

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1985

NUM. 61

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

” ” ” JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ  
(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

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1985

NUM. 61

## S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI ... ..	5
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. LEOPOLDO QUEROL ROSO ... ..	57
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. PABLO SERRANO AGUILAR ... ..	69
MARÍA DE LOS ANGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ: <i>Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia</i> ... ..	77
FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ: <i>Del templo al concierto: Bach, en Madrid</i> ... ..	117
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Bibliotecas de artistas: Una aplicación de la estadística</i> ... ..	123
JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES: <i>En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne</i> ... ..	145
MATILDE AZCÁRATE DE LUXÁN: <i>Contribución metodológica al análisis iconográfico del arte sagrado</i> ... ..	211
JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ: <i>El manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII</i> ... ..	231
LETICIA AZCUE BREA: <i>Madame Anselma, pintora gaditana de origen ruso, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> ... ..	259
JOSÉ MARTÍNEZ CALVO: <i>Historia del Museo de Murcia, Sección de Bellas Artes</i> ... ..	281
FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN: <i>La capilla de San Frutos en la girola de la catedral de Segovia</i> ... ..	305
<i>Entrega de la Medalla de Honor 1985 al Museo Marceliano Santa María, de Burgos</i> ... ..	317
MUSEO: <i>Memoria de la labor correspondiente al año 1985. Colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> ... ..	333
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Monumentos y conjuntos histórico-artísticos informados durante el año 1985</i> ... ..	339

NECROLOGIA  
DEL  
EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI





Retrato del EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI por Alvaro Delgado.



TEXTO DE LA HOMILIA PREDICADA  
POR EL P. FEDERICO SOPEÑA EN LA "MISA DE REQUIEM"  
PARA ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Los escritos de estos días han girado, como es lógico, en torno al Lafuente historiador del arte. Yo quisiera en esta breve homilía que antecede al ofertorio de la Misa donde está su nombre, insistir, profundizar en una definición que tanto Lapesa como yo hemos usado: el humanismo. Yo añado el calificativo: "humanismo devoto".

En el último gran trabajo de Lafuente sobre algunos dibujos de Goya, trabajo rigurosamente genial y yo creo que escrito con un profundo, inconsciente sentido autobiográfico, nos da al comienzo una perfecta descripción de lo que es el humanismo: "El saber y la tolerancia, el odio al fanatismo, a la superstición, a la crueldad y a la estupidez". Son las dos facetas inseparables: sí la bondad, sí la tolerancia, pero no menos la justa cólera, yo diría la evangélica cólera, contra los otros. Ahora bien: si Goya puso su esperanza en la ñeosofía conforme a lo más optimista de su siglo, Lafuente, viendo al fondo y evocando al final de su vida el saber erasmiano del humanismo anterior a la tragedia de la Contrarreforma, con la voluntad explícita de que eso no sea historia, sino "constante", coloca la firmeza de la fe en la profundidad del recogimiento y por eso yo añado a su humanismo lo de devoto.

Claramente rebelde al llamado nacional catolicismo, el testimonio constante de su fe, de su religiosidad practicante es enormemente valedero para

el mismo hoy de España. Si la libertad recuperada guía su pluma al comentar el título de un dibujo de Goya —“Divina libertad”— es porque el humanista sabe, vive, reza que la libertad es el primer don de Dios al hombre: está ahí la mitad del testimonio inseparable de su lejanía de lo que hemos observado juntos tantas veces: de cómo se para de un repudio al nacional catolicismo a una actitud que no sólo pone de moda como señal de identidad del progresismo la actitud anticlerical, sino la resuelta enemistad, cuando no la injuria, a lo religioso.

El humanismo ha sido tradicionalmente obra de solteros. La preciosa, ejemplar originalidad del Lafuente humanista ha sido el testimonio desde el hogar, desde el enamoramiento. Precisamente por esa hermosa fidelidad conyugal, que es la pasión hecha delicadeza, costumbre sin rutina, se comprende, y bien lo saben los amigos del Museo, su trato graciosamente galante, en verdad enternecedor: figuras femeninas destacadas del consejo de amigos del Museo del Prado han sido, son, como familiares honorarios.

Hay también en el humanismo devoto la profunda, serena meditación sobre la propia muerte. No pocas veces dialogué con Enrique desde la cita de un poeta al que quisimos juntos y del que escribimos juntos: Rilke. Aquella su oración de “Señor, da cada uno su propia muerte”, que no coincide exactamente con el hecho físico, la vivió al fondo nuestro amigo querido y lo decía con naturalidad y por eso indiqué al principio que su largo trabajo sobre Goya tiene autobiografía de fondo. En la memoria de mi corazón de sacerdote estará siempre la silueta recogida de dominado temblor de Enrique comulgando, con la meditación, ya lo sé, de las palabras del Evangelio que acabo de leer.

Y por fin, como resumen, esa unión inseparable, esa proyección del amor del hogar hacia la amistad. Profundo sentido tiene que este funeral no sea oficial, sino de la Academia y de sus amigos, amigos que tienen, tenemos, la obligación de hacer del recuerdo y de la gratitud herencia que no se apague. Llevar la obra de arte a las gentes, especialmente a la juventud, presentar ese organizado cariño como un programa tan necesario como enriquecimiento de la sensibilidad; luchar contra la hortería, la gran enemiga de la verdadera cultura popular, afanarse para que la obra de arte

no sea panteón, sino mensaje vivo, actual, es nuestra obligación de modestos herederos. Sólo así haremos de la pena esperanza.

Enrique Lafuente espera la resurrección en la sierra del Guadarrama, entre el paisaje que tanto amó, testigo entusiasta de la inauguración de la Fuente Castellana, iniciativa de la Institución a la que quiso y defendió. Eso también es herencia, inseparable del cuadro, que obra de arte es el paisaje con huella de la belleza de Dios.

Esta Misa se reza con ornamentos morados, símbolo, sí, de la pena en la que nos acompaña la Iglesia, pero no menos símbolo de esperanza. De la herencia encarnada en sus hijos, arquitectos, músicos; su nieta la mejor discípula. Ojalá que nosotros encarnemos también la esperanza engranando en torno a la obra de arte una labor constante, modesta y sacrificada, exenta de la ostentación y de la vanidad, alegre y trabajadora como fue su vida. En la patena del ofertorio de esta Misa pongo lo que sólo cabe en la memoria: su nombre y los títulos de sus libros que le van acompañando.



## EN RECUERDO DE ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

**M**UY brevemente, para unir mi voz a las que me han precedido en recuerdo y homenaje al que fue nuestro ilustre compañero, don Enrique Lafuente Ferrari.

Hemos oído el debido elogio a su ingente labor en la cátedra, la crítica de arte, el ensayo, que le hicieron merecer un puesto de honor en el mundo intelectual de nuestro tiempo, y entiendo que también merece en este acto cierto relieve la personalidad de don Enrique. Personalidad que, aunque recatada, pudimos entrever los que tuvimos la suerte de merecer su amistad. Don Enrique, como todos le llamábamos con cariñosa admiración, era un escritor nato, una mente clara que conservó con plena lozanía hasta el inicio de su rápida enfermedad. Su gran cultura y una especial sensibilidad para el análisis de la obra de arte originaron sus críticas certeras.

Insatisfecho siempre de su propia obra, le oí decir en cierta ocasión: “con frecuencia —fueron sus palabras— padezco el resquemor de la auto-crítica que me llena de dudas”.

Su personal filosofía y cierto desdén por el ambiente actual le hicieron adoptar una actitud de retraimiento, de recóndito pensar, cercano a aquel “dolorido sentir” de nuestro santo poeta.

Don Enrique Lafuente sentía una especial intolerancia ante la torpeza o la desidia humana que a veces le hacía trocar su talante bondadoso y cordial por una excesiva dureza en su expresión.

El que fue nuestro ilustre compañero pertenecía a ese raro linaje de hombres austeros, de auténtico valer y extensa cultura, de rigor moral in-

quebrantable, parcos en palabras y, sin embargo, afables y especialmente humanos.

Hace pocos meses, en esta misma sala, con motivo de inaugurarse la exposición de la Tauromaquia, tuvimos ocasión de asistir a un acto memorable: don Enrique improvisó, sin consultar un solo apunte, una lección admirable sobre el origen, fecha y detalles de las estampaciones anteriores, de cada una de las láminas, hechos, personajes, anécdotas de la época, todo en torno de la vida y obra de Goya.

Aquella lección, admirable por su interés y amenidad, nos deparó al final una impresión amarga. Conforme avanzaba don Enrique en su charla, que había llevado con tono cordial y palabra algo premiosa, advertimos comenzaba a expresarse con dificultad. La fatiga apagaba su voz, que se quebraba de vez en cuando. Interrumpió su charla. Tuvimos la dolorosa impresión de que el declinar de don Enrique se había acentuado gravemente.

Lafuente Ferrari vivirá en nuestro recuerdo como un ejemplo de amor a la Academia, a la que dedicó su esfuerzo y su talento hasta los últimos días de su vida activa.

LUIS BLANCO SOLER.

## DON ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

**D**IFÍCIL empeño el de intentar evocar la memoria —siquiera sea en sucinto bosquejo— de nuestro querido compañero Don Enrique Lafuente Ferrari. De una parte, son tantos los aspectos a considerar en su vida y obra que verdaderamente cohibe cualquier propósito de someter poco más que a simple esquema sus límites y alcance. De otra, importa mucho —en aras de la objetividad, siempre deseable— no ceder a la tentación fácil de los acentos ditirámicos rayanos en la adulación y menos aún incurrir en la mezquindad de una valoración cicatera improcedente a todas luces.

Don Enrique —como familiarmente le llamábamos— nació para maestro y a ese destino sirvió con entrañable vocación y denodado afán a lo largo de su vida. Lo demás bien cabe decir que le llegó por añadidura. Creo que ésta es una clave para entender el sentido de su relevante personalidad.

Por un momento he pensado ahondar detenidamente en el contenido de su propio *curriculum*, con obligada inclusión de sus diversas actividades, publicaciones, honores, méritos, en fin, pero su reciente inserción en las páginas de ACADEMIA, precedido de una nota preliminar sobre la que luego habré de volver me relevan de insistir, al menos por ahora, en búsquedas e indagaciones que podrían prestar a estas líneas una extensión desmesurada.

De ahí que, centrando mi intervención en su relación con la Academia, haya de recordar, en primer término, que en 18 de octubre de 1948 D. Elías Tormo, el Conde de Casal y D. Pedro Muguruza Otaño suscribieron la oportuna propuesta a su favor para cubrir la vacante de D. José Ferrandis To-

rres, fallecido en agosto de ese mismo año. Reunida la Sección de Arquitectura —a la que correspondía dicha plaza—, y cuyo Presidente era Don Juan Moya, declaró, ¡cómo no!, la idoneidad del único candidato, elegido por unanimidad en la sesión extraordinaria del día 22 de noviembre inmediato. He tenido en mis manos estos días la carta que el nuevo Académico —con su firma habitual que completaba con un punto y una raya oblicua, a vía, al parecer, de rúbrica— envió al Secretario General, entonces D. José Francés, aceptando “honradísimo —son sus palabras— tan alta como inmerecida distinción”. Conceptos que bien pudiéramos entender inalterables a lo largo de su permanencia en la Academia.

Motivos diversos, entre ellos el estado de salud, demoraron un tanto su ingreso, celebrado el lunes 15 de enero de 1951, poco más de dos años después de la elección. En el preceptivo discurso abordó magistralmente el estudio de “La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte”, contestándole Don Elías Tormo en términos justamente laudatorios. Sería entonces cuando, bajo la presidencia del Ministro de Educación Nacional, Don José Ibáñez Martín —acompañado de los Directores de las Academias de Bellas Artes, D. Aniceto Marinas, y de la Historia, Duque de Alba—, recibiera con el diploma correspondiente la Medalla número 14, que ostentaran, entre otros, D. Joaquín Francisco Pacheco, el Marqués de Monistrol, Cesáreo Fernández Duro y Ezquerria del Bayo.

A partir de entonces la vida de Don Enrique Lafuente Ferrari, si no llegó a confundirse con la misma historia de la Academia, sí discurrió por cauces paralelos de estrecha cercanía, hasta el punto de que evocar su permanencia en nuestra Corporación equivale a seguir en buena parte la propia andadura de la Academia en las últimas décadas. En tal sentido cabe subrayar que, según el escalafón de asistencias a sesiones plenarios hasta primero de enero de este año, alcanzó la suma de 1.261, a las que han de agregarse las celebradas hasta fines del curso pasado, elevada cifra que justifica plenamente el haber pasado a ser el Académico Decano, sucediendo a nuestro inolvidable Director Don Federico Moreno Torroba.

En el transcurso de los treinta y cuatro años a que acabo de referirme, bien puede afirmarse que D. Enrique formó parte de todas las Comisiones

de la Academia, en testimonio, sin duda, de su preocupación e interés por las distintas materias de su competencia, si bien las de Administración, Calcografía, Museo, Monumentos, Publicaciones y Archivo y Biblioteca supusieran, a lo que entiendo, una dedicación preferente.

Su creciente dedicación a las tareas comunes motivaría que se le confiaran importantes funciones entre las que destacan sus nombramientos de Conservador del Museo en 1954, Censor en 1972 y singularmente Delegado en la Calcografía, de inusitada actividad con motivo del traslado de las instalaciones y nuevos planteamientos en orden al futuro.

Aparte de ello, su nombre aparece con frecuencia en las actas, tanto por sus numerosas intervenciones como por las reiteradas entregas de sus propias publicaciones con destino a la Biblioteca, o las felicitaciones acordadas por la apertura del Museo de Arte Moderno, la concesión de la Medalla de Oro a las Bellas Artes o del Premio "José González de la Peña", Barón de Forna.

Un aspecto muy revelador de su activa participación en la vida corporativa se cifra en el hecho de haber tenido a su cargo los discursos de contestación a once nuevos Académicos, algunos de ellos desgraciadamente desaparecidos: Valverde, Monseñor Sopeña, Stolz Viciano, Aguiar, Mosquera, Hidalgo de Caviedes, Chueca, Alvaro Delgado, Genaro Lahuerta, Díez del Corral y García-Ochoa, aparte del elogio dedicado a Vázquez Díaz en su recepción de 1968 y de algún otro que, en rigor, por haber desistido, no llegó a redactar. A los anteriores cabría añadir las necrologías publicadas en ACADEMIA, entre las que figuran las de D. Elías Tormo —rebotante de profundo afecto y comprensión—, D. Secundino Zuazo, Sánchez Cantón, Martínez Vázquez, Teodoro Miciano y Moreno Torroba.

Por todo ello —más otros sumandos que harían prolija su sola enumeración— bien puede afirmarse que Don Enrique tuvo una intervención sobresaliente en la vida de la Academia. Creo, sin asomo de ligereza o temeridad, que su opinión nunca fue desatendida, no *pasaba* superficialmente en las deliberaciones, sino que *pesaba* con la autoridad que emanaba de su larga experiencia y notorio prestigio.

Recuerdo bien los días en que siendo ya Decano y ejerciendo la Direc-

ción accidental de la Academia, hubo de tratarse de cubrir con plena efectividad la vacante producida, y ante la insistencia de su nombre a tal efecto, sería el propio Don Enrique quien —acechado incluso por cordiales incitaciones para que aceptase— declinó expresamente la posibilidad de su candidatura, que, en consecuencia, hubo de quedar descartada. Lo que no dejaba de resultar edificante al considerar que si a lo largo de su vida cifró muy justificadas ilusiones en asumir o desempeñar funciones que, al fin, no le fue dado alcanzar, ahora, en cambio, cuando le era posible, muy posible, desistía de conseguir la brillante culminación de su carrera. Confieso que ese rasgo figura, ha de figurar, entre sus mejores enseñanzas.

De igual modo que cuando al reflexionar sobre el impresionante conjunto de sus publicaciones —en la nota preliminar de la bibliografía antes citada— confesaba con un dejo de tristeza y a la vez de conformidad: “¡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.”

Todos recordamos que en las últimas sesiones a que asistió, su declinación física —cumplidos ya los ochenta y siete años— fue dando pábulo a fundados temores de un desgraciado y no lejano desenlace. Concluido el curso académico nos llegaron voces alarmantes, atenuadas con alguna pasajera mejoría, pero agravándose su estado fue internado en la Clínica de Los Nardos, donde, por cierto, estuvo ingresado su gran amigo y tocayo D. Enrique Pérez Comendador.

Irrumpía el otoño entre sombríos presagios y llevadas con discreta reserva las informaciones relativas a su situación, constituyó para muchos una triste sorpresa la noticia de su fallecimiento, recibiendo el día 26 cristiana sepultura en el camposanto de Cercedilla. Poco después, el funeral celebrado en la iglesia de la Encarnación congregó a una inusitada concurrencia de familiares y amigos, entre ellos numerosos Académicos, sinceramente condolidos por la pérdida de tan preclaro compañero.

No quisiera concluir estas líneas sin dedicar un recuerdo emocionado a Doña Carmen Niño, cuya presencia y compañía dentro y fuera de la Academia —compartiendo ejemplarmente bienandanzas y sinsabores al lado de Don Enrique— merece en esta hora de general condolencia muy sentido y afectuoso reconocimiento que, en particular, me es sumamente grato acreditar.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



## EVOCACION DE ENRIQUE LAFUENTE POR UN CONDISCIPULO

AL comienzo del curso 1926-27, en la Universidad Central de Madrid, iniciábamos el de Doctorado en la Sección de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras numerosos Licenciados procedentes de las doce Universidades españolas. En el viejo coserón de la calle de San Bernardo, asistíamos a las clases de las disciplinas de Sociología, Historia de América, Arqueología Árabe e Historia del Arte, impartidas por los Doctores Aznar, Ballesteros, Gómez Moreno y Tormo, respectivamente.

Entre todos los alumnos destacaba la figura seria, autorreflexiva, a veces distante, de un compañero, mayor ocho o nueve años que la media de edad de los colegas, aureolado de prestigio, pues, además de su Licenciatura, poseía estudios, no sé si completos, en la Sección de Filosofía de la propia Facultad. Al avanzar las semanas se fueron delineando los grupos de amigos, no tanto por regiones cuanto por caracteres, aficiones y especialidades. Prontamente me relacioné con María Elena Gómez Moreno, brillante elemento de la promoción, y algo después, paso a paso, con nuestro decano en el tiempo, que no era otro que Enrique Lafuente Ferrari. A pesar de poseer temperamentos muy diferentes, fuimos anudando una incipiente amistad, pues, aunque vocado generalmente para la Historia, se inclinaba a las Artes Plásticas, sin duda por los genes heredados de su padre, prestigioso arquitecto. Y no tardó mucho en que María Elena, Lafuente y yo mismo, con análogas aficiones, coincidíamos en gustos, orientaciones y sistemas de “mirar” y de “ver”, agrupándonos espiritualmente.

En el verano de aquel curso, nueve compañeros de la treintena que seguimos el año académico fuimos seleccionados para un viaje por Italia, Sicilia y sur de Francia, dirigidos por los referidos maestros Tormo y Gómez Moreno, además del profesor D'Andrés Ovejero. Durante casi un mes hicimos un recorrido inolvidable, profundamente formativo, con el insólito aliciente de que D. Manuel nos reunía a su hija, a Enrique y a mí, dedicándonos lecciones y puntos de vista singulares, orientados ya hacia la especialidad histórico-artística; casi siempre se nos unía Antonio García Bellido, perteneciente a otra promoción y agregado al viaje.

Durante todo él Enrique y yo acrecimos la amistad, compartiendo por decisión suya la habitación en los modestos albergues donde nos alojábamos. Mas es curioso que ni entonces ni después, pese a intentarlo repetidamente, conseguimos apear el usted, por el respeto que hacia él sentía y quizá en pura correspondencia por su parte.

Nuestras vidas siguieron sus propios derroteros; mas nunca se enfrió la fraternal camaradería, y en los incontables y casi permanentes viajes a Madrid, indefectiblemente me invitaba a su casa y mesa con la cordial compañía de su excepcional esposa, Carmen Niño, compañera también y báculo firmísimo de su cónyuge, a quien rindo testimonio de respeto y admiración.

Además de sus tareas en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, ejerció la docencia en la Universidad Central como Adjunto de Don Elías Tormo, nuestro dilecto y común maestro, no intentando nunca acceder a la Cátedra a pesar de su extraordinaria preparación y méritos excepcionales; tan sólo en 1942 ocupó con todo honor la de Historia General de las Artes Plásticas en la Escuela Central Superior de Bellas Artes de San Fernando, en reñido y apasionante concurso-oposición, de cuyo tribunal me tocó formar parte, como único titular de la disciplina en el escalafón, aunque al final, y por inoporutna indisposición, no pude actuar.

Luego hemos colaborado en numerosos jurados, tribunales, concursos etcétera, coincidiendo de continuo en juicios de valor, de gusto y en las decisiones.

Le fui y le sigo siendo deudor de incontables y delicadas atenciones, siempre inmerecidas, destacando, por citar un solo ejemplo, su continuada

preocupación por promocionar mi candidatura a esta Real Academia, que culminó con la conocida elección en 1970.

Pero esta amistad personal con Lafuente y los frutos espirituales de la misma la hice extensiva a Sevilla y a los centros donde yo laboraba, o sea la Universidad, la Escuela y la Academia. En los centenarios, conmemoraciones y por diversos motivos, siempre ocupaba Enrique las respectivas Cátedras, disertando con lecciones magistrales —Velázquez, Berruguete, Arte Contemporáneo y mil asuntos—; como jurado, repetidamente en nuestras exposiciones de otoño, por ser Correspondiente de la de Santa Isabel de Hungría, ya en 1934, y, al fin, desde hace tres años, Académico de Honor, designado en unión de D. Diego Angulo Iñiguez, con ocasión del centenario de la muerte de Murillo, cargo del que no llegó a tomar posesión, en el acto solemne prescrito por nuestro reglamento.

Y en consideración a su insuperable currículum y en correspondencia a tantas atenciones, la Academia solicitó para él de la superioridad la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, que inmediatamente fue otorgada, aunque no la lució, que yo sepa, por su natural modestia.

Pero hasta aquí he venido refiriéndome a Lafuente como condiscípulo y, en efecto, lo fui administrativamente por la matriculación en el referido curso de doctorado; mas tan pronto le conocí empecé a aprender de él, de su rigor, talante personal, seriedad en su conducta y apreciaciones, metodología universitaria, en una palabra, valores humanos e intelectuales. Y a medida que avanzaba mi trato, acentuaba mi admiración, y su quehacer constituía profundo ejemplo que procuré imitar, pese a mis limitaciones. Para mí fue un maestro en toda la extensión del concepto y yo gozoso de considerarme discípulo suyo y unirlo a los gloriosos nombres de Murillo Herrera, Gómez Moreno, Tormo Monzó, Angulo Iñiguez y algunos más, aunque no de modo tan directo. Y aprendía en las magistrales lecciones que fueron sus conferencias y discursos, y de modo muy especial en sus libros y publicaciones, que en serie impresionante se reseñan en el último número de nuestra revista ACADEMIA, verdadero monumento a su memoria.

Al regalarme los ejemplares entrañablemente dedicados, cambiábamos conceptos e ideas sobre la investigación, la crítica y el proceso creador de monografías y estudios, que continuamente elaboraba en forma de libros, folletos, artículos de revistas y aun hemerográficos, sobre los más diversos temas retrospectivos y actuales, todos ellos auténticas tesis, impartidas en centros docentes nacionales y extranjeros, a universitarios y artistas, y, como extensión, a cuantos querían escucharle, que siempre fueron muchos y muy selectos. Como competente políglota poseía exhaustiva información, al servicio de su singular y sapiente pedagogía, en cualquier caso formativa.

Y en nuestra Academia, ¡cuánta erudición volcada en docenas de intervenciones a lo largo de sus treinta y cuatro años de Numerario, y en las contestaciones a 14 recipiendarios, sin duda quien más veces haya ocupado esta Cátedra en tales menesteres! ¡Y qué sabiduría en su discurso de ingreso en 1951, al tratar sobre “La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte”, luminoso faro orientador de cuantos seguimos esta noble profesión!

Oyéndole explicar su “modus operandi”, recordaba las aseveraciones de nuestro Luis Vives al decir: “Quien escribe tiene antes que leer mucho, meditar, ensayar y corregir, pero publicar muy poco. La proporción entre estos actos debe ser, a nuestro juicio, la siguiente: la lectura como cinco, la reflexión como cuatro, el escribir como tres, las enmiendas reducirán lo anterior a dos partes, y de éstas una es la que debe salir a la publicación.” Lafuente acertó, pues, con su gran saber y su probada sindéresis, dio a luz obras que perduraron siempre por el sólido cimiento científico y humanístico que las sustentaban y la colosal arquitectura de todas ellas.

Viéndole actuar hasta hace muy poco tiempo en nuestra Corporación, interviniendo de continuo con tino y oportunidad, discretísimo en sus juicios, yo recordaba la frase de Gracián: “Formidable fue un río mientras no se le halló vado”, pues su quehacer fue un permanente y fluyente discurrir.

“El sello de la muerte da precio a la moneda de la vida y hace posible comprar con ella lo que realmente tiene valor”, ha dicho Rabindranath Tagore.

Ha muerto el cuerpo de Enrique Lafuente, pero su espíritu vive y vivirá siempre a través de su obra. Ya Unamuno prescribía: "Obra de manera que merezcan a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad. Que te hagas insustituible. Que no merezcas morir." Acertados juicios que cuadran perfectamente a este gran maestro y hombre bueno, que buscó afanosamente la verdad y el bien y que ya goza de ellos de modo absoluto y eterno.

He dicho.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



## ENRIQUE LAFUENTE Y LA ARQUITECTURA

MI ausencia de Madrid me impide, con gran sentimiento por mi parte, asistir a esta Sesión Necrológica en honor de Don Enrique Lafuente Ferrari, Académico modelo y modelo de Académicos, además de gran maestro de todos aquellos que hemos tenido que ver con la Historia del Arte.

No voy a repetir aquí lo que otros, con gran elocuencia, han expresado en esta Sesión y lo que yo mismo he tenido ocasión de señalar en artículos de prensa: la gigantesca personalidad intelectual de Enrique Lafuente.

Ahora voy a referirme a un aspecto que personalmente me toca muy de cerca. El de su interés, nunca desmentido, por la arquitectura. Motivo que, sobre otros de índole humana, anudaron nuestra constante amistad.

Cuando era estudiante de Arquitectura en la Escuela de Madrid me encargué de una especie de sección cultural, de una pequeña revista de una asociación estudiantil llamada APAA (Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura). Buscando motivos para ilustrar algunas páginas de esta revista estudiantil, me asomé a archivos y bibliotecas, y donde encontré más apoyo y estímulo fue en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, que dirigía, en plena juventud, Don Enrique Lafuente. Con ser uno de sus primeros cargos y cometidos, no fue de los menos importantes, y el propio Don Enrique ha expresado muchas veces el enorme tesoro que alberga esa Sección de Estampas, generalmente mal conocida. Allí encontré dibujos de Sabatini, Silvestre Pérez, Isidro González Velázquez y otros que

pude publicar en la susodicha revista, que, como tantas de este tipo, tuvo corta duración.

Pero de allí surgió, como he repetido tantas veces, mi profunda amistad con el maestro. Recuerdo que cuando cerraban la Biblioteca Nacional yo le acompañaba, casi indefectiblemente, a su casa en la calle de Velázquez. De estos paseos guardo recuerdos imborrables.

Pero tengo que decir que acaso, como consecuencia de estos paseos matinales, vi que en el *Historiador del Arte* se despertaba también un no desdeñable interés por la arquitectura, por otra parte comprensible, pues, como sabemos, era hijo de arquitecto. Entonces en la *Revista Española de Arte* publicó un gran artículo titulado “Dibujos de Don Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto” (1933), y poco después en el *Archivo Español de Arte y Arqueología* un interesante trabajo sobre “La Casa del Labrador y el arquitecto Don Isidro González Velázquez”.

Al mismo tiempo recuerdo que por la Sección de Estampas solía ir otro arquitecto, fallecido hace algunos años, que demostró siempre inteligente curiosidad por la Historia de la Arquitectura y que era un gran conocedor de la arquitectura romana. Me refiero a Manuel Lorente Junquera. Y en aquellos años fue también para mí importantísimo mi encuentro con otro arquitecto y mecenas llamado Don Pablo Gutiérrez Moreno, a quien debo mi publicación sobre el Museo del Prado y a cuyo estímulo también debo igualmente el haber escrito la *Historia de la Arquitectura Española*.

Por aquellos años Enrique Lafuente escribía especialmente en el diario *Ya*, y no faltaban una serie de artículos sobre temas de arquitectura, como “Los Jardines de Palacio”, “Los Jardines Severos” o “Jardines Barrocos”, “La Ciudad Universitaria de París”, etc. En el año 1935 restauramos mi compañero Carlos de Miguel y yo una maqueta para el Palacio de Buenavista y la presentamos en la Real Academia de Bellas Artes bajo los auspicios de Don Jacobo Fitz-James, Duque de Alba. A este acontecimiento se refería Enrique Lafuente en un artículo del 23 de abril de 1935 aparecido en el diario *Ya*. En este mismo periódico habló sobre el Monasterio de Poblet y su restauración, sobre la defensa del viejo Toledo, sobre los proyectos para el palacio y sus jardines, sobre un concurso nacional de archi-

tectura, etc. Es decir, que entre los historiadores del arte Enrique Lafuente ocupa un lugar destacado por su interés por la arquitectura, y me veo obligado a señalar esto porque en ese aspecto le soy profundamente deudor, ya que en muchas ocasiones glosó y comentó trabajos míos. Por ejemplo, en *Arte Español* (1943) trató de la Catedral de Valladolid y del concurso para su terminación, en el que intervine, y en 1945, y en la misma revista, se ocupó de la solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena, tema que en estos mismos días se ha vuelto a actualizar en Madrid.

Andando los años, su colaboración en la prensa diaria se centró especialmente en el periódico *A B C*, lo mismo que anteriormente lo había hecho en el *Ya*. Y en el *A B C* publicó artículos sobre la “Crítica de la Arquitectura” (1957), “La Arquitectura, problema social” (1957), “Habitabilidad y opinión de la Arquitectura” (1957), “Ingeniería y Arquitectura” (1958), “Las buenas maneras en la Arquitectura” (1958), “El Barroco Germánico en su paisaje” (1958), etc. En el año 1961 murió aquel benemérito personaje que fue Don Pablo Gutiérrez Moreno, al que Enrique Lafuente dedicó una sentidísima necrología en *ACADEMIA*, primer semestre de 1961.

Personas muy distintas, evidentemente, eran Don Pablo Gutiérrez Moreno y Don Enrique Lafuente, pero en una cosa coincidían, en su grandeza espiritual, en su desinterés por las vanidades y las cosas terrenas, en su altruismo y en la dedicación de sus vidas a sus propios ideales. Yo me acuerdo perfectamente la admiración de Don Enrique cuando me explicaba cómo Gutiérrez Moreno, arquitecto favorecido en un tiempo por la sociedad sevillana, cerró su estudio profesional, recogió los caudales que había conseguido con su esfuerzo y los dedicó, íntegros, a una labor pedagógica que él tituló Misiones de Arte.

Otro arquitecto que gozó de la estimación y admiración, como no podía menos de suceder, de Lafuente, fue Secundino Zuazo, su compañero de Academia con el que le ligaban muchas coincidencias no sólo en la manera de ver la arquitectura, sino en aspectos muy generales de la vida. También dedicó a Zuazo una sentida necrología aparecida en el *Boletín de la Real Academia* en el año 1970.

Uno de los libros fundamentales de la bibliografía de Lafuente es, como todos sabemos, el *Libro de Santillana*, ilustrado con admirables dibujos del arquitecto José Luis García Fernández. El estudio histórico, estético y arquitectónico que hace Lafuente de uno de los más bellos conjuntos históricos de España es ejemplar en todos los aspectos y renueva una vez más el profundo interés del historiador por todo aquello que a la arquitectura corresponde. Y para terminar, porque no quiero hacer esta nota demasiado prolija, yo diré que, por lo que a mí respecta, tuve el inmerecido honor de que la contestación a mi ingreso en esta Real Academia corriera a cargo de Don Enrique Lafuente, con un discurso en el que, aparte de recuerdos y alusiones para mí entrañables y a las que me he referido en parte en estas cortas líneas, tiene agudas observaciones sobre todo aquello que con la arquitectura se relaciona, completando con apuntes magníficos lo que mi discurso abordaba. Es decir, aspectos del Neoclasicismo en general y de la Arquitectura Neoclásica Española en particular.

He querido en estas improvisadas, pero no menos emocionadas, líneas rendir nuevo tributo al maestro, destacando su sensibilidad, interés, capacidad y conocimiento para gustar y entender la arquitectura. Por eso, como arquitecto, no quería que faltara mi voz en este homenaje póstumo.

FERNANDO CHUECA GOITIA.

## DON ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, NUESTRO MAESTRO

**E**SCRIBO *nuestro maestro* porque lo ha sido de *nuestra* generación. Y *Lafuente Ferrari* porque todos los de ella estuvimos llamándole con afecto *Lafuente Ferrari* hasta que fuimos encaneciendo y él, con su agudeza, erudición y conocimientos, se fue convirtiendo en un respetado amigo, superior a nosotros por la magnitud de su saber. Entonces, sin saber cómo, empezamos unánimemente a llamarle *don Enrique*, porque diciendo sencillamente *don Enrique* todos entendíamos que no podía ser otro que el *maestro Enrique Lafuente Ferrari*. Y así continuamos, con la ilusión de que este nombre, que para nosotros dice mucho, lo sigan pronunciando con respeto los estudiosos de la siguiente generación.

Resulta paradójico que haya sido *nuestro maestro* cuando la mayoría de nosotros no hemos sido escolares suyos. Aprendimos, y seguiremos aprendiendo de él, a través de sus libros, de sus artículos, recordando sus conferencias, su conversación y, lo que tiene más importancia, del ejemplo de su conducta intachable y recto proceder.

Sus enseñanzas se han propagado entre los estudiosos españoles y extendido en los más cultivados ambientes extranjeros, por lo que resulta significativo que sin haber sido profesor de ellos *oficialmente*, todos le han leído y continúan interesándose con avidez por lo que ha producido. La

lectura de sus textos ilustra y sus obras son de obligada consulta. Es un ejemplo de lo que puede conseguir un auténtico maestro con sus escritos. Y los de don Enrique son de un gran maestro, porque contienen intuición interpretativa, rigor de concepto, análisis, concisión y teoría, además de exponer sus bien elaboradas ideas con envidiable y bella prosa.

Pero, acompañando a las amplias y bien probadas especialidades que poseía, en las que se le admira por su autoridad reconocida, ha brillado como relevante figura en el campo de la cultura española por su recia personalidad de gran *intelectual*, muy bien definida recientemente por Julián Marías. Así, como intelectual sobresaliente de su generación, con un trabajo sostenido y diario, nos ha enseñado a entender de forma precisa los temas artísticos, haciéndonos comprender a la vez el fenómeno de su creación, sin desdeñar el necesario rigor erudito. Nos adoctrinó a través de sus escritos, de forma clara, como si estuviera manteniendo con nosotros una sabrosa y amena conversación.

La creatividad fecunda de don Enrique cambió la forma de exponer los conceptos y los hechos, así como la manera de enseñarlos. Su decidida vocación, que no fue simple afición, unida a su actividad incansable, le permitió avanzar en el camino científico, abriendo cauces nuevos que vitalizan sus escritos, diferenciándolos de los precedentes, muchos de ellos retóricos, con falta de precisión y escasos de contenido doctrinal, aunque válidos por lo que de información histórica o erudita contienen.

El talante de don Enrique ha creado escuela. Una escuela difícil de seguir, porque nuestro maestro hizo fácil la comprensión de sus enseñanzas. Resultará trabajoso continuarla, porque ofrece dificultad la expresión de las ideas si éstas no las tiene claras el que las escribe. Pero don Enrique tenía claro todo lo que exponía, por eso es fácil entender sus textos y aprender de ellos.

De don Enrique siempre hemos hablado, y siempre se hablará, de su sabiduría y de la perfección con que transmitió sus conocimientos. Plumas autorizadas analizarán su obra. Pero también debemos saber de su *entrañable* temperamento. Ello nos permitirá completar su semblanza humana,

tan interesante como su propio saber y maestría. Como aportación exponemos tres experiencias personales.

Conocí a don Enrique por un amigo común, Antonio Rodríguez Moñino, quien sabiendo mi admiración por él me llevó a su casa —entonces vivía en la calle Velázquez—. Allí, en una velada inolvidable, rodeados de libros, se inició nuestra amistad, y al tiempo mi gran respeto hacia el hombre que con su dimensión cultural, y abrumado de trabajo, generosamente concedía su valioso tiempo a una persona sin más mérito que el de estar interesado en la historiografía arquitectónica. Fue un hermoso gesto del altruismo que caracterizaba su sensible personalidad. Después, hasta que dejé de verle, que fue antes de terminar el Curso en esta Academia, continuó firme y sin solución de continuidad nuestra amistad. Es una faceta de su entrañable alma, pues fue invariablemente “*amigo de sus amigos*”, como dijo Jorge Manrique al enunciar las más hermosas cualidades del hombre.

Una muestra de su inconfundible *generosidad* la recibimos de él hace más de treinta años. Por entonces dirigía don Enrique la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional, y su sentido desinteresado de ayuda a sus semejantes hizo posible la publicación del libro de mis *Estampas* de El Escorial, al permitir la reproducción de los grabados de Perret.

En cuanto a su exquisita *sensibilidad*, tuve ocasión de apreciarla, una vez más, con motivo de la publicación de su extensa bibliografía.

Durante casi dos años estuve insistiéndole para que me facilitara datos para ella. Siempre se resistía alegando pretextos, que reflejaban su falta de presunción, hasta que por fin conseguí, *bondadosa pero autoritariamente*, según frase escrita por don Enrique, la *luz verde* necesaria para rematar su bibliografía.

Entonces su hija María del Carmen acometió la ímproba tarea de ordenar los seiscientos cincuenta y seis títulos que la integran. Después se publicó en nuestro *Boletín*, y el día que le entregué la “tirada aparte” posiblemente fue el más feliz de los últimos de su vida, y para mí uno de los de mayor satisfacción, por haber llevado la alegría a un maestro que con infinita *sensibilidad*, no exenta de noble satisfacción, se deleitaba contem-

plando en letras de molde la relación del fruto producido por él en su larga vida de intelectual.

Don Enrique, en su fructífera vida, ha sido un modelo entre los hombres preclaros que ofrecen a sus semejantes el ejemplo de una vida dedicada por entero al estudio, al cumplimiento del deber y al amor ardiente e in-conmovible de nuestra patria.

Pidamos a Dios que le conceda la Gloria eterna.

LUIS CERVERA VERA.

## ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

MUCHAS fueron las despedidas académicas pronunciadas en esta casa por D. Enrique Lafuente Ferrari. No había en sus palabras nada de encomio, de panegírico ni de alabanza retórica del biografiado, sino visión veraz y a la vez generosa. El cordial humanismo de Lafuente se ponía de manifiesto especialmente en este acto que hoy llevamos a cabo en su memoria, y que realizaremos bastante peor que lo habría hecho él de cualquiera de nosotros.

Tampoco será fácil dar acogida a los nuevos académicos con un discurso de contestación de la calidad de los suyos. ¡Cuántos discursos de contestación escribió Lafuente, siempre minuciosamente preparados, pero sin forzada acumulación de datos, de una manera sencilla e intuitiva! Su prodigiosa memoria, particularmente fiel para recordar los mejores momentos de una relación amistosa o los mejores logros de un pincel o de una pluma, acertaba a presentar al beneficiario como los buenos retratistas, perfeccionando, idealizando o extractando y compendiando las facciones, mas sin menoscabo de la verdad personal. Mucho fue lo que hizo Lafuente por esta Corporación durante los largos años de su vida académica, especialmente en la Cancografía, a cuya dirección le destinaba su reconocida competencia profesional; pero ahora, al celebrar esta sesión, debemos recordarle singularmente en la doble función que con tanto empeño y esmero realizó en el inicio y el cierre de tantas biografías académicas.

Quiero evocar especialmente una dimensión esencial en la vida de Lafuente, la de viajero, que dio ocasión a que nos conociésemos pronto y sirvió para reforzar nuestra amistad a lo largo de los años, como él mismo señaló en el discurso de contestación al mío de ingreso en esta Real Academia. Nos conocimos en el famoso crucero del Mediterráneo organizado en el verano de 1933 por Don Manuel García Morente, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Era yo un mero estudiante y él incipiente profesor auxiliar de Don Elías Tormo. Fue un viaje decisivo para la formación intelectual y estética de un centenar largo de españoles. Después recorrimos juntos la Isla de Francia y regiones adyacentes, en las que alrededor de París se desarrolló, en un proceso maravilloso de invención y de secuencia, el estilo gótico, y también bastantes regiones francesas con sus respectivas escuelas provinciales de arte románico, y las cuevas prehistóricas de Lascaux, que acababan de abrirse al público para cerrarse pronto. Más tarde visitamos juntos los monasterios barrocos de Baviera, los palacios y auditorios de Viena o los museos alemanes. También hicimos recorridos sistemáticos en compañía de curiosos amigos por las regiones españolas más ricas en monumentos: Castilla, Aragón, Cataluña, Andalucía, etc. Lafuente era contemplador voraz de paisajes naturales y artísticos, y cuando el cansancio del viaje o una mala noche de fonda parecían agotar sus fuerzas, una mágica pastilla le devolvía todo su vigor.

Enrique Lafuente era el compañero ideal de viaje por sus conocimientos y su intuición de las cosas artísticas. Hace pocos días me hacía recordar José Antonio Maravall, compañero de excursiones, la admiración del Director del Museo de Toulouse que nos guiaba tomando notas en un cuaderno por las salas de sus colecciones donde abundaban cuadros españoles o franceses emparentados por la proximidad geográfica. Otro tanto cabría recordar de otros museos. Pero acaso lo mejor de Lafuente viajero era cómo se olvidaba de su saber y se situaba a cuerpo limpio delante de un cuadro o de un monumento. Nunca proyectaba sobre su viva imagen conceptos aprendidos e incluso recuerdos de visitas anteriores. Siempre se ponía ante el objeto como si acabase de emerger, dispuesto a dejarse embargar por la impresión y la fruición inmediatas; luego vendrían la conceptualización y la cla-

sificación, que no enturbiaban el goce personal compartido con los amigos, antes bien, lo enriquecían y potenciaban. Tampoco era velo de la visión estética la atmósfera histórica que la envolvía, por la que siempre se interesó Lafuente, que no en vano se doctoró en Historia con una sólida tesis sobre *el Virrey Iturrigaray y los orígenes de la independencia de Méjico*.

Lafuente pertenece a la escuela itinerante de historiadores de arte, entre los que se encontraban sus maestros D. Elías Tormo y D. Manuel Gómez Moreno, que recorrió muchas provincias a lomos de caballería, desde los que descubrió el arte mozárabe. Como Jacobo Burckhardt hizo el *Cicerone* viaje tras viaje y, en definitiva, también *La cultura del Renacimiento en Italia*. La *Historia breve de la pintura española*, de Lafuente, se deja comprender mejor, en su progresivo crecimiento, si se tiene en cuenta esa vocación viajera de su autor.

Tan enteramente se entregó Lafuente a la amistad que seguramente las más serias confidencias o interrogaciones que de sí mismo y de su circunstancias personales hiciera las encontramos reveladas en los análisis que llevó a cabo de la vida de personas allegadas. “Joaquín Valverde —escribe— pertenece a una generación española que yo me atrevería a llamar, con rigor aproximadamente cronológico, la *verdadera generación del 98*, de la que quien escribe estas líneas pudiera esbozar alguna precisión confidencial, porque esta generación es la suya propia. Sería ambicioso, y aun impertinente, tratar de generalizar más o menos a destiempo sobre este tema, a propósito de Valverde; pero sería lícito decir que esta generación nuestra, acaso un tanto frustrada o al menos muy poco ayudada por las circunstancias, por la interferencia de una historia dramática que no es éste el momento de analizar, traía a la vida española un anhelo de rigor y honestidad, un afán de capacitación seria y eficaz en el camino más noble y estricto de las vocaciones individuales, frente a la actitud, un tanto adánica en unos casos o meramente imitativa en otros, que había caracterizado a las generaciones anteriores. Ni adanismo ni *snobismo*; ni entrega deslumbrada a las novedades de fuera, ni adoración beata de supuestas tradiciones intocables. Un ambiente de serenidad y de equilibrio parecía querer presidir las intenciones de esta generación, que quería conscientemente asomarse al mun-

do, sin perder la conciencia de sus raíces y el peso de su correlativa responsabilidad.”

Lafuente pertenece exactamente a esa generación del 98 o, en denominación más conocida, del 27, la de tantos excelentes poetas. Pero esa generación tuvo muchos más componentes que escribieron en prosa, cuyo destino fue más complicado y menos conseguido que el de quienes con improvisación juvenil escribieron el *Cancionero gitano* o *Marinero en tierra*. Acaso no disponemos todavía de perspectiva suficiente para considerar en su conjunto dicha generación, pero en todo caso dentro de ella la figura de Enrique Lafuente ocupará siempre un lugar destacado por la obra hecha, por su autenticidad y rigor personales y por una cierta melancolía que procedía, dejando aparte fuentes personales, de un fondo generacional.

Con el más alto representante de la generación anterior, Don José Ortega y Gasset, tuvo Lafuente tempranas relaciones que arrancan de la primera clase que escuchó del profesor en el caserón de San Bernardo el año de 1915, cuando tenía treinta y pocos años y acababa de publicar su primer libro, *Meditaciones del Quijote*. Lafuente nos ha descrito sus relaciones con Ortega, “de quien, modestamente —concluye—, me he sentido siempre en alguna manera discípulo”. Tales relaciones contribuyeron a consolidar nuestra amistad; en los breves fastos del Instituto de Humanidades, fundado por Ortega, figuramos los dos como encargados de sendos cursos el año 1949.

Fruto del estudio y la frecuentación personal de Ortega, sobre la base de un profundo parentesco espiritual, sería el libro de Lafuente *Ortega y las artes visuales*, seguramente el más fino análisis de la estética orteguiana. Ortega fue quien, cuando falleció en 1945 Ignacio Zuloaga, indicó el nombre de Lafuente a quienes deseaban que se publicase una monografía sobre el pintor, y una vez aceptado el encargo se oía ponderar a Ortega la suerte que siempre había tenido su amigo de Zumaya no sólo en vida, sino también después de morir, pues había encontrado la valiosa ayuda de nuestro colega para salvar ese bache de veinte años de olvido que, según el filósofo, aguarda a todo artista difunto.

El libro sobre Zuloaga nos lleva a poner de relieve la atención que el historiador del arte Lafuente prestó a los artistas contemporáneos no sólo

en comentarios de periódico o de revista, sino en voluminosos libros que suponen muchas horas de trabajo, como el citado sobre Zuloaga o el dedicado a Evaristo Valle, pese a que en este caso se tratara de un pintor que apenas si había trascendido un horizonte provinciano. Pero a Lafuente le gustaba —nuevo aspecto del Lafuente viajero— sentirse provinciano y dar conferencias y tener amigos en pequeñas ciudades o en pueblos perdidos por la vasta geografía ibérica. Ahí está *El libro de Santillana*, deliciosa y pequeña villa santanderina, sobre la que Lafuente siguió trabajando, como se ha podido comprobar en la reciente reedición del libro.

Seguir trabajando era para Lafuente ley de vida o, mejor dicho, inevitable impulso vital, y continuó asistiendo casi hasta el final de su vida a las sesiones académicas y ocupándose de los asuntos corporativos: de una visita a la Calcografía, del estudio necrológico de Genaro Lahuerta o de un perdido artículo de periódico que venía a añadirse a la lista inacabable de su bibliografía, que ha aparecido en nuestro *Boletín* casi al mismo tiempo que concluía la vida del infatigable autor. Veíamos cómo se iba consumiendo día a día la cera de su cuerpo, pero también cómo seguía ardiendo la llama de su inteligencia a través de la palabra y de la bondadosa mirada. Descanse en paz.

LUIS DíEZ DEL CORRAL.



EN MEMORIA DE ENRIQUE LAFUENTE FERRARI,  
MAESTRO Y AMIGO

CON emoción y tristeza redacto estas breves líneas, que llevan la expresión del profundo sentimiento que a todos nos conmueve, al no tener ya entre nosotros a quien siempre mereció el respeto unánime, revestido de aquella forma reverencial que solamente se tributa a quien por la austeridad de su vida, por su sabiduría y magisterio, deja una honda y permanente huella de su paso por la vida.

Quiero decir de mí que cuando pierdo a uno de estos seres humanos que enriquecen nuestra vida, y que por regalo de la Providencia me fue dado conocer y tratar con asiduidad, cuando desaparece siento vivamente una cierta manera de orfandad espiritual.

A Enrique Lafuente Ferrari le debo favores muy singulares. Soy deudor de su magisterio en cuantía y calidad superiores a la de quien haya sido su discípulo en la docencia oficial.

Conservo en casa, frecuentada su lectura, numerosísimas de sus obras, especialmente las referidas a Goya, y no menor número de artículos y monografías, avalorados con su dedicatoria cordial.

No en vano llegaron a mí. Prueba bien expresiva de lo útil de su lectura lo es la anécdota que por pertenecer a la “pequeña historia académica” me voy a permitir exponer.

Ocurrió durante la última visita realizada por el actual Jefe del Estado francés a nuestra patria.

Mme. Miterand deseaba visitar la ermita de San Antonio de la Florida. La antevíspera de la fecha elegida se me comunicó la hora, con el ruego de que estuviera allí, al tiempo que la representación de la Academia que había de darle la bienvenida y acompañarla durante su visita. Pensaba que, como es lógico, me correspondería un lugar modesto entre los demás académicos.

Suelo entender la puntualidad llegando con unos breves minutos de antelación a la hora fijada, y así lo hice en esta ocasión.

Pasaba el tiempo. No veía aparecer a académico alguno. Llegada la hora advertí el ruido inequívoco de los pasos presurosos del cortejo que acompañaba a Mme. Miterand. Muy en primera posición venía el Asesor Cultural del Presidente de la República Francesa.

Ante aquella concurrencia me encontraba solo, y en inesperada representación unipersonal de la Academia. Fue entonces lo que me había enseñado Lafuente Ferrari a través de sus libros lo que me permitió salir más o menos airoso en aquel trance amargo.

Mucho antes de lo acaecido en aquella ocasión fueron otros muchos y más personales y directos los favores que de él recibí.

Tengo que confesar que no se me había ocurrido pensar en ser académico de Bellas Artes hasta que surgió la iniciativa inspirada por Lafuente Ferrari, quien se convirtió en uno de los más fervientes propulsores de mi candidatura. Más aún, cuando ésta tuvo algún tropiezo me permití reunir a los académicos que con mayor afán postulaban mi causa para rogarles eligieran otro candidato. Aunque la negativa a mi ruego fue unánime, Lafuente me hizo ver la obligación moral que tenía con quienes con su firma me habían dispensado la máxima confianza. Con gracejo añadió: "Usted, tan amigo de los viejos textos, debe hacer honor a la vieja fórmula castellana: *mantenella y no enmendalla*."

Estoy seguro que muchos compañeros de Academia le guardarán reconocimiento por otros motivos, para ellos igualmente singulares. Y todos le debemos gratitud por su magisterio ejemplar de quien antes de ser Decano por antigüedad ya era el *primum inter pares* por la autoridad que dimanaba

ba de su persona, de su ciencia y experiencia, por su buen decir siempre medido y certero y por su recto juicio.

Algo que todavía conservo en la memoria con viveza inusitada tuvo lugar con motivo de un viaje memorable por la Lombardía y el norte de Italia. Recuerdo su alegría cuando al fin logró convertir en realidad un viejo deseo: la visita a Castelseprio para contemplar *in situ* esa extraordinaria obra de arte: los frescos de Masolino Da Panicale, que tanto habrían de influir en el futuro entendimiento de la perspectiva en el arte pictórico.

¡Cómo no recordar hoy, con Carmen, su compañera del alma, su lazarillo espiritual, nuestro viaje a los Alpes italianos, luego de atravesar la Val d'Ossola, y bordeando la frontera suiza dirigirnos a Varzo, lugar tan entrañable para él —que hasta entonces no había visitado—, cuna de la rama familiar materna de los Ferrari. La unción con que entrara en la iglesia parroquial, su sorpresa emocionada al ver laudas sepulcrales que enaltecían a quienes en pasados siglos honraron también el apellido Ferrari!

¡Visitar Lugano, disfrutando de su compañía y de su inagotable saber en la visita a la colección von Thyessen, como en nuestros recorridos por la campiña lombarda, al encuentro de bellísimas antiguas iglesias, algunas restauradas con calidad y acierto por manos amigas, hicieron memorable el viaje e inolvidable al amigo!

Igualmente quedará imborrable en el recuerdo la última vez que nos reunimos, en los postreros días de la pasada primavera, para ver los dos magníficos vídeos de los cuadros de Velázquez y de Goya, que están en el Prado, que la Asociación de Amigos del Museo había encargado de realizar a personas muy cercanas a mí.

Aquella tarde, rodeado de un pequeño círculo —ese fiel equipo que lleva la Asociación—, remontado el ánimo hartamente decaído en aquellos meses y con semblante apacible, me arriesgo a suponer que a Lafuente Ferrari le proporcionamos un paréntesis de felicidad, dejándonos a cuantos le acompañábamos el mejor recuerdo de su extraordinaria calidad humana.

CARLOS ROMERO DE LECEA.



## MEMORIA DE DON ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

LA desaparición del gran historiador y académico Don Enrique Lafuente Ferrari, además del vacío que deja en nuestra Corporación, constituye un doloroso acontecimiento para la historia del arte en general, y en particular para la investigación calcográfica.

Al lado de su sabiduría, sus cualidades humanas subsisten inolvidables. En el enaltecimiento de tales cualidades participamos los que, aparte de leer sus escritos y escuchar su verbo, gozamos de su buena amistad.

Mas si dolorosa ha sido la pérdida de su presencia material, permanece el júbilo de su obra, al haberse cumplido en su dilatada existencia el ciclo de una considerable misión histórica.

A través de largos años de actividad incesante Lafuente deja una estela de conocimientos derramada en libros, lecciones magistrales, conferencias, discursos... Que quedarán paradigmáticos en su entrega apasionada, situada en las altas esferas del pensamiento del arte.

En el ejercicio didáctico aleccionó a una juventud que —atenta— obtuvo de él, gracias a su sensibilidad para la penetración en las misteriosas profundidades del arte, una positiva orientación.

Su Sillón en la Academia, vecino al nuestro, y los encuentros anteriores y posteriores a las Sesiones nos depararon la ocasión de escuchar sus comentarios inteligentes, a veces irónicos, rigurosos siempre y siempre tocados por la benevolencia de los espíritus nobles.

Su magnífica actuación al frente de la Calcografía Nacional nos permi-

te hoy contar con una Institución plena de favorables presagios para un futuro en el que quedamos comprometidos por su ejemplo.

Su clara inteligencia se conservó intacta, aun cuando en sus últimos días fuesen decayendo su voz y su energía. Fue en esta postrera etapa de su vida cuando leímos su libro —gentilmente dedicado— “Ortega y las artes visuales”. El pensamiento de Lafuente brilla poderoso en esta obra dentro de los conceptos orteguianos, exaltando, paralelamente al filósofo, algo que fue un *leitmotiv* a lo largo de su existencia: su creencia en el poder creador frente a la fría erudición.

Por nuestra parte —afortunados receptores de su acción— fuimos presentados en la Academia bajo su valimiento y por él contestados en el acto de Investidura, recibiendo más de lo que pudiera ser estima a nuestros merecimientos. La Academia al hacernos depositarios de su confianza y sucesores en alguna de sus actividades, nos hace sentir la carga que supone tan difícil emulación. Contaremos en el futuro, sin embargo, con el juicio sereno que, ejemplar, nos precedió.

La conjunción de bondad e inteligencia que avalan su crédito harán más notada su ausencia. Pero su espíritu, su pensamiento, su palabra, su nombre, permanecerán entre nosotros.

LUIS GARCÍA-OCHOA.

## DON ENRIQUE LAFUENTE Y SU VISION DE LA PINTURA ESPAÑOLA

LA muerte de Don Enrique Lafuente cuando comenzaba el otoño de 1985 resultó especialmente turbadora para mí. La noticia me sorprendió en Bruselas, cuando acababa de inaugurarse la exposición príncipe de “Europalia 85” titulada *Esplendores de España y las ciudades belgas*. Su labor como Presidente del Comité Científico había sido relevante; los miembros del mismo recordábamos su lúcida intervención en una reunión preparatoria celebrada, hacía apenas unos meses, en Bélgica. Con voz vibrante y segura había diseñado lo que, a su juicio, debería ser aquella Exposición. Muchas de sus ideas estaban recogidas en la ejemplar presentación de cuadros, dibujos, tapices y esculturas que se exhibían en el Palacio de Bellas Artes. En el acto inaugural del martes 24 de septiembre se le echó muy de menos; pero cuantos allí le recordábamos no podíamos imaginar que un fatal desenlace se produciría al día siguiente.

La ausencia de Don Enrique en las últimas sesiones celebradas por la Academia, antes del paréntesis veraniego, no dejaba de inquietarnos a todos cuantos éramos conscientes de su ejemplar fidelidad a la Corporación. Por ser uno de sus miembros más activo y asiduo, su falta no podía presagiar nada bueno. Ahora que sentimos el inmenso vacío que deja entre nosotros deseo aventar algunos recuerdos extraídos directamente de la memoria y decantados por los años.

La primera vez que vi a Don Enrique fue en el Museo del Prado cuando desarrollaba lecciones magistrales sobre El Greco y Velázquez. Las del pintor cretense iban dedicadas a celebrar el centenario de su nacimiento; con esto queda dicho que se remontan a casi nueve lustros. Entonces pude conocer una de las vertientes capitales de su personalidad. Más que como conferenciante, en el sentido tradicional de la palabra, se me revelaba como gran educador de la sensibilidad; en este sentido fue un verdadero maestro. Aquella primera impresión quedó revalidada a través de varias décadas con frecuentes encuentros. Como alumno oyente acudí a alguna de las clases que desarrollaba en la Facultad de Filosofía y Letras. Nuestra Universidad perdió mucho, muchísimo, el día en que Don Enrique dejó de enseñar en ella. Como contrapartida su vinculación, como Catedrático, a la entonces llamada Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando benefició a los estudiantes que acudían a ella guiados por objetivos bien distintos de los que deseaban alcanzar los alumnos de nuestra Facultad. Me consta que la convivencia con los artistas en el seno de la Escuela y también en nuestra Academia fue gratificante para él. Más de una vez se lo oí decir.

Volviendo a mis propias experiencias, no puedo por menos que destacar la vivida en el primitivo salón de actos de esta Casa, el 15 de enero de 1951, cuando leyó su discurso de ingreso titulado *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. En un homenaje dedicado a Don Enrique por el Instituto Internacional, en el que me cupo el honor de intervenir, exactamente treinta y cuatro años después (el 15 de enero de 1985), tuve ocasión de aludir a la imborrable huella de aquella sesión solemne. La fuente ocupaba el puesto que había dejado vacante Don José Ferrandis (del que yo conservaba los mejores recuerdos como alumno suyo de Epigrafía y Numismática), y no sólo aludió a él con el mayor afecto, siguiendo la norma establecida, sino a tres maestros que, con temperamentos muy dispares, formaban parte de la Corporación: Don Andrés Ovejero, Don Elías Tormo y Don Manuel Gómez-Moreno. A los dos primeros llegué a escucharles en el Museo del Prado. Ovejero gustaba detenerse morosamente ante ciertos lienzos; recuerdo las palabras, no exentas de un cierto lirismo, que

pronunció ante *La dama que descubre el seno*, del Tintoretto. Quedé sorprendidísimo cuando pude ver en la televisión que aquella obra preferida de Don Andrés había sido elegida por Don Enrique en el programa “Mirar un cuadro”. No voy ahora a evocar las buenas memorias que tengo de Don Elías y de Don Manuel Gómez-Moreno; pero pienso que el generoso recuerdo que dedicaba Lafuente hacia sus maestros en aquel discurso enriqueció la admiración que sentí siempre hacia todos ellos.

Pero volvamos al tema elegido para la disertación académica; resultó inusitado y apasionante para quienes iniciábamos nuestras tareas docentes en la Universidad. Lafuente empezaba ocupándose de la situación de la enseñanza de la historia del arte en España, de las relaciones de ésta con la arqueología, del puesto que debe asignarse a la erudición... Poco a poco se internaba en cuestiones mucho más hondas como las que se relacionan con la estética y, en último grado, con la filosofía. Pese a los años transcurridos siguen resultando ejemplares los juicios sobre las posturas de Kant, Hegel, Dilthey y otros. Demostrando su denso conocimiento de las tendencias y métodos desarrollados en el campo de la historia del arte, desbrozó un camino que, para cuantos comenzábamos entonces, resultaba profundamente sugestivo. En aquellos años difíciles nos nutríamos, sobre todo, de las publicaciones de la Revista de Occidente y algunas de Espasa-Calpe, pienso que por la colaboración en las tareas de esta editorial de Don Manuel García Morente. Se trataba de obras que, en su mayoría, habían visto la luz antes de la guerra civil. En el discurso de Don Enrique el panorama se ampliaba sustancialmente y se integraba dentro de una visión armónica del tema.

Todo cuanto se comentaba en aquella disertación resultaba profundamente vivificante en los años 50. Un sople de aire fresco llegó con este trabajo a la Universidad. No cabe ignorar el inmenso impacto que tuvo dentro de ella una obra escrita por quien, en virtud de lamentables normas administrativas, iba a quedar finalmente marginado de las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras. Seamos sinceros; si hiciésemos un recuento del uso que se hizo del discurso de Lafuente para componer las famosas

memorias que presentábamos en las oposiciones (donde había de tratarse del “concepto, método, fuentes y programa de la historia del arte”) nos sentiríamos sencillamente abrumados. Los opositores de varias décadas encontraron en esta obra la más importante cantera para pergeñar el primer capítulo de su memoria. Al margen de este hecho, al fin y al cabo anecdótico, hay otro mucho más profundo. Creo que las ideas de Don Enrique y de los numerosos pensadores y críticos glosados por él se han difundido con gran amplitud en nuestras universidades merced a este discurso, que muy pronto se convirtió en rareza bibliográfica y que fue pródigamente reproducido cuando entramos en la era de las xerocopias. Ha de celebrarse con alborozo que por fin se reeditara este trabajo, gracias al Instituto de España, que por cuestión de días vio la luz a título póstumo. La publicación de esta obra, enriquecida con el prólogo que puso a los *Estudios sobre iconología*, de Panofsky, vino a convertirse en el primer homenaje al maestro fallecido; sobre ello se habló ampliamente en el acto organizado por la Fundación de Estudios Sociológicos (FUNDES), en colaboración con el Instituto de España, dedicado a la memoria de Don Enrique, el 25 de noviembre de 1985.

Desde los años cincuenta hasta el momento de su desaparición fueron cada vez más frecuentes mis contactos con Don Enrique. Sólo recordaré hasta qué punto resultó gratificante para mí colaborar con él en un libro editado a gran formato, con espléndidas láminas, titulado *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo*; lo publicó en Italia la casa Rizzoli en 1969 (se hicieron luego ediciones en inglés y francés, pero no en castellano). Cuando se preparaba realizamos juntos un viaje a Milán del que conservo muy grata memoria; la visita a la Brera reverdeció los recuerdos que tenía de Don Enrique ante los cuadros del Prado.

No he de seguir aventando vivencias personales por muy entrañables que resulten para mí. Será más útil polarizar la atención en lo que ha de constituir el más vivo legado de Don Enrique Lafuente y que manifiesta su copiosísimo acervo bibliográfico. Por fortuna, nuestra revista ACADEMIA ha podido recogerlo prácticamente íntegro en su número 59 (segundo se-

mestre de 1984). Leyendo los títulos de sus trabajos somos conscientes de que en ellos se abarcan las más diversas facetas de la historia y de la crítica de arte entendidas en toda su integridad, sin apenas fisuras cronológicas, ya que su ingente producción abarca temas desde la antigüedad hasta nuestros días. Lafuente no estableció una barrera entre el arte de antaño y el de hogaño. La convivencia con los artistas de hoy a que antes me referí le permitió enfrentarse con las creaciones coetáneas un poco desde dentro, partiendo del círculo de sus amigos y colegas, pero proyectándose a los más diversos ámbitos en que es factible tomar el pulso a nuestro tiempo. En este sentido abrió brecha por un camino que recorrieron también estudiosos vinculados a esta Corporación como Don José Camón Aznar, o que no llegaron a pertenecer a ella, como Don Juan Antonio Gaya Nuño. Todos ellos contribuyeron a romper el tabú de que el historiador sólo podría contemplar los fenómenos estéticos con perspectiva de siglos. Los profesores de generaciones posteriores asimilaron la lección y hoy en todas las universidades resulta inexcusable el contacto con el arte del siglo xx.

Aunque, como acabamos de señalar, la personalidad enteriza de Lafuente debe captarse, como historiador y crítico, sin límites cronológicos, quiero referirme aquí tan sólo a una parcela, tal vez la más importante, de su labor: a su visión de la pintura española anterior al siglo xx.

La muerte sorprendió a Don Enrique antes de que viera la luz la quinta edición de su *Breve historia de la pintura española*, que aguardamos impacientes desde que se agotó, hace varias décadas, la cuarta, impresa en 1953. Debe comprenderse que, buscando siempre filones nuevos como tema de investigación, sintiese cierta pereza por poner al día una obra gestada como de bolsillo en 1934 (en plena “madurez juvenil”, si se admite la expresión) y que se había ido ampliando en sucesivas ediciones, aunque sin variar el título. La primera tenía 126 páginas; la segunda, aparecida dos años después, 202; la tercera, impresa en 1946 y rehecha enteramente, 556, y la de 1953, 658; todo ello sin contar el crecimiento paralelo de las ilustraciones. Lo que en un principio había nacido como una contribución generosa a las “Misiones de arte” creadas por Don Pablo Gutiérrez Moreno, con

propósito meramente divulgador, desde 1946 se convirtió en el más riguroso, aunque apretado, estudio de conjunto sobre el tema.

La *Breve historia...* de Lafuente tuvo excepcional importancia desde su primera versión de 1934. Pensemos que antes habían aparecido diversas síntesis debidas a autores extranjeros (la de Lefort de 1893, la de Hartley en 1904, la de Caffin en 1910, la de von Loga en 1923, la de Mayer en 1926, la de Pierre París en 1929...), y que por parte de los españoles sólo cabría recordar los resúmenes de Cossío (en la *Enciclopedia... de Gillman*, en 1885, aunque ahora, exactamente un siglo después, se haya impreso la *Aproximación a la pintura española* anotada por Ana María Arias de Cossío e inédita desde 1884), Beruete (*Spanish painting*, 1921) y Tormo (Enciclopedia Espasa). En puridad fue el manual de Don Enrique el que, en publicación independiente, nos presentó con enfoque español, pero no patriotero, un incisivo panorama de nuestra pintura.

En 1935 vio la luz la primera edición del tomo XII de la “Historia del Arte Labor”, que, bajo el título *El realismo en la pintura del siglo XVII Países Bajos y España*, ofrecía en realidad dos estudios diferenciados: uno de Max J. Friedlander, de 41 páginas, sobre los maestros flamencos y holandeses, y otro, de 102, de Lafuente, dedicado a los españoles; ambos textos precedían al repertorio de láminas, al que seguían, en la parte que nos interesa, 23 páginas de bibliografía y noticias sobre los pintores y cuadros reproducidos. Importa reseñar estos datos porque revelan en qué medida se había dilatado la visión de nuestra pintura en el llamado “Siglo de Oro” tras la apretada síntesis de la *Breve historia...* Las novedades en el volumen de la Editorial Labor se manifiestan no sólo en la mayor extensión con que se aborda el estudio de cada artista, sino en la presentación que nos hace de una serie de cuestiones capitales para comprender nuestro siglo xvii. Al morir Don Enrique, cincuenta años después de publicado este tomo de la Labor, las cuestiones que se planteaban en él sobre la “Decadencia y apogeo en la España del xvii”, sobre “La desilusión del humanismo”, sobre “El realismo español y la salvación del individuo”, sobre “La crisis del ideal renacentista y el manierismo” y, en suma, sobre “Los idea-

les y caracteres de la escuela española"... tienen plena validez, aunque se hubiesen realizado sustanciosos avances en el conocimiento de ciertos maestros y focos artísticos, particularmente en relación con otras escuelas, la italiana y flamenca sobre todo.

Si interpolamos el estudio sobre el siglo XVII, si además advertimos que hasta 1946 se escalonan investigaciones capitales sobre Goya, comprendemos la trascendencia que tuvo la puesta a punto de la tercera edición, refundida y ampliada, de la *Breve historia...* En ella había una importante innovación: las dos anteriores se detenían en Goya; ésta, en cambio, presentaba como "novedad total... la inclusión de la pintura española del siglo XIX". Don Enrique clarifica su decisión con estas palabras: "En realidad, no había motivo alguno para detener en Goya la exposición del proceso histórico de nuestra pintura; si tal hizo el autor, ha de confesar que ello no significaba sino una concesión, de la que se avergüenza, a un entre nosotros rancio prejuicio universitario —más arraigado quizá en las disciplinas de arte que en otras materias históricas— de no conceder rango científico a lo moderno, error gravísimo del que se derivan no pocos males para la formación de los jóvenes y, en muchos casos, velada, pero paladina confesión de una verdadera falta de vocación, tanto por el arte mismo como por la historia viva, o indicio posible de una incapacidad de juicio personal... La obra de arte es algo vivo y auténtico, que apela por igual a nuestra sensibilidad, cualquiera que sea su fecha; lo más próximo a nosotros nos llama, por ello, con mayor fuerza y a su incitación respondemos con plena espontaneidad, aunque con mayor responsabilidad también..."

Hubiéramos podido seguir transcribiendo otros párrafos del "Prefacio de la tercera edición" donde Lafuente confesaba que si se detenía "al filo del siglo XX"... no era "por temor a trasponer sus umbrales"... Los numerosos trabajos sobre artistas contemporáneos lo confirman hasta la saciedad. Mas la decisión de que el último maestro estudiado fuese Sorolla le consintió concluir su tarea en artistas que, a la sazón, habían muerto. Internarse en el siglo XIX constituyó no sólo un hecho memorable en nuestra historiografía artística, sino una puesta a prueba para enfocar el arte decimonónico

con criterios acordes con sus circunstancias. Como abordaba un terreno prácticamente virgen, hubo de conceder a este último siglo de su obra un espacio que, a juicio de algunos críticos, podría parecer desproporcionado en relación con todo lo anterior. Piénsese que los capítulos XIV a XVI del libro llenan casi 150 páginas, es decir, prácticamente un tercio de las que se ocupan de las etapas anteriores (300 más o menos).

No hemos de insistir más sobre la importancia que tuvo la *Breve historia de la pintura española* como punto de partida para una visión actual y renovada del tema. Es bien sabido que especialistas de dentro y de fuera de España han realizado aportaciones decisivas tanto desde el punto de vista monográfico como en lo que concierne a la fijación de influjos foráneos. Desde Post hasta los trabajos de Don Diego Angulo y Pérez Sánchez cabría establecer una copiosísima nómina de estudiosos. Pero aquí nos importa no sólo enaltecer la labor de conjunto realizada por Don Enrique, sino señalar la importancia complementaria de numerosos trabajos suyos.

Aun sin ignorar cuánto pueden tener de distorsionantes las estadísticas, no quiero represar la tentación de hacer un recuento numérico de títulos sobre pintura española desde la época románica hasta el umbral del siglo xx, dejando al margen cuanto escribió sobre pintores contemporáneos. Teniendo en cuenta libros, artículos en revistas especializadas, catálogos, colaboraciones en la prensa diaria, etc., he podido sumar ciento treinta y cuatro, de los que veintinueve se ocupan de cuestiones generales, ocho de El Greco, once de artistas contemporáneos de Velázquez, veintisiete sobre el gran maestro sevillano, siete sobre pintores situados entre Velázquez y Goya, cincuenta y siete sobre el genio aragonés y veinticuatro sobre artistas nacidos en el siglo xix hasta Picasso. Insisto en lo convencional de este recuento. Pese a todo percibimos a través de él, de un modo nítido, la absoluta preferencia por Velázquez y Goya. Como si se tratase de una premonición, sobre cada uno de ellos versaron los dos primeros trabajos publicados por Don Enrique de tema artístico; ambos vieron la luz en 1928.

De la evaluación simplemente numérica de títulos pasemos a una revisión, somerísima, de las publicaciones agrupadas convencionalmente. Aluda-

mos, primero, a una serie de libros de carácter general y de divulgación donde una vez se reafirman ideas expresadas en la *Breve historia...* y otras se anuncian juicios críticos originales. Pensamos en los volúmenes dedicados al Museo del Prado por la Editorial Aguilar, con diapositivas; en la síntesis editada, en 1971, por Salvat y Televisión Española; en introducciones a catálogos de Exposiciones, como la de Burdeos de 1955, etc. No cabe desdeñar, por otra parte, las valoraciones de ciertos géneros, como los floreros y bodegones (trabajos de 1935, 1942 y 1944), del retrato (1951 y contestación, en 1974, al discurso de ingreso de Don Alvaro Delgado), etc.

De la pintura medieval y del renacimiento habría que destacar, en fecha temprana (entre 1929 y 1940), varios trabajos sobre primitivos castellanos y un apéndice al estudio de Don Elías Tormo sobre Rodrigo de Osona. Mucha más importancia tiene la imagen que nos ha dejado de El Greco en varios artículos (ver los años 1940, 1945, 1957 y 1980), y especialmente en la obra, ya citada, de Rizzoli; en ella se condensa y matiza una interpretación equilibrada sobre el cretense, donde conviven los valores espirituales y formales; recordemos que en un primer momento, en 1940, Don Enrique publicó el primer trabajo suelto sobre el tema con este expresivo título: *El Greco o la evidencia de lo sobrenatural*.

Sobre los pintores contemporáneos de Velázquez no encontramos muchos títulos. Debe destacarse, sin embargo, su brillante colaboración con Don Elías Tormo y Don Celestino Gusi en los dos volúmenes dedicados a recoger *La vida y la obra de Fray Juan Ricci* (Madrid, 1930); pese a los años transcurridos, este trabajo conserva todo su interés. Sobre Orrente, Ribalta y Zurbarán (1964) hay que registrar breves trabajos. En cambio, ya aludimos a los muchos e importantes sobre Velázquez. En 1928 se “estrenó” como buen conocedor del maestro en la monografía de la Phaidon Press. En 1941, 1943 y 1944 se registran varias aportaciones. Pero hemos de llegar a los años de 1960 y 1961 para reconocer el entusiasmo con que Don Enrique contribuyó a las conmemoraciones del tercer centenario de la muerte del pintor. En la prensa, en revistas especializadas, en “Varia Velazqueña”, se descubren incisivas visiones críticas o artículos cargados de

erudición; destaquemos el gran trabajo sobre *Velázquez en Ortega y Gasset*, de treinta y cuatro páginas. Como obra de conjunto recordamos la monografía publicada por Skira. Otros trabajos sobre el maestro sevillano se escalonan en 1963, 1965, 1966 y 1973.

Entre Velázquez y Goya se encuentran algunos maestros menores de la escuela madrileña, como Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo y Escalante, estudiados en artículos que vieron la luz en 1941 y 1944. Sobre Murillo (1935), Palomino (1955) y Tiépolo (1935) hay breves aportaciones; pero todas ellas pierden relevancia ante los magistrales trabajos dedicados a Goya. Ya recordamos que la segunda publicación de Don Enrique sobre pintura data de 1928, en que se conmemoraba el primer centenario de la muerte del genio aragonés. Entonces redactó el catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado y dedicó un jugoso comentario a los tapices. Desde aquel año hasta 1984 la nómina de escritos goyescos resulta copiosísima. Pero no es solamente el número, sino sobre todo la calidad de las aportaciones lo que conviene subrayar aquí. Si hubiese que seleccionar un solo título me quedaría con el estudio preliminar que puso al *Catálogo* de la exposición celebrada por la Sociedad de Amigos del Arte en 1932 y que se publicó... en 1947, como epílogo a las celebraciones del segundo centenario del nacimiento del artista. Con el título *La situación y la estela del arte de Goya* abordó, ajustándose al tema de aquella exposición, el análisis de los más diversos "antecedentes, coincidencias e influencias"... Esta obra capital abrió nuevas perspectivas para comprender la personalidad del gran maestro; en ella se entremezcla una pasmosa erudición con la valoración sensible del artista. Notabilísima resulta también la monografía de Skira sobre los frescos de San Antonio de la Florida. El cuadro de San Francisco el Grande, *La Condesa de Chinchón*, los *Fusilamientos* y otras pinturas fueron vistos como criterios novedosos. Finalmente hay que destacar los abundantes e importantísimos estudios sobre los dibujos y grabados que merecieron, hasta el final de su vida, una atención especial.

Desde Goya hasta Picasso resulta también crecida la relación de títulos que resultaría prolijo enumerar. Tan sólo quiero aludir a los trabajos

que dieron luz sobre la niñez de Picasso en Málaga y que se recogieron en un volumen editado por la Revista de Occidente.

Si a cuanto va dicho se agregan las presentaciones y prólogos a exposiciones de artistas contemporáneos acabará de ratificarse el puesto excepcional que tiene Don Enrique Lafuente entre los grandes estudiosos y conocedores de la pintura española. La visión que hoy tenemos de ella es distinta, en algunos capítulos fundamentales, gracias, unas veces, a investigaciones de primera mano, otras a certeros análisis y siempre a los agudos juicios suyos.

Limitándonos sólo a reseñar la labor que realizó en un campo de las Bellas Artes, sentimos admiración por todo lo que deja. Agréguese a ello el interés de otras publicaciones y el valor literario de cuanto escribió, siempre con prosa ágil y refinada. Sin insistir en otros aspectos de su personalidad, quede constancia de mi profunda deuda de gratitud hacia Don Enrique Lafuente. A todos los de esta Casa nos costará trabajo llenar el vacío que deja. Al terminar digamos con palabras de Jorge Manrique:

“aunque en la vida murió,  
nos dejó harto consuelo  
su memoria”.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE.

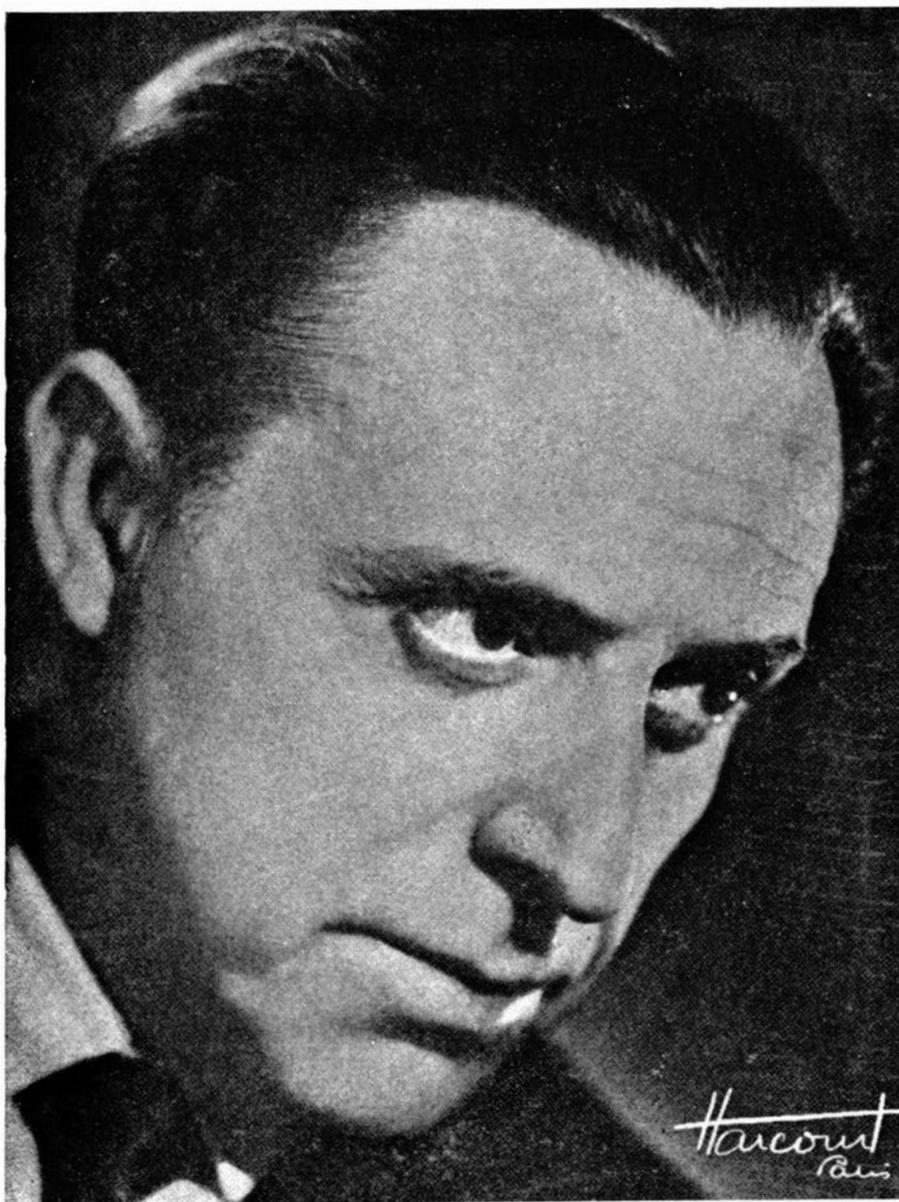


NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. LEOPOLDO QUEROL ROSO





EXCMO. SR. D. LEOPOLDO QUEROL ROSO.



## DON LEOPOLDO QUEROL

UNA vez más, la reanudación de las sesiones académicas, al comienzo del nuevo curso, nos depara la tristeza de registrar en el recuento de asistentes la ausencia definitiva de muy queridos compañeros. En el que iniciamos ahora han sido, por desgracia, dos pérdidas singularmente sensibles las que hemos de lamentar. Hoy he de referirme, entristecido el ánimo, a la desaparición de Don Leopoldo Querol Roso, fallecido a los ochenta y seis años, en su residencia de “Villa Manuela”, de Benicasim, el 26 de agosto último.

Todavía recordamos con sentimiento su penoso aspecto en la celebración —hace unos meses— de la fiesta de San Fernando y su voluntario apartamiento en un sillón de la sala de columnas en la que ya el año anterior hubo de encontrar momentáneo alivio ante el percance sufrido en la sobremesa. La consideración de que era el mismo que en tantas reuniones animara la conversación con palabra fácil, siempre alentadora, subrayaba el contraste a que las vicisitudes de la vida le habían reducido, máxime cuando, según pronóstico facultativo, resultaba previsible un cercano y desgraciado desenlace.

Otros compañeros, más dentro de la órbita de su común personalidad artística, podrán aportar detalles, apurar con rigor crítico merecidos elogios, ponderar, en fin, su valía sobresaliente. Pero no he de sustraerme a resaltar algunas notas o características que, a mi juicio, configuraban su

destacada personalidad: extremada benevolencia, gran sensibilidad, amplia cultura, clara inteligencia, sorprendente memoria —bien de manifiesto en sus actuaciones de concertista y que le valió justo predicamento—, laboriosidad ciertamente infatigable, cierta jovialidad de espíritu, acendrado españolismo —acorde en todo momento con la devoción filial profesada a su entrañable tierra valenciana (castellonense, por añadidura, pues había nacido en Vinaroz), sintiéndose, a la vez, muy vinculado a Benicasim, de donde era hijo adoptivo— y como espléndido remate, de ningún modo indiferente para todos nosotros, su profundo amor a la Academia.

Precisamente nos lleva este punto a recordar su paso por la Corporación. Para ello hemos de remontarnos al 4 de octubre de 1971, cuando fue propuesto por el Marqués de Lozoya, D. Enrique Lafuente Ferrari y D. José Muñoz Molleda para cubrir la vacante de D. Antonio José Cubiles, acompañando un denso *curriculum* de muy cumplidos méritos y actividades de diverso orden, entre los que sobresalen los conciertos, investigaciones y labor docente. Con todo, no fue la única propuesta presentada en tal ocasión ni tampoco alcanzó el lugar preeminente en su preceptivo trámite, lo que no sería impedimento para que resultara elegido en la sesión extraordinaria del 22 de noviembre, festividad de Santa Cecilia. Pocos días antes de cumplirse el año de “tan honrosísima designación” —así la calificaría— se celebraba la tradicional recepción bajo la presidencia de D. Federico Moreno Torroba, Director accidental, de quien recibiría, con el diploma correspondiente, la medalla número 9, que ostentaran, entre otros, Fernández Arbós y Jesús de Monasterio.

El discurso del nuevo Académico, sobre “Un teórico y un cancionero en nuestra polifonía renacentista”, constituye un importante estudio, de una parte, sobre el compositor flamenco Juan Tinctoris —autor del código musical en latín del siglo xv, perteneciente a la biblioteca del Duque de Calabria, conservado en la Universidad de Valencia—, y de otra, sobre el famoso Cancionero de Uppsala del siglo xvi, que publicaría en 1980 el Instituto de España.

La contestación corrió a cargo de D. José Muñoz Molleda, quien, con mano maestra y acento cordial, resaltó certeramente el historial del beneficiario.

Iniciaba con ello D. Leopoldo Querol su singladura en la vida académica, participando activamente en las tareas corporativas, en particular al suceder a D. José Subirá en la Secretaría de la Sección de Música, pudiendo dar fe de su reiterada preocupación por despachar diligentemente —mientras le fue posible por su estado de salud— la evacuación de los numerosos dictámenes sobre dispensa de titulación.

No cabe silenciar en modo alguno, a través de esta emotiva semblanza de tan querido compañero desaparecido, un rasgo excepcional de máximo relieve y profunda significación, dado a conocer, en el mismo salón donde nos encontramos, durante el pleno celebrado el día 29 de octubre último. Me refiero a su generosa disposición testamentaria, legando a la Corporación su biblioteca musical, comprendiendo —según los términos que abarca— “partituras, obras de piano, material de orquesta y otros utensilios”. Vaya como anécdota que cuando al término de la citada sesión —en la que por especial deseo hube de dar lectura en su nombre a la cláusula de referencia— comentábamos la encomiable determinación adoptada, se mostró sumamente satisfecho por la ilusión que para él representaba ofrecer un testimonio imperecedero de su amor a la Academia. Gesto digno, a la vez, de la perenne gratitud de la misma a tan esclarecido compañero, que a su arraigada vocación artística y a un prestigio bien ganado supo agregar, para el mejor recuerdo, la consoladora certidumbre de su hombría de bien.

Que Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



LEOPOLDO QUEROL, EJEMPLAR SERVIDOR  
DE NUESTRA MUSICA

**N**I aun la seria dolencia que me imposibilita en estos momentos y retiene lejos físicamente de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando puede anular la voluntad de espiritual presencia en la sesión rendida en memoria de quien fue nuestro amigo y compañero de tantas singladuras, Leopoldo Querol. Mi voz quiere unirse a las de cuantos evoquen a la persona y el artista del que conservo múltiples recuerdos que se extienden a lo largo de muchos, muchos años: desde los míos infantiles, cuando ya él era intérprete calificado y generoso de tantos pentagramas recién nacidos, hasta los finales del curso académico de 1985, la misma comida en la festividad de San Fernando, a la que acudió por completo mermadas sus fuerzas, menguado el físico, ya infirmes palabra y memoria, pero siempre a punto la dulce sonrisa y hasta deseoso de intervenir con algún rasgo de humor en la sobremesa.

Leopoldo Querol fue mucho más que un pianista notable. Su amplia formación reflejaba especializaciones lingüísticas, muchos años Catedrático de Francés en ejercicio y musicológicas, buceador de archivos, documentos y textos, lo mismo que agudo en el servicio pedagógico bibliográfico. Las biografías pueden recordar sus trabajos de asesor en Radio Nacional, como nosotros, en la Academia, recordamos el puntual servicio de examen de expedientes en busca de dispensas, que él llevaba estudiados a la Comi-

sión de Música en un deseo de facilitar tareas antes de ser sometidos al Pleno. A mí me emocionaba verlo al pie del cañón, temblorosas las manos, la expresión vacilante, la voluntad indomable, en las temporadas últimas en las que llegó a trasladarse desde Valencia, muy enferma ya su esposa y compañera de toda la vida, Manolita, para cumplir con celo esta misión encomendada.

Pero todo ello se difumina y pierde fuerza ante lo verdaderamente decisivo en la historia musical de Leopoldo Querol. Su memoria, largo tiempo excepcional; su prodigiosa facilidad, que le permitían abordar como pianista todos los géneros, estilos y épocas; la que se mostraba, una y otra vez, cuando en pocos días era capaz de brindar conciertos con la obra pianística íntegra de Chopin, las sonatas y conciertos de Beethoven, los grandes y más extensos ciclos en la historia del pianismo, supo siempre ponerla al servicio de las partituras más complejas y diversas de autores nacionales. Cabría decir que entre 1925 y 1950, de manera particular —y sin que las fechas tengan riguroso carácter de apertura y cierre, ni mucho menos—, Querol lo estrenó todo. Un poco en línea de esa leal voluntad de ayuda comprensiva y de estímulo que caracterizó a Ricardo Viñes, no hubo temporada en la que no se presentase Querol como protagonista de la primera audición del concierto nuevo, a veces de autor en sus arranques, otras muchas con el peligro de concepciones estéticas lejos de “clichés” tradicionales y por ello poco aptas para el lucimiento y el éxito inmediato ante públicos de gustos conservadores. Yo recuerdo escucharle en obras de Baccarisse, Pittaluga, Remacha, Bautista, los Halffter, Elizalde, más tarde Joaquín Rodrigo, Muñoz Molleda, tantos otros. Escribo sin datos a la vista. No sé si la cifra que viene a mi memoria es o no exacta, pero quizá fueron treinta y cinco las obras estrenadas de autores españoles. Un “récord” en todo caso y una prueba de generosidad cuando, era bien presumible, muchas de esas obras habían de prepararse con vistas a la audición solitaria y con escasas garantías de continuidad en el repertorio.

Si añadimos la incansabilidad viajera de Leopoldo Querol, que recorrió una y otra vez toda España; su disposición no exigente para adaptarse a

instrumentos, conjuntos, fondos y ambientes muy alejados del ideal deseable, tendremos la medida mejor sobre la envergadura de una siembra fructífera y por muchos motivos ejemplar.

Sus trece últimos años, los de presencia en la Real Academia, fueron para él muy alto reconocimiento de méritos cosechados. Para cuantos con él compartimos su trato, una ocasión de comprobar la bondad y jerarquía humana de quien tendrá siempre lugar de honor en nuestro recuerdo encariñado.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.



## EN RECUERDO DE LEOPOLDO QUEROL

AL regreso de mi estancia veraniega en Inglaterra me encontré con la triste noticia del fallecimiento de nuestro querido amigo y compañero Leopoldo Querol. Nunca nos habituamos a estas dolorosas noticias y siempre la sorpresa golpea brutalmente nuestros sentimientos.

Tuve la suerte de conocer a Leopoldo Querol en mi época adolescente, cuando me encontraba estudiando en Valencia. Desde entonces una gran amistad surgió entre nosotros. No puedo olvidar que mi viaje a Madrid para instalarme definitivamente y desarrollar mi vida profesional activa se lo debo a él, y posiblemente hoy me encuentro junto a ustedes leyendo este entrañable testimonio de amistad gracias a su participación en este acontecer. Siempre recordaré y agradeceré su cariño y afecto hacia mí. Cuando yo empezaba mi singladura artística y él era ya un gran pianista, un artista consagrado, tuve su ayuda desinteresada. Se prestó a colaborar conmigo en mi primer concierto como director de orquesta, contando con el apoyo impagable de tenerle como magistral solista del concierto número 1 para piano y orquesta de Tschaikowsky. De esta forma el éxito estaba asegurado para un joven principiante como yo, pero él no dudó en participar en algo que tenía mucho de aventura y riesgo y muy poco de seguridad. Sin embargo, lo hizo porque estaba convencido que con ello me estaba ayudando, me estaba tendiendo su mano amiga. El mismo impulso de amistad que le llevó a ayudarme desde su cátedra de francés del Instituto Ramiro de Maeztu y ofrecerme un puesto en el departamento de música que sirvió de base para desarrollar mis estudios madrileños.

Su vida artística fue muy fructífera, desarrollando una amplísima labor en campos muy diversos. Recordemos su actividad como crítico y musicólogo. Su breve historia de la música ha sido un libro de permanente consulta para muchos jóvenes.

Es bien conocida su entrega apasionada al estudio de la creación pianística de los compositores españoles, estrenando continuamente sus obras: Rodrigo, Ernesto Halffter, Muñoz Molleda, López Chávarri, Oscar Esplá, Bacarisse, Turina y tantos otros autores fueron interpretados en primeros audiciones mundiales por él.

Su personalidad artística e intelectual aparece desde muy joven llena de matices de gran atractivo. Siempre se decía que Leopoldo Querol estudiaba muchas veces el piano colocando sobre el atril los libros de arqueología, historia o latín.

Su repertorio como concertista era muy amplio. Su memoria fue tan prodigiosa que le permitía abarcar gran cantidad de obras de todas las épocas. Todavía impresiona recordar aquel singular ciclo de conciertos en el que interpretó, siempre de memoria, la obra completa de Chopin. Y no por un afán de deslumbrar, sino por la sencillez y humildad del hombre que busca la perfección en la obra bien hecha.

Llegó a tocar unos 50 conciertos de piano y orquesta, siempre de memoria, que abarcaban desde Bach, Mozart, Beethoven, pasando por la totalidad de los músicos románticos, para llegar a autores tan interesantes como Fauré, Ravel, Prokofieff, Britten, Bartok, etc.

Pero por encima de su amplia cultura y su grandeza como artista-músico, latinista eminente, historiador, geógrafo, crítico, etc., Leopoldo Querol nos deja como mensaje su ejemplo de sencillez y humildad, de tesón y amor por el arte y la cultura en todas sus manifestaciones.

Descansa en paz, querido amigo.

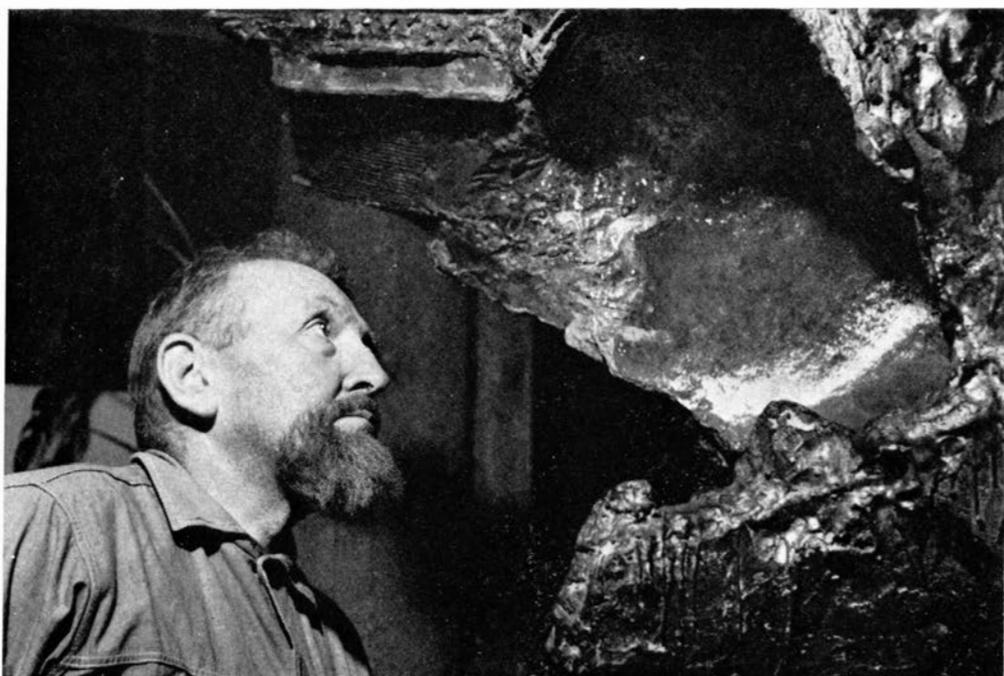
ANTÓN GARCÍA ABRIL.

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. PABLO SERRANO AGUILAR





EXCMO. SR. D. PABLO SERRANO AGUILAR.



## DON PABLO SERRANO

POCAS veces se ha producido en los anales académicos la triste incidencia de que unas horas después de celebrada la sesión precedente, en la que se había destacado la satisfacción de todos por la honrosa distinción concedida a un distinguido compañero, asistente a la misma, se registrara su inesperado fallecimiento. Frente a toda amargura y aun a la inútil rebeldía ante lo sucedido, la realidad resulta inexcusable, y en medio de toda tristeza, el carácter necrológico de esta sesión así viene a confirmarlo. Nuestro querido compañero D. Pablo Serrano Aguilar dejó de existir en la madrugada del último martes, día 26, a consecuencia de un paro cardíaco, siendo enterrado cristianamente al día siguiente en el cementerio de la Sacramental de San Isidro.

Su acusada personalidad y, a la vez, la gran impresión del óbito inesperado vinieron a reflejarse ampliamente en los medios de comunicación, recogiendo numerosos juicios y comentarios trazados a vuela pluma con la urgencia que en tales casos se acostumbra. Varios señores Académicos—entre ellos, nuestro Director— no dejaron de manifestar el profundo pesar de la Corporación por tan penosa desgracia, coincidiendo en subrayar la significación artística del relevante escultor aragonés.

Ante ello, según la práctica que vengo observando y con la premura también que esta sesión reclama, he de referirme aquí concretamente a su paso por la Academia. En tal sentido, recordaremos, en primer lugar, la

propuesta que en 10 de diciembre de 1979 suscribieran a su favor Don Xavier de Salas, Don Juan de Avalos y Don Francisco Lozano. Propuesta que bien merece resaltarse con loable acento, puesto que los firmantes, bien conocedores de la filiación artística del propuesto, no vacilaron en apadrinar su candidatura, por entender —así lo ha confesado uno de ellos— que al margen de su credo estético, no coincidente con el propio, convenía grandemente a la Academia la incorporación de quien tan abiertamente se había ya manifestado en una línea de claro expresionismo, tan distante de la corriente tradicional en la Casa durante largo tiempo. Con todo, no fue Don Pablo Serrano el único propuesto entonces, pero es evidente que en la sesión extraordinaria de 4 de febrero de 1980 resultó elegido el escultor de Crivillén pocos días antes de cumplir los setenta años.

En obras aún el edificio donde nos encontramos, la esperada recepción se celebró con particular solemnidad en la Real Academia Española el 24 de mayo de 1981, leyendo su discurso titulado “Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social”, al que contestó D. Xavier de Salas. Fue en tan señalada ocasión cuando recibió de manos de nuestro Director, D. Federico Moreno Torroba, junto con el diploma correspondiente, la medalla núm. 37, entre cuyos anteriores titulares figuraron Académicos de aristocrática alcurnia, como el Marqués de Pidal (D. Pedro José) y el Marqués de Valmar, a quienes sucederían D. Mariano Benlliure y Don Juan Adsuara, a cuya muerte se produjo un curioso episodio de evocadora memoria. Y fue que elegido en 1973 D. Cristino Mallo, transcurrieron varios años sin producirse el ingreso, pese a las laboriosas gestiones llevadas a cabo con resultado infructuoso, optando, al fin, por renunciar a la medalla, si bien ofreciendo a la Academia, en rasgo de loable generosidad, la escultura que pensaba entregar en su recepción. Dicha renuncia motivó una nueva elección que recayó esta vez en Pablo Serrano.

Al llegar Pablo Serrano a la Academia, su denso *curriculum*, consignando muchas de sus realizaciones, venía a constituir un sólido pedestal en el que se apoyaba su propia reputación. Atrás quedaban los años de estancia en Uruguay y Argentina, su retorno a España, el Gran Premio de la Bienal

Hispanoamericana de Barcelona —compartido con Angel Ferrant—, su intervención en “El Paso”, y singularmente la serie inacabada de cabezas y monumentos de muy dilatada proyección.

Incorporado ya a las tareas corporativas, fue prontamente designado Secretario de la Sección de Escultura, sucediendo a Don Venancio Blanco, Director de la Academia de Roma. Y a la vez pasó a formar parte de la Comisión de Administración, puestos ambos que venía desempeñando hasta la fecha.

Sus trabajos en la Academia no habrían de impedir la intensa actividad profesional dentro y fuera de España, con laudatorias resonancias que reflejan las actas, así como de las honrosas distinciones concedidas.

De su paso por la Academia nos queda un testimonio lúcido de su talante sencillo y cordial, de amable acento y bondadosa expresión. Diríase que su propia cabeza —a la que la barba rojiza prestaba un aspecto intermedio entre incipiente senectud cargada de saberes y una contenida crispación— recordaba el centelleante estremecimiento de tantas cabezas que en bustos o estatuas ha perpetuado para siempre vigorosamente, aunque sin olvidar que él mismo trazaría su veraz autorretrato con esta definitiva confesión: “Una imagen siempre en duda”.

En tal sentido quizás no resulte impropio subrayar que al principio de su discurso de ingreso en la Academia evocara una cita de Le Corbusier que por la solemnidad en que era invocada parecía encubrir cierto palpito de experiencia personal y de aleccionadora revelación: “La vida cotidiana —dice— está hecha de perseverancia, coraje, modestia y dificultades.”

Pérdida muy sensible, en verdad, para la Academia la de Don Pablo Serrano.

Descanse en paz.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



## PABLO SERRANO

Aún con el estupor por la desaparición de nuestro compañero el escultor Pablo Serrano, a quien teníamos a nuestro lado apenas hace una semana, mi voz no es más que un dolor compartido.

Sería vano exponer con limitadas palabras una alabanza a su dimensión artística y humana.

Durante largos años, y unidos por la amistad, repartimos afanes desde la lejana aventura del Grupo "El Paso" a nuestras actuales deliberaciones y trabajos académicos.

Evoco ahora su imagen desvelada cuando empujado por la muerte estamos velando su recuerdo.

Pablo Serrano ya es un espejo que nos mira.  
Aquí quedó su honda huella y reivindicar su memoria nos honra en esta hora triste de la despedida.

MANUEL RIVERA.



SEGUNDO INVENTARIO DE LA COLECCION  
DE PINTURAS DE LA REAL ACADEMIA

POR

M.<sup>a</sup> DE LOS ANGELES BLANCA PIQUERO LOPEZ



EL presente inventario de pintura se realiza como continuación del publicado en 1964<sup>1</sup>, por lo que la numeración utilizada es correlativa a dicha obra. En él se incluyen un total de cuatrocientas treinta y una pinturas, que vienen a incrementar de manera importante los fondos de la Corporación conocidos hasta el momento.

El menor número corresponde a obras antiguas de los siglos xvii y xviii que no se recogían en el inventario de 1964. Un buen número son obras de los siglos xix y xx, entre las que destacan los trabajos de pensionados<sup>2</sup> y las entregadas por los artistas al ingresar como académicos. Una parte importante se debe a los últimos legados: Barón de Forna, Fernando Guitarte, Leopoldo Sánchez del Bierzo y Alvarez de Sotomayor. Hay que destacar asimismo las últimas adquisiciones de interés como son las obras de El Greco y el autorretrato de Goya (procedente de la colección Villagonzalo), adquiridas todas ellas a cargo del legado Guitarte.

Se realiza exclusivamente un inventario artístico, manteniendo las atribuciones tradicionales, con el fin de dar a conocer estas obras a los estudiosos. Se incluyen en él los datos siguientes: dimensiones<sup>3</sup>, material, técnica,

---

<sup>1</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. «Inventario de las Pinturas», por ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1964.

<sup>2</sup> Obras premiadas por la Fundación Conde de Cartagena, Fundación Carmen del Río, Premio Molina Higuera y Pensión Piquer, recogidas en el catálogo «Fondos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» con motivo del I Centenario del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1980.

<sup>3</sup> Las medidas se expresan en metros.

recogiéndose también las firmas, inscripciones, anotaciones en los lienzos, marcos y etiquetas correspondientes a inventarios antiguos, advirtiéndose en los casos más señalados el estado de conservación. Se ilustra el inventario con fotografías (realizadas por M.<sup>a</sup> Angeles Piquero) de todas las obras a modo orientativo, y se acompaña de un índice de artistas para facilitar su localización.

Tanto estas obras como las recogidas en el inventario de 1964 quedan expuestas en su totalidad en las diferentes salas o en las diversas dependencias de esta Real Academia, de manera que puedan ser examinadas en cualquier momento, facilitándose así la labor de investigación, conforme a las directrices del Académico Conservador de esta Real Academia, contando con la colaboración de las licenciadas: Isabel Azcárate, Leticia Azcue, Mercedes González Amezúa y María del Carmen Salinero.

## INVENTARIO DE PINTURAS



869. *Florista*.  
L. 0,73×0,61.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «GLORIA MERINO». Premio Molina Higuera, 1948.
870. *El Aire*.  
T. 1,15×1,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Bartolomé, 1968».
871. *Variaciones sobre Mantegna*.  
L. 0,94×0,94.  
Al dorso: «Bartolomé Roma 1968». Entregado por el autor en 1980.
872. *Bautismo de Cristo*.  
L. 1,55×1,16.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Andrés Conejo». En el ángulo superior izquierdo: «Julio Moisés». Obra por la que fue pensionado en Roma de 1949 a 1953.
873. *Desnudo femenino*.  
L. 0,80×0,60.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Andrés Conejo».
874. *Paisaje de Ronda*.  
Pastel, 0,69×0,90.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Sabry». Al dorso: «Pastel 1966».
875. *Composición*.  
L. 1,15×1,50.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Francisco Lagares».
876. *Mujeres trabajando*.  
L. 1,15×1,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Dadas 65».
877. *Dos mujeres*.  
L. 1,00×0,84.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «Zarco».
878. *Figuras*.  
L. 1,15×1,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Zarco».
879. *Evocación*.  
T. 1,15×1,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Muñoz».
880. *Paisaje*.  
L. 0,97×1,07.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «B. Palencia 59». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1970.
881. *Retrato del Maestro Pérez Casas*.  
L. 0,43×0,38.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Al m. Pérez Casas / muy afectuosamente / BENJAMIN / PALENCIA».
882. *Cazador*.  
L. 1,21×1,01.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Barbero 1947». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1944.

883. *Alfarero*.  
L. 1,10×1,08.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «JR Zaragoza». Pensionado de la Real Academia en Roma.
884. *Instrumentos musicales*.  
L. 1,25×1,14.  
Firmado en la zona inferior sobre una trompa: «Maldonado 48». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1947.
885. *Mausoleo de Francisco de Goya en Burdeos*.  
L. 0,57×0,42 (óvalo).  
Antonio Brugada. Obra realizada durante su estancia en Burdeos, a raíz de la muerte de Goya.
886. *Composición*.  
T. 1,15×1,50.  
Firmado detrás: «Enrique Vara / Marzo 1971 / Madrid».
887. *Desnudo femenino*.  
L. 0,82×0,60.  
Firmado en la zona inferior izquierda: «pardo galindo».
888. *Bautismo de Cristo*.  
L. 1,30×1,15.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «pardo galindo».
889. *Escena de taberna*.  
L. 0,30×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «galindo».
890. *El Mar*.  
L. 1,38×2,12.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Hipólito Hidalgo de Caviedes 1962». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1970.
891. *Mujer*.  
L. 0,38×0,28.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Lucio Rivas».  
Al dorso en el lienzo: «LUCIO RIVAS / "UPE" / 1941». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1941.
892. *Paisaje*.  
L. 0,50×0,65.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Celis».
893. *Paisaje*.  
L. 0,83×1,08.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Celis».
894. *Desnudo femenino*.  
L. 1,14×0,82.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sotres 1940». Premio Molina Higuera, 1940.
895. *Pueblo de noche*.  
L. 1,00×1,30.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. GOMEZ ALARCON».
896. *Paisaje de Bagneres*.  
L. 0,50×0,60.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Francisco Gil 1936». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1935.
897. *Retrato femenino*.  
L. 0,50×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Miguel Nieto».  
Lienzo añadido en la zona inferior. Obra ofrecida a la Real Academia en su nombramiento de Académico electo, en 1964.
898. *Retrato de D. Enrique Martínez Cubells*.  
L. 0,99×0,99.



869



870



871



872



873



874



875



876



877



878



879



880



881



882



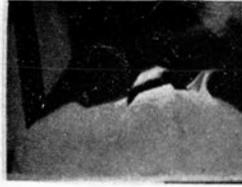
883



884



885



886



887



888



889



890



891



892



893



894



895



896



897



898



899



900

- Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. Chicharro 1943».  
Donado por la Sra. Viuda de Martínez Cubells.
899. *Pueblo*.  
L. 0,73×1,00.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «R. Martos». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1942. Premio Carmen del Río, 1942.
900. *Interior de la Catedral de Avila*.  
L. 0,76×0,56.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. VEREDAS / AVILA / MCMXXII».
901. *Torso*.  
L. 0,77×0,55.  
Firmado a la derecha: «Guijarro». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1953.
902. *Paisaje*.  
L. 0,44×0,30.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «P. Sanchez Blco / 1858».  
Etiqueta circular en el ángulo inferior izquierdo: «151».
903. *Mujer ante el espejo*.  
L. 0,65×0,53.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «D. Salgado/54». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1954.
904. *Maternidad*.  
L. 1,14×1,48.  
Francisco Soria Aedo.
905. *La Familia*.  
L. 1,50×1,15.  
Francisco Soria Aedo.
906. *La fonda del pueblo*.  
L. 0,80×0,97.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Jean / Logie / 59». Detrás en el bastidor: «JEAN LOGIE / LA FONDA DEL PUEBLO».
907. *Retrato de su padre*.  
L. 0,58×0,44.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Valentin de Zubiaurre». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1945.
908. *Candeleda*.  
L. 0,86×0,84.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Moreno. P.».  
Al dorso en el lienzo: «Candeleda / 1944». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1944.
909. *Niño con calabaza (Halloween)*.  
L. 0,39×0,31.  
Firmado a la derecha: «M. Moreno P. / N. Y. 1963». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1951.
910. *Paisaje*.  
L. 0,89×0,74.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «P. Mozos 1936». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1936.
911. *Paisaje*.  
L. 0,50×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Echevarria».
912. *Escultor. Estudio de Academia*.  
L. 1,01×1,11.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Vicente Asensio». Premio Molina Higuera, 1951.

913. *Paisaje*.  
Acuarela, 0,25×0,33.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Glenridding... 1922».
914. *Jardín*.  
C. 0,40×0,50.  
Al dorso: «J. Garnelo». Sello tribunal oposiciones. A lápiz: «Sr. P. Rubio».
915. *Bañistas*.  
L. 0,40×0,50.  
Argüelles.
916. *Retrato de joven saludando*.  
L. 0,89×0,71.  
Firmado abajo: «Copiado por el Viz<sup>de</sup> de Gana».  
Arriba etiquetas: circular, 662, rectangular, almacén, 340.  
Al dorso, en el bastidor: «A. Bisquert».
917. *Oración en el huerto*.  
L. 0,77×0,60.  
Siglo XVII. En mal estado. Seguramente de J. Antolínez.  
En el ángulo inferior izquierdo etiqueta romboidal con el número perdido y etiqueta «163».  
Arriba etiqueta almacén «391».
918. *Desnudo femenino*.  
L. 1,10×0,80.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pousa». Premio Carmen del Río, 1953.
919. *Las hijas del pintor*.  
L. 0,48×0,60.  
Firmado en el ángulo superior izquierdo: «Auguste Leroux».  
Al dorso, sobre el bastidor: «Auguste Leroux 1971 (*sic*) - 1954. París».
920. *Escorzo*.  
P. 0,45×0,37.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Palomino».  
Arriba sobre el marco dorado: «D. Juan Palomino 1748».  
Etiquetas: 322, 222, 535.
921. *Cabeza de Virgen*.  
P. 0,41×0,29.  
Al dorso: «D. Diego Rejón 1782».  
Etiquetas: 280, 536, 123.
922. *Retrato con frac*.  
C. 0,42×0,32.  
Anónimo siglo XIX.
923. *Retrato del General Franco*.  
L. 0,70×0,50.  
Anónimo siglo XX.
924. *Bodegón de frutas*.  
T. 0,22 (tondo).  
Al dorso: «M<sup>o</sup> Guzn y 1<sup>o</sup> f<sup>ta</sup> Seva 1791».
925. *Bodegón de frutas*.  
T. 0,22 (tondo).  
Al dorso: «Josef. moreno y Toxo F<sup>ia</sup>. Sevilla 1791».
926. *Napoleón*.  
L. 0,85×0,66.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Peña».
927. *Adoración de los pastores*.  
L. 3,40×4,60.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «1686 Paulus de Matteis».
928. *Muerte de Dido*.  
L. 3,10×3,35.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Mariano Salvador Maella 1762 Roma».

929. *Cabeza de soldado*.  
Cuero sobre madera. 0,14×0,12.  
Anónimo siglo XVIII.  
Etiquetas en la zona inferior: «237,  
459».
930. *Interior*.  
L. 0,57×0,42.  
Firmado en el lateral izquierdo en ver-  
tical: «Alejo Vera».  
Etiqueta detrás en el bastidor: «106  
Colorido y composición».
931. *El hijo del artista*.  
L. 0,45×0,33.  
Firmado en el ángulo inferior dere-  
cho: «L. Menendez Pidal». Legado  
hecho por el retratado en 1974 jun-  
to con otras obras llevadas a cabo  
durante la ejecución de trabajos de  
restauración del Real Monasterio de  
Guadalupe.
932. *Naturaleza muerta*.  
L. 0,65×0,50.  
Firmado en el ángulo superior dere-  
cho, a lápiz: «Fdez Barrio».  
En el ángulo superior izquierdo, sello  
pase examen y firma del profesor:  
«R. Manchón». Beca Fundación Car-  
men del Río, 1945.
933. *Campesina*.  
L. 0,80×0,66.  
Firmado en el ángulo inferior izquier-  
do: «R. Peñuelas Avila 1942». Be-  
ca Fundación Conde de Cartagena,  
1941.
934. *Paisaje*. Boceto.  
T. 0,28×0,18.  
Rafael Peñuelas Fernández.
935. *Paisaje*. Boceto.  
L. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
936. *Marina*. Boceto.  
L. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
937. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,28×0,20.  
Rafael Peñuelas Fernández.
938. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
939. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,20×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
940. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,20×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
941. *Marina*. Boceto.  
C. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
942. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
943. *Paisaje*. Boceto.  
T. 0,28×0,18.  
Rafael Peñuelas Fernández.
944. *Marina*. Boceto.  
T. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
945. *Paisaje*. Boceto.  
T. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
946. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
947. *Paisaje*. Boceto.  
C. 0,20×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.

948. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,28×0,20.  
Rafael Peñuelas Fernández.
949. *Marina. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
950. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
951. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
952. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
953. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
954. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
955. *Paisaje. Boceto.*  
L. 0,18×0,28.  
Rafael Peñuelas Fernández.
956. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
957. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
958. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
959. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,20×0,29.  
Rafael Peñuelas Fernández.
960. *Paisaje. Boceto.*  
C. 0,29×0,20.  
Rafael Peñuelas Fernández.
961. *Paisaje.*  
L. 0,40×0,50.  
Anónimo siglo xx.
962. *Gente.*  
L. 1,58×1,28.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «G. Ochoa». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1983.
963. *Interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*  
L. 0,37×0,28.  
Detrás en el marco, a lápiz: «Ramón Gálvez y Pardo».
964. *Retrato masculino.*  
L. 0,40×0,36.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «F. Martín G. / Brujas. / Bélgica, 1936».
965. *Bodegón.*  
L. 0,74×0,90.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pérez Aguilera». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1942.
966. *Retrato masculino.*  
L. 1,00×0,75.  
Al dorso en el lienzo: «J. Garnelo 2. IV-921». En el marco: «Condoy».
967. *Retrato masculino.*  
L. 0,92×0,70.  
Firmado en el ángulo inferior izquier-

- do: «Pedro Bueno / Londres 1948». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1947.
968. *Paisaje*.  
C. 0,50×0,75.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Forns». Detrás, en el lienzo, a lápiz: Donativo Mayo 1920».
969. *Desnudo femenino*.  
L. 1,00×0,74.  
Ricardo Segundo. Beca Fundación Conde de Cartagena, 1933.
970. *Desnudo femenino*.  
L. 1,01×0,75.  
Detrás, en el lienzo, letras en rojo borrosas: «Soria Aedo». En el bastidor: «D. E. G. Montaña?».
971. *Composición*.  
T. 0,60×0,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedro Cano».
972. *Paisaje*.  
L. 0,60×0,75.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Rafael Martínez, 1942». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1941.
973. *Desnudo masculino*.  
L. 1,10×0,90.  
Detrás: «D. Luis Ferrant primer lugar».
974. *Bodegón*.  
L. 0,60×0,92.  
Firmado en el ángulo derecho: «F. Briones, 1943». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1943.
975. *Joven pescador*.  
L. 0,87×0,71.  
Firmado en el ángulo inferior izquier-
- do: «Germán Calvo». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1942.
976. *Bodegón*.  
L. 0,45×0,55.  
Anónimo siglo XVIII. Etiqueta en el ángulo superior izquierdo, 394.
977. *Muchacha en el balcón*.  
L. 0,74×0,57.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedro de Valencia Madrid, 1941».
978. *Entrada de los reyes en Madrid*.  
L. 0,54×0,85.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «R. Segura 1906».
979. *Perspectiva ideal*. Bóveda en forma de cuarto de esfera.  
T. 0,85×0,44.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Manuel Mariano Rodríguez». Última obra del artista, legada en su testamento de 1855 a esta Real Academia.
980. *Desnudo femenino*.  
L. 1,00×0,74.  
Anónimo siglo XX. Detrás en rojo: «Soria Aedo».
981. *Gitana*.  
L. 0,62×0,52.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «García Martínez 50». Premio Molina Higuera, 1949.
982. *Caballeros del verde gabán*.  
T. 0,38×0,55.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sebastián García 82». Donado el 10-7-84, por el autor.

983. *Fraille*. Fray Jerónimo Pérez.  
L. 0,99×0,66.  
Copia de Zurbarán. Siglo XIX. Mala calidad.
984. *Paisaje*.  
L. 0,64×0,80.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Margarita / de Frau». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1943.
985. *Paisaje*.  
L. 0,64×0,80.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «F. G. Baron». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1941.
986. *Composición*.  
P. 0,50×0,65.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «T. Peña».
987. *Composición*.  
L. 1,15×1,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «T. Peña».
988. *Apunte desfile*.  
C. 0,36×0,52.  
Anónimo siglo XX. Mala calidad.
989. *Bodegón*.  
L. 0,43×0,50.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. BLANCO CASTRO». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1943.
990. *Marina*.  
L. 0,50×0,80.  
Anónimo siglo XX.
991. *Busto femenino*.  
L. 0,55×0,46.  
Detrás, en el lienzo: «C. Salinero». Premio Molina Higuera, 1942.
992. *Tajo de Ronda*.  
L. 1,65×0,98.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «C. Salinero». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1944.
993. *Apunte de mitología*.  
L. 0,30×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior derecho, de lado: «Bañeres». Mala calidad.
994. *Composición*.  
L. 1,17×1,52.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcorlo». Premio Molina Higuera, 1954.
995. *Resurrección de los Muertos*.  
L. 0,40×0,30.  
Anónimo siglo XX. Apunte, mala calidad.
996. *Carga*.  
L. 0,30×0,40.  
Anónimo siglo XX. Mala calidad.
997. *Arenal*.  
L. 0,63×0,80.  
Firmado detrás: «Francisco Lozano 78». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1978.
998. *Retrato de los Hermanos Baroja*.  
L. 1,87×1,43.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Vázquez Díaz / 925».
999. *Retrato de Don Elías Tormo*.  
L. 1,29×0,92.  
Firmado en el libro: «Vázquez Díaz».

1000. *Retrato del Duque de Alba*.  
L. 2,11×1,50.  
Daniel Vázquez Díaz.
1001. *Coronación de Alfonso XIII*.  
L. 0,48×0,67.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo».
1002. *Bodas de Alfonso XIII*.  
L. 0,56×0,72.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo».
1003. *Desnudo masculino*.  
L. 0,77×0,60.  
Firmado en el ángulo superior izquierdo: «J. Garnelo».  
Detrás, en el bastidor: «Mendoza».
1004. *Bodegón*.  
L. 0,45×0,60.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «P. Cócera/La Roda...». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1941.
1005. *Señora desconocida*.  
L. 0,83×0,64.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Comba 1872».
1006. *Moisés en el Monte Sinaí*.  
T. 1,00×0,95.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «F. Oliveira Pérez».
1007. *Cosacos*.  
T. 1,00×0,95.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «F. Oliveira Pérez».
1008. *Pueblo en invierno*.  
L. 1,06×1,39.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Robles».
1009. *Desnudo femenino*.  
L. 1,21×0,81.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «pedro vilarroig».
1010. *Friles*.  
L. 1,50×1,13.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Máximo».
1011. *Autorretrato*.  
L. 0,73×0,65.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Aguiar/974».
1012. *Alegoría*.  
L. 0,37×0,50.  
Anónimo siglo xx. Firma ilegible en el ángulo inferior derecho.
1013. *Moisés*.  
L. 0,36×0,60.  
Anónimo siglo xx.
1014. *Vincolo della Pace*.  
L. 0,88×1,15.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Mingorance Ación / Florencia Roma 59». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1957.
1015. *Pierrot*.  
C. 0,33×0,30.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Montagnac». Detrás, etiqueta rectangular: «"Pierrot" / Donativo de su autor, el Barón Jean / Amédée de Montagnac Veöreös, de / Budapest / . Junio de 1930».
1016. *Desnudo femenino*.  
L. 0,79×0,60.  
Firmado a la derecha: E. Legido / 1943».

1017. *Inmaculada*.  
L. 1,14×0,80.  
Anónimo siglo XVIII.
1018. *Adoración de los pastores*.  
L. 1,67×1,22.  
Anónimo siglo XVII. En muy mal estado. Etiqueta en el ángulo inferior derecho: «almacén, 258».
1019. *Retrato de D. Enrique Fernández Arbós*.  
L. 0,77×0,64.  
Firmado en el ángulo superior izquierdo: «A Enrique Fernández Arbós/ Con sincero afecto y admiración/su amigo / López Mezquita». En el ángulo superior derecho: «1934». Donado por la viuda del M.<sup>o</sup> Fernández Arbós en 1984.
1020. *Retrato de señora con peineta*.  
L. 1,16/0,89.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1021. *Retrato de señora con turbante*.  
L. 0,93×0,74.  
José González de la Peña. Legado Barón de Forna, 1971.
1022. *Castillo de Turégano*.  
L. 0,81×1,00.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «José G. de la Peña / XXXIX Turégano / ...» Legado Barón de Forna, 1971.
1023. *Doloritas*.  
T. 0,35×0,27.  
José González de la Peña. Detrás: «Mujer del artista. 1956 de l'Atelier / Doloritas / 1-1-MCML». Legado Barón de Forna, 1971.
1024. *Autorretrato*.  
L. 0,92×0,65.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José G. de la Peña». Al dorso: «n.º 50 / 1925». Legado Barón de Forna, 1971.
1025. *Retrato femenino*.  
L. 0,44×0,34.  
José González de la Peña. Al dorso: «500». Legado Barón de Forna, 1971.
1026. *Retrato femenino*.  
L. 0,27×0,21.  
José González de la Peña. Al dorso: «435». Legado Barón de Forna, 1971.
1027. *Retrato del escultor J. C. Swicrinski*.  
L. 0,73×0,60.  
Firmado detrás: «13-XII. 35 J. C. SWICRINSKI. Escultor por J. González de la Peña. L'Atelier. Anglet. B. P. Legado Forna». Legado Barón de Forna, 1971.
1028. *Interior. Mujer leyendo*.  
L. 0,40×0,33.  
Firmado abajo: «José G. de la Peña». Detrás: «... / por José G. de la Peña / Anglet B. P. MCMLVI». A la izquierda: «n.º 2201 / 1-1-1953». Legado Barón de Forna, 1971.
1029. *Doloritas*.  
T. 0,35×0,24.  
Firmado a la izquierda: «José G. de la Peña». Detrás: «Doloritas / 1 de Enero 1939 / n.º 989». Legado Barón de Forna, 1971.



901



902



903



904



905



906



907



908



909



910



911



912



913



914



915



916



917



918



919



920



921



922



923



924



925



926



927



928



929



930



931



932



933



934



935



936



937



938



939



940



941



942



943



944



945



946



947



948



949



950



951



952



953



954



955



956



957



958



959



960



961



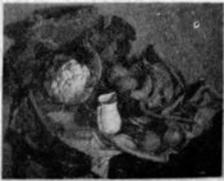
962



963



964



965



966



967



968



969



970



971



972



973



974



975



976



977



978



979



980



981



982



983



984



985



986



987



988



989



990



991



992



993



994



995



995

1030. *Retrato femenino*.  
L. 0,45×0,36.  
Al dorso: «N.º 503». «Pintado con una vara». J. González de la Peña. Legado Barón de Forna, 1971.
1031. *Desnudo femenino*.  
L. 0,09×0,27.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «José G. de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1032. *Baronesa de Forna*.  
T. 0,30×0,24.  
Firmado: «José de la Peña / L'Atelier MCMXL». Detrás: «N.º 1057 / Sra. Baronesa de Forna / por José Gz. de la Peña / 1-Enero-MCMXL». Legado Barón de Forna, 1971.
1033. *Baronesa de Forna*.  
L. 0,30×0,24.  
Firmado: «J. González de la Peña / París / ...». Detrás: «N.º 1140 de l'Atelier / 1.º de Enero de 1941 / Sra. Baronesa de Forna / por José González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1034. *Autorretrato de 1936*.  
L. 0,56×0,42.  
Firmado: «J. González de la Peña». Detrás: «Autorretrato 1936». Legado Barón de Forna, 1971.
1035. *Nocturno*.  
L. 0,50×0,61.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1036. *Retrato femenino (con gafas)*.  
T. 0,26×0,20.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1037. *Retrato femenino*.  
L. 0,35×0,25.  
J. González de la Peña. Firmado: «I-I-XXVI». Legado Barón de Forna, 1971.
1038. *Retrato de D. Manuel Aguirre de Carcer*.  
L. 0,64×0,54.  
José González de la Peña. Legado Barón de Forna, 1971.
1039. *Retrato de Francis Jammes*.  
L. 0,73×0,61.  
Detrás: «Francis Jammes / N.º 764-23-XII-39 / José G. de la Peña / L'Atelier - Anglet. B. P.». Legado Barón de Forna, 1971.
1040. *Retrato femenino*.  
Acuarela, 0,28×0,35.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1041. *Carroza Real*.  
C. 0,26×0,24.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1042. *Retrato femenino*.  
L. 0,73×0,53.  
Firmado a la derecha: «J. González de la Peña». Al dorso: «n.º 707». Legado Barón de Forna, 1971.
1043. *Fiesta en Palacio*.  
L. 0,58×0,46.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1044. *R. M. M.ª de la Purificación*.  
L. 1,46×1,13.  
Firmado en el ángulo inferior izquier-

- do: «1939. José G. de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1045. *Camile Mauclair*.  
L. 1,16×0,89.  
Detrás: «n.º 1103 / Camile Mauclair / por / José G. de la Peña / L'Atelier Anglet MCMXL». Legado Barón de Forna, 1971.
1046. *Doloritas*.  
L. 0,41×0,33.  
Firmado: «José G. de la Peña / 1-1-MCMXXXVII». Detrás: «Doloritas n.º 830 / 1.º de Enero de 1937». Legado Barón de Forna, 1971.
1047. *Retrato femenino*.  
C. 0,30×0,24.  
Firmado a la izquierda: «José González de la Peña». Detrás: «n.º 1358 de L'Atelier / 1.º de Enero de 1943 / n.º 54». Legado Barón de Forna, 1971.
1048. *Retrato femenino*.  
L. 0,73×0,53.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1049. *Doloritas*.  
L. 0,35×0,27.  
Firmado: «J. González de la Peña». Detrás: «Doloritas I-I-MCMXVI. Anglet B. P. / ». Legado Barón de Forna, 1971.
1050. *Retrato de mujer con peineta*.  
T. 0,33×0,22.  
Firmado: «J. González de la Peña». Detrás: «n.º 436». Legado Barón de Forna, 1971.
1051. *Interior*.  
L. 0,41×0,33.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1052. *Mujer leyendo*.  
Acuarela, 0,40×0,33.  
Firmado: «1 de Enero de 1951 / José G. de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1053. *Retrato de mujer vestida de torero*.  
L. 0,32×0,34.  
Firmado: «J. González de la Peña». Legado Barón de Forna, 1971.
1054. *Bailaora*.  
P. 0,35×0,27 (aguada).  
José González de la Peña.  
Detrás: «n.º 1712 de L'Atelier». Legado Barón de Forna, 1971.
1055. *Bailaora de espaldas*.  
P. 0,36×0,28 (aguada).  
José González de la Peña.  
Detrás: «n.º 1711 de L'Atelier». Legado Barón de Forna, 1971.
1056. *Desnudo femenino de espaldas*.  
L. 1,40×0,90.  
Firmado en el ángulo superior derecho: Teresa Chiao». Detrás: «Crucefijión». En la zona superior izquierda: «Teresa Chiao». En el bastidor, a lápiz: «Teresa Chiao».
1057. *Desnudo femenino de espaldas*.  
L. 1,41×0,95.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «Teresa / Chiao».
1058. *Retrato masculino*.  
L. 0,52×0,45.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Albizu / 1948». Premio Molina Higuera, 1948.

1059. *Duquesa de Alba* (Cayetana Fitz Stuart, Duquesa de Montoro).  
L. 1,09×0,91.  
Fernando Alvarez de Sotomayor. Primer estudio, 1942. Donado en 1984.
1060. *Ms. Edwards*.  
L. 2,30×1,51.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Sotomayor».
1061. *S. M. el Rey Alfonso XIII*.  
L. 2,54×1,70.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sotomayor 1920».
1062. *Comida de Boda en Bergantiños*.  
L. 1,80×1,42.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sotomayor». 1916. Donado en 1984.
1063. *Retrato de S. M. el Rey Don Alfonso XII*.  
L. 2,20×1,45.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «S. MARTINEZ CUBELLS / MADRID 1876».
1064. *Alegoría del nacimiento del Príncipe de Asturias*.  
L. 1,25×1,69.  
Anónimo siglo XVIII. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1927.
1065. *Retrato del Rey Fernando VII*.  
L. 1,77×1,06.  
Vicente López. 1814. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1927.
1066. *Alegoría de Fernando VI y la Iglesia Católica*.  
L. 1,28×1,48.  
Abajo en las gradas la inscripción: «P. F. Bart. a S. Ant<sup>o</sup> Trint<sup>s</sup>. DISC<sup>s</sup>/ Invenieb. pingeb. que Matriti 1753». En el borde inferior, en blanco el n.º 191. Arriba en la banderola: «Dum quator Orbis Plagas Hesperia ducit, / ut videat lucem detegit Americam: / Vincit & errores Sedes Catholica Petri / Fernandi Sexti Robore, & Auxiliis». Al dorso etiqueta romboidal 491. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1067. *Presentación de la Virgen en el Templo*.  
L. 1,22×1,47.  
Anónimo siglo XVIII. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1068. *Homenaje a Carlos III como protector de las Artes*.  
L. 1,77×1,06.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Josef Camarón pint<sup>s</sup>». En el centro abajo en blanco el n.º 188. Al dorso: etiqueta circular, 58, rectangulares, 39 y 319, y etiqueta almacén, 136. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1069. *Carlos III con el hábito de la Orden de su nombre recibiendo a los Colonos de Sierra Morena*.  
L. 1,00×1,40.  
En el ángulo inferior izquierdo en blanco el n.º 348. Al dorso las etiquetas: romboidal, 507, circular, 690. rectangular, 695, y almacén, 324. Al

- dorso sobre el lienzo: «Odrizola». Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1070. *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio.*  
L. 1,00×1,40.  
Zacarías González Velázquez. 1781.  
Abajo en blanco el n.º 159. Al dorso las etiquetas: circular, 692, rectangular, 707, y almacén, 319. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1071. *Alegoría del nacimiento del Príncipe Carlos Clemente.*  
L. 1,40×1,00.  
Gregorio Ferro. Obra premiada por la Real Academia en 1772. Abajo en blanco el n.º 165. Al dorso las etiquetas circular, 687, y almacén, 300. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1072. *Alegoría del nacimiento de un infante.*  
L. 1,25×1,65.  
Anónimo siglo XVIII. Abajo en blanco el n.º 174 y en el ángulo inferior derecho una «A». Al dorso las etiquetas: romboidal, 488, circular, 681, y rectangular, 736. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1073. *Retrato de Manuel Godoy.*  
L. 1,02×0,77.  
Antonio Carnicero. Al dorso las etiquetas: «romboidal, 499, circular, 54, y almacén, 178». Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1074. *Alegoría del Amor y la Inocencia.*  
L. 0,63×0,50.  
María Cristina de Borbón. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1075. *Retrato de Isabel II niña.*  
L. 1,43×1,03.  
Anónimo siglo XIX. Al dorso las etiquetas: romboidal, 46, circular, 541, rectangular, 637, y almacén, 124. Depositado en el Museo Municipal de Madrid desde 1929.
1076. *Bautismo de Cristo.*  
L. 1,47×1,13.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. L. Villaseñor».
1077. *Escena de taberna.*  
L. 0,30×0,40.  
Firmado en el ángulo superior izquierdo: «L. Villaseñor».
1078. *Desnudo femenino.*  
L. 0,77×0,60.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. L. Villaseñor».
1079. *Paisaje.*  
L. 0,84×1,11.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Ascunce». Premio Carmen del Río, 1948.
1080. *Paisaje.*  
Acuarela, 0,30×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Ramón Reig».
1081. *Paisaje.*  
L. 0,80×1,10.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Benet Espuny».
1082. *Paisaje.*  
L. 0,50×0,60.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Benet Espuny».

1083. *Santa Teresa coronada por un ángel.*  
L. 0,83×1,00.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «L. Berdejo». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1941.
1084. *Capilla.*  
L. 0,96×1,00.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Bazo». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1944.
1085. *Bailarinas.*  
L. 0,96×0,82.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: Ricardo Llorens / N. Y. 1953». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1951.
1086. *Negros neoyorquinos.*  
L. 0,98×0,80.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Eduardo Vicente / New York 48». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1947.
1087. *Composición.*  
T. 0,80×1,10.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedro Cano».
1088. *Composición.*  
T. 0,70×0,50.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Pedro Cano». Al dorso a lápiz: «Pedro Cano Hernández, Premio Molina Higuera - 68-69».
1089. *Termas de Caracalla.*  
L. 0,98×1,17.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Vaquero». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1969.
1090. *Retrato de Haile Selassie, Negus de Abisinia.*  
L. 0,98×0,80.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Delgado». Obra ofrecida a la Academia al ingresar como miembro de número en 1974.
1091. *Retrato de D. José Camón Aznar.*  
L. 0,87×0,71.  
Alvaro Delgado.
1092. *Retrato de S. M. el Rey Don Juan Carlos I.*  
L. 1,27×0,77.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Delgado».
1093. *Retrato de su hija.*  
L. 1,28×0,98.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Enrique Segura». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1965.
1094. *Retrato de S. M. el Rey Don Juan Carlos I.*  
L. 1,37×1,07.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Enrique Segura / 1984».
1095. *Santo dominico predicando.*  
L. 1,98×1,49.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Manuel Gil Pérez / lo pintó / en el año del / Señor / 1949». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1951.
1096. *Paisaje.*  
L. 0,88×1,45.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Jenaro Lahuerta». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1935. Obra ofrecida a la Real Academia

- al ingresar como miembro de número en 1976.
1097. *Composición.*  
L. 0,88×1,00.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Sanz de la Fuente / 73».
1098. *Nueva York, ida al trabajo.*  
L. 0,53×0,70.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «G. Vargas Ruiz / New York 1948». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1949.
1099. *Retrato de la Duquesa de Alba.*  
L. 1,83×1,10.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Juan Antonio/Morales/1953». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1966.
1100. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,76×0,83.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1101. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,40×0,59.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1102. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,40×0,59.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1103. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,55×0,43.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1104. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,31×0,40.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1105. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,32×0,42.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1106. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,36×0,28.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1107. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,24×0,32.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1108. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,42×0,17.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1109. *Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida.*  
L. 0,42×0,17.  
Detrás en el lienzo: «J. Galván». Copia de Goya.
1110. *San Fernando.*  
P. 1,10×0,32.  
Boceto para vidriera. Firmado abajo a la derecha: «Pablo - Martín, del. Castillo».
1111. *San Felipe.*  
P. 1,10×0,32.  
Boceto para vidriera. Firmado abajo

- a la derecha: «Pablo - Martín - del - Castillo». Pareja del anterior.
1112. *San Felipe*.  
P. 0,70×0,31.  
Boceto para vidriera. Firmado abajo a la derecha: «P. Martín / del Castillo». A la izquierda: «E. 25: 100».
1113. *San Fernando*.  
P. 0,70/0,31.  
Boceto para vidriera. Firmado abajo a la derecha: «P. Martín / del Castillo». Pareja del anterior.
1114. *San Fernando y San Felipe*.  
P. 0,95×0,62.  
Boceto para vidrieras de los huecos laterales de la Capilla de la Real Academia. Firmado en el ángulo superior derecho: «A. Mar/torell». Angulo inferior derecho: «Escala 1:3». Premio Guadaleras, 1948.
1115. *San Fernando y San Felipe*.  
P. 0,95×0,62.  
Boceto para vidrieras de los huecos laterales de la Capilla de la Real Academia. Firmado en el ángulo superior derecho: «A. Mar/torell». Abajo, a la derecha: «E. 1:3. / Leyenda de la banderola según S. Juan 12-14-8 / (Ultimos sermones)». Pareja del anterior. Premio Guadaleras, 1948.
1116. *San Fernando y San Felipe*.  
T. 1,14×0,80.  
Boceto para vidrieras de los huecos laterales de la Capilla de la Real Academia. Firmado abajo, a la derecha: «A. / Mar / torell». Premio Guadaleras, 1948.
1117. *San Fernando*.  
L. 0,18×0,14.  
Anónimo siglo XIX.
1118. *Cabeza de San Juan Bautista*.  
L. 0,50×0,60.  
Al dorso: «L. M.-Cubells y Ruiz». Sello tribunal de oposiciones. En el bastidor: «Dionisio Callejo».
1119. *Retrato femenino*.  
C. 0,52×0,38.  
Firmado detrás: «Isaac Díaz 1943». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1942.
1120. *Batalla nocturna*.  
L. 0,50×0,75.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcázar».
1121. *Proyecto de un salón de recepciones para la Real Academia*.  
Acuarela, C. 0,65×0,94.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Francisco Roca / Arq.<sup>to</sup>».
1122. *Proyecto de un salón de recepciones para la Real Academia*.  
Acuarela, 0,71×0,94.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Rafael Aznar y Sanjurjo / Francisco Aznar y Sanjurjo».
1123. *Aldeanas en la playa*.  
L. 1,50×2,00.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Juan Luis... fecha ilegible». Donado por su hijo Don Luis López Carballo en 1984.
1124. *Boceto monumento a la Condesa Pardo Bazán*.  
P. 0,49×0,39.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «JUAN LUIS».

1125. *Retrato de Filadelfo, herrero de Milagros.*  
L. 1,14×0,88.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Vela Zanetti 84». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1985.
1126. *Sibila.*  
P. 0,63×0,53. Aguada.  
Detrás: «Debajo de esta estampa hay un dibujo de aguadas copia del Guercino».
1127. *Hércules estrangula a las dos serpientes enviadas por Hera.*  
L. 0,32×0,23.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.  
Detrás etiqueta circular, 146; romboidal, 398; rectangular, 135, 11.
1128. *Hércules armado por los dioses.*  
L. 0,33×0,18.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.  
Detrás etiquetas casi perdidas: circular, 13; romboidal, 398; rectangulares, 271 y 135.
1129. *Hércules y el dragón del jardín de las Hespérides.*  
L. 0,32×0,15.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Nicolás Barsanti.  
Detrás las etiquetas: circular, 140; romboidal, 398.
1130. *Hércules y la hidra de Lerna.*  
L. 0,33×0,18.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Nicolás Barsanti.  
Detrás las etiquetas: circular, 144; romboidal, 398.
1131. *Hércules y las aves estinfálidas.*  
L. 0,32×0,22.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.  
Detrás las etiquetas: circular, 142; romboidal, 398.
1132. *Hércules y los Cércopes.*  
L. 0,32×0,15.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.  
Detrás las etiquetas: circular, 143; romboidal, 398.
1133. *Hércules mata a Gerión.*  
L. 0,13×0,18.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.  
Detrás las etiquetas: circular, 141; romboidal, 398.
1134. *Hércules salva a Prometeo.*  
L. 0,31×0,21.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.



997



998



999



1000



1001



1002



1003



1004



1005



1006



1007



1008



1009



1010



1011



1012



1013



1014



1015



1016



1017



1018



1019



1020



1021



1022



1023



1024



1025



1026



1027



1028



1029



1030



1031



1032



1033



1034



1035



1036



1037



1038



1039



1040



1041



1042



1043



1044



1045



1046



1047



1048



1049



1050



1051



1052



1053



1054



1055



1056



1057



1058



1059



1060



1061



1062



1063



1064



1065



1066



1067



1068



1069



1070



1071



1072



1073



1074



1075



1076



1077



1078



1079



1080



1081



1082



1083



1084



1085



1086



1087



1088



1089



1090



1091



1092



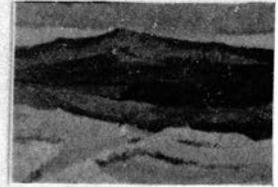
1093



1094



1095



1096



1097



1098



1099



1100



1101



1102



1103



1104



1105



1106



1107



1108



1109



1110



1111



1112



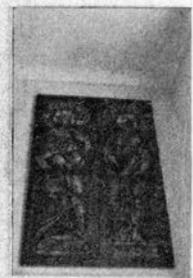
1113



1114



1115



1116



1117



1118



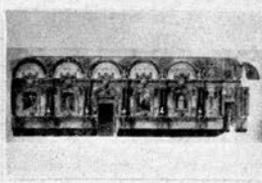
1119



1120



1121



1122



1123



1124

1135. *Hércules rescata a Alcestes del Infierno*.  
L. 0,31×0,22.  
Copia de los frescos de Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro. José del Castillo. Boceto realizado en 1778, grabado por Juan Barcelón.  
Detrás las etiquetas: circular, 147; romboidal, 398.
1136. *San Juan*.  
L. 0,46×0,22.  
Firmado a la derecha: «Estudio de S. Juan / de pie / Rosales / 73». Arriba etiqueta rectangular: «Testamentaria de Rosales/Gabriel Maurera».
1137. *Magdalena penitente*.  
L. 1,00×1,50.  
Anónimo siglo XVII. En el ángulo superior derecho: etiqueta, 308, almacén. En tiza a la izquierda: 109 y etiqueta cuadrada, 670. En el ángulo inferior izquierdo etiqueta circular, 721.
1138. *Venus tendida*.  
Porcelana. 0,56×0,46.  
Anónimo siglo XIX. Al dorso en tinta: «Venus miniatura sobre porcelana/ de Munic (Baviera)».
1139. *Escudo sostenido por niños*.  
L. 1,18×1,70.  
Anónimo siglo XVIII. Etiqueta en el ángulo inferior izquierdo, 677. En mal estado falta la parte superior del lienzo.
1140. *Flores (medio punto)*.  
T. 0,50×0,85.  
Anónimo siglo XX.
1141. *Real Monasterio de Guadalupe. Torre de las campanas y fortaleza*.  
Acuarela, 0,46×0,31.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «LMPA». Legado en 1974 junto con otras obras llevadas a cabo por el artista durante la ejecución de trabajos de restauración del Real Monasterio de Guadalupe, realizados desde 1923.
1142. *Real Monasterio de Guadalupe. Atrio de la Iglesia*.  
Acuarela, 0,43×0,30.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «LMPA». Legado en 1974 junto con otras obras llevadas a cabo por el artista durante la ejecución de trabajos de restauración del Real Monasterio de Guadalupe realizados desde 1923.
1143. *Cristo crucificado*.  
L. 2,30×1,65.  
Luis Tristán.
1144. *Umbría*.  
L. 0,64×0,78.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «RAFAEL PELLICER». Detrás: Rafael Pellicer «Umbría». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1941.
1145. *Pasajes*.  
L. 0,59×0,71.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A la Fundación Conde de Cartagena / Real Academia de B. A. de S. Fernando / José F. Pasajes 1944». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1943.
1146. *Tierras de labor en Tenerife*.  
L. 0,97×1,28.  
Firmado en el ángulo inferior derecho:

- «Sánchez Argüelles MCMXXVIII Tenerife». Al dorso: «Tierras de labor en Tenerife. Fernando Sánchez Argüelles 1928».
1147. *Retrato femenino*.  
L. 0,79×0,69.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Toledo 943». Beca Fundación Conde de Cartagena, 1942.
1148. *Estudio académico*.  
L. 1,36×1,15.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Rodríguez. Acosta 53». Premio Molina Higuera 1953.
1149. *Interior*.  
L. 0,60×0,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «R. Ubeda».
1150. *Paisaje*.  
L. 0,81×0,99.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «R. Ubeda».
1151. *Estudio de figuras (escuela)*.  
L. 1,62×1,51.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Tomás García Asensio».
1152. *Estudio de figuras (escuela)*.  
Firmado en el ángulo superior izquierdo: «AYALA».
1153. *Florero*.  
L. 0,57×0,78.  
Bartolomé Pérez. Legado Guitarte, 1978.
1154. *Florero*.  
L. 0,57×0,78.  
Bartolomé Pérez. Pareja del anterior. Legado Guitarte, 1978.
1155. *Gallinero*.  
T. 0,29×0,44.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «F.º Jiménez 1974». Legado Guitarte, 1978.
1156. *Posada*.  
L. 0,29×0,23.  
Leonardo Alenza. En la zona superior se lee: «POSADA DE LOS GUEBOS». Legado Guitarte, 1978.
1157. *Regidor Conde de Montarco*.  
L. 1,06×0,83.  
Leonardo Alenza. Legado Guitarte, 1978.
1158. *Paisaje*.  
T. 0,15×0,22.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «C. de Haes». Legado Guitarte, 1978.
1159. *Marina*.  
T. 0,15×0,22.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «C. de Haes». Legado Guitarte, 1978.
1160. *Paisaje*.  
L. 0,42×0,58.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «C. de H. 1856». Legado Guitarte, 1978.
1161. *Paisaje*.  
L. 0,42×0,58.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «C. de H. de 1856». Legado Guitarte, 1978.
1162. *Retrato de su hija*.  
L. 0,93×1,24.  
Antonio María Esquivel. Legado Guitarte, 1978.

1163. *Toros de Veragua*.  
L. 0,36×0,45.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E.» Legado Guitarte, 1978.
1164. *Toros de Veragua*.  
L. 0,36×0,45.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E.» Legado Guitarte, 1978.
1165. *Escena de la Pradera. Altos del Manzanares*.  
T. 0,22×0,55.  
Francisco de Goya (atribución). Legado Guitarte, 1978.
1166. *Autorretrato ante su caballete*.  
L. 0,40×0,27.  
Francisco de Goya, 1790-95. (Procede de la Colección Villagonzalo.) Adquirido a cargo del Legado Guitarte en 1982.
1167. *Exorcismo*.  
C. 0,21×0,29.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E. Lucas». Legado Guitarte, 1978.
1168. *Merienda en el puente Viveros*.  
L. 0,24×0,49.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Lucas Villamil». Legado Guitarte, 1978.
1169. *Apartado de toros en la Muñoza*.  
L. 0,45×0,79.  
Firmado en el ángulo derecho: «E° L/62». Legado Guitarte, 1978.
1170. *Niña con canario*.  
P. 0,38×0,31 (óvalo).  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1171. *Señorita*.  
Pastel, 0,76×0,60.  
Firmado en la zona superior: «C. V. Pausinger y Weichs. París 1906». Legado Guitarte, 1978.
1172. *San Rafael*.  
L. 0,81×0,62.  
Anónimo siglo XVII. Legado Guitarte, 1978.
1173. *Bodegón*.  
L. 0,30×0,67.  
Firmado abajo a la izquierda: «Juan Van der Hamen...». Legado Guitarte, 1978.
1174. *Bodegón*.  
L. 0,32×0,68.  
Juan Van der Hamen. Legado Guitarte, 1978.
1175. *Bodegón*.  
L. 0,30×0,67.  
Juan Van der Hamen. Pareja del 1173. Legado Guitarte, 1978.
1176. *Bodegón*.  
L. 0,70×0,84.  
Juan Van der Hamen. Legado Guitarte, 1978.
1177. *Bodegón*.  
L. 0,70×0,84.  
Juan Van der Hamen. Pareja del anterior. Legado Guitarte, 1978.
1178. *Cabeza de San Pedro*.  
L. 0,44×0,33.  
Escuela italiana. Legado Guitarte, 1978.
1179. *Madonna*.  
L. 0,71×0,71 (tondo).  
Escuela italiana. Legado Guitarte, 1978.
1180. *Entrada a los toros*.  
T. 0,11×0,23.  
Manuel Unceta. Legado Guitarte, 1978.

1181. *Monosabio*.  
T. 0,11 × 0,65.  
Manuel Unceta. Firma ilegible en el ángulo inferior derecho. Legado Guitarte, 1978.
1182. *Dama Luis XIV*.  
L. 0,73 × 0,57 (óvalo).  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1183. *Rapto de Europa*.  
L. 0,41 × 0,55.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1184. *Niños jugando*.  
L. 0,55 × 0,43.  
Copia de Murillo. Legado Guitarte, 1978.
1185. *Virgen con Niño*.  
L. 0,88 × 0,65.  
Copia de Murillo. Legado Guitarte, 1978.
1186. *Paisaje francés. Amanecer*.  
L. 0,46 × 0,37.  
Anónimo siglo XIX. Legado Guitarte, 1978.
1187. *Paisaje francés. Atardecer*.  
P. 0,46 × 0,37.  
Anónimo siglo XIX. Legado Guitarte, 1978.
1188. *Florero*.  
L. 0,57 × 0,67.  
Juan de Arellano. Legado Guitarte, 1978.
1189. *Florero*.  
L. 0,57 × 0,67.  
Juan de Arellano. Legado Guitarte, 1978.
1190. *La Gloria*.  
L. 1,11 × 0,77.  
Luca Giordano. Boceto para la Escalera del Monasterio de El Escorial. Legado Guitarte, 1978.
1191. *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino (medio punto)*.  
L. 0,41 × 0,99.  
Francisco Bayeu. Pareja del número 2531 del Museo del Prado. Legado Guitarte, 1978.
1192. *Arcángel*.  
Cristal. 0,40 × 0,30.  
Italiano siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1193. *Arcángel*.  
Cristal. 0,40 × 0,30.  
Italiano siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1194. *Menina*.  
L. 1,02 × 0,81.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1195. *Roma*.  
T. 0,14 × 0,19.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Sorolla. Roma». Legado Guitarte, 1978.
1196. *Huerta Valenciana*.  
T. 0,14 × 0,19.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Sorolla». Legado Guitarte, 1978.
1197. *Inmaculada*.  
L. 0,52 × 0,35.  
Anónimo siglo XIX. Legado Guitarte, 1978. Reproducción litográfica.

1198. *Virgen con Niño, Santa Isabel y San Juanito.*  
L. 0,52×0,35.  
Anónimo siglo XIX. Legado Guitarte, 1978. Reproducción litográfica.
1199. *Señorita.*  
Marfil. 0,10×0,07.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1200. *Señora.*  
L. 0,13×0,11 (óvalo).  
Firmado a la derecha: «E. Rosales 1839». Legado Guitarte, 1978.
1201. *General Urrutia.*  
L. 0,35×0,22.  
Pablo Lizcano. Legado Guitarte, 1978.
1202. *Guerrero.*  
Acuarela. 0,30×0,21.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «D. Perea 1874». Legado Guitarte, 1978.
1203. *Belmonte.*  
L. 0,58×0,71.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. DURA 926». Legado Guitarte, 1978.
1204. *Bodegón.*  
L. 0,81×0,64.  
Peter Claesz. Legado Guitarte, 1978.
1205. *Bodegón de frutas y tulipanes.*  
L. 0,43×0,77.  
Anónimo siglo XVII. Legado Guitarte, 1978.
1206. *Bodegón con escarola.*  
L. 0,48×0,64.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1207. *Bodegón con granadas.*  
L. 0,48×0,64.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1208. *La vendimia.*  
L. 0,35×0,73.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1209. *Frutas y flores en cesta.*  
L. 0,47×0,75.  
Anónimo siglo XVII. Legado Guitarte, 1978.
1210. *Pájaros.*  
Anónimo siglo XVII. Legado Guitarte, 1978.
1211. *Flores.*  
L. 0,43×0,52.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
1212. *Flores.*  
L. 0,43×0,52.  
Anónimo siglo XVII. Legado Guitarte, 1978.
1213. *Bebedor.*  
T. 0,34×0,24.  
Teniers (atribución). Legado Guitarte, 1978.
1214. *San Esteban.*  
L. 0,52×0,26.  
Mariano Salvador Maella. Legado Guitarte, 1978.
1215. *Sagrada Familia.*  
Cobre. 0,54×0,71.  
Firmado a la izquierda: «G... Delavallee fecit...». Legado Guitarte, 1978.

1216. *Calvario*.  
T. 0,74×0,48.  
Anónimo, Avila, siglo xiv. Legado Guitarte, 1978.
1217. *Virgen del Popolo*.  
L. 0,43×0,29.  
Anónimo siglo xviii. Legado Guitarte, 1978.
1218. *Niño con perro*.  
L. 0,26×0,33.  
Anónimo siglo xx. Legado Guitarte, 1978.
1219. *Paisaje del Pardo*.  
L. 0,50×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Cardona / 1900». Legado Guitarte, 1978.
1220. *San Pedro*.  
T. 0,25×0,20.  
Anónimo siglo xviii. Legado Guitarte, 1978.
1221. *San José*.  
C. 0,84×0,57.  
Estampa. Anónimo siglo xx. Legado Guitarte, 1978.
1222. *Moisés*.  
C. 0,56×0,34.  
Anónimo siglo xx. Legado Guitarte, 1978. Mala calidad.
1223. *Familia del Greco*.  
L. 0,91×1,71.  
Domenikos Theotokopoulos, El Greco.  
Adquirido a cargo del Legado Guitarte en 1980.
1224. *San Jerónimo*.  
Domenikos Theotokopoulos, El Greco.  
Adquirido a cargo del Legado Guitarte en 1984.
1225. *Retrato masculino de perfil (óvalo)*.  
L. 0,58×0,49 (busto).  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «L. M.<sup>o</sup>». En mal estado. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1226. *Retrato femenino de tres cuartos*.  
L. 0,79×0,65.  
Leopoldo Sánchez. Detrás a lápiz en el lienzo: «L. S.». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1227. *Cabeza masculina de perfil (inacabada)*.  
L. 0,38×0,30.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1228. *D. Francisco de Asís de Borbón*.  
L. 0,48×0,37.  
Leopoldo Sánchez. Copia de Federico de Madrazo. En mal estado. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1229. *Busto de Isabel II*.  
L. 0,55×0,43.  
Copia de Madrazo. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «L. Sánchez / 1849». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1230. *Retrato de clérigo sentado*.  
L. 1,42×1,00.  
Leopoldo Sánchez. Mal estado. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1231. *Prelado*.  
L. 0,74×0,59.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1232. *Retrato masculino*.  
L. 0,59×0,49.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.

1233. *Retrato masculino de tres cuartos.*  
L. 0,79×0,63.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1234. *Mujer moribunda con un pintor al lado.*  
C. 0,16×0,21.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1235. *Desnudo femenino tendido agarrado por un monstruo.*  
C. 0,18×0,36.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1236. *Odaliscas.*  
L. 0,36×0,47.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1237. *Escena mitológica inacabada.*  
L. 0,26×0,33.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1238. *Banquete.*  
L. 0,27×0,33.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1239. *Retrato yacente del Príncipe de Asturias Don Luis.*  
L. 0,33×0,44.  
Leopoldo Sánchez. Copia de la obra del mismo tema de Federico de Madrazo que se encuentra en el Palacio Real de Madrid. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1240. *Retrato femenino.*  
Cobre. 0,36×0,25 (óvalo).  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «L. Lembeye 1864 Dichre.). En mal estado. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1241. *Marina.*  
L. 0,25×0,46.  
Firmado en la zona inferior en rojo: «W. STUART». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1242. *Bailarina sentada.*  
L. 0,40×0,32.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1243. *Marina.*  
L. 0,32×0,40.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A mi amigo / L. Sánchez / F. Torres Arias / C. 1881». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1244. *Galgo cazador.*  
L. 0,37×0,51.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1245. *Retrato femenino (busto).*  
L. 0,55×0,35.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1246. *Niño Jesús sentado, con frutos en las manos.*  
L. 0,73×0,56.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1247. *Retrato femenino.*  
L. 0,58×0,45 (óvalo).  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1248. *Apóstol.*  
L. 0,55×0,41.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.

1249. *Virgen leyendo.*  
L. 0,57 × 0,43.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1250. *Cabeza de niño de perfil.* Inacabada.  
L. 0,21 × 0,16.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983. En mal estado.
1251. *Retrato masculino.*  
L. 0,37 × 0,29.  
Firmado a la izquierda en rojo: «L.º Sánchez / 1880». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1252. *Cabeza masculina barbada.*  
L. 0,37 × 0,29.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1253. *Retrato de caballero con chistera y capa* (abocetado).  
L. 0,54 × 0,35.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1254. *Retrato de hombre joven barbado.*  
L. 0,55 × 0,42.  
Firmado en rojo en el ángulo inferior derecho: «L.º Sánchez / del Bierzo». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1255. *Busto masculino con gafas y perilla.*  
L. 0,52 × 0,43.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1256. *Busto femenino de perfil.*  
L. 0,61 × 0,49.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «L S CADIZ / 70». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1257. *Composición con campesinos.*  
T. 0,16 × 0,65.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1258. *Retrato de S. M. el Rey Alfonso XII de medio cuerpo.*  
L. 0,73 × 0,59 (óvalo).  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983. En mal estado.
1259. *Retrato de la Reina María Cristina de Habsburgo* (óvalo).  
L. 0,73 × 0,59.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1260. *Caballero entrando en el dormitorio de una dama.*  
L. 0,79 × 0,98.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «L S AÑO 66». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1261. *Desnudo femenino tendido.*  
L. 0,53 × 0,65.  
Firma ilegible en el ángulo inferior derecho. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1262. *Inmaculada* (medio punto).  
L. 0,53 × 0,35.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1263. *Cantaora con guitarrista femenina.*  
L. 0,76 × 0,50.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1264. *Maja y embozado.*  
L. 0,76 × 0,50.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.



1189



1190



1191



1192



1193



1194



1195



1196



1197



1198



1199



1200



1201



1202



1203



1204



1205



1206



1207



1208



1209



1210



1211



1212



1213



1214



1215



1216



1217



1218



1219



1220



1221



1222



1223



1224



1225



1226



1227



1228



1229



1230



1231



1232



1233



1234



1235



1236



1237



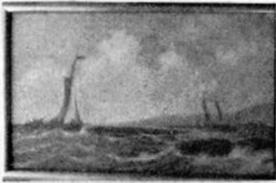
1238



1239



1240



1241



1242



1243



1244



1245



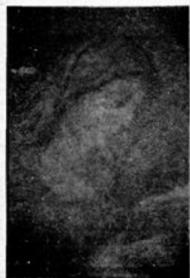
1246



1247



1248



1249



1250



1251



1252



1253



1254



1255



1256



1257



1258



1259



1260



1261



1262



1263



1264



1265



1266



1267



1268



1269



1270



1271



1272



1273



1274



1275



1276



1277



1278



1279



1280



1281



1282



1283



1284



1285



1286



1287



1288



1289



1290



1291



1292



1293



1294



1295



1296



1297



1298



1299



1300



1265. *Parejas bebiendo en un jardín con acompañamiento musical* (abocetado).  
L. 1,07×1,38.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1266. *Pastorcillos* (abocetado).  
L. 1,00×0,66.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1267. *Pareja de labradores*.  
L. 0,88×0,57.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1268. *Banquete* (abocetado).  
L. 0,84×1,00.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1269. *Pareja besándose*.  
L. 0,70×0,92.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1270. *Leda y el Cisne*.  
L. 0,69×0,98.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1271. *Cristo crucificado*.  
L. 0,98×0,69.  
Copia de Velázquez. Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1272. *Escena ante un catafalco* (boceto).  
L. 0,38×0,46.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1273. *Bailaora con guitarristas* (abocetado).  
L. 1,07×1,40.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1274. *Barca llena de gente en una bahía* (abocetado).  
L. 1,19×1,60.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1275. *Retrato femenino. Cabeza*.  
L. 0,52×0,42.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983. Sin bastidor.
1276. *Hombres ensillando una caballería* (abocetado).  
L. 0,92×1,20.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1277. *Campesinos en la siega* (abocetado).  
L. 0,74×0,99.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1278. *Pescadores en la playa* (abocetado).  
L. 1,08×1,63.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1279. *Ecce Homo*.  
L. 0,55×0,41.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1280. *Entierro*.  
L. 0,41×0,55.  
Leopoldo Sánchez. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1281. *Retrato masculino. Cabeza*.  
L. 0,34×0,28.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Tell». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1282. *Virgen con Niño*.  
Lienzo estucado sobre tabla. 0,72×0,24.  
Anónimo siglo XVI. Legado Sánchez del Bierzo, 1983.

1283. *Paisaje holandés.*  
L. 0,51×0,76.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «G. W.». Legado Sánchez del Bierzo, 1983.
1284. *El entierro de la sardina.*  
L. 0,50×0,40.  
Copia de Goya. Anónimo siglo xx.
1285. *Primavera en Gredos.*  
L. 2,14×1,90.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Martínez Vázquez / 1931». Donado por sus hijos en 1985.
1286. *Retrato de D. Amadeo de Saboya.*  
M. 0,11×0,09.  
Miniatura ovalada con marco dorado y cristal.  
Firmado en el borde: «A. Tomasich 1871». Detrás: «A. Tomasich. ft. D. Amadeo de Saboya».
1287. *Retrato de Doña María Victoria de Saboya.*  
M. 0,11×0,09.  
Miniatura ovalada con marco dorado y cristal.  
Firmado en el borde abajo: «A. Tomasich. 1871». Detrás a lápiz: «A. Tomasich. ft. María Victoria, esposa de D. Amadeo de Saboya». Pareja del anterior.
1288. *Eduardo, príncipe de Gales.*  
M. 0,07×0,06. Oval.  
Firmado en el borde: «A. Tomasich 1873».
1289. *Autorretrato.*  
M. 0,04×0,03.  
Miniatura ovalada con marco dorado y cristal.  
Detrás: «A. Tomasich 1869».
1290. *Torso femenino de frente.*  
M. 0,65×0,05. Ovalo.  
Anónimo siglo xviii.
1291. *Torso masculino de frente.*  
M. 0,06×0,05. Ovalo.  
Siglo xviii. Pareja del anterior.
1292. *La esposa del pintor.*  
M. 0,07×0,06.  
Retrato ovalado de mesa.  
Firmado abajo: «A. Tomasich 1867».
1293. *Torso masculino de perfil.*  
M. 0,03×0,02.  
Anónimo siglo xix.
1294. *Busto masculino.*  
M. 0,08×0,06.  
Anónimo siglo xix.
1295. *Torso de Cleopatra.*  
M. 0,07. (Circular).  
Sobre corona de laurel: «LVA». Etiqueta 518. Siglo xix.
1296. *Retrato de militar.*  
M. 0,05×0,04.  
Anónimo siglo xix. Guardapelos.
1297. *Joven.*  
M. 0,04×0,03. Ovalo.  
Al dorso nota a tinta: «D. A. a los / 29 años de edad».  
Anónimo siglo xix.
1298. *Torso masculino.*  
M. 0,05×0,04.  
Fines siglo xviii.

1299. *Homenaje a Manuel de Falla.*

T. 1,14×1,62.

Firmado abajo en el centro: «—M. Rivera». Al dorso: «MANUEL RIVERA HOMENAJE A MANUEL DE FALLA / 1978 / M. Rivera». Obra ofrecida a la Real Academia al ingresar como miembro de número en 1985.

1300. *Retrato del escultor Pérez Comendador.*

L. 0,56×0,46.

En el ángulo superior derecho: «Mon cher Enrique / — AUGUSTE LEROUX / 1946». Donado por D.<sup>a</sup> Magdalena Leroux, viuda de Don Enrique Pérez Comendador en 1985.



## INDICE DE PINTORES

- Aguiar García, José, 1011.  
 Albizu Perurena, Enrique, 1058.  
 Alcázar, M., 1120.  
 Alcorlo Barrero, Manuel, 994.  
 Alenza, Leonardo, 1156, 1157.  
 Alvarez de Sotomayor, Fernando, 1059,  
 1060, 1061, 1062.  
 Anónimos, 917, 922, 923, 929, 971, 976,  
 980, 983, 988, 990, 995, 996, 1012, 1013,  
 1017, 1018, 1064, 1067, 1072, 1075, 1117,  
 1126, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142,  
 1170, 1172, 1179, 1182, 1183, 1184, 1185,  
 1186, 1187, 1192, 1193, 1194, 1197, 1198,  
 1199, 1205, 1206, 1207, 1208, 1209, 1210,  
 1211, 1212, 1216, 1217, 1218, 1220, 1221,  
 1222, 1282, 1283, 1284, 1290, 1291, 1293,  
 1294, 1295, 1296, 1297, 1298.  
 Arellano, Juan de, 1188, 1189.  
 Argüelles, 915.  
 Ascunce Elía, José María, 1079.  
 Asensio García, Vicente, 912.  
 Ayala, 1152.  
 Aznar y Sanjurjo, Francisco, 1122.  
 Aznar y Sanjurjo, Rafael, 1122.  
  
 Bañeres, 993.  
 Barbero Martínez, Juan, 882.  
 Bartolomé García, Adolfo, 870, 871.  
 Bartolomé de San Antonio, Fray, 1066.  
 Bayeu, Francisco, 1191.  
 Bazo Cunchillos, Adela, 1084.  
 Benet Espuny, José, 1081, 1082.  
 Berdejo Elipe, Luis, 1083.  
 Blanco Castro, Aurelio, 989.  
 Briones Carmona, Fernando, 974.  
  
 Brugada, Antonio, 885.  
 Bueno Villarejo, Pedro, 967.  
  
 Calvo González, Germán, 975.  
 Callejo, Dionisio, 1118.  
 Camarón, José, 1068.  
 Cano Hernández, Pedro, 971, 1087, 1088.  
 Cardona y Tío, Juan, 1219.  
 Carnicero, Antonio, 1073.  
 Castillo, José del, 1127, 1128, 1129, 1130,  
 1131, 1132, 1133, 1134, 1135.  
 Celis Gutiérrez, Agustín de, 892, 893.  
 Claesz, Peter, 1204.  
 Cócera Grande, Pablo, 1004.  
 Comba García, Juan, 1005.  
 Conday, 966.  
 Conejo Merino, Andrés, 872, 873.  
 Chiao, Teresa, 1056, 1057.  
 Chicharro, Eduardo, 898.  
  
 Datas Panero, Alberto, 876.  
 Delavallée, Jean Sylvain, 1215.  
 Delgado, Alvaro, 1090, 1091, 1092.  
 Díaz Pardo, Isaac, 1119.  
 Dura, Alberto, 1203.  
  
 Echevarría, 911.  
 Elbo, José, 1163, 1164.  
 Esquivel, Antonio María, 1162.  
  
 Fernández Barrio, Jesús, 932.  
 Fernández Martínez, José Luis, 1145.  
 Ferrant, Luis, 973.  
 Ferro, Gregorio, 1071.  
 Forns, 968.

- Galicia, Juan Luis, 1123, 1124.  
Galván y Candela, José María, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109.  
Gálvez y Pardo, Ramón, 963.  
Gana, Vizconde de, 916.  
García Asensio, Tomás, 1151.  
García Martínez, Manuel, 981.  
García Ochoa, Luis, 962.  
García Vázquez, Sebastián, 982.  
Garnelo, José, 1001, 1002.  
Gil García, Francisco, 896.  
Gil Pérez, Manuel, 1095.  
Gimeno Barón, Francisco, 985.  
Giordano, Luca, 1190. Copias, 1127 a 1135.  
Glenridding, 913.  
Gómez Alarcón, Juan Angel, 895.  
González Frau, Margarita, 984.  
González de la Peña, José, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055.  
González Velázquez, Zacarías, 1070.  
Goya, Francisco de, 1165, 1166, 1284 (copia).  
Greco, 1223, 1224.  
Guercino, 1126 (copia).  
Guijarro Gutiérrez, Antonio, 901.  
G. W., 1283.
- Haes, Carlos de, 1158, 1159, 1160, 1161.  
Hamen, Juan van der, 1173, 1174, 1175, 1176, 1177.  
Hidalgo de Caviedes, Hipólito, 890.
- Jiménez, Francisco, 1155.
- Lagares, Manuel Francisco, 875.  
Lahuerta López, Genaro, 1096.  
La Tour, Quentin Maurice, 1157.  
Legido Pérez, Enrique, 1016.
- Lembeye, L., 1240.  
Leroux, Auguste, 919, 1313.  
Lizcano, Pablo, 1201.  
Logie, Jean H., 906.  
López Mezquita, José María, 1019.  
López Portaña, Vicente, 1065.  
López Villaseñor, Manuel, 1076, 1077, 1078.  
Lozano Sanchis, Francisco, 997.  
Lucas, Eugenio, 1167, 1169.  
Lucas Villamil, Eugenio, 1168.
- Llorens Cifre, Ricardo, 1085.
- Maella, Mariano Salvador, 928, 1214.  
Maldonado Rodríguez, Manuel, 884.  
María Cristina de Borbón, 1074.  
Martín, G. F., 964.  
Martín del Castillo, Pablo, 1110, 1111, 1112, 1113.  
Martínez Cubells, Salvador, 1063.  
Martínez Díaz, Rafael, 1285.  
Martínez Vázquez, Eduardo, 1285.  
Martorell Portas, Alberto, 1114, 1115, 1116.  
Martos Ortiz, Rufino, 899.  
Matteis, Paolo de, 927.  
Máximo de Pablo, 1010.  
Menéndez Pidal, Luis, 931.  
Menéndez Pidal y Alvarez, Luis, 1141, 1142.  
Mendoza, A., 1003.  
Merino Martínez, Gloria, 869.  
Miguel Nieto, Anselmo, 897.  
Mingorance Acién, Manuel, 1014.  
Montagnac, Barón de, 1015.  
Montaña, G., ? 970.  
Morales, Juan Antonio, 1099.  
Moreno Pascual, Marcial, 908, 909.  
Moreno y Toxo, José, 924, 925.  
Mozos Martínez, Pedro, 910.  
Muñoz Moral, José María, 879.  
Murillo, 1184, 1185 (copias).
- Odriozola, José, 1069.  
Oliveira Pérez, F., 1006, 1007.

- Palencia, Benjamín, 880, 881.  
 Palomino, Juan, 920.  
 Pardo Galindo, 887, 888, 889.  
 Pellicer, Rafael, 1144.  
 Pausinger y Weichs, Clemens von, 1171.  
 Peña, M., 926.  
 Peña Echeveste, Teresa, 986, 987.  
 Peñuelas Fernández, Rafael, 933, 934, 935,  
 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944,  
 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953,  
 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960.  
 Perea, Daniel, 1202.  
 Pérez, Bartolomé, 1153, 1154.  
 Pérez Aguilera, Miguel, 965.  
 Pérez Rubio, 914.  
 Pousa, Francisco Javier, 918.  
 Purón Sotres, J., 894.
- Reig, Ramón, 1080.  
 Rejón, Diego, 921.  
 Rivas, Lucio, 891.  
 Rivera, Manuel, 1299.  
 Robles, Angel, 1008.  
 Roca, Francisco, 1121.  
 Rodríguez, Manuel Mariano, 979.  
 Rodríguez Acosta, Miguel, 1148.  
 Rosales, Eduardo, 1136, 1200.
- Sabry, Mohamed, 874.  
 Salgado Cosme, Demetrio, 903.  
 Salinero Forcada, Concepción, 991, 992.  
 Sánchez del Bierzo, Leopoldo, 1225, 1226,  
 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233,  
 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240,  
 1241, 1242, 1243, 1244, 1245, 1246, 1247,  
 1248, 1249, 1250, 1251, 1252, 1253, 1254,  
 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261,  
 1262, 1263, 1264, 1265, 1266, 1267, 1268,  
 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275,  
 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282.  
 Sánchez Argüelles, Fernando, 1146.  
 Sánchez Blanco, Pedro, 902.  
 Sanz de la Fuente, Antonio, 1097.  
 Segundo García Pérez, Ricardo, 969.  
 Segura, Enrique, 1093, 1094.  
 Segura, R., 978.  
 Soria Aedo, Francisco, 904, 905.  
 Sorolla, Joaquín, 1195, 1196.  
 Stuart, W., 1241.
- Teniers (atrib.), 1213.  
 Tell, J., 1281.  
 Toledo, José Gregorio, 1147.  
 Tomasich, A., 1286, 1287, 1288, 1289, 1292.  
 Torres Arias, F., 1243.  
 Tristán, Luis, 1143.
- Ubeda, Rafael, 1149, 1150.  
 Unceta y López, Marcelino de, 1180, 1181.
- Valencia, Pedro de, 977.  
 Vaquero Palacios, Joaquín, 1089.  
 Vara, Enrique, 886.  
 Vargas Ruiz, Guillermo, 1098.  
 Vázquez Díaz, Daniel, 998, 999, 1000.  
 Vela Zanetti, José, 1125.  
 Vera, Alejo, 930.  
 Veredas, A., 900.  
 Vicente Pérez, Eduardo, 1086.  
 Vilarroig, Pedro, 1009.
- Zaragoza Fernández, José Ramón, 883.  
 Zarco Fortes, Antonio, 877, 878.  
 Zubiaurre, Valentín de, 907.  
 Zurbarán, Francisco, 983 (copia).



DEL TEMPLO AL CONCIERTO:  
BACH, EN MADRID

POR

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ



Hoy se cumplen trescientos años del nacimiento de Juan Sebastián Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750), genio de la música universal. Federico Sopena evoca en el siguiente artículo cómo la música de Bach y su profundo sentido religioso ha hermanado la sala de conciertos con el templo.

ME he referido hace poco a una dialéctica dentro del mundo del espectáculo que aparece claramente durante la mitad del siglo pasado. Por una parte, el gran teatro de ópera, nocturno, lujoso, jerarquizado, muestrario de vanidades, más ese carácter que le diera Stendhal de “inmensa sala de conversión” entre “recitativo” y “aria”; por otra, la sala de conciertos, conciertos de tarde, con casi igualdad de precio, con público bien vestido, pero no de gala, decorado alegóricamente, pero con una presidencia encima de la orquesta: el gran órgano. Paso del templo al concierto que supone una cierta secularización.

Conviene puntuar sobre algunos antecedentes. Cuando se visitan las iglesias luteranas, si son de las construidas después de la reforma, la sensación estética no es perturbada, sino más bien lo contrario: la austeridad no es enemiga de la belleza. Si, por el contrario, entramos en una iglesia construida anteriormente a Lutero se siente, yo he sentido al menos, un cierto desasosiego ante los huecos antes llenos con imágenes, más el gran retablo, altar del sacramento, etc. Como en la liturgia luterana lo esencial es la predicación de la palabra, el pueblo la vive, la recuerda, la medita a través de las corales, pero arriba ya está el gran órgano, variando sobre esas corales, y quien vuelca su inspiración sobre esa base es Juan Sebastián Bach.

## BILBAO Y BARCELONA

Pues bien: ese órgano, presidente de las salas de concierto, es inseparable de la música de Bach. Ya al final de siglo puede montarse un gran acontecimiento: la presentación en concierto de la "Pasión según San Mateo", y entonces lo religioso del templo pasa a la sala, especialmente en los países católicos. La música de Bach, como la de Haendel, ha sido capítulo de un verdadero ecumenismo.

Bilbao y Barcelona son las dos ciudades que, en esa línea, supieron ser europeas bien pronto. La sencilla sala de la Filarmónica de Bilbao puso al órgano como presidencia. Lo del Palau de la Música de Barcelona fue mucho más esplendoroso. En ese gran monumento de la arquitectura modernista se vivió hace muchos años un gran acontecimiento, pues quien se sentaba al órgano para crear el espíritu de la "Pasión según San Mateo" era nada menos que Albert Schweitzer. Podría señalarse en esos años barceloneses otra realidad dialéctica como si la sala del Palau, su órgano lleno de Bach, supusiera un cierto contraste con la pasión wagneriana.

Barcelona y Bilbao fueron excepción. En Madrid, ya en los tiempos de la Sociedad Nacional de Música durante la primera guerra europea y más tarde, los conciertos de órgano se hacían en San Francisco el Grande. Cierto que no era sólo Bach, pero sin él no se entendería a Franck y a Max Reger. Luego se impuso una absurda realidad: se prohibieron los conciertos de órgano en los templos y a lo más, como yo lo viví con Echeveste, podían radiarse, pero desde el templo vacío. Pasado el absurdo, ocurre un singular fenómeno: son esos templos los que se convierten en sala de concierto de tarde o de noche y hasta con aplausos. Ese cambio, bueno es recordarlo, era un mensaje de Roma cuando en la primavera de 1950 el organista de San Pedro, Fernando Germani, daba, ¡y en la iglesia de San Ignacio!, la integral del órgano de Bach.

Afloran todos estos recuerdos, que son capítulos interesantes incluso desde el punto de vista de sociología religiosa, cuando todos los sábados

de esta Cuaresma nos sentamos en la nueva sala de la Academia de Bellas Artes para escuchar lo más significativo de la obra organística de Bach.

#### BACH EN LA ACADEMIA

Aunque la sala tiene cierta estructura de templo, el órgano no preside —es una lástima—, sino que suena desde un coro construido sólo para él. Oír en ese órgano realmente espléndido “El arte de la fuga” es un verdadero acontecimiento. La audición a través de la radio es muy buena y los comentarios excelentes. Al comenzar, yo recitaba de memoria a un grupo de jóvenes lo que André Gide escribió: “No tiene eso casi nada de humano, no despierta el sentimiento o la pasión, sino la adoración. ¡Qué aceptación de todo lo que es superior al hombre! ¡Cuánto desdén de la carne! ¡Qué paz!” No me extraña la abundancia de público juvenil. El año pasado vivimos, en los conciertos para estudiantes de la Fundación March, la atención y el éxito ante el Bach que interpretaba Felipe López, joven organista, sensible al máximo, sabiendo hacer gustoso el Bach de las corales, pero no menos el casi galante de una “sonata en trío”.

Bienvenido este órgano de Blancafort a la vida musical madrileña. Es muy lógico para este año el monopolio en torno a Bach. Podríamos decir de memoria, como en clase, párrafos enteros de Albert Schweitzer, pero es la gran ocasión de rectificar un poco al gran teólogo, organista excelso, médico misionero, premio Nobel de la Paz, porque al señalar la enorme influencia de los corales sobre la literatura organística es injusto al desdeñar la influencia del gregoriano en el órgano del humanismo; cita, sí, claro, a Frescobaldi, pero se olvida de esa espléndida línea que va desde Cabezón a Cabanilles, línea humanista si las hay, de ese humanismo “grave” que tan fácilmente pasa a la expresión mística y que con ese paso se convierte en singular, auténtico, hispánico “hecho de cultura”.



BIBLIOTECAS DE ARTISTAS: UNA APLICACION  
DE LA ESTADISTICA

POR

J. J. MARTIN GONZALEZ



EL propósito de estudiar el artista en su ambiente va requiriendo la utilización de datos que no tienen plena relación con su propia actividad. Pero si un artista plasma una obra, es evidente que el clima se extrae del medio circundante, y muy directamente de su propia formación. Al libro se le concede hoy una decisiva significación. Por eso el conocimiento de las bibliotecas de los maestros constituye un acercamiento bastante seguro a las preocupaciones que han sentido.

Por desgracia, sólo disponemos de unos pocos inventarios de bienes. Los libros pueden ser objeto de una doble valoración. Una se refiere al contenido de la obra, que puede facilitar la clave de un escondido propósito. Recuérdese el caso de Velázquez, cuyas "Hilanderas" están en relación con las "Metamorfosis" de Ovidio, obra que estaba en el hogar del pintor. Pero en esta ocasión nuestra aportación se refiere más al aspecto cuantitativo. Interesa saber el número y diversidad de los libros que posee un artista para establecer una comparación con los fondos de otro maestro.

A este efecto hemos escogido un grupo de artistas (Juan de Herrera, Juan Bautista Monegro, Juan de Arfe, El Greco, Vicente Carducho, Velázquez y Diego Valentín Díaz) que representan a la arquitectura, la escultura, la platería y la pintura. La cronología queda encerrada entre 1597 y 1661, fechas de los fallecimientos de Juan de Herrera y Diego Valentín Díaz.

La intencionalidad es poner en evidencia la utilidad de la metodología estadística. Por eso el número y las materias constituyen los pilares de esta argumentación. En primer lugar haremos consideraciones de cada artista; al final efectuaremos un balance del método. Hay que aclarar previamente

que, a pesar de utilizar el número, los guarismos han de mirarse con prevención, pues se presenta el problema de estimar cuáles son propiamente libros (se incluyen los manuscritos). De ahí que nuestras cifras pueden diferir de las de otros autores. Por ejemplo, si en un volumen hay reunidas materias diversas lo computamos como un solo ejemplar. El mero cuaderno por lo común lo consideramos libro.

## 1. JUAN DE HERRERA

Fallecido Juan de Herrera, se hace el inventario de objetos del arquitecto y tracista de la Corona, con fecha 17 de enero de 1597. Conocemos con puntualidad los objetos que tenía, entre ellos una cuantiosa colección de libros y manuscritos<sup>1</sup>.

*Estampas.*—En la relación se destacan nueve libros con estampas, aparte de dos ejemplares de las Estampas del Monasterio, que, según sus diseños, había estampado Perret.

*Libros.*—El número aproximado es de 650, entrando manuscritos y manojos de cuadernos y folletos.

Hay que señalar en primer lugar la gran diversidad idiomática. Predominan los libros en español (castellano o romance) e italiano. Hay abundancia de libros en latín. Se citan obras en griego, catalán (diez), portugués (nueve), francés e incluso hay uno escrito en lengua china. Para servirse de estas lenguas, disponía Herrera de un diccionario en cinco lenguas, otro español-italiano, otro italiano y otro en dos lenguas no especificadas.

Gramática y retórica, nueve ejemplares.

Artes liberales, dos ejemplares. Música, cuatro. Teoría de la pintura y la escultura, dos. Las "Vidas", de Vasari, uno. Un ejemplar de los Comentarios de Felipe Guevara. Un ejemplar de "Simmetria", de Durero. Un ejemplar de la Orfebrería, de Benvenuto Cellini.

Anatomía, tres (Valverde y Montaña).

Libros de fortificaciones, arte militar y mecánica, 32 ejemplares. Navegación, geografía, viajes y ciudades, 26 ejemplares.

Literatura clásica, 25; renaciente, 17. Filosofía y moral, 47 ejemplares. Historia, 39. Astrología y artes secretas, 16. Obras de Raimundo Lulio, 19 ejemplares. Alquimia, dos.

Astronomía, 63. Calendario y relojería, 66. Matemáticas y geometría, 69. Ciencias técnicas, 16.

Religión cristiana, 36 obras. Religión romana, dos.

La biblioteca de Herrera es una de las más ricas que conozcamos de artista español. El fondo propio de su especialidad —la arquitectura— está bien representado. La devoción por Vitrubio queda atestiguada por la posesión de 15 ejemplares. Las artes liberales, la música, la escultura, la pintura y la orfebrería tienen representación, lo mismo que las biografías de artistas (Vasari).

Su visión de la arquitectura estaba necesitada del conocimiento del terreno, y de ahí esa colección de obras referentes a ciudades, paisajes y viajes. Nutrida la colección de libros sobre fortificaciones y máquinas de guerra. En aquella época el arquitecto era ingeniero y militar.

Pero su arquitectura estaba basada en conocimientos astronómicos (enorme colección). Su arquitectura es geometría y matemática. Su dominio de los problemas técnicos y científicos de la mecánica también se avala por el contenido de los textos.

Pero también sabemos que su arquitectura está en función de la astrología, y que hay un fondo esotérico, como ha demostrado Taylor. La astrología y las obras herméticas (entre ellas las de Raimundo Lulio, 19 obras por lo menos) indican su preocupación en este campo.

Mas él es cristiano cumplidor. No es escaso el número de obras religiosas. Amplia apertura hacia la filosofía, con muchas obras clásicas (Platón sobre todo).

Por sus conocimientos idiomáticos, el número y variedad de obras acopiadas, y el hecho de que él sea arquitecto, investigador y escritor, Juan de Herrera es figura excepcional dentro del arte español. La biblioteca que poseía es un fiel testigo de su valía.

## 2. JUAN BAUTISTA MONEGRO

De este arquitecto y escultor, fallecido el 16 de febrero de 1621, poseemos el inventario de sus libros, efectuado el 7 de marzo del mismo año <sup>2</sup>.

El número de libros puede estimarse en 618 ejemplares. Es de advertir la atención que se concede a la lengua. Primeramente al propio estilo, ya que poseía ejemplares referentes al “arte de las letras”, “arte de escribir”, de la “elegancia de la lengua latina”, etc. Se cuentan diccionarios y gramática (“Diccionario de vocablos, en romance”, un libro de la “Lengua italiana”, el “Vocabulario del humanista”, una gramática conjunta de francés y español). Pero aparte se encuentran diccionarios para traducción. Poseía un vocabulario en cuatro lenguas, un diccionario griego, otro arábigo y otro italiano.

Los libros están ordinariamente en español, italiano y latín; alguno en francés. No se relacionan libros de estampas.

Arquitectura. Vitrubio, seis; Cataneo, uno; Labaco, uno; Viñola, dos; Serlio, dos; Alberti, cuatro; Palladio, uno; Du Cerceau, uno; otros cuatro sin identificar.

Cuatro libros de Durero (uno de Simmetria), uno de escultura (Gaurico), dos de pintura (uno de preceptos y otro de técnica de colores al fresco), uno de Arfe (el Quilatador), tres libros de medallas, dos ejemplares de las “Vidas”, de Vasari. Y un ejemplar del libro de Gutiérrez de los Ríos (“Estimación de las Artes”). Un ejemplar de la “Divina Proportione”, de Pacioli. Cuatro libros de música.

25 libros sobre arte militar y fortificaciones, 24 de viajes y cartografía, 32 de astronomía, 16 de calendario y relojes, 48 de matemáticas y geometría.

34 de literatura clásica, 19 de literatura del Renacimiento, 63 de historia, cinco de astrología, uno de alquimia, dos de Raimundo Lulio, 19 de filosofía y ética, seis de medicina y uno de anatomía (el Valverde), dos de emblemas y empresas.

*Comentario.*—Era una de las bibliotecas más nutridas y variadas. En cierta manera su planteamiento se acerca al de Juan de Herrera. Hay seis libros sobre Vitrubio y 4 de Alberti. Pero asimismo hay que valorar la presencia de libros sobre música y de teoría de las artes, entre ellos el libro de Luca Pacioli.

Para apoyo de la arquitectura, las matemáticas, la astronomía y la medida del tiempo (calendario y relojes), la astrología.

Abundancia de disciplinas humanísticas (historia, literatura, filosofía). Y respetable el número de obras de carácter religioso.

En suma, puede advertirse un espíritu de amplia formación científica y cultural. Una comparación con la biblioteca de Herrera, deja a favor de éste una mayor preocupación por libros de carácter científico (astronomía y relojería) y, por supuesto, obras de carácter hermético, con esa gran abundancia de escritos de Raimundo Lulio. Creo que es un factor de la máxima significación saber que Herrera se planteó una arquitectura de gran sentido teórico, pero a la vez situada en la naturaleza y en relación con consideraciones astrales.

### 3. JUAN DE ARFE

Poseemos el inventario de este platero, “escultor de oro y plata”. Está hecho en Madrid, el 2 de abril de 1603<sup>3</sup>. Poseía 22 volúmenes.

Hay un volumen de estampas de la Biblia. Cuatro libros de arquitectura: Vitrubio, Viñola, Serlio y Labaco. El libro sobre orfebrería, de Cellini. En cuanto a la geometría, dos ejemplares de Euclides. Se refieren dos libros de historia, tres de religión, cinco de literatura latina y un diccionario de “las lenguas toscana e italiana”.

Biblioteca reducidísima, como se ve. La proporción mayor a favor de la arquitectura. Recordemos el interés que reviste la geometría para sus propios escritos. Las obras de Euclides testimonian su pasión por las proporciones. Para sus relieves, las estampas han tenido que resultar útiles. Conviene indagar.

Pocos libros, escogidos e indicativos de su arte: arquitectura técnica (Cellini), geometría, modelos (estampas) y contenido religioso y literario.

#### 4. EL GRECO

Conocemos muy bien la biblioteca de El Greco por el inventario efectuado a su muerte en 1614<sup>4</sup>, y el realizado en 1621 cuando su hijo Jorge Manuel va a contraer segundo matrimonio. Acerca del contenido y significado estadístico de los libros, puede verse la obra de Marías y Bustamante<sup>5</sup>.

*Estampas.*—Se relacionan tres libros de estampas, un paquete de 100 estampas de diferentes autores y otro de 100 estampas “hechas en casa”.

*Libros.*—Según el inventario de 1614, la biblioteca de El Greco estaba compuesta por 130 ejemplares. Se pueden distribuir por idiomas: 27 en griego, 17 en italiano con especificado contenido y otros 50 de materia no determinada; 17 en castellano. Aparte 19 libros de arquitectura, la mayoría en italiano. Hay que agregar el latín. Al menos sabemos que un Vitrubio estaba en lengua latina. El Greco poseía dos diccionarios, que le servirían para el griego y el italiano.

Como observa San Román, Jorge Manuel redujo su biblioteca. Se contabilizan 50 obras, pero las de arquitectura forman el lote principal.

Veamos la estadística. Poseía cinco ejemplares de Vitrubio. En el inventario se mencionan tres en italiano y uno en latín, pero sabemos que tuvo en su colección la edición del Vitrubio hecha en Venecia con comentarios de Daniel Bárbaro. Este libro ha sido localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid por Marías y Bustamante, y lleva anotaciones de El Greco<sup>6</sup>. La colección de libros de arquitectura y perspectiva es abundante: cuatro de Viñola, dos de Serlio, uno de Alberti, uno de Palladio, uno de Labaco, uno de Rusconi y uno de Sirigati. Hay que añadir un ejemplar de las “Estampas de El Escorial”, de Perret, uno de máquinas y tres de arte militar.

Poseía las “Vidas”, de Vasari <sup>7</sup>, y para teoría de la pintura dispondría de un volumen de Lomazzo.

Se cuentan dos libros de matemáticas, tres de ciencias médicas. Hay ocho libros de literatura clásica y tres del renacimiento italiano. Otro grupo (siete ejemplares) se puede integrar con los libros de filosofía, moral y política, con referencias al mundo griego. En cuanto a la historia, cuatro de contenido clásico y uno del mundo moderno. Tres libros se refieren a viajes o ciudades. El pensamiento religioso, de base cristiana, cuenta con una Biblia, nueve obras de escritores cristianos de la primera época, una historia de los Pontífices y un volumen referente al Concilio de Trento.

La existencia de libros de estampas da pie a justificar la influencia de determinados grabados sobre la pintura de El Greco, sobre todo de Durero. Los libros referentes a las bellas artes están concentrados en el área de la arquitectura y la perspectiva. No olvidemos que es lo que más literatura produjo, pero a la vez era base del prestigio del arte. Están representados los principales autores. La preferencia por Vitrubio está demostrada por la existencia de cinco ejemplares, pero esto no supone adhesión, sino conocimiento; como Marías y Bustamante han demostrado, El Greco se opone a Vitrubio. Las “Estampas de El Escorial”, pese a que el libro recordará tiempos adversos, no hay duda de que refleja el afán de estar informado. También es de alabar el que poseyera libros de contenido militar y de ingeniería. Esto supone que no ha de verse en la abundancia de libros una mera adhesión; la presencia de un libro puede significar que se conoce lo que no se acepta.

En las “Vidas”, de Vasari, y en la teoría de la pintura de Lomazzo (de este autor se considera el tratado) alimentaría su concepto elevado del arte. Es de advertir que no existe ningún libro referente a escultura y, por otro lado, no hay bibliografía científica española.

Las ciencias exactas están representadas por dos libros de matemáticas, otros tres poseen un significado de medicina práctica. Existen libros de viajes y vistas de ciudades (conviene evocar las de Toledo, tan reiteradas en los lienzos del Cretense). Bien nutrida la literatura, la filosofía y moral del período clásico, con libros especialmente helénicos. Todo ello se explica

por la pro genie del maestro. También en proporción es notable el repertorio de escritos de fondo cristiano, sobre todo antiguos. Se advierte la mirada hacia los tiempos clásicos, tanto por lo que hace a la cultura de Grecia y Roma como a la cristiana.

Es una biblioteca numéricamente importante, pero además escogida. No se advierten libros de cábala ni heterodoxos. Su poseedor demuestra ser un hombre amante del saber, pero es inútil imaginar detrás de estos libros el enigmático contenido de su pintura.

## 5. VICENTE CARDUCHO

Conocemos con detalle el inventario de los bienes que quedaron a la muerte de Vicente Carducho, efectuado en Madrid, el 21 de noviembre de 1638<sup>8</sup>.

*Estampas y dibujos.*—Hay una nutrida colección de dibujos, “rasguños”, algunos agrupados según su índole: desnudos, paños, historias, manos y pies. Sumados los especificados, da un total de 858, y 27 trazas para techos y paredes.

En cuanto a estampas, había un total de 296. El único autor mencionado es Durero. Se citan cuatro libros conteniendo estampas, pero otro grupo formaba láminas sueltas.

*Libros.*—La biblioteca de libros de arquitectura y perspectiva estaba compuesta de ocho ejemplares, entre ellos dos de Vitrubio, dos de Viñola, uno de Serlio y uno de Alberti. En relación con estas obras, dos ejemplares sobre la “Simetría y Geometría”, de Alberto Durero; uno de aritmética y la “Anatomía”, de Valverde de Amusco. Todos estos libros iban ilustrados con estampas.

La teoría de las artes tiene su punto de partida en las artes liberales (un ejemplar). Será de Vasari el ejemplar de la “Vida de pintores”. Se cita un tratado de la pintura y, por supuesto, su propio libro: los “Diálo-

gos". Dos ejemplares del libro de Don Juan de Butrón en que se defendía la ingenuidad de la pintura, materia por él especialmente argumentada. Hay asimismo una "disputa entre pintura y arquitectura". Otros dos libros sobre pintura de Zucaro y Porreño. En suma, sobre pintura ocho libros.

Poseía Carducho dos libros sobre trajes, que sin duda estarían dotados de estampas.

La proporción mayor de los libros es de contenido religioso: supera la tercera parte del total. Lo más representado son las vidas de santos, elemento tan útil para un tipo de pintura especialmente devota. Baste recordar que poseía un ejemplar de la vida de San Juan de Mata, cuya historia está recogida en la pintura de Carducho.

El número de libros de historia se aproxima a los 40. Muchos trataban de historia contemporánea, y llama la atención que hubiera dos ejemplares del "Destierro de los Moriscos", que fue el tema del famoso concurso en que venciera Velázquez.

Un número aproximado era de contenido literario, figurando obras de la literatura clásica (Virgilio, Esopo, Ovidio) y de la literatura del Renacimiento (Ariosto, Petrarca), con representación española (Ercilla). No se menciona ningún vocabulario, pero sí un libro sobre "lengua genovesa". Tampoco hay referencia a los idiomas en que estaban expresados los libros, pero sería en español, italiano y latín.

Escasez de fondos de filosofía (dos) y geografía (uno). Existen libros de curiosidades, como el "Arte de hablar mudos". Cuatro libros acerca de ingeniería, mecánica y navegación. Sobre la naturaleza, un libro "de las Maravillas" y el fundamental de Plinio.

No podía faltar la literatura simbólica, pero era reducida (tres ejemplares): "Jeroglíficos", del Padre Valeriano; "Emblemas morales" y "Emblemas de Covarrubias".

La colección de dibujos es una de las mayores dada su especialidad (manos, pies, paños). Sin duda serían de su propia mano, como ensayo para las pinturas; baste recordar los bocetos para la serie de cuadros del Paular, referidos en el inventario.

También es considerable la colección de estampas, circunstancia normal; pero esta presencia obliga a rastrear influencias en su pintura, cosa que resulta prometedora porque el pintor aceptaba el ejemplo de otros.

En cuanto a la biblioteca, el número de ejemplares es muy elevado (306). Hay que deducir que Carducho —que sabemos es un gran escritor— fue hombre muy leído. El que figuren libros de arquitectura y perspectiva es normal, como apoyatura de la composición espacial de sus cuadros. Pero notamos la ausencia de libros fundamentales, como Palladio.

En cuanto a la geometría, dos ejemplares de la Simetría de Durero. Pero no figura Juan de Arfe. Está en su colección la Anatomía de Valverde de Amusco, libro fundamental por su contenido y grabados para analizar la composición del cuerpo humano.

La teoría de las artes tiene su vertiente principal hacia la pintura. Hay biografías, teoría (la suya propia) y vindicación de la pintura como arte liberal. Era uno de los fuertes del pensamiento artístico de Carducho. La proporción de libros es elevada en esta materia.

En cuanto a libros no propiamente artísticos, privan los de índole religiosa. Esto corrobora la temática y el sentido estético de su misma pintura, esencialmente devota. Pero Carducho era hombre culto. En sus “Diálogos” hay abundancia de pasajes históricos y literarios. Los textos los tenía en su biblioteca. En cuanto a lo simbólico, mera representación; pero por lo que sabemos de su pintura no hay mucho que indagar.

## 6. VELÁZQUEZ

El inventario de los bienes de Velázquez, efectuado en 11 de agosto de 1660, con asistencia de Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>9</sup>, fue publicado y comentado por Sánchez Cantón.

Tenía 154 volúmenes. El fondo más nutrido está constituido por libros referentes a arquitectura y perspectiva, 24 ejemplares, entre los que se cuentan los tratados más conocidos: seis Vitrubio, dos Alberti, tres Serlio, tres Palladio, Labaco, Barbaro, Cataneo, Rusconi y Scamozzi. Añá-

danse tres libros de arquitectura militar y otro de arte militar en general. Otros libros de técnicas también se relacionan con la arquitectura: uno de transporte de obeliscos, dos de relojes, dos de máquinas y uno de elevación del agua. Igualmente deben mencionarse los tratados sobre la perspectiva de Euclides.

Otros se refieren a las proporciones, como los de Juan de Arfe (uno) y Durero (dos, de Simmetria). La pintura ofrece un tratado teórico, el Tratado de la Pintura, de Leonardo (uno), tres de biografías de artistas (uno será el de Vasari), y había dos ejemplares de la escultura y la pintura de Miguel Angel. Dos libros sobre Anatomía, los de Vasalio y el español Valverde. Y como quiera que también figuraba un libro sobre las Artes Liberales, en éstas aparece comprendida la Música, de que existía un volumen. Un ejemplar estaba dedicado a Iconografía.

Veamos los referentes a la cultura general.

Poseía tres ejemplares sobre la historia natural de Plinio. Otro fondo se relaciona con la astrología y ciencias ocultas, con no menos de cinco libros (fisonomía, quiromancia). Dos libros de filosofía y uno de moral. Cuatro libros de historia, dos más de América, dos de antigüedades de Roma y uno de antigüedades de Sevilla. El repertorio literario estaba constituido por cuatro ejemplares romanos, tres del renacimiento y cuatro de poesía. Sánchez Cantón advierte la insignificancia de las obras de contenido religioso: dos ejemplares.

En cuanto a las obras de ciencia pura, las exactas ocupan lugar preferente: tres de matemáticas, 10 de aritmética, ocho de geometría, aparte de las de perspectiva de Euclides. Tres volúmenes pertenecen al campo de la medicina. Cuatro libros tratan de astronomía y ocho de geografía.

Otros libros van a ofrecernos contacto con determinados lienzos: así un libro referente a la equitación y otro a la ballestería. Y como observa Sánchez Cantón, el titulado "Establecimientos de Santiago" descubre su pasión por esta Orden, en que acabaría por ser recibido.

Estos libros estaban escritos en castellano (romance), italiano y latín. El conocimiento del italiano por Velázquez se robustece con sus dos estan-

cias en Italia. Pero poseía un volumen de vocabulario español-italiano y otro del famoso latino-español de Antonio de Nebrija.

Consideremos las ediciones poseedoras de estampas. Recordemos una Biblia en estampas, otro libro de estampas grande y otro de tamaño pequeño; un volumen de emperadores romanos, el libro de las "Metamorfosis", de Ovidio; la "Iconografía", de Ripa; un libro del templo de Salomón (acaso el del Padre Villalpando) y las estampas de El Escorial grabadas por Perret. Total ocho volúmenes. Hay que añadir un libro de dibujos.

Por su número, la biblioteca de Velázquez es discreta, pero por su contenido resulta muy instructiva. Aunque siempre la posesión del libro es un factor de cultura propio, no hay que olvidar que el artista trabaja en palacio y tiene a su alcance la librería de Su Majestad.

Lo más atendido entre los libros específicamente artísticos es la arquitectura, pero es el lugar de las demás artes. Es, por tanto, proporción natural. También el que Vitrubio estuviera tan representado, con seis libros. Con estos libros se relacionan los de perspectivas. Ciertamente la arquitectura no fue pasión de Velázquez, pues el espacio que él representa es aéreo, y no el lineal-formal. Pero con todo, todos sabemos el valor que al espacio geométrico concede en cuadros como "Las Meninas" y "Las Hilanderas". Los libros de arquitectura militar podrían ayudar a justificar la presencia de fortificaciones en "Las Lanzas" (dada la fortaleza de Breda), pero precisamente este aspecto no le interesa a Velázquez. Pensemos, por ello, en un Velázquez culto, pero que sigue lo que más le interesa.

Las obras de Arfe y Durerio nos ofrecen relación con ese Velázquez tan amante de lo exacto. Mucho aprendió de Leonardo, por los valores espirituales que comporta su pintura. Devoto de Miguel Angel, ya que sabemos que hay figuras en "Las Hilanderas" extraídas de la Sixtina. Hay en la pintura del maestro un trasfondo musical y un monumental contrabajo. Respecto a la iconología, cada vez es mayor el repertorio que en el pintor se halla. Las obras literarias que hay en su biblioteca nos conducen a algunos lienzos, sobre todo a la mitología. Nos ayudan los grabados, como se ha probado a propósito de las "Metamorfosis" de Ovidio. Está la puerta

abierta hacia lo hermético, con fondos en su librería. Pero sobre algunos lienzos del maestro queda una solución de ciencia oculta. Mínima literatura religiosa y algo de filosofía y de moral. Pero es lo que se desprende de sus lienzos.

Los libros de ciencias exactas y aplicaciones indican una curiosidad del pintor hacia campos que otros han descuidado. Pero él trató de equilibrar sus potencias.

En cuanto a las estampas, constituye un hecho normal. La proporción es moderada. Tales estampas están relacionadas con lienzos (ecuestres e "Hilanderas").

En suma, biblioteca muy representativa, diversa y equilibrada. Libros de gran cultura, especialmente relacionados con la ciencia, pero también con la poesía y el misterio.

## 7. DIEGO VALENTÍN DÍAZ

El inventario de los bienes del pintor fue dado a conocer por Esteban García Chico<sup>10</sup>. Se hizo en 1661.

Número de ejemplares, 576. Distribuidos así: 142 libros incluidos en el obrador de pintura, una buena parte con estampas; 49 tamaño de folio; 183 tamaño de cuartilla; 184 tamaño pequeño, en octavo.

*Libros de estampas.*—En el inventario se relacionan dentro de este epígrafe los libros contenidos en el obrador alto, considerándose como objetos "tocantes al oficio y arte de la pintura". Se trata de libros y cuadernos. Los libros ofrecen estampas valorando el texto. El inventario precisamente le hacen dos pintores, Tomás de Meñasco y Bartolomé Santos, que también habían inventariado las pinturas. La mayoría poseían estampas.

Cuatro libros con grabados de Durero, uno de Schongauer, uno con grabados de obras de Miguel Angel, cinco con grabados de obras de Rafael y de otros autores, 40 libros con grabados sin asunto, cuatro libros con

estampas de la Biblia, cuatro con asuntos de la Vida de Cristo, un libro con estampas de la Virgen del Rosario, dos de martirios de santos, uno de la vida de Pontífices.

Vidas de santos: uno de San Benito, uno de San Ignacio de Loyola, uno de San Juan de Dios, uno de ermitaños y ermitañas.

Retratos: uno con retratos de pintores, uno de retratos de emperadores, uno de emperadores filósofos, uno de hombres a caballo.

Emblemas: tres libros (uno el de Alciato), dos de “Fábulas” y “Metamorfosis”, de Ovidio.

Temas profanos: dos de caza y fábula, tres de paisajes y batallas, uno de oficios, uno de trajes, uno de mapas, uno de peces, cuatro de pájaros y otros animales, uno de flores, uno de paisajes con ermitaños, uno de plantas y ríos, uno de anatomía, uno de “estofados y picados” y uno de arcos de triunfo y arquitecturas.

Tratados de ciencia y arte, ilustrados con grabados: dos de Vitrubio, dos de Serlio, dos de Palladio, uno de Barbaro, uno de Viñola, uno de Catinneo, tres de Durero, uno de Juan de Arfe, uno de las estampas de El Escorial, de Perret.

Libros teóricos de pintura: uno de “retratos y vidas de pintores italianos” (será el de Vasari); tres de principios sobre el arte de pintar; uno de “Diálogos de la pintura”, de Carducho; uno de ingenuidad de la pintura (será el de Juan de Butrón); uno de nobleza de la pintura (acaso sea el “Arte de la pintura”, de Pacheco).

También se relacionan 10 cuadernos de dibujos, conteniendo 922 páginas.

*Libros de lectura.*—Algunos tendrían grabados, como la “Anatomía”, de Valverde.

La gran mayoría son libros religiosos de todo tipo, tanto vidas como de moral o meditación: cuatro de Santa Teresa, uno de San Pedro Regalado, tres de San José, uno de la Regla de Santiago, uno de Erasmo, 14 de historia (historias locales y de España), tres de países americanos, dos de emblemas, uno de empresas militares, dos de anatomía, uno de astronomía,

uno de aritmética, dos de leyes, uno de “Arte y uso de arquitectura” (será el de Fray Lorenzo de San Nicolás).

Se citan 26 libros de literatura (entre ellos el “Quijote”) y por lo menos 11 de carácter profano.

Un vocabulario italiano-español y un vocabulario en cuatro lenguas. Los libros estaban en español e italiano, pero los importados estarían también en latín y alemán (Durerro).

Por el número de ejemplares, el pintor acredita su amplia cultura. Estos libros no pueden considerarse un adorno, porque conocemos la biografía del pintor. Este hombre culto, amigo de Velázquez y persona adinerada. Hay acuerdo entre la biblioteca y la personalidad.

Llama la atención el número de libros con estampas. Es el ejemplo más claro de que los artistas trabajan con estampas. El hecho de que figuren en el mismo obrador y no en la vivienda lo acredita. El autor más representado es Durerro. Puede decirse que en esta colección hay modelos de toda clase de objetos. En materia religiosa, toda la Biblia y la Vida de Cristo. Los dos libros con estampas de martirios le facilitarían la composición de escenas dolorosas. Entre las vidas de santos, hay una de San Ignacio de Loyola y otra de San Juan de Dios. La frecuencia del tema de ermitaños determina un libro de estampas. Como es de ritual, está el libro de emblemas de Alciato y las “Metamorfosis”, de Ovidio.

Abundante el retrato, sobre todo el de emperadores, para rendir culto al gobernante. Llama la atención la serie de retratos de emperadores filósofos y la de hombres de a caballo, de conformidad con el auge del retrato ecuestre.

En cuanto a lo profano, hay estampas de todo lo imaginable: paisaje, batallas, mitología, caza, pesca, pájaros y animales, flores y plantas, ríos, mapas, indumentaria, oficios e incluso estofados, pues el pintor se dedicó también a la policromía de imágenes.

Los numerosos tratados de arquitectura, poblados de grabados, le auxiliarían en perspectiva. No faltan las trazas de El Escorial. Respecto a las proporciones, Durerro y Juan de Arfe.

Hay representación de libros de teoría de la pintura, vida de pintores y prestigio de este arte, el gran tema del siglo.

Los libros de lectura son abrumadoramente de tema religioso. Quiero llamar la atención acerca de que haya tres libros dedicados a San José, cuatro a Santa Teresa, santos tan en boga en el siglo xvii; hay un libro de "San Pedro Regalado" que aún tardaría en ser beatificado, pero que ya gozaba fama de santidad. Hay un libro de la Regla de Santiago, y no es casualidad que el pintor haya realizado un cuadro referente a las Comendadoras de Santiago, de Valladolid.

No es desdeñable la colección de libros de literatura y de asuntos profanos (historia de las "yucas", repertorio del mundo, historia de los animales, agricultura, etc.).

Nos hallamos ante un artista de escasa invención, que apenas sobresale en el panorama del siglo xvii; pero hombre culto y de saber amplio. Los dos diccionarios que poseía, uno en español-italiano y el otro en cuatro lenguas, testimonian que los libros no los tenía de adorno.

## CONCLUSIONES

El análisis del número y materias de los libros poseídos por los artistas permite extraer unas conclusiones que han de quedar reducidas a los artistas examinados.

Aunque el número ofrece claras desigualdades entre unos artistas y otros, puede decirse que por lo común todo artista culto posee un repertorio amplio de volúmenes. No es lo mismo si se trata de un arquitecto que de un pintor. Juan de Herrera ostenta la cifra más elevada. Es verdad que es artista áulico, pero también lo fue Velázquez. Herrera es ciertamente una cúspide en el coleccionismo de libros. Eso acredita su profundo sentido humanístico. Pero para quien vivió en el ambiente de la construcción del más importante edificio de España, El Escorial, esta rica biblioteca es prácticamente el corolario. Su arquitectura se halla unida a las matemáticas, a la astronomía, a la magia. Los libros dan una exacta explicación.

Lo que realmente fue Juan de Herrera está expresado en el número y diversidad de sus libros.

Al menos en el número se le aproxima Monegro, que fue escultor y arquitecto. Pero pensemos que trabaja para El Escorial y que el espíritu universalista de esta obra arquitectónica tuvo que embriagarle.

Los dos —arquitectos— poseen numéricamente las mayores bibliotecas. Todo lo opuesto es el caso de Juan de Arfe, un platero, pero con pretensiones de escultor de oro y plata. Su biblioteca era reducida. Mas creo que en casos como éste la estadística no puede ser tomada al pie de la letra. Un artista que es autor de dos excepcionales tratados tuvo por necesidad que leer mucho, y eso no se vislumbra en sus libros, aunque fueran escogidos. Tuvo que tener acceso a otros fondos librescos.

En cuanto a El Greco, su biblioteca también ofrece referencias orientativas. Llama la atención la abundancia de libros de arquitectura, pero hay que considerar que este arte en su época poseía enorme prestigio y él tuvo ínfulas de arquitecto y de teórico.

Poco lugar hay en su biblioteca para las ciencias exactas, pero esto se deduce de su pintura. En oposición, la arquitectura, las matemáticas y la geometría están bien representadas en la biblioteca de Velázquez, lo cual nos debe hacer meditar sobre lo mensurable que haya en sus lienzos. De sobra es sabido que “Las Meninas” han sido estudiadas en función de la proporción áurea.

Dos pintores de rango muy inferior a Velázquez —Carducho y Valentín Díaz— poseían un número más elevado de volúmenes en sus bibliotecas. Pero el análisis de las materias debe ser tenido en cuenta. Por ejemplo, los cuadros de índole religiosa son escasos en Velázquez y esto es lo mismo que pasa entre sus libros; en cambio, predominan en Carducho, en parangón con sus fondos librescos. La cota más elevada la ofrece Diego Valentín Díaz. Pero en este pintor mediocre hay que advertir una abrumadora cantidad de libros de estampas en el propio obrador de pintura; es decir, los grabados estaban en las cercanías del bastidor. Se explica su escasa invención. Por eso a la biblioteca hay que darle una valoración relativa. Si nos atuviéramos al número de volúmenes, Valentín Díaz sería una de las cum-

bres de nuestra pintura del Siglo de Oro. Creo que el libro da información, pero no explica el arte; facilita las posibles fuentes para interpretar una obra, pero no el mérito.

En cuanto a los idiomas, después del romance o castellano, el más representado es el italiano, siguiendo el latín. Los artistas manejan los libros, como lo acredita el que dispongan de diccionarios, algunos en cuatro y cinco idiomas.

De los libros de arte, lo más predominante es la arquitectura, pero es que constituía el contingente que ofrecía mayor número de tratados y de ediciones. Va en cabeza el Vitrubio, siguiendo Alberti y Viñola. Y no faltan nunca los libros de estampas, lo que acredita que el influjo de los grabados fue una costumbre rutinaria.

## NOTAS

<sup>1</sup> La relación fue publicada por AGUSTÍN RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera, Arquitecto de Felipe II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, p. 153. Con más detenimiento, LUIS CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Ediciones Albatros, Valencia, 1971, p. 158. Los libros referentes a Raimundo Lulio han sido estudiados por JOAQUÍN CARRERAS Y ARTAU, «*El Lluïllisme de Juan de Herrera, l'arquitecte de l'Escorial*», en «Miscelánea Puig y Cadafalch, vol. I, Barcelona, 1947-51.

<sup>2</sup> Publicado, con estudio de su contenido, por FERNANDO MARÍAS, *Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y «De divina proportione»*, en ACADEMIA, 1981, núm. 53, página 91.

Marías hace el balance estadístico de la librería, comparando su contenido con el de la de Juan de Herrera, sobre todo en porcentajes.

<sup>3</sup> ESTEBAN GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, 1963, p. 55.

<sup>4</sup> FRANCISCO DE BORJA SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910, pp. 77-84 y 189-98; Id., *De la vida de El Greco*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», 1927, p. 139.

<sup>5</sup> FERNANDO MARÍAS y AGUSTÍN BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, pp. 43 y ss.

<sup>6</sup> MARÍAS y BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco, ob. cit.*

<sup>7</sup> XAVIER DE SALAS, *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, 1967.

<sup>8</sup> Dado a conocer por MARÍA LUISA CATURLA, *Documentos en torno a Vicente Carducho*, en «Arte Español», tercer fascículo de 1968-69, p. 145.

<sup>9</sup> FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Cómo vivía Velázquez*, en «Archivo Español de Arte», 1942, tomo 15, p. 69.

<sup>10</sup> ESTEBAN GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores*, tomo II, Valladolid, 1946, p. 85.



EN EL CINCUENTENARIO DE LA MUERTE  
DE ARTHUR BYNE

POR

JOSE MIGUEL MERINO DE CACERES



SE cumplen ahora cincuenta años de la muerte del escritor y arquitecto americano Arthur Byne, singular personaje que gozó de gran prestigio y nombradía en los medios artísticos y culturales tanto españoles como americanos en la primera mitad del siglo actual. Prácticamente desconocido hoy día, su obra gráfica y escrita tuvo en su momento una gran difusión a ambos lados del océano Atlántico, contribuyendo decisivamente a la difusión del conocimiento del arte y la arquitectura española en los Estados Unidos de Norteamérica, en unos momentos de gran interés por lo hispánico. Para buen número de los que lleguen a leer estas páginas, el nombre de Byne les resultará totalmente desconocido; para otros no pasará de ser una referencia esporádicamente aparecida en libros sobre arte español, y pocos serán los que hayan tenido acceso a sus libros, hoy día considerados como “raros” y de difícil consecución en las librerías de viejo. Pero unos y otros desconocerán en gran medida, o totalmente, la naturaleza y alcance de otras muchas actividades, no ciertamente plausibles, llevadas a cabo por este “hispanista” a lo largo de su dilatada estancia en España de más de veinte años.

Cuando en 1982 relatábamos en estas mismas páginas las vicisitudes del traslado a América de las viejas estructuras monásticas de Santa María de Sacramenia<sup>1</sup>, aún desconocíamos que la autoría de tal desaguisado correspondía en gran medida a nuestro personaje, así como que, igualmente, fue el responsable de la emigración a tierras americanas de un importante número de piezas artísticas españolas de toda índole y condición, y todas ellas exportadas de forma ilegal y clandestina.

Fue con motivo de la investigación para nuestro trabajo sobre el también emigrado monasterio de Oliva <sup>2</sup> cuando por primera vez constatamos la intervención de Byne en operaciones artístico-mercantiles de carácter ilegal y aun fraudulento; al principio cual si de pequeños escarceos especulativos se tratase, para luego ir descubriendo todo un montaje comercial perfectamente organizado y sistematizado, desarrollado a lo largo de los cuatro lustros de estancia de nuestro arquitecto en tierras españolas. Tras casi cuatro años de investigación no es demasiado lo que hemos logrado descubrir sobre la personalidad y actividades de Byne, y ello no es poco habida cuenta de las dificultades con que hemos tropezado durante el proceso. En los Estados Unidos, su tierra de origen, es prácticamente desconocido, si bien su obra se encuentra ampliamente representada en buen número de bibliotecas especializadas en arte; en España es vagamente recordado por arquitectos y académicos que han tenido acceso a sus libros, sin que hayamos logrado localizar a nadie que lo tratara directamente. Finalmente nos encontramos con que no dejó descendencia, no hemos logrado localizar a sus familiares, y su presumiblemente voluminoso e indudablemente importante archivo particular no aparece por ninguna parte.

Empeñados en el esclarecimiento de la personalidad de nuestro personaje, hemos interrogado a personas, rebuscado archivos, consultado bibliotecas, indagado en los lugares más inverosímiles, y finalmente lo que hemos conseguido es si no abundante al menos suficiente para establecer adecuadamente su particular contexto cultural-especulativo.

Parece indudable que fue persona de gran valía, viajero infatigable, gran fotógrafo, estupendo dibujante, así como que estaba magníficamente considerado en los círculos sociales altos de la España de su momento; bien relacionado, físicamente agradable y adornado de una aureola de dólares ciertamente atractiva. Pero aparte de esto poco o nada se sabía en su momento, como aún menos se conoce hoy, de sus oscuras actividades mercantiles; de su solapado mercado de arte, de sus pequeñas y grandes transacciones y de sus reprobables negocios especulativos. Nada se sabe de los cientos y cientos de piezas de arte, de toda índole y condición, que él directamente compró y exportó a América. Nada se sabe del importante número



ARTHUR BYNE hacia 1930. Autor desconocido. Cortesía Julia Sanza Medrano.



JULIA P. MORGAN. Foto Morgan North. Cortesía California State University.

de elementos arquitectónicos que desmanteló ilegalmente y también de forma ilegal, y con la complicidad de nuestras autoridades, extrañó a los Estados Unidos; al igual que nada se sabe del trágico destino final de buena parte de estas desdichadas piezas.

Lo poco que hemos conseguido averiguar sobre este personaje ha sido producto de una sistemática búsqueda tanto en España como muy principalmente en los Estados Unidos, y si bien en determinados casos la suerte nos ha acompañado, en la mayor parte de ellos nuestros esfuerzos han sido estériles o escasamente productivos. No hemos logrado contactar con nadie que lo conociera directamente; las referencias que sobre él aparecen en la prensa son realmente escasas e incluso la localización de su obra escrita no ha sido ciertamente fácil, al menos en España.

Tuvo gran relación con la Hispanic Society de Nueva York, sociedad que publicó la mayor parte de sus libros, siendo, al igual que su esposa, corresponsal de aquélla en España. Pero la información que sobre él nos han facilitado en esta institución es ciertamente elemental. A la vista de la voluminosa colección de arte español que en la fundación se conserva, y habida cuenta de las actividades mercantiles de Byne, no era previsible obtener mayor información.

No obstante todo lo anterior, y aun considerando que nuestros conocimientos sobre Arthur Byne no son todo lo completos que cabría desear, nos atrevemos a exponerlos aquí como modesta contribución al conocimiento de nuestra más reciente historia artística.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Arthur Byne', with a large, sweeping flourish extending from the end of the name.

Firma de ARTHUR BYNE en 1925.

Arthur Byne, que en los documentos oficiales en España se firmaba como Arthur Byne y Clauder (luego nos referimos a su nombre), nació en Philadelphia, estado de Pennsylvania, el 25 de septiembre de 1884. De sus orígenes, familia, infancia y juventud no sabemos absolutamente nada. Estudio en la "Eaton School", lo que nos indica una posición social acomodada. Más tarde cursó estudios en la Universidad de Pennsylvania, donde obtuvo la graduación en arte "Bachellor of Arts", y después en la "American Academy in Rome", donde presumiblemente obtendría el título de arquitecto con el que solía presentarse, aun cuando no figure reseñado ni en sus libros ni en sus artículos. En el "Membership Data" de la "Hispanic Society of America" figura como que era miembro de la "Architectural League of New York".

En 1910 contrae matrimonio con Mildred Stapley (1879-1941), cinco años mayor que él, nacida en el municipio de Atlantic Highlands, condado de Monmouth y estado de New Jersey. Por entonces Byne trabajaba para la firma "Howells and Stokes" en el 33 East 69th Street de Nueva York, junto a la 5.<sup>a</sup> Avenida y no lejos del Metropolitan Museum; suponemos que no habría de durar mucho tiempo en la mencionada firma de arquitectos, ya que a partir de 1914 aparece residiendo en España, siendo nombrado, al tiempo que su esposa, "Corresponding Member of The Hispanic Society of America". En 1916-18, Mr. and Mrs. Byne fueron nombrados "Curators of Architecture and Allied Arts", "después de haber renunciado Mr. Byne a su posición con la firma Hoells and Stokes", según figura en el mencionado "Membership Data". Esto nos plantea la duda de si Byne vino a trabajar a España enviado por la citada firma de arquitectos y estando aquí ceso en su colaboración con la misma, o bien cesó en aquélla con anterioridad a su venida a nuestro país, pensando en colaborar en los trabajos de investigación de su mujer e instalarse por su cuenta.

En cualquier caso es seguro que con anterioridad a su venida a España había realizado ya algún trabajo de desmantelamiento y traslado de edificios del Viejo al Nuevo Continente. En carta a Miss Julia Morgan<sup>3</sup> de fecha 10 de diciembre de 1925, y justificando su modo de actuar en relación al envío a América del Monasterio de Sacramenia, escribe lo siguien-

te: "... he tenido cierta cantidad de experiencia en el embarque de monumentos a América, comenzando por la "Posada Guilford" para I. N. Phelps Stokes, hace quince años". Es evidente que el trabajo a que se refiere Byne, tres lustros después, es el de la casa inglesa que el millonario y filántropo Anson Phelps Stokes se hizo llevar desde las Islas Británicas a su finca de Long Island y que sería ejecutado por su hermano Isaac Newton Phelps Stokes, de la firma "Howells and Stokes", en la que trabajaba nuestro personaje.

En 1914, y viviendo posiblemente aún en Nueva York<sup>4</sup>, publica en compañía de su esposa su primer libro, *Rejería of The Spanish Renaissance*, editado por la Hispanic Society, y del que nos ocuparemos más adelante junto con el resto de su obra bibliográfica. En 1915, y ya establecido en España, publica *Spanish Iron-Work* y dos años más tarde su obra quizás más importante, *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*. Por aquel entonces vivía en la calle Monte Esquinza, 6, en Madrid, donde permanecería hasta el año 1921, en que pasa a ocupar el primer piso del número 19 del Paseo de la Castellana. Reside, sin embargo, algunas temporadas en Nueva York, donde se hospeda en el Hotel Monticello, 35 W. 64th St., según aparece en el registro de la Hispanic Society, y más tarde, a partir de 1921, en "Colonial Studies", 39 W. 67th St.

Poseyó además una casa en Palma de Mallorca, en la calle Bonanova, número 67, donde debió residir con bastante frecuencia, alternando éste con su domicilio en Madrid, que a partir de 1932 lo establece en el número 5 de la calle Don Ramón de la Cruz, hoy número 3.

En 1920 publica (siempre con Mildred) *Decorated Wooden Ceilings* y en 1921 el primer tomo de *Spanish Interiors and Furniture*, completado al año siguiente con el segundo. En 1925 publica *Provincial Houses in Spain*, al que seguirán *Forgotten Shrines of Spain*, de 1926, y dos obras más en 1928: *Spanish Garden and Patios* y *Majorcan Houses and Gardens*. Simultáneamente publicó buen número de artículos en diversas revistas especializadas, principalmente en *Architectural Record*.

El 26 de mayo de 1932 Byne comunica a sus amistades, mediante carta, su cambio de domicilio al arriba indicado de Don Ramón de la Cruz,

un pequeño palacete con jardín, construido en 1885 por Don Manuel Caldero; había paasdo después la casa a Doña Blanca de Igual y Martínez, la cual, viuda y con cuatro hijos, la vendió a Don Rafael Rodilla Sánchez, natural de Béjar, en 1929 y en la cantidad de 145.000 pesetas. El 12 de junio de 1931 fue adquirida mediante escritura pública por Don Arturo Byne Clauder en la cantidad de 342.000 pesetas.

Antes de entrar Byne a ocupar la casa, realizó en ella importantes reformas a fin de acondicionarla no sólo para su residencia, sino también para almacén y sala de exposiciones de su “negocio” de antigüedades, de ahí el paréntesis que se observa entre la compra y la ocupación.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Arthur Byne', with a large, sweeping flourish at the end.

Firma de ARTHUR BYNE en 1935.

El 16 de julio de 1935, a las diez de la noche, en Santa Cruz de Mudela, fallecía Arthur Byne al chocar su automóvil frontalmente con un camión cuyas luces le deslumbraron. Volvía de Gibraltar, donde acababa de adquirir unos tapices, y la muerte debió ser instantánea al clavársele en la cabeza una astilla de madera del salpicadero del coche que conducía. Así daba la noticia el *ABC* del miércoles 17 de julio del año indicado:

UN HOMBRE MUERTO Y SU ESPOSA GRAVEMENTE  
HERIDA EN UN CHOQUE DE AUTOMOVILES

*Santa Cruz de Mudela, 16, diez noche.*—En la carretera de Madrid a Cádiz chocó un camión de matrícula de Granada, conducido por

Miguel Martín Fernández, con un «auto» de la matrícula de Madrid. Resultó muerto el propietario del automóvil, Don Arturo Hyne (*sic*), y gravemente herida su señora. El juzgado instruye diligencias.

Al día siguiente, 18 de julio, la noticia era ampliada en el mismo diario de la siguiente manera:

*ABC*, jueves 18 de julio de 1935

#### MUERTE DEL ILUSTRE HISPANOFILO Y ARQUITECTO NORTEAMERICANO MISTER ARTURO BYNE

Cerca de Ciudad Real chocó ayer con un camión que venía en dirección contraria el automóvil del arquitecto norteamericano don Arturo Byne, que falleció en el accidente.

El Sr. Byne, que residía en Madrid desde el año 1914, era un insigne hispanófilo. Vino a España comisionado por la Sociedad Hispánica de Nueva York. Con su esposa, notable escritora de arte, Mildred Stapley, recorrió nuestro país, especialmente los rincones más típicos y apartados, obteniendo magníficas fotografías y expresivos dibujos de casas solariegas españolas, de patios, de rejería, de artesonados y de cortijos andaluces. Publicó una obra importante profusamente ilustrada dedicada a artesonados españoles, otra a patios y otra a jardines, editadas en inglés, y que contribuyeron por su enorme difusión en los Estados Unidos a un renacimiento extensísimo de la arquitectura española, especialmente en California. Su competencia en lo tocante a muebles antiguos españoles era extraordinaria, y en este sentido la Sociedad Española de Amigos del Arte tuvo en él un gran colaborador, ya que muchas salas de las exposiciones anuales han sido decoradas con muebles de su importante colección.

En su casa de la calle D. Ramón de la Cruz, construida expreso para casa-museo, se guardan notabilísimos ejemplares de muebles y de otros productos de las artes industriales españolas. La inteligente y cultísima señora de Byne ha publicado hace pocos años un documentado libro titulado *Tejidos y bordados españoles*.

La muerte del Sr. Byne constituye una verdadera pérdida para el arte español.

A la viuda del ilustre finado, que ha resultado gravemente herida en el mismo accidente, expresamos nuestro pésame sincero.

Las noticias transcritas no son exactas, ya que, según los datos que hemos podido recoger de personas allegadas<sup>5</sup>, la señora Byne resultó ilesa en el accidente y aun intentó infructuosamente arrancar de la cabeza de su esposo los trozos de madera que se le habían clavado.

El señor Byne fue enterrado en el Cementerio Inglés, en Carabanchel Bajo, en una sencilla sepultura que aún se conserva, y en la que algunos años después sería enterrada su mujer.

Mildred Stapley siguió residiendo en Madrid hasta el desencadenamiento de la guerra civil, en que se trasladó a los Estados Unidos. Una vez terminada la contienda regresó a la capital española, volviendo a ocupar su casa de Don Ramón de la Cruz. Falleció de una angina de pecho en el Hospital Inglés de la calle Padilla, la noche del 24 al 25 de diciembre de 1941.



Firma de MILDRED STAPLEY BYNE en 1914.

Byne murió sin testar, no así su esposa, que hizo testamento en 1937 durante su estancia en los Estados Unidos, concretamente en Nueva Jersey. El testamento, del que hemos conocido parte, ejecutado por deseo de la finada en el Central Hanover Bank and Trust Company de USA (el matrimonio, como ya dijimos, carecía de hijos), nos ha aportado algunos datos y pistas interesantes sobre la personalidad del matrimonio. En síntesis, el testamento establece lo siguiente:

- 1.º Cláusulas generales relativas a exequias fúnebres.
- 2.º Deja 5.000 dólares a la doctora Hellen A. Keller y en su defecto a la Fundación Americana para Ciegos.

- 3.º Lega 250 dólares a Anthony Goldwater y otros tantos a Leonard Goldwater, así como 500 a Peter Hannan, los tres de N. Y.
- 4.º Deja cantidades entre 250 y 1.000 dólares a los nietos de su hermana adoptiva.
- 5.º 700 dólares dona a Ernest Grimaud de Caux y a su esposa, Olive Grimaud de Caux, residentes en Zurbarán, 5, en Madrid <sup>6</sup>.
- 6.º A Adolfo Sanza y a su esposa, Eusebia Medrano de Sanza, domiciliados en Madrid, calle Don Ramón de la Cruz, 5, les deja 1.000 dólares (luego volveremos sobre ellos).
- 7.º El resto de su patrimonio debe repartirse de la siguiente manera:
  - a) Un tercio a su hermana Magde S. Brown, de Atlantic Highlands, N. J.
  - b) Las rentas de las dos terceras partes restantes serán repartidas cuatrimestralmente, hasta posesionarse del capital en la siguiente generación a:
    - b-1) William G. Bein y Annie Bein, su mujer, en Westville Post Office, Woodbridge, City of New Haven, State of Connecticut.
    - b-2) A su hermana Edith Splint, de Flushing, Long Island, County of Queens, State of N. Y.

El testamento, evidentemente redactado por un abogado, se enreda en consideraciones legales, particionales, condicionantes, etc., que hemos procurado omitir, extractando lo que realmente nos parecía interesante.

Particularmente interesante nos ha parecido el apartado b-1), en el cual deja al matrimonio Bein la tercera parte de su hacienda, que suponemos importante, a juzgar por las cantidades que lega a amigos, colaboradores y sirvientes, que, aun siendo cantidades discretas, hoy día representarían unos buenos miles de duros (1.000 dólares del año 1941 equivaldrían hoy día a

unos dos millones de pesetas en poder adquisitivo). ¿Quiénes eran estos Bein a quienes la señora Byne lega la tercera parte de su fortuna? Después de darle muchas vueltas al asunto llegamos a la conclusión (conclusión que puede ser errónea) de que William Bein era hermano de Arthur Byne y que éste, por razones particulares, modificó la ortografía de su nombre familiar. De acuerdo con la fonética inglesa, no siempre rígida ni exacta en sus reglas, ambos nombres, BYNE y BEIN, se pronuncian igual. Pero hay un matiz que conviene reseñar: Bein es apellido judeo-alemán, en tanto que Byne lo es inglés. ¿Intentaría Arthur borrar su ascendencia judaica con vistas a una diferente y más elevada consideración social? Lo creemos ciertamente posible, pero todo esto no son más que conjeturas. Sin embargo, existe un hecho cierto y constatable y que se deduce de una operación tan sencilla como es la de consultar una guía telefónica. Así, examinada la de Filadelfia, nos encontramos con numerosos Bein, en tanto que el apellido Byne es inexistente.

No obstante, nada concreto ni testificado documentalmente podemos exponer; no hemos conseguido localizar sus hojas de estudio o expediente académico, que pudieran arrojar datos importantes sobre una persona que nació hace cien años y a seis mil kilómetros de nuestra residencia, con las consiguientes dificultades de estudio que todo ello conlleva; no obstante, no nos damos por vencidos, y aun cuando hasta el momento la búsqueda haya sido infructuosa, estamos decididos a perseverar en ella \*.

Volviendo al texto del testamento de Mildred Stapley, digamos que el punto 6.º nos llamó igualmente la atención, ya que en él nombra como beneficiario de su herencia a un matrimonio con domicilio en el suyo propio,

---

\* En el catálogo de la 23 exposición de la ARCHITECTURAL LEAGUE OF NEW YORK, 1908, en el índice de expositores figura un ARTHUR G. BEIN, residente en el 57 West 10th Street, New York. Expone un dibujo con el número 48 referente a la decoración de un techo del castillo de Sant Angelo de Roma.

En el catálogo de la exposición del año siguiente, 1909, vuelve a aparecer el mismo ARTHUR G. BEIN, residente ahora en «The Benedick» 80 Washington Square East; en esta ocasión presenta una obra con el número 54, referente a la iglesia de Badia en Florencia. Ninguno de los dos dibujos viene reproducido en los catálogos; tampoco vuelve a aparecer BEIN en exposiciones de años sucesivos.

y que lógicamente debía tratarse de los guardeses o porteros de la casa. Tras larga búsqueda conseguimos localizar a Doña Julia Sanza Medrano, a la sazón residente en Baltimore, EE. UU., donde aún continúa, regentando, en compañía de su esposo, un restaurante de carácter español. Sus padres fallecieron hace años; él, Adolfo Sanza Pastor, natural de Aranda de Duero, era portero, guarda y criado de la casa, y ella, doncella; un hijo de ellos fue chófer de Byne y murió en la guerra civil, y otro, que era jardinero y ayudaba en la casa, sufrió heridas en la cabeza durante la contienda y hoy no le es posible coordinar. Julia acompañaba a la señora Byne y estuvo con ella en los últimos momentos. Según Julia, Byne era de “origen ruso o alemán” y “había sido ayudado y en gran parte educado por la señora. Era muy alto y guapo y en sus últimos años se había “desviado de la cuestión”, y aunque la señora Byne se comportó con la máxima discreción el asunto trascendió a la servidumbre”.

Los párrafos anteriores están transcritos literalmente de la conversación que mantuvimos con Julia Sanza el 19 de julio de 1983, y de la que extractamos lo siguiente:

“Vivían en habitaciones separadas, y entre ellas, enfrente de la escalera, había un gabinete donde la señora escribía sus libros; yo la llevaba el té y me hacía subir cantando, pues era un poco sorda y quería oírme para no asustarse; era una gran señora...”

“El señor se dedicaba a las antigüedades y también pintaba y escribía libros con la señora. El desván de la casa estaba lleno de cuadros que compraba por los conventos (...). También compraba castillos e iglesias, que desmontaba marcando las piedras para llevarlos a otros sitios; en Silos compró varias cosas que “arrancó” y se llevó, y a los obreros les pagaba hasta 12 pesetas diarias, cuando lo corriente era pagar dos o tres, para que trabajaran de prisa. El abuelo (se refiere a su padre) le acompañaba casi siempre en los viajes y al principio hacía de chófer, luego mi hermano el mayor; también hacía de secretario y muchas veces le llevaba las cuentas y el dinero al banco. Varias veces quiso comprar (Byne) la sillería del coro del convento del pueblo de la “abuela” (se refiere a su madre), Fresnillo

de las Dueñas, pero las monjas no quisieron vendérsela. También compraron muchos tapices y muebles, y la casa parecía un museo lleno de cosas, que siempre cambiaban (...). En las habitaciones de abajo no se vivía, siempre estaban llenas de cosas y casi no se podía entrar; siempre estaban entrando y saliendo cosas y venía mucha gente por allí (...). Debía ser muy rico, aunque yo casi no le conocí porque era muy pequeña cuando se murió.”

“El señor murió en un accidente de coche en Ciudad Real, volviendo a Madrid; venía de Gibraltar, adonde había comprado unas alfombras y las traía en el coche, de forma que mi padre y mi hermano que habían ido con ellos tuvieron que volver en el tren. A la vuelta conducía él, era un Buick negro; se estrelló contra una carreta o un camión y en el accidente se le clavaron en el cuerpo y en la cabeza astillas, pues el interior del coche era de madera; la señora le estuvo quitando las astillas que se había clavado, pero a pesar de todo se murió.”

“La señora siguió viviendo en la casa, pero cuando vino la guerra se marchó a América con una hermana, pero cuando terminó la guerra volvió a casa y ya casi no salía, pero escribía mucho; tenía muchos libros que estaban en el jardín, encima de las cocheras, y yo siempre lo conocí lleno de libros (...). No sé lo que fue de ellos, creo que los vendieron cuando murió la señora o después.”

“Cuando falleció la señora, por la Navidad del 41, y yo la acompañé hasta el último momento, compró la casa la Embajada de los Estados Unidos y a “los abuelos” (sus padres) les dejaron seguir viviendo allí, pero no se portaron bien con ellos; al morir “el abuelo”, en 1950, a la “abuela” la echaron de casa y no la dieron indemnización ninguna. La primera embajadora, la señora Culberson (?), se dedicó a cambiar las cosas de la casa, tiró los papeles, las revistas y muchos libros, y con algunos nos quedamos nosotros, aunque los hemos perdido casi todos; hizo falsificaciones de los muebles y se llevó los auténticos a Estados Unidos, dejando aquí las copias.”

“La señora era una gran señora y siempre se portó muy bien con nosotros, y a mi hermano, que le habían herido en la guerra, le prestó cuatro o

seis mil pesetas para que comprara unas vacas y se pudiera casar y luego nunca le pidió el dinero.”

Hasta aquí el ciertamente interesante relato de Julia Sanza, aun cuando, por desgracia, deja sin respuesta algunos interrogantes fundamentales sobre la personalidad y actividades de nuestro protagonista. Más adelante volveremos sobre ellos; pasemos ahora a hacer un relato de sus ocupaciones y andanzas.

#### LA PERSONALIDAD DE BYNE

Para conocer algo más sobre la personalidad y actividades de nuestro Byne hemos contado con dos importantes fuentes: por un lado, su obra publicada, y por otro, su correspondencia comercial. Su bibliografía la hemos estudiado en su práctica totalidad, y si en cuanto a su correspondencia no hemos conseguido acceder sino a lo que presumimos es tan sólo una pequeña parte del total, consideramos que es una muestra suficientemente representativa, y de seguro la más interesante, por referirse a los “grandes” negocios de Byne con su principal cliente, William Randolph Hearst.

A handwritten signature in cursive script, reading "W. R. Hearst". The signature is written in dark ink on a light background. The letters are fluid and connected, with a prominent "W" and "H".

Firma de W. R. HEARST en 1928.

La localización del primer grupo de documentos, los libros firmados por él, no ha sido tarea ciertamente difícil, y así la mayor parte de ellos se encuentra en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid y en la Biblioteca Nacional. Muy diferente ha sido el proceso de localización de los documentos privados de Byne, concretamente de su correspondencia, toda vez que de su archivo particular no se tiene la menor noticia; nos resistimos a creer que haya desaparecido, y si bien la correspondencia pudo ser

destruida por su viuda, no es imaginable que sucediera algo similar con su voluminoso archivo fotográfico y con sus cientos de dibujos y acuarelas. Hemos buscado infructuosamente en multitud de archivos y colecciones, tanto privadas como públicas, y el resultado ha sido negativo, tanto en los Estados Unidos como en España. No obstante, no perdemos la esperanza de que algún día pueda aparecer.

Volviendo a la correspondencia, debemos reseñar que el éxito, al menos en parte, nos ha acompañado, y así hemos conseguido recopilar un importante número de cartas escritas por Byne, amén de otras cuantas de sus interlocutores epistolares, cuales fueron Hearst, Julia Morgan, Steilberg y otros.

El conjunto de esta correspondencia lo hemos localizado en los siguientes archivos americanos: The North Miami Beach Library, Florida; Documents Room, Environmental Design Library, Wurster Hall, University of California, Berkeley, California; M. H. de Young Museum, Golden Gate Park, San Francisco, California; Bancroft Library of the University of California, Special Collections, Berkeley, California; Robert Kennedy Library of the California Polytechnical State University, Special Collections, Julia Morgan Department, San Luis Obispo, California, y el Special Collections Librarian, C. W. Post Center, Long Island University, Greenvale, N. Y.

Del examen conjunto de ambos grupos de documentos, libros y cartas, se desprende claramente que Byne no era ciertamente escritor; en sus cartas se expresa con torpeza y aun con manifiestos errores gramaticales. Si a ello sumamos el testimonio de Julia Sanza, anteriormente expuesto, en el sentido de que la señora Byne "escribía libros", deducimos que, en el conjunto de la obra Byne-Stapley, el primero se limitó a aportar fotos y dibujos en tanto que la parte literaria corresponde íntegramente a su esposa.

Por otra parte, del análisis del segundo grupo de documentos, es decir de su correspondencia particular, queda claro que Byne era fundamentalmente un comerciante en arte, y no ciertamente un comerciante del montón, sino un comerciante de altos vuelos, perfectamente camuflado y nada escrupuloso: un tratante de guante blanco. Su distinción, su seriedad, su mundo artístico y cultural, en fin, su aparente buen nombre, no era sino la

fachada tras la que se escondía un gran farsante y un gran especulador en arte. Su obra escrita, su amplia bibliografía profusamente ilustrada, no fue sino el catálogo de las obras que pretendía vender y de hecho en muchos casos vendió.

Cientos y cientos de operaciones artístico-mercantiles de toda índole llevó a cabo, gran número de ellas, y por supuesto las más importantes, de carácter totalmente ilegal, transgrediendo consciente y deliberadamente la legislación artística de España y aun la americana. Engañó a clientes y vendedores, compró a intermediarios, acalló a la prensa, sobornó a agentes gubernativos, coaccionó a altos cargos públicos, utilizó a sus amistades y abusó de sus conocidos, y como premio fue condecorado por Primo de Rivera, en unión de su esposa, con la "Cruz de Isabel la Católica". ¡Qué sarcasmo!

Y todo esto no nos lo hemos inventado ni lo hemos deducido de la lectura de sus epístolas; todo ello está escrito y confesado por él mismo en sus cartas a Hearst y a Miss Morgan. No es una apreciación particular nuestra, es algo perfectamente fidedigno y constatable. Como muestra vamos a transcribir tres párrafos correspondientes a otras tantas cartas suyas con motivo de los traslados de los monasterios de Sacramenia y Ovila.

El primero está sacado de su carta de fecha 25 de marzo de 1926 dirigida a Miss Morgan. Después de confesar que sabe que está transgrediendo la ley americana en materia sanitaria de los envíos, dice lo siguiente: "... El asunto de la paja parece un pequeño detalle dentro de mis numerosos problemas (...). Afortunadamente el dueño del monasterio es una de las figuras preeminentes dentro de la actual dictadura militar. Forma parte del acuerdo que él allanará todo tipo de críticas de la prensa (y como aún resta un pago final de 10.000 \$ ud. puede estar segura de que lo hará). Pero no es un trabajo fácil; todo el mundo a lo largo del proceso, desde el oficial de campo más elemental en la demarcación del monumento, hasta los factores de estación, la policía de carreteras, los agentes de cargo, los inspectores portuarios, los maestrecargos, etc., todos deben ser callados con dinero. Este dinero proviene de mi bolsillo, pero es distribuido por hombres a mi servicio; (...) es la única manera de que un asunto de esta envergadura pueda realizarse"<sup>7</sup>.

En otra carta de fecha 10 de octubre <sup>8</sup>, y también referida a Sacramenia, leemos lo siguiente: “Los problemas han sido interminables; varias veces durante el verano el proyecto fue denunciado al Ministerio de Bellas Artes, pero con mi influencia conseguí acallar a la prensa y el trabajo pudo seguir adelante. (...) Entonces ejercí toda mi influencia personal directamente con el Ministro de Bellas Artes y obtuve permiso para mover todas las piedras ya embaladas...” <sup>9</sup>.

Por último en carta de fecha 13 de junio de 1931, dirigida a Miss Morgan y refiriéndose a Ovila confiesa: “... hoy día en España está prohibida la exportación de cualquier piedra antigua, aunque sea del tamaño de una pelota de *baseball*” <sup>10</sup>.



Firma de JULIA MORGAN en 1925.

Creemos que los párrafos transcritos son claramente expresivos y ratifican plenamente cuanto venimos diciendo; podríamos citar otros muchos, pero consideramos que con lo expuesto es suficiente.

Un rasgo que creemos significativo en la actividad de Byne, y que queremos destacar, es el de la *discreción*. La discreción llegó a ser algo obsesivo para nuestro personaje, y en buena medida su gran arma, la que le permitió seguir situado en un alto estamento social desde donde manejar los invisibles hilos de su trama comercial. Tal fue su camuflaje que nunca despertó sospecha entre nuestros historiadores y tratadistas de arte, y tan sólo Gaya Nuño en su obra *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* le mencionaba al hablar de los traslados del Monasterio de

Ovila y del patio del Palacio de Ayamáns, pero presumiendo que su intervención sería exclusivamente de carácter técnico<sup>11</sup>. En numerosas cartas a sus clientes americanos hace hincapié en la necesidad de mantener el más absoluto silencio sobre las piezas trasladadas y no mencionar su nombre “ni aun en lugar tan alejado como Norteamérica”. Gran parte de la correspondencia que mantenía con Julia Morgan y demás colaboradores de Hearst se hacía telegráficamente, no figurando en éstos su nombre, ya que su dirección telegráfica (cable Address) era STAPLEY-MADRID, es decir, el nombre de su mujer; así figura en el membrete de su papel de cartas y así están consignados los telegramas a él dirigidos.

Igualmente y a fin de mantener el mayor hermetismo en las comunicaciones cablegráficas con relación a sus operaciones mercantiles, ideó un código particular, denominando cada una de éstas con un sobrenombre alusivo a las características de la misma. Cada vez que ofertaba por carta a Hearst o a la Morgan alguna pieza, y después de hacer el panegírico de la misma y ponderar su excelente precio, establecía el sobrenombre de la pieza en cuestión, indicando que en lo sucesivo debía utilizarse éste para las negociaciones. En ocasiones la pieza era referenciada de acuerdo con sus propias publicaciones, indicando obra y página, pero en otras muchas el objeto no había sido previamente catalogado en sus libros por lo que hoy nos es difícil y aun imposible su localización, ya que en estos casos nunca indicaba su procedencia exacta. Veamos algunos ejemplos de este particular código comercial.

El monasterio de Sacramenia fue bautizado con el nombre de CISTURCIAN, si bien al principio se utilizó simplemente el de CLOISTER. Ya con anterioridad a esta gran operación había empezado a utilizar este peculiar sistema de codificación de las piezas.

La Casa de las Torres de Ubeda, que luego no llegaría a comprar, fue denominada como UBEDA (5 noviembre 1925). El palacio de Peñaranda, otra operación fracasada, se rebautizó como PEÑARANDA, al igual que con los sobrenombres de CADIZ y LEON otras dos casas que ofrece a Hearst en la misma carta que las anteriores y que no hemos logrado identificar.

Una fuente que también ofrece por las mismas fechas la referencia como TROUGH FOUNTAIN.

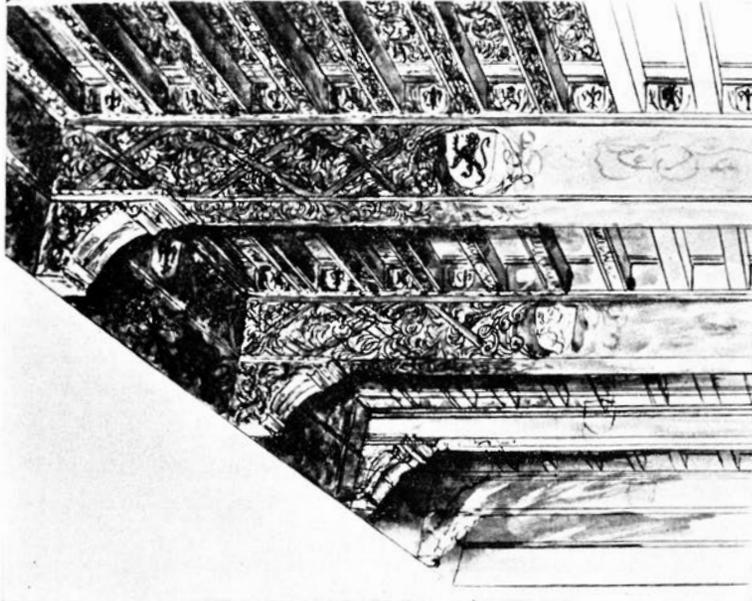
Una chimenea que compró al Conde de las Almenas, con destino a San Simeón, fue bautizada como ALMENAS (26 diciembre 1925); no menciona la procedencia, pero la refiere a un libro suyo.

Multitud de artesonados fueron bautizados de acuerdo con su lugar de procedencia: TOLEDO CEILING, TARAZONA CEILING, SALAMANCA CEILING, TERUEL CEILING, etc., o bien en función de sus características: LONGCEIL, FLATCEIL, BLAZONCEIL (éste poseía escudos de Carlos V), OCTOGONALCEIL, etc.

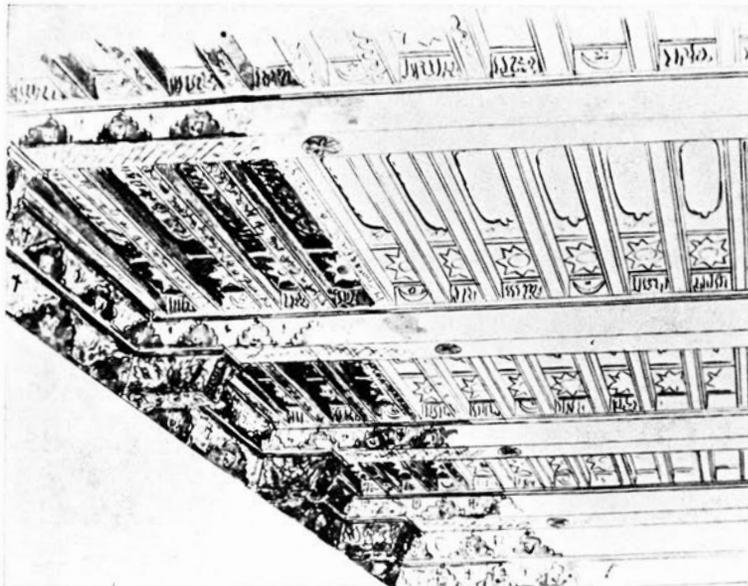
La operación que quiso montar para traslado del Convento de San Benito de Alcántara, en Cáceres, fue bautizada como ALCANTARA o CANTARA y piezas menores del mismo se denominaron LONGAL Y SQUAREGAL (19 junio 1931).

Una sillería de coro, actualmente en San Simeón y cuya procedencia desconocemos, se denominó RENAISSANCE STALLS. La operación de Ovilla se denominó MOUNTOVILE (por su futuro emplazamiento en Mount Shasta, Ca.), y una iglesia románica que según Byne estaba desmontada en un almacén de Barcelona (7 de abril de 1930) fue bautizada como OLDCHURCH“ Y así innumerables pilezas, ya que sólo nos hemos referido a algunas de carácter arquitectónico <sup>12</sup>.

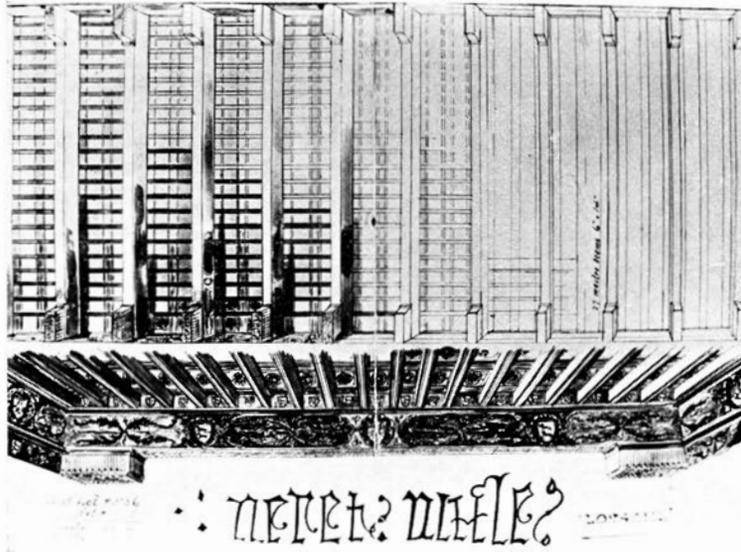
Otro aspecto a resaltar del comportamiento de Byne, de acuerdo con su correspondencia, es el comercial o, mejor dicho, el referente al dinero. Es evidente que Byne no ejecutaba todas estas operaciones por amor al arte, y nunca más adecuada la expresión, pero de aquéllas se trasluce una manifiesta avidez de dinero, rayana en algunos momentos en la avaricia; pero no era menos cierto que enfrente tenía a un mal pagador, cual era Hearst, un hombre que, sin ser un tramposo, demoraba los pagos porque en la mayor parte de los casos carecía del dinero con que hacer frente a todas las adquisiciones en las que de forma continua se embarcaba. Pero Hearst no era tampoco un tratante en el campo del arte; no regateaba ni discutía el precio cuando una pieza le interesaba: simplemente demoraba los pagos



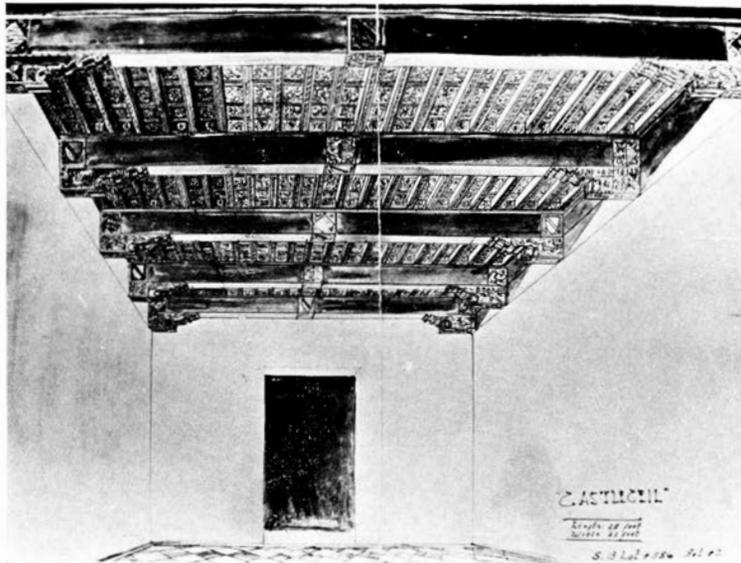
Techo procedente de Toledo, vendido por Byne a Seligmann y por éste, a su vez, a Hearst. En 1944 fue comprado por A. M. Adler. Hoy en paradero desconocido. Dibujo de Byne. Foto cortesía de la Long Island University de N. Y.



Techo de procedencia desconocida, vendido por Byne a Seligmann y por éste, a su vez, a Hearst en 1935. Hoy en paradero desconocido. Dibujo de Byne. Foto cortesía de la Long Island University de N. Y.



LONGCEIL, procedente de un castillo de Palencia. Techo de 31,8 x 5,23 m. Salió de España en 1930 y fue llevado a San Simeón el 20-III-31. Dibujo coloreado de Arthur Byne. Foto cortesía de la Long Island University de N. Y.



Techo procedente de un castillo de Palencia. Medidas, 8,53 por 6,70 m. Salió de España el 12-XII-1930. Hoy en paradero desconocido. Dibujo de Arthur Byne. Foto cortesía de la Long Island University de N. Y.

de forma inconsciente, pues era algo que no le preocupaba; unos pocos miles de dólares eran algo insignificante para él, acostumbrado a afrontar facturas de millones anualmente. Pero Byne manejaba una economía distinta; sus operaciones estaban pensadas para obtener dinero inmediato y las demoras en los pagos le ponían nervioso. No especulaba con negocios a largo plazo, necesitaba contabilizar el beneficio en la venta a renglón seguido de la compra, y cuando no sucedía así enfurecía y amenazaba con interrumpir la operación. Esto ocurrió en múltiples ocasiones a lo largo del desarrollo de las operaciones de Sacramenia y Ovila; Hearst enviaba una cantidad determinada para el inicio de los trabajos y luego se olvidaba de pagar el resto, si bien Byne se encargaba de recordárselo semanalmente, ya por carta, ya por telegrama. Cuando la misiva era suficientemente expresiva y alcanzaba tintes marcadamente dramáticos en cuanto a la descripción de la situación laboral y financiera, Byne conseguía de su patrón cinco o diez mil dólares más. Pero a la semana siguiente, y cual insaciable Moloc, nos encontramos de nuevo a Byne pidiendo más dinero. La táctica era siempre la misma; al principio justificaba la necesidad de más capital; después suplicaba y mendigaba de la benevolencia de Hearst, y si todo lo anterior no daba resultado, exigía la cantidad amenazando con la suspensión de los trabajos y prometiendo no volver a reiniciarlos nunca jamás. El desenlace era siempre favorable a nuestro personaje, a quien suponemos perfecto conocedor de la idiosincrasia de su cliente.

En todas las operaciones mercantiles los beneficios de Byne debieron ser ciertamente suculentos, y aunque él confiesa que tan sólo ascienden a un 20 ó 25 por 100 del precio del objeto, nosotros pensamos que, al menos en la mayor parte de los casos, obtendría unas ganancias muy superiores a este porcentaje.

En este sentido la operación de Ovila es ciertamente reveladora de las posibles ganancias de Byne en este tipo de negocios. Analicemos brevemente el desarrollo económico de esta transacción: 1.º El señor Beloso compra al Estado el ex-monasterio de Ovila en el año 1928 y en la cantidad de 3.130 pesetas. 2.º Poco después, sin que podamos precisar la fecha, Byne, a través de su hombre de paja Fernando Velasco, compra el conjunto en

una cantidad que desconocemos, pero que suponemos no muy superior a la anterior. 3.º Byne vende a Hearst las ruinas en 1930 en la cantidad de 55.000 dólares, esto es, unas 390.000 pesetas. Es decir, un negocio redondo y que de seguro le reportaría un beneficio muy superior al que el propio Byne confiesa <sup>13</sup>.

Veamos una expresiva carta suya dirigida directamente a Mr. Hearst con fecha 11 de noviembre de 1925, y en la que, una vez más, intenta venderle el palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, en esta ocasión rebajando el precio inicial de 90.000 dólares a 55.000. Dice así en uno de sus párrafos: “En todos mis precios para monumentos de esta clase (incluido el monasterio) yo le he dado a usted un precio neto, incluida mi comisión, gastos de viaje, medición del monumento, preparación de dibujos, supervisión de la demolición y empaquetado, y la importante cuestión de la facturación. Sólo retengo para mí mismo un modesto beneficio, consistente en el 20 ó 25 por 100 del costo del edificio; yo tengo numerosos auxiliares que pagar (...). En consecuencia el Palacio de Peñaranda (aparte los gastos de demolición, empaquetado y transporte) le costará a ud. unos 65.000 \$. Además serán necesarios otros 5.000 \$ para tener a todo el mundo tranquilo y de buen humor; me refiero a los agentes y oficiales, locales y provinciales (...) Recientemente Peñaranda ha tenido mucha publicidad; hace cinco años fue declarado Monumento Provincial (lo cual dificulta su exportación); actualmente existe un movimiento para que sea declarado Monumento Nacional (en cuyo caso nunca podrá ser demolido)” <sup>14</sup>.

Creemos que los párrafos anteriores son realmente significativos y, por decirlo con una expresión popular, Byne se clarea totalmente. Aparte de los aspectos económicos, vemos cómo en la última parte de la secuencia miente descaradamente para inducir a su cliente a una rápida compra del palacio. El palacio de Peñaranda no ha tenido más que una declaración monumental y de carácter nacional, de fecha 11 de agosto de 1923. Lo de la pretendida elevación de categoría no es sino una argucia más de Byne a fin de forzar la operación, quien no hubiera dudado en realizar la demolición en cualquier caso.

Al final la operación "PEÑARANDA" no tuvo feliz término, o, mejor dicho, tuvo satisfactorio desenlace para nosotros, ya que Hearst dijo no a la compra, a pesar de la buena disposición del Duque de Alba (su entonces propietario) para la venta.

Otras muchas operaciones planteadas por Byne tuvieron similar desenlace, algo perfectamente lógico dada la continuada y persistente actitud suya ofreciendo piezas a Hearst. Su fracaso más destacable fue el de la operación "ALCANTARA" o "CANTARA" y que nosotros entendemos se refiere al Conventual de San Benito de Alcántara, en la provincia de Cáceres <sup>15</sup>.

La breve historia de esta frustrada operación comercial es ciertamente interesante, pues nos aclara en cierta medida cuál era la forma de proceder de Byne, al menos en determinadas ocasiones; aquí la jugada le salió mal, pero por las mismas fechas ejecutó otra similar con el monasterio de Ovila y le salió redonda. A raíz de la compra de Sacramenia, Byne recibió instrucciones de Hearst en el sentido de buscar otro claustro, aun cuando desconocemos su posible destino exacto. No reincide Hearst en el tema hasta principios de 1930, en que solicita la búsqueda de un claustro medieval, seguramente ya pensando en Wyntoon. El 23 de abril de 1930, Byne escribe a Hearst enviándole documentación sobre lo que él denomina "monasterio fortificado de los Caballeros de Alcántara", ofreciéndoselo en cuatro partes distintas:

- En la primera, y por 20.000 dólares, oferta los dos torreones exteriores de la fachada oeste, con los escudos de Carlos V, arcos, ventanas platerescas, etc., indicando que la galería entre los donjones está ya desmontada. (Recientemente ha sido recompuesta por el arquitecto Dionisio Hernández Gil.)
- En la segunda se refiere a la bóveda de la biblioteca, de 80 pies de largo, por 14.000 dólares.
- En la tercera ofrece el techo de madera del refectorio, "extraordinariamente fino", de 123 x 23 pies, sugiriendo que puede utilizarse

en su actual disposición o cubriendo tres o cuatro habitaciones. Precio, 12.000 dólares.

- Por último el claustro, un cuadrado de 58 pies de lado de magníficas bóvedas y con dos pisos de arquerías, aunque las de arriba son planas. Buen estado de conservación. Precio, 18.000 dólares.

A continuación se presenta displicente en cuanto a sus intenciones con relación a la venta de las citadas piezas, recalcando que Hearst no debe en absoluto sentirse obligado por la oferta, salvo que lo encuentre “ciertamente interesante para añadir algo diferente a San Simeón”. Añadamos que el ex-convento de San Benito, de Alcántara, había sido declarado Monumento Nacional con fecha 16 de marzo de 1914.

El 19 de diciembre de 1930 recibe un telegrama de Hearst en estos términos: ¿TIENE USTED ALGUNA PARTE DEL EDIFICIO DE CABALLEROS TEMPLARIOS AUN SIN VENDER? - HEARST. A lo que Byne contesta de inmediato: CABALLEROS TEMPLARIOS COMPRADO PARA USTED E INTACTO INTENTANDO SUPERAR DIFICULTADES DE EXPORTACION. LO CONTRARIO SERIA MI RUINA - STAPLEY.



Firma de HEARST en el borrador del telegrama anterior, en 1930.

En carta del 20 de diciembre explica que ha comprado el monasterio como cantera para extraer piedra, pero que las autoridades le han revocado una anterior autorización; no obstante, confía en superar las dificultades de demolición y exportación.

El 19 de junio del 31 vuelve a la carga sobre el tema y abriga esperanzas de que el ministro de Trabajo le dé autorización para demoler determinadas habitaciones de "Alcántara" a fin de, al igual que en el caso de "Ovila", ayudar a mitigar el paro de la zona. Al propio tiempo hace una rebaja en el precio de la "Long Galery" de 14.000 a 11.500 dólares y ofrece una sala, que no figura en primera oferta, en el precio de 4.500 dólares.

El 23 de marzo de 1933, y tras un prolongado paréntesis de casi dos años, durante el que hace en sus cartas esporádicas referencias a las dificultades que encuentra para el desmontaje del convento, Byne se enreda de lleno en el tema de "Alcántara" y esta vez en términos ciertamente dramáticos. Se lamenta de tres años perdidos y de los gastos que todo ello le ha supuesto. "La tragedia de la situación es que el monasterio es de mi propiedad y que todas las bóvedas (se refiere a las cinco habitaciones) han sido desmontadas y sus piedras cuidadosamente numeradas. Las dificultades comenzaron hace un año cuando hice el primer intento de sacar un cargamento de piedras. El distrito donde está situado el Monasterio es totalmente bolchevique; todas las tierras de los alrededores han sido ocupadas por los campesinos. El Gobierno para evitar un enfrentamiento abierto se ha negado reiteradamente a intervenir. *Para una vez que me aseguro el permiso del Gobierno antes de la demolición, y ahora me veo apelando en vano.* Pero los agitadores locales no están interesados en defender el monumento; lejos de ello, su actitud está dirigida a hacerme pagar derechos de peaje por cada pueblo que atraviesen mis camiones y así hacer inviable mi operación. He intentado sobornar a los líderes, pero ha sido dinero perdido.

Este abortado proyecto me ha supuesto unos gastos de cerca de 18.000 \$ hasta la fecha, pero ésta no es una carta de reclamación. La relación entre vd. y yo ha sido siempre clara y los pagos al recibir las mercancías. Sin embargo, estas pérdidas me vienen en un momento difícil."

A continuación, y para resarcirse de las pérdidas, le ofrece un lote de tres piezas: 1.º Una fachada gótica, ya ofrecida en 1931 en 10.000 dólares, que ahora se rebaja a 7.500 dólares (MEDIFRONT). 2.º Un techo procedente de Granada (LONGCEIL) de 130 pies por 18½, con 30 vigas

maestras de 15×11 pulgadas de sección, perfectamente policromado. “Su desmontaje ha sido tremendamente laborioso, siendo necesario proceder a la total demolición del edificio (como se puede comprobar en las fotografías que acompaño). Este techo se puede utilizar íntegro o dividido en varias porciones (...). Usted ha pagado mucho más de veinticinco mil dólares por techos similares; este raro ejemplar se lo ofrezco por 15.000. El techo está desmontado y trasladado a mi almacén en el puerto de Sevilla, listo para su embarque. Empaquetado y transporte serán aparte, por supuesto.” 3.º Un precioso techo de pequeño tamaño, del siglo xv, totalmente decorado, del cual acompaña dibujo. Medidas, 22×26 pies, con las armas del Emperador procedente de Ubeda. Su referencia, BLAZONCEIL, y su precio “hoy”, 9.000 dólares<sup>16</sup>.

El precio total es de 31.500 dólares, pero en el caso de que Hearst compre las tres piezas se lo “deja” en tan sólo treinta mil.

“Al hacerle esta oferta a Vd. (Mr. Hearst) pierdo gran cantidad de dinero, pero mi situación financiera hoy día no admite otra alternativa”<sup>17</sup>.

Este fue el desenlace de la operación “CANTARA”, de feliz final para nuestro monasterio, del que sólo llegó a emigrar el artesanado del refectorio, el referenciado como ALCANTARA CEILING, vendido a Gimbel’s en la liquidación de las colecciones de Hearst de 1941 y hoy día en paradero desconocido.

Así era nuestro personaje; podríamos alargarnos durante páginas y páginas comentando actuaciones suyas y transcribiendo expresivos párrafos de su correspondencia, pero no lo consideramos necesario por el momento. Ocasión tendremos de tratar con detenimiento algunas de sus operaciones más significativas y detener nuestra atención en el análisis de sus actitudes y escritos circunstanciales.

Por otro lado, queremos hacer la aclaración de que, si bien en este estudio nos hemos referido exclusivamente a las relaciones comerciales de Byne con Hearst, sabemos que tuvo negocios con otros muchos millonarios y coleccionistas americanos, entre los que cabe destacar: Addison Mizner, arquitecto y promotor americano que construyó todo un poblado español en

Palm Beach y al que Byne surtió de “materiales de construcción” de forma similar que a Hearst; George Steedman, de Santa Barbara; Museo de Filadelfia, Museo de Boston, Museo de Kansas City, Museo de San Louis Missouri, así como diversos anticuarios y tratantes americanos. Todo ello requiere un pormenorizado estudio que por el momento no estamos en condiciones de ofrecer.

Todo este montaje comercial precisaba de una organización administrativa importante, en la cual al menos tenemos constancia de la participación de dos personas: Thomas Jones y Merrit A. Vinson. Por otra parte, Byne poseía un almacén en Madrid con taller de restauración y reproducciones<sup>18</sup>, amén de otros dos almacenes portuarios en Valencia y Sevilla.

Como final de esta breve semblanza reseñemos que al dar la noticia de su muerte el *New York Times* el 17 de julio de 1935 decía textualmente: “... El Sr. Byne adquirió fama de proveedor de antigüedades para preeminentes coleccionistas americanos”; la prensa española, en cambio, le calificaba de “ilustre hispanófilo”. ¡Qué ironía!



## N O T A S

<sup>1</sup> J. M. MERINO DE CÁCERES, «El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia», en *ACADEMIA*, núm. 54, pp. 99 a 163, 1982.

<sup>2</sup> De nuestra tesis doctoral «Arthur Byne y los monasterios extrañados: Ovila y Sacramenia», Madrid, 1984, E. T. S. de Arquitectura de Madrid.

<sup>3</sup> Julia Morgan, arquitecta jefe de las empresas de Hearst. Nació en San Francisco el 20 de enero de 1872, donde también moriría en 1957, a la edad de ochenta y cinco años. En 1894 se gradúa en ingeniería en Berkeley y en 1902 en arquitectura por l'École des Beaux Arts de París, siendo la primera mujer en obtener tal titulación. Fue protegida de Phoebe Apperson Hearst, madre de William Randolph, para la que realizó numerosas obras. A lo largo de su vida desarrolló una intensa actividad constructiva, ejecutando más de 500 obras por toda California, si bien las que le dieron mayor notoriedad fueron las realizadas para Hearst entre 1919 y 1945. Gozó de gran popularidad y el conjunto de su obra es de calidad, si bien el complejo de San Simeón es, en términos generales, un desastre. Pero esto no es una obra de Julia Morgan, es un capítulo de Hearst y Julia tan sólo fue la «voz de su amo».

<sup>4</sup> Los Byne debieron venir a vivir a España en julio de 1914, si bien con anterioridad habían estado en nuestro país. Ver cronología de Byne de acuerdo con su correspondencia.

<sup>5</sup> Ver más adelante la transcripción de nuestra entrevista con Julia Sanza Medrano.

<sup>6</sup> No hemos conseguido averiguar quiénes fueron estas personas, posiblemente colaboradores o empleados del taller y almacén de Byne en Madrid.

<sup>7</sup> Carta conservada en la Robert E. Kennedy Library, Special Collections Department, California Polytechnic State University. San Luis Obispo, Ca. Su referencia: Julia Morgan Collection, Record Group III, Serie 04, Box 08, Folder 20 (III/04/08/20).

<sup>8</sup> *Ibidem* - III/04/08/27.

<sup>9</sup> Se refiere a Eduardo Callejo de la Cuesta, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, quien para mayor sarcasmo era segoviano.

<sup>10</sup> Carta conservada en el «De Young Museum», San Francisco, California.

<sup>11</sup> Quizás el único de entre nuestros historiadores del arte que llegó a tener al menos sospechas de la naturaleza e ilegalidad de las actividades de Byne fue D. Leopoldo Torres Balbás, si bien nunca llegó a manifestarse en tal sentido más que en privado, y aun así estas personas sólo conocieron plenamente el alcance de los temores de D. Leopoldo en época reciente y tras conocer nuestras investigaciones.

<sup>12</sup> En la cronología de Byne que ofrecemos en este trabajo establecemos la referencia de las piezas más importantes mercadas por Byne para Hearst, así como cuantos datos hemos logrado obtener.

<sup>13</sup> Ver nuestro trabajo «Santa María de Ovila. El triste final de un monasterio alcarreño». Guad al Hayara, Guadalajara, 1985.

<sup>14</sup> Robert Kennedy Library. Archivo citado, ref. III/04/16.

<sup>15</sup> Sobre esta operación se conserva abundante correspondencia en la Biblioteca Robert Kennedy de San Luis Obispo y parte de ella se refleja en la adjunta cronología de Byne. Desgraciadamente, la documentación gráfica y fotográfica enviada por Byne a Hearst y Julia Morgan no hemos conseguido localizarla; posiblemente se encuentra aún en el almacén del Southern Boulevard en el Bronx neoyorquino, donde aún permanece parte de la colección de Hearst y de su archivo.

<sup>16</sup> Carta en R. Kennedy Library, ref. III/04/45.

<sup>17</sup> No hemos logrado localizar ningún documento ni referencia que nos atestigüe la compra del convento de Alcántara por Byne. Posiblemente se trató de una transacción que nunca llegó a reflejarse en documentos públicos, cual era lo habitual en los tratos de Byne.

<sup>18</sup> Conocemos la existencia de estos talleres y almacenes por las referencias que de ellos hace Byne en sus cartas, pero ignoramos la ubicación de los mismos. Tan sólo sabemos que el embalaje de las piedras de Ovila se realizó en un taller-almacén del Paseo del Rey, núm. 15, en Madrid.

CRONOLOGIA DE BYNE DE ACUERDO CON SU CORRESPONDENCIA  
CON JULIA MORGAN Y W. RANDOLPH HEARST

28-IV-1914

Carta de Mildred Stapley a Julia Morgan desde The Central Park Studios, 15 West 67th St. N. Y., referente al envío de unas fotos sobre temas españoles, concretamente 135 fotos a 2 dólares cada una. Comenta que ha enviado otras colecciones a The Hispanic Society, al Metropolitan Museum de N. Y., a la Escuela de Arquitectura de Harvard y al Instituto Tecnológico de Boston.

Según se desprende de esta carta, con anterioridad a la fecha reseñada ya habían viajado Arthur y Mildred a España, donde habían tomado las fotos. Según hemos deducido de la lectura de la correspondencia de Mildred y Julia Morgan, ambas debieron conocerse en París, coincidiendo en sus estudios, siendo ésta la base de las futuras relaciones comerciales.

9-IV-1914

Mildred comunica a Julia que a finales de mes se van a España a hacer un libro para la Hispanic Society. Se lamenta de no haber recibido contestación al ofrecimiento de las fotografías, de las que la Escuela de Arquitectura de Nueva York (The Avery School) les ha comprado una colección.

Por entonces Julia Morgan y William R. Hearst estaban acumulando material e ideas con vistas a la construcción del «complejo español» de S. Simeón, si bien ésta no comenzaría hasta 1919.

A partir de este momento y hasta 1921 no hemos encontrado ningún escrito de relación entre ambas partes, aun cuando debió seguir manteniéndose una correspondencia que se ha perdido.

3-IX-1921

Carta de Julia Morgan a Mildred Stapley interesándose por la compra de la cornisa de Sangüesa reseñada en el libro de Byne *Arte y decoración en España*, lámii-

na III, p. 40. Al propio tiempo les da las gracias por el envío de *Rejería of the Spanish Renaissance y Spanish Architecture of the Sixteenth Century*.

1-X-1921

Carta de Mildred a Julia, en la que le comunica que ella y su marido se han convertido en anticuarios y ofrecen sus servicios a Hearst.

22-X-1921

Byne oferta un artesonado de la «Casa del Judío de Teruel», así como otros techos para San Simeón. Menciona también la colección del Conde de las Almenas, ofreciéndosela completa a Hearst.

El artesonado turolense cubre hoy día el «Morning Hall» en la Casa Grande de San Simeón. La colección del Conde de las Almenas sería comprada en buena parte por Hearst a lo largo de varios años y en pequeños lotes.

18-XI-1921

Carta de Julia Morgan a Mr. y Mrs. Byne solicitando de parte de Hearst que se conviertan en sus agentes en España.

2-I-1922

Carta de Arthur Byne (A. B.) a Julia Morgan (J. M.). Trata del techo de los Héroes, de la Casa de los Tiros de Granada. Byne hizo una reproducción de este techo, la cual cubre una de las salas de la casa A. de San Simeón.

12-II-1922

Carta de Mildred Stapley (M. S.) a Julia Morgan (J. M.), le ofrece en venta la Casa de las Torres de Ubeda.

17-IV-1922

AB-JM. Byne ofrece 16 techos policromados procedentes de la Casa del Gran Capitán de Granada (casa conocida como de los Córdoba y que fue demolida entre 1916 y 1923).

16-IX-1922

AB-JM. Intenta ampliar el alcance de sus ventas con nuevos clientes en San Francisco, ante el rumor de la creación de un museo de arte antiguo.

7-X-1923

JM-AB. Reconoce la existencia de una deuda, deuda que ha enturbiado las relaciones comerciales del último año. Indica que están interesados en comprar techos, puertas y decoraciones, pero no muebles. (Hearst tenía otros proveedores españoles para muebles y objetos de arte, principalmente Luis Ruiz, Raimundo Ruiz, Torres y Pedro Ruiz en España, así como Sestiery y French and Company de N. Y.)

4-X-1923

AB-JM. Byne comenta que ha vendido muchas cosas a otros clientes americanos («toneladas de objetos»), entre ellos a Addison Mizner, arquitecto de Palm Beach, y a George Steedman, de Sta. Bárbara.

29-X-1923

AB-JM. Byne oferta el llamado TOLEDO CEILING, techo procedente de una vieja casa en la calle Sevillanos, de Toledo. Hearst lo compró en 9.500 pesetas más dos parejas de puertas en 1.600 pesetas.

6-XII-1923

AB-JM le ofrece una cornisa de madera procedente de Calatayud.

17-V-1924

JM-AB. Le pide de parte de Hearst que busque un claustro medieval y una bóveda de nervios.

5-VI-1924

AB-JM. Byne se lamenta de la falta de seriedad de Hearst en cuestiones económicas; dice que esta opinión se la han ratificado los tratantes de París Duveen y Seligman (Duveen vendió a Hearst el único Goya que éste llegó a poseer en su colección).

1-VIII-1924

JM-AB. Le comunica que «Toledo Ceiling» fue recibido el 24 de enero; ya está instalado en S. Simeón y a Hearst le ha gustado mucho; quiere seguir teniendo relación con Byne.

28-VIII-1924

AB-JM. Le comunica que ha recibido de Hearst un adelanto de 5.000 dólares para gastar a su antojo. Ofrece ocho techos andaluces. En otra carta de la misma fecha fija el precio de los techos en 22.400 dólares. El 17 de septiembre y mediante telegrama rebaja el precio a 16.000 dólares.

30-IX-1924

JM-AB. Le dice que tiene sitio para acoger todos los techos que Byne pueda mandar. Necesita fuentes. Comunica que la señora Hearst está camino de España y le visitará; «procure sorprenderla con alguna pieza de impacto».

22-X-1924

AB-JM. Oferta un techo procedente del palacio del Zagal en Guadix, así como ménsulas, columnas, balcones, rejas y puertas.

Anuncia un próximo viaje a Egipto a «supervisar» ciertas excavaciones recientes.

Envía estado de cuentas de las últimas adquisiciones por un importe de 4.995 dólares. El lote lo componían rejas, columnas de mármol y de madera, portadas, ventanas, artesonados, una fuente de mármol, etc., todo procedente de Andalucía, y en especial de Ecija.

8-XI-1924

Telegrama de J. Morgan solicitando urgentemente columnas moriscas, piedras góticas, puertas, claustro, etc.

30-XI-1924

AB-JM. Carta desde El Cairo en la que comenta el telegrama anterior. Hace ver las dificultades de enviar un claustro entero por barco de forma clandestina, pero «cosas más raras han ocurrido en España». No volverá a España hasta marzo, después de un viaje por Egipto y Grecia.

29-XII-1924

Documento en el que relaciona el material enviado en las últimas nueve expediciones, fechado en Granada el 14-11-24. Todas las piezas enviadas son de madera y referentes a nueve techos. Posiblemente son procedentes de la casa de los Córdoba. El peso total de los envíos es de 16.145 kilos.

20-I-1925

AB-JM. Carta desde El Cairo ofreciendo seis columnas con capiteles, procedentes de Alcalá de Henares y de la mano de Berruguete. Nombre clave, COLUMNS, y el precio 15.000 pesetas, es decir, 2.000 dólares. Menciona que su comisión es del 10 por 100, aparte. El 19 de febrero Julia Morgan telegrafía ordenando la compra de las columnas. El 14 de marzo Byne comunica que las columnas están siendo embaldadas; el envío lo hace la casa Garrouste a bordo del barco «Cabo Torres» en 21 cajas con un peso total de 2.950 kilos.

14-III-1925

JM-AB. Insiste en la compra de un claustro e indica que «nuestra capacidad de absorción es aparentemente ilimitada». Pide frentes de sarcófagos españoles.

14-III-1925

AB-JM. Oferta un techo de Zaragoza que cubre la Royal Box (?). Su precio es de 2.000 dólares, pero se lo deja en 1.000 dólares.

En esta carta incluye el inventario del Conde de las Almenas, por un total de más de dos millones de pesetas.

26-III-1925

AB-JM. Byne oferta «ROMANESQUE», chimenea del siglo XIII, sin indicar procedencia. Cuenta que el año anterior ha estado en Túnez, donde ha conseguido comprar tejas de carácter árabe hechas a mano a muy buen precio; ha suministrado varios cargamentos al arquitecto George Washington Smith, de Santa Bárbara.

10-IV-1925

AB-JM. Ofrece diversas piezas toledanas, algunas procedentes del palacio de Fuen-salida; código PLATERESQUE. También un techo hispano-morisco con elementos cerámicos en el centro. Código TILECEIL, y el precio 44.000 pesetas.

Finalmente ofrece 12 tapices de Bruselas.

16-VI-1925

AB-JM. Cuenta que ha estado muy ocupado durante el último mes, ya que ha recibido a numerosos clientes de Florida y California. Ha recibido 2.510 dólares por el pago de «Plateresque». Está tras la pista de un claustro del siglo XIII, cuya exportación no presentará problemas.

23-VI-1925

AB-JM. «Mañana visitaré un pequeño y bello claustro románico, del cual os he hablado recientemente. Es parte de un importante monasterio, ahora perdido en una oscura y desolada región.»

4-VII-1925

AB-JM. Cuenta su viaje de tres días y el reconocimiento del claustro de Sacramenia. Hace una descripción del monasterio e indica que envía fotografías; «el precio de claustro y capítulo será de 35.000 \$, cantidad ridícula comparada con los 600.000 \$ que recientemente ha pagado el Metropolitan por el claustro de George Barnard». Pide respuesta inmediata.

23-VII-1925

JM-Stapley. Telegrama: «Compre claustro y capítulo completo. ¿Aconseja Vd. comprar el resto del edificio? Búsquenos otros claustros» (K. L.).

27-VII-1925

JM-Stapley. Telegrama: «Incluya bóvedas».

18-VIII-1925

JM-AB. Necesita un edificio para reconstruir en Los Angeles como casa propia de Hearst («con cambios, por supuesto»). «Debe tener patio, portada, cornisas, etc., algo que Vd. pueda conseguir con su imaginación; se pagará lo que sea necesario, pero debe ser bello...» (K. L.). Indica que también vale un claustro.

25-VIII-1925

JM-AB. Ha cursado 10.000 dólares para la compra del claustro. El señor Hearst está proyectando la construcción de un museo para la Universidad de California y el claustro será, probablemente, incluido en esta idea.

13-IX-1925

AB-JM. Telegrama indicando que el propietario del monasterio exige la compra total del edificio. Precisa 20.000 dólares más.

25-IX-1925

AB-JM. «El viejo monasterio de Sacramenia es nuestro.» Al día siguiente comenzará con los dibujos, planos y trabajos previos a la demolición. (A continuación se sucede una intensa correspondencia referente toda ella a la operación Sacramenia y que no consideramos necesario reseñar en este resumen.)

5-XI-1925

AB-JM. 1.º Ofrece de nuevo la Casa de las Torres de Ubeda, referenciada en su libro *Provincial Houses in Spain*, láminas 37 y 38. Su precio es 40.000 dólares, pero se puede quedar en 30.000 dólares; es Monumento Provincial y su referencia «UBEDA».

2.º Ofrece el Palacio de Peñaranda de Duero, referenciado en *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*, chapter IV, y en *Spanish Interiors and Furniture*, lámina 160. Es propiedad del Duque de Alba y costará 100.000 dólares. Su referencia, PEÑARANDA.

3.º Un palacio del siglo XVII procedente de la provincia de Cádiz, precio 35.000 dólares y su referencia CADIZ.

4.º Palacio plateresco de la provincia de León (hay fotografías), que no tendrá problemas de exportación; no puede adelantar precio, y su referencia es LEON.

5.º Cuenta el deseo de Schulz por deshacerse de la casa de la Infanta (entonces en París desde 1910) (?), y fija su precio en 500.000 dólares. Referencia, STUCCO.

6.º Ofrece un abrevadero de carácter barroco TROUGH FOUNTAIN (hay fotografía) por 1.250 dólares.

7.º Una sillería de coro (sin referencia) de 90 pies de desarrollo y por 4.000 dólares neto.

11-XI-1925

AB-WRH. Carta directa a Hearst aclarando detalles sobre PEÑARANDA y CLOISTER (Sacramenia).

26-XII-1925

AB-JM. Felicita las Pascuas y aprovecha para ofertar una chimenea gótica (*Spanish Interiors and Furniture*, vol. II, p. 119) y una sillería gótica de coro de un monasterio de Castilla, sin indicar más.

12-I-1926

AB-WRH. Ofrece otro monasterio cisterciense siglo XIII y la galería superior del claustro de Sacramenia «CISTURCIAN».

2-III-1926

AB-JM. Ofrece techo mudéjar de 21 pies en cuadrado por 3.000 dólares. Referencia, MUDEJAR CEILING.

5-III-1926

JM-AB. Mr. Hearst no quiere más piezas cistercienses, quiere algo más rico en ornamentación para la casa de invierno que se va a hacer en Los Angeles.

12-IV-1926

Telegrama de Hearst solicitando más techos y aceptando otros ofertados con anterioridad. Byne contesta al día siguiente ofreciendo uno en 5.500 dólares.

27-IV-1926

Telegrama de Hearst aceptando MUDEJAR, pero solicitando una rebaja en el precio.

24-VI-1926

AB-WRH. Comenta las dificultades que se pueden presentar al desmontar el techo de la iglesia del monasterio de Almagro, por su gran tamaño. Ofrece varios techos de Sevilla.

17-IX-1926

AB-WRH. Dice que el 10 de julio fue ingresado en el Hospital Americano de París para ser operado de apendicitis y ha permanecido en el sanatorio durante dos

meses. Ha abandonado el proyecto de Almagro. Habla de SEVILLA CEILING 10.000 dólares y GRANADA CEILING 9.500 dólares.

16-III-1927.

J. Willicombe-JM. Le indica que Hearst le manda el catálogo *Spanish Art* referente a la venta de la colección Almenas, en Nueva York.

18-III-1927

JM-J. Willicombe. Le da las gracias por el envío de un catálogo de Byne (B. L.).

18-IV-1927

AB-JM. Se lamenta de que Hearst no comprara años atrás la colección Almenas. Ha embarcado dos artesanados, uno árabe y otro plateresco. Ofrece una fina reja.

18-VI-1927

AB-JM. Ofrece PALENCIA CEILING, plateresco (?).

6-IX-1927

AB-JM. Ha comprado para Hearst «PAINTED GOTHIC CEILING» de 40 × 20 pies.

19-IX-1927

AB-WRH. Oferta otro techo denominado «MUDEJAR CEILING», fechado en 1410 y de 13 × 20 pies; precio, 6.000 dólares.

11-X-1927

Telegrama de Hearst ordenando la compra de «Mudéjar» y pidiendo alguna reja o claustro.

15-X-1927

AB-JM. Oferta una sillería de coro gótica del norte de España; posiblemente se trata de la de la Catedral de Seo de Urgel, hoy en San Simeón.

17-II-1928

AB-JM. Ha recibido un telegrama de J. M. interesándose por la «gran reja», pero «por el momento es imposible su compra, mientras el actual obispo esté en el poder, y esperar a que se muera es largo para su negocio».

10-X-1928

AB-JM. Interesante carta en la que, entre otras cosas, ofrece ALMAGRO CEILING \*, techo procedente del Monasterio de San Francisco en Almagro, y otro techo mudéjar procedente de un palacio de Tarazona, TARAZONA CEILING. Tiene en expectativa una fuente que estuvo situada en la plaza de San Fernando en Sevilla, pero que fue retirada por orden de José Bonaparte (hoy está en San Simeón). Habla del fracaso de una operación de compra de una reja de Palencia (procedía del convento de San Francisco y hoy está en paradero desconocido); esta reja no fue aceptada por Hearst, ya que parte de ella era de madera (hay un estupendo dibujo de Byne). Ofrece otra reja procedente de la catedral de Oviedo, toda ella de hierro, retirada del coro y almacenada en una capilla.

Se ofrece para hacer una reproducción exacta del techo de Sta. María del Tránsito (ya lo tiene dibujado), así como de las yeserías de la Alhambra, que serían algo único en América.

5-XI-1928

AB-JM. Oferta las siguientes cosas:

- TEMPIETTO, templete y fuente rodeada de estatuas de mármol representando las cuatro parte del mundo. 6.500 dólares (procedente del sur de España).
- WAINSCOT, zócalo de madera plateresco, procedente de un palacio sevillano. 4.000 dólares.
- FRANCIS, techo de 23 pies en cuadrado, procedente de la habitación donde estuvo prisionero Francisco I en España. No indica origen, pero nosotros lo

---

\* Almagro Ceiling ha sido recientemente reconstruido en Monterrey, México. Estuvo almacenado en el Bronx desde 1928 hasta 1941, en que fue vendido durante la liquidación de las colecciones de Hearst. Ver artículo de Logan Wagner en *Fine Newtown C. T. Homebuilding*, número 26, abril-mayo 1985, pp. 43-45.

hemos identificado como procedente de Illescas, y hoy se encuentra en el Museo de los Cloisters de N. Y., en la llamada «Spanish room». 10.800 dólares.

— SAHAGUN, extraordinario techo plano de 35 × 104 pies, procedente del refectorio del convento. Siglo XVI y precio 17.000 dólares.

4-XII-1928

AB-WRH. Ofrece PLATERESQUE FRIEZE, friso procedente de Burgos, en piedra. 1.500 dólares.

28-II-1929

AB-JM. Ha enviado el friso plateresco; ha estado muy ocupado preparando varias salas para las Exposiciones Españolas de Sevilla y Barcelona.

25-III-1929

AB-JM. Ofrece MAJORCAN STAIR, que corresponde al patio del palacio de Ayamans en Palma. Precio, 9.000 dólares.

19-IV-1929

AB-JM. Oferta siete techos de diversas características y dimensiones, pero sin indicar procedencia.

21-IV-1929

AB-JM. Ofrece PETERSTALLS, conjunto de 47 sitaliales procedente de un viejo monasterio de la provincia de León, con los escudos de D. Pedro el Cruel y Doña María de Padilla. 22.000 dólares. Seguramente procedente del Monasterio de Carracedo.

25-IV-1929

Telegrama de AB ofertando reja de 50 pies por 48, en 17.000 dólares. Urge su venta. Se trata de la reja de la catedral de Valladolid, que hoy está en el Metropolitan Museum de N. Y.

Su compra le ocasionó no pocos disgustos a Hearst, que no sabía qué hacer con semejante armatoste metido en una casa.

31-V-1929

AB-WRH. Ofrece diversas estancias y elementos del Castillo de Benavente, ya desmantelado y en su almacén de Madrid. El precio es de 28.000 dólares. Referencia, BENAVENTE.

15-VI-1929

AB-WRH. Habla del desmontaje de SAHAGUN CEILING, ofertado el 5 de noviembre de 1928 y aceptado en telegrama de Julia Morgan el 26 de abril del 29.

23-VI-1929

Cable de Hearst aceptando compra del castillo de Benavente.

14-VII-1929

AB-WRH. Ofrece los siguientes artículos:

- PALMA, pareja de artesonados procedentes del palacio de Ayamans, ya comprado por Hearst. Precio, 6.000 dólares; la pareja es del siglo XVI.
- SALAMANCA. Artesonado tronco piramidal de 18 pies de lado, del siglo XV, policromado, con un precio de 8.000 dólares.
- TORO. Techo extraordinariamente fino de 18 pies en cuadrado, del siglo XV, y su precio 8.500 dólares.
- TOLEDO. Pequeño techo de 9 × 17 pies, muy elegante, con preciosas ménsulas, siglo XV, 5.250 dólares.
- TARAZONA. Artesonado de 16 × 19 pies, decorado con las armas de «Cisnero» (suponemos Cisneros), siglo XV, y precio 5.000 dólares.

Todas estas piezas fueron compradas por Hearst, si bien su localización es dispersa.

12-IX-1929

AB-WRH. Habla del patio de la Infanta, que tiene M. Schulz en París (lo compró en 1904), y que Hearst quiere comprar, pero también está interesado el Museo de Pennsylvania.

12-X-1929

AB-WRH. Anuncia un próximo viaje a USA para finales de noviembre, y visitará California en enero. Incluye un balance económico de las últimas compras, entre las que figuran las siguientes: reja de Valladolid, 17.000 dólares; techo de Sahagún, 17.000 dólares; patio y escalera de Mallorca, 9.000 dólares; castillo de Benavente, 28.000 dólares.

Durante su viaje por EE. UU. Byne escribe varias cartas a Julia Morgan, en las que no deja de ofrecer nuevas o antiguas piezas, mejorando siempre el precio. Visita San Simeón a finales de enero de 1930, y según confesará en posteriores epístolas, quedó profundamente desilusionado ante el resultado de la utilización de las piezas que él había enviado y, en general, con el producto que Hearst y Miss Morgan estaban elaborando.

9-II-1930

AB-WRH. Carta posiblemente desde San Francisco en la que, de acuerdo con la conversación de esa tarde mantenida con Hearst, le ofrece lo siguiente:

1. Cama española con dosel, fechada en 1576, su precio de mercado 2.500 dólares, pero la deja en 1.800.
2. Retrato de dama, de cuerpo entero, por Sánchez Coello, que rebaja de 3.000 a 2.000 dólares.
3. Friso pintado en lienzo, de 78 pies de largo, siglo XVI. Precio original, 7.000 dólares, ahora lo deja en 4.500 (posiblemente es el procedente del palacio Ferrandel de Palma de Mallorca).
4. Techo de madera (extraordinario) tallado y pintado, 18 x 25 pies, siglo XV. Marcado en 18.000 dólares, lo deja en 14.500 dólares.
5. 1.500 yardas de damasco que ha comprado a la catedral de Santiago, para tapizar el teatro de San Simeón.

1-III-1930

AB-JM. Carta desde N. Y. en la que comunica que saldrán para España el día 5, esperando estar en Madrid el 15.

19-III-1930.

AB-WRH. En esta carta menciona por primera vez el convento de San Benito de Alcántara, lo que denomina «Palacio de los Caballeros de Alcántara».

26-III-1930

AB-WRH. Ofrece un techo procedente de campos (?) de 4.500 pies cuadrados, con el que se puede cubrir un «sinfín de habitaciones». Precio, 15.000 dólares y referencia CAMPOS.

31-III-1930

AB-WRH. Ofrece una sillería de coro, ya ofertada en 1926 en 15.000 dólares. Todavía es propiedad de la Iglesia de Madrid, que mantiene su oferta: Referencia, RENAISSANCE STALLS, precio 12.500 dólares.

2-IV-1930

AB-WRH. Ofrece dos piezas góticas procedentes del Castillo de Benavente. STONEARCH, del siglo xv, por 2.500 dólares, y CORBELS, pareja de ménsulas en piedra del siglo xiv por 400 dólares.

4-IV-1930

AB-WRH. Ofrece GOTHSTALLS, sillería gótica de coro de un convento de monjas de clausura que no identifica. Consta de 31 siales en el piso superior y 28 en el inferior, ricamente labrados con cresterías y escudos de la orden dominicana, de un obispo y de Castilla. Su precio, 25.000 dólares. «Es lo único que queda en España susceptible de compra.»

Comenta cómo en 1927 le ofreció por 65.000 dólares la sillería de Celanova, que luego fue trasladada a la catedral de Orense y ya no está a la venta. También que más tarde le ofreció otra sillería de Logroño por 25.000 dólares, la cual fue luego vendida en París en un precio superior. De esta sillería hemos encontrado en C. W. Post Center unos interesantes dibujos de la mano de Byne.

GOTHSTALLS sería comprado por orden W. R. H. de 28-IV-30.

7-IV-1930

AB-WRH. Ofrece OLDCHURCH, iglesia románica del siglo XIII, procedente del Pirineo y que está desmontada y almacenada en el puerto de Barcelona. Su precio, 10.000 dólares.

17-IV-1930

AB-WRH. Ha recibido un telegrama de Hearst pidiendo que compre CAMPOS (12.000 dólares) y le envíe CORBELS. Ha realizado un «duro viaje» por la frontera con Portugal y ha hecho una toma de datos del «arruinado Castillo de Alcántara mencionado en mi carta de 19 de marzo». K. L.

19-IV-1930

AB-WRH. Oferta SOLISSTONE (400 dólares), ventana plateresca procedente del palacio de los Solís (?) en Salamanca. También SEVENCORBELS, por 250 dólares, conjunto de siete ménsulas de piedra del siglo xv, de las que no indica procedencia. K. L.

Comunica que está preparando los dibujos del «Castillo de los Caballeros Templarios de Alcántara», el cual ofrece «interesante material». K. L.

23-IV-1930

AB-WRH. Larga e interesante carta en la que hace una completa descripción de «ALCANTARA» y se lo ofrece, en parte, por un total de 64.000 dólares. Envía fotos y dibujos. K. L.

30-IV-1930

AB-WRH. Le ofrece IRONGRILLE, reja de la que no indica procedencia, sólo que es del siglo xvi y que su precio ha bajado de 15.000 dólares en noviembre a 12.000 dólares ahora. Urge su posible compra. K. L.

8-V-1930

AB-WRH. Habla de Alcántara y oferta un nuevo techo de labor de lazo de 10 x 16 pies y por 2.500 dólares. Referencia FLATCEIL. K. L.

18-V-1930

AB-WRH. Envía una oferta de lienzos y bordados de los siglos xvii y xviii por un importe total de 2.470 dólares con un descuento del 10 por 100.

20-V-1930

JM-AB. Comunica que va a construir un nuevo castillo en Wyntoon, en sustitución del que ha sido destruido por un incendio y es su intención emplear en él las piedras, bóvedas, claustros, sillerías, la inmensa reja, etc., enviadas, en un extraordinario proyecto.

20-V-1930

AB-WRH. Le envía una relación de las piezas compradas entre el 9 de febrero y el 19 de mayo, que suman un total de 137.133 dólares, cantidad superior al millón de pesetas del momento.

23-V-1930

AB-WRH. Hace la oferta de BAROQUEPORT, portada barroca, posiblemente andaluza, por 2.500 dólares.

9-VI-1930

AB-WRH. Le oferta un nuevo techo toledano de medidas 16 x 24, igual al que vendió un año atrás. Su nombre clave, TOLEDO CEIL, como el anterior, y su precio, 8.500 dólares.

2-VII-1930

AB-WRH. Le oferta el patio del Palacio de Juan Pizarro referenciado al «Catálogo Monumental de la provincia de Cáceres» por Mérida, vol. II, pág. 373, y cuyo autor fue Francisco Becerra (Byne transcribe Bercera). Referencia RENPAT y su precio 35.000 dólares. K. L.

18-VII-1930

AB-WRH. Se lamenta de que el Palacio de Pizarro «ha sido recientemente declarado Monumento Nacional y en estas circunstancias debe de ser considerado fuera de mercado». «Tenemos un perfecto maniático como ministro de Bellas Artes, que va recorriendo el país declarando cada cosa monumento nacional, lo cual es una equivocación, pues el país no tiene dinero para mantener todos estos edificios...»

Finalmente le ofrece dos artesonados en madera de pino de 19 x 40 pies uno y 16 x 19 pies el otro. El precio por los dos es de 20.000 dólares y la referencia CARVEDCEIL. K. L.

29-IX-1930

AB-WRH. Le recuerda algunas ofertas anteriores a las que no ha tenido contestación, aprovechando la ocasión para anunciar una sustanciosa rebaja en todos ellos, así como para recordarle que tiene un descubierto de 17.000 dólares.

3-X-1930

AB-WRH. DOMICALCEIL, techo en forma de cúpula que refiere a su libro «Decorated Wooden Ceiling in Spain», lámina LVI (izquierda). Precio 6.500 dólares; ya está desmontado y listo para embarcar.

6-X-1930

AB-WRH. Le ofrece una fachada gótica, procedente de Arcos de la Frontera, de 24 pies de largo por 16.500 dólares (GOTHEFACADE) y una portada (o fachada, no queda claro) procedente de Ronda por 9.000 dólares (RENFACADE).

23-X-1930

AB-WRH. Comunica que está tratando de comprar un monasterio y que cree no habrá problemas.

26-X-1930

AB-WRH. Le ofrece dos techos pintados que ha comprado en un castillo cerca de Palencia, ambos del siglo xv: LONGCEIL, de 102 pies de largo por 17.000 dólares y CASTLECEIL de 28 pies por 11.000 dólares. Anuncia que el próximo mes vendrá Loewi de Venecia, con el cual tiene también tratos comerciales, y no quiere que se lleve algo que pueda necesitar el señor Hearst.

7-XII-1930

AB-JM. Carta en la que describe su presunta primera visita a Ovila; en días siguientes envía fotos y planos que son aceptados de inmediato por Hearst. La operación fue denominada MOUNTOLIVE.

11-XII-1930

AB-WRH. Le envía una relación de compras realizadas desde el 9 de febrero y el estado de cuentas. En esta relación aparecen algunas piezas que no hemos reseñado

por no aparecer en la correspondencia que hemos consultado: REJA DE HIERRO de Navarra, fechada en 1572, precio 12.000 dólares (28 de junio); techo morisco STALACTITE, siglo XVI, 18 x 18 pies, comprado el 1 de junio por 4.000 dólares; juego de 200 azulejos dorados, MOTIF, de 10 x 10 pulgadas, siglo XVI. Comprado el 1 de junio por 1.650 dólares. Longceil y Castleceil fueron comprados en 12.000 y 10.000 dólares, respectivamente. El balance total es favorable a Byne en 32.783 dólares (K. L.).

16-XII-1930

AB-JM. Contesta a un telegrama de J. M. en el que se interesa por ROMPORT, si está disponible, y pregunta precio. Byne contesta que se lo puede dejar, en plan de favor, por 35.000 dólares y que detrás de él está Brummer de N. Y.

20-XII-1930

Telegrama de WRH a Byne interesándose por ALCANTARA (ver texto de este trabajo).

29-XII-1930

AB-WRH. Le envía dibujos y fotografías de un techo hispano-árabe muy notable del siglo XIV procedente de Tordesillas; «es quizás el techo más importante que nunca he sometido a su atención». Referencia DORANCEIL. También incluye una ventana geminada procedente del mismo salón que el techo, habitación conocida como «Real Sala de audiencias» (?). El precio total es de 16.000 dólares. Ambas piezas son de su propiedad y están Madrid y el techo es el más antiguo que nunca ha comprado.

2-I-1931

WRH-JM. Se queja Hearst del poco cuidado de Byne en el embalaje de las piezas, y más habida cuenta de quien paga los gastos de este accesorio (B. L.).

13-I-1931

WHR-JM. Habla de la proyectada construcción de Wyntoon, que estima en dos millones de dólares o quizás más (B. L.).

21-I-1931

AB-WRH. Ofrece dos pequeños techos pintados del siglo xv: MUDCEIL, techo mudéjar de 17 × 22 pies. El segundo, de carácter gótico, proviene del palacio de los Mendoza en Toledo y tiene unas dimensiones de 19 × 26 pies y su referencia MENDOCEIL. Precio, 7.000 dólares.

Comienza la demolición de Ovila (K. L.).

Por estas fechas la mayor parte de la correspondencia se refiere a Ovila, correspondencia que ya hemos comentado en otro lugar, por lo que omitimos su referencia.

9-II-1931

AB-WRH. Ofrece TALLSTALLS, sillería de coro de Talavera del siglo xv, procedente del Convento de Ntra. Sra. del Carmen, por 18.500 dólares.

16-II-1931

AB-WRH. Le ofrece MEDIFRONT, fachada gótico-civil andaluza del siglo xv de 17 pies de ancho por 33 de alto, 10.000 dólares, gastos aparte.

9-III-1931

Walter Steilberg, ayudante de Julia Morgan, llega a Ovila para ayudar en los trabajos de desmontado. Permanecería en España hasta finales de mes.

3-VI-1931

El ex-monasterio de Sta. María de Ovila es declarado Monumento Nacional.

23-VI-1931

AB-WRH. Le ofrece una colección de 20 gárgolas en forma de león soportando un castillo. Referencia GARGOYLES y su precio, en Madrid, 12.500 dólares.

7-VII-1931

AB-WRH. Carta dirigida a Londres en la que le cuenta que acaba de desmontar un magnífico techo del refectorio del Convento de la Madre de Dios en Toledo, fundado en el siglo xv. Medidas, 103 × 19 pies. Su precio es 22.000 dólares y su referencia. SOVREIGNCEIL. Ya lo tiene en su almacén de Madrid.

9-VII-1931

AB-WRH. Carta en la que le ofrece una pila bautismal románica de cuatro pies de diámetro por 3.500 dólares. Referencia ROMFONT. También vuelve a ofertarle ROMPORT, ya mencionada en carta de 5 de noviembre de 1930. Se trata de una portada románica procedente de Burgos que ahora deja en 27.500 dólares, cuando el precio original era de 35.000 dólares.

19-VII-1931

AB-WRH. Se lamenta de las dificultades que está teniendo para sacar GARGOYLES del monasterio donde está, declarado monumento nacional. «El presente ministro de Bellas Artes parece dispuesto a declarar Monumento Nacional cada montón de arena».

24-VII-1931

AB-JM. Habla de que Hearst ha comprado ROMPORT y que ahora se interesa por FLATCEIL, ofertado el 8 de mayo de 1930. Dice que procede de un palacio de Guadalajara y que su precio ha bajado de 2.500 a 2.000 dólares. Comenta que los trabajos de Ovila están llegando a su fin.

25-X-1931

AB-WRH. Le ofrece FRIEZEBOARDS para completar los artesonados de Teruel vendidos en 1924 (suponemos se refiere a los de la Casa del Judío). Su precio, 3.500 dólares.

28-X-1931

JM-AB. Cuenta que ha visto en «de Young Museum» la exposición de textiles (bordados) de los Byne.

18-IV-1932

AB-WRH. Comunica que ha comenzado la demolición de las bóvedas de ALCANTARA, pero que necesita fondos y si no los consigue abandonará el proyecto (K. L.).

Durante estos meses se sucede una copiosísima correspondencia referente a Alcántara que no consideramos interesante reseñar aquí.

14-X-1932

WRH-JM. En esta carta habla Hearst de sus nuevos proyectos para San Simeón, concretamente de la construcción del ala N-E, para lo que hay que pedir a Byne más techos. No comprende que Byne haya abandonado los trabajos de Alcántara.

28-XI-1932

AB-JM. Comenta en su carta que en los últimos tiempos se ha abstenido de ofrecer nuevas piezas a Hearst, ya que se da cuenta de la difícil situación económica de América tras la Depresión. Comunica que tiene varios techos interesantes.

28-XI-1932

AB-WRH. Byne comunica que abandona definitivamente el proyecto ALCANTARA. A continuación ofrece las siguientes piezas: MEDIFRONT, LONGCEIL y BLAZONCEIL. (Ver amplia referencia de esta carta en el texto de este trabajo.)

10-VII-1933

AB-WRH. Ha recibido órdenes de compra de LONGCEIL y BLAZONCEIL, tiene ambos en su almacén de Sevilla y los embarcará en seguida.

29-VII-1933

AB-WRH. Le oferta PLATERFACADE, fachada del palacio del conde de Quinterías en Ubeda, obra de Diego de Siloé. Fue demolida hace diez años y cuidadosamente trasladada a Sevilla por un noble que pensaba reconstruirla en un proyectado palacio, pero ahora la República ha incautado sus bienes y está dispuesto a vender las piedras. Precio, 8.500 dólares.

19-V-1934

AB-WRH. Le envía fotos y dibujos «el más importante techo español que jamás he tenido ocasión de ofrecer a su atención». Se trata de un techo procedente del castillo de Curiel de los Ajos, del siglo XV, y tiene unas dimensiones de 19 x 21 pies. Su precio «mínimo», 16.500 dólares.

Este techo no fue comprado por Hearst; parte de él está actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (determinados paneles), pero el grueso del mismo está guardado en el Alcázar de Segovia desde 1969, estando prevista su inmediata recomposición en una de las salas Sur.

26-VII-1934

Carta de Byne desde Londres (Hotel Savoy) a Willicombe (secretario de Hearst) en la que alude a BLAZONCEIL, que al parecer está detenido en la aduana de los EE. UU., ya que consideran que es una obra moderna y no debe tener la consideración de «antigüedad» y, por consiguiente, estar exento de aranceles (K. L.).

13-X-1934

AB-JM. Ofrece varias cosas, algunas ya ofrecidas con anterioridad.

CURIOCEIL, techo de Curiel de los Ajos (ya lo hemos tratado).

CATHKINGCEIL, pequeño techo de finales del siglo XV procedente de una casa de Segovia (creemos que procede de la Casa de los Rueda, en la calle de Escuderos).

ARABTILECEIL, techo troncopiramidal procedente de un palacio de Utrera.

CAPITALARCH, arco románico del siglo XII con bellos capiteles tallados, procedente de la provincia de León.

MOSQUEMIDPOST, media portada original de la Mezquita de Córdoba; el tímpano está en el Museo Arqueológico.

MARBLECOLS, colección de 44 columnas de mármol con capiteles tallados y basas, de finales del siglo XVII.

STONETYMPANUM, tímpano gótico de principios del siglo XVI, de la ciudad de Segovia. El grupo escultórico, en arco de medio punto, representa un «descendimiento de la cruz» y es un raro y bello ejemplar. Su diámetro es de seis pies.

15-X-1934

Con esta fecha aparecen dos memorandums de piezas compradas por Hearst a Byne con fecha 11 de julio del 34. El primer lote por un importe total de 179.518,50 pesetas o 24.600 dólares, embarcado a bordo del «Cyrpia», comprende 8 bargueños, piezas de cerámica hispano-morisca, puertas, camas, escudos, alfombras, etc., e indica que fueron comprados por Byne a los siguientes anticuarios: E. Torres, Santo Domingo, 8, Madrid; A. Gómez, Santa Cruz, 1, Sevilla; J. Valenciano, Plaza Real, Barcelona; A. Sánchez, Santa Catalina, 3, Madrid.

El segundo lote, por un importe de 153.738,50 pesetas o 21.000 dólares, figura como enviado en el barco «Navemar» y contiene los siguientes artículos: 4044 STONETYMPANUM, en tres piezas, comprado a Gil Jiménez de Segovia el 11-XII-1928 en 5.000 dólares; 4199 colección de 44 columnas de mármol MARBLECOLS, procedentes del palacio de Miranda en Sevilla. Su precio, 35.000 pesetas; 4192

CATHKINGCEIL, techo pintado procedente del «Castillo de la Luna en Segovia». Precio, 23.000 pesetas y comprado a E. Torres; 4198 ARABTILECEIL, techo de madera con azulejos decorados, siglo XVI y precio 24.000 pesetas. Procede de un palacio desmantelado en Utrera y comprado a A. Gómez Castillo, Plaza de Sta. Cruz, número 1, Sevilla, el 11 de junio de 1934 (K. L.).

22-X-1934

Encontramos una factura de la Casa Garrouste del envío a bordo del «Navemar» de 124 cajas conteniendo el tímpano de piedra y las columnas arriba mencionadas. El transporte se hace desde Dos Hermanas a Sevilla y desde aquí a San Francisco. Esto nos da pie para suponer que Byne tendría su almacén sevillano en Dos Hermanas (K. L.).

26-X-1934

JM-WRH. Enviándole factura de la Casa Garrouste por 3.680 dólares, correspondiente a un envío de Byne conteniendo principalmente alfombras y porcelana, a bordo del barco «Ingria». Envío de 26 de septiembre del 34.

1-XI-1934

AB-JM. Da cuenta de determinados embarques de piezas (sin mencionar su procedencia) y de las deudas que tiene Hearst contraídas con la Casa Garrouste. Justifica lo caro que es enviar piezas al extranjero y más teniendo en cuenta que «la Ley española prohíbe la exportación de ningún objeto de arte» (K. L.).

5-XII-1934

AB-WRH. Habla una vez más del tema de ALCANTARA y de que lleva perdidos 18.000 dólares en la aventura. Comenta que Hearst ha estado en España durante el verano. Dice que ya ha ofertado el convento al Gobierno, pero que sólo le dan 12.000 dólares por él.

29-IV-1935

AB-WRH. Cuenta que va a ser demolido el «Old Convent of la Santa Fe» de Toledo para construir la sucursal del Banco de España. Tiene amistad con el derri-

bista y le ha comprado diferentes piezas, de las cuales envía fotografías con precio y dimensiones en el reverso. «Particularmente interesante es el techo que cubre el refectorio, de grandes dimensiones y fechado en el siglo XV.»

Hasta aquí el extracto de la correspondencia de Byne que hemos conseguido localizar. En conjunto hemos consultado unas 400 cartas referentes todas ellas a tan sólo un cliente, y aun así consideramos que gran parte de la correspondencia relativa a las adquisiciones de Hearst se ha perdido o no hemos logrado su localización.

## LAS PUBLICACIONES DE BYNE Y OTROS TRABAJOS

Tras la lectura de las páginas anteriores cualquier persona puede pensar que todo lo referente a Arthur Byne tuvo un carácter negativo, y, ciertamente, la realidad no es así, al menos exactamente, ya que su obra gráfica y bibliográfica es de indudable interés. El interés es doble, ya que por un lado nos ha dejado una importantísima y extensa colección de fotografías y dibujos de elementos y piezas hoy desaparecidos o alterados; por otro lado, su obra, que tuvo una gran difusión en América, sirvió para dar a conocer en los EE. UU. la arquitectura y el arte españoles hasta entonces prácticamente ignorados o distorsionados.

Byne fue prolífico publicista, tanto de libros como de artículos en revistas, pero, como ya hemos reseñado, gran parte de este trabajo corresponde a la señora Byne, Mildred Stapley, quien era la que escribía los textos; a Byne le corresponde exclusivamente la autoría de las fotos y los dibujos, y aun así en numerosas ocasiones las fotos proceden de otros archivos o autores y los dibujos están calcados de las láminas de la serie "Monumentos Arquitectónicos de España". Pero esto era algo que en Estados Unidos no se notaba y en España tampoco, ante la escasa difusión de su obra, toda ella escrita en lengua inglesa.

Buen número de sus libros poseen un cierto carácter espectacular, editados en gran formato, con magnífico papel y breves textos en letra desmesuradamente grande; los dibujos en estos casos son de gran calidad y tremendamente expresivos, con un marcado sentido arquitectónico y constructivo. Las fotos son igualmente muy buenas y estupendamente reproducidas en hueco. La impresión es a una sola cara, lo que, unido al grueso del papel, convierte un pequeño folleto en una lujosa publicación para bibliófilos.

Las obras editadas en cuarta y en octava son de menor espectacularidad, casi sólo modestas publicaciones, pero de mayor interés histórico y artístico.

Pasemos brevemente revista a estas publicaciones ordenándolas cronológicamente de acuerdo con la fecha de impresión.

1. REJERIA OF THE SPANISH RENAISSANCE. A collection of photographs and measured drawings with descriptive text by ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. The Hispanic Society of America. New York, 1914.

Libro en gran formato impreso a una sola cara con 103 páginas numeradas en árabe más ocho en romana al principio. Carece de índice. Contiene fotografías de rejas de catedrales españolas, de un monasterio y dos palacios: Pamplona, Barcelona, Sigüenza, Salamanca, Granada, Sevilla, Plasencia, Burgos y Toledo. Los dibujos se refieren a rejas de las catedrales de Sigüenza, Burgos, Segovia, Cuenca, Sevilla (con estupendos detalles y secciones de la reja del coro) y Toledo. Todos los dibujos son estupendos e indudablemente lo más interesante del libro.

2. SPANISH IRON WORK. By ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. The Hispanic Society of America. 1915.

Libro en octava deficientemente impreso; los dibujos y aguadas al estar reproducidos muy reducidos pierden calidad y expresividad. En total hay 158 ilustraciones, comprendiendo fotografías y dibujos. Estos son muy interesantes, y aparentemente todos originales de Byne. Contiene detalles de cerrajería, llaves, guarniciones, candelabros, etc., ciertamente sugerentes.

Al final del libro se incluye el catálogo de las piezas de hierro que posee en su colección la Hispanic Society de Nueva York, con un total de 180.

3. SPANISH ARCHITECTURE OF THE SIXTEENTH CENTURY. Publications of the Hispanic Society of America, No. 109. A general view of the Plateresque and Herrera Styles. By ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. Corresponding members of the Hispanic Society of America. Authors of *Rejería of the Spanish Renaissance* and *Spanish Ironwork*. G. P. Putnam's Sons. New York and London. The Knickerboker Press. 1917.

Libro en cuarta con 436 páginas, incluyendo índice (mixto, toponímico y onomástico) más veintidós numeradas en romana con prefacio, capitulación y láminas, colocadas al principio.

El prefacio está firmado con las iniciales M. S. B., que corresponden a Mildred, y junto a la firma aparece la reseña 5 Villanueva. Madrid. June 1916.

Es el libro más interesante de todos en el aspecto histórico y descriptivo. Consta de 14 capítulos, cuyo enunciado en castellano es el siguiente:

- Cap. I. Toledo y la obra de Enrique Egas.
- » II. Covarrubias y los monumentos en Alcalá.
- » III. La Escuela de Francisco de Colonia en Burgos.
- » IV. La arquitectura doméstica y el palacio de Peñaranda.
- » V. Salamanca.
- » VI. Obras aisladas en Castilla y Extremadura.
- » VII. Sevilla y la obra de Diego de Riaño.
- » VIII. La casa sevillana y los monumentos de Osuna.
- » IX. Granada y la obra de Diego de Siloe.
- » X. El palacio real de Granada y la obra provincial.
- » XI. Zaragoza y la provincia de Aragón.
- » XII. Viejos palacios de Palma de Mallorca.
- » XIII. La influencia de Felipe II.
- » XIV. Juan de Herrera y el final de la centuria.

En cuanto a la aportación gráfica (dibujada) de Byne a esta obra, hemos de reseñar:

- En la pag. 19, sección de la escalera del Hospital de la Santa Cruz de Toledo, un buen dibujo, pero que suponemos copiado.
- Pág. 25. Alzado del Hospital Real de Santiago de Compostela. Dibujo regular.
- Pág. 59. Puerta del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, calcado de la correspondiente lámina de la serie «Monumentos Arquitectónicos de España». Dibujo tosco y de baja calidad.
- Pág. 61. Sección a través de la escalera del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Al igual que el anterior, calcado de la misma colección.
- Pág. 65, lám. XIII. Dibujos con ornamentaciones de las pilastras del mismo palacio que anteriormente. Los dibujos son bastante flojos.

- Pág. 69, lám. XIV. Alzado de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. También calcado.
- Pág. 99. Sección de la escalera del palacio de Miranda en Burgos. Lámina interesante y bien dibujada.
- Pág. 110, figura 35. Planta del palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero. Bien realizado el dibujo, que viene acompañado de excelentes e interesantes fotos.
- Pág. 123, lám. XXIII. Ventana con yeserías del mencionado palacio. Buen dibujo.
- Pág. 147, lám. XXVIII. Alzado reconstruido de la Casa de la Salina, en Salamanca.
- Pág. 151, lám. XXIX. Alzado de la Casa de las Muertes, de Salamanca. El documento tiene interés aun cuando el original (aguada o acuarela) es ciertamente flojo.
- Pág. 201. Acuarela de casa en Cuenca. Deficiente original y peor reproducción.
- Pág. 219, lám. XLII. Alzado de ventana del Consistorio de Sevilla. Está calcado de la repetida colección de los Monumentos Arquitectónicos de España.
- Pág. 251. Planta (original coloreado) de la casa del Duque de Alba en Sevilla (interesante).
- Pág. 275, lám. LIV. Dibujo de la tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada. Dibujo flojo y seguramente calcado.
- Pág. 347, lám. LXVI. Cornisa de pino rojo de la Lonja de Zaragoza. Regular original en acuarela.
- Pág. 351, lám. LXVII. Cornisa de madera y fachada de la Real Maestranza de Zaragoza. Buen original y bien reproducido.
- Pág. 355, lám. LXVIII. Audiencia de Zaragoza; originalmente palacio de la familia Lima. Buen dibujo.
- Pág. 359, fig. 116. Pequeño palacio en ladrillo en la calle Mayor de Zaragoza. Interesante alzado y buen dibujo.
- Pág. 360, fig. 117. Detalle de la cornisa de madera de la Audiencia de Huesca. Buen dibujo.

- Pág. 375, fig. 122. Plantas del palacio Vivot en Palma de Mallorca.
- Pág. 377, lám. LXXII. Alzado de la Casa Palmer, en Palma de Mallorca (acuarela).
- Pág. 381, fig. 125. Detalles del patio de la Casa Oleza en Palma.
- Pág. 383, lám. LXXIII. Cornisa de la Casa Consistorial de Palma de Mallorca. Buen dibujo.

Como se desprende de este análisis de las ilustraciones, gran parte de ellas no son originales de Byne, sino que están copiadas y aun calcadas de obras anteriores. Algo similar ocurre con las fotografías; a pesar de que en la primera página del libro se especifica que las 80 láminas y las 140 ilustraciones del texto son de dibujos y fotografías de Arthur Byne, estimamos que buen número de fotos son de otros autores y archivos, concretamente de Mas, Moreno y Laurent.

El ejemplar por nosotros consultado, propiedad de la Escuela de Arquitectura de Madrid, lleva un sello que dice: «Adquirido en la testamentaría de M. y A. Byne por P. Muguruza Otaño en septiembre de 1943».

4. DECORATED WOODEN CEILINGS IN SPAIN. A collections of photographs and measured drawings with descriptive text. By ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. Corresponding Members of The Hispanic Society of America. G. D. Putnam's Sons. New York, London. 1920.

Es ésta la obra de Byne que posee mejores dibujos y casi todos son originales suyos. Está editada en gran formato e igualmente las fotografías son de gran calidad. Destacamos las siguientes planchas:

- Lám. II. En color, referente al Monasterio de Silos.
- Lám. VIII. Dibujo en color del techo del claustro de Montesión, en Barcelona.
- Lám. XV. Estupendos dibujos en color con planta y secciones de la capilla de Santa Agueda, en Barcelona.
- Lám. XVI. Dibujos y perspectivas de Vich y Daroca.
- Lám. XVII. Planta y secciones en color de la capilla del castillo de los Rocaverde, en Perelada (buenos dibujos).

- Lám. XXVIII. Reconstrucción hipotética y no muy acertada de la techumbre de San Millán de Segovia.
- Lám. XXXII. Fotos de diversos fragmentos de techos de Córdoba, Toledo y Cifuentes. Debían ser piezas compradas por Byne, que más tarde vendió a Hearst.
- Lám. XXXIV. Interesantísima fotografía de la Sala Conciliar del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (hoy desaparecida).
- Lám. XLIV. Sección de la escalera del palacio de Alcalá; está calcada de Monumentos Arquitectónicos de España.

Simultáneamente con esta obra publicó un pequeño manual en octava, complemento del anterior, y que es el que sigue.

5. DECORATED WOODEN CEILINGS IN SPAIN. By ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. The Hispanic Society of America. G. P. Putnam's Sons. New York and London. 1920.

Es una elemental obra de carácter divulgativo con escasas fotografías y unos cuantos dibujos de carácter constructivo que tienen indudable interés. Consta de 112 páginas (en octava) de texto y figuras, precedidas de otras doce numeradas en romana con la introducción y los índices. En la página XII se especifica que «simultáneamente con este volumen, The Hispanic Society of America publica un álbum de láminas de los mismos autores conteniendo representativos ejemplos, tanto de la estructura como de la decoración, de los techos españoles».

6. SPANISH INTERIORS AND FURNITURE. Photographs, Drawings and text by ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. Of the Hispanic Society of America. William Helburn Inc. 15 East 55 Street. New York.

Esta obra se publicó en dos volúmenes, en folio, el primero en 1921 y el segundo en 1922. En 1925 se hizo una nueva edición en tres volúmenes, con diferentes cambios con relación a la primera impresión, si bien se mantiene inalterable el número de láminas, que es de 300. De esta publicación en tres volúmenes se hizo una segunda impresión en 1928 (julio) idéntica a la de 1925.

La obra no tiene mayor interés que algunos dibujos de carácter constructivo o decorativo de la mano de Byne; el texto es prácticamente inexistente y el resto es una colección de fotografías, ordenadas por temas, de interiores de viviendas y de mobiliario de todo tipo. Es, descaradamente, tan sólo un *catálogo* destinado a los coleccionistas americanos, de las piezas de posible obtención en el mercado español (por supuesto, para ser suministradas por Byne). Hay fotos del interior de la casa de Byne y de la colección de Almenas.

Algunas fotografías tienen hoy día un indudable valor documental al tratarse de interiores de viviendas desaparecidas o de piezas en paradero desconocido.

En 1958 se realizaron en México dos nuevas ediciones de esta obra con textos y pies de ilustraciones en castellano bajo el título *Repertorio de muebles e interiores españoles (siglos XV a XVIII)* por la Editorial Grijalbo, S. A. La reproducción de fotos y dibujos es muy deficiente, ya que está hecha en base a las ediciones anteriores y no a partir de originales. Editado en folio como todas las otras ediciones.

7. PROVINCIAL HOUSES IN SPAIN. ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. *Corresponding Members of the Hispanic Society of America*. 1925. William Helburn Inc. New York.

Editada en formato folio, no es sino una colección de fotografías y algunos dibujos, agrupados geográficamente. Contiene las siguientes secciones:

- ANDALUCIA, láminas 1 a 64.
- CASTILLA LA VIEJA y CASTILLA LA NUEVA, láminas 65 a 101.
- CATALUÑA, VALENCIA, ARAGON, láminas 102-152.
- ISLA DE MALLORCA, láminas 153-177.
- LAS PROVINCIAS DEL NORTE, láminas 178-190.

La colección de fotografías es estupenda, pero la calidad de los dibujos deja bastante que desear y muchos de ellos los habíamos visto en anteriores publicaciones; quizás los más interesantes son los relativos a jardines: Generalife, Casa de las Dueñas de Sevilla, Casa de Pilatos, etc. Repite los referentes al palacio de Miranda en Burgos, la casa de la Salina, la casa de las Muertes y el palacio de Peñaranda. En la lámina 124 reproduce todo un repertorio de dibujos de faroles catalanes, ciertamente interesante. También tienen interés algunos detalles ornamentales y constructivos, como aleros y sofitos.

8. SPANISH GARDENS AND PATIOS. Illustrated with 175 examples, 4 plates in colour. ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. Philadelphia and London. J. B. Lippincott Company. New York, The Architectural Record, 1924.

Consta de los siguientes capítulo:

Parte I:

#### ANDALUCIA.

- Cap. I. Características y tipos de jardines españoles.
- » II. Accesorios en los jardines.
  - » III. Patios de Córdoba, Sevilla y Granada.
  - » IV. Los jardines de «El rey moro» en Ronda y las Ermitas de la Sierra de Córdoba.
  - » V. El Generalife de Granada.
  - » VI. La Alhambra y los jardines de Acosta en Granada.
  - » VII. Los jardines del Alcázar de Sevilla.
  - » VIII. Jardín del Duque de Medinaceli y del Duque de Alba en Sevilla.
  - » IX. Algunos jardines de Sevilla y Córdoba: Parque de María Luisa, Sevilla; el jardín de Murillo, Sevilla; el Museo Provincial, Sevilla; jardín del Marqués de Viana, Córdoba.

Parte II:

Cap. I. Patios y jardines típicos de Mallorca.

Entre las ilustraciones hay buen número de planos y dibujos de la mano de Byne de gran interés; las fotos son igualmente de calidad, y aunque no se indica nada, todas ellas deben de ser de nuestro arquitecto.

En conjunto es una obra de calidad y es de lamentar que no continuase la serie con otras zonas españolas, como al parecer era su intención de principio. Consta de 305 páginas, incluidas las ilustraciones, en tamaño folio menor.

9. TEJIDOS Y BORDADOS POPULARES ESPAÑOLES. MILDRED STAPLEY DE BYNE. Edit. Voluntad. Madrid, 1924. Publicado en castellano con 118 láminas.

10. FORGOTTEN SHRINES OF SPAIN. ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. Philadelphia and Londres. J. B. Lippincott Company. 1926.

No hemos conseguido localizar este libro y su referencia nos ha sido suministrada por «The Avery Memorial Architectural Library», de Filadelfia.

Tamaño cuarta, 311 páginas.

Contenido: Monasterio de Santo Domingo de Silos, Castilla la Vieja, benedictino. El disperso tesoro de Silos.—Monasterio de San Zoilo, de Carrión de los Condes, Castilla la Vieja, benedictino.—Real Monasterio de Santa María del Paular, Castilla la Nueva, cartujo.—Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura, jerónimo.—Convento de Santa Clara de Moguer, Andalucía, franciscano.—Monasterio de Santa María de la Rábida, Andalucía, franciscano.—Real Convento de Sigena, Aragón, Orden de San Juan de Jerusalén.—Real Monasterio de Santa María de Poblet, Cataluña, cisterciense.

11. LA ESCULTURA EN LOS CAPITULES ESPAÑOLES. Serie de modelos labrados del siglo VI al XVI, con un breve estudio por MILDRED STAPLEY BYNE y un prólogo por ARTHUR KINGSLEY PORTER. Editorial Voluntad. Alcalá, 28. Madrid, 1926 (en lengua castellana).

Esta obra no aparece firmada por Byne, aunque algunas de las fotos deben pertenecerle. En la introducción Mildred Stapley manifiesta haber venido a España por primera vez hacia 1910. El libro no es sino una colección de fotografías, 262, con breves pies explicativos.

Simultáneamente apareció una edición en inglés el mismo año:

THE SCULPTURED CAPITAL IN SPAIN. New York, Helburn, 1926.

12. MAJORCAN HOUSES AND GARDENS. A Spanish Island in the Mediterranean. ARTHUR BYNE and MILDRED STAPLEY. 1928. William Helburn Inc.

Tiene al principio una nota que dice: Todos los dibujos y fotografías aquí publicados y hasta ahora inéditos han sido hechos expresamente para esta obra por Arthur Byne.

La obra, en folio grande, incluye 188 láminas, fotos y dibujos: de la 1 a la 137 se refieren a casas rurales y de la 138 a la 188 a casas de la ciudad de Palma. El

texto, muy reducido, figura sólo al principio e incluye algunas notas sobre determinadas láminas. El resto de éstas van acompañadas de un breve pie explicativo.

Los dibujos son de variada índole y calidad, pero en general son buenos y algunos francamente buenos, principalmente las perspectivas. El libro en general está cuidado y mejor estructurado que otras publicaciones del mismo binomio; tiene un indudable interés para el ámbito regional balear.

En 1930 se realizó una segunda edición en castellano por la Editorial Atlante, S. A. México D. F.

Recientemente, en 1982, ha salido a la luz una nueva edición, esta vez bilingüe castellano-catalana, editada por José J. de Olaneta, Palma de Mallorca, y con prólogo de Catalina Cantarellas Camps.

Reseñemos el dato, interesante para nuestro trabajo, de que en la lámina 182 de la edición original aparece una fotografía del interior del palacio Ferrandel, de donde Byne arrancó unos frisos pintados que vendió a Hearst.

Aparte de la obra reseñada, tenemos constancia de los siguientes artículos publicados por Byne:

BYNE, ARTHUR G., «Where a Spanish artist lived. 'House of El Greco'». *American architect and building News*: v. 99, núm. 1841, pp. 125-128, 9 de abril 1911, ilustrado.

BYNE, ARTHUR, y STAPLEY, MILDRED, «Andalusian gardens and patios». *The Architectural Record*: v. 54, pp. 389-506, noviembre 1923, ilustrado.

BYNE, ARTHUR, y STAPLEY, MILDRED, «Arthur Byne's renderings and water-colors». *The Architectural Record*: v. 47, pp. 425-435, mayo 1920, ilustrado.

BYNE, ARTHUR, «The First Baptist church Pittsburgh, Pennsylvania». *The Architectural Record*: v. 32, pp. 193-208, septiembre 1912, ilustrado, plano.

BYNE, ARTHUR, «The Bridges of Spain». *The Architectural Record*: v. 40, pp. 434-444, noviembre 1916, ilustrado.

BYNE, ARTHUR, «Old Spanish Furniture». *Good Furniture*: 1914-15, v. 4, pp. 339-342, ilustrado, lámina.

BYNE, ARTHUR, «The salient characteristic of the work of Charles Keck». *The Architectural Record*: v. 32, pp. 121-128, julio 1912, ilustrado.

BYNE, ARTHUR, «Some old and unfamiliar Spanish Buildings». *Brickbuilder*: 1914, v. 23, pp. 59-61, 106-109, 227-229, 12 planos; 1915, v. 24, pp. 43-46, 85-88, 6 planos.

Contenido: I. Casa de las Muertes, Salamanca. II. Hospital de Santa Cruz, Toledo. III. Universidad de Salamanca y el palacio Polentinos, Avila. IV. Detalles de la Catedral de Sigüenza y el púlpito de la Catedral de Palma, Palma de Mallorca. V. Casa de Corregidores y Cárcel de Baeza (The Court House and Prison, Baeza); Casa de Miranda, Burgos; Colegio del Arzobispado, Salamanca. VI. Palacio Arzobispal...

BYNE, ARTHUR, «Three dimensions in architectural drawing. The lesson of the Italian masters». *The Architectural Record*: v. 34, pp. 193-201, septiembre 1913, ilustrado.

Finalmente hemos de reseñar los dibujos y levantamientos de planos de monumentos y partes de los mismos realizados por Byne como trabajo preparatorio para su ulterior demolición, y de los cuales conocemos una porción. En general podemos decir que son aceptables y están realizados por un profesional que sabía lo que se traía entre manos; pero en ocasiones peca de ligereza y no llega a definir aspectos fundamentales de la pieza o conjunto. Como planos de desmontaje y de identificación de elementos están bien, así como de información general, pero son a todas luces insuficientes y aun inconcretos para poder realizar después una correcta reconstrucción; claro que esto a él le tenía sin cuidado, y si no le importaba destruir monumentos, menos aún iba a preocuparle el defectuoso resultado de su recomposición en tierras lejanas.

En las restituciones que de los monasterios antes mencionados de Ovila y Sacramenia hemos realizado nosotros mismos pudimos detectar errores importantes de los planos levantados por Byne; son éstos planos aceptables para una publicación, pero inexactos para un proceso de anastilosis. De su examen se deduce que en numerosas ocasiones dejaba el trabajo en manos de ayudantes, y aun maestros de obra, de no excesiva preparación ni delicadeza; en base a los croquis de éstos, él realizaba finalmente el plano en limpio, con la consiguiente acumulación de errores, incorrecta

interpretación de elementos e incluso invención de piezas y estancias. Aun con todos los errores detectados en los planos de Sacramenia, éstos son muy superiores a los correspondientes de Ovila, y en otro lugar hemos tenido ocasión de comentar unos y otros y reseñar sus faltas y confusiones.

De toda esta gran producción gráfica que venimos comentando, muy poco es lo que hemos conseguido localizar, y de la que puede ser considerada como obra original, prácticamente nada. Fotografías, no publicadas, hemos localizado en los archivos americanos anteriormente mencionados, pero tan sólo copias, sin que aparezcan negativos; el volumen más abultado se encuentra en el C. W. Post Center de L. I. University, si bien en algunos casos se trata de copias de fotos. Copias de planos hemos encontrado en Miami y C. W. Post, y tan sólo planos originales en el Gabinete de Estampas de la Escuela de Arquitectura de Berkeley, donde hay bastantes, si bien pocos de la mano de Byne, ya que la mayor parte es de Antonio Gómez, el maestro de obras de la demolición de Ovila.

Finalmente en la "The Avery Memorial Architectural Library" de Filadelfia se conservan tres dibujos originales de Byne: Fachada del palacio de Palmer, de Palma de Mallorca, pluma y aguada de 33 × 21 cms., reproducido en la lámina 141 de su obra *Majorcan Houses and Gardens*. Otro dibujo a tinta y color de la planta de la casa del Duque de Alba en Sevilla, con unas medidas de 47 × 37,5 cms., reproducido de la lámina XLIX del libro *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*, pág. 251, y finalmente un dibujo con acuarela representando una casa del siglo XVI, de Cuenca, de 40 × 18 cms., publicada en la lámina 101 de la obra *Provincial Houses in Spain*, y en la página 201 de *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*.

Esto es todo; ciertamente cantidad exigua dentro de una abundante producción gráfica y fotográfica, elaborada a lo largo de veinte años de "intensa actividad artística y comercial".

CONTRIBUCION METODOLOGICA AL ANALISIS  
ICONOGRAFICO DEL ARTE SAGRADO

POR

MATILDE AZCARATE DE LUXAN



AUNQUE muchos lingüistas se esfuerzan en negar la función del arte como lenguaje, existen, en cambio, otros que lo admiten, y es ésta también la opinión más generalizada entre los artistas<sup>1</sup>. Sin entrar en este debate, partimos directamente del hecho que, al menos la iconografía que nos ocupa, sí es lenguaje, puesto que representa la manifestación formal de algo más profundo: una transmisión doctrinal de la Iglesia al pueblo, como ha manifestado el mismo San Agustín al definir el arte de los templos de su época como la Biblia de los iletrados.

Ante todo hay que tener en cuenta que el artista en manos de la Iglesia no es más que un mero instrumento al que ésta recurre para lograr sus fines. En la mayor parte de los casos, el artista carece de libertad de interpretación para su obra, y debe someterse, al menos en lo fundamental, a las fuentes que se le imponen, transmitiendo por medio de imágenes ciertos textos: estamos a menudo en presencia de auténticas traducciones a un lenguaje más asequible que a veces puede exigir hasta transcripciones complejas, como en el caso de algunas pre-figuras del Antiguo Testamento.

En tanto que lenguaje, la iconografía se compone de signos, símbolos, señales, etc., que son estímulos ante el espectador, y por ello su análisis requiere como punto de partida el análisis de sus componentes. En el estudio iconográfico encontramos ante todo un aspecto formal, el que concierne, por ejemplo, a la belleza, al movimiento o al gesto de la figura, y también a las modas o a los objetos de la representación. Junto a este aspecto formal se aprecian también signos artificiales a modo de iconos, que no son sino una manifestación lo más realista posible de los elementos del mundo real: hombres, mujeres, elementos vegetales y edificios que participan en una

decoración. Pero junto a estos elementos existen otros signos artificiales, por tanto convencionales, que se presentan al espectador como símbolos más o menos complejos, que incluso pueden tener diferente significado según su contexto o según su asociación: el nimbo, la palma, la Jerusalén Celestial, la Encarnación, etc. Muchos de estos símbolos se complementan a menudo con otros simbolismos aparentemente disfrazados de una concepción formal: el lugar, el orden, el número, la simetría, la proporción.

En este sentido es, por tanto, perfectamente lícito el hablar de semiótica<sup>2</sup> en la acepción que le ha dado la escuela americana en la figura de Morris<sup>3</sup>, es decir, como teoría general de los signos, acepción vinculada a las ideas de Peirce<sup>4</sup> y a la lógica simbólica y que puede llegar a confundirse con la semiología intuitiva por Saussure<sup>5</sup>, cuyos discípulos se han encargado de delimitar de forma mucho más reduccionista<sup>6</sup>.

Especial significado tiene también para nosotros dentro de esta semiótica la noción de semántica, factor del proceso semiótico, como la considera Guiraud<sup>7</sup>, cuyo objeto esencial son las relaciones asociativas del significante y el significado, es decir, una acción que conlleva la asociación de dos imágenes mentales, una reacción psicológica como respuesta a un signo, como ha señalado Korzybski<sup>8</sup>. Es éste precisamente el proceso que continuamente experimentamos al contemplar, por ejemplo, la iconografía de los tímpanos góticos tan ricos en imágenes que no son lo que parecen, que continuamente evocan algo, que son verdaderos símbolos que responden a ciertos convencionalismos. El mismo Hauser ha señalado que “ningún período estilístico poseyó un número mayor ni un sistema tan complicado de medios convencionales de expresión como la Edad Media cristiana. Prácticamente cada representación artística significaba algo más que el objeto natural representado, y la referencia al segundo significado se conseguía por medios completamente convencionales<sup>9</sup>.”

El análisis semántico, que es lo que proponemos, o la reacción semántica, como la define Korzybski, implica necesariamente el análisis previo de los signos que intervienen en ella.

Los signos artificiales, que son los que nos interesan, en tanto que son signos de comunicación, son convencionales. Los lingüistas diferencian den-

tro de ellos según sean signos motivados o arbitrarios; los primeros son llamados también iconográficos porque implican un cierto grado de asociación natural entre el signo y la cosa significada; la idea de la Virgen podría concebirse en este sentido, ya que para evocar su significado se utiliza la imagen de una mujer. Los signos arbitrarios, por el contrario, también llamados puros, carecen de esta asociación natural, según autores como Giraud, si bien para otros, como el mismo Saussure, incluso estos signos pueden tener un rudimentario lazo natural, siempre más remoto que los anteriores, entre el significante y el significado, asociando por lo general dos objetos de los que uno suele pertenecer al mundo físico y otro al mundo moral; sería éste el caso del nimbo, por ejemplo, como símbolo de santidad: su imagen convencional como un círculo que rodea la cabeza de las personas de la que es atributo alude a la idea del halo o resplandor que emana de los hombres, como el que circunscribe a menudo a la luna, por ejemplo, y que es tanto más fuerte y, por tanto, más evidente cuanto mayor es el acercamiento a Dios, ya que Dios, como señala San Agustín imbuido por el neoplatonismo, es la luz en el sentido más propio: “Lumen de lumine”, idea de la que se hará eco más tarde San Buenaventura, quien precisa que “cuanto más se le acerca un ser (a Dios), es tanto más luminoso”<sup>10</sup>.

Los signos artificiales son siempre producidos, lo que les diferencia de los naturales, que no se hacen, sino que se descubren (el humo como presagio, la fiebre como síntoma, por ejemplo); estos últimos se denominan más frecuentemente indicios, y del mismo modo que no interesan al análisis sémico en lingüística, tampoco los encontramos en el arte porque son hechos esencialmente naturales.

Pero entre los mismos signos artificiales tampoco todos son objeto de la semiología, circunscribiendo ésta al campo de la comunicación. Dentro de ellos existen, por ejemplo, los llamados iconos, que son un producto artificial hecho a imagen de algo, en donde la imagen presentada intenta despertar los sentidos de la misma manera que a ellos los ofrece; un mensaje de tipo icónico puede parecer la forma más directa y precisa de comunicar una experiencia: una fotografía, un retrato, por ejemplo. Y es éste uno de

de los argumentos más importantes que manejan los lingüistas saussurianos para negar la autenticidad del arte como lenguaje. El icono solamente se admite como elemento del lenguaje en cuanto que posea un fin semiológico, es decir, que su imagen trate de significar lo que pretende y no de sustituirlo. Cabe admitir que el retrato es, en la mayor parte de los casos, un icono carente de fin semiológico: en este grupo de signos se circunscriben, por ejemplo, muchas imágenes de donantes. Pero ¿cómo puede argumentarse que un icono de Cristo trata de sustituir su divinidad? En todo caso, y aun así habría que comprobarlo, podría sustituir su naturaleza humana. Vemos, por tanto, que hasta los “semiólogos puros” proporcionan argumentos válidos para considerar al menos el arte sagrado como lenguaje. Encontraremos, por tanto, que muchos de los elementos que vamos a tratar son iconos en su sentido no semiológico; por lo general todas las figuras humanas que no son sino retratos de la realidad; pero muchos de estos iconos van a tener también un sentido simbólico y no sólo los más importantes, como Cristo, la Virgen o los apóstoles, sino también otros secundarios, como los hombres quemándose en una hoguera —los condenados: el pecado— o los que están en el Paraíso —los justos: el recto proceder, el acatamiento de la ley divina—.

El signo semiótico —y semiológico— por excelencia es el símbolo. En tanto que signo, el símbolo es para el receptor un estímulo que asocia a otro estímulo del que evoca la imagen mental; ante esta señal se supone que el espectador reaccionará con una adaptación de su conducta, realizando, por tanto, un acto sémico. A diferencia de otros signos, el símbolo es, en cambio, algo esencialmente convencional; para Morris, el símbolo es un “signo producido para servir de sustituto a cualquier otro signo del que es sinónimo”, por lo que necesariamente habrá de basarse en la convención. El símbolo es, por tanto, el argumento más socorrido al que se recurre cuando se trata de representar algo de lo que no se podría dar una imagen icónica, la realeza, por ejemplo; a falta del icono del propio objeto se trata de dar el icono de un indicio<sup>11</sup> del objeto; es preciso encontrar, por tanto, un objeto concreto, perceptible, que parezca representar como característica dominante lo que precisamente se quiere representar, o, en su defecto,

un objeto que sea el acompañamiento habitual de lo que se va a simbolizar; en definitiva, con el símbolo se pretende lograr que el espectador sepa asociar perfectamente el significante con el significado.

Llegados a este punto podemos decir que estamos en el centro de gravedad del acto sémico y en el campo de la semántica general, como la concibe Korzybski, es decir, como una semiología aplicada a la vida social o el examen a gran escala de las relaciones entre los símbolos y el comportamiento humano. Es éste también el centro de gravedad de nuestro análisis iconográfico.

La Iglesia utiliza la iconografía sistemáticamente como un conjunto de símbolos que tienen por objeto hacer llegar a los fieles hechos no perceptibles para ellos y que generalmente son hechos del mundo sobrenatural, conocidos por revelación. Se utiliza así el símbolo para hacer evidente de forma sensible lo que no es manifiesto. En este caso los símbolos se están imponiendo como algo "natural" en el marco de una cultura dada, el Cristianismo, por lo que para su adecuada interpretación se requiere una iniciación más o menos implícita, es decir, existe ya un tácito convencionalismo como punto de partida.

Encontraremos así numerosos símbolos, e incluso variedades de símbolos, en toda la iconografía del arte sagrado. Los atributos son tal vez la variedad de símbolos que más fácilmente se reconocen; se definen como objetos que permiten reconocer mediante su presencia la identidad de la persona o simplemente aparecer en lugar de ella aludiendo a su presencia: llaves (San Pedro), rueda (Santa Catalina), nimbo (santos), nimbo crucífero (Cristo), corona (Reyes Magos), entre muchos mencionables para el primer caso; águila (San Juan), hombre (San Mateo), león (San Marcos), toro (San Lucas), cordero (Cristo), etc., entre los segundos.

El análisis de la simbología de las representaciones es, sin embargo, complejo en la mayoría de los casos porque en muchos de ellos puede hablarse de polisemia, es decir, variedad de sentidos para un mismo símbolo. El caso de la paloma es ejemplar en este sentido: universalmente este ave es el símbolo de la paz, pero en el marco de esa cultura dada a la que hemos aludido con el Cristianismo, el significado de este ave es algo más preciso

que induce a ver en ella al Espíritu Santo; es éste el simbolismo más frecuente que vamos a encontrar en relación con la paloma (Anunciación, Bautismo de Cristo, Pentecostés), pero también la encontramos con otro, el de la inocencia y humildad, cuando aparece en los cestos de los que acompañan a María cuando ésta acude a purificarse al templo <sup>12</sup>.

El problema de la polisemia induce a un análisis riguroso y detallado de cada signo considerado como símbolo para descubrir en él al menos dos sentidos, que podemos definir como sentido de base y sentido de contexto. En el caso de una mujer con nimbo, situada a la derecha de Cristo, vemos rápidamente la imagen simbólica de la Virgen (sentido de base), pero si vemos que esta imagen está siendo coronada por su Hijo reaccionaremos de forma diferente a si la contemplamos arrodillada a su lado suplicante: en el primer caso el sentido de contexto nos presenta un símbolo de la Madre de Dios; en el segundo, un símbolo de la Intercesora universal. El contexto puede darnos así simbolismos polisémicos realmente complejos por adición de relaciones semánticas en figuras especialmente aptas para ello, como la de la Virgen, por ejemplo: Madre de Dios, Reina de los Cielos, Intercesora, Nueva Ley, Nueva Eva, etc. <sup>13</sup>.

Existen, además de estas relaciones, otras asociaciones que pueden definirse como “extrasemánticas” que ayudan a menudo a precisar el significado de un elemento; estas asociaciones, que Giraud <sup>14</sup>, por ejemplo, denomina “valores”, son objeto esencialmente de la estilística, pero a menudo no pueden desvincularse del análisis simbólico porque pueden ser un factor esencial en él. Los gestos o actitudes, por ejemplo, son valores expresivos, signos naturales que denotan emoción, deseos, intenciones de la imagen que estamos contemplando. Pensemos, por ejemplo, en dos de las variantes que nos ofrece la Natividad en cuanto a la actitud de la Virgen: en una de ellas la Virgen está recostada en su lecho después del alumbramiento, es una imagen natural, humanizada, de una mujer después del parto; en otra, la Virgen está de rodillas ante el Niño: existe aquí otro simbolismo latente, el de la adoración del Niño por su Madre y también la imagen sobrenatural de la Virgen que, aunque humana, concibió sin dolor y no necesita, por tanto, reposo después del parto <sup>15</sup>. Algunos de estos signos naturales que

son los valores expresivos pueden existir en estado latente en ciertas figuras: el ángel, por ejemplo, además de su función en la escena, lleva implícita la idea de lo sobrenatural en lo que le rodea.

El análisis del simbolismo no puede detenerse empero en la semántica de los elementos que participan en la composición, ni siquiera ampliada ésta a su contexto. Una vez realizado este paso es preciso volver a repetirlo y abordar la semántica de las composiciones para descubrir el simbolismo de éstas. La asociación de dos símbolos determinados o más puede conducirnos así a un tercer y sucesivos simbolismos. Un ejemplo nos ayuda a explicar esta asociación: la Virgen (mujer joven en actitud recatada, a veces con nimbo y libro) junto a un ángel anunciador (joven alado portando una filacteria) nos evoca la Anunciación y mediante ella la Encarnación, a la que puede aludir al mismo tiempo la imagen de una paloma dirigiéndose desde el cielo hacia la Virgen.

Incluso alcanzada la interpretación de este simbolismo de la composición, es preciso acudir después a su consideración en el contexto general en el que ésta se encuadra. Una Epifanía, por ejemplo, situada en una sucesión de escenas de la vida de Cristo puede aludir simplemente a una Teofanía; situada en un sepulcro, alude claramente a la universalidad de la Redención, más aún cuando se asocia a una Anunciación o a un Cristo-Majestad, aludiendo en este caso la primera a la Encarnación y la segunda al Juicio Final.

Dentro de esta línea de interpretación de los elementos en el contexto de la composición, veremos que es frecuente que los símbolos —personajes o atributos— se utilicen como recursos semánticos para evocar hechos no directamente representados en la composición. En las representaciones del Juicio Final, por ejemplo, la presencia de los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión es un recurso semántico —del artista o del clérigo— para evocar la idea de la Primera Parusía en la Segunda. La calavera al pie de una crucifixión, además de aludir a la toponimia del Gólgota, nos evoca la imagen del primer hombre y con ella la del pecado original, causa por la que fue necesaria la presencia de Cristo en la tierra y su sacrificio.

La complejidad de los simbolismos alcanza cotas máximas cuando se descubren en ellos prefiguraciones del Antiguo Testamento, hecho que se da con cierta frecuencia. El artista se hace eco del mensaje agustiniano: "El Antiguo Testamento no es otra cosa que el Nuevo cubierto de un velo, y el Nuevo no es otra cosa que el Antiguo desvelado." El Hortus Deliciarum de Herrade es un bellísimo ejemplo de la preocupación medieval por las analogías bíblicas, y aunque en la escultura monumental no tienen tanta importancia como en aquel libro miniado, también existen incluso de forma bastante evidente como en los temas de la Visitación y la Crucifixión o en la iconografía del Infierno.

Comprobamos, pues, que el mensaje transmitido por la Iglesia por medio de la iconografía no es sino una compleja interpretación de signos con sentido anagógico, es decir, de signos aparentemente correspondientes al mundo sensible, pero que en realidad están impulsando en todo momento al espíritu del que las percibe a elevarse a cosas más altas y sublimes. La lucha del artista contra el espacio y las limitaciones materiales va a ser ardua y en muchos casos acabará en un alarde de ingenio: su capacidad de síntesis mediante simbolismos no tiene otros límites que aquellos que le impone la facilidad de interpretación. Veremos así simbolismos en diferentes escalas de abstracción, cuya interpretación está en función del grado de iniciación —o de cultura— del espectador<sup>16</sup>. En todo caso se tiende a utilizar menos simbolismos en lo concerniente al menos a los hechos básicos de la doctrina cristiana; es ésta una de las características más sustanciales de la iconografía gótica, caracterizada sobre todo por su creciente acercamiento al mundo sensible alejándose de lo estrictamente conceptual, principio que responde al humanismo que va adueñándose de la sociedad bajo-medieval. Veremos así, por ejemplo, que las representaciones apocalípticas que aluden a la Segunda Parusía van dejando paso a las representaciones más humanas del Juicio Final; puesto que en general los valores que derivan de ciertas representaciones acaban por identificarse con ellas, llegando incluso a convertirse en propiedades suyas, asistiremos al mismo tiempo que a aquel cambio iconográfico a un cambio iconológico: el terror inherente al apocalipsis frente al ideal de justicia y humanismo en el Juicio

Final, donde precisamente la idea de la deesis —la Virgen y San Juan intercediendo por la Humanidad ante Cristo— es un recurso semántico al que acude la Iglesia para manifestar si no la benevolencia del Juez supremo, sí su magnanimidad.

En definitiva, el análisis sémico que proponemos implica al menos cuatro pasos sucesivos que a continuación resumimos con ejemplos clarificadores:

1. Análisis de la imagen en tanto que elemento individual en la composición (análisis sintáctico) para, por medio de sus recursos semánticos, llegar a definir su simbología, si es que la tiene. Este paso implica ante todo la consideración del signo en tanto que icono, es decir, en su aspecto meramente formal, en el que pueden confluír también los llamados valores absolutos, aunque el sentido de éstos no se descubra más que en pasos sucesivos; la confluencia de signos y valores en una imagen determinan su sentido, que da paso al análisis semántico para identificar significante y significado. Por ejemplo: mujer joven (icono), rodeada por un nimbo (atributo=santidad), con un libro entre las manos (atributo=Biblia=piedad), en actitud recatada (kinésica<sup>17</sup>=valor expresivo=atributo=sumisión), vestida según la moda de la época (valor expresivo sin mayor trascendencia en este caso=icono=signo artificial carente de fin sémico)=VIRGEN (análisis semántico=sentido de base=virginidad).
2. Interpretación de las imágenes en base a su sentido de contexto y, por medio de ello, análisis de la semántica de la composición para determinar su significado. Por ejemplo: Virgen (sentido de base) ante ángel anunciador (sentido de base de otra figura determinado por la filacteria como atributo)=ANUNCIACION (sentido de base de la composición por sentido de contexto de cada una de las figuras que en ella intervienen).

3. Interpretación de la composición en base a su sentido de contexto. Por ejemplo: Anunciación (sentido de base) sola (sin contexto)=ENCARNACION (significado determinado por el sentido de base). En cambio, Anunciación en ciclo de la Virgen (sentido de contexto)=ENCARNACION COMO EXALTACION DE MATER DEI (variante de significado por sentido de contexto). Y Anunciación en ciclo de Cristo (sentido de contexto)=ENCARNACION COMO MANIFESTACION DE LA DOBLE NATURALEZA DE CRISTO (variante de significado por sentido de contexto).
4. Interpretación semántica del conjunto de la obra. Por ejemplo, Anunciación + Epifanía + Majestas Domini (sentidos de base)= Encarnación + Universalidad de la Redención + Resurrección o Juicio Final (sentidos de contexto)=SALVACION (sentido de base general), combinación de elementos que resulta perfectamente plausible en un monumento funerario, como es el caso, por ejemplo, del sepulcro de don Fernando Alonso (Catedral vieja de Salamanca).

Ahora bien, no se puede entender un análisis iconográfico sin el correspondiente análisis iconológico.

Para Panofsky<sup>18</sup> la iconografía es “una descripción y clasificación de imágenes”, en tanto que la iconología es “un método de interpretación que surge más de la síntesis que del análisis”. En realidad, como ha subrayado Ziolkowski<sup>19</sup>, el estudio iconográfico debe ir íntimamente vinculado al estudio iconológico, considerando en éste la influencia que “las ideas teológicas, filosóficas y políticas tienen sobre las imágenes, así como las intenciones e inclinaciones personales de los artistas”.

El análisis iconográfico implica el estudio de la forma en que se representan las ideas, es decir, el aspecto puramente formal, material, de los elementos que consideramos; en términos de semiótica equivaldría al análisis de los iconos carentes de función sémica, incluyendo, por tanto, también los valores expresivos. El sentido iconográfico puede ser, sin embargo, más

amplio porque, como ya hemos señalado, algunos aspectos en apariencia meramente formales tienen también cierto simbolismo.

En una primera aproximación, la iconografía responde a unos principios estéticos y estilísticos subordinados ante todo a problemas de índole material. En este sentido es bien sabido, ya que existen ante todo problemas consustanciales al arte figurativo que se utiliza y soluciones que, más o menos acertadamente, tienden a ser ya convencionalismos: el color y la luz frente al problema de la tercera dimensión en pintura, por ejemplo. Un mínimo proceso de abstracción es asimismo inherente a la escultura, sobre todo a la monumental, donde nunca se puede buscar la narratividad de la pintura, ya que carece de sus posibilidades expresivas.

Estos problemas conciernen también al material utilizado: la ductilidad es en este caso un factor de capital importancia en la resolución escultórica. El espacio, el dominio de la técnica son otros factores materiales a tener también en cuenta.

Pero la iconografía responde también a unos principios estéticos esencialmente subordinados a unos modos de vida que a menudo tienden a fundirse con expresiones culturales. Pueden intervenir aquí, por ejemplo, el nivel de vida, la moda, el gusto, hasta el carácter de los pueblos. La austeridad castellana en este sentido no es un determinismo, pero tampoco es ajena a la realidad del medio, como no lo es tampoco el preciosismo francés y, por extensión, el característico de Navarra y Alava. El oro, el marfil, la piedra, la madera, son materiales cuya utilización, aunque puede obedecer a principios iconológicos, responde generalmente a problemas de ubicuidad o de nivel de vida. Otro tanto ocurre con vestidos, adornos e incluso ciertos tabúes sociales como los que vedaron el desnudo en muchos momentos. Citemos por último imperativos geográficos, como el paisaje y otros que determinan convencionalismos ajenos a la voluntad del artista: ciertas especies animales o vegetales, fisonomías raciales, etc.

La iconografía, en definitiva, se expresa en el marco de una corriente estilística general en la que participan como factores determinantes todos los elementos anteriormente enumerados; por ello, algunos elementos evo-

lucionan diacrónicamente mientras otros desaparecen y frente a éstos nacen otros en momentos muy precisos y asociados a factores determinados.

Entre estos condicionantes, y en el caso que nos ocupa, es obligado de nuevo recurrir al papel de la Iglesia. Así, por ejemplo, el arte de la Edad Media se considera como una Escritura Sagrada, y, como señala Mâle<sup>20</sup>, la representación de temas sagrados fue en aquella época una verdadera ciencia que tuvo sus fundamentos y sus reglas, transmitidas por la Iglesia a través de los tiempos. Entre estas reglas figuran precisamente ciertos simbolismos con trascendencia formal que llegan a integrarse entre los que hemos definido como “naturales” en una cultura dada.

El artista no se enfrenta, pues, a una libre interpretación de sus obras; está sometido a unas reglas dictadas por la Iglesia y que generalmente vienen dadas por las interpretaciones de las Sagradas Escrituras. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con ciertos elementos de la composición como el lugar, el orden, la simetría o el número.

En lo concerniente al lugar, y en un sentido más amplio, el espacio, han sido ya numerosos los autores que han subrayado, por ejemplo, el simbolismo de la orientación del templo de Este a Oeste; en relación con ello, los puntos cardinales adquieren también su simbolismo y con él las orientaciones. El Norte es el lugar de las tinieblas, la región de la nada y de la noche, por lo que frecuentemente las representaciones de las fachadas orientadas al septentrión se consagran al Antiguo Testamento. Por el contrario, la orientación sur, inundada de luz, se consagra a escenas del Nuevo Testamento. Las fachadas occidentales, por su parte, recogen escenas relativas al fin de los tiempos porque la palabra misma occidente se asocia a “occidere”, con lo que se identifica con la región de la muerte. Estas ideas, defendidas por Mâle, se aprecian claramente en catedrales como la de Chartres.

Hani, por su parte, ha subrayado la importancia y el significado de la portada en el templo<sup>21</sup>, considerando a ésta, como señala Burckhardt<sup>22</sup>, como el resumen mismo del templo, es decir, como un símbolo cósmico. Insiste también en que se trata de un símbolo místico: “puesto que el templo representa el cuerpo de Cristo, la puerta, que es su resumen, debe repre-

sentar también a Cristo”, como lo ha dicho El mismo: “Yo soy la puerta de las ovejas... Yo soy la puerta; el que por mí entrare se salvará”<sup>23</sup>. De donde se deduce que la puerta es uno de los elementos trascendentales del templo porque significa el umbral entre el mundo profano y el mundo divino; es lógico que en ella se reflejen los “reclamos” de la doctrina, las insignias del cristianismo, que no son sino los hechos de sus héroes. Admitiendo este sentido, la portada pierde su función exclusivamente arquitectónica y se enriquece con imágenes esculpidas que se integran en ella formando un todo y completando doctrinalmente su función conceptual.

En el contexto de la portada, el tímpano recoge lo esencial de este mensaje doctrinal, es la síntesis de la idea reflejada en toda la portada; el resto de los elementos, arquivoltas y jambas, son accesorios, lo que en ellos se narra es generalmente complementario de lo que se representa en el tímpano.

Las reglas conciernen también al espacio relativo, rigiendo la colocación de las figuras en la composición, que se ciñe también a ciertos convencionalismos. La derecha, por ejemplo, implica un mayor rango y nobleza, como se expresa en la Biblia. El lugar más elevado tiene asimismo mayor categoría que los espacios inferiores. Así veremos siempre a la Virgen a la derecha de Cristo, del mismo modo que los elegidos en las escenas del Juicio Final. En determinados casos, sin embargo, las disposiciones pueden alterarse para acentuar el realismo de algunas escenas, como ocurre frecuentemente con la Anunciación cuando se integra en un contexto narrativo, donde el ángel, aunque menos importante que la Virgen, ocupa el lado derecho para reforzar la narratividad de la escena mediante una llegada dinámica desde el exterior.

En el caso de la escultura monumental, la concepción misma de los tímpanos puede responder también a ciertas reglas que enlazan con la tradición pitagórica en cuanto a la importancia concedida al número. En la traza y composición del tímpano se busca la armonía, el equilibrio y la proporción del conjunto, resultando de ello relaciones espaciales determinadas y precisas, mediante las cuales se pretende que cada parte esté relacionada

con el todo. De acuerdo con esta idea se puede comprobar que en muchos tímpanos góticos la relación espacial se establece mediante una relación cuantitativa, según la cual determinado un módulo sus múltiplos y submúltiplos proporcionan todas las dimensiones y elementos. De este mismo análisis pueden deducirse también importantes consecuencias simbólicas.

Frente al románico, en el que la escultura monumental está sometida al marco arquitectónico siguiendo el principio denominado "Ley del marco", en el gótico esta escultura tiende a independizarse de esta norma, situándose en escenas que se ordenan en registros. Existen también reglas que rigen la lectura de las secuencias narrativas resultantes. El método más generalizado supone la lectura desde abajo hacia arriba y desde la izquierda hacia la derecha. Puede suceder, sin embargo, que, también para acentuar la narratividad, se utilice el llamado sistema boustrofélico<sup>24</sup>, como en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, donde la lectura debe hacerse siguiendo un estricto orden de contigüidad: izquierda-derecha en el primer registro, derecha-izquierda en el segundo, izquierda-derecha en el tercero y así sucesivamente. Una tercera modalidad la representan muchas composiciones del Juicio Final, donde intervienen temas variados, pero complementarios, más simultáneos que sucesivos: en este caso es la relevancia del significado lo que impone el orden de lectura: el Juez y su corte en el centro, lugar destacado, debajo de él y también en lugar central San Miguel pesando las almas, y a su derecha e izquierda, respectivamente, el Cielo con los elegidos y el Infierno con los condenados, composición que contemplamos en León, por ejemplo, pero que no es sino una variante entre muchas.

La simetría desempeña también una función importante en las composiciones, ya que, como ha señalado Mâle<sup>25</sup>, era considerada como la "expresión sensible de una armonía misteriosa"; esta idea de la simetría está particularmente presente en algunos de los temas más trascendentes, como el Juicio Final o la Crucifixión.

El número, finalmente, puede tener también un valor simbólico, que se ha encargado de recordar San Agustín al mundo medieval transmitiéndole las corrientes pitagóricas; para aquél los números son como pensamientos

de Dios, puesto que el pitagorismo ha puesto de manifiesto que el libro de la naturaleza está escrito en lenguaje matemático.

Vemos, pues, que la idea del orden, en sentido absoluto, prevalece en todos los elementos que participan en la iconografía, sean éstos signos o elementos geométricos. San Buenaventura ha señalado que “pulchritudo consistit in ordine”<sup>26</sup>, ideal estético que analiza Bruyne<sup>27</sup>. Es precisamente en este orden donde reside la idea de equilibrio que rige el mundo como reflejo de lo divino, equilibrio que no expresa sino la síntesis enciclopédica medieval, como señala Genicot<sup>28</sup>.

La iconografía no puede comprenderse en esencia, sin embargo, sin recurrir a otro tipo de factores que, aunque de forma menos evidente, determinan también su expresión formal. Estos otros factores son objeto del análisis iconológico, en el que se circunscriben esencialmente ideas filosóficas y teológicas en el caso que consideramos, ya que se trata de un arte sagrado. En cierto modo, este análisis iconológico tiene también algo de semántico por cuanto mediante él se debe tratar de revelar cuáles son las variables que ayudan a configurar el sistema de convencionalismos elegido para regir el código de signos que es la iconografía.

También son objeto del análisis iconológico las fuentes directas en las que se inspira el artista y el propio contexto ideológico de la sociedad, hechos de los que no nos ocuparemos ya en este trabajo, aunque no sin subrayar que determinados momentos históricos, como el gótico —frente al románico—, representan un acercamiento al mundo sensible y un alejamiento del dogmatismo, y, en el terreno del arte sagrado, un denodado esfuerzo de la Iglesia por mantener su prestigio y autoridad en una sociedad atraída cada vez más por la explicación racional de los hechos.

El análisis iconológico permite así descubrir la función lingüística de la iconografía, en tanto que medio de comunicación dotado de fin sémico. Por ejemplo, a diferencia del románico, aunque con un mismo fin último, la iconografía gótica utiliza el simbolismo no como un medio de abstracción, sino, además y sobre todo, como un medio de expresión: todo lo del mundo

sensible debe conducir a Dios e interpretarse teniéndolo a El como fundamento.

El acercamiento al mundo sensible se traduce iconológica e iconográficamente mediante un alejamiento del dogmatismo y del conceptualismo en aras de una mayor claridad en la interpretación, cuyo resultado final no es sino un proceso de secularización que tiende a afianzarse formalmente en la iconografía, según vemos en la Edad Media, entre el siglo XII y el siglo XV, de aquí la importancia del análisis diacrónico de los temas.

## N O T A S

<sup>1</sup> Cf. J. VON SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media*, Barcelona, G. Gili, 1981, quien a su vez se basa en H. HETTNER, «el arte es lenguaje y nada más que lenguaje», y A. CONZE, «el arte es hablar en forma visible».

<sup>2</sup> Cf. J. MUKAROVSKY, «*L'art comme fait sémiologique*», *Poétique*, 3, 1970, pp. 386-98. Traducida al castellano en *Escritos sobre literatura y arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

<sup>3</sup> CH. W. MORRIS, *Foundations on the theory of signs*. The University of Chicago Press, 1938; y *Signs, Language and Behavior*. Nueva York, Prentice Hall, 1946.

<sup>4</sup> S. PEIRCE, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Massachusetts, 1932.

<sup>5</sup> F. SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, concibe la semiología como un estudio general de los signos. (Existe edición española en Gredos.)

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, J. MARTINET, *Claves para la semiología*. Madrid, Gredos, 1976. También G. MOUNIN, *Introducción a la semiología*. Barcelona, Anagrama, 1972.

<sup>7</sup> P. GIRAUD, *La semántica*. México, F. C. E., 1974, p. 86.

<sup>8</sup> L. KORZYBSKI, *Science and Sanity: an introduction to non-Aristotelian systems and general semantics*, 1933.

<sup>9</sup> A. HAUSER, *Fundamentos de la sociología del arte*, t. I, p. 50, Madrid, 1975.

<sup>10</sup> San Buenaventura, II Sent. 13, a.

<sup>11</sup> Obsérvese el estricto sentido lingüístico de esta expresión: icono del indicio = signo artificial a imagen de uno natural = signo que se hace a imagen de uno que se descubre = signo del mundo sensible a imagen de un signo que se conoce por revelación.

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, la representación de la paloma en la Presentación en el Templo de la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, y en la Anunciación de la puerta de Santa María de Olite.

<sup>13</sup> Cf. en G. ALASTRUEY, «*Tratado de la Virgen Santísima*», los diferentes significados que se admiten para la Virgen desde el punto de vista teológico. BAC, número 8, Madrid, 4.<sup>a</sup> ed., 1956.

<sup>14</sup> Cf. GIRAUD, *Op. cit.*

<sup>15</sup> Compárense en este sentido las representaciones de la Natividad en la Catedral vieja de Vitoria (Puerta Central, Pórtico Occidental) y en la Catedral de Sevilla.

<sup>16</sup> Véase en este sentido la composición sobre el tema de la Natividad en la Puerta del Nacimiento de la Catedral de Sevilla.

<sup>17</sup> Ciencia kinésica o de la comunicación no verbal que estudia el lenguaje del cuerpo, intentando interpretar los gestos y actitudes de las figuras —valores expresivos— como proyección de sus pensamientos.

<sup>18</sup> E. PANOFSKY, «*Iconography and iconology: an introduction to the study of Renaissance art*», en *Meaning in the visual arts*. New York, 1955, p. 31. Trad. castellana, Alianza Ed.

<sup>19</sup> TH. ZIOLKOWSKI, *Imágenes desencantadas* (una iconología literaria). Madrid, 1980, p. 26.

<sup>20</sup> E. MALE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, vol. I, pp. 30 y ss., París, 1958.

<sup>21</sup> J. HANI, *Le symbolisme du temple chrétien*. París, 1962, pp. 86 y ss.

<sup>22</sup> T. BURCKHARDT, «Je suis la porte», *Etudes traditionnelles*, junio-julio-agosto 1953.

<sup>23</sup> San Juan, 10, 7-9.

<sup>24</sup> Cf. F. DEUHLER, «*Le sens de la lecture. A propos du Boustrophédon*», en *Etudes d'art médiéval offertes à L. Grodecki*. Strasbourg-Paris, 1981.

<sup>25</sup> E. MALE, *Op. cit.*

<sup>26</sup> SAN BUENAVENTURA, *II. Sent., d. 9, art. unic., q. 6* (II, 252).

<sup>27</sup> E. BRUYNE, «*San Buenaventura*», en *Estudios de Estética Medieval*, t. III, pp. 201 y ss., Madrid, 1958.

<sup>28</sup> L. GENICOT, *El espíritu de la Edad Media*, pp. 208 y ss., Barcelona, 1963.

EL MANIERISMO EN LA PINTURA CACEREÑA  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI  
Y PRIMER TERCIO DEL XVII

POR

JOSE MARIA TORRES PEREZ



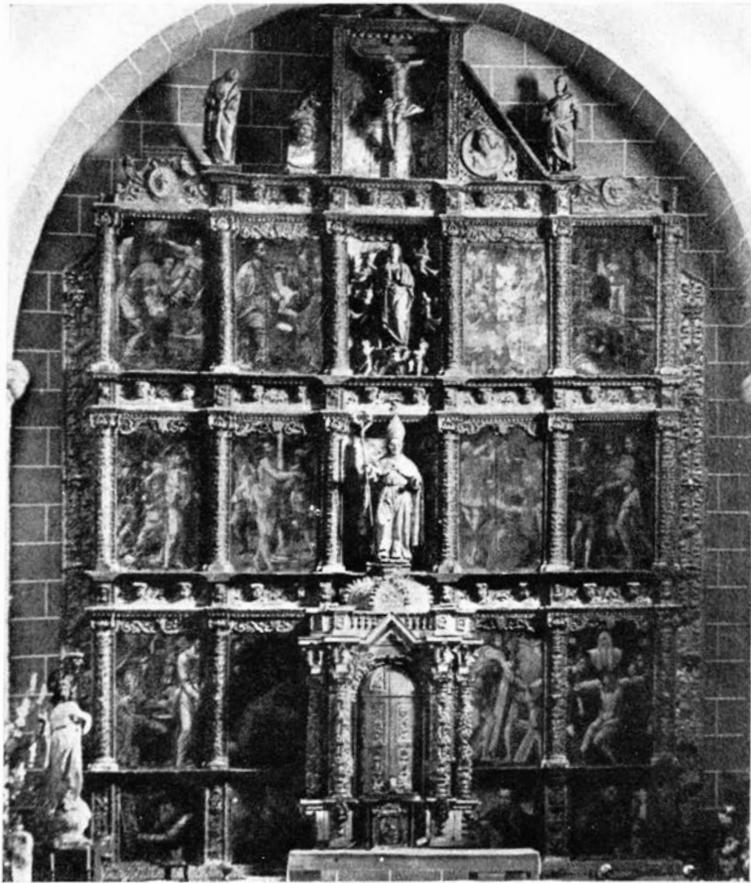
“EL siglo XVI español es, sin duda, el más internacional de nuestros siglos modernos”<sup>1</sup>. Toda la pintura española del Renacimiento sufrió la influencia extranjera, preferentemente de la italiana; tendencia que se pronunciará todavía más con la presencia en España de pintores italianos, llegados por la perspectiva de trabajo que ofrecía la decoración del Real Monasterio de El Escorial. Tampoco podemos desdeñar a los pintores flamencos que, en su dispersión geográfica, contribuyeron tan eficazmente en la introducción del Manierismo romano en la Península.

El Manierismo, surgido en Italia en la crisis del Renacimiento, llegó prontamente a España como una tendencia internacional portadora de un nuevo y común lenguaje artístico; ahora bien, los ingredientes manieristas no sólo son debidos a la presencia de artistas extranjeros en España, sino, y sobre todo, gracias a los tratados artísticos y a la prodigalidad de la ilustración grabada. Con el Manierismo se impone un estilo complejo en su esencia —intuitivo y subjetivo— basado en la búsqueda de lo no convencional, afición por lo rebuscado, exceso de refinamiento, libertad, espontaneidad y artificiosidad del artista, que encuentra en la distorsión, dislocamiento, movimiento serpentino y alargamiento de las figuras los mejores recursos para expresar su arte y estética. Se impone con el empleo de estos medios un estilo que plantea la imagen y el cuadro como pura visión mental, eludiendo el sentido descriptivo, perspectívico y paisajístico; llegando a crear una ambientación abstracta e indeterminada para cada escena. Pero hay también un Manierismo de influencia donde prima la imitación sobre la imaginación, que se caracteriza por la repetición de modelos, tipos y formas. En esta dirección se circunscribe más bien el manierismo de los pinto-

res cacereños, en quienes los peculiares y definidores rasgos del estilo obedecen más a la imitación efectiva de lo visto en una lámina que a la expresión de un concepto mental propio. No encontraremos, por tanto, en estos modestos pintores —sin demasiado talento ni ambición— composiciones originales, sino la copia, en una técnica rutinaria, de esquemas muy difundidos mediante las colecciones de grabados, que copian sin ni siquiera afectar con exageración a quien imitan; y donde el pintor se limita a introducir, la menor de las veces, pequeñas variantes. Es precisamente la copia y el cúmulo de elementos prestados lo que confiere cierta autoridad a estos pintores secundarios, de ignorada personalidad artística, tan fuertemente vinculados a la corriente manierista de dirección romanista y raíz miguelangelesca <sup>2</sup>. Estudiamos la obra de Diego Pérez de Cervera, Miguel Martínez y Pedro de Mata en los retablos de la iglesia de Casas de Millán (1545-1557), convento de San Vicente en Plasencia (1591) y parroquia de Monroy (1605-1623). Destacamos en estos pintores el haberse abierto tan tempranamente a la tendencia manierista, que ya dice mucho de su modernidad y temperamento artístico. En Diego Pérez de Cervera se condensan todas las peculiaridades estéticas de los manieristas florentinos y romanos de la primera generación, sin que falte la copia directa de Miguel Angel. Miguel Martínez será el que mejor plantee la dialéctica entre lo grande y majestuoso al copiar tipos y formas del Buonarroti, aunque carentes de toda vibración emotiva por contagio de Gaspar Becerra <sup>3</sup>, de quien lo suponemos discípulo y seguidor; el romanismo miguelangelesco y las fórmulas arquitectónicas de Vignola, que se toman para la construcción del retablo del convento de San Vicente, constituyen los rasgos más destacables de este segundo manierismo local. Pedro de Mata en su eclecticismo alcanza mayor intensidad dramática y sentido del color que en los anteriores, aproximándose al manierismo del foco escurialense.

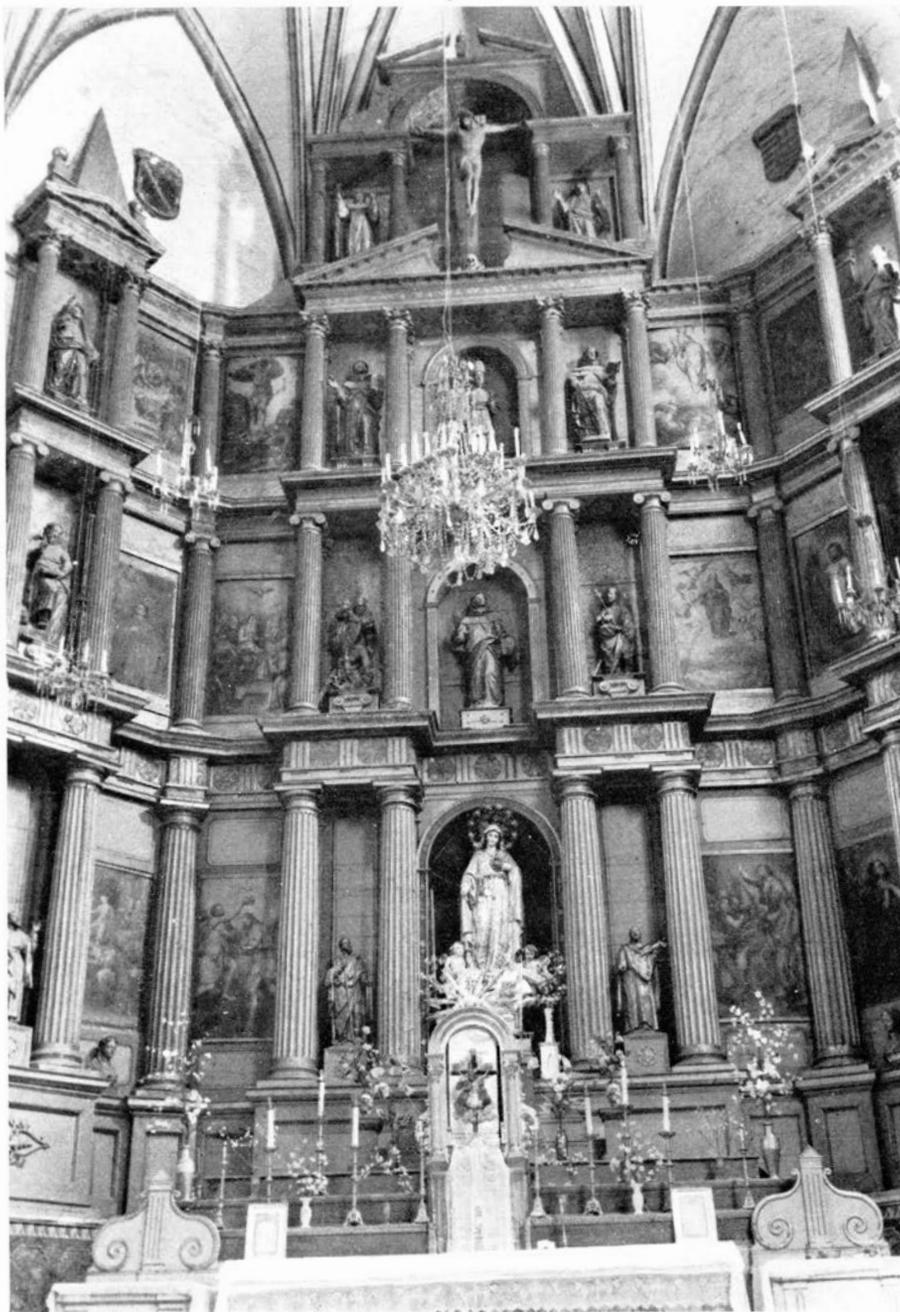
\* \* \*

El retablo mayor de Casas de Millán es de pequeñas dimensiones y de forma y proporción cuadrangular. Se remata con un frontón, que enmarca

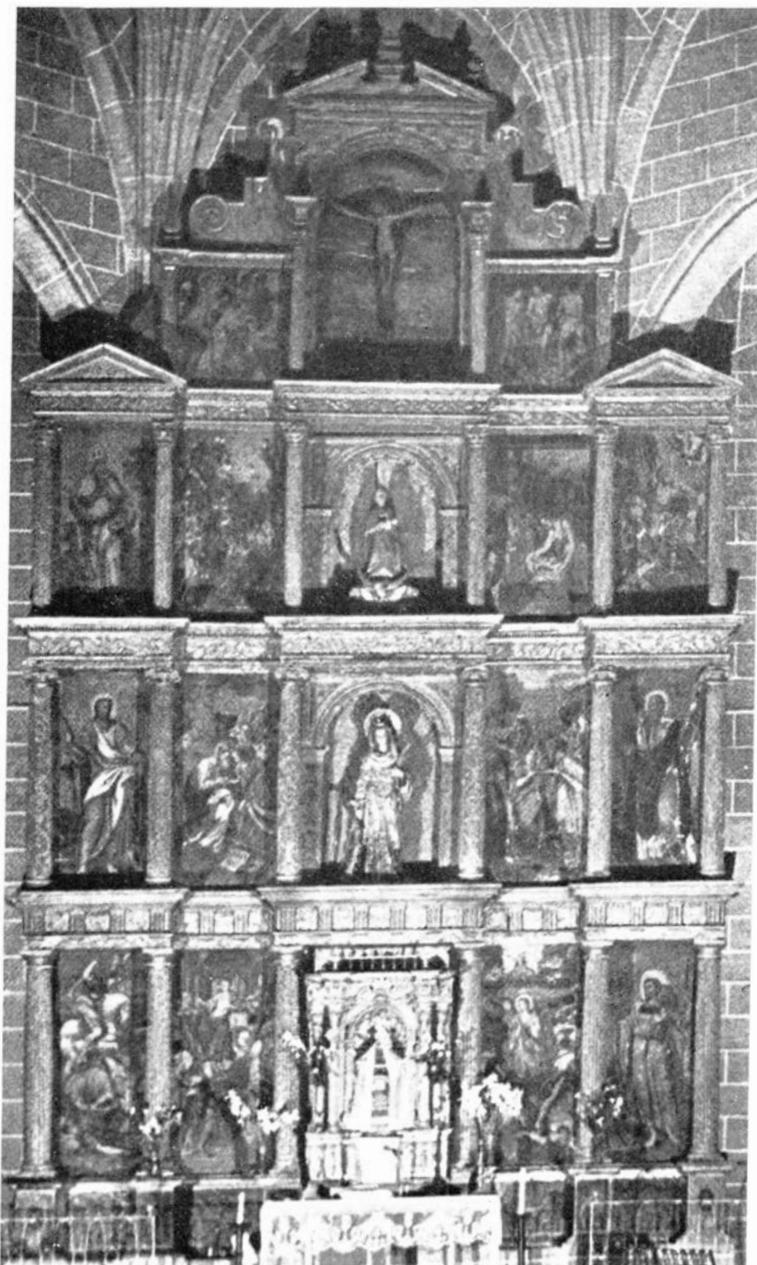


Diego Pérez  
de Cervera

*Retablo de la iglesia de Casas de Millán (1545-1557).  
Pintura de Diego Pérez Cervera.*



*Retablo de la iglesia del convento de San Vicente en Plasencia (1591).  
(Fotografía Archivo MAS).*



*Retablo de la iglesia de Monroy (1605-1623).*  
Pintura de Pedro de Mata.

Pedro de Mata



DIEGO PÉREZ DE CERVERA, *El expolio*  
del retablo de la iglesia de Casas de  
Millán.



MIGUEL MARTÍNEZ, *Bautismo de Cristo*  
del retablo del convento de San Vicente  
en Plasencia.

la figura de Cristo en la cruz. Sobre el banco se levantan tres cuerpos, separados por estrechas cornisas, decoradas con cabezas de querubines. Finas columnillas cilíndricas —adosadas a pilastras, ricamente talladas con menuda decoración plateresca— componen las cinco calles. Los capiteles y las basas de las columnas, en esencia toscanos, van afectados de pequeña y fina decoración. Frisos y guardapolvos se decoran a base de grutescos, cintas, roleos, medallones, heráldica, molduras caladas, etc. Las esculturas de bulto se disponen en el coronamiento, donde aparecen: Cristo, la Virgen y San Juan —probablemente aprovechadas de algún viejo retablo—, y en la calle central que recoge las imágenes de la Asunción y de San Nicolás, santo titular de la parroquia, que en la talla actual parece réplica de finales del siglo XVIII. Las pinturas relativas a la Pasión de Jesucristo se sitúan en las calles; la de los evangelistas en el banco.

El escultor del retablo e imágenes fue el entallador de Plasencia, Francisco García, que reconoce —en 1545— haber recibido el finiquito por su trabajo de talla <sup>4</sup>. El pintor y dorador fue Diego Pérez de Cervera, vecino también de Plasencia, que recibe diversas cantidades entre 1549 y 1557, percibiendo en este último año 11.834 maravedises “con que se le acabó de pagar ciento noventa mil maravedises, en que se tasó la pintura y doradura del retablo, que pintó en esta iglesia” <sup>5</sup>. La tasación corrió a cargo de Gaspar de Borgoña <sup>6</sup>.

La documentación nos presenta a Diego Pérez de Cervera como dorador más que como pintor. Cabe pensar que estas pinturas del retablo de Casas de Millán no gustasen por las muchas incorrecciones que presentan, debidas a su falta de habilidad, pero también a la dependencia de la estética manierista, que no encajaría en los ideales artísticos del público piadoso al que iban destinadas; tal vez por eso sus paisanos desistieron de él para posteriores trabajos, entre otros, la pintura del retablo de San Martín de Plasencia, donde se le menciona, y, por fortuna, encargadas después a Luis de Morales, estante en Arroyo de la Luz entregado a la pintura del memorable retablo.

En las pinturas de Casas de Millán las figuras se alargan ocupando la tabla en toda su altura y resultando cortadas al desbordar el borde por los

laterales. En alguna ocasión, Pérez de Cervera tiene que romper con el rigor de las líneas verticales —predominantes en la composición de todo el conjunto— y doblegar alguna figura, obligándola a adoptar postura extraña, hasta conseguir encajarla en algún espacio triangular. Las escenas muestran también una clara indeterminación espacial al rehuir toda referencia perspectíca y eludir la precisión del lugar donde se desarrolla el suceso representado. Las incorrecciones de dibujo y proporción, el descoyuntamiento y la inestabilidad de las figuras contribuyen a crear un patetismo de signo manierista, forzado por la adaptación al marco y falta de tensión espiritual. Rasgos todos coincidentes con los del primer manierismo italiano.

Las pinturas de este retablo forman un conjunto de 16 tablas; en el tercer cuerpo, de izquierda a derecha, se representan el Bautismo de Cristo, Jesús con personaje desconocido, Sagrada Cena y Oración de Jesús en el huerto; en el segundo, Prendimiento de Cristo, Flagelación, Coronación de espinas y el Ecce Homo; en el primero, Pilato, Cristo con la cruz, el Expolio y la Piedad; y en el banco, San Mateo, San Juan, San Lucas y San Marcos.

En el Bautismo de Cristo, las figuras de Jesús y de San Juan ocupan la totalidad de la superficie, restando importancia al paisaje. A la izquierda se representa a Cristo muy curvado, de esbelto canon, sumergiendo las piernas en el río, volviendo su cabeza inexpresiva; a la derecha, ligeramente retrasado, tenemos a San Juan, ampuloso de formas, adoptando una artificiosa e inestable pose que alcanza lo que las teorías manieristas llamaban figura serpentinata. Sobre el cielo, se figura con la consabida forma de paloma al Espíritu Santo.

En la siguiente tabla Cristo dialoga con un personaje de difícil identificación, tal vez Nicodemo, representado con barba blanca y amplias vestiduras. Las dos figuras en su concepción monumental desbordan el marco, quedando comprimidas y no dejando lugar para el paisaje, pese a desarrollarse la escena al aire libre.

En la Sagrada Cena no es posible hacer buena descripción por presentarse la pintura maltrecha, restregada, falta de dibujo y de color. Resulta

imposible hablar de elementos formales; el tema se adivina gracias a un barreño representado en primer plano que permite identificar el pasaje del lavatorio de pies de los apóstoles.

En la Oración de Jesús en el huerto, Cristo aparece arrodillado sobre unas rocas elevando y juntando las manos en actitud orante. Debajo, en primer término, aparecen los apóstoles, semiacurrucados —adaptándose a los ángulos— y dormitando, según refiere el pasaje del Evangelio. Se compone la escena al modo tradicional, sin demasiados alardes manieristas: las figuras, al reducir su tamaño y ampulosidad, eluden el desbordamiento del marco tan peculiar en toda la serie del retablo.

El Prendimiento presenta a una turbamulta que llena todo el espacio pictórico por superposición. Se destacan las figuras de Cristo y de Judas al representar el momento en que éste le entrega con un beso, de acuerdo con el texto del Nuevo Testamento. El contraposto de la figura de Judas le confiere cierta inestabilidad que contrasta con la verticalidad y aplomo de la del Salvador. Un buen número de cabezas de la comparsa aparecen en un segundo plano, encajándose de una manera forzada en el poco espacio libre.

La Flagelación se compone con tres figuras. En el centro Cristo —abrazado a una fina y alargada columna— se muestra frontalmente al espectador cruzando las piernas en “tijera”. En segundo plano aparecen los sayones: el de la derecha representado por la espalda, retrasa la pierna izquierda y gira el torso en un movimiento serpentino; el de la izquierda, aunque mirando de frente, adopta similar movimiento caligráfico y compostura.

En la Coronación de espinas aparece Cristo vestido de púrpura, sentado en rebuscada pose. La torsión del cuerpo se debe, sin duda, a la tensión de sus brazos apesados. Dirige su mirada y rostro por encima del hombro, hacia el lado contrario de la flexión del torso. El soldado de la izquierda —que corre paralelo a la columnilla del retablo— cruza las piernas y gira el cuerpo sobre su cintura, a la vez que vuelve la cabeza hacia el lado contrario y dispone los brazos en artificiosa postura. El de la derecha, menos visible por el deterioro de la tabla, parece más estático y libre de escorzos. La pose resulta forzada en todas las figuras y obedecen en su composición a cierto rigor intelectual, que gusta de la línea helicoidal.

La tabla del *Ecce Homo* presenta a Cristo despojado de sus vestiduras, apenas cubierto por una clámide roja. Inclina su cuerpo hacia adelante, a la vez que adelanta, todavía más, sus brazos apresados y, por contraste, retrasa las piernas que se dibujan en actitud de caminar. Hacia Cristo confluye el dedo índice de Pilato, que aparece a la derecha, en rígida y vertical apostura. En segundo plano asoma un tercer personaje, que ve comprimida su figura entre el borde de la tabla y la figura de Cristo, en afán de rellenar un ángulo.

En la tabla de Pilato aparece éste ataviado con ricas vestiduras al uso oriental, sentado, con aplomo escultórico, sobre un trono pétreo de factura y diseño clásico, decorado con gran camafeo y grutescos. El egregio personaje es representado en el momento del lavatorio de sus manos, de acuerdo con el texto proporcionado por el Evangelio. Cristo, vestido con túnica blanca, parece ocultarse tras la columnilla del retablo al salirse del cuadro por el margen derecho. Entre las dos figuras principales, haciendo desaparecer el espacio donde se desarrolla la escena, se representan dos soldados romanos aderezados con su coraza militar. Un sirviente, de pequeña proporción y aprisionado entre figuras, vierte su jofaina sobre las enormes manos de Pilato. Las desproporciones y alargamientos de los personajes representados son notabilísimos: Pilato puesto en pie no cabría en el cuadro. El Salvador toca con su cabeza y pies el borde superior e inferior de la tabla.

La escena de Cristo con la cruz se ciñe a tan difundida representación del tema. Desfallecido del camino, Cristo cae de rodillas; con el brazo derecho se coge a la cruz, con la mano izquierda se apoya en el suelo. La torsión de la cabeza es muy forzada y no se corresponde con su giro natural. El cuerpo no muestra la tensión debida al peso de la cruz, ni refleja el dolor del sufrimiento. De nuevo el espacio paisajístico se elude y oculta tras el agrupamiento de figuras. En segundo plano se perciben tres soldados con gestos brutales, uno comprimido por los lados del triángulo que dibuja el travesaño de la cruz con los lados de la tabla en el ángulo superior derecho; otro en una pose bien estudiada corre paralelamente a la figura de Cristo, intentando socorrerle en su desfallecimiento, y, aunque mal dibujada, parece copiada de alguna lámina, tal vez procedente de Salviati o Zuc-



MIGUEL ANGEL, *Piedad para Vittoria Colonna.*



DIEGO PÉREZ DE CERVERA, *Piedad del retablo de la iglesia de Casas de Millán.*



MIGUEL MARTÍNEZ, *Convento de San Vicente en Plasencia* (1591).



*Martín de Vos en grabado de Sadeler de 1582.*



PEDRO DE MATA, *Iglesia parroquial de Monroy* (1620).

caro. En el ángulo superior izquierdo asoman las cabezas afligidas de la Virgen y de San Juan en un espacio angosto en el que apenas caben.

En el Expolio dos figuras ocupan de manera agobiante el espacio pictórico, nos estamos refiriendo a Cristo y al sayón, que llegan a salirse del recuadro que las contiene. Adoptan, asimismo, difíciles y extrañas posturas: la de Cristo, comprimida, se doblega, y la del sayón, al arrebatarle la túnica, se desencaja y disloca, resultando cortada por el borde. En la parte superior, con el fin de rellenar un espacio, se sitúan dos cabezas con mirada vacía y perdida, como ajenas a la escena representada. Las desproporciones e incorrecciones de dibujo pensamos que no solamente son debidas a la falta de pericia del pintor, sino que obedecen más bien a la plasmación en imágenes de una expresión conceptualizada. Las inexactitudes anatómicas, de las que no se libran ambos personajes, son más evidentes en el sayón al mostrar sus piernas deformes sin clara correspondencia con el cuerpo, como ocurre también con su fea y pequeña cabeza, nada acorde con su esbelto canon; notas que confieren a la figura cierto aspecto caricaturesco. No hay paisaje ni arquitectura; tan sólo el escorzo de la cruz —bajo las piernas del esbirro— y la elección del punto de vista bajo contribuyen a simular un leve espacio perspectívico. El color de esta pintura se hace cálido y luminoso en la indumentaria del sayón, que en su concepción prelude la obra primeriza de El Greco en España.

La Piedad resulta, dentro del conjunto, muy escultórica por su diseño y de mayor corrección formal que todas las demás. Aun así no están ausentes las inexactitudes de dibujo, bien patentes en la pierna derecha de Cristo y en las figuras de sus inmediatos acompañantes: San Juan y María Magdalena, que, arrodillados, sostienen por los brazos el cuerpo muerto y pesado de Cristo. En tercer término —en el eje vertical de la composición— se representa en lenguaje ampuloso a la Virgen Dolorosa, con los brazos abiertos en cruz, sentada y cargando sobre su regazo el monumental cuerpo de Cristo, copia clara y directa, en su efigie y composición de toda la escena, de la Piedad, dibujada por Miguel Angel para Vittoria Colonna, conservada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. En la pintura la Virgen lleva amplia toca e inclina la cabeza levemente; Cristo, tratado con

la misma monumentalidad, subraya todavía más su humanidad con la llaga abierta y la sangre derramada hasta la rodilla. Las pequeñas figuras de la lámina han sido sustituidas por las de San Juan y la Magdalena, que traban el cuerpo de Cristo de igual manera que los personajes de la ilustración. Los de la pintura evocan en su concepción a los de la Piedad de la catedral de Florencia, también de Miguel Angel. Seguirá el mismo modelo, en la figura de Cristo, pocos años más tarde, El Greco en su Trinidad para la iglesia del convento de Santo Domingo en Toledo (1577-79)<sup>7</sup>, y el escultor Pedro González de San Pedro en la Piedad de la catedral de Pamplona (1598).

Los Evangelistas son representados en el banco, dentro de un esquema más sereno. Son fácilmente identificables por sus símbolos y atributos; de izquierda a derecha: San Mateo, que aparece girado, dispone en escorzo el brazo izquierdo —de enorme proporción— para escribir sobre una tablilla la genealogía de Jesús, tal como da comienzo su evangelio<sup>8</sup>. San Juan, con rostro joven y expresivo gesto, se efigia de perfil, llevando tinta y cálamo sobre libro abierto. San Lucas, con el buey por símbolo, dirige la mirada hacia la pluma que lleva en la mano derecha. San Marcos adopta en su representación una composición invertida con relación a la de San Mateo.

El pintor participa de los principios teóricos y estéticos de los manieristas romanos de la primera generación. Esta dependencia extranjera dice mucho de su modernidad y avala el temperamento artístico de Diego Pérez de Cervera. Tampoco está ajeno a estos presupuestos estéticos el estamento nobiliario de la ciudad de Plasencia; baste pensar en el palacio y jardín de Abadía para el que don Fernando Alvarez de Toledo, duque de Alba, importa piezas italianas y reclama la presencia de artistas extranjeros, entre otros, de Mateo Vicente<sup>9</sup>. El Arcediano de Plasencia y Béjar construye su vivienda junto al río Jerte con artificio admirable, colocando en su jardín fuentes y estatuas de Venus, cupidos, sátiros y ninfas. El palacio de los Zúñigas, también en Plasencia, se adorna “con variados y muy curiosos monumentos de la escultura antigua y con estatuas y columnas de mármol que trajo de Italia y de Roma...”<sup>10</sup>. En Diego Pérez de Cervera la fuente inspiradora más ostensible, encontrada en la combinación de dos obras de Mi-

guel Angel, supone la misma conexión con las formas italianas del Alto Renacimiento, aunque tampoco falte la servidumbre de otros artistas menores del Manierismo y la aceptación de modelos flamencos. Los recursos estéticos empleados por este pintor placentino constituyen —como ya quedó dicho— un amplio repertorio de formas e intenciones manieristas. El color, falto de las tonalidades fogosas y ennegrecido por el paso de los siglos, se resuelve bajo un filtro de crepúsculo lunar que recuerda a los discípulos de Bronzino.

\* \* \*

El retablo mayor del convento de San Vicente, en Plasencia, presenta una arquitectura sobria y clásica de gran altura, exigida por la esbeltez de la iglesia. En su traza se advierte el empleo de fórmulas arquitectónicas de Vignola al adoptar un esquema donde se armonizan monumentalidad y rigurosa ordenación. Los cuerpos se superponen con arreglo a los órdenes clásicos, sucediéndose de abajo a arriba: dórico, jónico y corintio. El esbelto canon de las columnas hace relación al alargamiento manierista. Los cuerpos se adaptan al ábside poligonal. Se remata el conjunto por un coronamiento conseguido a la manera serliana por cuatro columnas de orden toscano, que reciben en el centro un arco y en los extremos un pequeño entablamento. Sobre el vano central se dispone anacrónicamente un frontón partido al gusto manierista. En los intercolumnios se distribuyen esculturas de distinta época y diversas manos, variando el programa iconográfico original en el que tuvieron cabida un buen número de santos dominicos. Doce pinturas completan la decoración del retablo; su programa iconográfico resulta igualmente alterado; a ello debió contribuir el cambio de pintor, acaecido por fallecimiento de Miguel Martínez, después sustituido por Juan Nieto de Mercado <sup>11</sup>.

La pintura, dorado y estofado fueron concertados ante el escribano Blasco Gil en 3.650 ducados, cantidad librada por su viuda, Luisa de Quintana, en el año 1604 <sup>12</sup>. Miguel Martínez al fallecer en 1591 dejó sin terminar la obra concertada; buscó entonces su mujer al pintor Juan Nieto de Mercado,

vecino de Alcántara, al que encomendó la pintura de tres tableros “a contento del prior del contenido” por los que ella le pagaría 220 ducados. En el mismo protocolo le cedió también la pintura de cinco tablas para el retablo de San Julián, que su marido tenía concertadas, con lo que se aseguraba la tercera parte del dinero en que fuese tasado el trabajo<sup>13</sup>. Por el inventario de bienes escriturado a la muerte del pintor<sup>14</sup> sabemos que tuvo una importante actividad en iglesias de la diócesis de Plasencia: Arroyomolinos, Jarandilla, Jerte, Montehermoso, Pasarón, Pedroso, Santa Cruz de la Sierra, Santibáñez el Alto, Torrejoncillo y Trujillo, mencionados en el documento en razón de los 8.889 reales que todavía le deben<sup>15</sup>. Otro dato de interés, recogido en ese inventario, es la deuda de 56 reales que el difunto tiene contraída con el pintor Pedro González, a quien suponemos aprendiz de su taller, lo que explicaría que su viuda tuviese que buscar otro pintor para terminar las obras contratadas<sup>16</sup>. Luisa de Quintana, aunque emparentada y casada con pintor, y pese a ser nombrada en algún documento como pintora, doradora y estofadora, carecería de la habilidad suficiente para emprender esos trabajos<sup>17</sup>. Un tercer pintor, Antonio Cervera, a quien ya conocemos por su relación con el pintor del retablo de Casas de Millán, pudo haber tenido alguna intervención menor en San Vicente y en San Julián, puesto que se compromete en pagar los 266 reales que debe a Luisa Quintana “en pintura y obras de pintor”<sup>18</sup>.

En el retablo las pinturas se distribuyen de la siguiente forma: en el tercer cuerpo, Presentación, Resurrección, Transfiguración; la cuarta tabla no se conserva —hoy en su lugar aparece un lienzo, más pequeño, muy ennegrecido, que impide dilucidar su temática—; en el segundo, San Francisco, Pentecostés, Asunción y Santo Domingo; en el primero, Niño Jesús en el templo, Bautismo de Cristo, Entrada en Jerusalén y María Magdalena. Once son, por tanto, las pinturas conservadas; sabido que no todo el retablo fue de la misma mano, habrá que esclarecer cuáles fueron debidas a Miguel Martínez y cuáles a Juan Nieto. Aisladas en sus encasamientos y ajenas al programa iconográfico, aparecen las representaciones de los santos Francisco, Domingo y María Magdalena, lo que permite suponerlos de la mano de Nieto de Mercado; las restantes pinturas, de mayor coherencia y afini-

dad estilística e iconológica, corresponderían al pincel de Miguel Martínez. Podríamos excluir de su autoría la pintura de la Presentación, de dimensiones más reducidas, probablemente sobrepuesta a una tabla primitiva, como también ocurre con la correspondiente al lugar simétrico del mismo cuerpo y con la de San Francisco <sup>19</sup>.

La tabla de la Presentación sigue una composición muy repetida a lo largo del siglo XVI, heredada del mundo gótico y del primer renacimiento. Centrando la composición, un anciano sacerdote mantiene al Niño sobre un altar, en torno al cual se sitúan la Virgen y sus acompañantes portando largos cirios; delante de la mesa, de rodillas, se perfila una figura poco clara, probablemente la de San José <sup>20</sup>. En Plasencia, Luis de Morales pinta esta escena para el retablo de la iglesia de San Martín (1665) siguiendo parecido esquema compositivo, también repetido en el establo de Arroyo de la Luz por las mismas fechas.

En la Resurrección vemos elevarse el cuerpo desnudo y triunfante de Cristo, rodeado de un resplandor celestial que anula el paisaje. Su cuerpo presenta una noble y clásica apostura que evoca la belleza de los tipos miguelangelescos. En su composición y colocación de brazos sigue la figura de Cristo del Juicio Final de la Capilla Sixtina; sus piernas, sin embargo, están más en consonancia con las del Apolo inacabado, también de Miguel Ángel, a quien de alguna manera está enfatizando en esta pintura. Los escorzos de los soldados encargados de custodiar el sepulcro deben tener su procedencia en alguna estampa, no aparecida, donde también se interpreta al Buonarroti.

La tabla de la Transfiguración <sup>21</sup> sigue con fidelidad el texto de la Sagrada Escritura. Tendidos en el suelo aparecen los tres apóstoles predilectos; San Juan, girado para socorrer o llamar la atención de San Pedro, vuelve su rostro hacia la figura de Cristo, que al elevarse del suelo desvela haber sido tratado iconográficamente como si de una Ascensión se tratase. La poderosa nube que rodea al Señor anula toda posibilidad paisajística. En la parte superior —ocupando los ángulos de la tabla— y a los lados de Cristo, aparecen en escorzo Elías y Moisés.

En la pintura de Pentecostés la Virgen ocupa el centro de la composi-

ción; lleva en el regazo un libro abierto y dispone las manos en actitud orante. Su figura ha sido plasmada con evidente aplomo y grandiosidad escultórica. Los apóstoles se emplazan a su alrededor en variadísimos escorzos. El Paráclito, en forma de paloma, ocupa todo el tercio superior de la tabla dentro de un grande y luminoso halo. La composición, al igual que la de la Presentación, ha sido muy repetida en la segunda mitad del siglo; baste recordar la del retablo de Arroyo de la Luz, donde la Virgen adopta la misma apostura y gesticulación.

La Asunción de la Virgen se ciñe a la conocida y ampliamente difundida representación de este asunto. De pie en ligero contraposto, con las manos juntas, se eleva sobre una nube acompañada por seis ángeles, tres a cada lado. El punto de vista aparece muy bajo, para dar mayor sensación de elevación y rehuir el paisaje. Miguel Martínez debió seguir la misma estampa italiana que dos años más tarde copiase para el Concejo de Trujillo Pedro de Mata <sup>22</sup>, sin que sepamos cuál de los dos invirtió el modelo original.

En la escena del Niño Jesús en el templo, el pintor placentino sigue con rigurosa exactitud la estampa en que Sadeler (1582) difunde la pintura del mismo tema de Martín de Vos <sup>23</sup>. Curiosamente utilizará años más tarde el mismo modelo Pedro de Mata en el retablo de Monroy. Esta repetición de un mismo original en dos retablos, debidos a diferentes pintores, nos pone en relación a Miguel Martínez y a Pedro de Mata; uno y otro disponían de un mismo repertorio gráfico, consultado muy probablemente en el taller del primero, o tal vez, tras su óbito, adquirido por el segundo a su viuda, Luisa de Quintana. La réplica de Miguel Martínez, sin perder fidelidad al modelo, es menos exacta en la copia y más pobre en la interpretación; baste apreciar el achaparramiento de las figuras, por contraste, más estilizadas y elegantes en la versión de Pedro de Mata, y la mayor riqueza de dibujo y viveza de color empleada en recamados, flecos y entorchados de la indumentaria de la santa y doctores en la tabla de Monroy, de la que más tarde nos ocuparemos, y que son nota personal del pintor, de las que carece también la estampa. La versión de San Vicente simplifica la archi-

tectura del fondo, al sustituir la exedra del grabado por un pórtico recto sustentado en cuatro columnas de orden jónico. Suprime también, al estirar la composición en sentido horizontal, dos personajes, situados en los extremos, que en la lámina venían solamente representados por sus cabezas. Recorta parte de otras figuras y anula asimismo otro tipo, que en la ilustración —también en la versión de Monroy— se sitúa inmediatamente detrás de los dos personajes del primer plano de la derecha.

La escena del Bautismo se compone por medio de dos figuras hercúleas que representan a Cristo y a San Juan; su grandiosidad hace perder importancia al paisaje, donde intencionadamente se han rehuido todo tipo de pormenores; a ello contribuye también la elección por parte del pintor de un punto de vista bajo con que realzar más las figuras, y el halo dorado y luminoso del Paráclito, que, sobre ellos, ocupa el tercio superior de la tabla. La gigantesca figura de Cristo sumerge las piernas en el río, pero la limpieza de las aguas permite contemplarlas en su transparencia. Cristo se doblega ligeramente para recibir el bautismo, inclina la cabeza y cruza en aspa los brazos sobre el pecho, en un gesto y actitud humilde totalmente opuesto a la dureza de la musculatura y a su soberbia corporeidad, aún más subrayada por el pesado y basto paño superfemoral. La figura de San Juan presenta una inestable postura y un difícil escorzo que contribuye a remarcar las incorrecciones e inexactitudes anatómicas. Vuelve el Bautista la cabeza y muestra una mirada huidiza y vacía como desentendiéndose del suceso del que también él es protagonista; con esto, Miguel Martínez está subrayando otro rasgo peculiar del Manierismo. La pintura se resuelve en los mismos términos y sentido grandioso empleados por Juan Fernández Navarrete en el Bautismo pintado para El Escorial, hoy en el Museo del Prado, donde es patente el sentido monumental a lo Miguel Ángel de Gaspar Becerra <sup>24</sup>.

La entrada en Jerusalén se representa de acuerdo con el texto del Nuevo Testamento. Jesucristo sobre un humilde borrico entra en la ciudad acompañado por sus discípulos; a la derecha distinguimos a San Pedro y a San Juan efigiados en esbelto canon; el apóstol joven queda recortado por el lateral de la tabla; sobre él se asoma una aprisionada cabeza, cuyo cuer-

po no tiene cabida en el tablero. A la izquierda aparecen las gentes que con palmas y ramos salen a recibir al Señor; en el ángulo inferior un personaje extiende su manto por el suelo, va tocado a la usanza de los Países Bajos, lo que da pie para pensar en la existencia de la estampa de algún romanista flamenco en la que inspirase su composición.

Miguel Martínez con las actitudes grandilocuentes y artificiosidad de su pintura demuestra buscar más la valoración plástica que la pictórica. Encontramos en su obra el mismo sentido monumental de las figuras empleadas por Gaspar Becerra, a quien hay que contar entre los principales introductores en España del lenguaje miguelangelesco y como iniciador del manierismo de tipo romanista. Considera Araujo <sup>25</sup> discípulos de Becerra a Miguel Martínez y a Hernando de Avila, y dice que fueron llamados a Plasencia por el obispo de esa diócesis. La afinidad estilística del pintor de Plasencia con Gaspar Becerra viene, por tanto, avalada por el escueto dato suscrito por el historiador de la escultura española. Supera Miguel Martínez su escasa invención al retomar modelos compositivos que recuerda de la pintura y escultura de Becerra, y también de lo visto en estampas de diversa procedencia: ya quedó claro cómo en la pintura del Niño Jesús en el templo resuelve la composición mediante la aceptación de un modelo flamenco.

\* \* \*

La iglesia de Santa Catalina de Monroy presenta un retablo de severa traza formado por tres amplios cuerpos edificados mediante el empleo de elementos clásicos superpuestos. Los entablamentos se quiebran levemente en la intersección con las columnas y se decoran en el primer cuerpo por triglifos y en los restantes por menudos roleos de ordenado follaje. Un ático prolonga las tres calles centrales; la mayor, más destacada en altura, se cierra por un medio punto, que a su vez se corona por un frontón partido; pequeños aletones sirven de engarce entre este pequeño promontorio y las calles colaterales. Sobre la imposta del tercer cuerpo, cerrando las calles extremas, aparecen pequeños frontones. Las esculturas ocupan el eje

vertical del retablo, de arriba a abajo se sitúan: Cristo, Asunción y Santa Catalina, las dos primeras parecen provenir de retablos más antiguos, mientras que la de la santa titular debió haber sido sustituida, no hace muchos años, por una réplica de pasta flora. En el banco, tratados en relieve, se disponen los evangelistas. Las restantes calles llevan pinturas, sin que obedezcan éstas a un claro programa iconográfico, a lo que debió contribuir el cambio de pintores, pleito y demás vicisitudes que tuvieron lugar durante su realización.

Cinco son los nombres de los entalladores y escultores registrados en los libros de cuentas de la iglesia: Valentín Romero y Francisco Ruiz de Velasco (1605); Baltasar García, Francisco Ximénez (1610), y Alonso Hernández (1614)<sup>26</sup>. La traza y probablemente la mayor parte del trabajo en madera se deba a Ruiz de Velasco; a esta hipótesis nos conduce la semejanza de su diseño con el retablo mayor de Casar de Cáceres, realizado por Tomás de la Huerta sobre traza y proyecto de Ruiz de Velasco y Pedro de Córdoba<sup>27</sup>. En una anotación relativa a la custodia, hoy desaparecida, se relaciona a Francisco Ximénez con Ruiz de Velasco<sup>28</sup>. Nada sabemos del trabajo realizado por Baltasar García y Alonso de Paredes<sup>29</sup>.

Tres son los pintores-doradores que se mencionan en los libros parroquiales: Pedro de Mata, Pedro de Iñigo —su yerno— y Alonso de Paredes<sup>30</sup>. Aunque los tres debieron intervenir en el dorado, tenemos que pensar que la mayor parte de ese trabajo recayese sobre Iñigo, pues a él vienen referidos la mayor parte de los pagos. Las pinturas, sin embargo, hay que atribuir las a Pedro de Mata, a quien los documentos mencionan como pintor y relacionan con otras personas del mismo oficio, entre otras: Pedro de Córdoba, Francisco Cuesta y Pedro González Madrigal; a él se deben también trabajos de pintura en Navaconcejo, retablo de la ermita de Nuestra Señora del Castillo en Cabezuela y retablo de la capilla de Santo Domingo en el convento de San Vicente de Plasencia<sup>31</sup>.

Entre los años 1622-1623 se completa el retablo con las piezas traídas desde Plasencia y se procede a su instalación —montaje en el que debieron intervenir Alonso Hernández y Alonso de Paredes—; después se hace la

tasación, viniendo expresamente para ello Pedro de Córdoba y Francisco Cornejo, vecinos, respectivamente, de Plasencia y de Coria.

Las pinturas no responden a un programa iconográfico unitario. La relación iconológica viene establecida por pares con relación al eje mayor del retablo, donde se colocan las imágenes de bulto. En las calles extremas se sitúan las pinturas, en el ático tenemos: Verónica y Flagelación; en el tercer cuerpo, San Gregorio, Asunción, Natividad y Martirio de San Sebastián; en el segundo, San Bartolomé, Desposorios de Santa Catalina, Martirio de la Santa y San Andrés; en el primero, Santiago en la Batalla de Clavijo, Santa Catalina con los filósofos, Traslación del cuerpo de Santa Catalina y Santiago peregrino. Las pinturas de los dos cuerpos inferiores presentan una mayor coherencia iconológica y estilística que las del ático y cuerpo superior; aun así pensamos que todas se deben a Pedro de Mata.

A uno y otro lado del Crucificado se disponen dos escenas de la Pasión, Verónica a la izquierda y Flagelación a la derecha. El mal estado de conservación de la primera apenas permite distinguir algún pormenor, dificultando, por tanto, su estudio y descripción. En la Flagelación, Cristo aparece, en el centro geométrico de la tabla, atado a la columna; dos sayones le azotan, en su dibujo y composición adoptan una simetría invertida. Evoca en su concepción a Piombo cuando trata el mismo asunto en la capilla Borgherini de San Pedro del Monte, en Roma, y a Gaspar Becerra en la Flagelación del Museo del Prado.

En el tercer cuerpo contemplamos, de izquierda a derecha, en primer lugar a un santo de sereno porte y concepción ampulosa, vestido de pontifical, sin símbolo que permita su identificación, por lo que aventuramos pueda tratarse de San Gregorio; en los escasamentos próximos a la representación escultórica de la Asunción aparecen escenas marianas: Anunciación y Natividad; su pésimo estado de conservación impide hacer mediana descripción y apurar su estudio; parecen compuestas según esquemas del Renacimiento italiano, tomados de la estampa de algún romanista flamenco. El martirio de San Sebastián, en la calle extrema de este cuerpo, resulta en su composición más movida que las anteriores por el lógico requerimiento del asunto, lo que permite resaltar algunos escorzos de los saeteros.

En el segundo cuerpo se disponen en las calles laterales dos apóstoles, majestuosos, de ampuloso porte y esbelto canon; el de la derecha representa con su cruz aspada a San Andrés, el de la izquierda con un cuchillo curvo en la mano está efigiando a San Bartolomé, viste manto rojo y túnica blanca, muestra elegante pose y distinción, dispone perpendicularmente el brazo sobre el cuerpo dibujando un bello escorzo. Recuerdan estos apóstoles a Fra Bartolomeo en la serie del Museo Vaticano. Completan este cuerpo dos escenas relacionadas con la santa titular de la iglesia: Desposorios de Santa Catalina y Martirio, que forman parte de un ciclo completado por otras dos pinturas del primer cuerpo donde se representa a Santa Catalina entre los filósofos y Traslación del cuerpo de la Santa. Esta serie muestra una clara tendencia hacia el manierismo romano por los alargamientos, ampulosidad, ritmo ondulante, escorzos e inestabilidad de las figuras. Refinado y elegante se muestra el pintor en la tabla de los Desposorios, donde sigue una estética más refinada y sofisticada y donde las fórmulas y recursos expresivos del sentido manierista se aprecian por las estilizaciones que insinúan una cierta lectura y comprensión del Parmigianino; se incluye en primer plano un detalle de naturaleza muerta: libro abierto y espada, que, junto con los efectos lumínicos y sentido decorativo de las figuras, nos aproxima a los pintores de El Escorial. Ecléptico y crispado se comporta en la tabla del Martirio, donde se siguen diversas fuentes de inspiración, así el Cristo triunfante de la gloria —representada en la parte superior— se compone con severo clasicismo; la santa, en el eje de la composición, grandiosa y con cierto porte escultórico, aparece en actitud orante; a su alrededor se sitúan verdugos y soldados, que, al ver romperse las ruedas del suplicio, se aterrorizan, y en su convulsión adoptan posturas más retorcidas y complejas, llegando a alcanzar la línea serpentinata. Merece la pena abundar en ellos; a la derecha un soldado presentado de espalda ofrece un violento escorzo, conseguido no sólo por la torsión del cuerpo, sino también al entreabrir las piernas y elevar el brazo para proteger la vista con la mano. Detrás, otro convulso soldado muestra un gesto y actitud despavorido. En el suelo el personaje derribado es mostrado en audaz escorzo y anatomía de rango miguelangelesco. Resulta conocida

esta figura por haber sido recogida e interpretada por un amplio círculo de pintores, que tomando por punto de partida a Rosso Fiorentino llegaría hasta El Greco. La relación e interpretación de los atemorizados soldados con los de Giulio Clovio en la Resurrección, grabada por Cornelis Cort en 1569, parece evidente <sup>32</sup>.

En el cuadro de la Traslación se recupera la tranquilidad perdida al volver a tomar por modelo estampas de mayor clasicismo. En la de Santa Catalina entre los filósofos sigue literalmente en composición, detalles, actitudes, arquitectura del fondo, etc., un grabado de Sadeler (1582) en que reproduce el Niño Jesús en el templo del romanista flamenco Martín de Vos <sup>33</sup>, ya empleado por Miguel Martínez en el retablo de San Vicente de Plasencia, como quedó dicho. Pedro de Mata en la pintura de Monroy acomoda el diseño a una tabla estrecha y alargada, lo que le lleva a comprimir ligeramente toda la composición en el sentido horizontal en beneficio de una mayor estilización de las figuras; busca también un punto de vista bajo con el que conseguir un mayor efectismo. Sustituye la figura de Jesús adolescente de la lámina por la de Santa Catalina y suprime la efigie de la Virgen por ser ajena a la escena de la santa. Nota personal del pintor de alegre vistosidad son la alfombra, brocado de la indumentaria de la santa, entorchados de los doctores, ajenos por completo a la ilustración que le sirve de modelo.

Se completa el repertorio iconográfico del retablo con las tablas alusivas al patrón de España; a la izquierda, Santiago en la batalla de Clavijo, montado sobre un crispado corcel que pisotea a los enemigos derribados, representados en artificiosas posturas: amontonados y entrelazados de forma ilógica en un complicado diseño de cabezas, brazos y piernas, pareciendo salirse del contorno de la tabla; llama poderosamente la atención la desproporción del animal, más pequeño que la figura del jinete, y la casi ausencia del paisaje ocultado por el amasijo humano. A la derecha se representa a Santiago portando bordón y venera, tratado, por tanto, como peregrino y mostrando la misma ampulosidad compositiva ya vista en los apóstoles del cuerpo superior.

Predominan en todas las pinturas del conjunto las tonalidades rojas y

azuladas, que contrastan con las verdes amarillas empleadas en los fondos. Por el estilo y notas aquí apuntadas queda bien patente que Pedro de Mata —a quien suponemos principal autor— se mueve dentro de la órbita de un manierismo que podríamos calificar de ecléptico. Se preocupa de seguir a los maestros italianos, principalmente a Miguel Angel, a través de sus primeros intérpretes romanos, pero cuidando introducir pocas y pequeñas variantes. El punto de crispación logrado en la escena del martirio, el sentido del color, el mayor acercamiento a la realidad en el tratamiento de atavíos y pormenores de las otras tablas, le aproxima también al manierismo del foco escurialense.



## N O T A S

<sup>1</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1954), p. 16.

<sup>2</sup> La importancia del romanismo miguelangelesco en la mitad norte de la Península ha sido exaltada en numerosos trabajos. Su difusión va ligada, en palabras de GARCÍA GAÍNZA, M. C., *El Renacimiento. Escultura*, vol. III de Historia del Arte Hispánico (Madrid, 1980), p. 101, al gran impacto producido por la obra de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga, que se propaga a partir de 1560, con carácter bastante uniforme por todo el país, desde Galicia a Cataluña, creando aquí la escuela de miguelangelismo más grande de Europa. La presencia de esta influencia en Extremadura nos permite ampliar los límites de esta difusión hacia el Sur a partir del foco vallisoletano.

El sentido monumentalista y heroico presente en el arte religioso, incluso fuera de la Corte, en los últimos años del siglo XVI, ha sido resaltado por CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid, 1983), p. 288, en elocuente y amplia cita que recoge de WEISE.

<sup>3</sup> Quien hace notar que en este manierismo del último tercio de siglo se imita a Miguel Angel con gélida impassibilidad, copiando tipos y formas suyas, pero arrebatadas de toda vibración emotiva por contagio de Becerra, es MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El Manierismo en la escultura española», en *Revista de Ideas Estéticas* (1960); cfr. p. 311.

<sup>4</sup> «conozco yo a Franco. Gara. entallador vo. de pla. que recibí de vos Alo. perez ... tres mil e setecientos e treinta y cinco ms. con que me acabasteis de pagar todos los ms. en que yo vendí a la dicha iglesia el retablo de talla que yo en ella hice...». MARTÍN GIL, T., «Un retablo del siglo XVI. El altar mayor de Casas de Millán», en *Revista de Estudios Extremeños* (1933), pp. 51-52. Más tarde, en 1557, tuvo alguna intervención de escaso interés en el retablo e iglesia de San Martín de Plasencia. (Cfr. PAREDES, V., «Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín de Plasencia», en *Revista Extremeñada* (1903), p. 472.) En 1569 termina de cobrar la parte restante de los 450 ducados concertados por el retablo de la parroquial de Tejada de Tiétar, que realizó

en compañía de su hermano Baltasar. (Cfr. MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 294-295.) Fue tasador en 1551 y 1570 de dos importantes retablos cacereños: el de Santa María, de Roque Bolduque, y el de Santiago, debido a Berruguete. (Cfr. BERJANO, D., «El arte en Cáceres del siglo XVI. El retablo de la iglesia de Santa María», en *Revista Extremadura* (1904), página 452; MARTÍ MONSÓ, J., «El retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres», en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, 1901), pp. 157-172; recoge también datos sobre la tasación BENAVIDES, J., «Nota sobre la catedral de Plasencia», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1905), p. 41.

<sup>5</sup> MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, p. 52. Interviene también en el retablo de San Martín de Plasencia, colaborando con su hermano Antonio en trabajos de pintura, dorado y estofado por los que cobran diversas cantidades entre 1560 y 1577. (Documentan este retablo que tiene interesantes pinturas de Luis de Morales: PAREDES, V., *Op. cit.*, pp. 472-474, y BENAVIDES, J., *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), pp. 135-136.) En 1561 tasó el retablo que pintó Juan Flores para la capilla nueva de la iglesia de San Nicolás en Plasencia. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., «Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos en Extremadura», en *Revista de Estudios Extremeños* (1961), p. 94.) En 1563 hace la tasación de la pintura y dorado del retablo de Arroyo de la Luz. (Cfr. TORRES PÉREZ, J. M., «Puntualizaciones documentales sobre el retablo de Arroyo de la Luz», en *Revista de Estudios Extremeños* (1979), p. 615.) El 28 de julio de 1564 acepta dorar y pintar, con su hermano, los pilares e imágenes de la catedral placentina, trabajo en que todavía andaría ocupado Antonio en 1576. (Cfr. BENAVIDES, J., *Op. cit.*, pp. 105, 106 y 136.) En 1609 trabaja en el dorado de la imagen de San Roque para la iglesia de Holguera. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, p. 99.) En 1619 hace la tasación del dorado y pintura del retablo de Aceituna, en el que intervino Alonso de Paredes (IBIDEM, p. 100).

<sup>6</sup> Cfr. MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, p. 53.

<sup>7</sup> Cfr. BROWN, J., «El Greco y Toledo», en *El Greco de Toledo*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1982), p. 122. Vid. t. SALAS, X., *Miguel Angel y El Greco*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1967), p. 43.

<sup>8</sup> Léese en la inscripción: LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI FILII DAVID FILII ABRAHAM. ABRAHAM GENUIT ISAAC... (S. Mt., I, 1-2). En la parte inferior izquierda leemos: ACABOSE ESTE RETABLO / SIENDO CURA EL RREVE / en la parte derecha deberían aparecer la fecha y el nombre del presbítero, pero el mal estado de conservación de la pintura impide su lectura, solamente se conserva: ANNO DE (...) / (R) NDO SENNO (...).

<sup>9</sup> MARTÍNEZ QUESADA, *Op. cit.* (1961), p. 94, documenta el retablo de la capilla nueva de la iglesia de San Nicolás (Plasencia) pintado por los flamencos Jorge de

la Rúa y Juan Flores, y tasado por Mateo Vicente, «italiano pintor del señor duque de alva», por parte de los pintores, y por Diego Pérez de Cervera, representante de los comitentes.

<sup>10</sup> Tomamos estos datos de la *Descripción de la ciudad de Plasencia y su obispado*, de Luis de Toro (1573), en la transcripción de SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas inéditas*, primera parte, volumen A (Cáceres, 1982), pp. 171, 172 y 183.

<sup>11</sup> En cuanto al dato preciso nos remitiremos a la documentación recogida por PESCADOR DEL HOYO, CARMEN, y DIEGO, NATIVIDAD DE, «El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores del siglo XVI», en *Revista de Estudios Extremeños* (1962), pp. 129-151.

<sup>12</sup> Así se hace constar en la carta de pago y finiquito. Cfr. PESCADOR, C., *Op. cit.*, Documento V, p. 149; hasta el momento no ha aparecido la escritura de contrato.

<sup>13</sup> IBIDEM, cfr. Documento III, pp. 145-147; desconocemos otras intervenciones artísticas de Juan Nieto de Mercado, y no sabemos qué relación puede tener con Francisco Nieto, aprendiz en el taller del pintor cacereño Claudio Pessoa en 1578. Publica la escritura de concierto de aprendizaje PULIDO, T., *Datos para la Historia Artística Cacereña* (Cáceres, 1980), pp. 619-621.

<sup>14</sup> PESCADOR, C., *Op. cit.*, Documento II, pp. 140-145.

<sup>15</sup> Pocas pinturas se conservan en estas iglesias presumiblemente atribuibles a Miguel Martínez. Por no aportar nada esclarecedor omitimos su estudio. La suma y reducción a una misma moneda de la cantidad adeudada ha sido hecha por nosotros.

<sup>16</sup> Identificamos a este pintor con Pedro González Madrigal, fiador de Pedro de Córdoba en la escritura del retablo de Casar de Cáceres. (Cfr. A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo, Plasencia, 20 de octubre de 1604; Leg. 231, fols. 840-843.) Más adelante veremos también la relación que tiene con Pedro de Mata.

<sup>17</sup> Hacemos una aclaración acerca de Luisa de Quintana, a quien Carmen Pescador del Hoyo y Natividad de Diego atribuyen el oficio de pintora; apreciación errónea, tal vez debida al tenor de la carta de finiquito del retablo de San Vicente: «que por quanto yo la dicha Luisa de Quintana, pinté, doré y estofé en toda perfección el retablo de la capilla mayor...». Ningún otro documento da pie a pensar en ello. De la lectura atenta de la documentación se colige que está casada con el pintor Miguel Martínez, del que tiene en el momento de su fallecimiento (1591) dos hijos menores de doce años y está embarazada de un tercero. Es mujer emprendedora: solicita la tutela de sus hijos, hace inventario de los bienes de su difunto marido y contrata la terminación de las obras inacabadas de San Vicente y San Julián. Casa en segundas nupcias con el escribano de Plasencia Antonio Morales, mejorando su posición económica y social; a partir de 1604 se la menciona en la documentación en compañía de su nuevo esposo, a propósito de arrendamientos de casas y de tierras, apareciendo en las escrituras su firma, mientras que en anteriores

documentos declaraba no saber firmar. Entre 1603 y 1608 tenemos documentada la actividad de un pintor, tal vez su hermano, Juan de Quintana, casualmente también relacionado con el convento de San Vicente, para donde pintó 52 escudos de armas destinados al túmulo funerario de doña María de Zúñiga, e intervino en la pintura del retablo de la capilla de Santo Domingo, del que era benefactora la difunta (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 24 de junio de 1605; Leg. 232, fols. 274, 281-282 vto.); en 1606 vive en casa alquilada, propiedad del escultor Baltasar García, a quien le adquiere el inmueble en 1608 por 28.000 maravedís (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 11 de enero de 1608; Leg. 234, fols. 17-20); en este mismo año pintó los cuadros de San Fulgencio y Santa Catalina para la Sala Capitular de la catedral placentina (BENAVIDES, J., *Op. cit.* (1907), p. 229); en 1609 se le encarga la pintura, dorado y estofado de la imagen de San Juan Bautista en Montehermoso (MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, páginas 127 y 628).

<sup>18</sup> PESCADOR, C., *Op. cit.*, Documento IV, pp. 147-148.

<sup>19</sup> MÉLIDA, R., *Catálogo Monumental de Cáceres* (Madrid, 1924), t. II, p. 319, dice que las pinturas son doce, y al enunciar su temática solamente lo hace con nueve, omitiendo: San Francisco, Santo Domingo y la última del tercer cuerpo, que tampoco nosotros hemos podido identificar debido a su mal estado de conservación. Pensamos que al excluir estas pinturas debió dar por supuesto que eran debidas a otra mano.

<sup>20</sup> El ennegrecimiento de la tabla y la altura de su colocación impiden una clara apreciación, y, por tanto, no se puede apurar su estudio.

<sup>21</sup> Para Mélida: Ascensión; confusión lógica, pues la figura de Cristo aparece elevada sobre el suelo. Pensamos que de haber apurado su estudio no hubiese incurrido en ese error.

<sup>22</sup> Ya hizo notar esa inversión de la composición ALVAREZ VILLAR, J., *Extremadura*. Colección «Tierras de España» (Madrid, 1979), p. 266; fue TENA FERNÁNDEZ, J., *Trujillo histórico y monumental* (Alicante, 1968), p. 364, quien precisó el dato de que Pedro Mata realizó la Asunción por encargo del Concejo de Trujillo en 1593, copiando una obra italiana. Angulo considera a su autor como uno de los más finos contemporáneos de Morales, advirtiendo en la obra un delicioso italianismo, apreciación que recoge también Alvarez Villar.

<sup>23</sup> Hemos encontrado esta estampa en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Libro 28-II-2, fol. 94 v(b). Martín de Vos alcanza gran difusión en Extremadura a través de los grabados de Sadeler. En 1979 dimos a conocer una pintura de Pedro de Córdoba que sigue con rigurosa fidelidad una estampa del mismo autor y grabador. Cfr. «Una pintura de Pedro de Córdoba en el retablo de la iglesia de Gata y su relación con otra pintura de Martín de Vos grabada por Sadeler», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 813-824.

<sup>24</sup> Cfr. ANGULO, D., *Op. cit.*, p. 252.

<sup>25</sup> ARAUJO, F., *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta finales del XVIII y causas de su decadencia* (Madrid, 1885), p. 202; dato que debió tomar resumido de CEÁN BERMÚDEZ.

<sup>26</sup> Escasos y confusos son los datos documentales publicados por MARTÍN GIL, T., «Una excursión a Monroy», en *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (1932), pp. 41-55. Hasta que no se haga una revisión de los libros parroquiales no podremos saber con certeza los trabajos en que se ocuparían los artistas que menciona.

<sup>27</sup> Recojo estos datos en el apéndice cronológico de mi trabajo *Una pintura...*, citado en el núm. 23.

<sup>28</sup> Cfr. MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, p. 53; doró la custodia, en 1614, Juan Micael y tasó su trabajo el pintor cacereño Gaspar Gallego.

<sup>29</sup> De Baltasar García hemos hecho alguna alusión al tratar del retablo de Casas de Millán. De Francisco Ximénez sabemos que hace en 1609 una imagen de San Juan Bautista para Montehermoso y otra de San Roque para Holguera. Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, pp. 99 y 627.) Del escultor Valentín Romero conocemos los siguientes datos: sale fiador del platero Francisco Flores al comprometerse en hacer la cruz de plata para la iglesia de San Martín en Medellín (cfr. A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 14 de febrero de 1604; Leg. 231, fols. 452-453); talló las imágenes del retablo de Santo Domingo en el convento de San Vicente de Plasencia (1597), cobrando 400 ducados (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 24 de junio de 1605; Leg. 232, fols. 277-278 vto.); hace 52 escudos de armas para el túmulo de doña María de Zúñiga (IBIDEM, fols. 281-282).

<sup>30</sup> Cfr. MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, pp. 53-54; Pedro Iñigo presentó en 1651 al cabildo de la catedral placentina una muestra de pintura, colores y condiciones para hacer el monumento del Jueves Santo. (Cfr. BENAVIDES, J., *Op. cit.*, p. 283.) Alonso de Paredes aparece siempre como dorador; en el año 1619 trabaja en el dorado y reparaciones del retablo de Aceituna. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, p. 100.)

<sup>31</sup> Como contribución a su biografía consignamos algunos datos: El 1 de septiembre de 1591 aparece como testigo de una escritura por la que Fernando Alonso Calero, vecino de Cáceres, se compromete en pagar al labrador Pedro Vara 96 reales por un asno rucio. (Cfr. A. H. C. Protocolo de Juan Romero. Cáceres, 1 de septiembre de 1591; Leg. 4243.) En 1593 realizó por encargo del Concejo de Trujillo una deliciosa Asunción. (Cfr. TENA, J., *Op. cit.*, en núm. 22.) El 20 de junio de 1602 hace informe de la casa de los herederos de Rafael Cabreros, menores de edad, en la que vive el pintor Pedro González Madrigal, que está situada frente a la portería del Monasterio de San Ildefonso. (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 20 de junio de 1602; Leg. 231, fols. 14-17 vto. y 41 vto.-44.) El 9 de septiembre de 1604 otorga poder en favor de Pedro de Mesa Calderón, mercader, para

que le cobre una deuda de 656 reales que tiene pendiente de cobro en Navaconcejo; entre los testigos de la escritura figura el pintor Pedro de Córdoba (IBIDEM, Leg. 231, fols. 279-279 vto.) El 20 de octubre de 1604 sale fiador de Pedro de Córdoba para el retablo de Casar de Cáceres (IBIDEM, Leg. 231, fols. 840-843.) El 6 de junio de 1606, mediante escritura pública, se compromete en pintar un retablo para la ermita de Nuestra Señora del Castillo de Cabezuela. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, p. 99.) En la justificación de cuentas de los bienes que dejó doña María de Zúñiga, fechada el 24 de junio de 1605, se anotan 100 ducados pagados a Pedro de Mata «por rraçon del rretablo que a pintado para la capilla de santo domingo en san vicente de esta ciudad que es de su señoría...» (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 24 de junio de 1605; Leg. 232, fol. 231 vto.) El 29 de julio de 1606 sale fiador del escultor Baltasar García en el retablo que se comprometió hacer por 40.000 maravedís, para la Hermandad de Nuestra Señora de la Consolación en Cañaveral (IBIDEM, Leg. 232, fols. 245-246.) El 6 de julio de 1606 otorga poder al mercader Juan del Campo y al pintor Pedro González Madrigal, para que en su nombre cobren del pintor Juan Cuesta y de su fiador 440 reales. (IBIDEM, Leg. 232, fols. 232-232 vto.)

<sup>32</sup> Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Libro 28-II-2, fol. 57 (v).

<sup>33</sup> Cfr. cita núm. 23.

MADAME ANSELMA, PINTORA GADITANA DE ORIGEN RUSO,  
EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

POR

LETICIA AZCUE BREA



**E**L 1 de junio de 1891 fue nombrada la primera mujer miembro honorario correspondiente en el extranjero —en París— de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: se trata de la pintora Doña Alejandrina Aurora Anselma Gessler de Lacroix, conocida en los ambientes artísticos bajo el seudónimo de “Madame Anselma”<sup>1</sup>.

Su candidatura había sido propuesta por el insigne pintor Don Federico de Madrazo, apoyado por el Secretario de la Academia, su hermano, Don Pedro de Madrazo, para que recibiera honores de miembro académico correspondiente, ya que los estatutos no permitían nombrar académica a una mujer<sup>2</sup>.

Ahora bien, para entonces Madame Anselma ya era, desde el 9 de marzo de 1872, miembro honorario de la Academia de Bellas Artes provincial de Cádiz (supernumeraria), y desde el 7 de mayo de 1891, miembro de honor del Ateneo de Madrid.

De su obra posee hoy el Museo de la Academia tres ejemplos:

- “Las Hilanderas”, copia de Velázquez. L. 0,69 × 0,94 cm. (Inv. número 281).
- “La rendición de Breda”, copia de Velázquez. L. 0,81 × 0,98 cm. (Inv. núm. 415).
- “Fiesta de Natalicio en Tánger”. L. 1,95 × 1,49 m. (Inv. núm. 865).

Alejandrina Gessler y Shaw nació en Cádiz en 1831, hija de Alejandro Gessler, Cónsul General de Rusia en España y Consejero de Estado del Emperador de Rusia. Se había establecido en Cádiz y no en Madrid, puesto que no necesitaba estar cerca de la Corte, ya que su nación no reconocía el gobierno de Isabel II. Su madre, Doña Aurora Shaw de Morphy, era malagueña, de padre escocés y madre malagueña con sangre escocesa.

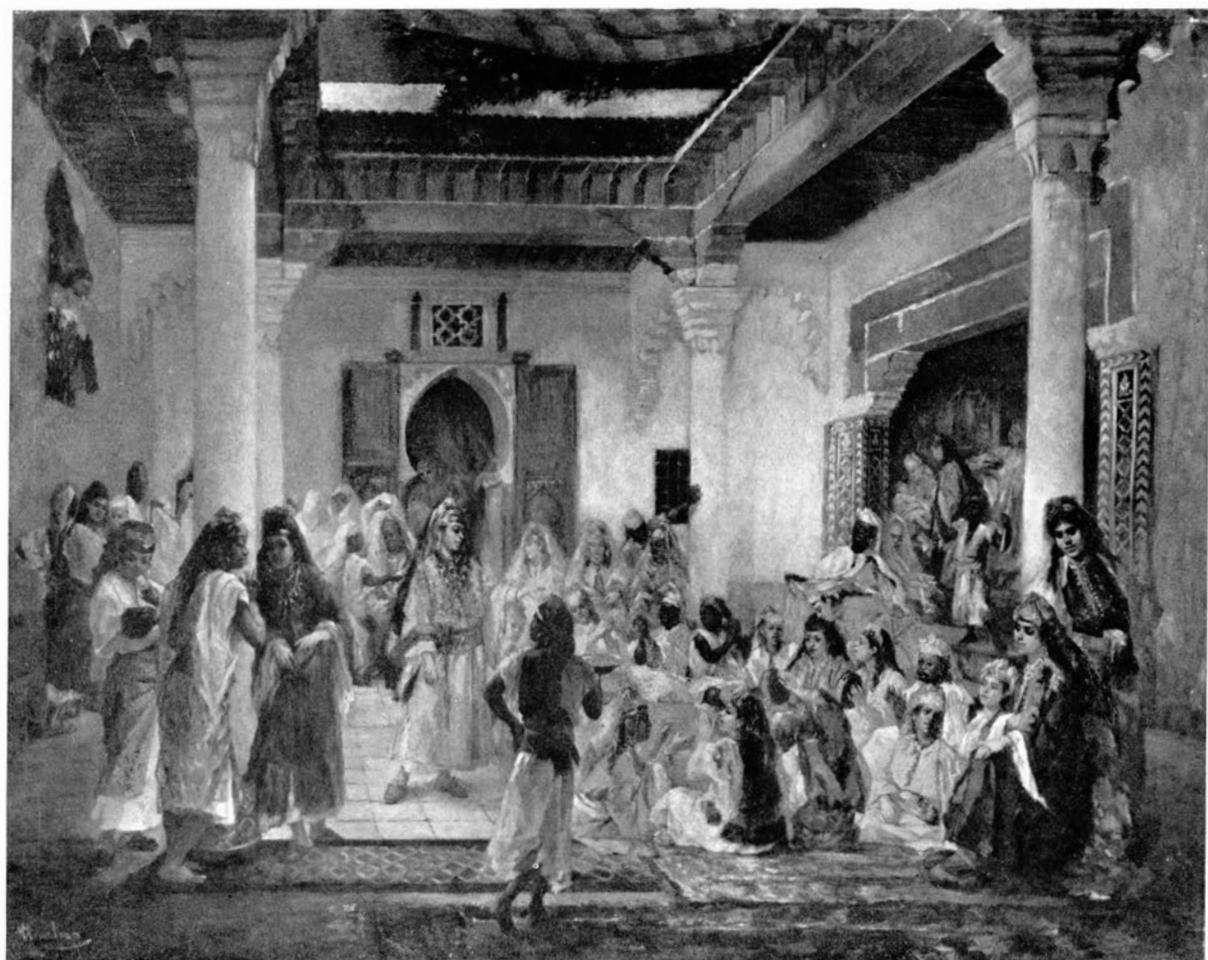
Es decir, que, aunque nacida española, corría por sus venas sangre rusa, escocesa y española. Su vida transcurrió entre Francia y España, ya que a los veintidós años contrajo matrimonio con Don Carlos Lacroix, Vicecónsul de Francia en Cádiz —el mismo día en que su hermana se casaba con un primo de su marido—, fijando su residencia en París, donde se celebró la boda.

La vida de Madame Anselma, nombre con el que Alejandrina Gessler era conocida y con el que firmó sus obras, transcurrió envuelta en un ambiente propenso a la afición por el arte, lo que le permitió desarrollar su talento artístico, animada por los que le rodeaban, su marido y su amiga Madame de Saux (pintora conocida por el seudónimo de Henriette Browne, de la que el Museo de la Academia posee una obra).

De esta forma, en 1861, Madame Anselma entró en el estudio del pintor Chaplin en París, llevando en su memoria la impresión del viaje que, en 1852, había realizado con sus padres, visitando el Museo del Prado en Madrid y los museos más importantes de Francia, Alemania, Inglaterra y Rusia.

A partir de ahora su evolución estilística, partiendo de un clasicismo en la composición y en las figuras, evoluciona hacia una soltura técnica y un perfecto dominio del oficio logrado mediante la copia de cuadros importantes de los grandes pintores.

Desde 1863 presentó regularmente sus obras en el Salón de París. Su obra se compone principalmente de estudios del natural, retratos, composiciones alegóricas, copias de artistas famosos, etc., generalmente con un destino concreto (ver catálogo anexo).



LÁM. I. «Fiesta de natalicio en Tánger» (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).



LÁM. II. «Las Hilanderas», copia de Velázquez (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).



LÁM. III. «Las Lanzas», copia de Velázquez (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).



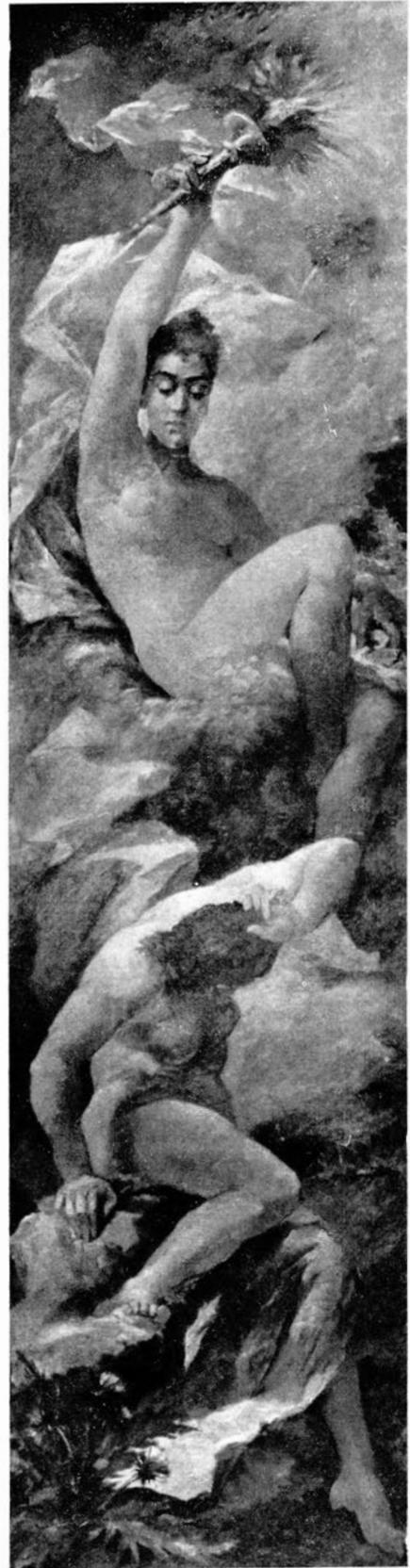
LÁM. IV. «Juno» (Ateneo de Madrid).



LÁM. V. «La Elocuencia abrigando bajo la bandera española la paz y las Bellas Artes».



LÁM. VI. «La Poesía y la Ciencia»  
(Ateneo de Madrid).



LÁM. VII. «La Verdad y la Ignorancia»  
(Ateneo de Madrid).



LÁM. VIII. H. Browne: «Retrato de madame Anselma» (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Su creación es abundante, pues tuvo posibilidad de contactar con diversos estilos artísticos, dado que viajó mucho a lo largo de su vida.

En Madrid se pueden contemplar varias obras, unas en el Museo de la Real Academia y otras en el Ateneo.

De los tres cuadros con que cuenta hoy el Museo de la Academia sobresale:

*“Fiesta de Natalicio en Tánger”* (Les Relevailles à Tanger).

Este lienzo tiene una larga historia en su haber, ya que tuvo un proceso de creación de casi ocho años. Se inició en 1872, a raíz de un viaje con su marido en ese año a Tánger, país que visitaba por primera vez.

Quiso con este cuadro reflejar pictóricamente la fiesta que tuvo la oportunidad de presenciar en la “Kasbah”. Dice ella en su diario:

“Fuimos presentados al pachá por el Señor Daluin... conseguí que se me admitiese en una gran ceremonia que tuvo lugar en la casa de Ben Abou, en la “Kasbah”, con motivo del natalicio del primogénito... al entrar en la casa creí presenciar una escena de *Las mil y una noches*, quedándome ésta tan impresa en la imaginación, que pude reproducirla fielmente después tal cual lo había presenciado... encontréme en un hermoso patio, hacia un lado del cual, sobre vistosa alfombra, numerosas mujeres sentadas en el suelo formando círculo cantaban con acompañamiento de pandeetas y palmadas... en el centro del patio una maestra de ceremonias con vistoso traje daba sus órdenes para distribuir refrescos, colocar los convidados; con el aspecto y casi inmovilidad de ídolos... ostentaban riquísimos atavíos y bellas joyas... esclavas negras, algunas muy guapas y ligeramente vestidas con camisa blanca y refajos y chalecos de variados matices por todos lados, haciéndose útiles a sus dueñas... a mí, como cristiana, me miraban las árabes con desconfianza; sin embargo, después de mucha vacilación, me llevaron hasta la alcoba donde se hallaba la madre del recién nacido en aparatosa cama con su niño en brazos”<sup>3</sup>.

A base de estos recuerdos siguió desarrollando este cuadro en París, concluyéndolo en 1880; la composición cuenta con una treintena de figuras, queriendo ser un reflejo fiel de ciertas costumbres árabes que pocos europeos podían ver.

Como era habitual en ella, presentó este cuadro en el Salón de París de 1880, y en 1890 lo mandó a Madrid, obteniendo un gran éxito, favorecido por sus trabajos en el Ateneo.

En cuanto a los otros dos cuadros, "*Las Hilanderas*" y "*Las Lanzas*", fueron producto del viaje realizado en 1872, después de volver de Tánger, por tierras andaluzas y a Madrid.

Decidió copiar ambas obras y lo hizo con gran rapidez, pues "quedó todo pintado de primera intención sin retoques, teniendo ya trazado el dibujo de los dos bosquejos de antemano. Necesitó sólo seis días para pintar "*Las Hilanderas*" y diez para "*Las Lanzas*"<sup>4</sup>. Estas copias tuvieron mucho éxito e incluso Don Federico de Madrazo, a quien había conocido en su anterior viaje a Madrid, en 1852, quiso visitarla para admirarlas, y parece ser que las alabó mucho.

Son realmente un ejemplo de destreza técnica, de gran brillantez y fiel reflejo de sus dotes pictóricas, en una interpretación personal de la artista.

En 1907 la Academia recibió ambas obras como legado testamentario, y hoy se encuentran expuestas en la sala del Museo de la Real Academia dedicada a mujeres pintoras<sup>5</sup>.

En el Ateneo se conservan cuatro obras de importancia. La más antigua es el lienzo titulado "*Juno*" y realizado en 1882, tras su estancia de un año en Italia, donde estuvo estudiando modelos clásicos. Se trata de una representación de la diosa como figura femenina semidesnuda, de tamaño natural —en la que se reconoce, como en otras de sus obras, a su modelo Eugenia Leroux, a quien le ha quedado el sobrenombre de "*Juno*"—, recostada entre nubes y ropajes, sosteniendo el cetro y la corona en la mano izquierda, y con un pavo real en la parte derecha. Es una obra realizada

en colores muy vivos y brillantes, de variada gama cromática, minuciosidad y perfección, que muestra una importante evolución en la técnica de la pintora, y que regaló al Ateneo.

Esta obra fue un reto a sí misma, que emprendió animada por su maestro y por otras personas. Le reportó muchas satisfacciones, pues la expuso en el Salón de París de 1885 con gran éxito, así como en la Exposición Universal de 1889, donde recibió por él una mención honorífica.

También parece que lo llevó a la Exposición marítima celebrada en Cádiz en 1887, junto con otra obra titulada “La Música” —hoy en el Museo de Bellas Artes de Cádiz—, teniendo ambas obras tan buena aceptación, que los gaditanos le otorgaron una medalla de primera clase.

Esta obra se conserva en el Ateneo en una de las salas de la zona llamada de “La Cacharrería”, así como los tres paneles que decoran el techo.

El panel central, lienzo de 3,84 × 4,15 m., representa “*La Elocuencia abrigando bajo la bandera española la paz y las Bellas Artes*”.

La figura central de la Elocuencia, vestida con túnica amarilla, de pie sobre las nubes, enarbola la bandera española mirando hacia un amorcillo que, en la parte superior, lleva la palma de la victoria. A su izquierda descansa Minerva y debajo la Pintura, simbolizada por una mujer vista de espaldas sosteniendo una paleta, y la Escultura, simbolizada por un hombre tallando un busto. A su derecha se representa la Música, personificada en una joven tocando el violoncello.

Está firmada en el ángulo inferior izquierdo: “Anselma/1891”. Es posible que se colgara en algún momento una lámpara en el medio de la sala, ya que la zona central del lienzo aparece retocada.

Los paneles laterales representan “*La Poesía y la Ciencia*” —la primera aparece como diosa alada tañendo la lira y la segunda con un gran libro en el que está concentrada— y “*La Verdad y la Ignorancia*” —la primera es una mujer desnuda levantando la antorcha que da la luz y la segunda un escorzo de mujer de espaldas que cae al abismo tapándose la cara—. Ambos lienzos son de igual tamaño, 3,84 × 1,02 m.

La historia de este conjunto para el techo es la siguiente:

Madame Anselma llevaba tres años preparando lo que ella esperaba fuera su obra maestra dejada a su ciudad natal, Cádiz: se trataba del techo y el telón del nuevo teatro gaditano, por encargo del Director de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, Don Ramón Rodríguez. Los bocetos y composiciones estaban terminados, pero nunca llegaron a ser realidad, ya que parte del teatro se vino abajo en 1887, debido a una mala construcción.

Esto le entristeció muchísimo, por lo que su primo, el Conde de Morphy, Presidente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, sabiendo de su desánimo, le comentó en octubre del mismo año de 1887 que se estaba proyectando parte de la decoración del Ateneo para ver si ella se animaba a colaborar.

Entusiasmada Madame Anselma con la idea, después de hablar con el Secretario de la Sección de Bellas Artes del Ateneo, recibió el encargo del techo de la gran sala central, dividido en tres partes.

La ejecución de esta obra nos revela su fértil inteligencia práctica, pues en febrero de 1889, tras ser aprobado su boceto al óleo, Madame Anselma se decidió a experimentar con la ampliación por medio de un aparato de proyecciones: "Aunque hasta ahora me había servido de la cuadrícula para agrandar... quise esta vez probar de agrandar por medio de la fotografía reflejada... en pocas horas lo llevé a cabo... fueme muy útil mi modelo Eugenia Leroux"<sup>6</sup>.

El techo fue terminado en 1891, después de grandes esfuerzos, ya que había enfermado durante el invierno.

Antes de traer los tres paneles a Madrid, y dado que no tendría tiempo de exponerlos en el Salón de París de ese año, decidió hacer una pequeña exposición en su casa para sus amigos y conocidos, colocando un espejo en el otro lado de la sala para aumentar el efecto.

El 30 de abril de 1891 empezó la colocación de los lienzos en el techo del Ateneo, y a principios de mayo hubo tres días en los que la sala se

abrió al público para que admirara el techo que ella generosamente había donado.

El Vicepresidente del Ateneo, Don Félix Márquez, le había dado las gracias por ello el 23 de abril, y el 7 de mayo recibió el nombramiento de Miembro de Honor del Ateneo, "distinción que hasta ese día no se había concedido a ninguna señora... además decidieron los ateneístas encargar a Don Arturo Mélida una gran medalla conmemorativa en recuerdo de agradecimiento a su bienhechora"<sup>7</sup>.

También se lo agradeció personalmente Cánovas del Castillo, Presidente del Ateneo, y tuvo la satisfacción de que el 20 de mayo, después de que Federico de Madrazo alabara su obra, comentó: "Es preciso que sea usted de nuestra Academia... yo hablaré con mi hermano y veremos si no será posible"<sup>8</sup>.

Así fue como Madame Anselma entró en contacto con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recibiendo el 25 de mayo de 1891 a Don Pedro de Madrazo, que le comunicaba que "salía de una reunión de la Academia, y, en contra de todo estatuto, la nombraban por aclamación y unanimidad miembro honorario correspondiente de la Real Academia de San Fernando, primera mujer nombrada Académica de este instituto"<sup>9</sup>.

Desde 1895, fecha en que su marido enfermó, dejó de pintar con la sola excepción del cuadro "Viva España", realizado en 1898, para una lotería en favor de los españoles heridos en la guerra hispanoamericana, inspirado en el techo que había realizado para el Ateneo.

Murió en París el 14 de enero de 1907.

Como datos complementarios es conveniente citar varios retratos que nos transmiten su imagen:

— En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva el "Retrato de Madame Anselma", lienzo de 1,29 × 0,95 m., de media figura, a la edad de treinta y cuatro años (Inv. núm. 220). Fue

realizado por la pintora Henriette Browne (seudónimo de Madame de Saux) en 1865, amiga personal de Madame Anselma y una de las personas que le animó seriamente a introducirse en la pintura en 1861, como ya hemos indicado. Henriette Browne fue nombrada también supernumeraria de la Academia de Bellas Artes provincial de Cádiz.

— En el Museo de Bellas Artes de Cádiz se conserva el cuadro “Doña Alejandrina Gessler de Lacroix”, lienzo de 0,73 × 0,53 cm. (Inv. número 228), un retrato de cabeza con tocado pintado por el portugués formado en España Don César Alvarez Dumont. El cuadro fue comprado para este Museo en 1920 con destino a una sala especial inaugurada en 1921 con las obras que Madame Anselma había donado al Museo en 1897 (como algunos cuadros antiguos, un retrato ecuestre del Rey Carlos II atribuido a Juan Carreño de Miranda y un Ecce-Homo atribuido a Ribera). Esta sala duró con tal disposición veintinueve años.

— Otro retrato realizado al parecer en 1844 en Cádiz por Angel María Cortellini, que entonces se conservaba en la colección de Don Rodolfo del Castillo y Quartiellers en Córdoba.

## N O T A S

<sup>1</sup> Acta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 1 de junio de 1891:

«Acto seguido el Sr. Presidente encareció la conveniencia de que la Academia examinara las fotografías de las obras más importantes, compuestas y pintadas por la Sra. de Lacroix que se hallaban en la mesa... La Academia, después de examinarlas detenidamente, acordó por unanimidad y en consideración al mérito de dichas obras, conceder a Madame Lacroix los honores y consideración de Académico Correspondiente en París, y expedirle el Diploma.»

<sup>2</sup> Acta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 25 de mayo de 1891:

«El mismo Sr. D. Pedro de Madrazo, después de enumerar las muchas y notables obras pictóricas de que es autora la Señora de La Croix, entre las cuales es digna de mencionar el techo que ha pintado para una de las salas del Ateneo de Madrid, propuso á la Academia el que se le concediera el título de Correspondiente después que la Academia hubiera examinado las fotografías de las obras compuestas y pintadas; á cuyo efecto prometió presentarlas en la sesión del próximo Lunes 1.º de Junio. El Sr. Fernández y González aludido por el Sr. Madrazo dijo que había tenido ocasión de examinar en el Ateneo el techo pintado por la Sra. de La Croix, y que le consideraba digno del juicio que sobre el mismo había emitido el Sr. Madrazo, con el cual estaba conforme.

El Sr. Barbieri dijo que no iba a oponerse á lo propuesto en favor de la Sra. citada, sino indicar la conveniencia de concederla los honores de Académica Correspondiente, con lo cual en nada se infringe el Reglamento y se le otorga la distinción...».

<sup>3</sup> C. M., *Biografía artística de Anselma*, pp. 10 y 11.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>5</sup> Acta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 18 de febrero de 1907.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 41.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 42.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 43.

## BIBLIOGRAFIA

Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

— 25 de mayo de 1891.

— 1 de junio de 1891.

— 18 de febrero de 1907.

*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2.<sup>a</sup> época, tomo I, año 1907, Madrid. Donaciones a la Academia, p. 45.

C. M., *Biografía artística de Anselma, 1861-1905*. París, Librería de Garnier Hermanos, 1908.

MAYORAL Y PARRACIA, PEDRO, *Doña Alejandrina Gessler (madame Anselma Lacroix), su biografía y sus obras*. Cádiz, 1908.

PEMÁN Y PEMARTÍN, CÉSAR, *Catálogo de las Pinturas*. Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Cádiz, Excma. Diputación Provincial, 1952.

— *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (Pinturas)*. Reedición ampliada y enteramente sistematizada de nuevo. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, D. G. B. A., 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *Inventario de las Pinturas*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1964.

TORMO, ELÍAS, *Cartillas excursionistas*, VII: Academia de San Fernando, Madrid. Madrid, Hauser y Menet, 1929.

## NOTICIAS EN PUBLICACIONES PERIODICAS:

- *Moniteur des Arts*, 15 de junio de 1866.  
Ernest Fillonneau comenta los cuadros de Madame Anselma «Fiancée de Novgorod» y «La visita de una finca en Solagne».
- *Le Petit Journal*, 17 de junio de 1866.  
Edmond About cita los cuadros indicados anteriormente.
- *Feuilleton du Moniteur*, 21 de julio de 1866.  
Theophile Gautier cita un par de cuadros de la autora entre una serie de varios pintores.
- *La Dinastía*, Cádiz, 17 de mayo de 1891.  
«Una gaditana ilustre, Madame Anselma», por Williams, sobre el techo del Ateneo y otras obras.
- *El Heraldo de Madrid*, 29 de mayo de 1891.  
«Una pintora española», carta de Don Pedro de Madrazo al Señor Don José Gutiérrez Abascal, a raíz del techo del Ateneo, con una pequeña biografía y comentario de su obra.
- *La Ilustración española y americana*, 30 de junio de 1891.  
Pedro de Madrazo describe y alaba los lienzos que decoran el Ateneo.

## RELACION DE OBRAS DE MADAME ANSELMA \*

1861

- «Tañedor de gaita». Cuadro pequeño.
- «Muchachita con un cántaro sobre la cabeza». Pequeño.

1862

- «Retrato de María de Gessler». Pequeño.

---

\* Se incluyen en esta relación todas las obras de las que tenemos noticia, aunque desconozcamos su paradero.

1863

- «Sacra Familia», de tamaño natural, se considera su primer cuadro. Regalado a Madame Wasselin, chateau de Montegut. Presentado al Salón de París de 1863.
- Repetición del anterior, regalado a su hermana.
- «Muchacho con frutas», copia de Recco en tamaño natural.
- «Viejecita ensartando un hilo», pequeño. Pertenecía a la Sra. de Moisant, sobrina de la autora.
- «Un régal» —niña que da de beber a un chico—. Pertenecía a su hermana.
- «Retrato de cabeza de Edmond Baudelocque».
- «Retrato de cabeza de la Sra. de Maillefer».
- «Retrato de cabeza de Rossigneux».
- «La sepultura de Cristo», copia pequeña del cuadro de Van Dyck en el Museo de Bruselas.

1864

- «Sirvientes Holandesas».
- «Una paisana en el Ande». Pertenecía a la Sra. Moisant. Salón 1864.

1865

- «Retrato de sus sobrinos Lambert de Saint-Croix». Tamaño natural. Salón de 1865.

1866

- «Une vache á tout de ferme en Solagne» —niña cruzando un arroyo con una cazuela de leche—. Salón de París de 1866.
- «Una desposada de Novgorod», tamaño natural. Salón de París de 1866.

1867

- «Huérfana de Amsterdam», tamaño natural. Comprado por los Sres. Stevens de Nueva York. Salón de París de 1867.
- «Marineros de Dieppe».
- Reducción de la «Huérfana de Amsterdam».
- «Retrato de cabeza de Baurré».
- «Niño sobre el brocal de un pozo, sostenido por una muchacha».

1868

- «Retrato de las hijas del pintor Chaplin».
- «Retrato del señor Lacroix», tamaño natural, de 3/4. Salón de 1868.
- «Los grumetes». Expuesto en Londres. Pertenece a su sobrina.
- «Durante el sermón», tamaño natural —abuelo y nieto—. Salón de 1868.
- «Mujeres de Gaussan volviendo del pozo».
- «Retrato de la Sra. de Azalle».
- Variante de «una desposada de Novgorod».
- «Monaguillos».
- Bocetos para un techo del hotel de Madame Anselma.
- «Suizo» de la iglesia de S. Agustín de París.
- «Retrato de Manuel Rancés y Villanueva», tamaño natural. Estaba en la colección de lady Waldegrave, Inglaterra.

1869

- «Retrato de su madre», tamaño natural, de 3/4. Salón de 1869.
- «El Jueves Santo». Presentado al Salón de París y a la Exposición Nacional de Bellas Artes organizada por la Academia provincial de Bellas Artes de Cádiz en 1878, a quienes se lo regaló.  
Hizo también una reducción de este cuadro.
- «Retrato de su hermano, Carlos de Gessler». Pequeño.

1870

- «San Vicente de Paúl consolando a un presidiario», tamaño natural. En la capilla del santo en la iglesia de Saint-Jacques, Dieppe. También hizo un bosquejo pequeño del mismo.
- Gran techo para el salón principal de su hotel en París, legado a la Academia de Bellas Artes de Cádiz:
  - «La tierra con sus estaciones y elementos», 3,77 × 5,20 m.
  - «La Mañana», 3,77 × 1,20 m.
  - «La Noche», 3,77 × 1,20 m.
- «Monaguillos», tamaño natural. Presentado en el Salón de París.
- «Retrato en pie de Jean Bataille», pequeño.
- «Retrato de su hermana, Sra. Moreau de la Tour», tamaño natural.
- «Sacristía».
- «Dos aguadores de Cádiz».
- «Perdiguero de la Catedral», Córdoba.
- «Retrato de Georgette, sirvienta de Madame Anselma», pequeño.

1871

- «Femme de l'Aude», para el chateau de Gaussan, donde ella pasó mucho tiempo.
- «Dos balcones de Cádiz: El día del Corpus y Los Saquillos». En Inglaterra.
- «Estudios de Juanillo el Aguador».

1872

- «Les relevailles á Tanger». Proyecto de este cuadro de «Natalicio en Tánger».
- Estudio de negra etiópica y de mujeres árabes.
- Copias de «Las Hilanderas» y de «Las Lanzas», al cuarto del natural. Legado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- «Rincón del patio de la Catedral de Toledo».
- «Mezquita de Córdoba».
- «Puerta de la Alhambra de Granada».

1873

- «Elegantes de Madrid, 1817».
- «Retrato de su sobrina, Aurora Lambert de Sainte-Croix». Tamaño natural.
- «Retrato de su cuñado, Sr. Lambert de Sainte-Croix». Salón de 1873.
- Copia de «The Earl of Northumberland», de Van Dyck, pintado en Inglaterra para un museo de copias instituido por Mr. Thiers.

1874

- «Mujeres de Tánger». Salón de París de 1874.

1875

- «Niño árabe». Tamaño natural. Salón de París de 1875.

1877

- «Retrato de sus sobrinas Dolores y Aurora de Gessler». Tamaño natural. Presentado al Salón de 1877.
- «Retrato del sobrino de su marido, Adrien Moisant». Tamaño natural. Salón de París de 1877.
- «Mujer árabe recostada, y una negra».

1879

- Retratos de cabeza del «Sr. Maille St. Prix» y del «Sr. Boisard».
- Bosquejos de niños para la «Procesión de Viernes Santo». Tamaño natural.
- «Mujeres de Tánger». Pendant del «Niño árabe» de 1875.

1880

- «Natalicio en Tánger». Empezado en 1872. En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Presentado al Salón de París de ese año.

1881

- «Retrato de la Sra. de Berthelon». Tamaño natural. Era propiedad de su hija.
- Copias en Italia:
  - De Van Dyck en Génova, «Brignole Sale».
  - De Veronés en Venecia, la «Sacra familia».
  - De Tintoretto en Venecia, «Milagro de San Marcos».
  - De Andrea del Sarto en Florencia, «Madonna del Saco».
  - De Rafael en Bolonia, parte alta de «Santa Cecilia».
  - Varias tablitas en Rávena, Ferrara y Pompeya.

1882

- «Juno», bosquejo pequeño.
- Estudios para el techo del comedor de su hotel, «Las Oceánicas».
- «Retrato de su sobrina, Germain Rochefort», y de «Germaine» (seis años).
- «Retrato de Luis de Rochefort».

1883

- «La Música». Panel decorativo. En la galería Stewart, y a su muerte, regalado a la Academia de Bellas Artes provincial de Cádiz.
- «Retrato del Sr. Dufeulle» y del «Cura de St. André» (Aude).

1884

- «Las Horas», «La Aurora», «El mediodía», «El Crepúsculo», «La Noche», «La primera estrella», «Salida de la luna», sobrepuestas con figuras de tamaño natural reducido para el salón del hotel parisino de su hermana.

1885

- «Juno». Participó en el Salón de París de 1885, en la Exposición marítima de Cádiz de 1887 y en la Exposición Universal de París de 1889. Lo regaló al Ateneo de Madrid.
- «Joven asomada a un balcón». Cuarto del natural. Ofrecida a S. A. R. la Condesa de París para una lotería. Repetida en 1886 con variante.

1886

- Proyecto, estudios y dibujos para el Teatro de Cádiz, y el panel para el techo «La poesía inspira las Artes».
- «Anémona de Mar». Cuarto del natural, regalado al Sr. de Hayme. Y esta misma repetida con niños.
- «Bailarina Española». Tres figuras al cuarto del natural. En la colección de la Sra. Johnson, de San Francisco.

1887

- Retratos de cabeza de «Carlota Gordon», «Cristina de Morphy», «Crista de Morphy», «María de Gessler y de su hijo Nicolás Gessler».
- «Lección de Calceta». Pequeño. Regalado a su sobrina Germaine de Rochefort.
- Sobrepuestas con el tema de los elementos, «Cibeles —la tierra—, Juno —el aire—, Proserpina —el fuego—, Anfitrite —el agua—».
- «Una muchacha con un abanico» y otra «Leyendo cerca de una chimenea», propiedad de la Sra. de Christophersen de Montevideo.

1888

- Estudios para el techo del Ateneo de Madrid.
- «Excursión cerca del río La Lère en Belhade (Landes)». Pequeño. Excursión realizada con toda su familia. Regalado a sus primos, Sres. de Morphy.

— 277

1889

- Techo del Ateneo de Madrid: «La Elocuencia abriga bajo la bandera española la Paz y las Bellas Artes», «La Poesía y la Ciencia» y «La Verdad y la Ignorancia».

1890

- Reproducción en pequeño del anterior techo, y finalización de «Anfitrite», uno de los elementos iniciado en 1887.

1891

- «Retrato del joven Jacques Berthaut» y finalización y colocación del techo del Ateneo.
- Techo de «La Diosa Flora».

1893

- Rinconeras para el techo de su marido con los temas que a él le interesaban: «La lectura», «La escritura», «La geografía» y «La arquitectura».
- Panel para una Silla de Manos decorada.
- «Joven con mantilla blanca y abanico». Regalado a su sobrino Henri Charlet.

1894

- «La Visión de Ezequiel».
- «Pentecostés», ambos regalados al Abbé Blot, limosnero del convento de las Carmelitas, contiguo a su casa de París, para su iglesia de la Esperanza.
- Retratos de cabeza de «El niño Le Conteulx du Molay», «La Señorita Matilde Le Conteulx de Caumont y de la Señorita de Berthelon».

1895

- «Retrato de busto del Conde Le Conteulx de Canteleu».
- Bosquejo de la cabeza de «La niña St. Auge Darde».

1898

- «Viva España». Pequeño. Una figura inspirada en el techo del Ateneo. Pintado para una lotería a beneficio de los heridos españoles en la guerra hispano-americana.

1900

- Copias de un retrato de D. Juan Morphy atribuido a Lawrence y del «Retrato de Lady Caroline Prince», de Reynolds, este último realizado de memoria tras estudiarlo en la sección inglesa de la Exposición Universal de 1900, y regalado a la viuda de Morphy.

1905

- «Retrato de su sobrina, María de Gessler», busto del natural, que pertenecía a la Sra. de Gessler, hermana de Madame Anselma.



HISTORIA DEL MUSEO DE MURCIA,  
SECCION DE BELLAS ARTES

POR

JOSE MARTINEZ CALVO



## I. CREACIÓN DEL MUSEO.

### I.1. *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia.*

LA Real Orden de 29 de julio de 1835, bajo el gobierno de Doña María Cristina, ordenó que los archivos, bibliotecas y objetos de arte procedentes de los conventos suprimidos por la exclaustación fueran puestos a cargo de una Junta. Esta Real Orden dio lugar a la creación de Juntas Científico-Artísticas en algunas ciudades españolas; Juntas que fueron constituidas oficialmente por la Real Orden de 27 de mayo de 1837 y que, según Consuelo Sanz-Pastor<sup>1</sup>, serán sustituidas más tarde por las Comisiones Central y Provinciales de Monumentos.

El antecedente más inmediato de estas Comisiones de Monumentos habría que buscarlo, sin embargo, en la comunicación que el Excmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho de Gobernación de la Península hace el 3 de mayo de 1840 al Gobierno Político de la provincia de Murcia (también al resto de las de la nación) informándole de la Real Orden<sup>2</sup> por la que daba cuenta que S. M. la Reina Gobernadora, habiendo tenido conocimiento, por un informe pedido a la Real Academia de la Historia con motivo del traslado de los restos mortales del Conde Berenguer III a la Iglesia Catedral de Barcelona, de que los sepulcros de los Reyes de Aragón que se hallaban en el Monasterio de Poblet habían sido profanados en la época de 835, quebrantándose las urnas que contenían sus cenizas, “se ha

servido mandar que no sólo se le informe circunstancialmente del estado en que se halla el Panteón de Poblet, sino que todos los Jefes Políticos remitan a este Ministerio noticias de los templos de sus respectivas provincias en que existan sepulcros que, por serlo de Reyes o personajes célebres, o por su belleza y mérito de su construcción, merezcan conservarse cuidadosamente, entendiéndose lo mismo respecto de cualquier otro monumento no 'cinerario' que sea digno de mencionarse" <sup>3</sup>. Ante esta petición de S. M. a los Jefes Políticos, el de Murcia estima que lo más conveniente para cumplirla es nombrar una *Comisión* <sup>4</sup> que informe acerca de ella y resuelve que se componga de los señores D. Pedro Andrés y los profesores de Geografía, Mecánica y Química del Instituto de Segunda Enseñanza de la capital <sup>5</sup>.

Por primera vez se emplea el término "Comisión" y se le asignan las funciones que más tarde tendrán las Comisiones de Monumentos, aunque sean solamente una pequeña parte de éstas.

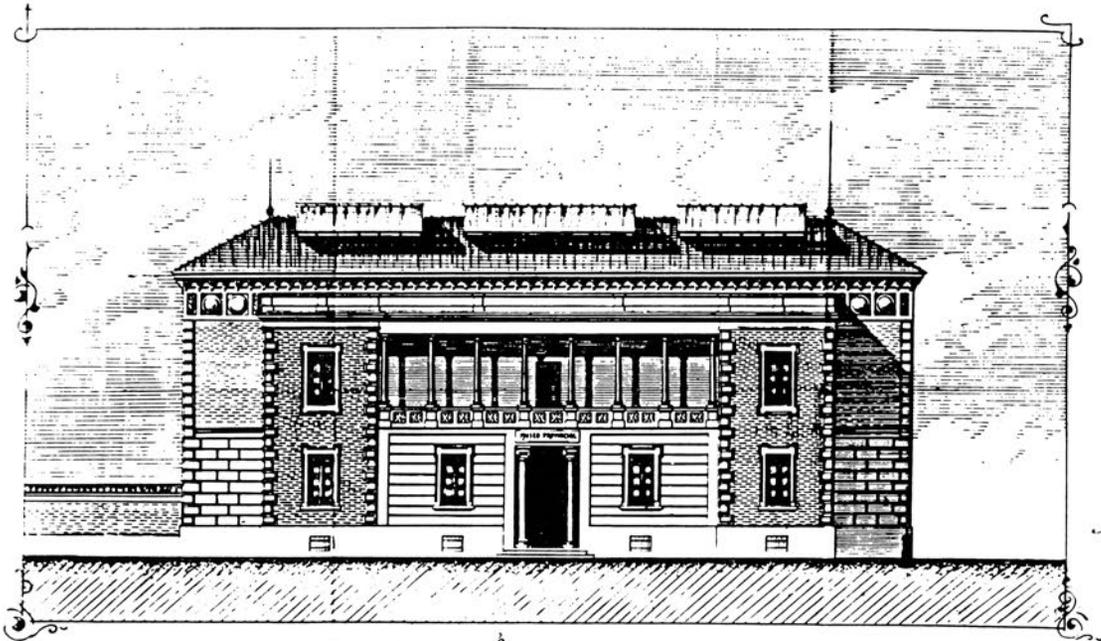
Las Comisiones Central y Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos fueron creadas por Real Orden de 13 de junio de 1844 <sup>6</sup> y reguladas por las Instrucciones de 24 de julio del mismo año.

## 1.2. *La Comisión Provincial de Monumentos y su obra principal: el Museo Provincial de Pintura y Escultura.*

La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia se constituye el 20 de agosto de 1844 <sup>7</sup> conforme a lo dispuesto por la Real Orden de 13 de junio del mismo año, estando regulada por las Instrucciones de 24 de julio de 1844 <sup>8</sup>, en cuyo capítulo 2.º, artículo 17, se contiene: "En los puntos en donde no hubiere Museos, reunirán las Comisiones en un lugar seguro cuantos lienzos, estatuas, relieves y demás obras de talla recojan hasta que el Gobierno de S. M. disponga lo más conveniente" <sup>9</sup>.

En los primeros meses de su actuación, la Comisión Provincial de Monumentos de Murcia se dedica a cumplir las órdenes de la Central recabando información sobre el estado del tesoro históricos-artístico de la provin-

Proyecto de Museo y Grupo Escolar en el solar del antiguo convento de la Trinidad.



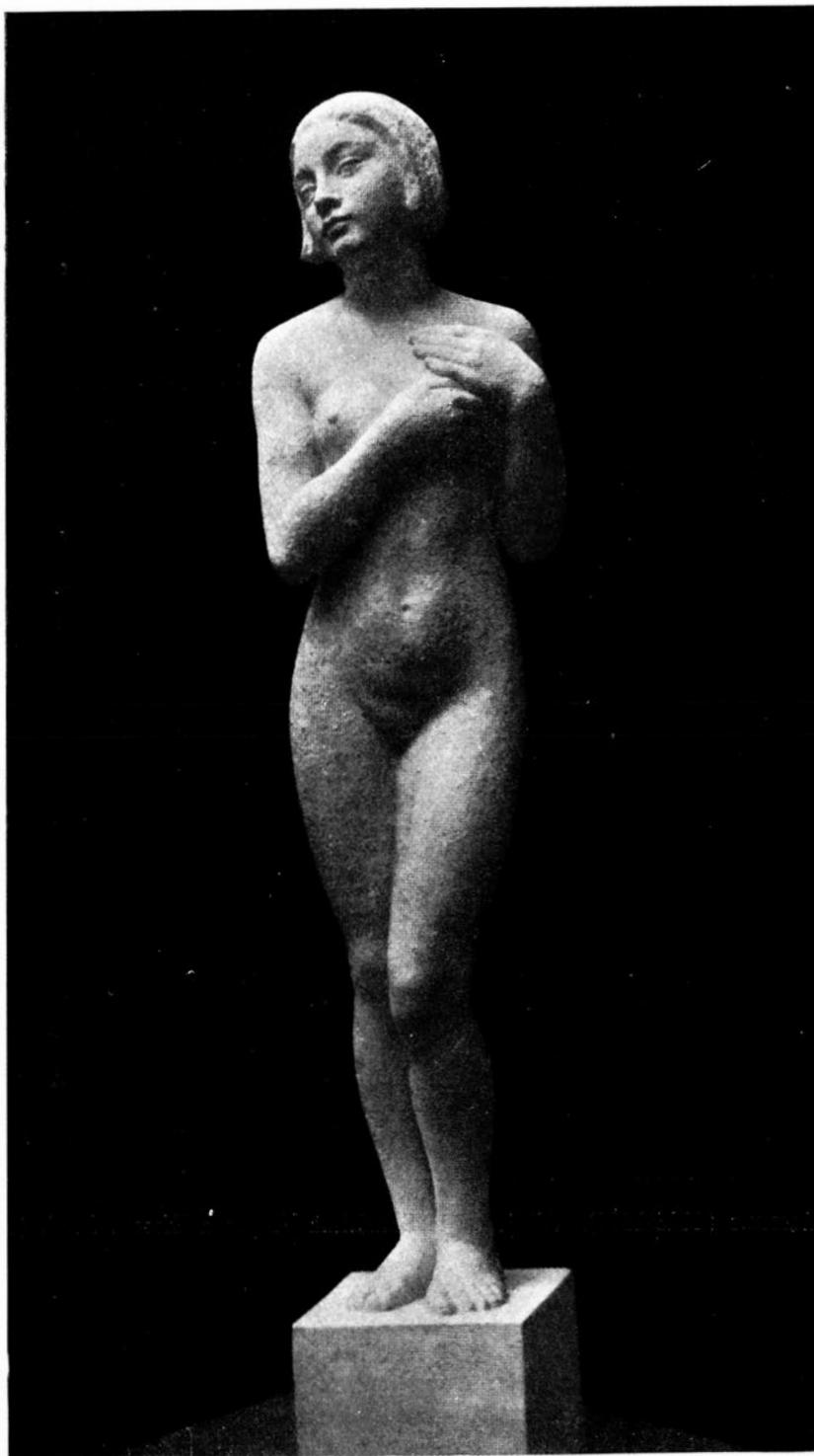
Murcia 14 de Febrero 1888  
D. Arquitecto  
Pedro Cerdán

Alzado del Museo - ESCALA DE 1/100 N. P.

Alzado del Museo. Original del arquitecto D. PEDRO CERDÁN MARTÍNEZ.  
(Archivo del Museo de Murcia, Sección de Bellas Artes.)



Fachada principal del Museo.



JOSÉ PLANES PEÑALVER (1893-1974).  
«Adolescente», h. 1925. (Museo de Murcia.)



GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES (1823-1894). «Viaje de la Santísima Virgen a Efeso». 1862. (Museo de Murcia.)

cia <sup>10</sup> y recogiendo los objetos procedentes de la exclaustación <sup>11</sup>. Asimismo la Comisión Central recaba de las Provinciales constante información sobre edificios notables de la provincia <sup>12</sup> y sobre el estado de los Museos <sup>13</sup>, Archivos y Bibliotecas <sup>14</sup> existentes en la misma.

Contestando a las peticiones de la Comisión Central y del Gobierno de S. M., la Comisión Provincial acuerda el 24 de abril de 1845 informar a los mismos de la siguiente forma:

“(…) se acordó oficiar al Jefe Político para que éste lo haga a la Comisión Central y Gobierno de S. M. manifestándole que ya por los conocimientos que tienen del país los miembros de esta Comisión, ya por las noticias y antecedentes que han procurado adquirir, resulta: 1.º Que nunca han existido pinturas de gran mérito, y sí sólo mediano y en poca cantidad, las que en su mayor parte desaparecieron al tiempo de la extinción de los conventos, y las pocas que pudieron recogerse y se conservaban en el edificio del Colegio llamado de la Purísima Concepción fueron presa del pronunciamiento de 1840 sin que desde entonces se sepa su paradero.

2.º Que tampoco han existido en esta provincia obras notables de escultura, si se exceptúan las construidas por el célebre Salzillo, las que están bajo el cuidado de la Cofradía de Jesús, a quien pertenecen en su mayor parte, y en virtud de su celo y piedad religiosa las conservan en un local acomodado, y en el mejor estado posible.

3.º Que aun cuando es cierto podrían encontrarse, y como cada día se están hallando preciosas antigüedades y con particularidad en los pueblos de Cartagena, Mazarrón, Archena y Jumilla, para conseguirlo se necesitaría hacer gastos de consideración en excavaciones y otras obras, lo que no es posible hacer a la Comisión por falta de medios.

4.º Que respecto a los libros y manuscritos que pudieron hallarse en los conventos suprimidos, desaparecieron casi en su totalidad a la extinción de aquéllos aunque la Comisión opina eran exca-

sos los que tenían algún mérito; que algunos de los que se salvaron se hayan conservados en una de las piezas en que se encuentra el Instituto de Segunda Enseñanza, siendo todas obras comunes de teología y ciencias eclesiásticas”<sup>15</sup>.

A pesar de esta comunicación y de otras semejantes que debió recibir en este tiempo de la Comisión Provincial de Murcia para que en la “Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino”<sup>16</sup>, en el apartado referente a Murcia se especifique que “no hay Museo”, la Comisión Central siguió insistentemente pidiendo informes y catálogos sobre ese Museo inexistente. Ante esta insistencia, la Comisión Provincial acuerda en la junta de 18 de septiembre de 1845 contestar a la Central del modo siguiente:

“(…) se dió cuenta de una circular, fechada el 9 del corriente en Madrid, por la Comisión Central, acompañando modelo para la formación del correspondiente catálogo de las pinturas y esculturas que obran en el Museo de esta ciudad; en su virtud la Comisión acuerda que se conteste expresando terminantemente que las pinturas procedentes de los conventos suprimidos fueron arrebatadas en medio del furor revolucionario de aquella época sin que sea posible averiguar el paradero que tuvieron; que al instalarse esta Comisión no se le ha entregado objeto alguno artístico ni aun medios para procurárselos, que bién lejos de ello sólo ha tenido esta Comisión seis sesiones en trece meses que lleva de existencia, extendiéndose el estado precario de ella hasta el extremo de no haber podido hasta el día pagar un escribiente ni disponer de lo más indispensable para conducir a esta capital los restos miserables de las bibliotecas que existían en la provincia, por lo que esperan los individuos que componen la Comisión, que organizada nuevamente hallarán apoyo en las autoridades para corresponder en lo posible al objeto de su instituto. (...)”<sup>17</sup>.

Pese a este desolador panorama, la Comisión Provincial de Monumentos continúa su labor buscando noticias sobre posibles fondos con los que enfrentarse a la creación del Museo Provincial<sup>18</sup>, hasta finales de 1846, en que, como escribió José María Ibáñez, “se pierde el hilo de su historia, o en la realidad, o en el archivo de la propia Comisión, pues no hay en él una línea que certifique de su actuación desde últimos del 46 a 1860”<sup>19</sup>. Efectivamente, a pesar de la existencia de algunas líneas al parecer no conocidas en su momento por D. José María Ibáñez, las del acta de 1 de noviembre de 1849<sup>20</sup>, no volvemos a tener nuevas noticias de la actuación de la Comisión Provincial de Monumentos hasta el 3 de abril de 1860 en que está fechada el acta de la sesión de “Instalación de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos”<sup>21</sup>.

Desde esa única sesión de noviembre de 1849 hasta la siguiente de 3 de abril de 1860, la legislación sobre Museos se ha ido enriqueciendo. De 31 de octubre de 1849 es el Real Decreto de Instrucciones sobre creación de Museos Provinciales; el 15 de noviembre de 1854 se publica el Real Decreto sobre Reorganización de las Comisiones de Monumentos Central y Provinciales, que en su capítulo II, artículo 28, 4.º, trata sobre la creación de nuevos Museos, y la Ley de 9 de septiembre de 1857 (Instrucción Pública) encomienda a los Gobiernos la creación de un Museo Provincial en cada capital.

Con estos precedentes legales no es extraño que, una vez instalada, la Comisión, en la sesión de 4 de noviembre de 1861, aborde directamente la creación del Museo Provincial<sup>22</sup>, y teniendo conocimiento de que la Sociedad Económica de Amigos del País coincidía con ella en este deseo, acuerda ponerse en contacto con la misma y unir sus fuerzas en la consecución del proyecto<sup>23</sup>.

Una vez hechas las oportunas comunicaciones, tanto el presidente de la Sociedad Económica<sup>24</sup> como la entidad misma<sup>25</sup> se muestran de acuerdo con el empeño de la Comisión de Monumentos y aceptan secundarlo; aunque una vez estudiado en profundidad les debió parecer tan interesante que no sólo lo secundan, sino que se lo apropian y como suyo lo presentan

al Gobierno Civil de la Provincia el 13 de febrero de 1864, “a fin de que se le autorice para la formación de un Museo de Antigüedades en el local de la Casa Academia propiedad de la misma; al mismo tiempo que para reclamar cuantos objetos se descubran y reputen dignos de conservación como también para realizar excavaciones en los parajes en los que se crea que los expresados objetos pueden ser hallados”<sup>26</sup>.

La Comisión Provincial de Monumentos, por su parte, cree que “el hacer a la Sociedad Económica las concesiones que solicita, sería menoscavar sus facultades, pues que su principal instituto es el de recolectar objetos dignos de ser onservados por su antigüedad, mérito artístico o interés científico, el de fundar Museos y el de practicar las demás gestiones que son objeto del final de la solicitud de la expresada Real Sociedad Económica. En vista de estas consideraciones esta Comisión acordó informar al Sr. Gobernador Civil: que si bién no puede acceder a que la Real Sociedad Económica proceda por sí a la formación de un Museo, y a la recolección de los objetos dignos de figurar en él, puede hermanarse esta solicitud con el constante deseo que sobre el mismo objeto viene manifestando esta Comisión en casi todas sus actas, poniéndose de acuerdo la expresada Real Sociedad y procediendo a la instalación del Museo, en el local que ésta solicita, pero siempre bajo la inmediata dependencia de la Comisión de Monumentos que es la única competentemente autorizada al efecto”<sup>27</sup>, sobre todo después de que la Real Orden del Ministerio de Fomento de 11 de abril de 1864 le autorizase la creación del *Museo Provincial*, previa solicitud realizada al Gobierno de S. M. por mediación del Gobernador Civil, con objeto de evitar que en el futuro otra entidad pudiera apropiarse del proyecto.

## II. INSTALACIONES PROVISIONALES.

### II.1. *El Salón de Levante del Teatro de los Infantes.*

Una vez demostrada la soberanía de la Comisión Provincial respecto a la creación del Museo, la Real Sociedad Económica de Amigos del País abandona el proyecto y con ello se pierde la posibilidad de utilizar los salones de su Academia para la instalación en ellos, como se había pensado, del Museo Provincial. Ante esto, lo más urgente es encontrar un local apropiado donde instalar el Museo, y, en principio, se piensa en San Leandro <sup>28</sup>, pero al tener que ser esta propuesta desestimada <sup>29</sup>, se discute la posibilidad de solicitar al Ayuntamiento uno de los salones del Teatro de los Infantes, “aceptándose este pensamiento como el más realizable y más ventajoso en su parte económica” <sup>30</sup>.

Una vez solicitado y concedido por el Ayuntamiento <sup>31</sup> uno de los salones del Teatro de los Infantes, actual Teatro Romea <sup>32</sup>, fue elegido por sus características particulares el Salón de Levante, que se concede, en sesión de 22 de julio de 1864, “para el establecimiento del Museo de esta provincia, (...) con caracter provisional, sin que cause estado ni pueda alegarse derecho para lo sucesivo” <sup>33</sup>.

El Museo Provincial tenía, aunque provisional y no totalmente adecuada, su primera sede, y en este año de 1864 se procede a la traslación a ella de los objetos adquiridos y almacenados por la Comisión Provincial de Monumentos desde su fundación. Para ello se pide la colaboración de instituciones, personalidades y del pueblo murciano en general <sup>34</sup>. Poco antes de quedar totalmente instalado, por Real Orden del Ministerio de Fomento de 6 de julio de ese año de 1864 S. M. la Reina Gobernadora autoriza que haya una *Sección de Arqueología* agregada al recién creado *Museo Provincial de Pintura y Escultura*. Con esta Real Orden la Comisión Provincial de Monumentos se adelanta a las disposiciones generales que supondrán el Real Decreto de 20 de mayo de 1867 por el que se crea el Museo Arqueológico Nacional y los Museos Arqueológicos Provinciales <sup>35</sup>.

## II.2. “El Contraste”.

Una vez experimentada la primera euforia de ver hecho realidad el deseado Museo, la Comisión Provincial de Monumentos no tardó mucho tiempo en comprobar que esa instalación (siempre “provisional”) que se había logrado no era en absoluto la más deseada ni conveniente. El espacio era escaso; el orden, imposible; la apertura pública, impensable.

La Comisión de Monumentos, intentando poner remedio a esta situación, decidió solicitar al Ayuntamiento que le fuese concedido para albergar el Museo Provincial el salón del piso principal de la casa denominada “El Contraste”, edificación que, aunque no en muy buen estado, por su amplitud y noble aspecto, se considera la más conveniente para esta finalidad <sup>36</sup>. El Ayuntamiento da su beneplácito y en la sesión de 20 de abril de 1866 (un día después de solicitarlo la Comisión) lo cede oficialmente, aunque con la condición de no hacerse cargo de los gastos que las necesarias reformas tendrían que ocasionar <sup>37</sup>.

El deseo de la Comisión de efectuar cuanto antes el traslado del Museo al nuevo edificio fue imposible, pues en esos días el salón de “El Contraste” estaba ocupado por los muebles y objetos de arte pertenecientes a la testamentaría de D. José Pascual en espera de ser clasificados, justipreciados y vendidos al mejor postor <sup>38</sup>. La Comisión insiste a los herederos del finado para que éstos desocupen el edificio cuanto antes <sup>39</sup>, lo que no ocurrirá hasta el mes de octubre de ese año de 1866 cuando se puede proceder a la limpieza del inmueble <sup>40</sup> y a efectuar las obras de reparación más imprescindibles que se inician en noviembre de ese mismo año <sup>41</sup> y se continúan en febrero del siguiente <sup>42</sup>, pero que no pueden concluirse por lo exiguo del presupuesto con que cuenta la Comisión.

Esta situación no se solucionará hasta julio de 1868 cuando le es solicitado a la Comisión Provincial de Monumentos por la Comisión encargada de la “Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Suntuarias”, que habría de celebrarse los meses de agosto y septiembre próximos, le sea concedido el salón del Museo y las dependencias contiguas para instalar

en ellos la citada exposición. La Comisión de Monumentos accede gustosa a lo solicitado con una única condición: “que se adelante el importe de las obras necesarias que en las mismas hay necesidad de practicar, sin perjuicio de reintegrar el valor de estas obras en tiempo oportuno con la consignación mensual a que tiene derecho del presupuesto provincial”<sup>43</sup>. La “Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Suntuarias” se inauguró para la feria de septiembre de ese año de 1868 y fue la primera vez que abrió sus puertas al público el recién habilitado *Museo Provincial Artístico y Arqueológico*, denominación grabada en la lápida que fue colocada sobre la puerta de poniente de “El Contraste”, cuyos fondos constituían la base más importante de la citada exposición.

Con el término de la exposición el Museo cierra sus puertas al público y no las volverá a abrir hasta la feria de septiembre de 1875. Poco antes la Comisión recibe del Ayuntamiento la petición de apertura al público del Museo coincidiendo con la feria para contribuir a la animación de la misma. La Comisión accede y el pueblo murciano tiene la oportunidad de ver por primera vez la colección artística instalada por la Comisión en su Museo<sup>44</sup>.

A partir de este año de 1875 se establece la costumbre de abrir el Museo al público durante los días de la feria en el mes de septiembre<sup>45</sup>.

### III. INSTALACIÓN DEFINITIVA.

#### III.1. *Necesidad de trasladar el Museo.*

Tampoco la instalación del Museo en edificio de “El Contraste” resultó satisfactoria, como se pudo comprobar bien pronto<sup>46</sup>. En la sesión de 13 de febrero de 1885 la Comisión habla del “estado lamentable” de éste y de los “últimos informes alarmantes” que sobre el mismo han vertido los expertos<sup>47</sup>. Ante esta situación, en la misma sesión se pide al arquitecto provincial Sr. Millán que trace un proyecto no sólo de reparación urgente de

“El Contraste”, sino también de las obras necesarias para transformar todo el edificio en un “Museo digno del fondo artístico y arqueológico que ya posee; proyecto que supondría, como natural consecuencia, el gestionar la cesión definitiva del Contraste, por Monumento Histórico, a la Comisión, con destino a Museo, y a Museo en la forma proyectada”<sup>48</sup>. Por supuesto, todo quedó en el proyecto.

El mal estado del edificio, “poco menos que denunciado por el arquitecto municipal”<sup>49</sup>, se sigue recordando insistentemente en cada sesión de la Comisión de Monumentos, al mismo tiempo que el constante aumento de los fondos del Museo van reduciendo el espacio disponible hasta el punto de que en la sesión de 4 de octubre de 1888 se acuerda “pedir al Excmo. Ayuntamiento una parte del salón bajo del Contraste con destino a los objetos de escultura y arqueología más pesados, y como ensanche del Museo”<sup>50</sup>.

La Comisión de Monumentos va haciendo frente con sus escasos medios a las reparaciones más urgentes que el edificio requiere, como las que a raíz de las lluvias de enero de 1889 se hacen necesarias, reconociéndose la “urgencia de cerrar con vidrieras las ventanas de la escalera del Contraste a fin de proteger contra la intemperie los cuadros y demás objetos albergados en dicho local”<sup>51</sup>.

La situación se va haciendo insostenible y los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos intentan día a día nuevas soluciones, como la propuesta por el Sr. Guirao en la sesión de 25 de enero de 1890, quien, “lamentándose de lo mal albergado que se encuentra el Museo, indicó que tenía vagas noticias de que el Sr. Zabalburu pensaba dedicar el solar que posee en Santo Domingo a un edificio público (escuelas tal vez) y regalárselo al Ayuntamiento. Que podía la Comisión de Monumentos dirigirse al expresado Señor, e inclinar su ánimo a que lo que construyese fuera un edificio para el Museo, que perpetuaría dignamente su nombre y el recuerdo de su generosidad; o por lo menos, a que cediese su solar con ese objeto y luego vería de ingeniarse para allegar fondos con que hacer la obra; y medios habría de lograrlos acudiendo al patriotismo ilustrado de las cor-

poraciones y los particulares; que él (el Sr. Guirao) contribuiría también como pudiese, y que desde luego ofrecía (caso de que el Sr. Zabalburu cediese a la Comisión el solar) costear los cimientos”<sup>52</sup>. Pero a pesar de la buena fe del señor Guirao nada se logró en este sentido.

Este pésimo estado de cosas se ve agravado en febrero de 1891 por la decisión del Ayuntamiento de demoler “El Contraste” por lo ruinoso de su estado, pidiendo a la Comisión Provincial de Monumentos el desalojo del edificio<sup>53</sup>. La Comisión acuerda buscar un edificio donde, con la aprobación de las Reales Academias, trasladar el Museo, al tiempo que contestar al Ayuntamiento solicitando demora en el traslado<sup>54</sup>. Asimismo se acuerda la posibilidad de trasladar nuevamente el Museo a uno de los salones del teatro de la ciudad<sup>55</sup>, o de aplazar el mismo mediante una reparación no muy costosa del edificio que, según el arquitecto municipal Sr. Millán, era posible<sup>56</sup>.

La solución momentánea al traslado del Museo vendrá de un modo casual y oportunista en mayo de 1892, cuando el secretario de la Comisión Provincial de Monumentos ocupa la Alcaldía de la ciudad y en virtud de su informe se ejecutan en el edificio las reparaciones más urgentes y se interfiere por algún tiempo el traslado decretado<sup>57</sup>.

### III.2. *La Ley de Presupuestos Generales del Estado de 1887 y su repercusión en Murcia*<sup>58</sup>.

La Ley de Presupuestos Generales del Estado de 1887 incorporaba económicamente al mismo a los Institutos de Segunda Enseñanza. Esta reforma, que en general era beneficiosa para los Institutos que se sufragaban con cargo de los presupuestos provinciales, no lo era en el caso del de Murcia, que contaba con rentas propias cuyos sobrantes habrían de ser reintegrados ahora al Estado.

El Instituto de Murcia, merced a una acertada administración, había conseguido reunir un importante capital que, positivamente invertido en inscripciones nominativas, rendía un interés anual suficiente para autosu-

fragarse y acumular lo sobrante al capital con la idea de conseguir algún día hacer realidad las dos grandes ilusiones del claustro: la transformación general del edificio y la creación de las cátedras integrantes de la carrera de peritos agrícolas.

Por esta ley las economías de tantos años debían pasar de golpe al Estado. Para evitarlo se logró conseguir una disposición temporal por la que la suma acreditada por las inscripciones que custodiaba el Banco de España quedaban en el mismo en una especie de "depósito". Más tarde, por intervención de los políticos murcianos D. Juan de la Cierva y D. Antonio García Alix, se logró el Real Decreto de febrero de 1905 por el que se instituía una "Junta de Patronato para el mejoramiento de la Cultura en Murcia" (al frente de la cual figuraba como Comisario Regio el Director del Instituto y Vicepresidente de la Comisión de Monumentos, D. Andrés Baquero Almansa), y se obliga el Estado a la conversión en efectivo de la suma representada por las inscripciones, la cual sería invertida por la Junta de Patronato en obras de utilidad directa para Murcia, que habrían de ser: cuatro grupos de Escuelas Graduadas y el Museo.

### III.3. *El Museo en su edificio.*

Una vez solventados los problemas económicos y legales para la construcción del nuevo edificio del Museo, el Ayuntamiento promueve expediente para conseguir que el Estado le ceda el ex-convento de la Trinidad para destinarlo a servicios municipales, pero con el propósito de ubicar en su solar el nuevo Museo<sup>59</sup>. Cuando el único requisito de tramitación que faltaba para lograrlo era el informe de la Comisión de Monumentos refiriendo las circunstancias históricas y artísticas del mencionado edificio, ésta emite su dictamen afirmando que "no hallaba inconveniente en la pretendida cesión, por no ofrecer dicho ex-convento interés artístico o histórico"<sup>60</sup>.

Las obras del nuevo edificio se le encargan al arquitecto provincial Don Pedro Cerdán Martínez, que presenta el proyecto conjunto de Museo y Grupo Escolar el 30 de marzo de 1905. El edificio del Museo se encuentra ya

terminado en abril de 1910, cuando la Comisión, en sesión de 16 de ese mes, ante los gastos considerables y urgentes que la mudanza requiere, acuerda (reclamar a la Diputación, que durante muchos años no ha entregado ni un céntimo de nuestra asignación, los atrasos que adeuda a esta Comisión de Monumentos y que en 31 de diciembre pasado ascendían a la cantidad de 14.190 pesetas”<sup>61</sup>.

El traslado del Museo a su nuevo edificio se había efectuado el 5 de septiembre de 1910, fecha en la que en sesión de la Comisión de Monumentos, el Sr. Baquero informa a la misma de “la forma en que ha quedado cumplido el traslado del Museo, desde su antiguo local del Contraste a este nuevo edificio”<sup>62</sup>, y “refiere detalladamente las dificultades de todo género con que se hubo de luchar para efectuar la mudanza y como fueron resueltas, tan satisfactoriamente, que a pesar de la rapidez con que se realizó y no obstante tratarse de objetos frágiles y deteriorados, tiene la satisfacción de hacer constar, que ninguno de ellos ha sufrido el más ligero desperfecto”<sup>63</sup>, además “explica la distribución y colocación de las colecciones artísticas y arqueológicas, atendiendo a las necesidades del nuevo local, épocas históricas, procedencias, etc.”<sup>64</sup>.

El nuevo Museo se inauguró oficialmente, con gran solemnidad<sup>65</sup>, el sábado 10 de septiembre de 1910, a las diez de la mañana, según lo acordado por la Comisión Provincial de Monumentos en su sesión de 5 de ese mismo mes y año<sup>66</sup>.

#### IV. DESARROLLO ADMINISTRATIVO DEL MUSEO.

Desde su creación, el Museo fue regido por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, quien nombraba a uno de sus miembros como “Conservador” para que se encargara del cuidado y vigilancia de las dos colecciones: la de Bellas Artes y la de Arqueología. La dirección fue, pues, conjunta para ambas secciones, mientras éstas convivieron administrativamente.

El 8 de noviembre de 1898 fue nombrado D. José María Andréu, ofi-

cial 2.º del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, por la Dirección General de Instrucción Pública, para prestar sus servicios en el Museo Arqueológico, tomando posesión de su nuevo cargo el 1 de diciembre de ese mismo año<sup>67</sup>. Queda así la mitad del Museo bajo la dirección de un funcionario público del Cuerpo Facultativo de Archiveros, con derecho a formar parte de la Comisión Provincial de Monumentos, que desde esta fecha no tiene en la Sección de Arqueología más que una pequeña intervención, y que conserva su acción directa y plena en la Sección de Bellas Artes. En esta fecha queda, pues, independiente la dirección en ambas Secciones.

La Sección de Bellas Artes no se incorporará plenamente al Estado hasta el 6 de junio de 1921, fecha en la que, por Real Decreto, se instituye la *Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes*, quedando al amparo de la legislación dictada en 1913<sup>68</sup>. Dicha Junta se constituye en sesión de 24 de junio de 1921<sup>69</sup>. Desde esta fecha, la Sección de Pintura, Escultura y Grabado queda bajo el régimen de los Museos del Estado, separada de la Sección Arqueológica e independiente de la Comisión de Monumentos.

A pesar de existir una total independencia administrativa entre las Secciones de Arqueología y Bellas Artes, no la existe material, ya que ambas siguen conviviendo en el antiguo edificio de la Trinidad, que, falto de una reforma que no llega a realizarse, resulta completamente insuficiente e inadecuado para albergarlas. En 1950, el Sr. Sobejano expone a la Junta de Patronato la conveniencia de trasladar en su día el Museo de Bellas Artes al edificio que para Museo-Biblioteca y Archivos está construyendo el Estado<sup>70</sup>. Aunque en 1952 todavía sigue insistiendo la Junta sobre este traslado<sup>71</sup>, en julio de 1953 se rechaza definitivamente esta idea al creer la Junta en la conveniencia de efectuar las reformas de ampliación en el edificio antiguo al quedar espacio sobrado una vez que se efectúe el traslado de la Sección de Arqueología al nuevo edificio de Museo, Archivo y Biblioteca (Casa de Cultura actual), y de la Colección Riquelme (Belén de Salzillo) al Museo monográfico del imaginero murciano<sup>72</sup>.

La Sección de Arqueología se instala en la Casa de Cultura en 1953, y en 1957 se traslada, en depósito, al Museo Salzillo la colección Riquelme

o Belén de Salzillo, propiedad de la Junta de Patronato, que lo adquirió en su día, junto con los bocetos y demás imágenes del famoso escultor conservadas en el Museo de Bellas Artes.

Queda así la Sección de Bellas Artes sola en su edificio de la calle de la Trinidad, aunque éste se encuentra en un estado absolutamente lamentable, como lo prueba el “Informe sobre el estado actual y reinstalación de sus fondos” emitido por el entonces Director D. Manuel Jorge Aragonese en enero de 1970 <sup>73</sup>, que no permite la apertura del Museo al público y que pone en peligro la seguridad de las obras en él conservadas. Antes, en 1962, por Decreto de 1 de marzo, había sido declarado Monumento Histórico-Artístico el edificio y la colección artística que albergaba.

En la actualidad el Museo de Bellas Artes es una de las Secciones en que se divide el oficialmente denominado *Museo de Murcia* (la otra sigue siendo la Sección de Arqueología) y su sede continúa estando en el antiguo edificio de la calle de la Trinidad, ahora calle del Obispo Frutos, totalmente reformado en su interior a partir de 1970 por el arquitecto D. Pedro Antonio San Martín Moro, quien le dio su actual configuración. La nueva instalación se inauguró el 28 de mayo de 1973, siendo entonces Director D. Manuel Jorge Aragonese.

La dirección, de nuevo conjunta para las dos Secciones, la ostenta en la actualidad D. Pedro Lavado Paradinas.

## NOTAS

<sup>1</sup> SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIEROLA, CONSUELO, «Origen y evolución histórica de la Sección de Museos del Cuerpo Facultativo de A. B. A.», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núms. 1-2, t. LXXIV. Madrid, enero-diciembre de 1967.

<sup>2</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular del Gobierno Político de la provincia de Murcia a D. Andrés Baquero*. 13 de mayo de 1840.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular del Ministerio de Gobernación de la Península al Gobierno Político de la provincia de Murcia*. 13 de junio de 1844.

<sup>7</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 20 de agosto de 1844.

<sup>8</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular del Ministerio de Gobernación de la Península al Gobierno Político de la provincia de Murcia*. 24 de julio de 1844.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. 5 de agosto de 1844.

<sup>11</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. 2 de octubre de 1844.

<sup>12</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. 2 de octubre de 1844.

*Circular de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. 23 de octubre de 1844.

<sup>13</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. 12 de septiembre de 1844.

<sup>14</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. 12 de septiembre de 1844.

<sup>15</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 24 de abril de 1845.

<sup>16</sup> *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino*. Imprenta Nacional. Madrid, 1845.

<sup>17</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 18 de septiembre de 1845.

<sup>18</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Circular de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia al Sr. Intendente de Rentas de dicha provincia*. 23 de septiembre de 1845.

*Circular de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia al Sr. Jefe Superior Político de esta Provincia*. 24 de septiembre de 1845.

<sup>19</sup> IBÁÑEZ, JOSÉ MARÍA, «El Museo». *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Pinturas de Murcia*, año primero, núm. 1. Murcia, 1922.

<sup>20</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 1 de noviembre de 1849.

<sup>21</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 3 de abril de 1860.

<sup>22</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 4 de noviembre de 1861.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 15 de febrero de 1862.

<sup>25</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 20 de marzo de 1862.

ARCHIVO DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE MURCIA. Sesión de 12 de marzo de 1862.

<sup>26</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 19 de abril de 1864.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 15 de junio de 1864.

<sup>29</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 20 de junio de 1864.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 18 de junio de 1864.

ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA. *Sesión extraordinaria de 21 de junio de 1864*.

<sup>32</sup> «(...) Al Teatro de los Infantes, de Murcia, se le dio su nombre (Romea) en homenaje a su talento». CRESPO, ANTONIO, «Vieja Literatura Murciana». *La Verdad. Suplemento Literario*. Murcia, 14 de diciembre de 1930.

<sup>33</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 26 de julio de 1864.

ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA. *Sesión extraordinaria de 21 de junio de 1864*.

<sup>34</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 18 de julio de 1864.

<sup>35</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 19 de septiembre de 1864.

<sup>36</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 16 de abril de 1866.

<sup>37</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 30 de abril de 1866.

ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA. *Acta de la Sesión de 20 de abril de 1866*.

<sup>38</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 18 de junio de 1866.

<sup>39</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 30 de julio de 1866.

<sup>40</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 3 de octubre de 1866.

<sup>41</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 20 de noviembre de 1866.

<sup>42</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 9 de febrero de 1867.

<sup>43</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 8 de julio de 1868.

<sup>44</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 27 de julio de 1875.

<sup>45</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 17 de agosto de 1882.

<sup>46</sup> Ante la inminente inauguración del nuevo edificio del Museo, *El Liberal*, en su edición del 10 de agosto de 1910, hablaba así de la anterior instalación del Mu-

seo en «El Contraste»: «Lo desvencijado del Salón no permitía que los cuadros y demás objetos de apariencia agradable lucieran, convenientemente instalados. Con ellos se confundían los objetos arqueológicos, mutilados y feos, por lo general: lo de poco peso, en ese mismo Salón, y lo pesado, en la entrada y por los descansos de la escalera, medio a oscuras. De modo que el conjunto, más bien ofrecía el aspecto de un inmenso baratillo que el de un Museo formal. Hablar de Museo, sólo hablaban alguna vez los escritores festivos, para bromear chistosamente a nuestros anticuarios.»

Y una vez inaugurado el nuevo edificio, el mismo diario murciano, en su edición de 11 de septiembre de 1910, se expresa del siguiente modo: «Más de una hora se tardó en recorrer todo el Museo; porque todo llamaba la atención; lo nuevo por nuevo y lo conocido por su colocación y por el realce que le daba la hermosa luz que ahora recibe. Hay que ver ahora, para saber lo que valen en realidad, los cuadros que antes hemos visto en el destartado Contraste.»

<sup>47</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 13 de febrero de 1885.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 30 de agosto de 1887.

<sup>50</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 4 de octubre de 1888.

<sup>51</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 8 de enero de 1889.

<sup>52</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 25 de enero de 1890.

<sup>53</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 14 de febrero de 1891.

ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA. *Sesión de 11 de febrero de 1891*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 5 de marzo de 1891.

<sup>57</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 31 de mayo de 1892.

<sup>58</sup> Ante la inexistencia de fuentes directas en el Archivo del Museo, para este apartado se toman como fuentes los siguientes trabajos: IBÁÑEZ, JOSÉ MARÍA, «El Museo». *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Pinturas de Murcia*, año primero, núm. 1. Murcia, 1922. «Las Obras de la Trinidad (Interview al Sr. Baquero)». *El Liberal*. Murcia, 5 de mayo de 1906.

<sup>59</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 12 de julio de 1892.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 16 de abril de 1910.

<sup>62</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 5 de septiembre de 1910.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> «Inauguración del Museo». *El Liberal*. Murcia, 11 de septiembre de 1910.

<sup>66</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 5 de septiembre de 1910.

<sup>67</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Murcia*. Acta de la Sesión de 5 de diciembre de 1898.

<sup>68</sup> *Real Decreto de 24 de julio de 1913 sobre creación de Museos Provinciales y Municipales de Bellas Artes. Reglamento para la aplicación del anterior Real Decreto de 18 de octubre de 1913, donde se especifican las atribuciones y deberes de estas Juntas de Patronato.*

<sup>69</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Acta de la Sesión de 24 de junio de 1921.

<sup>70</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Acta de la Sesión de 24 de enero de 1950.

<sup>71</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Acta de la Sesión de 16 de mayo de 1952.

<sup>72</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Acta de la Sesión de 4 de julio de 1953.

<sup>73</sup> ARCHIVO DEL MUSEO DE MURCIA, SECCIÓN DE BELLAS ARTES, *Informe sobre el estado actual y reinstalación de los fondos del Museo de Bellas Artes de Murcia*. (Informe emitido por el director, JORGE ARAGONESES, MANUEL.)

LA CAPILLA DE SAN FRUTOS EN LA GIROLA  
DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

POR

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTIN



Poco a poco van apareciendo nuevas publicaciones que dan vida artística a la catedral segoviana y nosotros desde aquí queremos aportar nuestro grano de arena.

En este trabajo trataremos de estudiar en profundidad el desarrollo arquitectónico y escultórico que la capilla de San Frutos —situada en la girola de la catedral de Segovia— ofrece durante la primera mitad del siglo XVIII, permaneciendo inalterada hasta nuestros días.

Transcurrían los primeros años del siglo, concretamente el 4 de marzo de 1715, cuando el cabildo catedralicio decidió construir una capilla, con la dignidad suficiente que pudiera albergar los restos de su santo patrón San Frutos, para lo cual nombró unos comisarios especiales.

La catedral no contaba con el sitio apropiado para hacer la nueva capilla dedicada a San Frutos, y como además en la capilla del Trasagrario no era conveniente que estuviera el santo patrón, parece ser que la más indicada era la “principal del ochavo a espaldas de la Capilla Mayor, adornándola de retablo y el aseo necesario”. El cabildo consideró válida esta idea y acordó que se ejecutase cuanto antes, para lo cual los comisarios mandaron hacer trazas.

El 3 de junio de 1715 dichos comisarios trajeron al cabildo dos trazas para el retablo, delineadas por Pedro Laínez “con primor y acierto, una para ejecutarla de madera y otra para que fuese de piedra mármol y jaspes”. La decisión recayó en la de mármol y jaspes porque el lugar de la

capilla es corto y no cabe en él un retablo de madera que sea magnífico. Por tanto, en seguida se mandó buscar el material y artífice pertinentes.

Pronto se encargó a algunos canteros montañeses para que trajesen algunas muestras de mármoles y jaspes que se creía estaban en unas canteras cercanas a la ciudad. Por fin trajeron un jaspe azul manchado de rojo de gran calidad, localizado en un cerro a orillas del río Moros, cerca de la villa de Vegas de Matute.

Llegados a este punto nos asalta un interrogante: ¿Por qué no se había explotado antes esta cantera, puesto que los edificios anteriores están construidos con materiales más deficientes? Se llegó a pensar, en el sentir popular de la época, en un milagro de San Frutos. En el mismo orden de cosas, parece ser que Dios quiso que la descubriera José Ventura y sus compañeros, quienes encontraron el lugar sin más guía que la de su propia experiencia en sacar piedra común en diferentes canteras.

Una vez extraída la piedra se daba de asperón y algo de pulimento, obteniendo así gran tersura y lustrosidad.

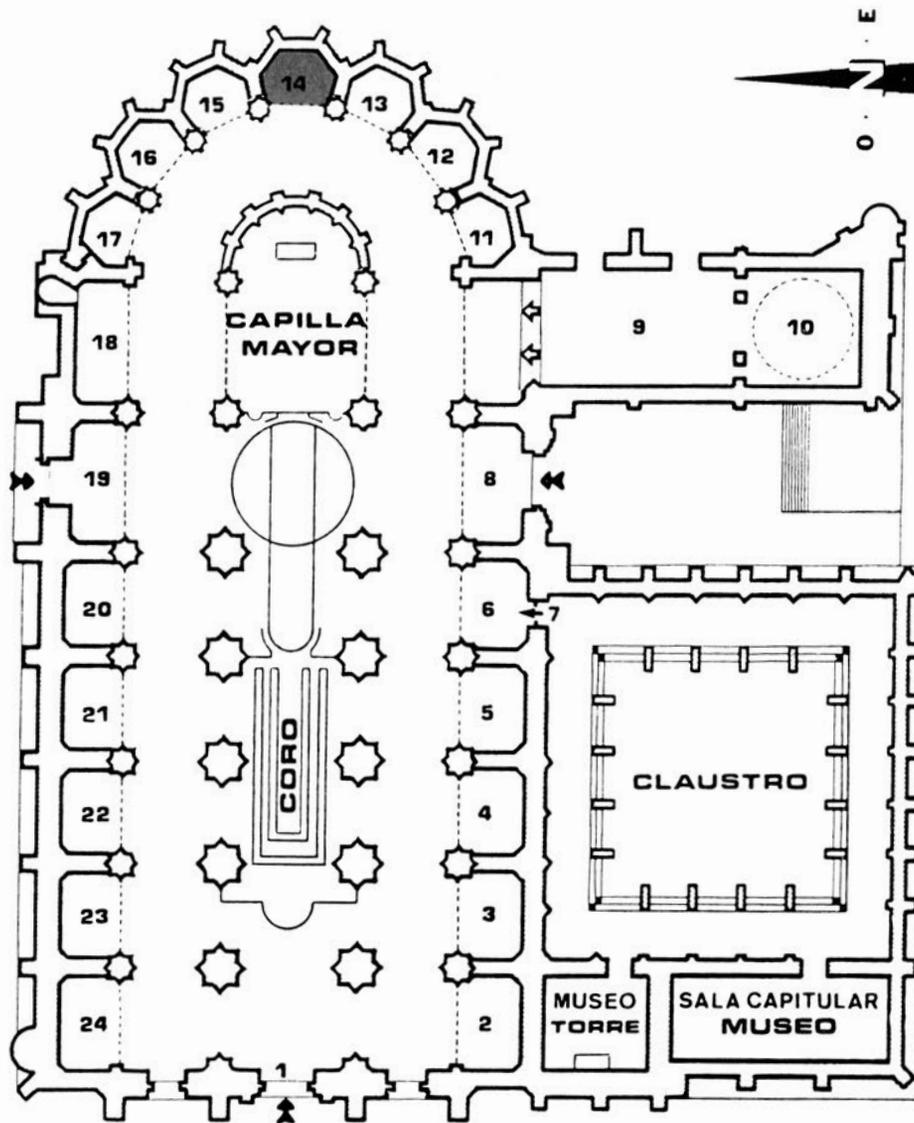
Los comisarios capitulares acordaron que se ajustase con los canteros la realización del zócalo para el retablo según la traza de Pedro Laínez, arquitecto, con su asistencia y dirección. Se ajustó a jornal, pues no se pudo hacer un tanteo por la novedad de este tipo de piedras y su particular tratamiento.

El 14 de junio de 1715 José Ventura recibió 230 reales a cuenta de la piedra que sacó para dicho retablo y tres días más tarde Pedro Laínez percibió 240 reales por la traza del mismo <sup>1</sup>.

Pero todos aquellos esfuerzos sirvieron de poco, pues los oficiales, después de ocho días en la cantera, volvieron a Segovia con las manos vacías, puesto que los mármoles se rompían con facilidad sin poder aprovecharlos. Visto lo cual los señores comisarios pretendieron ajustar con dichos canteros un zócalo de piedra cárdena pulimentada, pero no llegaron a un acuerdo porque pedían un precio muy elevado, no pudiendo en esta ocasión ajustar la obra.

---

<sup>1</sup> Archivo de la catedral de Segovia, Libro de Fábrica, 1680-1724. Cuentas 24-6-1712/24-6-1718.



- |                                      |  |                                   |
|--------------------------------------|--|-----------------------------------|
| 1. PORTADA DEL ENLOSADO O DEL PERDON | 9. ANTESACRISTIA O CAPILLA DEL SMO. SACRAMENTO | 17. SAN JOSE                      |
| 2. SAN BLAS                          | 10. CAPILLA DE LOS AYALA                       | 18. SAN ANTON                     |
| 3. CRISTO YACENTE                    | 11. SAN PEDRO                                  | 19. PUERTA DE SAN FRUTOS          |
| 4. SANTA BARBARA                     | 12. SAN ILDEFONSO                              | 20. SANTO ENTIERRO O DE LA PIEDAD |
| 5. SANTIAGO                          | 13. SAN GEROTEO                                | 21. SAN ANDRES                    |
| 6. CRISTO DEL CONSUELO               | 14. S FRUTOS, S VALENTIN Y STA ENGRACIA        | 22. SANTOS COSME Y DAMIAN         |
| 7. PORTADA DE SALIDA AL CLAUSTRO     | 15. SAN ANTONIO DE PADUA                       | 23. SAN GREGORIO                  |
| 8. PUERTA DE SAN GEROTEO O HIEROTEO  | 16. VIRGEN DEL ROSARIO                         | 24. LA CONCEPCION                 |

# CATEDRAL DE SEGOVIA

## PLANTA

FIG. 1. Situación de la capilla en la catedral de Segovia.



Figs. 2 y 3. Vistas generales de la capilla.



FIG. 4. Retablo de San Frutos.

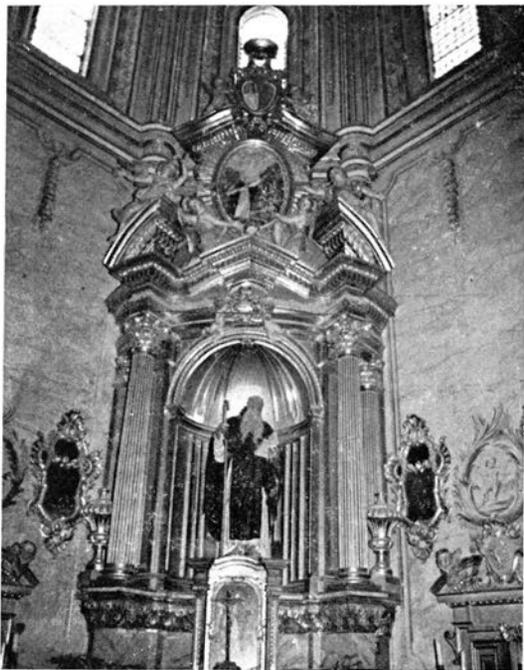
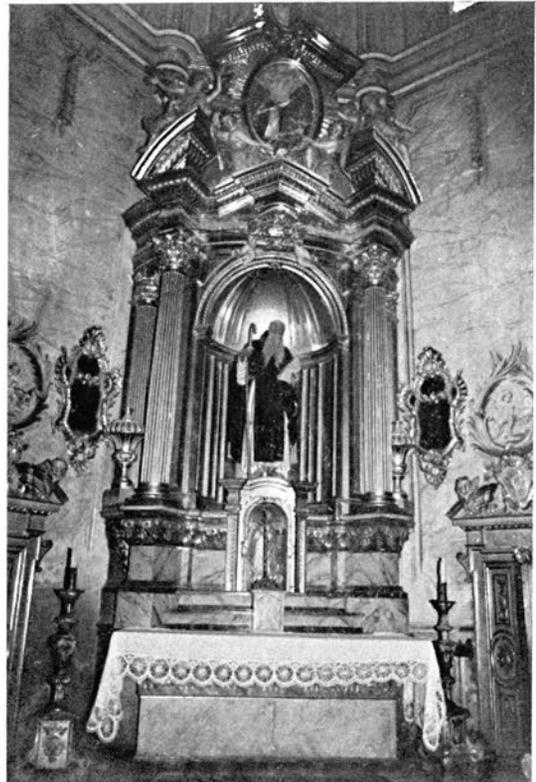


FIG. 5. Detalle de la figura anterior.



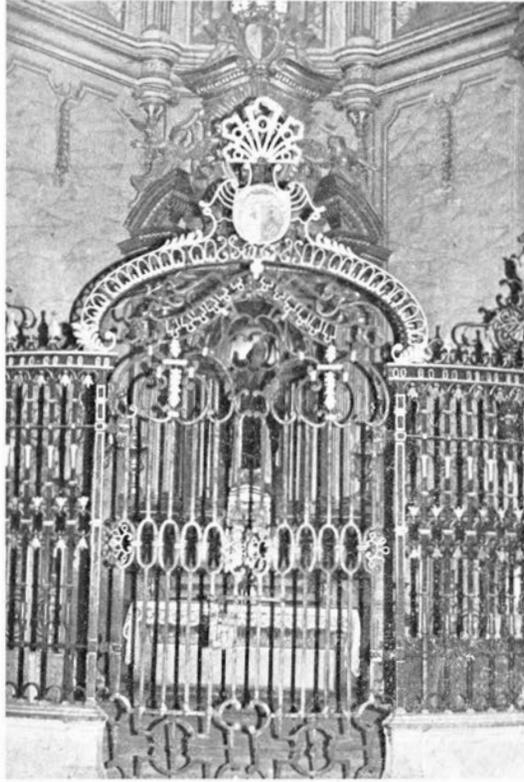
FIG. 6. Retablo de Santa Engracia.



FIG. 7. Retablo de San Valentín.



FIGS. 8 y 9. Medallones decorativos con inscripciones del donante.



Figs. 10 y 11. Reja y escudo de armas de la familia Guerra.



FIGS. 12 y 13. Detalles de la techumbre y paredes.

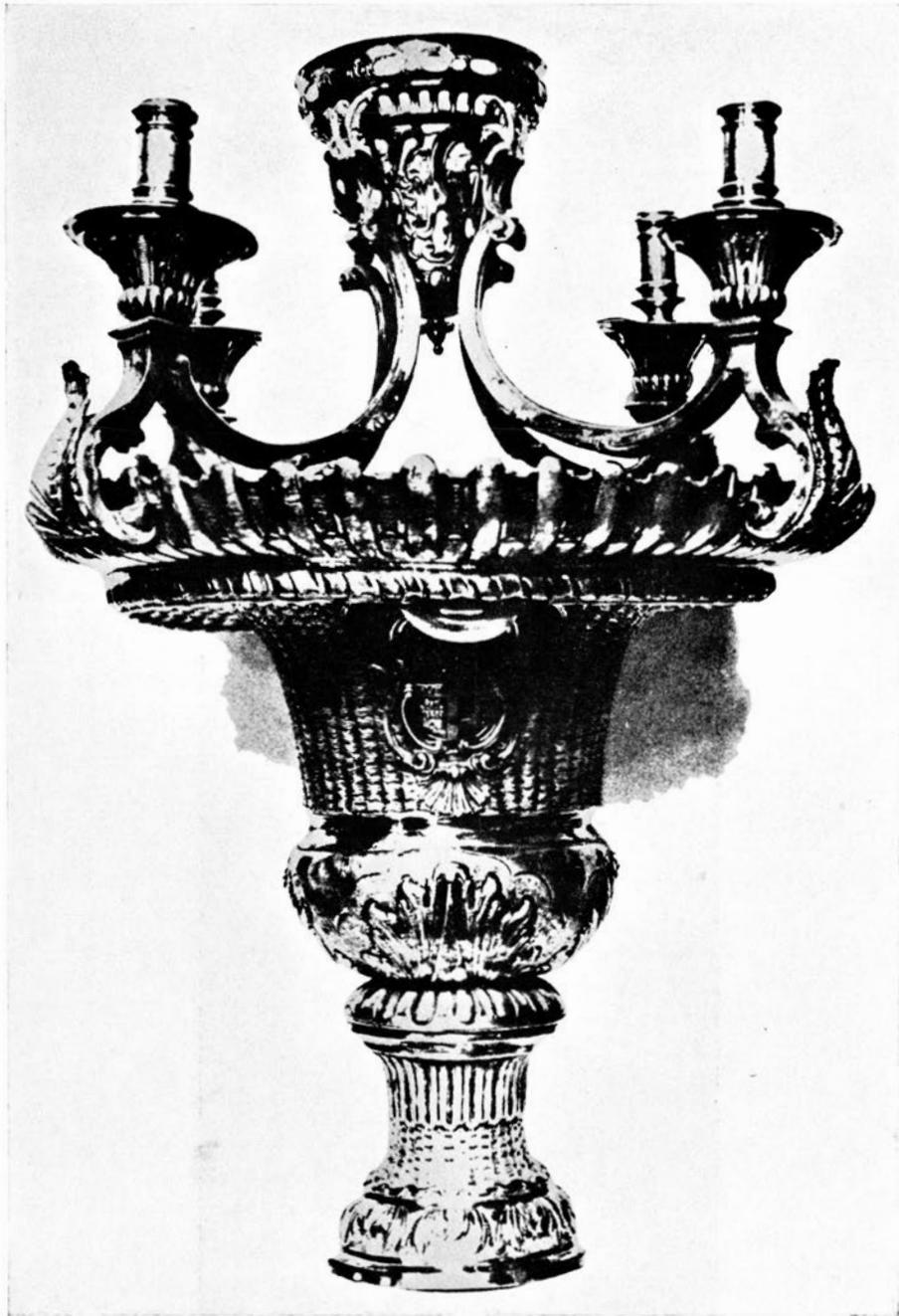


FIG. 14. Lámpara de plata de Baltasar de Salazar.

Más tarde volvió a salir a concurso la obra y vino de Salamanca don Pablo Herranz de Sierras, maestro arquitecto de cantería, con cartas de recomendación que le acreditaban de perito en el arte.

Herranz no tardó en convencer al cabildo de que era la persona indicada para ejecutar la obra, siguiendo las trazas de Pedro Laínez, incluso y “a priori” introdujo algunas mejoras. Se comprometió a hacer el zócalo de jaspe azul vetado de blanco y pulimentado, así como la grada y tarima del altar de las mismas piedras y labor —todo ello asentado— por un precio de 5.000 reales, pero definitivamente cobraría 8.300 reales, pues el cabildo acordó pagarle 3.300 reales más porque entendió que Herranz había introducido importantes mejoras.

Todavía corría el año de 1715 cuando Pablo Herranz comenzó las obras. No tardó en considerar que debía cambiar notablemente el diseño anterior y se apresuró, con el consentimiento del cabildo, a mejorar el mismo.

A finales de 1716 ya había terminado de labrar la obra, pero solamente había asentado el zócalo, porque temía que se maltratara la grada y peana mientras durasen las obras.

Por falta de medios económicos cesaba la obra el 16 de febrero de 1717 y el maestro quiso ausentarse, pero el cabildo no lo consintió. Cinco días después la mesa capitular ajustó con Herranz una obra de envergadura —que se describe ampliamente— consistente en un pedestal o primer cuerpo del retablo de siete pies de alto, la mesa de altar y los consiguientes zócalos, todo asentado. Pablo Herranz hizo nuevo diseño, siguiendo la línea del de Laínez, que presentó al cabildo “con vasas para estípites, cornisa que lo corona y el adorno de frontis, a los lados puertas que vienen desde el sócalo”. Como también un tabernáculo con una mesa en cuyo zócalo iría situado el Santísimo Sacramento y en el segundo cuerpo de dicho tabernáculo un nicho para colocar la urna y reliquia de San Frutos, adornada con columnas y otros elementos, la cual rematará en pirámide, sigue una naranja y ochavo que ha de cubrir un pabellón, todo de mármoles y jaspes pulimentados y con adorno de serafines, festones y tarjetas donde se requiera. “Pero el adorno sobrepuesto que se aya de hacer de vrones no ha de ser

a cargo de dicho maestro como ni tampoco el acabar el referido tabernáculo”, sino solamente lo que corresponda al pedestal. El arquitecto se comprometió a dar todo acabado por su cuenta y riesgo, con un importe de 3.000 ducados, en el plazo de dos años y medio.

Firmaron el contrato los comisarios especiales para esta obra y el propio Pablo Herranz, el cual percibió 3.000 reales a cuenta de la misma.

En ocho días sacaron de las canteras de Vegas de Matute bastantes materiales para el pedestal de la misma calidad e incluso mejor que los del zócalo sin tener que profundizar en las canteras ni romperlas con pólvora (como se temía, pues era obra de un mes y muchos peones). Tanta fue la admiración que se volvió a pensar en milagro del santo. Luego trabajaría la piedra en el taller que montó en la casa que para su trabajo tomó. Trabajaban en ella cuatro oficiales marmolistas y un peón regularmente, además de los que sacaron la piedra. El jornal de los oficiales incluía cuatro reales, comida y seis cuartos para vino diarios, además de posada, cama y ropa limpia que uno y otro se computaba a razón de nueve reales cada jornal de oficiales y de los peones a tres y medio. Con dicha gente labró más de la mitad de las piedras para el pedestal de cincel y algunas de pulimento en diez meses que dicho maestro sobrevivió desde que la empezara, pues murió el día 24 de diciembre de 1717, a las cinco de la mañana.

Dejó delineado un diseño que ofrecía gran arquitectura y gracia, “arraglada a las instrucciones de los libros de primorosos artífices españoles y extranjeros en que estudió con mucho desvelo para ajustar dicho diseño”. Estuvo más de dos meses confeccionando dicho diseño, pues tenía que acudir a dar plantillas y órdenes a los oficiales de lo que tenían que trabajar. Después de terminar el diseño estuvo trabajando en su casa-taller como escultor abriendo tarjetas y haciendo figuras, pues dominaba también el arte de esculpir.

Cuando murió tenía la obra más avanzada de lo que cabía esperar.

Como datos biográficos podemos apuntar que fue enterrado en la catedral como pedía en su testamento y que dejó viuda, Josefa González, y cinco hijos menores de edad.

Su viuda suplica al cabildo para que la obra continúe, según el diseño de su marido, de manos de dos oficiales sobrinos del difunto. Acordó el cabildo que la obra prosiguiese en nombre de la viuda y de Fabián y Alonso Cabezas, sobrinos del difunto maestro. Las obras ya estaban en marcha cuando la viuda, a finales de enero, decidió desistir de su empeño y convino con el cabildo en que se tasara la obra realizada hasta la presente por Pablo Herranz. Josefa González nombró tasador a Manuel Carretero y la fábrica al maestro de obras de la catedral, Tomás Angel Albarrán, ante Juan Gil. Carretero tasó las piedras labradas y por labrar en 17.500 reales y Albarrán en 14.000, incluido el diseño. Al no llegar a un acuerdo, se nombró a un tercero en discordia, a Pedro Laínez, quien las tasó en 16.000 reales. Por fin quedó fijado el precio en 16.000 reales “con tal que se vaxe de ellos lo que sea necesario para sentar la peana y perficionar de el pulimento el zócalo de dicho retablo según estubo obligado el difunto por la primera contrata que para este fin se presentó”. El día 4 de marzo de 1720 se contradijo la retasa que hizo Laínez —ahora en 15.000 reales— y concluyó. La viuda se vio forzada a pedir socorro al cabildo para que pudiese volver con sus hijos a Salamanca.

Después siguieron negociaciones con los antedichos Fabián y Alonso Cabezas, que prometieron dar fianzas y acabar dicho pedestal, según la contrata de su tío Pablo, por los 19.000 reales que dejó de percibir, y que si sobra alguna cantidad, después de acabado, darían parte a la viuda y a sus hijos.

Posteriormente Alonso Cabezas no quiso ajustar la obra en un tanto, sino que sólo quería trabajar en el pulimento por su jornal. Sin embargo, Fabián se ofreció para acabarlo por un tanto y que para ello le fiarían Pablo Franco, maestro tallista para la misma obra, y Simón Peña, vidriero. El cabildo consintió siempre que fuera en las mismas condiciones que en la primera contrata con el maestro difunto, y además Fabián debía entregar 1.000 reales a la viuda. Por su parte, el cabildo pagaría a Fabián los 18.000 reales restantes por semanas para los materiales y herramientas necesarios, así como los correspondientes jornales. Fabián y Pablo Franco cobrarán siete reales diarios y Alonso Cabezas, por dar el pulimento, cinco; los peo-

nes percibirán tres reales y medio, haciendo nóminas cada semana. De cualquier modo no llegarán a acuerdos claros en el contrato, como luego se verá en detalle.

El 23 de abril de 1718 empezó Fabián a asentar las piedras labradas, para lo cual hizo andamio y macizó a cal y canto la mesa de altar para mayor seguridad del zócalo y demás obra por lo pesado del material.

Más tarde se encontró alabastro, que es más dócil y hermoso para ser trabajado, por lo que se decidió cambiar el anterior mármol blanco por alabastro con la talla y adorno correspondiente, para excusar así los bronces previstos en el diseño original, a la vez que abarataba considerablemente la obra. Al parecer, esta obra convenció a propios y extraños, pero, desgraciadamente, no se ha conservado ni siquiera las trazas.

A mediados de octubre de 1719 se terminó la obra del pedestal, tal y como se había ajustado con el difunto Pablo Herranz, con las mejoras del alabastro y sin las piedras que han de respaldar la urna de San Frutos que se ha de hacer en medio.

Pasaremos ahora a detallar los gastos en reales que, en definitiva, la fábrica catedralicia tuvo por esta obra:

— A la viuda y menores de Pablo Herranz ... ..	1.004
— Por herramientas ... ..	2.015,12
— Por mármol azul ... ..	1.074,08
— Por alabastro ... ..	849
— Fabián Cabezas por los jornales que ganó en 374 días y medio que ganó como oficial mayor ... ..	4.854,25
— Pablo Franco, oficial tallista, por los jornales de 160 días que trabajó en dicha obra a razón de 8 reales por no contentarse con los 7 fijados y 42 reales que ganó su aprendiz ... ..	1.338
— Alonso Cabezas por los jornales de 381 días que trabajó a razón de 5 reales en principio y luego a 6 que se adelantó en la labra de cincel por informe del maestro Fabián ... ..	2.225

— José Sisi, oficial tallista, por 52 reales de jornal ... ..	260
— Manuel Cadrana, tallista limpiante, por 38 días a razón de 3 reales, consta de recibo de Pablo Franco, su maestro ... ..	115,17
— Lázaro Santalla, peón, por 117 días y medio a razón de 3 reales ... ..	411,17
— Felipe Municio, peón, por 21 días ... ..	73,17
— Alonso Tello, peón, por 36 días ... ..	154
— Manuel del Pozo, peón, por 174 días ... ..	612,17
— Manuel Barrado, por 36 días que trabajó como cantero, a razón de 6 reales ... ..	219
— Bernardo Tomás, peón, por 27 días ... ..	96
— Simón Carretero, peón, por 118 días ... ..	415
— José Felipe, aprendiz del maestro Fabián, por 290 días y medio a razón de 2 reales ... ..	581
— Por el alquiler de la casa de Frutos de Espinosa, donde estuvo el taller el año de 1718 ... ..	360
— Por el alquiler de la casa del marqués de Velmudo, donde estuvo el taller en 1719 ... ..	330
— Pedro Gutiérrez, dorador, por su trabajo ... ..	136
— Por las costas y derechos que ocasionaron los autos judiciales que se hicieron sobre la tasación de lo que dejó hecho y prevenido el difunto maestro Pablo Herranz.	176
— Por el destajo de la talla que se ajustó de todo el lado de la epístola y tarjetas de ambas puertas de alabastro que ajustó y recibió el dicho Pablo Franco, tallista, como consta de sus recibos ... ..	1.485
— Item 200 reales a Fabián Cabezas por su trabajo y maestría ... ..	200
— Por los derechos de un testimonio de los autos de la referida tasación del retablo ... ..	14,23

El total de todas estas partidas se eleva a 19.000 reales.

También aparece en la documentación catedralicia un interesante apartado que trata del arte de labrar piedra mármol y jaspes, dónde se deben buscar y qué tratamiento se debe seguir para su mejor aprovechamiento.

En las diferentes cuentas de fábrica entre los años 1747 y 1748 se menciona repetidamente el hecho de que la capilla de San Frutos que nos ocupa se vino abajo, por lo que cabe suponer que la obra descrita anteriormente desapareció —aunque algunas cosas pudieron ser aprovechadas para el enlosado de la nueva obra—. A veces se habla incluso de ciertas columnas de piedra cárdena, sin duda pertenecientes al retablo anterior, pero que no se aprovecharon, puesto que se hicieron, como se verá, tres retablos de madera, existentes en la actualidad.

Con fecha 23 de marzo de 1747 doña María Claudia de Llamas, marquesa de Guerra, y el cabildo de la catedral segoviana, representado por don Juan de Santander y Zorrilla, firmaron una escritura de obligación para la fábrica de tres retablos, dos lámparas, una verja y el adorno pertinente para la capilla de San Frutos, todo a expensas de la señora marquesa de la herencia de su tío Domingo Valentín, obispo que fue de Segovia entre 1727 y 1742.

Muchas son las condiciones que se especifican en esta escritura, entre las que destacaremos algunas, como la obligación de colocar en dicha capilla la urna con los huesos del santo patrón, sin poderlos trasladar a otra parte que no sea la capilla mayor o trascoro, dejando en este caso alguna reliquia en dicha capilla.

En esta escritura también se habla de la ruina que padecía la capilla en 1747.

Se advierte que dicha capilla llevará un altar principal en el que se colocará la urna de San Frutos y a los lados dos colaterales uniformes en arquitectura al principal, con las efigies de San Valentín y Santa Engracia, respectivamente (ambos hermanos de San Frutos). Estos dos altares colaterales y dos lápidas con el escudo de armas de la Casa Guerra, actualmente frustros, vienen a sustituir a sendos sepulcros que pertenecían a la obra anterior.

La planta y diseños fueron hechos por D. Domingo Martínez, profesor

de arquitectura y adornista en la corte de Madrid, ya vistos y aprobados por el cabildo antes de marzo de 1747. Lo que no sabemos es quién realizó con exactitud dichos retablos, pues no se dice si los hizo el propio Domingo Martínez o si fue otro maestro el que llevó a cabo la obra.

En la actualidad se conservan tres retablos que coinciden en todo con los descritos en dicha escritura de obliación y desde aquí queremos hacer constar que la capilla conserva, casi en su totalidad, todo el adorno pertinente.

Existen las cornucopias talladas y doradas que se mencionan en el contrato-escritura, así como las dos lámparas de plata de ley —realizadas por Baltasar de Salazar, artífice madrileño—. También se conserva una verja de hierro con ciertas labores sobre basamento de piedra cárdena y un pedáneo del mismo pénero de piedra que da paso a la capilla.

Los tres retablos se estructuran brevemente de la misma manera: mesa de altar sobre tarima, alto basamento con medallón central de rocalla, hornacina —que encierra las efigies de los respectivos santos— entre dos pares de columnas de tipo corintio y frontón partido con el escudo de armas de la Casa Guerra. Tan sólo se diferencian porque el central es algo más grande y en su basamento ha sustituido el medallón por un sagrario con puerta pintada al óleo que representa a la Inmaculada Concepción y en el remate superior del frontón partido tiene un medallón oval en altorrelieve policromado con una escena de un milagro de San Frutos.

En resumen, nos hallamos ante una capilla realizada, definitivamente, a mediados del siglo XVIII, bajo una dominante estética rococó. Presenta tres retablos de madera dorada y estofada diseñados por el arquitecto madrileño Domingo Martínez en 1747. Además se pueden ver otros objetos importantes como las dos lámparas de plata —actualmente en el tesoro catedralicio—; seis hacheros y cuatro cornucopias de madera; varios festones y guirnaldas pintadas en las paredes; dos puertas con una arquitectura interesante, coronadas por sendos medallones de angelitos en grisalla; dos medallones en la parte superior de las paredes laterales que indican quién costeó los gastos de la obra; cierra la capilla una elegante verja de hierro que también remata con el escudo de armas de la familia Guerra.



ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 1985 AL MUSEO  
MARCELIANO SANTA MARIA, DE BURGOS



*En la sesión pública y solemne celebrada el día 13 de octubre de 1985 se entregó la Medalla de Honor 1985 al Museo Marceliano Santa María, de Burgos.*

*Abierta la sesión por el Sr. Director de la Academia, el Secretario General dio lectura al acta de concesión en los siguientes términos:*

**E**N sesión celebrada en 20 de mayo de 1985 por la Comisión de la Medalla de Honor, bajo la presidencia del Sr. Director, D. Luis Blanco Soler, y con asistencia de los Académicos Sres. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, D. Luis Cervera Vera, D. Antonio Fernández-Cid y el Secretario General, D. Enrique Pardo Canalís, vióse una propuesta firmada por los señores D. Enrique Segura, D. Federico Marés y D. Juan de Avalos, a favor del Museo Marceliano Santa María, de Burgos.

En la documentación presentada, y que la Comisión ha examinado detenidamente, se acreditan los siguientes extremos:

— Memoria relativa a la instalación del Museo Marceliano Santa María en el antiguo Hospital de San José sobre terrenos del Monasterio del mismo nombre en Burgos y restauración llevada a cabo expresamente para la finalidad antes indicada.

— Enunciación detallada de las obras realizadas a través de dicho Patronato, no solamente limitadas a la consolidación del edificio, sino a su evidente mejora y ornamentación del recinto donde está enclavado el

Museo, proseguidas con posterioridad al proceder al montaje de dependencias complementarias —despacho de la dirección, sala de exposición, sala de juntas, etc.—, suponiendo todo ello un coste superior a los 120 millones de pesetas.

— Serie de ilustraciones en color sobre la restauración llevada a cabo, recogiendo, a la vez, testimonio gráfico de la visita de S. M. la Reina al Museo y de la audiencia concedida por S. M. el Rey al Patronato.

— Planos de la restauración y ampliación del Museo concernientes a la recuperación de la fachada derecha y jardín, plantas primera y entreabiertas y ampliación de instalaciones y servicios del Museo.

— Relación de las actividades culturales a cargo del Patronato del Museo, entre las que se cuentan numerosas exposiciones detalladas en la documentación presentada, así como diversos recitales y conciertos nacionales y extranjeros.

Parte principal de las actividades de esta fundación se centra en la instalación y conservación del “Museo Marceliano Santa María”, insigne pintor burgalés, perteneciente a la Academia durante más de cuarenta años, y cuya obra —comprendiendo 165 piezas en total (óleos, dibujos y esculturas)— ha sido celosa y generosamente reunida en el Museo de su nombre, sobre el cual se acompaña la publicación editada expresamente.

A la vista de todo ello esta Comisión ha estimado unánimemente que el Museo Marceliano Santa María, tanto por la defensa, recuperación y protección del Patrimonio Artístico Nacional como por su proyección social y actitud ejemplar respecto de las actividades culturales en el marco incomparable de la ciudad de Burgos, merece la concesión de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando correspondiente a 1985.

En sesión extraordinaria celebrada por la Academia en 27 de mayo del presente año, y de conformidad con la propuesta de la Comisión de la Me-

dalla de Honor, se acordó la concesión de la Medalla de Honor correspondiente a 1985 al Museo Marceliano Santa María, de Burgos.

Así lo proclama el Sr. Director, levantando seguidamente la sesión convocada al efecto.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



*A continuación, el Académico numerario D. José Hernández Díaz, en nombre de la Corporación, pronunció las siguientes palabras:*

Excmo. Sr. Director,  
Excmos. Sres. Académicos,  
Señoras, Señores:

**A**GRADEZCO muy sinceramente la designación para glosar el otorgamiento de nuestra Medalla de Honor al “Museo municipal burgalés Marceliano Santa María”, que se hizo público el pasado 30 de mayo, conmemoración del Santo Titular, y en este acto cobra efectividad.

Mi satisfacción radica en que me permite dedicar un entrañable recuerdo a D. Marceliano —auténtico protagonista en realidad del homenaje—, a quien conocí, traté y admiré, con motivo de unas inolvidables oposiciones a las Cátedras de Procedimientos Técnicos de la Pintura, de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de San Fernando, San Jorge y Santa Isabel de Hungría, de Madrid, Barcelona y Sevilla, respectivamente, celebradas hace exactamente cuarenta y dos años. El presidía el tribunal, como Numerario de nuestra Academia, y actuaban de vocales los eximios pintores Daniel Vázquez Díaz, Eugenio Hermoso y Gabriel Morcillo, figurando quien os habla de Secretario, por ser el de menor edad. Durante tres meses, si mal no recuerdo, se desarrollaron los ejercicios, y para mí, Catedrático treintaero, fundador y Director de la Escuela sevillana, fue una

gozosa fiesta, tratando íntimamente a dichos artistas, mayores en saber y en edad, dialogando con ellos y aprendiendo de su maestría y singular talento, pues uno era castellano, otro extremeño, dos andaluces y todos ejercían al respecto. Aquello terminó felizmente, obteniendo las Cátedras, en reñida lid, nuestro entrañable compañero Ramón Stolz Viciano, Miguel Farré y Juan Miguel Sánchez, tres grandes muralistas y notables pintores de caballete.

Mi trato durante la oposición fue, naturalmente, directo y asiduo con el Presidente, quien, con su reciedumbre castellana, llevó con pulso firme el desarrollo de las prácticas del óleo, pastel, temple, encáustica y fresco, además de los temas teóricos. Declaro paladinamente que la presencia de D. Marceliano me infundía profunda admiración y respeto por su personalidad —pues su arte ya me era conocido anteriormente—, y ante él —figura opulenta, barbado, noble testa y gentil ademán— evocaba la imagen del Padre Eterno, arrancado de algún retablo de su tierra. Llegué a tomarle afecto y aprendí de él lecciones de bien hacer, que me han servido mucho en la vida; tanto es así, que procuré ahondar en su conocimiento, sirviéndome al efecto de su discurso de recepción en esta Corporación, en 1913, que tituló “Poderes del Arte, Valor y Utilidad de la Belleza”, verdadera tesis, compuesta por un indudable investigador estético, y de las ideas contenidas en sus contestaciones durante cuarenta años de Academia, a Alvarez de Sotomayor, Chicharro, Gonzalo Bilbao, Valentín de Zubiaurre, Teodoro Anasagasti, Vaquer y José Francés.

\* \* \*

La eminencia de su arte, en el ambiente de la época, fue producto de una cuidada formación en la madrileña Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, antecedentes de la de Bellas Artes y de la actual Facultad, de los cuatro años de estancia en Roma (1891-95) pensionado por la Diputación de su provincia y de la dedicación a la docencia en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y en el Instituto de Enseñanza Media de San

Isidro, pues, con el rigor y disciplina de la pedagogía impartida a los discípulos, se autoforma indudablemente el docente.

Rigor en el dibujo, riqueza de paleta, adecuada composición, recto tratamiento del desnudo y cantor del paisaje de su noble tierra, son las características de su personalidad, tremendamente vitalista, pues todavía laboraba con tesón a sus ochenta y cinco años, casi al borde de la Eternidad, dejando incluso un retrato inacabado en la postrimería de su tarea.

Como artista de su tiempo, cultivó la pintura histórica en escenas de gran formato, asuntos románticos, retratos cargados de mensaje, temas religiosos, bodegones, etc., ya que cultivó todos los géneros artísticos, plasmados en diversos procedimientos.

Concurrió asiduamente y sin desmayos a las Exposiciones Nacionales y a varias internacionales, cosechando justas recompensas, desde la Tercera Medalla por su "Misa de Pontifical" en el Certamen de 1890, cuando contaba tan sólo veinticuatro años, hasta la preciadísima Medalla de Honor (1934) por "Figuras de leyenda", jalonadas de Segundas por obras de tanta enjundia como el "Triunfo de la Santa Cruz" (1892) o "A la Epístola" (1895), o las dos de la Sección de Artes Decorativas, o de Primeras por "Resurrección de la Carne" (1901) o "Angélica y Medoro", de 1910.

Mas, infatigable, seguía produciendo sin pausa y con pleno ardor vocacional, en asuntos muy variados como los históricos "Se va ensanchando Castilla" o las "Hijas del Cid" (1908), o los costumbristas, cuales "El Esquileo", de 1897; "La Vendimia", "Merienda en la Moncloa", "A mejorar la raza" y "Ya se van los pastores a la Extremadura" (1952), al fin de su carrera, varios de ellos de gran textura y todos de enjundiosa densidad.

En su tarea permaneció fiel a su acendrada tesis de que "las obras de Arte son, ante todo, la expresión de una idea", concepto platonizante, que acrece la valoración estética de la producción plástica. ¡Qué gran definición la del maestro Azorín!: "Marceliano Santa María permanece en sus pinturas fiel a Burgos, fiel a España y abierto a lo moderno. Pocos pintores como éste habrán logrado adscribir un pedazo de tierra española a su persona."

Siendo importante toda su vasta producción, siento predilección por sus paisajes, a través de los cuales yo he aprendido a conocer y amar una parcela importante del alma castellana. El mismo los define al decir: “Yo soy devoto de esas lejanías de color de rosa que se perciben en Castilla, donde todo es llano, tanto el carácter como el paisaje; donde todo es claro, lo mismo el idioma que el ambiente.”

\* \* \*

Tan excelso personaje estuvo colmado de honores y distinciones nacionales y extranjeros. Y era lógico que su Burgos natal se volcara en homenajearlo. Estimó excepcionalmente el nombramiento de Hijo Predilecto, que le fue otorgado “némine discrepante”, en 1925; mas hay algo que honra al artista tanto como al solar que le vio nacer, y es el “Museo Municipal Marceliano Santa María”, inaugurado en 1968, una de las pinacotecas monográficas más importantes de España. Para ello se restauró por el Estado el viejo monasterio de San Juan, alzado en pleno siglo XI, y en casi total ruina, no sólo por los incendios de fines del siglo XV, y sobre todo el de 1537, sino por el abandono y saqueo a través de los tiempos.

Allí nos encontramos claustros de gótica estructura y amplias zonas renacentistas, cuidándose con mimo e interés la reconstrucción, plenamente ambientada, de forma que impresiona muy gratamente y puede presentarse como ejemplar.

La ordenación museística está realizada con amor, y allí se aprende y se goza, en sus 170 obras, con tantos trozos de historia patria y con numerosos jirones de las tierras de España, cargadas de recia poesía.

Incluso se exponen dos bronce, fechados en 1904, claro exponente de la integración de las artes e indicativo de la conveniencia de que el pintor, acostumbrado a plasmar en un plano, lo haga también en corporeidad, para obtener la dimensión del objeto propuesto como modelo.

Muchas de las obras ya citadas disfrutan las salas del Museo, cuales el impresionante “Triunfo de la Santa Cruz”, de enfática elocuencia y épica

monumentalidad; “A ensanchar Castilla”, evocador de páginas inmortales de la Reconquista; o el episodio de “Angélica y Medoro”, cargado de belleza y al par de fuerte expresión; o las “Hijas del Cid”, con espléndidos desnudos, apretados de dibujo y sobria paleta; o la “Resurrección de la carne”, en abigarrada composición de estructura simbolista; o “A mejorar la raza”, inmerso en el realismo costumbrista de clara estirpe decimonónica; o “El esquileo”, entrañable página en la que se inserta bucólicamente el agro y la cabaña; las series de dibujos —animales, manos, figuras— preparatorios para las obras definitivas. Y tantas y tantas que aureolan la figura del gran pintor de Castilla, perfectamente estudiadas en el magnífico catálogo que honra la bibliografía artística hispánica, y que es, por el momento, el epílogo de varias publicaciones museográficas de tono menor; de la deliciosa carpeta de “Acuarelas y dibujos”, etc.

En estricta justicia, nuestra Academia ha otorgado su prestigiosísima Medalla de Honor de 1985 al “Museo Municipal Marceliano Santa María”, de Burgos, alzando sobre el pavés una tarea modélica, que merece ser imitada, para honra del arte y de la patria.

He dicho.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



*Seguidamente el Sr. Director procede a la entrega de la Medalla de Honor al Sr. Presidente del Patronato Marceliano Santa María, de Burgos, quien pronunció a continuación el siguiente discurso:*

Excelentísimo Señor Director,  
Excelentísimos Señores Académicos,  
Excelentísimos e Ilustrísimos Señores,  
Señoras y Señores,  
Amigos:

CONSTITUYE un hecho realmente trascendental en la historia del Patronato del Museo Marceliano Santa María de Burgos, cuya representación tengo el honor de ostentar, el haber recibido hace unos momentos la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que viene a premiar la fecunda labor desarrollada por el mismo desde la fecha de su creación, en 1966, aun cuando su actividad haya sido especialmente intensa en los últimos años, lo que le ha hecho merecedor a esta distinción, establecida con carácter honorífico para estímulo de cuantas manifestaciones redunden en beneficio de las Bellas Artes.

Y si este preciado galardón constituye de por sí un mérito indiscutible, no supone menor mérito, aun cuando sea coyuntural, la oportunidad que con su otorgamiento se nos concede de alinearnos con otras Corporaciones, Instituciones y Entidades que, poseedoras del mismo, tienen una tradición cultural y artística de universal renombre. Dígalo, si no, el simple enun-

ciado de los laureados Ayuntamientos de Barcelona, Córdoba, Granada, Salamanca, Cáceres, Bilbao y el nuestro propio de Burgos, que recibió esta distinción en 1949; las Diputaciones de Pontevedra y Navarra; la Sociedad Española de Amigos del Arte; los Museos Marés y Lázaro Galdiano; el Consejo Autonómico del Patrimonio Nacional; la Fundación "Juan March"; la Casa de Alba, etc., cuya grata escolta y compañía nos enorgullece y llena de satisfacción, no por puro hedonismo precisamente, sino por lo que esta Medalla habrá de suponer para estímulo y ejemplo nuestro en el futuro.

Si tuviéramos que justificar de alguna forma las realizaciones del Patronato del Museo Marceliano Santa María, habría que tener presente la estrecha vinculación del mismo con el pueblo de Burgos, a cuyo dictado puede decirse que ha obrado siempre, no tanto porque se le hayan impuesto unos criterios y unas determinadas líneas de actuación, sino porque a los treinta y tres años de la muerte del gran pintor burgalés al que nuestro Museo está dedicado puede decirse que su recuerdo es más vivo, constante y pertinaz que nunca, más clara y más abierta la luz que se desprende de sus cuadros, más arraigado el ensamblaje entre su obra y nuestros sentimientos y de mayor dimensión y profundidad su estela artística, que tan bien se aviene con el espíritu de los burgaleses, que, honrados con la gloria y la fama del nunca bien ponderado "pintor de Castilla", están retándonos constantemente a ensalzar su obra, a mejorar su imagen y a devolver al Monasterio en que tiene asiento el Museo parte de su pasado esplendor, iniciado en el siglo XI bajo el reinado de Alfonso VI de Castilla y León y de la Reina Doña Constanza, que le fundaron en la vega de Burgos, dotándole y favoreciéndole con numerosos privilegios y posesiones.

Ello quizás justifica de alguna forma la concesión de esta Medalla, que se otorga tanto por la actividad protectora y fomento de las artes como por la defensa y recuperación del patrimonio artístico nacional, en cuya línea de actuación nuestro Patronato ha intentado convertirse en un ente vivo y dinámico, contribuyendo de forma decisiva a la formación artística de nuestro pueblo con una serie de actividades marginales a la propia exhibi-

ción de la obra del pintor que da nombre al Museo, tales como publicaciones, conferencias, conciertos, exposiciones y otros numerosos actos de este carácter que han convertido este recinto en un Centro Cultural de primer orden.

Pero si bien es cierto que el pueblo de Burgos ha sido el principal impulsor y beneficiario de las actividades del Patronato, habiendo demandado con elocuentes silencios las extraordinarias obras y realizaciones que han tenido lugar en el Museo, sería olvido imperdonable no traer hoy a nuestra memoria la feliz iniciativa de la creación del Patronato, debida a la sensibilidad de D. Gratiniano Nieto Gallo, titular entonces de la Dirección General de Bellas Artes, así como a la generosa aportación de D. Juan Antonio Arán, sobrino del pintor Marceliano Santa María, donante de la mayoría del fondo artístico de la pinacoteca, que con tanto celo y amor custodiamos.

Permitidme que, aprovechando la oportunidad que se me brinda de intervenir en este acto, dedique, siquiera brevemente, unas palabras de homenaje y admiración a Marceliano Santa María, sin el cual no tendría sentido este acto, pues que su nombre es el conjuro que nos congrega y su pintura el señuelo que abre las puertas a la contemplación artística no sólo en su Museo de Burgos, sino en cualquier parte en que se muestre su obra.

De él dijera Sánchez Camargo que “en la historia del paisaje español su nombre es inevitable e imprescindible, a lo que le llevaba su decidida vocación hacia la naturaleza”. Camón Aznar adivinó en sus cuadros “la suave caricia de sus pinceles hacia las tierras burgalesas en un repertorio de agua y cielos abiertos y tranquilos vistos con castellana sencillez”. Azozín “le vio permanecer en sus pinturas fiel a Burgos, fiel a España y abierto a lo moderno; el pintor se sintió devoto de esas lejanías de color de rosa que se perciben en Castilla, donde todo es llano; donde todo es claro, lo mismo el idioma que el ambiente.

Y el pueblo para quien pintaba recibió su mensaje, entendió su obra y le hizo suyo...

Antes de finalizar mi intervención deseo testimoniar nuestro más sincero reconocimiento y gratitud a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por habernos deparado la gran satisfacción de recibir esta Medalla de Honor, con la que viene a honrarse y estimular la labor de nuestro Patronato. Yo la acepto emocionadamente en su nombre, agradeciéndoos tan singular deferencia.

Quiero también hacer extensivo este sentimiento de gratitud a la terna de académicos, Excmos. Sres. D. Enrique Segura, D. Federico Marés y D. Juan de Avalos, todos ellos concedores de nuestra labor, aun cuando en su propuesta haya podido influir tanto el reconocimiento de la misma como el especial afecto que nos profesan, al cual correspondemos de igual manera. Gracias también a la Comisión de Honor de la Medalla y al Excelentísimo Sr. D. José Hernández Díaz por las amables palabras que nos ha dedicado en nombre de la Corporación.

No sé si habré dado medida exacta con mis palabras del reconocimiento y gratitud de nuestro Patronato. Si así no fuera, vengan en buena hora las voces del Orfeón Burgalés, que va a actuar seguidamente, a ampliar con sus canciones el espíritu que a todos nos anima al recibir esta Medalla.

JOSÉ MARÍA PEÑA SAN MARTÍN.

*Terminada la anterior intervención, el Orfeón Burgalés, bajo la dirección del Maestro Carlos Martínez Pérez, ofreció a los asistentes un selecto concierto, acogido con nutridos aplausos.*

*M U S E O*

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE  
AL AÑO 1985

COLECCIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO



Durante el pasado año se han instalado definitivamente las salas de pintura y escultura correspondientes al segundo piso, con un total de veinte salas y cerca de trescientas cincuenta obras expuestas. Asimismo se han instalado las obras de pintura y escultura correspondientes al tercer piso, tanto las obras localizadas en las dependencias de la vida académica como en la zona de Museo, en el que están en proceso de revisión la sala de dibujos y la correspondiente a la colección Guitarte. Con un total de veintidós salas y alrededor de cuatrocientas obras.

Se ha continuado con el proceso de inventario y catalogación, publicándose un inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen y un segundo inventario de pinturas. En la actualidad se prepara el inventario de esculturas, para una próxima publicación. Continuando la labor de años anteriores, han proseguido las tareas de restauración.

Se han atendido las consultas de investigadores y hecho préstamos para seis exposiciones, fijándose dos días a la semana para las visitas al Museo. Sin embargo, cuando ha sido preciso se han atendido a todos aquellos que lo han solicitado fuera de este horario.

Durante el presente año han visitado el Museo, como consta en los libros de visitas, destacadas personalidades, como el entonces Presidente de la República italiana, Don Sandro Pertini; la esposa del Primer Ministro de Noruega, Doña Anne-Marie Villoely, acompañada por la esposa del Presidente del Gobierno, Doña Carmen Romero de González; el ex-Presidente de Panamá, Don Arístides Royo, así como miembros de varias embajadas europeas y americanas.

Asimismo se han recibido las visitas de varios directores de Museos, tales como del Kimbell Art Museum, Sr. William Jordan; el Director del Museo Seibu, de Tokio; del Museo del Louvre, Sra. D.<sup>a</sup> Jeannine Baticle, y otros, así como prestigiosos investigadores, como el Dr. Ives Bottineau, de la Universidad de Burdeus, e Ignace Vandevivere, de la Academia Real de Bélgica.

Se toma constancia también del paso por este Museo de diferentes grupos culturales: Club Zayas, Fundación Arte y Cultura, Hispania Nostra, Amigos del Museo del Prado, Instituto Español de Cultura de Roma, Casa de Velázquez, Círculo Cultural Medina, Ayuntamiento de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidades Reunidas Norteamericanas, Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo, Colegio de la Inmaculada y varios más, así como un buen número de particulares, constituyendo todos ellos un total de tres mil personas aproximadamente.

#### *Préstamos:*

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

#### ● **Caravaggio y su tiempo.**

Nueva York (Museo Metropolitano).

93. Oracio Borgianni: "David y Goliat".

#### ● **Los Madrazo. Una familia de artistas.**

Madrid( Museo Municipal).

221. Federico Madrazo: "La Continencia de Escipión".  
563. Federico de Madrazo: "Retrato de D. José Amador de los Ríos".  
699. José de Madrazo: "Retrato de Don Manuel García de la Prada".  
596. Raimundo de Madrazo: "Retrato del Doctor Buchlz".

● **La pintura napolitana del siglo XVII.**

Madrid (Museo del Prado. Palacio de Villahermosa).

- 194. Anónimo napolitano: "San Pablo".
- 192. Anónimo napolitano: "San Bernabé".
- 193. Anónimo napolitano: "San Juan Evangelista".
- 256. Anónimo napolitano: "San Andrés".
- 12. Pietro Novelli: "Sta. Rosalía de Palermo en Gloria".
- 340. Pietro Novelli: "Santa Teresa en Gloria".
- 555. Andrea Vaccaro: "Santa Lucía preparándose al martirio".
- 550. Andrea Vaccaro: "San Pedro y Santa Agueda".
- 375. Andrea Vaccaro: "Visión del Collar de Santa Teresa".

● **Pintura española del Siglo de Oro.**

Japón - Tokio (Museo Seibu).

- 634. Diego Velázquez: "Felipe IV".
- 633. Diego Velázquez: "Mariana de Austria".
- 548. Alonso Cano: "Cristo y la Samaritana".
- 389. Francisco Pacheco: "San Isidro y Santa María de la Cabeza".
- 619. Francisco Collantes: "Paisaje de ciudad".
- 657. Bartolomé Esteban Murillo: "La Magdalena".
- 660. Bartolomé Esteban Murillo: "Extasis de San Francisco".
- 651. Juan Van der Hamen: "Bodegón de frutas y flores".
- 1173. Juan Van der Hamen: "Bodegón".
- 1175. Juan Van der Hamen: "Bodegón".

● **Esplendores de España y las ciudades belgas.**

Bruselas (Palacio de Bellas Artes).

- 639. Antonio de Pereda: "El Sueño del Caballero".
- 689. Peeter Snayers: "Retrato de Antonio Servas".
- 636. José de Ribera: "Asunción de la Magdalena".

- **Domenico Scarlatti y su tiempo:** Utopía y realidad en la Arquitectura. Salón y Corte una nueva sensibilidad.

Madrid (Museo Municipal).

D/. José de Churriguera: “Retablo de Francisco Carracciolo”.

D/. José de Churriguera: “Retablo de la Virgen de la Merced”.

D/. José de Churriguera: “Retablo de San Basilio”.

D/. Isidro Carnicero: “Fray Martín Sarmiento”.

566. Teodoro Ardemáns: “Retrato de Juvara”.

524. Andrés Ginés de Aguirre: “Retrato de joven”.

539. Zacarías González Velázquez: “Retrato de Ventura Rodríguez”.

Madrid (Teatro Real).

146. N. Valeta: “Alegoría de la Música”.

**José María de Azcárate Ristori.**

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

MONUMENTOS Y CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

INFORMADOS DURANTE EL AÑO 1985



## ALBACETE

### CAPITAL

#### Edificio de la Feria (25 marzo)

Del siglo XVIII. Comprendía dos círculos concéntricos, muy reformado. Obra del arquitecto José Jiménez.

### ALBATANA

#### Acueducto (21 enero)

Se estima de época romana, pero parece más bien del siglo XVIII. Tiene 195 metros con arcos escarzanos.

### AYNA

#### Ermita de Nuestra Señora de los Remedios (21 enero)

Muy sencilla, de una nave, con buena techumbre del siglo XVI.

### BONILLO

#### Santa Catalina (21 enero)

Del siglo XVI, con elementos góticos y reformas barrocas. De tres naves con pilares cuadrados, bóvedas de aristas y cúpula. Buena torre de carácter herreriano. Museo parroquial.

## MONTALVOS

#### San Marcos (21 enero)

De una nave, muy sencilla, con portada barroca. Techumbres de tradición mudéjar.

### MUCHAMIEL

#### Palacio de Peñacerrada (21 enero)

Del siglo XIX, con algunos elementos de interés, en el abandonado palacio y en el jardín.

## OSSA DE MONTIEL

#### Rollo (21 enero)

Del siglo XVI. Columna sobre cuatro gradas.

## ALMERIA

### VERA

#### Iglesia y torre de la Encarnación (21 enero)

Iglesia fortaleza de una nave con torres angulares. De ladrillo, con elementos reacentistas y barrocos.

## ASTURIAS

### CAPITAL

#### Fuente de Pando (25 junio)

Corresponde a 1820, reconstruida. Neoclásica, con un cuerpo cuadrado sobre un basamento, muy sencilla. Muy popular.

#### Fuente de la Corredoira (25 junio)

Fuente de los Cuatro Caños. Barroca, con pilón semicircular y pilar central con un caño. Según inscripción, obra del arquitecto Reguera en 1790.

### CANGAS DE ONIS

#### Casa núm. 43 de la Avenida de Covadonga (21 enero)

Se trata de una modesta casa construida en el tercer decenio del siglo por el arquitecto García de Lomas, cuya destrucción alteraría el contexto ambiental, aunque el edificio no tiene valores relevantes.

### INGUANZO

#### Palacio Mayorazgo (4 noviembre)

Magnífico palacio del siglo XVII, con un buen escudo sobre la portada.

### ISONGO

#### Capilla de Santomedero (4 noviembre)

Construcción rural de planta cuadrada, muy sencilla, con interesantes

pinturas de carácter popular, relativamente bien conservadas.

### LANGREO

#### Ermita de Nuestra Señora del Carbayo (4 noviembre)

Construcción barroca, bien conservada, con interesante fachada con espadaña. De una nave y huellas de sucesivas reformas y ampliaciones.

## AVILA

### CAPITAL

#### Casa de la Puerta de "los Leales" (4 noviembre)

En la calle de San Segundo. También llamada Casa del Peso de la Harina. Corresponde a la época de Felipe II. Puerta adintelada con sillares realizados. Escudos reales.

#### Parador Nacional Raimundo de Borgoña (4 noviembre)

Palacio mandado construir en el siglo XV por Don Juan de Henao, modernamente Palacio de Benavites. Ampliamente reconstruido modernamente, fundamentalmente a partir de 1921 por el Marqués de Canales de Chozas.

#### Puente del Sancti Spiritus

Construcción medieval de tres arcos desiguales.

## CANDELEDA

### Castro. El Raso de Candeleda (21 enero)

Restos de poblado prerromano.

## BADAJOS

### HORNACHOS

#### Parroquia (21 enero)

De tres naves. Construcción fundamentalmente del siglo XVI, con portada gótica hispano-flamenca y magnífica torre sobre el ingreso, de varios cuerpos y original trazado. Pilares de ladrillo, techumbres e interesantes azulejos.

### ORELLANA LA VIEJA

#### Palacio-Castillo (21 enero)

Construcción muy arruinada, a la que se han añadido construcciones modernas. Subsistiendo restos de dos torres.

## CADIZ

### CAPITAL

#### Iglesia del Carmen (4 noviembre)

Magnífica iglesia barroca del siglo XVIII, de tres naves y espléndida fachada, en la que destacan las espadañas. En ella intervino el alarife José Bolaños Ximénez.

## ROTA

### Ampliación del conjunto histórico-artístico (4 noviembre)

Se amplía el área delimitada en la declaración de 1984.

## CASTELLON

### CATY

#### Conjunto histórico-artístico (21 enero)

Interesante caserío con buen conjunto de calles, plazas, iglesias y casas nobiliarias.

### SEGORBE

#### Conjunto histórico-artístico (4 noviembre)

Integra un bello conjunto cuya delimitación se especifica y se estima que es suficiente para su debida protección.

### TRAIQUERA

#### Real Santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud (21 enero)

Conjunto de edificaciones de diversas épocas, que se sitúan en un buen contexto ambiental, destacando las construcciones renacentistas.

## CORDOBA

### CAPITAL

#### San Salvador y Santo Domingo (21 enero)

Construcción barroca, obra de Juan Durillo, en el siglo XVII. Interesantí-

sima escalera. De ladrillo, de una nave con bóvedas vaídas. Buenos retablos barrocos.

**Iglesia de los Dolores y Hospital de San Jacinto** (4 noviembre)

Fachada a la plaza del Cristo de los Faroles. Buen ejemplo del barroco cordobés, con portadas de Marcelino Siuri y bella bóveda en la iglesia, atribuida a Tomás de Pedrajas.

**CASTRO DEL RIO**

**Pósito** (21 enero)

De fines del siglo XVI, en mal estado de conservación. De ladrillo con bóvedas de aristas.

**FERNAN NUÑEZ**

**Santa María de las Aguas Santas** (4 noviembre)

Construcción del siglo XVIII, en la que destaca el retablo mayor de Marcos Sánchez de Rueda y la decoración de yeso de la nave central de Tomás Jerónimo de Pedrajas, aparte de sus retablos.

**ZUHEROS**

**Conjunto histórico-artístico** (4 noviembre)

En la serranía, conjunto de gran interés y sumamente pintoresco.

**GRANADA**

**Basílica de San Juan de Dios** (25 junio)

Es uno de los edificios más característicos del barroco granadino. Se realiza entre 1734 y 1759 por José de Bada. De una nave, con magníficos retablos, especialmente el mayor con esplendente camarín. La declaración debe extenderse a los anejos de la iglesia, claustro, hispital, etc.

**Palacio arzobispal** (25 junio)

Su origen se remonta al siglo XVI, con numerosas adiciones y reformas. Muy dañado en el incendio de 1982. Interesantes fachadas que conviene conservar.

**Curia Eclesiástica, Antigua Universidad** (25 junio)

Construcción barroca que se inicia en 1726 y en la que intervino Juan de Marquina. Buen patio y todo de buena construcción.

**HUESCAR**

**Casa-Palacio de los Penalva** (25 junio)

Construcción de carácter modernista, con ampulosa fachada y dotada de múltiples elementos eclécticos y modernistas. Se inicia a partir de 1915, interviniendo el artesano ebanista Julián Alemán.

## ORCE

### Palacio de los Marqueses de Dos Fuentes (25 junio)

Construcción barroca, patio con columnas y pies derechos.

## RIOFRIO

### Puente del Barrancón (25 junio)

Puente metálico inaugurado en 1873, con tres huecos y 122,60 de longitud.

## GUADALAJARA

### Iglesia de la Santísima Trinidad (25 junio)

Buen ejemplo de arquitectura barroca carmelitana, singularmente la fachada. De tres naves con bóvedas y cúpula, a un lado la capilla de Sor Patrocinio.

### Palacio de la Vizcondesa de Jorbalán (25 junio)

De la segunda mitad del siglo XIX, obra de Velázquez Bosco. Muy reformado.

### Palacio de Dávalos (25 junio)

Del siglo XVI, con buena portada renacentista. Patio con elementos renacentistas.

### Palacio de los Condes de Medina (25 junio)

Construcción del siglo XVII, con portada almohadillada y escudo bajo el balcón central.

## ALMONACID DE ZORITA

### Santo Domingo de Silos (25 junio)

Iglesia de tres naves muy reconstruida, con portada gótica de principios del siglo XVI.

## ATANZON

### Iglesia de la Asunción (25 junio)

Iglesia del siglo XVI, de tres naves, con arcos de medio punto y techumbre en las naves y cabecera. Interesante capilla barroca del Cristo.

## BELEÑA DE SORBE

### San Miguel (25 junio)

Construcción románica, muy interesante por la escultura de su portada representando un calendario. Elementos góticos y capiteles de interés.

## JODRA DEL PINAR

### Parroquia de San Juan (25 marzo)

Construcción románica con interesante galería porticada. Sencilla portada con arquivoltas semicirculares. Techumbre sencilla.

## UCEDA

### Santa María de la Varga (25 marzo)

Románica de finales del siglo XII, con elementos góticos. Tres cortas naves y tres ábsides. Portadas con arquivoltas.

## JAEN

### JODAR

**Castillo e iglesia de la Asunción** (4 noviembre)

Conjunto urbanístico de interés, con el castillo y la iglesia iniciada en 1613, continuándose las obras en el siglo XVIII.

### LA GUARDIA

**Conjunto histórico-artístico** (21 enero)

Buen conjunto muy característico como pueblo fronterizo, con caserío de interés y restos de murallas.

### LA IRUELA

**Conjunto histórico-artístico** (4 noviembre)

En la Sierra de Cazorla. Conjunto de gran belleza e interés por sus construcciones populares al pie del castillo.

### LINARES

**Casa-Palacio Zambrana** (4 noviembre)

Construcción pobre de los siglos XVIII y XIX, con escudo barroco.

### MARTOS

**Conjunto histórico-artístico** (21 enero)

Es uno de los conjuntos más característicos de Andalucía, con interesante caserío, palacios, iglesias y murallas de gran interés.

## SANTA ELENA

**Conjunto histórico-artístico** (25 junio)

Se propone el conjunto urbanístico de las zonas de la Plaza de la Iglesia y Aldea del Portazgo, posteriores a la época de Carlos III, aunque de gran interés urbanístico.

### UBEDA

**Yacimiento arqueológico de "Ubeda la Vieja"** (21 enero)

Restos de muy diversas épocas, en yacimiento que corre peligro de ser expoliado.

## LEON

### CAPITAL

**Casa Lonja de la Plaza de San Martín** (4 noviembre)

Antigua Casa de las Carnicerías, con amplia fachada de sillería, obra del arquitecto Juan del Rivero en 1561, según inscripción. De tres cuerpos, muy clásica.

### VILLASABARIEGO

**Antigua ciudad de Lancia** (4 noviembre)

Es uno de los conjuntos de más interés de la cultura romana, que ha sido objeto de numerosos estudios. Ya citada por Plinio.

## MADRID

### CAPITAL

#### San José (25 junio)

Antiguo convento de San Hermenegildo. La iglesia actual se terminó en 1742. Es un magnífico ejemplar de arquitectura barroca, que se ha atribuido a Pedro de Ribera.

#### Iglesia de las Calatravas (25 junio)

Obra barroca de las más típicas de la arquitectura madrileña. De una nave con amplio crucero. Magnífico retablo barroco. Restaurada exteriormente por Don Juan Madrazo.

#### Capilla de la Congregación del Ave María (21 enero)

En la calle del Doctor Cortezo, 4. Único resto del antiguo convento de trinitarios calzados. Restos barrocos, azulejos y carpintería de cierto interés.

#### Teatro Real (25 marzo)

Magnífica construcción, trazada por Antonio López Aguado, comenzado en 1818 y terminado en 1850 por Francisco Cabezuelo. Actualmente, sala de conciertos, reformando lo existente.

#### Cuartel General del Ejército del Aire (25 junio)

Se inició en 1943, con planos de Luis González Soto, concebido evocando formas escorialenses.

#### Instituto Geológico y Minero (25 junio)

Proyecto de 1918 del arquitecto Francisco Javier Luque, en estilo ecléctico, con abundante decoración. Patio con galería de columnas jónicas y cristalera decorativa.

#### Museo de Ciencias Naturales y Escuela de Ingenieros Industriales (25 junio)

Se construyó para la exposición de 1881, obra de Fernando de la Torre. Construcción en hierro y ladrillo muy reformada, pero aún susceptible de volver a su disposición primitiva.

#### Palacio de Correos y Telecomunicaciones (25 junio)

Obra del arquitecto Antonio Palacios, conforme a proyecto de 1904. Buen ejemplo de arquitectura ecléctica que ofrece gran interés tanto en su aspecto estético como en las soluciones constructivas, sin ruptura con lo tradicional.

#### Fuentes y jardines del Paseo del Prado (25 junio)

Es un buen conjunto correspondiente a la reforma urbanística de Carlos III. Destacan las fuentes de Cibeles, Neptuno, de las Cuatro Estaciones y otras cuatro fuentes en el eje de la Plaza de Murillo, aparte de monumentos como el de los Héroes del 2 de Mayo y edificios de gran belleza que lo encuadran.

#### La Fuentecilla (25 marzo)

Fuente pública de principios del siglo XIX, atribuida al arquitecto neoclásico Antonio López Aguado y del escultor Francisco Meana.

**Depósito del Canal de Isabel II (25 junio)**

Se hizo entre 1907 y 1918, constando la intervención del arquitecto Juan Moya, siendo director del Canal de Isabel II Ramón de Aguinaga. De planta circular con elementos mudéjares en su decoración.

**Puente de Segovia (25 junio)**

Obra de Juan de Herrera, es sumamente característico y testimonio de la política urbanística de Felipe II.

**Puerta de Hierro (25 junio)**

Antes fue puerta de entrada al bosque de El Pardo. Es una construcción del siglo XVIII, en la que intervino Juan Domingo Olivieri y, al parecer, el arquitecto Moradillo.

**Fuente del río Lozoya (25 junio)**

Inaugurada en 1858, debida al ingeniero D. Juan de Ribera, en forma de fuente mural con esculturas de Sabino Medina, Andrés Rodríguez y José Pagnucci.

**MEJORADA DEL CAMPO**

**Capilla de San Fausto en la parroquia de la Natividad (25 marzo)**

De mediados del siglo XVII, con magnífico altar central con urna, probable obra italiana. Es de planta de cruz griega con cúpula.

**VALDEMORO**

**Conjunto histórico-artístico (25 junio)**

De los más interesantes de la Comunidad de Madrid. Buena iglesia pa-

roquial, plaza de tipo popular, convento de clarisas y un interesante caserío.

**MALAGA**

**CAPITAL**

**Santiago (4 noviembre)**

Construcción en la que dominan los estilos mudéjar y barroco. De tres naves, con espléndida techumbre barroca, oculta por falsa bóveda en la nave central. Fachada y torre mudéjares.

**San Pedro (4 noviembre)**

En el barrio de los Percheles. De una nave con buena techumbre, muy reformado el conjunto. Interesante capilla del Sagrario, riquísimamente decorada.

**Chimenea de la Malagueta (4 noviembre)**

Ejemplo de arquitectura industrial, atribuida al arquitecto Eduardo Stracham. Interesa su conservación.

**Desembocadura del río Guadalhorce (25 marzo)**

Yacimiento arqueológico que ofrece gran interés, en relación con las culturas mediterráneas, fundamentalmente la fenicia.

**ANTEQUERA**

**Ampliación del conjunto histórico-artístico (21 enero)**

Se amplía el perímetro de lo declarado en 1973, para incluir monumentos y zonas de interés.

## **CAMPILLOS**

**Nuestra Señora del Reposo** (4 noviembre)

Construcción barroca de tres naves con magnífica fachada de Antonio Matías Figueroa, de las más interesantes de Málaga.

## **COLMENAR**

**Ermita de la Candelaria** (4 noviembre)

Construcción popular de una nave, con interesante efecto del conjunto volumétrico.

## **VELEZ-MALAGA**

**Real Convento de Santiago** (21 enero)

Convento de PP. Franciscanos, fundación de los Reyes Católicos. La construcción corresponde fundamentalmente al siglo XVIII. Buenos elementos arquitectónicos en ladrillo, tanto en la capilla como en el claustro.

## **MURCIA**

### **CAPITAL**

**Palacio de Floridablanca** (25 marzo)

Obra de Ramón Berenguer, neoclásico, para D. José Moñino, padre del Conde de Floridablanca. Es un buen edificio que forma un conjunto integrando un ejemplo muy característico del neoclasicismo.

## **ABANILLA**

**San José** (25 marzo)

Construcción barroca de tres naves, con pinturas de 1759. Dedicada a la Vera Cruz.

## **ALEDO**

**Conjunto histórico-artístico** (25 junio)

Se amplía la declaración, además del castillo, a la plaza, iglesia de Santa María, murallas y zonas adyacentes.

## **CARAVACA DE LA CRUZ**

**Ampliación del conjunto histórico-artístico** (25 marzo)

Se amplía el conjunto declarado para incluir edificios de interés.

## **CARTAGENA**

**Faro del Cabo de Palos** (25 junio)

Construcción terminada en 1864. De dos cuerpos, rectangular el inferior y torre de unos 50 metros de altura.

## **CEHEGIN**

**Cabezo Roenas** (25 marzo)

Restos de una ciudad antigua, ibérica y romana.

**Cárcel, antiguo Ayuntamiento** (25 marzo)

Actualmente Museo Arqueológico. Del siglo XVII, acabado en 1676. Buena y característica construcción barroca, de dos pisos, el inferior con doble arquería.

**Palacio de los Fajardos** (25 marzo)

Restos de un castillo. Del siglo XVII, con fachada barroca, escudos nobiliarios y otros restos de interés.

**LORCA**

**Casa-Palacio de los Guevara** (25 junio)

Construcción barroca, de gran interés, con magníficas obras de arte, casa solariega de los Rocafull.

**SIERRA DE ESPUÑA**

**Pozos de nieve** (25 marzo)

Conjunto de 23 pozos en dos núcleos cilíndricos.

**TOTANA**

**Conjunto histórico-artístico** (4 noviembre)

Magnífico conjunto que cuenta con interesantísimos edificios eclesiásticos y civiles de gran importancia, así como un característico trazado urbano.

**YECLA**

**Iglesia de la Purísima** (25 junio)

Obra del arquitecto José López, iniciada en 1775 y terminada en 1868. De tres naves con fachada barroca, sin terminar, de formas clásicas.

**NAVARRA**

**Palacio de Artieda y torre de Ayans** (25 marzo)

El palacio de Artieda es de principios del siglo XV, rectangular, con amplio patio y dos torres desmochadas en diagonal, una de homenaje con gran sala. La torre de planta cuadrada forma parte de un conjunto de edificios rectangulares, en torno a un patio.

**ELIZONDO**

**Palacio del Virrey** (21 enero)

Magnífica construcción de fines del siglo XVIII, de tres plantas, construida para el virrey de Nueva Granada, Don Pedro Mendinueta.

**MENDAVIA**

**El Castillar** (25 marzo)

Restos de población de las edades del Bronce y del Hierro, que ha suministrado datos de interés.

## ORENSE

### BARBADANES

**San Martín, en Loiro** (4 noviembre)

Románica, con rica portada con decoración escultórica de interés. Edificada en 1110.

### BEADE

**Parroquia con su atrio, Viacrucis y Calvario** (4 noviembre)

Construcción del siglo XVIII integrada en bello contexto ambiental. Sobresale la iglesia de una nave y la bella torre.

### CAMEIXE

**San Martín** (4 noviembre)

Románica de una nave, con bella cabecera con arquivoltas. Espadaña del siglo XVIII.

### CASTRELO DE MIÑO

**Santa María** (4 noviembre)

Románica de una nave con cuerpo barroco. Restos de pinturas medievales.

### GOMARIZ

**Santa Marina** (4 noviembre)

Románica de una nave, con cabecera rectangular. Portada con arquivoltas.

## MOLGAS

**Santuario de los Milagros en San Juan de Vide** (4 noviembre)

Construcción del segundo tercio del siglo XVIII, con iglesia de tres naves y monumental fachada. Se atribuye a Fray Plácido Iglesias.

## SOBRADO DE TRIVES

**San Salvador** (4 noviembre)

Románica de una nave, con bella portada con arquivoltas.

## PALENCIA

### CAPITAL

**San Francisco** (21 enero)

Magnífica construcción iniciada en los siglos XIII y XIV. De una nave con bóvedas barrocas y capilla mayor de crucería. Magníficos retablos. Es de las más características iglesias palentinas.

## AGUILAR DE CAMPOO

**Conjunto de Canduela** (21 enero)

Conjunto con fuertes casonas y elementos de arquitectura popular.

## FUENTES DE NAVA

**Conjunto histórico-artístico** (21 enero)

Interesante conjunto con magnífica iglesia en la que sobresale la torre y caserío con buenos ejemplos de arquitectura rural.

**PALMAS DE GRAN CANARIA, LAS  
CAPITAL**

**Casa-Museo Pérez Galdós (21 enero)**

Buen ejemplo de arquitectura doméstica canaria, de tres plantas, que contine un museo dedicado al novelista.

**SAN BARTOLOME**

**Ruinas de la Casa del Mayor Guerra  
(21 enero)**

Construcción del siglo XVIII, en abandono. Buen ejemplo de la arquitectura rural de Lanzarote.

**SAN NICOLAS DE TOLENTINO**

**Yacimiento arqueológico "Los Caserones" (21 enero)**

Restos de más de mil viviendas y sepulturas, además de otros restos de la cultura aborígen.

**SANTA LUCIA DE TIRAJANA**

**Roque de Ansíte (21 enero)**

Conocida como La Fortaleza, yacimiento arqueológico con abundantes cuevas de habitación y sepultura.

**PONTEVEDRA**

**Ampliación del conjunto histórico-artístico (18 febrero)**

Ampliación del conjunto declarado en torno a las ruinas de Santo Domingo.

**LA GOLADA**

**Mercado de ganado (25 marzo)**

Conjunto rural de gran valor etnográfico, de mampostería, tejas como cubierta y rústicos pies derechos.

**RIOJA**

**CALAHORRA**

**Santiago (25 junio)**

Construcción iniciada en 1625 y terminada a fines del siglo XVIII, quizás debida al carmelita Fray Alonso de San José, inicialmente. Fachada ya neoclásica e interior de tres naves, con bóvedas de cañón con lunetos, muy sobria.

**CERVERA DE RIO ALHAMA**

**Santa Ana (25 junio)**

Construcción de la segunda mitad del siglo XVII. De una nave, de tres tramos, de gran monumentalidad. Buenos retablos y ajuar eclesiástico.

**OCHANDURI**

**Iglesia de la Concepción (25 junio)**

De una nave, románica, pero ya con empleo de arcos apuntados. Amplias reformas en el siglo XVI. Riquísima decoración escultórica en la portada románica y capiteles. En la nave bóvedas de crucería.

## **SANTA CRUZ DE TENERIFE**

### **CAPITAL**

**Nuestra Señora de la Concepción** (25 junio)

Levantada poco antes de 1500 y reformada pasando de una nave a tres, con techumbres y muy interesantes retablos barrocos, destacando el retablo mayor.

**Círculo de Amistad XII de Enero** (21 enero)

Construcción ecléctica de principios del siglo actual, con interesante y monumental fachada.

### **ADEJE**

**Santa Ursula** (21 enero)

Construcción originalmente del siglo XVI. De dos naves conforme a la tipología de la iglesia rural canaria, con columnas lisas y techumbres. Buenos retablos barrocos.

### **ARICO**

**San Juan Bautista** (21 enero)

Sencilla construcción barroca con buenas techumbres, conforme a la tipología del arte rural canario.

## **SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA**

**Santo Domingo** (21 enero)

Construcción del siglo XVI, con muchas reformas posteriores y adiciones, con dos naves y techumbres moriscas de gran interés, con buenas pinturas y esculturas.

## **TACORONTE**

**Santa Catalina** (8 noviembre)

Sobre una construcción de los siglos XVII al XVIII se erige la actual, con buenas techumbres, balcones y retablos.

### **TEGUESTE**

**Conjunto histórico-artístico** (21 enero)

Conjunto urbanístico en peligro de destrucción, con tierras de labor y construcciones en su mayor parte modestas y recientes.

## **SEGOVIA**

### **CAPITAL**

**Casa de la Tierra** (25 marzo)

En el barrio de San Millán. Es del siglo XVIII, conforme a planos de José de la Calle. Sencilla construcción con columnas, pies derechos y esgrafiados.

**Casa de la Moneda** (12 diciembre)

Se proyectó en 1583, verosímilmente por Francisco de Mora. Se termina en 1598. De mampostería y sillería en dos pisos. La puerta actual es del reinado de Fernando VII. Interesante ejemplo de arquitectura industrial.

### **PRADENA**

**Cueva de los Enebralejos** (21 enero)

De interés geológico y susceptible de investigación.

## SANTANDER

### COMILLAS

**Rectificación zona histórico-artística** (21 enero).

Ampliación del sector del casco viejo.

**Palacio del Marqués de Comillas y Capilla-Panteón** (21 enero)

Construcción de fines del siglo XIX, de escuela catalana en la evolución del neogoticismo al modernismo, obra de Domenech i Montaner. Bello parque en su entorno.

### MOLLEDO

**Torre de San Martín de Quevedo** (25 marzo)

Construcción de hacia el siglo XIII, con reformas posteriores. Escudo.

**Casa de Luca de Tena** (4 noviembre)

Construida entre 1923 y 1926 por el arquitecto Aníbal González Álvarez-Ossorio para residencia de D. Torcuato Luca de Tena. Buena construcción de carácter señorial, con empleo de buenos materiales, en estilo ecléctico regional. Actualmente sede del Banco de Bilbao.

### ESTEPA

**Torre del palacio del recinto amurallado** (4 noviembre)

Torre albarrana, convertida en torre homenaje del palacio, en torno a 1400.

## LORA DEL RIO

**Casa de las Columnas** (4 noviembre)

Construcción señorial del siglo XVIII, con bella fachada y patio con arcos mixtilíneos.

## PUEBLA DEL RIO

**Casa de D. Blas Infante** (25 junio)

Casa con elementos mudéjares e interesante entorno ajardinado. En ella vivió el promotor del andalucismo histórico.

## SORIA

**Atalayas** (25 marzo)

Establecen una línea defensiva, cilíndricas o troncocónicas, califales o altomedievales. En una veintena. Se acogen al Decreto de protección de castillos.

## ALMAZAN

**San Vicente** (25 marzo)

Del siglo XII, con construcciones posteriores, con portada románica e interior en proceso de repristinación.

## BERZOLA

**San Martín** (25 marzo)

Románica muy reformada en el siglo XVII, conservando su pórtico. De

una nave, portada con arquivoltas y capiteles historiados.

#### **SANTA MARIA DE HUERTA**

##### **Casa Palacio de la Marquesa de Villa Huerta (25 marzo)**

Actualmente centro docente. Construcción de escaso interés artístico, que cuenta con jardines, aulas, etc., que interesa preservar.

#### **VILDE**

##### **Atalaya de Navapalos (25 marzo)**

Se acoge al Decreto de protección de los castillos y fortificaciones.

### **TOLEDO**

#### **CORRAL DE ALMAGUER**

##### **Casa de los Collado (21 enero)**

Hoy de Tradacete, contiene patio con elementos de fines del siglo XV, particularmente las tracerías de los antepechos del piso alto.

#### **LILLO**

##### **San Martín (4 octubre)**

De tres naves, con pilares baquetonados y magnífico coro con balaustrada plateresca.

#### **OROPESA**

##### **Palacio Nuevo (4 noviembre)**

Adosado al magnífico castillo, es construcción del siglo XVI, en el que es verosímil la intervención de Covarrubias o Vergara el Mozo, e interesante celda de San Pedro de Alcántara.

#### **LAS VENTAS CON PEÑA AGUILERA**

##### **Parroquia (4 noviembre)**

Iglesia gótica con elementos mudéjares, de tres naves, con capilla mayor cubierta con bóveda de crucería y techumbre con arquería gótica de piedra.

#### **VILLANUEVA DE ALCARDETE**

##### **Parroquia de Santiago (4 noviembre)**

Iglesia columnaria del siglo XVI, de tres naves con pilares cilíndricos y bóvedas de crucería. Portadas barrocas.

### **VALENCIA**

#### **CAPITAL**

##### **Mercado de Colón (21 enero)**

Construcción modernista de principios de siglo, obra de Francisco Mora Berenguer, influido por Doménech. De gran amplitud y estructura metálica de interés.

### **Mercado Central (25 marzo)**

Construcción de Francisco Guardia y Alejandro Soler, iniciado en 1910. Es de estilo modernista que se inserta en la escuela de Doménech. Se conserva en buen estado después de las obras realizadas hacia 1940 por el arquitecto Romani Verdeguer.

### **ALFARA DEL PATRIARCA**

#### **Casa de la Serena (21 enero)**

De mediados del siglo XVI, de carácter rural en relación con su contexto ambiental.

### **ALPUENTE**

#### **Acueducto "Los Arcos" (21 enero)**

De fines de la Edad Media, con arcos apuntados y sillarejos.

### **OLIVA**

#### **Casa de Gregorio Mayans (21 enero)**

Llamada "Casa del Quinto Misterio". Se considera casa natalicia de Gregorio Mayans. De pobre construcción, con puerta en arco de medio punto de gran dovelaje.

### **OLOCAU DE CARRAIXET**

#### **"El Castell" (25 marzo)**

Casona junto a una torre, con elementos constructivos de muy diversas épocas. La casa es del siglo XVIII, residencial y de labor.

## **VALLADOLID**

### **CAPITAL**

#### **San Miguel (25 junio)**

Es una de las construcciones más importantes de la Compañía de Jesús. De tres naves, las laterales como capillas. Bóvedas y cúpula. Amplísima sacristía. Contiene un riquísimo conjunto de obras de arte.

#### **Capilla de la Concepción y relicario del Colegio de los Escoceses (4 noviembre)**

Forma parte del antiguo colegio de jesuitas de San Ambrosio, conteniendo buen número de obras de arte de interés.

### **BECILLA DE VALDERADUEY**

#### **Puente romano (25 junio)**

Restos de un puente que se enlaza con la calzada romana. Se observan restauraciones medievales.

### **OLMOS DE PAÑAFIEL**

#### **Parroquia (25 junio)**

Gótica con reformas renacentistas y barroca. Torre de 1813 de Antonio Escudero. Una nave con buenos retablos barrocos.

### **POZALDEZ**

#### **San Boal (25 junio)**

Cabecera mudéjar y del siglo XVI, de Diego de Praves, el resto. Buena torre de varios cuerpos. Buen conjunto de retablos e imágenes.

## **SAN ROMAN DE HORNIIJA**

**Parroquia** (25 marzo)

Iglesia del siglo XVI, de una nave, que conserva restos de interés del período mozárabe, así como las sepulturas de Chindasvinto y Reciberga.

## **ZAMORA**

### **CAPITAL**

**San Isidoro** (25 marzo)

Románica, de una nave, con ábside rectangular y portada sencilla en arco apuntado con arquivoltas.

**San Frontis** (25 marzo)

Del siglo XIII, buen ejemplo del protogótico rural, con dos naves, la más antigua con cabecera poligonal y ogivas.

**San Francisco** (25 marzo)

Construcción del siglo XIV, en ruinas, de compleja planta. Conserva bóvedas de crucería y bastantes elementos de interés.

**San Esteban** (25 marzo)

Construcción románica reformada en el siglo XVIII, de una nave con ca-

becera rectangular y buena portada románica.

## **ENCINACORBA**

**Ermita de Santa Quiteria** (25 marzo)

Sencilla construcción con techumbre sobre arcos diafragma.

## **FUENTECARNERO**

**Iglesia de la Invencción de San Esteban** (25 marzo)

Románica, de tres naves reducidas a dos por ruina. Buena portada románica.

## **MOLACILLOS**

**Castro y cisternas romanas del Teso de la Mora** (25 marzo)

Interesante por los restos cerámicos celtibéricos y romanos, así como por las cisternas geminadas.

## **OLMOS DE LA GUAREÑA**

**Abside de la iglesia de la Virgen de la Paz** (25 marzo)

Mudéjar, de dos cuerpos con arquería de ladrillo, del siglo XIII.

**J. M.<sup>a</sup> de A.**



PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

**CATALOGOS DE LOS DIBUJOS DE  
LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO**

	Pesetas
Catálogo de la Sala de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1941 (108 págs. + 12 láms. 17 cm.) ... ..	400
Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1965 (12 págs. + 25 láms. 20 cm.) ... ..	300
Carlos Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por V. M. Nieto Alcaide. Madrid, 1965 (18 págs. + 30 láms. 20 cm.) ... ..	300
Cuarenta dibujos españoles, por D. Angulo Iñiguez. Madrid, 1966 (40 págs. + 40 láms. 20 cm.) ... ..	500
Catálogo de los dibujos, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1967 (208 págs. + 24 láms. 20 cm.) ... ..	550
Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizados entre los años 1818 y 1857, por I. Azcárate Luxán. Separata de "Academia". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 60, 1985 (137-262 págs. + 24 láms. 36 cm.) ...	500

**EDICIONES FACSIMILES**

Libro de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados, por Diego de Villanueva. Año 1754. Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas de Thomas F. Reese. Madrid, 1979 (1-71 + 52 págs. 17 cm.). Edición numerada de 500 ejemplares ... ..	3.000
Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura, por Diego de Villanueva. Edición facsímil de la de Valencia, Benito Monfort, 1766. Introducción de L. Moya. Madrid, 1979 (1-40 + 173 págs. 17 cm.). Edición numerada de 500 ejemplares ...	2.500

**DISCURSOS LEIDOS EN LAS  
RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS**

Pesetas

Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando. Desde 19 de junio de 1859. Tomo I. Madrid, 1872 (538 págs. 27 cm.).	
Contiene: El estilo mudéjar en arquitectura, por José Amador de los Ríos. Concepto de la escultura antigua y moderna, por José Pagniucci Zúmel. De la pintura de paisaje en nuestros días, por Nicolás Gato de Lema. Influencia de las Nobles Artes en la sociedad, y protección que deben prestarle los gobiernos, por Teodoro Ponte de la Hoz y Rodríguez. Originalidad de la arquitectura árabe, por Francisco Enríquez y Ferrer. Sobre la historia del grabado, por Domingo Martínez. De la pintura de paisaje antigua y moderna, por Carlos Haes. Discurso trienal leído en junta pública de 29 de septiembre de 1864, por Joaquín Francisco Pacheco. El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII, por José Caveda. Sobre la Escuela Sevillana de pintura, por José María Huet. Discurso en elogio del Excelentísimo Sr. D. Angel Saavedra, Duque de Rivas, por José Amador de los Ríos. Importancia del Instituto Académico en el estado actual de las artes, por José María Huet. Influencia civilizadora de las artes, y en especial de la pintura, por Mariano Nougés y Secall. De la arquitectura policrómata, por Francisco Jareño de Alarcón. Apéndice al discurso leído por el Excmo. Sr. D. José María Huet ... ..	4.000
Las ciudades ideales de Platón, por Luis Cervera Vera. Madrid, 1976 (84 páginas y dibujos. 25 cm.) ... ..	1.000
Viaje a la pintura mural, por José Vela Zanetti. Madrid, 1985 (28 págs. 25 cm.) ... ..	1.000
El escultor Felipe García Coronado, por Joaquín García Donaire. Madrid, 1985 (46 págs. 25 cm.) ... ..	1.000

- Arqueología y modernidad, por Gratiniano Nieto Callo. Madrid, 1985 (117 páginas. 25 cm.) ... .. 1.000
- Las vanguardias históricas en España, por Manuel Rivera Hernández. Madrid, 1985 (37 págs. 25 cm.) ... .. 1.000
- El escultor en el Siglo de Oro, por Juan José Martín González. Madrid, 1985 (87 págs. 25 cm.) ... .. 1.000

### COLECCION DE DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

Coeditados con el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Zaragoza

#### Volumen I:

- Documentos biográficos de Juan de Herrera I, 1572-1581, por L. Cervera. Madrid, 1981 (515 págs. 25 cm.) ... .. 2.000

#### Volumen II:

- Datos histórico-artísticos del siglo XV y principios del XVI, por J. M. Azcárate. Madrid, 1982 (291 págs. 25 cm.) ... .. 1.500

#### Volumen III:

- Documentos de los artífices de artes industriales de los reyes de España I, por J. L. Morales y Marín. Madrid, 1982 (174 págs. 25 cm.) ... .. 1.500

### ESTUDIOS SOBRE LA CALCOGRAFIA NACIONAL

- Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional, por A. Gallego. Madrid, 1978 (162 págs. + 160 láms. 26 cm.). 1.500
- La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos, por E. Lafuente Ferrari y J. Carrete Parrondo. Madrid, 1984 (142 págs. con 140 ilust. 25 cm.). 1.000
- Estampas de la Calcografía Nacional: La Colección Real de Pintura, 1791/1798, por J. Carrete Parrondo. Madrid, 1984 (119 págs. con 50 ilust. 24 cm.). 1.250
- El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte, por J. Vega. (En prensa.)

### OTRAS PUBLICACIONES

- Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez..., con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón por Valentín Carderera y Solano. Madrid, 1866 (XVI + 59 + 223 páginas. 25 cm.) ... .. 5.000

- Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días, por José Caveda. Madrid, 1867-1868 (vol. I, 330 págs.; vol. II, 461 págs. 25 cm.) ... .. 6.000

- Necrópolis de Carmona. Memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, por J. de D. de la Rada y Delgado. Madrid, 1985 (182 págs. + 25 láms. 28 cm.) ... .. 4.000

- Imágenes y principales retablos de las iglesias de San Juan Bautista, San Pedro y Santa María de la Ciudad de Lorca, por J. B. Montoya Lillo. Lorca, 1928 (71 págs. + 16 láms. 22 cm.) ... .. 500

- Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1929 (144 págs. 18 cm.) ... .. 400

- La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII), por José Gabriel Navarro. Madrid, 1929 (XXIX + 195 págs. + XXVIII láms. y 187 figs. 25 cm.) ... .. 600

- Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, III Serie, número 1. Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes, MDXXXVIII, San Sebastián, 1939 (132 págs. + 6 láms. 27 cm.) ... .. 1.500

- Exposición Eugenio Hermoso. Introducción por E. Lafuente Ferrari. Madrid, 1964 (39 págs. + 2 + 14 láms. 20 cm.). 300

- Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1964 (86 págs. 25 cm.) ... .. 300

- Bibliografía de Don Manuel Gómez Moreno. Homenaje en el Centenario de nacimiento, por M. E. Gómez Moreno y J. Bermúdez Pareja. Granada, 1970 (50 páginas. 25 cm.) ... .. 500

	Pesetas
Indices de la obra "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España", de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, por L. Cervera Vera. Madrid, 1979 (170 páginas. 20 cm.). Edición numerada de 500 ejemplares ... ..	2.000
La Música en la Academia. Historia de una Sección, por José Subirá Puig. Prólogo de F. Sopena Ibáñez. Madrid, 1980 (24 págs. 26 cm.) ... ..	1.500
Fondos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1880-1980. Centenario del Círculo de Bellas Artes. Presentación de J. M. Azcárate. Madrid, 1980 (60 págs. + ilustr. 30 cm.) ... ..	2.000
Los Académicos y las Juntas, 1752-1808, por Claude Bédard. Madrid, 1982 (168 págs. 26 cm.) ... ..	1.500
Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publicación semestral.	

	Pesetas
Suscripción anual ... ..	2.500
Índice de los años 1907-1977 de Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Sofía Diéguez Patao. Prólogo de E. Lafuente Ferrari. Madrid, 1978 (213 págs. 26 cm.) ... ..	1.000

### ESTAMPAS DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL

Diversas colecciones de estampas de las láminas originales de los siglos XVIII, XIX y XX.

Pedidos a:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO  
SERVICIO DE PUBLICACIONES

Alcalá, 13 - Teléfono 232 15 46  
28014 MADRID

### MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 232 15 46 y 232 15 49

### MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

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

### CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 232 15 43

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a dos y sábados de diez a una y media. Venta al público de grabados originales.

### TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

Provisionalmente, ATOCHA, 108 - TELÉFONO 239 92 22

### BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.

