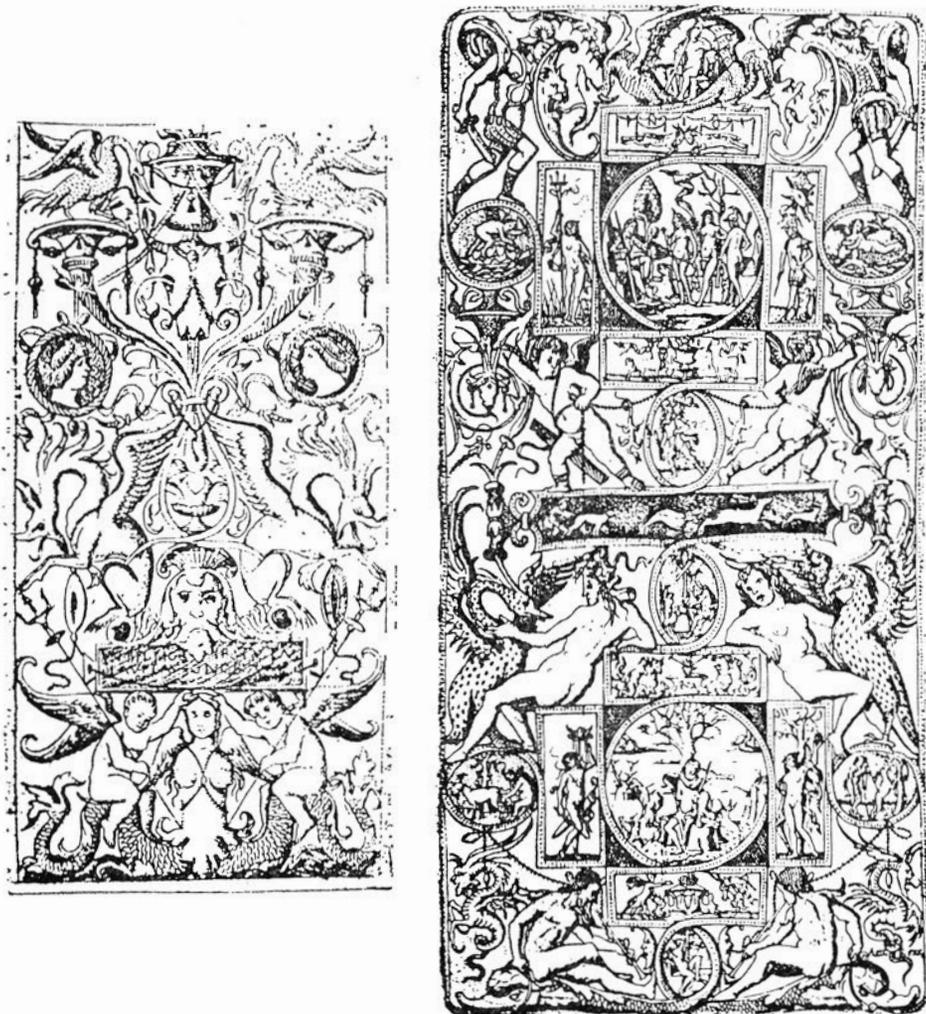


FIG. 8. Grabados de Nicoletto Rosex da Módena.

### *Los paneles de grutescos del cimborrio de la Catedral de Burgos*

El primitivo cimborrio de la Catedral burgalesa, joya preciada que mereció encendidos elogios en su tiempo, fue levantado durante el mandato del obispo Acuña por Juan de Colonia. Las obras, ya iniciadas en 1466, proseguían en 1502 bajo la dirección de Simón de Colonia. Finalizada la obra, en 1535 dio los primeros síntomas de ruina, que se confirmaron cuando en 1539 se produjo el hundimiento<sup>43</sup>.

El análisis estructural de la Catedral, en cuyo acusado crucero se concretan los cuatro pilares que lo sustentan, da opción a suponer que la caída del cimborrio, de afectar totalmente a los pilares, como sostiene Lampérez<sup>44</sup>, hubiera conducido a una ruina de magnas proporciones al afectar a todos los tramos circundantes, rompiendo la cadena de empujes del abovedado sistema estructural gótico. La alternativa que parece más coherente con las noticias que se tienen de la reparación de la obra es la de que el desplome del cimborrio fue parcial, sin afectar a la estructura sustentante principal, que lo es también del resto del templo.

Este comentario previo tiene por objeto establecer y puntualizar la permanencia de los pilares y más concretamente de sus basas, ya que en el perfil octogonal de las mismas y en alternancia con relieves de medallones, se encuentran los paneles de grutescos que conviene estudiar ahora.

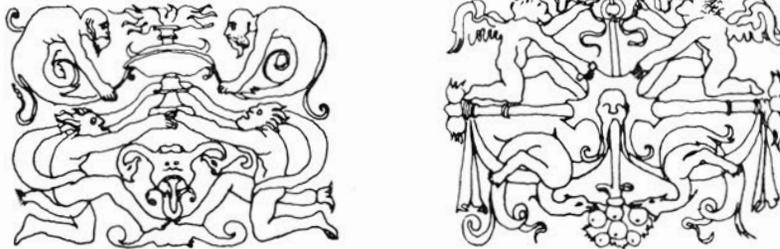
La existencia de los paneles con anterioridad al hundimiento desecha la intervención en los mismos de los artistas que quedaron encargados de elevar el segundo y definitivo cimborrio. A mayor abundamiento, la sillaría del coro, realizada entre 1505 y 1509, estuvo inicialmente situada entre el crucero y el presbiterio hasta que en 1535 se dispuso su colocación en el lugar que actualmente ocupa<sup>45</sup>. El acoplamiento entre el mobiliario y las basas de piedra afecta a dos de ellas que, en desprecio de sus frentes, quedan parcialmente ocultas y con encuentros mal conformados, lo que induce a pensar que los paneles se encontraban ya labrados antes de 1535.

Procede sobre esta base plantear quién pudo ser su autor, incógnita a la que hasta ahora no se le ha dado respuesta concreta. La hipótesis que aquí

se va a defender, tomando como argumento el análisis de los grutescos, es que el autor de estos paneles posiblemente fuera el mismo Diego de Siloe.

Estos ornamentos quedan inscritos en un marco de proporción rectangular y su esquema compositivo obedece a dos planteamientos. Uno configurado por figuras asimétricas y el otro, más generalizado, ofrece complejas soluciones dispuestas en torno a un eje de simetría y, a su vez, compartimentando el cuadro en dos niveles. La deliberada intención de orden que en la Escalera Dorada no llegó a cristalizar y de la que sí hacen alarde estos últimos esquemas indican un grado de madurez que permite suponer que fueran concebidos posteriormente.

Atendiendo a contenidos formales, también se recogerán referencias que refuercen esta suposición.



Figs. 9 y 10. Panel del cimborrio.  
(Dibujos de la autora.)

Uno de los paneles (Fig. 9) de esquema simétrico presenta en el plano superior una pareja de genios que emergen de un jarrón y en el inferior dos hombres, apenas cubiertos por un paño, que puestos de rodillas sujetan dicho jarrón. Muestran éstos gran semejanza con los que presenta otro panel (Fig. 10), salvo que aquí están situados en el nivel superior y con alas en la espalda. Debajo de ellos dos aves de largo cuello y cola rizada picotearán los frutos de un racimo central.

Tanto la pareja humana como los ángeles, en uno y otro panel, tienen una actitud y postura semejantes a las de las figuras que sujetan el escudo de los Velasco-Mendoza en la parte superior de la Capilla del Condestable,

obra de Cristóbal de Andino, cuyas trazas fueron diseñadas por Diego de Siloe<sup>46</sup> posiblemente cuando en 1523 trabajaba en la misma Capilla, lo que permite situar los paneles en torno a esta fecha.

Junto a esta referencia a un diseño de Siloe se encuentran en otros paneles motivos que guardan relación con la Escalera Dorada.

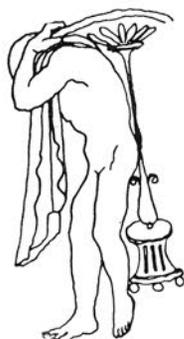


FIG. 11. Escalera Dorada.  
Detalle del primer tambor  
de la columna del nicho  
central.

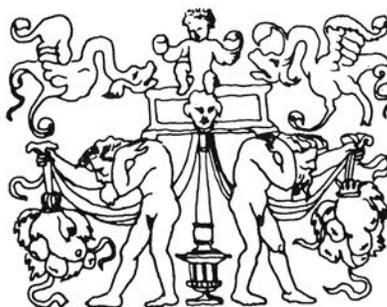


FIG. 12. Panel del cimborrio.

(Dibujos de la autora.)

Quizá sea uno de los más acusados el que, retomando la figura del atlante, situado en el primer tambor de las columnas que flanquean el nicho central de la Escalera (Fig. 11), disponga en el nivel inferior de otro de los paneles (Fig. 12), ocupando el superior con dos aves cinecéfalas que descansan su cabeza en una cartela que sirve de asiento a un angelito.

No serán sólo las figuras de resonancia humanística las que servirán de enlace entre estas labores y la obra precedente de Siloe, pues en otros paneles los vínculos se establecerán a través de animales fantásticos, como será el animal situado en el segundo tambor de la columna del nicho central (Fig. 13) con pelaje formado por hojas y fauces desmesuradamente abiertas, que encontrará su réplica en los situados en la base de un panel (Fig. 14), naciendo de un gran cogollo. Sobre ellos, dos genios malignos,

similares a los de la figura 9, ilustran la recurrencia del lenguaje del artista.

Abundando en el repertorio fantástico, un panel que responde a un esquema vertical asimétrico (Fig. 15) muestra en su base un roleo sobre el que asienta una deforme figura con cuerpo y cabeza humanas y peludas patas terminadas en garras, que en su espalda, cubierta con un manto de



FIG. 13. Escalera Dorada.  
Detalle del segundo tambor  
de la columna del nicho  
central.

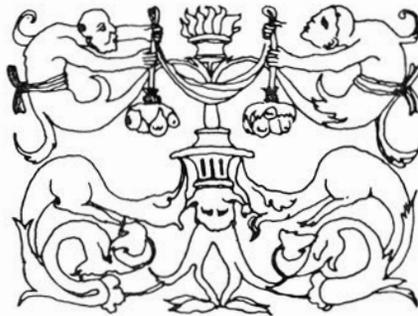


FIG. 14. Panel del cimborrio.  
(Dibujos de la autora.)

hojas, se eleva un cogollo del que nacerá un ser alado con cola de dragón y faz humana a modo de máscara semejante al que se sitúa en el frente de uno de los pedestales que en la Escalera Dorada sustentan la barandilla (Fig. 16).

De igual manera otro animal situado en otro de los pedestales (Fig. 17) servirá de antecedente al que hay en un panel y que muestra una bestia sobre dos patas de la que nacen cogollos y ramas (Fig. 18).

Otro aspecto que en la Escalera Dorada se le concedió especial atención también aquí será tratado. Los “putti” no desaparecen del repertorio de Diego de Siloe. Varios serán los paneles del cimborrio (Fig. 19) que los incluyan en sus composiciones, con la salvedad de que aquí no estarán agru-

pados con otros de sus mismas características, como en el gran paño de la escalera, sino que compartirán la composición con seres fantásticos y de terrible apariencia.



FIG. 15. Panel del cimborrio.



FIGS. 16 y 17. Escalera Dorada. Detalle de un pedestal.



FIG. 18. Panel del cimborrio.

(Dibujos de la autora.)

Estos animales ofrecerán aspectos que ya habían mostrado en la escalera, figuras aladas con larga cola de serpiente marina (Fig. 20), que a su vez remiten a las interpretaciones de los grabados de Nicoletto Rossetti da Módena: aves agresivas de fauces abiertas y feroces, alas desplegadas y lengua proboscídea (Fig. 21).

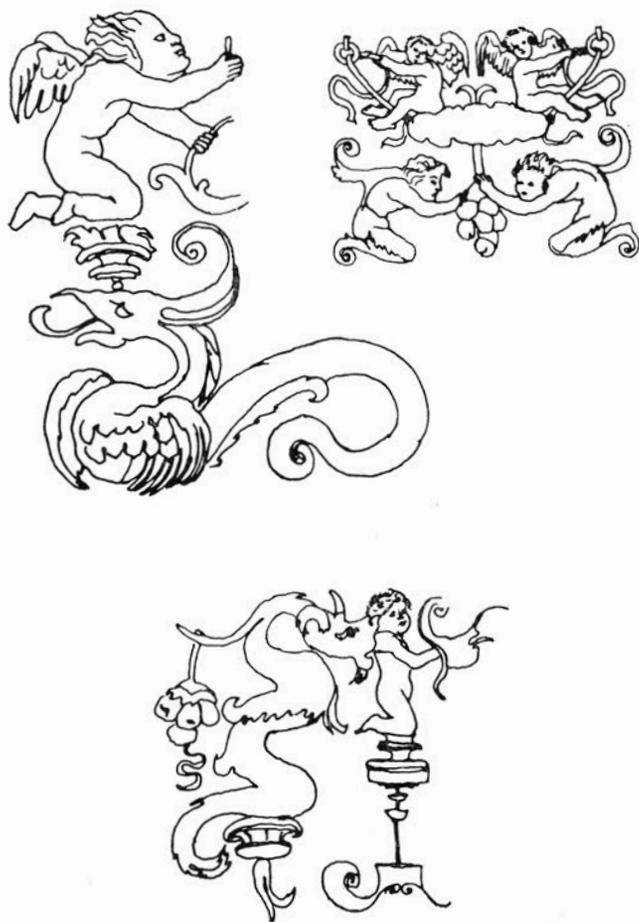


FIG. 19. Paneles del cimborrio.  
(Dibujos de la autora.)

Otros paneles guardarán con la escalera relaciones menos relevantes, establecidas sobre elementos que no son protagonistas de la composición, como veneras, jarrones estriados o menudas cabecillas dispersas (Fig. 22).



FIG. 20. Escalera Dorada. Detalle del segundo paño.  
(Dibujo de la autora.)

En estos paneles es de destacar la introducción de nuevos modelos, como los cinecéfalos de testa coronada con motivos florales (Fig. 23) o las singulares patas velludas con que son dotadas algunas de las figuras.

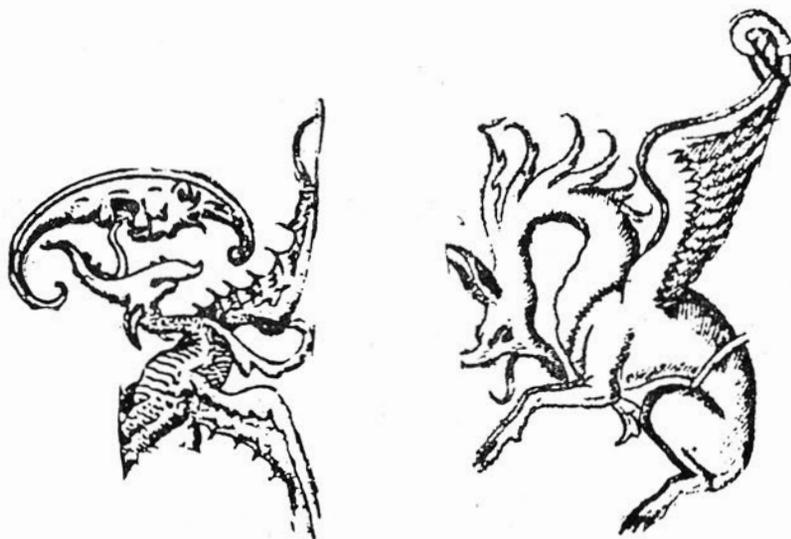


FIG. 21. Detalles de grabados de Nicoletto Rosex da Módena.

Con todo ello se muestra un repertorio emparentado con el anterior y ampliado con nuevos motivos.

Así pues, y a juzgar por las elaboradas composiciones que ofrecen estos esquemas, considerando igualmente la recurrencia que los motivos que los componen presentan respecto a la Escalera Dorada, se puede aceptar como válida la suposición de partida y considerar que el autor de los paneles de grutescos de los pilares del cimborrio de la Catedral de Burgos hacia 1523, esto es, con posterioridad a la Escalera Dorada, cuando el artista se encontraba trabajando en la Capilla del Condestable.

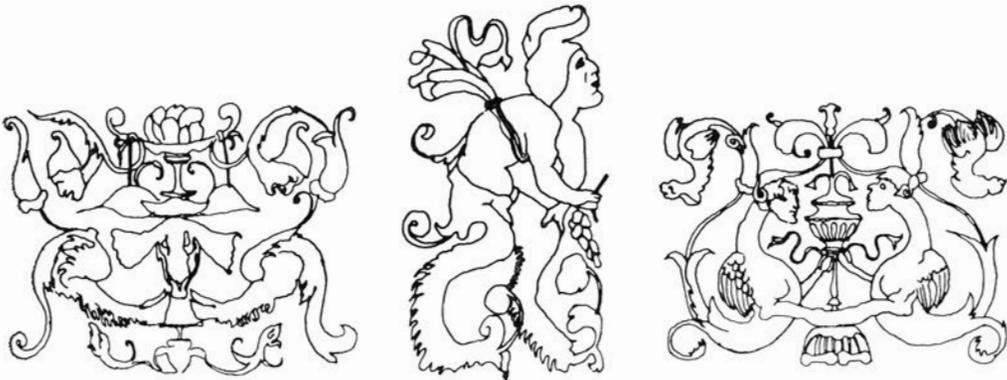


FIG. 22. Paneles del cimborrio. (*Dibujos de la autora.*)

La base que sustenta el lenguaje de Siloe en lo que respecta a los grutescos se va decantando. La conjunción del mundo real con el imaginario se resuelve con fluidez y el abandono de la vegetación como atenuante de aspectos más rudos es patente en esta su segunda obra, contribuyendo en suma, estas elecciones a configurar el perfil de su poética.



FIG. 23. Paneles del cimborrio.  
(*Dibujo de la autora.*)

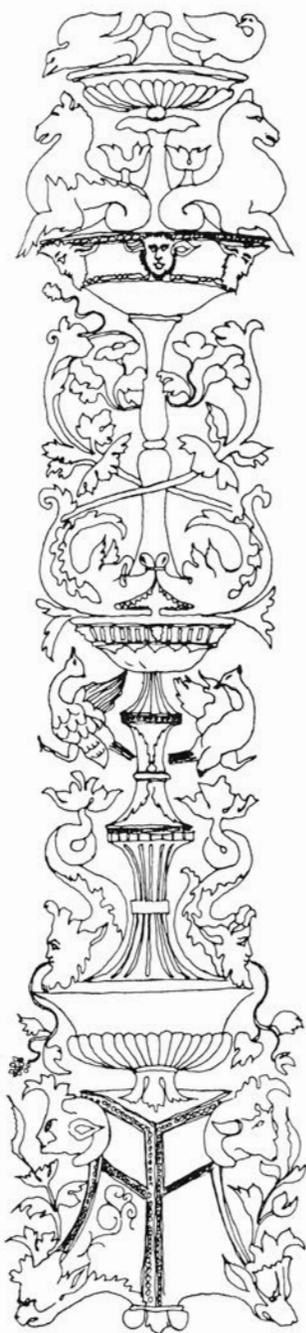


FIG. 24. Palacio de La Calahorra.

(Dibujos de la autora.)



FIG. 25. Capilla Real de Granada.  
Antepecho de la escalera.



FIG. 26. Universidad de Salamanca.  
Panel izquierdo de la fachada.

Sirva de contraste una breve reflexión sobre otra corriente que, coetánea a la labor de Siloe en Burgos, va a difundirse en España bajo la influencia de la tendencia italiana.

A partir de los grutescos del patio del palacio de La Calahorra, que mostraban delicadas labores en las que predominaban las invenciones fantásticas, concediendo gran importancia al elemento vegetal (Fig. 24), estas manifestaciones alcanzarán gran difusión. Prueba de ello y ejemplo del refinamiento de que harán gala estas maneras será los grutescos de Francisco Florentín en la barandilla de la escalera de la Capilla Real de Granada (Fig. 25), que datan de la misma fecha en que Siloe inicia su Escalera Dorada en Burgos. Otro ilustre ejemplo lo proporcionará uno de los paneles de la fachada de la Universidad de Salamanca (Fig. 26), y que no será el que se labró inspirado en un grabado de Rosex da Módena, sino otro, que si bien acusa esta fuente, ha simplificado el repertorio, que muestra, al igual que en los ejemplos citados de escuela italiana, un mismo motivo que servirá de ejemplo que ilustre estas maneras en la pareja de delfines enfrentados y del mismo talante que quedan enmascarados en la farragosidad vegetal que los envuelve.

También Diego de Siloe conoció los grabados de Rosex, también tuvo por fuerza que conocer, al menos a raíz de su trabajo en Granada, la obra de Francisco Florentín en la Capilla Real, y, sin embargo, qué diferente fue el lenguaje adoptado por el artista burgalés, qué austeridad, qué concreción y qué indiferencia a los cantos de sirenas que transmitían las versiones italianas.

#### *La puerta de la sacristía de la Catedral de Granada*

Cuando Siloe es encargado en 1528 de la puerta de la Sacristía de la catedral granadina, bien hubiera podido, si la causa era el desconocimiento, acusar de alguna manera la influencia de Florentín. Sin embargo, Siloe se mantiene firme en su lenguaje, es más, lo que aun resulta más significativo

es que lo endurece. Suprime no el elemento vegetal, que en él es irrelevante, sino el aspecto que humanizaba sus composiciones, es decir, sus seres humanos y angélicos, que en Granada, al menos en la Sacristía, no tendrán entrada.

La portada granadina, en arco de medio punto, está enmarcada por columnas de galbo irregular semejantes a las que ya había empleado en el nicho central de la Escalera Dorada. El entablamento ligeramente quebrado que descansa en las columnas presenta en su friso un motivo repetido, formado por cinocéfalos alados que se enfrentan a una cabeza humana de cuyas barbas parten sendos cogollos (Fig. 27). Lo más singular no está en las figuras, coherentes con el lenguaje anterior, sino en el hecho de la repetición en los diferentes planos del friso, de este mismo tema.

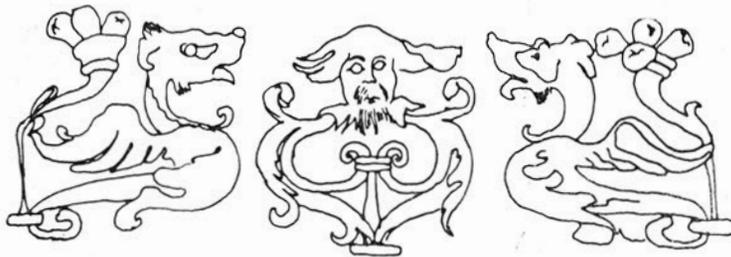


FIG. 27. Granada. Puerta de la Sacristía. Friso.  
(Dibujos de la autora.)

Enmarca la puerta, en arquivolta y jambas, labor de grutescos en las que hay que destacar la composición de los paneles laterales. De diferente hechura, en ambos se mantendrá la peculiaridad, antes apuntada, de la repetición, aunque más acusada en el de la izquierda (Fig. 28), que duplica un esquema formado por dos seres de aspecto embrutecido, en cuclillas, sobre cuyas espaldas posan sus patas dos robustas aves. Las preferencias que en Burgos mostró Siloe por las bestias de Rosex da Módena aquí no se presentan, ocupando su lugar nuevos temas tan singulares como el elefante con larga cola de mono que, junto a dos tridentes cruzados, se intercala entre los motivos repetidos.

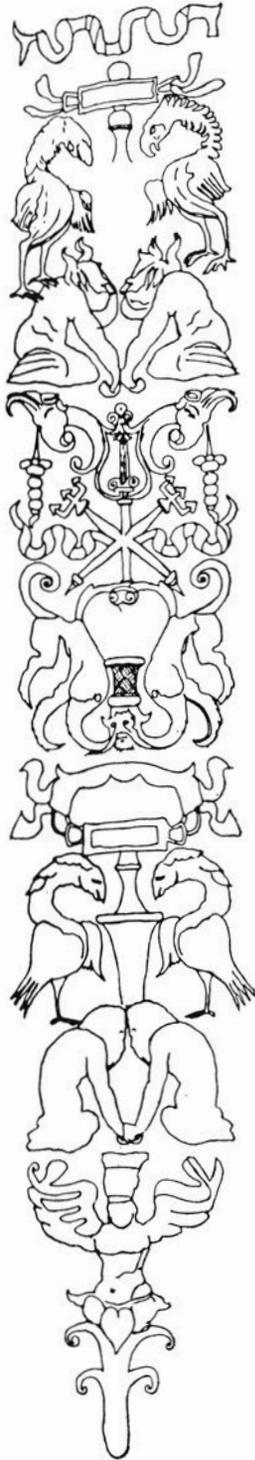


FIG. 28. Granada. Puerta de la Sacristía. Jamba izquierda.

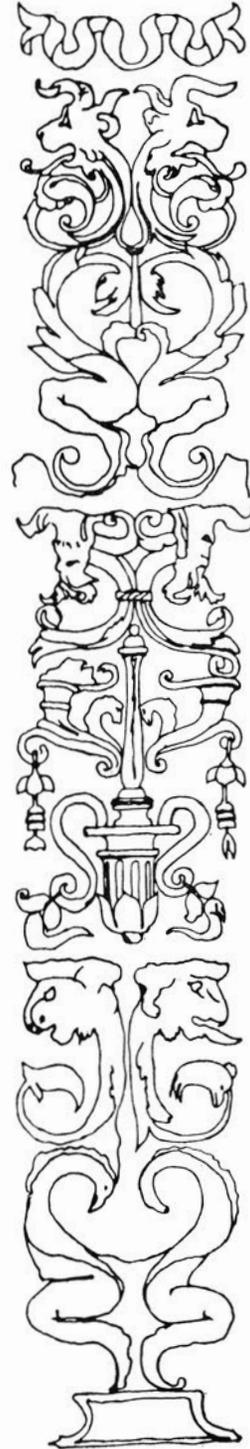


FIG. 29. Granada. Puerta de la Sacristía. Jamba derecha.

(Dibujos de la autora.)

En el panel de la derecha (Fig. 29) la repetición quedará disimulada por la variada solución con que resuelven las cabezas zoomorfas, que continuándose en volutas irán a descansar bien sobre cuernos de la abundancia, bien sobre indescritibles y ambiguas formas.

Se ha estudiado la trayectoria seguida por Siloe en base al lenguaje de sus grutescos. En sus primeras obras en la Catedral de Burgos ya despuntaban aspectos que permitían perfilar su poética. Era patente su formación italiana en el humanismo con que modeló figuras tanto principales como secundarias. También se reflejó la inspiración dimanada de los grabados de Rosex da Módena tanto en la adopción de modelos como en la interrelación del mundo real y el fantástico. Por último se evidenció que, a pesar de su formación italiana, sus afinidades diferían de las manifestaciones que aquí sellaron los artistas del norte de Italia.

Coherente con este planteamiento mantendrá su postura sin concesiones, es más, lo acentuará con carácter casi de repulsa, cuando en Granada ofrezca con su obra la posibilidad de contraste. Y será allí donde el artista burgalés mantendrá el lenguaje más adusto, más ingrato, casi a despecho de los propios elementos arquitectónicos que envuelve. Recrudece su estilo y hace implícita renuncia a las posibilidades expresivas que engalanaron su obra precedente.

A partir de su primera obra en Granada sus grutescos tomaron un rumbo distinto que no es intención de este trabajo abordar, puesto que desde el primer momento ya se planteó que el objetivo era nada más, pero también nada menos, que presentar el primer vocabulario de Diego de Siloe. Queda ahora el camino expedito para aquellos que deseen a través de los grutescos despejar incógnitas que atañen al que fuera una de las más grandes figuras del Renacimiento español.

## NOTAS

<sup>1</sup> Estos términos han sido correctamente comentados por BURY, J. B., *The stylistic term «Plateresque»*, en «Journal of the Warburg Institut», 1976, vol. 39, páginas 199-230.

<sup>2</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Edición de 1984.

<sup>3</sup> DACOS, NICOLE, *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, Warburg Institute, London, 1969, pp. 5 ss.

<sup>4</sup> EGGER; HULSEN; MICHAELIS, *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 1975 (1905-1906). Davaco Publishers, Soest-Holland. En este importante estudio Egger dedica desde la página 8 a la 56 para demostrar la autoría de los dibujos.

<sup>5</sup> En el *Codex Escorialensis* aparece en el folio 50 v la fecha MCCCCLXXX/XI en una cartela.

<sup>6</sup> Los programas simbólicos han sido estudiados por SANTIAGO SEBASTIÁN en *Arte y Humanismo*, ed. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 97 a 105, y ampliados en un reciente estudio por MARGARITA FERNÁNDEZ, *Una nueva lectura del Palacio de La Calahorra*, «Traza y Baza», núm. 9, Valencia, pp. 103 a 119.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, J., *La biblioteca del marqués de Zenete*, «Fuentes literarias para la Historia del Arte Español», Madrid, 1913, que recoge desde la página 45 a la 112 la relación de los libros inventariados cinco días después de la muerte del marqués, el 27 de febrero de 1523, en Valencia, hasta un total de 58 ejemplares. El resto hasta 631 se encontraba guardado en doce cajas de madera en el castillo de Ayora y fue inventariado más tarde, en 1524.

<sup>8</sup> REVILLA, P. A., *Catálogo de los Códices Griegos de la biblioteca de El Escorial*, tomo I, Madrid, Imprenta Helénica, 1936, pp. 86 a 88.

<sup>9</sup> SEBASTIÁN, S., *Los grotescos del Palacio de La Calahorra*, «Goya», 1969-70, p. 145.

<sup>10</sup> GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español*, C. S. I. C., Madrid, 1941. Documento XXXIV, p. 238.

<sup>11</sup> En el incunable del *Vocabulario Latino-Español, Español-Latino* de NEBRIJA, A., consultado en la Academia de la Lengua (1-35), aparecía una nota al margen dando como fecha de impresión 1495, pero he reseñado la que apunta GARCÍA SALINERO, F., en *Contribución al estudio del vocabulario español de arquitectura e ingeniería de los siglos XVI y XVII*, Academia Española, Madrid, 1968, p. 18, que es la de 1492.

<sup>12</sup> COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid, 1616, fecha que figura en la xerocopia consultada en la Academia Española, en tanto GARCÍA SALINERO, F., *Op. cit.*, da la de 1611.

<sup>13</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., Traducción comentada del *Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño según los principios de Sultzer y de Mengs*, del italiano escrita por FRANCISCO MILIZIA, Madrid, 1827, Imprenta Real, pp. 190 y ss.

<sup>14</sup> Estos aspectos quedan ampliamente comentados en mi tesis doctoral inédita sobre *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, en las pp. 236 y ss. y 493 y ss.

<sup>15</sup> CERVERA VERA, L., *El Códice Vitruviano hasta sus primeras versiones impresas*, Instituto de España, Madrid, 1978, pp. 13 a 109.

<sup>16</sup> BURCKARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Edaf, Madrid, 1982 (1942), pp. 141 y 149, y también CERVERA VERA, L., *El Códice Vitruviano, op. cit.*, pp. 75 y ss.

<sup>17</sup> VITRUVIO. *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, 1970, trad. Agustín Blázquez, pp. 182 y 183.

<sup>18</sup> Cfr. DACOS, NICOLE, *La Decouverte de la Domus Aurea, op. cit.*, p. 123, nota 1.

<sup>19</sup> Sobre las fechas de los tratados de ALBERTI: GARRIGA, J., *Renacimiento en Europa*, «Fuentes y documentos para la Historia del Arte», Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 48 y ss. WITTKOWER, R., *La escultura, procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980 (1977), p. 94. SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Cátedra, 1976, p. 124.

<sup>20</sup> ALBERTI, L. B., *De re aedificatoria*, traducción de Lozano, 1582. Facsímil Colegio de Aparejadores de Oviedo, 1975. Recoge referencias a Vitruvio en las pp. 20, 36; 39, 14; 40, 4; 44, 38; 46, 4; 68, 26; 92, 12; 111, 4; 160, 33; 258, 22.

<sup>21</sup> REJÓN DE SILVA, D. A., traducción del *Tratado de Pintura de Leonardo da Vinci y de los tres libros que sobre el mismo Arte escribió Alberti*, Madrid, Imprenta Real, 1784. Facsímil del Colegio de Aparejadores de Murcia, 1980, libro III, p. 256.

<sup>22</sup> REJÓN DE SILVA, D. A., *Op. cit.*, libro II, p. 225.

<sup>23</sup> REJÓN DE SILVA, D. A., *Op. cit.*, libro II, p. 224.

<sup>24</sup> BLUNT, A., *Teorías del Arte en Italia 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 35.

- <sup>25</sup> REJÓN DE SILVA, D. A., *Op. cit.*, p. 127.
- <sup>26</sup> CERVERA VERA, L., *El Códice Vitruviano*, *op. cit.*, pp. 111 a 114.
- <sup>27</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *El libro de Santillana*, Diputación Provincial de Santander, 1955, pp. 135 y 136.
- <sup>28</sup> Tanto para conocer la historia de Pedro González de Mendoza como la de otros miembros de la familia Mendoza ha sido fundamental y básica la obra de LAYNA SERRANO, F., y especialmente *La historia de Guadalajara y sus Mendoza de los siglos XV y XVI*, C. S. I. C., Madrid, 1942.
- <sup>29</sup> LAYNA SERRANO, F., *Castillos de Guadalajara*, Madrid, 1959, pp. 99 y 100, y también CATALINA GARCÍA, J., *Relaciones topográficas de la provincia de Guadalajara*, tomo XIII, Madrid, 1903, Real Academia de la Historia.
- <sup>30</sup> TORMO MONZÓ, E., *El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV*, «B. S. E. E.», t. XXV, 1917, p. 58. Este importante estudio concede especial atención al conde de Tendilla, pero trata también aspectos referentes a obras mencionadas en este trabajo.
- <sup>31</sup> CERVERA VERA, L., *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Universidad de Valladolid, 1982. Trata los temas históricos en pp. 27 a 38 y 64 a 66, en lo que respecta al Renacimiento.
- <sup>32</sup> LAYNA SERRANO, F., *Los conventos de Guadalajara*, C. S. I. C., Madrid, 1942, pp. 159 a 165. GÓMEZ MORENO, M., *Sobre el Renacimiento en Castilla*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», Madrid, 1925, pp. 1 a 40.
- <sup>33</sup> Los trofeos bélicos en el *Codex Escorialensis* se encuentran principalmente en los folios: 12, 2; 12 v; 14; 16; 16 v, 1; 18; 21 v, 3; 43 v, 2 y 50 v, 3.
- <sup>34</sup> LAMPÉREZ ROMEA, V., *El castillo de La Calahorra*, «B. S. E. E.», Hauser y Menet, Madrid, 1914, pp. 1 a 28. SAN ROMÁN, F., *Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», Madrid, 1931, pp. 153 a 161.
- <sup>35</sup> RAGGIO, OLGA, *El Patio de Vélez Blanco, Monumento señero del Renacimiento*, Universidad de Murcia, 1967-68.
- <sup>36</sup> GÓMEZ MORENO, M., *Las Águilas del Renacimiento español*, C. S. I. C., Madrid, 1941, pp. 35 a 57.
- <sup>37</sup> WETHEY, H. E., *Escaleras del primer Renacimiento*, «Archivo Español de Arte», núm. 148, Madrid, 1964.
- <sup>38</sup> SEBASTIÁN, S., y CORTÉS, L., *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973, p. 18.
- <sup>39</sup> SEBASTIÁN, GARCÍA GAÍNZA y BUENDÍA, *El Renacimiento*, Alhambra, Madrid, 1978, pp. 19 a 29.

<sup>40</sup> BRYAN'S, *Dictionary of painters and engravers*, London, 1903. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, 1976.

<sup>41</sup> DACOS, NICOLE, *La decouverte de la Domus Aurea*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>42</sup> BERLINER, R., *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15 Bis 18 JH*, 2 vols., Leipzig, 1925.

<sup>43</sup> Una de las más documentadas obras respecto al suceso y labor posterior es la de MARTÍNEZ SANZ, *La catedral de Burgos*, 1866, pp. 60 y ss.

<sup>44</sup> LAMPÉREZ ROMEA, V., *La catedral de Burgos*, Ed. Thomas, Barcelona, s. f., página 8.

<sup>45</sup> MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos*, Burgos, 1955, p. 74.

<sup>46</sup> GÓMEZ MORENO, M., *Las Águilas del Renacimiento*, *op. cit.*, p. 43.



ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 1983  
AL ORFEON DONOSTIARRA



**E**N la Sesión Extraordinaria y Pública celebrada el día 2 de diciembre de 1984 se entregó la Medalla de Honor de 1983 al Orfeón Donostiarra.

*Abierta la Sesión, y después de leído por el Secretario General Perpetuo el Acuerdo de concesión de la Medalla, D. Antxón Ayesarán, Director del Orfeón Donostiarra, pronunció las siguientes palabras:*

Excmo. Sr. Director, Excmos. Sres. Académicos, señoras, señores, amigos:

La presencia en este solemne acto de mis compañeros del Orfeón Donostiarra, en cuyo nombre tengo el honor y el privilegio de recibir la Medalla de Honor, otorgada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, me exime —por fortuna para todos— de extender mi intervención más allá de lo indispensable.

Estoy seguro que ellos —mis admirables cantores—, con el talento comunicativo que, no tengo empacho en afirmarlo, poseen en alto grado, sabrán expresar, con multiforme riqueza de matices, la intensa satisfacción y la honda emoción con que el Orfeón Donostiarra acoge el generoso reconocimiento a su actividad y trayectoria artísticas, corporativamente expresado por los notables de las artes españolas.

No quiero silenciar la mención de nuestro especial agradecimiento a la terna de académicos que tuvieron la gentileza de presentar nuestra candida-

tura a tan alta y honrosa distinción. Por ello, los Excmos. señores D. Luis Moya Blanco, D. José Antonio Domínguez Salazar —paisano ilustre, arquitecto de nuestra sede social, el Novelty— y D. Antonio Fernández Cid de Temes —Socio de Honor del Orfeón Donostiarra, amigo entrañable y casi diría que un orfeonista más— cuentan con nuestra gratitud imperecedera.

Son ya numerosos e importantes los lauros que, a lo largo de nuestra pequeña historia, han ido orlando nuestro trabajo de cantores, y de todos ellos nos sentimos bien orgullosos.

Tengan, Excmos. señores Académicos, la seguridad de que este que hoy recogemos colma nuestras aspiraciones honoríficas, tendrá siempre un lugar de preferencia en el fondo de nuestros corazones y nos impulsará con más fuerza e ilusión en el empeño de ser portadores calificados de los valores culturales y humanos de nuestra tierra vasca, embajadores punteros de España en el extranjero y, en fin, envuelto en el universal lenguaje de la música que une y no que separa, mensajeros incansables de la paz y de la fraternidad entre las gentes y entre los pueblos.

Muchas gracias.

*A continuación el Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Cid de Temes contestó en nombre de la Real Academia:*

Excmos. señores:

Pocos encargos más honrosos y que hayan podido satisfacerme más que éste, recibido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por el que, en su nombre, he de pronunciar unas palabras de ofrecimiento en ocasión de la entrega de la Medalla de Honor correspondiente a 1983, que le fue concedida al Orfeón Donostiarra. Aplazada la que se efectuará el próximo febrero, de la que en 1982 se otorgó a la Casa de Alba, el acto de hoy se antepone, de acuerdo pleno con los Duques, para facilitar el tras-

lado del Orfeón en fecha compatible con su copioso programa de actividades artísticas.

No es la primera vez, y espero que no sea la última, en que pueda cantar, si con voz destemplada que no permitiría mi ingreso en las filas del Coro, con el corazón en los labios y el fervor de aquello que refleja sentimientos muy hondos, las glorias y virtudes de este Orfeón, orgullo de la España filarmónica.

He convivido con él en sus propias sedes sociales de San Sebastián y muy lejos de la ciudad, en el largo peregrinar por las tierras musicales del mundo. Era muy niño cuando ya me pasmaban estos cantores en alguna de las raras presencias madrileñas, acontecimiento siempre de signo excepcional entonces, para convertirse un día en hábito reclamado con fruición por nuestros públicos.

Ya en 1946 acudí a un ensayo del *Requiem* de Verdi, que en la donostierra calle de Prim había de dirigir Ataúlfo Argenta, en los arranques de su brillantísima carrera de maestro, por ruego de Franz von Hoesslin, que horas más tarde se pudo hacer cargo del coro, puesto a punto para las últimas pruebas y el concierto en la Quincena Musical del Victoria Eugenia. En esa oportunidad pude captar el espíritu que animaba a los cantores y su entonces Director, el inolvidable Juan Gorostidi. Yo me temía lo peor. Pensaba en la posible reticencia del maestro veterano al ceder a un bisoño colega el mando de su Coro. También pensaba en una crítica personal reciente, apasionada y de excesiva dureza, fruto de la vehemencia que tantas veces limita en la juventud el análisis más reposado y objetivo. A los pocos minutos se habían desvanecido los receles. Gorostidi me saludó con cordialidad generosa y se brindó al maestro Argenta, éstas fueron sus palabras, como un cabo de varas para vigilar orden y disciplina. Pero no hizo falta, ya que la comunicación fue inmediata y sirvió el mejor punto de partida para ese *Requiem*, con Beniamino Gigli entre los solistas, que nunca olvidaré.

Desde ese día pude comprender mejor lo que el Orfeón era, el espíritu que anidaba en sus gentes y comencé a quererlas e interesarme por su his-

toria desde el nacimiento en 1897, los tiempos heroicos de Secundino Esnaola, heredado por Gorostidi a su muerte, en 1929, como éste lo fue, al fallecer en 1968, por Antxón Ayestarán, actual Director. Conjunto de voces viriles en el arranque, pronto coro mixto, el Orfeón avanzó siempre con paso firme por un camino cada vez más ambicioso y exigente, recorrido —y esto es ejemplar— sin alardes ostentosos ni gestos de vanidad: con la satisfacción alegre del deber cumplido.

Andando el tiempo tuve una sorpresa muy grata al recibir el nombramiento de Socio de Honor de la entidad. Con el Diploma llegaba una carta explicativa de Juan Gorostidi. No se agradecían al crítico sus comentarios profesionales, siempre respetuosos, a los miembros del Orfeón con la libertad e independencia de juicio, sino al conferenciante que por tierras de América, según noticias recibidas desde allí, había hecho repetidas menciones sobre la calidad del Coro y su rango primerísimo en el paisaje nacional.

Después, ¡cuántas, cuántas efemérides en las que al placer artístico se mezcló el fervor patriótico! Porque al Orfeón, que tiene por lema respetar todas las ideas personales, pero vivir como entidad lejos de cualquier conexión política, hay que verlo cuando, en París, Londres, Berlín, Lucerna, Washington o Filadelfia, con las mejores orquestas del mundo, sabe creerse y dejar el pabellón a una altura máxima, vencedor en el empeño de lograr desde su “amateurismo” insobornable el máximo nivel de esos conjuntos, cuyos componentes son los primeros en pasmarse ante la calidad de las voces, su poder sonoro, su ductilidad musical, su afinación, empaste y perfección. De esta manera he oído expresarse a los profesores de la Filarmonía de Berlín o la Sinfónica de Filadelfia, citas supremas que eximen de multiplicar las referencias. Y así se han manifestado Ataúlfo Argenta y Rafael Frühbeck de Burgos, los grandes padrinos de las aventuras exteriores del Orfeón. O Seiji Ozawa cuando, después de dirigir el *Requiem* de Berlioz a un conglomerado inmenso, que integraban las Orquestas de París y Boston, el Coro de la Opera de la capital francesa y el Orfeón Donostiarra, se admiraba de la calidad de este grupo de aficionados capaces de dar lecciones de eficiencia y orden a tantos profesionales.

Muchas veces me he referido a las masas corales como ejemplar reducto del impulso "amateur" en un mundo que responde a incitaciones de Su Majestad el dólar.

España, venturosamente, es país que canta. Un tiempo los coros fueron casi patrimonio exclusivo del Norte, con excepciones tan relevantes como la del "Orfeo Catalá", de tan noble solera, galardonado también con la Medalla de Honor de esta Academia lo mismo que la Sociedad Filarmónica de Bilbao, precedentes musicales bien ilustres para la concesión actual. Ahora nos sorprende una expansión cada vez mayor, incluso en zonas como Andalucía en las que impera el "cante" individual sobre el colectivo. El caso de Granada, con tantos y tan buenos conjuntos, es significativo. España entera puede brindar en las distintas zonas geográficas testimonio de ese quehacer artístico en el que, en ocasiones, unas voces con posibilidades para el triunfo personal renuncian a él y se funden para el logro de un resultado global eficiente.

Y algo hay que merece destacarse con carácter general: la voluntad de pureza, el afán cada vez mayor de huir de lo adulterado. No ya cuando se cultiva el ambicioso capítulo de los oratorios, sino cuando se bucea en los tesoros inagotables de la mejor polifonía de nuestros Victoria, Morales, Guerrero, tanto como en el manantial popular inagotable. He podido ver, a menudo, cómo se desentumecen los fríos hábitos de músicos, por lo general acorchados, de las más lejanas latitudes. La floración es enorme, la variedad espléndida, fruto de la misma plural belleza de España: mar y campo, costas, valles, montañas, verdes y agrestes picos. Ritmos y temas de muy difícil delimitación, ya que para el arte del pueblo no hay rigurosas fronteras, y unas músicas no están lejos de las otras, aunque sí sean distintas.

Decía que no hay fronteras. Rectifico. Sí cabe trazarlas entre lo popular y lo populachero, lo auténtico y el sucedáneo, lo puro y lo viciado. Acercarnos a la música popular verdad es liberarnos de la chabacanería, de lo falso "pop", del trepidante "rock" sobre el que Lennon dijo un día con insensatez: "no sé qué desaparecerá antes: si el *rock* o el cristianis-

mo”; de los subgéneros de la canción ligera de existencia, incluso las más brillantes, tan efímera como continuada es la del “folklore” verdad; liberarnos también de los ataques contra nuestros tímpanos cometidos en las discotecas y las instalaciones con protagonismo electrificado, para las que sería tan aplicable aquella frase feliz de Oscar Wilde: “los músicos son absurdos; quieren que se vuelva uno mudo, cuando precisamente desearía quedarse sordo”.

Con los mensajes populares de nuestros conjuntos corales recibimos un baño de autenticidad, ausente de efectismos, en la seguridad de que un pueblo que canta no puede ser malo. Yo recomendaría como una santa cruzada la lucha contra lo adulterado. Bien lo culto, la creación pura del compositor con ideas propias o la realización del músico que espontáneamente escribe de tal forma que, sin adoptar motivos populares, recuerda su origen. O, en fin, la del que los incrusta sabiamente para gala de su propia invención, sin ocultar su origen. No a los arreglos pedestres, aunque consigan recaudaciones millonarias. ¿Qué necesidad tienen Chapí, Bretón, Chueca, Jiménez, de que se engarcen caprichosamente sus motivos con un ritmo insistente y monocorde? ¿O el Beethoven de la *Novena sinfonía* de que se le presente guillotinado, en caricatura simple de lo que él sintió?

El Orfeón Donostiarra hace Arte con mayúscula: cuando nos saluda con el *Agur Jaunak* o canta las melodías vascas armonizadas por Sagastizábal, Guridi o Sorozábal, lo mismo que cuando se enfrenta con los monumentos corales más grandiosos.

Hemos contenido la respiración para oírles el “coral de la Pasión” de la “según San Mateo” bachiana; paladeado la redonda plenitud del arranque de la *Misa solemnis*, de Beethoven, su último gran éxito madrileño; admirado la capacidad para pasar, en la sucesión fabulosa de *Requiem*, desde el tan puro *Lacrymosa* del de Mozart, al tremendo estallido del *Dies irae* del verdiano, pasando por el monumental de Berlioz, el hondo mensaje del “alemán”, de Brahms, el refinamiento armónico de Fauré, el personalísimo *Guerrero*, de Britten... ¡Y tantas otras obras capitales!: *El Mesías*, de Haendel, la última obra que les dirigió Argenta; *Misas*, de Schubert

—aquella inolvidable presidida por este maestro para el Festival de Granada en Capilla de los Reyes Católicos—; el *Elías*, de Mendelssohn; los *Carmina Burana*, de Orff; apoteosis, con Frühbeck, en Berlín, Londres, Washington, Filadelfia; la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky; el *Dafnis* raveliano; *Atlántida*, el hermoso legado de Manuel de Falla, que completó magistral y amorosamente Ernesto Halffter...

Y todo ello, incluso lo más peliagudo y difícil, realizado con naturalidad, modestia, fe en los propios medios, amor encendido que estalla, jubiloso, luego de los grandes éxitos, en las reuniones “postconcierto”: cuando se recorren las calles de Berlín y se cantan melodías vascas en el restorán de Kürsfurstendam, o se improvisa un “podio” con una silla de la Embajada española en Washington para corresponder al diplomático agasajo con la única forma natural de reflejar la gratitud: cantando, que es lo que ellos saben hacer, porque les sale del alma.

Hay que haber vivido esas horas alegres con los orfeonistas para captar en todo su enorme valor lo que son y significan y el porqué de una trayectoria incommovible al paso del tiempo, a cambios, modas, evoluciones.

Hay que comprobar la talla de estas gentes, tan identificadas con la causa del Orfeón, que no dudan al rendirle toda clase de pruebas, hasta las más duras: como aquella de Juana Mari Gorostidi, que a los cinco días de muerto su padre fue capaz de, tragándose las lágrimas, salir a cantar en la Plaza Porticada, en un concierto homenaje previsto al maestro Argenta en el décimo aniversario de su muerte, que hubo de serlo en memoria de los dos artistas que así prolongaban, por el recuerdo colectivo, la unión de tantas jornadas memorables.

Hemos de observar cómo, año tras años, se renuevan las filas de los cantores y entran elementos jovencísimos, pronto henchidos, como los veteranos, de pasión entusiasta por el Orfeón que les cobija.

Y, en fin, de contemplar los desvelos solícitos de Antxón Ayestarán, empeñado siempre en el “más difícil todavía”, para que los leales al Orfeón podamos serlo siempre y sentir orgullo ante su trayectoria.

Consecuencia de todo ello, esos minutos y minutos de apoteosis en Madrid, París, Londres, Berlín o Washington. Y, claro es, en su propia tierra. Porque todo San Sebastián considera como algo especialmente valioso y entrañable a este Coro, lujo de la ciudad y de España entera.

No es de extrañar que los premios se sucedan. Y que, para hablar de los dos más recientes, un día se les conceda el rendido a las Artes por el Principado de Asturias y otro sea nuestra Real Academia la que les otorgue su Medalla de Honor, honrando y honrándose al tiempo.

A fin de proceder con toda solemnidad a la entrega, estamos ahora reunidos. Y lo que se abre con la humilde prosa de quien os habla, pronto dará paso al regalo digno de la efemérides: la *Pequeña Misa Solemne*, de Goachino Rossini, con la que el Orfeón ha querido corresponder a la Medalla. Fruto maduro de los últimos tiempos del Cisne de Pésaro. Obra encantadora, apta como pocas para las características del marco, distribuida en buen número de páginas, trece, del *Kyrie* al *Agnus Dei*; pequeña por el reducido número de elementos que exige, no por la envergadura e importancia del desarrollo. Con el sello vivo de su autor, su melodismo fluido, su riqueza de ideas, su autenticidad por los caminos de la expresión espontánea de una fe que no precisa dramatizarse.

Termino. Definió muy bellamente Tinctoris la misión de la música: “Agradar a Dios, espantar al diablo, curar las dolencias y dar paso al amor”.

Que el encuentro, señores Académicos, amigos todos del Orfeón Donostiarra, acompañe a estos cantores vascos, a estos españoles de pro, con la gratitud que tan de verdad merecen por sus abnegados servicios al arte.

*Terminada la intervención, el Director de la Real Academia hizo entrega de la Medalla con el Diploma correspondiente al señor Ayestarán, finalizando el Acto con un concierto del Orfeón que fue muy aplaudido.*

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

MONUMENTOS Y CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS  
INFORMADOS DURANTE EL AÑO 1984



## ALBACETE

### ALMANSA

**Santuario de Belén** (29 octubre)

Sencilla construcción del siglo XVIII de una nave con retablo barroco.

### ALPERA

**Santa Marina** (9 enero)

De una nave, del siglo XVIII, con portada con columnas salomónicas. Cubierta con bóveda de cañón y cúpula.

### BIENSERVIDA

**San Bartolomé** (27 febrero)

Del siglo XVI, reformada en el XVIII. De una nave con bóveda de cañón con lunetos y de crucería en la cabecera. Portada en arco de medio punto, gótico moldurado. Buen retablo renacentista.

### CAUDETE

**Santa Catalina** (27 febrero)

Buena iglesia del siglo XVI, reformada en estilo barroco. De una nave

con capillas laterales comunicadas. Bóvedas de crucería y buena cúpula en el crucero.

### ELCHE

**Santa Quiteria** (29 octubre)

Barroca del siglo XVIII, con tendencia neoclásica. Tres naves con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula en el crucero.

### LA RODA

**Palacio de la Condesa de Villaleal** (9 enero)

Originariamente del siglo XVI, con adiciones y reformas del siglo XVIII. Fachada con magnífico balconaje y escudo. Escalera con cúpula rococó, de gran belleza.

### LIETOR

**Santiago** (29 octubre)

Barroca, de tres naves con bóvedas de cañón. Magnífico retablo mayor de Pablo Sistori, de perspectiva simulada. Buen conjunto de retablos, imágenes y orfebrería.

## **MAHORA**

### **Parroquia (9 enero)**

Del siglo XVI, en estilo gótico, con adiciones del siglo XVIII. De una nave con bóvedas de crucería, en relación tipológica con las iglesias columnarias. Buena torre, con cuerpo octogonal de remate.

## **TARAZONA DE LA MANCHA**

### **San Bartolomé (29 octubre)**

Buen ejemplo de arquitectura manierista. De tres naves con columnas jónicas y bóvedas rebajadas de aristas. Portadas de fines del XVI y del XVII.

## **VILLARROBLEDO**

### **Ayuntamiento (9 enero)**

De fines del siglo XV, reformada a fines del XVI, con inscripción de 1599. Edificio de gran nobleza, con fachada con arquerías de seis arcos de medio punto sobre columnas toscanas en el primer piso y jónicas en el superior.

## **ASTURIAS**

### **SOBRECUEVA (CANGAS DE ONIS)**

#### **Capilla de Santa Engracia (9 enero)**

Pequeña construcción rural, de dos tramos, con bóvedas de crucería. Conserva restos de pintura medieval.

## **AVILA**

### **CAPITAL**

#### **Santa María de Gracia (19 octubre)**

Del siglo XVI, con amplio complejo conventual, sumamente característico. La iglesia con yeserías barrocas.

#### **Palacio y jardines del Marqués de Sofraga (29 octubre)**

Junto a la Puerta de San Vicente. Muy reformado. De sencilla construcción, de interés especial por su contexto ambiental.

## **BADAJOS**

### **MERIDA**

#### **Casa del Mitró (30 abril)**

En la zona del Cerro del Albín, en la necrópolis oriental de Mérida, a la que debe extenderse la protección. Interesa especialmente su "mosaico cósmico".

## **BALEARES**

### **PALMA DE MALLORCA**

#### **Casa Casasayas (27 febrero)**

Obra modernista del arquitecto Francisco Roca Simó, sumamente característica.

### **CALVIA**

#### **Molino de Santa Ponça (27 febrero)**

Excepcional molino de forma poligonal en su basamento, situado en bellísimo paraje.

## **IBIZA Y FORMENTERA**

### **Torres fortificadas (26 febrero)**

Se incluyen dentro del Decreto de protección de los castillos.

## **BURGOS**

### **FUENTESPINA**

#### **Ermita de la Trinidad (29 octubre)**

Buen ejemplo barroco, con buenos retablos y decoración de yesería del siglo XVIII.

### **MEDINA DE POMAR**

#### **Convento de las MM. Clarisas (29 octubre)**

Magnífica construcción renacentista, de muy buena fábrica con monumental iglesia y diversas dependencias. Cuenta con importantes obras de arte y techumbres de interés.

## **CACERES**

### **CUACOS DE YUSTE**

#### **La Asunción (18 junio)**

Sencilla construcción de tres naves, con bóvedas de crucería en la cabecera e interesante portada de principios del siglo XVI. La sacristía se termina en 1582.

## **GARGANTA LA OLLA**

#### **San Lorenzo (18 junio)**

Sencilla construcción de tres naves y techumbre, con cúpula en la capilla mayor, barroca.

### **GUIJO DE GRANADILLA**

#### **San Andrés (18 junio)**

Del siglo XVI, de una nave, con bóvedas de crucería y portada renacentista.

### **JARAIZ DE LA VERA**

#### **Santa María (18 junio)**

Iglesia gótica, con techumbre e interesante portada y rosetón gótico, de fines del siglo XIV o principios del XVI.

### **LOSAR DE LA VERA**

#### **Parroquia (18 junio)**

De tres naves, con primitiva cubierta de madera. Interesante portada gótica con arco conopial de principios del siglo XVI.

### **MALPARTIDA DE PLASENCIA**

#### **San Juan Bautista (18 junio)**

Magnífica iglesia del siglo XVI, con bóvedas de crucería e interesantes portadas renacentista y barroca. Todo de muy buena construcción.

## **MIAJADAS**

### **Parroquia (18 junio)**

Del siglo XVI, con amplia y espaciosa nave cubierta con bóvedas de crucería y portadas de interés góticas y manieristas.

## **MONTEHERMOSO**

### **Nuestra Señora de la Asunción (18 junio)**

De los siglos XVI y XVII, de una nave, con techumbre y bóvedas de crucería. Portadas renacentistas.

## **VILLANUEVA DE LA VERA**

### **Parroquia de la Concepción (18 junio)**

Del siglo XVI, de tres naves, con techumbre y portada gótica.

## **CADIZ**

## **BORNOS**

### **Conjunto histórico-artístico (30 abril)**

De gran interés por sus características urbanísticas y monumentales con castillo, numerosas iglesias y típico caserío.

## **JIMENA DE LA FRONTERA**

### **Conjunto histórico-artístico (30 abril)**

Importante por su castillo e iglesias de Santa María la Coronada y de la Misericordia, así como por su urbanismo y caserío de tradición islámica.

## **ROTA**

### **Conjunto histórico-artístico (18 junio)**

Ciudad musulmana reconquistada por Alfonso X y repoblada por castellanos. Conserva interesante caserío, restos de murallas y puertas, así como importante castillo y parroquia de Nuestra Señora de la O, de nave única con bóvedas de crucería.

## **CANARIAS**

### **Véase LAS PALMAS**

### **Véase STA. CRUZ DE TENERIFE**

## **CANTABRIA**

### **Véase SANTANDER**

## **CASTELLON**

## **BENICARLO**

### **Convento de San Francisco (27 febrero)**

Del siglo XVI, muy profundamente transformado, en mal estado de conservación. De una nave con sencilla fachada barroca.

## **SAN MATEO**

### **Conjunto histórico-artístico (9 enero)**

Interesante sector del casco viejo con abundantes ejemplos de arquitectura civil gótica, así como el conjunto de las plazas y la iglesia.

## **TORREBLANCA**

### **Calvario e iglesia primitiva (9 enero)**

Sencilla iglesia de una nave con bóvedas de crucería. El Calvario en re-

cinto cerrado y un Via Crucis de carácter popular.

## CEUTA

### Murallas reales (29 octubre)

Construcción de gran interés, con dos fosos excavados en el siglo XVI y magníficos lienzos de muralla, con numerosos aspectos de gran interés, especialmente los revellines.

## CIUDAD REAL

### ALCAZAR DE SAN JUAN

#### Santa María la Mayor (9 enero)

Iglesia del siglo XVI, con elementos anteriores. De tres naves, con interesantes azulejos, buenas portadas y retablos barrocos.

#### San Francisco (9 enero)

De una nave con profundas capillas laterales y cabecera poligonal y bellas bóvedas de crucería de compleja tracería.

#### Santa Quiteria (9 enero)

Arruinada y reconstruida recientemente. De una nave con capillas laterales.

#### Antigua posada de Santo Domingo (9 enero)

Pequeña construcción con portadas barrocas y de arquitectura popular al interior que comprende ermita, patio y otras dependencias.

### Torreón del Gran Prior (27 febrero)

Magnífica construcción con la fecha de 1325, que se incluye en el Decreto de Defensa de los Castillos.

## ALMADEN

### Horno de Bustamante (9 enero)

Construcción utilitaria del siglo XVII, situada en el recinto de las Minas. Fue establecido a mediados del siglo XVII por Juan Alonso de Bustamante.

### Puerta de Carlos IV (27 febrero)

Construcción neoclásica de ladrillo, de un arco rebajado y de orden toscano.

## ALMODOVAR DEL CAMPO

### Archivo Municipal (9 enero)

Instalado en la antigua ermita de la Trinidad, restaurada.

### Nuestra Señora de la Asunción (9 enero)

Del siglo XV con reformas. De tres naves, con bóvedas de crucería en la cabecera y magnífica techumbre en la nave central.

## ARGAMASILLA DE ALBA

### Castillo de Peñarroya (27 febrero)

Se acoge al Decreto de protección de los castillos.

## **CALZADA DE CALATRAVA**

### **Castillo de Salvatierra (9 enero)**

Se acoge al Decreto de protección de los castillos.

## **CAMPO DE CRIPTANA**

### **Nuestra Señora de Criptana (9 enero)**

Construcción moderna recordando el templo desaparecido en la guerra civil.

## **CHILLON**

### **San Juan Bautista (9 enero)**

Magnífica iglesia gótica, muy bien conservada, con elementos mudéjares y magnífica techumbre.

## **FUENTE EL FRESNO**

### **Santa Quiteria (18 junio)**

Sencilla iglesia barroca, de una nave. Bóveda de cañón y cúpula en el crucero. En peligro de derribo para aprovechamiento del solar.

## **GRANATULA DE CALATRAVA**

### **Palacio de Torremejía (18 junio)**

Casa solariega reformada en el siglo XVIII en torno a un patio con interesantes elementos de los siglos XVIII y XIX.

## **PUERTOLLANO**

### **Nuestra Señora de la Asunción (9 junio)**

Iglesia de una nave, del siglo XVI, muy restaurada con fuerte torre y portada plateresca purista.

## **SANTA CRUZ DE MUDELA**

### **Nuestra Señora de la Asunción (27 febrero)**

Del siglo XVI. De tres naves, las laterales muy estrechas, con sencillas bóvedas de crucería. Portadas renacentistas.

## **SOLANA, LA**

### **Santa Catalina (27 febrero)**

Construcción gótica muy reformada, de una nave con capillas laterales y portada muy clásica de fines del siglo XVI. Se integra en el conjunto armónico de la plaza que debe incluirse en la declaración.

### **Palacete de los Condes de Casa-Valiente (27 febrero)**

De mediados del siglo XIX, de dos pisos, con bello patio.

## **TIRTEAFUERA**

### **Santa Catalina (29 octubre)**

Del siglo XVI, de una nave con magnífica techumbre, restaurada. Restos de pintura.

## **VILLAHERMOSA**

### **Parroquia (27 febrero)**

De fines del siglo XV, de una nave con bóveda de crucería. Magnífica portada gótica con arco conopial y otras renacentistas.

## **VILLAMANRIQUE**

### **Iglesia (27 febrero)**

Iglesia gótica de una nave, con capillas, cubierta con bóvedas de crucería. Cúpula rebajada en el crucero. Interesante portada plateresca.

## **CORDOBA**

## **PALMA DEL RIO**

### **Conjunto histórico-artístico (30 abril)**

Conjunto con muralla e interesantes iglesias y caserío, que precisa una ordenación reglamentada.

## **CUENCA**

## **CAPITAL**

### **Conjunto histórico-artístico (18 junio)**

Supone la ampliación de la primera delimitación con interesantes conjuntos y edificios de importancia, como la Virgen de la Luz, el puente de San Antón, la Beneficencia, el convento de San Pablo, etc.

## **ALARCON**

### **Santa María del Campo (9 enero)**

Construcción del siglo XVI, con bellas portadas platerescas, de tres naves,

conforme al tipo de iglesia columnaria. Retablo mayor renacentista.

### **Santo Domingo de Silos (29 octubre)**

En ruinas. Subsisten muros, torre fuerte y portada gótica con arquivoltas.

## **BARAJAS DE MELO**

### **San Juan Bautista (18 junio)**

Iglesia restaurada que conserva una portada de fines del siglo XV. De tres naves, con bóvedas de aristas y cabecera con bóvedas de crucería.

## **CAÑAVERUELAS**

### **Ercávica (18 junio)**

Conjunto arqueológico de gran interés con abundantes restos y esculturas, cuya delimitación debe ampliarse.

## **GARCIMUÑOZ**

### **Conjunto histórico-artístico**

Conjunto de interés en el contexto ambiental del castillo.

## **MOTA DEL CUERVO**

### **San Miguel (30 abril)**

Del siglo XVI, conforme al tipo de iglesia columnaria, reformada. Portada del renacimiento purista. Torre de dos cuerpos.

## **SAN CLEMENTE**

**Santiago** (27 febrero)

Del siglo XVI con elementos góticos. De tres naves con amplios y monumentales soportes, bóvedas de crucería en relación con un modelo incipiente de iglesia columnaria. Portadas gótica y renacentista.

**Ayuntamiento** (9 enero)

Buen ejemplo de arquitectura manierista, con arquerías y de sólida construcción.

## **VILLAMAYOR DE SANTIAGO**

**Nuestra Señora de la Asunción** (27 febrero)

Del siglo XVI, de tres naves, con cabecera poligonal. Buenas portadas platerescas. Tipo de iglesia columnaria con bóvedas de crucería en la cabecera.

## **VILLANUEVA DE LA JARA**

**Posada Masso** (9 enero)

Arquitectura popular con portada en arco rebajado, patio y diversas dependencias. Se considera del siglo XVI.

## **VILLAR DEL AGUILA**

**Santo Domingo de Silos** (9 enero)

Iglesia del siglo XVI, de una nave con capillas laterales y bóvedas de crucería. Sencilla portada renacentista.

## **GRANADA**

### **CAPITAL**

**San Miguel el Bajo** (9 enero)

En el Albaicín, formando parte de un conjunto muy característico. De comienzos del siglo XVI, de una nave con capillas laterales y techumbre, con arcos apuntados. De interés las techumbres.

**Maristán nazarí** (9 enero)

Restos del maristán nazarí, luego Casa de la Moneda, que requiere una investigación en las ruinas actuales y zona circundante.

### **ALAMEDILLA**

**Puente de hierro** (27 febrero)

Del último cuarto del siglo XVI, sobre pilares de gran esbeltez.

### **ACEQUIAS**

**San Antón** (9 enero)

Iglesia muy sencilla, del siglo XVI, de ladrillo. Rectangular de una nave con techumbre sencilla. Buenos retablos.

### **BAZA**

**Santo Domingo** (27 febrero)

Construcción del último tercio del siglo XVI, en mal estado de conservación. Portada de principios del si-

glo XVII y buen claustro manierista. Conserva algunas techumbres de interés.

## **CASTRIL DE LA PEÑA**

### **Conjunto histórico-artístico (9 enero)**

Conjunto situado en el extremo NE de la provincia, de los más pintorescos de la provincia. Destaca la iglesia parroquial de tres naves que debieron cubrirse de madera; restos de un castillo.

## **GUADIX**

### **Escuela de Artes Aplicadas (27 febrero)**

Fue seminario. Edificio barroco profundamente transformado. En la portada fecha de 1755.

## **HUENEJA**

### **Baños árabes (27 febrero)**

Descubiertos en 1979. Tres naves abovedadas de cañón y una transversal. En mal estado.

## **HUESCAR**

### **Torre de la fortaleza musulmana (27 febrero)**

Se incluye en el Decreto de protección a los castillos.

## **LOJA**

### **Pósito (27 febrero)**

Construcción del siglo XVI, atribuida a Juan de Maeda, en mal estado. Interesante fachada con cuatro arcos.

## **MOTRIL**

### **Teatro Calderón (9 enero)**

Se inicia a partir de 1880, muy sencillo, de estilo ecléctico.

## **HUELVA**

## **ARACENA**

### **Yacimiento de "El Castañuelo" (30 abril)**

Son tres yacimientos con interesantes sepulturas con ajuar y otros vestigios que se sitúan entre el 1300 a. C. al 200 a. C.

### **Santa Catalina (30 abril)**

De tres naves con pilares en disposición transversal. Amplio presbiterio. Arcos apuntados de ladrillo, como la portada. Quizás su planta responda a una acomodación de una mezquita.

## **AYAMONTE**

### **Capilla de San Antonio (27 febrero)**

De una nave, con techumbre y bóveda en el presbiterio. Interesantes pinturas del siglo XVIII en la nave. Portada y espadaña sencillas del siglo XVIII.

## **BOLLULLOS DEL CONDADO**

### **Monumentos a San Antonio (27 febrero)**

En el barrio de Pendique, de 1774. Azulejos con la representación de San Antonio en el centro.

## **BOLLULLOS PAR DEL CONDADO**

**Santiago** (27 febrero)

De diversas épocas. Magnífica fachada barroca y bella y esbelta torre. El conjunto corresponde a 1756, de Joaquín de Herrera, ampliando un antiguo templo mudéjar.

## **CORTELAZOR**

**Conjunto histórico-artístico** (30 abril)

En la serranía de Aracena. Interesante caserío e iglesia, todo muy sencillo y popular.

## **GALAROZA**

**Conjunto histórico-artístico** (30 abril)

En la sierra de Aracena. Integrado por dos conjuntos, el más antiguo en torno a la iglesia parroquial, con interesante caserío.

## **GIBRALEON**

**Convento de Nuestra Señora del Vado** (27 febrero)

De una nave, de mampostería, en muy mal estado. Cúpula en la cabecera y techumbre en la nave. Sin culto.

## **LEPE**

**Santo Domingo de Guzmán** (27 febrero)

Del siglo XVI, de tres naves con bóvedas sencillas de crucería. Magnífica espadaña, de siete huecos.

## **MANZANILLA**

**Ermita de la Virgen del Valle** (27 febrero)

De una nave en planta de cruz latina. Muy sencilla. En restauración.

## **MARINAS, LAS**

**Conjunto histórico-artístico** (30 abril)

En la sierra de Aracena. Conjunto formado fundamentalmente por seis calles, con plazuela e iglesia, de carácter muy popular.

## **PALMA DEL CONDADO, LA**

**San Juan Bautista** (9 enero)

Edificio barroco del siglo XVIII, con esbelta torre y bella portada barroca. Se construía en 1780, constando la intervención de Antonio Matías Figueroa.

## **PUERTO GIL**

**Conjunto histórico-artístico** (30 abril)

Aldea que es un barrio de Corteconcepción, en retícula ortogonal su trazado urbanístico. De carácter popular con interesante caserío.

## **ROCIANA**

**Conjunto histórico-artístico** (30 abril)

Conjunto urbanístico en el que predomina el trazado ortogonal, con caserío fundamentalmente del siglo pasa-

do y algunos edificios del siglo XVIII, como la ermita de la Virgen del Socorro, de 1749.

## ZUFRE

**Conjunto histórico-artístico** (30 abril)

En la sierra de Aracena. Característica ciudad fortaleza de origen musulmán. Buena iglesia de Santa María, Ayuntamiento e interesante caserío.

## HUESCA

### BAROS

**Parroquia** (29 octubre)

Románica del siglo XII, de una nave, con arquillos lombardos y algunos relieves de interés en el atrio y fachada.

### MOLINOS, LOS

**Monasterio de San Victorián** (18 junio)

Edificio en ruinas, barroco, en el que estaba la sepultura de Iñigo Arista y del rey Gonzalo de Sobrarbe. Restos del palacio abacial y del monasterio.

### SALLENT DE GALLEGO

**Parroquia** (18 junio)

Del siglo XVI, de una nave con bóvedas de crucería y retablo de 1537, obra de Juan Moreto con pinturas de Martín García y Antonio

Plasencia y esculturas de Miguel Peñaranda y Pedro Lasasa.

## JAEN

### ANDUJAR

**Conjunto histórico-artístico** (27 febrero)

Es uno de los más ricos y característicos conjuntos de Andalucía con numerosas iglesias, palacio e interesante caserío.

### BAILEN

**Nuestra Señora de la Encarnación** (30 abril)

Del siglo XVI, de tres naves de cuatro tramos con pilares ochavados, de gran amplitud. Magnífica portada plateresca. Interesantes bóvedas con arcos y nervios helicoidales.

### BEDMAR

**Conjunto histórico-artístico** (18 junio)

Conjunto urbanístico de tradición musulmana, que se acoge al pie del castillo, con edificios de importancia, entre ellos la iglesia de la Asunción.

### BEAS DE SEGURA

**Convento de Carmelitas de San José** (30 abril)

Fundación de 1575. Abandonado en el siglo XIX y restaurado en 1947. Portada barroca de la segunda mitad del siglo XVII. La iglesia, de una nave.

## **BEGIJAR**

### **Conjunto histórico-artístico** (27 febrero)

Buen conjunto con abundantes ejemplos de arquitectura popular.

## **CAMBIL**

### **Conjunto histórico-artístico** (27 febrero)

Conjunto muy compacto sumamente característico, cuya protección debe abarcar a toda la población.

## **CASTELLAR DE SANTISTEBAN**

### **La Encarnación** (27 febrero)

Iglesia muy reformada, originariamente gótica, de tres naves con techumbre, todo muy moderno.

## **CASTILLO DE LOCUBIN**

### **San Pedro** (30 abril)

Se remonta la fundación al siglo XIV, correspondiendo lo conservado al siglo XVI. De tres naves, con cúpula, reconstruido todo modernamente. Interesante fachada barroca que se atribuye a Juan de Aranda Salazar.

## **GARCIEZ**

### **Palacio** (9 enero)

Palacio del siglo XVI, mitad casa de labor y residencia rural. Buen patio y portadas, escudos.

## **GUARROMAN-ZOCUEGA**

### **Santuario** (9 enero)

Sede de la patrona de Bailén. Santuario popular, con buena portada manierista, de una nave, y camarín con riquísima decoración de yesería barroca.

## **ORCERA**

### **La Asunción** (30 abril)

Iglesia plateresca del siglo XVI, con bóvedas de crucería en su única nave e interesante portada de la segunda mitad del siglo.

## **RUS**

### **Nuestra Señora de la Asunción** (9 enero)

Construcción de la segunda mitad del siglo XVI, de tres naves de dos tramos cubiertas con bóvedas baidas y cúpula en el primer tramo de la nave central. Ejemplo manierista de interés.

## **SANTISTEBAN DEL PUERTO**

### **Conjunto histórico-artístico** (18 junio)

Al pie del castillo, interesante caserío de carácter rural, con algunas construcciones de interés. Museo dedicado a Jacinto Higuera.

## **TORREDONJIMENO**

### **Palacio Municipal** (9 enero)

Según inscripción se construyó en 1642. Buena fachada de dos pisos, el

superior con columnas geminadas y arcos de medio punto. Interior renovado.

#### **Santa María (9 enero)**

Sencilla iglesia muy renovada, de una nave con bóvedas de crucería. Consagrada en 1529.

### **TORREPEROGIL**

#### **Santa María (30 abril)**

Del siglo XVI, de una nave, con bóvedas de crucería estrelladas. Sencilla portada renacentista. Retablo barroco.

### **VILLANUEVA DEL ARZOBISPO**

#### **San Andrés (27 febrero)**

Construcción barroca de una nave, con capillas laterales. Bóvedas de cañón con lunetos e interesante portada barroca.

#### **Dominicas de Santa Ana (30 abril)**

Fundación del siglo XVI. Sencilla iglesia de tipo cajón, con cuatro tramos y buen claustro manierista, de dos cuerpos.

## **LOGROÑO**

### **ARNEDILLO**

#### **Ermita de Nuestra Señora de Peñalba (9 enero)**

Iglesia prerrománica de planta cuadrada con pilar central el cuerpo de

la iglesia. Abside lateral flanqueado por cámara rectangular.

#### **San Servando y San Guzmán (9 enero)**

Construcción del tipo de iglesia columnaria del siglo XVI, con bóvedas de crucería estrellada. Buen retablo mayor manierista y otros retablos secundarios.

### **CERVERA DEL RIO ALHAMA**

#### **San Gil (18 junio)**

Construcción gótica de una nave, de fines del XIII o del XIV, con reformas del XV y barrocas. Portadas góticas.

### **ENTRENA**

#### **San Martín (18 junio)**

Iglesia del siglo XVI, de tres naves, con bóvedas de crucería, portada manierista y un magnífico retablo mayor, del siglo XVIII.

### **MATUTE**

#### **Ermita de San Miguel (9 enero)**

Restos de una iglesia románica, fechada en la era de 1207, del que conserva el ábside, muros y una portada en el cementerio.

### **NIEVA DE CAMEROS**

#### **San Martín**

Iglesia de una nave de la primera mitad del siglo XVI, con bóvedas de

crucería y buena portada gótica del siglo XVI. Conserva buenos retablos y una imagen románica.

## OJACASTRO

### **Ermita de la Ascensión de Santasensio de los Cantos** (18 junio)

Ermita de fines del XII o principios del XIII, de una nave muy corta y ábside semicircular, con bóvedas de cañón apuntado y de horno.

## RIBAFRECHA

### **Ermita de la Virgen de la Cuesta** (18 junio)

Iglesia del siglo XVIII, de una nave, con un retablo barroco, con pinturas de carácter popular.

### **San Pedro** (18 junio)

Iglesia del siglo XVI, de tres naves, con bóvedas de crucería, con interesantes retablos barrocos.

## SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

### **Conjunto histórico-artístico** (27 febrero)

Organización urbanística sumamente característica del Camino de Santiago, con interesantes construcciones de diverso carácter y bien conservadas.

## SAN VICENTE DE LA SONSIERRA

### **Santa María la Mayor** (30 abril)

De una nave, con bóveda de crucería de gran riqueza. Se haría hacia

1500. Magnífico retablo mayor de la segunda mitad del XVI.

### **Santa María de la Piscina** (30 abril)

A 5 kilómetros de San Vicente, románica, de una nave, con fuerte torre. Ricas portadas románicas.

## VALDEGUTUR

### **Ermita de Santo Domingo** (9 enero)

Ruinas, de nave rectangular, con ábside circular con cúpula, que se estima pueda corresponder al siglo X.

## VALGAÑÓN

### **Nuestra Señora de las Tres Fuentes** (30 abril)

Románico, muy transformado. De una nave, con bóveda de crucería, del siglo XV. Ábside semicircular y torre a los pies.

## VIGUERA

### **Ermita de San Esteban** (18 junio)

Ermita rectangular prerrománica, de una nave, con ábside de herradura, que conserva restos de pintura, al parecer, románicas.

## LUGO

## PUEBLA DEL BROLLON

### **Das Adegas de Vilachá** (18 junio)

Conjunto de edificaciones, con lajas de piedra y cubierta de pizarra, sumamente característico.

## MADRID

### CAPITAL

#### **Palacio del Marqués de Salamanca** (18 junio)

Actualmente edificio del Banco Hipotecario, obra de Narciso Pascual y Colomer, buen ejemplo del neoclasicismo renacentista.

#### **Iglesia de Santiago y San Juan** (9 enero)

Construcción de José Antonio Cervo en la época fernandina. De planta central, con cúpula con brazos en exedra y otros en plano recto. Fachada sencilla, neoclásica.

#### **Catedral de San Isidro** (9 enero)

Construcción sumamente característica del barroco madrileño, obra de los jesuitas Pedro Sánchez y Francisco Bautista. Se inició en 1662. Reformada en el XVIII el presbiterio y modernamente. Edificio ejemplar cuya influencia fue decisiva.

#### **San Miguel** (9 enero)

Construcción ejemplar del barroco borbónico debida a Giacomo Bonavia, de una nave con tres tramos de acusado movimiento y original fachada en planta convexa. Se dedicó a los santos Justo y Pastor, cuyo martirio se representa en el medallón sobre la puerta.

#### **Ministerio de Agricultura** (9 enero)

Antes Ministerio de Fomento. Obra de Ricardo Velázquez Bosco, ecléctico.

co. Sumamente característico, de monumental aspecto.

#### **Estación de Atocha** (29 octubre)

Muy característico como ejemplo de arquitectura en hierro, debido el proyecto a Alberto del Palacio, en 1888.

#### **Hospital de la V. O. T.** (29 octubre)

Muy representativo del barroco madrileño, edificado entre 1677 y 1679, con intervención de Marcos López y los Román, de una nave, con cúpula y fachada de sumo interés.

#### **Ayuntamiento** (9 enero)

Construcción del XVII, debida a Juan Gómez de Mora, con reformas de Teodoro de Ardemán y otras obras posteriores. Es uno de los monumentos públicos más importantes de Madrid, tanto por su exterior como por las obras que encierra.

#### **Iglesia de Santa Cruz** (9 enero)

Construcción neogótica debida al Marqués de Cubas, terminada en 1902. De una nave de tres tramos con capillas laterales, cúpula. Torre esbelta inspirada en modelo italiano.

#### **Real Academia de la Lengua** (18 junio)

Se inició en 1891 por Miguel Aguado, conforme a principios clasicistas, de carácter helénico, sumamente característico.

**Academia de Farmacia (18 junio)**

Del primer cuarto del siglo XIX. Neoclásico, obra de Pedro de Zengotita, reconstruida modernamente por Rafael Manzano Martos.

**San Martín (18 junio)**

Primitivamente de la Compañía de Clérigos Menores de Portacoeli, atribuida a Gabriel Valenciano, del siglo XVIII. Ejemplo de iglesia barroca madrileña, de una nave.

**Colegio del Pilar**

Obra del arquitecto Aníbal Álvarez, edificado entre 1906 y 1921, típico en su eclecticismo, con elementos neogóticos y recuerdos de muy diversos estilos.

**Escuela de Minas (18 junio)**

Edificio proyectado por D. Ricardo Velázquez Bosco en 1886, en estilo ecléctico, con empleo de cerámica de Zuloaga y muy característico en su monumentalismo ecléctico.

**MALAGA**

**VELEZ-MALAGA**

**Monasterio de Carmelitas Descalzas (27 febrero)**

Del siglo XVII. Sencilla iglesia de una nave, con fachada barroca y bellos interiores. Buenos azulejos e interesantes imágenes y un San Miguel de marfil.

**Convento de Nuestra Señora de Gracia (27 febrero)**

Edificio barroco, encalado, con bella fachada y patio que es lo que interesa conservar de esta construcción.

**MURCIA**

**ALHAMA**

**Parroquia de San Lázaro obispo (27 febrero)**

Construcción barroca de una nave con profundas capillas laterales. Buena fachada, del XVIII, obra de Pedro Bravo en 1743.

**ALMEDRICOS**

**Necrópolis "El Rincón" (5 enero)**

Restos de necrópolis argárica.

**NAVARRA**

**IRURITA**

**Torre Dorrea (27 febrero)**

Palacio de Cabo de Armería, de planta cuadrada y de maciza construcción. Se estima es el más antiguo del Baztán.

**MENDIGORRIA**

**Yacimiento romano de Andelos (27 febrero)**

Interesante yacimiento no excavado totalmente, en el que ha aparecido una interesante instalación hidráulica.

## ORENSE

### CELANOVA Y CASTELLE

#### Ponte Freixo (18 junio)

Sobre el río Arnoia. Se considera obra romana. De cuatro arcos y una longitud de 60 metros.

## OVIEDO

Véase ASTURIAS

### LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

#### CAPITAL

#### Gabinete Literario (29 octubre)

Se inició en 1841. De gran interés para la historia cultural de la ciudad, con gran colección de pinturas de artistas canarios.

#### San Francisco (30 abril)

Iglesia del siglo XVI, de una nave y capillas, que cuenta con magníficas techumbres e interesantes retablos e imaginería.

#### GALDAR

#### Santiago de los Caballeros (29 octubre)

Monumental construcción conforme al proyecto de Diego Nicolás Eduardo en la segunda mitad del siglo XVIII. Neoclásica, de tres naves, con cúpula y magnífica fachada.

## FUERTEVENTURA-LA OLIVA

### LAJARES

#### Ermita de San Antonio de Padua (30 abril)

Sencilla construcción barroca de carácter popular, que se relaciona con otras que se construyeron en la isla, de una nave con techumbre.

### PUERTO DEL ROSARIO-TETIR

#### Ermita de Santo Domingo de Guzmán (30 abril)

Arquitectura barroca popular, análoga a otras erigidas en la isla. De una nave, retablo barroco popular.

### LA MATILLA- PUERTO DEL ROSARIO

#### Ermita de Nuestra Señora del Socorro (30 abril)

De principios del XVIII, popular, con techumbre.

#### Nuestra Señora de Puerto Rico (30 abril)

Sencilla ermita del siglo XVI, de planta rectangular de dos tramos, popular.

#### Parroquia (30 abril)

Se integra en el conjunto de ermitas construidas en la segunda mitad del XVII y XVIII. Restaurada. De planta rectangular con techumbre.

**Ermita de los Llanos de Nuestra Señora de la Concepción (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**POCETAS**

**Ermita de San Francisco (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**TOSTON**

**Ermita de Nuestra Señora del Buen Viaje (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**BETANCURIA**

**Ermita de Nuestra Señora de la Peña (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**TEIFA**

**Ermita de San Agustín (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**TOTO**

**Ermita de San Antonio (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**TUINEJE**

**Ermita de San Miguel (30 abril)**

Véase lo referente a la Parroquia de Puerto del Rosario.

**AGUA DE BUEYES-ANTIGUA**

**Ermita de Nuestra Señora de Guadalupe (30 abril)**

Del conjunto erigido a fines del XVII y en el XVIII, rectangular con techumbre.

**YAIZA-LANZAROTE**

**FEMEZ**

**Ermita de San Marcial de Rubicón (29 octubre)**

Sencilla construcción del siglo XVIII muy simple. Restaurada.

**PALENCIA**

**ABARCA**

**Parroquia (30 abril)**

Barroca, de tres naves, con torre de cuatro cuerpos.

**BECERRIL DEL CARPIO**

**San Pedro (30 abril)**

Sencilla iglesia del XIII, con bóveda de ocho nervios en la cabecera y capilla aneja. Bóveda de cañón en el resto de la nave. Espadaña.

**Santa María (30 abril)**

Iglesia rural del siglo XIII, de una nave, con sencilla portada.

## **CANDUELA**

### **Ermita de San Pedro (30 abril)**

Edificio de cantería del siglo XIII; conserva la capilla mayor con bóveda de cañón apuntado. En ruinas.

## **CILLAMAYOR**

### **Parroquia (30 abril)**

Románica con interesantes capiteles. De una nave con bóveda de cañón.

## **DUEÑAS**

### **Fábrica de Harinas "La Estrella de Castilla" (30 abril)**

Edificio de carácter industrial de 1890, de ladrillo, hoy en desuso.

## **POZANCOS**

### **San Salvador (30 abril)**

Románica, reformada en estilo gótico. Conserva la cabecera y portada con interesantes capiteles.

## **QUINTANILLA DE LA BERZOSA**

### **Parroquia (30 abril)**

De una nave, del siglo XIII, con bóvedas de crucería más avanzada. Interesante espadaña gótica.

## **REVILLA DE SANTULLAN**

### **Santos Cornelio y Cipriano (30 abril)**

Iglesia románica de una nave, con interesantes capiteles. Espadaña. Portada con dientes de sierra y buenos capiteles figurados.

## **SAN CEBRIAN DE CAMPOS**

### **Iglesia de San Cornelio y San Cipriano (30 abril)**

Iglesia gótica de una amplia nave con bóvedas de crucería, portada con arquivoltas molduradas y fuerte torre.

## **SAN CEBRIAN DE MUDA**

### **Parroquia (30 abril)**

Del siglo XIII. Interesante bóveda de cañón apuntado con arcos de refuerzo. Interesante espadaña y pinturas góticas de carácter popular.

## **TRASPEÑA**

### **Iglesia de la Transfiguración (30 abril)**

Iglesia gótica, con bóveda de crucería y portada con arquivoltas lisas trasdosadas por hojas, de interés. De una nave.

## **VALORIA DEL ALCOR**

### **San Fructuoso (30 abril)**

Iglesia románica del XIII, con bóveda de cañón apuntado en la nave. Fuerte torre de un solo cuerpo, junto a la cabecera.

## **SALAMANCA**

### **CAPITAL**

#### **Palacio de Figueroa (29 octubre)**

Actualmente Casino. Subsisten originales las portadas y alguna ventana, platerescas.

## **ALDEARRUBIA**

### **Parroquia (22 febrero)**

Construcción barroca, sin interés.

## **SALMORAL**

### **Nuestra Señora de la Asunción (9 enero)**

Magnífica construcción del siglo XVI, de gran amplitud, de tres naves en los primeros tramos, con bóvedas de crucería y magníficos retablos barrocos. Portadas manieristas.

## **SANTA CRUZ DE TENERIFE**

### **CAPITAL**

#### **Antiguo Colegio de la Asunción (30 abril)**

Se construye en 1913, por Mariano Estanga, neogótica.

#### **Ayuntamiento (30 abril)**

Construcción iniciada en 1899. De dos cuerpos, sencillo con tendencia neoclásica. Interesantes salas, en especial la de sesiones.

#### **San Francisco (29 octubre)**

Del siglo XVIII, de tres naves y con portada terminada en 1777. Magnífica techumbre y retablo barroco muy característico.

## **ADEJE**

#### **Ex-convento de San Francisco (30 abril)**

Arquitectura barroca popular, de una nave, con sencillas techumbres.

Muy reformado para su uso como establecimiento civil.

## **FRONTERA (Isla del Hierro)**

#### **Yacimiento arqueológico de El Julán (29 octubre)**

De gran interés por sus abundantes restos, y singularmente por el rico material epigráfico.

## **PUNTAGORDA (Isla de La Palma)**

#### **Iglesia de San Mauro y Casa Parroquial (29 octubre)**

Sin culto. Sencilla construcción de una nave, de los siglos XVIII y XIX. En la casa parroquial, antigua alhóndiga, sobresale el balcón.

## **EL SAUZAL**

#### **San Pedro (29 octubre)**

Fundada en el siglo XVI, la construcción es del siglo XVIII. De una nave, con planta de cruz latina. Buena torre del siglo XVIII. Muy sencilla.

## **SAN SEBASTIAN DE LA GOMERA**

#### **Casa de la Aguada (29 octubre)**

Sencilla construcción, con patio, y con el pozo donde tomaban agua antes de partir para América. Restaurado el conjunto.

## **VILAFLOR**

#### **San Pedro Apóstol (30 abril)**

Iglesia barroca rural, de una nave con techumbre. Puerta principal sencilla, con la fecha de 1625.

## SANTANDER

### CAMPOO DE SUSO

#### Torre y casa de Proaño (18 junio)

Es la única torre medieval de Cantabria, así como la casa con construcciones posteriores. De gran interés por sus vinculaciones literarias e históricas.

## SANTIURDE DE TORANZO

### Iglesia de Acereda (18 junio)

Románica, sólo conserva ábside y espadaña.

## SEGOVIA

### CAPITAL

#### Palacio del Marqués de Lozoya (18 junio)

Construcción muy característica de la arquitectura civil segoviana del siglo XVI, en la que consta residió Santa Teresa en una de sus zonas.

#### Casa del Sello de Paños (27 febrero)

En la calle San Francisco, 32.

Edificio renacentista, en el que estuvo la Junta encargada de sellar los paños. De sillería, con pilares cilíndricos angulares y puerta adintelada con zapatas encuadrada por columnas.

## CANTALEJO

### San Andrés (29 octubre)

De tres naves, con capilla mayor rectangular, con bóveda semiesférica

sobre pechinas, de crucería en la nave y de escayola. Corresponde a los siglos XVII y XVIII fundamentalmente.

## CASTILLEJO DE MESLEON

### La Asunción (18 junio)

Románica, con cubierta de madera en la nave, portada románica y pórtico lateral cerrado.

## CEDILLO DE LA TORRE

### Parroquia (18 junio)

De una nave, con vestigios románicos, añadidos y reformas renacentistas y barrocas, y torre sólida de gran belleza.

## CILLERUELO

### San Mamés (29 octubre)

Sencilla construcción de tres naves, con cielo raso e interesante espadaña de principios del XVII.

## CUELLAR

### Santa Clara (29 octubre)

Magnífica construcción del siglo XVI, con bóvedas de crucería. Se terminaba, según la inscripción, en 1585.

## FUENTEPELAYO

### Santa María (29 octubre)

Construcción de tres naves, con cabecera románica y portada de fines del XV, y bóvedas de crucería del XV.

## **FUENTIDUEÑA**

### **San Miguel** (18 junio)

Románica, de una nave, con bóveda de cañón y arcos fajones, portada con arquivoltas lisas. Pórtico con arquerías.

## **GRAJERA**

### **San Vítos** (18 junio)

Construcción barroca, con bóvedas de cañón, de escaso interés. Del siglo XVIII.

## **LACUESTA**

### **San Cristóbal** (29 octubre)

Románica. Muy sencilla, de tres naves, portada con arquivoltas lisas.

## **LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO**

### **Casa Bauer** (18 junio)

Antigua Casa de Gentiles Hombres, obra de José Díaz Gamones, en 1774, de buena construcción, con interesante pórtico neoclásico.

## **LAGUNA DE CONTRERAS**

### **Palacio medieval** (18 junio)

Escasos restos de una construcción medieval, gótica.

## **MARTIN MUÑOZ DE LAS POSADAS**

### **La Asunción** (29 octubre)

De una nave, del siglo XVI, con magnífica portada hispano-flamenca y

bóvedas de crucería. Fuerte torre a los pies.

## **MONTEJO DE LA VEGA DE LA SERREZUELA**

### **San Martín del Casuar** (29 octubre)

Restos de una iglesia románica, de una nave, con sencillísima portada y ábside. Espadaña posterior.

## **OTERO DE LOS HERREROS**

### **Ermita de San Roque** (18 junio)

Muy sencilla, rectangular, con pinturas murales, ya barrocas y a fines del XVI.

## **REBOLLO**

### **Nuestra Señora de la Asunción** (18 junio)

Románica, nave con cielo raso y capilla mayor de cañón apuntado. Arcos de medio punto, sencilla portada.

## **SANTO DOMINGO DE PIRON**

### **Santo Domingo** (29 octubre)

Románica, nave con cielo raso y capilla mayor de cañón apuntado. Arcos de medio punto, sencilla portada.

## **TUREGANO**

### **Santiago** (18 junio)

De una nave, de interés urbanístico. Vestigios de construcción románica.

## SEVILLA

### CAPITAL

#### **Palacio del Duque del Infantado** (30 abril)

En la calle de Santa Ana. Buen ejemplo de casa-palacio neoclásico de fines del siglo XVIII, con monumental fachada, muy reformado al convertirse en casa de vecindad.

#### **Baños de la reina Mora** (30 abril)

En la calle Javier. Parecen restos de construcciones de muy diversas épocas, una zona que se autoriza nueva construcción. Un aljibe-noria, muy dudoso interés.

#### **Cuartel del Carmen** (30 abril)

Del siglo XVII, muy reformado, con destino a servicios militares. Sobresale la iglesia y los claustros. De tres naves.

#### **Convento de San Leandro** (18 junio)

Las noticias se remontan a 1369. La construcción del edificio actual se inicia en 1584, conforme a trazas de Asencio de Maeda. Contiene importantísimas obras de arte, en el convento e iglesia de una nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos.

#### **San Martín** (18 junio)

Es de una sola nave abovedada, con bóvedas del XV, portada mudéjar como algunos elementos de la torre.

#### **Santa María la Blanca** (18 junio)

Se supone erigida en el solar de una sinagoga en 1391. La actual del XVI, de tres naves con bóvedas de cañón y lunetos. Conserva puerta del XIV.

## CARMONA

#### **Convento de la Santísima Trinidad** (30 abril)

Se inició su construcción en 1710, atribuyéndose a Diego Antonio Díaz. De una nave con bóveda de cañón con lunetos y cúpula.

## ESTEPA

#### **Santa María del Castillo** (30 abril)

Construcción iniciada en el siglo XIII, al que corresponde la parte de los pies y las tres naves ya de fines del XV, con obras posteriores. Gran retablo de 1583, obra de Andrés de Ocampo.

## GUADALCANAL

#### **La Concepción** (29 octubre)

De una nave, con bóvedas de cañón. Ruinoso. Del siglo XVII.

## OSUNA

#### **Edificio de la Antigua Universidad** (30 abril)

Fundación del siglo XVI. De planta rectangular con torres angulares y bello y clásico patio renacentista.

## TERUEL

### ALBARRACIN

#### Acueducto romano (18 junio)

Tiene 18 kilómetros, citado desde el siglo XVIII, con numerosos túneles y galerías. Lleva las aguas del Guadaluaviar a las llanuras de Cella.

### CALACEITE

#### Conjunto histórico-artístico (18 junio)

Magnífico y característico conjunto. Buenas casas solariegas góticas, renacentistas y barrocas.

### GALVE

#### Iglesia de la Asunción (27 febrero)

Iglesia barroca de tres naves, sin interés destacable. En mal estado.

### LA FRESNADA

#### Santuario de la Virgen de Gracia (27 febrero)

Ruinas de un monasterio barroco, sin interés destacable.

### LUCO DE JILOCA

#### Puente romano (9 enero)

De tres ojos, en la vía romana de Zaragoza a Cazorla.

## MAS DE LAS MATAS

### Parroquia (9 enero)

Construcción barroca, con la fecha de 1744 en su magnífica fachada barroca. Intervino el maestro de obras Joseph Dolz. Magnífica torre de 64 metros, de extraordinaria belleza, la más alta de la provincia. El interior muy reconstruido.

## MIRAVETE DE LA SIERRA

### Virgen de las Nieves (9 enero)

Construcción en estilo gótico de finales del siglo XVI, de una nave con bóvedas de crucería. Interesante torre de cuatro cuerpos de cantería. Restos de un claustro del XVI.

## TRONCHON

### Ayuntamiento (27 febrero)

Pequeña construcción con arcos apuntados, sin valores destacables.

### Conjunto histórico-artístico (18 junio)

Buen conjunto urbanístico, destacando los edificios góticos y la renacentista iglesia parroquial.

## VALDERROBLES

### Conjunto histórico-artístico (18 junio)

Buen conjunto, destacando el palacio y la parroquia, así como la llamada Casa del Concejo de la Villa, además del conjunto del caserío muy característico.

## VALENCIA

### CAPITAL

**Ermita de San Miguel de Liria** (9 octubre)

Ermita barroca, muy reconstruida, cuya fundación se debe a Jaime II en 1326. De una nave con abundante decoración y capillas laterales.

### ALDAYA

**Edificio de la Cisterna** (29 octubre)

Del siglo XIII, túnel de 25 metros con escalones que conducen al depósito.

### ALFAHUIR

**Monasterio de San Jerónimo de Cotalba** (29 octubre)

A unos ocho kilómetros de Gandía. Se debió iniciar hacia 1388. El edificio monacal actualmente granja avícola, destacan una magnífica torre e iglesia gótica de una nave, reformada en el siglo XVIII, y dos claustros gótico y renacentista.

### BETERA

**Casa-Castillo** (30 abril)

Castillo que consta existía en 1273, que ha sufrido múltiples reformas.

## CASTIELFABIB

**Iglesia fortaleza de Nuestra Señora de los Angeles** (27 febrero)

Es una iglesia barroca ubicada dentro de un recinto, todo en mal estado, que consta existía en el siglo XIII.

## COFRENTES

**Castillo** (27 febrero)

Se acoge al Decreto de Protección a los castillos.

## CHESTE

**Torre e iglesia de San Lucas Evangelista** (27 febrero)

Buena iglesia barroca, con buena fachada del siglo XVIII como el resto del edificio. Buena torre exagonal, de esbelta y elegante traza.

## ENGUERA

**San Miguel Arcángel** (29 octubre)

Buena construcción barroca y magnífica torre campanario. De una nave con capillas laterales, remozada.

## GANDIA

**Alqueria del Duc y Lagunas** (27 febrero)

Edificio de planta rectangular, muy pobre, rodeado de bello paraje de margales.

## **LLIRIA**

### **Ayuntamiento** (27 febrero)

De fines del siglo XVI, de buena construcción con cadenas de sillares en los ángulos, mampostería y arcos como galería en el último piso bajo saliente alero.

## **VALLADOLID**

### **ALAEJOS**

#### **San Pedro** (30 abril)

De tres naves, del siglo XVI, con bella torre y magníficos retablos de diversas épocas, destacando el mayor. Bóvedas de crucería.

### **CASTRILLO DE DUERO**

#### **Parroquia** (9 enero)

Construcción del siglo XVII, sobre construcción románica de la que subsisten restos. Buenas esculturas. En esta iglesia fue bautizado Juan Martín Díaz "El Empecinado".

### **MEDINA DEL CAMPO**

#### **Palacio Testamentario** (29 octubre)

En la Plaza Mayor. En ladrillo. En el ángulo noroeste de la Plaza. Resto

del palacio donde dictó su testamento Isabel la Católica.

### **MOTA DEL MARQUES**

#### **Palacio de Ulloa** (29 octubre)

Construcción del siglo XVI, con buen patio con arcos carpaneles sobre columnas. Se atribuye a Rodrigo Gil de Hontañón.

### **TORDESILLAS**

#### **Casa del Tratado** (30 abril)

Casa con escudo de los Reyes Católicos junto a otro del siglo XVI, que integran un armonioso conjunto.

### **VILLALBA DE LOS ALCORES**

#### **Santa María del Templo** (29 octubre)

Construcción del siglo XIII, con bóveda de cañón apuntado en su única nave y sencilla planta con arquivoltas lisas.

## **ZAMORA**

### **CAPITAL**

#### **Santa Lucía**

Construcción primitivamente románica del XII, del que se conservan restos, y rehecha en el siglo XVII, con buenas rejas, espacio e interesante capilla de los Zuazos.

## **FERMOSELLE**

### **Parroquia (29 octubre)**

Iglesia románica rehecha, subsistiendo restos de esta época y portadas góticas. De una nave.

## **TORO**

### **Santo Sepulcro (29 octubre)**

Del siglo XIII, reedificado el claustro en 1506. Ejemplo de mudéjarismo, en su cabecera de tres ábsides y muro septentrional.

## **ZARAGOZA**

### **CAPITAL**

#### **Casa núm. 36 de la calle de Santiago (30 abril)**

Casa del XVI, de ladrillo, en la que sobresale el magnífico alero y el patio central, con arquerías y relieves manieristas.

#### **Edificio de viviendas calle Sagasta, 37 (9 enero)**

En estilo ecléctico con elementos modernistas, sumamente característicos, destacando la rejería.

**José M.<sup>a</sup> de Azcárate Ristori**



MUSEO

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO 1984

COLECCIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO



El traslado definitivo de esta Real Academia a su sede propia ha supuesto la intensa actividad de los colaboradores en la ordenación de los fondos que integran nuestras colecciones, así como la instalación del Museo, al mismo tiempo que se ha proseguido en las tareas de catalogación e inventario de pinturas, esculturas y dibujos para su inmediata publicación en las páginas de esta revista.

Como resultado de esta labor, se han abierto las salas de pintura y escultura correspondientes a los pisos segundo y tercero de este edificio, en las que se han instalado debidamente las obras más representativas de nuestras colecciones. Aunque el Museo no está abierto al público, por carencia de personal subalterno, no obstante, ha sido repetidamente visitado por numerosas personalidades del mundo cultural, así como por grupos de entidades culturales y educativas, debiéndose destacar la frecuente visita de especialistas a los que se ha atendido puntualmente. Asimismo, en solemnidades académicas el Museo ha sido abierto en sus salas principales para todo el público que ha asistido a estos actos.

En las tareas de instalación, catalogación, etc., han intervenido las colaboradoras: Blanca Piquero, como encargada de la coordinación general y de la pintura especialmente; Mercedes González Amezúa, que ha colaborado en la instalación y en la sección de pintura; Leticia Azcue, que asimismo ha intervenido en la instalación y especialmente en la sección de escultura; Isabel Azcárate, igualmente en la instalación y en la sección de dibujos, y María del Carmen Salinero, que, aparte de su colaboración en la instalación, interviene en el aspecto de la secretaría del Museo. En todo momento, aparte de asistir al Académico-Conservador con sus ideas, se han

encargado de atender a las visitas. Es asimismo necesario destacar la activa colaboración del restaurador, Sr. Rodríguez Mostacero, que ha procedido a la limpieza de numerosos cuadros cubiertos de polvo y suciedad, después de tantos años de almacenaje. De la misma manera hemos de mencionar al Académico Sr. Vassallo, que en el Taller de Vaciados ha intervenido en la puesta en valor de varias esculturas, como la labor realizada por los Sres. D. Francisco Martínez y D. Miguel López en la restauración del mobiliario.

En el próximo número de esta revista se hará una relación circunstanciada de los criterios seguidos en la ordenación y organización de este Museo.

Paralelamente, se han atendido todas las consultas de investigadores, facilitando el acceso a los fondos, así como los datos y el material fotográfico solicitados. Asimismo han tenido lugar, previa petición, visitas colectivas, tanto en el Museo como en la Ermita de San Antonio.

#### *Adquisiciones y donativos*

- “San Jerónimo Penitente”, de El Greco (a cargo del legado Guitarte).
- “Busto de S. M. el Rey”, de Juan de Avalos (donación de autor).
- “Caballeros del verde gabán”, de Sebastián García Vázquez (donación del autor).
- “Cabeza de D. Oscar Esplá”, por Bañuls (donación de la hija del músico).
- “Aldeanas en la playa”, de Juan Luis Galicia (donación del hijo del pintor).
- “Autorretrato”, “Boceto mitológico”, “Cabeza de gitana”, “Diana Cazadora”, “Pimpinela Hohenloe”, “Ordeñando la vaca”, “Duquesa de Alba”, “Dama desconocida”, “Niño de Perinat”, “Niña de Medinacelli”, “Monja”, “Retrato de María del Carmen Castro”, “Bodegón” (boceto para Ceres), “Ms. Edwards”, “Cabeza de muchacha”, “Alfonso XIII” y “Las bodas de Bergantiños” (donación de la familia del pintor, Fernando Alvarez de Sotomayor).
- “Retrato de D. Fernando Fernández Arbós”, por José María López Mezquita (donación de la viuda del maestro Arbós).
- “Retrato de S. M. el Rey”, por Enrique Segura.

*Préstamos*

● **Eugenio Lucas.**

Zaragoza (Museo e Instituto Camón Aznar).

769. Eugenio Lucas: “Corrida de toros en un pueblo”.

● **López Mezquita.**

Granada (Fundación Rodríguez-Acosta).

781. José María López Mezquita: “Chula”.

866. José María López Mezquita: “Retrato de José Francés”.

● **Salón de Otoño.**

Sevilla (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría).

E/2. Juan de Avalos: “Estudio para San Marcos”.

**José María de Azcárate Ristori**





