

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1986

NUM. 63





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

---

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

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1986

NUM. 63

## S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. GRATINIANO NIETO GALLO ... ..	9
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. DIEGO ANGULO IÑIGUEZ ... ..	33
ANTONIO FERNÁNDEZ CID: <i>Conmemoración de los centenarios de Oscar Esplá, Julio Gómez y Jesús Guridi</i> ... ..	69
<i>Presentación por LUIS GARCÍA-OCHOA de la Exposición «La Real Calcografía en la época de Goya» en el Club Urbis de Madrid el día 7 de octubre de 1986</i> ... ..	85
<i>Presentación por LUIS GARCÍA-OCHOA de la Exposición de xilografías de François Marechal en la Calcografía Nacional, 15 de octubre de 1986</i> ...	91
MATÍAS DÍAZ PADRÓN: <i>Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense: «El camino del Calvario»</i> ... ..	97
ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS: <i>La Melancolía de Durero y la de Panojsky.</i>	105
MARÍA CALI: <i>El Escorial, la «Figura Cúbica» de Herrera y Miguel Angel</i> ...	185
MARGARITA FERNÁNDEZ GÓMEZ: <i>La arquitectura como documento: El Sepulcro del gran Cardenal Mendoza en Toledo</i> ... ..	219
ALBERTO LÓPEZ POVEDA: <i>Andrés Segovia. Síntesis biográfica. Honores y distinciones</i> ... ..	243
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI: <i>El Monasterio de la Estrella y Navarrete el Mudo</i> ... ..	261
ANDRÉS UBEDA DE LOS COBOS: <i>Sorolla y las Academias de Bellas Artes</i> ...	303
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: <i>Las colecciones artísticas y la biblioteca del octavo Duque de Veragua (1734)</i> ... ..	323
LETICIA AZCUE BREA: <i>Una obra inédita de Mariano Salvador Maella (1739-1819): «La muerte de Dido» (copia del Guercino)</i> ... ..	349
MARÍA DE LOS ANGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ: <i>Un nuevo cuadro de Paolo de Matteis en la Real Academia</i> ... ..	359
<i>Memoria del Museo. Año 1986</i> ... ..	377
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Monumentos y Conjuntos de Interés Cultural informados durante el año 1986</i> ... ..	385
BIBLIOGRAFÍA ... ..	397

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. GRATINIANO NIETO GALLO





EXCMO. SR. D. GRATINIANO NIETO CALLO.



## DON GRATINIANO NIETO

EL día 19 de julio último falleció cristianamente en Yecla, a los sesenta y nueve años, nuestro querido compañero D. Gratiniano Nieto Gallo. En el entierro, celebrado al día siguiente, asistió, en representación de la Academia, el Académico electo D. Joaquín Pérez Villanueva.

Por haber acaecido el fallecimiento en pleno estío, suspendidas las sesiones académicas durante esos meses, no tuvo de momento tan sensible desgracia la resonancia previsible. Pero al difundirse entre los que le conocieron, hubo de avivarse la tristeza motivada por su pronta desaparición. Más aún, entre los Académicos, que apenas un año antes asistieron a su solemne recepción, cuando podía presagiarse una etapa cargada de óptimas realizaciones e ilusionadas esperanzas.

De ahí que brote ineludible el recuerdo de su paso por la Corporación en la que —pocos meses después de no haber alcanzado el reconocimiento deseable— fue propuesto en 10 de octubre de 1983 por los Sres. Lafuente Ferrari, Vassallo Parodi y Delgado en candidatura única para cubrir la vacante de D. Xavier de Salas. Cubiertos los trámites de costumbre, fue elegido Académico numerario en la sesión extraordinaria del 28 de noviembre de 1983.

No sin un palpito de emoción he vuelto a ver ahora la carta en la que, al acusar recibo del oportuno escrito notificadorio, afirmaríá que la elección representaba para él “un muy señalado honor”.

Bien hubiera querido incorporarse al punto a las tareas corporativas, mas, por desgracia, la grave enfermedad que sufriera con ejemplarísima entereza demoró durante largo tiempo, muy a su pesar, el ingreso en la Corporación, celebrado en 2 de junio de 1985.

Dio entonces lectura al discurso de rigor, titulado “Arqueología y Modernidad”, en el que, después de dedicar un sentido recuerdo a su antecesor, D. Xavier de Salas, abordaría con singular agudeza y maestría el desarrollo del tema enunciado, puntualizando que “modernidad es lo que hoy es nuevo y es viejo mañana”.

En la contestación a su cargo, D. José María de Azcárate trazaría una loable semblanza del recipiendario, glosando el contenido del discurso y dándole la bienvenida en nombre de la Academia.

En tan relevante solemnidad recibiría de manos del Director de la Academia, D. Luis Blanco Soler, junto con el diploma correspondiente —que venía a certificar la adscripción del nuevo compañero—, la medalla número 6, de la que fueran titulares D. Eugenio de la Cámara, D. Antonio Ruiz de Salces, D. Jacinto Octavio Picón, D. Ricardo de Orueta, el Marqués de Moret y D. Xavier de Salas.

Cuando Gratiliano Nieto ingresaba en la Academia, un denso curriculum de muy brillante ejecutoria intelectual subrayaba su dedicación sobresaliente en el campo de la investigación y la docencia. Con una notable particularidad: la de su excepcional aptitud para abordar funciones de grave responsabilidad que en el ámbito de la política alcanzarían clamorosa culminación.

Alguien que le conocía bien —me refiero a Luis Moya— diría con certeras palabras en esta misma sala donde nos encontramos que en el desempeño de los altos cargos a él confiados “demostró su gran capacidad organizadora y su voluntad de no dejar nada a medias. Consiguió —añadiría— dar fin a asuntos y también a edificios que constituían problemas, cuya solución y remate no se encontraba desde muchos años atrás; supo distinguir en cada caso entre la realidad posible y la utopía impracticable, y optó por la primera”.

Desde su incorporación entusiasta a las tareas corporativas dio pruebas

inequívocas de su acendrado espíritu de colaboración, manifestando sin aspavientos ni reservas su mejor disposición para cuanto redundara en servicio de la Academia. Como detalle significativo, cabe apuntar que en el corto tiempo que ha permanecido entre nosotros figurase adscrito, además de a la Sección de Escultura —a la que pertenecía—, a las Comisiones de Monumentos, Calcografía, Museo y Panteón de Goya y Taller de Reproducciones, formando parte, a la vez, de la Ponencia encargada de la reforma del Reglamento, sin que ello supusiera limitación alguna para su ilimitada voluntad de participar en cuanto fuera preciso.

Todos pudimos contemplar con estimulante agrado su asidua asistencia a las sesiones, esclareciendo no pocas veces los temas debatidos, con acertadas observaciones fruto de su conocimiento y experiencia sobre la materia.

Hombre de sinceras convicciones, fiel a sus creencias, de temple bien probado, jamás desmentiría su reciedumbre castellana —había nacido en La Aguilera, provincia de Burgos, en 1917—, enterizo, de espíritu lúcido y ánimo resuelto, creo de verdad que para la Academia —a la que tan entrañablemente quiso— su pérdida constituye un quebranto sin duda alguna irreparable.

Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



SEMBLANZA GRATULATORIA  
DE GRATINIANO NIETO

EL último recuerdo que conservo de él data del lunes 12 de mayo del corriente año, con ocasión de la Junta celebrada por la Sección de Escultura de esta Real Academia, a la que ambos concurríamos. Era entonces un paréntesis de la grave enfermedad que padecía, manifestada en su imagen, aunque no en la entereza, de profundas raíces castellanas, que siempre le caracterizó. Tratábamos en profundidad temas del servicio académico y hube de comprobar, una vez más, la energía al defender sus criterios, aureolados por el insobornable servicio a la justicia y equidad; en este aspecto lo encontré psíquicamente como en sus mejores tiempos. Luego supe tardíamente su fallecimiento, que me sorprendió, pese al pronóstico de su dolencia, porque estaba esperanzado de que prolongaría su existencia durante más tiempo. Su desaparición ha sido una gran pérdida para la cultura y el arte español.

Siempre gocé de su amistad, anudada por afanes comunes y analogía de cátedras; singularmente nos relacionamos con extraordinaria frecuencia durante su mandato en la Dirección General de Bellas Artes, pues de él dependían Museos, Escuelas y la política artística, en general, en gestiones de exclusiva dedicación, seriedad y rectos criterios, que fueron garantía

para quienes también dependíamos de él, sintonizando con su filosofía del servicio.

Como Presidente del Patronato del Museo hispalense de Bellas Artes —cargo vinculado entonces al de la Academia— supe de su constante preocupación por nuestra pinacoteca y la conservación de sus riquísimos fondos.

La Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que entonces dirigía, conoció la continua atención del Director General, celoso del cumplimiento de sus fines específicos, de la formación de las jóvenes vocaciones, singularmente de su Sección de Imaginería policroma “Martínez Montañés”, que de modo singular impartía sus enseñanzas.

Especial recordación deseo hacer de dos hechos que me tocó vivir desde la Alcaldía de la ciudad de la Giralda.

Fue el primero la declaración de Sevilla como Conjunto Histórico-artístico (cuyo expediente, promovido por la Real Academia y la Comisión Provincial de Monumentos —entidades ambas que inmerecidamente presidía—, encontraba dificultades en la altura, con las dilaciones consiguientes), asunto resuelto felizmente tras la audiencia con el Jefe del Estado y siguiente aprobación en 1964; y Gratiano no sólo favorecía el proyecto, sino que me facultó de modo muy excepcional a que todos los expedientes de licencias de obras y trazados urbanísticos de la zona monumental y en la de respeto se dictaminasen y resolviesen en Sevilla por una Comisión de Académicos y Capitulares que yo nombré y él aprobó, presidida por el Alcalde.

El segundo hecho se refiere al Tesoro del Carambolo, descubierto en los años de su mandato. Le solicité su adquisición por el Ayuntamiento, cediendo generosamente el preferente derecho del Estado, cesión que no sólo autorizó, sino que incluso vino a entregar personalmente tan valioso conjunto, que la ciudad tiene depositado en el Museo Arqueológico provincial, para investigaciones, estudios o simple contemplación de visitantes. Todo ello fue muy agradecido por la ciudad y los estudiosos.

La Academia de Bellas Artes no dependía de su dirección, sino de la Subsecretaría; no obstante, nos presidió varias veces en recepciones y actos

solemnes, luciendo, además, la medalla de Correspondiente, que con todo honor le ofrecimos.

Mas cuando conocí la verdadera dimensión espiritual de Gratiliano Nieto fue durante los años en que ambos desempeñamos en el Ministerio de Educación y Ciencia las Direcciones Generales de Bellas Artes y Enseñanza Universitaria o Superior y de Investigación, respectivamente. En plena, cordial y eficaz colaboración, dirigidos por el Ministro Lora Tamayo, pude comprobar día a día el tesón en la defensa de los valores que le habían sido confiados, la eficacia en la obtención de créditos y los logros obtenidos por su incansable e inteligente quehacer.

En su gran formación como facultativo del Cuerpo de Museos y como Catedrático de Arqueología, Numismática y Epigrafía, aplicaba —tanto en tarea de campo como de gabinete— las enseñanzas aprendidas de sus maestros, los profesores Mergelina y Gómez Moreno.

¡Descanse en paz el inolvidable colega y amigo!

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



## RECUERDO DE DON GRATINIANO NIETO

A lo largo de este verano he recordado una y otra vez, repetidamente, a mi buen amigo Gratiniano Nieto. Como instantáneas fotográficas, su persona se ha hecho presente en mi memoria, en las muy diversas facetas de su actividad y carácter, que aún persiste con extraordinaria vitalidad, en los ambientes en los que su opinión y acción estuvieron presentes en los últimos treinta años. En todo caso una nota constituía el denominador común de estos recuerdos, su espíritu de trabajo.

Bien colaborando de alguna manera en su intensa actividad o simplemente conociendo como espectador lo que hacía, en todo caso he admirado la profunda dedicación a su labor, pues estimaba que la obligatoriedad moral no debía limitarse a exigir un mero cumplimiento de lo que pudiera estimarse como estricto desempeño de lo que los cargos y la profesión conllevan. En una incesante y loable ambición de superación, el profesor Nieto se entregaba con ardor a sus tareas, que con frecuencia excedían a lo que en principio pudiera parecer suficiente.

Ya desde Valladolid su labor como Director de Colegios Mayores Universitarios ha sido reconocida, pues su impronta permanece, a pesar de las profundas transformaciones de la vida universitaria. De la misma manera,

su dedicación universitaria, y particularmente su paso por la Dirección General de Bellas Artes, respondieron a una fructífera etapa por todos recordada. En todas estas tareas he ido siguiendo sus pasos, y especialmente cuando me encargó la organización del Servicio de Información Artística y la iniciación de los Inventarios Artísticos, en lo que ambos pusimos especial empeño.

Sin embargo, no es mi deseo insistir ahora sobre su amplia labor, pues está reciente su discurso de ingreso en esta Real Academia, al que tuve el honor de contestarle.

El Profesor Nieto estaba profundamente convencido de que el trabajo es la gran palanca y fundamento de la prosperidad de un país, y más de una vez hemos hablado de esta verdad axiomática. Nada se nos da hecho, por lo que el futuro es preciso concebirlo para encauzarlo y realizarlo. Hemos de crear la propia circunstancia de nuestra vida, y en razón de esta idea no sólo trabajaba en la continuidad de lo que existía, sino que impulsaba para abrir nuevos cauces, lo que evidentemente hubo de acarrearle no pocos sinsabores e incomprensiones.

Su ilusión por pertenecer a esta Real Academia se correspondía con la ilusionada esperanza con que le recibimos, particularmente en cuanto su larga experiencia y su espíritu de trabajo podría servirnos como acicate y también, ineludiblemente, como posible corrector de las tareas y de la reorganización de esta Academia que actualmente estamos llevando a cabo. Por ello, a la pérdida de un amigo se ha unido asimismo la de un colaborador que únicamente tuvo tiempo de iniciar su vinculación a nuestras tareas, mostrando, no obstante, en estos escasos meses una profunda voluntad de trabajo, al solicitar su incorporación a la mayor parte de las Comisiones de esta Academia.

Tenemos la confianza de que, como reza la lápida del arquitecto toledano Petrus Petri, del siglo XIII, Dios le habrá acogido en su seno, en virtud

de los trabajos realizados en este mundo, pues al fin y al cabo, como indican muchas lápidas funerarias de nuestro Renacimiento, su muerte ha sido una partida para la vida.

Descanse en paz.

JOSÉ M.<sup>a</sup> AZCÁRATE RISTORI.



## GRATINIANO NIETO Y LA RECUPERACION DEL TEATRO REAL

**R**UEGO se perdone el carácter improvisado de esta intervención, después de las muy calificadas y justas que se han brindado en esta sesión necrológica en memoria del compañero ilustre. Y no porque haya faltado la voz de la sección de música, ya que Monseñor Sopeña en su homilía supo resaltar bien la ejemplaridad y el especialísimo celo académico de Gratiniano Nieto, sino porque hay algo que creo debe añadirse al evocar sus gestiones, precisamente porque fue tema de polémicas no siempre atendidas a circunstancias y hechos: la recuperación del Teatro Real convertido en la gran sala de conciertos que Madrid precisaba. Se inauguró en la etapa ministerial de Lora Tamayo, con Legaz Lacambra en la Subsecretaría, Gratiniano Nieto en la Dirección General de Bellas Artes y Antonio de las Heras en la Secretaría Técnica de la Música.

La censura sobre la no acomodación al destino de teatro de ópera que fue en su origen habría de matizarse con aclaraciones eximentes. De una parte, porque entonces estaba en marcha, en su momento más esperanzador y con signos de viabilidad absoluta, el proyecto del teatro que el mecenazgo de la Fundación Juan March brindaba. De otra, porque el presupuesto muy limitado no permitía obras de la envergadura necesaria para lo que un teatro lírico exige. En esas condiciones, dotar a Madrid de una excelente sala de conciertos y hacerlo con rapidez y rigor en un tiempo récord es algo

que si entonces supimos conveniente y meritorio, ahora, veinte años después, con el Real en pleno rendimiento y muchas semanas en las que su sala acoge diez, doce conciertos, ha de considerarse decisivo para el asentamiento de la actividad filarmónica madrileña. Sin olvidar que las obras de recuperación se hicieron de tal forma que cupiese la sucesiva etapa de reconversión en teatro de ópera, que se iniciará tan pronto concluya la edificación y comience a funcionar, dentro de dos años, el Auditorio Nacional de Música que ahora se erige.

Entre las positivas aportaciones a la causa del arte de nuestro admirado y llorado compañero no podíamos olvidar este servicio a la música que constituyó su decisivo esfuerzo por el que Madrid disfruta, con el Teatro Real, de una de las mejores salas de concierto de Europa.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.

## GRATINIANO NIETO Y GRANADA

LA Academia tiene que lamentar la desaparición de uno de sus miembros, D. Gratiniano Nieto Gallo, cuando todo hacía esperar que su actividad se proyectaría de modo fecundo en la Corporación. Hacía poco más de un año que había ingresado en ella y en tan poco tiempo había dado muestras de su preocupación por todo cuanto se debate en nuestras sesiones. Nos sentamos muchas veces juntos y lo recuerdo anotando en un cuaderno los temas que se iban tratando, haciendo siempre observaciones y propuestas atinadas. La enfermedad le obligó a estar ausente algunas veces, muy pocas por cierto; pero, a pesar de todo, mantuvo siempre muy vivo su interés por la Academia.

El trabajo condicionó su vida hasta última hora. No puedo olvidar que en una de mis visitas a la Clínica Puerta de Hierro estuvimos cambiando impresiones sobre la arqueología de campo en la provincia de Murcia (que él conocía en profundidad) y me dio a conocer un estudio por él realizado que contiene una magnífica visión de conjunto del tema; de este trabajo di cuenta en la Academia en su momento; dado su interés, creo que debería publicarse en nuestra revista.

No es mi propósito en esta sesión necrológica aludir a la personalidad científica de nuestro compañero (por otra parte bien conocida), sino evocar algunos recuerdos que tengo de él a lo largo de los años en que desarrolló su actividad como Director General de Bellas Artes. Sucedió en este cargo,

como es sabido, a D. Antonio Gallego y Burín, fallecido en enero de 1961. Recuerdo que la noticia de su nombramiento me la dio mi maestro D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Me dijo entonces (son palabras casi textuales): “Se pensó en él como hombre eficaz para poder sacar adelante la multitud de asuntos que estaban detenidos a causa de la enfermedad de Gallego Burín.” Al quedar vacante la Cátedra de éste, me trasladé a Granada desde la Universidad de Oviedo. Muy pronto inicié una relación cordial y asidua con Gratiniano Nieto. Quiso que fuese Comisario de la séptima zona del entonces llamado Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, que abarcaba no sólo Andalucía Oriental, sino incluso Murcia; por otro lado, al incorporarme al Patronato de la Alhambra como miembro nato, los contactos fueron, lógicamente, casi constantes. Digo todo esto para poder dar fe de la labor realizada por nuestro compañero.

No sé si algún Director General de Bellas Artes habrá sido capaz de igualarle (desde luego no de superarle) en su manera, directa y personal, de llevar con eficacia tantos asuntos, de desarrollar tantas iniciativas. Su esfuerzo resulta digno del mayor encomio. A Granada acudía con mucha frecuencia aprovechando todos los minutos, desde las ocho de la mañana en que llegaba el tren hasta las diez y media de la noche en que regresaba a Madrid. Cuanto tenía que ver con el patrimonio artístico granadino era revisado, en la mayor parte de los casos, “in situ”. En muchos casos nos desplazábamos también a lugares próximos y a ciudades monumentales de excepción, como Ubeda y Baeza. El arquitecto de aquella zona era Francisco Prieto Moreno, y con él los cambios de impresiones resultaban continuos.

Sin el tesón de D. Gratiniano Nieto no hubiera podido realizarse o se habría demorado mucho la restauración de un monumento como el Hospital Real de Granada, que él conoció todavía cuando se utilizaba como “casa de locos” (según expresión popular). Tras laboriosas gestiones pudo vincularlo al Ministerio de Educación, promoviendo la esplendorosa transformación del edificio. Hoy, en el seno de la Universidad, se utiliza como centro de exposiciones, Biblioteca y Rectorado.

La Alhambra y el Generalife le deben muchísimo. El impulsó iniciativas como las de transformar el patio de la fachada de Comares (suprimien-

do un arco mudéjar) o de colocar columnas en el portal sustituyendo los pilares mantenidos por Torres Balbás o de restaurar la techumbre (destruida por un incendio a fines del siglo XIX) de la llamada Sala de la Barca o de continuar los trabajos en el Palacio de Carlos V, etc. No cabe aquí el recuento de otras muchas obras que contaron siempre con la ayuda y el respaldo de nuestro compañero.

La publicación de "Cuadernos de la Alhambra" fue, en buena parte, idea suya, aunque recayera sobre mí la responsabilidad de dirigir esta revista. Habría que hablar también de cuanto hizo en favor de los Festivales de Música y de muchas otras cosas. Pero en este momento sólo quiero, como decía al principio, dar fe de una labor ejemplar referida a la ciudad del Darro.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE.



## LOS AÑOS VALLISOLETANOS

AL recordar al académico desaparecido, mis preferencias van hacia atrás, a los años en que Gratiniano Nieto desempeñó una polifacética actividad en Valladolid, en todo momento vinculada a la Universidad. El Palacio de Santa Cruz fue lugar de cita de sus actividades. Allí estaba el Museo Arqueológico, en la planta superior; en la inferior, el Seminario de Arte y Arqueología. Detrás del Palacio, el Colegio Mayor de Santa Cruz. Muy cerca, el edificio de la Universidad, con la Facultad de Filosofía y Letras, respaldada por la noble fachada decorada por los Tomé.

En este espacio se desarrolló su vida, como la mía, primero de discípulo y más tarde como compañero en la Facultad. Hay vínculos suficientes para testimoniar una labor que entiendo provechosa y benemérita.

Tenía la Universidad en aquel momento un excelente rector, el profesor Cayetano de Mergelina. Había creado el Seminario de Arte y Arqueología y una revista, el *Boletín*, exponente de sus investigaciones. Fue una mente con visión lejana, avalada por un temperamento que no descansa hasta convertir las ideas en realidad. Brazo derecho del profesor Mergelina fue nuestro amigo ahora recordado. El Seminario era un centro de investigación. Poseía una notable biblioteca, con fondos antiguos y modernos, bien abastecida. Poseía un fichero fotográfico, constituido por miles de fotografías, bien clasificadas. Se había iniciado el Catálogo Monumental de la Provincia y cada localidad ofrecía un repertorio completo de documentos fotográficos.

Pero al mismo tiempo se cultivaba el dibujo. La mesa del dibujante estaba siempre ocupada por miembros del Seminario, pues a todos se nos había inculcado la idea de que había que dibujar y fotografiar. Pero había que ser protagonista de la acción. De ahí las frecuentes salidas a las estaciones arqueológicas y monumentos de arte. Es de advertir que en aquella época se mantenía esta solidaridad entre arte y arqueología; es verdad que apuntábamos hacia objetivos diferentes, pero compartíamos tareas comunes en muchas ocasiones. Los que allí nos formamos supimos también de las excavaciones, aunque nos hayamos luego decantado en el campo artístico.

El Profesor Nieto era el secretario del Seminario y del *Boletín*. Quiere decirse que el contacto más directo era con él. Así surgieron los primeros artículos, que se publicaron tempranamente. Eramos un grupo de estudiantes que compartíamos estas labores. Nos formamos en el trabajo directo, en contacto con las obras. Esta es la lección que aprendimos en aquel venerable centro.

En el *Boletín* aparecían las investigaciones. Pródigo en fotografías y dibujos, este *Boletín* es hoy una joya. Las investigaciones, vertidas en forma de artículo, se acompañaban por reseñas sobre las prospecciones, visitas y excursiones.

El Profesor Nieto desempeñaba labor docente en la Facultad de Filosofía y Letras como Profesor Adjunto. De sus labios oíamos hablar de la cultura del Argar, de la Dama de Elche, del arte etrusco. Sus campañas de excavaciones quedaban al alcance de la vista, al ofrecerse los materiales hallados, ya restaurados, como los de la estación de La Alberca (Murcia), donde tuve ocasión de conocer en un tórrido verano la emoción del hallazgo escondido bajo la tierra.

El Museo Arqueológico constituía una prolongación de su actividad. En 1941 había obtenido plaza en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, siendo destinado a este museo. Se estaba nutriendo de obras procedentes de muchas excavaciones, como las de Simancas y la Granja José Antonio. A él correspondía ordenar estos fondos. El Museo, por estar

en el Palacio de Santa Cruz, venía a ser como una prolongación del Seminario, con la particularidad de que aquí se nos ofrecían los objetos directamente. En este ambiente tuvimos la suerte de formarnos. Un justo agradecimiento nos lleva a recordar estos tiempos como de formación decisiva para nuestra aventura humana.

Al impulsarse en la postguerra los colegios mayores, el de Santa Cruz de Valladolid debe ser saludado como creación pionera y ejemplar. Al observar el rumbo que han llevado estos colegios hay motivos para sentir una ardorosa nostalgia por los de la década del cuarenta. El Profesor Nieto tomó bajo su mando la dirección del Colegio Mayor de Santa Cruz. El colegio no era meramente un lugar de residencia. Lo era primero de convivencia. No sólo los colegiales, sino hasta el público sabía de un estilo "Santa Cruz". Se desarrolló un legítimo orgullo que ha quedado reflejado en la serie de letreros con el Víctor con que se adorna el claustro. Hubo necesidad de formar un jardín entre el Palacio de Santa Cruz y la hospedería del mismo. Era ésta un hermoso edificio del siglo xvii que se restauró bajo la atenta mirada del Profesor Nieto. Pero lo esencial es que se le dio vida. Los estudiantes eran fieles a su principal tarea, estudiar. Pero había una vida cultural. Se celebraban conciertos musicales, recitales de poesía, conferencias. Allí dejaron oír su voz Gómez-Moreno y Eugenio D'Ors. Y como testimonio de este interés cultural surgió una revista, que lleva precisamente el nombre de *Santa Cruz*. En ella aparecieron artículos del mayor interés científico debidos a la pluma de Ramón Menéndez Pidal, Filemón Arribas y nuestro académico José María de Azcárate. Hoy, ya desaparecida la revista, su contenido goza del mayor aprecio.

Y como muestra de cómo se entendía la vida del estudiante, entre las actividades deportivas figuraban las regatas, que se desarrollaban en el río Pisuerga en época primaveral, con aguas de indudable bravura.

Todas estas labores fueron realizadas por Gratiniano Nieto con disciplina, seriedad y espíritu generoso. Había nacido en Aguilera, pueblecito burgalés unido a la historia de Valladolid. Su talante era castellano. Su

tipo enjuto, su aspecto serio. Se advertía su convencimiento, su lealtad, su espíritu de servicio. Tenía un estilo de vida propia que le ha llevado a abordar la muerte con una dignidad envidiable, como me confesaba su propio hermano.

De Valladolid, el Profesor Nieto pasó a Murcia y Madrid. Encargos de creciente envergadura y responsabilidad le dieron ocasión para acreditar sus facultades. El ejemplo vallisoletano siguió dando renovados frutos en la tarea de nuestro amigo. Cuando miro hacia atrás leo un Víctor glorioso en el claustro del Colegio Mayor de Santa Cruz.

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ.

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ





EXCMO. SR. D. DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.  
(Autor: *Enrique Segura.*)



## DON DIEGO ANGULO

CON muy profundo sentimiento he de registrar la gran pérdida para nuestra Academia de Don Diego Angulo Iñiguez, fallecido el día 5 del presente mes en Sevilla —su entrañable tierra adoptiva—, a los ochenta y cinco años. Las noticias que tenemos e informaciones difundidas con tal ocasión coinciden en subrayar su muerte ejemplar, en un clima de cristianísima edificación, dando a todos, después de la magnífica enseñanza de su propia vida, la suprema lección, verdaderamente magistral, de bien morir. Si tantas veces se ha recordado la noble sentencia de que una buena muerte honra toda una vida, en el caso presente, en la desgracia que ahora nos apena, cabría aseverar que el óbito ha venido más que a honrar a coronar con aureola de elegido un final de sobresaliente dignidad. Su deseo de ingresar en la Hermandad de la Santa Caridad en la propia clínica donde se encontraba, maltrecho pero lúcido y lleno de fervor, es algo que si impresiona añade una proyección emocional difícilmente superable.

Creo que la densa actividad desplegada en el transcurso de los años —en el estudio, en la docencia y en la investigación— será objeto de justificado realce por parte de distinguidos compañeros, unánimes en el reconocimiento de su valía, resultando por ello innecesario detenerse en lo que por mayor afecto o diligencia habrán de ponderar cumplidamente. Pero no puedo sustraerme a la obligada referencia a su paso por nuestra Academia, en la que, por desgracia, últimamente constituía una novedad, grata sin duda, su asistencia a las sesiones, hasta el punto de que cuando se presentaba corríase

la voz con aire de alborozo de que había venido, lo que era tanto como decir que ese día el Pleno se engalanaba con su presencia tan respetada siempre como cálidamente acogida. Y no se debía ello, en verdad, a que hubiera de gustar con intervenciones más o menos afortunadas, sino más bien, quizá, por lo contrario, a que sus breves comentarios y apostillas aportaban una referencia sugerente, un puntos de vista esclarecedor, dignos siempre de ser tenidos muy en cuenta.

Tal era su autoridad y buen sentido, encubiertos con frecuencia bajo un sencillo ropaje de discreción y de mesura.

A la muerte del Conde de Casal, en 3 de septiembre de 1954, y después de un primer intento no coronado por el éxito, en 19 de marzo de 1955 fue propuesto D. Diego Angulo para su vacante, adscrito a la Sección de Arquitectura, por D. Manuel Benedito, D. Manuel Gómez-Moreno y D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Cubierto el trámite acostumbrado, y previo examen y clasificación por la Sección de los dos candidatos presentados entonces, fue elegido D. Diego miembro numerario en sesión extraordinaria de 16 de mayo siguiente.

En respuesta al escrito del Secretario General comunicándole el resultado, contestó el interesado en carta autógrafa a la que pertenece este expresivo párrafo:

“Admirador de la vida luminosa y dos veces centenaria de la Real Academia de San Fernando, a la que han pertenecido y pertenecen personalidades señeras de nuestras Artes y nuestras Letras, estimo en todo lo que vale el honor de mi elección, que acepto muy honrado y agradecido.”

Demorada su recepción durante varios años por diversos motivos, hubo de celebrarse en la sesión solemne de 30 de noviembre de 1958, disertando magistralmente sobre “La arquitectura neoclásica en Méjico”. Le contestó Don Modesto López Otero —Director entonces—, quien, después de abogar en defensa de las Academias y elogiar cumplidamente la personalidad del

recipiendario, manifestaría su creencia de que la elección del nuevo compañero constituía “uno de los grandes aciertos de la Academia”.

Al recibir de manos del Sr. Director el diploma correspondiente recibió también la medalla número 48, de la que fueron prestigiosos titulares Don Teodoro Ponte de la Hoz, D. José Casado del Alisal, D. Antonio Cánovas del Castillo, D. Guillermo J. de Osma y el Conde de Casal.

A partir de entonces, y a lo largo de veintiocho años de permanencia en la Academia, la participación de Don Diego en las tareas comunes fue tan activa como continuada, sin olvidar los numerosos dictámenes que, sobre propuestas de declaración de monumentos, se recogieron en las páginas del “Boletín”.

De 1965 a 1972 desempeñó el cargo de Censor, pasando este último año a Conservador del Museo hasta 1973, en que presentó voluntariamente su renuncia. Bien cabe decir que formó parte de todas las Comisiones, siguiendo muy de cerca las actividades corporativas, como reflejan las numerosas referencias de las actas, entre las que no faltan las distinciones y triunfos personales. Con posterioridad fue decreciendo su asistencia a las sesiones, lo que se acentuaría desde 1976 al ser elegido Director de la Academia de la Historia, sucediendo a D. Jesús Pabón.

A cuantos rasgos pudiera añadir tendentes a resaltar aspectos de su señera personalidad, permítanme, señores Académicos, escoger uno que, entremezclado, casi oculto entre mis propios recuerdos, estimo oportuno evocar en esta ocasión, dado su valor representativo. Sucedió que hace años, muchos años ya, siendo alumno de Don Diego en el curso de la Historia del Arte que profesaba en el Pabellón Valdecilla del viejo caserón universitario de San Bernardo —con acceso directo por la calle de Noviciado—, al concluir un día su explicación, en la que se había referido con minuciosidad casi diríamos azoriniana a algún cuadro del Museo del Prado, nos anunció, sin el más leve asomo de disculpable vanidad —y aun con cierto aire de pudorosa timidez— que al día siguiente no podría asistir a clase, sin revelar el motivo de la ausencia. Solamente después supimos la causa: el mismo día ingresaba con toda solemnidad en la Real Academia de la His-

toria. He de confesar que aquel rasgo, mezcla de sencillez y naturalidad, se ahondó desde entonces entre mis mejores recuerdos y las más saludables enseñanzas recibidas en los años universitarios.

Estas consideraciones nos llevan a fijarnos brevemente en algunas notas suyas características de las que con el formalismo de las actas quisiera dar fe en estas líneas no para general conocimiento de los señores Académicos —puesto que todos o la mayor parte podrían atestiguarlas directamente—, sino para emocionado memento en esta hora triste de la despedida. En tal sentido habría de subrayar como cualidades en él sobresalientes —casi con rango de virtudes— su admirable capacidad de trabajo, la firmeza en el propósito y, a la vez, la moderación en la práctica, el saber y la eficacia, el rigor científico y la probidad profesional, un exigente sentido de la responsabilidad, el prestigio personal y el espíritu de independencia libre de prejuicios y encasillamientos, su conocimiento de los hombres reflejado en juicios tan inesperados como a veces certeros... Creo que todo ello constituye un riquísimo bagaje, tan valioso como envidiable. Cuanto pudiera añadirse a lo que antecede, bien creo que habría de contarse a cargo de Murillo. Es evidente que quien tan a fondo ha entendido la obra del gran pintor sevillano, no ha podido sustraerse al influjo de su humanísima visión del mundo y de la vida.

Gran ejemplo el de Don Diego Angulo que a todos nos ha dado con su sabiduría sin fingimiento, su autoridad sin estridencias, su rectitud de juicio sin acomodaticias tergiversaciones, su humana comprensión sin limitaciones ni reservas y su magisterio sin sombras ni desmayos al servicio del Arte.

Que Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS

## DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

LA desaparición de Don Diego Angulo ha sumido en un profundo duelo a muchos sectores de la vida científica y cultural de España. Por encima de todo, nuestro compañero extinto fue uno de los más destacados profesores de Historia del Arte de una generación que los tuvo muy notables y muy ilustres, y como profesor llevó a cabo una enorme labor docente e investigadora tanto en las universidades de Granada y Sevilla como luego, más tarde, y durante muchos más años, en la Universidad Complutense de Madrid.

De estas etapas de profesor universitario salieron no sólo publicaciones que han servido de base para la formación de tantos y tantos licenciados y doctores, sino una pléyade de discípulos que han continuado su escuela y que han mantenido muy alto los estudios del arte en nuestra Universidad. Pero sobre la recia talla del universitario, piedra angular de su vida, fueron también completando su rica biografía otra serie de actividades bajo el denominador común de la cultura, que acabaron forjando una personalidad muy rica y sugerente.

Ahora vamos a hacer algunas consideraciones sobre una noble faceta de su paso por la vida que llenó muchas horas de su dilatada y fecunda existencia.

Me refiero a su vida académica. La primera Real Academia que le recibió en su seno fue la de la Historia, y por la temprana fecha de su ingreso, el año 1942, alcanzó luego veteranía en la docta Corporación que le hizo

acceder al cargo de Director, que ocupó, después de la muerte de Don Jesús Pabón y Suárez de Urbina, en 1976. En este cargo ha permanecido hasta el momento de su óbito, es decir, diez años.

Leyó su discurso de ingreso en la Academia de la Historia el 11 de noviembre de 1942 y le contestó en nombre de la Corporación Don Francisco Javier Sánchez Cantón. Habían presentado su candidatura el 5 de junio de 1942 Don Manuel Gómez Moreno, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, Don Francisco Alvarez Osorio y Farfán de los Godos y Don Antonio Ballesteros Beretta; no cabían en ningún caso mejores y más ilustres padrinos que los que obtuvo el entonces joven profesor de Historia del Arte.

Dieciséis años más tarde, cuando había crecido su prestigio y ampliado considerablemente la nómina de sus merecimientos, fue elegido también Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, contestándole en esta ocasión el que fuera ilustre Académico y maestro mío en mis lejanos años de estudiante Don Modesto López Otero.

Hoy recordamos contristados a quien tuvo una plural vida académica en dos instituciones de las que fue ejemplo, honra y prez. Son muchos los títulos que ostenta el homenajado dentro de la vida académica, tanto por ser doblemente Académico y por haber desempeñado en las mencionadas corporaciones cargos muy importantes como por haber alcanzado la máxima jerarquía en una de las Academias más antiguas y de mayor abolengo en España.

Su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia se dedicó al estudio del gran ingeniero militar de la época de Felipe II Juan Bautista Antonelli. Con este discurso demostró, una vez más, su conocimiento de la historia y del arte hispanoamericano, a los que ha dedicado buena parte de su vida y de sus afanes de investigador. Don Diego Angulo publicó hace muchos años los planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Este fue el fruto de una paciente y laboriosa investigación en el imponderable Archivo hispalense, que nuestro compañero conocía por tantos motivos, y muy especialmente porque si bien

nació en Valverde del Camino, provincia de Huelva, toda su formación y su juventud transcurrieron en Sevilla, y se le puede considerar con toda propiedad un sevillano de pura cepa.

Debo personal gratitud a Don Diego Angulo por haber sido él quien me incitó a que publicara un libro, paralelo al suyo, sobre los planos de ciudades que igualmente se conservan en el Archivo de Indias. Me ayudaron en esta tarea mi maestro, Don Leopoldo Torres Balbás, también inolvidable Académico de la Historia, y el archivero y catedrático Don Julio González, que llevó a cabo posiblemente la labor más ingrata.

Aunque no sea lo más discreto aludir en esta ocasión que tanto nos entristece a cuestiones personales, sí debo decir, porque forma parte de la mentalidad del fallecido, que en cierto modo a él debo que me dedicara durante una etapa de mi vida a estudiar la arquitectura del renacimiento español.

Don Diego Angulo, desde su puesto universitario y especialmente desde la dirección del Instituto Diego de Velázquez, sentía la responsabilidad de impulsar, con ánimo generoso, todos los estudios que él consideraba no suficientes en determinados campos de nuestro arte. Y yo recuerdo muy bien que más de una vez me decía: “¿Por qué no se dedica usted al estudio de la arquitectura española del renacimiento, donde hay un campo tan amplio para investigar?” Y, si no recuerdo mal, desde el Instituto Diego Velázquez me envió, con un pequeño subsidio, a analizar unas maquetas que existían en la Alcazaba de Málaga, y que eran modelos para la Catedral de aquella ciudad y para una capilla y sagrario en el mismo templo. De esta excursión artística nació mi interés por la figura de Andrés de Vandelvira, tan relacionado con la evolución, que, a través de Siloé, constituye una página notable de la arquitectura andaluza. En la colección *Arte y Artistas*, que él promovió desde el Instituto Diego de Velázquez y que hoy es una verdadera biblioteca de numerosos títulos trascendentales para el conocimiento de nuestro arte, tuvo interés en publicarme un estudio sintético sobre la figura de Andrés de Vandelvira, que luego se desarrolló con más amplitud en una monografía de este arquitecto editada por el Instituto de Estudios Gienenses.

Esta manera que tenía Don Diego de incitar a la gente a desarrollar trabajos que él consideraba necesarios le caracterizaba muy especialmente como profesor y como universitario. Se sentía responsable no sólo de llevar a cabo una obra personal en la docencia y en la investigación, sino de promover la actividad de discípulos e investigadores jóvenes que consideraba con capacidad y formación para llevar a cabo algo estimable. En este aspecto era como un medio centro que repartía constantemente juego, y de ese reparto se ha nutrido en gran medida nuestra reciente historiografía artística.

En el terreno fecundo de su investigación personal le debemos la obra más completa y mejor estructurada de las que han aparecido hasta la fecha para el conocimiento del arte hispanoamericano en todos sus aspectos: arquitectura, escultura y pintura. Sus tres tomos de la Editorial Salvat son una obra magna y siempre de constante consulta.

Nunca ha perdido nuestro ilustre compañero, a pesar de cultivar con gran fortuna otros campos de la Historia del Arte, su vinculación con el mundo y la cultura americana, y en todo aquel inmenso continente su nombre goza de un bien cimentado prestigio entre los especialistas, porque siempre fue un hombre trabajador, riguroso, exacto y profundo. Precisamente Don Francisco Javier Sánchez Cantón, cuando contestó a su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, lo define de la siguiente manera: "Todo en su vida, hasta ahora no larga, se ha encaminado a hacer de él lo que hoy premiamos: un investigador de la Historia del Arte; sin vacilaciones al escoger la senda; con fidelidad estricta a los estudios elegidos; encauzada su actividad y frenada su fantasía con tal rigor que sospecho que ni en su primera juventud hizo versos (¿de quién de nosotros podría aventurarse lo mismo?)."

Precisamente Sánchez Cantón conocía admirablemente las condiciones del que, en muchos aspectos, había de ser su sucesor. Cantón estaba en lo que pudiéramos llamar la rótula de conexión entre la generación de los grandes maestros de la Historia del Arte y los que ya se presentaban como jóvenes brillantes que habían de recoger su antorcha. Es decir, se encontraba en una generación intermedia entre la de Don Manuel Gómez Moreno y

Don Elías Tormo, y la de Don Enrique Lafuente, José Camón y Diego Angulo. Sánchez Cantón, por tanto, estaba en un punto de convergencia en el que le era muy fácil ponderar las virtudes y características de estos grandes nombres de nuestra Historia del Arte contemporáneo.

Don Manuel Gómez Moreno y Don Elías Tormo eran los venerables patriarcas que habían abierto los grandes surcos de la investigación artística. Uno, el ilustre granadino de ojos escrutadores, negros como el azabache, buceador de nuestros más escondidos arcanos arqueológicos, y el otro, con su aspecto de caballero de El Greco, explorador de archivos y descubridor de noticias eruditas de difícil captación. Ellos habían formado la vanguardia y detrás había venido Don Francisco Javier Sánchez Cantón, oriundo de Galicia y temperamentalmente muy distinto de los primeros. Pero, como decimos, sirvió de nexo con la generación más joven de la que hemos destacado tres nombres: José Camón Aznar, Enrique Lafuente Ferrari y Diego Angulo Iñiguez. Fueron los tres personalidades de excepcional dimensión, pero sin que podamos comparar sus méritos, tampoco podemos homologarlos. Camón fue hombre torrencial, que quería abarcarlo todo, la historia, el arte, la filosofía, el ensayo, la producción poética, todo, en fin, con un ímpetu desbordante. Enrique Lafuente Ferrari fue el gran humanista, el hombre de profunda cultura, de sensibilidad exquisita, el perspicaz conocedor de los valores estéticos. Diego Angulo fue el investigador tenaz, el trabajador infatigable, el universitario de formación muy científica y rigurosa y el maestro que ha dejado más discípulos y seguidores a través tanto de su prolongada docencia como de su trabajo de muchos años en el Instituto Diego Velázquez, del Consejo de Investigaciones Científicas.

Cuando López Otero contestó a su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, que llevaba por título “La Arquitectura Neoclásica en Méjico”, dijo que aquel día llegaba a la Academia uno de esos grandes espíritus dedicados a la investigación y a la docencia de la Historia del Arte. “Desde hoy, Don Diego Angulo —continuó diciendo el arquitecto— formará parte de aquel grupo de Académicos en el cual, con su prepara-

ción y su excelente criterio estético, acrecentará el valor de las tareas corporativas.”

También debemos destacar su afición al trabajo silencioso, primero en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y luego en el Instituto Diego de Velázquez. Siempre me llamó la atención este nombre de Laboratorio de Arte, pero aunque no sé si tal denominación se debe a nuestro compañero o a Don Francisco Murillo, sí considero que encaja muy bien en su mentalidad. Siempre ambicionó que los estudios artísticos alcanzaran el grado de rigor y precisión de una investigación físico-matemática, y, por consiguiente, el nombre de laboratorio es el que mejor cuadra a un centro de estudios plasmado con estas preocupaciones. Este mismo sentido de la investigación lo trasladó al Instituto Diego de Velázquez, que, precisamente durante la época de su dirección, alcanzó una de las etapas más fecundas y prestigiosas. Dentro de su Laboratorio este investigador ha indagado sobre muchos temas, por ejemplo, la escultura andaluza, la orfebrería sevillana, los temas mitológicos en la Historia del Arte, la pintura del siglo XVI, poco y mal conocida antes de sus aportaciones, y por último el conocimiento exhaustivo de la inmortal figura del pintor Bartolomé Esteban Murillo. No podía faltar en su bibliografía una gran obra dedicada al pintor sevillano, que, naturalmente, le correspondía por paisanaje y devoción.

Diego Angulo parecía presentir su próximo fin y quería dejarnos una herencia todavía más copiosa con un libro monumental, clásico, definitivo, que honrara a la vez al arte, a la historia y a su querida Andalucía, y para ello escogió a Murillo, alma y epítome del arte andaluz. La Providencia le permitió llevar a término su última gran obra y dejarnos una vez más la riqueza de su docto saber. Si Fedro dijo que *Homo doctus in se semper divitias habet*, cosa cierta y que puede aplicarse a nuestro compañero desaparecido, también no es menos cierto que esta riqueza no se la llevó consigo cuando la noche eterna cerró sus ojos, porque esa riqueza reside hoy en sus discípulos y en sus libros.

FERNANDO CHUECA GOITIA.

MEMORACION DEL PROFESOR ANGULO IÑIGUEZ Y DE  
LA ESCUELA SEVILLANA DE HISTORIADORES DE ARTE

EN 1907 ocupaba la Cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes en la Universidad Hispalense D. Francisco Murillo Herrera, formado por Don Luis Segalá, profesor de lenguas clásicas en la propia Facultad.

Era D. Francisco un maestro de cuerpo entero que fundó el Laboratorio de Arte con sentido docente e investigador en tan tempranas calendas, basando su ejemplar pedagogía en la teoría y en la práctica, con lecciones magistrales y visitas a museos y monumentos españoles y extranjeros, valiéndose, como complemento, de la fototeca, filmoteca y biblioteca especializadas por él creadas. Sus lecciones calaban hondamente en los discípulos y en numerosos estudiosos que asiduamente concurrían a sus aulas ávidos de aprender, gozando con su elocuencia, que atraía como imán singularísimo. Los alumnos repetíamos curso aun después de haber aprobado.

Fue fundamentalmente docente, investigaba personalmente con afán de aprender para poder enseñar, manejaba idiomas, singularmente el alemán; pero con férrea decisión, era ágrafo, no llegando a publicar nada, pese a sus vastos conocimientos y con metodología al día.

Entre sus numerosos discípulos comenzó a destacar Diego Angulo Iñiguez, vocado desde la más temprana juventud por el estudio del Arte, viajando con el maestro, que prontamente lo consideró como hijo, ya que su malogrado matrimonio no le concedió fruto alguno.

En 1925, Angulo (con veintitrés años, edad de las más tempranas de acceso al Alma Mater) llega a la Universidad granadina como titular de la citada disciplina de Teoría de la Literatura y de las Artes, pasando más tarde a la de Sevilla, profesando la enseñanza de Historia del Arte Colonial Hispanoamericano y, terminada la guerra civil, a la Complutense, para desempeñar Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, hasta su jubilación en 1972.

Fruto de la orientación clasicista aprendida con Murillo Herrera y de las más recientes corrientes histórico-artísticas, asimiladas en centros universitarios y estéticos extranjeros, fue una completísima formación, que, desde el primer momento y con gran generosidad, puso al servicio de sus colaboradores, discípulos y eruditos, que repetidamente acudían a consultarle.

Angulo era fundamentalmente un investigador, gustaba poco de conferencias y disertaciones, y en sus aulas era modelo de escueta exposición de la lección magistral, sin retórica de ninguna clase.

Maestro y discípulo —Murillo Herrera y Angulo Iñiguez— se complementaban, determinando extensísima información y muy sólida formación, que constituyó para muchos cimiento bien fraguado para empresas mayores.

A pesar de los limitados medios, la biblioteca, fototeca y filmoteca del Laboratorio crecían sin cesar, y los que allí laborábamos conocíamos las más recientes novedades de la especialidad que Angulo aportaba de sus continuas andaduras por el mundo.

Comenzaron a elaborarse bajo su dirección importantes tesis doctorales, que había que presentar en la Universidad Central, única entonces que impartía las enseñanzas y el grado de Doctor. Marco Dorta, Guerrero Lovillo, Jiménez Placer, Calderón Quijano, Antonio Sancho Corbacho, Lourdes Díaz Trechuelo y yo mismo, por haber apadrinado la mía, fueron varios de los resultados sevillanos de sus sabias orientaciones, citando tan sólo algunas de ellas, mas no pudiendo ahora hacer el cómputo completo.

\* \* \*

En 1927 se abrió a la pública investigación el Archivo de Protocolos Notariales de la ciudad de la Giralda, destacándose inmediatamente allí un grupo de estudiosos del Laboratorio de Arte, cuales Bago Quintanilla, Muro Orejón, Heliodoro Sancho Corbacho y quien os habla, unidos al inolvidable López Martínez, discípulo también de Murillo Herrera.

Angulo dirigió la serie “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”, viendo la luz pública diez volúmenes repletos de novedades testimoniales, base de incontables trabajos de investigación.

Entre sus principales recorridos especializados fueron los de toda la región andaluza para redactar una “Guía artística”, desgraciadamente inédita, aunque me consta que en estos últimos meses trabajaba revisando textos con su puesta al día; hago votos porque esta importante obra se edite, pues prestará evidente servicio, incluso con la cita de numerosas obras perdidas en los avatares de estos últimos y aciagos cincuenta y tantos años.

Trascendental fue el discurso o lección magistral del curso académico universitario sevillano de 1932, que versó sobre “Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV”, en texto publicado por el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, en el que descubrió centenares de monumentos, estudiados directamente por él no sólo estilística e históricamente, sino levantando a mano alzada croquis de plantas y obteniendo fotografías con resultados de excepcional interés.

Y la colosal serie “La Escultura en Andalucía”, obra eminentemente gráfica, con excelentes fototipias de Hauser y Menet, y breves estudios de las obras, que él redactó, siendo última palabra en algunas de ellas.

Y la revista “Arte en América y Filipinas” y el “Catálogo de Planos de Monumentos del Archivo de Indias” y la colección de “Artistas Andaluces”, donde redactó las monografías de Alejo Fernández y Pedro de Campaña, invitándome a que publicase en ella mi Martínez Montañés; conjunto que luego se ha extendido a otros artistas de diversas regiones.

Y muchas más, hasta la gran obra de su vida, la monografía de Murillo, una de las ediciones más importantes que integran la bibliografía artística universal de los años ochenta.

Y la “Historia del Arte Hispano Americano”, que dirigió, redactando varios capítulos, obra básica para el conocimiento del arte en el Nuevo Mundo, y la primera que sistematizó tan excepcional conjunto, conocido repetida y directamente por él.

Y no puedo extenderme más porque otros compañeros glosarán su inefable tarea y numerosos aspectos que quedan por tocar, singularmente la estela de discípulos directos que integran la escuela hispánica de historiadores del arte y, a través de ellos, una innumerable serie de investigadores que laboran en las fuentes de su colosal tarea.

\* \* \*

En Sevilla se creó la Sección de Arte, aneja a la Facultad de Geografía e Historia, donde profesan destacados docentes, elaborándose magistrales tesis doctorales y excelentes Memorias de Licenciatura, que se editan continuamente. Puedo afirmar que son fruto maduro de la enseñanza de Murillo Herrera y, sobre todo, de Angulo Iñiguez, cuyo espíritu, sabiduría y métodos de trabajo alientan y vivifican tan importantes realizaciones. Todos ellos engrosan la escuela sevillana de historiadores del arte.

Como gran maestro universitario le cuadraba a maravilla la sublime definición: “Vir bonus, docendi peritur”.

\* \* \*

Grave preocupación de Angulo fueron siempre, sobre todo en los últimos años, los monumentos de su tierra adoptiva y singularmente el Museo de Bellas Artes. ¡Cuánto sufrió y batalló por remediar lo que entendía que no estaba bien!

\* \* \*

“Sicut vita finis ita”, reza un viejo y sabio proverbio. Angulo ha muerto como había vivido, como un caballero ejemplar, sin otra obsesión que su trabajo y tenazmente avaro de su tiempo; confortado con los Sacramentos e ingresado en la Hermandad de la Santa Caridad “in articulo mortis”, a la que también perteneció Murillo; recibió sepultura en la tierra que tanto amó y sus exequias tuvieron lugar en el templo del Venerable Mañara, entre los lienzos del pintor de la Inmaculada y los de su contemporáneo Valdés Leal. Allí, en su entorno, meditamos en el “finis gloriae mundi” y contemplamos que su vida desapareció “in ictu oculi”. En definitiva, con la muerte de los justos.

Como discípulo de Murillo y de Angulo, manifiesto mi emocionado réquiem y mi perenne gratitud por la formación recibida, como estudioso del arte sevillano.

He dicho.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



## EL PROFESOR DON DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

**I**NEVITABLEMENTE los recuerdos personales se entremezclan con los que se refieren al conocimiento objetivo de la singularidad de una persona. Al evocar a mi maestro D. Diego Angulo no puedo, por tanto, abstraer los recuerdos referentes a mi relación personal que pueden pecar de subjetividad. No obstante, estas evocaciones personal al ser consideradas a través del prisma que nos ofrece la objetiva consideración de su obra quizás contribuyan a delinear con más precisión su persona.

Le conocí mucho antes de que sospechara que iba a ser uno de sus discípulos y que la orientación de mi vida iba a estar en buena parte determinada por sus indicaciones, que nunca menoscabaron mi libertad. Corría el mes de junio de 1939 cuando ingresé en la Universidad de Sevilla, siendo juzgado por un tribunal presidido por el maestro de tantas generaciones de profesores sevillanos, Don Francisco Murillo, y al que pertenecía también Don Manuel Lora Tamayo. Mi desconocimiento de la Historia del Arte era absoluto, pues jamás se estudiaba esta materia en el Instituto de Cádiz, del que procedía. Don Diego me preguntó sobre la importancia de Diego Velázquez, y debió sorprenderle mi contestación, ya que al haber estudiado bastante la Historia de América respondí ampliamente sobre la figura de Diego Velázquez, gobernador de Cuba cuando partió Hernán Cortés para México. Dio por buena mi contestación, pues fui uno de los pocos que aprobaron aquel examen.

Años después, ya en Madrid, me enteré de quién era. Después de un

curso con Don Enrique Lafuente pasé al grupo de Don Diego, que confirmó mi inclinación hacia la Historia del Arte. Su rigor en la docencia, tanto por su puntualidad como por su dedicación y orientaciones pedagógicas, han sido el fundamento de mi formación, que he ido siguiendo, en lo posible, como ideales en mi actuación universitaria. Don Diego quedó, tanto para mí como para otros, como ejemplar profesor universitario. También ha sido y es continuamente exaltado por decenas y decenas de alumnos como verdadero maestro, en la línea de Don Manuel Gómez Moreno y Don Elías Tormo.

Más tarde, en los años universitarios he podido ir apreciando su paradigmática actuación como investigador y encauzador de no pocas vocaciones hacia muy diversos aspectos de la Historia, aconsejando sobre publicaciones y dirigiendo Memorias de Licenciatura y Tesis Doctorales. Esta labor orientadora de jóvenes universitarios ha sido fundamental tanto a través de su Cátedra como en el Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, aparte de su fundamental contribución y apoyo para la creación de la Licenciatura de Historia del Arte en la Universidad Complutense, luego seguida por casi todas las Universidades españolas.

A él se deben centenares de publicaciones, pues su historial académico y de investigador es uno de los más densos y continuados de nuestra cultura. Sus estudios sobre la arquitectura mudéjar andaluza, los referentes a la pintura renacentista y barroca, especialmente los dedicados a Velázquez, Murillo y la pintura de la etapa inicial del barroco, son explícitos testimonios de su dedicación y valía. Asimismo hemos de destacar los tomos referentes al arte hispanoamericano, pues a él se deben los primeros estudios sobre la proyección artística de España en América, creador, por tanto, de estos estudios. En verdad resulta imposible reseñar, aunque sea muy someramente, su ingente labor.

Como miembro de esta Real Academia, hemos de resaltar la iniciación de las tareas de catalogación de pinturas y dibujos y la iniciación de la instalación del Museo en este mismo edificio, antes de su reforma actual.

Reservado en sus opiniones, aportaba, no obstante, sus ideas y criterios cuando se le requería, lo que en ocasiones le producía desasosiego. Su idea-

lismo en busca de la perfección chocaba con la realidad, convencido de sus propios criterios, por lo que a veces no entendía que no siempre el camino recto, o el de por sí elegido, es el más apropiado.

Con su desaparición los historiadores del arte hemos perdido a quien en todo momento se podía pedir consejo orientador, con la seguridad de que sus criterios podían encauzar una buena labor.

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.



DON DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, HISTORIADOR  
DE NUESTRA ARQUITECTURA

CONOCÍ a don Diego en el otoño de 1942, hace cuarenta y cuatro años. Me presentó a él don Leopoldo Torrés Balbás, inolvidable maestro de nuestra generación, quien había leído el original de mi primer trabajo: *La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora*, y con caballerosa benevolencia, unida a su afán de estimular a un principiante, consideró que podía publicarse en *Archivo Español de Arte*, la prestigiosa revista que prácticamente dirigía el profesor Angulo.

Don Diego recibió el trabajo, y sin comentario alguno dispuso su publicación en *Archivo*, lo que indica la influencia de don Leopoldo y el respeto que merecían sus opiniones.

Desde aquel día se inició nuestra amistad, deferente por mi parte y afectuosa por la suya. A partir de entonces todo trabajo que publicaba lo sometía a su consideración, y don Diego, como gran señor que fue, siempre correspondía con palabras de aliento y observaciones atinadas, lo que confirma su talante de maestro, así como el conocimiento que poseía de los temas histórico-arquitectónicos.

Más adelante, cuando tuve el honor de formar parte de esta Corporación, se estrecharon los lazos de amistad y de comunicación, debido al mayor contacto que teníamos en nuestra común Sección de Arquitectura.

Las noticias biográficas de don Diego, su ingente labor cultural y educativa —en toda ocasión intensa y desinteresada— y su numerosa producción bibliográfica en las variadas ramas del arte que dominó, han sido expuestas con rigor, detalle y afecto por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez con motivo de la investidura de nuestro desaparecido compañero como doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Granada.

Nosotros, en esta ocasión, queremos recordar la dedicación y las aportaciones de don Diego en el campo de la historiografía arquitectónica, por la que sintió especial predilección.

Lo estimamos al comprobar que trató de arquitectura en algunas ocasiones solemnes de su vida. Así, para inaugurar el curso 1932-33 en la Universidad de Sevilla leyó uno de sus más singulares estudios: *La arquitectura mudéjar sevillana en los siglos XIII, XIV y XV*. Después, en 1942, su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia versó sobre *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, y dieciséis años después —1958— el de esta Real Academia lo dedicó a la *Arquitectura neoclásica en México*.

Es posible que su interés por la arquitectura se iniciara en 1931, cuando comenzó a dictar en Sevilla las clases de *Historia del Arte Hispano-Americano* y, a la vez, recorría las tierras andaluzas, por consejo de don Elías Tormo, para confeccionar una guía artística al estilo de la *Baedecker* alemana.

Fruto de estos viajes fue su citado e interesante trabajo sobre la *Arquitectura mudéjar sevillana*, y de su cátedra, luego de un estudio sistemático de las colecciones de planos conservados en el Archivo de Indias, fueron los *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas*, notable publicación, que comenzada en 1933 se terminó después de finalizada nuestra guerra civil, y es una magnífica obra que consta de tres hermosos tomos con láminas reproduciendo los planos, además de dos de texto y otros tantos de catálogos.

En 1934 recorrió México, durante una larga campaña, estudiando la arquitectura y las artes hispánicas de aquel país hermano, fotografiando gran

número de sus monumentos y de sus piezas artísticas, cuyos negativos se conservan en el *Laboratorio de Arte* sevillano.

En 1940 se encargó de la redacción del *Archivo Español de Arte*, entonces dirigido por el marqués de Lozoya, revista de la que don Diego se convirtió en su director el año 1949. De todos son conocidos los trabajos que sobre historiografía arquitectónica han sido publicados en dicho *Archivo*.

Entre tanto se ocupó, a través del *Instituto Diego Velázquez*, de continuar la publicación de los *Catálogos Monumentales*, obra necesaria que contiene la primera reseña y estudio de los monumentos arquitectónicos levantados en las diversas provincias españolas. Y también, bajo patrocinio del mismo Instituto y con su iniciativa, dirigió las ediciones de la conocida y valiosa serie *Artes y Artistas*, en la que muchos de sus tomos están dedicados a la arquitectura.

No debemos olvidar que don Diego propició los trabajos para redactar el *Diccionario de Términos Artísticos*, preparado por Sánchez Cantón y continuado por nuestro compañero José María de Azcárate. Obra necesaria que, con dibujos complementarios e ilustrativos, debería acometer esta Real Academia.

La incansable actividad de don Diego, unida a los conocimientos que poseía de nuestra histórica arquitectura en las Indias, le incitaron a desarrollar una de las más grandes y ambiciosas obras suyas: la *Historia del Arte Hispanoamericano*, que le editó Salvat por sugerencia del marqués de Lozoya, quien a éste le había impreso su *Historia del Arte Hispánico*. En el primer tomo, fechado en 1945, luego de estudiar el arte prehispánico, se ocupa don Diego de las arquitecturas de la isla de Santo Domingo, de las mexicanas —en sus conventos, catedrales y monumentos civiles—, de las cubanas, panameñas, colombianas, venezolanas, ecuatorianas, peruanas y bolivianas, formando un volumen de setecientas catorce páginas copiosamente ilustradas. En el segundo tomo, que salió de las prensas cinco años después, continuó con la arquitectura del siglo xvii en México, las del xvi y xvii en Guatemala y las del xvii en Panamá, Ecuador, Perú, Bolivia y Brasil, siguiendo con la del siglo xviii en México y finalizándolo con un sugerente

capítulo dedicado a la arquitectura hispanoamericana en Norteamérica. El solo enunciado de los anteriores temas, que trató con maestría, puede considerarse como un esfuerzo intelectual capaz de consumir una vida de intenso trabajo.

Mientras tanto en 1947 había publicado en Sevilla *El gótico y el renacimiento en las Antillas*. Y, entre otros trabajos de la especialidad que comentamos, se pueden mencionar: *The mudejar style in mexican architecture*; *El Hospital de Nicolás de Ovando en Santo Domingo*; *El palacio de los Virreyes de México, anterior a 1692*; *La capilla del Pocito en Guadalupe*; *El castillo de Priego de Córdoba*; *La capilla de indios de Teposcolula*, y *La Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid*. A estos trabajos deberán añadirse los *Informes* para la declaración de Monumentos Histórico-Artísticos, publicados en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* y en el del nuestro, que son ejemplo de claridad y concisión.

Esa vocación de don Diego por los estudios de arquitectura la transmitió a muchos de sus discípulos y continuadores. Entre otros, Enrique Marco Dorta, autor del magistral libro *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos*, prologado por nuestro desaparecido académico, y Alfonso E. Pérez Sánchez, quien, con atinadas observaciones, ha estudiado los monumentos valencianos y murcianos; también este último ha escrito la *Historia del Arte*, de editorial Anaya, en colaboración con el profesor José María de Azcárate, así como variados artículos, y ocupado en la dirección de tesis doctorales sobre arquitectura histórica.

Si sumamos a los trabajos citados de don Diego aquellos dedicados a la pintura y otras artes, y añadimos el tiempo consumido en la enseñanza y en la formación de sus continuadores, aparece abrumadora su actividad, que fue incansable a lo largo de su fructífera existencia.

Con estas breves y apresuradas líneas hemos intentado bosquejar la estimable labor realizada en los estudios de arquitectura histórica por don Diego Angulo Iñiguez, cuya vida transcurrió, fundamentalmente, entre el inin-

terrumpido estudio y la formación de sus alumnos, tarea en la que se acreditó como maestro ejemplar.

Humanamente fue un hombre de calidad excepcional, tanto por su exquisito y delicado trato como por la prudencia de sus actuaciones, cualidades todas que deberán servirnos de ejemplo.

Con él perdemos uno de los últimos maestros de nuestro tiempo, un eficiente colaborador de esta Real Academia y un afectuoso amigo.

Que Dios le conceda el descanso merecido.

20 de octubre de 1986.

LUIS CERVERA VERA.



## DON DIEGO ANGULO

EN pocos años la Academia ha tenido que lamentar la pérdida de grandes historiadores del arte. En los últimos tres lustros fallecieron Don Francisco Javier Sánchez Cantón, Don José Camón Aznar, el Marqués de Lozoya, Don Xavier de Salas, Don Enrique Lafuente... y ahora, el 5 de octubre de 1986, hemos asistido con profunda pena al entierro, en Sevilla, de Don Diego Angulo. Su desaparición resulta trascendente porque, entre otras cosas, marca un relevo, un decisivo cambio generacional que se produce cuando muchos de sus discípulos han cruzado ya la cota de los sesenta. Todos estos maestros desaparecidos, con alguna leve excepción, fueron a su vez discípulos directos de otros miembros de esta Casa (Don Elías Tormo, Don Manuel Gómez-Moreno, Don Andrés Ovejero...) que coadyuvaron decisivamente a estructurar, en las primeras décadas de nuestro siglo, la historia del arte español. Cuantos he nombrado enseñaron en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y por haber pertenecido a esta Academia contribuyeron a anudar lazos entre ella y la Universidad.

La muerte de Don Diego Angulo cierra, pues, un ciclo de relevantes maestros e investigadores que enriquecieron, en muy diversas parcelas, el conocimiento de nuestro pasado. Ahora, dentro y fuera de esta Corporación, una serie de discípulos no podremos olvidar la gran lección que nos dejó con su ejemplar magisterio, tanto en el campo de la docencia como en el de la investigación. Ambas cosas se han convertido en un tópico cuando se habla

de la misión de la Universidad, pero me atrevo a afirmar que también tienen profundo sentido en el marco de esta Academia, que nació, a mediados del siglo XVIII, como un centro donde la enseñanza tenía un puesto de honor.

Si quisiésemos trazar un perfil científico y humano de todos estos maestros desaparecidos habría que destacar un hecho. Todos, sin excepción, se distinguieron por su acusada personalidad, mostrando rasgos peculiares en su modo de enfocar la historia del arte. Estoy seguro que en esta Casa, antes de llegar yo a ella, quedará buena memoria de sus intervenciones, que, con frecuencia, no serían coincidentes. Citando sólo a quienes de un modo muy directo me enseñaron en la Facultad de Filosofía y Letras, recordaré, con represada emoción, a los profesores Sánchez Cantón, Camón Aznar y Angulo Iñiguez, dispares entre sí, como dije antes, pero ejemplares como grandes estudiosos de nuestro acervo artístico.

He querido subrayar hasta qué punto la muerte de Don Diego Angulo cierra un capítulo de la historia de nuestra historia del arte; lo que no impide reconocer que lo que han sembrado nuestros maestros ha dado pródigos y generosos frutos: muchos y excelentes discípulos han sabido recoger la antorcha. Don Diego fue probablemente el que de un modo más temprano y más continuo centró su vida en la Universidad, ya que ingresó en ella, como Catedrático de la de Granada, cuando sólo tenía veintidós años, en 1923. Sucedió en ella al profesor Sánchez Cantón, que no llegó a tomar posesión al haber optado por la Subdirección del Museo del Prado. En Granada, Don Diego estuvo tan sólo un curso, trasladándose a Sevilla junto a su maestro Don Francisco Murillo, el creador de un Laboratorio de Arte que fue, a orillas del Guadalquivir, un semillero de grandes profesores. Mas el breve paso por la urbe de la Alhambra resultó fecundo: cuando llegué a ella, casi cuarenta años después, todavía quedaban huellas de los ficheros de diapositivas en gran formato hechas por él y que habían utilizado después Don Antonio Gallego Burín y Don Jesús Bermúdez Pareja. En Granada recogió numerosas notas para una guía de Andalucía (semejante a la de Don Elías Tormo sobre el Levante) que por causas bien ajenas a su voluntad quedó sin concluir. En los últimos años de su vida, Don Diego reemprendió esta

tarea que todos deseamos haya quedado prácticamente rematada para que pueda ver la luz con carácter póstumo. El título de Doctor Honoris Causa que la Universidad de Granada ofreció el pasado mes de marzo al profesor Angulo constituyó un acto de estricta justicia.

Tras la guerra civil se trasladó a Madrid, ocupando la plaza que había dejado Don Elías Tormo al jubilarse. Su actividad docente en la entonces llamada Universidad Central pudo proyectarse hacia una crecidísima nómina de estudiantes que tanto en Institutos como en Facultades de Letras supieron transmitir sus enseñanzas, tanto teóricas como prácticas. Aun aquellos que enfocaron su visión de la historia del arte por otros derroteros, en vertientes de tipo especulativo, habrán de reconocer que sus enseñanzas, realizadas siempre con gran rigor, han sido beneficiosas para su formación.

La actividad docente de Don Diego Angulo tuvo un valioso complemento en las publicaciones que realizó pensando sólo en sus alumnos. La falta de buenos manuales de Historia del Arte le movió a escribir uno que tuvo hace años enorme éxito. Entre las obras de divulgación debe recordarse también su utilísima guía de las salas italianas del Museo del Prado. Sin embargo, este tipo de libros no le impidieron concentrarse en la investigación. Su copiosísima labor ha quedado recogida en diversas revistas científicas, pero muy especialmente en "Archivo Español de Arte" y en trabajos que abarcaron diversos géneros, aunque predominan los dedicados a la pintura española del Renacimiento y del Barroco. De su pluma salieron monografías hechas con apretado sentido crítico, como las dedicadas a Alejo Fernández, Juan de Borgoña, Pedro de Campaña, Antolínez, Francisco Rizi, etc. Pero en este campo nada resulta comparable al estudio que dedicó a Murillo, editado en tres gruesos volúmenes. Aparecieron en 1981, sirviendo de umbral a las conmemoraciones centenarias a la muerte del artista. Fue lo mejor que pudo hacerse para celebrar su memoria, sirviendo además esta obra y su consejo personal para preparar la gran exposición monográfica que tuvo como escenario el Prado y la Royal Academy de Londres. En este libro se puso a prueba el sentido crítico de Don Diego para diferenciar las obras originales, las de taller o las que sólo merecían el calificativo de co-

pías. Y, por encima de todo, consiguió restablecer el prestigio del pintor sevillano que había quedado malparado en nuestro siglo después de la fama, quizás desmedida, que había tenido en el XIX.

Los estudios sobre nuestra pintura fueron realizados siempre con profundo amor, teniendo en cuenta factores estilísticos e iconográficos. Hemos de recordar que supo profundizar en un campo tan olvidado como el de la iconología profana. Trascendentales fueron los estudios sobre los temas mitológicos y modélico el análisis que nos dejó de un cuadro como "Las Hilanderas", de Velázquez, identificado como la fábula de Palas y Aragne. No olvidemos tampoco las rebuscas que hizo en el mundo de los grabados para descubrir las fuentes de la composición de lienzos famosos de Velázquez, o cómo llamó la atención sobre las influencias que, en el modo de componer el gran genio sevillano, ejercieron Miguel Angel, Tintoretto, El Greco y otros artistas. Granado fruto de sus estudios sobre pintura española fueron dos volúmenes de "Ars Hispaniae", dedicados a los siglos XVI y XVII, y los tomos sobre la pintura toledana y madrileña del siglo XVII, con documentación casi exhaustiva, que han empezado a ver la luz y fueron escritos en colaboración con su discípulo, el hoy Director del Museo del Prado, Don Alfonso Pérez Sánchez.

Para no resultar prolijo terminaré este recuerdo de los estudios realizados por el profesor Angulo aludiendo al que le exigió un esfuerzo extraordinario. Me refiero a la primera "Historia del Arte Hispanoamericano" de alto nivel que conocemos. Me consta que no se sintió, al principio, especialmente atraído por la empresa, pero la llevó adelante por considerar la necesidad de contribuir al conocimiento de la obra de España al otro lado del Atlántico. Los capítulos que nos ha dejado sobre el arte en Méjico, América Central y otros países siguen siendo todavía modelo de concisión y de profundidad.

No se puede pasar por alto la devoción de Don Diego Angulo por el Museo del Prado. Al estudio de sus fondos dedicó muchas horas de su vida, incluso realizando tareas ajenas a su especialidad, como la que, por sentido del deber, le llevó a preparar el magnífico Catálogo de las alhajas del Te-

soro del Delfín. Fue Director de nuestra primera pinacoteca al cesar, por motivos de edad y de salud, el profesor Sánchez Cantón. De todos es sabido el empeño que puso potenciando las actividades culturales, instalando algunas salas nuevas y haciendo frente a problemas de personal que, al carecer de un indispensable respaldo por parte de la administración, le llevaron a dimitir. La pérdida de autonomía agravó los problemas del Museo, que hubo de afrontar primero Don Xavier de Salas y luego quienes le sucedimos. Confío que ahora, con un Patronato responsable en el sentido literal de la palabra, las cosas irán mejor.

En otros campos de nuestra vida cultural resultó fecunda la labor de Don Diego Angulo. Lo fue, y mucho, al frente del Instituto Diego Velázquez. Como Presidente del Patronato del Instituto de Valencia de Don Juan mostró, hasta los últimos momentos de su vida, una gran preocupación por este centro que custodia una colección única en el campo de las artes suntuarias. Y no hay que olvidar, finalmente, el destacado papel desarrollado en dos Academias. Ha sido Director de la de la Historia hasta el momento mismo de su muerte. Es competencia de nuestro Secretario recordar la labor que llevó a cabo en la de Bellas Artes de San Fernando. Sólo quiero señalar cómo fue decisiva su intervención para que se inventariasen y estudiasen sus fondos pictóricos y los dibujos, aunque ahora, por fortuna, nuestro Conservador, Don José María de Azcárate, esté dando cima con su equipo a esta trascendental tarea de catalogación que complementa la ingente de la instalación del Museo.

Sin proponérmelo me he extendido mucho más de lo necesario en un acto como éste. La personalidad de Don Diego Angulo es de sobra conocida y valorada por los miembros de esta Academia. Pero yo, como modesto discípulo suyo, no podía dejar de recordar algunas facetas de su obra que deberían completarse aludiendo a vertientes menos divulgadas de su talante humano, abierto a los afectos en profundidad. Que su ejemplo nos acompañe siempre.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE.



## HOMENAJE A DON DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

**E**L tratar de evocar y exaltar el historial de Don Diego Angulo en lo referente a las Bellas Artes pudiera decirse que está fuera de lugar, porque su figura ha sido en todo momento reflejo de cuanto de modélico pudiera ofrecerse en este campo. Creo que es el momento sencillamente de prestar homenaje, de agradecer.

Gracias le sean rendidas porque en él se ha hecho cuerpo un valor nacional e internacional. Cuando por lo común la visión del español es de puertas para adentro, él ha salido con méritos sobrados a ganarse notoriedad más allá de las fronteras. El ha sido fiel a nuestra obra americana. No se contentó con su querida patria encerrada en la Península. Su naturaleza andaluza, su inicial formación sevillana, le prepararon para la empresa ultramarina. Sumó su talento y esfuerzo a la de los historiadores para ofrecernos otra historia referida a las Bellas Artes. Los documentos y planos del archivo de la Casa de Contratación le crearon una irresistible tentación, que él satisfizo con generosidad y altura científica.

Nadie que se precie de sincero ha quedado ajeno al magisterio de Diego Angulo. Porque éste puede empezar en las aulas, en la dirección de la tesis doctoral, en la misma colaboración, pero en todo momento puede ejercerse a través de lo mucho que ha impulsado y escrito. Que lo diga, sin más, la necesaria consulta a la bibliografía del arte español. Desde esa atalaya que fue el Instituto Diego Velázquez, y a través de las páginas de *Archivo Español de Arte*, esa serie bibliográfica con relación de contenido ha sido la guía permanente de muchos estudiosos, es decir, de todos nosotros. No se ha limitado a investigar para él, sino que ha promovido la investigación de los demás. También le debemos la creación de la biblioteca del indicado Instituto, hoy la más completa que haya en España, adonde tenemos una cita

permanente para extraer información bibliográfica para nuestros trabajos. Este aspecto de facilitar la tarea de los demás ha producido un efecto multiplicador difícil de mensurar. Pero éste es el talante de quien posee un interés por la colectividad, el de elevar el nivel de la investigación de la historia del arte en España.

Pero su perspectiva lanzada hacia el futuro se prueba de muchas maneras. Aquel madrugador artículo de 1947 en que se ofrecía de "Las Hilanderas" una nueva visión, supone la consagración de España al método iconológico, hoy tan de moda.

La valoración de artistas y modalidades artísticas se ha ofrecido en una serie a la que se ha invitado a especialistas de todos los rangos. En monografías de fácil acceso económico han ido conociéndose aspectos señeros del arte español.

Figuras hoy destacadas de la historia del arte español han visto dirigidas sus tesis doctorales por el profesor Angulo. Títulos renovadores que se refieren a aspectos muy diversos del arte español, aunque con predilección hacia la pintura. Pero España tenía una misión especial en este campo. Tras la desaparición del profesor Post, Diego Angulo concibió continuar la tarea, aunque con una perspectiva diferente, cual era el catálogo de las obras. Así han salido volúmenes consagrados a las escuelas de Madrid, Toledo y Sevilla, y esperan su turno otras series del mismo cuño.

Pero, con todo, Diego Angulo es para todos nosotros un modelo humano de investigador, generoso y sin prejuicios, que conoce la medida de cada cual y la extrae su valor; es un científico que dignifica a la nación, respetado en el más alto nivel; un talento que contradice a la vulgar imagen que se tiene del investigador español más allá de nuestros límites; un maestro de todos. Y un hombre ecuánime que ha sabido respetar y exaltar a quien le ofrecía mercancía sana. A este homenaje de la colectividad, el que os habla quiere ofrecer el suyo propio, porque recibió de Don Diego Angulo ayuda en los años difíciles de preparación, el respaldo en el momento del lanzamiento al profesorado y el calor en el desarrollo de los trabajos que ha realizado.

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ.

CONMEMORACION DE LOS CENTENARIOS DE OSCAR ESPLA,  
JULIO GOMEZ Y JESUS GURIDI

POR

ANTONIO FERNANDEZ CID



**S**EÑORES Académicos, Señoras y Señores:

Entre las efemérides musicales de 1986 ocupan lugar de sumo relieve las conmemorativas del centenario de los nacimientos de tres músicos españoles, Oscar Esplá, Julio Gómez y Jesús Guridi, que pertenecieron a esta Real Academia. No podía faltar nuestro especialísimo recuerdo a tan admirados e insignes artistas, materializado en un acto en el que dos prestigiosos intérpretes brindarán algunas páginas debidas a la inspiración de aquellos cuya evocación tengo el altísimo honor de que me haya sido confiada, cuando tantos calificados compañeros, y modo especial quienes integran la Sección de Música, podrían haberlas trazado con muchos mayores méritos y conocimiento, que no calor y voluntad de acierto. Gracias, pues, de corazón a todos ellos, a la soprano Ana Higuera, de arte exquisito, y su magistral colaborador Félix Lavilla. En cada caso intentaré semblanzas breves, siempre atenido a la servidumbre forzosa de un tiempo no elástico, seguidas por los ejemplos seleccionados.

Con criterio de ordenación alfabética, iniciamos el camino por la figura eminente y querida de

OSCAR ESPLA

Nada mejor que recoger unas palabras entre las, tan fervorosas, pronunciadas por nuestro inolvidable Regino Sainz de la Maza en la sesión necrológica que se celebró en memoria del maestro alicantino: "Creía en el poder mágico, misterioso de la música, confidente inseparable de las alegrías

y el dolor del hombre; también como medio de evocación de paisajes y tierras; en su capacidad para expresar lo inefable: los horizontes del alma.”

Muchos años a la cabeza del escalafón de compositores nacionales, Oscar Esplá cubrió con su obra y ejemplo tres cuartas partes de nuestro siglo: había nacido el 5 de agosto de 1886 y la muerte le sobrevino, casi nonagenario, el 6 de enero de 1976. Con el paréntesis de los años inmediatos a la conclusión de nuestra guerra, volvió a España después del voluntario exilio y recobró el puesto que ya hizo de él figura central en el bloque de músicos tan activos en la etapa republicana. Tuvo el general reconocimiento de su jerarquía, conquistada en el mundo sin fronteras del arte y subrayada en su patria chica, en la tierra alicantina, tierra de nacimiento, manantial inspirador, lugar entrañable para el reposo, en el que dio nombre a una calle y un premio que ostenta el suyo y punto en el que fue enterrado, no sin que sus restos recibiesen el homenaje de su pueblo en la capilla ardiente instalada en el Instituto Musical que también se engalana con la etiqueta “Oscar Esplá”. En nuestras actas hay testimonio de todo ello, narrado por un testigo directo de la ceremonia en la Basílica de la Santa Faz: el también tristemente desaparecido Enrique Pérez Comendador.

Magro, vivaz, nervioso, un poco, en lo físico, Don Quijote con gafas, exigente con los demás, como lo era consigo mismo, Esplá se nos aparecía con la estampa de continuador de las tendencias de universalizar la música española con punto de partida en Albéniz y Granados, alta representación en Falla y en cuantos cultivaban una escritura limpia de concesiones a lo fácil. Fue siempre fiel a sus principios de artista con criterios y bases firmes, inconformista, rebelde a posiciones fósiles, pero enemigo rabioso, por convicción irreductible, de la técnica serial y la creación dodecafónica.

Cuando el 4 de mayo de 1955, contestado por S. A. R. el Infante Don José Eugenio de Baviera y Borbón —al que cariñosamente designábamos como el Infante de los músicos—, leyó el maestro su discurso de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes, “Función Musical y Música Contemporánea”, bien puede asegurarse que ofreció una magnífica lección que patentizaba su jerarquía formativa, su cultura y personalidad. (Recuerdo —per-

mitidme la escapada al reino de la anécdota, porque es también aleccionadora, sobre las características salidas del hombre, tan seguro de sus ideas artísticas—, recuerdo, digo, la cáustica respuesta cuando una oyente que se acercó a él en solicitud del autógrafo en el ejemplar del discurso escuchado tuvo la peregrina ocurrencia de abordarle: “Enhorabuena, maestro, pero yo no puedo estar de acuerdo con lo que dice sobre...” “¡Y a mí qué me importa, hijita!”, cortó radical.)

De una base cultural amplísima, las carreras de Filosofía y Letras e Ingeniería Industrial se unieron a la sólida formación de músico, para quien ya en 1911 un Premio Internacional de Viena fue anuncio de las fronteras abiertas a su obra y del reconocimiento a la figura que se afirma en largas permanencias en Francia, Italia, Bélgica y Alemania, con estudios realizados de manos tan prestigiosas como las de Camille Saint Saens o Max Reger.

Un tiempo Catedrático por oposición del Real Conservatorio madrileño y Presidente de la Junta Nacional de Música, Director del Laboratorio Musical Científico de Bruselas, encargado por la UNESCO de redactar las bases para la adopción de un diapasón universal, designado por el Instituto de Francia para ocupar la vacante producida por la muerte de Arthur Honegger, Presidente de la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.), miembro del Consejo Internacional de la UNESCO, cabe decir que Oscar Esplá fue, incluso en vida, figura de relieve en la historia del arte español.

En su obra nos capta el léxico no agresivo, con lógica en la disonancia y riqueza en la invención melódico-armónica. También con ternura, porque en el compositor, como en el hombre, cierta adustez y sequedad de apariencia encierra un corazón de muchos quilates y una ausencia de alardes vanguardistas no disimula esa valentía que sirve para ofrecer en el exterior una imagen muy lejos de la tradicional del andalucismo... ¡y olé!

Adolfo Salazar subrayó un día su propósito de “universalizar los elementos esencialmente musicales sobre los que se apoya el canto popular y de los que depende su calidad intrínseca, basándose en ello para construir un arte general”. Se ha dicho: “Fue para el ‘folklore’ levantino lo que Falla para el andaluz.” Puede no ser del todo exacta la relación. Falla tuvo un

poder mágico para proyectar en formas la esencia del canto; él creó una música propia en la que el contacto con el clima levantino, el Mediterráneo azul, el paisaje familiar habían de reflejarse a la fuerza. Y ello desde su trabajo impresionante para restaurar de forma ejemplar “El misterio de Elche”, nuestra hermosísima joya del siglo XIII, hasta los propios pentagramas: desde “El sueño de Eros”, el “Poema de niños” de los tiempos iniciales, a las producciones últimas.

En todo, incluso por quienes se hallen lejos de admirar como ideal su estética, se ha de reconocer el pulso, dominio, seguridad, firmeza de criterio.

Si un día Florent Smith acuñó la frase, tantas veces citada, “inventó el canto levantino”, el propio Esplá reconocía que un examen de la materia musical brindada por su región de origen le lleva a la convicción de que ha de sostenerse en una sección armónica particular para lo que idea una escala muy personal, plena de originalidad y fuente de muchas de sus obras.

No hay prejuicios nacionalistas. Su lenguaje es el de un músico español, porque español es el autor, sin busca de tipismos forzados ni alusiones populares básicas, siempre con respeto a la tradición, conocimiento profundo de los principios formales, pero con audacia innovadora de espíritu. Así en toda su producción: desde “El contrabandista”, el “ballet”, que, estrenado en París, retira para su revisión, hasta “El pirata cautivo”, ópera breve de sus tiempos últimos, tan calurosamente acogida en el Teatro de la Zarzuela. Delicadeza también desde un piano sugerente, muy bien estudiado por Antonio Iglesias y en el que no faltan lirismos románticos, como en la “Sonata española”, compuesta en memoria de Federicho Chopin.

Y en las canciones. Tres de ellas servirán aquí el mejor reflejo del maestro: una muy bonita, “Cantiga”, de sabor pretérito y armonización muy personal, de posible utilización gracias al manuscrito facilitado por su hija Amparo; el delicioso “Pregón”, que figura en el ciclo cumbre, esas “Canciones playeras”, que parten de los sugerentes versos de Alberti; la “Mediterránea”, de “Lírica española”, una de las impresiones musicales sobre cadencias populares, que nos capta por su graciosa viveza de espíritu. (Per-

mitidme que sume la cita de la, sobre texto de Curros Enríquez, que engalana el álbum de las a mí dedicadas.)

Todo ello exponente del rango y jerarquía que culminan en el Esplá orquestal con los poemas de arranque, ya citados, su “Don Quijote velando armas”, su tan predilecta, profunda y elaborada “Sonata del Sur” y las dos tan distintas muestras en el tiempo, que no en el espíritu, “Nochebuena del Diablo” y la “Sinfonía Aitana”, con una introducción muy inspirada; en ambos casos reflejo del levantínismo básico.

Eso, las deliciosas ilustraciones para un cuento escénico, “La pájara pinta”, la producción entera, bien seguros de que el músico no cede en su ambición de altura.

En estos momentos yo me traslado a una fecha ya muy lejana, cuando en ocasión de su retorno a España, ofreció la Orquesta Nacional en el Palacio de la Música su “Nochebuena del Diablo” y pudo comprobar la reacción entusiasta del público ante esos pentagramas frescos como cuando habían sido escritos tanto tiempo atrás. Sus ojos se humedecieron y las gafas iniciaron ese peculiar balanceo en el caballete de la nariz, demostrativo de una emoción que quiere y no puede ocultarse; tampoco el balbuceo —él, tan firme de expresión—, reflejo de una ternura ante cuya evocación cesan mis palabras para que campee sin tardanza la verdad de su arte.

## JULIO GOMEZ

Me corresponde ahora trazar en unos minutos, sin duda escasos para tan rica personalidad, la semblanza de Julio Gómez. “Refinado humanista y músico”, en la justa síntesis de Monseñor Federico Sopena, figura muchos años activa en el acontecer artístico español, su vida se extendió entre el 20 de diciembre de 1886 y el 22 de octubre de 1973. No dudo al afirmar que con Julio Gómez se ha cometido pecado por injusto abandono de una obra bien merecedora de figurar en el repertorio, como lo es su autor de mostrarse como ejemplo de plural y fecunda labor en nuestro paisaje.

Madrileño de raza y por nacimiento, músico también por el origen, hijo

y nieto de quienes lo fueron distinguidos —las primeras lecciones las recibió de su padre, discípulo de Arrieta—, Julio Gómez, mondo el cráneo enmarcado en plata, un punto engolada y campanuda la voz, se nos aparece dentro del escaso número de los filarmónicos no ceñidos a su arte, de las personas cultas, compositor, musicólogo y universitario, como puntualiza Juana Espinós Orlando en un documentado y notable estudio, con la carrera de Filosofía y Letras, oposiciones por las que ingresa en el Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y en uno y otro caso con una orientación, una inclinación irreprimible al arte: tesis doctoral sobre “Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español, visto en la vida del último tonadillero”; ingreso, después del destino en Toledo, en la Biblioteca Nacional, para hacerse cargo de la Sección de Música, y pronto, en 1915 y hasta su jubilación, Bibliotecario del Real Conservatorio de Música, en el que alcanzó en 1951 la Cátedra de Composición. Y es bien justo recordar que en este cometido Julio Gómez puso especialísimo empeño, él, que fue alumno de los ilustres Fontanilla y Emilio Serrano, en que los suyos mostrasen las tareas realizadas en conciertos públicos. A ese respecto puedo testimoniar su entusiasmo ilusionado, mayor aún, en el reflejo exterior, al que advertíamos cuando sus obras propias recibían el premio del general aplauso.

Julio Gómez ejerció como crítico personal y agudo en “La Jornada”, “La Tribuna”, “El Liberal” y en “Harmonía” y mostró en los trabajos sus características de hombre culto, amigo del orden, con gran sentido del humor —era conversador amenísimo, con gotas de ironía y mordacidad, que matizaban el carácter abierto y bondadoso— y enorme capacidad para la polémica. Pienso en que Carlos Gómez Amat, el quinto de sus hijos, y querido compañero nuestro en las tareas críticas, heredó calidades y peculiarismos del maestro. Sobre la actividad de la que hablamos, José Subirá, el admirable musicólogo que respondió a su discurso de ingreso en esta Academia y al que me cupo el honor altísimo de sustituir cuando su ejemplar y dilatada vida llegó a su término, formuló el más certero juicio: “sus trabajos de crítico rezumaban el profundo conocimiento de la materia y el sagaz espíritu irónico de su autor; la opinión atinada y la galanura literaria”.

Fue Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando para ocupar la vacante causada por el fallecimiento de Don Benito García de la Parra. Su discurso, el 17 de junio de 1956, versó en torno a “Los problemas de la ópera española” y fueron muchas sus brillantes participaciones en los trabajos corporativos.

Cosechó, en fin, multitud de premios, entre ellos en los Concursos Nacionales de 1911, 1912 y 1935, y los del Ministerio de Educación de 1940 y 1946. Todo ello no es sino el entorno, el subrayado justo de su condición de compositor en permanente lucha por una música nacional libre y espontánea y por el drama lírico español en nuestra lengua.

Cabría decir que su mayor triunfo se registró con el estreno, en clima de apoteosis, de la “Suite en la”, presentada en 1917 por el maestro don Bartolomé Pérez Casas al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid en oportunidad en la que el público exigió la repetición de algunos fragmentos. La obra consiguió, a partir de entonces, una popularidad grande, sobre todo por su transcripción para banda, vehículo muy querido por Don Julio, que fue su defensor a ultranza, sin bobaliconas actitudes y primacías, pero con la seguridad de los grandes servicios que realizan, sobre todo en medios donde la orquesta no es posible.

El catálogo, en contra de lo que pudiese pensarse por el silencio que se cierne en torno a la mayoría de los frutos que lo integran, es muy amplio: de unas cincuenta partituras. Recordemos, junto a la obra citada, otras orquestales: “Balada”, “Egloga”, sobre todo el sugerente poema sinfónico “Maese Pérez, el organista”, sobre la leyenda de Bécquer. También la importante contribución al repertorio de piano con orquesta: el “Concierto lírico”, obras de piano, para piano y violín, de cámara: el atrayente “Cuartetino”, sobre una danza popular montañesa, y la, para muchos, composición de más altura y calidad, el “Cuarteto plateresco”, digno de figurar entre los frutos españoles más representativos del género.

Canciones, también. Muy aptas para la sensibilidad de quien, como Julio Gómez, confiesa en carta amical: “Ya sabes mi antigua enemiga por la divagación y el chorro libre.” No puedo olvidar “Tecelana”, que tan genero-

samente me dedicó. Dentro de unos minutos Ana Higuera y Félix Lavilla ofrecerán tres muestras: “El descanso”, último de los “Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou” en el orden establecido por el autor, página lenta, cuidada en el matiz; “La siesta”, segunda melodía de un grupo de tres, con poesía de Zorrilla, muy plácida y romántica, de piano imitativo y de característico “ritornello”, y el “Villancico” de “Siete canciones populares”, con el encanto que deriva tal condición y el peculiar ritmo de seis por ocho... y con una pintoresca anécdota, que viene a demostrar cómo la censura, salvo excepciones que confirman la regla, es siempre nefasta: en tiempos de la República se editaron cinco de las siete canciones, pero no dos de ellas... porque eran de carácter religioso. Por tal motivo no se imprimió entonces el “Villancico” que oiremos hoy. “¡Cosas veredes...!”

¿Y el teatro lírico? Cedo mi voz, mejor aún, pongo mi voz al servicio de una manifestación de Julio Gómez: “Los compositores de mi generación fuimos educados musicalmente en el paraíso del Real donde toda incomodidad tenía su asiento, pero donde aprendimos el valor de las obras más excelsas de la música dramática.” Si recordamos que afirmaba: “la melodía es la real y verdadera esencia de la música”, ha de pensarse en que fue una de las víctimas de la inocultable crisis lírica, porque no se explicaría de otra forma la escasísima aportación posterior —sólo “El Pilar de la Victoria”, con texto de Manuel Machado, se estrenó en Zaragoza, ya en 1944— a una breve muestra, llena de encanto, sabor castizo y fuerza comunicativa como “El pelele”, tonadilla en la que unió su nombre al de Cipriano Rivas Cherif. Sin olvidar que dejó una ópera inédita, compuesta en el 56, “Mar de invierno”.

Julio Gómez se nos presenta, en una visión global, como alguien que conoce a fondo su oficio, domina los medios expresivos y no desdeña jamás la condición melódica, porque piensa que ahí está la base, junto con el orden y el respeto formales, de la buena factura y viabilidad de una obra musical. Por algo se dijo de él: “Es melodista, sin preocuparle las fórmulas abstractas. En su música ve un fin; de ninguna manera un pretexto para ofrecer simples juegos sonoros.” ¡Cuántas veces le vi despreciar pretendidos

modernismos porque, decía, al cabo de los años estaba ya de vuelta de alardes y falsas apoyaturas en el exceso!

Artista responsable, de cuya cátedra salieron músicos tan calificados como Carmelo Bernaola, Antón García Abril, José Peris, Moreno Buendía, Miguel Alonso, Manuel Angulo, García Asensio y tantos otros, nada mejor para cerrar esta semblanza que sus propias declaraciones cuando ingresó en esta Real Academia: “Soy por mi nacimiento, por irresistible vocación e inclinación de mi gusto, un compositor del siglo XIX. Por eso me siento, en cierto modo, solidario de los más grandes compositores que ha habido en el mundo, aunque mis obras no hayan sobrepasado límites de honrada mediocridad.” Todo muy justo, menos la última palabra, ya que cualquier fruto de Julio Gómez es mucho más: es la digna consecuencia de una creación artística realizada con rigor y con amor, al tiempo. Dos fórmulas que, unidas, siempre dan los mejores, los más positivos resultados.

## JESUS GURIDI

Este verano tuve la gran satisfacción de que Arturo Reverter, entonces director de Radio 2, me confiase un ciclo —a lo largo de ocho sábados, otras tantas horas de emisión— dedicado a Jesús Guridi: al hombre y al músico. Admirador muy sincero de la persona, que me honró con su amistad y la obra, que estimo capital en el paisaje español, nada podía ilusionarme más. Las condiciones ahora son bien distintas. El tiempo es tirano inexorable que impone límites a los que he de ceñirme.

Vitoria, lugar de nacimiento, San Sebastián, Bilbao y Madrid, escenarios de tantas singladuras, se disputan con apasionado celo y razones de peso la primacía en el recuerdo y el culto a ese gran artista cuyo centenario conmemoramos —nació el 25 de septiembre de 1886— y que para muchos conserva la fuerza que surge del conocimiento directo y la apreciación constante de sus calidades humano-musicales, que tan brillantes glosadores encuentran en Don Pablo Bilbao y Monseñor Federico Sopena, unidos por el

curso de sus formaciones sacerdotales en el Seminario de la capital alavesa y amigos entrañables del artista.

Con antecedentes familiares que parten de su bisabuelo, Nicolás Ledesma, como él compositor y organista, sus primeros pinitos musicales surgieron en el “cuartito” famoso de la Filarmónica bilbaína, el de los Cortázar, los Arisqueta, ante los que mostraba sus pequeños trozos musicales, sus “cosas”. Con un premio en los juegos florales de 1902, un decisivo traslado a París dos años más tarde —conocimiento de Usandizaga, estudios en la Schola con Vincent d’Indy, familiaridad con el impresionismo, profundos ecos wagnerianos—, ya en 1907 la Sociedad Filarmónica de Bilbao le brinda un programa, se convierte en organista de la Basílica de Santiago, como, andando el tiempo, lo será en el templo madrileño de San Manuel y San Benito, y director de la Sociedad Coral de la capital bilbaína, y, con la tradición gratísima de unos activos veranos en San Sebastián, Guridi acaba por instalarse definitivamente en Madrid, en donde alcanza una Cátedra, la dirección del Conservatorio, un sillón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, puestos directivos en la Sociedad de Autores y, lo que es mejor, el reconocimiento general.

En nuestra Academia ingresó el 9 de junio de 1947 para ocupar la vacante de Joaquín Larregla, y su discurso, “El canto popular como materia de composición musical”, fue contestado por Pedro Muguruza.

Hombre de mediana estatura, fiel al lazo y los ternos grises, moderado hasta en el tono de una voz de timbre baritonal, disimulaba su talla de gran artista con aspecto y hechos de honrado padre de familia, lejos de la bohemia. En su casa de la calle de Sagasta le sorprendió la muerte cuando trabajaba en su piano de creador.

Guridi tuvo una extrema cortesía, un gran respeto a los demás, un afán de conocerlo todo —“No sé... Me he quedado viejo... Soy de otra época...”, decía después de un estreno ateneísta de vanguardia—, una profunda religiosidad...

Músico por encima de todo, con un eclecticismo creador sencillamente excepcional, yo evoco a Jesús Guridi ingenuamente gozoso ante cualquier éxito ajeno, él que alcanzó tantos. Recuerdo como anécdota bien simpática



EXCMO. SR. D. OSCAR ESPLÁ.



EXCMO. SR. D. JULIO GÓMEZ.



EXCMO. SR. D. JESÚS GURIDI.

# *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

*tiene el honor de invitarle al acto conmemorativo de los Centenarios de tres insignes músicos, Excmos. Sres. D. Oscar Esplá, D. Julio Gómez y D. Jesús Guridi, pertenecientes a esta Corporación, que se celebrará el lunes día 17 de noviembre de 1986, a las ocho de la tarde, en el Salón de Actos (Alcalá, 13) y cuyo programa figura al dorso.*

## **PROGRAMA**

*Oscar Esplá*  
Cantiga.  
Pregón (De las "Canciones playeras").  
Mediterránea. (De "Lírica española").

*Julio Gómez*  
La siesta.  
Descanso. (De los "Poemas líricos").  
Villancico. (De "Siete canciones infantiles").

*Jesús Guridi*  
Mañanita de San Juan. (De "Seis canciones castellanas").  
Como quieres que adivine. (De "Seis canciones castellanas").  
Melodía de las flores. (De "Mirentxu").

*Soprano, Ana Higuera.*

*Pianista, Félix Lavilla.*

Las evocaciones serán trazadas por el Académico de Número  
*Excmo. Sr. Don Antonio Fernández-Cid.*

algo que presencié. Dirigía Ataúlfo Argenta a su Orquesta Nacional en el Palacio de la Música. Poco antes de empezar el concierto subió, por los intrincados laberintos tras la escena, el compositor para saludarle. Entonces, con voz un punto apagada y balbuceante, apuntó: “Argenta..., por si usted me necesita, estoy en la fila 7, número 4...” Ni que decir tiene que Ataúlfo, cuando explotó la ovación que subrayaba el fin de la obra, supo realizar bien la que podríamos llamar “pantomima de la descubierta” hasta encontrar —¡qué asombrosa casualidad!— en la fila 7, número 4, al feliz padre de la criatura.

En líneas generales cabría decir que Guridi se vio fuertemente impulsado en muchas ocasiones por la inagotable cantera popular vasca y que muchas de sus obras lo reflejan, ya de manera consciente, con apoyo en temas “folklóricos”, ya en el espíritu que latía en los suyos propios, sin perjuicio de ampliar el radio de acción: tal en “Todol’os días”, la canción galaica que me dedicó, tal en las “Seis canciones castellanas”, ciclo antológico. De él han elegido Ana y Félix dos bellísimas páginas: “Cómo quieres que adivine”, deliciosa en la melodía, el tratamiento rítmico, la unidad reafirmada en la frase que da título a la canción, su principio y fin; “Mañanita de San Juan”, poética, ensoñada, con un período central un punto más vivo y un piano sutilísimo.

Para completar el mensaje, ¿qué mejor que la “Melodía de las flores”, de “Mirentxu”, canción más que aria, en la que el entonces joven músico se encandila con sus juegos tonales?

Pero sigamos con el repaso a la obra. Guridi muestra muchas veces un gran respeto a la forma. Cultiva la música de cámara, de la que son expone sus dos cuartetos, y hasta la sinfónica, con su “Sinfonía Pirenaica” (una “Alpina” de andar por casa, oí decir en cierta ocasión); sus poemas, “Una aventura de Don Quijote” en cabeza, la “Fantasía de Walt Disney”, primer premio “Oscar Esplá”. En cualquier caso, la palma del acierto y la sostenida predilección de intérpretes y público se la llevan sus “Diez melodías vascas”, magistral lección de un espíritu capaz de una labor selectiva exquisita y una instrumentación magnífica. ¿Quién no ha sentido una particular vibración emocional con la segunda “Amorosa”? Me atrevo a decir

que sólo el “Concierto de Aranjuez”, de nuestro admirado Joaquín Rodrigo, ha superado en la posguerra la popularidad de esta partitura guridiana.

El órgano también, que no en balde es el instrumento que domina y conoce mejor, con obras como el “Tríptico del Buen Pastor”, digna de la pervivencia. Y diversos vehículos y estilos, con predilección por los coros a los que lega obras como los “Cuadros populares vascos”, y el conmovedor ciclo “Así cantan los niños”, en el que se mezclan las alegrías de los juegos, el grave “intermezzo” del entierro del compañero y el retorno al optimismo, ya con un soplo de melancolía.

Queda, con todo, lo más representativo, porque Guridi fue de manera fundamental un extraordinario músico de teatro. En un país como el nuestro, en el que después de las etapas gloriosas y fecundas en las que imperó la zarzuela comenzó el declinar del lirismo en razón, sobre todo, de problemas de signo material; cuando en los teatros del Liceo y el Real lo difícil era el estreno de obras españolas, convertidos por la fuerza de la demanda del público y la necesidad de sostener presupuestos, en feudos de Italia con gotas de la creación wagneriana, Jesús Guridi tiene la valentía de iniciar el camino con una “égloga” exquisita, “Mirentxu”, para, unos años más tarde, en 1920, ofrecer su fruto más ambicioso, “Amaya”, libro de José María Arroitia Jáuregui, sobre la obra de Francisco Navarro Villoslada. El influjo de la región es evidente. Lo resulta en gran medida el conocimiento y ejemplo de los dramas líricos wagnerianos. El tratamiento orquestal, el de los coros, tiene la máxima altura, y Guridi, todavía muy joven, se nos ofrece —malogrado Usandizaga por la muerte prematura, que privó a España de un compositor genial— como el lírico más dotado para la ópera.

No podrá seguir el camino. Todavía resulta un poco esperanzador, aunque ya sin el esplendor de antaño, el paisaje de la zarzuela. Guridi se orienta hacia él y lo anima con su título más popular, más brillante y redondo: “El caserío”, de mano de la pareja de libretistas más famosa, la integrada por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Estamos en 1926. Dos años más tarde, otra obra de gran calidad, “La meiga”. Y andando el tiempo, algunas otras, como “Mari Eli”, “Mandolinata”, el retablo “Peñamariana”, hasta desembocar en la comedia musical “La condesa de la aguja y el

dedal” y en partituras cinematográficas, víctima Guridi, como tantos otros, de imperiosas necesidades para subsistir, pero siempre con la calidad consustancial, permanente virtud en su tarea.

Recuerdo los versos de la canción que me dedicó sobre un poema de Ramón Cabanillas: “Todol’os días gañar o pan / todol’os días unha oración / todol’os días un novo afán / todol’os días unha canción”. En el momento de su muerte, el 7 de abril de 1961, buscaba, improvisaba en el piano hogareño con un nuevo afán, en conquista del pan de los suyos, sí, pero también porque su mejor oración fue su música.

Y nada más. Hasta aquí llegaron mis palabras, reflejo de unos recuerdos que el tiempo afirma. Será la música de Jesús Guridi quien ponga el debido broche a una sesión en la que, por encima de todo, campea el deseo de rendir el testimonio de nuestros invariables sentimientos de admiración y gratitud a la memoria de tres grandes artistas que fueron gala de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



PRESENTACION

POR

LUIS GARCIA-OCHOA

DE LA EXPOSICION

“LA REAL CALCOGRAFIA EN LA EPOCA DE GOYA”

EN EL CLUB URBIS DE MADRID

EL DIA 7 DE OCTUBRE DE 1986



LA Calcografía Nacional, por gentileza de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presenta hoy en la sala de exposiciones del Club Urbis una serie de grabados bajo el título “La Real Calcografía en la época de Goya”, serie constituida por una importante sección de sus fondos.

La Calcografía Nacional ostenta en su centro el nombre de Francisco de Goya: el artista fundamental de su época. Ya Lafuente Ferrari precisó cómo Goya “no solamente iba a abrir de par en par las puertas del Romanticismo, como se ha dicho tantas veces, sino de todo el arte moderno”. Efectivamente, desde los días del Impresionismo han sido muchos los logros artísticos que han asumido la formidable propuesta plástica goyesca. Es cierto que inmediatamente a su desaparición Goya no fue aceptado en toda su plenitud, produciéndose con posterioridad su total beneplácito. Su genio de pintor se proyectará también de manera decisiva sobre la obra gráfica por medio de diversas manifestaciones: aguafuertes, aguatintas y litografías; con él se engrandecerá el grabado español, adquiriendo rango universal.

El grabado en Occidente —en Oriente se practicó desde tiempo inmemorial— se desarrolla paralelamente a la imprenta. Ambos inventos, al tiempo de instaurar una nueva era del pensamiento humano, van a democratizar la cultura y, por tanto, el arte. Refiriéndonos en particular al grabado de reproducción —del que tan espléndidas muestras tenemos en esta exposición—, sabemos de su contribución al conocimiento y difusión de la gran pintura, mientras el grabado de creación pondrá en las manos de los artistas los instrumentos adecuados para la expansión de un nuevo arte de innu-

merables posibilidades. También en el campo creativo podemos observar en esta muestra obras paradigmáticas.

Ante nosotros tenemos las realizaciones de algunos de los mejores burilistas que, dominadores del oficio, consagraron su vida al sutilísimo arte del grabado, pero debemos confesar que no ha sido nuestro país pródigo en profesores de tal arte. El tan comentado discurso de Vargas Ponce, leído en la Academia en 1790 y reeditado por Juan Carrete en la revista de *Ideas Estéticas* en 1976, nos informa de cómo el grabado “necesitaba una aplicación paciente opuesta a la fogosidad española en tiempos en que podía alcanzar fama y gloria en los campos de batalla. Los españoles tenían en los milaneses, en los napolitanos y especialmente en los flamencos unos súbditos oficiosos a quienes confiaban cuanto no era la deslumbrante milicia. Así, pues, el imperio español, extendiendo su dominio sobre países más laboriosos que tenían grabadores, fue la causa de que no los tuviéramos nosotros”.

Afortunadamente, en la actualidad el grabado está teniendo una gran dedicación por parte de los artistas españoles, y la Calcografía Nacional ha comenzado a promover intensas actividades conducentes a canalizar tan importante manifestación, quedando sorprendida, al realizar el repertorio de los grabadores de nuestro país, de la cantidad de dichos artistas con dedicación a esta disciplina.

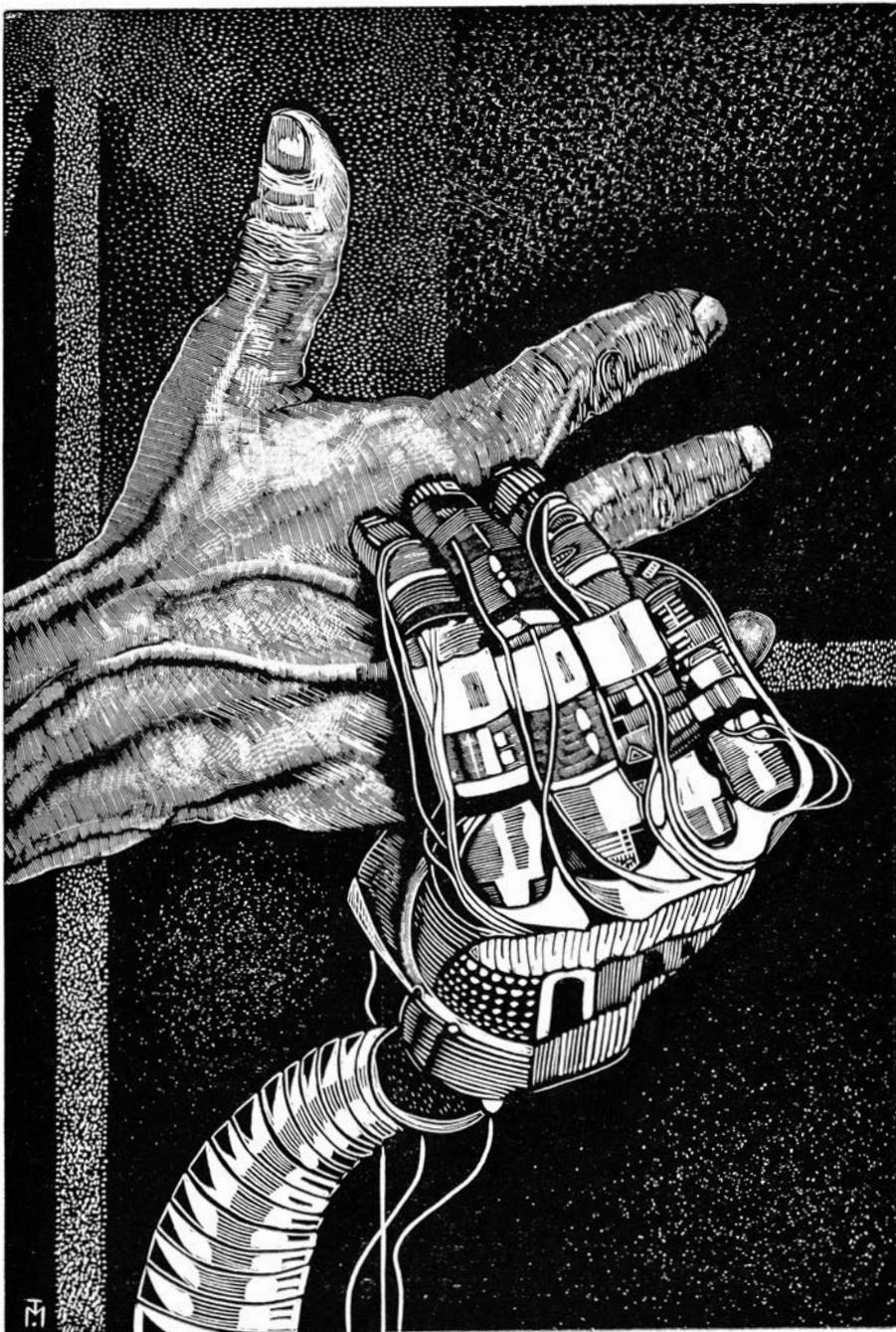
El Club Urbis, atento desde hace tantos años a la presentación del mejor arte, acoge hoy esta exposición, que no es precisamente una excepción dentro de sus actividades referidas al grabado. Hace muchos años, tal vez haya pasado un cuarto de siglo, recordamos una exposición —entonces sorprendente— de Pablo Picasso, y años después otra interesantísima de grabadores búlgaros. Nos llega a la memoria también otra muestra de uno de los grandes grabadores del siglo XVIII, Manuel Salvador Carmona —bien representado, por cierto, en esta exposición—. Y no olvidaremos las demostraciones que, en una ocasión, realizaron los postgraduados de la Escuela de Bellas Artes —discípulos de Fernández Barrios— ante un público altamente interesado. Así, la Sala del Club Urbis, orientada con suma liberali-



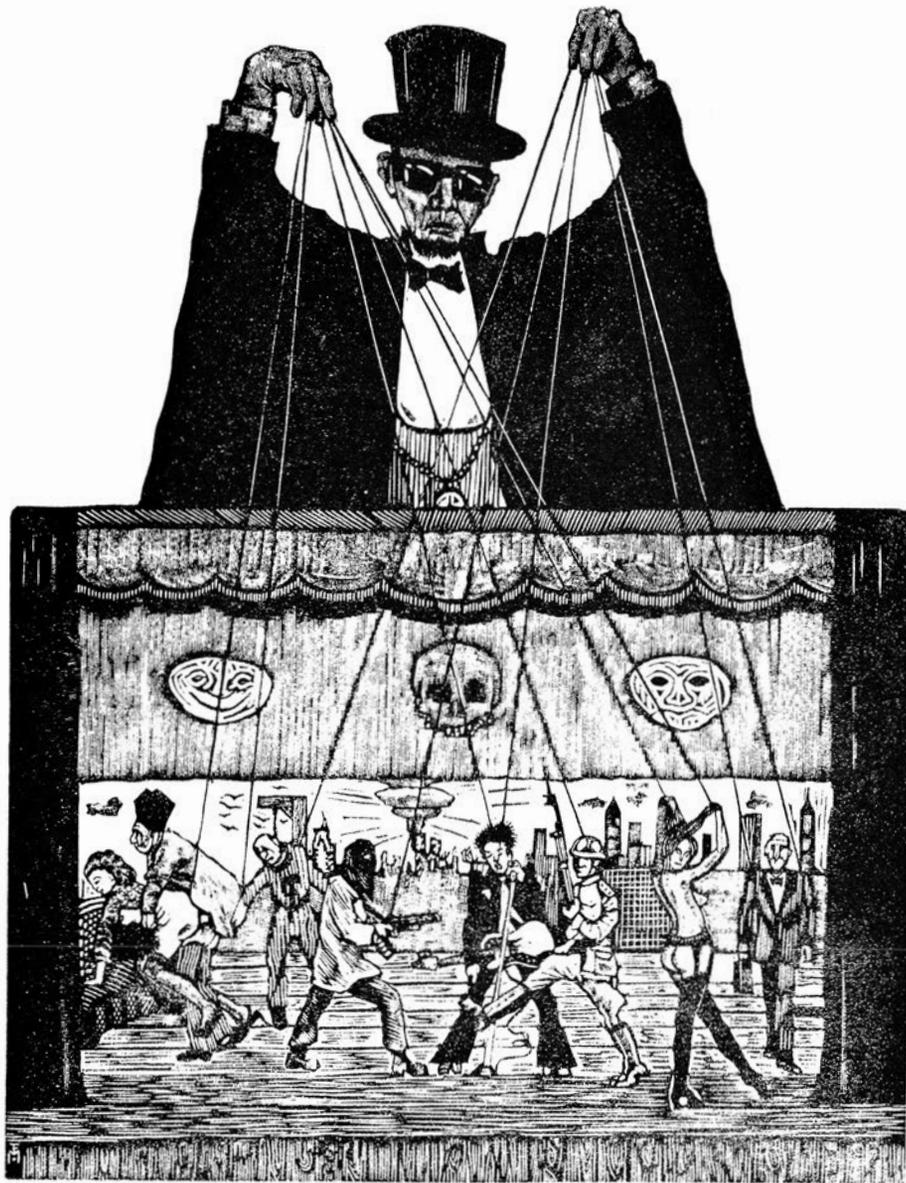
*Sagrada Familia.* Grabado por Girolano Carattoni, por dibujo de León Bueno y pintura de Julio Romano.



*Aparición de la Virgen a San Bernardo.* Grabado por Francisco Muntaner, por dibujo de León Bueno y pintura de Bartolomé Murillo.



*La mano del futuro. Madera a la testa. Boj. 31 × 22 cms.*



*El gran guiñol. Madera a la testa. Boj. 23,5 × 30,2 cms.*

dad por su director, Luis Quesada, abierta a todas las tendencias del arte español, también lo ha estado al grabado.

Para finalizar, y esperando merecer el perdón de ustedes por su continente nostálgico, quisiéramos referirnos a otra exposición —elegida entre las varias en que hemos participado— cuya lejana fecha queda perdida en el tiempo, y en la cual, junto a grabadoras y grabadores turcos, egipcios y griegos, nos cupo, por gracia de nuestra condición española, el honor de exponer nuestras obras al lado de las del inolvidable maestro Pancho Cossío, quien, aun no habiendo realizado sino una corta producción grabada, exhibió unas bellísimas litografías.

Mas, dejando aparte pequeñas nostalgias y apoyándonos en las grandes realidades de nuestro arte, inauguramos esta muestra que, como indicábamos al principio, hemos titulado “La Real Calcografía en la época de Goya”.



PRESENTACION

POR

LUIS GARCIA-OCHOA

DE LA EXPOSICION DE XILOGRAFIAS DE

FRANÇOIS MARECHAL

EN LA CALCOGRAFIA NACIONAL

15 DE OCTUBRE DE 1986



**H**OY presentamos en la Calcografía Nacional al pintor y grabador francés François Marechal.

Apenas hace unos días nos hablaba Marechal de sus trabajos pictóricos estivales en su originaria Normandía. Pero nosotros lo conocemos como grabador, sobre todo por su obra xilográfica. Como tal lo introducimos en esta ocasión en las salas de nuestra Calcografía.

Ser maestro en la difícil técnica de la xilografía y ser —lo conocemos bien— un buen francés creemos que son notables credenciales, sobre todo contando con la admiración que sentimos por la vieja tradición del grabado en la vecina nación. Pero nuestro artista es, además, bastante español. Aquel que le haya escuchado expresándose en nuestro idioma habrá comprobado que su correcta pronunciación, que su dominio del léxico, son cosas difícilmente alcanzables en tiempo breve. Marechal ha vivido entre nosotros durante veintitrés años; ha conquistado una españolidad de la que él —lo hemos comprobado— se siente satisfecho. El poeta y crítico José Hierro lo definió en cierta ocasión como “francés de origen y español de adopción”, eligiendo de Francia la serena razón y el análisis, y de España, la crueldad. Pero nuestro artista es además normando, condición que no debemos olvidar, como no olvidaremos que el nombre de Normandía golpea con fuerza en las páginas de la historia del arte moderno, en la que están escritos los nombres gloriosos de artistas que elevaron, a su vez, el nombre de Francia cuando despertaba para una nueva alba del arte universal. Aquella alba que, con gozosas palabras, Rafael Alberti llamó “la mañana impresionista”.

Pero ha pasado el tiempo y los artistas más empeñados de nuestro siglo sintieron la necesidad de hacer patente el duro testimonio de la época. Entre

ellos, nuestro grabador, artista existencial, asumió la dureza de los días inclementes que arrojaron sobre Europa la vergüenza del genocidio, de la traición, de la muerte del espíritu. Extraño a los salones y al *suave encanto de la burguesía*, quedó afortunadamente alejado de aquella multitud de artistas que habían sido señalados por Antonin Artaud en sus "Escritos revolucionarios" como los verdaderos responsables del desorden social.

Estamos ante un alegato contra la violencia: el hombre frente al drama del hombre atormentado, ante el dolor de la muerte injusta. Aquellos que se acerquen a esta exposición con la ilusión de encontrar una deliciosa belleza en los seres y en las cosas representadas, o bien una estética decorativa destinada a ornamentar su vida, quedarán defraudados al no hallar sino una visión escueta de la tragedia del hombre contemporáneo.

Para realizar este documento humano, nuestro artista ha contado —tal como hemos indicado al principio— con la posesión de una de las más duras y difíciles técnicas del grabado: la xilografía. Si examinamos atentamente la historia de este arte, veremos cómo en las épocas en que fueron violadas las leyes más justas, o controvertidas las más puras razones de los hombres, o también cuando los creadores quisieron expresar el mundo a través de una visión dantesca o apocalíptica, usaron esta técnica como medio expresivo: *manera* lejana de las imprecisiones características de otros nebulosos procedimientos: de la blandura producida sobre los metales por la corrosión de los ácidos.

Si, para buscar un ejemplo, retrocedemos algunos años, recordaremos la inolvidable exposición de Alberto Durero en las Salas Nobles de la Biblioteca Nacional, donde el delirio apocalíptico, representado por medio del sistema xilográfico, y gracias a las prodigiosas manos del maestro alemán, alcanzaba la más alta perfección. Y si queremos recurrir a un ejemplo más cercano, evocaremos a los creadores del expresionismo europeo moderno, los cuales, al lado de la turbación de sus propias vidas, plasmaron en sus cuadros un estremecedor testimonio de guerras y de revoluciones, manifestándose, además, por medio de la xilografía como auténticos maestros del grabado.

Se verifica en Marechal —de la misma manera que en los artistas ci-

tados— una conjunción profunda entre las propuestas conceptuales, el testimonio social y la materia elegida como medio expresivo para su plasmación.

Pero más elocuentes que nuestras palabras son las estampas fijadas en los muros de la Calcografía Nacional, precisamente en estos días esperanzados en que la Institución —bajo la égida de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando— abre sus puertas a las más decisivas manifestaciones del grabado moderno.



UNA TABLA DESCONOCIDA DE MICHEL COXCIE  
EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE:  
“EL CAMINO DEL CALVARIO”

POR

MATIAS DIAZ PADRON



EN ocasional revisión de los fondos fotografiados de pintura, reunidos en la Universidad Complutense, me fue posible conocer la reproducción de una excelente tabla, un "Camino del Calvario" (fig. 1), que figuraba como anónimo de escuela incierta en el Decanato de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid<sup>1</sup>. La composición y estilo están en muy estrecha relación con Michel Coxcie, pintor que había ocupado la atención de estudiosos españoles en los últimos años<sup>2</sup>. El estudio "in situ" de la tabla y su análisis detenido de estilo y técnica vino a corroborar las primeras impresiones.

La tabla, de excelente estado de conservación, mide 1,27 × 1,00, representando a Jesús con la Cruz sobre sus hombros en la larga marcha de su Calvario. Delante marcha un sayón de busto desnudo que arrastra a Jesús atado a una cuerda, siendo a su vez empujado por los cabellos por un soldado que le amenaza y apresura la marcha. La historia narra el momento en que se obliga a Simón a ayudar a llevar la Cruz (San Mateo, 27, 32-33).

La composición es agobiante, pues el pintor reúne en un corto espacio la masa humana y divina de los tres cuerpos de los hombres que resumen el drama. Llenan la superficie en anchura y altura y también el primer plano, pues la significación de su volumen se impone frente al espectador, en un alarde poco común en la obra de este romanista, aunque no faltara en otros, algo más distanciados de fines de siglo, tal en Jean van Hemessen, pintor que trató el mismo tema con igual intencionalidad formal y expresiva en tablas del Museo episcopal de Esztergon<sup>3</sup> y Museo de Santa Cruz de Toledo<sup>4</sup>.

Hemos hablado de intención, puesto que el espíritu de la obra de Jean

van Hemessen se asume a los ideales más complejos del universo de Leonardo. La tabla de la Universidad de Madrid llegaría a España en fechas próximas a su ejecución, pues es poco lo importado desde Flandes en los siglos que siguen por los coleccionistas españoles<sup>5</sup>.

El tema no era, sin embargo, muy del gusto de la sociedad española, y la escasez entre los pintores españoles es notoria. La “escenografía de esta ruta —escribía Camón Aznar— con sus paisajes, sus multitudes y la gradación pasional de los protagonistas no es muy del agrado de la estética, que prefiere temas concisos, de pocos personajes o de tipos aislados, en los que se concentra una intensa expresividad”<sup>6</sup>.

La composición está relacionada estilísticamente con Sebastián del Piombo, pintor que Michel Coxcie pudo conocer con ocasión del proyecto de los frescos de la iglesia de Santa María dell’Anima, encargados primero al maestro italiano<sup>7</sup>. Es razonable esta influencia. Prueba de ello son las pinturas del mismo asunto que conservan los museos del Prado y Ermitage de Leningrado. En la última, Jesús destaca sobre un fondo sombrío en soledad. El modelo del soldado de perfil y de Simón están repetidos en las Flagelaciones de San Pietro in Montorio y Museo Cívico de Viterbo. Esto da pie para pensar en la presencia del maestro flamenco en la Toscana. No obstante la influencia de Italia, de que Van Mander se hace eco de forma insistente, la técnica del soporte de madera y algunas connotaciones expresivas, donde cabe señalar, entre otros detalles, los contrastes de sombras, más acusadas en los italianos más próximos. Son estos sutiles valores lo que denuncia su origen nórdico. Más que los modelos, la sugestión de Rafael es más patente en los ritmos de las masas y en los juegos contrapuestos de las masas. El pintor fija la composición en una V: en un triángulo regular, en un esquema preciso. Los lados del triángulo invertido los forma el brazo iluminado de Simón y el madero vertical de la Cruz. El rostro de Jesús destaca con intencional relevancia en el centro del triángulo, intensificado por un foco de luz imaginario que acentúa su sacralidad.

La serenidad se impone a pesar del dolor y el cansancio; Jesús se distancia del bullicio y del griterío, concentrándose en el inapelable destino de su sacrificio. El tema no fue muy común en la pintura española, más



FIG. 1. M. COXCIE, *Camino del Calvario*. Universidad Complutense. Madrid.



FIG. 2. M. COXCIE,  
*Camino del Calvario.*  
Museo Lázaro. Madrid.



FIG. 3. N. CH. VILLAFANTE,  
*Cristo con la Cruz.*  
Las Mínicas. Potosí.

inclinada a la concentración de las imágenes, alejándolas del bullicio. Estamos lejos de las ingravidas imágenes del Cristo con la Cruz del Museo del Prado, ingravido y espectral, de El Greco, como de las del Divino Morales, solitarias y maceradas de dolor. Ambos contrastan con la robusta versión del maestro flamenco en lo que hay de reserva mística, estremecedora deshumanización corpórea y patetismo contenido. Nada encontramos en el manierismo hispano, próximo a la nobleza formal y compositiva de la representación del Cristo llevando la Cruz de Michel Coxcie. Más que el dolor a las torturas corporales, la imagen del Salvador prefigura aquí la meditación pesimista, “el ensimismamiento de su misión de víctima”, en palabras que Camón Aznar pone a la imagen de Jesús de la Pasión, de Montañez, el más clásico escultor de nuestro barroco primero.

Antes que pasar al servicio de Felipe II, nos consta que Coxcie había servido a su secretario, Guy de Morillon, que está retratado en las puertas del tríptico de la Resurrección del Museo de Lovaina, una de las primeras obras fechadas que se conocen. De Carlos V, de la Emperatriz y la Reina Regente, hizo varios retratos, según documentos de los archivos departamentales del norte de Lille<sup>8</sup>. Sabemos por noticias literarias de dos encargos de patrones para tapices: la historia de Cadmus, los triunfos de Carlos V<sup>9</sup> y parte de las vidrieras de la Capilla del Sacramento de San Miguel, de Bruselas, iniciadas por Van Orley<sup>10</sup>. Pensamos, de acuerdo con Jacobo Ollero, que el Camino del Calvario del Palacio de Oriente es el que cita Juanin Sterch en el Monasterio de Yuste, quizá de la herencia de la tía del Emperador, la Princesa Margarita de Austria. Esta pintura, datada en los años anteriores a la llegada del pintor a Italia, es útil para fijar la cronología de la tabla de la Universidad que estudiamos, pues junto a la influencia de Sebastián de Piombo habría que recordar los gestos, actitudes y perfiles repetidos con variantes en ambas tablas. El hombre que lleva la Cruz en la tabla del Calvario del Palacio tiene rasgos similares al que destaca de perfil en las versiones del Museo Lázaro (fig. 2) y Universidad Complutense. El parecido de éstos con el retrato grabado de Frisius da pie para pensar en un autorretrato del pintor<sup>11</sup>.

La presencia de la tabla de Coxcie en Madrid no es un hecho para sor-

prender. Es posible que su origen esté relacionado con la política de adquisiciones de la Corona de España, impulsada por Carlos V y Felipe II. El Camino del Calvario sería consecuencia de estas motivaciones. La abundancia de sus obras y los fuertes contactos fueron motivos sobrados para suponer un viaje del maestro a la Península <sup>12</sup>. Esto fue frecuente en casos similares. Más aún cuando Felipe II le da el título de “pintor del rey”.

Su italianismo retardado —según definición de Van Puyvelde— con-  
juga con los gustos de Felipe II, que le encarga numerosas obras para la  
decoración de El Escorial, la mayor parte repartidas hoy en el Monasterio  
y Museo del Prado. Los biógrafos del pintor nos hablan desde fecha tem-  
prana del encargo del políptico del Cordero Místico de Van Eyck en  
1557 <sup>13</sup> y del Descendimiento de Van der Weyden <sup>14</sup>.

Más interesante en nuestro intento de destacar los lazos del pintor con  
el entorno de la España de Felipe II es el hecho —marginadas las artes y  
quizá por ello más significativo— de la ayuda del Rey al pintor, frente a la  
denuncia de la Inquisición a su hijo Guillermo Coxcie, castigado a galeras <sup>15</sup>.  
Fue —por iguales motivos de estima— exento de las cargas especiales du-  
rante el mandato del Duque de Alba, atendiendo a su petición <sup>16</sup>. Muchos  
más son los favores obtenidos del Rey de España por este pintor del Norte,  
prueba suficiente de unos lazos que explica la presencia de obras suyas  
en España. Ollero sospecha que el origen de la tabla del Museo Lázaro,  
por él publicada, pudiera estar entre el lote de las entregas, donde consta  
una talla del mismo tema sin autor en la donación que hace Felipe II a El  
Escorial en 1584 <sup>17</sup>. Esta hipótesis es muy posible, pero las mismas posibi-  
lidades tiene la réplica que estudiamos, de la Universidad Complutense de  
Madrid, de serlo, mientras no fuera encontrada otra referencia que aporte  
una aclaración más precisa a la historia externa de ambas pinturas.

De éstas no faltan repeticiones y copias, tales las de los Museos de  
Rheinischen de Bonn, National Gallery de Toronto (Canadá), colección Fu-  
seen y Museo del Louvre, estas dos últimas atribuidas a Morales <sup>18</sup>. De me-  
nor calidad es la del convento de las Mínicas de Potosí (Bolivia), firmada  
por Nicolás Chávez Villafante en 1661 (fig. 3) <sup>19</sup>. En estas últimas se repre-  
senta la figura de Jesús aislado en la soledad de un fondo en sombra.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Agradezco a mi discípulo José Luis Sancho el conocimiento de esta pintura.
- <sup>2</sup> J. OLLERO BUTLER, *Miguel Coxcie y su obra en España*, en «Archivo Español de Arte», 1975, p. 165. M. DÍAZ PADRÓN, *Pintura flamenco del siglo XVI. Nuevas tablas del Maestro de las Medias Figuras en España y Santiago de Chile y un Juicio Final de Salomón de Michel Coxcie*, en «Archivo Español de Arte», 1982.
- <sup>3</sup> L. VAN PUYVELDE, *Nouvelles oeuvres de Jan van Hemessen*, en «Rev. belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art», 1951, p. 65.
- <sup>4</sup> *Una tabla de Jan van Hemessen en el Museo Provincial de Toledo*, en «Arte Español», 1963-1966, p. 69.
- <sup>5</sup> Una *Crucifixión* y un *Juicio de Salomón* existen importados en colecciones de Madrid. La última de las tablas estaba atribuida a Franz Floris antes de su publicación en «Archivo Español de Arte» por quien esto escribe (*ob. cit.*, 1982, p. 284). Añadimos a lo tratado en aquel estudio que el origen muy posible de esta tabla de excelente calidad sería el encargo por el Municipio de Amberes para el Ayuntamiento de la ciudad, recibiendo al terminarla, por 1583, 700 florines (VAN MANDER, *Le Livre des peintres*, Edic. Haymans, t. II, pp. 36 y 38).
- <sup>6</sup> J. CAMÓN AZNAR, *La Pasión de Cristo en el Arte*, 1959, Serie Cristológica, t. III, p. 47.
- <sup>7</sup> OLLERO, *ob. cit.*, 1975, pp. 170 y 187.
- <sup>8</sup> *Vid.* LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, 1962, p. 460 nota 762.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, 1962, nota 763.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, nota 765.
- <sup>11</sup> OLLERO, *ob. cit.*, p. 187, nota 53. Reproducido en el libro de Mander (t. II, página 35).

<sup>12</sup> N. SENTENACH, *La Pintura en Madrid desde sus comienzos hasta el siglo XIX*, 1907, pp. 22 y 23, cit. OLLERO, *ob. cit.*, p. 168, notas 10 y 176.

<sup>13</sup> MANDER, *ob. cit.*, t. II, p. 37, nota 4.

<sup>13</sup> MANDER, *ob. cit.*, t. II, p. 37, nota 4. Repartido hoy en el Museo Bode de Berlín, Pinacoteca de Munich (Inv. núms. 653-654) y Museo Real de Bellas Artes de Bruselas (Inv. núms. 6696 y 6701). Había sido restaurado por Bartolomé González en 1622 (SÁNCHEZ CANTÓN, *La restauración por Bartolomé González de la copia que hizo Coxcie del políptico de Gante*, en «Archivo Español de Arte», 1937, núm. 38, página 163). Fue adquirido por el general Belliard. Véase el estado de la cuestión en el artículo de J. DUVERGER *Kopieën van Het «Lan Goods»*. *Retablen van Hubrecht en Jan van Eyck*, en «Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique», 1954, página 51.

<sup>14</sup> Vid. J. FOLIE, «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», VI, 1963, pp. 208 y 209. Es posible que la repetición existente en el Museo del Prado, en depósito, sea del mismo Coxcie.

<sup>15</sup> OLLERO, *ob. cit.*, 1975, p. 168.

<sup>16</sup> OLLERO, *ob. cit.*, 1975, p. 169.

<sup>17</sup> ZARCO CUEVAS, *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey Felipe II al Monasterio de El Escorial, años de 1558-1571*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», XCVI-XCVII, t. II, p. 63, cit. por OLLERO, 1955, p. 187.

<sup>18</sup> OLLERO, *ob. cit.*, p. 189.

<sup>19</sup> «Archivo Español de Arte», 1953, núm. 80, p. 352, lám. IX.

LA MELANCOLIA DE DURERO Y LA DE PANOFSKY

POR

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCES



## INTRODUCCIÓN

**E**N las Ciencias Matemáticas pueden plantearse muchos problemas que no tienen solución. Muy conocido es el de la cuadratura del círculo, que aún hoy inquieta a algunos inconformistas ilusos desconocedores de la irracionalidad de  $\pi$  (!); pero es que el rigor científico es tan exigente para hallar soluciones, cuando las hay, como para demostrar que no existen. Y se da la curiosa circunstancia de que hay problemas planteados —como el célebre teorema de Fermat— que sin tener solución tampoco puede demostrarse que no la tenga, o, por mejor decir, la demostración sigue pendiente. Presentar el conocido e inquietante grabado de Alberto Durero, “MELENCOLIA I”, con las palabras que preceden, no es matematizar el enigma iconológico planteado por el gran artista alemán a principios del siglo XVI, ni tampoco minimizar las interpretaciones solucionantes que hasta ahora se han ido afirmando, sobre todo, configuradas con la exhaustiva exégesis que ha llevado a cabo el eminente investigador Erwin Panofsky y que me ha de servir de base para el presente estudio. Pero sí es, en efecto, un replanteamiento del tema que al parangonarlo, distanciadamente (poco más de un siglo), con el del matemático francés presupone por mi parte una cierta insatisfacción en los logros alcanzados y una subyacente sensación de que “la demostración sigue pendiente”.

Que La Melancolía de Durero contiene Matemáticas no es difícil apreciarlo incluso a primera vista, con lo que ya, de por sí, se matematiza a sí misma en un aspecto importante, como ya se verá. Pero sabido es, ade-

más, cuán importante es la personalidad científica del artista, y muy especialmente la de geómetra práctico, que se muestra clarísimamente en los cuatro libros que integran su “*Unterweisung der Messung*”, en el segundo de los cuales —y valga el ejemplo por alusión— se detiene en la “*quadratura circuli*” y en la división aproximada de la circunferencia en nueve, once y trece partes iguales. Esto con independencia, claro es, de temas tan importantes como la construcción de poliedros regulares y hemirregulares, o Arquimedianos, de los que *inventó* alguno nuevo, y muy particularmente de la Perspectiva que aprendió en Bolonia en 1506 —durante un viaje especial con tal fin— con una perfección rigurosísima que veremos aplicada en el grabado objeto de nuestro estudio. Este interés por los *nuevos* poliedros y su perfecta representación, así como su afición a la Naturaleza, sus paisajes y su coleccionismo de pequeños animales, plantas y piedras raras, tienen una apreciable influencia en la expresividad iconográfica de “*Melencolia I*”, habida cuenta de que el cultivo de esas aficiones pudo tener el escenario excepcional en los Alpes, cuyas cuatro travesías (el primer viaje, a Venecia, lo realizó en 1494) por la zona que hoy denominamos “*Dolomíticos*” hubo de proporcionarle, dada su grandiosidad geológica, numerosas satisfacciones estéticas y científicas.

Si ciertos cabos biográficos, como los señalados, adquieren insospechada trascendencia cuando se advierte en ellos una evidente correlación de apoyatura iconográfica para determinados aspectos del estudio emprendido, el poder, en cambio, ahondar en significados enigmáticos —simbólicos o alegóricos— que el artista quiso hermetizar para reservarlos a una expectación restringida de iniciados o disidentes de un establecimiento hostil, pongamos por caso, no sólo es preciso analizar la biografía completa de aquél, sino que, además, se hace necesario poder imaginarlo en el ambiente político y social de su tiempo. No es difícil presumir que una personalidad tan rigurosamente germana como la de Durero, que supo traspasar a Centro-Europa los aires nuevos del Renacimiento italiano sin contaminar su mentalidad nórdica, firme y contrastada como los surcos de su buril, habría de asumir intensamente las conmociones ideológicas, religiosas y políticas que acaballaron el tránsito secular que le tocó vivir.

Hijo de orfebre establecido en Nüremberg (n. 21-5-1471) y, por tanto, de modesta cuna —clase media baja— mantuvo desde la infancia una amistad ininterrumpida con Willibald Pirckheimer, hijo de una de las familias más antiguas y acaudaladas de la ciudad, propietaria del inmueble alquilado por los Durero, que empujó al joven artista por la vía de los estudios humanísticos en los que él mismo, universitario e intelectual eminente, destacó junto a la pléyade de jóvenes inconformistas. Valedor, al mismo tiempo, del arte excepcional de su amigo, le llevó a conseguir para él la estimación de Maximiliano I y el conocimiento personal de aquellos humanistas alemanes que han pasado a la historia como precursores de la Reforma y que hoy vemos —al menos desde aquí— rodear a la figura prominente de Erasmo de Rotterdam. A estos personajes los siguió Durero en sus escritos y en sus palabras, llevándole su admiración a inmortalizar a muchos de ellos en admirables grabados (Láms. I, II y III). Rodolfo Agricola, Gregorio de Herimburgo, Conrado Celtes, Wilibaldo Pirckheimer, Juan Reuchlin, Juan Wimpfeling y Desiderio Erasmo forman el grupo de humanistas que los historiadores alemanes consideran responsables de la Reforma, pero sin imaginar siquiera la posibilidad de llevarla a efecto como Lutero lo hizo a partir del 31 de octubre de 1517 en que clavó sus 95 tesis en la puerta de la iglesia de Wittemberg. Como Durero grabó su Melancolía en 1514, tenemos que contemplarle entonces como un acendrado precursor, aunque luego —discrepando de su amigo Pirckheimer— siguiera a Lutero y a su fiel teólogo Melanchton (a quien también retrató), aunque en tono moderado. Siendo 1526 la fecha del retrato de Erasmo, precisamente el año en que éste contraataca a Lutero reiterando su oposición al luteranismo, cabe pensar en un “protestantismo erasmista” el de Durero, máxime sabiendo que el de Rotterdam se instala en Alemania el año de la Melancolía y que su “Elogio de la Locura”, escrito en 1509 —siendo Papa Julio II—, apareció publicado en 1511, y el poema satírico “Julio excluido del Cielo” lo fue en 1513 (era el Papa de Miguel Angel y de Rafael). Los ataques violentos o irónicos a la Iglesia de Roma, tanto por su profanación mercantilista del legado de Cristo como por su ignorancia evangélica transformada en abstrusas y rebuscadas sutilezas teológicas, eran, en esencia, el compro-

miso que animaba a aquellos pensadores germanos para conmover las bases de una sociedad poco cultivada, que se afanó en lavar sus pecados a base de comprar “indulgencias” en la tienda ambulante del dominico Tetzel, proporcionando recursos al Papado para edificar en Roma la gran basílica de San Pedro. La fidelidad al Nuevo Testamento, a las Epístolas y la interpretación del Apocalipsis de San Juan eran las contrapartidas que estos *reformistas* germanos utilizaban junto a los reproches lanzados contra los teólogos y clérigos de la Iglesia oficial; y ello, unido a una especial predilección devota por San Jerónimo, como meritorio transmisor de la divina palabra bíblica *vulgarizada*.

Si por vía de sus escritos proclamaron sus principios los hombres de letras, raro sería que el artista grabador no utilizara sus propios cauces para expresar esas mismas ideas que compartía, aunque hubieran de ser un tanto crípticos los resultados. Nadie desconoce la extraordinaria prueba que nos ha legado Durero de su gran cultura religiosa, a través de su prolífica imaginación en escenas de la niñez de Jesús, su pasión y muerte, así como de sus interpretaciones apocalípticas y teológicas; la vida de la Virgen también fue objeto de una amorosa atención que, culminando, quizá, en una xilografía de 1518 en que la corona como “Reina de los Angeles”, parece desvanecer toda desviación de la fe católica, aunque así no fuera. Cabe, pues, pensar que, sin menoscabos dogmáticos, el luteranismo dureriano solamente fuera antipapal, salvando como *peccata minuta* una Sagrada Familia (Lám. IV) que con su grave y receloso San José parece incitar a un herético sarcasmo. No tiene Alberto Durero en su copiosa producción de estampas ninguna que claramente nos hable, artísticamente, de su postura *erasmista* cual la mantenida en los cenáculos de Pirkheimer. A no ser, y en ello anuncio mi postura, que “MELENCOLIA I” constituya esa pieza que faltaba; tomo de los historiadores, y fundamentalmente de Panofsky, el detalle histórico de que Durero nunca facilitaba este grabado sin acompañarlo del de “San Jerónimo en su estudio” y acepto la idea de propiciar un contraste paladino entre las actitudes de ambos protagonistas (Lám. V), pero más allá de la simple apariencia. Como certeramente recoge nuestro eximio académico Lafuente Ferrari del propio Panofsky, al prologar su

libro "Estudios sobre Iconología", si a la vista están dos personajes y uno se está quitando el sombrero, averigüemos que tal gesto significa que está saludando al otro. Entre el Santo escritor atareado y un Angel indolente y enigmático; entre el apacible y amansador aposento, y el inquietante escenario onírico, hay que decantar la críptica iconología de "MELENCOLIA I". Es de presumir, como el propio Panofsky señala, que estos dos grabados expresan "ideales antitéticos" y que Durero los concibió como "homólogos"; sobre ello discurriré en lo que sigue.

Una duda previa sobre la forma de exponer este discurso me ha llevado, sin embargo, a considerar conveniente presentarlo sobre la sólida infraestructura de la obra de Panofsky sin interferirla con mis personales adiciones, ya que éstas, como puede presumirse de cuanto digo en esta Introducción, no hubieran podido tener lugar sin aquélla. Creo, además, cumplir así con la sugerencia que tuvo a bien hacerme don Enrique Lafuente —conocedor de las primicias de este trabajo— para dar a conocer, en una a modo de recensión preparatoria, la obra monumental que el gran iconólogo alemán ha dedicado a este buril dureriano; mas no me atrevo a prometer que he de hacerlo sin que se me escape alguna circunstancial reticencia, ya que así podrá el lector prevenirse para después. Se trata de la parte IV, dedicada a Durero, de la obra titulada "Saturno y La Melancolía" en la que Panofsky aporta con este capítulo su colaboración a Raymond Klibansky y Fritz Saxl, que, juntamente con él, figuran como autores del libro. Su monumentalidad, quizá, puede ser la causa de que "Saturn and Melancholy" (Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, Londres, 1964) no esté traducido a nuestro idioma, y bien pudiera estarlo, al menos esta parte IV, ahora que lentamente van apareciendo en español las obras de Panofsky, ya que por su extensión y denso contenido constituye, de por sí, un verdadero libro independiente. Tanto es así que, tras conocerlo, puede afirmarse que no es concebible ningún nuevo acercamiento a "MELENCOLIA I" sin pasar por él; de aquí que deba yo agradecer a don Enrique Lafuente el haberme proporcionado esta posibilidad. Existe, no obstante, un amplio extracto del propio autor en su "Life and Work of Durero", traducida recientemente al español<sup>1</sup>, que, aunque de fecha anterior al gran

texto, parece un resumen de éste. Trabajo, pues, poco conocido entre nosotros y que bien merece la pena descubrirlo en sus ciento veintiocho páginas “holandesa”, de las que más de la mitad corresponden a cuatrocientas once notas documentales, en su mayoría provenientes de manuscritos consultados en más de sesenta archivos europeos (ninguno español como negatividad testimonial de sus personales predilecciones, ya que sus únicas referencias españolas son: una indirecta al “Libro del Ajedrez de Alfonso X”, otra a “Et naturaliter erga terram respiciunt” de Raimundo Lulio y a un fragmento de un códice castellano de 1300, ambas de la Biblioteca Vaticana), y que progresivamente conducen al lector a través de un proceso historiográfico de la *melancolía*, hasta la versión dureriana partiendo de sus raíces egipcias e islámicas. Tarda, efectivamente, Panofsky en elaborar el significado de “MELENCOLIA I” a fuerza de tejer referencias y argumentos, de tal manera que saturando el rigor de los antecedentes significativos, se llega a dudar de que el artista sólo fuera intérprete en vez de creador.

Al mismo tiempo que me sirve de cita para la única noticia en lengua hispana que he encontrado del “Saturn and Melancholy”, recojo un reflejo de lo que Panofsky concluye como expresividad íntima del propio Durero, a través de la poética prosa de Octavio Paz<sup>2</sup> que encuentra un parecido “profundo e inquietante” entre la grabada *Melancolía* y el “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz: “desazón del espíritu —angustia, zozobra, rebeldía— al no poder transformar la contemplación de la naturaleza en forma o idea... es el retrato de su alma, diría Sor Juana, ‘en el modo posible’, como imagen fijada por la fantasía”. Si con esta versión del poeta mexicano anticipo lo que para él es una conclusión del sabio alemán al cabo de su extenso trabajo, debo prevenir al lector de que la realidad no es tan diáfana; más bien me parece la *Melancolía* de Panofsky que la del grabador, interpretando una frase de las últimas páginas: “Es la cara de Saturno que nos mira; pero en ella podemos reconocer también las facciones de Durero”.

# I

## TRAS LAS CLAVES DE PANOFSKY

### 1.1. *La Melancolía en Conrado Celtes.*

En 1502 Durero ilustra la obra de este humanista alemán<sup>3</sup> titulada "Quattuor Libri Amorum" con una xilografía para su "Filosofía" (Lám. VI) en que aparece representada la teoría, generalizada entonces, de los *cuatro temperamentos*. Se vinculaban éstos a los cuatro vientos, las cuatro estaciones y los cuatro elementos: *Zéfiro*, viento del *oeste*, cuya juvenil e idealizada cabeza emerge de las nubes, de su boca brotan capullos de flores porque significa *aire*, *primavera* y hombre *sanguíneo*; *Eurus*, viento del *este*, es una cabeza rodeada de llamas porque significa *fuego*, *verano* y hombre *colérico*; *Auster*, viento del *sur*, lo representa un hombre grueso y maduro flotando sobre las olas bajo ráfagas de lluvia, cuyo significado es el de *agua*, *otoño* y hombre *flemático*; finalmente *Bóreas*, que es el viento del *norte*, y que por viejo, flaco y calvo, representa la *tierra*, el *invierno* y el hombre *melancólico* con la *bilis negra*, que, por esta etimología griega, encarna esa patología.

Se preocupa mucho Panofsky al aclarar el esquema cronológico de esta xilografía —igualmente lo hace en otras versiones en que la describe—, que es idéntico al establecido por Antioco de Atenas, pero cambiando las posiciones de *Bóreas* y *Auster* para adaptarlas a una climatología germana, más acorde con el cambio que la que inicialmente se estableciera en la Grecia mediterránea. Así *Bóreas*, en su nueva posición, viene a ser el miembro principal del ciclo y, consecuentemente, para nosotros resulta convertido en la primera evidencia de la noción que Durero adopta para dar preeminencia a la *melancolía*. Lo cual no difiere totalmente de la tradición medieval, tal y como se venía manteniendo en los textos populares que desde antigua-

mente trataban de las *complexiones*. Insiste el autor en cómo el artista no se despojaba fácilmente de estos lastres tradicionales de su nórdico país, a pesar de que ya, desde 1497, habían transpuesto los Alpes divisorios las nuevas ideas neoplatónicas dimanantes de Florencia, donde Marsilio Ficino<sup>4</sup> las había difundido en sus escritos —principalmente en su “De vita triplice”— y había sido precisamente Koberger, padrino de Durero, el primero que los publicó en Alemania. Solamente Agrippa de Nettesheim adoptó plenamente los puntos de vista de Ficino; los demás humanistas alemanes de aquella primera generación seguían anclados en el *humoralismo* y la *astrología*, al igual que la noción popular de los *temperamentos* lo estaba en la tradición *médica*. Pero hasta en la propia Italia, donde la rehabilitación de Saturno y la melancolía llegó a producirse realmente por influjo de Ficino (como en Giovanio Pontano, Caelius Rhodiginus y Francesco Giorgio), persistió la idea de que Saturno era un planeta de malos auspicios, aunque —y aquí vino el paliativo— podía ser engendrador de grandes talentos si, como con un contraveneno, apareciera correctamente atemperado por otros planetas, especialmente por Júpiter, que “excellenter ingenium auget et quamundam artium inventorem facit”.

Con su característica erudición reiterativa, indudablemente útil para abordar el análisis iconológico de “Melencolia I” y su legado artístico en los capítulos siguientes, el autor profundiza en el pensamiento de Durero tanto a través de sus iconografías como de sus escritos, y concluye que, “en efecto, nunca repudió expresamente la doctrina de los cuatro temperamentos” (Lám. VI) y que, incluso familiarizado ya con la noción neoplatonista-florentina de la *melancolía*, en sus “Cuatro Libros de la Humana Proporción”, hace depender ésta de las cuatro complexiones “fogosa, airosa, acuosa o terrosa” condicionadas por las influencias planetarias, que pueden distinguirse visiblemente por meros mensuramientos<sup>5</sup>. Sin embargo, después de su segundo viaje a Italia (1505), al planear su amplio tratado de la pintura, más allá de la perspectiva y la proporción en que no es preciso suponerle embarcado en la corriente de la “Vita triplici” de Ficino, al abordar las condiciones exigibles a los *aprendices* de pintor, sí deja percep-

tible aquella influencia, como lo demuestra el siguiente párrafo que transcribe y que yo creo interesante recoger aquí parcialmente:

“Primero se debe prestar atención al nacimiento del joven, descubriendo bajo qué signo ha nacido... Luego ha de observarse su figura y sus miembros... En quinto lugar el joven debe tener edad para aprender y no estar arrastrado por ella. En sexto lugar, cuida que el joven no practique demasiado, pues la melancolía puede apoderarse de él; mira que aprenda junto a distracciones placenteras, como son los tañidos del laúd que deleitan su sangre”.

Ello no parece vincular a Panofsky con el compromiso de la captación transalpina de Ficino, pues con esos vaivenes recónditos de sus saberes clásicos y germánicos nos dice a renglón seguido que era conocido de antiguo cómo el exceso de ejercicio mental causaba un ascenso de bilis negra, y de ella provenía el caer en mórbida y depresiva desgana de toda actividad; lo cual, según afirmaba Rufus de Efeso, convirtiéndose en un principio universal de la medicina en el medievo, así como la creencia en los saludables poderes de los “placenteros aires del laúd”, cuyos antimelancólicos efectos dice Panofsky haberlos encontrado confirmados no en las transcripciones xilográficas de Ficino realizadas por Muelich, sino en ciertas miniaturas anteriores al siglo XIII. Sigue nuestro autor desmontando lo que al principio exponía con atribución dureniana, y explica cómo la selección del alumnado de acuerdo con el temperamento y su horóscopo ya era cosa sabida desde el siglo XIII a partir de Boecio que escribió “De disciplina scholarium” y se tradujo al francés y al alemán; en esta obra se describe extensamente cómo ha de ser el alojamiento del joven escolar, su alimentación y su modo general de vida, regulados de acuerdo con su constitución sanguínea, flemática, colérica y melancólica. Durero sólo tuvo que transferir estos principios desde los ámbitos universitarios al obrador de los pintores, cosa que no había ocurrido hasta su maestro Wolgemat; luego él combinó los preceptos con los condicionantes astrológicos en forma totalmente familiar para aquellos siglos XV y XVI.

Con esto puede decirse que Panofsky establece una síntesis de lo que

pudiera ser el concepto de lo melancólico para Durero, o más bien su imprecisa significación ambiental para definirle personalmente, ya que nos lo presenta entre Celtes y Ficino sin prepararnos para una posible postura original, que no sea una cierta preeminencia en el orden de su significado temperamental. Quizá la insatisfacción que la lectura de este primer capítulo produce se explique tras estas palabras perdidas en el seno del texto comentado y referidas al artista: “No puede sorprender que una doctrina como la de los cuatro temperamentos, popularizada en tantos textos, estampas y poemas, no pudiera ser innovada forzosamente por un hombre del siglo XVI; era algo como lo que en tiempos recientes puede haber supuesto el asimilar la noción pre-einsteiniana del universo”. Pero como, por otra parte, se nos dice que sí hubo hombres que lo hicieron, indirectamente colegimos que no parecía ser Durero un verdadero progresista de aquel siglo.

## 1.2. *El grabado “MELENCOLIA I”.*

Con este título encabeza Panofsky el segundo capítulo de su obra, y en él acomete con clasificada minuciosidad el análisis del célebre buril. Lo presenta como contradicción de su propia negatividad anterior para el progresismo del artista, consciente de esa anfibología que con frecuencia utiliza al enjuiciarlo. El comienzo de esta segunda parte es éste: “Si a despecho de estas negativas conclusiones, puede afirmarse, sin embargo, que la elaborada preparación del grabado de Durero está en deuda con la melancolía propagada por Ficino, es porque, aunque pudiera haber sido imposible esta influencia, la intrínseca evidencia del propio grabado la confirma”. Y recuerde el lector que la *novedad* del académico florentino fue la de aliviar los negros designios de la melancolía (al parecer porque él mismo sufrió toda su vida el complejo de su horóscopo saturniano). Los “históricos antecedentes del grabado” y su “nuevo significado” constituyen los dos subcapítulos en que divide a éste y, a su vez, en cada uno de ellos establece nuevos apartados. El primero de ellos lo integran aquellos detalles del grabado (Lám. VII) que él llama “Motivos tradicionales”:

1.2.1. *La escarcela y las llaves.* En el boceto encontrado que pergeñó Durero para el “putto” (el angelote escribidor) hay una inscripción reveladora: “La llave significa poder; la escarcela, riqueza”. Indudable conexión con el simbolismo tradicional del medievo, que nunca dejó de representar a la *melancolía* como avariciosa y tacaña y, por consiguiente, rica. Según Nicolás de Cusa, era notoria la habilidad de la *melancolía* para alcanzar “gran riqueza”, incluso por medios deshonestos; de ahí la “avaritiosa melancholia”. El “poder” está, naturalmente, asociado con la propiedad; las llaves abren el arca del tesoro se guarda la “riqueza”. Estas características van expresamente unidas en las tradiciones de Saturno y sus *hijos*; por eso también fue Saturno guardián del tesoro, inventor de la acuñación monetaria, rector de la Edad de Oro y, en Babilonia, venerado como gobernante y como rey, así como causa de prosperidad en la jerarquía planetaria. “Saturnus est significatur divitum”, dice Abû Ma’sar en sus “Flores astrologiae”, que no sólo gobierna a ricos y avariciosos, sino también a los pobres, humildes, esclavos y saltatumbas... Appelius considera al apóstol Judas como melancólico, avaro y apto para el manejo del dinero, él llevaba la bolsa.

1.2.2. *La cabeza inclinada.* Una considerable proporción de representaciones ilustrativas de *melancólicos* anteriores a Durero presentan esta característica que responde a una tradición pictórica que data de miles de años atrás. La primera significación de este viejo gesto aparece en las pinturas de los costeros de los sarcófagos egipcios. Es dolor, pero también puede significar fatiga del pensamiento creador. Referido a ejemplos medievales, lo hallamos representando el dolor de San Juan ante la Cruz, en la pena del “anima tristis” del salmista, en el sueño de los Apóstoles en el Monte de los Olivos... y hasta el meditativo descanso de Dios Padre en el séptimo día. No sorprende, pues, que tal signo pueda surgir en la mente del artista para representar en una sola imagen dolor, fatiga y meditación, es decir, *melancolía*, bajo el influjo de Saturno: recuérdese la descripción de éste en el “Libro del Ajedrez” del Rey Alfonso, como un triste viejo “la mano ala mexiella como omne cuyerdadoso”. La melancolía apoyando su

cabeza en una mano aparece en manuscritos y estampas alemanas, correspondiéndose con la figura de Heráclito en la "Escuela de Atenas" de Rafael y en un grabado de Campagnola donde figura así Saturno.

1.2.3. *El puño cerrado y la cara negra.* En este aspecto, la representación que hace Durero difiere de las otras anteriormente mencionadas; la mano blandamente aflojada contra la mejilla está aquí crispada en puño cerrado. Pero tampoco es esto un invento dureniano, porque la mano en esta forma siempre se había considerado como propia del temperamento avaricioso y melancólico y también como síntoma de una patológica frustración. Tiene, igualmente, suma importancia para el significado emocional del grabado el semblante oscuro, sombrío, excesivamente justificado por el contraluz, pero que a su vez sobrenaturaliza una mirada iluminada perdida en misteriosas lejanías. La faz oscura era reconocida por los antiguos como propia de enfermedad o temperamento melancólico. Durero pudo verlo escrito en los textos tradicionales tanto de la literatura médica medieval como en los escritos astrológicos (los *hijos* de Saturno eran reconocidos por los antiguos por su semblante moreno y negro": "Facies nigra propter melancholiam... corpus niger sicut lutum". Admite Panofsky que al igual que para el puño cerrado fue Durero el primero que aquí lo aplica como una característica temperamental o como un síntoma patológico, pudo, como artista, perseguir una cierta expresividad emocional o comunicar un estado de ánimo.

1.2.4. *Imágenes tradicionales en la composición.* Tras el repaso de estos simbolismos parciales, en cuanto a sus antecedentes pictóricos, Panofsky presenta ahora la cuestión de si la estampa misma, en su plena y total composición iconológica, tiene también sus raíces en la tradición de los modelos pictóricos, y con su acostumbrado rigor clasifica seguidamente su estudio.

(i) *Ilustraciones de enfermedades.* Las escenas que representan, mediante ciertas terapéuticas o intervenciones quirúrgicas, la dolencia o el mal de que se trata, no ofrecen, desde las más antiguas que se conocen, ninguna forma específica propia de la melancolía como enfermedad. Sin embargo, la consideración de un mal cerebral se encuentra en las llamadas "cauteri-

sation charts”, que muestran enfermos cauterizados o trepanados, y a la melancolía era atribuible la terrible operación “in medio vertice”, que muestra al paciente aislado, enhiesto o sentado en la silla de operación, con un orificio redondo en lo alto del cráneo, pero rara vez con algún gesto especialmente melancólico. Paralelamente a este tipo de curaciones, se recogen otras terapéuticas distintas, como son los apaleamientos de pacientes o el más benévolo de las melodías musicales.

(ii) *Ciclos pictóricos de los cuatro temperamentos*. Vuelve Panofsky a remontarse a los orígenes de la tradición iconográfica de esta envolvente documental de la melancolía, y con mayor amplitud que antes desarrolla el proceso de configuración de los cuatro temperamentos. Con profusión de ejemplos y referencias a manuscritos ilustrados, establece una clasificación en dos grupos con ciclos sucesivos de representaciones: el primero formado por figuras descriptivas singulares, personajes aislados con fisonomías y atributos de un convencionalismo expresivo, y el segundo, compuesto por grupos de personajes, preferentemente un hombre y una mujer, representando una escena alusiva al particular temperamento o al vicio inherente con el que se le empezó por identificar. Vuelve el autor, en el primer grupo, sobre el ciclo germánico con profusión de ejemplos con dibujos del siglo XI y XII, antecedentes de la xilografía dureniana ilustrando a Celtes, sigue con detalle después el *Tetrad* de Cambridge y otro ciclo francés de hacia 1300, el *Wheel of Life*, etc. Estudia luego el segundo grupo, mostrando curiosos ejemplares de parejas mixtas escenificando situaciones y rasgos humorales, cuyos tipos se prestan a ser analizados históricamente, más que por su “speculum naturale” por su “speculum morale”; dedica varias páginas al tema analizando numerosos ejemplos, entre los que destacan las ilustraciones del *Hamilton Codex* de Berlín.

En un cierto momento de este texto el autor nos sorprende con la pregunta ya casi olvidada: Pero ¿cuál es el prototipo de melancolía, que es lo que más nos interesa? Y a partir de aquí vuelve a repasar las representaciones de los cuatro temperamentos a través de las conductas como infracciones morales, tal y como se esculpieron en los relieves de las grandes ca-

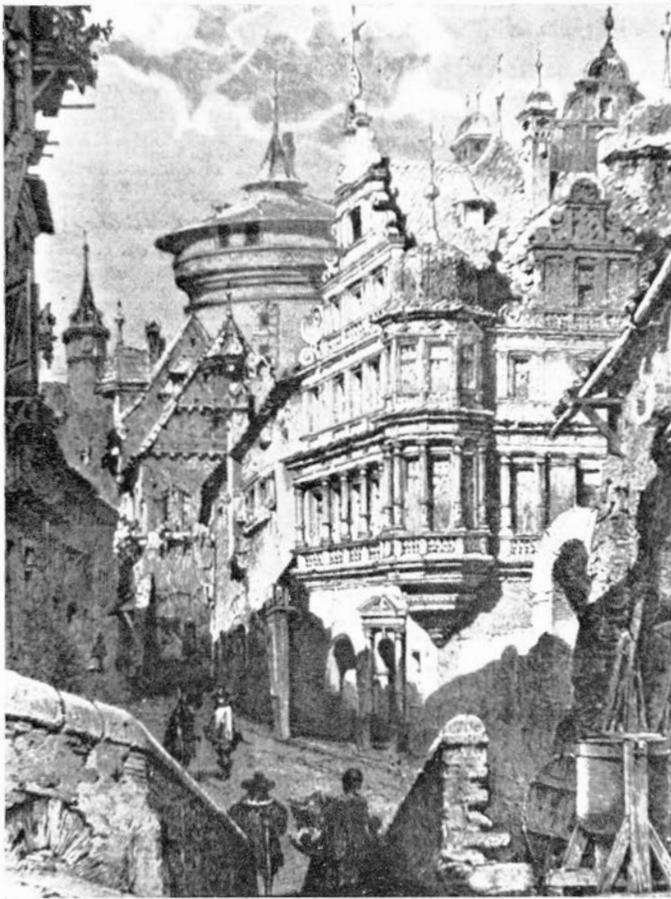
tedrales, y refiriéndose fundamentalmente al modelo que facilitaron las ilustraciones de la *Somme le Roi*, tratado de moral fechado en 1279, en el que se confirma la identificación que, desde la baja Edad Media, se establece entre la melancolía y la “acedia” cuando se dice “Accide, cest a dire paresce et anui de bien faire”, puesto que la pereza, la desgana, como síntomas de identificación, vienen a inducir representaciones de inacción, abandono o sueño inoportuno: una mujer con la rueca abandonada mientras el hombre se ha dormido de bruces sobre una mesa. El tema está ampliamente repetido y Panofsky lo analiza y lo descubre en diversos documentos, entre los que destaca la miniatura de Cambridge donde la figura de Decline, caracterizada por la rueca, es una personificación de la “bilis negra” (imposibilitada de trabajar por su avanzada edad y el frío invernal); igualmente, la inerte pasividad representa al “hombre melancólico” en las figuras de Weariness y Sloth en estas ejemplares ilustraciones del siglo xv.

De estos matices comparativos, al volver a “Melencolia I” —dice Panofsky— “recibimos una fuerte impresión, porque el grabado de Durero tiene en su significado un nivel fundamental de diferenciación con las alegorías y es, además, una verdadera innovación para el arte nórdico”: no es la inactividad de la *accidia*, ni la indolencia culposa de las mujeres de miniaturas y xilografías del siglo, la mujer alada de Durero en su pasividad pensante —contrastando con el activo “putto” irreflexivo—, sin necesidad de leyendas explicativas, es una representación simbólica de la Melancolía misma; diríase que “la Melancolía es así”.

(iii) *Retratos de las Artes Liberales*. Durero fue el primer artista que, al norte de los Alpes, elevó la representación de la melancolía a la dignidad del simbolismo, y ello tras reconocer que las verdaderas formas simbólicas se desarrollaron al sur de la cordillera por obra de los autores renacentistas. La sublimación que supone convertir en aladas las figuras representadas no puede por menos de referenciarse con las alegorías de Giovanni Bellini. Tampoco puede olvidarse que Durero tuvo la posibilidad de conocer las últimas pinturas de Mantegna, una de las cuales —hoy desconocida—, con el título de “Melancolía”, contenía como antídoto dieciséis



LAMINA I.—Alberto Dürer. Autorretrato, 1498. Museo del Prado.



Calle de Nüremberg en 1500.



Casa de Durero en Nüremberg.  
*Grabados de hacia 1800.*

LAMINA II

“putti” musicales y danzantes. Apartada, pues, la alegoría dureniana de las iconologías dolientes o medicinales que siguieron su propio derrotero no se resistió al influjo que en el artista produjeron los primeros diseños alegóricos que representaban las “Artes Liberales”, y muy particularmente la más importante de ellas, la Geometría. La implícita subordinación a que le están sometidas las “artes mecánicas”, los trabajos manuales, lleva a Panofsky a una justificación exhaustiva para profundizar en las raíces de esta iconografía laboral. Tras este extenso inciso preparatorio, que hace olvidar al lector su verdadero propósito, vuelve a aparecer la Geometría acompañada de utensilios y trebejos cuales los que, en el grabado, se desparraman por el suelo. Con ellos se retrocede a la pura descripción de los oficios en las representaciones helenísticas y romanas, e incluso a las piedras funerarias y escenas etruscas en espejos y emblemas, con lo que se completan los antecedentes de las ilustraciones medievales.

La personificación de las siete Artes Liberales había sido descrita por Marciano Capella antes de que fuera asumida por ilustradores y artífices de manuscritos y de archivoltas catedralicias; los relieves de éstas acompañaron a los artesanos y arquitectos hasta el Renacimiento, en una mantenida reversión del modelo románico formado por figuras provistas de regla, pupitre, plumas, compases y plantillas (monumento funerario de Hugues de Libergier, venerado en el gótico tardío; archivoltas de Chartres y emblemas en la lápida del Maestro de St. Nicaise). De estos y otros múltiples ejemplos es fácil acceder a una cierta conformación paradigmática de la imagen de la Geometría que, a nuestros efectos, puede contemplarse en la xilografía que Gregor Reisch inserta en su célebre *Margarita philosophica*, editada en Estrasburgo en 1504 (Lám. VIII): la figura sentada ante una mesa repleta de figuras planimétricas y estereométricas, manejando compases y una esfera, aparece rodeada de pequeñas escenas —de menor tamaño que el coherente con la figura principal— de actividades que muestran así subordinación a la Geometría (en el suelo de tierra de la casa en construcción, un bloque de piedra cuelga de una grúa, el techo se voltea; martillo, regla y bocel yacen desperdigados; un hombre dibuja un plano, otro está dividiendo un mapa en medidas agrarias; dos jóvenes astrónomos, con

sextante y astrolabio, estudian el cielo nocturno en el que, a pesar del nubarrón, brillan las estrellas y luce la luna). Ningún otro significado histórico puede salvar mejor el espacio que separa una ilustración didáctica de una gran obra artística, como el de este “*typus geomtriae*” tan extraordinariamente análogo a “*Melencolia I*”.

Panofsky, que se extiende ampliamente en correlacionar ambas iconografías —incluso el *putto* del boceto dureniano con los jóvenes astrónomos, y la escalera con el edificio en construcción—, encuentra la máxima contrapartida frustrada en el “tan discutido” romboedro de Durero. Sin embargo, ello no invalida el correlato entre el grabado y la que fue una de las más difundidas enciclopedias de aquel tiempo (incluso el perro dormido es un simple descendiente del perro de lanas de Pomeranian, tan frecuente en los estudios escolares), ya que cuando ésta no responde, el autor deriva a sus inagotables recursos de erudición y encuentra otros documentos coetáneos menos conocidos; y todo ello para, en un cierto momento, formularse la siguiente pregunta: ¿Es la Melancolía de Durero realmente una Geometría? Y sorprende seguidamente al lector con esta respuesta: Sí y No. Lo cual me incita a mí a lanzar una primera aproximación a la que llamo yo “*Melancolía de Panofsky*”, porque con ella viste su sabia deambulación expositiva y vuelve la espalda al lector cuando parece tenerle embaucado. Efectivamente, tras la anfibólica respuesta se ocupa en justificar la negatividad imprevista haciendo ver, con razón, que la ilustración pedagógica de Estrasburgo muestra los atributos en plena y gozosa actividad: Todos los instrumentos y personajes están en funciones, nada está parado ni nadie permanece ocioso; en cambio, la Melancolía de Durero se caracteriza porque no está haciendo nada con ninguno de los útiles intelectuales y manuales de que dispone. Y vuelve, así, a enlazar con la “melancolía perezosa”, la “*Acedia*” con su cabeza apoyada en la mano izquierda y la rueda abandonada y ociosa en su regazo. Finalmente, y en consecuencia, el grabado dureniano queda definido como una síntesis de detalles simbólicos tradicionales, melancólicos y saturnianos, conjuntados en una dualidad explícita del “*typus Acediae*” con el “*typus Geometriae*”.

## 2.1. *El nuevo significado*

En el segundo subcapítulo, Panofsky reemprende la prolongación del *enigma* que parecía casi desvelado atrayendo la atención del lector hacia los detalles olvidados, y situándole ante este “nuevo significado” mediante la presentación de dos atractivos subtítulos “nueva forma de expresión” y “nueva noción del contenido”. El primero no es más que un repaso, más profundo, de lo ya analizado anteriormente tomando como base el biunívoco resultado de Melancolía geométrica o Geometría melancólica, e insistiendo en que la *inactividad* que preside en ambos casos parece asumir la compulsiva preocupación del gran engaño. La cita que hace de Ludwig Bartuing compendia esta impresión de tragedia humana: “Un genio alado que no despliega las alas, con una llave que no usa para abrir, con unos laureles en su frente sin que le sonría la victoria”.

2.1.1. *Nueva noción del contenido.* Con pleno sentido iconológico aborda este punto el autor achacando a Durero, como muestra de su carácter y de su talante, la doble significación de su obra para quienes la aprecian en igualdad de proposiciones: hay obras de arte cuya interpretación de “primer orden” satisface a la mayoría y que, además, contienen un “segundo orden” basado en una herencia cultural, cuya noción no está expresada tan claramente y que sólo alcanzan a interpretarla unos pocos. El grabado de Durero es el resultado de una síntesis de iconografías cuyo sentido y expresión, en el ámbito del arte, evolucionaron con el tiempo —perdiéndose en algunos casos— y por ello pueden explicarse tanto como símbolos de melancolía saturniana o como símbolos de Geometría melancólica.

(i) *Símbolos de Saturno o de Melancolía.* En este nuevo repaso de Saturno *versus* Melancolía se reviven, como dije antes, los detalles olvidados. Tras reconsiderar los motivos tradicionales y pre-durerianos que ya he dejado reseñados, se analizan otros complementarios dentro del mismo orden, como es el *perro*. Aunque en sí mismo pertenece a los típicos motivos escolares, su inversión de significado al considerársele acompañante de la Melancolía, proviene de diversas fuentes astrológicas que le califican de bestia

típica de Saturno (en Ibn Esra el “canis nigri”), y en el “Horapollo” —introducción a los Misterios del Alfabeto egipcio—, traducido del griego por Pirckheimer en 1512 e ilustrado por Durero, está asociado con los melancólicos en general y con los escolares y profetas en particular; curiosamente, en este códice se descifra el jeroglífico del perro como significando tristezas, profetas y “sacras literas” —nociones que desde los tiempos de Aristóteles estuvieron vinculadas a la melancolía—, porque el perro, mejor dotado y sensible que otros animales, tiene una naturaleza seria propensa a ser víctima de la locura, afín a la búsqueda y olfateo en paralelo con esa inquietud de los pensadores profundos. El mejor perro —dice un jeroglifista contemporáneo— es sin duda “qui faciem magis, ut vulgo aiunt, melancholicam prae se ferat”, lo que con toda justicia puede decirse de este perro dureniano.

Fijándose luego en el murciélago, lo considera como un motivo un tanto ajeno a las ilustraciones afines a ésta; su inserción simbólica se debe a una tradición que le atribuye la “Shorter Mythology” de Ramler y que en el Horapollo figura como signo del “homo aegrotans et incontinens”; posteriormente, en mayor o menor grado, el humanismo renacentista lo adoptó como ejemplo de vigilia o trabajo nocturno. En la “Oculata philosophia” de Agrippa de Nottesheim (1510) se le atribuye la característica externa de “vigilantia”; según Ficino, es ejemplo de advertencia, aviso, de los efectos altamente nocivos del estudio nocturno, y quizá como la referencia más remarkable de cuantas ha protagonizado el murciélago haya que remontarse a los viejos tiempos en que sus membranas se utilizaban para inscribir sobre ellas conjuros contra el insomnio.

Finalmente, y también con filiación a Saturno y Melancolía, se refiere Panofsky al lejano paisaje del fondo, la vista marina y costera con sus pequeñas naves. A través de clásicos astrólogos árabes, conocíase el mito de la fuga del dios, a través del mar, hacia el Lacio (Latium) y su consecuente reconocimiento como “señor del mar y de los navegantes”, ya que por él sus *hijos* gustaban de vivir cerca del agua y mantenerse con oficios propios de tal circunstancia. Pero no es esto todo: Saturno —y más particularmente cuando un cometa iba hacia él— se responsabilizaba de mareas vivas e inun-

daciones; se puede decir, por tanto, con seguridad que un cometa como el que se ve en el grabado ha de ser uno de estos “cometas saturnianos”, lo que significa que el mundo está amenazado por el “dominio de la melancolía”. Pero resulta inconveniente para tal infortunio que luzca el arco iris sobre el mar, ya que el agua parece haber inundado las costas llegando a los pies de los árboles. Desde los textos cuneiformes de Babilonia, el que la cabeza de un cometa apunte sobre la alta mar es signo de que a los melancólicos podía sobrevenirles el mayor de los infortunios.

Hasta ahora, y con la reserva del contradictor arco iris —que en otro lugar se reconoce como lunar—, parecía Durero comprometido en reforzar el signo melancólico sobrenaturalizado en la figura alada; pero es el caso que esta triste amenaza parece intranquilizar al artista, que decide contrarrestarla con paliativos, cual sería —como el arco iris— algún otro de los motivos que parecían olvidados. Uno es la guirnalda que corona la cabeza del ángel: aunque en la historia de los símbolos la guirnalda está destinada a ornar las testas del “homo literatus” —y en tal caso proclamaría el poder intelectual de la melancolía—, la asombrosa capacidad panofskyana de recursos eruditos nos hace ver que la conformación vegetal de la corona, cuyas especies botánicas identifica (*Ranunculus aquaticus* y *Nasturtium officinalis*) como perejil de agua y el berro, al ser plantas de naturaleza húmeda y, consiguientemente, contrarrestantes de la térrea sequedad de lo melancólico, vienen a desactivar esta carga contraria en claro retroceso a las anteriores teorías ilustrativas de Conrado Celtes.

El otro antídoto es el “cuadrado del número cuatro”, aparentemente metálico y colgante en la pared, sobre el que Giehlow hizo el primer trabajo de investigación, y que no sólo pudiera ser signo del lado aritmético del genio melancólico, sino que lo es como “cuadrado mágico” un talismán para atraer la beneficiosa influencia de Júpiter (Lám. IX). Es el oponente matemático, sustituto antipictórico, de aquellas deidades astrales que recomendaran Ficino, Agrippa y tantos otros maestros de la magia blanca, como extraído de la “mensula Jovis” poseedora de todos los poderes del “temperator Saturni”; poder moderador que un escritor del siglo xv definía así: “Si un hombre lo lleva, puede tornar en buena su mala suerte y si la tiene

buena en mejor". Y si leemos a Paracelso, nos dice que "mantiene la fortuna en todos los negocios y ahuyenta todos los temores y peligros". Añade Panofsky seguidamente que Durero no fue un aritmético y que su familiarización con los cuadrados mágicos en "iatromathematicas" (matemáticas curativas) no tuvo mayor alcance que la simple atractividad producida por la combinación sumatoria de los números y por el generalizado y exclusivo interés de relacionarlos con los planetas; y esto porque los problemas aritméticos que encerraban no trascendían al vulgo y, sin embargo, Durero tuvo ocasión de relacionarse con Luca Pacioli en Bolonia —el descubridor de la "divina proporción"—, que también había escrito un breve tratado, el año 1500, sobre los simbólicos cuadrados planetarios. Como es lógico, no quedan estos mágicos cuadrados sin el oportuno comentario a pie de página por parte de nuestro sabio autor, que tras relanzarlos como "jeus d'esprit" al descubridor de este divertimento de Pacioli —Amadeo Agostini en 1923— se remite al matemático K. H. de Haas (Rotterdam, 1935) para señalar que cuadrados con 16 casillas, y cuyas sumas sean 34, pueden aparecer hasta 1.232 variaciones<sup>6</sup>. Pacioli es quien proporciona el dato importante del origen de esta aritmética recreativa de los cuadrados, señalando las fuentes árabes que él utilizó para su tratado; Panofsky nos muestra uno de origen español que yo reproduzco (Lám. IX.2) con mi actualización numérica, tomado de un códice de hacia 1300, que nos hace, con razón, pensar en las aportaciones arábigas de la sapiencia Alfonsí tanto en esto como en Astronomía y otras ciencias.

(ii) *Símbolos geométricos*. Por exclusión, parece que todos los motivos no mencionados hasta ahora han de ser los símbolos geométricos, dice Panofsky un tanto apresuradamente, ya que veremos luego otros que, contando entre los excluidos, también lo están de la Geometría. Los más claros son los incluidos en la "Margarita philosophica": las estrellas del cielo, el edificio inacabado, el bloque de piedra, la esfera, los compases, el cepillo (bocel), la plantilla, el martillo, los útiles de escritura. Todos implican una actividad práctica en el "arte de la medición", los utensilios son de Geometría aplicada, artes manuales —artes mecánicas—, oficios de la construc-

ción o edificación. Y analizados más concretamente, el compás simboliza el propósito intelectual que unifica la gran diversidad de útiles y objetos dispersos, y, junto con la esfera y material de escritura, es el significado de la pura Geometría; los de la aplicada se completan con los de fenomenología astral que dan testimonio de la Geometría calculadora en los propósitos astronómicos o meteorológicos; finalmente, el gran poliedro representa la Geometría descriptiva, que, como en otras muchas representaciones contemporáneas, es, a la vez, un problema y un símbolo de definición de la Geometría óptica, la Perspectiva.

Aunque al interesante poliedro le dedica Panofsky un apéndice especial, recabado al profesor de Geometría G. Niemann (“uno de los primeros expertos en este campo”, según justifica en su inhibición científica), prepara, no obstante, al lector con una interesante llamada a pie de página en la que, tras recordar la renacentista *inquietud* provocada entre poliedros regulares (platónicos) y los semirregulares (arquimedianos) —de la que pudo surgir el “bello ejemplo” dureniano en su “Unterweisung der Messung” y el siguiente de Vienzle Jamnitzer “Perspectiva corporum regularium” en Nüremberg, 1548 y 1568—, se refiere al polémico sólido geométrico, que fue tenido antes por *cubo truncado* (F. A. Nagel, “Der Kristall auf Dürers Melancholie”, Nüremberg, 1922) y que provocó serias controversias entre estudiosos holandeses (H. A. Nabar y K. H. de Haas, Rotterdam, 1932), hasta que Niemann confirmara la romboedría de Nabar. Añade Panofsky que “dejaremos esta cuestión, que para nosotros es de una importancia secundaria, a los matemáticos”, y como yo creo que no es tan secundario este tema romboédrico a los efectos simbolistas del artista, me ocuparé luego de él, cuando llegue *mi turno*.

Hay también que aceptar, no sin ciertas reservas, la asociación que con el “*typus Geometriae*” hace el autor de todos los objetos o instrumentos dispersos que muestra la xilografía: garlopa y sierra, clavos y tenazas, e incluso el oculto objeto generalmente llamado lavativa (de acuerdo con su misión antidótica —“*purgatio ulvi*”— de la melancolía), pero que es un fuelle para avivar el fuego; utensilios todos para nutrir el inventario de constructores, ebanistas y carpinteros, que también usan la piedra de moler

redondeada y alisada por el cantero (en versiones anteriores confiesa el autor que dejó abierta la cuestión de si era una piedra de molino o piedra de afilar, pero ahora, a la vista del fresco de Salone, se inclina por esta última interpretación). Algunos han llegado hasta incluir como atributos del mismo inventario instrumental al crisol y las tenazas, aunque más bien parecen propios del orfebre o quizás del alquimista (algunos autores relacionan directamente las tenazas con la alquimia, porque así figuran en ciertas representaciones, y como, a su vez, Hermes Trimegisto, como alquimista, aparece con un compás colgado en razón a otras atribuciones, se llega a relacionar tenazas y compás).

El libro cerrado (Lám. X.<sup>1</sup>) sobre el que apoya su antebrazo la mano del compás sirve de vínculo al simbolismo de éste con la esfera y los útiles de escritura dando énfasis a la Geometría teórica frente a sus aplicaciones. Es obvio, añade Panofsky, que instrumentos de medida como el reloj de arena (para el *tiempo*), las escalas y la inmediata campana (acompañante del eremita, San Antonio, por ejemplo, como signo de soledad proclive a la melancolía) también pertenecen a la imagen generalizada de la Geometría. A la posible duda por la tamaña extrapolación que esto suscita, opone el autor una cita de Macrobio que ya definió el tiempo como una “certa dimensio quae ex caeli conversione colligitur”, mostrando su conexión astronómica (Macrobius, “Saturnalia”); igualmente un dibujo de Lucas van Leyden (Museo de Wicar, Lille) caracteriza a la Geometría por un reloj de arena. Y por lo que respecta al *peso* (la balanza), hay que tener presente que en una época en que no se habían desarrollado las nociones físicas experimentales había posibilidad de considerarlo como una función geométrica; no se explicaría si no cómo nemotécnicamente las siete artes liberales ponderaban a la Geometría como la principal de ellas:

*Gram loquitur, Dia vera docet, Rhe verba colorat,  
Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, As colit astra.*

(iii) *Símbolos de Saturno o de Melancolía combinados con símbolos geométricos, Mitología y Astrología en relación con Epistemología y Psicología.* Se inicia este apartado de tan largo epígrafe justificando el estudio

de esta *afinidad* simbólica una vez que se ha llevado a cabo el de la Melancolía con la Geometría. Tal afinidad, en efecto, parece existir.

El primer ejemplo occidental de ilustraciones representando a los “hijos de planetas” hay que recordar que surge en el Salone de Padua, donde, manteniendo la tabulación científica establecida en los manuscritos islámicos, se mostraban —con adaptación al estilo occidental— las características físicas y ocupacionales de las personas cuya nacimiento y designio estaban regidos por un cierto planeta. Entre ellos aparecen los sometidos a Saturno —representado por un *silencioso rey*—, en los que un hombre se halla aquejado de enfermedad y melancolía al estilo y aspectos de los utilizados por Durero; igualmente los atributos de la “Margarita philosophica” aparecen testimoniados por Abû Mas’sar, Alcabatius e Ibn Esra. Como parece ser que Durero estuvo en Padua, su captación iconológica quedaría explicada; de todos modos, la influencia indirecta producida por estos grabados pudo tener lugar a través de su fraterno Willibald Pirckheimer, que se pasó tres años estudiando en aquella ciudad italiana. Hay que insistir en que el patrocinio de la Geometría, en su amplio sentido, proviene del traspaso a occidente de sus significados, que formaron parte del legado de Abû Mas’sar... “el planeta Saturno nos envía el espíritu apto para la Geometría, la humildad y la constancia”. En un almanaque impreso en Nüremberg un año después del grabado “Melencolia I” se dice de Saturno que “De las artes, él significa la Geometría”.

La fusión dureniana de las tres nociones simbólicas, Melancolía, Saturno y Arte Geométrica, tiene confirmaciones posteriores en otros artistas y pensadores, aparte, claro es, de ejemplares antecedentes que demuestran una cierta generalidad en esta conjunción que se manifiesta en el grabado célebre. Así aparece asumida por el pintor Hans Döring (del ducado de Hessen) en 1535, en el diseño de una gran xilografía que reduce el contenido de “Melencolia I” a una forma unificadora. Por otra parte, la frase de Lutero cuando dice que “Medicina hace al hombre enfermo; Matemáticas, triste, y Teología, loco”; recoge la idea extendida de ligar las matemáticas con la melancolía; y esto no como un mito vestido de astrología, sino como una teoría psicológica de fundamento epistemológico. Ya de antiguo

hubo dos figuras, grandes escolásticos, que proclamaron esta tesis: Raimundo Lulio y Henricus de Gandavo.

El primero, en su “Tractatus novus de Astronomia” (1297), nutrido con información de compendios árabes, añade a Saturno sobre su naturaleza terrosa y acuosa de una esencial malevolencia, una buena memoria, firmeza en sus principios y aptitud para las grandes construcciones y más de acuerdo con Aristóteles que en seguir a los astrólogos, atribuía al hombre “saturniano” una predisposición hacia las “Species fantásticas y matemáticas”, y esto, en parte, por ser lo *acuoso* sustancia impresionable y lo *térreo* firme soporte de las impresiones recibidas. En cuanto a Henricus de Gandavo, es notable su concepción de la melancolía como un oscurecimiento del intelecto —en su sentido humoral— y la consiguiente interrogante del por qué esa misma melancolía es particularmente imaginativa y por eso inclinada a las matemáticas.

(iv) *Arte y práctica*. La Geometría fue para Durero el *arte* por excelencia. Uno de sus amigos, probablemente Pirckheimer, había dicho que el mismo Dios había considerado tan altamente a la *medida*, que creó todas las cosas de acuerdo con el número, el peso y la medición, y así Durero tomó conscientemente —platonizado— las mismas palabras de la Escritura y escribió su propia sentencia: “Yo tomaré la medida, el número y el peso como mi propio designio”. Esto lo dijo en su libro sobre la Pintura, llamando “Arte” a las tres cosas en su más amplio significado, el de “*recta ratio faciendorum operum*”, parafraseando a Santo Tomás de Aquino.

Después de su segunda visita a Italia, nuestro artista acometió la práctica de esta *razón* del arte de la medida, enseñándolo a sus colegas germanos: era la Perspectiva. Y ello, unido a los principios éticos de excluir la falsedad y perseguir la maestría en el trabajo, lo consideraba Durero como algo próximo a la Gracia de Dios, una comprometida cualidad que otorga al artista el “poder”. Precepto pedagógico que el maestro une a los que necesita el joven aprendiz para lograr “la gracia de crecer fuerte y poderoso en el arte racional”. Cuando Durero escribía esto no podía suponer que en el curso de los años este libro se condensaría en dos tratados de estricto

sentido matemático; no se cansó de predicar en él cómo este “poder creador” se lograba con la posesión del “arte”, arte matemático. No se resiste Panofsky a transcribir textualmente un párrafo de esta obra, ni yo tampoco a recogerlo en esta recensión que estoy haciendo:

“Cuando has aprendido a medir bien... no es necesario que sigas siempre midiendo todas las cosas, pues con el arte que has adquirido tratarás de medir exactamente con tu vista y tu mano práctica te obedecerá. Así el poder del arte evitará el error de tu trabajo que aparecerá artístico y agradable, poderoso, libre y bueno y será admirable para muchos porque de él forma parte la rectitud”.

“Poder” es para Durero fin y esencia de la capacidad artística; por eso la aparente casualidad sentenciada en “Llaves significan poder” adquiere un sentido nuevo y más profundo. Entonces la Melancolía de “Melencolia I” no es una vulgar melancolía, sino una “Melancolía geométrica”, una “Melancholia artificialis” y, quizá, pudiera ser un caso en el que su *poder* no sea el proveniente de Saturno. Derivando de él la significación de la *riqueza*, tampoco tendría ésta un origen mitológico.

Durero entendió, según esto, que poder y riqueza eran, en un sentido inseparable, fruto de la profesionalidad del Arte con formación matemática. Y decir que este poder del Arte no es concebible sin saberlo practicar es asimilar el espíritu renacentista plasmado en esta frase de Leonardo: “la ciencia es el capitán y la práctica son los soldados”.

Ahora la figura de la Melancolía significa Arte *generador* de poder y si nos preguntamos por la contrapartida, por la Práctica *reveladora* de poder, encontramos contrastando con aquélla al “putto” afanado en escribir y que significaría la “práctica” que buscábamos. El niño, sentado en casi la misma postura que la figura femenina —como parodiándola—, es el reverso de todos sus detalles (ojos, mirada, manos, actividad), una pequeña complementación de la gran Melancolía inactiva.

2.1.2. *El significado de “Melencolia I”*. En este apartado —que es prácticamente el último a mis efectos— resume y concluye Panofsky todo

su extenso análisis iconológico sobre el grabado de Durero. Su comienzo nos sorprende elevando a fundamental la idea expresada por Henricus de Gandavo para obtener la conclusión que se buscaba; pero verdad es que cuando Panofsky nos dice que su versión “nos acerca al corazón el verdadero significado de ‘Melencolia I’” es porque la define como una Melancolía imaginativa que piensa y actúa. Sobre este concepto desarrolla extensamente un nuevo análisis de la evolución del significado a partir de la doctrina de Ficino; sigue luego con la vinculación de Saturno a la Geometría y toma impulso para configurar la “Melancolía general” y patentizar la contradicción con “De vita triplice”. Ocupa varias páginas con este proceso, que al aproximarse a las ideas de Henricus concluye con la posibilidad de que Durero estuviera influido por las ideas de Henricus y no menos por las de Pico de la Mirandola.

La insistencia en que el neoplatonismo de Marsilio Ficino queda distante de “Melencolia I”, aunque sirviera de base a la “Occulta Philosophia” de Cornelius Agrippa de Nettesheim, sirve para que, al comprobar cómo también éste se desvía haciendo surgir el “furor melancholicus”, se abone la postura intermedia con respecto a Durero y se apunte una escala numeral de valores melancólicos, a la forma de Henricus, y se justifique el ordinal “I”.

Ficino, que ve en la melancolía el más alto rango de la vida intelectual, cree que su comienzo se produce al desaparecer la facultad imaginativa, y así la contemplación sólo liberada por la imaginación merece el título de melancolía. Henricus de Gandavo, que concibe la melancolía como un “modus deficiens”, cree que tan pronto como la mente se eleva sobre el nivel de la imaginación, la melancolía deja de afectarla, con lo que la contemplación no liberada de la facultad imaginativa puede dejar de llamarse “filosofía” y sí “teología”. Un artista que desease expresar su sentimiento de “haber alcanzado el límite” podría llamar a su obra “Melencolia”, pero no “Melencolia I”, y he aquí cómo la posición intermedia propiciada por Henricus tendería a una posible gradación ordinal de melancolías.

Esto conduce a Panofsky a complicar la cuestión resucitando las “cuatro complejiones” y considerar la posibilidad de representar la “melan-

cholia adusta” contrastando con la “melancholia naturalis” y añadiendo la “melancholia generosa”, todo ello enmarcado en ese término medio inventado por Agrippa de Nettesheim, que establece al respecto un cuadro con los “tres grados” y los “dos modos”. De todo esto es interesante reseñar este resumen panofskyano: Si la de Durero, Melencolia I, es “melancholia imaginativa”, la Melencolia II sería “melancholia rationalis” y la Melencolia III, “melancholia mentalis”.

Al relacionar todos estos antecedentes con el pensamiento escrito de Durero, se va a parar a su obra sobre “Los cuatro libros de la humana proporción”. Queda en ella patente la personal experiencia creativa del artista, su laboriosidad en pos de la belleza y su devoción por las matemáticas. Prepara Panofsky —no sin rigor— un pronto desenlace deduciendo la propia melancolía de este gran Alberto Durero. Recoge cuantos argumentos resultan afines con cuantas características inciden en las cualidades que se han ido acopiando para definir la propia melancolía del autor, trascendida a su “Melencolia I”. Las declaraciones que transcribe sirven al efecto:

“Cualquiera que pruebe su caso y demuestre su verdad fundamental por medio de la Geometría es creído por todo el mundo; para el que no queda afirmado en ello... —y aquí viene una sentencia que sirve para titular a Melencolia I—, para ése, lo que es falso es su entendimiento, la oscuridad está tan densamente adentrada en nosotros que tenemos que buscar a tientas nuestros errores.” Esto es, la frustración intelectual que reconoce la incapacidad de superar unas limitaciones. Una confesión y una expresión de la “insuperable ignorancia” de Fausto. Es la cara de Saturno que nos mira; pero en ella podemos reconocer también las facciones de Durero.

\* \* \*

INCISO. A los efectos de mi interés personal para poder desarrollar mi arriesgado intento de aportar nuevas ideas sobre “MELENCOLIA I”, yo terminaría aquí la recensión básica que he llevado a cabo sobre el trabajo de Erwin Panofsky; es más, como indiqué al principio, quiero recalcar la frase final del párrafo que antecede por la que se llega a interpretar el graba-

do como un autorretrato simbólico de su autor, ya que es una conclusión de sencillísima apariencia, pero de elaboradísima estructura en la que Durero ha perdido la *intención* de su obra. Sin embargo, la importancia de este gran capítulo de SATURNO Y LA MELANCOLIA, debido al iconólogo alemán, creo que merece referenciarlo, al menos en su totalidad: queda el subtítulo “Los Cuatro Apóstoles” para acabar el subcapítulo presente; luego el título 3 sobre “El legado artístico de Melencolia I y finalmente dos apéndices, uno sobre el “Poliedro” y otro sobre el grabado B<sub>70</sub>.

\* \* \*

2.1.3. *Los Cuatro Apóstoles*. Corolario de la tesis sobre las varias posibles melancolías del sistema de Agrippa y de la fidelidad dureniana a los cuatro temperamentos, considera Panofsky a “Los Cuatro Apóstoles” como un elocuente ejemplo: San Juan, joven y rubicundo, gentil y bondadoso, debe ser el sanguíneo. San Marcos, por su expresión y su color, colérico. San Pablo, de más edad, ejemplo de austeridad —introdutor del ascetismo cristiano—, con su semblante sombrío, es el melancólico. Finalmente San Pedro, el más viejo, pálido y grueso, con la mirada baja, representa al flemático. Pero todo esto, unido a la posición jerarquizada de las figuras, induce a demostrar que hay un ennoblecimiento subjetivo de aquellos temperamentos más adaptados a los santos varones preferidos por el nuevo credo, al igual que la melancolía se había convertido en un nuevo tipo humano superior personalizado en el San Pablo, que por su especial dignificación en expresividad y colocación cabría identificar con la “Melancholia III”.

### 3. *El legado artístico de “Melencolia I”*

Tanto este grabado como los del “Apocalipsis” ejercieron un compulsivo poder en la imaginación artística de la posteridad. Sobrevivieron, sin embargo, las iconografías populares y los viejos tratados de salud y tipos de temperamentos, si bien adaptados a las circunstancias de los tiempos; por otra parte, siguió habiendo ilustraciones pequeñas condicionadas a los tex-

tos científicos: "Anatomía de la Melancolía", por Burton (1628), e incluso las láminas de la "Iconología", de Cesare Ripa (1603). Aparte de esto, y ya cercanamente, hay cuadros sobre melancolía y relacionados con ella que han llegado hasta mediados del siglo XIX imitando directamente el grabado de Durero, o bien por una presión "inconsciente" de la ya adoptada "tradicción".

Para aclarar las imágenes de la melancolía después de Durero hay que considerar las que son, como su gran modelo, alegorías por sí mismas, y aquellas que abarcan la secuencia usual de los cuatro temperamentos. Estas casi se limitan al siglo XVI, si bien no en todos los países: en Italia hubo en este siglo alegorías singulares, no así en Holanda, y en Alemania hubo tanto alegóricas como de complexiones. No obstante, las derivadas durenianas es mejor no clasificarlas iconológicamente, sino de acuerdo con su composición:

1. Las que, bien sólo ellas o en composición, son secuencias de complexión y representan una figura femenina, más o menos idealizada, acompañada de un "putto".
2. Las que, procedentes de las dos figuras típicas de los calendarios medievales, sólo tienen de Durero algunos detalles.
3. Las derivadas de imágenes de Saturno o de sus *hijos* en vez de complexiones y su relación con Durero es meramente conceptual.

3.1. *Melancolías con figura de mujer, a la manera de Durero.* Hay que recordar que el artista más próximo a Durero que tuvo ocasión de imitar la Melancolía I fue el maestro AC, considerado como holandés, pero que brilló en Westphalia en 1526 (se supone pudiera ser Allart Claerz); la pintó arrodillada y sin alas —italianizada—, recordando a uno de los esclavos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina; la acompaña también un "putto", no sólo parecido al de Durero, sino también a los de Rafael, que además sostiene un sextante. Aparte del grabado de Beham (1539), que es una copia con tendencia manierista, y del de Egenoltt en el "Libro de Fórmulas", que es una copia mecánica del de Durero, se relacionan y co-

mentan obras de Jost Amman (1589), Hans Döring, Virgil Solís, el maestro "FB" (seguramente Franz Braun); más lejanos a éstos, como maestros germanos sólo encuentra cinco en 1558 formando parte de la colección de Trau en Viena, uno es el pintor Matthias Gerung de Laningen y los otros cuatro son pintores del taller de Lucas Cranach que aparecen entre 1528 y 1534. De todos se hacen extensos comentarios comparativos y se acompañan ilustraciones; se observa en ellos la oposición entre la locuaz alegría y la seria melancolía frente a la espléndida serenidad de Durero y se explican observaciones coincidentes con las pinturas de Cranach, e igualmente la influencia de Mantegna con su obra de los dieciséis "putti", que Cranach reduce a quince (la antigua escultura del Nilo tiene 16 niños juguetones).

Históricamente, aunque no artísticamente, la imitación más importante del grabado dureniano en Alemania durante el siglo XVI la descubrió L. Volkmann en el altar de la capilla del este de la catedral de Naumburg en 1567, adornado, entre otras cosas, con el ciclo de las Artes liberales. Hay un monumento más modesto realizado por el maestro "FFL" de Nüremberg en 1599, que es el reloj de una torreta en el que aparece la Astroonomía a un lado y la Melancolía al otro, con un cuadrado mágico simplificado. Insiste Panofsky en ver aparecer la Melancolía como símbolo comprensivo de las capacidades intelectuales.

Herencia de Durero en Italia: fue menos extensa en el XVI italiano que lo fue en el norte, pero de mayor trascendencia a la vista del decisivo desarrollo en la posteridad; desarrollo que abarcó desde la intelectualidad contemplativa hasta el patetismo emocional. Las imitaciones intelectuales no difirieron esencialmente de las que prevalecieron en el norte: La Melancolía de Vasari rodeada de un numeroso instrumental matemático (fresco de 1553 en el Palazzo Vecchio de Florencia); la alegoría de la Escultura en el "Disegno" de Antonio Francisco Doní (editada en Venecia, 1549); la Melancolía pintada por Francesco Morandini, llamado Poppi (en la pared del "studiolo" del Palazzo Vecchio). Se distingue de sus hermanas del norte por su expresión patética y triste, otro trabajo de Doní, en Marmí (1552), en xilografía, que lo transforma en la elegía de la tristeza como "feminetta tutta malinconosa, sola abandonata et aflitta".



El emperador Maximiliano.



Su amigo Wilivaldo Pirkheimer.



Erasmus de Rotterdam.



El teólogo luterano Felipe Melanchton.



LAMINA IV.—“Sagrada Familia”. Grabado de Durero con la extraña actitud de San José receloso ante el Niño que abre el LIBRO.



San Jerónimo en su celda.



Melencolia I.

LAMINA V.—Pareja de grabados que, conjuntados, distribuía Durero.

En el arte italiano se observa una inclinación nativa hacia la aflicción —pena, lástima— y falta una tradición firme en el campo de las secuencias propias de la complejión; se da preferencia a la concepción poética y subjetiva de la melancolía, tal y como veinte años después representa Ripa en su “Iconología” o como hacen Poppi y Doní cuando asumen directamente el conocimiento del grabado de Durero. Esta tendencia se extendió por el siglo XVI hasta tal punto que se introdujo en el Barroco fusionando la imagen de la Melancolía con la de la Vanidad. Una monografía de “imágenes de Vanidad” está aún por escribir; sin embargo, H. Janson la ha iniciado con un ensayo sobre “El Putto con la cabeza de la Muerte” (“Art Bulletin”, 1937). Esto nos hace retroceder al XV y XVI, en los que la Muerte misma está reemplazada por la meditación en ella. La “Meditación de la Muerte” se va liberando gradualmente del significado de la personificación de ella misma y el sujeto de la meditación se transfiere a lo bello y juvenil; tal ocurre con el reemplazo de San Jerónimo por María Magdalena.

Los cuadros de “Vanidad” derivan al encanto sensual y los fríos de la muerte se unen con otras nociones de idilios en Arcadia tanto como con temas de moral ascética. Esto se comprende porque hasta entonces la melancolía contemplativa de Durero, de naturaleza oscura, había estado siempre asociada con el pensamiento de la noche y de la muerte, y después de la Contrarreforma se había interpretado más en un sentido religioso combinándolo con el prototipo de la Vanidad. El primer ejemplo y más importante de esta influencia de “Melencolía I” es una composición de Domenico Feti, del que se conservan varias copias, y que se le conoce como Melancolía o como Meditación: sus identidades son notables; figura voluptuosa arrodillada, bloque de piedra con un libro cerrado y un par de compases, pelo suelto, cabeza apoyada en la mano izquierda, utensilios y globo celeste; teniendo en cuenta que la Melancolía nunca se representa de pie, esta Magdalena de Feti expresa que “toda actividad humana, práctica y teórica, es vana, todo es vanidad en las cosas de la tierra”. En el Renacimiento, y con Durero en particular, el conocimiento del humano poder creativo empezó a mezclarse por primera vez, con un deseo vehemente de un cumplimiento religioso; ahora, el barroco italiano revierte a la concepción medievalista

salvo que se vuelve más hacia lo emocional que hacia lo metafísico. Lo que Domenico Feti ha expresado sólo visiblemente en esta obra, fue expresado en palabras por Benedetto Castiglioni en un aguafuerte, una generación después, endeudándose con los dos, Feti y Durero: “Donde hay aflicción, hay virtud”.

Durante el siglo XVIII la melancolía “tipo” se trastornó y fue convencionalizada, hasta tal punto que la verdadera realidad de su expresividad sólo pudo acomodarse a otros campos como fue la literatura y, concretamente, la poesía: poema de John Whitehouse, con temas de Ripa (1780); otros franceses como Langreneé en la mujer triste; el inglés Milton creó la “pious nun”, monja piadosa, que J. Thurston adoptó como Melancolía con un ciprés a la espalda y un verso de Collius debajo (“con ojos levantados mirando como una inspirada y pálida Melancolía, sentada y retirada”), etc.

El romanticismo del siglo XIX, esforzado por crear una “melancolía original”, revierte inconscientemente en Durero; pero en varios casos rompe con la versión renacentista y adquiere una profundidad filosófica fácilmente captable a la vista. Por eso la exégesis literaria marca un contraste con la concepción anterior y traslada la emoción de Melencolia I al ámbito de una metafísica de Fausto. Sigue Panofsky introduciéndose en la literatura romántica germana.

3.2. *Imágenes típicas de la Melancolía en los últimos almanaques medievales.* Sirve de enlace al tema del epígrafe con los últimos ejemplos del romanticismo decimonónico, la obra del romántico David Friedrich que sitúa su Melancolía dirigiendo su desolada mirada a un desierto, pero especialmente a un simbólico “árbol seco” que es una constante atribuible a Ripa, con una telaraña que simboliza la “cautividad” y está tomada de estampas alemanas del XVI. También enlaza esta composición con un dibujo a pluma de hacia 1530 que reúne además el ascendiente de los cuatro temperamentos con los signos alquímicos de los cuatro elementos (tierra, agua, fuego, aire). Es obvio el ver solamente la influencia dureniana en los instrumentos de mensuración o en identidad de los detalles, como puede ser un “compás midiendo un globo” (el mismo Durero ha transformado ocasio-

nalmente esto por el reloj), porque con un sentido más amplio se llega a los *almanaques* alemanes rezagados, observando cómo la “reflexión profunda” pasa de estar representada por una figura femenina idealizada a una pareja de personajes, uno descalzo y otro anciano, que tienen agregados otros símbolos más cercanos al realismo posterior a Durero (el árbol seco = invierno = humor melancólico = tierra = Ripa dice que el árbol seco es equivalente a la melancolía, porque ésta produce el mismo efecto en el hombre que el invierno en las plantas), como es el brasero en el que se calienta el viejo (elemento mágico según D’Abano y luego Agripa) y el pergamino en el suelo con su estrella exagonal, que son detalles mágicos concernientes al satanismo y la brujería que ya utilizaba en sus Melancolías el artista Lucas Cranach.

Estas derivaciones simbólicas que Panofsky prodiga con una frondosidad de ejemplos difícil de resumir más parecen incidir en la evolución iconográfica de la *idea* melancólica de Durero —considerada como el valor transmisible— que en la propia *herencia* representativa de la forma como objeto transmitido. De ello que a veces nos sintamos algo perdidos ante nuevos datos como *la noche*, desgracia y soledad, el “estudio de un vano saber” y su relación con el pájaro del casco de Minerva, de nuevo la telaraña como símbolo de la “tarea vana” o infructífera distracción acompañante de la caída melancólica, el búho como superstición, el barril de Diógenes como la duda que preside el incierto pensamiento de la melancolía, y la inhibición representada por el erizo cuya hembra sufre tanto en el parto. Y todo esto respaldado por documentada referencia de autores y obras, Giovanni Piero Valeriano (*Ieroglifici*, Venecia, 1625), San Basilio y Herychius de Jerusalén, Ripa... y otros a los que considera *indirectamente* influidos por Durero, para llegar a los más intelectualizadores de los últimos almanaques germanos, como es el grabador Eobanus Hesse, con su xilografía “De conservanda bona valetudine”, que he podido reproducir (Lám. X); en ella se ofrece un anticipo a los elementos jeroglíficos y emblemáticos, así como un adicional interés —presente también en Cranach— por lo mágico y lo demoniaco.

Análogo proceso siguieron los pintores manieristas después de Durero,

aunque por razones diferentes, como fue la de emular, en la forma, los ideales italianos de los sucesores de Miguel Angel y Rafael, si bien expuestos a la luz de imágenes contemporáneas tan alejadas en historia como en escenario. Así sirve de ejemplo un grabado de Pieter de Iode sobre los cuatro temperamentos, en el que se ilustran éstos con escenas de la vida ordinaria: los flemáticos son “los pescadores”; los coléricos, “soldados y vivanderos”; la pareja de sanguíneos, “dueto al aire libre”, y la imagen de los melancólicos está en una mujer dotada de los más bellos encantos, pero tan perdida profundamente en la apatía de meditaciones alquímicas (eco de Durero), que no atiende al oro ni alhajas que le ofrece un mercader. Es así el tipo de pintura moralizante holandesa, la llamada de “enfermos emparejados”, si bien aquí la mujer es “melancolía generosa”.

3.3. *Melancolía en representaciones de Saturno o de sus hijos.* La tipología de los nacidos bajo el influjo de los diferentes planetas, los retratos de estos *hijos* de los planetas, se formó en el siglo xv y permaneció inalterada hasta bien entrado el siglo xviii. En una secuencia de planetas grabada por Muller de Martin van Heemskerck, los mortales regidos por Saturno se agrupan y caracterizan exactamente igual que las correspondientes imágenes de las láminas del “Hausbuch” del manuscrito de Tübingen. Hay, sin embargo, un punto de ruptura en el que la naturaleza saturniana entra en conflicto con la visión dureniana de la Melancolía: frente a las usuales representaciones de los otros planetas —la danza, la caza, la esgrima, los amantes, los soldados...—, en la melancolía del tradicional repertorio de los hijos de Saturno encontramos al ahorcado o suicida y a dos ermitaños deambulando en la lejanía, o bien a los mendigos, aldeanos, tullidos, leñadores y prisioneros, que han sido sustituidos por constructores, ópticos y estudiosos inmersos en problemas de Geometría y Astrología. Es decir, así como en Durero se estructura la Melancolía sobre una mera sugestión que liga lo oculto con lo visible a través de una imagen viviente, ahora sale a la luz expresivamente el nexo Saturno-Melancolía-Geometría, y este hecho, que se produce en una serie de grabados que se apartan de lo tradicional,

pero que no pierden la influencia formal de Durero, es prueba de la fuerza de sugestión intelectual que tiene ésta.

Conduce Panofsky el tema de este último subcapítulo hacia su relación con las secuencias de las complejiones, en lo cual se extiende con la amplitud que le caracteriza en todo este trabajo, deteniéndose especialmente en la serie de Jacobo I de Gheyn, ilustrada con notables e ingeniosos pareados latinos, y describiendo su aparente paralelismo con los grabados de Martín de Vos. Señala cómo la Melancolía de aquél, al igual que la de Heemskerck, puede estar derivada de Melencolia I y con ello considera plenamente explícita la unidad de la Melancolía con Saturno y las Matemáticas; pero destacando a favor de Gheyn, que eleva su alegoría más allá de lo logrado por Durero, por lo semidivino que la otorga desprendiéndola de todo contacto con el mundo humano, logrando llevar su humana tristeza hasta los ámbitos celestiales.

\* \* \*

INCISO DE COMPLETAS.—Doy aquí por finalizada mi recensión descriptiva del *libro* de Panofsky, incluido, como ya dije, en la obra monumental “SATURNO Y LA MELENCOLIA”, porque acaba aquí realmente su trabajo en relación con el protagonismo del grabado “MELENCOLIA I”. El *realmente* que digo más bien debiera ser un *relativamente*, ya que todavía quedan dos Apéndices; el primero está dedicado, como anuncié en mi primer INCISO, al “poliedro”, que es un romboedro truncado; es trabajo de un matemático, el Prof. G. Niemann, uno de los principales expertos en este campo (!), y lo dejo para comentarlo al exponer el que yo mismo he hecho. El Apéndice II versa sobre “El significado del grabado B<sub>70</sub>” (el “desesperado”), que ya supera, a mi juicio, el estudio que puede aquí interesarnos, pues es una autoderivación dureniana de sus propias consecuencias ya estudiadas en los subcapítulos anteriores, en las formas extremosas de melancolía: “adusta”, “colérica”, “agitata” con los “furores et maniae” y el “terribilis inaspectu”.

## II

### LA MELANCOLIA DESDE OTRAS PERSPECTIVAS

Entro con esta segunda parte de mi trabajo a presentar, a través de estas generosas páginas, el resultado de una pretendida revisión iconológica del grabado "MELENCOLIA I", que he venido haciendo desde hace varios años, y que responde a una cierta desazón intelectual provocada por la acostumbrada dogmatización que termina por imponerse, cuando una reconocida autoridad en la materia emite su última palabra sobre un determinado problema permanente, como puede ser éste. Tengo que remitirme a mi propia "introducción", que ya ha quedado lejos, para que el lector vuelva a una sincronía que con ella trataba de prevenirle. Atrás queda ampliamente recogida toda la doctrina que con mayor autoridad pueda elaborarse sobre el tema, y que es el más firme soporte del dogma interpretativo vigente: "MELENCOLIA I" significa la "autorrepresentación perfecta de la perplejidad, la duda y la crisis" para utilizar los términos de un texto de vulgarización artística; es decir, la melancolía de Durero mismo. El material aportado por Panofsky es de un valor insuperable y en él es absolutamente necesario apoyarse, incluso para argumentar discrepancias; las páginas precedentes me son absolutamente necesarias. Sin embargo, su radio de acción no alcanzó, lamentablemente, a los ámbitos de divulgación científica; así en "Science et Vie" (junio 1983), al pie de una réplica del famoso grabado se lee: "Melencolia I, a longtemps fasciné les critiques d'art. Que signifie l'étrange objet placé au second plan? Philip C. Rittersbush, de l'Institute for Cultu-

ral Progress de Washington, pense avoir trouvé la reponse: l'objet est un rhomboèdre, figure de géométrie descriptive qui conserve sa symétrie, même lorsqu'elle est coupée en deux. Précisons qu'il s'agit ici d'un rhomboèdre aux pointes coupées. Le personnage féminin de la gravure serait donc mélancolique parce qu'il ne saurait résoudre cette énigme, en dépit du compas qu'il tient en main. Dürer a aussi figuré aux pieds de ce personnage la scie qui a sans doute servi à couper les pointes...". No es preciso que me esfuerce en asegurar que fue el extranjerismo del texto lo que me liberó del rubor ajeno; pero también es cierto que "la docta ignorancia", que diría Nicolás de Cusa, se crece ante la ignorancia estulta y llega a convertirse en osada. Planteo, pues, para empezar mis

#### DUDAS RAZONABLES

1. *Titulación del grabado.* Nadie duda, y hasta ahora todo cuanto va dicho en estas páginas lo corrobora, que el título por el que se conoce esta obra de Durero es el que su autor inscribió en la quiroptérica cartela. Admitiendo plenamente que la alegoría representada por su alada protagonista y el cúmulo de simbolismos que la acompaña sea la de una Melancolía genérica, o una Melancolía evolucionada, o bien la primera (I) de una serie ordenada por categorías melancólicas, en cualquier caso apoyadas por tradiciones iconográficas del germano siglo XVI, ¿qué interés tendría Durero en facilitar su interpretación mediante tal extraño pleonismo artístico? Si, como está confirmado, este grabado lo facilitaba el autor con el de "San Jerónimo en su celda", emparejando a ambos con una intención contrastante, parece lógico que también llevara éste alguna leyenda o epígrafe para acabar de aclarar el *pendant* pretendido, cosa que, por otra parte, lo corroboran la misma data en ambos y su casi idéntico tamaño (Lám. XI).

2. *Intencionalidad de la obra.* Sabido es cómo se prestan muchas importantes obras de arte a sugerir más de una *lectura* y cómo alguna de éstas puede llegar a sospecharse que proviene de una subconsciente involun-

tariedad del autor. En cualquiera de los casos, incluso aún por esta última razón, pueden no tener necesariamente que ser excluyentes iconologías simultáneas. Tal ocurre cuando en la representación de una misma objetividad temática trasciende la íntima personalidad *temperamental* del artista, pero creo que muy rara vez es éste el propósito protagonista de la obra. Admitiendo que Durero fuese consciente de su propia melancolía, raro puede parecer que haga su apología tan crípticamente para que luego los eruditos tengan que esforzarse en destilar de los viejos conceptos unas versiones de la melancolía no sólo saludables, sino intelectualmente creativas. Bien que en tal metamorfosis interviniera interesadamente Marsilio Ficino, pero al fin y al cabo es porque se sentía impotente para liberarse de un horóscopo siniestro; no sabemos que fuera éste el caso de Durero ni tampoco que hubiera adoptado plenamente los paliativos del filósofo italiano —como asegura Panofsky—, ya que el mero hecho de poner en alas de un animal repugnante (que dudo fundadamente que sea un murciélago) una Melancolía “favorecida” no parece coherente.

También es sabido que una de las más provechosas canteras iconológicas que ayudan a analizar una obra de arte se encuentra en la *intencionalidad* de su realización y ésta puede conocerse a través del *destino* que el artista se proponía darle, bien fuera el mandante o el cliente o el mecenas. Pero el grabado, por naturaleza, propende a la difusión indiscriminada o, al menos, restringida a quienes se les pueda considerar con capacidades perceptivas, dado el nivel cultural o simplemente de alfabetismo de la época. “Melencolía I” con “San Jerónimo” debieron tener una intencionalidad conjunta, y si el contraste entre ambos salta a la vista intuitivamente y sólo uno de ellos es claramente *místico* y afable, el otro, no menos claro como *inquietante* e incómodo, no puede despojarse de una proclividad herética descalificada, de entrada, por la bonanza que trasciende su pareja. Dada la *protesta* religiosa que se vivía en la Alemania del 1514 de Durero, y de la que ya dije algo en mis comienzos, y la Reforma eclesial que por entonces se alimentaba, la Iglesia de Roma y la herencia de San Jerónimo eran allí antagónicas. Creo que la *intencionalidad* crítica contra la Sede Papal, muy ostensible en otras iconografías mediocres, pudo manifestarse discreta y



“Los cuatro humores”. Xilografía del tercer cuarto del siglo xv.



“Alegoría de la Filosofía”. Grabado de Duro para la obra de CONRADO CELTES, 1502.

LAMINA VI.—Véanse los cuatro vientos y los cuatro temperamentos.



LAMINA VII.

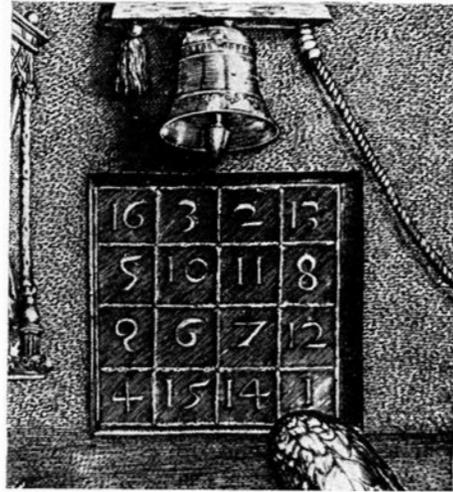
“Melencolia I”. Durero, 1514.



LAMINA VIII.

“Tipus Geometriae”.

Xilografía de Gregorius Reisch  
de la “Margarita Philosophica”. 1504.



Cuadrado mágico del número cuatro. Talismán de Júpiter en "Melencolia I".

Et otras cosas segun de todo rey. y principio  
 cal de remedio que te quiera mal fizec. azer  
 con todas uengueras reuerencia a rrelos carnis  
 con ellos lo que quisiere.

Et asion otras  
 figuras del dia  
 de partes —

11	28	1	20	3
4	12	25	8	16
17	5	13	21	9
10	18	1	14	22
23	6	19	2	15

Dico nn fabio q' estas lo tramoules de parte que se  
 deum d'ouir lob! El as hndes de te quid d'ouir el  
 nombre de la ang'el que es Samuel del nombre  
 de su sennoz que es. Barroshark as: —

11	24	7	20	3
4	12	25	8	16
17	5	13	21	9
10	18	1	14	22
23	6	19	2	15
65	65	65	65	65

FIGURE 1. The magical square of Mars. From a Spanish manuscript of about 1300. Bibl. Vat., Cod. Reg. lat. 1283.

Ilustración de Panofsky (p. 326). Cuadrado mágico del número cinco. Talismán de Marte de un manuscrito español de hacia 1300.



FIGURE 2. From Eobanus Hesse,  
*De conservanda bona valetudine*,  
Frankfurt, 1551.

LAMINA X.—La Geometría en la Melancolía de Durero y en una xilografía posterior.  
(ilustración del libro de Panofsky.)

crítica a la vez —cal y arena— a través del buril dureniano. Por eso creo que “Melencolia I” merece una *lectura* con clave bíblica y... erasmista.

3. *El protagonismo matemático de la Geometría.* Que el temperamento melancólico se considerara propio de los estudiosos de las matemáticas, o más bien, como dijo Lutero, es a causa de las matemáticas que el hombre se vuelve triste y digamos melancólico, es una cuestión de suficiente importancia como para que, atribuyendo a una alada Geometría el espíritu de la humana frustración intelectual en busca de la verdad, pueda contrastar con el único y sosegado estudio que puede encontrarla en la Revelación divina de las Sagradas Escrituras. Sin embargo, esta aparente posibilidad tan simple como la noticiada por “Science et Vie” adolece de rigor con independencia del subjetivismo actualizante que parece preterizar el antagonismo entre religión y fe; pero además con la incoherencia de sobrenaturalizar en un ser angélico el fracaso humano y ofrecer, en contraste, la vía divina a través de un hombre, aunque fuere santo. Por otra parte, no todos los instrumentos desperdigados abundan a favor de la Geometría con la claridad que lo hacen en la “Margarita Philosophica”, por mucho que el famélico animal —que para mí no es perro— sea el que tenga que evocar a su amo Saturno para geometrizarse a sí mismo.

Hay Geometría, indudablemente, en la esfera que rodó por el suelo y fundamentalmente en el romboedro truncado que se yergue insólito en el rellano del escalón frontal; pero no es el poliedro de por sí la Geometría misma, sino que en un verdadero alarde Durero la ha plasmado en su perfecta Perspectiva y en su sorprendente relación de medidas con la vara que hay delante, en el piso. Y separo el poliedro como tal de su representación, ya que si se trata de una forma cristalográfica —de intención simbólica— la Geometría se queda en el artista, porque nadie la practica en el grabado, puesto que el ángel maneja indolente un compás de puntas que sirve para trasladar medidas, pero que no dibuja. Y no puede pensarse que el angelote escritor —que no quiero seguir llamando “putto”— ni garrapatee, como piensa Panofsky, ni haga Geometría (analítica).

4. *La luz y otros fenómenos.* Me parece desafortunado el intento de naturalizar la luz que utiliza el artista para conseguir sus efectos, en base a un naturalismo ambiental y paisajístico que parece envolver a un sobrenaturalismo alegórico. Un cielo negro en el que luce irradiante un cometa, indica nocturnidad; una luminosidad intensa que produce acusados contrastes con sombras propias y arrojadas, proveniente de una fuente de luz invisible, pero que la emite de derecha a izquierda y de atrás a delante, tiene que ser resplandor lunar y también, lógicamente, de plenilunio; un arco iris sobre el cielo tiene que estar producido por la luz lunar... razonamiento lógicamente falso, pero con pretensiones de verdad. El *arc-en-ciel* es un fenómeno óptico de refracción y reflexión de la luz solar que se produce sobre una "cortina" de gotas de lluvia cuando los rayos de sol son sensiblemente perpendiculares al plano acuoso; por eso el sol ha de tener poca altura sobre el horizonte del lugar. No se produce en el cielo, como se dice en francés y como parece que creyó Durero al grabar su imagen evocadora del final del Diluvio. La luz lunar que, tras dejarse en la reflexión no sólo intensidad, sino parte del espectro solar, remeda el fenómeno, pero solamente en lo que tiene de refracción cuando atraviesa, en especiales condiciones, el velo de agua, no da lugar a 'arcos', sino a 'anillos' en cuyo centro aparece el satélite. Es lo que se suele llamar "halo" de la luna y también corona. Cabría pensar que el fulgor del cometa fuera el causante, pero tendría que estar en el centro del arco, cosa que no sucede; aparte todo ello, y tanto en tal caso como si fuera un "iris" solar, faltó al artista el detalle de la *pantalla* nubosa productora del fenómeno y que hubiera ocultado a la visión del espectador toda la lejanía, horizonte y cielo. Siguiendo el razonamiento anterior en sentido contrario, pero partiendo de que no hay arco lunar, llegaríamos a la conclusión negativa de que tampoco hay luna y que todo es —y así creo que acertamos— una caprichosa y artística concertación de elementos coadyuvantes a perfeccionar la idea del conjunto, y que cada uno puede hablar de por sí. Y tendrá que hablar el arco iris.

5. *La carpintería y los clavos.* Las interrogantes suscitadas por los instrumentos de esta artesanía de la madera se me separaban involuntariamente de los cuatro clavos usados que aparecen desechados sobre el pavimento, aunque no pueda privárseles de su utilidad en el oficio. Lo digo así para explicar al lector la primera duda que me asaltó cuando, tiempo ha, empecé a interesarme por la exégesis del grabado. Veía en ellos una componente cristológica oculta que es la que me ha venido forzando a llegar a las conclusiones que se derivan de una óptica religiosa: la prerreformista del catolicismo germano que no he visto utilizada por los exegetas más conspicuos y, claro es, tampoco en el Panofsky que he tratado de dar a conocer. De que fuesen o no los clavos del Crucificado dependían, en gran medida, muchos otros significados desperdigados también por los suelos. Sabido es el *detalle* diferenciador que entre la Iglesia latina y la griega existía sobre si los clavos fueron tres o fueron cuatro; las crucifixiones durenianas más recordadas eran de tres, igual la de Grünewald...; hay, sin embargo, de su última época (1521 a 1523) un dibujo y otro buril incompleto del propio Durero, con Cristo sujeto a la cruz con cuatro clavos sobre los que ya hace Panofsky la observación (ver nota 1), fundándola en la “creciente inclinación de Durero a la simetría hierática” y remitiéndose así al Cristo románico y a la censura del siglo XIII por la ‘herejía’ de los tres clavos. No era esto, a mi modo de ver, argumento para aplicarlo en 1514. Sólo cuando la comprobación del enorme rigor aplicado en la medida del romboedro me hizo ver la sutileza de detalles en el grabado, volví la atención a los clavos, a su agrupación y a su tamaño (Lám. XX): los tres que están juntos son más largos que el solitario; de aquéllos el que los cruza por encima es de mayor longitud que los dos de debajo, sensiblemente iguales. Son los de las manos y el largo el de los pies; el más corto de todos tiene que ser el de la tablilla del INRI.

En cuanto a los restantes símbolos de *carpintería*, una vez situados los clavos en emblema parcial de la pasión —descendimiento con escalera—, pero alusivos al Cristo muerto, se presentan rememorando las dos *salvaciones* humanas, la de la especie, con el Arca —“Haz para ti un arca de ma-

deras bien cepilladas” (Gn. 6, 14)—, y la redentora con la Cruz. Sin olvidar tampoco que la carpintería era el oficio de Jesús.

#### INTENCIONALIDAD DEL GRABADO

Si, partiendo de esta posible simbología cristológica que acabo de apuntar, se van atando cabos y se los prolonga hacia la postura religiosa de Durero, involucrada en la crítica acerba e irónica a la Iglesia de Roma por el desviacionismo y menosprecio, e incluso ignorancia, del Evangelio por parte de sus teólogos y el escándalo del papado (en 1514 ya era pontífice el Médici Giovanni, cardenal desde los doce años de edad y elegido papa a los treinta y ocho años, para lo que hubo de ser ordenado sacerdote y obispo pocos días antes de su proclamación), se llega a establecer un argumento alegórico suficientemente coherente como para que “Melencolia I” deje de ser una titulación con fin en sí misma, para pasar a ser un componente de algo así como “la Impiedad en la Iglesia de Roma” o “El Impío en la sede papal”.

Obsérvese que esta intencionalidad crítica proviene de una despreciativa y desperdigada escenificación de los símbolos de la Redención; veremos su afianzamiento y justificación en los demás, pero no quiero omitir mi recordatorio al contraste clarísimo que presenta con el acompañamiento del “San Jerónimo en su celda”. Precisamente en los textos de la Vulgata hemos de encontrar los apoyos justificativos que también se correlacionan con fragmentos erasmistas elocuentes; y ello sin que en absoluto dejen de ser aplicables los resultados *melancolistas* alcanzados por Panofsky, como se podrá ver.

Pensando en la forma de exponer lo más apropiadamente posible el resultado de las nuevas atribuciones simbólicas a los componentes iconográficos, he creído que lo más conveniente sería recoger los fragmentos de textos que pueden ser alusivos a ellos para que el lector vaya apreciando cómo pueden obtenerse deducciones utilizables y sintetizar con ellas significados plausibles.

## TEXTOS BÍBLICOS

*TB. 1 Apocalipsis de San Juan (Ap. 3, 14).* “Al ángel de la Iglesia de Laodicea escribe así: Esto dice la misma verdad, el testigo fiel y veraz, el principio de la creación de Dios: Conozco tus obras y no eres ni frío ni caliente. Ojalá fueras frío o caliente, pero como estás tibio y no eres ni frío ni caliente, voy a escupirte de mi boca. Tú dices: ‘Soy rico y hacendado y nada me falta’. Aunque no lo sepas, eres desgraciado y miserable, pobre, ciego y desnudo. Te aconsejo que me compres oro acendrado a fuego, así serás rico; y un vestido blanco para ponértelo y que no se vea tu vergonzosa desnudez, y colirio para untártelo en los ojos y ver.”

Como es sabido, en la oscura literatura del Apocalipsis —de cuyo conocimiento dio buena prueba la fértil imaginación de Durero— se plantea, junto a sus tremendas imágenes proféticas, la temática de pugna sangrienta entre el Imperio Romano y los fieles de Cristo, como un episodio de la lucha de Dios contra el orgullo humano en los dos aspectos, histórico Iglesia-Imperio y trascendente Cristo-Satanás; la victoria consistirá en la ruina del Imperio, simbolizado por Babilonia-Roma. Esta identidad de ciudades cabe remontarla al profeta Isaías.

*TB. 2. (Is. 2, 47).* “... <sup>1</sup>hija de Babilonia, descende y siéntate en el polvo, siéntate en el suelo, ya no hay trono para la hija de los caldeos, que ya no te llamarán en adelante tierna y delicada. <sup>2</sup>Aplica tu brazo a la rueda del molino y muele la harina... <sup>5</sup>guarda silencio y escóndete en las tinieblas, porque ya no te llamarán más la señora de los reinos... <sup>7</sup>Y dijiste, yo dominaré para siempre, y no pensaste en estas cosas, ni reflexionaste en el paradero que ibas a tener... <sup>11</sup>vendrá sobre ti una desgracia que no sabrás conjurar, caerá sobre ti un desastre que no podrás aplacar; vendrá sobre ti de repente una catástrofe que no te imaginabas. <sup>12</sup>Insiste en tus sortilegios, en tus muchas brujerías que han sido tu tarea desde joven...”

Vuelvo al Apocalipsis de San Juan para *tomar* imágenes que, adaptadas a la predicción circunstancial dureniana de su denuncia *babilónica* contra el papado, pueden perder la dimensión del texto bíblico e incluso cambiar

el signo de su simbolismo. (Uso dos versiones de la Biblia, indistintamente, para elegir la traducción más sugerente a cada caso: una traducida de la Vulgata latina y la otra de los textos originales.)

*TB. 3. (Ap. 4, 3).* "... el que estaba sentado en el solio era parecido a una piedra de jaspé y de sardia: y en torno al solio un arco iris, de color de esmeralda".

*TB. 4. (Ap. 4, 6).* "Y enfrente del solio había como un mar transparente como el cristal..."

*TB. 5. (Ap. 8, 3).* "Llegó otro ángel llevando un incensario de oro y se detuvo junto al altar; le entregaron gran cantidad de aromas para que los mezclara con las oraciones de todos los consagrados sobre el altar de oro situado ante el trono de Dios..." (8, 5). "El ángel cogió entonces el incensario, lo llenó de ascuas del altar y lo arrojó a la tierra: hubo truenos, estampidos, relámpagos y un terremoto..." (8, 10). "Al tocar su trompeta el tercer ángel se desprendió del cielo un gran cometa que ardía como una antorcha y fue a dar sobre un tercio de los ríos y sobre los manantiales..." (8, 13). "En la visión oí un águila que volaba por mitad del cielo clamando: ¡Ay, ay, ay de los habitantes de la tierra por los restantes toques de trompeta que los otros tres ángeles van a tocar!"

*TB. 6. (Ap. 11, 1-2).* "Me dieron una caña como de una vara, diciéndome: 'Ve a medir el santuario de Dios, el altar y el espacio para los que dan culto. Prescinde del patio exterior que está fuera del santuario'..."

*TB. 7. (Ap. 14, 6-7).* "Vi otro ángel que volaba por mitad del cielo; llevaba un mensaje irrevocable para anunciarlo a los habitantes de la tierra... Clamaba: Respetad a Dios y dadle la razón, porque ha sonado la hora de su juicio..."

*TB. 8. (Ap. 15, 2).* "Vi también una especie de mar de vidrio veteado de fuego; en la orilla del mar de vidrio estaban de pie los que habían triunfado de la fiera."

*TB. 9. (Ap. 18, 1-2).* “Vi después otro ángel que bajaba del cielo; venía con gran autoridad y su resplandor iluminó la tierra. Gritó con mucha fuerza: Cayó, cayó la gran Babilonia. Se ha convertido en morada de demonios, en guarida de todo espíritu impuro, en guarida de todo pájaro inmundo y repugnante; ...” (18, 9) “Llorarán y plañirán por ella los reyes de la tierra que con ella fornicaron... (18, 11) también los comerciantes la tierra llorarán y plañirán por ella, porque su cargamento ya no lo compra nadie: de oro y plata, pedrería y perlas... (18, 16) Ay, ay de la gran ciudad, la que se vestía de lino, púrpura y escarlata...”

*TB. 10. (Ap. 18, 21-23).* “Aquí un ángel robusto alzó una piedra como una gran rueda de molino, y arrojóla al mar diciendo: Con tal ímpe-tu será precipitada Babilonia, la gran ciudad y no aparecerá más... ni luz de lámpara brillará más en ti... porque tus comerciantes eran los magnates de la tierra y con tus brujerías embaucaste a todas las naciones...”

*TB. 11. (Ap. 20, 1-2-3).* “Vi también descender del cielo a un ángel que tenía la llave del abismo y una gran cadena en su mano. Y agarró al dragón, a aquella serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y le encadenó por mil años, metiéndole en el abismo, le encerró y puso sello sobre él para que no pueda extraviar a las naciones hasta que se cumplan los mil años; después ha de estar suelto por un poco de tiempo.”

Esta cita, extraída de la última parte del Apocalipsis en la que se presenta el triunfo de Dios sobre Satán y la “bestia” representativa del Anticristo, conecta con la aparición de éste, el Impío, como señal previa a la nueva venida de Jesucristo al mundo; pero a nuestros efectos puede ofrecer interés, ya que en boca de los reformistas más radicales se motejaba al papado de Anticristo. Así lo dijeron los valdenses Wicleff y Juan Hus, y el mismo Lutero en uno de sus escritos decía: “Adversus execrabilem bullam Antichristi”. Las Epístolas de San Pablo eran también lectura muy apreciada por estos *gentiles* germanos. Veremos la 2.<sup>a</sup> a los Tesalonicenses en relación con este último punto y luego buscaremos en Corintios y en Mateo, Juan, etc., otros pasajes para relacionarlos con el grabado.

*TB. 12.* (2 Ts. 2, 3). “Que nadie en modo alguno os desoriente; primero tiene que llegar la apostasía y aparecer la impiedad en persona (2, 4) el hombre destinado a la ruina, el que se enfrentará y se pondrá por encima de todo lo que se llama Dios o es objeto de culto, hasta instalarse en el templo de Dios... (2, 7) Porque esta impiedad escondida está ya en acción; apenas se quite de en medio el que por el momento lo frena, aparecerá el impío... (2, 9-10) La venida del impío tendrá lugar por obra de Satanás, con ostentación de poder, con portentos y prodigios falsos... (2, 11-12) Por eso Dios les manda un extravío que les incita a caer en la mentira...”

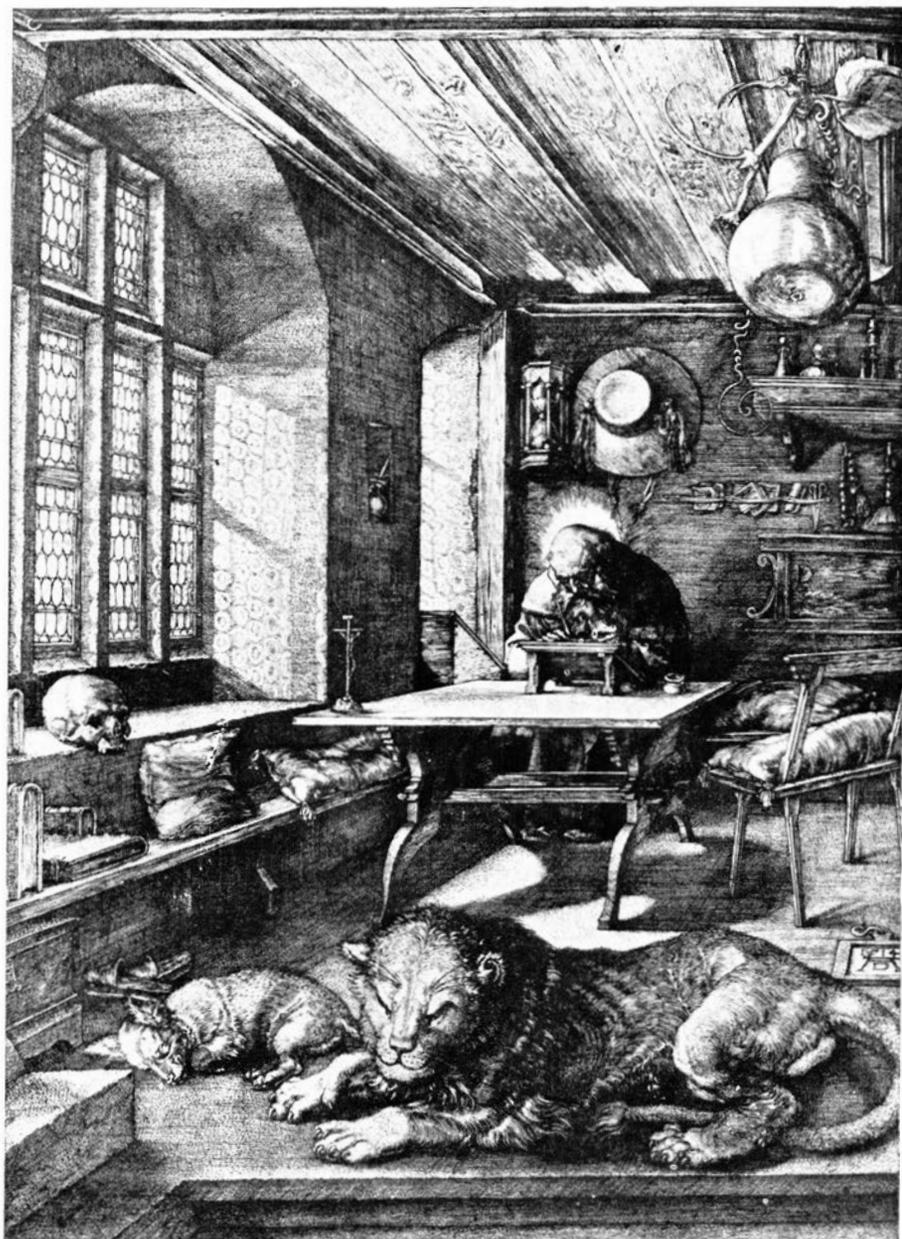
*TB. 13.* (1 Co. 13, 1). “Aunque hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles si no tengo caridad soy como bronce que suena o címbalo que retiñe” (Címbalo = campana pequeña. Retiñir = durar el retintín, la sensación que persiste en el oído del sonido de una campana).

*TB. 14.* (1 Co. 13, 11). “Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, razonaba como niño. Al hacerme hombre dejé todas las cosas de niño.”

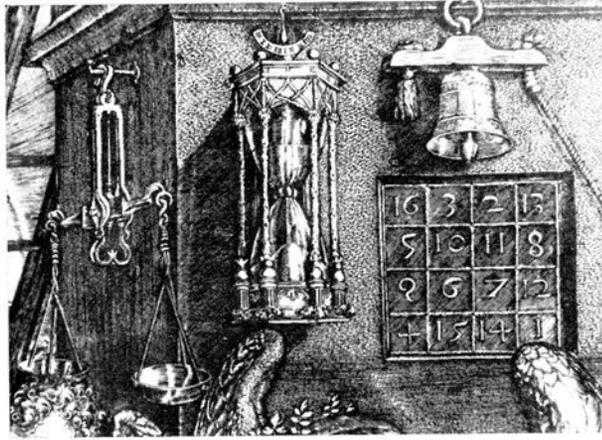
*TB. 15.* (Mt. 18, 6-7) (Mc. 9, 42) (Lc. 17, 1). “Pero al que escandalice a uno de estos pequeños que creen en mí, más vale que le cuelguen al cuello una de esas ruedas de molino que mueven los asnos, y le hundan en lo profundo del mar.”

*TB. 16.* (Jn. 21, 15-16-17). “Le dice Jesús a Simón Pedro... ‘Apacienta mis ovejas.’” (Za. 11, 4 y 11, 17). Explicada la alegoría de los dos pastores, el bueno y el malo, finaliza: “¡Ay del pastor inútil que abandona sus ovejas. (Jr. 23, 1). ‘Ay de los pastores que dejan perderse y desparrarse las ovejas...’”

Completadas las referencias evangélicas con las últimas de los profetas Zacarías y Jeremías, que son realmente confirmatorias de los antecedentes que asume Jesús para seguir simbolizando al “pueblo de Dios” como el rebaño de ovejas que ha de ser cuidado por sus vicarios —aviso al lector que hay una oveja en el grabado de Durero, que no es ningún perro—, añado,



LAMINA XI.—San Jerónimo en su celda.



Los cuatro símbolos de las "indulgencias".



El ángel *menor* calculando y el *mayor* en plena ineptitud y abandono.

La oveja (del rebaño) esquilada y desorejada, abandonada por el pastor; el incensario con su mal augurio y la *perfección* por los suelos.

para terminar, las que, pudiendo parecer reiterativas, ofrecen algún matiz diferenciado:

Como herramienta que aparece menos despreciada en el grabado, y que realmente no forma parte del simbolismo del “descendimiento”, el martillo, situado en el nivel más alto sobre el que se yergue el “poliedro”, y referido al tan repetido simbolismo de Babilonia —en este caso como el “martillo de Yahveh”—:

*TB. 17. (Jr. 51, 13 y 51, 20-21).* “Tú la que estás instalada sobre ingentes aguas, la de ingentes tesoros, llegó tu fin, el término de tus ganancias...”

“Un martillo eras tú para mí, un arma de guerra, contigo machaqué naciones, contigo destruí reinos. Contigo machaqué caballo y caballero, contigo machaqué el carro y a quien lo monta.”

Referida también a Babilonia, pero esta vez en Isaías, tenemos esta cita:

*TB. 18. (Is. 48, 10).* “Mira que te he apurado y no había plata en ti, te he probado en el crisol de la desgracia.”

En cuanto al *arco iris*, pueden considerarse dos clases de alusiones: la primera presidida por la alianza tras el Diluvio, que sirve para ensalzar la gloria del Altísimo y que encontramos en el Génesis y en el Eclesiástico y Eclesiastés:

*TB. 19. (Gn. 9, 13).* “... Pongo un arco en las nubes y servirá de señal de la alianza entre Yo y la tierra.” (*Si. 50, 7*). “... como el sol que brilla sobre el templo del Altísimo, como el arco iris que ilumina las nubes de gloria”. (*Qo. 43, 11*). “Mira el arco iris y su Hacedor lo bendice ¡qué bonito es su esplendor! rodea el cielo con aureola de gloria, lo han tendido las manos del Altísimo.”

La segunda, a través de *visiones* apocalípticas como la ya recogida en la de San Juan, en unión de apariciones monstruosas análogas a las que narra éste:

TB. 20. (Ez. 1, 22-28). “Sobre las cabezas del ser había una forma de bóveda resplandeciente como el cristal... <sup>23</sup>y bajo la bóveda sus alas estaban rectas, una paralela a la otra; cada uno tenía dos que le cubrían el cuerpo... <sup>26</sup>Por encima de la bóveda que estaba sobre sus cabezas, había algo como una piedra de zafiro en forma de trono... <sup>27</sup>Vi luego como un fulgor... <sup>28</sup>con el aspecto del arco iris que aparece en las nubes los días de lluvia... era algo como la forma de la gloria de Yahveh. A su vista caí rostro en tierra y oí una voz que hablaba. (2, 3) Me dijo ‘Hijo de hombre, yo te envié a los israelitas, a la nación de los rebeldes, que se han rebelado contra mí...’ ... <sup>9</sup>vi una mano que estaba tendida hacia mí y tenía dentro un libro enrollado. <sup>10</sup>Lo desenrolló ante mi vista, estaba escrito por el anverso y por el reverso, lamentaciones, quejidos y ayes, es lo que tenía escrito.”

#### LA SACRALIZACIÓN CIENTÍFICA Y LA DESEVANGELIZACIÓN TEOLÓGICA

Pienso que por lo que antecede puede haber advertido el lector mi propósito de preparar una aproximación interpretativa del grabado de Durero. Por las alusiones bíblicas que he recogido, casi pudiera pergeñarse una alegoría que represente la “Admonición apocalíptica de una iglesia culpable”, y a ella pienso llegar cuando quede más explicada la iconología de esa *culpabilidad*, por tener calificados e hilvanados los demás elementos simbólicos que no han sido aún contemplados desde esta nueva perspectiva. Para ello se precisa una interpretación justificativa de la componente crítica que ha pretendido el autor con los simbolismos geométricos utilizados. El peso de la Geometría en el grabado es tal que muy bien se la llega a juzgar, y así hace Panofsky, como un atributo de una melancolía evolucionada que, con él, puede asumir personificaciones temperamentales sin ningún desdoro; hasta la del propio Durero. Pero si, como propongo ahora al lector, se deja de ver al *gran ángel* emperejilado cual una “*donna alata*” —que diría Ripa en su *Iconología* si le pusiera alas a su “*donna vecchia*”— como un retrato de la misma Melancolía personificada, y se le contempla

como un gran *ángel melancólico* que representa —en el lenguaje apocalíptico de San Juan— a la Iglesia de Laodicea-Roma (TB. 1), se hace preciso justificar más concretamente la Geometría.

De críticas sarcásticas erasmistas que más adelante volveré a mencionar, se induce el sesgo verdaderamente elucubrate que filósofos y teólogos habían encontrado al utilizar las ciencias matemáticas en “ayuda para la aprehensión de las distintas cosas divinas”. Lo que años antes (1440) constituía la curiosa doctrina expuesta por Nicolás de Cusa<sup>7</sup> en “De docta ignorantia”, pudo derivar en censurables aberraciones de connotaciones mágicas, en predicadores y religiosos de descuidada preocupación evangélica. El abuso de imágenes geométricas y el olvido —libro cerrado— de la Sagrada Escritura era un pecado grave para los puritanos erasmistas y así hubo de entenderlo Durero. Tanto en el espíritu como en los ejemplos que pueden encontrarse en la obra del cusiano, es posible suponer una perdurabilidad dilatada en la intelectualidad del siglo XVI alemán. Ya de por sí, “la docta ignorancia” —que páginas atrás enuncié con distinta intención— tiene el atractivo de casi servir para justificar la titulación de una *melancolía* provocada por la *frustración del saber*; pero, curiosamente, su autor, cardenal y obispo de Brixen, la utiliza como el último argumento de sus razonamientos matemáticos, con el que da el gran salto de sus demostraciones para alcanzar lo divino. He seleccionado algunos párrafos breves de esta obra para que puedan servirnos tanto de ejemplo en el razonamiento matemático abstruso como en su aplicación a figuras geométricas que, por aparecer representadas en el enigma del buril, creo que tienen un significado más profundo que el de meros atributos de una nueva “Margarita Philosophica”:

*DI (C. III)*. “... el entendimiento finito no puede entender con exactitud la verdad de las cosas mediante la semejanza. La verdad no está sujeta a más o a menos, consistiendo en algo indivisible a lo que no puede medir con exactitud ninguna cosa que no sea ella misma lo verdadero; como tampoco al círculo, cuyo ser consiste en algo indivisible, puede medirle el no-círculo...”.

*DI (C. X).* “Cómo la comprensión de la trinidad en la unidad está por encima de todas las cosas: ... se ha mostrado que hay un único y simplísimo máximo, y que éste no es ni una figura corporal perfectísima como la esfera; ni superficial, como es el círculo; ni rectilínea, como es el triángulo; ni consistente en la simple unidad, como la línea; sino que él mismo está por encima de todas las cosas... donde la línea es triángulo, donde el círculo es esfera, donde la unidad es trinidad y viceversa, donde el accidente es sustancia, donde el cuerpo es espíritu, el movimiento es quietud y otras cosas semejantes.”

*DI (C. XI).* “Que la matemática nos ayuda mucho en la aprehensión de las distintas cosas divinas: ... los sabios buscaron hábilmente en los objetos matemáticos, por medio del entendimiento, ejemplo para la indagación de las cosas... De tal modo Boecio el más ilustre de los romanos, sostenía que nadie que no se ejercitara profundamente en las matemáticas podría alcanzar la ciencia de las cosas divinas. ¿Acaso Pitágoras, el primer filósofo, tanto por el nombre como por los hechos, no puso en los números toda la investigación de la verdad? En tanto que siguieron a éste los platónicos y nuestros filósofos más importantes como Agustín y afirmaron indudablemente que el número había sido en el ánimo del Creador el primer ejemplar de las cosas que habían de crearse...”

*DI (C. XII).* “De qué modo hay que usar los signos matemáticos...: ... Pues como todas las cosas matemáticas son finitas y no pueden imaginarse de otro modo, si queremos usar cosas finitas como ejemplo para ascender al máximo absoluto, en primer lugar es necesario considerar las cosas matemáticas finitas con sus propiedades y razones, en segundo lugar, trasladar adecuadamente estas figuras a tales infinitas figuras. Después de estas dos cosas, en tercer lugar, llevar aún más alto las razones mismas de las figuras infinitas hacia el simple infinito absolutísimo desde cualquier figura. Y entonces nuestra ignorancia, incomprensiblemente, nos enseñará cómo se entiende más recta y más verdaderamente lo más elevado, trabajando en el enigma... El devotísimo Anselmo comparaba la máxima verdad a la rectitud infinita; y siguiéndole nosotros recurrimos a la figura de la rectitud,

que imagino es la línea recta. Otros sabios compararon el triángulo de los tres ángulos iguales y rectos con la Trinidad superbendita. Y puesto que tal triángulo tiene los lados infinitos (como es evidente) puede llamarse triángulo infinito... Otros, que intentaron dar figura a la unidad infinita, dijeron que Dios era un círculo infinito. Aquellos que consideraron la actualísima existencia de Dios afirmaron que Dios era casi una esfera infinita..."

Queden de estos textos de Nicolás de Cusa cuatro breves derivaciones utilizables para completar las claves de nuestro descifre: matemáticas teológicas, supeditación al número, triangularidad equilátera de la Trinidad y la perfección esférica, incluso divina. (Y no omito el comentario que suscita la última cuando parece remontarse hasta el "Sphericus" de Empédocles y descender hasta el vulgar "resultado redondo" que hoy utilizamos para lo perfecto.) Nos sirven para testimoniar, objetivamente, sacralizaciones matemáticas y también para interpretar algunos significados de carácter apocalíptico. La búsqueda subsiguiente de lo que pudieran ser conductas heréticas o impías puede llevarse a cabo observando el menosprecio con que aparecen tratados símbolos divinos —recordemos los de la crucifixión— o por la simple presencia de otros que de por sí, o por su forma de representarse, ya entrañan una conducta censurable. Veamos, pues, las censuras y las críticas así representadas utilizando a Erasmo<sup>8</sup> en su "Encomio de la Estulticia" —más conocida por su peor traducción "Elogio de la locura"—, que, como ya he repetido, hubo de ser texto bien conocido de Durero. Pero antes permítaseme un inciso para explicar cómo la elección de esta *pauta* del de Rotterdam para el contraste iconológico no es totalmente ajena al nexo patológico que se puede establecer entre la "Moira" griega, "Stultitia" latina, con la "Melancolía proclamada" por Durero en su grabado. Efectivamente —y el estudio de Panofsky ofrece amplias pruebas de ello—, la melancolía estuvo siempre considerada como una enfermedad mental. Precisamente la teoría de los cuatro temperamentos señalaba al melancólico como de *fisonomía* propensa a tan grave dolencia provocada por la *bilis negra* (del gr. *mélas*, negro, y *cholé*, bilis), que, como una especie de locura, también se llamó, latinizada, *atribilis*. Que la evolución mejora-

tiva del influjo de Saturno procedía del deseo de escape a tan temible designio —como propugnara Ficino— nada alivia la malignidad del morbo sino su astrológica etiología; aún en los viejos diccionarios de nuestros días se llama melancolía a los períodos depresivos de estados mentales como el alcoholismo, el delirio de interpretación, las locuras degenerativas, la imbecilidad y la demencia senil<sup>9</sup>. En cuanto al *mal* elogiado por Erasmo, que con aguda ironía y ribetes de sarcasmo él mismo llama *estulticia*, y comúnmente se la ha traducido por *locura*, poco he de añadir que abunde en cuanto es sabido sobre los significados sinónimos y agravantes de tontería, necedad, idiotez, imbecilidad... inmadurez mental, subdesarrollo cerebral. Podría decirse que la estulticia erasmista puede ser una fase precursora de locura degenerativa melancólica; un infantilismo que anticipa la idiotez senil.

Durero, en su *aparición* monstruosa y estridulante bajo la bóveda celeste, está proclamando la más grave de las melancolías, el “extravío que incita a caer en la mentira” (TB. 12). Ya volveré sobre ello, pues ahora nos reclaman varios textos del “Elogio...” de Erasmo de Rotterdam (EL):

*EL (Pref.)*. “... te parecerá absurdo que algunos religiosos toleren mejor los ultrajes más horribles contra Cristo que la broma más ligera dirigida a un pontífice o a un príncipe, sobre todo si viven a sus expensas... Cuando alguien critica las costumbres de los hombres sin zaherir a nadie por su nombre, ¿es mordacidad o enseñanza y consejo?... Por ello, si alguien hay que se dé por ofendido es que quiere acallar a la conciencia o al miedo... San Jerónimo escribió en este estilo con mucha más libertad y mordacidad, sin omitir nombres en ocasiones...”

*EL (C. XII)*. “... ¿Qué día de la vida no vendrá a ser triste, aburrido, feo, insípido, molesto, si no le añadís el placer, es decir, el condimento de la Estulticia?... De tal aserto puede valer de testigo idóneo aquel nunca bastante loado Sófocles de quien se conserva un hermosísimo elogio nuestro: ‘La existencia más placentera consiste en no reflexionar nada’...”

*EL (C. XIII).* "... ¿Qué tienen los niños para que les besemos, les abracemos, les acariciemos y hasta de los enemigos merezcan cuidados, si no es el atractivo de la estulticia que la prudente naturaleza ha procurado proporcionarles al nacer...? ¿No es propio de los niños el divagar y el ton-tear? ¿Y acaso no es lo más deleitable de tal edad el hecho de que carezcan de sensatez? ... el proverbio conocido por el vulgo: 'Odio al niño de pre-coz sabiduría'."

*EL (C. XXII).* "Decidme: ¿A quién amaré aquel que se odie a sí mismo? ¿Con quién concordará aquel que discuerde de sí mismo?... Creo que nadie lo afirmará, a menos que sea más estulto que la misma Estulticia... ¿Qué vale la hermosura, principal don de los dioses inmortales, cuando se corrompe con el morbo de la melancolía? ¿Qué la juventud si la envenena el agror de una senil tristeza?"

*EL (C. XXXII).* "... Así, pues, las ciencias han irrumpido en la hu-manidad con el resto de las calamidades, y por eso a sus autores, de quie-nes proceden todas las desventuras, se les llama "demonios", nombre que procede de la palabra griega que significa "los que saben". Ciertamente eran sencillas aquellas gentes de la Edad de Oro, desprovista de toda cien-cia, que vivían sólo con la guía e inspiración de la naturaleza... Eran mucho más religiosos aquellos hombres que los que ahora, con impía curiosidad, escudriñan los arcanos de la naturaleza, las dimensiones de los astros, el movimiento, los efectos y las recónditas causas de las cosas... La demencia de inquirir qué hay más allá del firmamento no cabía en ninguna mente. Mas habiéndose corrompido gradualmente esta pureza de la Edad de Oro los malos genios de que he hablado antes inventaron las ciencias... Después (añadieron) la superstición de los caldeos y la ociosa fantasía de los grie-gos, puro tormento para la inteligencia..."

*EL (C. XXXIII).* "Sin embargo, entre estas mismas ciencias son espe-cialmente apreciadas aquellas que se aproximan más al sentido común, es decir, a la Estulticia. Los teólogos se mueren de hambre, se desalientan los físicos, los astrólogos son objeto de risa y los dialécticos, de menos-

precio... [les va mejor a los médicos y leguleyos a los que los filósofos llaman asnos] mientras los teólogos después de haber extraído de sus tinteros la divinidad entera, han de comer altramuces y librar constante guerra contra chinches y piojos.”

*EL (C. XXXVIII).* “Nada más lamentable —dicen [los estoicos]— que la locura, y la estulticia manifiesta o es pariente de la locura o, mejor dicho, es ya la locura misma... pero yerran absolutamente el camino... Hay, pues, dos especies de locura: Una es la que las crueles furias lanzan desde los infiernos, como serpientes, para encender en los pechos de los mortales el ardor de la guerra, o insaciable sed de oro, o amor indigno y funesto, o el parricidio, el incesto, el sacrilegio o cualquier otra calamidad... [otra] Se manifiesta por cierto alegre extravío de la razón...”

*EL (C. XXXIX).* “[Se refiere a casos de esta segunda locura] Me parece que les son muy próximos aquellos que por medio de las nuevas ciencias y de las ocultas, se esfuerzan en transformar las especies de las cosas y van por tierra y mar a la caza de cierta quintaesencia... y con admirable ingenio siempre están ideando algo en que, aunque tengan que engañarse de nuevo, les sea grato el error hasta que... ya no les queda nada que echar en el hornillo...”

*EL (C. XL).* “Queda otro estilo de hombres... que se complace en escuchar o explicar falsos milagros y prodigios y nunca se cansa, por maravillosas que sean, de recordar fábulas de espectros, duendes, larvas, seres infernales y otros mil portentos... Y ello no solamente para matar el tedio de las horas, sino también a fin de ganar lucro, singularmente para clérigos y predicadores... ¿Y qué diré de estos que se ilusionan halagadoramente con fingidas compensaciones de los pecados y, por encima de todo error, miden como en una clepsidra los tiempos del Purgatorio, los siglos, los años, los meses, los días y las horas, a modo de una tabla matemática?...”

*EL (C. LII).* “... los filósofos... Con qué manso delirio construyen infinitos mundos, se entretienen en medir como con pulgadas y con cuerda el Sol, la Luna, las estrellas y los planetas... Desprecian al vulgo profano,

porque ellos se sienten capaces de trazar triángulos, rectángulos, círculos y semejantes figuras geométricas superpuestas las unas a las otras y en forma laberíntica o rodeadas de letras puestas como en formación y repetidas en diversas filas, con cuyas tinieblas oscurecen a los indoctos...”

*EL (C. LIII).* “Quizá sería mejor pasar en silencio a los teólogos y no remover esta ciénaga ni tocar esta hierba pestilente... Se hallan fortificados con definiciones magistrales, conclusiones, corolarios... Además son capaces de explicar a su capricho los misterios más profundos... ellos están satisfechos de sí mismos y aun se aplauden, hasta el punto de que, ocupados día y noche con sus halagadoras monsergas, no les queda un momento para hojear siquiera una vez los Evangelios o las Epístolas de San Pablo. Y mientras en las escuelas pierden el tiempo en semejantes fruslerías, estiman que son los pilares de la Iglesia...”

*EL (C. LX).* “... los pontífices, diligentísimos para amontonar dinero, delegan en los obispos los menesteres demasiado apostólicos; los obispos en los párrocos; los párrocos en los vicarios; los vicarios en los monjes mendicantes y, por fin, éstos lo confían a quienes se ocupan de trasquilar la lana de las ovejas...”

#### LA DENUNCIA DE DURERO:

#### UN “APOCALIPSIS DE SAN JERÓNIMO”

Desde que abordé la intencionalidad del grabado he ido encontrando fundamentos documentales para organizar una iconología del mismo sobre la base de ensamblar simbolismos *nova facies*, que satisfacen una alegórica condenación prerreformista de la Iglesia de Roma por parte de los católicos germanos. Conocidos son los antecedentes por los que Durero se hallaba inmerso en aquel movimiento y además sus acendrados sentimientos cristianos y profundos conocimientos bíblicos. No es menos sabido cómo precisamente por conocer la Sagrada Escritura profundamente había sabido interpretar gráficamente —como nadie lo ha hecho— las más fantásticas y por-

tentosas escenas del Apocalipsis de San Juan, allá por los últimos años del cuatrocientos. Pero observemos al recordar estos maravillosos grabados apocalípticos tan pródigos en portentosas imágenes de ángeles alados, que todas ellas pertenecen a la segunda parte de la visión del Santo; a la profética; los siete ángeles de las siete iglesias no aparecen porque, salvo la visión preliminar —que sí grabó Durero— en que están representados por las siete estrellas y los siete candelabros, sólo figuran en la primera parte, como destinatarios de las sendas cartas que el divino Hijo del hombre ordena escribir al visionario: “Al ángel de la Iglesia de Laodicea escribe así” e igualmente para las seis anteriores. Todas son cartas admonitorias en las que se reprochan infidelidades y pecaminosas desviaciones gravísimas. Durero se plantea este año de 1514 la cuestión de *escribir* una carta semejante a la Iglesia de Roma. Es claro que su buril lo ha de poner a disposición de quien pueda *dictarle* la carta; un Santo fiel al Evangelio de Cristo y a las Epístolas de los Apóstoles; San Jerónimo, venerado por todos los prerreformistas. Y el Santo escritor, escribiendo *esta carta* al Angel de la Iglesia de Roma desde su celda, va acompañando en efigie al reparto que hace el artista de tan enigmática misiva. Los dos grabados juntos tantas veces recordados. He aquí mi explicación anticipada del que creo debe llamarse “Apocalipsis de San Jerónimo”; mi explicación justificada viene ahora, pasando revista a todos los elementos que intervienen en el mal llamado “Melencolia I”.

*Angel de la Iglesia de Roma.* Está representado por la figura de mujer alada trasunto de la maldita de Dios según las referencias TB. 1 y TB. 2: Escupida de su boca por no ser fría ni caliente. Acordes los signos de frialdad melancólica que señala Panofsky, que si, por otra parte, él alivia la sequedad con la corona de berros y perejil, yo creo que se entibia su frialdad con el espeso y rico ropaje y atribuyo a la corona vegetal el sarcástico simbolismo de alienación *laureada* con hierbas *incultivadas* en tierras aguanosas que ocultan malignidad y causan ridiculez (entre los berros se ocultan malas hierbas y el perejil es risible como ornato). Como *reina* de la *incultura* bajó de su trono alto para sentarse en el suelo; dice que es rica y

poderosa, demostrándolo con *la escarcela* y *las llaves*, pero realmente es desgraciada y miserable por la forma indigna de amontonar dinero —EL (C. LX) y (C. XL)—; tendrá que echar mano a su *molino* para prepararse el sustento a pesar de tenerlo oculto a la insensata estulticia de sus *ángeles menores*, que calculan y se lo ganan vendiendo indulgencias a las pobres y esquilmadas *ovejas* de la grey. La estulta insensatez de estos delegados apostólicos, infantería de la Iglesia —EL (C. XIII)—, representados por el “Putto de Panofsky”, afanado en el cómputo de pecados e indulgencias, tras sopesarlos en la *balanza* que cuelga a su espalda una vez medido el tiempo —EL (C. XL)— con el *reloj de arena*, que se ha determinado con el tramposo baremo del *cuadrado mágico* —EL (C. LII)—, es la de frailes y vicarios a los que se le confió el cuidado de las ovejas; pero que las han abandonado y no las ven, como la que desfallece junto a la rueda de molino, descoyuntada por el hambre, esquilada, por esquilmada, como denotan las vetas de su pelaje, recortadas sus orejas por no oír la palabra de Dios y moribundo su rostro ovino de perfil convexo continuo, que distingue su especie de la de los cánidos. *Rueda de molino* que, además de recordar (TB. 15 - TB. 16) lo que les espera a los que escandalizan a quienes en la infantil ingenuidad de la ignorancia no serán alimentados por la harina de la irremediable molienda, viene a decir que podrán ser testigos de cómo vendrá un “ángel robusto” (TB. 10) a lanzar la gran piedra al mar como ejemplar predicción; quizá el mismo ángel que recoja el *incensario* (TB. 5) que está preparado, con aparente abandono en el suelo, para llenarlo de ascuas y lanzarlo con furia contra la tierra para desatar el terremoto final. Pero el vicario calculista, insensato angelote de la Iglesia, en su estulta tarea tiene oculta, como dije antes, esta gran piedra de escándalo y perdición —que le sirve de asiento— por un gran manto que puede ser de púrpura, y como tal, parafraseando a Erasmo con una cita que antes omití —EL (C. LVIII)—, “¿no simboliza el ardentísimo amor a Dios? Esta capa tan amplia que cubre completamente la mula de Su Reverencia y que bien pudiera tapar un camello, ¿no significa extensísima caridad que debe llegar a ayudar a todos, es decir, a enseñar, exhortar, consolar, reprender, amonestar, evitar las guerras, resistir a los malos príncipes derramando para

ello no sólo las riquezas, sino la propia sangre en beneficio del rebaño de Cristo? Además, ¿se precisan las riquezas para imitar a los Apóstoles en su existencia? [Si los cardenales que son sucesores de los Apóstoles] recordasen todo esto, no ambicionarían tal posición y dejándola de buen grado, llevarían vida laboriosa y prudente, como fue la de los discípulos de Jesús”.

Es evidente que la enajenada inactividad eclesial del ángel tiene un claro significado contrario a la “prudente laboriosidad” con que se ejemplariza la vida de los discípulos de Jesús; pero obsérvese que tal actitud afecta al “ángel mayor” que parece representar al papado y las altas jerarquías de la Iglesia de Roma, ya que Durero ha tenido la originalidad de desdoblar el simbolismo con el “ángel menor”, para adjudicarle la ignominiosa actividad que aquél le ha delegado y de la que es el primer responsable (de ahí que comience su melancólico castigo). Por eso he llamado “inactividad eclesial” a lo que debiera ser, y no era, el *apostolado* de los sucesores de los Apóstoles; todo lo que debe cubrir el gran manto de la “extensísima caridad”. Son tres los atributos de laboriosidad que se hallan ostensiblemente abandonados por la dejadez del “Ángel de la Iglesia”:

*El libro cerrado*, las Sagradas Escrituras y muy especialmente los Evangelios y las Epístolas de San Pablo para los que la Jerarquía “no dispone de tiempo para hojear siquiera una vez”, EL (C. LIII). Representa, pues, el pleno olvido —o incluso desconocimiento— del mensaje cristiano que ha de ser aprehendido, explicado y difundido.

*El compás mal cogido* y mal aplicado prueba su inutilidad para la finalidad geométrica. Suele considerársele como símbolo de la misma Geometría, pero debe observarse que generalmente, y como corresponde a un compás de puntas como es éste, se le atribuye una función de *medición*. Suele omitirse que esta medición tiene un carácter especial de aprehensión y transporte: captar magnitudes y llevarlas a una escala de medida o a una figura nueva, *imitación* de la que requirió el instrumento y que por su naturaleza no es posible calcar. Frecuentemente (Lám. X) un compás midiendo una esfera es un símbolo cuyo significado suele depender de la

naturaleza de la esfera, si bien en todos los casos y sobre todo en el puramente geométrico —esfera pura— lo que se simboliza es la inconmensurabilidad (cuyo trasfondo es el número  $\pi$ ); no es posible medir la *perfección* —DI (C. XII)—, aunque con el compás se la pueda *imitar*. Pero con el compás desmañado y el libro cerrado no se puede “imitar a los Apóstoles” (¿serían la esfera y el compás los símbolos de Tomás Kempis?). Al fin y al cabo, viendo sólo una actividad geométrica, tanto podemos ver en él la anulación del trabajo intelectual como la inherente pérdida del sentido de la medida.

*Los útiles de carpintería* ya los he considerado al principio como de un hondo significado simbólico capaz de arrastrar hacia el campo cristológico toda la alegoría dureniana, hasta convertirla en el “Apocalipsis de San Jerónimo”. Reconsiderarlos ahora de nuevo responde a la necesidad de situarlos dentro de ella; insistiendo en ese su primer aspecto “huelga de los carpinteros” hay implícita una despreciativa actitud del Ángel hacia el oficio de Noé y al del propio Jesús. Pasando primero sobre este amplio significado de abandono y menosprecio de las actividades manuales por parte de los ministros de la Iglesia, cual lo son las intelectuales representadas por el compás, hemos de fijarnos en aquellas que, en unión de la escalera, son los símbolos del descendimiento del Crucificado. Ya los analicé páginas atrás y mantengo fuera al martillo (y desde luego al bocel, la plantilla, la regla de medir, la sierra y... el fuelle); las tenazas y los cuatro clavos usados que identifiqué tienen suficiente fuerza para sugerir una especial reflexión sobre el juicio crítico que para los reformadores, como Durero, ofrecía la Iglesia en aquellos años en que se encontraba abierto el Concilio V de Letrán (XVIII de los ecuménicos, abierto por Julio II en mayo de 1512 y cerrado por León X en marzo de 1517). Creo que, efectivamente, la temporalización gráfica de aquel momento histórico pretendió expresarla Durero como una paralización expectante, como una especie de paréntesis, en todo cuanto no fuera actividad recaudatoria para que el Papa León prosiguiera las obras de la gran basílica de San Pedro.

Y este colapso del Cuerpo Místico de Cristo, concebido por San Pablo

para definir a la Iglesia, tuvo un antecedente paralelo y trascendental en la muerte verdadera del Cuerpo Físico de Cristo. Desde el descendimiento hasta la resurrección “murió la Voz de Dios en este mundo”, el Angel de la Iglesia se encuentra sin soporte físico porque está yerto y frío como la piedra de *jaspe* o de *zafiro*, y el cuerpo místico no existe hasta la Ascensión. Fueron esos tres días de Jesús muerto un período de tiempo sumamente intrigante para los teólogos criticados por Erasmo en EL (C. LIII), cuando entre las sutiles cuestiones que se planteaban figuraba la de que “si Pedro hubiera consagrado durante ese tiempo de Cristo muerto, ¿qué habría consagrado?”. El artista parece haber sorprendido al Angel de la Iglesia en esa fase conciliar en que está Dios en suspenso.

*El fuelle y el crisol* pudieran tomarse como útiles de un trabajo artesanal, y como tales incluirlos en los que, pertenecientes a la carpintería, yacen desperdigados por el suelo. Sería el crisol símbolo de los alquimistas —EL (C. XXXIX)— que, junto con los practicantes de las ciencias ocultas, desviaban la atención de los creyentes y, por tanto, serían vituperables. El fuelle tendría para el fuego una obvia justificación y así lo entiende Pannofsky, que desecha ciertas opiniones que ven (lo poco que se ve de la boquilla) el fuelle como lavativa.

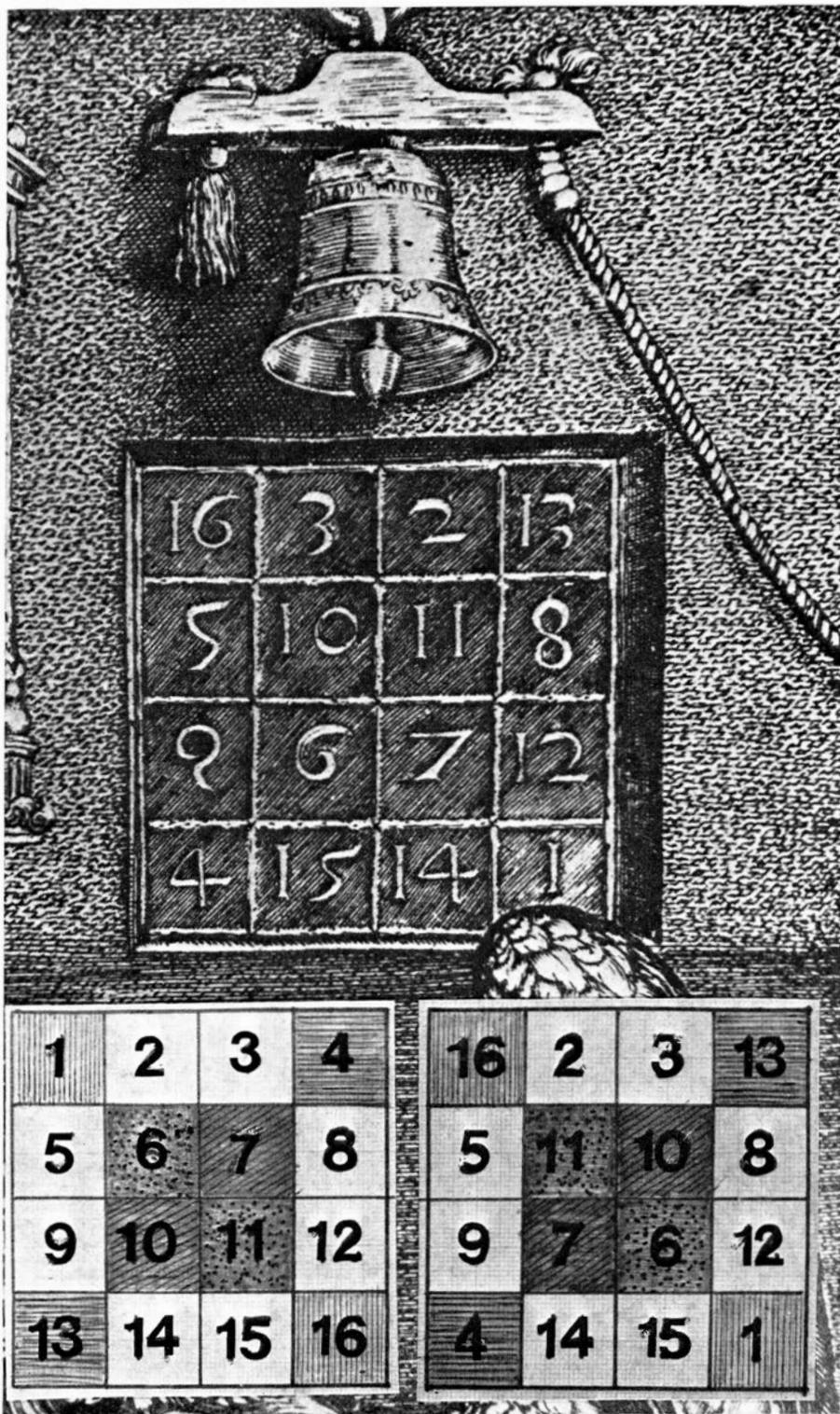
Creo que hemos de volver a los atributos directos que atañen al Angel de la Iglesia de Roma tanto en TB. 1 como en TB. 18. En la primera alusión que tomo paralelamente a la carta a la de Laodicea se le hace ver al Angel que contra las riquezas que cree poseer, es pobre, ciego y desnudo; que el que vale es el oro acendrado, *purificado al fuego*, que Dios le ofrece; que le adquiriera a El también el colirio para que vean sus ojos (recordemos los blancos ojos perdidos) y un vestido blanco que tape su vergüenza, ya que su gruesa hopalanda impura no cubre su corrupción, que escapa por el borde bajero. La segunda alusión señalada, tomada de Isaías, cabe tomarla como admonición a la prueba que (como al pueblo de Israel) le hizo Dios al fuego del crisol y de la desgracia con resultado negativo.

*Las llaves y la campana* ya han sido mencionadas anteriormente un tanto de pasada, concretamente las llaves, cuando junto con la escarcela se

evidencia el significado de “poder y riqueza” (con la “avaricia” del puño cerrado) que señaló Panofsky por haber descubierto el autógrafo dureniano “la llave denota poder; la escarcela denota riqueza”. Pero el emparejar ahora yo las llaves con la campana se debe a la nueva vinculación que se establece entre ambos símbolos, cuando se les considera atribuidos no a la Melancolía (que buen trabajo le cuesta al ilustre sabio alemán conseguirlo), sino a la Iglesia de Roma en su angélica persona. Entonces ese *poder* adquiere esa potestad judicial otorgada por Cristo con la que ejerce el “poder y el perdón” (atar y desatar en el Cielo) y que como “la potestad de las llaves”, esto es, la “Potestas Clavium”, reconoce la Iglesia católica, dogmáticamente, haber recibido en la persona de San Pedro, su primer Papa.

¿Y la campana? No es por el camino de que no hay iglesia sin campana por el que pudiera creerse que iba yo a discurrir ingenuamente. Basta con observar de nuevo (Lám. XII) la campana del grabado para reconocer que no es ésa una campana de iglesia, en su sentido clásico de repicar para congregar, o de tañer con litúrgicos significados. Diríase que no es campana religiosa, más bien es civil. No es fácil de hacer sonar, pues su balancín de madera, movable sólo por el cordón de un lado, se alzaría con el borlón del otro antes de que se lograra percutir o remover la campana. No es, por tanto, despreciable la suposición de que se trata de una campana que no suele sonar, pero que sí retiñe —TB. 13— por las obras sin amor. Pero no es preciso remover hondas bibliografías para encontrar en algún texto divulgatorio sobre *la campana* y sus diferentes clases y usos<sup>10</sup> el siguiente fragmento: “Antiguamente, en la ejecución de un criminal era tocada la llamada *campanilla de los pobres pecadores*, generalmente colocada en la casa municipal. Es bastante practicada la costumbre de tocar por cofrades benéficos campanillas en determinados puntos de las calles el día que está en capilla un sentenciado”. Con la acepción de pecador *afligido* que podía darse al calificativo de *ahorcado*, creo que el simbolismo irónico de Dürero lleva a darle a *su* campanilla la estructura basculante de un patíbulo, incluso con tirón de la “soga”. En ella están los ansiosos de las *indulgencias* otorgadas a título oneroso por la *potestad de las llaves* de León X.

*El cuadrado mágico y el reloj de arena* representan, respectivamente, el cómputo y la medida del tiempo en que los “pobres pecadores” veían aliadas sus penas en el Purgatorio. Durero mantiene la ironía iniciada en la *campana* mediante la figuración de un mágico calendario *permanente* —encajado en la pared— para criticar, parodiando, los que frecuentemente tenían que arreglar los pontífices y los concilios para ajustar las efemérides cíclicas a las realidades astronómicas de equinoccios y solsticios y al ajuste del ciclo lunar, por lo que el calendario Juliano se corregía con la intercalación de un día cada tres años con la consiguiente acumulación de errores, y manteniendo una permanente inseguridad en los cálculos de los días del año que clamaba en todos los concilios (Constanza, Basilea, Letrán) a que los papas pusieran remedio a tal anomalía. Como hasta 1582, en que Gregorio XIII propuso su reforma a todos los soberanos europeos —los protestantes alemanes no la aceptaron—, no había conciencia exacta de los márgenes de error que se cometía, se comprende la crítica de Erasmo en la EL (C. XL) para valorar en unidades de tiempo real las fracciones *indultadas* económicamente. Que Durero convirtiese un cuadrado mágico en un mágico calendario mostrando la sorpresa de la fecha, 1514, no sólo se justifica con lo dicho por Erasmo, sino que, arrastrándolo, a su vez, consigo, aparece apoyado por la realidad misma reseñada en la Historia del Calendario<sup>11</sup>: “En la incertidumbre de la cronología y la dificultad de datos, en la Edad Media, los clérigos instruían al pueblo acerca del tiempo o le daban al menos los datos necesarios para enterarse de él por medio de pancartas que eran suspendidas en el cirio pascual. Pero ello no fue suficiente y se apeló al medio de componer tablas de recetas y a emplear procedimientos nemotécnicos raros”. Nada más lógico que el espíritu crítico de Durero parodiara un calendario de tan complicada interpretación, con otro tablero cuadrado con la clave aritmética, *inexplicable*, de sumar el pitagórico número 34 en todas direcciones<sup>12</sup>. Instruido por Luca Pacioli, como ya quedó reseñado este dato por Panofsky, en el exclusivo interés matemático y no en el talismánico que desde la cultura arábiga tenían atribuidos los “cuadrados mágicos”, no tuvo que ser esta cualidad de antídoto melancólico (sello de Júpiter) la que decidiera su inclusión en



LAMINA XIII.—La campana de los pobres pecadores y Cuadrado mágico de cuarto orden, con su forma de generación: Los dieciséis números situados correlativamente. Intercambio de los que tienen igual trama oscura. (Falta permutar las dos columnas centrales.)

16 2 3 13 5 11 10 8 9 7 6 12 4 14 15 1	16 3 2 13 5 10 11 8 9 6 7 12 4 15 14 1	16 3 13 2 5 10 8 11 9 6 12 7 4 15 1 14	16 13 3 2 5 8 10 11 9 12 6 7 4 1 15 14
13 2 3 16 8 11 10 5 12 7 6 9 1 14 15 4	13 3 2 16 8 10 11 5 12 6 7 9 1 15 14 4	13 3 16 2 8 10 5 11 12 6 9 7 1 15 4 14	13 16 2 3 8 5 11 10 12 9 7 6 1 4 14 15
16 2 13 3 5 11 8 10 9 7 12 6 4 14 1 15	16 13 2 3 5 8 11 10 9 12 7 6 4 1 14 15	13 16 3 2 8 5 10 11 12 9 6 7 1 4 15 14	13 2 16 3 8 11 5 10 12 7 9 6 1 14 4 15
3 16 13 2 10 5 8 11 6 9 12 7 15 4 1 14	3 13 16 2 10 8 5 11 6 12 9 7 15 1 4 14	3 16 2 13 10 5 11 8 6 9 7 12 15 4 14 1	3 13 2 16 10 8 11 5 6 12 7 9 15 1 14 4
3 2 16 13 10 11 5 8 6 7 9 12 15 14 4 1	3 2 13 16 10 11 8 5 6 7 12 9 15 14 1 4	2 3 16 13 11 10 5 8 7 6 9 12 14 15 4 1	2 16 3 13 11 5 10 8 7 9 6 12 14 4 15 1
2 16 13 3 11 5 8 10 7 9 12 6 14 4 1 15	2 13 16 3 11 8 5 10 7 12 9 6 14 1 4 15	2 3 13 16 11 10 8 5 7 6 12 9 14 15 1 4	2 13 3 16 11 8 10 5 7 12 6 9 14 1 15 4

LAMINA XIV.—Primera tanda de permutaciones del “Cuadrado mágico” generado en la lámina anterior. El segundo es el utilizado por Durero.

los adminículos murales. Sabía Durero sobradamente por el monje boloñés que los cuadrados mágicos eran “figuras numerosas”, y bien supo elegir la que favorece su ocurrencia de componer la cifra del año con sólo permutar la segunda y tercera columna del primer cuadrado generado (Lám. XIV, que representa los 24 cuadrados obtenidos por permutación de las cuatro columnas; cada uno de ellos da lugar a otros 24 por permutación de las filas. Se puede partir de una generación distinta. En total s/Haas hay 1.232). No encuentro razón especial para que el cuadrado elegido sea de cuarto orden ( $4 \times 4$ ), pues, como se ve, no existe causa astrológica, a no ser por las cualidades del número 34 que genera el 7 y el 12 ( $3 + 4$  y  $3 \times 4$ ) y la multiplicidad de cuaternas secundarias que mantienen la misma suma sin ser filas, columnas o diagonales, cosa que no sucede en cuadrados mágicos de órdenes superiores, y que todavía un siglo después hace exclamar a Atanasio Kircher<sup>13</sup>: “siempre dan la misma suma, es decir, 34; lo que no deja de ser una paradoja digna de la mayor admiración” (Láms. XIII-XIV).

No puede pasarse el reloj de arena como un mero símbolo de la medición del tiempo, cuando su magnitud computable tiene que echar mano del calendario que está a su lado en la pared, pero presidido por la campana que es instrumento del *instante*. Las tres cosas forman un conjunto con el que se acotan determinados lapsos que, como decía Erasmo, pretenden afinar siglos, años, meses, días y horas computados por una tabla matemática; pero no con clepsidra, sino con *sablier* provisto de aguja y limbo graduado, cosa que confieso venía produciéndome intrigante desazón. Si el mecanismo marcador de la hora se intuye fácilmente en los relojes de agua sin más que pensar en el movimiento de un flotador, ¿cómo en los de arena, con la necesaria inversión del bulboso recipiente, puede lograrse un artificio giratorio semejante? El hecho de que en el *sablier* dureniano se aprecie sobre el arco graduado (9.10.11.12.1.2.3.4), en números romanos, la aguja marcadora con su palanca motriz, y que en el conocido grabado del año anterior a éste, “El caballero de la muerte”, aparezca en manos del diablo otro reloj análogo, pero con limbo circular completo, pienso que puede justificar mi curiosidad por el grado de posibilidades de este cronó-

metro diurno (de 9 a 4) en su papel simbólico, hasta el punto de haber consultado a la Antiquarian Horological Society<sup>14</sup>: “la rotación del recipiente cuando se ha vaciado también mueve al indicador de la hora, no es automático, ha de moverse a mano”; he deducido, además, por comparación con otros modelos, que el simbólico reloj del grabado requería ser *manipulado* cada media hora. Creo que queda suficientemente justificada la intención del artista (Láms. XII y XV).

*La balanza*, finalmente, ya mencionada con anterioridad, no merece más repaso que el de confirmarla como *justo* instrumento para equilibrar indulgencias con limosnas, es decir, obtener el justiprecio de los perdones calculados en tiempo de Purgatorio. El afán de disponer de un saldo favorable de amnistías movería a los “pobres pecadores” a forzar su aporte económico y éste es el que, a mi juicio, está calculando el estulto angelote, a la vuelta de la esquina del baremo penitenciario. Cabe la observación de cuán seguro aparece el equilibrio inestable que siempre ofrece una balanza deslastrada cuando, además, parece rozar desigualmente con la pared de la que pende; señal, sin duda, de que no ofrece dificultad su mantenimiento, aunque se carguen sus platillos con *materiales* tan desigualmente *graves*.

*Signos apocalípticos premonitorios*. Con una notable correspondencia en la estructura iconográfica del grabado y la del género apocalíptico de San Juan en el Nuevo Testamento, y en los no menos característicos del Antiguo como Isaías o Ezequiel, Durero ha planteado las dos partes diferenciadas con que se conforman estas fantásticas narraciones sobrenaturales. La primera, denunciatoria de una situación actual de imperfecciones y de corrupción sobre la que se advierte la ira de Dios, y la segunda, generalmente más amplia porque puede abarcar varias fases del futuro, en la que, tras visionarse la grandeza del Altísimo, se presenta la pugna de Satanás por triunfar sobre el mundo, se asimila al pueblo de Dios caído con la pecadora Babilonia, se predice su inminente destrucción y finalmente se proclama el triunfo y advenimiento de Jesucristo con la nueva y celestial Jerusalén.

Hasta aquí hemos visto cómo en una representación gráfica de una *carta* especial al Angel de la Iglesia de Roma, Alguien ha dictado a San Jeróni-

mo-Durero su lamentable retrato actual con todos los atributos de apartamiento y enajenación corrupta. Reconozco que este contorno limitatorio me ha sido difícil de mantener en esta Primera Parte Apocalíptica, que ha sido la tratada, ya que algunos símbolos están mejor situados en la Segunda Parte, que es premonitoria y amenazante.

*La nueva Babilonia* no sólo está simbolizada por el Angel al que Isaías (TB. 2) llama “hija de Babilonia, desciende y siéntate en el suelo”, sino por la propia *construcción* con que, sutilmente con sólo carpintería, el artista nos hace pensar en una obra de altísimo edificio, que en tal caso solamente puede aludir a la gran basílica de San Pedro, construyéndose entonces con los fondos de indulgencias. Sobre las amenazas de destrucción ya he mencionado los simbolismos de la piedra de molino y del incensario; en cuanto a sus riquezas acumuladas causantes de una merecida destrucción, valgan las referencias TB. 9 y especialmente TB. 17, que, además, hace referencia a su situación sobre un mar ingente y en la parte de Jeremías (51, 20) alude a que fue Babilonia el instrumento militar —*el martillo*— con que guerreó contra gentes belicosas, lo que parece aludir al papa anterior, Julio II, fallecido dos años antes.

Antes de terminar con el símil babilónico para detenerme en los signos del presagio que aún quedan pendientes, creo conveniente advertir que en aquel paralelismo que señalé entre los apocalipsis bíblicos y este dureniano hay una diferencia de longitud. El grabado no avanza más allá de la visión amenazante porque no hace más que detenerse en el anuncio del Anticristo, inspirándose en la segunda epístola de San Pablo a los Tesalonicenses (TB. 12). No hay visión preparatoria ni final del triunfo de la Parusía. Por eso hemos de ver con una intencionada desviación de dignificación signos tan importantes en los apocalipsis como son la gran *piedra poliédrica* o las *apariciones celestes*.

*El gran romboedro truncado* es el gran protagonista inexplicado del grabado de Durero. Cuesta trabajo hablar de él sin destacarle con letras mayúsculas, manteniéndole como uno más de los misteriosos símbolos con que indudablemente disfrutó el artista al representarlo en un alarde de perfecta perspectiva. Nos sorprende hoy que hasta hace poco se le pudiera tener con-

fundido con un cubo truncado. Ya dije en su momento que Panofsky dedica al poliedro el Apéndice I del libro que he reseñado en el capítulo anterior; y también, como anuncié, dedicaré ahora una parte de mi espacio para transcribir el Apéndice de Panofsky que ilustra con una figura semejante a la que yo he deducido por calco del grabado (Láms. XVI-XVII). Dice Panofsky:

“El gran bloque, en medio del suelo del grabado de Durero, está hecho de piedra, parece indicarnos el oficio de un ‘lapicida’ especializado, como también lo eran aquellos del Salone de Padua en cantería, dedicados a cortar una singular y apropiada piedra. Por eso al dar al bloque la forma de poliedro parece representarse a la ‘descriptiva’, es decir, geometría óptica, la más importante de las tareas que en aquel tiempo se atribuía a la matemática y a la perspectiva por representar tales figuras de numerosas caras. Con respecto a la naturaleza estereométrica de este poliedro, generalmente se le ve como un romboedro truncado, un cuerpo formado por seis rombos, que al cortarle sus dos vértices opuestos (en los que concurren los ángulos agudos) se transforma en octaedro. Otros autores han pensado en un cubo cuyas caras se han cortado. Otros también se han equivocado totalmente, describiendo este octaedro como un icosaedro. La grabación de Durero está muy cuidadosamente dibujada con arreglo a la perspectiva. El punto central está en el horizonte del mar, aproximadamente debajo de la ‘C’ de MELENCOLIA... y la forma estereométrica del poliedro es fácilmente deducible. A petición de Giehlow, el Profesor G. Niemann, uno de los primeros expertos en este campo, se encargó de la reconstrucción de la figura y aquí reproducimos su opinión” [copia Panofsky cómo G. N. describe siguiendo la figura geométrica las características del poliedro y la forma con que la perspectiva permite obtener sus particularidades métricas. Como estos resultados coinciden con los que yo había obtenido antes de conocer este texto, y además mis averiguaciones aventajan a las de este autor, omito éstas para utilizar luego las mías]. De las explicaciones de Niemann parece insinuarse que la intención de Durero fue dibujar un cubo truncado y le salió un romboedro. Panofsky acierta rebatiendo esta sospecha del Profesor Niemann con estas palabras que le sirven para rematar el Apéndice: “... en

nuestra opinión, es ello hacer injusticia a las facultades de Durero tanto en perspectiva como en sus dotes ilustrativas y artísticas, al atribuirle un fallo tan obvio en el logro de sus propósitos, cuando fue tanta su experiencia en la construcción de cuerpos estereométricamente asimétricos. En cualquier caso, el poliedro de 'Melencolia I' tal y como ahora le vemos es tanto para la simple observación como para su exacta reconstrucción en perspectiva un romboedro truncado, cuyas caras no tienen sus diagonales en la relación 1 : 1, sino en la 10 : 12, y sus ángulos no son de 90°, sino 80° y 100°". Con esto completa Panofsky la parte de su libro dedicada a adjudicar geometrías a la macilenta melancolía, y yo cumplo con el ofrecimiento que hice al tratar de ella en su momento cuando llegara el mío, que es éste.

Son varias las preguntas que he tratado de satisfacer con respuestas tanto acordes con el trasfondo apocalíptico del grabado como con la casuística del romboedro y su exacta estereografía geométrica:

1. *Por qué una gran piedra poliédrica.* Ya he anunciado la segunda parte del argumento apocalíptico, la que se sirve de las fantásticas apariciones para explicar el papel de la Divinidad en el anuncio y preparación de desastrosos augurios. Quiero recordar igualmente el especial momento de una "ausencia" de Jesucristo tras su descendimiento y advertir ahora cómo las tradicionales premoniciones del Anticristo (TB. 12) tienen una tremenda correlación con esa ausencia, que más bien parece una retirada estratégica de Dios en el mundo para dejárselo a Satán.

Tanto en TB. 3 como en TB. 20 puede encontrar el lector, en las visiones del Apóstol San Juan y del Profeta Ezequiel, dos apariciones celestiales semejantes, ambas aureoladas por resplandores o arcos iris y ambas centradas en una gran piedra preciosa y sin duda refulgente, dado que cada narrador la pondera a su manera, y se menciona al "jaspe", "sardia" (coralina), "zafiro". En ambos casos hay un solio o un trono, pero difieren en el que estaba sentado en el mismo; San Juan es el que atribuye al Sedente el elogio comparativo de la piedra, mientras que el Profeta atribuye la comparación al trono mismo, ya que por encima de él estaba "una figura de apariencia humana". Parece lógico que Durero tomase para sí la versión del Apocalipsis de San Juan, que tan bien conocía, y sírvanos la segunda

referencia para confirmar los paralelismos entre las visiones proféticas, con lo que esta versión —de Durero— se mantiene en línea. He aquí, por tanto, que la gran piedra tallada es el símbolo de Jesucristo tal como la vio Juan; pero con un significado opuestamente distinto, ya que no aparece en el cielo y el iris resplandeciente no le corresponde; yace pesadamente sobre un pavimento alzado, al pie de la escala de un simbólico descendimiento, el Angel de la Iglesia lo ignora, es un símbolo *muerto* o, con más aproximación, el símbolo de Cristo muerto y en trance, o quizá en fase de diabólica usurpación: “porque la *impiedad* escondida está ya en acción...” (TB. 12). Crece así la asimilación diabólica de esta gran gema a la Piedra Filosofal buscada por los alquimistas —véase el *crisol* al lado— y en la que también había de hallarse la divinidad de Cristo *fabricada* artificialmente, y obsérvese (Lám. XVIII) cómo con el hallazgo en que culminó mi estudio de la perspectiva —al que luego dedicaré algún espacio— de la fiel transcripción apocalíptica (TB. 6) la “vara de medir el santuario de Dios”, la ha colocado Durero en forma de regla bien dispuesta para que se comprenda el Dios “a la medida” confeccionado por el satanismo.

2. *Por qué un romboedro truncado.* La demanda apocalíptica para esta simbología de Cristo era, indudablemente, una gran piedra tallada, una gran gema que en la visión más impresionaba por su resplandor cromático que por su labra. El tamaño y la vocación teológica de su forma geométrica al viejo estilo de Nicolás de Cusa —DI (C. XII)— podrían servir de pauta al artista. Verdad era, además, como recuerda Panofsky, cómo Durero vino de Italia verdaderamente impuesto en la geometría de los poliedros hemirregulares y cómo por ser el rombo un polígono de lados iguales, pero con ángulos diferentes, el sólido formado exclusivamente por caras romboidales iguales se convertía en un poliedro de mínima irregularidad. Pero no era esto todo ni lo principal. Debía encontrarse, como eco al menos de las menciones sagradas, una piedra natural; y Durero, además de artista, era naturalista y coleccionista o conocedor de plantas, animales y piedras raras. Había cruzado cuatro veces los Alpes por la ruta oriental que cortaba lo que hoy llamamos Alpes Dolomíticos, precisamente por la natura-

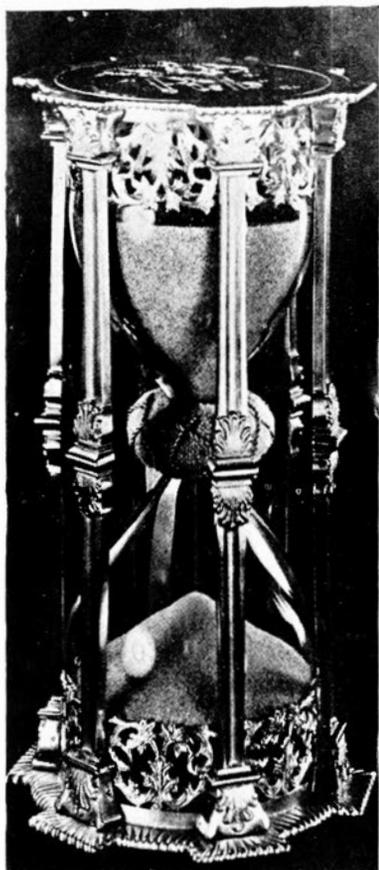
leza y facies mineralógica característica de la *dolomita* —carbonato cálcico magnésico— que cristaliza en el sistema romboédrico, y que se muestra en cristales con forma de *romboedros truncados*, tanto en pequeños cristales como en grandes maclas y en agudas formaciones, cual son las abruptas cimas de Las Dolomitas en esa bella región alpina italiana (Lám. XIX) por la que hubo de atravesar Durero y recoger alguno de estos cristales con los que pudo tropezar su caballo o atascarse su carruaje. También pudo encontrar Durero este mineral en Alemania misma, en el macizo montañoso del Harz —aunque sin color de jaspe—, como el de la macla que reproduzco en la misma lámina.

3. *Por qué la perfecta perspectiva.* En el horizonte del grabado, en el punto que señalaba Panofsky, se encuentra el punto de fuga *principal* de la perspectiva al que confluyen todas las visuales perpendiculares al cuadro, como son las aristas escorzadas de la cornisa, el brazo de la balanza, el diámetro transversal de la rueda de molino y dos rectas importantes del romboedro: el lado más acortado del triángulo superior del truncamiento y su inmediata paralela inferior, diagonal de la cara más escorzada y oscura del poliedro. Véanse mis dibujos de las Láminas XVI-XVIII en que esa diagonal pasa por el punto “A” y une a los vértices E y D; en el horizonte he marcado el punto “V” como proyección del punto de vista, centro de la perspectiva o fuga principal de la misma. La sencilla prolongación de las aristas truncadas producen la virtual imagen del poliedro completo, al reconstruirse los vértices señalados con la misma letra “O” que determinan el eje mayor de simetría y que resulta perfectamente vertical; los planos de truncamiento —el inferior es el de apoyo— son perpendiculares a este eje y, por tanto, horizontales, siendo atravesados por aquél en los puntos que equidistan de los tres vértices, o sea en los baricentros de estos dos triángulos equiláteros resultantes de las amputaciones restauradas. Triángulos equiláteros que son semejantes reducidos de los fundamentales del poliedro, que he marcado con las letras EBD, y que igualmente son atravesados por el eje en sus respectivos centros de gravedad, marcados con la letra “C”. Los paralelismos, contrapeados, que se establecen entre las

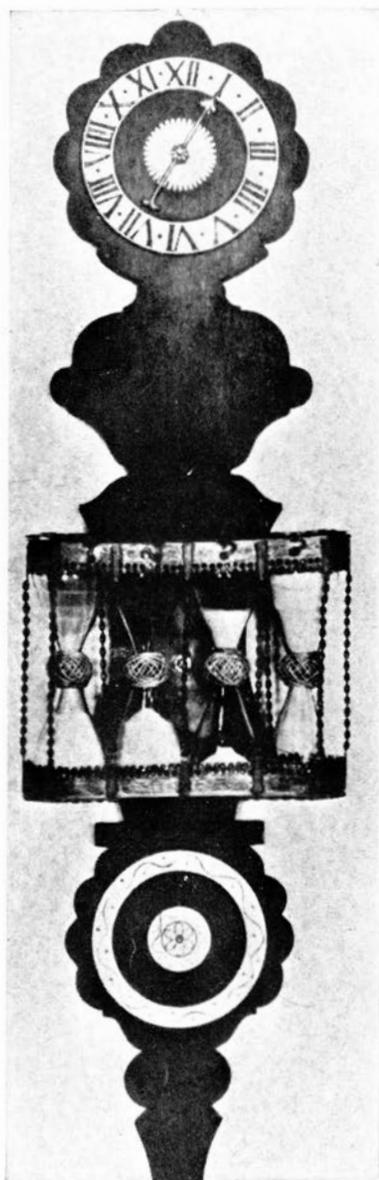
caras pentagonales superiores y las inferiores, permiten la deducción de las aristas invisibles del sólido tal y como se ha hecho en la figura independiente que está ahora referenciándose. Figura que sólo tiene con la de la lámina anterior —que trasluce los demás rasgos del grabado completo— la nomenclatura de la magnitud “AB”, altura de los triángulos equiláteros EBD, que por su perpendicularidad a las bases ED son, a su vez, paralelas al horizonte, es decir, son magnitudes *frontales* que no sufren deformación por la perspectiva y que, consiguientemente, pueden ser medidas si resulta posible trasladar a su misma distancia del observador la unidad o “vara de medir” que, *casualmente*, nos ha dejado Durero también frontalmente, al pie del grabado. He marcado también con “AB” la dimensión, entre muescas, que abarca esta “bíblica” regla que yace abandonada para que, al mandato celestial, se la recoja y se acometa la medición del “santuario de Dios”; y obsérvese que le he puesto las mismas letras que en el poliedro, porque precisamente es ésa la medida que se obtiene en él al trasladar, perspectivamente, esa magnitud al plano frontal (paralelo al cuadro) que con el eje “OO” definen las alturas “AB” de los triángulos equiláteros. Por tanto, las diagonales “BD” de los rombos tienen por medida  $BD = 2.L/\sqrt{3}$ , siendo L la longitud unitaria de la regla (si  $L = 1$ ,  $BD = 2/\sqrt{3}$ ), o, lo que es igual, con decimales,  $BD = 1,15.L$ ; como OC puede medirse al tener ya en su plano la unidad conocida L, resulta ser  $OC = 0,615.L$  y entonces ya puede calcularse la diagonal OB como doble de la longitud OA. En una figura lateral se explica la construcción gráfica de esta semidiagonal y, por tanto, del rombo, pero, evitando los posibles errores de dibujo, el cálculo nos lleva a resolver el triángulo rectángulo AOC, puesto que se sabe que  $AC = AB/3 = L/3$  y AO es su hipotenusa:  $AO = \sqrt{AC^2 + OC^2} = 0,7.L$  ”  $OB = 2.AO = 1,4.L$ . Los ángulos del rombo se obtienen de la relación de ambas diagonales:

$$\operatorname{tg} \alpha/2 = 1,15/1,4 = 0,8214285 \text{ ” } \alpha = 78,8^\circ \text{ ” } \beta = 101,2^\circ$$

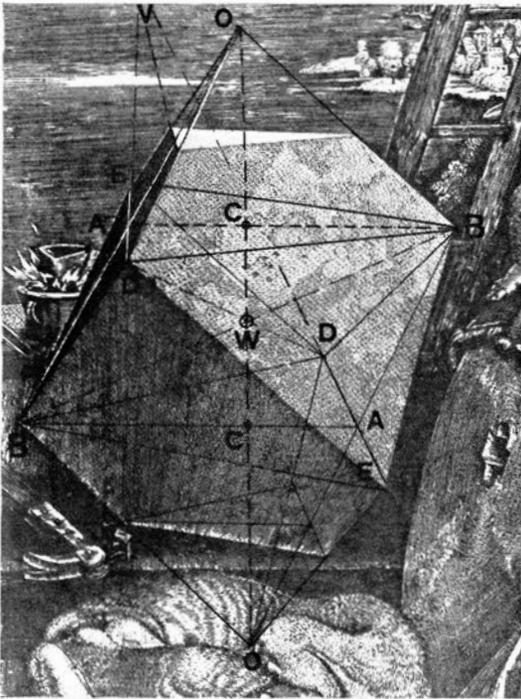
obtengo, como se ve, una ligera diferencia con los resultados de Niemann; incluso la relación de diagonales que él ponía en 10 : 12 yo la sitúo en



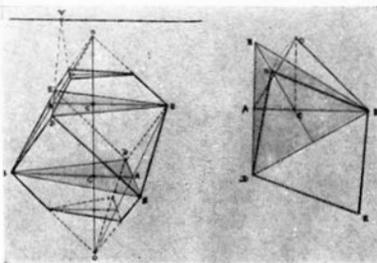
Réplica del de la reina Hedwig Eleonore de Suecia (1635). Una hora de duración.



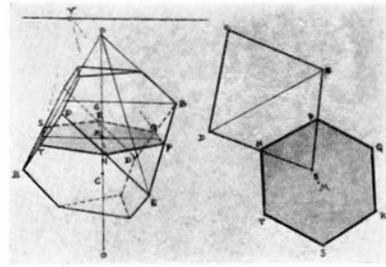
Reloj con 4 vasos de  $1/4$ ,  $1/2$ ,  $3/4$  y 1 hora de duración respectiva. Cada giro manual del conjunto la aguja avanza una división. (Wuppertaler Urhemuseum.)



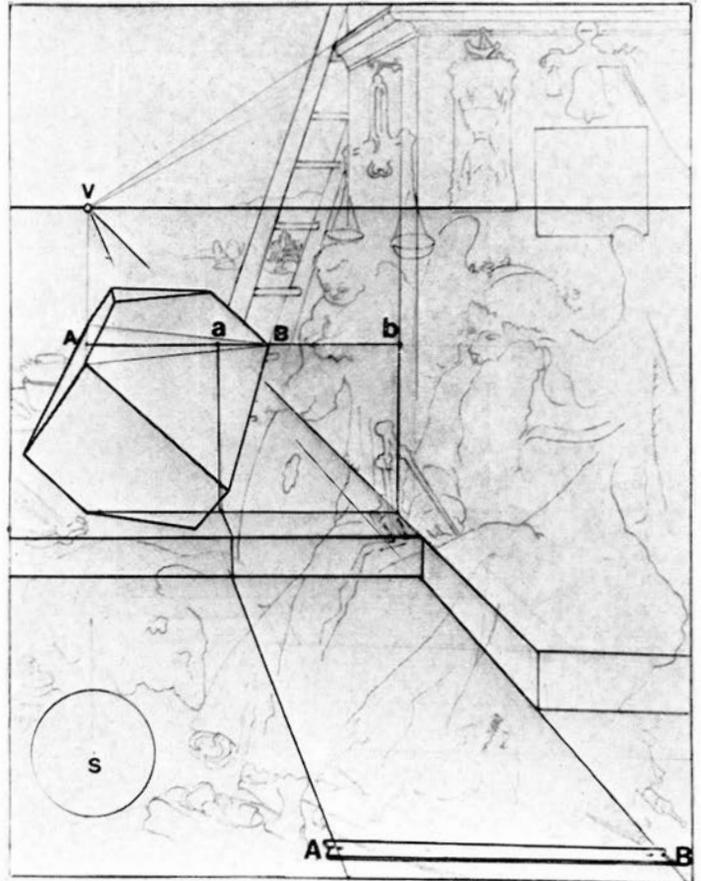
LAMINA XVI.—Restitución de la perspectiva del romboedro. La prolongación de las aristas truncadas determinan los vórtices "OO" del poliedro, que definen el eje cuyo punto medio "W" es centro de simetría. Con el auxilio del punto "V" sobre el horizonte y el centro "W" se reconstruye toda la parte oculta del sólido. Obsérvese que se designan con la misma letra todos los puntos que son simétricos entre sí con respecto a "W".



LAMINA XVII.—Análisis del romboedro. Obtención geométrica de las dimensiones y ángulos de los rombos que constituyen las caras del poliedro.



LAMINA XVII.—Análisis del romboedro. Sección exagonal del romboedro por el plano perpendicular al eje y que pasa por el centro "M".



LAMINA XVIII.—Verificación de la medida del romboedro con la regla "AB". Trasladada la dimensión frontal "AB" mediante los proyectantes que parten de "V" hasta el plano correspondiente del poliedro paralelo al cuadro, se comprueba que "ab" = "AB". También se observa que "AB" es la mitad del ancho del recuadro que enmarca al grabado.



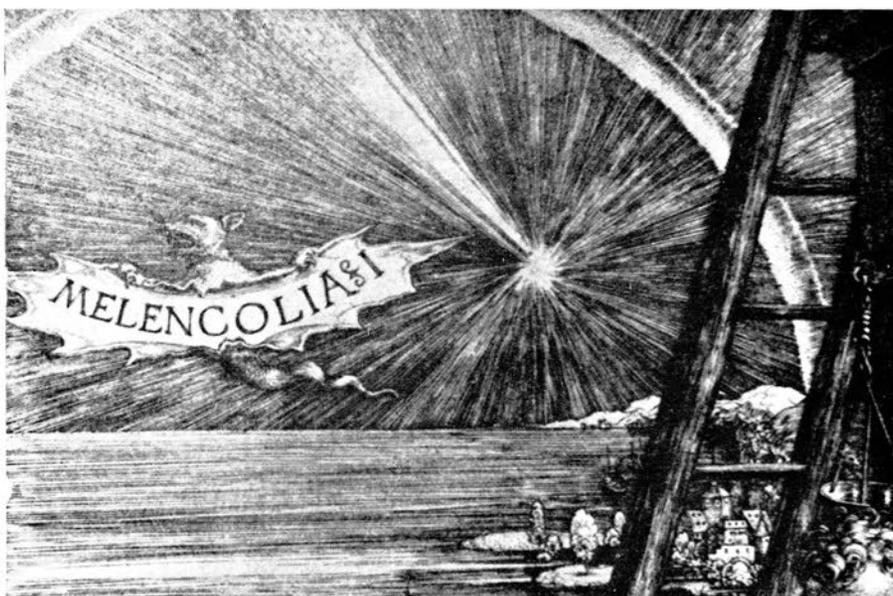
*Alpes dolomíticos.* El macizo dolomítico "Pale di S. Martino"  
desde el puerto de Rolle.



"Dolomita romboédrica". Macla cristalina sobre espatoflúor. Stolberg (Harz).



Los clavos  
de la Crucifixión.



El presagio satánico.



El mismo de una plancha apócrifa. (Probablemente según Barts., de Jan Wierix, 1602.)

10 : 12,17. Por mi parte no me atrevo a dar importancia a esta diferencia, que juzgo insignificante por tratarse de resultados provenientes de dibujo y mediciones. Únicamente cabe relacionar ambos resultados con las cifras que dan los mineralogistas para los cristales de “dolomita”, y que son, respectivamente,  $102^{\circ} 37' 46''$  y  $77^{\circ} 22' 14''$ . Resaltando, para terminar, la importancia que en el dibujo dureniano tiene esta genialidad de introducir en él la propia medida, debo añadir, a la vista de la figura en que se ve su aplicación, que el escalón que hay que *salvar* en la perspectiva para llevar la regla hasta “ab” en el plano diagonal-frontal del romboedro no obliga en absoluto a adoptar en planta la disposición que yo he elegido, ya que la figura del Angel oculta la forma que tendría; basta con percatarse de que el quiebro que han de sufrir las proyectantes de la “vara” que parten de “V” puede hacerse con igual resultado en otro lugar, puesto que el desnivel lo obliga la parte visible del mismo, delante del romboedro, en el que pretende caer la cabeza del martillo. Precisamente y por causa contraria a costa de estas mismas visuales Durero ha tenido la ocurrencia de hacer coincidir el borde inferior de su estampa con el suelo que en ella se representa; basta con comprobar que la visual derecha, B, pasa al prolongarse por la esquina exactamente del recuadro, denotando que se encuentra en el mismo plano-pavimento de la regla, y, por si fuera poco, el otro extremo de la proyectante de A se prolonga exactamente hasta el punto medio de la anchura que materializa el citado borde inferior del recuadro. La “visión” dureniana está captada a través de una “puerta” de *dos varas de ancha* (con el umbral lineal).

*El arco iris y el cometa* son los penúltimos signos apocalípticos que utilizó Durero. Al iris ya me he referido antes, y a mano tiene el lector las referencias bíblicas que he utilizado luego al tratar del “solio” y de la “piedra”. Su desconexión en el grabado indujo a valorar la marginación del poliedro; pero en la misma línea puede interpretarse el falseamiento diabólico glorificador de *el cometa* “que ardía como una antorcha” (TB. 5) al caer sobre “un tercio” de las aguas, y las convirtió en Ajenjo, con lo que murieron muchos hombres. Al toque de la tercera trompeta —dice el Apocalipsis— se desprendió el maléfico cometa; éste es el momento que se

ha escenificado, parodiando con falso arco iris tanto la Gloria del Señor como su Alianza con los hombres (TB. 19) y engañándolos hasta el límite de los que al borde del mar (TB. 8) parece que están librados. Quede, pues, el símbolo del gran cometa (con el válido paralelismo que Panofsky encuentra para su maléfico significado de caída sobre el mar), un signo siniestro del *envenenamiento* de las almas, el que arrastrará a su perdición por los engaños y falsos prodigios promovidos por el Maligno, y vaya el falso arco iris en pos de tal significado.

*El “murciélago” con la cartela de “MELENCOLIA I”*, si bien forma parte de una acumulación de visiones apocalípticas en las que se funden y sintetizan las formas angélicas, monstruosas, anunciantes, justicieras o incluso leviatánicas, pero todas ellas emergentes de la inmensidad celeste, tuvo para Durero una importantísima trascendencia quizá superadora de sus mismos propósitos. En primer lugar pesaba el hallazgo iconográfico de una gran aparición voladora remedo de las procedentes de los ámbitos divinos, y en segundo lugar, su encaje en la composición general de la alegoría, dado el condicionamiento impuesto por el espacio de cielo bajo el arco iris y el posible binomio a formar con el cometa. El lugar no podía ser otro que el utilizado por el artista, aun a riesgo de caer en el peligroso ángulo superior izquierdo del recuadro y convertirse, como así ha sido, en el MEMBRETE del *documento* y por ende en el *título de la obra*. No voy a tratar de desmontar aquí esta errónea interpretación arguyendo variadas razones por las que carece de sentido descubrir, de entrada, un misterio cuando el arte y la imaginación se han forzado hasta lo indecible por componerlo. Y menos sentido tiene el pensar que se incrementa la intriga con un título equívoco y desconcertante. Por eso el haberse esforzado en demostrar que el título de *melancolía* era adecuado y coincidente con la representación, difícil y a veces contradictoria, de una cierta Melancolía, no es más que una prueba de que lo del membrete no es un título, sino una particularidad coherente.

Ya apuntó Panofsky en su contexto la posibilidad de un “murciélago” avisador y un azote melancólico a la humanidad, aunque éste lo fuera por

el cometa de Saturno; se refería al murciélago insomne y vigilante que presta sus cartílagos para escribir conjuros curativos. Mas he aquí que nuestro Durero, naturalista, como ya se ha dicho, que copió conejos y cangrejos, recogió plantas y minerales y sabía cómo era una cabeza de oveja esquilada y desorejada, también tenía que saber cómo era un murciélago<sup>15</sup>; y lo que despliega en el aire sus cartílagos es un monstruo con cabeza de cánido rabioso, cuerpo oculto por la extensión ininterrumpida de las alas membranosas, como las que vio Ezequiel (TB. 20) y gran cola de reptil serpenteante; su tamaño, tan inmenso como se quiera, ya que carece de referencia. Que la inspiración está en el murciélago es evidente, pero este animal bate sus alas a los lados del cuerpo, tiene patas traseras y cuando tiene cola (las especies europeas carecen de ella) es delgada como los ratones. Más pudiera parecer una especie fósil rediviva de un reptil volador como el *Ranphorhynchus Phyluns*, que, de pequeño tamaño, no monstruoso, pero con cola muy larga, dejó sus huellas en las rocas jurásicas de Baviera y Wurtemberg (Lám. XX).

Las visiones voladoras con *mensajes* megafónicos o megagráficos de presagios lamentables son múltiples en los textos apocalípticos: en TB. 5, “un águila que volaba por mitad del cielo clamando...”; en TB. 7, “vi otro ángel que volaba por mitad del cielo con un mensaje... que clamaba”; en TB. 9, “... otro ángel que bajaba del cielo... con gran autoridad y resplandor... gritó...”; en TB. 11, “vi también descender del cielo un ángel que tenía la llave del abismo... Y agarró al dragón, a aquella serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y le encadenó por mil años... después ha de estar suelto por un poco tiempo”. Tras esta última cita, que conviene recordar por la figuración de Satán como dragón neoformista de la serpiente clásica, y el aviso de que tras mil años de apresamiento volverá a estar suelto, es oportuno pasar de San Juan al antecedente de Ezequiel (TB. 20) como ejemplo de libro exhibido y escrito, pero con la forma de entonces, un rollo desenrollado y extendido que puede leerse (lo que equivale a tragárselo como en el Ap. de Juan): “Lo desenrolló ante mi vista, estaba escrito por el anverso y por el reverso, lamentaciones, quejidos y ayes es lo que tenía escrito”.

Durero, que podía ser calificado como experto en dragones tras sus estampas del Apocalipsis de San Juan, no quiso en este caso caer en el horroroso representante de los pecados infernales, sino que buscó un monstruo más sencillo y equívoco para adaptarse a la prevención, al Anticristo, formulada por San Pablo en su carta a los Tesalonicenses (TB. 12) cuando dice que “la venida del impío tendrá lugar por obra de Satanás, con ostentación de poder, con portentos y falsos prodigios”. Con la pretensión de enmascarar al volador Angel Maligno, Satanás mismo, liberado tras los mil años de cautiverio y denotando su condición por su medio cuerpo de reptil, “serpiente huidiza y serpiente tortuosa”, como llamó Isaías a Leviatán (Is. 27, 1), ocultando su otro medio tras unas alas unidas cual las vio Ezequiel para simular un gran “libro desenrollado” y escrito, la visión de San Jerónimo-Durero descubre, “para que nadie en modo alguno *nos* desoriente”, que Satanás ya está en marcha trayendo al “impío” porque la “señal primera”, la I del Anticristo, “la apostasía y la impiedad en persona” ya están aquí “instalándose en el templo de Dios” para arrastrar a los que merecen el castigo divino y Dios permite que les llegue “un extravío que les incita a caer en la mentira”. Qué duda cabe que para Durero ese extravío era la MELENCOLIA, y que como tal “señal I” ya se encontraba reinando en la Iglesia de Roma como “MELENCOLIA I”, “impiedad escondida” que está presta a aparecer en su momento. Sencillamente, UN PRIMER AVISO APOCALIPTICO.

## F I N A L

Sentiría que con este trabajo que acabo de finalizar pudiera alguien —aunque fueran pocos lo lamentaría igual— ver enturbiada, religiosamente, la imagen histórica de un artista tan inconmensurable como fue Alberto Durero. Sabido es que se incorporó a la escisión luterana contrariamente a lo que hiciera su fraternal amigo Pirkheimer e incluso el propio Erasmo. También es verdad que la Iglesia Católica de su tiempo podía justificar las críticas de estos intelectuales germanos, y que en España concretamente gozaba Erasmo de gran predicamento en esa su postura crítica; desde Luis

Vives a fray Luis —el de León y el de Granada—, pasando por Cisneros y el propio Carlos I (V para Durero), eran erasmistas por coincidencia o por seguimiento y amistad. Léase a Marcel Bataillon o nuestro más reciente José L. Abellán. A los católicos españoles modernos no nos ha de afectar lo más mínimo cómo pagaba el Papa a Miguel Angel o a Rafael ni cómo condenó el Paja a Galileo; quizá podamos estar contentos de no haber vivido en aquellos siglos. Pero sí quiero afirmar que en mis conclusiones sobre el hallazgo de este “Apocalipsis de San Jerónimo” o este “Anticristo de Durero” —que en realidad son una misma cosa— no he seguido una tendenciosidad preconcebida; todo me fue surgiendo de un proceso deductivo que se inició, ésta es la verdad, cuando me sentí plenamente arrastrado por aquellos clavos usados tirados por el suelo. Nunca pude abandonar la idea de que aquellos clavos eran “los clavos de Cristo”. Por otra parte, la utilidad enorme que para toda introducción en esta iconología dureriana tiene el monumental trabajo de Panofsky “Saturno y la Melancolía” permanece en todo su valor tanto para saber en todas sus múltiples dimensiones lo que una “amenaza de melancolía” presupone para el hombre renacentista, e incluso moderno hasta el romanticismo, como para valorar hoy al hilo de la evolución científica, moral, religiosa y social si la etapa I de aquella MELENCOLIA avisada por Durero sigue todavía vigente.

Es claro que para Panofsky sí lo seguiría, puesto que concluye con una Melancolía que es la del propio Durero convertido, desde la cima de su arte y de su ciencia, en el frustrado de sí mismo: “La melancolía de Durero”. Por eso, y en base a esa misma conclusión, creo yo que la melancolía de Durero tiene un magnífico y actual significado: “La melancolía de Panofsky”. Pero no voy a dudar más en reconocerlo, es mi melancolía, la melancolía de todos.

## N O T A S

<sup>1</sup> ERWIN PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial, Madrid, 1982 (Princeton, 1943, 1955). Traducción de María Luisa Balseiro.

<sup>2</sup> OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Edit. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1982.

<sup>3</sup> CONRADO CELTES, también llamado Conrad Pickfel. Poeta y humanista alemán nació en Wipfeld del Main en 1549 y falleció en Viena en 1508. De origen humilde fue discípulo de Agricola; viajó a Italia, donde en 1487 fue nombrado poeta laureado por Federico III. Pasó de Cracovia y Budapest a Lübeck y en Ingolstadt enseñó elocuencia y poesía de 1492 a 1497. Llamado a Viena por Maximiliano fue el fundador de la biblioteca de la corte y dirigió desde 1502 un Collegium Poeticum.

Fue Durero el primero de los artistas alemanes que abordó el tema de las «cuatro naturalezas», ilustrando el frontispicio de la obra de Celtes que luego se cita, orlando a una Filosofía coronada con los medallones de los cuatro vientos.

<sup>4</sup> MARSILIO FICINO. Filósofo, médico y filólogo italiano, nació en Figline en 1433 y falleció en Careggio en 1499. Hijo del protomédico de Cosme de Médicis. Estudió medicina en Bolonia y Cosme le llamó en 1455 para que se dedicase al estudio de Platón; estudió griego y se compenetró con la filosofía de aquél. Su nombre va asociado al de la famosa Academia de Florencia, y a los cuarenta y dos años recibió las órdenes sagradas. Como médico realizó trabajos de astrología médica y escribió muchas obras. Al parecer, su vida la mantuvo atemorizada por su signo de Saturno, y por ello se le atribuye la justificación de ciertos paliativos para tan funesta filiación.

<sup>5</sup> «Porque mediante todas las proporciones aparentes pueden describirse todas las condiciones humanas de su naturaleza, fuego, aire, agua y tierra. Porque el poder del arte abarca todas las cosas» (L. F. Nachlass -ad. 1528).

<sup>6</sup> Interesa añadir a esta información de Panofsky que los cuadrados mágicos de orden  $n$  que tienen  $n^2$  casillas ocupadas por los  $n^2$  números consecutivos, adecuadamente dispuestos, y cuya suma total es  $n^2(1 + n^2)/2$  y cada una de las  $n$  filas o columnas debe sumar  $n^2(1 + n^2)/2 \cdot n = (1 + n^2)n/2$  (el caso presente es el de

$n = 4$ , y las sumas  $(1 + 16) \cdot 2 = 34$ ), constituyen para su recuento uno de los grandes problemas matemáticos recreativos que aún no están resueltos (Martin Gardner, 1965).

<sup>7</sup> NICOLÁS DE CUSA, se llamaba realmente Nicolaus Chryphs, o Krebs. Nació en 1401 en Cues, sobre el Mosela. En 1414 estudia en Heidelberg y de 1418 a 1423 estudia en Padua bajo la dirección del Cardenal legado Julián Cesraini. Cultiva las ciencias jurídicas, las Matemáticas y las de la Naturaleza. En 1430 recibe las órdenes sacerdotales. En 1440 escribe «De docta ignorantia» y «De conjecturis». Nicolás V le nombra Cardenal en 1448 y en 1450 es nombrado Obispo de Brixen. Muere en 1464.

<sup>8</sup> ERASMO DE ROTTERDAM. Desiderius Erasmus nace en Rotterdam el año 1469 (ó 1466). Hijo ilegítimo de un clérigo y de la hija de un médico de Zevenbergen. A la muerte de su padre, en 1484, los tutores le envían a la escuela de S. Hertogenbosch, totalmente ajena a los principios pedagógicos humanistas. En 1487 ingresa en el convento de San Agustín en Steyn, por presión de sus tutores. Es ordenado sacerdote en 1492, soporta mal la vida monástica y estudia los clásicos y los primeros humanistas italianos, obteniendo en 1495 licencia para trasladarse a París a fin de doctorarse en Teología. En 1496, tras una convalecencia en Holanda, regresa a París, donde hace vida independiente dando lecciones. Viaja en 1499 a Inglaterra y hace amistad con John Colet y Tomás Moro. En 1502 reside en Lovaina donde traduce del griego, idioma que domina, y en 1503 escribe el «Enquiridion», manual del caballero cristiano, en el que propugna por primera vez una necesaria reforma religiosa. Vuelve a Inglaterra en 1505 y va a Italia en 1506, doctorándose en Teología en Turín; 1508 en Venecia, y en 1509, tras visitar Roma, regresa a casa de Tomás Moro en Inglaterra donde escribe el «Elogio de la locura», que aparece publicado en París el año 1511; sigue en Inglaterra durante 1513, trabaja en una traducción del Nuevo Testamento y una edición de las Cartas de San Jerónimo. A la muerte de Julio II escribe el poema satírico «Julio, excluido del Cielo». En 1514 (año de MELENCOLIA I) viaja por Alemania y se instala en Basilea. En 1516 da a conocer su obra más ambiciosa: el Nuevo Testamento en texto griego con notas y traducciones latinas, dedicado al Papa León X. Declina en 1517 la invitación de venir a España y trabajar en la Biblia políglota. En 1524 se opone al luteranismo con su «Disquisición sobre el libre albedrío» y en 1526 contraataca a Lutero, que le replicó al anterior. Muere en Basilea en 1536.

<sup>9</sup> En la voz «Melancolía» de la *Enciclopedia Espasa*, t. XXXIV, p. 392, bajo el subtítulo de «Frenopatía» (enfermedad mental, especie de locura) se inserta un extenso artículo que empieza así: «Designábanse antes con este nombre los estados frenopáticos llamados hoy de depresión mental ciclotónica y además las fases y períodos depresivos de diversos estados mentales, como el alcoholismo, el delirio de interpretación, las locuras degenerativas, la imbecilidad, la demencia senil, etc.».

<sup>10</sup> *Enciclopedia Espasa*, voz «Campana», t. X, p. 1203.

<sup>11</sup> *Ibid.*, voz «Calendario», t. X, p. 715.

<sup>12</sup> En mi trabajo «Brueghel, el joven, aterciopelado y pitagórico», ACADEMIA, número 55, segundo semestre de 1982, se pueden ver curiosas circunstancias del «número 34».

<sup>13</sup> ATANASIO KIRCHER, «Aritmología - Historia real y esotérica de los números». Traducción de la obra en latín de hacia 1650. Edit. Breogán, 1983. El autor, sabio jesuita alemán, residente en Roma, escribió, entre otras numerosas obras conocidas, «Ars magna lucis et umbrae», por la que se le atribuye (casi) la invención de la «linterna mágica», que hubo de conocer Velázquez en su segundo viaje a Italia.

<sup>14</sup> La consulta a la Antiquarian Horological Society la formulé a través del miembro español de la misma José A. García-Diego, a quien agradezco la información facilitada por su colega inglés Charles K. Aked y que transcribo: «In respect of your question about the sand-glass, I enclose a reprint of an article which includes a glass of the type you mention, the turning of the glass when emptied also moved the hour indicator on, it was not automatic in action, it had to be done manually. They are fairly rare today. I wrote a long article on sand-glasses for *Alte Uhren* for January 1980, this includes a similar sand-glass. The article is in German. I also had a similar article in the *Horological Journal* some years ago and I prepared a long list of extracts from books on the subject, most repeat the same information it is usually wrong, really no one knows just when the sand-glass was devised, it is nothing like as ancient as most writers make out and is not just a water clepsydra with sand instead of water. There is no modern book on the sand-glass, in fact only two have ever been written, one in Italian and other in German».

(En la Lám. XV reproduzco una lámina del artículo remitido por C. K. Aked que comprende la ilustración referida.)

<sup>15</sup> En la colección de láminas acuareladas que de Alberto Durero se conserva en El Escorial figura la de un perfecto murciélago con «alas» extendidas. (Testimonio de Don Ramón Andrade Pfeiffer, Gerente del Real Patrimonio.)

EL ESCORIAL, LA "FIGURA CUBICA" DE HERRERA  
Y MIGUEL ANGEL

POR

MARIA CALI



SEGÚN refiere Francisco de Holanda en sus *Diálogos*, Miguel Angel —dirigiendo su polémica sobre todo contra Durero— sostiene que “ninguna gente o nación —exceptuados uno o dos españoles— podrá jamás imitar o apropiarse del modo italiano de pintar (que es el de la antigua Grecia) sin que inmediatamente sea reconocido como extranjero, por muchos esfuerzos que haga”; añadiendo además que “Italia posee la perfección de las cosas”, pero “no se puede llamar italiana a cualquier pintura hecha en Italia, sino a toda pintura buena y artística, aunque hubiese sido hecha en Flandes o en España, que es la que más se nos acerca”<sup>1</sup>.

Este fragmento está en la base de todas las referencias que sobre la precoz relación existente entre Miguel Angel y las tendencias modernizadoras de la mejor pintura española de los primeros decenios del XVI se han dado. No puede dudarse, por otra parte, de que su mención de uno o dos españoles “que más se nos acercan” se refiere, con seguridad, a Alonso Berruguete y muy probablemente a Pedro Machuca.

El interés de Miguel Angel por artistas llegados de España puede documentarse al menos desde 1508-12, cuando recomendó a Berruguete, aún joven y desconocido, a su hermano Leonardo para que le enseñase los cartones de la batalla de Cascina, o cuando, más tarde, pidió noticias del pintor a su padre tras saber de su enfermedad<sup>2</sup>; un interés que aumentará con los años y del que es prueba la preferencia sentida por Juan Bautista de Toledo, nombrado primer ayudante de la fábrica de San Pedro<sup>3</sup>.

Pero antes de intentar descubrir los posibles motivos de tal preferencia por parte del artista querría volver sobre un problema que ya he señalado en otro lugar<sup>4</sup>: el de si el aprendizaje del lenguaje miguelangelesco en

España no conlleva, además, la asimilación de una nueva teoría y la comprensión exacta, mayor tal vez que en la propia Italia, de los radicales cambios que tal lenguaje supone respecto a los métodos de proporcionamiento de la forma determinada en el xv.

Una buena prueba de tal conocimiento podría ser el tardío tratado de Juan de Arphe *Varia commensuración para la esculptura y arquitectura*, en el cual se da razón de un momento ya definido históricamente. Arphe concentró su discurso en las figuras de Berruguete y Becerra, dos artistas, como se sabe, fuertemente influenciados por el lenguaje del maestro, afirmando que “Berruguete... estando en Roma, inquirió tan de veras esta proporción y la composición de los miembros humanos, que fue de los primeros que en España la traxeron, y enseñaron, no embargante, que á los principios hubo opiniones contrarias, porque unos aproban la proporción de Pomponio Gaurico, que era nueve rostros. Otros la de un maestre Phelipe de Borgoña, que añadió un tercio más; otros las de Durero; pero al fin Berruguete venció, mostrando las obras que hizo tan raras en estos reynos, como fue el retablo del templo de San Benito el Real de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio coro de sillas y el trascoro de la Cathedral de Toledo, donde se mostró el arte suya con maravilloso efecto; y valió tanto este por su industria, que compró el lugar de la Ventosa, y otras muchas rentas con que dejó fundado el Mayorazgo, que oy vive. A éste sucedió Gaspar Becerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas de más carne que las de Berruguete. Este hizo el retablo de la Cathedral de Astorga, y el de las Descalças de Madrid, donde se muestra bien su rar ingenio, y por su temprana muerte, dexó de señalarse más. Y estos dos singulares hombres desterraron la barbaridad que en España avía, dando nueva luz a otras habilidades que después sucedieron y suceden”<sup>5</sup>.

Las palabras de Arphe nos ofrecen dos indicaciones importantes: la primera que Berruguete había importado de Italia (donde, vale la pena insistir, se había interesado principalmente por Miguel Angel) un nuevo método de proporcionamiento de la forma, diferente del seguido por Pomponio Gaurico o Durero; la segunda, que Gaspar Becerra, también venido

de Italia, había perfeccionado ese método, introduciendo “las figuras compuestas de más carne (es decir, más fuertemente plásticas) de las de Berruguete”. Es evidente la referencia a una corriente artística precisa que, iniciándose en Berruguete y sobre todo en Beçerra, llega a España, donde “ahora está introducida entre los más artífices”.

Tras fijar las medidas que deben seguirse para la construcción de la figura humana, Arphe prosigue su discurso concentrándose en el cuadrado y en su trasposición volumétrica, el cubo. Con la ayuda de una serie de ilustraciones acompañadas de comentarios, describe un procedimiento para construir la forma partiendo del cuadrado y del cubo, en el interior de estas figuras geométricas:

“Este rostro se forma en un quadrado,  
y pártase en tres partes los primeros;  
en todos quatro lados va mostrado,  
y éste que está delante es el frontero:  
con el cuello y los ombros va formado,  
que con esto podré mostrarlo entero,  
con todo lo que sube de la frente,  
haciendo todo el casco y remanente”<sup>6</sup>.

El método que Arphe describe, poniéndolo en relación con artistas miguelangelescos como Berruguete o Beçerra, debe su origen al propio Miguel Angel. El biógrafo del maestro, Ascanio Condivi, se refiere a él cuando, citando un tratado que Miguel Angel tenía proyectado escribir, “*che tratti di tutte le maniere de’ moti umani e apparenze, e dell’ossa con un’ingegnosa teorica, per lungo uso da lui ritrovata*”, añade: “*So bene che quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo coll’animo suo quanto questo concetto fosse per esser più bello e più utile in tal facultà. E a dire il vero, Alberto non tratta se non delle misure e varietà dei corpi, di che certa regola dar non si può, formado le figure ritte come pali: e quel che più importava, degli atti e gesti humani non dice parola*”<sup>7</sup>.

Estas observaciones de Condivi, que siempre habían resultado un tanto

oscuras, pueden ser aclaradas por algunos pasos de Panofsky referidos a las diferencias de procedimiento seguidas por Miguel Angel y Durero en la construcción de la forma, los cuales vamos a utilizar aquí<sup>8</sup>. Durero y sus seguidores hacían derivar los métodos de proporcionamiento de Policleto, que pretendía poder extraer de la naturaleza las constantes métricas con las que representar al individuo perfecto, estableciendo con ellas un canon. Partiendo del dato natural y a través de los procesos de selección de la naturaleza, se alcanzaba la figura perfecta. Los artistas medievales, lejos de cualquier aspiración a una belleza pura y objetiva, utilizaban métodos bien distintos. Observa Panofsky: “No pretendían informar a los de las proporciones ‘perfectas’ del cuerpo humano, sino construir un método simple para dibujar las figuras”. Y más abajo añade: “En Villard de Honnecourt el concepto geométrico precede a la forma zoomorfa, mientras que en Durero sucede lo contrario”<sup>9</sup>.

En las primeras obras de Miguel Angel, como en el *David* o en la *Piedad* de San Pedro, se observa aún la búsqueda de un ideal “medido” de la belleza, a pesar de que se introducen también voluntarias desproporciones, como en el *David* la de la enorme longitud del brazo estirado contrapuesta al inesperado empequeñecimiento del otro. Pero en las obras sucesivas se inicia un proceso de ruptura con los ideales formales del xv. A partir de la Sixtina queda disuelto el espacio tradicional, y la forma se contorsiona y retuerce en el “*contrapposto*”, afirmándose una visión de la realidad en la que la armonía y la certeza son sustituidas por la duda y por la angustia del hombre solo y trastornado por un interminable conflicto íntimo.

Miguel Angel asume el bloque, la forma paralelepípedica, como punto de partida, y extrae de su interior la figura humana, la cual resulta, por tanto, obligada, constreñida a moverse, incluso a retorcerse, en el interior del bloque que la encierra. Es el procedimiento realizado “*per forza di levare*”, opuesto al seguido por Durero, desde el momento en que para Miguel Angel, como para los artistas medievales, “el concepto geométrico precede a la forma zoomorfa”.

Así queda aclarada la afirmación de Condivi, según la cual Durero forma las figuras “*ritte come pali... e, quel che più importava, degli atti e*

*gesti umani non ne dice parola*". Durero no consigue superar la esquematización geométrica que él mismo se ha impuesto. Como explica Panofsky, tiende a "hacer el movimiento humano construible mediante la proyección paralela; con ese fin elige una serie de figuras que ilustran sistemáticamente todas las posibilidades del inclinarse, revolverse y andar, en la que cada parte de la figura, transportada hacia otra, permanece paralela o perpendicular al plano frontal, de forma que puede ser convenientemente girada 90 grados" <sup>10</sup>.

El movimiento, pues, no fue para Durero sino "una trasposición repentina de posturas cristalizadas" <sup>11</sup>. Miguel Angel fue más allá, y, partiendo del bloque cúbico, consiguió alcanzar en su interior, por medio del "*serpentinato*" y del "*contrapposto*", las "acciones y gestos humanos".

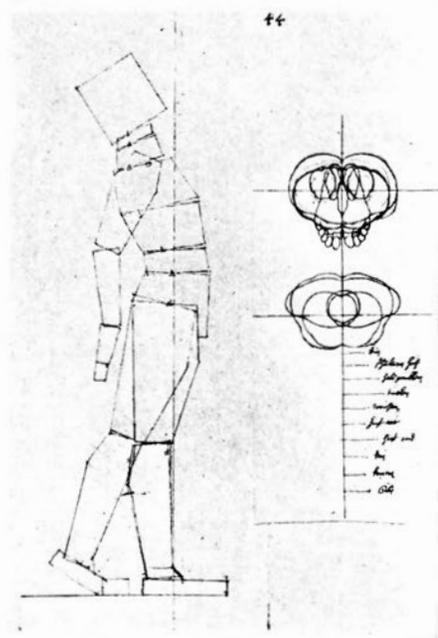
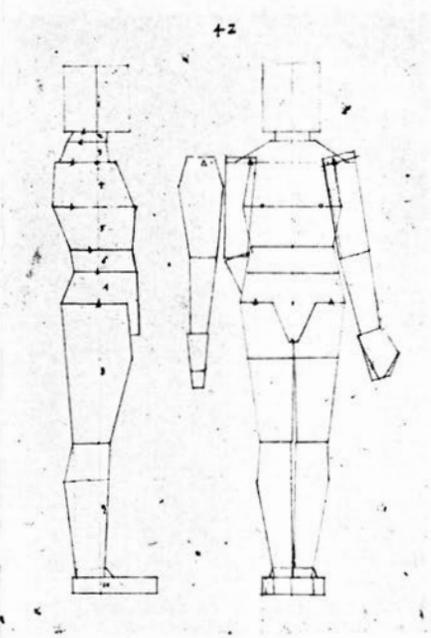
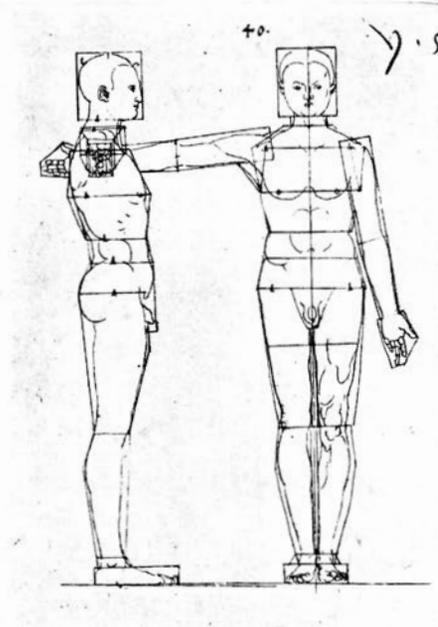
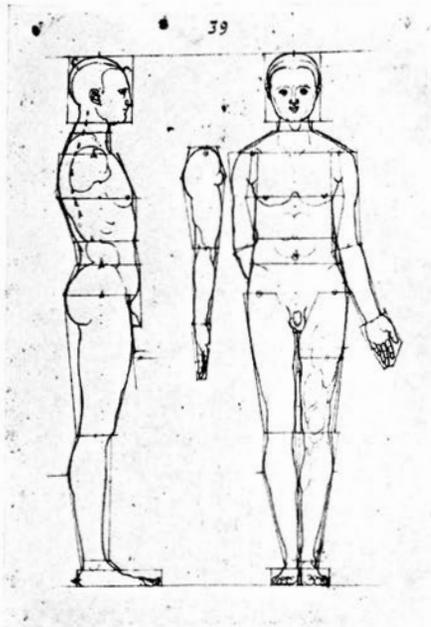
El método seguido por Miguel Angel para alcanzar la forma queda claramente explicado en un dibujo que se conserva en el British Museum. La misma figura se muestra de frente y de perfil, representándose plásticamente como inscrita en un cubo: el propio artista traza las líneas del cuadrado en el interior del cual se inscribe la figura. El procedimiento seguido por Miguel Angel es el de extraer las figuras, "*per forza di levare*" de un verdadero arquetipo, la forma geométrica pura, pero de forma que esas mismas figuras conserven la estructura geométrica original. Así se explica el por qué el artista evita todo ornamento, todo detalle superfluo superpuesto a la forma pura. Y se explican también otros componentes de su lenguaje, como el "*serpentinato*", que sirve para inscribir con más facilidad a la figura en el interior del ideal espacio paralelepípedo que la encierra.

Conviene resaltar sobre todo el hecho por mí señalado en otro lugar <sup>12</sup> de que en la obra de Miguel Angel el cubo no es utilizado únicamente como principio de construcción de la forma, sino que repetidas veces es representado en sí mismo, integrado en el contexto de la composición, hasta el punto de permitir la suposición de que su presencia no indica tan sólo un principio estilístico, sino que tiene valor de emblema. Volvemos a encontrarnos con el cubo como pieza importante de la composición en la "Madonna Pitti" de Bargello, en la "Madonna con Bambino" de la sacristía de San Lorenzo, en el "Moisés" y también como motivo recurrente en la bóveda de la Sixti-

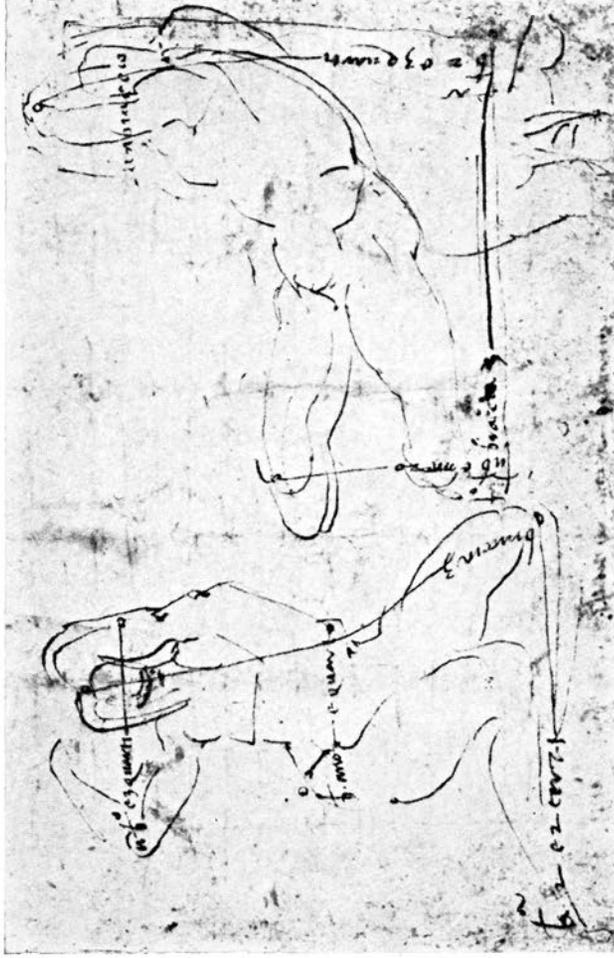
na, donde bien los “Ignudi”, bien los “Profetas” se apoyan en un plinto cúbico. A quienes han dicho que se trata tan sólo de un asiento es imposible no responder, rozando la obviedad, que pudiendo tener cualquier forma, esos asientos tienen forma cúbica <sup>13</sup>.

Sin embargo, la obra en la que el cubo revela claramente una doble implicación, estilística y emblemática, es la “Madonna della scala”, labrada por el artista en su juventud. Al tratar en otro lugar de este bajo relieve ya puse en evidencia la complejidad de su iconografía, por ejemplo, en la propia escalera, recorrida por ángeles sin alas, la cual se refiere a temas bíblicos, dentro de la dimensión neoplatónica y savonaroliana, con la que el artista estaba profundamente identificado <sup>14</sup>. Aquí nos interesa, ante todo, el plinto de mármol en el que se sienta la Virgen, el cual no es, como sostiene Eisler <sup>15</sup>, “un cubo indeterminado”, sino que tiene precisos significados. Una simple ojeada a la literatura a caballo entre el xv y el xvi nos muestra cómo el interés por esa figura geométrica es cada vez más frecuente, desde las *Misticae numerorum significationes* de Pietro Bongo, al *De Harmonia Mundi* de Francesco Giorgio Veneto, a los *Ieroglifici* de Piero Valeriano, al *Mondo simbolico* de Picinelli, al tratado de Herrera. En ellos —aparte del tratado herreriano, sobre el que hemos de volver— se atribuyen al cubo cualidades de solidez y firmeza, se afirma la relación existente entre la figura cúbica y el Templo de Salomón, haciendo referencia al comentario de San Ambrosio sobre las palabras del *Apocalipsis*: “Civitas in quadro posita est”, y, en fin, se identifica a la propia Iglesia con el cuadrado, la forma de Jerusalén. Tales conclusiones se alcanzan tras examinar las varias implicaciones escatológicas que esta figura ha tenido de los griegos en adelante, sobre todo en Aristóteles, Platón, Pitágoras, el *Apocalipsis*, San Agustín, San Ambrosio.

Miguel Angel podría haber querido representar en el bloque cúbico sobre el que se sienta la Virgen de su “Madonna della scala” la estabilidad de la Iglesia, utilizando criterios de adaptación de figuras geométricas a significados místico-simbólicos que debían de estar muy difundidos en los ambientes neoplatónicos florentinos. No hay que olvidar, por otra parte, que en la iconografía medieval —a la que Miguel Angel prestaba mucha



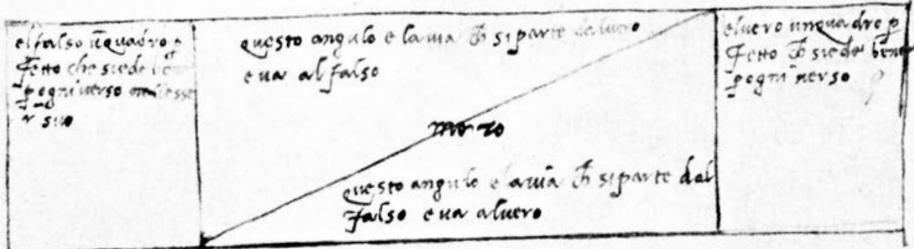
ALBERTO DURERO, *Dibujos*. Dresde, Sächsische Landesbibliothek.



MIGUEL ANGEL, *Dibujo*. Londres, British Museum.



MIGUEL ANGEL, *Madonna della Scala*. Florencia, Casa Buonarroti.



p la uia del uero non e uerita nessuna ma solo immaginazione di uerita e la uerita  
 e la doue ella e come plania di prato non si troua mai prato seno p ima  
 ginazione matroua in si la doue e gliu chosi uerita si mimito plania del  
 falso che non si troua el falso seno p immaginazione seno la doue gliu  
 si chome edeno ch plania di prato non si troua mai prato matroua in solo  
 doue gliu e e piu certo uno esser fuora di prato quando gliu apresso a  
 prato a un trav di mano il luogo ch el uegha ch non quando eno  
 di questo dieci miglia in luogo ch eno le piu uedere chosi chi e  
 e piu presso al uero in luogo che el uegha chome piu non esser  
 al uero ch non fa ch lui ch ne lontano in luogo ch eno uede e piu si  
 spiace in tutte le sua o po

lo spazio della uia del falso e lo spazio ch a la immaginazione ch piu dimi  
 nuisce quante piu s'apressa al uero come e segnato di sopra lo spatu  
 della uia del uero e la notitia di quello ch piu cresce quante piu si fa  
 pressa e quante piu s'apressa piu conosce ch non piu notitia non  
 esser in dentro pognano che uero sia quattro braccia pogni uerso e ch  
 nel uero ma ch la immaginazione come e certo p ch chi uede iddo che e uer  
 ma non puo piu immaginare cosi ch piu si discosta dal uero piu gli dimi  
 nuisce e cresce quante la immaginazione se voglio signi ficare el uero  
 ch e p braccia pogni uerso nella gula della sua uia poco uero posso  
 fare ch tenga della uia del uero e del uero non uo posso far punto p rispetto  
 della linea ch atraversa ch mi smusa la faccia ma spazio di farlo  
 nella lingua cholla in immaginazione ch puo andare plania del falso  
 e sino alla linea di sopra ch uo apiano insieme al uero io uoglio far  
 il detto uero amezza lamina del uero ulement tanto nella uia del uero  
 quante nella del uo immaginazione ma piu piu e ser piu fuora de  
 uero ch nella lingua p ch lo comincio piu uedere fo il uero ancora  
 a presso al uero etanto piu uero ch non se fuora p ch immaginazione ch nel  
 e uo m p di m m m m e e uero pesser in piu apresso ma piu notitia di se ch m  
 fa paragone a quel ch lo fatto p piu uero e uero ma uero che nella gula

MIGUEL ANGEL, Página de Manuscrito. Londres, British Museum.

atención— existía una relación entre la Virgen y la Iglesia que permitía incluso su identificación. Esta es, por ejemplo, la interpretación dada por Panofsky de “La Virgen en la Iglesia”, de Van Eick<sup>16</sup>. Pero el hecho de que el artista atribuya significados emblemáticos a la figura cúbica, tras haberla asumido como modelo de construcción de la forma, queda probado en un escrito autógrafo en el que él mismo explica el procedimiento de alcanzar la verdad.

Miguel Angel dibuja una figura formada por dos cuadrados colocados en los extremos de un rectángulo. En el primero puede leerse: “*el falso un quadro perfetto che siede ben per ogni verso*”; en el segundo: “*el vero un quadro perfetto che siede ben per ogni verso*”. El rectángulo central aparece dividido en dos triángulos. Según señala el artista, uno de ellos representa el alejamiento de lo verdadero en lo falso; el otro, el camino para alcanzar lo verdadero. A lo verdadero no se llega a través de la imaginación, sino buscando la verdad, “*là dove ella è*”, es decir, a través del conocimiento. El cuadrado de la izquierda significaría, por tanto, una falsa verdad, alcanzada tan sólo mediante la imaginación, y, por tanto, una sencilla apariencia de verdad; el cuadrado que significa la verdad es el de la derecha. Miguel Angel da un ejemplo significativo: “*Pogniamo qu’el vero sia quattro braccia per ogni verso e che nel fero manchi la immaginazione, come è certo, perché chi vede Iddio che è verità, non può più immaginare. Così chi più si discosta dal vero, più gli diminuisce e crescegiene la immaginazione. Io voglio sognificare, figurare il vero, che è 4 braccia per ogni verso...*”<sup>17</sup>. Su atribución al cuadrado de un significado que va más allá de la voluntad estilística lo lleva a identificar a esa figura con la verdad.

Se trata de un testimonio que viene a revelar, una vez más, cómo en las bases de la invención miguelangelesca hay una intención ideológica que extrae su fuerza de una religiosidad pura y no comprometida, fundada en un rigor moral que se vive no como norma externa, sino con dedicación absoluta. Un rigor moral de origen savonaroliano, unido a la religiosidad esforzada, profunda, casi ascética, de los reformadores italianos. Está ya probada la participación de Miguel Angel en el círculo que, tras la muerte

de Juan de Valdés, en 1541, se reunía alrededor del cardenal Pole en Viterbo, y del que formaban parte, junto a Vittoria Colonna, Flaminio, Carnesechi, Priuli y otros; es decir, muchos de los que habían pertenecido al círculo de Valdés en Nápoles. A ese grupo se le llamó "iglesia viterbense" por sus caracteres peculiares, marginales a la línea católica ortodoxa, si bien sus miembros, pese a sus ideas valdesianas y erasmianas o a su interés por las novedades calvinistas y luteranas, no deseaban una separación de la Iglesia, sino tan sólo una Reforma<sup>18</sup>. El nombre de Juan de Valdés, los compromisos ideológicos del grupo de Viterbo, la amistad entre Miguel Angel y Vittoria Colonna, cuya familia había sido siempre filo española, hacen posible la suposición de que las relaciones entre Miguel Angel y España estén basadas en motivos complejos, de orden ideológico y espiritual. En este sentido resulta esclarecedor otro fragmento de Francisco de Holanda, interpretado ya por Ferdinando Bologna<sup>19</sup>. Se trata del lugar en el que a la pregunta de si "la forma de pintar flamenca es más devota que la italiana", Miguel Angel contesta contraponiendo a la exterioridad y al fácil pietismo de la pintura flamenca la verdadera religiosidad de la pintura italiana, la cual, a través de "la dificultad de la perfección", impulsa a los espíritus elevados a unirse a Dios.

Bologna ha señalado tres cuestiones en la lectura de este fragmento: la primera se refiere a la influencia de las doctrinas neoplatónicas y ficinianas; la segunda, que las "dificultades de la perfección" son entendidas como el compromiso ético de vencer todo obstáculo en el camino hacia lo mejor, recubriéndose del ascetismo de una religión individual que recuerda a la erasmiana. La tercera, que a Erasmo conduce también la última de las afirmaciones de Holanda, según el cual la pintura, "nobilísima ciencia, no es de esta tierra, sino que viene del cielo", hasta el punto de que si "en otra tierra se hiciese igual, le daríamos el nombre de esta tierra y provincia"<sup>20</sup>. De hecho, Erasmo se había declarado "página en blanco" y había sostenido que la pertenencia a uno u otro país "separa a los cuerpos, no a las almas". Los *Diálogos* de Holanda, ambientados en la Roma del 1538, se acabaron de escribir en realidad, como puede leerse en el colofón del manuscrito, en 1548, y seguramente son el reflejo de las experiencias del autor

durante todo el decenio, entre las cuales debió ser muy importante el viaje que en el 40 Holanda hizo a Nápoles, en donde no desperdició la ocasión de encontrarse con Valdés, llegado a la ciudad en el 38. Por otra parte, entre los personajes citados como protagonistas de los *Diálogos*, que tienen lugar en la iglesia de San Silvestre in Capite, se encuentran Vittoria Colonna y Lattanzio Tolomei, ambos comprometidos con el movimiento reformador que tenía en Valdés a uno de sus promotores. Holanda era portugués, pero se sentía ciudadano de un territorio más amplio que comprendía, naturalmente, toda la península ibérica, y así puso a España en primer lugar cuando, en la conclusión de su libro, afirmó que era él quien primero había escrito sobre pintura en este país y en el reino de Portugal. Su itinerario italiano debió ser bastante similar al de tantos españoles para los que Italia significaba ante todo Miguel Angel; pero a la admiración por el famoso artista debía añadirse un sentimiento más complejo, que les hacía advertir la profunda analogía entre las convicciones del artista y las ideas que circulaban por las tierras de España de la mano de personajes como el cardenal Cisneros, fundador de la Universidad de Alcalá, centro de un humanismo cristiano semejante al erasmiano, o del propio Erasmo, cuyas ideas habían dominado la corte de Carlos V.

Más tarde, cuando los hechos en Italia se precipitaron tras el fracaso de Ratisbona en 1541 y la Iglesia tomó una postura radical frente a los disidentes, la obra y la propia figura de Miguel Angel fueron puestas en discusión, aunque nadie se atrevió a atacar directamente a un artista juzgado universalmente como “divino” y que había trabajado para tantos papas.

Todo el mundo católico sufrió una profunda transformación. España, que con Carlos V había acariciado la idea de una monarquía universal cuyo soberano se hiciera garantía y fuera promotor de una reforma religiosa fundadora de una “*res publica christiana*” en sentido erasmiano, sintió especialmente los cambios.

Cuando Felipe II alcanzó el poder se encontró ante una elección difícil. Su educación se había desarrollado bajo la influencia de dos grandes per-

sonalidades: Adriano de Utrecht y Erasmo. El primero, preceptor de Carlos V y defensor de la necesidad de una reforma de la Iglesia, había dejado la impronta de una fe tan indestructible que se hacía casi utópica, de una ilimitada confianza pagada en la incomprensión y en la soledad de su propio pontificado; las ideas del segundo habían sido aprendidas por Felipe de sus *Instituciones del príncipe cristiano*, testamento espiritual que Carlos V había hecho escribir al propio Erasmo y que iban a ser para el hijo una guía segura de vida y gobierno. Muchos erasmianos del círculo paterno se hallaban aún presentes en la corte de Felipe; como afirma Walsh, “la mayoría de los consejeros del Emperador tan sólo fueron católicos nominalmente”<sup>21</sup>. Bastaría pensar en Constantino Ponce de la Fuente, en Agustín Cazalla, en Gonzalo Pérez, los cuales acompañaron a Felipe en sus viajes europeos. En sus primeros años de reinado, Felipe se propuso mantener una especie de continuidad respecto a la política y a las directrices de Carlos. De hecho, Bataillon observa que “será necesaria la reconciliación franco-española de Cateau-Cambresis para que quede liquidada la política de Carlos V, y para que Felipe II asuma, por una especie de necesidad externa más que por íntima vocación, el papel de campeón de la Contrarreforma”<sup>22</sup>. Había comenzado una nueva y cruel persecución por parte de la Inquisición en la que iban a encontrar la muerte Cazalla y, en la cárcel, Ponce de la Fuente. Felipe, presionado por sus enemigos de Flandes al Mediterráneo, debió renunciar, al menos en apariencia, a la política césaropapista de su padre y someterse al Papa, hasta el punto de pasar a la historia como el defensor secular de la Contrarreforma.

Pero aunque la cultura española queda totalmente trastornada bajo la influencia de la Contrarreforma, Miguel Angel continúa siendo un punto de referencia fundamental. Así, el monumento más importante de los construidos por Felipe II, El Escorial, está relacionado por encima de todo al arte del maestro, tal vez no directamente, pero sin prescindir en ningún momento del horizonte que constituye el lenguaje miguelangelesco, al que en todo momento debe enfrentarse. Pero si ese lenguaje era la expresión de una auténtica religiosidad, comprometida con las corrientes que con mayor exigencia buscaban una iglesia distinta, el clima general iba poco a poco

modificándose hacia una ortodoxia cada vez más rigurosa y restrictiva a lo largo de un camino opuesto al seguido por el gran artista.

También en Roma empezaron a advertirse los primeros síntomas de la Contrarreforma, incluso en los ambientes más cercanos a Miguel Angel; y no tanto en Sebastiano del Piombo como en Daniele da Volterra, dos pintores que, llegados al miguelangelismo por caminos distintos, retomaron del maestro la tendencia a encerrar la forma en el interior de bloques claramente cúbicos. En las obras realizadas por Sebastiano del Piombo está presente aún un ansia de verdadera religiosidad, inspirada directamente en Miguel Angel y en el círculo de Viterbo, frecuentado por Sebastiano, mientras por otra parte el artista se hacía portavoz de otras instancias místicas, incluso de auténtico profetismo, en obras como la "Flagelación" de San Pietro in Montorio, directamente ligada a la religiosidad del beato Amadeo de Silva <sup>23</sup>. Pero también en el arte de Sebastiano se advierte una tendencia a la simplificación de la forma, a la reducción de los elementos accesorios a lo esencial, como si el lenguaje derivado de Miguel Angel se replegase sobre sí mismo, mostrando un aislamiento progresivo y anticipando de esa forma algunos de los aspectos de la programática austeridad buscada por la Contrarreforma. Dejando la difícil problemática de Miguel Angel, Sebastiano preparó en cierto sentido el camino a todos aquellos que más tarde estuvieron dispuestos a aceptar sin discusión las prescripciones tridentinas, aunque él quedase aún más acá de esa corriente, sugestionado por la sufriente espiritualidad del maestro. Más disponible se muestra Daniele da Volterra, el cual, tras una primera experiencia periniana, se dejó llevar de forma cada vez más exclusiva por el lenguaje del gran florentino, construyendo también él un sistema tendente a simplificar las formas en grandes masas cúbicas. Se trataba, sin embargo, de una interpretación que, no sabemos hasta qué punto conscientemente, tendía al conformismo, eliminando del original los contenidos ideológicos peligrosos para las exigencias de ortodoxia que la Iglesia proponía. A nadie escapaba la altísima tensión espiritual de las formas miguelangelescas, con las que se expresaba una auténtica religiosidad, vivida como experiencia íntima, lejos de todo compromiso. Por otra parte, la influencia de Miguel Angel y su papel en la

cultura del tiempo no podían hacerse desaparecer; por eso el intento fue el de vaciar el lenguaje del artista de todo contraste dialéctico, de la tensión ideológica que había sido su base principal. La forma en grandes masas cúbicas del maestro fue sometida a un proceso de simplificación, que en Daniele da Volterra y sus seguidores alcanza caracteres cada vez más geometrizantes. El centro de irradiación del arte de Daniele fue Trinità dei Monti, donde trabajaban junto a él Pellegrino Tibaldi, Gaspar Beçerra, y más tarde, durante su estancia romana entre el 59 y el 66, Pablo de Céspedes.

Tibaldi, tras la experiencia romana que, empezada con Daniele, le llevó a Castel Sant'Angelo, donde desarrolló un camino de búsqueda formal cada vez más comprometido con la fórmula monumentalista y cubizante de origen miguelangelesco, trabaja en un segundo momento en las Marche, donde conoce a Carlos Borromeo, en cuyo séquito viaja a Milán antes de trasladarse a Madrid. De esa forma, y pese a extraordinarios paréntesis como el del palacio Poggi de Bolonia, pese a no renunciar del todo a su peculiar capacidad expresiva, puso su arte al servicio de la Contrarreforma, trabajando para Carlo y para los jesuitas.

Con las experiencias artísticas de Daniele da Volterra y de Tibaldi pueden relacionarse las de Luca Cambiaso y Giovan Battista Castello, llamado el Bergamasco, los cuales, provenientes de Génova, pasaron también por una experiencia romana, comprometiéndose con la corriente miguelangelesca cuyo recorrido hemos tratado de perfilar. A ellos puede añadirse, además, Galeazzo Alessi, que desarrollaba su actividad entre Génova y Milán, intercambiando influencias de ambas partes, pero siempre dentro de una misma orientación <sup>24</sup>.

Si ya las obras de Daniele da Volterra y Sebastiano del Piombo habían interesado especialmente a la cultura española, fueron precisamente los artistas de la "escuela de Trinità dei Monti" (según la denominación acuñada por Bologna), y sus derivaciones más directas, los llamados a jugar un papel fundamental en la España de Felipe II. De hecho, tras el regreso a Madrid de Gaspar Beçerra, los artistas del círculo de Daniele da Volterra fueron llamados uno a uno a la corte española. Beçerra, junto a

Daniele, había aprendido el uso de la forma cúbica miguelangelesca, hasta el punto de que los frescos del Pardo en Madrid, únicos del artista que sobreviven, pintados en 1563, son, en opinión de Longhi, “el ciclo más semejante a los de Daniele que pueda verse”<sup>25</sup>. El mismo contribuirá fundamentalmente a la difusión de este tipo de gusto en la escultura: sus magníficos retablos de Santa Clara y Santa María en Briviesca son, en este sentido, un testimonio ejemplar, y han constituido el modelo de muchas esculturas castellanas hasta el gran Juan de Juni<sup>26</sup>. Son las obras que cita Arphe, quien había comprendido perfectamente el papel jugado por el artista en la difusión española del nuevo método de construcción de la forma. Beçerra lleva a España a Giovan Battista Castello, quien probablemente preparó el camino de Cambiaso<sup>27</sup>. Además de su firme miguelangelismo, existía otro común denominador entre ambos artistas: los dos provenían de una Génova convertida en punto de referencia esencial para la política y la economía española de la segunda mitad del xvi. Los banqueros genoveses habían sucedido a los nórdicos, como los Fugger, como prestamistas de la inestable economía española, cada vez más necesitada, y el puerto de Génova se había convertido en el punto fundamental del camino entre Barcelona y Flandes, dado que las zabras vizcaínas que hacían la ruta entre Laredo y Amberes no podían ya recorrer el Atlántico a causa de la piratería protestante. La plata, necesaria para las guerras de Flandes, es enviada a Génova, “desde donde los financieros genoveses la trasladan a Bruselas y Amberes por medio de sus filiales o sus corresponsales, embolsándose, obviamente, espléndidas compensaciones por la operación. El final del xvi representa para Génova una edad de ciclópeas acumulaciones de capital en las grandes casas de los Doria, los Grimaldi, los Lomellini”<sup>28</sup>. También Alessi, nacido en Perugia, pero genovés de adopción y de formación miguelangelesca, figura entre los primeros arquitectos llamados a El Escorial por Felipe II, quien se servía de su agente en Italia, Bernardino Martirano, para entrar en contacto con los distintos arquitectos<sup>29</sup>. En cuanto a Tibaldi, ya hemos señalado la importancia de la carta enviada por Felipe II al gobernador de Milán el 29 de enero de 1581<sup>30</sup>, probando el interés del soberano por el artista y sobre todo la actividad desarrollada durante veinte

años por Tibaldi al servicio de España. Los documentos del Archivo de Simancas publicados recientemente por Michael Scholz, además de constituir una ulterior prueba de la obra desarrollada por el artista como arquitecto e ingeniero, han revelado la importante noticia —por otra parte no suficientemente valorada por Scholz— de que Tibaldi, ya antes de viajar a España, había enviado sus “disegnos y relaciones para la yglesia del escurial”<sup>31</sup>. El nombre de Tibaldi entre los que enviaron diseños para la iglesia de San Lorenzo se suma a los de Paccioto y Alessi por el miguelangelismo que los une, el cual había tenido en El Escorial un primer intérprete en Juan Bautista de Toledo. Cuando en 1567 Felipe II cree oportuno pedir consejo sobre los proyectos que le habían llegado, se dirige precisamente a la Academia Florentina, es decir, como ha observado De Maio, a un “santuario miguelangelesco”<sup>32</sup>.

Es extraño que en la monografía dedicada a El Escorial por Osten Sacken se ignore toda influencia miguelangelesca y se prefiera relacionar la iglesia de San Lorenzo a los proyectos de Sangallo para San Pedro del Vaticano<sup>33</sup>. Escapa a la investigadora precisamente aquello que en el edificio es más obvio: es decir, la búsqueda constante, evidente, ante todo en la decisiva aportación de Herrera, de una reducción y simplificación formal que permitiera alcanzar un resultado de pura cubización. Todo lo contrario, por tanto, de la arquitectura de Sangallo, criticada ásperamente por el propio Miguel Angel, quien la había definido como “llena de confusión”, por su tendencia a fraccionar excesivamente los espacios<sup>34</sup>. Por otra parte, esa búsqueda de cubización y de “ostentado sistetismo”<sup>35</sup> no ha escapado a la crítica más atenta: a Chueca Goitia, a Zuazo Ugalde, a Iñiguez Almech, a Tafuri, a Kubler y, recientemente, a Lahuerta<sup>36</sup>. La interpretación con la que la estudiosa muestra su acuerdo es la absolutamente equivocada de Weise, quien ha hablado de clasicismo heroico como impronta del edificio<sup>37</sup>. Chueca Goitia ha demostrado cómo la construcción de El Escorial se opone programáticamente a la tradicional asimetría con la que los monasterios se habían levantado siempre, encerrándose en un cuadrángulo según una concepción renacentista y romanista<sup>38</sup>. El estudioso había ya señalado, por otra parte, la preferencia por la planta cuadrangular de-

mostrada por Herrera en la catedral de Valladolid<sup>39</sup>. Pero convendría dar un paso hacia adelante para recordar la tesis expuesta por mí misma en 1980, de la que la crítica española no se ha hecho eco, en la que identifiqué con el cuadrado la clave para comprender todo el proceso proyectual de El Escorial, no tan sólo en sus aspectos formales, sino también ideológicos. El documento conservado en el Archivo de Simancas reflejando el parecer del marqués de Cortés y del conde de Chinchón “sobre la manera de la fábrica del monasterio” es muy clarificador del sentido por mí indicado. En efecto, se lee en él: “de manera que el monasterio y todos sus servicios queden debajo de un quadro”<sup>40</sup>, una conclusión que insiste en la forma cuadrada como en el hecho más relevante del edificio.

Estoy convencida de que en la base de tal elección ha influido, por encima de todo, la enorme sugestión que la obra de Miguel Angel suscitó en España. Si recorremos todo el camino seguido en la construcción de El Escorial advertiremos con facilidad la presencia constante, bien a nivel de proyecto, bien de ejecución, no sólo del modelo miguelangelesco de San Pedro, sino de toda la obra del maestro. Parece como si Felipe II hubiera querido contraponer su edificio a la basílica de San Pedro para hacer en él el símbolo de aquella idea universalística del poder que había heredado de su padre y que en su intimidad no abandonó. De Maio, en *Michelangelo e la Controriforma*, pese a proponer una interpretación que no comparto sobre la figura y la obra del artista, ha recogido una serie de importantes noticias que prueban el incondicional interés que la corte española sentía por Miguel Angel, y la mitificación en España de su personalidad y su arte<sup>41</sup>.

Acabamos de señalar una vez más la circunstancia verdaderamente singular de que los artistas llamados a trabajar en El Escorial fueron principalmente los del círculo de Trinità dei Monti, hasta el punto de hacernos suponer en aquellas personas que dirigían los procesos de la fábrica un interés muy especial por la particular interpretación del lenguaje de Miguel Angel que Daniele había construido. En este sentido es interesante observar que el mismo Tibaldi, pese a haber sido llamado a España en calidad de arquitecto<sup>42</sup>, trabajó ante todo como pintor, integrando perfectamente su

“*maniera*”, que no era sino una más de las versiones cubizantes del lenguaje miguelangelesco, en la fórmula despersonalizadora con la que fue concebido El Escorial. Incluso Francesco Pacciotto, invitado a presentar sus proyectos para la iglesia de San Lorenzo, trazó una “forma quadrada” —y nótese el particular significado de los términos utilizados—, de la que observó Sigüenza su identidad con la “capilla y templo del Vaticano”, determinada sin duda por la preocupación de no desagradar al soberano, a quien una arquitectura extraída de la obra más importante de Miguel Angel debía necesariamente gustar.

La parte central de la fachada del monasterio, que Zuazo y Chueca han relacionado con la fachada romana de Santo Spirito in Sassia, presenta analogías con esta iglesia, pero en el sentido de ser también una ulterior reducción del proyecto de la fachada de Miguel Angel para San Lorenzo, de donde la iglesia del Santo Spirito deriva <sup>43</sup>; de igual modo, el patio de Evangelistas hace pensar en el patio proyectado por Miguel Angel para el palacio Farnese <sup>44</sup>. Todas las referencias nos llevan, por tanto, al maestro florentino directamente o a través de sus seguidores, y entre ellos, confirmando plenamente las observaciones de Kubler y de Soria, Alessi y Tibaldi principalmente <sup>45</sup>. También Lorente Junquera, al atribuir a Herrera y no a Francisco de Mora la Galería de Convalecientes, ha señalado la analogía de ésta con una de las obras maestras de Tibaldi: el patio del Colegio Borromeo de Pavía, al que considera un precedente de la Galería escurialense <sup>46</sup>. En efecto, el patio del Colegio Borromeo muestra una sucesión de motivos serlianos, utilizados de forma rigurosa y sintética, según una concepción opuesta a la del propio Serlio y análoga a la realizada en El Escorial.

Por otra parte, la cúpula de la iglesia de San Lorenzo recuerda a la de Santa Maria di Carignano de Génova, obra de Alessi, incluido el motivo de las dos torres, que es un “revival” gótico. Pero la analogía con las obras de Alessi es un hecho completamente asumido, que fue puesto en evidencia ya por Vincenzo Casale antes de 1596, como puede deducirse de las anotaciones que acompañan a la planta de la iglesia de Santa Maria di Carignano por él dibujada <sup>47</sup>.

En fin, en el proceso de transformación que iba verificándose en la cultura española Miguel Angel permanecía como un punto de continua referencia; incluso cuando se pretendía hacer de El Escorial el monumento paradigmático de un catolicismo universal, pero entendido en sentido normativo y dogmático, se ponía en marcha un programa de recuperación y asimilación en el ámbito de la ortodoxia de una cultura que en Miguel Angel había unido las instancias de libertad que derivaban aún de la tradición humanística a las exigencias de cambios sustanciales en el seno del catolicismo, abiertos incluso al mundo protestante.

En otro lugar nos hemos detenido de forma particularizada en el proceso de transformación y de asimilación de la cultura humanística puesto en marcha por los jesuitas. Felipe II hizo suyo tal programa, en un intento de ofrecer con El Escorial el monumento ejemplar de un giro cultural en el que confluyeran y encontrasen solución, traducidas a los términos de la Contrarreforma, como en una palingénesis, aquellas que habían sido las instancias culturales más incisivas y llenas de impulso revolucionario de la época.

En El Escorial, de hecho, el problema consistió en reducir las concepciones arquitectónicas de la "*maniera*" italiana y sobre todo la grandeza y monumentalidad de los "*ordini colossali*" empleados por Miguel Angel a una estructura extremadamente simplificada, encerrada en esquemas esenciales, tanto en alzado como en planta, de forma que la obra quedase despersonalizada, eliminando de ella toda huella individual, cualquier elemento que pudiera contener una carga dialéctica, todos aquellos caracteres, en fin, que eran datos esenciales del lenguaje miguelangelesco. Las formas del edificio se geometrizan fuertemente, el ornamento queda casi completamente abolido, se tiende a esquematizar los miembros, mientras que las articulaciones de los distintos cuerpos son radicalmente prismáticas, en ángulos vivos y rectos. Esta perseguida desnudez queda acentuada en el uso de un material constructivo sin adornos, de un color gris plomizo y privado de matices: el granito del Guadarrama, ordenado en bloques sencillos, desesperadamente uniformes. La interpretación en clave clasicista de este lenguaje, como de un clasicismo de escala heroica y monumental, resulta,

pues, completamente inapropiada. En todo caso, lo que podría aparecer como “purismo clasicista”, y no desde luego en sentido heroico y monumental, es en realidad el fruto de un proceso por el cual los elementos extraídos de la tradición clasicista son llevados por el rigorismo contrarreformista a una simplificación extrema, reducidos a formas impersonales y abstractas, hasta el punto de justificar la definición de “arquitectura en sayo” con la que la tradición española ha visto el edificio.

La subida al trono de Felipe coincidió con la crisis económica que traspasó de lado a lado la sociedad europea del XVI. La inflación afectó sobre todo a España, cuya producción no pudo soportar la competencia de Francia o Flandes. La llegada del oro y la plata americanos no modificó las estructuras económicas y sociales españolas. La inversión improductiva en inmuebles y tierras tuvo en España gran importancia precisamente debido a la existencia de una estructura social conservadora, que impedía todo desarrollo, tendiendo a cerrarse cada vez más en una nueva dimensión feudal. La alianza entre Iglesia y Monarquía, realizada plenamente en España, estaba en la base de un estado absolutista y totalitario. “Era razón que tan gran monarquía —observa Luis Cabrera de Córdoba— tuviese ciudad que pudiese hacer el oficio de corazón...”<sup>48</sup>. Con esa intención nació Madrid, cuya elección, como señala Elliot, respondía a principios de armonía matemática, al igual que ocurría con El Escorial<sup>49</sup>. Fue una ciudad creada artificialmente, en el centro de España, como símbolo de unidad, de aquella hispanidad que el soberano llevaba en el corazón. La función que Madrid asume explica su carácter: fue una ciudad centralista y despótica, privada de toda actividad de orden económico.

Precisamente la característica función de centro de poder que Madrid asume favoreció la creación alrededor de la corte del soberano de una cultura refinada y muy selecta, que era casi una destilación de las corrientes del mundo moderno, y que en una síntesis de carácter purista expresaba las exigencias de una élite aristocrática.

Las contribuciones de estudiosos como Bataillon, Rekers, el mismo Taylor, han establecido cada vez con mayor claridad la complejidad de esa cultura, aunque en el caso de Taylor acentuando más allá de lo pro-

bable sus componentes hermético-mágicas. De hecho, la presencia en la biblioteca de Herrera de obras herméticas y alquímicas no debe conducir a atribuir al arquitecto del rey una adhesión total a ese tipo de cultura, hasta el extremo incluso de llamarlo “mago”<sup>50</sup> y de suponer que El Escorial pueda ser un edificio hermético. Las cartas de Herrera y del propio rey, en las que se consideran “esas cosas de la alquimia como burla”, revelan exactamente lo contrario, como bien ha demostrado Kubler<sup>51</sup>. También la relación propuesta por Taylor entre El Escorial y el Templo de Salomón puede ser puesta en duda, al menos en la forma en que ha sido planteada por gran parte de la crítica. En otro lugar ya hemos indicado cómo la identificación con el Templo de Salomón era casi una obligación para cualquier edificio de importancia religiosa y monumental; hay que suponer, por tanto, que la extensión de tal significado a El Escorial responda a la intención de otorgar una interpretación culta al edificio ya construido, atribuyéndole además una justificación de carácter bíblico<sup>52</sup>. Así quedan explicadas las analogías señaladas por Taylor entre las fachadas y plantas del Templo de Salomón ideado por Villalpando y El Escorial: la reconstrucción del jesuita, absolutamente fantástica, sigue, y no precede, al monasterio de Felipe II<sup>53</sup>.

Tal convicción había sido expresada ya por Moya Blanco<sup>54</sup> y ha sido planteada también por Kubler, quien ha observado cómo los grandiosos y apocalípticos alzados y las plantas del Templo de Salomón están tan lejos de El Escorial como las visiones de Blake de los dibujos de ingeniería<sup>55</sup>. Por otra parte, la discusión existente entre Arias Montano y Villalpando, de la que se hace eco el propio Taylor, demuestra la arbitrariedad de la reconstrucción del jesuita. El mismo Montano había elaborado una reconstrucción del templo salomónico en la edición de 1572 de su Biblia<sup>56</sup>. Hay que señalar, ante todo, que el acercamiento propuesto por Villalpando entre el Templo de Salomón y El Escorial tenía su origen en los profundos intereses del jesuita y de su orden. De hecho, Taylor tiene razón al atribuir a Villalpando el propósito de demostrar que no existía contradicción alguna entre humanismo y Sagrada Escritura, entre la cultura de la antigüedad clásica y la revelación cristiana. El jesuita utilizó el Templo de Salomón

de forma que del análisis minucioso de su reconstrucción resultase que un edificio inspirado directamente por Dios, cuyas medidas y proporciones estaban extraídas de la Sagrada Escritura, coincidía perfectamente con las doctrinas de Vitrubio<sup>57</sup>. Villalpando intentó, por tanto, encontrar una línea de continuidad entre humanismo e ideología católica, de salvaguardar de los ataques de los más acérrimos enemigos del humanismo en el seno de la Contrarreforma el patrimonio cultural de éste, integrándolo en la tradición cristiana. En otro lugar nos hemos detenido en la postura que la Compañía de Jesús adoptó ante el humanismo y en el programa que propuso, el cual consistía, en síntesis, en conciliar las diversas tendencias y en reabsorber la tradición humanística, depurada de herejía y paganismo, en el seno del catolicismo tridentino<sup>58</sup>.

Un análogo programa debió fijarse también el soberano español, quien en tantos aspectos se encontró en el mismo camino de los jesuitas, construyendo un vasto y ambicioso sistema cultural al servicio de una Contrarreforma entendida por él como una gran transformación política, a la que debían subordinarse los hechos religiosos y culturales. Creemos, por tanto, que es necesario apartarse de la doble vía interpretativa seguida hasta ahora, la cual, por una parte, tiende con Taylor a construir una interpretación hermético-mágica de esta cultura; por otra, tiende a insertarla en el ámbito de la ortodoxia tridentina más conformista. La realidad es, ciertamente, más compleja, y precisamente por ello encierra los elementos de ambigüedad que rodean la figura del soberano.

Ante todo conviene remarcar que el proceso de abstracción y despersonalización llevado a cabo en El Escorial no es sino el punto final de la transformación de las ideas y sentimientos que habían recorrido la España de Erasmo y de Cisneros y que se caracterizaban por su auténtica voluntad reformadora. Desde el interior de tal ambiente, Felipe II, obligado por razones políticas, concibe el ambicioso programa de una cultura en la que las instancias reformadoras de Erasmo y Cisneros y de los "reformadores" católicos confluyeran en el rigor de una ortodoxia que diera razón de una intención política más que de una exigencia religiosa. En este sentido es indicativa la frase que Sixto V escribe a París al cardenal Caetani: "Il re

di Spagna, come sovrano del mondo, tiene ad assicurare e ampliare i suoi possedimenti. La conservazione della fede cattolica, che è l'obiettivo principale del papa è per lui solo un pretesto, poiché il suo obiettivo primario è assicurare e aumentare il suo territorio"<sup>59</sup>. Incluso a nivel popular, en el área veneciana, pensamientos semejantes habían tomado forma en una "canzone": "Maperché molti tien per cosa certa / che Felippo s'ha mosso a far sti tratti / solamente per zelo della fede, / dirò che xe ben bella la coverta, / ma la fodra è de fatti, / perché chiaro si vede / ch'l desiderio è sta sola cazon / de dominar e non la religion"<sup>60</sup>.

Hay que preguntarse, por tanto, si la política de Felipe, en apariencia de férrea alianza con la Iglesia católica, no pretendió más bien crear una alternativa con respecto a Roma, y si, dentro de tal óptica, El Escorial no fue concebido en contraposición a San Pedro. La ambición de Felipe II sería, en ese caso, convertirse en la cabeza visible de una cultura contrarreformística en su más elevada acepción, creando a su alrededor un mundo rarefacto, de selectísima erudición. Pero hay que tener presente que de esa cultura fueron partícipes y protagonistas a la vez Arias Montano, José de Sigüenza y el mismo Juan de Herrera, los cuales se movieron en instancias diferentes, pero ciertamente no conformistas.

Arias Montano, pese al rumbo que habían tomado las circunstancias, era erasmiano, y sus convicciones lo habían llevado a buscar amistades en la propia tierra de Erasmo, donde tomó parte en un grupo formado alrededor de Plantino, de orientación espiritual inspirada en la "*devotio moderna*" y en las doctrinas erasmianas, que se definía como "*familia charitatis*" y que se consideraba por encima de las iglesias existentes<sup>61</sup>; sus miembros, entre quienes estaba el calvinista Marco Pérez<sup>62</sup>, rechazaban ritos y ceremonias, entregándose exclusivamente al contacto directo e individual con Dios. La actividad que Arias Montano desarrolló en Amberes es muy interesante para darse cuenta de cuáles fueron sus verdaderas creencias en el terreno religioso: en la Biblia políglota, que retoma la iniciativa del cardenal Cisneros, en el resto de sus obras de contenido místico, como las *Humanae Salutis Monumenta* y el *Dietatum Christianum*, en los volúmenes

que publicó en colaboración con Gallo, demuestra su pertenencia a aquel círculo de intelectuales que, habiendo tenido una formación erasmiana, se sentían mutuamente ligados por un vínculo religioso superador de los límites de prejuicios y convenciones, y que los convertía en seguidores de una iglesia distinta, aquella que tal vez algún día podrían realizar. Los volúmenes dedicados por Filippo Gallo a los hombres ilustres del Renacimiento incluían los retratos de Erasmo y de Münster, junto a los de Vives, Cisneros y Tomás Moro<sup>63</sup>. Si además consideramos la afirmación de José de Sigüenza, discípulo y admirador de Arias Montano, de que “ninguno ha entendido a San Pablo como Arias Montano”<sup>64</sup>, descubrimos en Arias Montano un interés que fue común a cuantos se relacionaron con movimientos heterodoxos de raíz agustiniana. Tanto Sigüenza como Arias Montano se vieron envueltos en acusaciones de herejía. El segundo a causa de la Biblia Regia, que provocó, por parte de la Inquisición, una censura que alcanzaba al rey<sup>65</sup>; Sigüenza, por la postura que tomó ante los frailes de San Lorenzo, al oponer a sus sermones la predicación del “Evangelio desnudo”<sup>66</sup>.

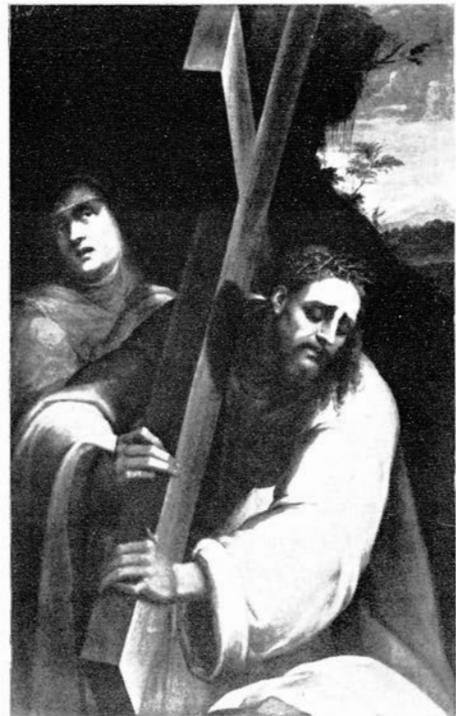
Semejante interpretación ideológica, que sin duda relacionó a Arias Montano con personajes como Pietro Bembo, el cardenal Sadoletto, Aldo y Paolo Manuzio, cuyos retratos aparecen en el volumen de Gallo, no podía dejar de conducir a la admiración por la obra de Miguel Angel. De hecho, la admiración de Arias Montano por el gran artista fue algo reconocido. A través de Tommaso Cavalieri, su gran amigo, a quien tan tiernamente amaba también el florentino, pudo tener el dibujo original del “Ganímedes”, y poseía además un “Cristo con la cruz” dibujado por Miguel Angel y pintado por Giulio Clovio. Parece ser que también fue a través de Arias Montano como llegó a El Escorial la biografía de Miguel Angel escrita por Vasari, traducida al castellano por Alvar Gómez de Castro<sup>67</sup>, y que se debió a él la adquisición del famoso códice *Desenhos de Antigualhas*, de Francisco de Holanda, en el que el gran artista juega un papel fundamental<sup>68</sup>. El hecho de que entre las *Vidas* de Vasari un castellano se haya preocupado de traducir la de Miguel Angel parece bastante significativo, sobre todo si tenemos en cuenta que Gómez de Castro es autor también de una biografía del cardenal Cisneros; aún es más significativo, sin em-



DANIELE DA VOLTERRA, *Descendimiento*. Roma, Trinità dei Monti.



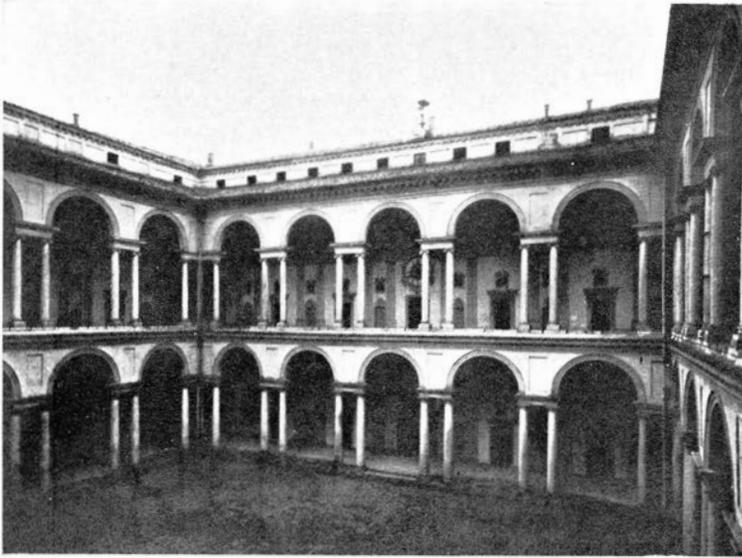
SEBASTIANO DEL PIOMBO,  
*Flagelación.*  
Viterbo, Museo Cívico.



SEBASTIANO DEL PIOMBO,  
*Cristo con la Cruz.*  
Roma, Galleria Borghese.



ANTONIO DA SANGALLO, Santo Spirito in Sassia. Roma.



PELLEGRINO TIBALDI,  
Colegio Borromeo, patio. Pavia.



GALEAZZO ALESSI,  
Sta. Maria in Carignano. Génova.

bargo, el hecho de que Arias Montano se preocupase de obtener para la biblioteca de El Escorial obras tan cercanas al gran artista.

La presencia en el monasterio escurialense de Arias Montano y de Sigüenza, a quienes el rey tenía en gran consideración, hace bastante plausible la interpretación de los programas reales en el sentido que hasta ahora hemos expuesto: si es cierto que El Escorial fue para Felipe II una especie de "*universitas christiana*", como ha señalado Osten Sacken<sup>69</sup>, ésta se explica tan sólo teniendo en cuenta la concepción universalística de Carlos V y su significado político. La intención de Felipe II debió ser, por tanto, la de hacer del monasterio un punto de referencia en el que el poder político asumiese la tarea de servir de puente entre la España de Cisneros y de Erasmo y la de Arias Montano, reuniendo aquellas orientaciones que habían supuesto un rompimiento en el seno de la Iglesia, superadas las divisiones ideológicas, en una nueva unidad religiosa, que tendría las características metahistóricas de lo absoluto y del dogma.

En cuanto a Juan de Herrera, debió ser el más estrecho colaborador, al tiempo que el ejecutor de los deseos del soberano. Su biblioteca, que en conjunto demuestra ser el resultado de elecciones de gran erudición, revela su interés no sólo por obras herméticas sobre astrología o por el llullismo, sino también por obras alejadas de la ortodoxia tridentina que expresan una religiosidad diversa y más recogida, como *los nombres de Xpto*, el tratado de contenido erasmiano de fray Luis de León, cuya amistad con Arias Montano es una prueba más de la fidelidad a Erasmo de éste; el libro *Juan Jerso de el menosprecio de la banidaddes del mundo*, es decir, la obra atribuida a Thomas de Kempis con el título *De Imitatione Christi*; las *Meditaciones de la pasión de christo*, además de libros cuyos autores estuvieron muy comprometidos con la herejía, como Giulio Camillo o Alessandro Citolini<sup>70</sup>.

Herrera había estado desde 1547 varias veces en Italia, siguiendo un itinerario común a los mejores artistas españoles, y es de suponer que estos viajes se encuentren en la base de su formación como arquitecto<sup>71</sup>.

No puede haber dudas sobre la responsabilidad de Herrera en la opción miguelangelesca que se hace en El Escorial. Pero debió interesarse, ante

todo, por la “figura cúbica” de Miguel Angel, de la que Arphe había sido divulgador en España, y que conllevaba la ambivalencia de una implicación doble: estilística y emblemática. Lo demuestra la circunstancia, señalada por Chueca Goitia y a la que ya nos hemos referido, de la utilización del cubo como unidad única de medida en la construcción de la catedral de Valladolid <sup>72</sup>, y la de que sea el cuadrado el módulo sobre el que se determina la planta de El Escorial, como atestigua el documento de Simancas citado más arriba.

De nuevo nos preguntamos aquí, por tanto, si el tratado que Herrera escribió con el título *Discurso de la figura cúbica* es un simple tentativo de aplicar el arte llulliano a la geometría euclídea, o si debe ser interpretado de otra forma totalmente distinta, como ya hicimos en otro lugar <sup>73</sup>.

Si es cierto que Llull introduce el cubo en su teoría, es cierto también que para sus fines se sirve ante todo del círculo y del triángulo. De hecho, su *Ars Combinatoria* se basa esencialmente en el círculo y sus “relata”, que se disponen como triángulos en el interior del propio círculo <sup>74</sup>. ¿Por qué, pues, Herrera concentró su atención en el cubo? La figura cúbica había ocupado un lugar central entre los tratadistas del xvi —como ya hemos recordado—, pero nunca se le había dado, como ocurre con Herrera, un valor emblemático capaz de explicar toda la realidad. De hecho, Herrera, en el prólogo de su obra, atribuye al cubo esas cualidades cuando pone de relieve la “plenitud de todas las dimensiones” <sup>75</sup>, y cuando, al final de la primera parte del tratado, expresa la convicción de que “en todas las cosas está el cubo, en lo natural como natural, en lo moral como moral y en lo natural y moral como natural y moral” <sup>76</sup>.

Son palabras que permiten suponer con razón que el *Discurso* de Herrera no nace, como se ha creído, del pretexto de exponer de nuevo las ideas del filósofo mallorquín, sino del propósito de comprobar la importancia de la forma cúbica de Miguel Angel a la luz de tales ideas.

La importancia asumida por la figura cúbica en el ambiente escurialense queda demostrada en el hecho, notado por Taylor, de su aparición en el fresco de Luca Cambiaso que, en el coro de San Lorenzo, representa la “Gloria”. De hecho, en ese fresco, el cubo, colocado a los pies de Cristo y

de Dios Padre, se convierte en el eje de la composición, en forma tal que no puede pensarse en él como en un elemento ocasional. El contexto en el que se sitúa es el de la representación de la Trinidad, representación que supone una intención religiosa precisa, presente también en la decoración de la biblioteca, en donde, correspondiéndose con la figura de la Teología, se muestran imágenes del Concilio de Nicea y de la condena de Arrio. En realidad, la exaltación del dogma de la Trinidad constituía una de las preocupaciones más vivas para la iglesia tridentina, debido a la difusión de la herejía antitrinitaria entre los anabaptistas, entre los seguidores de Servet, entre los socinianos.

Pero la inclusión de la figura cúbica en este contexto hace pensar en la sexta de las *Conclusiones* de Pico della Mirandola, formuladas para “confirmar la religión cristiana en base a los fundamentos de la religión hebreaica”<sup>77</sup>. Esa conclusión sostiene que “los tres grandes nombres de Dios en los secretos cabalísticos contenidos en el nombre cuaternario (el Tetragrammaton) se refieren a las tres personas de la Trinidad”<sup>78</sup>. Considerándolo iconológicamente es muy probable que la presencia del cubo en el fresco escurialense de Cambiaso sea una referencia al Tetragrammaton, al significado de la Trinidad; tanto más cuanto los estudios cabalísticos eran practicados intensamente en el ambiente escurialense, debido a la presencia de Arias Montano, que se había dedicado a ellos. Deberíamos preguntarnos si la inclusión del cubo en el fresco de El Escorial fue sugerida a Cambiaso por Herrera con una intención puramente emblemática —como sostiene Taylor, que piensa tan sólo en las implicaciones simbólicas de esta figura geométrica<sup>79</sup>— o bien si tal elección no dependió exclusivamente de los deseos del propio Cambiaso, por razones que tal vez incluían implicaciones simbólicas, pero que tenían un origen distinto, y que podrían corresponderse mejor con los planteamientos de Herrera, sobre todo allí donde dejan de referirse tan sólo a la simbología.

Conviene recordar que para Cambiaso la forma cúbica había tenido importancia sobre todo desde el punto de vista estilístico, como módulo de proporcionamiento de la figura y según la acepción que tal módulo había tenido para Miguel Angel. La prueba es un dibujo por él realizado, actual-

mente en los Uffizi, en el cual la forma se articula mediante un continuo desfasamiento de planos que crea un conjunto de pequeños cubos. Eso, además de las obras realizadas tras su supuesto viaje romano.

Pero en El Escorial la forma cúbica de origen miguelangelesco encontró su continuación en los frescos de la Biblioteca y en los del claustro de evangelistas, obras de Pellegrino Tibaldi. Sobre todo en los últimos el lenguaje de Miguel Angel sufrió un ulterior proceso de despersonalización, hasta el punto de establecerse una verdadera simbiosis entre pintura y arquitectura, siendo resultado ambas de una sola concepción: a la desnudez de la piedra, de un gris uniforme, a la ausencia de contrastes y claroscuros en la arquitectura, cuyos planos se resuelven en los encuentros con valores prismáticos, corresponde la misma ausencia de claroscuro en los frescos, la misma búsqueda de una luminosidad nítida y abstracta, el mismo desfasamiento en las formas, casi como si todo elemento, al entrar en la obra, pasase a través del filtro de una racionalidad extremadamente lúcida y se decantase liberándose de todo residuo de realidad humana. Es la representación de una realidad petrificada, en la que figuras y arquitectura se proyectan en una dimensión sin tiempo. Existe una voluntad de trascender lo real, la búsqueda de una realidad metahistórica en la que la forma, inmutable fuera del tiempo, convertida en puro paradigma geométrico, coincide con la nueva idea disciplinar de Dios.

De esa forma, el lenguaje formal de Miguel Angel, que había sido portador de un mensaje de auténtica tensión espiritual y de una búsqueda de íntima libertad, alejado de todo compromiso, tras ser sometido a un proceso de transformación para vaciarlo de su carga eversiva, queda reducido en El Escorial a las dimensiones de una Contrarreforma entendida en sus aspectos más ocultos, pero también más rigurosa y abstracta.

## N O T A S

<sup>1</sup> Cfr. FRANCISCO DE HOLANDA, *De pintura antigua*, 1548; citado en la ed. it. *Dialoghi michelangiolescho*, a cargo de M. A. BESSONE AURELI, Roma, 1953, p. 65.

<sup>2</sup> Los fragmentos de cartas acerca de Berruguete publicados en R. LONGHI, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana*, «Paragone», núm. 43, 1953, p. 4.

<sup>3</sup> Cfr. C. VICUÑA, *Juan Bta. de Toledo, arquitecto segundo de la fábrica de S. Pedro de Roma*, «Archivo Español de Arte», XXXIX, 1966, núm. 53, 1-8, pp. 2 y ss.; S. GINER GUERRI, *Juan Bta. de Toledo y Miguel Angel en el Vaticano*, «Goya», mayo-junio 1975, pp. 351 y ss.; R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, 1978, pp. 119 y 312.

<sup>4</sup> Cfr. M. CALI, *Da Michelangelo all'Escorial*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 155-160. A lo largo del artículo se harán constantes referencias a este libro, al que enviamos con los debidos reajustes críticos.

<sup>5</sup> Cfr. JUAN DE ARPHE, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, 1585; cito la ed. Madrid, 1736, p. 2 v.

<sup>6</sup> *Ibid.*, A3.

<sup>7</sup> Cfr. ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, Roma, 1553; cito ed. Firenze, 1927, pp. 90 y ss.

<sup>8</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, pp. 68-103.

<sup>9</sup> Cfr. E. PANOFSKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, pp. 340-341.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> M. CALI, *op. cit.*, pp. 80-103.

<sup>13</sup> Cfr. A. W. BOSCHLOO, Recensione a M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial*, «The Burlington Magazine», núm. 953, agosto 1982, p. 509.

<sup>14</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, pp. 80-99; también *id.*, *La «Madonna della Scala» di Michelangelo, il Savonarola e la crisi dell'Umanesimo*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», Lugio-sett. 1967, pp. 152 y ss.

<sup>15</sup> Cfr. C. EISLER, *The Madonna of the Steps. Problems of Date and Style*, en «Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes», Akten des 21. Int. Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlín, 1967, vol. II, p. 126.

<sup>16</sup> Cfr. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, p. 147.

<sup>17</sup> Cfr. P. BAROCCHI-L. BARDESCHI CIULICH, *I ricordi di Michelangelo*, Firenze, 1970, p. 368.

<sup>18</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, cap. IV.

<sup>19</sup> Cfr. F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, UTET, 1982, pp. 91-93, y not. 90. Bologna cortésmente ha escrito que elaboró su interpretación del fragmento de Holanda en base a la reconstrucción hecha por mí.

<sup>20</sup> Cfr. FRANCISCO DE HOLANDA, *op. cit.*, pp. 63 y ss.

<sup>21</sup> Cfr. W. T. WALSH, *Felipe II*, Madrid, 1943, p. 106.

<sup>22</sup> Cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México-Madrid-Buenos Aires, 1950, p. 702.

<sup>23</sup> Cfr. F. NAVARRO, *Lo pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica*, «Boll. d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», n. 14, Aprile-Giugno 1982, p. 64, n. 53.

<sup>24</sup> El papel desarrollado por la cultura de «Trinità dei Monti» como centro de irradiación del lenguaje miguelangelesco y como eslabón entre Italia y España no ha sido aún suficientemente valorado. Cfr. sobre ello F. BOLOGNA, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, 1959, pp. 54 y ss.; M. CALI, *op. cit.*, pp. 164 y ss. y 223 y ss.

<sup>25</sup> Cfr. R. LONGHI, *Due pannelli per Daniele da Volterra*, «Paragone», XV, 1964, p. 36.

<sup>26</sup> La observación es de F. BOLOGNA, *Roviale spagnuolo...*, pp. 54 y ss.

<sup>27</sup> La noticia de la llegada a España de Castello junto a Beçerra en A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1715-24; cito ed. Madrid, 1947, p. 780; en F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze, 1681; cito ed. Torino, 1817, p. 170. Según CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración*, por E. LLAGUNO Y AMIROLA, Madrid, 1829, vol. II, p. 10, nota 1, en cambio, ya que Bergamasco no es citado como pintor hasta 1567 podría ser que partiera de Italia con Rómulo Cinci-

nati y no con Beçerra. En cuanto a Cambiaso, podría ser que el hijo de Bergamasco, Fabrizio Castello, y el hijastro, Niccolò Granello, que habían permanecido en España tras la muerte de Giovan Battista, hubieran dirigido la atención de Felipe II hacia el amigo del padre. De hecho, ambos figuran como agentes de Luca Cambiaso cuando en 1581 éste envió de Génova el «Martirio de San Lorenzo», utilizado como su presentación en España. Cfr. B. MANNING SUIDA-W. SUIDA, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano, 1958, p. 26.

<sup>28</sup> Cfr. G. SPINI, *Storia dell'età moderna*, Einaudi, Torino, 1965, 2.<sup>a</sup> ed., vol. II, p. 369; y sobre todo F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, 1949; cito ed. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo all'età di Filippo II*, Einaudi, Torino, 1953, pp. 515 y ss.

<sup>29</sup> Cfr. G. KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton Univ., 1982, p. 51.

<sup>30</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, p. 252. Carta publicada por G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini. L'architetto di San Carlo e le sue opere nel duomo di Milano*, Milano, 1939, p. 213.

<sup>31</sup> Cfr. M. SCHOLZ, *New Documents on Pellegrino Tibaldi in Spain*, «The Burlington Magazine», CXXVI, núm. 981, dic. 1984, p. 767. El objetivo del artículo es precisar que Tibaldi fue llamado a España exclusivamente como arquitecto de fortificaciones; se extrae la conclusión de que, según Scholz, no puede atribuirse a la actividad española del artista ningún significado ideológico. A ello se puede objetar inmediatamente que Tibaldi, al menos según nuestros conocimientos hasta el momento, no trabajó como arquitecto en España, y menos aún en fortificaciones, pero realizó obras como pintor, integrándose en el gran programa ideológico de El Escorial, al que iba unida, incluso subordinada, toda elección formal.

<sup>32</sup> Cfr. R. DE MAIO, *op. cit.*, p. 120.

<sup>33</sup> Cfr. C. VON DER OSTEN SACKEN, *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*, Mäander Kunstverlag, 1979; cito ed. cast. *El Escorial, Estudio Iconológico*, Xarait, Madrid, 1984, p. 25. Las relaciones entre El Escorial y la arquitectura miguelangelesca han sido advertidas sobre todo por J. CAMÓN AZNAR, *Problemática de El Escorial*, «Goya», núms. 56-57, 1963, p. 71; S. ZUAZO UGALDE, *Antecedentes arquitectónicos del monasterio de El Escorial*, en «El Escorial. 1563-1963», Madrid, 1963, vol. II, pp. 134 y ss.

<sup>34</sup> Cfr. la carta de Miguel Angel de 1546-47 dirigida a una tal Bartolomeo y publicada por K. FREY, *Die Briefe des Michelangiolo Buonarroti*, Berlín, 1914, pp. 199 y 324 y ss.

<sup>35</sup> Cfr. M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Bari, 1969, p. 262.

<sup>36</sup> Cfr. lo que señala sobre la arquitectura de Herrera F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid*, Madrid, 1947; Id., *Casas Reales en Monasterios y Conventos españoles*, Xarait, Madrid, 1982, pp. 143 y ss.; S. ZUAZO UGALDE, *op. cit.*, pp. 134 y ss.; además de F. IÑIGUEZ ALMECH, *Las trazas del monasterio de San Lorenzo de*

*El Escorial*, Madrid, 1965, p. 95, quien hace derivar de Serlio la perfecta proporcionalidad del cuadrado; M. TAFURI, *op. cit.*, pp. 262 y 279; G. KUBLER, *op. cit.*, p. 98; J. J. LAHUERTA, *El «Séptimo Diseño» de Juan de Herrera y la idea de El Escorial*, «Arquitectura», julio-agosto 1984, pp. 29 y ss.

<sup>37</sup> Cfr. G. WEISE, *El Escorial como expresión esencial artística del tiempo de Felipe II y del período de la Contrarreforma*, en «El Escorial», *cit.*, vol. II, p. 282; C. VON DER OSTEN SACKEN, *op. cit.*, p. 58.

<sup>38</sup> Cfr. F. CHUECA GOITIA, *Casas Reales...*, *cit.*, pp. 154 y ss.

<sup>39</sup> Cfr. F. CHUECA GOITIA, *La Catedral...*, *cit.*, p. 97.

<sup>40</sup> Archivo Gral. de Simancas. Obras y Bosques. El Escorial, leg. 20; publicado por F. IÑIGUEZ ALMECH, *op. cit.*, p. 15.

<sup>41</sup> Cfr. R. DE MAIO, *op. cit.*, pp. 116-124; sobre este libro ver la recensión de M. CALI, «Prospettiva», núm. 15, octubre, 1978, pp. 75 y ss.

<sup>42</sup> Cfr. los documentos citados en las notas 30 y 31.

<sup>43</sup> Cfr. S. ZUAZO UGALDE, *op. cit.*, p. 108; F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, en «Ars Hispaniae», vol. XI, Madrid, 1953, p. 369.

<sup>44</sup> Cfr. F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura...*, *cit.*, p. 367.

<sup>45</sup> Cfr. G. KUBLER-M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Baltimore, 1959, p. 14.

<sup>46</sup> Cfr. M. LORENTE JUNQUERA, *La Galería de Convalecientes, obra de Juan de Herrera*, «Archivo Español de Arte», XVII, 1944, p. 146.

<sup>47</sup> Cfr. G. KUBLER, *Galeazzo Alessi e l'Escuriale*, en «Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento», Atti del Convegno Int. di Studi, Génova, 16-20 aprile 1974, Génova, 1975, p. 599. Kubler (*Building...*, *cit.*, p. 53) sostiene que «la basilica (san Lorenzo) debe bastante más a Alessi que a cualquier otro italiano».

<sup>48</sup> Cfr. LUIS CABRERA DE CÓRDOBA, *Felipe Segundo, rey de España*, Madrid, 1619; cito ed. Madrid, 1876, p. 298.

<sup>49</sup> Cfr. J. H. ELLIOT, *Imperial Spain 1469-1716*, London, 1963, p. 247.

<sup>50</sup> Cfr. R. C. TAYLOR, *Architecture and Magic. Considerations on the Idea of the Escorial*, en «Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower», London, 1962, vol. II, p. 85.

<sup>51</sup> Cfr. G. KUBLER, *Building...*, *cit.*, pp. 28 y ss. y apéndice núm. 4.

<sup>52</sup> Cfr. R. C. TAYLOR, *op. cit.*, p. 92.

<sup>53</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, pp. 240 y ss.

<sup>54</sup> LUIS MOYA BLANCO, *Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial*, en «El Escorial», cit., vol. II, p. 64.

<sup>55</sup> G. KUBLER, *Building...*, cit., p. 42.

<sup>56</sup> Cfr. R. C. TAYLOR, *op. cit.*, p. 75.

<sup>57</sup> Cfr. R. C. TAYLOR, *El padre Villalpando y sus ideas estéticas*, «Academia. Anales y Boletín de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando», vol. I, 1952, número 4, pp. 417 y ss.

<sup>58</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, pp. 205 y ss.

<sup>59</sup> Cfr. C. VON PETRIE, *Philipp II von Spanien*, Stuttgart-Berlín, 1965, p. 164.

<sup>60</sup> La *Canzone alla veneziana sopra le attioni e pensieri del cattolico* re se encuentra en dos manuscritos del Museo Correr. Cfr. E. TEZA, «Archivio della R. S. Romana di Storia Patria», VII, 1884, p. 487; citado por W. HEMPEL, *Philipp II und der Escorial in der italienischen Literatur des Cinquecento*, «Akademie der Wissenschaften und der Literatur», Mainz-Wiesbaden, 1971, p. 291.

<sup>61</sup> Sobre la «Familia Charitatis», cfr. sobre todo B. REKERS, *Benito Arias Montano*, London-Leiden, 1972, pp. 70-104 y 108 y ss.

<sup>62</sup> Sobre Marco Pérez cfr. A. BERNUS, *Un laïque du seizième siècle. Marc Perez l'ancien de l'église réformé d'Anvers, extrait du «Chrétien évangélique» et augmenté d'un appendice*, Lausanne, 1895; P. J. HAUBEN, *Marcus Pérez and Marrano Calvinism in the Dutch Revolt and the Reformation*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXIX, 1967, pp. 121-132; A. ROTONDO, *Studi e ricerche di storia ereticale italiana del Cinquecento*, Giappichelli, Torino, 1974, pp. 294-298.

<sup>63</sup> Cfr. M. BATAILLON, *Phillipe Galle et Arias Montano*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», París, 1942, II, pp. 134 y ss.

<sup>64</sup> Cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, cit., p. 744, con la cita de algunos fragmentos de la defensa de Sigüenza ante la Inquisición.

<sup>65</sup> Bataillon (*Erasmus y España*, cit., p. 742) recuerda la observación de Juan de Mariana, a quien la Inquisición había encargado la revisión del libro, de que «el Rey no había ganado mucha honra en haberse puesto su real nombre en esta obra».

<sup>66</sup> Cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, cit., p. 744.

<sup>67</sup> Biblioteca de El Escorial, Ms. K. III, 31, ff. 263-76; cfr. DE MAIO, *op. cit.*, p. 122.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Cfr. C. VON DER SACKEN, *op. cit.*, p. 75.

<sup>70</sup> Cfr. el inventario de la biblioteca de Juan de Herrera en *Discurso del Sr. Juan de Herrera aposentador mayor de S. M. sobre la Figura Cúbica*, representado por E. SIMONS y R. GODOY, ed. Nacional, Madrid, 1976, pp. 436 y ss.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 162 y ss. (*Autobiografía de Juan de Herrera*).

<sup>72</sup> Cfr. F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura, número y geometría. A propósito de la catedral de Valladolid*, «Revista de Ideas Estéticas», 1945, pp. 25 y ss., e *íd.*, *La Catedral...*, cit., p. 97.

<sup>73</sup> Cfr. M. CALI, *op. cit.*, pp. 229 y ss.

<sup>74</sup> Cfr. A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Ltd., 1966; cito ed. it. *L'Arte della Memoria*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 168 y ss.

<sup>75</sup> Cfr. *Discurso... sobre la Figura Cúbica*, cit., p. 69.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>77</sup> Cfr. A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London-Chicago, 1964; cito ed. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari, 1969, p. 111.

<sup>78</sup> Cfr. PICO DELLA MIRANDOLA, en *Opera Omnia*, Basilea, 1557, p. 108.

<sup>79</sup> Cfr. R. C. TAYLOR, *Architecture and Magic*, cit., p. 81.

LA ARQUITECTURA COMO DOCUMENTO: EL SEPULCRO  
DEL GRAN CARDENAL MENDOZA EN TOLEDO

POR

MARGARITA FERNANDEZ GOMEZ



**D**E las empresas arquitectónicas acometidas por el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, unas, como su casa en Guadalajara y el Colegio Mayor de la Santa Cruz, fueron realizadas en vida, quedando a su muerte, acaecida en enero de 1495, prácticamente concluidas, salvo en pequeñas mejoras o complementos deseados por él y que quedaron especificados en su testamento. También por vía testamentaria manifestó su voluntad de llevar a cabo otras dos obras, importantísimas ambas, que no llegó a conocer: el Hospital de la Santa Cruz en Toledo y su sepulcro en la Catedral de esta misma ciudad. Será al sepulcro toledano a quien dedicaremos nuestra atención y trataremos de establecer las bases en que asienta nuestra hipótesis de que esta obra, encomendada a Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, por su tío el Gran Cardenal que en sus trazas arquitectónicas acusa la influencia del artista florentino Andrea Sansovino, fue concluido en sus aspectos ornamentales hacia 1510, gracias al empeño de Rodrigo de Vivar y Mendoza, marqués de Zenete, hijo primogénito del Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo.

El 23 de junio de 1494 en Guadalajara y ante el notario público apostólico Alfonso Fernández de Tendilla, clérigo de la Diócesis de Toledo, dictó Pedro González de Mendoza testamento, precisando cómo tenía que ser y dónde debía ser colocado su sepulcro:

*E como quiera que nuestro cuerpo sea indigno de honor por ser contaminado de pecados enpero aviendo respecto a la dignidad e oficio que Dios nuestro señor en la iglesia Romana o en su pueblo nos*

*dio queremos que despues de nuestros dias nuestro cuerpo vestido de aquellas vestiduras e ornado de aquellas insignias que nuestra orden demanda, sea sepultado en la dicha nuestra iglesia de Toledo en la Capilla mayor ala parte del evangelio en el pavimento de la dicha Capilla cerca de la pared della que responde a la parte del sagrario desdel medio de la dicha pared fazia el pilar mayor de la dicha Capilla a do esta la figura del pastor*<sup>1</sup>.

Sigue a esto una relación de las bulas concedidas por Calixto III en 1457, Sixto IV en 1477 e Inocencio VIII en 1486 y 1488, relacionadas con su enterramiento y una descripción del mismo:

*Ordenamos e mandamos que en la pared de la dicha Capilla desde en derecho de donde mandamos que nuestro cuerpo sea sepultado fasta el dicho pilar do esta la figura del pastor se faga un arco de piedra que sea trasparente e claro labrado a dos faces la una que responda a la dicha Capilla mayor e la otra a la parte del Sagrario. E que en el dicho arco se ponga un monumento en marmol en manera quel dicho monumento se vea asi de fuera de la dicha Capilla como de dentro della por que los nuestros parientes e amigos e criados que vieren nuestra sepultura se acuerden de rogar a Dios por nuestra anima*<sup>2</sup>.

Queda reiteradamente explícito, puesto que insiste dos veces en ello, que su deseo es construir un arco transparente, con dos haces o fachadas, sobre su sepultura.

Confía el cumplimiento del proyecto a su sobrino Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla:

*E porque la dicha Capilla por causa del dicho arco que para nuestra sepultura mandamos fazer no quede abierta e sea guardada queremos e mandamos que desde encima del dicho arco fasta nuestro monumento se ponga una rrexa de fierro polidamente labrada*

*e assentada e que la dicha nuestra sepultura e el dicho arco e rexa e todo lo a ello atinente e concerniente se labre e faga según que pareciere al muy Reverendo in cristo padre Don Diego Hurtado de Mendoza. Arzobispo de Sevilla nuestro sobrino. al qual rogamos. que tome dello cargo e lo faga e mande facer segun que bien visto le fuere*<sup>3</sup>.

No olvidó mandar se construyera un altar bajo la advocación de la Santa Cruz, de quien era tan devoto y con la que dio nombre a muy grandes fundaciones, concediendo cierta libertad respecto a su ubicación:

*Queremos e mandamos que cerca de la dicha nuestra sepultura en la pared de la dicha Capilla que responde al dicho Sagrario a la parte de fuera o en otro lugar de la dicha nuestra santa Iglesia que mas comodo pareciere a nuestros albaceas e testamentarios se haya de fazer un altar con su retablo e entablamiento de piedra Rico so la invocación de la Santissima Cruz de nuestro señor e se faga e se labre por la forma e manera e segun que a los dichos nuestros albaceas e testamentarios bien visto fuere*<sup>4</sup>.

En este último encargo la responsabilidad queda repartida entre todos los albaceas y no como en el caso del sepulcro, en que, sin ningún género de dudas, será el designado Diego Hurtado de Mendoza. Deja nombrados albaceas o ejecutores del testamento:

*... al dicho muy Reverendo en Cristo padre Arzobispo de Sevilla nuestro sobrino e al Reverendo don Juan de Leon Protonotario Apostólico Deal e Canonigos de la dicha nuestra santa iglesia de Toledo nuestro familiar e mayordomo maior. E al devoto padre fray Francisco Ximénez Provincial de la Orden de la observancia de sant Francisco en la provincia de Castilla*<sup>5</sup>.

Al pie del testamento y escrito de su puño y letra suplica :

*... a la muy alta y muy poderosa y muy excelente Reyna Doña Isabel reyna de Castilla de Aragon y de Granada mi señora que por su muy gran clemencia respondyendo al grand deseo que yo siempre tove a su servicio y prosperidat quiera leer (o mandar leer en su real presencia este mi testamento y postrimera voluntat e para la execución mande dar todo el favor que menester sera e si pareciere a su alteza que algo de lo enel contenido se deve emendar añadir (o quitar en todo (o en parte su señoria lo fagua sigun que mejor le fuere visto y como por byen tovyere y para ello suplico a su alteza con el mayor acatamiento que devo que por obrar conmi anima obra de piedat quiera recibir mi poder el qual con toda reverencia y acatamiento yo le otorgo byen asi y tan conplido como yo lo tengo y lo que por su alteza fuere enmendado añadido (o quitado aquello quiero que sea firme y executado como si yo mismo lo dispusyese y ordenase y asi quiero que sea cumplido por los executores de este mi testamento <sup>6</sup>.*

Demuestra en esta última disposición el Gran Cardenal una agudeza digna del gran hombre de estado que era, pues al otorgar a la Reina plenos poderes implicaba hacerla fiadora de sus proyectos y que de esta manera, con este respaldo, llegaran a buen fin. No andaba descaminado el Cardenal al recabar el regio patrocinio, pues muerto él sus albaceas encontraron serios obstáculos que sólo gracias a la poderosa decisión y apoyo de la Reina consiguieron vencer, y aun así la puesta en práctica de las disposiciones testamentarias sufrió largos aplazamientos.

Refiere Salazar que el Cabildo no sólo aceptó de buen grado la decisión del Cardenal referente al sepulcro, sino que aprobó ésta en escritura pública con fecha de 4 de octubre de 1494, ajustándose siempre a la voluntad de su arzobispo, “no añadiendo ni una tilde a lo que havia dispuesto y ordenado”. Sin embargo, no parece que los hechos sucedieran en tan feliz armonía, pues comenta Elías Tormo que en 1493 el Cabildo se negaba al

proyecto del Cardenal y, aunque al fin lo aceptó en 1495, se “resistía mansamente hasta obligar a Cisneros y a la Reina a dar de noche el golpe de destrucción a la parte del admirable cierre gótico a que había de sustituir”<sup>7</sup>.

Este comentario, además de exponer las dificultades que hubo que afrontar para la erección del sepulcro, alude a una cuestión que nos interesa destacar, ya que permite acotar el intervalo cronológico en que tuvieron lugar estos sucesos, y esto tiene interés, puesto que carecemos de datos concluyentes que nos permitan precisar cuándo se inicia la construcción del monumento. En el derribo del cerramiento gótico toman parte Cisneros y la Reina, pero en ningún momento se menciona a quien era en verdad el primer responsable de esta obra, Diego Hurtado de Mendoza. Pero no debemos olvidar que éste había muerto en septiembre de 1502, lo que podría explicar su ausencia en tan delicada operación y permitiría situar el hecho en fecha posterior. Por otra parte, Tormo escribe que “antes de 1504, años antes probablemente, se coloca en el presbiterio de la Catedral de Toledo el magno sepulcro”<sup>8</sup>. Hemos visto que no podemos situarlo antes de 1502, y de la misma manera, dado que la Reina Isabel muere en noviembre de 1504, no podemos fecharlo con posterioridad a esta última fecha. Queda, por tanto, establecido el inicio de la obra entre septiembre de 1502 y noviembre de 1504.

A nuestro juicio, el sepulcro no quedó terminado en este intervalo, sino iniciado, y prueba de ello está en la narración de Salazar, que, aunque en algunos aspectos se muestra contradictorio, avanzando en su lectura arroja luz en esta cuestión al lamentar que las obras emprendidas en el Altar Mayor pospusieran las del sepulcro del Cardenal.

La primera referencia de Salazar menciona que el sepulcro se acabó antes de la reforma del Altar Mayor, pero sabemos que esto difícilmente pudo ser cierto, tanto porque él mismo lo desmentirá más adelante como porque la idea de ampliar el presbiterio, hecha la consulta a la Reina por Cisneros y aprobada, se inició en enero de 1497. Las obras debieron durar bastante tiempo porque consta que en mayo de 1503 al deshacer las gradas

del altar se encontró el cuerpo del Infante don Sancho de Aragón, arzobispo que fue de Toledo e hijo del Rey Jaime I el Conquistador.

Según Salazar:

*El monumento se labró en la misma parte donde ordenó el Cardenal y quiso el Cabildo, tan sumptuoso, rico y autorizado como parece. Mas no se acomodó a que fuese transparente como el Cardenal dispuso, contentándose con abrir dos puertas pequeñas para el servicio de aquel coro a los dos lados ni quedó el bullo que le representa de manera que se pueda ver desde fuera<sup>9</sup>.*

*Al tiempo que se acabó la fábrica de este sepulcro y cuando se enterró el Cardenal, estaba esta Capilla Mayor de otra manera que como la vemos. Venía el retablo desde el pilar que llaman del Alfaqui al que se llama del pastor, arrimado a la pared Maestra que corría entre estos dos pilares. Conforme a esto estaba el Vulto del Cardenal inmediato al Altar Mayor, a la mano derecha del Evangelio. Detrás del Retablo estaba la Capilla de la Cruz fundada por el Rey Don Sancho el bravo que hoy se llama de los reyes viejos...<sup>10</sup>.*

*... Séase por lo que quisieren, no digo que por malicia, antes que se acabase el solemnísimo Enterramiento y en tomando posesión de el arzobispado el Fray Francisco Ximénez de Cisneros fue informado de que por estar tan estrecho el Altar Mayor se causaba mucha deformidad a la Iglesia y que se podía remediar... quitando la pared entre los pilares del Pastor y de el Alfaqui y en que se retirara el Retablo retirándolo atrás<sup>11</sup>.*

Y termina su relato lamentando que:

*Toda esta prisa se dieron a ella (la reforma) los que debieron mirar con mejores ojos el sepulcro del Cardenal<sup>12</sup>.*

Aceptamos el hecho de que las obras del Altar Mayor paralizaran las del sepulcro y nos interesa aportar un nuevo argumento que, aunque sea de manera indirecta, respalda tanto este supuesto como el que planteábamos

anteriormente de que las obras no se habían concluido ni seguramente iniciado antes de septiembre de 1502.

En mayo de 1502 Felipe el Hermoso y su esposa Juana estaban en Toledo. El hecho queda recogido en la crónica que minuciosamente expondrá uno de sus súbditos y acompañantes, Antoine de Lalaing. Visitaron en repetidas ocasiones la catedral, “l une del plus excellentes églises d’Espagne”. Apuntamos que no existe mención del sepulcro y, en cambio, cuando se trata del tesoro de la Catedral que comenta con elogio destaca piezas “que avoit donet le cardinal de Mandos, derrenier trespasé archevesque de Toulette, enterré en la grande église”<sup>13</sup>.

No alude al sepulcro, cuya suntuosidad, si hoy nos sorprende, con mayor razón debió hacerlo en aquel tiempo y merecer un elogioso comentario. Hemos de suponer que si no existe mención a esta obra y sí, en cambio, al hecho de que estuviera enterrado en la catedral, es porque la obra no existía todavía, lo que encaja con nuestra hipótesis en lo referente a la cronología.

Con todo, el que por estas fechas no hubiera sido aún erigido no significa que sus trazas no hubieran sido encargadas con anterioridad; de hecho, es improbable que se hubiera iniciado la demolición de una notable construcción sin contar al menos con la traza general de la obra funeraria. No es, pues, improbable suponer que se siguió lo dispuesto por el Cardenal y que fue su sobrino quien eligió al artista autor de las trazas.

Estamos ante otro de los aspectos polémicos del sepulcro, pues son varios los autores que con mayor o menor fundamento se vienen defendiendo. Trataremos de esbozar las diferentes alternativas sin ocultar que existe una hacia la que nos sentimos particularmente inclinados.

Para Lambert, Camón y Gudiol<sup>14</sup> la autoría recae en Doménico Fancelli, opinión con la que Justi disiente por pensar que el italiano no llegó a España hasta 1510, fecha tardía, a su juicio, en lo que se refiere al sepulcro toledano. Añadimos otra consideración que refuerza nuestra idea de que no debió ser éste el autor y es en base a cuestiones de estilo. El sepulcro que Fancelli vino a instalar en la catedral de Sevilla, precisamente el del arzobispo Diego Hurtado de Mendoza, difiere sustancialmente tanto

en su composición como en sus elementos ornamentales con el realizado en Toledo.

Gómez Moreno <sup>15</sup> se inclina por Andrea Bregno o alguno de sus discípulos, aunque no desestima el que, como defiende Justi, el autor sea Andrea Sansovino, y que es, a nuestro juicio, la atribución más acertada. El artista florentino tuvo relación con España en unas fechas idóneas para haber influido, aconsejado e incluso trazado el diseño del sepulcro. De hecho, sabemos que desde 1491 a 1500 se encuentra en Portugal y como artista de la Corte debió, cosa frecuente en aquellos tiempos, acompañar a sus soberanos, Manuel e Isabel, hija de los Reyes Católicos, a Toledo cuando en 1498 juraron ante las Cortes Castellanas. Incluso años más tarde, en 1500, consta la presencia en la catedral de un maestro florentino con el encargo de unas figuras para el retablo <sup>16</sup>.

De la misma manera que desestimábamos, por cuestiones estilísticas, a Fancelli, pensamos que es éste un argumento a favor de Andrea Sansovino, puesto que tanto su obra precedente, en la Capilla Corbinelli, como la que realizará a su regreso a Italia para el Cardenal Ascanio María Sforza, en Roma, presentan elementos comunes con el sepulcro del Cardenal Mendoza: su majestuosidad, acentuada por la reducción de los cuerpos superiores, el empleo de grandes inscripciones, la presencia de estatuaria acogida en nichos avenerados...

No es nuestro propósito resolver quién fue el responsable del encargo y quién su autor, pero sí nos interesaba, dadas las muchas propuestas encontradas sobre el tema, exponer, razonadamente, cuál es, a nuestro juicio, la opción más coherente. Por otra parte, este preámbulo ha servido para conocer mejor la obra y también, por qué no, para acentuar los perfiles inciertos que aún la envuelven para de esta forma y sobre esta inquietante plataforma poder calibrar mejor el valor y alcance de lo que consideramos nuestra más importante contribución.

Hemos podido constatar a lo largo de este preámbulo, nutrido de datos conocidos que hemos ido desgranando e incluso confrontando para extraer el máximo de sus posibilidades, que a pesar de toda la lógica puesta en el empeño no hemos llegado a resultados concluyentes. Se hace imperiosa la

necesidad de extraer de la obra en sí, de su arquitectura mayor o menor, todo aquello que no hemos conseguido por la vía documental. Se trata, en suma, de plantear un cúmulo de preguntas, que aún no han obtenido respuesta, al propio edificio, a la corporeidad física que se yergue ante nuestros ojos: leerlo, deletrearlo, recorrerlo, analizarlo, rastrear sus analogías, establecer sus vínculos, y a fin de cuentas demostrar que la arquitectura, vista de esta manera pormenorizada, adquiere un valor y rango que debe ser equiparable al documento de archivo.

Viene de ahí la razón del título con que hemos encabezado estas reflexiones y porque ha sido la puesta en práctica de cuanto aquí defendemos la que nos ha permitido llegar a resultados difícilmente rebatibles. Procede, pues, iniciar un recorrido por la arquitectura del sepulcro, desgranando paso a paso sus elementos ornamentales.

El sepulcro, en mármol, forma un bloque compacto de dos fachadas, situado al lado del Evangelio entre la columna del Pastor y la verja que cierra la Capilla Mayor. Es, en cierta medida, resultado de una interpretación libre de los deseos del Gran Cardenal, una componenda que merma parte de la magnificencia que éste pretendía con el arco diáfano. En él se conjugan dos aspiraciones, sepultura y altar bajo la advocación de la Santa Cruz, que de estar indefinido su emplazamiento, en el testamento, ha venido a hermanarse con el monumento funerario del que es réplica.

La cara destinada a contener el nicho del prelado recae a la Capilla Mayor (Fig. 1) y en ella se diferencian dos cuerpos; el inferior está formado por tres calles de anchura desigual, siendo mayor la central, con pilastras de separación y arcos de medio punto, diáfanos en los extremos y ciego en el centro.

En el cuerpo superior se respeta la anchura de la calle central inferior que, formando un gran nicho de medio punto, acoge la urna con la figura yacente del Gran Cardenal. Las laterales quedan subdivididas en dos entre calles y dos entrecuerpos, configurando de este modo dos nichos avenerados con estatuaria y sobre ello, decreciendo en anchura, un solo nicho y una gran voluta. Este esquema, que será retomado en el Altar de Santa Librada,

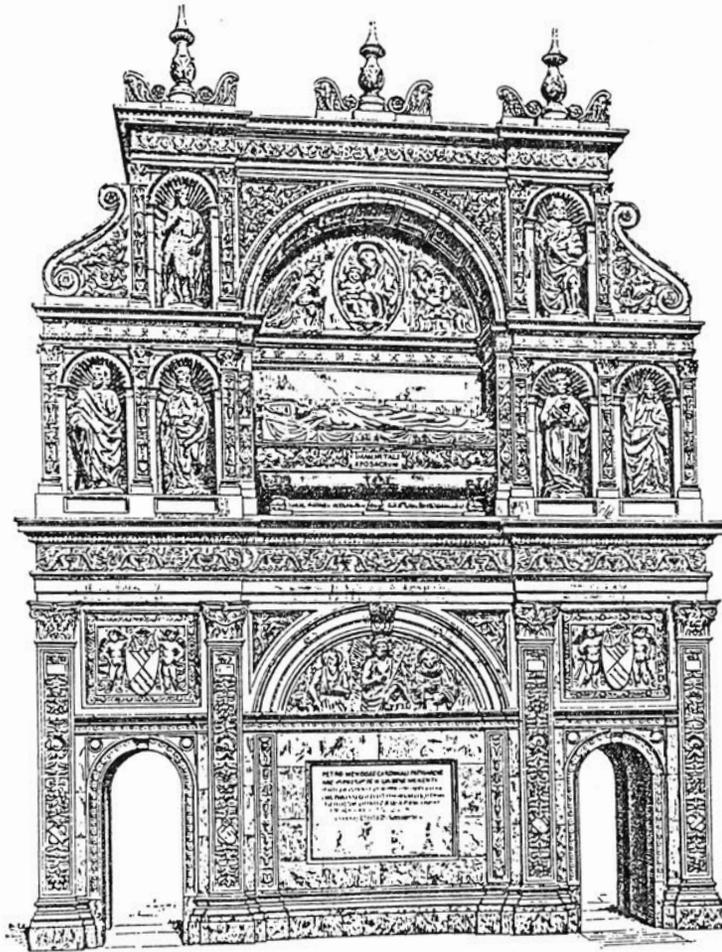


FIG. 1

Sepulcro del Cardenal Mendoza en Toledo (*Justi*).



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4

Pilastras del primer cuerpo del Sepulcro.—Grutescos de una puerta del palacio de La Calahorra.—Grutescos de pilastra de la puerta de mármol del palacio de La Calahorra (*M. Fernández*).

en Sigüenza, cuenta en el remate con tres elementos equidistantes formados cada uno por dos volutillas invertidas y un flamero.

Volviendo al cuerpo inferior interesa hablar en primer lugar de las *pilastras* (Fig. 2), que en número de cuatro separan las tres calles y alcanzan en su desarrollo todo el primer cuerpo. Muestran en el fuste grutescos sobredorados dispuestos en panel rehundido, enmarcados por molduras lisas, alguna de las cuales también es dorada.

Responden al esquema de trofeos suspendidos de una cinta. Iniciando la descripción en sentido descendente, el primer motivo es una cartela que no presenta inscripción en ninguna de las cuatro pilastras; sigue a ésta un racimo de frutos y hojas, debajo un yelmo que, en las pilastras de la izquierda, se sitúa orientado al vano central y en las de la derecha invierte su posición para quedar orientado asimismo al vano central. Será ésta la única variación existente en las pilastras. Sigue al trofeo otro ramo de frutos y hojas y a éste dos escudos, cruzados, de diferente forma y ornamentación. Concluye la composición un ramo de frutos. Alternando entre ramos y trofeos aparecen, como es habitual en estos esquemas, cintas ondulantes.

Precedentes hispanos a estos motivos bélicos los encontramos, muy semejantes, en dos puertas del patio del palacio de la Calahorra, en la provincia de Granada, situadas en la planta baja a la izquierda de la puerta de comunicación del palacio con dependencias del castillo, y la otra en la primera meseta de la escalera. En ambas el motivo se sitúa en las jambas, con la particularidad de que en la primera (Fig. 3) no se trata de una pilastra, sino de un panel sobre el que voltea sin mediar capitel una arquivolta labrada, en tanto que la segunda (Fig. 4) es una pilastra rematada por un capitel sobre el que descansa un entablamento. Queremos destacar que ésta es la única puerta del palacio recayente al patio que está hecha de mármol. La composición se basa en la alternancia de ramos y trofeos de guerra, con cintas intercaladas.

Retornando al sepulcro, los *capiteles* situados sobre las cuatro pilastras presentan dos modelos. El situado en los extremos (Fig. 5) muestra dos grandes hojas de acanto que nacen del collarino y cubren gran parte del vaso dejando en el centro un espacio que ocupará un tallo al que se anudan

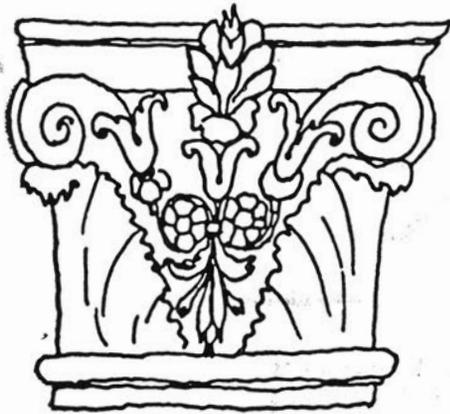


FIG. 5

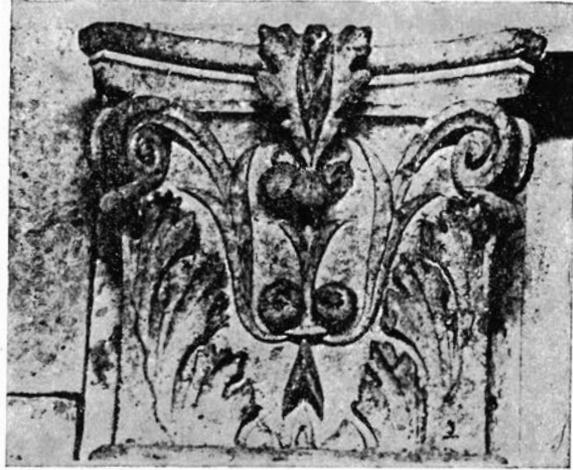


FIG. 6



FIG. 7

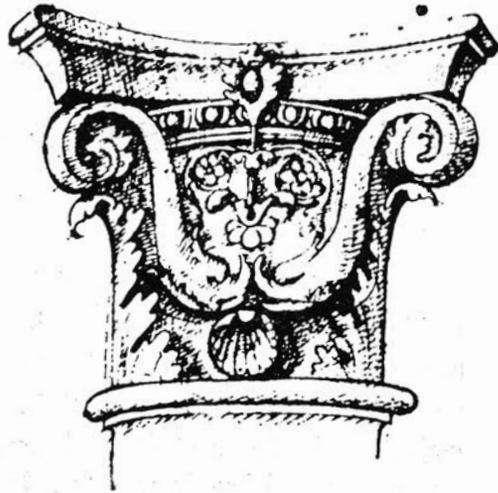


FIG. 8

Capitel extremo del primer cuerpo del Sepulcro (*M. Fernández*).—Capitel de la puerta de mármol del palacio de La Calahorra.—Capitel interno del primer cuerpo del Sepulcro (*M. Fernández*).—Codex Escorialensis, folio 24.5.

dos volutillas con roseta que tras convertirse en cogollos darán origen a volutas de arista. Ese mismo tallo se prolonga transformándose en flor en el centro del ábaco. Un modelo similar a éste será el del capitel de la puerta de mármol, antes mencionada, del palacio de La Calahorra (Fig. 6).



FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11

Los capiteles situados en el interior (Fig. 7) siguen un esquema parecido, en cuanto a las grandes hojas en los extremos, pero varía el motivo central al disponer un jarrón sobre el que descansan las bocas dos delfines cuyas colas se convertirán en volutas. Encontramos un capitel semejante (Fig. 8) en el dibujado en el folio 24.5 del Codex Escorialensis copiado de un libro de muestras de Michelozzi que cambia venera por jarroncillo y añade equino con ovas y dardos. Precedentes de capiteles con delfines los encontramos en Bolonia, en el palacio Bevilaqua, y también, aunque de fecha más tardía que los italianos, en el palacio de Antonio Mendoza en Guadalajara.

Siguiendo en el mismo cuerpo del sepulcro, esto es, el inferior, quedan aún interesantes elementos por describir. Uno de ellos es la *pilastrilla* (Figura 12) sobre la que voltea el arco central, cuya composición de grutescos está formada por superposición de jarroncillos estilizados con remate de flameró. Comentaremos éstos junto con los que se dispondrán en el cuerpo superior, dado que por su formato y temática guardan gran semejanza.

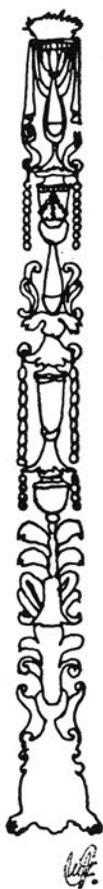
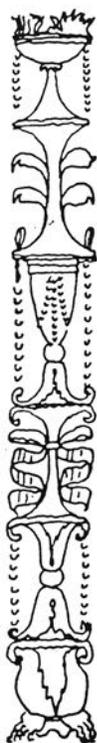


FIG. 12



67



68

FIG. 13

Enjuta primer cuerpo del Sepulcro.—Friso principal del Sepulcro.—Friso puerta de mármol del palacio de La Calahorra.—Pilastrilla del Sepulcro: primer cuerpo.—Pilastrillas del segundo cuerpo del Sepulcro (*M. Fernández*).

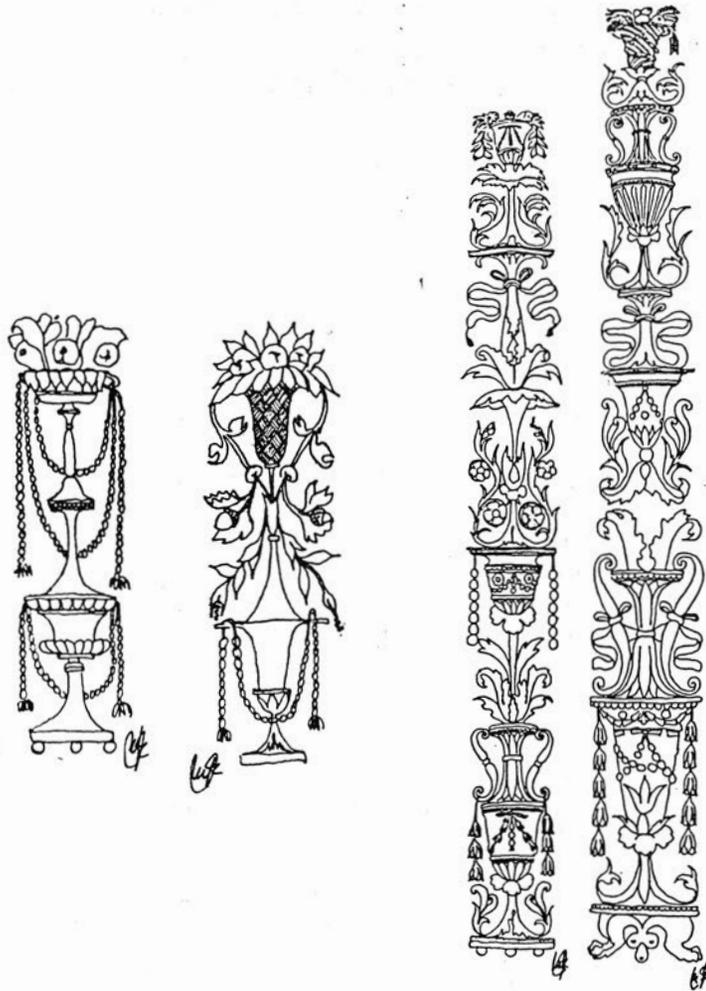


FIG. 14

Pilastras y pedestales del palacio de La Calahorra (*M. Fernández*).

Queda por último, en lo que se refiere a este cuerpo, aludir a las *enju-  
tas* (Fig. 9), que presentan una pareja de delfines enfrentados cuyas cabezas  
descansan en un jarrón gallonado. Será éste el motivo que, repetido, apare-  
cerá en el friso del entablamento que separa los dos cuerpos. Acusa éste en  
los extremos un avance, permaneciendo hundido en el centro sin que los  
diferentes planos así obtenidos modifiquen su temática.

El paralelismo ya detectado entre el sepulcro y el palacio de La Calahorra, y más concretamente entre los grutescos de este primer cuerpo y los que ofrece la puerta de mármol en la escalera del palacio granadino (Figura 11), vuelve aquí a ponerse de manifiesto al comprobar que el friso de aquí también lo forman parejas de delfines en alternancia con jarrones.

Del cuerpo superior destacaremos las *pilastrillas* (Fig. 13) con esquemáticos grutescos donde alternan jarrones y sartas de cuentas, o bien trofeos bélicos que resultan simplificaciones toscas de los mostrados en el cuerpo inferior. En cuanto al tema, encontramos precedentes en La Calahorra (Figura 14), trabajados con gran finura de labra, en pedestales del patio, y que sólo en cuanto al tema guardan relación, puesto que lo que el sepulcro presenta es sin duda de menor calidad.

Las *enjuatas* (Fig. 15) del gran nicho y el friso que remata el sepulcro se resuelven con motivos vegetales, delicados en el primer caso y toscos en el segundo. Con todo, interesa comparar formalmente ambas soluciones con las adoptadas en La Calahorra, en una enjuta de puerta situada en planta superior y conocida como puerta del Salón de Occidente (Fig. 16), a buen seguro labrada por artistas italianos. Respecto al friso (Fig. 17), conviene decir que le encontramos semejanza con la arquivolta labrada (Fig. 18) sobre la puerta antes mencionada, situada en la planta baja del palacio granadino, puerta que, en nuestra opinión, pudo ser labrada por españoles.

Finalizado el proceso de escudriñar los más recónditos lugares de la arquitectura, los elementos ornamentales y los capiteles de este monumento sepulcral. Inquiriendo a estos elementos, hasta ahora apenas considerados dignos de atención, extraemos conclusiones que sorprenden por su rotundidad. La semejanza evidente entre partes principales en el ornamento del se-



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18

Enjuta del segundo cuerpo del Sepulcro.—Enjuta puerta del palacio de La Calahorra.  
Friso del remate del Sepulcro.—Arquivolta puerta del palacio de La Calahorra  
(*M. Fernández*).

pulcro y, sobre todas, una puerta existente en el palacio de La Calahorra, precisamente la única de mármol, declara a voces una relación que no es posible ignorar.

En los documentos que refieren los pormenores de la obra del palacio granadino encontramos que cuando en 1509 su mecenas, Rodrigo de Vivar y Mendoza, marqués de Zenete, hijo del Gran Cardenal, decide impulsar las obras de su palacio y contrata para ello a artistas italianos, acude a España Michele Carlone, que ya en 1510 figura como director de las obras, y antes de ser designado como tal, a primeros de enero de 1510, encarga a Génova “un portale di quattro pilastri marmorei su quattro piedistalli pure di marmo”<sup>17</sup>, que se supone llegaría a España a mediados del mismo año 1510. Lámpez, gran conocedor de este palacio, comentó sorprendido: “Ninguna de las puertas que hay en La Calahorra corresponde a estos datos, y además, suponiéndola desaparecida, no se adivina dónde pudo estar colocada. La descripción indica una obra de importancia y lujo, la más suntuosa de todas las portadas del castillo”<sup>18</sup>.

Se funden así, en un complemento perfecto, aspectos vislumbrados tras analizar la arquitectura y merecedores de ser tomados como pruebas documentales, con datos de archivo, ininteligibles hasta el momento y que adquieren a partir de ahora un significado explícito. Así pues, podemos concluir afirmando que el sepulcro del Gran Cardenal Pedro González de Mendoza se terminó a instancias de su hijo Rodrigo de Vivar, marqués de Zenete, que al tiempo que construía su palacio en La Calahorra, encargando mármoles a Génova y Carrara, en 1510, incluyó en sus pedidos una importante partida de piezas de mármol destinadas al sepulcro toledano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Testamento del Gran Cardenal Mendoza. Transcripción realizada por ALVAREZ ANCH. Toledo, 1915, p. 5.
- <sup>2</sup> Testamento, p. 6.
- <sup>3</sup> Testamento, pp. 6 y 7.
- <sup>4</sup> Testamento, p. 9.
- <sup>5</sup> Testamento, p. 24.
- <sup>6</sup> Testamento, p. 27.
- <sup>7</sup> TORMO Y MONZÓ, ELÍAS, *El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV*. B. S. E. E., XXVI, 1917, p. 119.
- <sup>8</sup> *Idem*.
- <sup>9</sup> SALAZAR Y MENDOZA, PEDRO, *Crónica del Gran Cardenal de España Don Pedro González de Mendoza*. Toledo, 1625, p. 369.
- <sup>10</sup> SALAZAR Y MENDOZA, PEDRO, *op. cit.*, p. 371.
- <sup>11</sup> SALAZAR Y MENDOZA, PEDRO, *op. cit.*, p. 372.
- <sup>12</sup> SALAZAR Y MENDOZA, PEDRO, *op. cit.*, p. 373.
- <sup>13</sup> LALAING, ANTOINE DE, *Relation du premier voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*. Publié par GACHARD. Bruxelles, 1876, p. 182.
- <sup>14</sup> LAMBERT, *Toledo*. París, 1925, p. 97.
- <sup>15</sup> GÓMEZ MORENO, MANUEL, *Las águilas del Renacimiento español*. C. S. I. C. Madrid, 1941, p. 14.

<sup>16</sup> JUSTI, CARL, *Don Pedro de Mendoza, Gran Cardenal de España*, «La España Moderna», 1913, pp. 118-119.

<sup>17</sup> HANNO-WALTER KRUF, *Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra*. «Antichità viva», 1969, p. 42. Referencia tomada de ALIZERI, FEDERICO, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, vol V, Génova, 1877, pp. 75 y ss.

<sup>18</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE, *El Castillo de La Calahorra*. B. S. E. E., 1914, pp. 22-23.

(Este artículo está extraído de un capítulo de mi tesis doctoral «Los grutescos en la arquitectura española del proto-renacimiento».)



ANDRES SEGOVIA  
SINTESIS BIOGRAFICA. HONORES Y DISTINCIONES  
POR  
ALBERTO LOPEZ POVEDA



## SINTESIS BIOGRAFICA

**A**NDRÉS Segovia nace en Linares, el día 21 de febrero de 1893. Junto a su casa natal había un establecimiento de guitarras, y aludiendo a esta circunstancia, el Maestro nos dice: "Había cerca de mi casa una guitarrería y los melódicos efluvios de la guitarra acariciaron mi cuna. Y ¿quién sabe...?"

Fue bautizado en Jaén, pasando los primeros años de su niñez en Villacarrillo, donde cursó estudios de primera enseñanza. En 1904 se traslada su familia a Granada, y en esta ciudad realiza sus estudios de bachillerato. La guitarra le cautiva y en la bella capital granadina se aviva intensamente su vocación musical. A la edad de nueve años Andrés Segovia comienza su unión con la guitarra, y al no encontrar profesores de este instrumento, inicia su autoenseñanza. A pesar de sus pocos años, descubre las posibilidades del instrumento, manifestando su agudeza en cuanto al fenómeno expresivo de la música. Aplicando sus conocimientos musicales, adquiridos previamente al estudio de la guitarra, desarrolló su propia técnica.

En el año 1910 dio su primer recital en Granada, teniendo como escenario el Salón del Centro Artístico, siendo dicho concierto el punto de partida de su carrera. La mayor dificultad que encontró al comienzo de sus actuaciones fue el repertorio tan exiguo que tenía la guitarra; pero ello no impidió poner en juego una voluntad insobornable con miras a incrementarlo en el futuro.

Durante los años 1911 y 1912 ofrece varios recitales en Córdoba, Sevi-

lla (donde prolonga su estancia), Cádiz, Huelva y Granada. En 1913 hizo su presentación en Madrid, actuando en el Ateneo; después en Valencia y Barcelona. En la Ciudad Condal son varios sus conciertos, logrando señalados éxitos no esperados por sus audiencias. En los años siguientes realiza largas "tournées" por España, llevando su guitarra a muy diversas capitales de provincias y ciudades importantes. En 1919, por primera vez, se desplaza al extranjero. Embarca en Cádiz con rumbo a Uruguay. Después de su actuación en Montevideo viaja a Buenos Aires, en cuya capital tienen lugar varios conciertos que causan la admiración del público. Regresa a España y en 1920 vuelve a dichos países americanos. Sus conciertos son muy diversos, ya que no sólo visita las capitales, sino también las poblaciones más destacadas. En 1923 se desplaza a Cuba y México, donde se repiten los éxitos que cada vez son más clamorosos.

Su afán de ampliar el repertorio logra que los compositores amigos comiencen a escribir para su instrumento, y en 1924 triunfa en París, en un concierto memorable que tuvo lugar en la Sala del Conservatorio. Tanto el público como los críticos quedaron fascinados con su arte. Este éxito irradia a toda Europa, iniciándose sus primeros conciertos en Suiza, Alemania, Austria, Países Escandinavos, Inglaterra, Italia..., conciertos que se repiten año tras año.

Los debuts de París y Berlín hicieron a Andrés Segovia una figura internacional, si bien su reputación, tiempo después, fue más sólida ante la comunidad musical de profesionales, cuyos miembros apreciaron con mayor plenitud el milagro que él había forjado con un difícil instrumento. En 1926 inicia sus actuaciones en Moscú. En 1928 ofrece su primer concierto en la ciudad de Nueva York, actuando en el Town Hall, donde logra uno de sus más resonantes éxitos. Su triunfo en la ciudad neoyorquina es la confirmación de su valía ya acreditada. En su gira internacional de este año actúa por primera vez en Japón.

Durante estos últimos años Segovia ha ampliado su repertorio no sólo por las nuevas obras que le aportan los compositores, sino también gracias a su labor investigadora, que le lleva a descubrir, estudiar y adaptar obras de los más renombrados vihuelistas, valiosísimas composiciones de Juan

S. Bach, escritas para laúd, logrando con éxito la incorporación a sus programas de conciertos de nuevas partituras. El Maestro, durante estos años, adquiere tal preparación y perfecciona su propia técnica de tal forma que, con su ampliado repertorio, va a demostrar poco después al mundo su habilidad única de recrear y proyectar la riqueza musical de varios siglos, desde los primeros vihuelistas hasta los compositores contemporáneos.

A partir de sus actuaciones en diversas ciudades norteamericanas en este año 1928, su guitarra es conocida por continuadas y densas "tournée" que realiza por la mayoría de los países del mundo, llegando también la música de sus discos a todos los lugares.

En 1961 actúa en Australia, y a partir de esta fecha limita sus conciertos a Europa y América del Norte, si bien en determinados años los reanuda en Japón y América del Sur. En 1983 inicia su acostumbrada "tournée" por Estados Unidos y Canadá, teniendo programada su actividad en forma similar a la del año anterior. Hemos de señalar su concierto en Cádiz (23 de abril) y el que ofrece hoy (28 de mayo) en su ciudad natal. Andrés Segovia, adornado de altas cualidades humanas, brilla en él la generosidad, siendo de carácter benéfico todos los conciertos que ofrece en España, desde hace muchos años.

La vida de Andrés Segovia descubre la realización de cuatro tareas trascendentales para el porvenir y prestigio de la guitarra y el suyo propio. Ellas constituyen su obra ingente que la condensamos en los siguientes apartados:

a) Rescatar la guitarra del nivel folklórico en que yacía, no porque éste fuese repudiable, sino porque la naturaleza de su vocación musical rechazaba esa clase de servidumbre para tan bello instrumento, propósito que se hace más intenso y vehemente a medida que avanza la edad del artista. Como hemos indicado, la guitarra en la época en que Segovia comienza su carrera sólo disponía de un menguado repertorio confiado a composiciones de guitarristas. Hace un llamamiento a compositores amigos, con el fin de dotarla de nuevas obras. El primero que acudió a su solicitud fue Federico Moreno Torroba, a continuación Falla y Turina, más tarde Castelnuovo-

Tedesco, Manuel Ponce, Villalobos, Tansman, Albert Roussel, Cyryt Scott, Joaquín Rodrigo, André Jolivet, Duarte y muchos más. El ha hecho de la guitarra un medio de plenitud para realizar la versión de todos los estilos instrumentales antiguos y modernos que la historia de la música registra.

b) También, ayudado por musicólogos profesionales, se entregó con tesón a la transcripción de obras escritas para vihuela y laúd. Esta difícil labor de adaptación, lograda con los mayores aciertos, ha contribuido a que hoy la guitarra cuente con un repertorio de más de trescientas nuevas obras.

c) Ha viajado intensamente y continúa haciéndolo, llevando su arte a casi todos los países, para mostrar a los públicos amantes de la música la belleza y la poesía de la guitarra, con verdaderos éxitos para su instrumento y para él, siendo su vida artística una línea ascendente sin retrocesos ni caídas. Sus conciertos comenzaron en España en 1910, y a partir del año 1919 los teatros y salas de música esparcidos por todos los continentes se han llenado de oyentes, sin distinción de edades, creciendo cada día más el interés por la guitarra "clásica". La rica y vibrante sonoridad que produce Segovia, el mágico poder atrayente del instrumento cuando lo tocan sus manos y la intimidad de su expresión ha inducido a muchos no sólo al placer de escuchar, sino también a querer aprender a tocar, lo que ha motivado una mayor atracción general hacia la guitarra. Asimismo ha grabado más de doscientos discos que han llevado su música a los lugares más distintos y distantes.

d) Ha influido en las autoridades de los mejores Conservatorios y Academias de Música del mundo, a fin de que se inaugurase en ellos la enseñanza de la guitarra al mismo nivel que el piano, violín, cello, etc. El mismo ha aceptado inculcar a los estudiantes las enseñanzas de su larga y honda experiencia musical. En vista de lo cual procedió a dar clases magistrales en los siguientes lugares: Universidad del Sur de California en Los Angeles, Universidad de California en Berkeley, Escuela de Arte de California del Norte, Academia Musical Chigiana en Siena, "Música en Compostela"



EXCMO. SR. D. ANDRÉS SEGOVIA.



en Santiago de Compostela, Conservatorio de Ginebra en Suiza, Fundación Manuel de Falla en Granada, y ha sido invitado, por excepción en el mes de abril de 1982, a explicar sus clases en el "Metropolitan Museum of Arts" en Nueva York. Sus esfuerzos han dado frutos abundantes, ya que muchos discípulos suyos son: unos, artistas militantes, que difunden por el mundo las altas calidades de la guitarra, y otros que realizan la pedagogía del instrumento. Esta labor garantiza un esplendoroso futuro de la guitarra, que ha sido uno de sus mayores anhelos.

## HONORES Y DISTINCIONES

### TITULOS NOBILIARIOS

*Marqués de Salobreña.* Título concedido por S. M. el Rey Don Juan Carlos I de España. Junio 1981.

### GRANDES CRUCES Y OTRAS CONDECORACIONES

*Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.* España. 1953.

*Gran Cruz de Isabel la Católica.* España. 18 julio 1958.

*Gran Cruz de Beneficencia con distintivo blanco.* España. 10 julio 1970.

*Caballero de la Gran Cruz de la Orden del Mérito de la República Italiana.* Italia. 18 febrero 1980.

*Comendador de la Orden de las Artes y Letras de la República Francesa.* Francia. 21 octubre 1983.

*Orden del Sol Naciente.* Japón. 3 noviembre 1985.

### MEDALLAS

*Medalla de Cincinnati.* Ohio. Sociedad de Guitarra Clásica. Estados Unidos de América. 1956.

*Medalla de Oro de la Provincia de Jaén.* España. 10 diciembre 1958.

*Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.* España. 1957.

*Medalla de Oro de la ciudad de Granada.* España. 30 junio 1958.

*Medalla de Hermano Mayor de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago.* Patrón de España. España. 3 septiembre 1960.

*Medalla de Plata al Mérito en el Trabajo.* España. 30 abril 1962.  
*Medalla conmemorativa del 50 aniversario de Radio España.* España. 27 febrero 1965.  
*Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo.* España. 15 junio 1967.  
*Medalla de Oro de la ciudad de Génova.* Italia. 12 febrero 1968.  
*Medalla de Oro de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada.* España. 12 mayo 1970.  
*Medalla de Oro de Bellas Artes.* España. 6 julio 1971.  
*Medalla de Oro de la ciudad de Florencia.* Italia. 2 diciembre 1971.  
*Medalla de Oro de la ciudad de Linares.* España. 21 febrero 1973.  
*Medalla de Oro del Museo Villalobos.* Brasil. 21 noviembre 1973.  
*Primera Medalla de Oro del The Spanish Institute New York.* Estados Unidos de América. 21 octubre 1978.  
*Medalla de Oro de la ciudad de Madrid.* España. 30 octubre 1978.  
*Medalla de Oro Jorge Federico Handel.* New York. Estados Unidos de América. 16 marzo 1979.  
*Medalla de Oro de la Provincia de Granada.* España. 27 noviembre 1980.  
*Medalla de Oro de The Royal Philharmonic Society de Londres.* Reino Unido. 2 octubre 1985.  
*Medalla Urbanización Los Berengueles. La Herradura. Granada.* España.

#### LLAVES DE ORO DE CIUDADES

*Llave de Oro de la ciudad de Cincinnati.* Estados Unidos de América. Abril 1956.  
*Llave de Oro de la ciudad de Santa Bárbara.* Estados Unidos de América.  
*Llave de Oro de la ciudad de Cleveland, Ohio.* Estados Unidos de América. 11 enero 1972.  
*Llave de Oro de la ciudad de Los Angeles.* Estados Unidos de América. 19 febrero 1983.

#### LEONES

*Leone de Oro de la ciudad de Venecia.* Italia. 2 septiembre 1980.  
*León de las Artes.* Nueva York. Estados Unidos de América. Marzo 1986.

## PREMIOS

- Premios The National Academy of Recording New York*: Premio 1961, Premio 1962, Premio 1963 y Premio 1964. Estados Unidos de América.
- Premio Musical Leonnie Sonnings 1974. Copenhague*. Dinamarca. 30 mayo 1974.
- Premio BIB-RAMBLA. Casa de Granada en Madrid, 1974*. España. 1 febrero 1975.
- Premio Ambassadors Award 1976. San Remo*. Italia.
- Premio Nacional de Música 1980*. España.
- Premio «Una vita nella Música» 1980. Venecia*. Italia. 2 septiembre 1980.
- Premio Albert Schweitzer Music Award 1981. New York*. Estados Unidos de América.
- Premio Ernest von Siemens. München*. República Federal Alemana. Mayo 1985.
- Primer Premio Internacional LOEWE 1983. New York*. Estados Unidos de América.
- Premio Grammy de Música 1986. Los Angeles*. Estados Unidos de América.

## NOMBRAMIENTOS

### HIJO ILUSTRE-ADOPTIVO-PREDILECTO Y CIUDADANO HONORARIO

- Hijo Ilustre de Jaén*. España. 30 julio 1952.
- Hijo Adoptivo de Granada*. España. 30 junio 1958.
- Hijo Predilecto de Linares*. España. 1 junio 1959.
- Ciudadano Honorario de Nueva Orleans*. Estados Unidos de América. 25 marzo 1976.
- Hijo Adoptivo de La Herradura*.
- Hijo Adoptivo de Almuñécar (Granada)*. España. 6 junio 1983.
- Hijo Predilecto de Andalucía*. España. 12 diciembre 1983.

### DOCTOR «HONORIS CAUSA»

- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Santiago de Compostela*. España. 2 septiembre 1963.
- Doctor «Honoris Causa» de la School of the Arts de North Carolina*. Estados Unidos de América. 3 febrero 1965.

- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Florida.* Estados Unidos de América. 26 febrero 1969.
- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad Autónoma de Madrid.* España. 20 mayo 1974.
- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Oxford.* Reino Unido. 25 septiembre 1974.
- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Loyola.* Estados Unidos de América. 16 marzo 1976.
- Doctor «Honoris Causa» del International College de Los Angeles.* Estados Unidos de América. 6 enero 1978.
- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Granada.* España. 21 junio 1981.
- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Cádiz.* España. 3 diciembre 1982.
- Doctor «Honoris Causa» de la Universidad de Los Angeles.* Estados Unidos de América. 1984.

#### ACADEMIAS

- Académico Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, España. 2 febrero 1953.
- Académico Correspondiente de la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.* Sevilla, España. 14 octubre 1958.
- Académico de Honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, España. 11 mayo 1959.
- Académico Honorario de la Academia Nazionale di Santa Cecilia.* Roma, Italia. 3 febrero 1963.
- Académico de la Real Academia Musipaliska de Stockholm.* Suecia. 21 mayo 1964.
- Miembro de la Academi du Monde Latin.* París, Francia. 2 abril 1968.
- Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. de las Angustias.* Granada, España. 19 diciembre 1969.
- Académico de Honor de la Academia Filarmónica de Bologne.* Italia. 10 octubre 1973.
- Académico Numerario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, España. 9 mayo 1977.
- Miembro de Honor de la Academia de Música de Graz.* Austria. 4 mayo 1985.

#### COLEGIOS

*Fellow (Profesor Honorario) del Royal College of Music, Londres, Reino Unido, 1972.*

*Miembro Honorario del Tribunal de Directores del International College de Los Angeles, Estados Unidos de América, 14 marzo 1977.*

#### CONSERVATORIOS

*Catedrático de Honor del Conservatorio de Música de Orense, España, 27 diciembre 1958.*

#### INSTITUCIONES

*Vocal del Consejo Directivo de «Música en Compostela», Santiago de Compostela, España.*

*Presidente de Honor-Cofundador del Consejo Directivo de «Música en Compostela», Santiago de Compostela, España.*

*Consejero de Honor del Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, España.*

*Presidente de Honor de la Sección de Música del Centro de Estudios Linarenses, Linares, España.*

*Patrono de Honor de la Casa Museo Manuel de Falla, Granada, España, 17 febrero 1978.*

*Coronel Honorario del Ejército de los Estados Unidos, Estados Unidos de América.*

#### ASOCIACIONES

*Socio Protector del Montepío de Profesores de Orquesta y Música, Madrid, España, 20 febrero 1955.*

*Socio de Honor y Méritos de la Sociedad Guitarrística Madrileña, Madrid, España, 20 enero 1958.*

*Miembro Honorario del Swissair Traver Club, Zurich, Suiza, 19 junio 1958.*

*Socio de Honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid, España, 25 noviembre 1957.*

- Hermano Mayor Honorario de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago. Santiago de Compostela, España. 30 septiembre 1960.*
- Puntamonesco de Honor de la Colonia Berengueliana Punta de la Mona. La Herradura, Granada, España. 18 agosto 1969.*
- Socio de Honor de la Sociedad Artística Musical de Socorros Mutuos. Madrid, España. 14 abril 1970.*
- Padre de Cabeza de Familia Ilustre de la Asociación de Cabezas de Familia de Linares. España. 29 marzo 1971.*
- Socio de Honor del Hogar del Pensionista de Linares. España. 11 diciembre 1971.*
- Socio de Honor de la Sociedad Filarmónica de Segovia, España. 29 marzo 1973.*
- Miembro Correspondiente de The Hispanic Society of America. Estados Unidos de América. 7 diciembre 1973.*
- Hermano Mayor Honorario de la Cofradía del Santo Entierro. Linares, España. 20 abril 1974.*
- Miembro de Honor de la International Bach Society INC. Estados Unidos de América. 6 noviembre 1966.*
- Socio de Honor de Linares Club de Fútbol España. 20 julio 1976.*
- Socio de Honor de la Casa de España en San Diego, California. Estados Unidos de América. 18 febrero 1978.*
- Socio de Honor de la Casa de España en Los Angeles, Estados Unidos de América. 1981.*
- Socio de Honor con insignia de Oro del Club 79. Linares. España. 11 diciembre 1981.*
- Miembro Honorario de la Asociación de Licenciados y Doctores españoles en los Estados Unidos. New York. Estados Unidos de América. 30 noviembre 1983.*
- Hermano Mayor Honorario de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Mayor Dolor. Linares. España. 8 junio 1984.*
- Miembro de Honor de la Hermandad de Donantes de Sangre. Linares. España. 26 junio 1984.*
- Miembro Honorario-Fundador de Symphonicum Europae STE CLE. Montecarlo.*
- Socio Honorario de la Asociación Española Medio-Oeste. Chicago. Estados Unidos de América.*

#### ENTIDADES

*Alcaide de Honor del Hotel Alhambra-Palace. Granada.* España. 23 junio 1981.

#### AYUNTAMIENTOS

*Huésped distinguido de la ciudad de Alicante.* España. 11 diciembre 1972.

*Huésped de Honor de la ciudad de Granada.* España. 9 febrero 1978.

*Alcalde de Honor de la ciudad de La Villita (San Antonio de Tejas).* Estados Unidos de América. 3 marzo 1981.

*Miembro de Honor de la Corporación Municipal de Ibro (Jaén).* España. 3 enero 1983.

*Ciudadano Honorario de Nueva York.* Estados Unidos de América. 1984.

*Huésped de Honor del Arte. Dirección Municipal de Cultura. Córdoba.* República Argentina. 1962.

#### GALARDONES Y TROFEOS

*Disco de Oro de América del Norte de la DCCA.* Estados Unidos de América. Febrero 1968.

*Olivo de Oro 1970 del Grupo Poético «El Olivo», de Jaén.* España. 1970.

*«F» de Famoso 1974.* Madrid. España. 1974.

*Garbanzo de Oro.* Madrid. España.

*Sol de Oro de la Publicación de Mallorca «Iberian Daily Sun».* España. Abril 1973.

*Granada de Oro. Centro Artístico de Granada.* España.

*Trofeo Internacional de Turismo y Hostelería 1976.* Editorial Ofice. Madrid. España. 24 abril 1976.

*Galardón del Senado de Puerto Rico.* Puerto Rico. 13 marzo 1979.

*Galardón de la Sociedad General de Autores 1981.* Madrid. España. 26 marzo 1982.

*Galardón de la Asociación Americana de Profesores de Instrumentos de Cuerda.* Los Angeles. Estados Unidos de América. 15 febrero 1982.

*Galardón de la Universidad de Cincinnati, Colegio-Conservatorio de Música.* Estados Unidos de América.

*Manzana de Cristal, símbolo de la ciudad de New York.* Estados Unidos de América. Abril 1983.

*«Minuto de Oro 1984».* Radio Minuto. Barcelona. España. 2 mayo 1984.

## DIPLOMAS

*Diploma por su actividad musical de la Federación Americana de Profesores de Música. Los Angeles. Estados Unidos de América. 1982.*

*Diploma por méritos del Conservatorio de Música de Cincinnati. Estados Unidos de América. 30 marzo 1982.*

*Diploma de colaboración del Centro Filatélico y Numismático de Linares. España. 19 mayo 1985.*

## TITULOS, TESTIMONIOS Y CERTIFICADOS DE RECONOCIMIENTO, AGRADECIMIENTO Y DE APRECIACION

*Testimonio de agradecimiento del Alcalde de Nueva York por haber adoptado la ciudad para vivir en ella. Estados Unidos de América. 10 marzo 1959.*

*Título de reconocimiento por su contribución al Festival Casals. San Juan de Puerto Rico. 1968.*

*Certificado de apreciación de The Guitar Foundation of America. Estados Unidos de América. Marzo 1976.*

*Certificado de reconocimiento de American Organización de Opera y Música Clásica. Estados Unidos de América. 30 mayo 1979.*

*Certificado de reconocimiento del Alcalde de Los Angeles. Estados Unidos de América. 15 febrero 1982.*

*Certificado de reconocimiento del Alcalde de Nueva York. Estados Unidos de América. 1982.*

## PLACAS GRABADAS

*Placa-homenaje (grabado de su busto) de Society of the Classic Guitar de New York como homenaje al conmemorarse el 50 aniversario de su aparición en Salas de Conciertos. Estados Unidos de América. 25 abril 1959.*

*Placa de plata del Ayuntamiento de Linares (grabado de la casa donde nació) ofrecida a su esposa. España. 26 abril 1969.*

*Placa de plata del Teatro de la Fenice (grabado de la fachada del teatro, siglo XVIII). Venecia. Italia. 2 septiembre 1980.*

*Placa de plata del Real Conservatorio de Música «Victoria Eugenia». Granada. España. Julio 1981.*

## PROCLAMAS «ANDRES SEGOVIA DAY»

*Proclamación «Día de Andrés Segovia» 29 enero 1975.* Dictado por el Mayor Op. Metropolitan Dade County. Miami. Florida. Estados Unidos de América.

*Proclamación «Día de Andrés Segovia» 19 enero 1979.* Dictado por el Mayor de la ciudad de Santa Bárbara. California. Estados Unidos de América.

*Proclamación «Día de Andrés Segovia» 15 marzo 1979.* Dictado por el Mayor de la ciudad de Nueva York. Estados Unidos de América.

*Proclamación «Día de Andrés Segovia» 25 febrero 1983.* Dictado por el Mayor de la ciudad de Houston. Estados Unidos de América.

*Proclamación «Día de Andrés Segovia» 17 marzo 1985.* Dictado por el Mayor de la ciudad de Chicago. Estados Unidos de América.

## PASEOS Y CALLES DE CIUDADES Y PUEBLOS, INSTITUCIONES, ASOCIACIONES, PUBLICACIONES Y BECAS QUE LLEVAN SU NOMBRE

### PASEOS

*Paseo Marítimo Andrés Segovia.* La Herradura (Granada). España.

### CALLES

*Calle Andrés Segovia.* Jaén. España.

*Calle Andrés Segovia.* Linares (Jaén). España.

*Calle Andrés Segovia.* Villacarrillo (Jaén). España.

*Calle Andrés Segovia.* Ubeda (Jaén). España.

*Calle Andrés Segovia.* Ibros (Jaén). España.

*Calle Andrés Segovia.* Baeza (Jaén). España.

*Calle Andrés Segovia.* Granada, España.

*Calle Andrés Segovia.* Motril (Granada). España.

*Calle Andrés Segovia.* Salobreña (Granada). España.

*Calle Andrés Segovia.* Badalona (Barcelona). España.

*Calle Andrés Segovia.* Paradas (Sevilla). España.

#### INSTITUCIONES

*Instituto Nacional Bachillerato Mixto «Andrés Segovia»*. Villacarrillo (Jaén).  
España.  
*Conservatorio de Música «Andrés Segovia»*. Jaén. España.

#### ASOCIACIONES

*Sociedad Filarmónica «Andrés Segovia»*. Jaén. España.  
*Sociedad Filarmónica «Andrés Segovia»*. Linares (Jaén). España.  
*Segovia-Hall. Salón de Guitarra Clásica. Tokio*. Japón.

#### PUBLICACIONES

*Segovia Society Bulletin. Washington*. Estados Unidos de América.

#### BECAS

*Beca «Andrés Segovia»*. *Universidad de Nueva York*. Creada por la Casa  
Loewe. Estados Unidos de América.

#### PLACAS MURALES

*Placa en la casa natal conmemorativa de la efemérides de su nacimiento. Calle  
Corredera de San Marcos*. Linares (Jaén).  
*Placa en la casa donde vivió en los años de su niñez. Calle Andrés Segovia. Vi-  
llacarrillo* (Jaén).  
*Placa en el lugar donde estuvo ubicada la Iglesia de San Pedro, en la que fue  
bautizado. Calle Arroyo de San Pedro*. Jaén.

#### RELOJ

*Reloj del Ayuntamiento de Linares, adornado con sus iniciales y la silueta de  
la guitarra, que al marcar las horas ofrece la música de un trozo de su obra  
«Estudio sin luz»*. Plaza del Ayuntamiento. Linares (Jaén).

## MUSEOS

*Museo de Cera de Madrid.* Se encuentra expuesta su figura en cera. Madrid.

*Museo de Cera de Barcelona.* Se encuentra expuesta su figura en cera. Barcelona.

## DISTINCIONES DIVERSAS

*Mayflower Hotel. Washington.* Placa con su nombre en la habitación 638. Estados Unidos de América.

*Beverly Wilshire Hotel. Los Angeles. California.* Placa con su nombre en habitación reservada. Estados Unidos de América.

*Hotel Alhambra Palace. Granada.* Suite Andrés Segovia núms. 301-334-335.

*Bandera de España ofrecida en Estados Unidos de América.*

*Reproducción de la Bandera Naval que fue utilizada en la revolución americana, ofrecida en Estados Unidos de América.*

## HOMENAJES

Ante el elevado número de Homenajes que le han sido ofrecidos durante su larga y preciada vida artística, hemos procedido a su omisión para no hacer más extensa esta relación.

## MONUMENTO

Su ciudad natal, Linares, le ha erigido un Monumento por suscripción popular y con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento. La figura del Monumento es de bronce y mide 2,5 metros de altura, obra del escultor Julio López Hernández. El Monumento ha sido instalado en la Glorieta de América de la ciudad, siendo inaugurado el día 25 de mayo de 1985.

*Lo que figura en esta relación ha sido obtenido de la documentación existente en el Archivo del Excmo. Sr. D. Andrés Segovia Torres.*

**EL MONASTERIO DE LA ESTRELLA Y NAVARRETE EL MUDO**

**POR**

**INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI**



## A) EL MONASTERIO: CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA MAYOR

### 1. *Fundación del monasterio.*

EL convento jerónimo de Ntra. Sra. de la Estrella (dentro del término de San Asensio, provincia de la Rioja) inició su vida a principios del siglo XV bajo la protección del arcediano de Calahorra D. Diego Fernández de Entrena.

Se asegura que sobre una encina pegante a una fuente milagrosa se apareció la Virgen, cuyo antiguo nombre de Ntra. Sra. de la Encina se trocaría en el de Ntra. Sra. de la Estrella. En 1060 el rey navarro daba la ermita al obispo de Alava, de quien pasó a los prelados de Calahorra. Uno de éstos, D. Juan de Guzmán, fundador también del burgalés monasterio de S. Miguel de la Morcuera (Miranda de Ebro), daría hacia 1403 la ermita a estos últimos monjes, quienes la tomaron en principio como lugar de esparcimiento, explotando sus feraces propiedades, así como un numeroso rebaño de ganado, por cuyos derechos de pastos tendrían problemas con los pueblos del contorno. Habiéndoles gustado sobremanera a los monjes de la Morcuera la situación más sana y menos fría de la Estrella, se trasladaron allí definitivamente. El 14 de marzo de 1419 por bula de Martín V se erigía en

monasterio de jerónimos. Esta es, pues, la auténtica fecha de su fundación. Al mismo tiempo el monasterio de S. Miguel pasaba a ser simple granja. Entonces llevaba la Estrella por nombre el de Sta. María de la Granja <sup>1</sup>.

En el traslado no hubo completo acuerdo, por lo que algunos religiosos se volvieron a S. Miguel en 1426 restaurando el antiguo monasterio, hecho que confirmó el Papa. En ello tuvo buena parte la intervención del concejo de Miranda, quien varios años antes había escrito al Pontífice que el traslado se había realizado “non diciendo toda la verdad... que el monesterio de Sant Miguel era en logar mas conuenible a la contemplacion e solitario, e que el monesterio de Sta. M.<sup>a</sup> de la Estrella non por ser mas sano mas por ser de mayor solaz fue eregido en monesterio”, por lo que suplicaba volviera a restaurarse S. Miguel y que la Estrella le reintegrase en sus bienes <sup>2</sup>.

Se entabló la consiguiente disputa entre ambos cenobios hermanos sobre la antigüedad, preferencia de asientos y propiedades, lo que daría lugar a varias sentencias arbitrarias, compensaciones y trueques. En 1486 firmaban ambas comunidades una carta de hermandad <sup>3</sup>.

Las donaciones al nuevo monasterio aparecen ya desde su fundación. Las primeras son los donadíos del patrono. A base de bienes trocados con S. Millán de la Cogolla se tapió pronto el terreno del contorno convirtiéndolo así en huerta conventual. A fines del siglo XVI (por los años en que se pretende levantar la capilla mayor) las cuentas nos detallan sus ingresos de trigo, cebada, unos 1.700 cántaras de vino... más unos 400 carneros, 100 ovejas y ciertas cantidades de dinero procedentes de la venta de lana, vino, cereales y la renta de diversas propiedades, entre ellas huertas y molinos <sup>4</sup>.

En 1444 Juan II ponía bajo su protección al monasterio haciéndolo también posteriormente los RR. C. y Carlos I ante los atropellos cometidos por los condes de Nieva y vecinos de S. Asensio.

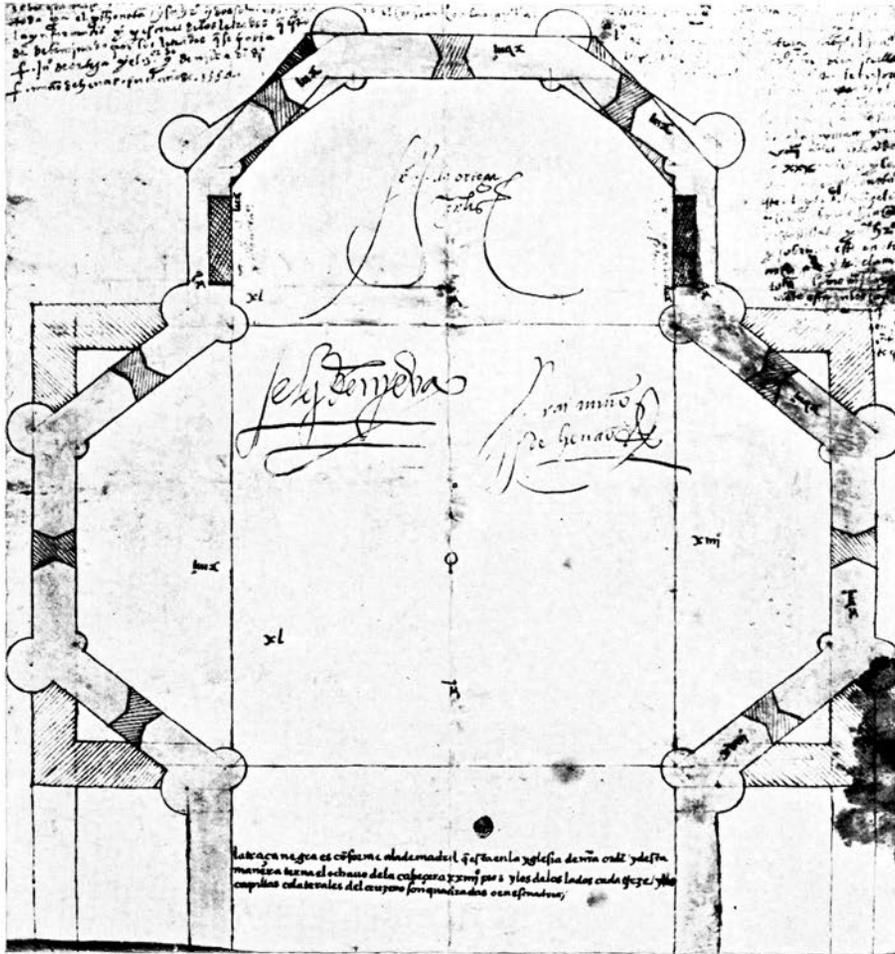
## 2. *El antiguo edificio.*

Hacia 1422 el arcediano D. Diego Fernández de Entrena (fundador también de S. Agustín de Haro) convertía la ermita de la Estrella en un complejo de construcciones. La fábrica de la iglesia comenzó en 1423 y se aca-



NAVARRETE EL MUDO.

LÁM. I.—Grabado. Supuesto autorretrato de Navarrete.  
(Museo Municipal de Madrid.)



LÁM. II.—Plano del «Ochavo» de la Estrella (año 1564).  
 (A. H. N. - Madrid.)

bó en 1430. Cuando el arcediano bienhechor muera tres años después será depositado en lugar preferente del presbiterio. En su testamento dejaba diversas alhajas, así como numerosas propiedades a los monjes.

Se asegura que la iglesia fue de grandes dimensiones, de severas líneas, de una sola nave de estilo gótico, cuyo crucero estaba cubierto de cúpula. Al menos en el siglo xv el altar mayor estaba presidido por la imagen de Nuestra Señora de la Estrella. El retablo posterior fue tallado a fines del siglo xvi. Entre sus capillas aparece mencionada a veces la de Nuestra Señora de Belén. Destacó dentro del monasterio por su belleza y monumentalidad el claustro de más de cien pies en cada lienzo, con tres órdenes de arcos en alto, según nos cuenta el P. Sigüenza.

Tras la supresión francesa los monjes volvieron en 1813. Con la desamortización el monasterio siguió un rápido deterioro. En 1848 se pedía a Hacienda que no se vendiera el edificio “por contener pinturas al fresco y otros objetos de mérito dignos de conservarse”, aunque en medios oficiales se pensaba, por el contrario, que dichas pinturas carecían de interés.

Los sucesivos años no fueron más que un rápido proceso de deterioro, como lo constataba el comunicante de Madoz: “La Estrella, partido judicial de Haro y término de S. Asensio. A 1/2 cuarto de hora de dicho pueblo en dirección norte a la derecha de la carretera Pancorbo-Logroño. Este edificio antiguo, pero sólido y de mucha capacidad, tiene todas las comodidades apetecibles, reuniendo, además de buenos patios, un hermoso y espacioso local para recoger los frutos de uva y oliva y una huerta cerrada de más de 1/2 legua de circunferencia. Mientras que los compradores de la desamortización cultivan bien las tierras no sucediendo lo propio con el edificio que está en completo abandono.”

Los restos últimos de la Estrella desaparecieron completamente en 1950.

### 3. *Proyecto de construcción de la capilla mayor por los condes de Nieva.*

Los señores de Arnedo, después condes de Nieva, intentaron reconstruir al menos parte del crucero para convertirlo en panteón familiar. La pretensión se vio reforzada con el enterramiento bajo las gradas del altar mayor

de Pedro (hijo de Sancho de Velasco), que había sido monje de la Estrella. A fines del siglo xv el primer señor de Arnedo dejaba los correspondientes bienes para que se ejecutase la obra. El proyecto se arrastró durante años. Mientras tanto fueron acumulándose los cadáveres de los condes, hubo informes, buenas palabras, los monjes urgían la realización, pero nada se hacía.

En su testamento de 1493, D. Sancho de Velasco mandaba “que mi cuerpo sea levado al monesterio de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> Santa María de la Estrella ques de la orden... en la capilla principal del dicho monesterio la qual dicha capilla mando fazer segund y como yo estoy concertado con los padres prior e frayres e convento del dicho monesterio e entretanto que la dicha capilla se haze mando que mi cuerpo esté deposytado en el dicho monesterio de parte donde está sepultada la señora doña Maria Enriquez”. En realidad en 1486 el capítulo general de los jerónimos advertía que en manera alguna se otorgase a dicho señor la sepultura que demandaba en la capilla, pues iba en detrimento de los fundadores. Después debió de cambiarse de pensamiento puesto que, como se ha dicho, D. Sancho ordenaba se hiciese la capilla dentro de los diez años siguientes, cosa que no tuvo efecto.

En 1501 por sentencia del condestable D. Bernardino Fernández de Velasco, se daban diez años de plazo a los condes de Nieva para ejecutar la capilla. Una década después el monasterio firmaba una serie de capitulaciones con los condes entre las que cabe destacar: se les concedía tres años de prórroga para comenzar la capilla, las sepulturas irían en una cripta o bien en lucillos laterales al tiempo que se fundaba cierta capellanía dotada con 20.000 mrs. <sup>5</sup>.

No sirvió de nada, por lo que en 1547 los monjes ordenaban al conde que se llevara los cuerpos de sus antecesores, allí depositados, a donde le pareciere. Este reclamó las alhajas y los jerónimos respondieron exigiendo el pago de misas y derechos de custodia de los cadáveres. En el mismo año se sentenciaba que la capilla mayor pertenecía a D. Diego Fernández de Entrena, “pues él la eligió para sí quando hizo toda la yglesia y el dicho monasterio y se mandó enterrar y está enterrado en ella... se quitaran los cuerpos de los condes de Nieva y se llevaran a donde fuere servido” y que

cuando se finalizara la capilla se repusiera en ella el sepulcro del arcediano “en la forma que agora está”.

Los cadáveres no se retiraron entonces, pues ante las nuevas noticias el conde decidió en 1552 levantar “la dicha capilla que por algunas causas e ympedimentos hasta el presente no se ha podido efectuar. Agora el dicho señor conde de Nieva la quiere edificar... a su costa el crucero y capilla mayor de la iglesia de ese vuestro monasterio de obra sumptuosa y conuenible segund çierta manera de planta, pie o traça que entonçes se dibujó y que todo el ochavo de la capilla mayor desde el altar mayor hasta la última grada quedase libre y desembaraçada (para el arcediano)”. Como algunos monjes no estaban de acuerdo sobre la nueva obra se encargó a dos religiosos que informasen sobre ella “y veays el lugar y asiento donde se ha de edificar la dicha capilla y la traça y orden que para esto se da”. La desconfianza venía de la experiencia y como demostró el tiempo, estaba bien fundamentada.

Don Diego López de Zúñiga (gobernador de Galicia) daría diversas órdenes para que se ejecutase lo proyectado para lo que envió, incluso, sus propias trazas al tiempo que 20.000 mrs. con que iniciar la obra. La nueva capilla iba cubierta de cúpula sobre pechinas y en los lienzos del crucero se abrían 6 lucillos para enterramientos familiares de los condes más otro en el presbiterio que custodiaría al fundador del monasterio <sup>6</sup>.

En 1554 hubo varios informes de letrados sobre si podía darse dicha capilla mayor para reedificarla como pretendían los condes, y como resultaba evidente que redundaba en beneficio del monasterio dichos informes fueron positivos. Las cartas cruzadas menudearon expresando siempre Don Diego su gran deseo de que se construyera la capilla aunque poniendo alguna condición que no fue aceptada.

Los canteros que se presentaron en principio a construirla fueron Juan de Acha, Juan Pérez y Rasinás (posiblemente Juan, o sea el mismo que levantó la iglesia de los jerónimos de la Morcuera). El conde se opuso a que estos canteros la llevaran a cabo “que me parece que son posturas de hombres muy ricos”, aconsejando se adjudicase a otros alarifes.

A principios del año 1555 el conde ordenaba a los asentadores de sus sa-

linas de Herrera que entregasen cada año al prior de la Estrella 18.750 mrs. “para la obra y cruceo y capilla mayor que yo mando edificar en el dicho monesterio”. Durante ocho años seguidos se les pasaría un total de 400 ducados cantidad, como se ve, para tal obra verdaderamente raquítica.

Fueron tales las dificultades que el capítulo general de los jerónimos mandó que se desistiese de la obra de la “capilla mayor toda que por otro nombre se llama ochavo quede para enterramiento de Don Diego Fernández de Entrena protonotario y arcidiano... fundador de este monasterio y de Juan López de Entrena su hermano y sus sobrinos y que así a la parte de la epístola como del evangelio se puedan hazer arcos y sepulturas y poner las armas de los fundadores...”. Al no llegar a ejecutarse del todo, como se había proyectado, tampoco se quitó dicho sepulcro, que allí continuó o través de los siglos hasta la desaparición de los últimos restos del monasterio.

Mientras que D. Diego fue gobernador y capitán general de Galicia estuvo en continuo contacto con el proyecto de la capilla enviando algún dinero, aunque los apuros económicos de los condes fueron tales que siempre anduvieron con cicaterías y disculpas. Nombrado virrey del Perú se desentendió por completo de la obra.

Cansados de palabras y de que no se hiciera nada, los monjes ordenaron de nuevo levantar los cadáveres allí depositados. Ante el mal cariz de las cosas el conde D. Antonio, bisnieto de Sancho, se concertaba con el monasterio “sobre la capilla mayor y cruceo que pensaba hacer en esta casa”. Efectivamente, en 1564 se firmaba una nueva escritura de concierto entre cuyos 23 puntos cabe destacar: “que su señoría haga y hedefique a su costa todo el cruceo y capilla mayor que por otro nombre llaman ochavo o cabezera del cruceo desde los fundamentos asta lo cobrir de su tejado conforme a las medidas y plantaforma de la traza de Françisco Martínez de Goycoa o conforme a otra qualquiera que a su señoria paresciere y fuere seruido de escoger conque la capilla mayor o ochavo suso dicho del cruceo tenga treynta pies de largo y el ancho del sea conforme a la proporçion del cruceo”. El conde podría abrir dos arcos laterales en el presbiterio para sepulturas, respetando siempre las del arcidiano y sus familiares, y

encargaría tallar a su costa los retablos laterales del crucero. La obra debía comenzarse inmediatamente y estar acabada antes de ocho años. El monasterio, por su parte, ejecutaría a su costa el resto del templo, así como el retablo mayor <sup>7</sup>.

La paciencia de los frailes era inagotable, pues una docena de años después no se había hecho nada y el escultor y cantero Iñigo de Zárraga daba un informe, refrendado por la firma del también cantero Juan de Elorriaga, sobre la capilla que todavía se pensaba levantar. A juzgar por su escrito no se intentaba ya ejecutar más que la cabecera del templo, sacristía y coro, lo que tasaba en unos 5.500 ducados. En el croquis que acompaña al informe queda bien claro que la capilla iría cubierta de cúpula. Nada se hizo.

En 1585 todavía quedaba alguna esperanza de llevar a cabo la obra. El comendador de Calatrava, D. Pedro de Velasco, decía en su testamento que del dinero que viniera del Perú “se de al convento de N.ª S.ª de la Estrella 1.000 ducados para ayuda de la labor de la capilla mayor y en caso que no se aya el convento concertado con el conde de Nieva mi señor quiero que se gasten los dichos mil ducados en reparar el retablo si lo uviere menester y en que se haga un cadiz (*sic*) y lo que restare en hornamentos de sacristía” <sup>8</sup>. Este D. Pedro es de las pocas personas que siguió enterrado en el monasterio a partir del siglo XVII teniéndosele, incluso, por nuevo constructor de la capilla, además de fundador de cierta capellanía.

Buena parte de la cabecera del templo fue efectivamente renovada y ampliada a cuenta de los monjes y del citado D. Pedro, siguiendo el proyecto tantas veces citado. Gobantes, que la conoció en buenas condiciones, la atribuía acertadamente a estos años. Muy a fines del mismo siglo Alvarado y Arbulo tallaban el retablo mayor que muy bien podría considerarse como remate y complemento de la obra realizada.

En 1604 el conde D. Antonio sacaba por fin los cadáveres de sus antepasados, depositándolos en el franciscano convento de Vico (Arnedo) <sup>9</sup>, quedando en la Estrella solamente alguno de los de este apellido. Los monjes arrancaron a continuación los escudos que los condes habían colocado en la hospedería.

## B) NAVARRETE EL MUDO Y LA ESTRELLA

### 1. *Su formación en el convento.*

Se supone que Juan Fernández Navarrete (en realidad llamado Juan Fernández Jiménez) nació en Logroño hacia 1540. Los monjes de la Estrella afirmaron en diversas ocasiones que el Mudo fue, efectivamente, vecino de Logroño. Se ha querido deducir de su testamento la edad de treinta y ocho años al morir, afirmación no válida, como puede comprobarse en el documento original que ahora publicamos.

Se aseguró también por los frailes que su formación se debió a cierto monje, quien al ver que el niño poseía cualidades para el dibujo aconsejó a los padres que lo enviaran a Italia para completar su formación. En la Estrella se guardaron varios cuadros que los jerónimos atribuyeron al citado hermano fray Vicente de Santo Domingo, quien todavía vivía allí en el momento de fallecer el Mudo. Su calidad ha inducido a través de los siglos a atribuirlos (creo que equivocadamente) a este último, lo que atestigua una clara afinidad de formas y técnica entre fraile y discípulo.

### 2. *La obra del Mudo.*

Nicolás de Vergara calificaba a Navarrete de “gran pintor y artífice”. Pompeyo Leoni, por su parte, decía que “Juan Fernandez Navarrete es muy abil pintor singular y perfecto en su arte”, añadiendo Juan de Herrera que “es uno de los mejores pintores que ay en España”, agregando finalmente otro testigo contemporáneo que “han alabado y alaban por buenas muy buenos pintores y hace retratos muy al natural y para aber una pintura de su mano lo procuran gentes caudalosas y se lo pagan y satisfacen muy bien”. Medio siglo después de la muerte del pintor su paisano Albia de Castro decía de él que “por serlo (mudo) de naturaleza, noble de linaje y tan valiente en la pintura, que no dexó a su nación que imbidiar en los antiguos Griegos, ni mejores Italianos, pues mudo de lengua, pudo darla

a todas las cosas que animaron sus pinceles, muchas dellas ay en Logroño sumamente estimadas por grandioso adorno y riqueza suya”<sup>10</sup>.

Se ha querido ver en su estilo la influencia de Ticiano, hecho nada claro. Hay quien lo ha negado atribuyéndole influencias más bien florentinas y, según Justi, hasta romana, considerándosele también predecesor del barroco español en su tendencia tenebrista. Ha sido un tópico el hablar de su cambio de estilo, así como el hacer juegos de palabras contraponiendo su mudez con la elocuencia de las pinturas, todo ello reducido en la mayoría de los casos a simple literatura.

La llegada del pintor a El Escorial se debió no sólo a su presentación por el limosnero mayor del rey, sino que pienso fueron mucho más decisivas otras circunstancias. El monarca se aposentó varias veces en la Estrella por lo que estuvo muy al corriente de lo que allí pasaba y bien pronto tendría noticias y hasta conocimiento directo de los hechos por Navarrete. Otro factor decisivo fue el que en 1565 (o sea el año anterior a la llegada del Mudo a El Escorial) el nuevo prior, Juan de Colmenar, traía consigo de vicario a Juan de Badarán, “profeso de la Estrella (Rioja) donde había sido prior muchos años, religioso de mucha prudencia y santidad”. Tampoco parece casualidad que fuera fray Julián de Tricio, prior escogido personalmente por Felipe II en 1575 y venido de la Estrella, quien encargara a Navarrete el mayor y más interesante lote de pinturas.

En la década que va desde su nombramiento de pintor real hasta su muerte pasó en Logroño (o quizá la Estrella) buena parte del tiempo en busca de salud. Desde el año siguiente a dicho nombramiento<sup>11</sup> hasta 1571 estuvo reponiéndose en su tierra. De este último año es el famoso lienzo de la Degollación de Santiago en el que reproduce a “un oficial de Logroño”, lo que señala una obra ejecutada en la ciudad del Ebro. También consta que estuvo posteriormente durante algún tiempo en la misma ciudad, así como durante los años que van de 1576 al 78, volviendo a El Escorial unos meses antes de morir<sup>12</sup>.

Jovellanos nos ha dejado un minucioso inventario de las obras de arte guardadas en el monasterio, varias de las cuales atribuye a Navarrete. “¡Qué sorpresa! Un claustro pintado al fresco por Juan Fernández Nava-

rrete, el Mudo; bellissimo retablo de arquitectura; tres cuerpos: el primero de pilastras jónicas; segundo, columnas corintias, bellas estatuas de San Gerónimo y los Evangelistas y relieves en el zócalo; lo demás todo pintura que puede ser del mismo Mudo, y acaso toda la obra; los dos colaterales de igual mérito: en el lado del Evangelio, con un bellissimo San Miguel; arriba el Padre Eterno; de la Epístola, San Gerónimo; arriba, Jesucristo desnudo, ambos con buena arquitectura y estatuitas; todo en el crucero; además hay otros dos retablitos, también de pintura: en el primero, San Lorenzo y su compañero con dalmáticas y en el segundo, San Sebastián desnudo y un Papa vestido, San Fabián, todo precioso y de Navarrete... En el camarín... la Trinidad, Jesucristo muerto en el regazo del Padre, y en el pecho de éste el Santo Espíritu; el otro (cuadro), un San Gerónimo, fraile; pueden ser del Mudo... pretenden (los monjes) ser el San Miguel y San Gerónimo de fr. Domingo de San Vicente, maestro del Mudo; ¿es posible?" Jovellanos no se lo creyó, tratando de contrastarlo con el inventario de los bienes del pintor, pudiendo comprobar que en ningún momento se citan en él estos cuadros de la Estrella <sup>13</sup>.

Medio siglo después, y con ocasión de la desamortización, se inventariaban en la Estrella los siguientes cuadros:

- Claustro: un cuadro de Nuestra Señora en lienzo pintado. Idem otro más crecido. Otro de S. Hilarión. Otro de S. Francisco, otro de la Adoración de los Santos Reyes. Otro del Salvador. Otro de la Sagrada Familia.
- Celda prioral: un cuadro de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo. Otro de S. Jerónimo.
- Iglesia: Otro crecido con la efigie de S. Sebastián. Otro de S. Lorenzo. Otro de S. Miguel en tabla que sirve de retablo de un altar. Otro de la Aparición de Nuestra Señora de la Estrella.
- Sacristía: Otro cuadro muy crecido de la Pasión del Señor y últimamente otro también muy crecido de varios pasajes de la Escritura, sin que éste y el anterior puedan sacarse de la sacristía a menos que uno y otro se deshagan previamente <sup>14</sup>.

Todos los cuadros atribuidos al Mudo pasaron por distintos locales antes de ser colgados definitivamente en el Museo provincial de Logroño (S. Jerónimo), Briones (S. Miguel y Padre Eterno) y Seminario conciliar (S. Fabián y S. Sebastián, S. Lorenzo y S. Esteban), a los que llegaron a mediados del siglo XIX<sup>15</sup>. Sería interesante saber a qué pinturas logroñesas se refería Albia de Castro a no ser que las identificara con las de la Estrella.

A pesar de los esfuerzos hechos primero por Palomino, después por Jovellanos y Ceán y últimamente por Yarza atribuyendo a Navarrete los mencionados cuadros, así como las pinturas al fresco (técnica no usada después por el pintor) del claustro del monasterio, resulta difícil de admitirlo. El Padre Sigüenza, que pudo tener noticias directas, no las menciona. Por su parte, los monjes de la Estrella siempre afirmaron pertenecer a fray Vicente de Sto. Domingo (Domingo Zaldo). La constante tradición de tal hecho en una comunidad religiosa es una razón muy sólida. Argumentaron, además, por su semejanza con las obras ejecutadas en el monasterio de Santa Catalina de Talavera a donde acudió con una finalidad parecida a la realizada por el Mudo en El Escorial, pues completó con pinturas la capilla y claustro que entonces estaban a punto de concluirse<sup>16</sup>.

El análisis de las posibles influencias de ambos pintores también da un resultado claramente distinto. En Zaldo van desde los pintores flamencos del siglo XV hasta los alemanes de comienzos del renacimiento como Granach (compárese, por ejemplo, su cuadro de Anteo con el demonio de S. Miguel de Briones). En esta pintura las formas son arcaizantes. El Arcángel presenta formas andróginas con detalles iconográficos al estilo también de los Van Eyck. El demonio, por el contrario, es gigantesco, miguelangelesco, de dibujo incorrecto y de formas un tanto "populares".

El Mudo, por el contrario, cuidó siempre mucho el dibujo y hasta pintó extraños ángeles barbados. Entre el cuadro de S. Jerónimo de Logroño y el mismo de El Escorial existen pocos años de distancia, pero un abismo en cuanto a líneas y composición. Aquél, en cambio, se acerca mucho al S. Sebastián del Seminario conciliar de la misma ciudad. La mano de Zaldo en todos ellos parece clara. Los primeros trabajos de Navarrete en El Escorial

restaurando pinturas flamencas dejaron su impronta en el artista como se deja ver en su citado S. Jerónimo. Más tarde parece que sufrió la influencia de Durero y otros pintores contemporáneos como Marinus y Patinir.

Los puntos comunes entre maestro y discípulo parecen coincidir en las preferencias cromáticas, agrupaciones de santos por parejas (más convencionales y artificiosas en Zaldo) y el gusto por la representación de rostros magros y ascéticos, dentro de la mejor tradición realista española.

### 3. *El testamento.*

Al marchar Navarrete a Toledo el 20 de febrero de 1579 debía de encontrarse mal, pero no gravemente impedido, puesto que allí se llevó los instrumentos necesarios para pintar. A pesar del “mucho cuidado” puesto en curarle falleció cuarenta días después. El que el testamento fuera a parar a la Estrella se debe al cobro del legado que el pintor dejó para misas, como se indica en las notas marginales del documento.

Este curioso testamento se vio completado por ciertas informaciones realizadas por iniciativa del albacea Nicolás de Vergara. Ceán Bermúdez le publicó extractado, con notables erratas y lagunas. Hay en él pasajes que aportan nuevos datos para entender mejor la vida del artista, lo que explica el que se dé a conocer ahora en su totalidad.

La muerte de Navarrete ocurrió en Toledo el 28 de marzo de 1579 en casa de Vergara a causa de una “opilación”, o sea obstrucción de estómago, dolencia que arrastraba desde muchos años atrás. Como ordena en su testamento, se le enterraría temporalmente en S. Juan de los Reyes de Toledo y se le trasladaría definitivamente a su querido monasterio de la Estrella cuando sus huesos diesen lugar a ello.

Una de sus más interesantes y conmovedoras disposiciones familiares estuvo en el deseo de que una hija natural de cuatro años se metiese monja. Parece que el Mudo tuvo intención de casarse con la madre de la niña, matrimonio no llevado a efecto debido, quizá, a la enfermedad crónica que

le aquejaba. Paradójicamente, al mismo tiempo confesaba a los monjes de la Estrella su intención de permanecer siempre célibe. La niña ingresaría con el tiempo en el monasterio de la Madre de Dios de Logroño, para lo que el padre la dotó con 600 ducados (después rebajados a 360), insuficientes para casarla a tenor “de su calidad”.

Conocemos también otros detalles familiares gracias a dicho documento: su padre estaba sepultado en una capilla propia en Sta. María la Redonda de Logroño, para cuya memoria hizo el Mudo cierta manda. Un hermano se llamaba Diego y otro, Bautista, era franciscano en Logroño.

#### 4. *Inventario de sus bienes.*

En El Escorial se hallaron la mayor parte de los bienes divididos en dos grupos: cuadros y “ropa”. Otro interesante lote se trajo al monasterio desde Toledo. Entre ellos llama la atención el atesoramiento de diversas joyas, plata, un documento firmado por Felipe II sobre cierto contrato con el pintor, así como diversos instrumentos y materiales para pintar, un autorretrato y otro retrato de su padre, modelos de láminas, una reproducción del retablo de El Escorial, un libro del arquitecto Palladio y “trazas de extranjeros” junto con algunos censos contraídos con la villa de Romeral y el pintor madrileño Diego de Urbina, encargado posteriormente de rematar alguno de los cuadros del Mudo.

La realización de algunos retratos de la nobleza contemporánea (por ejemplo, el duque de Medinaceli, que entonces lo era D. Juan de la Cerda) y varios personajes anónimos nos muestran el interés de Navarrete por el retrato, bien manifiesto en los modelos escogidos para ejecutar sus cuadros de El Escorial. Es aplastante el número de pinturas de asunto religioso, especialmente el tema pasional del *Ecce Homo*, dos de cuyos ejemplares estaban “contrahechos del Ticiano”, frase sin duda elocuente en cuanto nos señala una de las fuentes de inspiración del artista. También hay que dejar constancia de “unas horas de luminaciones antiguas” y “unas chapas aparejadas de cobre”, quizá para grabar.

De los dibujos del inventario quedan hoy identificados cuatro conservados en Gijón, tres en la sección de Estampas de la Biblioteca Nacional <sup>17</sup> y otro existente en el Museo del Prado, éste figura de un león preparatorio para su cuadro de S. Jerónimo en el que es patente su destreza en el dibujo.

Todos estos bienes pasaron a poder de Diego Fernández Jiménez, quien en buena parte los entregó al año siguiente al rey, aunque posteriormente debieron venderse en almoneda, lo que explica que hoy se hallen en el extranjero.

##### 5. *Problemas surgidos a la muerte del pintor.*

A la muerte del Mudo surgieron problemas entre sus familiares y la Estrella por el cumplimiento del testamento, entre otras cosas porque los bienes legados no daban para cumplir sus mandas y los monjes no se contentaban con la consiguiente rebaja proporcional. Se puso en duda incluso la capacidad del difunto para testar, y ello a pesar del permiso real obtenido y de que siempre llevó consigo de intérprete a Juan de la Peña, vecino de Miranda de Ebro <sup>18</sup>.

Los monjes pensaron entablar pleito tres meses después del óbito. En noviembre del mismo año firmaban con los deudos del pintor cierta concordia tras el informe favorable de algunos abogados que dieron por válido el testamento. Entre las condiciones pactadas estuvieron que los familiares traerían a su costa el cuerpo del Mudo, los frailes le recibirían a la puerta del convento, le sepultarían junto a la grada de la capilla mayor y le harían en adelante la consiguiente memoria religiosa. De los 500 ducados de la dotación le serían entregados al convento tan sólo 300 en efectivo o en censos.

Parece deducirse claramente de este documento que el pintor fue trasladado definitivamente a la Estrella. Palomino, sin embargo, dice que “no se ha ejecutado, no se sabe por qué”. Todo contribuye a mantener el interrogante. Gabriel y Ramírez de Cartagena describió de forma romántica

lo que supuso fue el traslado de los restos. Consta que la Estrella aceptó la memoria fundada en el testamento cumpliendo con un aniversario en la octava de S. Juan, lo que parece ir unida al efectivo traslado del pintor<sup>19</sup>.

Consecuencia de los varios problemas enunciados fue una serie de interesantes glosas hechas por cierto fraile y que ahora se dan a conocer en el apéndice.

## APENDICE

*(Todos los documentos de este Apéndice se encuentran en A. H. N., Madrid, Clero, leg. 3138)*

### 1. VALIDACION DEL TESTAMENTO DE NAVARRETE EL MUDO

Este es traslado bien y fielmente sacado de vna scriptura de ynformacion que parece auerse fecho ante el muy yllustrisimo señor liçenciado Texada, alcalde de la Casa y Corte de su Magestad, corregidor de la çibdad de Toledo de como fallescio Juan Fernandez de Navarrete mudo, pintor de su Magestad de su ultima e posttrimeria voluntad escrita en papel segun por ella parece su thenor de la qual es este que se sigue:

En la çiudad de Toledo treinta dias del mes de março de mill e quinientos y setenta e nueve años ante el muy yllustre señor el liçenciado Texada del consejo de su Magestad, alcalde de su Casa e Corte, corregidor e justiçia mayor de la dicha çiudad, paresçio Nicolas de Vergara y presentó un escrito y çiertta declaracion escrito en un pliego de papel que dice lo siguiente:

Muy Yllustre señor Nicolas de Vergara maestro mayor de las obras desta sancta yglesia de Toledo digo que abra quarenta dias que Juan Fernandez de Navarrete pintor de su Magestad vino a esta çibdad y para curarse de enfermedad que traya se entro en my possada a donde fue curado con mucho cuidado y abra dos dias que fallesçio y es ansi que aunque el suso dicho hera gran pintor y artifyçe y era mudo y deseando disponer de sus bienes y hazer vien por su anima por señas y como pudo procuro hazer testamento e como aquello no uvo efeto declaro su voluntad por este memorial que presento el qual escriui de su propia mano e con el fallesçio, pido e suplico a vuestra merçed mande aver ynformacion de como el dicho Juan

Fernandez escriuio de su propia mano y de lo que por ello quiso disponer e mandar y çabida y entendido lo que dispuso, mande que aquello se cumpla en sus bienes. Pues todo es para obras pias e pido sobre ello justiçia etc. El doctor de Toro.

Jesus, Nuestra Señora.  
Albaçea, Nicolas de Vergara.  
Anima, pobres, 200 ducados.  
Hermano frayle, 200 ducados.  
Hija monja, 600 ducados.  
Estrella, hermanos, 500 ducados, mysa.  
Maria Fernandez, 100 ducados.  
Padre, misa, 200 ducados.  
Moço, 40 ducados.

Juan Fernandez.

Presentado, el señor corregidor mando que el dicho Nicolas de Bergara de ynforaçion e dada probçera justiçia, testigos Ambrosio Mexia y Andres Velluga, vezinos de Toledo. Diego Sotelo escriuano publico.

En Toledo treintta dias del mes de março de mill e quinientos y settenta e nueue años el dicho Nicolas de Vergara presento por testigo a Sebastian Hernandez, escultor vezino de Toledo del qual fue resçibido juramento en forma de derecho su cargo del qual prometio de decir verdad, e preguntado a thenor del dicho pedimento dixo que conoçio a Juan Fernandez de Navarrete, pintor de su Magestad, el qual saue que hera mudo e le vido este testigo enfermo en casa de Nicolas de Vergara maestro mayor de las obras de la Santa Yglessia de Toledo donde murio el sauado pasado que se contaron veynte y ocho dias de este presente mes, y este testigo se hallo en su enterramiento, el qual en su vida el viernes en la noche veynte y siete dias deste presente mes de março hizo la despusiçion que le a sido mostrada, porque ansi se lo dixeran deste testigo y sabe que el dicho memorial de despusiçion es la escrita de la propia letra y firmado de la propia fyrma de dicho Juan Fernández de Navarrete porque este testigo le vido escreuir e firmar muchas vezes e conoçe su letra e fyrma y saue que lo que el dicho Juan Fernandez quiso mandar e disponer por el dicho memorial es lo siguiente:

1. En el primero capitulo nombra por su alvaçea a Nicolas de Vergara.
2. En el segundo capitulo donde dize anima, pobres dusçientos ducados quiere dezir que se gasten en su enterramiento y hazer bien por su anima e dar de limosna a pobres dusçientos ducados.

3. En el terçero capitulo donde dize hermano frayle dusçientos ducados, pobres quiso deçir que se pongan dusçientos ducados en poder de una persona que se granjee con ellos y los reditos dellos se den a un hermano suyo que es frayle francisco que se llama fray Bauttista Fernandez por su vida y despues del se den a los pobres de un ospittal de Logroño que esta frontero del monestterio de Sant Francisco que este testigo no pudo entender como se llamava el dicho monesterio.

4. En el quarto capitulo donde dize hija monja seysçientos ducados quiso dezir que se meta monja, una hija suya nattural niña que tiene en Segouia, en casa de Alonso de Herrera, pintor y se le den para su docte seysçientos ducados.

5. En el quinto capitulo donde dize Estrella hermanos quinientos ducados misas quiso deçir que se diese al monasterio de la Estrella, çinco leguas de Logroño, quinientos ducados con cargo de que hiziesen trasladar alli su cuerpo y le diesen sepultura e le hagan una memoria por su anima en que le digan cada dia una misa e que si el dicho monesterio no lo quisiere açebttar se den los dichos quinientos ducados al monesterio de Sant Juan de los Reyes desta çiudad de Toledo con el mismo cargo.

6. Y en el sexto capitulo donde dize Maria Fernandez çient ducados que se den a Maria Hernandez su parientta, muger de Agustin Perez, vezina de Logroño çient ducados.

7. Y en el septtimo capitulo donde dize padre missa dosçienttos ducados, quiso dezir en la parrochia de Nuestra Señora la Redonda de Logroño, tiene una capilla su padre donde esta enterrado que se den dosçientos ducados al cura e beneficiados de la dicha yglesia para que ellos hagan una memoria de misas por las animas de sus padres e suya.

8. Y en el ottavo capitulo donde dize moço quarenta ducados, dize que se den a Adan, su criado, quarenta ducados por el serviçio que le a fecho.

Lo qual saue este testigo por que muchas vezes estando el dicho Juan Fernandez de Navarrete en en (repetido) cassa del dicho Nicolas de Vergara lo comunico con este testigo por señas porque este testigo le entendia muy bien por señas por le auer tratado y saue que lo que tiene dicho fue su hultima voluntad y lo que quiso que se cumpliese por el dicho memorial que hizo e que todo es la uerdad e que es de hedad de treinta y seys años e firmolo de su nombre. Sebastian Fernandez. Diego Sotelo, escribano publico.

Este dicho dia el dicho Nicolas de Vergara presentó por testigo a Juan de Vergara su hermano, maestro de las vidrieras de la sancta yglesia de Toledo del qual fue resçiuido juramento en forma de derecho su cargo del qual prometio de dezir



LÁM. III.—*Bautismo de Cristo*. Tabla procedente de la Academia de San Fernando, ingresada en el Museo del Prado en 1827.



LÁM. IV.—*San Pedro y San Pablo*. Pintura de la escuela de Navarrete, conservada en la parroquia de Frías (Burgos).

verdad e preguntado por el dicho pedimiento e dixo que conoçio a Juan Fernandez de Navarrete mudo, pintor de su Magestad el qual saue que la vispera de Santo Matia deste año, vino a casa del dicho Nicolas de Vergara, donde este testigo viue a se curar de una opilacion que tenia en el estomago donde a estado enfermo hasta que el sauado proximo pasado que se contaron veynte y ocho dias deste presente mes fallescio e paso desta presente vida y este testigo estuvo presente al tiempo de su muerte y en su enterramiento el qual saue que el viernes pasado que se contaron veinte y siete dias deste presente mes hizo y ordeno de su propia letra el memorial de dispoçion y le a sido mostrado que porque este testigo estuvo presente al tiempo que le hizo en el qual dicho memorial el dicho Juan Fernandez quiso dar a entender y que se cumpliese lo siguiente:

1. Quanto al primer capitulo dexo por su alvaça al dicho Nicolas de Vergara.
2. Quantto al segundo capitulo donde dize anima, pobres dusçientos ducados, quiso dezir que mandaua que se gastasen en su enterramiento y en dezir missas por su anima dosçientos ducados y lo que sobrase se diese a pobres.
3. Quanto al terçero capitulo donde dize hermano frayle dosçientos ducados por el quiso deçir que se pusiesen dusçientos ducados en poder de una persona que granjease con ellos y los reditos dellos se diesen a un hermano suyo frayle françisco que este testigo no save quien es, por su vida y despues de sus dias e vida de los pobres de un ospital de Logroño que esta en frente del monesterio de Sant Françisco los dichos dosçientos ducados.
4. Quanto al quartto capitulo donde dize hija monja seysçientos ducados quiso dezir que una hija suya natural de edad de quattro años que esta en casa de un pintor, se meta monja y para su dote le den seysçientos ducados.
5. Quanto al quinto capitulo donde dise Estrella, hermanos quinientos ducados misas quiso deçir que se diesen quinientos ducados al monesterio de la Estrella de frayles geronimos que no saue este testigo donde es, con cargo de que su cuerpo trasladasen al dicho monesterio y le diesen sepultura e hiçiesen una memoria por su anima de deçirle una misa cada dia e que si el dicho monesterio no lo quiere aceptor se den los dichos quinientos ducados al monesterio de Sant Juan de los Reyes desta çiuudad con el mismo cargo.
6. Quantto al sexto capitulo donde dize Maria Hernandez çient ducados quiso deçir que el manda çient ducados a una parienta suya que se llama Maria Fernandez que no la conoçe este testigo ni save de donde es.

7. Quanto al septimo capitulo, donde dize padre, misas dosçientos ducados quiso deçir que se diesen dosçientos ducados para las misas por el anima de su padre en una capilla que esta en una yglesia en Logroño donde esta enterrado.

8. Quanto al octtabo capitulo donde dize moço quarenta ducados quiso deçir que se diesen a Adan su criado que le siruio, quarenta ducados lo qual saue y entiendo este testigo porque las dichas mandas avia comunicado con este testigo el dicho Juan Fernandez de Navarrete por señas durante su enfermedad porque este testigo le entendía muy bien por señas e su voluntad e lo que escriuio en el dicho memorial fue lo que tiene declarado e que esta es la verdad e que es de hedad de veinte e quatro años e firmolo Juan de Vergara. Diego Sotelo escrivano publico en Toledo treinta e un dias del mes de março de mill e quinientos y setenta e nueve años.

El dicho Nicolás de Vergara presento por testigo al docttor Juan Bautista de Colonia, medico vezino de la dicha çiudad, del qual fue rescivido juramento en forma de derecho su cargo del qual prometio de deçir verdad e preguntado por el pedimento dixo que conoçio a Juan Fernandez Navarrete mudo, pintor de su Magestad porque le curo en casa de Nicolas de Vergara de la enfermedad que murio, el qual saue que es difunto e fallestio el sauado porque este testigo estuvo presente al tiempo de su muertte e que vido que el viernes pasado que se contaron veinte y siete dias deste presente mes a las honze de la mañana el dicho Juan Fernandez escriuio de su letra el memorial de dispusiçion que le a sido mostrado el qual saue que es el propio que el dicho Juan Fernandez escriuio porque como dicho tiene le vido scriuir e saue que lo que quiso mandar e disponer por el dicho memorial es lo siguiente:

1. Quanto al primer capitulo dexa por su alvaça a Nicolas de Vergara.

2. Quanto al segundo capitulo donde dise anima, pobres dosçientos ducados quiso dezir que de dosçientos ducados se fiçiesse su enterramiento y la resta se diese a pobres por descargo de su alma.

3. Quanto al terçero capitulo donde dize hermano frayle dosçientos ducados pobres quiso dezir que se diesen a un hermano suyo frayle françisco los reditos de dosçientos ducados por su vida e despues del se den los dichos dosçientos ducados a pobres.

4. Quanto al quarto capitulo donde dize hija monja seysçientos ducados quiso deçir que se diesen a una hija suya seysçientos ducados para con que se metiese monja porque hera su voluntad que fuese monja.

5. Quanto al quinto capitulo donde dize Estrella, hermanos, quinientos ducados, misas quiso decir que se den al monesterio de la Estrella de la orden de San Geronimo quinientos ducados para que le digan misas e le entierren en el.

6. Quanto al sexto capitulo donde dize Maria Fernandez çient ducados dixo que se diesen a una parienta suya que se llama Maria Fernandez, çient ducados.

7. Quanto al setimo capitulo donde dize padre mysa dosçientos ducados quiso dezir que se diesen a la yglesia donde esta su padre enterrado dosçientos ducados para que en el hagan una memoria de mysas por el anima de su padre.

8. Quanto al ottavo capitulo donde dize moço quarenta ducados dize que se den a un criado suyo quarenta ducados e que el dicho criado se llama Adan.

Lo qual saue y entiende este testigo porque vido escriuir el dicho memorial e porque antes que lo escriuiese lo comunyco el dicho Juan Fernandez Navarrete con este testigo por señas porque este testigo le entendia muy bien por señas, e que esto es la uerdad e que es de hedad de treinta e seys años e firmalo. El doctor Bautista de Colonia. Diego Sotelo escriuano publico.

Este dicho dia el dicho Nicolas de Vergara presento por testigo a Adan Mimoso, portugues, criado que fue del dicho Juan Fernandez Navarrete del qual fue rescivido juramento en forma de derecho su cargo del qual prometio de decir verdad e preguntado por el dicho pedimiento dixo que conosció al dicho Juan Fernandez de Navarrete porque le siruio año y medio hasta su muerte el qual saue que vino a esta çiudad la vispera de Santo Matia a se curar de çierta enfermedad que tenia de una opelacion en el estomago y se fue a casa del dicho Nicolas de Vergara donde se curo hasta que el çavado pasado que se contaron veynte y ocho dias del mes de março deste presente año el dicho Juan Fernandez falleçio y paso desta presente vida en casa del dicho Nicolas de Vergara y este testigo estuvo presente al tiempo de su muerte y en su enterramiento el qual vio que en su vida el viernes pasado que se contaron veinte y siete dias deste presente mes a las honze de la mañana hizo y hordeno el memorial de su dispusiçion y le ha sido mostrado y le firmó de su nombre en el qual dispuso e quiso que se cumpliese lo siguiente:

1. Quanto al primero capitulo dize que dexa por su alvaça a Nicolas de Vergara.

2. Quanto al segundo capitulo donde dize anima, pobres, dosçientos ducados quiso decir que se diesen dosçientos ducados para su enterramiento e que lo que sobrase se diese a pobres por su alma.

3. Quanto al terçero capitulo donde dize hermano frayle dosçientos ducados, pobres quiso deçir que dosçientos ducados se pusiesen en poder de una persona que ganasen y los redditos dellos se diesen a un hermano suyo frayle francisco que se llama fray Bautista Fernandez para sus nesçesidades por su vida y despues del los dichos dosçientos ducados se den de limosna a pobres.

4. Quanto al quarto capitulo donde dize hija monja seysçientos ducados quiso dezir que se metie monja una hija que tiene y se le den para su docte seysçientos ducados.

5. Quanto al quinto capitulo donde dize Estrella, hermanos quinientos ducados, mysa quiso dezir que se den al monasterio de la Estrella que esta en la Rioja junto a Sancta Asensio que es de la horden de San Geronimo quinientos ducados con cargo de que hagan trasladar alli su cuerpo y le digan una missa hordinaria cada dia para siempre jamas por su anima y si los dichos frayles no lo quisieren aceptor se den los dichos quinientos ducados al monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo donde esta depositado con el mesmo cargo de la dicha memoria.

6. Quanto al sexto capitulo donde dizen Maria Fernandez, çient ducados dixo que se den a Maria Fernandez su parienta, muger de Agustin Perez vezinos de Logroño çien ducados.

7. Quanto al setimo capitulo donde dice padre, misas dosçientos ducados quiso dezir que se den dosçientos ducados a la yglesia de Nuestra Señora la Redonda de Logroño donde esta enterrado su padre para que dellos faga una memoria de misas por el anima de su padre en la capilla donde esta enterrado.

8. Quanto al ottavo capitulo donde dize moço quarenta ducados quiso deçir y dixo que se diesen a este testigo como a su criado quarenta ducados.

Lo qual saue este testigo porque vido escreuir el dicho memorial al dicho Juan Fernandez Navarrete y entonçes y antes de un año antes, muchas y diversas vezes lo trato e comunico todo lo suso dicho por señas con este testigo porque le entendia muy bien por señas e que esta es la uerdad e que es de veynte años e fymolo Adan Mimoso. Diego Sottelo escriuano publico.

Este dicho dia treinta dias de março del dicho año el dicho Nicolas de Vergara presento por testigo a Luis Hurtado, cura propio de la yglesia de San Viçente de la dicha çibdad el qual juro en forma saçerdotal e prometio de deçir verdad e preguntado por el dicho pedimento, dixo que conoçio a un mudo que dezian que se llamaba Juan Fernandez de Navarrete porque puede auer quinze dias que llamaron a este testigo para confesar al dicho mudo que estaua enfermo en casa de Nicolas

de Vergara maestro mayor de obras de la Santa Yglesia y se confeso por señas con este testigo tres vezes la ultima media hora antes que muriese en las quales confysiones segun a este testigo le pareçio tenia su claro juicio y entendimiento y aquello que le faltaba en la habla por señas y demostraciones la suplía antes enteramente como si tubiera lengua y despues de cada una de las dichas confisyones preguntandole este testigo delante de algunas personas por señas la horden de su enterramiento y testamento y disposiçion de sus bienes el viernes pasado que se contaron veinte y siete dias deste presente mes pidio una pluma y tinta con papel y en presençia deste testigo y de otras personas escriuio el memorial de dispusyçion que le a sido mosttrado y lo fyrmo de su nombre, lo que quiso dar a entender e que se cumpliese del dicho memorial es lo siguiente:

Lo primero dize Jesus, Nuestra Señora y por señas dixo que se confesaua como catolico, cristiano segun la yglesia romana y en tal fee moria.

1. Y en quanto al primer capitulo de la dicha dispusyçion que diçe aluaçea Nicolas de Vergara le señalo a este testigo que el como su confesor y Nycolas de Vergara fuesen sus alvaçeas y este testigo dixo que no podia ni queria syno que lo fuese el dicho Nicolas de Vergara y el cura de su parrochia de San Andres y el dicho mudo hizo señas con la cabeça que sea ansi.

2. Quanto al segundo capitulo que dize anima, pobres dosçientos ducados preguntandole este testigo por señas declaro querer ser depositado en San Juan de los Reyes de Toledo y despues quando los guesos diesen lugar ser trasladado al monesterio de la Estrella de frayles geronimos çinco leguas de Logroño e que en Toledo los dichos sus alvaçeas gastasen en su entteramiento, mysas e pobres hasta duçientos ducados y preguntandole este testigo donde avia probidencia para ello declaro por señas que su platta lo valdria.

3. Quanto al terçero capitulo donde dize hermano frayle dosçientos ducados, pobres declaro el dicho mudo que mandaua que un hermano frayle que tenia, gozase mientras viviese el redito, tributo e usufruto de dosçientos ducados y despues de sus dias viniesen los dichos dosçientos ducados a los pobres de çierto ospital de Logroño.

4. Al quarto capitulo que dize hija monja seysçienttos ducados, declaro el dicho mudo por señas tener una hija natural de hedad de quatro años la qual ubo siendo el mançebo y su madre donzella o libre y que queria que se metiese monja en el monesterio de la Madre de Dios de Logroño a la qual diesen seysçientos ducados para su entrada e para algun redito mientras viuiese e replicandole este testigo en como podra el ynclinar la voluntad de la niña, respondió que la metiesen tenprano

como el lo tenia contratados porque segun e la calidad de su linaje no la podrian casar bien con tan poco dinero.

5. En el quinto capitulo donde dize Estrella hermanos quinyentos ducados, misa declaro por señas que despues que su cuerpo estubiese en dispusiçion de le poder llebar a Logroño que sea trasladado y sepultado en el monesterio del Estrella de freyles geronimos que esta çinco leguas de Logroño en el qual se comprasen desde luego el tributo que se hallase por quinientos ducados de plata que se le hiciesen una memoria perpetua de mysas y sacrificios, que le sean de darse e dispusiese Nicolas de Vergara su alvaça por su anima del dicho difunto.

6. Quanto al sexto capitulo que dize Maria Fernandez çient ducados declara que mandaua a Maria Fernandez, vezina de Logroño su parienta que conoze Adan su criado çient ducados.

7. Quanto al septimo capitulo que dize padre, misa dosçientos ducados, declaro que se comprase el valor de dosçientos de renta en tributo para una memoria en la yglesia donde esta enterrado su padre en Logroño.

8. Quanto al ottavo capitulo que diçe moço quarenta ducados, declaro que mandaua a Adan su criado quarenta ducados el qual dicho Adan estaua presente quando lo escriuia y le señalo con la mano y esto entendio este testigo que se los mandaua de mas y aliende de los salarios del tiempo que le siruio lo qual firmo el dicho Juan Fernandez en presençia deste testigo y de otros que alli esttauan y la declaraçion que tiene dicha entendio este testigo segun las señas que aquella y otras vezes hizo por do dio a entender lo suso dicho e que esta es la uerdad, e que es de hedad de çinquenta e seys años e fymolo. Luis Hurtado retor de San Viçente. Diego Sotelo escriuano publico.

E reçiuida la dicha ynformaçion el dicho Nicolas de Vergara pidio al dicho señor corregidor le mande dar el testamento original que presento para que le viesen los testigos y se le de treslado de la dicha ynformaçion para lo lleuar ante su Magestad para que lo vea por ser su criado el dicho Juan Fernandez Navarrete.

El señor corregidor mando que quedando un treslado del testamento en esta ynformaçion se le de el original e se le de el treslado que pide de la dicha ynformaçion al qual dexo ynterponer e ynterpuso querella judicial, testigos que fueron presentes Ambrosio Mendoza y Andres Velluga, vecinos de Toledo, el liçenciado Tejada. Yo Diego Sotelo escriuano publico de Toledo fuy presente a lo que dicho es y lo fize escreuir y fize aqui mi signo en testimonio de verdad. Diego Sotelo escriuano publico.

E sacado, corregido e concertado fue este dicho treslado de la dicha escritura

de ynformaçion que de suso va yncorporada en la villa del Escorial a catorze dias del mes de abril de mill e quinientos y setenta e nueve años syendo testigos de lo ver sacar, corregir e conçerttar. Juan de Guzman criado de su Magestad e Pedro Blanco el moço, vezino de la dicha villa del Escorial e Pedro de la Maça.

## 2. INVENTARIO DE BIENES

Los bienes que se ynventariaron en el sitio del monesterio de Sant Lorenço el Real que dexo en el Juan Fernandez de Navarrete mudo, pintor de su Magestad son los siguientes:

Primeramente un quadro de San Lorenço y San Ypolito bosquexado grande.  
Ytten otro quadro de Cristo Resuscittado que se apareçio a Nuestra Señora.  
Ytten la Asunçion de Nuestra Señora, al temple, con los Aposttoles y angeles.  
Ytten ocho retratos en lienços pequeños por acavar.  
Cuatro lienços de San Francisco.  
Ytten otros tres en tabla pequeños los dos y el otro poco mayor.  
Ytten dos Ecce homos yguales.  
Ytten dos Magdalenas yguales.  
Ytten tres quadros de quando Cristo se despidio de su Madre.  
Ytten un quadro de San Juan Baptista.  
Ytten otro quadro de Sant Juan Evangelista.  
Yten tres quadros de la soledad de Nuestra Señora.  
Ytten dos quadros del Ecçe omo contra hechos del Ticiano.  
Yten dos quadros en una pieça de Nuestra Señora con el Niño Jesus e San Juan bosquexados.  
Yten tres Ecce omos yguales.  
Ytten una tabla del nascimiento bosquexados.  
Yten un retrato de Juan Andrea de Oria.  
Ytten otro retrato del duque de Medinaçeli.  
Yten un lienço de un Eçe omo començado a bosquexar.  
Yten un retrato de un clerigo vosquexado.  
Yten un retrato de doña Ana Manrique <sup>20</sup>.  
Ytten un lienço grande aparejado para pintar.  
Ytten un lienço para un quadro de San Felipe e Santtiago que dixo el padre fray Antonio que le estaua resçiuido al dicho Juan Fernandez mudo por quenta de su Magestad y no esta acauado.

Ytten dos marcos dorados pequeños.  
Ytten un legajo de papeles de dibuxos.  
Ytten una figura de bronce pequeña.

## R O P A

Ytten tres colchones de lienço con su lana.  
Ytten quatro fraçadas blancas.  
Ytten una sobremesa que es carpeta.  
Ytten quatro esteras de pared.  
Ytten una ropa de paño pardo frayleño.  
Ytten dos sillas de caderas francesas.  
Ytten una mesa de pino vieja con sus bancos.  
Ytten una arca de pino sin çerradura en que avia lo siguiente:  
Una sauana de lienço vieja.  
Ytten seis sabanas de lienço andadas.  
Ytten un trauesero de lienço y una almohada.  
Ytten una camisa vieja.  
Ytten un paño de manos.  
Ytten tres tablas de manteles traydas.  
Ytten tres seruilletas viejas.  
Ytten quatro almohadas pequeñas e un hazerico enfundados.  
Ytten una colcha de lienço trayda.  
Ytten unos musclos de çamuça viejos.  
Y otros de paño negro viejos con unos terçiopelos.  
Ytten unas medias calças de carisea blanca, largas.  
Ytten dos sombreros pardos e una montera parda.  
Ytten dos gorras una de terçiopelo cortado y otra de riço.  
Ytten una espada con su vayna e tiros de terçiopelo, pabonada. La guarnieçion e pretina y tiros de terçiopelo.  
Ytten un maleta azul con sus cordones.  
Ytten una camisa del moço.  
Ytten quatro pares de votas los tres nuevos y el otro viejas.  
Ytten un calçador con su tenaçilla de metal.  
Ytten dos pares de çapatos de cordovan traydos.  
Ytten dos votas para tener vino una grande y otra pequeña.  
Ytten un pretolete con su frasco e caixa.

Ytten un salero pequeño con su pimentero, es de plata.  
 Ytten un espejo de cristal.  
 Ytten un baul.  
 Ytten un cofre encorado, barreteado, viejo en que se ve lo siguiente:  
 Un pedaço de lienço nuevo en que podra auer diez baras poco mas o menos.  
 Ytten una seruilleta grande.  
 Ytten dos paños de tocar.  
 Ytten otro pedaço de lienço casero en que avra diez o doze baras poco mas o menos.  
 Ytten una almohada y un açerico por enfundar.  
 Ytten una tabla de manteles y otra de moços y una camisa de lienço casero bueno.  
 Ytten un paño de manos y una seruilleta y una coqueta.  
 Ytten un papel con unos polos de alamares de seda pardo.  
 Ytten una ropilla de raja vieja parda.  
 Ytten una capa de paño negro nueva.  
 Ytten un pedaço de raxa viejo negro.  
 Ytten un capotillo e ropilla de raxa de mezcla guarneçido de terçiopelo e raso.  
 Ytten una cuera adereçada de ambar, aforrada en tafetan con sus mangas de raso negro y con veynte votones de oro e guarneçida con pasamanos de oro y de los mesmos votones. Ay otros nueve en el dicho cofre.  
 Ytten unas mangas de raso pardo.  
 Ytten una ropilla de raso, aprensado, negro, guarneçida de terçiopelo.  
 Ytten una capa de raja de la mesma guarniçion.  
 Ytten un herreruelo de ervasca forrado en vayetta.  
 Ytten una capa e ropilla de gorgoran guarneçido de raso todo aforrado en tafetan.  
 Ytten un tudesquillo de gorgoran aforrado en tafetan e guarneçido de terçiopelo.  
 Ytten una almohadilla de tafetan verde de flores de color.  
 Ytten una pretina de tiros e guarneçido de terçiopelo ya valoa o negro.  
 Ytten unos muslos syn medias de raso aprensado en terçiopelo negro en su funda negra.  
 Ytten otros muslos de raso verde aprensado con su funda y tienen por tafetanes tela de oro.  
 Ytten una porçelana de plata dorada.  
 Ytten un jarro de plata en una caxa.  
 Ytten un Agnus Dey de cristal guarneçido de oro syn reliquia.  
 Ytten un çerco de Agnus Dey de oro con un botonçito de oro e un grano de aljofar.

Ytten tres anillos de oro, el uno con una esmeralda y el otro rodeado de esmeraldas y el otro con un xaçinto en una caxita.

Ytten una caxa con quatro guadameçiles nuevos dorados con çenefas verdes.

Ytten otro cofre morado vareteado en que avia lo siguiente:

Ytten una cama de raja de mezcla moruna que tiene syete pieças en que entra çielo e quatro cortinas en su rodapiés e covertor y un pedaço de raxa de la misma color de hasta una vara escasa.

Ytten una ropa de chamelote con pasamanos de platta aforrada de vayeta morada.

Ytten un pedaço de manteles alemanescos anchos de ocho o nueve varas.

Ytten una tabla de manteles alemanescos andados.

Ytten otro pedaço de manteles anchos nuevos.

Ytten unas calçetas de lienço.

Ytten unas calças de tafetan pardo con pasamanos y medias y unos çaraguelles de tafetan pardo.

Ytten dos savanas destopa.

Ytten otro cofre viejo.

Ytten nueve cruces de palo y otras seys vosquexadas con unos cruçifixos.

Ytten una cuera de cordovan buena.

Ytten una arca de pino vieja que tiene un cantaro de cobre y dos calderos e una sarten e un caço e un asador e un almirez con su mano.

Y un candil destudio con tres mecheros y una chufeta e unos platos y otras menudencias de coçina y una tortera de cobre.

Ytten un freno sin riendas ni cabeçada.

Ytten unas trevedes y una çufrador y un apamundi en papel.

Ytten un escritorio de tataça que tenia unas colorçillas de poca ynportancia, e faltale una gavetilla.

Ytten una mesa de nogal con sus vancos.

Ytten seys trincheos de plata y un platonçillo mediano y otro mayor que pesaron juntamente con una caxuela de plata con el retratillo de plata que se truxo de Toledo la caxa y retrato porque lo demás estaua en el dicho quantio como dicho es, peso todo ello treze marcos y seis honzas de plata.

Ytten siete libras de poluo que llaman sombra para pintar.

Ytten peso el jarro de plata, salero e pimentero suso en este ynventario contenido dos marcos menos dos honzas de plata.

Ytten se peso la porçelana de plata dorada de suso contenida y peso seys honças escasas de plata.

Yten se midieron los dos pedaços de lienço arriva de suso contenidos y tuvieron treynta y una baras.

Ytten se midieron los dos pedaços de manteles con dichos alemanescos arriua de suso contenidos y tenían diez y siete varas y media.

Estos son los bienes que del dicho Juan Fernandez Navarrete quedaron y se fallaron en el sytio del monesterio de San Lorenzo el Real exçepto la caxita y retrato de plata que se truxo de Toledo.

Los bienes que de dicho Juan Fernandez de Navarrete quedaron e dexo en la ciudad de Toledo e della se truxeron a la fabrica e sitio del dicho monesterio de Sant Lorenzo el Real por Juan de Mijancas alguaçil son los siguientes:

Primeramente una caxa de oja con unas çedulas de su Magestad del asiento de pintor con su Magestad y otra de la congregaçion sobre los quadros que a de azer fymada de su Magestad.

Ytten una caxita de plata con un retrato.

Yten una caxa de compases con dyez y seys pieças diferentes.

Yten un taleguillo negro con un ynstrumento de bronce.

Yten unas horas de luminaciones antiguas con dos chapas de bronze y unos retratos en ellas.

Ytten dos chapas aparejadas de cobre.

Ytten un retrato de Juan Fernandez mudo e de su padre.

Ytten una traça del retablo de Sant Lorenzo el Real.

Yten tres esquixos de aguadas que son de las pinturas que son de San Lorenzo el Real.

Ytten un libro de arquitetura de Andrea Paladio.

Ytten un papel arroyado de pluma de trajes estrangeros.

Ytten un libro de estampas grandes con çinquenta y quatro hojas.

Ytten catorze papeles destampas diferentes e unos pedaços del Juicio y unos esqylos de papel.

Ytten una tabla de un Nasçimyento vosquexado.

Ytten una arqueta de nogal con diferentes colores.

Ytten una losa chica con una pileta.

Ytten ocho paletas de pintor.

Ytten dos caxas verdes con colores.

Yten quatro panezillos de alvayalde.

Ytten tres caxas de oja con colores.

Ytten un manajo de bronchas e pinzeles.

Ytten dos papeles de colores.

Ytten unas conchillas de colores.  
 Ytten un cuchillo de aparejar las colores.  
 Ytten quatro lienços para quadrados grandes.  
 Ytten una caixa para lienços.

Todos los dichos vienes se entregaron a Diego Fernandez Ximenez, hermano del dicho Juan Fernandez mudo y dellos otorgo carta de pago en forma ante mi el escriuano yuso escrito de que doy fee.

Y en la çuudad de Toledo por ante Diego Sotelo escriuano en la dicha çuudad se ynventariaron otros bienes ansi plata como joyas e vestidos y una escritura de çenso de mill e quatrozientos ducados de prinçipal y çien ducados de renta por ellos cada un año, que el dicho mudo dio a çenso a la villa del Romeral a razon de a catorze el millar el año proximo pasado de quinientos y setenta y ocho. Y una escritura de obligaçion contra Rodrigo Pardo tenedor de materiales de la fabrica del monesterio de Sant Lorenço el Real de dusçientos ducados prestados. Y las dichas escrituras pasaron ante mi el presente escriuano y se las entregue sygnadas al dicho Juan Fernandez de Navarrete. Y e oydo deçir que le deue Diego de Hurvina pintor vezino de la villa de Madrid que viue en la calle Mayor çint ducados y que dellos le pagava çensso. Fecha en la uilla del Escorial a ocho dias del mes de junio de mill e quinientos e setenta e nueve años y en fee dello fize aqui muy sygno a tal. En testimonio de verdad

Francisco Escudero.

### 3. RELACION DE LA HACIENDA QUE DEXO JUAN FERNANDEZ NAVARRETE MUDO CRIADO DE SU Magestad

De su legitima le resto ... ..	CCCCCLXX U 498
En dos cartas de zenso y vna obligaçion ... ..	DCXX U 300
Los bienes vendidos en la almoneda y plata ... ..	CCIII U
Lo que quedo de por vender en el Escorial ... ..	CIII U DC
Las pinturas que quedaron a su Magestad 484 ducados ... ..	CLXXXI U D
Los bienes que se quedaron de por vender ... ..	X U 955
Por manera que monta todo I quento 500 U 853 mrs:	
1 quento D U 853	
Rebattensse destes 126 U 676 mrs. pagados de deudas que se deuiian y costas que se hizieron en recoger esta hazienda.	CXXVI U 676

Por manera que es el resto que quedo de hazienda:

1 quento CCCLXXIII U 177.

Y monta el terçio que quedo del 1 quento 374 U 177 mrs.

que quedo de hazienda 458 U 059 ... .. CCCLVIII U 059

Sacasse deste terçio 79 U 479 gastos de funerarios ... .. LXXIX U 479

---

CCCLXXVIII U 580

Por manera que monta el terzio que quedo en limpio 378 U 580 mrs. los quales se han de repartir a 1 U 640 ducados que quedaron de mandar allende de los 200 ducados de los funerarios y a la quenta les vendrían a los 500 ducados de la manda de la Estrella, como 300 ducados muy poquitos mrs. mas o menos.

A la hija mando DC ducados quitansele CCXL quedan en ... .. CCCLX

Al monasterio mando D ducados quitansele CC quedan ... .. CCC

Al alma de su padre mando dozientos quitansele 80 ... .. CXX

Al hermano fraile quitansele 80 quedan ... .. CXX

A la Maria Fernandez C quitansele XL quedan ... .. LX

Al moço XL dansele todos ... .. XL

#### 4. GLOSA DE LOS MONJES DE LA ESTRELLA AL TESTAMENTO DEL PINTOR

Las consideraciones que se an de tener en la manda que Juan Fernandez pintor de su Magestad hizo al monasterio de la Estrella son estas entre otras que ay:

— Lo primero que el no se puede llamar mudo a nativitate porque quando niño de tres años oya y hablaua como los otros niños de aquella hedad y por enfermedad ensordeçio.

— Lo segundo que tenia mas entendimiento y notocia de las cosas y mayor discurso que otros muchos que hablan y ansi se confessaua con mas claridad y exposición que otros muchos que hablan y escriuia y sabia los terminos y vocablos de las cosas y tenía conocimiento de historias assi de las escrituras diuinas como de las profanas y las pintaua y jugaua a los naipes y trataua otros negoçios seculares bien como capaz de todo dolo y prudencia de donde se sigue que pudo y supo testar.

— Lo 3.º que el testamento que hizo fue valido y entero pues fue delante de quatro testigos muy fidedignos entre los quales estaua su confessor y su medico y su criado y sus huespedes y amigos con quienes el se entendia y comunicaua sus con-

ceptos y voluntad deliberada y el dicho testamento escrivio de su propia letra y tiene comienzo expresando el nombre de Jesucristo nuestro Dios y Señor y el de la Virgen Maria su gloriosa Madre, y fin pues lo firmó de su nombre y tuuo ansi mesmo heredero que fue su hija natural y albacea que son las substancia del testamento, demas de que todo lo que el dicho testamento contiene que son mandas y legados son encaminadas y dirigidas a su sepultura y descargos de anima y a obras pias devidas señaladamente a su padre y hermano y parientes y criado.

— Lo 4.º que la manda que hizo a su hija para que se meta monja no a de entrar en el tercio en que el hombre libre y que no tiene descendientes herederos forçosos puede fraudar y quitar a sus ascendientes y ansi esta tercera parte de que se an de cumplir las otras mandas, se a de tomar ansi de los bienes muebles y raizes que adquirio por su trabajo e industria como de los que le caben de la legitima de su padre, y la madre a de pagar los seiscientos ducados a la nieta de la parte que a ella le cabia de la herencia del hijo.

— Lo quinto que en caso que en la dicha terçia parte no viniese a cumplimiento para pagar las mandas todas, asse de anteponer a todas las otras las que haze para su anima y sepultura y ansi esta que haze a la Estrella para su enterramiento y que se le haga aniversario por su anima a de ser preferida y pagada ante todas cosas.

— Lo 6.º que poner y consentir que aya pleito en esto es ir directamente contra la voluntad de Dios que esto le puso en el corazon, no solamente en aquel articulo de la muerte pero aun mucho tiempo antes como consta de las muchas vezes que el significó a muchos religiosos desta casa que no se avia de casar sino que quería enterrarse aqui y dexar vna buena memoria y ansi lo dize el padre frai Julian prior de Sant Lorencio por vna carta suya, y es ansi mesmo yr contra su voluntad ultimada que es la lei que ponen los que hazen testamento y mueren a los que quedan biuos.

— Lo 7.º que todo lo que el monesterio gastare en el pleito y en la cobrança desta manda sera obligado a restituçion el que diere a ello causa u ocasion aunque por la justicia no sea condenado en costas.

— Lo 8.º El mal exemplo que en semejante pleito recibirian los que viesen que los propios madres y hermanos niegan a sus propio hijo y hermanos la charidad que se deue aun a los estraños en lo que mas importa que es en la salud del alma.

— Lo 9.º que quando su madre y hermanos quieran que se les pida esto por justicia, se puede pedir ante el obispo de la diocesi o ante nuestro conseruador.

Ase tambien de preguntar si entre estas sus mandas que son todas pias ay alguna que por alguna razon prepondere y se a de preferir a otra y si la manda hecha a esta casa para hazer la memoria por causa de se enterrar aqui el cuerpo se a de cumplir del todo no obstante que falte para las otras mandas.

## 5. CAPITULOS FIRMADOS ENTRE LOS FAMILIARES DEL PINTOR Y LA ESTRELLA

En el monesterio de Nuestra Señora Santa Maria de la Estrella de la orden de San Geronimo de la diocesi de la Calahorra y la Calçada a veinte y ocho dias del mes de nobiembre de mill y quinientos y setenta y nueve años empresençia de mi el escribano y testigos abaxo escriptos pareçieron presentes de la vna parte el Yllustrisimo y muy magnifico y muy reberendos señores el prior, frayles y combento del dicho monesterio estando juntos en su capitulo a campana tañida segun que lo tienen de vso y de costumbre de se juntar para las cosas tocantes y cumplyderas de dicho monesterio espeçial y nombradamente los señores fray Nuño de Henao prior del dicho monesterio, fray Francisco de Hurunulla, fray Martin de Guinea, fray Gaspar de la Puebla, fray Viçente de Santo Domingo, fray Pedro de Agreda, fray Martin de Uruñuela, fray Juan de Hurunuela, fray Diego de Anastro, fray Miguel de Calahorra, fray Martin de Cardenas, fray Juan de Entrena, fray Francisco de la Estrella, fray Domingo de Armentia, fray Juan de la Guardia, fray Gaspar de Leza, todos frayles profesos del dicho monesterio los quales hazian el dicho capitulo o la mayor parte del.

Y de la otra el señor Diego Fernandez Ximenez, vecino de la çibdad de Logroño por sí y en nombre de la señora Catalina Ximenez su madre, vecina de la dicha çibdad de que empresto cavçion de rato Iudicato solbendo y el dicho Diego Fernandez haziendo como hazia debda agena propia suya e dixeron que por quanto Juan Fernandez Nabarrete mudo, criado de su Magestad al fin de sus dias dexo ynscripta çierta declaraçion o manda o legato o obra pia o como quier que fuese diziendo estas palabras: ESTRELLA HERMANOS QUINIENTOS DUCADOS MISA y sobre si el dicho scripto se entendia ser manda, legato, testamento o ultima voluntad al dicho monesterio de la Estrella y sobre si pudo testar, mandar o legar o si exçedia esta manda y otras que hizo desta manera al terçio de sus bienes en perjuyzio de la dicha señora Catalina Ximenez su madre que temian aver pleytos, devates e diferençias, gastos, costas y enojos entre el dicho monesterio y la dicha señora Catalina Ximenez.

Aora pro bono paçis y estinguir los dichos debates y evitar las unanimes y conformes se an combenido y conçertado ambas las dichas partes en esta manera, combiene a saver:

Quel dicho Diego Fernandez Ximenez y la dicha señora su madre y qualquier dellos ayan de traer a su costa y mision los huesos del cuerpo del dicho Juan Fernandez mudo defunto desde el monesterio de San Juan de los Reyes de Toledo donde esta depositado a este dicho monesterio de la Estrella los quales ayan de pagar los

derechos que se devieren sin quel dicho monesterio de la Estrella sea obligado de pagar cosa alguna.

Yten que traydos al dicho monesterio de la Estrella los dichos señores prior, frayles y combento le ayan de salir a reçibir hasta la puerta del patio con la cruz mayor y capas y otros acostumbrados en la qual puerta le ayan de reçibir y le ayan de sepultar dentro del cruzero de la yglesia del dicho monesterio junto a la grada de la capilla mayor questa dentro de la rexa sobre la qual sepultura le digan si fuere al tiempo de misa, misa y responso solemne y a otro dia misa.

Yten que allende de lo que dicho es los dichos señores prior, frayles y Combento del dicho monesterio de la Estrella que son, o serán para siempre jamas del siglo ayan en cada un año en el otabario de San Juan Baptista ques en el mes de junio, de cada año que començara en el año de mill y quinientos y ochenta años de hazer por el anima del dicho Juan Fernandez de Nabarrete y de sus defuntos y encargados una memoria y fiesta perpetua de un responso solemne a las visperas y otro dia siguiente misa solemne cantada con diacono y subdiacono y ministros como lo suelen hazer por los otros semejantes bienhechores del dicho monesterio y ansi al responso, como al responso de la missa salgan sobre la sepultura del dicho Juan Fernandez con la cruz mayor o ornamentos acostumbrados.

Yten que la dicha memoria la ayan de escrevir y scriban en el libro y tabla de los bienhechores del dicho monestrio por que no venga en olvido.

Yten que en cumplimiento de los quinientos ducados quel dicho Juan Fernandez puso en la dicha memoria por evitar los dichos pleytos y gastos e diferencias son combenidos y concertados en que la dicha señora Catalina Ximenez y Diego Fernandez Ximenez su hijo y qualquier dellos insolydum ayan de dar y den al dicho monesterio de la Estrella prior, frayles e combento del o a quien su poder obiere por razon de lo que dicho es solamente trezientos ducados que balen ciento y doze mill y quinientos mrs. de la moneda corriente en Castilla que diez dineros azen un maravedi puestos y pagados en el dicho monesterio de la Estrella para en fin del mes de henero proximo venidero de mill quinientos y ochenta años y si para el dicho dia no los dieren y pagaren como dicho es la dicha señora Catalina Ximenez quede obligada a los dar en çensos y juros a razón de catorze mill el millar e no mas de reditos que sean en personas çiertas, seguras, llanas y abonadas y la dicha señora Catalina Ximenez queda obligada a la escriptura y hordenamiento de los dichos çensos que asi diere, y el dicho Diego Fernandez Ximenez su hijo a que lo cumplira y abra por rato, firme y valedero los quales dichos çensos que ansi le aya de dar en caso que no de los dichos trezientos ducados que los aya de dar y entregar por scripturas publicas y autenticas luego pasados el dicho mes de enero veni-

dero y que los dichos çensos corran en favor del dicho monesterio desde esta Navidad primera benidera en adelante los quales çensos la dicha señora Catalina Ximenez le a de entregar con çesiones y poderes en causa propia bastantes.

Yten que desde luego los dichos señores prior, frayles y conbento del dicho monesterio por razon de la dicha concordia renunçian en favor de la dicha señora Catalina Ximenes qualquier derecho o açion que les competa o pueda competer a cobrar della lo que va a dezir de los dichos trezientos ducados que ansi a de pagar de los quinientos ducados de la dicha manda, que sin eçepciones desde aqui le hazen çesion y donaçion pura, perpetua y no rebocable que dicha es entre vibos por quanto en ello el dicho combento a echo los testados nesçesarios y se obligan de que tendran liçençia, aprobaçion y ratificaçion desta scriptura en toda y graçia y donaçion del Reverendisimo Padre prior general de la orden de San Geronimo en forma para el dicho dia de enero primero benidero del dicho año de mill y quinientos y ochenta y quel entretanto no este obligada la dicha señora Catalina Ximenez ni le corra termino de pagar los dichos dineros o entregar los dichos çensos.

Para lo qual todo aver, guardar y mantener, cumplir y pagar y non yr nin benir contra ello direte nin yndirete, buscando ningun color, los dichos padre prior, frayles y conbento obligaron los bienes propios y rentas del dicho monesterio espirituales y temporales y de su mesa capitular y el dicho Diego Fernandez Ximenez por si y en nombre de la dicha señora Catalina Ximenez su madre por todo lo que dicho es obligaron sus personas y bienes muebles y rayzes y semobientes avidos y por aver en todo lugar, renunçiaron todas y qualesquier leyes, fueros y derechos, razones y exençiones y defensiones, ordenamientos viejos y nuevos, canonicos y civiles, comunes y muniçipales escriptos y por escribir que contra esta carta sean, a su favor dieron libre y cumplido poder a todas y qualesquier justiçia los dichos prior frayles y convento a los eclesiasticos y el dicho Diego Fernandez Ximenez a los seglares ante quien esta carta paresçiere y della fuere pedido cumplimiento de justicia a cuya jurisdicçion se sometieron para que ansi ge lo hagan todo attener y guardar y cumplir y pagar vien y cumplidamente como si sobrello mismo obiesen contenido juyzio, oydos, llamados y bençidos y por juez competente obiese sido dada sentençia definitiba contra las dichas partes y qualquier dellas a su pedimiento y consentimiento y la escritura fuese pasada en cosa juzgada y por ellos y por qualquiera dellos aprobada y consentida y renunçiaron su propio fuero y jurisdicçion y domicilio y la ley si combenent de jurisdicçiones omnium judicam y la ley del derecho en que dize que general renunçiaçion de leyes que hombre haga que no vala, en testimonio de lo qual otorgan esta escriptura de yguala, concordia y pacto ante mi Alonso de Arebalo escribano de su Magestad, vecino de la villa de Briones y me

rogaron della de y entregue un treslado signado en publica forma a cada una de las dichas partes, que fue fecha y otorgada en el dicho monesterio en el capitulo de arriba, dia, mes y año suso dichos, testigos que fueron presentes que lo oyeron todo ler (sic) en presençia de las dichas partes y otorgantes y se lo oyeron todo otorgar en manera que lo pudieron vien oyr. Juan de Nieba vecino de la villa de Nabarrete y Francisco Garça vecino de Sanctasensio y Diego de Pedroso criado del monesterio y todos los dichos capitulantes rogaron a los dichos señores prior y fray Francisco de Urunuela firmasen por todos y el dicho Diego Fernandez lo firmo de su nombre al qual yo el escribano doy fee que conozco. Fray Nuño de Henao, fray Francisco de Urunuela. Diego Fernandez Ximenez. Paso ante mi Alonso de Arevalo. Yo Alonso de Arevalo escribano de su Magestad, vecino de la dicha villa de Briones que a lo que dicho es presente fuy en uno con los dichos testigos e de pedimiento de la parte del dicho monesterio lo suso dicho escrevi segun ante mi paso por ende hize aqui mi signo atal en testimonio de verdad.

Alonso de Arevalo.

## N O T A S

<sup>1</sup> A. H. N., Clero, carp. 1.056.

<sup>2</sup> *Idem*, Clero, leg. 3.132.

<sup>3</sup> I. CADIÑANOS, *Monasterios mirandeses: Herrera y San Miguel del Monte*. Miranda de Ebro, 1986.

<sup>4</sup> A. H. N., Clero, libro 5.978.

<sup>5</sup> *Idem*, Clero, leg. 3.149.

<sup>6</sup> En el croquis aparece una gran capilla de nave única con capillas entre contrafuertes. Unicamente el presbiterio es poligonal, en el que se señala el sepulcro del arcediano. Al norte y sur dos capillas forman un breve crucero en el que irían los enterramientos de los condes. De su propia letra escribió D. Diego: «Sobre estas pechynas a de aber un fryso de dos pyes y sobre él se a de armar una boveda de ladryllo de media naranja. A de ser doze pyes mas alta que la capylla mayor ny la yglesya que pues es cruzero ansy a de ser.»

<sup>7</sup> A. H. N., Clero, cap. 1.062. En el plano va escrito: «La traça negro es conforme a la de Madrid que esta en la yglesia de nuestra orden y desta manera terna el ochavo de la cabeçera XXIII pies y los de los lados cada treze, y las capillas colaterales del cruzero son quadradas o en escuadra.»

Sobre Francisco Martínez de Goicoa puede consultarse J. G. MOYA, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja alta*, t. I, p. 98.

<sup>8</sup> A. H. N., Clero, leg. 3.149.

<sup>9</sup> Allí construyó este mismo año la capilla mayor, con su cripta-panteón en la que se encuentran depositados hoy los condes de Nieva.

<sup>10</sup> Bibl. Nac., R/6.335, fol. 40, y R/16.871.

<sup>11</sup> En una carta escrita durante su estancia en Logroño comunicaba a Felipe II: «Muy Ilustre Señor: Yo llegue en cassa de mi madre con mucha flaqueça y aumento de mi enfermedad, y a causa del largo camino y aspero tiempo a mucho peligro, confío en Nuestro Señor me dara salud y fuerça para que yo haga lo que me es mandado, en lo qual con todo lo que mis fuerças bastaren (dandome Dios salud) trauajare, y pues V. M. en todo me haçe tanta merçed y fabor le suplico la reçiba yo en el tiempo que en esta tierra estubiere. He començado a poner en horden los lienços en que tengo de pintar las hestorias que se me mandaron que fueron la de San Hieronymo en la Religion y penytencia, otra de la Asumpcion de Nuestra Señora y otra la historia entera de Sanctiago del Vençimiento de los moros hasta que le degollaron. Mi desseo es tener salud para cumplir y acauar esto y todo lo que se me mande, y de lo que fuere haziendo dare auisso a V. M. a quien suplico me mande en que yo sirua pues tan obligado estoy a ello, y guarde Nuestro Señor la muy Ilustre persona de V. M. con aumento de mayor estado etc. De Logroño 17 de henero 1569.

Bessa las muy ilustres manos de V. M. su obediente seruidor

Juan Fernández.»

(Arch. de Simancas. Casa y Personas reales. Serie XV: Obras y Bosques. Obras de El Escorial, leg. 5.)

<sup>12</sup> Los fondos documentales de la Estrella constatan que siendo prior Julián de Tricio y su vicario Juan de Badarán (año 1566) se entregaron 33 rs. a Catalina Jiménez. Al año siguiente se la considera donada del monasterio para en lo sucesivo. Ello coincide con la primera estancia del Mudo en El Escorial, de lo que parece deducirse que la madre se refugió en la Estrella desde el momento en que se ausentó el pintor.

<sup>13</sup> *Diarios de Jovellanos*, «B. A. E.», t. 85, p. 265.

<sup>14</sup> A. H. N., Clero, leg. 3.136.

<sup>15</sup> J. B. MERINO URRUTIA, *Labor de la Comisión de Monumentos...* Berceo (1950), p. 49.

<sup>16</sup> J. YARZA, *Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete...*, «B. S. A. A.» (1970), p. 43.

— *Navarrete «el Mudo» y el monasterio de la Estrella*, «B. S. A. A.» (1972), p. 323.

— *Navarrete el Mudo, ¿el pintor de El Escorial?*, «Fragmentos» (1985), números 4-5, p. 75.

Algunas de las noticias que da Ceán Bermúdez sobre fr. Vicente en su diccionario (t. IV, p. 353) no son exactas. No es posible que en 1540 enseñara al Mudo en la Estrella. El que estuviera «demostrado» que sus cuadros religiosos antes citados fueran de Navarrete, no es así.

Consta que Domingo Zaldo entró de novicio en la Estrella en 1552. En su testamento de profesión nos dice que era hijo de Juan de Zaldo (vecino de Sto. Domingo de la Calzada) y de Catalina Sagredo. Entre sus mandas aparecen noticias relativas, posiblemente, a su formación artística: una a Juan Goyaz, arquitecto de Bañares, otra «al pintor de S. Benito» y también a Juan «hijo del Borgoñón», muy probablemente Juan de Borgoña, a quien conoció Zaldo durante su formación en Toledo y cuya obra influyó en el pintor riojano bien patente en la semejanza de los rostros de los Apóstoles del Tránsito y Asunción de María en la catedral primada.

<sup>17</sup> Los temas son: La Flagelación, un apunte para la figura del Salvador en la Pasión y el Prendimiento de Cristo (Catálogo de Barcia, núms. 76 a 78).

<sup>18</sup> R. DOMÍNGUEZ BARRUETE, *Juan Fernández de Navarrete «el Mudo»*, «Bol. Soc. Cast. de Exc.» (1904), p. 301.

<sup>19</sup> A. DE GABRIEL, *El Monasterio de Ntra. Sra. de la Estrella...*, «Bol. Soc. Esp. de Exc.» (1946), p. 233.

<sup>20</sup> Es muy probable que esta Ana Manrique sea la que con idéntico nombre y apellido aparece en la documentación del monasterio. En 1621 fundaba cierto aniversario, se decía viuda de Miguel de Aceveda y vecina de Alfaro. Es posible sea el mismo retrato que Gaya Nuño identifica como de María Pacheco («La pintura española fuera de España», núm. 729).



SOROLLA Y LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES

POR

ANDRES UBEDA DE LOS COBOS



”C OMO el arte es una mentira bella y hermosa, hay que cubrirla con el manto de la realidad, y éste no puede sacarlo uno de otro lado que de la naturaleza. A ello se debe ir derecho, sin vacilaciones, con el alma pura y limpia de todo recuerdo, de toda mácula sorprendida o estudiada en obras resueltas, sean o no geniales.” Esta frase, pronunciada por Sorolla (1863-1923) en 1919, puede considerarse como una auténtica declaración de los principios estéticos que inspiran su pintura, y, de alguna forma, puede también caracterizar los postulados de la llamada Escuela Valenciana, de la cual Sorolla se consideraba, explícitamente, deudor <sup>1</sup>.

Esta concepción que propugna “ir derecho a la naturaleza” se aparta ostensiblemente de los postulados que tradicionalmente vienen caracterizando los procedimientos académicos, y que, sin embargo, se produce en un personaje que participó activamente en instituciones de este tipo. Efectivamente, haciendo un breve repaso a la biografía de Joaquín Sorolla, puede apreciarse cómo su vida discurrió en permanente contacto con estos centros. Así, en su juventud, después de su estancia en la Escuela de Artesanos en su ciudad natal, Valencia, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad, dependiente de la Academia de San Carlos. Posteriormente consiguió de la Diputación valenciana una beca para ampliar sus estudios en Roma, donde fue sometido a una disciplina pedagógica de carácter académico. En 1914, siendo ya un pintor plenamente consagrado, fue nombrado académico de la madrileña de San Fernando, y, en fin, próxima ya su muerte, aceptó la Cátedra de Colorido de la misma institución.

En torno a la persona y la obra de Sorolla se plantea, pues, la paradoja de presentar una vida que se relaciona íntimamente con las instituciones académicas, por un lado, y una pintura cuyas características de ninguna forma pueden inscribirse dentro de esa misma categoría. Para resolver esta paradoja es imprescindible analizar en qué consistió cada uno de sus estadios académicos, con el fin de conocer el grado y la naturaleza de la influencia que, sin duda, ejercieron en su pintura.

Enormemente significativa, por su trascendencia posterior, es la presencia de Sorolla durante su juventud —antes de su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Valencia— en la Escuela de Artesanos de aquella ciudad. Allí, en el año 1879, recibió un diploma dirigido al “artesano Joaquín Sorolla y Bastida” por “su constante aplicación en el dibujo de figuras”<sup>2</sup>. Dejando al margen su sentido anecdótico, se hace difícil dudar que el humilde origen de este pintor y esta primera educación marcaran una impronta en su personalidad artística, que quedó reflejada en el altísimo concepto que siempre mantuvo de las labores artesanales.

El primer contacto real entre el pintor valenciano y una institución de naturaleza académica se produjo en 1878, es decir, cuando contaba quince años de edad, al ingresar en la mencionada Escuela de Bellas Artes de Valencia, dependiente de la Academia de San Carlos. Cada día aparece más clara la enorme influencia que en el joven artista tuvo esta primera experiencia. Como se desprende de su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid —dedicado casi exclusivamente a elogiar, en un emocionado recuerdo, a sus profesores en aquella institución, así como a la llamada Escuela Valenciana—, Sorolla descubre allí el germen de lo que posteriormente sería su pintura.

En el momento en que se produce su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Valencia esta corporación está atravesando unos momentos de grave crisis de identidad como consecuencia de la ineludible decadencia que asola las instituciones académicas en el último tercio del siglo XIX. Los cambios producidos en los usos sociales, y muy especialmente en lo referido a la creación artística, pusieron en entredicho la anteriormente incuestionada autoridad de las academias. Sus pretensiones de fiscalización de la produc-

ción de obras de arte, sus sistemas pedagógicos, su control de la orientación artística por medio de premios y becas al extranjero y, en fin, todos aquellos procedimientos de control propios del mundo de las academias, habían sido puestos en duda por las nuevas corrientes artísticas que se estaban formando en los años finales del siglo XIX.

La Academia de San Carlos, y con ella su centro educativo, la Escuela de Bellas Artes, no fue ajena a este proceso de decadencia. Por ello se observa en época de Sorolla una lucha entre dos corrientes que resultan irreconciliables. Una de éstas, fiel a la tradición, encarecía la importancia del dibujo, de los contornos, recomendando una pintura de *fuera a dentro*. Los partidarios de esta tendencia prestaban una enorme atención al tema representado que “para que tenga interés y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea, porque por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra”<sup>3</sup>.

El tema es importante hasta el punto que sirve de referencia para establecer una jerarquía artística, por medio de la cual la llamada *Pintura de Historia* ocupa el lugar más privilegiado, relegando los paisajes y bodegones a los lugares más bajos. Los representantes de esta corriente despreciaban la copia del natural y propiciaban la reproducción de grandes maestros —preferentemente del realismo español del siglo XVII— y, entre todos ellos, de su figura paradigmática: Velázquez.

Frente a ellos comenzaba a manifestarse tímidamente otra corriente que incorporaba nuevas concepciones que pretendían, dentro de la propia institución, superar los presupuestos del academicismo tradicional. Esta tendencia “moderna” —al menos comparándola con la anterior—, que repudiaba los procedimientos anteriormente expuestos, propugnó un acercamiento directo y sincero hacia la realidad circundante, que constituye el único maestro del artista. Frente a la preeminencia del dibujo, se enfatiza la importancia del color, que se antepone al primero, al tiempo que se minimiza la importancia del tema. Este es una excusa que permite realizar lo que realmente interesa al pintor, es decir, simplemente pintar, sin que el asunto representado interfiera en este objetivo fundamental.

Como es fácil de suponer, Sorolla tomó partido por la segunda de las dos opciones, es decir, aquella que puede calificarse como *moderna* o *dibujística*. Así lo demuestra, ante todo, su pintura, que se enmarca plenamente dentro de esta segunda corriente, y así lo demuestran también sus manifestaciones explícitas en este sentido, vertidas en las escasas ocasiones en las que el propio Sorolla analiza los principios estéticos de su pintura. En la principal de estas ocasiones, su *Discurso de entrada a la Academia de San Fernando* describe brevemente la trayectoria de su educación valenciana, al mismo tiempo que emite comentarios sobre sus miembros más representativos y alguno de sus profesores de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

En este discurso cita casi exclusivamente a los profesores que, en mayor o menor medida, se encuadran dentro de la corriente “moderna”<sup>4</sup>. En primer lugar menciona a Salustiano Asenjo, que en el momento de su estancia ocupaba el cargo de director del centro. Sorolla muestra un gran cariño por este personaje, que les forzaba a estudiar “la propia vida de las flores y las plantas y no la desagradable copia de yeso”, y que, aunque no debió contar con grandes aptitudes pedagógicas, “sustituía la falta de orientación didáctica con entusiasmos y vehemencias que frecuentemente valen más que el rigor académico y ordenancista”<sup>5</sup>.

Sorolla también dedica un recuerdo a Gonzalo Salvá, otro de los profesores de la Escuela, que, a juzgar por los datos que aporta sobre este pintor, debió ser un decidido partidario de la corriente renovadora dentro de la citada academia; que, incluso, organizaba sesiones fuera de las aulas “en busca de un efecto de luz o una nota de color”<sup>6</sup>.

Sin embargo, la mayor parte del *Discurso* está dedicado al recuerdo de los maestros de la Escuela Valenciana de pintura, haciendo mención expresa a Bernardo Ferrándiz, Antonio Cortina, Francisco Domingo y Marqués, Antonio Muñoz Degraín, Emilio Sala e Ignacio Pinazo Camarlench. De todos ellos, aunque preferentemente de Francisco Domingo y de Ignacio Pinazo, sus dos grandes maestros de esta época, obtiene enseñanzas provechosas para el posterior desarrollo de su pintura. En ellos encuentra todos los elementos artísticos que posteriormente van a interesar a este pintor en su obra y que pasarán a formar parte de la misma.

Sin duda, el maestro más admirado por el joven Sorolla es Ignacio Pinazo, autor que llevó a cabo una pintura de excelente calidad. En sus obras se advierte un enfrentamiento directo con la realidad, sin necesidad de intermediarios, otorgando primacía al color y minimizando la importancia del tema. Sobre él diría Sorolla: "Pinazo fue un filósofo que basaba razonamientos en la observación constante de la Naturaleza", para remachar más adelante: "Estaba en todas partes sin abandonar jamás su caja de apuntes; veíasele en las fiestas, en los mercados, en la playa, descubriendo y persiguiendo los encantos del arte popular, y quizá fue el maestro que en tal sentido trabajó más de todos los de su época; fue un iniciador de las energías artísticas regionales..."<sup>7</sup>.

De todo lo expuesto hasta ahora puede deducirse únicamente que Sorolla tomó partido por las corrientes más innovadoras dentro de las posibles en la academia. No hay que pensar, por ello, que fuera un pintor de tendencias revolucionarias. Esto es evidente. De entre todas las corrientes que existían en aquella institución, tomó partido por la más avanzada, pero en ningún momento Sorolla cuestionó el valor de la Escuela y, en general, de la Academia de Bellas Artes como centro de formación de futuros artistas. La institución como tal continuaba siendo válida, no así sus procedimientos pedagógicos, que le resultaban anticuados. No hay ningún motivo para pensar que Sorolla se cuestionaba la vigencia de la academia como institución, y optase por la ruptura y la consiguiente militancia en contra de este centro, como hicieron los integrantes de las vanguardias históricas.

Por el contrario, Sorolla buscó afanosamente el respaldo oficial. Así, desde muy joven comenzó a concurrir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Conviene precisar que los jurados de estas Exposiciones eran miembros de la Academia de San Fernando, que habían sido elegidos en Junta General por medio de una votación secreta, además de otros seis jueces nombrados directamente por el Gobierno, y que la crítica de éstas se identificaba plenamente con los postulados oficiales.

Sorolla envió en 1881 tres marinas que pasaron totalmente desapercibidas. Sin duda, este primer fracaso "oficial" debió llevarle a una seria reflexión acerca de la naturaleza de las citadas Exposiciones. Una ojeada

a los premios concedidos por aquellos años pone de manifiesto cuál era el tipo de pintura que acaparaba el refrendo oficial. Así, no debió resultarle indiferente que Antonio Muñoz Degraín y Emilio Sala obtuvieran en aquella Exposición sendas medallas de primera clase con los cuadros titulados *Otelo y Desdémona* y *Novus Ortus, Alegoría del Renacimiento*, respectivamente, y que su admirado Ignacio Pinazo obtuviera una medalla de segunda clase con la obra titulada *Ultimos momentos de don Jaime el Conquistador*<sup>8</sup>. Es evidente, pues, que la gran pintura de historia continuaba plenamente vigente en esta muestra, y que por ello el único procedimiento válido para alcanzar el refrendo oficial era plegarse a los criterios estéticos de carácter academicista.

Sin duda éste fue el motivo por el cual en la Exposición de 1884 modificó totalmente sus puntos de vista anteriores y presentó una obra capaz de conseguir un premio en una Exposición Nacional: el *Dos de Mayo*<sup>9</sup>. Ya se ha puesto de manifiesto anteriormente la importancia otorgada al tema por los sectores más conservadores de la crítica oficial. Debía ser apropiado, y preferentemente hacer alusión a los aspectos más heroicos del pasado nacional. El tratamiento glorificante del asunto representado adoptaba a veces un tinte melodramático que otorgaba un aspecto muy teatral a la composición. Tal es el caso de la presente obra. Se trata de un cuadro de escaso valor artístico por el que su autor recibió una medalla de segunda clase, y del que se ha puesto de manifiesto preferentemente el hecho de que su realización se llevase a cabo en un exterior, concretamente en la plaza de toros de Valencia, donde hizo quemar pólvora para alcanzar un mayor realismo en la escena.

Otro elemento en la preparación académica de Sorolla fue la concesión de una beca, otorgada por la Diputación valenciana en 1885, para estudiar en Roma. Muy posiblemente se trate éste del período más frustrante de la etapa de formación del pintor valenciano. Sorolla, durante su estancia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, tuvo la posibilidad de escoger, entre un estrecho abanico de posibilidades, la tendencia que se hallaba más de acuerdo con su sensibilidad artística, al tiempo que tuvo la oportunidad

de conocer la pintura de maestros que, como Francisco Domingo o Ignacio Pinazo, tanto influyeron en su pintura.

Sin embargo, su estancia en Roma modificó radicalmente esta situación. Hacía tiempo que la ciudad italiana había cedido a París la capitalidad artística europea. Italia sólo podía ofrecer al joven Sorolla el reflejo de lo que se estaba haciendo en la ciudad francesa, así como la herencia cultural resultante de haber sido el centro artístico de Occidente en épocas pasadas. A todo ello hay que añadir, como elemento de primer orden, las inclinaciones artísticas del director de la Academia Española de Roma: Francisco Pradilla, que se encontraba en el extremo opuesto a Sorolla dentro de las concepciones artísticas toleradas por el academicismo.

Con estos condicionamientos resulta fácil darse cuenta que Sorolla debió tener grandes problemas en esta academia romana. La dirección del centro —fundado y mantenido con criterios absolutamente tradicionales— nunca pudo entender que las características de la pintura de este artista no eran producto del capricho o de la incapacidad, sino que tenían su origen en una concepción radicalmente opuesta de la creación artística.

Las críticas que acompañan los envíos periódicos de obras a España son muy significativas sobre este aspecto al afirmar que su producción “carece de la conclusión, sobriedad y fijeza que deben exigirse”. En función de lo dicho hasta ahora, esta crítica no debe extrañar en lo más mínimo. Es fácil comprender que para una determinada corriente pictórica que define el dibujo como base imprescindible de toda realización artística, una obra que prescinde de éste debe resultar necesariamente una obra inacabada, o que, con los mismos términos del informe, “carece de conclusión”. Por ello no es extraño que más adelante añada: “No son verdaderas academias, sino tan sólo graciosos apuntes muy apreciables por la certeza de un artista, pero en manera alguna bastante serios cuando se los considera envío de un pensionado”<sup>10</sup>.

Es difícil negar que el sistema educativo al que fue sometido el pintor valenciano no pretendía en manera alguna valorar su capacidad artística. Muy al contrario, en todo momento se estuvieron vertiendo una serie de prejuicios estéticos contra este pintor. No se trataba de descubrir sus apti-

tudes para llegar a ser un buen artista, sino simplemente si era capaz o no de acomodarse a una determinada escuela pictórica con la que, por otro lado, no se sentía en absoluto identificado.

Esta absurda situación debió de provocar una enorme desilusión. No cabe interpretar de otra manera sus largas estancias en la capital francesa —durante el período de disfrute de su beca en Roma—, sin duda con el ánimo de contemplar aquella pintura por la que estaba especialmente interesado. A pesar de todo ello, Sorolla debió encontrarse lo suficientemente capacitado como para intentar sorprender en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Para ello preparó una obra en la que se incluían las enseñanzas recibidas más afines a sus concepciones estéticas, sobre todo aquellas relacionadas con la factura y condiciones lumínicas<sup>11</sup>.

Se trata del cuadro titulado *El Entierro de Cristo*. Esta obra, destruida en la actualidad, presenta algunas características que conviene resaltar. Constituye una obra realmente audaz con un ambiente irreal, “místico”, cuyos personajes adoptan un aire ciertamente teatral. Sin duda todo viene propiciado por un tratamiento de la luz que presenta rasgos de auténtica excepcionalidad dentro del conjunto de la obra de este pintor.

Es cierto que Sorolla fue considerado ya incluso por sus contemporáneos “El pintor de la luz”<sup>12</sup>. Sin embargo, la luminosidad que otorga esa inconfundible personalidad manifestada en sus cuadros carece de cualquier tipo de significado extrapictórico. Se trata de una luz que no pretende crear ningún estado de ánimo en el espectador. El brillo del sol es incluido en los cuadros del pintor valenciano sencillamente porque aparece en la realidad, que es el objetivo último que pretende captar la pintura de este artista. Con este elemento no pretende crear nada ajeno a la propia naturaleza, se trata únicamente de experimentos con colores que consiguen crear efectos agradables a la vista.

En *El Entierro de Cristo* la situación es claramente distinta. El efecto de inquietud que produce la visión de esta pintura, que resalta la importancia del asunto representado, encuentra su principal responsable en el tratamiento de la luz otorgado por su autor. No se trata de una luz que simplemente ilumina, sino que constituye un elemento configurador de un clima,

de una atmósfera mística, que irradia del propio Cristo y que se difumina entre los demás personajes, que apenas llegan a distinguirse.

Como se ha comentado anteriormente, este hecho constituye un suceso excepcional dentro de la producción de este artista, ya que el uso del color para crear una atmósfera propicia para intervenir en el ánimo del espectador es utilizada únicamente en dos ocasiones: en el mencionado *El Entierro de Cristo* y en el cuadro titulado *Triste Herencia* (1899), cuadro en el que se denuncian las profundas situaciones de injusticia provocadas por el abandono y la enfermedad <sup>13</sup>.

Sorolla, como por otra parte cabía esperar, cosechó con este cuadro uno de los mayores fracasos de toda su vida profesional. Una de las críticas más feroces fue emitida por el cronista de la *Ilustración Española y Americana* <sup>14</sup>. Fernanflor —tal es el seudónimo del crítico—, usando la contundente ironía de la que solía hacer gala en sus crónicas, introduce a Sorolla como discípulo de Domingo, para emitir posteriormente un juicio altamente negativo de este cuadro.

En primer lugar, *El Entierro de Cristo* abandona la corriente de “sentimientos patrióticos” de su *Dos de Mayo* que le había hecho triunfar en 1884. Pero si esto es grave, más lo es que fuera realizado por alguien que no se había significado particularmente en el terreno religioso: “no tengo noticia de que el señor Sorolla sea un cristiano fervoroso, significado, excepcional; que sacrifique las tendencias profanas de su siglo a sus convicciones y sentimientos íntimos; en una palabra, no creo que *El Entierro de Cristo*, de Sorolla, sea un acto de fe” <sup>15</sup>. Se observa cómo el tema mantiene una auténtica tiranía. No se trata ya sólo de escoger un asunto “digno”; además de ello, el artista tiene que demostrar públicamente su íntima identificación con el mismo.

Continúa más adelante Fernanflor afirmando: “Ha pintado no el entierro de Cristo, sino la hora en que le enterraron; para pintar el entierro hubiese sido preciso caracterizar algo más, pues casi todos los personajes que vienen figurando bíblicamente en este acto tienen su carácter y su personalidad, sin que pueda satisfacernos poner nombres caprichosos a unas cuantas sombras y siluetas” <sup>16</sup>. En los párrafos finales del artículo el autor

emite su juicio general sobre el cuadro: “Como boceto gigantesco, como nota feliz de un paisajista, me parece elogiabile *El Entierro de Cristo*, y desdichadísimo en la composición y desempeño de las figuras”<sup>17</sup>.

El extracto de algunos párrafos de este artículo se justifica porque en él se refleja fielmente cuál debió ser la crítica de las opiniones académicas más tradicionales. Puede observarse cómo apenas si se mencionan aspectos estrictamente pictóricos. Sorolla vuelve a encontrarse, como ya le había ocurrido en la Academia de Roma, con la crítica académica más recaltrante, que proyecta sobre su pintura todos sus prejuicios, sin llegar a interesarse auténticamente por ésta en ningún momento.

Como puede suponerse, hubo también espíritus que supieron apreciar el valor de esta obra —muy posiblemente la mejor de su época juvenil—. Así, parece ser que hubo un cierto malestar entre los propios pintores, preferentemente los jóvenes, provocado por el desdén de los juicios oficiales<sup>18</sup>. Hubo también espíritus críticos, como Giner de los Ríos, que demostraron la sensibilidad suficiente para admirar este cuadro. Este autor afirmó: “Encierra ese algo misterioso que seduce.”

Fernanflor llegó a recomendar a Sorolla que desandase el camino recorrido, retomando la vía iniciada en el *Dos de Mayo*. Ya sea por la influencia de esta u otras opiniones o por propio convencimiento del pintor, lo cierto es que a partir de aquel tropiezo comenzó una nueva etapa dentro de su pintura. Después de una larga estancia en Italia, una vez acabada su beca, regresa a Madrid en 1889, donde progresivamente va ganando nombre hasta que en 1901, con la consecución de la medalla de honor, consigue la definitiva consagración en el plano oficial. ¿Qué es lo que ha cambiado desde el fracaso de *El Entierro de Cristo* hasta el éxito rotundo de 1901? De una forma muy simplificada puede afirmarse que el éxito de Sorolla es el resultado de que las dos partes en conflicto —la crítica oficial de carácter académico y el propio Sorolla— cedieran parcialmente en sus puntos de vista.

El artista valenciano, sin duda desengañado por el hecho de que las críticas a su pintura reflejasen sencillamente la inadecuación de su obra a los criterios estéticos oficiales, decidió acomodarse parcialmente a aquéllos a

partir de ese momento. Iniciaba con ello su etapa de pintura dominada por el costumbrismo y el realismo social. Por su parte, la crítica académica, ya en fase de plena decadencia, fue haciéndose progresivamente más permeable a distintas opciones artísticas. En otras palabras, fue evolucionando hacia posturas más *críticas* y menos *académicas*.

A pesar del éxito de público y de crítica obtenido a principios de siglo, la entrada de Sorolla en la Academia de San Fernando de Madrid no se produjo hasta 1914. Además, este nombramiento nunca pasó de ser un acto protocolario, ya que no llegó siquiera a leer en vida su discurso de entrada en dicha Academia.

Por ello tiene mucho mayor interés su nombramiento como catedrático en la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Academia de San Fernando de Madrid, en la materia de colorido. Este, producido por R. O. en 15 de marzo de 1919<sup>19</sup>, fue en un principio declinado por Sorolla, y no debió resultar nada fácil de convencer para que recapacitase sobre su decisión. Sin duda debía encontrarse ya cansado, y quién sabe si la enfermedad que debía llevarle a la muerte no había empezado ya a manifestarse.

Este nombramiento presenta datos de auténtico interés. El hecho mismo de haber aceptado demuestra que el pintor valenciano continuaba creyendo en la institución académica. Por otro lado, con motivo de su nombramiento, tuvo la oportunidad de emitir una serie de declaraciones en la prensa del momento que hoy son auténticamente imprescindibles para conocer la actitud mantenida por el artista ante esta institución. En estas declaraciones se observa lo que anteriormente habíamos deducido por su propia pintura. El mismo indica: "Nada de escuelas, nada de contribuir al amaneramiento del que se inicia en los misterios de la paleta al seguir o imitar a los príncipes de la pintura antigua o contemporánea"<sup>20</sup>. Sorolla llegó incluso a desaconsejar explícitamente la visita a los museos a los pintores noveles. También se manifestó en contra del *sorollismo*, en alarde de coherencia ideológica, afirmando que "eso supondría una decadencia, una abdicación del poder individual, el abandono de un cúmulo de riquezas (...). Haré todo lo que pueda por cortar este frecuente fenómeno histórico y que resplandezca la personalidad de los aprendices"<sup>21</sup>.

Siguiendo con este sistema educativo, Sorolla tenía también muy claro cuál debía ser su relación con el alumno; así, negó en todo momento la posibilidad de imponer “sistemas escolásticos”. Su actividad se iba a limitar a ofrecer “advertencias honradas y consejos nacidos de la experiencia”<sup>22</sup>. En suma, el pintor valenciano pretende fomentar la creatividad individual y no limitar ni condicionar los propios impulsos artísticos de sus alumnos.

Sorolla muere en 1923 sin haber leído su discurso de entrada a la Academia de San Fernando. Este será leído, después de muerto, el día 2 de febrero de 1924. En su texto se ocupa, como ya hemos apuntado, de recordar recuerdos de sus antiguos maestros y profesores. Además, al final del mismo, Sorolla insiste en otro tema distinto, el cual ha pasado casi desapercibido, a pesar de que tiene gran importancia para conocer los puntos de vista que mantenía en torno a determinados aspectos teóricos. Se trata de sus manifestaciones en contra de la separación existente entre el *gran arte* y las *artes menores*. Este punto constituye, sin duda, el capítulo menos académico de toda su vida de pintor y quizá el único radicalmente opuesto a la institución académica.

El pintor valenciano consideraba que la irrupción de la era industrial podía suponer la desaparición del arte a corto plazo: “La agricultura y la industria lo han invalido todo, y las artes, sin abdicar del todo a su idealidad, deben adaptarse al medio ambiente haciendo *arte industrial* antes que arrostrar una vida efímera”<sup>23</sup>. Esta superación de las categorías de *arte superior* y *arte inferior* tiene como misión “hacer hombres útiles”. Esta idea, es decir, la mejora de la sociedad por medio del arte, es, sin duda, la idea que alcanza una mayor modernidad dentro de sus puntos de vista en torno al arte.

El discurso de entrada a la Academia de San Fernando no es el único lugar donde podemos encontrar opiniones de esta naturaleza. En una entrevista concedida al diario *La Crónica de San Sebastián*, fechada el 1 de marzo de 1918, Sorolla afirma, comentando sus orígenes familiares: “Me gustaría ser pintor y cerrajero al mismo tiempo”, continuando más adelante: “Aquí, en Europa, tenemos la costumbre de llamar objeto de arte y de valor

a todo aquello que no sirve para nada. Así, por ejemplo, una escopeta antigua, de esas de pistón, se dice que es un objeto bello y de mérito, y yo, en cambio, le doy tanto o más mérito a una escopeta más moderna y perfeccionada, pues demuestra el trabajo del hombre hasta llegar a construir esa perfección." Para este pintor, el valor artístico no se encuentra en su falta de utilidad práctica, ni siquiera en su *belleza*. Así, un objeto de fabricación industrial —una escopeta— puede ser objeto de atención como materia artística. En tal caso, su interés se centra, curiosamente, en su utilidad práctica: tiene más "mérito" aquello que mejor realiza la función para la cual fue creado.

Ideas de tal modernidad no debieron ser excesivamente bien vistas por los partidarios de la crítica más tradicional de la Academia. Sorolla, que sin duda se percató de este hecho, defiende sus opiniones afirmando: "Quizá este plan parezca demasiado práctico por buscar con él el sustento de la raza y alguno lo tilde de poco elevado, sobre todo los amantes de la belleza pura; pero, creedme, en ninguna circunstancia perjudicaría esta enseñanza" <sup>24</sup>.

Quizá, a modo de recapitulación, convendría volver a plantear la pregunta con la que se inició este trabajo: ¿Fue Sorolla un pintor academicista? Sin embargo, y después de todo lo dicho, la respuesta sigue sin estar clara. Puede deducirse una respuesta negativa a partir del mero análisis de su pintura y determinadas ideas en torno a su concepción del arte y de la educación de los futuros artistas. Pero, por otra parte, la continua relación de Sorolla con instituciones de carácter académico, incluso una vez que ya pudo prescindir de ella como trampolín para su promoción profesional, hace pensar en una incuestionable afinidad entre el pintor y la Academia. ¿Dónde está, pues, el problema?

De alguna forma puede considerarse que éste no es otro que considerar la Academia como un centro monolítico, sin fisuras, con criterios únicos e inamovibles. Sin embargo, esta institución en los años finales del siglo pasado y los primeros del presente está en franca decadencia. Su historia había sido la historia de la intransigencia, la historia del monopolio artístico, de

la exclusividad. Las nuevas concepciones acerca de la pintura y la nueva consideración social pintor vacían de contenido una institución paternalista que intenta ejercer un control sobre todos los ámbitos de la creación artística. La entrada de Sorolla —personaje ideológicamente al margen de la esencia académica— no es otra cosa que la manifestación palpable de este hecho.

## N O T A S

<sup>1</sup> La frase citada fue pronunciada por Sorolla en una entrevista concedida a J. BLANCO CORIS, «Sorolla, profesor de pintura», *Heraldo de Madrid*, domingo 2 de noviembre de 1919, p. 1. El estudio sistemático de las ideas estéticas del maestro valenciano no se ha realizado todavía, por lo que para su conocimiento hay que remitirse a los testimonios de la época. Estos resultan desesperantemente escasos y dispersos, lo cual dificulta de manera notable el estudio de este tema. En cualquier caso, y sin pretender dar una lista exhaustiva, se recomienda en primer lugar su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 2 de febrero de 1924.

Algunos periódicos de la época ofrecen cortas entrevistas realizadas a Sorolla que, debido a la escasez de otro tipo de documentos, resultan de una extraordinaria importancia. Por ello se recomienda: FIDELIO, «En la Universidad, Exposición de Arte Joven», el *Mercantil Valenciano*, 23 de julio de 1916, que ofrece un discurso breve y excesivamente retórico del propio pintor, que, sin embargo, aporta algunos datos de interés. *La Crónica de San Sebastián*, en un artículo firmado por CASIO y publicado el viernes 1 de marzo de 1918, ofrece interesantes apreciaciones acerca de las relaciones entre el llamado *gran arte* y las *artes menores*. Por último, sobre el valor que el pintor valenciano otorgaba a las nuevas modalidades de creación artística, véase «Joaquín Sorolla y el cinematógrafo», *La Jornada*, 16 de julio de 1919.

<sup>2</sup> Este diploma se encuentra depositado en la actualidad en el Museo Sorolla.

<sup>3</sup> FRANCISCO DE MENDOZA, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, 1870.

<sup>4</sup> A pesar de ello menciona con respeto a dos profesores de la tendencia tradicionalista: Ricardo Franch, grabador, y Felipe Farinós, escultor, a los cuales califica de «hombres de positivo valor» y de «almas ponderadas que encarecían la importancia del dibujo». JOAQUÍN SOROLLA, *Discurso...*, pp. 10 y 11.

<sup>5</sup> *Discurso...*, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>8</sup> B. DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, p. 117.

<sup>9</sup> Poco habían cambiado las cosas desde 1881. Así, en la Exposición Nacional de 1884 obtuvieron medallas de primera clase, entre otros, MUÑOZ DEGRAÍN con su obra *Los amantes de Teruel*, y JUAN ANTONIO BENLLIURE con el cuadro titulado *Por la Patria*. *Ibidem*, p. 121.

<sup>10</sup> Los comentarios entrecomillados los recoge B. DE PANTORBA en *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1970, p. 25.

<sup>11</sup> Se ha señalado, no sin razón, la posible influencia ejercida en esta obra por el italiano Domenico Morelli.

<sup>12</sup> De esta forma saludó *El Heraldo* (23 marzo 1919) la designación de Sorolla como catedrático de Colorido: «Sorolla, una verdadera gloria de las Bellas Artes; Joaquín Sorolla, el pintor incomparable de la luz, del sol y de la Naturaleza, el prodigioso colorista, el concienzudo maestro...»

<sup>13</sup> Quizás fuera ésta también la intención de otro de sus cuadros de temática social: *La otra Margarita*, y de forma particularmente clara en el *Estudio* del mismo (núm. cat. 312), depositado en el Museo Sorolla. F. DE SANTA ANA, *Museo Sorolla. Catálogo de Pintura. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982*, p. 100.

<sup>14</sup> FERNANFLOR, «La Exposición Nacional de Bellas Artes», en *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXV, 8 de julio de 1887, pp. 6-10. De este cuadro sólo se conservan algunos fragmentos, concretamente los números 158, 159, 160 y 161 del *Catálogo* del Museo Sorolla. F. DE SANTA ANA, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

<sup>15</sup> Y continúa posteriormente: «Aquello, por más que el señor Sorolla lo afirme, tanto puede ser el entierro del Divino Señor como el de un héroe legendario, o simplemente el de un malhechor histórico en Despeñaperros. Verdad es que el cadáver tiene una aureola de santidad en la cabeza; pero esto significa la opinión del autor, no la realidad de la misma figura.» *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> PANTORBA, *op. cit.*, pp. 23 y 24.

<sup>19</sup> Es interesante reproducir aquí el juicio de la Academia ante el nombramiento: «Esta Academia se complace en que recaiga la designación en uno de nuestros más eminentes artistas...: pintor mediterráneo, temperamento privilegiado

que emociona con su prodigiosa ejecución y que, debido a su magistral manera de interpretar la Naturaleza, será el mejor profesor para regir ambas Cátedras reunidas.» PANTORBA, *op. cit.*, pp. 119 y 120.

<sup>20</sup> J. BLANCO CORIS, «Sorolla, profesor de pintura», *Heraldo de Madrid*, 2 de noviembre de 1919, p. 1.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Discurso*, p. 20.

<sup>24</sup> *Ibidem.*



LAS COLECCIONES ARTISTICAS Y LA BIBLIOTECA  
DEL OCTAVO DUQUE DE VERAGUA (1734)

POR

JOSE LUIS BARRIO MOYA



**D**ESDE hace algún tiempo el estudio y análisis de las colecciones artísticas y de las bibliotecas que acumularon las distintas clases sociales hispanas del Antiguo Régimen están conociendo un inusitado auge por parte de numerosos investigadores tanto españoles como extranjeros. Todo ello se ha materializado en la aparición de diversos trabajos sobre el tema que forman ya una nutrida bibliografía. Sin embargo, esta fructífera corriente investigadora se ha orientado, sobre todo, hacia el siglo xvii, y ello por razones obvias, ya que en aquella centuria se formaron las más ricas colecciones artísticas y las más importantes bibliotecas. En efecto, el siglo xvii fue la época dorada del coleccionismo hispano, a cuya cabeza se situaron los distintos monarcas de la Casa de Austria, destacando aquel gran mecenas e inteligente conocedor que fue Felipe IV, a continuación se situaba la alta nobleza y el alto clero, los grandes funcionarios y todos aquellos que tenían una posición económica desahogada, entre los que incluimos a los artistas de todo tipo. Factores determinantes de esa pasión coleccionista que sacudió a la sociedad española del seiscientos fueron la gran floración de pintores hispanos en aquella época, la estancia en nuestro país de importantes artistas extranjeros como Borgiani, Rubens y Lucas Jordán y la llegada en grandes cantidades de obras flamencas e italianas que pasaban a engrosar las colecciones reales, las de la nobleza o las de las grandes catedrales <sup>1</sup>.

Por lo que se refiere a las bibliotecas, hay que destacar que también durante el siglo xvii se formaron algunas tan importantes como las del Conde Duque de Olivares, Conde de Gondomar, Duque de Uceda, Lorenzo

Ramírez de Prado, Juan Lucas Cortés, el Obispo Diego de Arce y Reinoso, el erudito y bibliófilo Nicolás Antonio, el aragonés Vincencio Juan de Lastanosa, etc. <sup>2</sup>.

El interés despertado por todo lo relacionado con el siglo XVII ha hecho olvidar que también la centuria siguiente fue pródiga en coleccionistas y bibliófilos, aunque la casi carencia de estudios hace que sea muy difícil evaluar su importancia. Para tratar de llenar en parte esa laguna vamos a dar a conocer la colección artística y la librería de Don Pedro Nuño Manuel Florentín Colón Portugal y Ayala, octavo Duque de Veragua.

Don Pedro Nuño Manuel había nacido en Madrid, fruto del matrimonio formado por Don Pedro Manuel de Portugal la Cueva y Enríquez, Duque de Veragua y de la Vega, Marqués de Jamaica y Conde de Gelves, y Doña Teresa Marina de Ayala, Condesa de Ayala y de Villa Alonso, Marquesa de la Mora y de San Leonardo. Su alta cuna hizo que el futuro Duque de Veragua recibiera una esmerada educación, imprescindible para los altos cargos que por su nacimiento debía ocupar. En efecto, fueron muchos e importantes los cargos que ostentó, entre ellos el de Caballero de la Orden de Santiago, administrador de la Encomienda de Azuega y de las Bulas de Su Santidad, Gentilhombre de Felipe V y su Consejero en el Consejo de Guerra. Desempeñó también algunos cargos políticos de responsabilidad, como el de Virrey en Navarra y en Cerdeña. De su matrimonio con Doña María de Córdoba, hija de los Duques de Sessa, nacieron tres hijos, todos ellos muertos en la infancia, aunque de una dama italiana tuvo un hijo natural, al que nombró su heredero, como más adelante se verá.

El 13 de julio de 1733 el Duque de Veragua otorgaba su testamento <sup>3</sup>. En él establecía ser sepultado en el lugar que eligieron sus testamentarios y que dijese por su alma “y la de sus padres y muger y demas de mi obligazion y debozion cien mil misas reazadas”. Nombraba como testamentarios y albaceas a los Duques de Liria, de Sessa, de Alburquerque, al Marqués de Cuéllar y al Conde de Lemos, así como a su hijo natural, a su confesor, el jesuita Luis Cuadrado; a su capellán, Luis Negrete, y a su secretario, Bartolomé Barvan de Castro.

Como ya dijimos, el Duque de Veragua no tuvo herederos forzosos, pero

sí un hijo natural, llamado Don Pedro Manuel, “el qual hube en la ciudad de Palermo, capital del reyno de Sizilia, estando en ella en una persona (cuyo nombre por su onestidad y decencia no proclamo), estando los dos libres, sin estado, que sin ympedimento alguno pudieramos haver contraido matrimonio, en cuya conciencia lo tengo reconozido por tal mi hijo correspondiente a la calidad que le ha comunicado esta circunstancia”. La falta de descendencia en su matrimonio fue la causa que movió al Duque de Veragua a nombrar como heredero de sus bienes y títulos a su hijo natural, y así declara “a mi hijo natural el dicho Don Pedro Manuel Portugal y Ayala para que aya y goze todos aquellos honores y preeminencias de mi casa y familia que las leyes de estos reinos conceden a los hijos naturales señaladamente de grandes”.

Don Pedro Nuño Manuel Florentín murió en Madrid el 4 de junio de 1734, comenzando inmediatamente después el inventario y posterior tasación de sus bienes<sup>4</sup>. Todos estos trámites debieron ir muy rápidos por cuanto que el mismo día 4 de junio el ebanista Manuel Bautista tasaba las “cosas de madera”, entre las que se contaban suntuosas papeleras de ébano con cantoneras de plata, escaparetes de concha con taracea de nácar y bufetes de ágata, destacando entre ello:

- Un tocador de piedra ágata guarnecido de coral y bronce y seis cantoneras de plata y dos ramilleteros de la misma piedra y otras piezas sueltas de ella y un espejo guarnecido de plata y coral, 6400 reales.

Dentro de la tasación de los muebles se incluía también la de algunas piezas cerámicas procedentes de China:

- Una cafetera de China con nueve tazitas y quatro platillos para tomar te, 90 rs.
- Dos tibores de China yguales con sus tapas y por remate un leon de mas de vara de alto, 6000 rs.<sup>5</sup>.

El mismo día 4 de junio de 1734 el pintor Juan de Miranda, “profesor del arte de la pintura en esta Corte”, tasaba las pinturas y esculturas amén

de varios relicarios pintados y diversos mapas. Entre las pinturas tasadas destacaban una Adoración de los Reyes que el tasador adjudicaba al gran pintor holandés Rembrandt y dos obras genuinamente americanas: una Virgen de Guadalupe y un retrato de “unos yndios de medio cuerpo separados en quatro partes”. La temática de la colección era fundamentalmente religiosa, aunque también se contaban diversos paisajes, varias mitologías pintadas sobre cristal, floreros y bodegones, así como una nutrida colección de retratos familiares, entre ellos dos de Colón, otro de Carlos II y uno más de Mariana de Neoburgo. Entre las esculturas destacaban algunas realizadas en Nápoles. La tasación se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente nueve pinturas sobre cristales, siete profanas, y dos de flores con sus marcos de concha, 4000 rs.
- Mas ocho medallas de escultura de medio relieve, en obalo las unas, las otras quadradas, todas historia profana, doradas con sus marcos negros y molduras doradas, 2400 rs.
- Dos paises yguales de tres quartas de largo y media vara de caida con sus marcos negros y molduras talladas y doradas, 360 rs.
- Otros dos payses yguales marinas de cinco quartas de largo y una bara de caida con sus marcos negros y molduras doradas maltratados, 200 rs.
- Dos fruteros yguales del mismo tamaño y marcos que los antecedentes, 300 rs.
- Dos pinturas fabulosas de vara escasa de largo y poco menos de caida con sus marcos negros, molduras talladas y doradas con quatro targettas, 600 rs.
- Una Pintura de nuestra señora de Guadalupe de mexico orlada de flores de dos varas y media de caida sin marco, 400 rs. <sup>6</sup>.
- Catorze pinturas yguales todas fabulosas pintadas sobre cristal de poco mas de vara de largo y tres quartas de caida con sus marcos de concha ttasadas a dos mill y quinientos reales de vellon cada una ymportan, 35000 rs.

- Otras quatro yguales de vara escasa de largo histtoria sagrada pintadas sobre cristal con los mismos marcos que los antecedentes, 8000 rs.
- Otra Nuestra Señora con el niño en los brazos, san Joseph y San Juan pinttado sobre cristal de tres quartas de caida y poco menos de ancho con el mismo marco que los antecedentes, 2000 rs.
- Quatro pinturas yguales, las dos fruteros y las otras dos de pescados de dos tercias de largo y media vara de caida con sus marcos de concha sobre cobre, 1500 rs.
- Quatro pinturas de marinas puertos de mar de dos varas de largo cada una y poco menos de caida con sus marcos negros, 400 rs.
- Otra pintura de un retrato del señor Colon de dos varas de caida con su marco negro y perfiles dorados, 60 rs.
- Un retrato del señor duque abuelo de dos varas y media de caida, sin marco, 60 rs.
- Cinco mapas desiguales de vara de largo poco menos con sus filetes dorados todas viexas, 60 rs.
- Otra mapa de vara y quarta de largo con su marco dorado maltratada, 20 rs.
- Dos retratos de los abuelos del señor duque, de dos varas y media de caida sin marcos, 480 rs.
- Otros dos retratos yguales de bara en obalo del señor rey don Carlos segundo y la reina viuda su muger ambos sin marcos, 120 rs.
- Catorce pinturas de diferentes sitios, fiestas y palacios todos de dos varas y media de largo y lo correspondiente a caida, sin marcos, 7000 rs.
- Otra pintura de la Adoracion de los Reies original de Rembrandt de tres varas de largo y dos y media de caida, con su marco dorado maltratado, 22000 rs. <sup>7</sup>.
- Otra de un Descendimiento de la cruz de vara y quarta de largo y lo mismo de ancho con su marco negro y molduras talladas y doradas y quatro targetas, 300 rs.

- Otra pintura de un retrato de una niña de vara y media de caída con su marco negro, 30 rs.
- Seis pinturas yguales historia sagrada, de media vara de caída y tercia de ancho con sus marcos de cristales y en cada pintura su cristal delante, 3600 rs.
- Un quadrito de nuestro señor con la cruz a cuestras, estampa de papel de una quarta escasa con su marco de peral, 3 rs.
- Un quadrito de nuestra señora de la Concepción en vitela, estampa de papel del mismo marco y tamaño que el antecedente, 3 rs.
- Otro quadrito de Nuestra Señora en medio de un corazón puesta sobre tafetan de media quarta en quadro con su marco como los de arriba, 4 rs.
- Otro quadrito pequeñito de nuestra señora con el niño en los brazos en tabla de media quarta poco más o menos con su marquito de peral, 4 rs.
- Una bitela de un niño de pasión de quatro dedos en ochavo, 1 rl.
- Una estampa de papel de quatro dedos de caída con su marco forrado en raso azul, 2 rs.
- Una pintura de nuestra señora de la concepcion y devajo el reyno de Sizilia de poco más de dos varas de caída, muy maltratada, sin marco, 30 rs.
- Otra pintura de un retrato de medio cuerpo del duque padre, sin marco de vara de caída y lo correspondiente de ancho, vestido de Golilla, 120 rs.
- Una pintura de cristo en la cruz en medio de los ladrones y el viacrucis por orla, de vara y media en quadro poco mas o menos sin marco, 1000 rs.
- Otra un retrato del señor Colon de tres quartas escasas de caída sin marco, 20 rs.
- Otro de un Niño de pasión de mas de tres quartas de caída con su marco negro y moldura dorada, 75 rs.

- Otra de unos yndios de medio cuerpo separados en quatro partes que todo el quadro tiene siete quartas de caida y cinco y media de ancho sin marco, 360 rs.
- Otra de Nuestra Señora de Belen de tres quartas de caida con su marco de concha, 300 rs.
- Un Relicario obalado, por un lado San Joseph con el niño en los brazos y por el otro San Juan de la cruz engastado en acero y bronce, pintado de miniatura, 180 rs.
- Otra relicario de quatro dedos de cayda por un lado nuestra Señora y por el otro Santa Ana dando leccion a nuestra señora engastado en acero, 120 rs.
- Un Relicario pintado en el una monja con su engaste de plata, 60 rs.
- Otro Relicario de nuestra señora con el niño en los brazos, en circulo estampa de papel, con marco ochavado, molduras de peral y friso y molduras de bronce de molido, 90 rs.
- Una pililla de gua bendita de cristal guarnecida de bronce dorado de molido, adornada con dos pinturas de Jesus y Maria en miniatura con su engaste de bronce dorado asimismo de molido y por remate una cruz de cristal, 360 rs.
- Un Nacimiento de christo señor nuestro de relieve entero, de anbar que todo el se reduce en un pedazo de una quarta escasa de caida, 300 rs.
- Diez mapas pequeñas desiguales, con sus medias cañas todas en 100 rs.
- Otra con su marco en blanco de la navegación de Yndias, 15 rs.
- Otra grande de la ciudad de Paris con su media caña en blanco, 30 rs.
- Un Arbol genealogico pintado al olio significando solo los apellidos de quatro varas en quadro, 180 rs.
- Otro Arbol genealogico del mismo tamaño que el antecedente sobre papel forrado en lienço delgado, 300 rs.

- Dos efigies de escultura hechas en Napoles, la una de san Francisco Javier y la otra de San Antonio de Padua, de una bara escasa de caida, con sus peanas de peral y targetas doradas, 3000 rs.
- Otras dos efigies también de escultura algo mas pequeñas que las antecedentes hechas asimismo en Napoles, la una de Nuestra Señora de la Concepcion y la otra de San Joseph con el niño en los brazos, 3000 rs.
- Ocho estatuas de madera de ninfas doradas, de vara y tercia cada figura con sus peanas apeñascadas, 9000 rs.
- Otras seis estatuas al modo de las antecedentes con unos jarrones sobre la caveza que sirven de acheros y sus peanas redondas, algo maltratadas, 5400 rs.

“La qual tasacion declaro el expresado Juan de Miranda aver hecho bien y fielmente a su saver y entender y lo firmo y que es de hedad de cinquenta y quatro años.”

El 5 de junio de 1734 Manuel de Seixas tasaba los coches y literas, y dos días más tarde Santos Ugarte “maestro sastre” hacía lo propio con la ropa de lana y seda.

El 8 de junio Juan de la Maza “tapicero de Su Magestad” valoraba ricos tapices, doseles y reposteros realizados en Bruselas, así como suntuosas alfombras de Mesinas, Orán y Turquía.

El día 9 de junio de 1734 Juan Moya, “maestro librero que dijo ser de quarenta y dos años de edad poco mas o menos”, tasaba la librería del difunto Duque de Veragua, que constaba de 98 títulos con un total de 312 tomos, más un Misal, un manuscrito sobre la fundación de un Hospital en Sicilia y 45 memoriales. Los libros más abundantes eran los de Historia, sobre todo los relacionados con Sicilia, y entre los que se contaban las obras clásicas de Lucio Floro y Cornelio Tácito, y las más representativas de autores tales como Ortiz de Zúñiga, Carrillo, Enrico Caterino, Francisco Guicciardini, Antonio de Herrera, Jerónimo Blancas, Pedro José Capriota, Duque de Palata, Pablo Giovio, Juan Tarcagnota, Jerónimo Zurita, Juan de

Mariana, Antonio Solís, etc. Hombre culto, el Duque de Veragua poseía varias obras en francés e italiano. Tenía además casi todo lo publicado hasta su tiempo sobre Ordenes Militares, así como las obras de Santa Teresa de Jesús y Sor María de Agreda, las de fray Luis de Granada y fray Eusebio Nieremberg, las de Juan de Mena y fray Antonio de Guevara, y otras varias de César Baronio, Aníbal Caro, Gonzalo de Illescas, Farfán de la Torre, Rodrigo Caro, fray Félix Hortensio Paravicino. Poseía también los Autos sacramentales de Calderón de la Barca, el Nobiliario de López de Haro, la Trigonometría del padre Zaragoza y el *Theatrum orbis terrarum*, de Abrahán Ortells.

Digamos por último que el estudio de las bibliotecas españolas del siglo XVIII comienza a ser tenido en cuenta como una faceta importante de la cultura hispana, y buena prueba de ello son los recientes trabajos aparecidos sobre tan fascinante tema, aunque desgraciadamente todavía no son lo abundantes que sería de desear, pero que ya anuncian un pronto y entusiasta favor investigador. Así Hipólito Escolar en su "Historia de las Bibliotecas" dedica un capítulo a las grandes librerías españolas del siglo XVIII<sup>8</sup>, mientras que Eulalia Castellonte ha estudiado a impresores y libreros complutenses de la misma centuria<sup>9</sup>. A estas dos obras de carácter general y monográfico hay que añadir la publicación de tres importantes bibliotecas dieciochescas, una la del gran polígrafo asturiado Don Gaspar Melchor de Jovellanos<sup>10</sup>, otra la de Don Fernando de la Encina, canónigo de la catedral de Cuenca<sup>11</sup>, y la tercera la de la Orden de Montesa<sup>12</sup>.

La tasación de los libros del Duque de Veragua se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente taso un libro yntitulado Sueños de la escriptura, 80 rs.
- Otro Coronica del cardenal de España, 30 rs.
- Otro oraciones evangelicas de hortensio (fray FÉLIX HORTENSIO PARAVICINO, *Oraciones evangélicas de Adviento y Quaresma*. Madrid, 1636), 25 rs.

- Otro Definicion de la horden de Calatraba de marquilla (*Definiciones de la Orden y Caballería de Calatrava*. Madrid, 1661), 40 rs.
- Otro yntitulado estatua con voz, 40 rs.
- Primero y segundo tomo Grano del evangelio, 80 rs.
- Otro Definicion de la horden de Alcántara (*Biblia y definición de la Orden y caballería de Alcántara*. Madrid, 1663), 30 rs.
- Quatro tomos recopilacion de las Leies de Indias, 170 rs.
- Seis tomos y un yndice aparte de los Anales de Arapón (JERÓNIMO ZURITA, *Anales de Aragón*. Zaragoza, 1652), 110 rs.
- Dos tomos historia de Mariana maltratado (JUAN DE MARIANA, *Historia general de España*. Madrid, 1608), 80 rs.
- Otro Uvilhelmi Genealogia española, 36 rs.
- Otro Cornelio tacito (tal vez la traducción de los *Anales de Tácito* realizada por Antonio de Herrera. Madrid, 1615), 30 rs.
- Quatro tomos Silpa Sermones (ALONSO SILVA Y ARTEAGA, *Sermones varios*. Madrid, 1697), 60 rs.
- Otro establecimiento de la Orden de Santiago, 18 rs.
- Otro Annales eclesiasticos y seculares de Sevilla de Zuñiga (DIEGO ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Madrid, 1677), 24 rs.
- Otro fundación del colegio viexo de San Bartholome (seguramente *Constituciones y reglas del Colegio de San Bartolomé*. Madrid, 1594), 10 rs.
- Quatro tomos de las Leies de la Partida, 240 rs.
- Otro Quaresma de Silvestre (FRANCISCO SILVESTRE, *Discursos morales de Quaresma*. Sevilla, 1681), 12 rs.
- Otro Coronica del gran cardenal de España, 30 rs.
- Otro Solis Historia de Mexico (ANTONIO SOLÍS Y RIVADENEYRA, *Historia de la conquista de México*. Madrid, 1684), 24 rs.
- Otro escudo Montesiano, 20 rs.

- Otro Historia del rey Dn. Enrique tercero (GIL GONZÁLEZ DÁVILA, *Historia de la vida y hechos del rey D. Henrique III de Castilla*. Madrid, 1638), 24 rs.
- Otro obras poeticas de Juan de Mena de letra antigua, 12 rs.
- Otro Definicion de las hordenes militares, 60 rs.
- Otro Governador christiano (JUAN MÁRQUEZ, *El gobernador christiano deducido de las vidas de Moisés y Josué*. Salamanca, 1612. Pamplona, 1615), 15 rs.
- Otro Crisis politica del padre Cabrera (JUAN DE CABRERA, *Crisis política*. 1719), 15 rs.
- Otro Anales del mundo de Carrillo añadido (MARTÍN CARRILLO, *Anales y memorias cronológicas que contienen las cosas sucedidas en el mundo*. Huesca, 1622), 80 rs.
- Otro Guerras de francia de Enrico Catterino (ENRICO CATERINO, *Guerras civiles en Francia*. Amberes, 1686), 60 rs.
- Tres tomos obras del padre eusevio ympresion de Madrid( JUAN EUSEBIO NIEREMBERG, *Obras*), 120 rs.
- Quatro tomos de la corte santa ympresion de Barcelona, 90 rs.
- Otro Dignidades seglares de Castilla, 40 rs.
- Otro Abreu sobre vacantes de yndias, 30 rs.
- Otro Historia de los reies godos (JUAN ZÚÑIGA, *Historia de los Reyes Godos y de las Ordenes Militares*), 24 rs.
- Otro Simbolo de la fee del padre fray luis (fray LUIS DE GRANADA, *Introducción al símbolo de la fe*, 1583), 30 rs.
- Otro Memorial de servicios de la casa de los marqueses de Solera, 30 rs.
- El quarto tomo de la Historia de San Geronimo (fray JOSÉ DE SAGÜENZA, *Vida de San Jerónimo*. Madrid, 1595), 20 rs.
- Primer tomo de la Historia de Ytalia (seguramente FRANCISCO GUICCIARDINI, *Historia de Italia*. Venecia, 1585), 15 rs.

- Segundo tomo de la Historia Pontifical (GONZALO DE ILLESCAS, *Historia Pontifical y cathólica*. Dueñas, 1565. Salamanca, 1569), 20 rs.
- Otro hecho de los castellanos en tierra firme del mar Oceano de Cadaquinta, 24 rs.
- Primero y tercero tomos de la vida de Phelipe segundo (ANTONIO DE HERRERA, *Historia general del mundo del tiempo del señor rey Felipe II desde el año de 1559 hasta su muerte*. Madrid, 1601 y 1612), 80 rs.
- Otro Relacion del estado del Peru por el duque de la Palata (MELCHOR NAVARRA Y BOFARULL, DUQUE DE PALATA, *Relación exactísima del estado en que dejó al Perú*), 60 rs.
- Otro theatro Monarchico de España de Portocarrero, 15 rs.
- Otro primero y segundo tomo historia general de las cosas sucedidas en el mundo por Pablo Jobio (PABLO GIOVIO, *Historiarum sui temporis*. Florencia, 1547), 30 rs.
- Segundo tomo Montesa Ylustrada (fray HIPÓLITO DE SAMPER, *Montesa ilustrada*. Valencia, 1669), 15 rs.
- Primer tomo Marcial de Guerra, 12 rs.
- Primero y segundo tomo en pasta historia de la casa de Sila de marquilla, 90 rs.
- Quatro tomos en pasta, los tres de la casa de Lara y el otro Pruebas de dicha casa, 180 rs.
- Primero y segundo tomos en pasta de la historia genealogica en francia por Luis de Santa Maria, 20 rs.
- Seis tomos de marca maior en pergamino de vitelas Discripcion del orbe llamado Atlas y luminados, 600 rs.
- Otros quatro tomos enquadernados en vitela menores que los antecedentes del mismo assunto, 550 rs.
- Otro thetrum del orbe de la tierra de Abraan de ortello en castellano, 150 rs.

- Otro obra de fray Joseph de San Benito, 20 rs.
- Tres tomos en ytaliano Annales de Palermo, 40 rs.
- Otro Antigüedades de Sevilla falto y maltratado (RODRIGO CARO, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1638), 12 rs.
- Otro fazello Historia de Sizilia en ytaliano, 12 rs.
- Tres tomos Agatha Cathanensis, 20 rs.
- Otro notizias funebres de Montalvo, 12 rs.
- Otro en ytaliano Fiesta de la ciudad de Sizilia, 10 rs.
- Otro herrera decada que expresa lo sucedido en francia a farnesio, 30 rs.
- Tercera parte de la Historia del mundo en ytaliano, 10 rs.
- Otra en ytaliano relacion del Gobierno de estado y guerra de Sizilia, 8 rs.
- Otro asimismo en ytaliano verdad y justicia que patrozina la subcesion del estado de Cierazis, 12 rs.
- Otro Questaciones de Don francisco Estrada, 6 rs.
- Otro fiestas de la Santa Yglesia de Sevilla al santo rey Don Fernando (FERNANDO DE LA TORRE FARFÁN, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla al señor rey Don Fernando tercero de Castilla y de León*. Sevilla, 1671), 20 rs.
- Otro en ytaliano triunfo de Santa Rosalia, 6 rs.
- Otro tumultacion de la pleve de Palermo, 6 rs.
- Otro Relazion del estado y guerra de Sizilia, 6 rs.
- Otro tratado de la navegacion en ytaliano, 15 rs.
- Otro tratado de la Congregazion de Cardenales sobre la causa de la canonizacion de Santa Maria de la Cabeza (seguramente GASPAR DE LOS REYES MESSÍA, *Compendio de los procesos originales, y informaciones de la vida y milagros de la sierva de Dios María de la Cabeza. Estado de la causa de Beatificación y Canonización*. Madrid, 1692?), 24 rs.
- Otro encuadernado en pasta y de marca mayor yntitulado Ylluminati flanbeu de la mer en frances, 400 rs.

- Nueve tomos grandes encuadernados en pasta su titulo Comentarios sobre la Biblia por el padre Calmett benedictino (AGUSTÍN CALMET, *Dissertations qui peuvent servir de prolegomenes de l'Esriture Sainte*. Avignon, 1715. París, 1720), 1200 rs.
- Otro en pasta y en ydioma frances su titulo ultimas acciones del duque Don Nuño Alvarez Pereira de Mello, 90 rs.
- Siete tomos en pasta Athlas historia en franzes Absterdam, 900 rs.
- Otro en pasta y en franzes tecnica y practica de la navegación, 36 rs.
- Seis tomos sin encuadernar en frances su titulo Corps Universal Diplomatique Diprey des gens, tratado de paces generales, 500 rs.
- Otro Quaremas de Ortensio, 18 rs.
- Otro la clemencia real en ytaliano, 12 rs.
- Dos tomos noviliario de Aro maltratado (ALONSO LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*. Madrid, 1622), 70 rs.
- Seis tomos Autos de Calderon, 8 rs.
- Otro en pasta Descripcion y relacion del gobierno, estado y guerra del reino de Sizilia, 8 rs.
- Quatro tomos en pasta obras de Santa Teresa, 80 rs.
- Otro epistolas de Guevara (fray ANTONIO DE GUEVARA, *Epístolas familiares*. Valladolid, 1538), 15 rs.
- Otro Marco Aurelio del mismo (fray ANTONIO DE GUEVARA, *El Relox de Príncipes y Libro del emperador Marco Aurelio*), 24 rs.
- Otro Grandezas de Jaen (seguramente BARTOLOMÉ XIMÉNEZ PATÓN, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*. Jaén, 1628), 12 rs.
- Otro arte de esquadrar, 18 rs.
- Otro Don Juan de Austria (LORENZO VANDER HAMEN Y LEÓN, *Don Juan de Austria. Historia*. Madrid, 1627), 15 rs.
- Dos tomos duplicados casa de los marqueses de Villafranca, 20 rs.
- Otro ymperio de la China, 18 rs.
- Otro Historia de Don Pedro Tenorio (EUGENIO DE NARBONA, *Historia de Don Pedro Tenorio arzobispo de Toledo*. Toledo, 1624), 5 rs.

- Otro Vida de francisco farnesio, 5 rs.
- Otro apologia de la horden de Calatrava, 6 rs.
- Otro Discursos varios de historia por dormer (DIEGO JOSÉ DORMER, *Discursos de varias historias*), 10 rs.
- Otro epitome de historias portuguesas( MANUEL SEVERINO DE FARIA, *Epítome de Historias Portuguesas*. Madrid, 1628), 6 rs.
- Otro tumulto de la ciudad de napoles, 6 rs.
- Otra vida del venerable fray Sebastian de Aparicio (fray ISIDRO DE SAN MIGUEL, *Parayso cultivado de la más sencilla prudencia. Virtudes practicadas en la inocentísima vida del siervo de Dios fr. Sebastián de Aparicio*. Madrid, 1695), 8 rs.
- Otro San Ildephonso defendido, 6 rs.
- Otro Sales Vida devota (SAN FRANCISCO DE SALES, *Introducción a la vida devota*, muchas ediciones), 8 rs.
- Otro Palma de la Pasion, 10 rs.
- Otro respuesta al manifiesto del rey de Portugal, 12 rs.
- Otro Coronación de reyes de Aragón por Geronimo Blancas (JERÓNIMO BLANCAS Y TOMÁS, *Coronación de los reyes de Aragón con dos tratados del modo de tener Cortes*. Zaragoza, 1641), 15 rs.
- Otro Viaje del rey Carlos segundo, 10 rs.
- Otro Discripcion de las exequias de la reina Doña Maria Luisa de Borbon, 4 rs.
- Otro Respuesta a la resolucion de la junta eclesiastica de francia, 4 rs.
- Otra expulsion de los moriscos de Castilla por fray Marcos de Guadalajara (fray MARCOS DE GUADALAJARA, *Memorable predicción y justísimo destierro de los moriscos de España*. Pamplona, 1613), 12 rs.
- Otro Arbitrio entre el Marte franzes y las vindicias galas, 10 rs.
- Otro los tobias, 8 rs.
- Otro, obras de Gracian (BALTASAR GRACIÁN, *Obras*), 6 rs.
- Otro Sevilla restaurada, 10 rs.

- Otro oración panegirica en la profesion carmelitana descalza de la madre Maria Antonio de la Concepcion, 2 rs.
- Otro Vida del benerable cavallero Dn. Miguel de Mañara, 4 rs.
- Otro forma de los asientos en la jura del principe Dn. Balthasar Carlos, 6 rs.
- Otro Hospital de la misericordia de Zaragoza, 4 rs.
- Otro el templo de la fama, 12 rs.
- Otro Novenario celebrado por los cavalleros de Alcantara, 4 rs.
- Arte de la verdadera navegazion, 6 rs.
- Otro Memorial del marqués de Montalvo, 6 rs.
- Otro Retrato politico, 6 rs.
- Otro titulado Quaresma de Guerra, 4 rs.
- Otro primer tomo Memorias Sagradas, 5 rs.
- Otro titulado la cruz de christo, 4 rs.
- Otro vida del benerable Juan francisco Regis (CL. LABROUE, *La vie du P. Juan François Regis de la C. de J.* Au Puy, 1650), 8 rs.
- Otro Genealogia de la casa de Cardona, 6 rs.
- Otro Constituciones de la ylustre cofradia del santissimo christo de Cartagena, 3 rs.
- Otro Sermones panegiricos del padre Miguel Angel Pascual (MIGUEL ANGEL PASCUAL, *Sermones panegíricos de Santos, de la Virgen y de Christo Nuestro Señor.* Madrid, 1705), 5 rs.
- Quatro tomos Sermones de Vieyra (ANTONIO VIEYRA, *Sermones varios.* Madrid, 1664), 20 rs.
- Otro tamaio defensa de Mariana (TOMÁS TAMAYO DE VARGAS, *Historia General de España del P. Don Juan de Mariana defendida contra las advertencias de Pedro Mantuano.* Toledo, 1616), 8 rs.
- Otro Historia de la guerra de Persia, 6 rs.
- Otro Antiguo privilegio de la ciudad de Cordova, 4 rs.
- Otro Ynsignia gentilica, 24 rs.
- Otro Historia de Portugal en ytaliano, 12 rs.
- Otro Memoria istorica del Sagrado de la casa otomana en ytaliano, 20 rs.

- Otro Gloria Mesanensum Belli, 8 rs.
- Otro Historia de Grecia y de Constantino, 12 rs.
- Otro contagio de Bari, 10 rs.
- Otro Descripcion de ytalia, 15 rs.
- Otro Palermo patria de Santa Agatha de bonafide, 6 rs.
- Otro Solorzano plazas onorarias, 10 rs.
- Otro Antigüedad de Calatajirone, 15 rs.
- Otro Lettre de Annibal Caro (ANÍBAL CARO, *Lettere familiari*. Venecia, 1572), 4 rs.
- Otro Sanson historia de Venettie, 6 rs.
- Otro trigonometria del padre Zaragoza, 20 rs.
- Otro Palermo glorioso del Baronio, 4 rs.
- Sexto tomo del cardenal fabio Albergatis, 4 rs.
- Otro Corona Gotica (DIEGO SAAVEDRA Y FAJARDO, *Corona Gótica, castellana y austriaca políticamente considerada*. Munster, 1646), 6 rs.
- Otro Historia de Sizilia, 4 rs.
- Primer tomo Historia de Capriotta (PEDRO JUAN CAPRIATA, *Istoria sopra i monumenti, d'armes successi in Italia del anno 1613 fino al 1646*. Génova, 1644-1648), 6 rs.
- Otro Subzessos del reino de franzia por Herrera, 12 rs.
- Quatro tomos historia del mundo de tarcanata en ytaliano (JUAN TARCAGNOTA, *Historia del mundo desde la creación hasta 1513*), 40 rs.
- Otro Historia del reyno de Napoles, 8 rs.
- Otro Guerras civiles de Visac, 8 rs.
- Otro llave geometrica, 3 rs.
- Otro tesoro de las dos lenguas española y francesa, 12 rs.
- Otro en pasta y en ydioma ytaliano discepptaciones de Gastan, 30 rs.
- Otro Historia cronologica del Duque padre, 24 rs.
- Otro Historia de la casa de farnesio, 30 rs.
- Otro en franzes Medailles de Louis Ligrand, 60 rs.

- Primero y segundo tomo negociacion de Paris y paises estrangeros, 60 rs.
- Otro Descripcion del Gobierno de Sicilia, 12 rs.
- Otro Hordenanzas de Luis decimo, 20 rs.
- Otro en franzes vida del Beato Juan francisco de Regis (G. DAUBENTON, *La vie du bienhereux J. Fr. Regis*. París, 1716), 15 rs.
- Otro las Apothemas de los Ancianos, 15 rs.
- Otro Manifestacion de los agravios que padecio la horden de Callatrava, 12 rs.
- Otro Diezmo Real, 6 rs.
- Otro Coluna Nubis, 8 rs.
- Otro opusculo de theologia Moral de Caonttratibas, 4 rs.
- Otro Curacion del catarro refocattino, 4 rs.
- Otro vida del venerable fray Juan Bizenzo ferreri, 10 rs.
- Otro en franzes Akmenac Royal, 10 rs.
- Otro Ciencia de negociantes, 10 rs.
- Otro Martirologio romano (CÉSAR BARONIO, *Martirologio romano*. Roma, 1586), 24 rs.
- Otro oficio de Semana Santa, 24 rs.
- Otro Preeminencia de la medicina, 3 rs.
- Otro Juramento del principe Don Balthasar, 3 rs.
- Otro Campaña de Portugal, 6 rs.
- Otro Jornada de los conches de Madrid a Alcala, 8 rs.
- Otro Sueryn Austrum combersio de Manuel Martin, 6 rs.
- Veinte y siete tomos de las de fray luis de Granada, 180 rs.
- Tomos segundo, quarto, sexto, septimo y octavo Mistica ciudad de Dios (Sor MARÍA DE AGREDA, *La mística ciudad de Dios*. Muchas ediciones), 30 rs.
- Tres tomos hordenanzas militares, 20 rs.
- Otro ynstrucion de yntendentes, 6 rs.
- Otro vida de San Luis Gonzaga, 6 rs.
- Otro ynstruccion de pilotos, 6 rs.
- Otro en ytaliano Guerra de la Morea, 6 rs.

- Seis tomos en pasta de los actos memorables de la paz de Utrech, 90 rs.
- Otro consideraciones sobre el comercio, 6 rs.
- Otro Diezmo Real digo Guerras de Romanos, 6 rs.
- Dos tomos los yntereses de Ynglaterra mal entendidos, 12 rs.
- Otro Sinopsis Conzylis, 8 rs.
- Otro en pergamino Lucio floro Historia, 3 rs.
- Otro tratado de la Sagrada Comunion, 3 rs.
- Dos tomos Avisos militares, 8 rs.
- Otro Breviario romano, 90 rs.
- Otro tratado de la paz de Utrecht, 8 rs.
- Quarenta y cinco papeles o memoriales en derecho a diversos assumptos, 20 rs.
- Un libro con enquadernacion encarnada y su galo y una aguila en medio el qual es manuscrito y trata de la fundazion del Hospital nuevo de la ciudad de Sizilia, 30 rs.
- Un misal, 60 rs.

El 10 de junio de 1734 Julián Escribano, “maestro arcabucero”, tasaba las siguientes armas:

- Primeramente un par de pistolas hechas en Palermo con sus mascarones y demas guarnizion todo de plata y sus llaves a la española, 480 rs.
- Otro par de pistolas catalanas con los casquillos atras y portabares de plata, 210 rs.
- Una escopeta larga de Barcelona con su mira de plata, 240 rs.
- Una caravina con dos cañones y dos llaves, 480 rs.
- Un alfange corbo, ancho con su guarnizion de plata labrada sobre dorada y su baina con chapas de lo mismo, 480 rs.
- Otro mas pequeño con su puño de plata y su contera de lo mismo, 180 rs.

El 12 de junio de 1734 Jacinto Meléndez tasaba los objetos de cobre. El día 16, Francisco Requejo hacía lo propio con las mulas, y un día después Diego Polo evaluaba las guarniciones de las caballerías.

El 19 de junio de 1734 Mateo Blanco, “platero de oro y plata”, tasaba los riquísimos objetos de metales nobles del Duque de Veragua, que comprendían palanganas, jarros, salvillas, azafates, vaso, tazas, vinageras, saleros, azucareros, pimentero, cucharas, sellos, agujas, cazos, cajas, tenedores, cafeteras, pinzas, cuchillos, garrafas, palmatorias, fuentes, velones, cazuelas, recados de mesa, barreños, braseros, calentadores, bacías, escupideras, platos, escudillas, bandejas, floreros, ramilleteros, frasqueras, atriles, etc. Aparte de todos esos utensilios en plata de uso corriente, el Duque de Veragua poseía varias piezas más valiosas y originales, como dos estatuas ecuestres del Emperador Leopoldo y del Rey Carlos II, dos figuras de caballos, así como otras obras que a continuación reseñamos:

- Un escudo de armas de la casa de Beragua de oro, guarnecido de filigrana de plata con unas monedas sicilianas de oro, plata y cobre con una Santa Rosa en porcelana por remate, metida en su caja forrada de terciopelo encarnado con su galon de oro, 978 rs. y 8 maravedis.
- Un bernegal de oro con dos asas y un pomo en medio de lo propio, 7.738 rs. y 6 maravedis.
- Una scrivania de plata sobredorada que se compone de tintero, salvadera, oblera, campanilla y sello con su caja de terciopelo carmesi y galon de oro, 1656 rs. y 6 maravedis.
- Dos estatuas ecuestres que representan al señor emperador Leopoldo y el señor rey Carlos segundo con sus dos peanas de bronce doradas, guarnecidas de plata, que pesan cincuenta y dos onzas poco mas o menos, 1560 rs.
- Una lamina de Nuestra Señora de Montserrate guarnecida de plata blanca y dorada, de una tercia en quadro, 360 rs.

- Un cofrecillo con trece gavetas, las onze con veinte y quatro monedas de plata de Luis decimo quarto cada una, y la otra con veinte y una monedas de lo mismo y la otra vacia, 7590 rs. y 4 maravedis.
- Un coco de la yndia guarnecido de plata sobredorada con sus asas, pie y tapa, 135 rs.
- Una cruz grande con ojas de plata y una efigie de un santisimo xpto. de coral en una caja de madera, 240 rs.
- Una lamina ochavada de coral y bronce y en ella una hechura de San Pedro en una caja de coral, 180 rs.
- Dos cavallos de plata con sus estatuas de lo mismo en sus peanas de bronce guarnecidas tambien de plata dentro de otra caja de madera blanca, 1560 rs.
- Un barco de plata con sus asas y pie que pesa veinte y quatro onzas, 384 rs.

El 21 de junio de 1734 José del Castillo, “maestro relojero”, tasaba lo siguiente:

- Primeramente taso dos relojes escritorios yguales de concha y bronce, el uno con minutos y el otro sin ellos, ynclusos en uno y otro escriptorios bronzes y pinturas, 15320 rs.
- Otros dos relojes de sobremesa yguales maltratados guarnecidos de oja de laton dorada, 1000 rs.
- Otros dos relojes tambien de sobremesa yguales de concha y plancha de cobre, 1120 rs.
- Un reloj de luz con letrero grande y su caja de evano quadrada hecho en Madrid con ocho piececitas de plata delgadas, 830 rs.
- Otro reloj de sobremesa de repeticion de peral con copa calada y sus adornos de laton, 1500 rs.
- Otros dos relojes de escriptorios de luz, yguales de concha de Napoles con sus pinturas y figuras de bronce, 7000 rs.
- Otro reloj grande de musica con su caja de pesas de quince dias de cuerda, 2700 rs.

- Un reloj de oro de faltriquera de repeticion con su cadena de lo mismo y un diamante sobre el bolante y repite los cuartos de cinco en cinco, 5100 rs.
- Otro reloj de plata de faltriquera de repeticion sin campana que tambien repite los minutos de cinco en cinco, 2700 rs.
- Otro reloj de sol de plata, 90 rs.

El 9 de noviembre de 1734 Francisco Beltrán de la Cueva, “thasador de las Reales Joias de Camara de la Reyna nuestra señora”, valoraba las valiosas piezas de la Casa de Veragua que incluían cruces, arracadas, gargantillas, botones, sortijas, broches, veneras y joyas de todo tipo, destacando:

- Un reloj con la caja, tapa y muestra de oro, todo esmaltado de blanco y pintado de negro y dicha caja tiene un lacito guarnezido con catorze diamantes delgados, 240 rs. de plata.
- Un Baston de concha con su puño y coteria de oro esmaltado de blanco, negro y berde, y pintado de purpura, guarnezido el puño con treinta y un diamantes rosas de varios tamaños, 212 ducados de plata.
- Una cruz de madera y en ella un santisimo christo crucificado hecho de oro y los clabos son tres engastillos de oro con sus tornillos, 138 ducados de plata.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el coleccionismo hispano del siglo XVII, véase ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Las colecciones de pinturas del Conde de Monterrey», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, Madrid, septiembre-diciembre 1977, 417-459; JOSÉ LÓPEZ NAVÍO, «La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés, en *Analecta Calasanciana*, núm. 8, Madrid, 1962, 259-330; JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «Las colecciones de escultura y pintura del primer Marqués de Mejorada», en *Hidalguía*, núm. 175, noviembre-diciembre 1982, 839-855; ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, 69-89; JANINE FAYARD, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, 1982, 416-431; JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «La colección de pinturas de Don Francisco de Oviedo, secretario del Rey Felipe IV», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII, número 1, enero-marzo 1979, 163-171.

<sup>2</sup> Sobre bibliotecas españolas del siglo XVII, véase GREGORIO DE ANDRÉS, «Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares», en *Cuadernos Bibliográficos*, XXVIII, 1972, y XXX, 1973; IDEM, «Un erudito y bibliófilo español olvidado: Juan Lucas Cortés (1624-1701)», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1978; RICARDO DEL ARCO, «Noticias acerca de la famosa biblioteca de Don Vicencio Juan de Lastanosa», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXV, 1914; JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «La gran biblioteca de la Condesa de Oñate (1685)», en *Analecta Calasanciana*, núm. 54, julio-diciembre de 1985, 421-433.

<sup>3</sup> ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID, Protocolo 14188. Sin foliar.

<sup>4</sup> A. H. P. M., Protocolo 14188. Sin foliar.

<sup>5</sup> Los productos chinos llegaban a España a través del galeón de Acapulco, que desde Manila canalizaba los intercambios comerciales entre China, México y España.

<sup>6</sup> La imagen de la Virgen de Guadalupe surgió en México a fines del siglo XVII, y durante la centuria siguiente se hicieron numerosas copias, algunas de las cuales llegaron a España. (Véase MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA SAIZ, *La pintura colonial en el Museo de América*. Madrid, 1980.)

<sup>7</sup> Primera mención conocida de una obra de Rembrandt en un inventario español del siglo XVIII. A causa de las constantes guerras entre España y Holanda fue muy poca la pintura de este último país que llegó a nuestra patria, de ahí la importancia de la obra que poseía el Duque de Veragua.

<sup>8</sup> HIPÓLITO ESCOLAR, *Historia de las bibliotecas*. Madrid, 1985, 336-364.

<sup>9</sup> EULALIA CASTELLOTE HERRERO, *La tipografía complutense del siglo XVIII*. Madrid, 1975.

<sup>10</sup> FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *La biblioteca de Jovellanos (1778)*. Madrid, 1984.

<sup>11</sup> JOSÉ LUIS BARRIO MOYA y ANTONIO CHACÓN, «La biblioteca y las colecciones artísticas del rodense Don Fernando de la Encina, canónigo de la catedral de Cuenca (1740)», en *Al-Basit*, núm. 18, abril de 1986, 121-153.

<sup>12</sup> JOSEFINA MATEU IBARS, *La librería de la Orden de Montesa en el siglo XVIII*. Madrid, 1974.

UNA OBRA INEDITA DE MARIANO SALVADOR MAELLA  
(1739-1819):  
“LA MUERTE DE DIDO” (COPIA DEL GUERCINO)

POR

LETICIA AZCUE BREA



UN nuevo cuadro se ha recuperado y ha pasado a formar parte del Inventario de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>1</sup>. Se trata de "La muerte de Dido", cuadro realizado por Mariano Salvador Maella en Roma, en 1762. El lienzo, de 2,92 × 3,35 metros, es una copia fidelísima de "La morte di Didone", obra de Gian Francesco Barbieri, más conocido como "El Guercino", realizada en 1631 y que hoy en día se puede contemplar en la Galería Spada de Roma<sup>2</sup>.

Referiremos brevemente la iconografía del cuadro, la historia de la obra original y la consecución de la copia realizada por Maella.

Por lo que se refiere a la temática de Dido, ésta suele aparecer mezclando la realidad y la leyenda, como sucede en el cuadro que nos ocupa. La historia de Dido (siglo VII a. C.) narra cómo la princesa fenicia, hija del rey de Tiro y hermana de Pigmalión, tuvo que marchar de su tierra al haber muerto su esposo, Siqueo, asesinado por Pigmalión. Dido, acompañada de sus partidarios, se dirigió a Africa, en donde el rey de Mauritania le ofreció el terreno que se pudiera señalar con una piel de buey. La princesa cortó en finísimas tiras la piel y marcó un área muy grande en la que edificó la ciudad de Cartago. Se dice que se arrojó a una pira para no casarse con el rey de los Getulos (antiguo país al sur de Mauritania).

Sin embargo, su figura es más conocida a través de la leyenda que de ella creó Virgilio en "La Eneida", en donde Dido se enamora de Eneas, príncipe troyano, haciendo que estos dos personajes fueran coetáneos en el tiempo sin serlo. Virgilio describe a una Dido enamorada tan apasionada-

mente de Eneas, que cuando éste tiene que partir de Cartago para cumplir el mandato de los dioses, decide darse muerte arrojándose a una pira junto con las armas de Eneas, atravesándose el pecho con su espada.

Esta historia se describe con gran belleza en el libro cuarto de "La Eneida", de Virgilio, especialmente en los pasajes más representativos de la leyenda, en donde Dido confiesa a su hermana sus sentimientos y ésta observa la tragedia sin poder evitarla <sup>3</sup>.

La iconografía del cuadro sigue muy bien la descripción hecha por Virgilio: Dido, sobre la pira, atravesado su pecho por la espada de Eneas, trata de alzarse ante los ojos horrorizados de su hermana que ha asistido a la ceremonia desconociendo el trágico final. Entre los presentes se encuentra una anciana que sería la hechicera, mientras el personaje entre las columnas señala hacia el mar, por donde los barcos de Eneas abandonan Cartago. A la derecha, un grupo de figuras, destacándose el narrador de la historia, y Cupido cruzando el cielo observando la partida de Eneas.

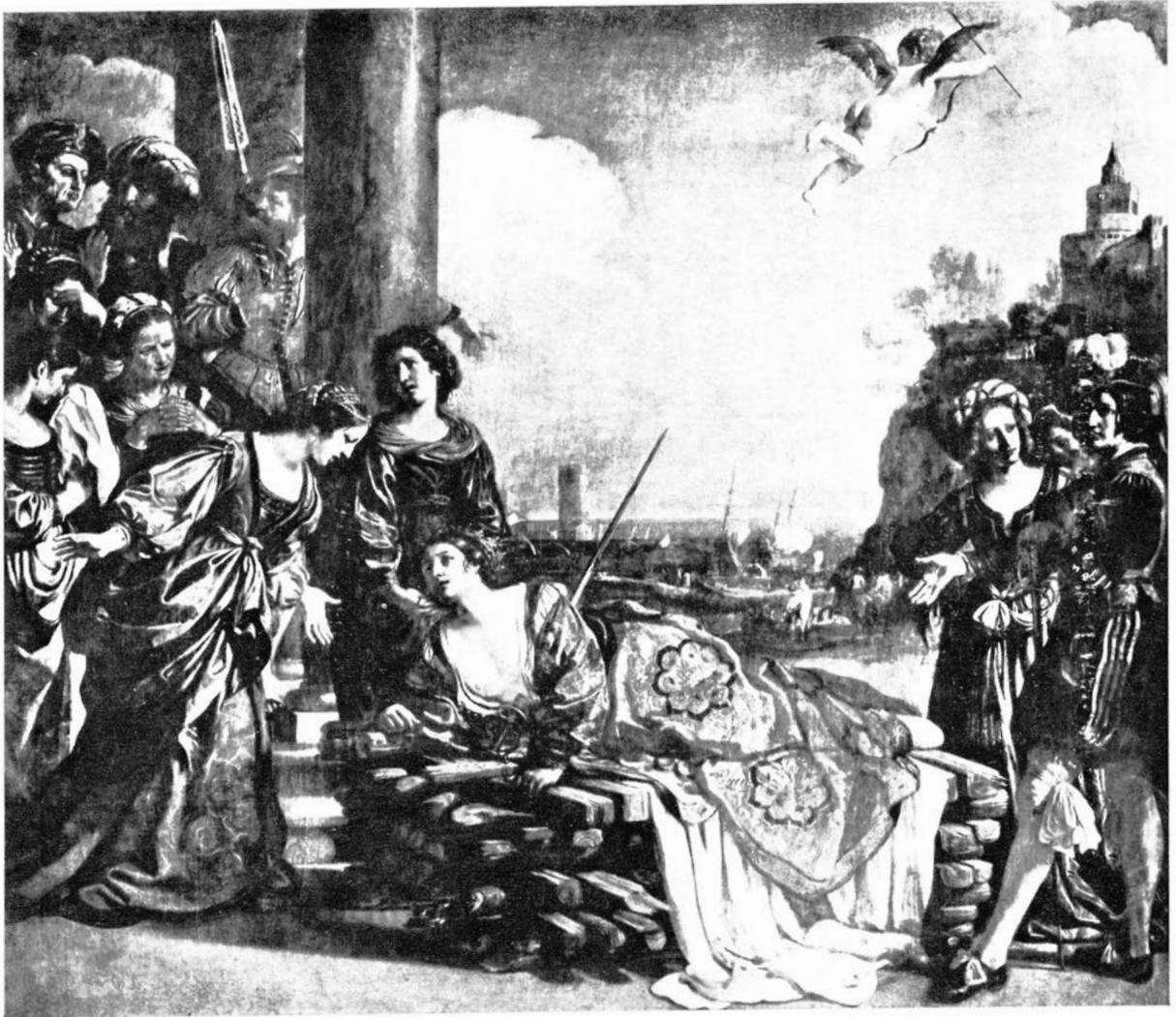
Esta obra supone un buen ejemplo de composición angular bifurcada, característica de la pintura barroca, pues a la vertical de la izquierda se contrapone la diagonal que conduce la mirada del espectador hacia la parte alta de la derecha del cuadro, estableciéndose los hilos de conexión entre las figuras a través del diálogo de las miradas y los ademanes (fig. 1).

Este es el tratamiento más frecuente del tema de Dido, pero también puede aparecer con variantes, antes de la muerte o en el momento final <sup>4</sup>.

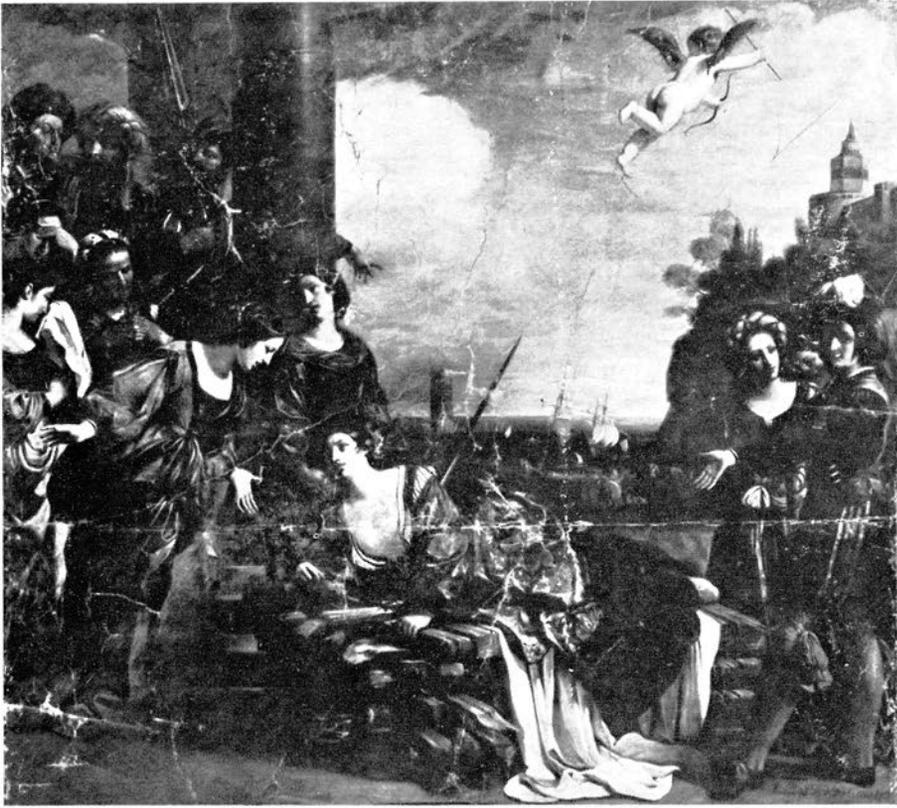
Por lo que se refiere al cuadro pintado por el Guercino, parece que la obra que se encuentra en la Galería Spada no es la original, sino una copia retocada por el mismo pintor, según se desprende de las investigaciones de diversos autores <sup>5</sup>.

Parece ser que la pintura original estaba muy conexcionada con la obra de Guido Reni "El rapto de Europa", hoy en el Louvre. Ambos artistas tenían relación con el Cardenal Bernardino Spada, quien persuadió primero a Reni y luego al Guercino para que fueran a pintar a la corte de María de Médicis en Francia <sup>6</sup>.

Esta fue la única vez que el Guercino pintó este argumento, según indica Mahón al comentar uno de sus dibujos preparatorios del tema. La pri-



LÁM. I.—*La morte de Didone*. Guercino. Galleria Spada. Roma.



LÁM. II.—*La Muerte de Didó*. Mariano Salvador Maella. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



LÁM. III.  
Detalle.

mera idea del Guercino era mucho más sencilla, modificándola al tener conocimiento del cuadro de Reni antes citado, con el que hacía pareja <sup>7</sup>. La composición recuerda de alguna manera al “Martirio de San Lorenzo”, que el Guercino había pintado en 1629, utilizando también dos columnas como estructura de fondo.

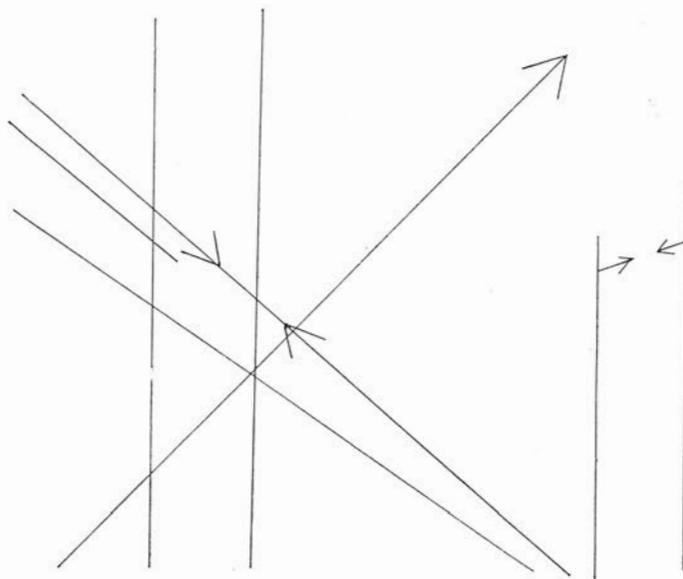


FIG. 1

Dado que el tema de Dido no es de los más frecuentes en nuestra iconografía, es por lo que esta reseña ha destacado el origen de la leyenda que inspiró al Guercino y cautivó luego a Maella, al elegirlo como tema de copia, que ha de incluirse entre los envíos hechos por el pintor a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde Roma, lo que fundamenta su nombramiento como Académico de Mérito el 5 de mayo de 1765 <sup>8</sup>.

Existe un cierto paralelismo entre esta “muerte de Dido” que ya se recogía en el inventario de la Academia de 1804 —“Dido, atravesada con la espada, sobre la pira, copia del Guerchino, por Dn. Mariano Maella, quatro varas de ancho y tres y medio de alto, marco dorado” <sup>9</sup>— con el cuadro ci-

tado en el Inventario del Palacio del Buen Retiro de pinturas de 1794 —“Copia de Guercino = Dido abandonada de Eneas, de tres varas y tercia de alto y quatro varas escasas de ancho = 2000”<sup>10</sup>—, que el profesor Pérez Sánchez recoge entre las copias u obras de escuela del Guercino perdidas o no identificadas, indicando que es, sin duda, una copia del original de la Galería Spada de 1631<sup>11</sup>.

Sin embargo, la identificación de ambos cuadros como uno solo es difícil, pues existen diferencias en las medidas y, sobre todo, en la referencia del Inventario de Palacio, en donde no se indica el autor de la copia, cuando, como claramente se aprecia en las fotografías, el cuadro de Maella está firmado y fechado.

## N O T A S

<sup>1</sup> PIQUERO, ANGELES BLANCA, *Segundo Inventario de la colección de pinturas de la Real Academia*. Boletín «ACADEMIA», núm. 61, segundo semestre 1985. Madrid. «Inventario núm. 928», p. 86.

<sup>2</sup> LAVAGNINO, EMILIO, *La Galeria Spada in Roma*. Ministero della educazione nazionale. Direzione Generale delle antichità e belle arti. La librería dello stato, 1933. páginas 7 y 24.

<sup>3</sup> VIRGILIO MARON, PUBLIO, *La Eneida*. Traducción en verso castellano por Luis Herrera Robles. Madrid, librería de Fernando Fe. Libro IV.

«Cuando loca de amor busca a su amante  
Hermana, y su durísimo tormento  
Nárrale así:  
Tan sólo este varón, hermana mía,  
Interesar mi alma consiguiera,  
Haciendo vacilar mi firme pecho.  
... Mas ábranse primero de la tierra  
Para mí las entrañas... Aquel que en lazos  
Se unió primero en amor conmigo  
Se llevó mis amores: que él los guarde,  
Y conserve consigo en el sepulcro.  
... Consume a Dido,  
La llama del amor, y hasta los huesos  
Penetra y devora...

Habla a su triste hermana...  
Alza en el interior al aura libre  
Una pira, y la espada que el impío  
Dejó colgada, y los vestidos todos,

Y el tálamo nupcial, que en mi desgracia  
Mi ruina fue, sobre ella los coloca.  
Place extinguir el último recuerdo  
Del nefasto varón, y así lo ordena.

... Suelto el cabello  
Desceñida la veste, el pie desnudo,  
... Atravesada por el duro acero  
La ven caer sus fieles servidores,  
... Dido en tanto  
Alzar procura los cargados ojos,  
Y le faltan las fuerzas: en su pecho  
Resuella sin cesar la herida abierta

Tres veces apoyándose en el codo  
Levantóse: tres veces desplomada  
Sobre el pecho cayó.»

(Pp. 177-225).

<sup>4</sup> Pueden aparecer Dido y Eneas juntos, como dos enamorados, y a veces junto a la hermana de la princesa. De este tipo es, por ejemplo, el cuadro de Guido Reni «Dido y Eneas», cuadro que figura, entre otros, en el *Catálogo de la Exposición de Pintura Italiana del siglo XVII. Exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Museo del Prado*. Casón del Buen Retiro, abril-mayo 1970. Ministerio de Educación y Ciencia. D. G. B. A., 1970, p. 466.

También puede aparecer Dido moribunda junto a su hermana, una hechicera y la diosa Isis —mensajera de los dioses que recoge el alma de Dido en uno de sus cabellos—: «Vuela Iris vaporosa / Brillan las plumas con el sol en frente; / Y posándose encima / manda el cielo / que esta ofrenda a Pluton quite a tu frente (la de Dido) / ¡Alma sal fuera!, dice, y el rizo pelo / Corta aquí la diestra, y juntamente / El calor cesa que en el seno mora / Y la vida en los aires se evapora» (VIRGILIO, *op. cit.*, p. 225).

Así, por ejemplo, aparece representada en el grabado de Giovanni Cesar Pietra, dibujado por Petrus Testa (1611-1650). BIBLIOTECA NACIONAL, *Inventario de Estampas*. Estampa 5574. Le Blanc 10.

<sup>5</sup> MALVASIA, CARLO CESARE, «*Felsina Pittrice*. Vita dei pittori bolognesi alla Maesta Christianissima di Luigi XIII». Bologna, 1673, tomo II, 2.<sup>a</sup> parte. «... Il Sig. Cardinal Spada che se ne perdesse affatto la memoria in Italia, ne se ricavare una copia, tutta dal Maestro ricercata, e ritocca, oggi nella galleria Spada», p. 368.

MARANGONI, MATTEO, *Arte Barroca. (Il «ver» Guercino. Grandezza e decadenza di un artista.)* Vallecchi Editore. Florencia, 1953. «Non potendo noi neppur dire dove

sia l'originale, esamineremo la replica fedelissima che il Cardenal Spada fece fare... che si trova nella Galleria Spada», p. 82.

BARBANTI GRIMALDI, NEFTA, *Il Guercino. Gian Francesco Barbieri, 1591-1666*. Edizioni Bologna, 1968. «1631. (Copia). Didone. Rittocata dal Guercino. Galleria Spada. Roma», p. 95.

<sup>6</sup> MALVASIA, CARLO CESARE, *op. cit.* «Fece un quadro della morta Regina Didone per la Maestà della Regina di Francia», p. 368.

MARANGONI, MATTEO, *op. cit.* «in questo stesso anno 1631 egli dipinge per la regina di Francia la Morte di Didone», p. 82.

<sup>7</sup> MAHON, DENIS, *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*. Catalogo critico dei dipinti. Edizioni Alfa, 1968, 2.<sup>a</sup> ed. Bologna. VIII Mostra Biennale d'arte antica «Il dipinto del Reni comprendeva un considerevole numero di figure ed era giunto alla conclusione che anche il suo dipinto, per poter fare pendant a quello, avrebbe dovuto essere più affollato. Ma c'è forse da dolersi che il Guercino non abbia insistito nello svolgere un'idea così originale», p. 122.

<sup>8</sup> VALVERDE, JOSÉ, *Documentos sobre la vida del pintor valenciano Maella*. Archivo Español de Arte Valenciano, 1979. «Los envíos que hace a la Academia son de tal interés que se le nombra Académico de Mérito el 5 de mayo de 1765», p. 79.

<sup>9</sup> *Inventario de la Real Academia*. Ms. 1804. «N.º 100», p. 18.

<sup>10</sup> *Volumen XI del Real Palacio del Buen Retiro. Pinturas. 1794*. Número 15930 (457). (Copia en la Biblioteca del Museo del Prado. Madrid.)

<sup>11</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, p. 154.



UN NUEVO CUADRO DE PAOLO DE MATTEIS  
EN LA REAL ACADEMIA

POR

MARIA DE LOS ANGELES BLANCA PIQUERO LOPEZ



EN la reorganización llevada a cabo recientemente de los fondos de pintura de la Real Academia apareció enrollada en sus almacenes una nueva obra firmada y fechada de Paolo de Matteis. Obra interesante que se viene a sumar a la excelente colección que la Real Academia posee, especialmente de pintura italiana.

Se trata de una Adoración de los Pastores, lienzo de grandes proporciones (3,30 × 4,50 m.) que se consideraba perdido<sup>1</sup>. Actualmente se ha incluido en el Segundo Inventario de Pintura con el número 927<sup>2</sup>.

El lienzo, encontrado sin bastidor en los almacenes del Museo, procede de las Colecciones Reales. Se inventaría en la Casa de Campo en 1700: “tres pinturas grandes, iguales de más de cinco varas de ancho y cinco de alto, con marcos negros, la una del *Nacimiento*, la otra de la Adoración de los Reyes y la otra de disputa de los doctores, de mano de Pablo Matheo (*sic*) tasadas en cien doblones cada una”<sup>3</sup>.

Más tarde Antonio Ponz, al referirse a la Casa de Campo, cita de nuevo esta obra: “... En una de las piezas mayores se ven cuadros grandes de Pablo Matey, que representan, *el Nacimiento*, la Adoración de los Reyes, el Bautismo, la Resurrección, la Asunción y otros asuntos sagrados...”<sup>4</sup>.

Formando parte de las Colecciones de la Real Academia, aparece citado por primera vez en el Inventario de 1824, en un apartado de los cuadros “que no se han podido colgar” (con seguridad, debido a sus dimensiones importantes): “*Un nacimiento* de Pablo Matei de 16 pies de ancho por 11 1/2 pies de alto”<sup>5</sup>.

En el Inventario de 1829 se encuentra nuevamente esta obra, ya como Adoración de los Pastores: “P. Mattei: *Adoración de los Pastores*. N.º Al-

macén: 183. N.º Antiguo: 196. Dimensiones, alto 3,30, ancho, 4,40. Género: lienzo”. Los números hacen referencia a las etiquetas rectangular y romboidal que todavía se conservan adheridas al lienzo <sup>6</sup>.

Posteriormente en el Inventario de 1884 se cita: “una *Adoración de los Pastores*: alto 3,30, ancho 4,40, lienzo” <sup>7</sup>, sin autor, que posiblemente, dadas las dimensiones, se refiera a esta misma obra. Esta será la última noticia sobre el lienzo en la Real Academia, ya que no se vuelve a reflejar en ninguno de los inventarios que se realizaran más tarde.

El cuadro llegaría a la Real Academia, junto con otros de la misma serie, también de Matteis, posiblemente en la Guerra de la Independencia a través de la Colección de Godoy <sup>8</sup>, procedente de las Colecciones Reales <sup>9</sup>.

El pintor Paolo de Matteis se nos presenta como uno de los grandes artistas napolitanos del momento, dentro de la órbita de Lucas Jordán y con una relación importante con España, a través de la protección recibida del Virrey de Nápoles, Marqués del Carpio.

Paolo de Matteis nace en Cilento, cerca de Nápoles, el 9 de febrero de 1662. A través de su biógrafo De Dominici <sup>10</sup> sabemos que era hijo de Decio, hombre acomodado, y de Lucrecia Orico, mujer piadosa. Paoluccio, llamado así por sus características físicas: “cosí venendo egli chiamato per esser picciolo, e diminute membra” <sup>11</sup>, desde su infancia muestra inclinación por la pintura, motivo que mueve a su padre a llevarle a Nápoles, intentando en un primer momento que realice estudios de Gramática, Geometría y Filosofía. Sin embargo, más tarde el propio Paoluccio, atraído por Lucas Jordán, consigue convencer a su padre para dedicarse a la pintura. A través de las influencias paternas obtiene la ayuda de D. Filippo Macedonio, amigo de Lucas Jordán, quien le introducirá en su taller. Así, pues, Matteis pasa su infancia en Roma, en donde estudia con Giovanni Maria Morandi.

Su estilo se forma en torno a los años 70 en Roma. Aquí, observado por el Marqués del Carpio, le ofrece su protección: “Dimorando adunque Paoluccio in Roma, si diede ad ofservare, e disegnare l’opere de’ migliori, maestri della Romana Scuola... E quindi ebbe comimciamento la Sua fortuna, poiché un giorno disegnando egli un Quadro in S. Pietro, fu osservato de D. Gaspar de Haro y Gusman Marchese del Carpio... gli ordinó, che dise-

nasse per lui alcuni altri quadri... Quindi avendolo fatto, passare nel suo Palagio con permissione di D. Filippo..., lo raccomando a Giov Maria Morandi pittore in Roma molto rinomato in quel tempo”<sup>12</sup>.

El Marqués le introduce en los círculos artísticos de esta ciudad, en la que destacaban en aquel momento Carlo Maratta y Luigi Garzi, director de la Academia de San Lucas, a cuyas sesiones Matteis asistió con frecuencia. Recibe, por tanto, la influencia de Maratta, produciéndose en él una fusión del clasicismo con el barroco.

Vuelto a Nápoles en 1683, protegido por el Marqués del Carpio<sup>13</sup> se convierte en el discípulo más destacado de Giordano. La ayuda del Marqués del Carpio<sup>14</sup> determinó de una manera importante la ascensión en su carrera pictórica y consiguientemente su relación con España. Su estilo en torno a 1690 tiene un peculiar interés, mezclará elementos derivados de Maratta con otros de Giordano junto con una importante influencia de Solimena<sup>15</sup>.

Entre 1702 y 1705 permanece en Francia, invitado por el Conde d'Estrées, realizando obras para la alta burguesía: “Venuto a Nápoli il Glorioso Re Filippo V nel 1702, vene con lui il Conte di Etrées, il quale invito Paolo ad andare in Francia, donde poi confermo questo invito per volontà del Delfino”<sup>16</sup>.

En 1705 regresa de nuevo a Italia. Trabaja para los Pontífices Clemente XI y XII y para Benedicto XIII. Pinta también en Génova, pero donde se establece definitivamente es en Nápoles. Aquí trabajará para patronos prestigiosos como el Conde de Daun, Lor Shaftesbury o Eugenio de Saboya.

Finalmente hay que destacar como parte importante de su producción los frescos realizados para Montecassino (1692, 1706, 1709). Paolo muere en Nápoles el 26 de julio de 1728<sup>17</sup>.

El lienzo de la Adoración de los Pastores, conservado en la Real Academia, sin duda procede de las Colecciones Reales, siendo un encargo recibido a través de la protección del Marqués del Carpio. Esta obra muestra al pintor dentro de modelos giordanescos, con recuerdos de Maratta, fruto de su estancia en Roma.

La escena se desarrolla al aire libre, con un fondo de paisaje a la dere-

cha y restos de arquitectura clásica con un fragmento de columna como encuadramiento, a la izquierda. El Niño se convierte en el centro de atención; alrededor se sitúan la Virgen, San José y los pastores con sus ofrendas. En un segundo plano y en la zona superior, varios angelitos, dos de ellos extienden la filacteria en la que se lee el anuncio a los pastores: "Gloria (in) Eccelsis Deo". A la derecha, en primer plano, una oveja, un perro y un sombrero de paja y en el ángulo inferior se lee la firma en trazo grueso: "1686 Paulus de / Matteis". En segundo término se encuentran unos pastores y al fondo las dos pastoras con un niño destacan sobre un paisaje umbroso.

Se representa el tema de la Adoración de los pastores. La Virgen está arrodillada con las manos juntas mientras el Niño, desnudo, convertido en un foco de luz, aparece recostado en el pesebre. No se ofrece el Anuncio a los pastores, sino el tema fundamental de la Adoración propiamente dicha, hecho que recoge San Lucas (2, 15-21) en su Evangelio.

Siguiendo la iconografía tradicional los pastores presentan sus ofrendas, simbolizándose así la Adoración por parte del pueblo judío. Conforme a las representaciones del siglo XVII los pastores vienen acompañados por dos pastoras. En este sentido la cesta de huevos junto al pesebre es la ofrenda de las pastoras, mientras el cordero del primer término sería la ofrenda de los pastores en relación con el Sacrificio de Cristo.

La presencia del ángel arrodillado junto al pesebre refleja también una iconografía tardía<sup>18</sup>. De igual manera los animales participan de la Adoración. En el Pseudo Mateo, recogiendo las profecías de Isaías y Habacuc, leemos: "Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al Niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: "El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su señor". Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar. En lo cual tuvo cumplimiento lo que había predicho el profeta Habacuc: "Te darás a conocer en medio de dos animales"<sup>19</sup>.

Se representa, pues, no sólo el tema de la Natividad, sino el momento en que el Niño recibe el homenaje de adoración de sus padres, del ángel y

de los pastores. Este acto de adoración se completa con los angelitos de la zona superior que llevan la filacteria. En resumen, el tema se desarrolla conforme a la iconografía del siglo XVII. Se trata de una escena nocturna en la que el Niño se nos presenta como un gran foco de luz. Destaca el tratamiento naturalista de los personajes, consiguiendo así una escena pintoresca, de manera que la obra se convierte casi en un cuadro de género.

La composición es asimétrica y descentrada, como corresponde a la concepción barroca del cuadro. La escena se divide en dos zonas: las tres cuartas partes del cuadro, a la izquierda, se dedican al tema principal, constituyendo un rectángulo cuyo centro de atención es el Niño. La cuarta parte restante forma otro rectángulo en vertical, a la derecha, en el que se incluyen las figuras secundarias. El pastor que vuelve su mirada atrás, hacia los otros pastores, señalando al mismo tiempo con su mano izquierda al que está arrodillado en primer término, sirve de enlace perfecto entre los dos grupos.

La escena se organiza mediante las verticales formadas por las figuras, así como por el fragmento de columna estriada, de la izquierda, y el cayado de uno de los pastores situado en el lado opuesto. Por otra parte, se observan las diagonales dadas por los dos pastores arrodillados del primer término. Constituyen también una diagonal los dos ángeles con la filacteria que cierran la composición en la zona superior enmarcando el tema principal, así como la figura del Niño y el pesebre.

La única referencia espacial es la columna de la izquierda y el fondo de paisaje en el lado opuesto. Sin embargo, las figuras establecen un escalonamiento en profundidad y en altura, consiguiéndose de este modo un sentido espacial en la escena. En la zona izquierda de la composición tenemos un primer término formado por los dos pastores arrodillados, el Niño aparece en un segundo término, quedando más retrasados la Virgen, el ángel y San José. Finalmente en último plano y en altura el rompimiento de Gloria con los ángeles que sostienen la filacteria. En el lado opuesto, a la derecha de la composición, establecemos también un escalonamiento. El cornero, el sombrero y el perro constituyen un primer plano. Más atrás las dos

mujeres dialogando y el niño forman el segundo término, confiriendo al mismo tiempo un carácter naturalista a la escena. Se observa también en esta zona un escalonamiento dado por la diagonal, formada de izquierda a derecha y en profundidad, desde el pastor arrodillado en primer término hacia los otros tres más retrasados, que abren la composición hacia el paisaje situado a la derecha.

El Niño, fuertemente iluminado, se convierte en el foco que atrae la atención de todas las figuras. De esta forma se crea una composición radial descentrada en la que todos los personajes dirigen su mirada hacia el Niño, a excepción de los dos pastores y las pastoras, que dialogan entre sí. Por otra parte, el Niño se convierte también en el centro de un óvalo en el espacio formado por las figuras que le rodean. Ovalo que enlaza con otro más amplio, desarrollado en el plano y en altura, que incluye a los ángeles de la zona superior.

Este esquema oval se combina con una "V" marcada por dos diagonales, que partiendo de un punto bajo en primer término, la cesta de huevos, continúa por los dos pastores de los lados que, a modo de paréntesis, encuadran la composición en torno al Niño, abriendo, por otra parte, la composición hacia los restos de arquitectura clásica y paisaje del último término.

El pintor conjuga perfectamente los aspectos espaciales, lumínicos y cromáticos. Destaca el contraste de luces, de manera que el pesebre y la Virgen quedan fuertemente iluminados por una luz irreal al igual que el rompimiento de Gloria. Alrededor del Niño se establece una zona de penumbra, mientras que en la zona derecha en el paisaje se observa un foco de luz natural que contrasta con la artificial y simbólica del tema principal.

Matteis, en la composición espacial, tiene en cuenta todos estos aspectos lumínicos que contribuyen a llamar la atención sobre el tema principal. De esta forma las dos diagonales, que parten del primer término y abren el cuadro hacia los extremos, crean una zona de penumbra consiguiendo un fuerte contraste con los dos óvalos antes descritos que realzan lumínicamente al Niño y le convierten en el centro de una composición radial.

No descuida tampoco el color como componente esencial del cuadro. A pesar del estado de conservación que ofrece la obra, el artista se nos pre-

senta como un buen colorista, armonizando los elementos lumínicos y espaciales, preocupado fundamentalmente por los contrastes de luz. Observamos la riqueza cromática en el centro de la composición, donde el color dorado de las espigas del pesebre contribuye a crear una luminosidad en torno al Niño. Jesús envuelto en blancos pañales se destaca con el rico e intenso colorido del manto rojo y túnica azul de la Virgen. En las restantes figuras existe un equilibrio cromático, utilizándose una gama fría a base de azules y verdes, que contribuye a formar unas zonas más oscuras frente a la luminosidad central. Resalta, sin embargo, el rojo utilizado en el manto del pastor arrodillado a la derecha, que ayuda a crear un primer plano muy destacado. El paisaje se abre a la derecha de la composición, ofreciendo distintos términos de montañas en tonalidades azules que contrastan con el celaje, de tonos más calientes.

La escena se muestra dentro de modelos de Jordán, su maestro, con elementos barrocos tanto en la iluminación y composición como en el tratamiento de las figuras y en los modelos empleados. Se perciben asimismo elementos derivados de Maratta y la fuerte influencia de Solimena, que en torno a 1690 tuvo Paolo de Matteis.

El modelo de Virgen que Matteis emplea en el lienzo y repetido a menudo en sus obras responde al utilizado por Maratta. Este tipo marattesco de Virgen lo encontramos también en obras de Solimena por los mismos años (Virgen del Rosario. Museos Estatales. Galería de Pinturas de Berlín Occidental).

Las otras figuras femeninas repiten modelos de Lucas Jordán. La pastora con la cesta en la cabeza es la misma que aparece en la Natividad de la Virgen de Santa Maria della Salute de Venecia; es semejante también, pero invirtiendo la posición del brazo, a la de la Adoración de los Pastores del Louvre. Estos modelos femeninos los encontramos en otras obras más tardías del propio Matteis, como es el caso de Salomón y la Reina de Saba del Museo del Prado, o la escena de Rebeca y Eliecer en el pozo, del Museo de Gijón.

El ángel que aparece junto al pesebre adorando al Niño recuerda asimismo modelos de Jordán; se encuentra en la Aparición de Cristo a Santa

Magdalena de Pazzi en la iglesia de Santa María Magdalena de Florencia y lo vemos de nuevo en la Adoración de los pastores del Louvre. Al mismo tiempo muestra una evidente relación con el Bautismo de Cristo de Matteis que posee la Real Academia y que se corresponde a un mismo momento estilístico. Por otra parte, el modelo empleado para los angelitos de la zona superior se repite en las sobrepuestas con temas de los Santos Niños que se encuentran en la Real Academia, obras también correspondientes a esta época. El angelito de la izquierda que sostiene la filacteria en la zona superior es exactamente el mismo modelo de una de las sobrepuestas mencionadas que representa al Niño Jesús entre nubes.

Las figuras de los pastores se repiten en otras obras más tardías de Matteis; las dos figuras de ancianos, que cierran la composición, a la izquierda, son los mismos modelos y en actitudes muy semejantes a los que vemos en la obra más tardía de San Juan mostrando a Cristo a sus discípulos del Museo del Prado.

El recurso naturalista del sombrero de paja y el perro del primer término lo encontramos en otras obras de Matteis, como sucede con la Natividad del Monasterio de Montecassino.

Estas relaciones estilísticas resumen perfectamente el eclecticismo de Paolo de Matteis, enriquecido con aportes de los pintores del momento<sup>20</sup>. A pesar de ello, hay que resaltar cómo Matteis consigue crear un estilo propio. Se convierte así en uno de los pintores más representativos de la pintura napolitana del momento, con singular presencia en España, cuyo estudio se hace cada vez más interesante.

La Real Academia posee una serie de obras de Paolo de Matteis que ofrecen un buen panorama de la personalidad artística del pintor, así como de su labor en la Península. Se trata de ocho lienzos procedentes todos ellos de Colecciones Reales:

- “El Niño Jesús y San Juan”. L. 0,82 × 1,91 (núm. inv. 276).
- “Resurrección de Cristo”. L. 3,85 × 1,57 (núm. inv. 295).
- “Magdalena Penitente”. L. 1,53 × 2,05 (núm. inv. 377).
- “Niño Jesús entre nubes”. L. 0,81 × 1,62 (núm. inv. 379).



LÁM. I. PAOLO DE MATTEIS: *Adoración de los pastores.*



LÁM. 2. PAOLO DE MATTEIS:  
*Adoración de los pastores* (detalle).



LÁM. 3. PAOLO DE MATTEIS:  
*Adoración de los pastores* (detalle).



LÁM. 4. PAOLO DE MATTEIS:  
*Adoración de los pastores*  
(detalle).



LÁM. 5. PAOLO DE MATTEIS:  
*Adoración de los pastores*  
(detalle firma).



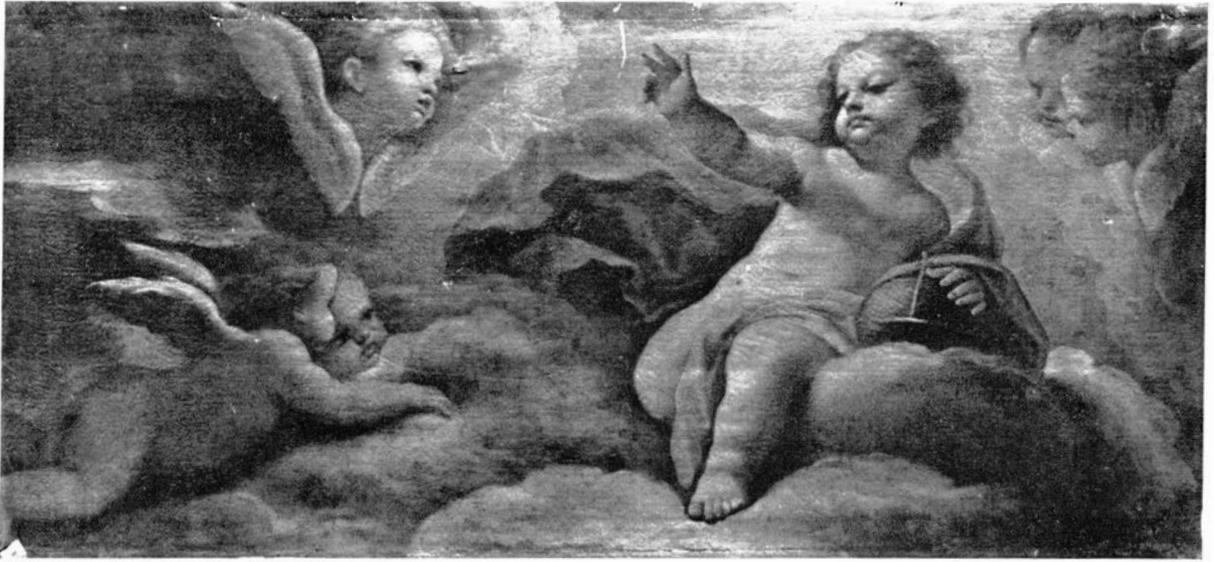
LÁM. 6. PAOLO DE MATTEIS: *El Niño Jesús y San Juan.*



LÁM. 7. PAOLO DE MATTEIS:  
*Resurrección de Cristo.*



LÁM. 8. PAOLO DE MATTEIS: *Magdalena penitente.*



LÁM. 9. PAOLO DE MATTEIS: *Niño Jesús entre nubes.*

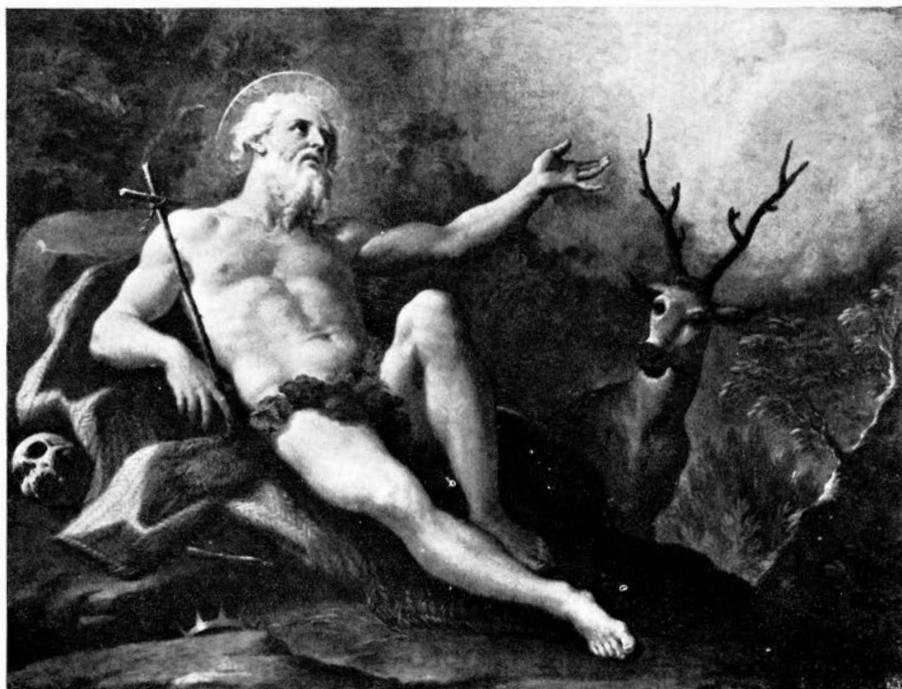


LÁM. 10. PAOLO DE MATTEIS: *San Juan y el Niño dormido.*



LÁM. 11.

PAOLO DE MATTEIS:  
*Bautismo de Cristo.*



LÁM. 12. PAOLO DE MATTEIS: *San Gil penitente.*

- “San Juan y el Niño dormido”. L. 0,81 × 1,63 (núm. inv. 380).
- “Bautismo de Cristo”. L. 2,82 × 1,78 (núm. inv. 386).
- “San Gil Penitente”. L. 1,50 × 2,05 (núm. inv. 424).
- “Adoración de los pastores”. L. 3,30 × 4,50 (núm. inv. 927).

Estas obras son anteriores a 1700 y muy próximas en fechas. Las más tempranas son la Adoración de los Pastores y las tres sobrepuestas con los temas de los Santos Niños, mientras que los otros lienzos se podrían retrasar en algunos años, especialmente los de la Magdalena Penitente y San Gil.

Cinco de estos lienzos junto con el que nos ocupa aparecen citados en el *Inventario de la Casa de Campo de 1700*:

“Tres pinturas grandes yguales, de más de cinco varas de ancho y cinco de alto; con marcos negros; la una del *Nacimiento*, la otra de la Adoración de los Reyes, y la otra de la disputa de los doctores: de mano de Pablo Mattheo, tasadas en cien doblones cada una.”

“Otras quatro pinturas, cada dos yguales, de la misma mano; con marcos negros, los dos de armar; de cinco varas de alto: que es el misterio de la Asunción de Nuestra Señora, y la otra *Resurrección de N° Señor*, y las otras dos, de cuatro varas de alto: del *Bautismo de Nuestro Señor*, y de Nuestro Señor difunto, tasadas en veynticinco doblones cada una.”

“Dos sobre puertas, de la misma mano: con marcos negros; en que ay un *Niño Jesús, san Juan y unos Angeles*, tasados ambos en doze doblones.”

“Una pintura de la *Magdalena*, de más de tres varas de ancho y tres de alto, de mano de Pablo Mattheo, tasada en dieziseys doblones.”

Se omite en este Inventario una de las sobrepuestas (San Juan y el Niño dormido), si bien por sus medidas, que coinciden con las otras dos citadas, pertenecería al mismo conjunto. No se menciona tampoco el lienzo de San Gil Penitente, aunque por sus dimensiones idénticas a las de la Magdalena hay que pensar que procedería del mismo lugar.

Antonio Ponz en su descripción de la Casa de Campo<sup>21</sup> vuelve a citar nuevamente estas obras, omitiendo la Magdalena, incluida probablemente entre los “otros asuntos sagrados”:

“En una de las piezas mayores se ven cuadros grandes de Pablo Matey, que representan el *Nacimiento*, la Adoración de los Reyes, el *Bautismo*, la *Resurrección*, la Asunción y otros asuntos sagrados; y de su mano son también dos sobrepuestas que representan *niños* y un San José de medio cuerpo.”

No he podido constatar en el Archivo la llegada de estas obras a la Academia. Sin embargo, con toda seguridad hay que situarla en relación con la Guerra de la Independencia, a través de la Colección de Godoy. En el Inventario de 1816<sup>22</sup> se cita el cuadro de la Magdalena Penitente como una de las obras pertenecientes al Secuestro de D. Manuel Godoy. En este Inventario leemos: “129” “... y el otro *Sta. María Magdalena penitente*, con marcos dorados, su autor Pablo Mathei, alto cinco pies y medio con siete y medio de ancho”.

Es de suponer que las otras obras de la misma serie llegaran a la Real Academia en este momento, ya que todas ellas se citan en el Inventario de 1824<sup>23</sup>, mientras que en los inventarios siguientes no siempre se hace mención de estos lienzos. Recogemos en nota los datos aportados por los distintos inventarios de la Real Academia en los que se relacionan las obras de Paolo de Matteis a partir de 1824<sup>24</sup>, omitiendo los dos inventarios más recientes (1964 y 1985)<sup>25</sup>, cuya numeración se mantiene actualmente.

## NOTAS

<sup>1</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, en su obra *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 411, cita este lienzo entre los perdidos o no identificados del pintor.

<sup>2</sup> MARÍA A. B. PIQUERO LÓPEZ, *Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia*, en «ACADEMIA», núm. 61. Madrid, 1985, pp. 79-115.

<sup>3</sup> *Inventario de la Casa de Campo de 1700*. Copia de los conservados en Palacio realizada por F. J. Sánchez Cantón, vol. 4, t. II.

<sup>4</sup> A. PONZ, *Viaje de España*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, t. VI, p. 557.

<sup>5</sup> *Copia de Inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de nobles Artes de San Fernando*. 1824. Manuscrito en la Real Academia.

<sup>6</sup> Esta obra se recoge en los borradores del Catálogo de Pinturas y Estatuas (Madrid, 1829) que se conservan manuscritos en la Real Academia; sin embargo, se omite en el texto publicado por la Imprenta Ibarra. Madrid, 1829.

<sup>7</sup> *Catálogo de las Obras Pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1884. Manuscrito en la Real Academia.

<sup>8</sup> I. J. ROSE VAGNER en su tesis doctoral *Manuel Godoy, Patrón de las Artes y Coleccionista* (Universidad Complutense, Madrid, 1983) recoge otras obras de Matteis existentes en la Academia correspondientes a la misma serie, omitiendo, sin embargo, la que nos ocupa. En la revisión que he realizado en la documentación referente a Godoy no he podido conseguir el dato por el momento.

<sup>9</sup> Asimismo he revisado las relaciones de cuadros procedentes de la Casa Real sin fortuna. El dato de su llegada a la Real Academia seguramente se encuentra mezclado entre otros papeles del Archivo.

<sup>10</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*. Napoli, 1742-43, 3 vols., vol. III, pp. 519-537.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 518. Más adelante, en la p. 538, hace una semblanza de Paolo de Matteis.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 519.

<sup>13</sup> Don Gaspar Méndez de Haro, Marqués de Heliche, séptimo Marqués del Carpio y Embajador de España en Roma, llegó a ser uno de los coleccionistas de arte italiano más importantes del momento. En relación con el coleccionismo: F. HASKELL, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, col. Grandes temas, 1984; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, col. Ensayos Cátedra, 1984; M. MORÁN y F. CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, col. Ensayos Arte, 1985.

<sup>14</sup> B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 537, fuente fundamental por su amistad con Matteis, habla de su relación con el Marqués, coincidiendo con otros biógrafos en cómo se convierte en uno de los pintores más famosos de Nápoles. Narra cómo por su relación con el Marqués del Carpio realiza obras para España, llegando a ejecutar trabajos que inicialmente habían sido encargados a Lucas Jordán.

<sup>15</sup> Véase en relación con Matteis: B. DE DOMINICI, *op. cit.*; F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Nápoles, 1958, pp. 143-145; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 405-413; O. FERRARI y G. SCAVIZI, *Luca Giordano*, 2 vols., Nápoles, 1966, vol. I, pp. 211-213; V. DE MARTINI, *Introduzione allo studio di Paolo Matteis*, en «Napoli nobilissima», 1975, pp. 209-228. Catálogo, *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, Royal Academy of Arts, London, 1982; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dos lienzos de Paolo de Matteis donados al Prado*, en «Boletín del Museo del Prado», t. V, núm. 14, Madrid, 1984, pp. 119-122. Catálogo *The Age of Caravaggio*, The Metropolitan Museum of Art New York, 1985.

<sup>16</sup> B. DE DOMINICI, *op. cit.*, t. III, p. 523.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 551.

<sup>18</sup> L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1974, t. II, v. II, pp. 233-236.

<sup>19</sup> APÓCRIFOS, Evangelio del Pseudo-Mateo, cap. XIV.

<sup>20</sup> V. DE MARTINI, en *Introduzione allo studio di Paolo de Matteis*, *op. cit.*, se expresa en este sentido. Analiza cada uno de los elementos e influencias de los grandes maestros del momento, pero destacando al mismo tiempo su personalidad original.

<sup>21</sup> A. PONZ, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Inventario de las pinturas trasladadas a la Real Academia de S. Fernando que se hallaban existentes en el Palacio de Buenavista, como pertenecientes al Secuestro de Dn. Manuel Godoy. Año 1816*. Manuscrito en la Real Academia.

<sup>23</sup> Copia del Inventario General... 1824, *op. cit.* En el texto publicado, *Catálogo de las Pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*,

Madrid, Imprenta Ibarra, 1824, sólo se citan cuatro de estas obras (las dos sobrepuestas de San Juan y el Niño Dios y San Juanito, San Gil Penitente y la Magdalena). No he podido hallar el inventario de 1819, citado en algunas ocasiones, y en el publicado por la Imprenta Ibarra en 1821 sólo se hace mención de San Gil, la Magdalena y el Niño Dios dormido y San Juan.

<sup>24</sup> COPIA DEL INVENTARIO GENERAL Y SUS ADICIONES PERTECIENTES A LA ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SAN FERNANDO. 1824:

Sala tercera:

13. «*San Juanito presentando unas Flores al Niño Dios*: por Pedro Matei: dos pies 10 pulgadas de alto por 6 pies 9 pulgadas de ancho».

24. «*El Niño Dios con el Mundo* y la mano derecha levantada anunciando la paz: alto 2 pies 11 pulgadas y 6 pies 2 pulgadas de ancho».

Sala quinta:

22. «*San Gil Abad* desnudo y penitente de Pablo Matei: Figura de tamaño natural: alto 5 pies 5 pulgadas, con 7 pies 4 pulgadas de ancho».

32. «*La Magdalena* en el Desierto de Pablo Matei, 3 pies de alto por 5 pies 8 pulgadas de ancho».

Sala novena:

24. «*El Niño Dios y San Juanito* de Pablo Matey, 3 pies de alto por 5 pies 8 pulgadas de ancho».

Galería de Escultura y Pinturas.

Sala séptima:

4. «*San Juan Bautizando a Cristo* y el Padre Eterno en lo alto pintado por Pablo Matey, alto 10 pies ancho 6 pies 4 pulgadas».

6. «*La Resurrección del Señor* de Pablo Matei, alto 11 pies 8 pulgadas, ancho 5 pies y medio».

7. «*Sta Magdalena* en el desierto pintada por Pablo Matei alto 7 pies y medio ancho 8 pies». Repite seguramente por error el mismo tema del núm. 32 de la sala quinta.

Cuadros que no se han podido colgar:

«Un nacimiento de Pablo Matei de 16 pies de ancho por 11 1/2 pies de alto».

CATALOGO DE PINTURAS Y ESTATUAS QUE SE CONSERVAN EN LA REAL ACADEMIA. 1829:

Sala tercera:

21. *El Niño dormido y San Juanito*, de Paolo Mattei, en una sobrepuerta.

Sala quinta:

13. «*San Juanito* presentando unas flores al Niño Dios, por Pablo de Mattei».

16. «*S. Gil Abad*, desnudo y penitente de Pablo Mattei, figura del tamaño natural».

26. «*La Magdalena en el desierto de Pablo Mattei*».

Galería de Esculturas en el piso entresuelo de la Academia.

Sala primera, pinturas:

1. «*El Niño Dios sobre nubes con el mundo en la mano entre ángeles y querubines de Pablo Mattei*».

En un borrador de este Inventario:

Cuadros depositados en el cuarto llamado del maniquí.

«183. N.º Almacén. N.º Antiguo 196. Dimensiones alto 3,30, ancho 4,40. Género, lienzo. *Adoración de los Pastores P. Mattei*».

(396. Galería de Escultura 7. 30 N.º Inventario Antiguo. 2,80. 1,75. Mattei, Pablo, *San Juan Bautizando a Cristo en el Río Jordán*».

«Mattei, Pablo, *San Gil Abad*. 1,54 × 2,06».

#### INVENTARIO PARA LA EXPOSICION PUBLICA DE 1840

«*S. Gil Abad* desnudo y penitente pintado por Pablo Matei, figura del tamaño natural».

«*El Niño Dios Dormido y S. Juan* de Pablo Matei en una sobrepuerta (Sala 5.<sup>a</sup>)».

Sala novena:

«*San Juanito*, presentando unas flores al Niño Dios por Pablo Matei».

Galería de Esculturas en el piso entresuelo de la Academia:

Sala primera. Esculturas.

«*El Niño Dios*, sobre nubes con el mundo en la mano, entre ángeles y querubines de Pablo Matei».

#### CATALOGO DE LAS OBRAS PICTORICAS QUE CONSTITUYEN LA GALERIA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID, 1884:

Escalera de la Derecha:

«*El Niño Dios dormido y San Juanito*, alto 0,80 ancho 1,33, lienzo».

Escalera de la Izquierda:

«Mattei (Pablo), *El Niño Dios sobre las nubes y ángeles y querubines*, con el mundo en la mano, alto 0,80, ancho 0,33 lienzo».

«Mattei (Pablo), *San Juanito presentando unas flores al Niño Dios* alto 0,80 ancho 1,33, lienzo».

Cuarto del Conserje:

«Mattei (Pablo), *S. Gil Abad* alto 1,54, ancho 2,06, lienzo».

«Mattei (Pablo), *María Magdalena en el desierto*, alto 1,55, ancho 2,05, lienzo».

Obras pictóricas existentes en la Galería de Escultura:

Autor «*Adoración de los pastores*, alto 3,30 ancho 4,40, lienzo».

Almacén de la Galería de Escultura:

«Pablo Mattei. *S. Juan bautizando a Cristo* en el río Jordán, alto 2,80, ancho 1,75, lienzo».

CATALOGO DEL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO, MADRID, 1929

Antesalón de actos:

Mattei (Pablo).

17. «*Jesús dormido y San Juan niño*. Alto: 0,80. Ancho: 1,33, lienzo».

Mattei (Pablo).

20. «*El Niño Dios*, sobre nubes y entre ángeles y querubines, con el mundo en la mano. Alto: 0,80. Ancho: 1,33. Lienzo».

Sala de Doña Bárbara de Braganza:

Mattei (Pablo de).

18. «*María Magdalena penitente*. Alto: 1,505. Ancho: 2,035. Lienzo».

<sup>25</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes*. Madrid, 1964. MARÍA A. B. PIQUERO LÓPEZ, *op. cit.*



## MEMORIA DEL MUSEO. AÑO 1986

**E**L Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, instalado definitivamente en sus aspectos básicos en 1985, ha completado su programa museográfico a nivel expositivo durante este año (cartelas en todos los cuadros, numeración topográfica de cuadros y salas en función de la guía del Museo...).

Tras trece años de espera, ha visto abiertas sus puertas oficialmente el 12 de junio de 1986, gracias a un convenio con el Ministerio de Cultura y con la Comunidad Autónoma de Madrid. De esta forma, todas las salas de la planta principal cuentan con un buen plantel de vigilantes, y gracias a una posterior dotación del Ministerio de Cultura se han podido abrir seis salas del segundo piso en noviembre del mismo año. Este hecho tan relevante en la vida del Museo ha hecho que las cifras de visitantes hayan superado de forma sorprendente los 40.000 visitantes, dado que el Museo está abierto ininterrumpidamente de 9 a 19 horas de martes a sábado y de 10 a 14 horas los domingos y los lunes.

A ellos hay que sumar todos aquellos visitantes a los que se atendió, de forma privada, desde enero hasta el día de la apertura oficial en junio, entre los que se encuentran personalidades españolas y extranjeras, así como investigadores y profesores de gran prestigio de nuestro país y de otros muchos, sin olvidar importantes asociaciones culturales. Por último diversos colegios y centros de estudios en general, a quienes por disposición expresa

de la Comisión del Museo se les ha facilitado el acceso a las colecciones de forma organizada y en grupos de no más de 25 personas cada vez.

A continuación se hace una relación detallada de las personas o grupos que, por su relevancia, merecen ser destacados:

### *Personalidades*

- Excmo. Sr. D. Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid.
- Miembros de la Embajada de Francia.
- Miembros de la Embajada de Alemania Federal.
- Excmo. Sr. Embajador de México y señora.
- Excmo. Sr. D. Jorge Hernández, Ministro para Asuntos Culturales de México.
- Miembros de la Embajada de Guatemala.
- Miembros de la Embajada de Colombia.
- Barón Thyssen-Bornemisza.
- Excmo. Sr. Embajador de Suecia.
- Excma. Sra. Embajadora del Reino Unido.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Leguina Herrán, Presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid.
- Excmo. Sr. D. Javier Solana Madariaga, Ministro de Cultura.

### *Investigadores de Universidades y Museos*

- Sr. D. J. Giltaij, Director Museo Nacional de Rotterdam.
- Sr. D. A. Bessis, Historia del Arte de la Universidad de Toulouse.
- D.<sup>a</sup> Marguerite Neveux, Doctora en Arqueología de la Universidad de Toulouse.
- Ilmo. Sr. D. Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Historiador del Arte y miembro Correspondiente de esta Real Academia.
- Ilma. Sra. D.<sup>a</sup> Priscila Elkow Muller, Historia del Arte y Académica Correspondiente de esta Corporación en Nueva York.

- Miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.
- D.<sup>a</sup> Carmen Fernández, del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.
- Director del Colegio Eton, de Londres.
- Sr. Conservador de las Colecciones del Banco de España.
- Sra. D.<sup>a</sup> Laura B. Kat, Conservadora del Museo de Bellas Artes de Boston.
- Sr. D. Bernard Barryte, Conservador del Museo de Arte Joslyn, de Nebraska.
- Sr. D. Julián Gállego, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense.

#### *Grupos y Asociaciones Culturales*

- Grupo de Conservadores de Museos de España.
- Federación Española de Amigos de los Museos.
- Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Nacional.
- Real Sociedad Arqueológica Tarraconense.
- Museo Arqueológico de La Coruña.
- Vocales del Departamento de Cultura y Arte de Hermandades del Trabajo.
- Grupo del Ayuntamiento de París.
- Unidad de Turismo del Ayuntamiento de Madrid.
- Sr. D. Daniel Steel, con la Sociedad de Arte de Carolina del Norte (North Carolina Art Society).
- Universidades reunidas de EE. UU. (Universidad Complutense. Madrid).
- Club Zayas.
- Amigos del Museo del Prado.
- Sociedad Matritense de Amigos del País.
- Grupo cultural de amas de casa.

- Junta Municipal de Chamartín.
- Amigos del Museo de Cáceres.
- Grupo de Maestros Pintores Maler, de Düsseldorf.

*Colegios, Institutos y otros Centros Didácticos*

- Colegio Mayor San Pablo.
- Alumnos Escuela Diplomática.
- Colegio de la Presentación.
- Escuela Internacional de Idiomas.
- Colegio “Ciudad de los Muchachos”, de Leganés.
- Colegio Alemán.
- Colegio de Aparejadores.
- Colegio de Nuestra Señora de la Merced.
- Instituto de Bachillerato “Los Castillos”, de Alcorcón.
- Escuela Universitaria de Magisterio.
- Colegio Universitario de Cuenca.
- Alumnos de Historia del Arte de la Universidad Complutense.
- Asociación de antiguos alumnos de la Escuela de Bellas Artes.
- Instituto Nacional de Bachillerato de Azuqueca de Henares (Guadalajara).

Para estos grupos, y previa petición, se han organizado visitas guiadas por personal de este Museo.

Por otro lado, se ha terminado la guía de las veinte salas de la planta principal ilustrada con fotografías y que actualmente se encuentra en prensa. Se está finalizando la guía de las restantes salas del Museo, aún no abiertas al público, que será publicada de inmediato.

Junto a ello se ha continuado la labor de inventario y catalogación, publicándose por primera vez, y en su totalidad, el inventario de las colecciones de escultura, completándose así la serie iniciada con los de dibujos y pinturas, ya publicados. Están ultimados los del Legado Guitarte I —la ma-

yor y más importante donación recibida por el Museo de la Real Academia—, así como el inventario de dibujos originales para “La Ilustración Española y Americana”. Además se continúa con la realización del inventario de los dibujos para pruebas de examen y premios de la Real Academia.

También se han realizado labores museológicas en el último trimestre con la colaboración de ocho licenciadas contratadas temporalmente a través de un convenio con el INEM. Se están completando los ficheros fotográficos, se está iniciando la colocación de explicaciones junto a los cuadros más importantes del Museo y la instalación de la sala de Dibujos.

Como donaciones destacadas, cabe señalar la realizada por el Académico don Federico Marés, una magnífica colección de deshilados y bordados, integrada por 29 piezas y dos esculturas, los cuatro retratos donados por la familia Nombela Tomasitch, la obra de José Planes, donada por la viuda de Pedro Gros; el retrato de Evaristo Valle, donado por Alvaro Delgado, y dos cuadros de Alvarez de Sotomayor, donados por su familia.

## PRESTAMOS

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

— *Exposición conmemorativa del III centenario de la muerte de Carreño, Rizzi y Herrera el Mozo.*

Madrid (Museo del Prado).

638. Juan Carreño de Miranda: “La Magdalena penitente”.

745. Juan Carreño de Miranda: “El Pasma de Sicilia”.

376. Francisco Rizzi: “Ecce Homo”.

525. Herrera el Mozo: “San Pedro” (atribución).

545. Matías de Torres: “Erección de la Cruz”.

682. Claudio Coello: “El Jubileo de la Porciúncula”.

- *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austria.*  
Madrid (Museo del Prado).
19. Juan Van der Hamen: “Retrato de D. Francisco de la Cueva y Silva”.
- *Valencia en Roma: Dibujos del XVI al XVIII y la “Madonna delle Febbri”.*  
Roma (Academia Española de Bellas Artes).
- José de Ribera:  
“Acróbatas”.  
“Grupo de orientales”.  
“Crucifixión de San Pedro”.
- Esteban March: “Retrato de su hijo Miguel”.
- *El Goya joven.*  
Zaragoza (Fundación-Museo Camón Aznar).
408. Ramón Bayeu: “La Emperatriz de Bizancio ante Alfonso X el Sabio”.
400. Luis Fernández: “La Emperatriz de Bizancio ante Alfonso X el Sabio”.
304. Agustín Navarro: “Encuentro de dos caudillos”.
- *Goya en las colecciones privadas de España.*  
Lugano (Villa Favorita), en Suiza.
671. Francisco de Goya: “Retrato de Moratín”.
672. Francisco de Goya: “La Casa de Locos”.
677. Francisco de Goya: “La Tirana”.
1166. Francisco de Goya: “Autorretrato ante su caballete”.

— *El Greco en Japón.*

Tokyo (National Museum of Western Arte).

Nara (Nara Prefectural Museum of Art).

Nagoya (Aichi Prefectural Art Gallery).

1224. El Greco: "San Jerónimo Penitente".

1223. El Greco: "La Familia del Greco".

— *Goya en Washington.*

Washington (National Gallery).

1166. Francisco de Goya: "Autorretrato ante su caballete".

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.



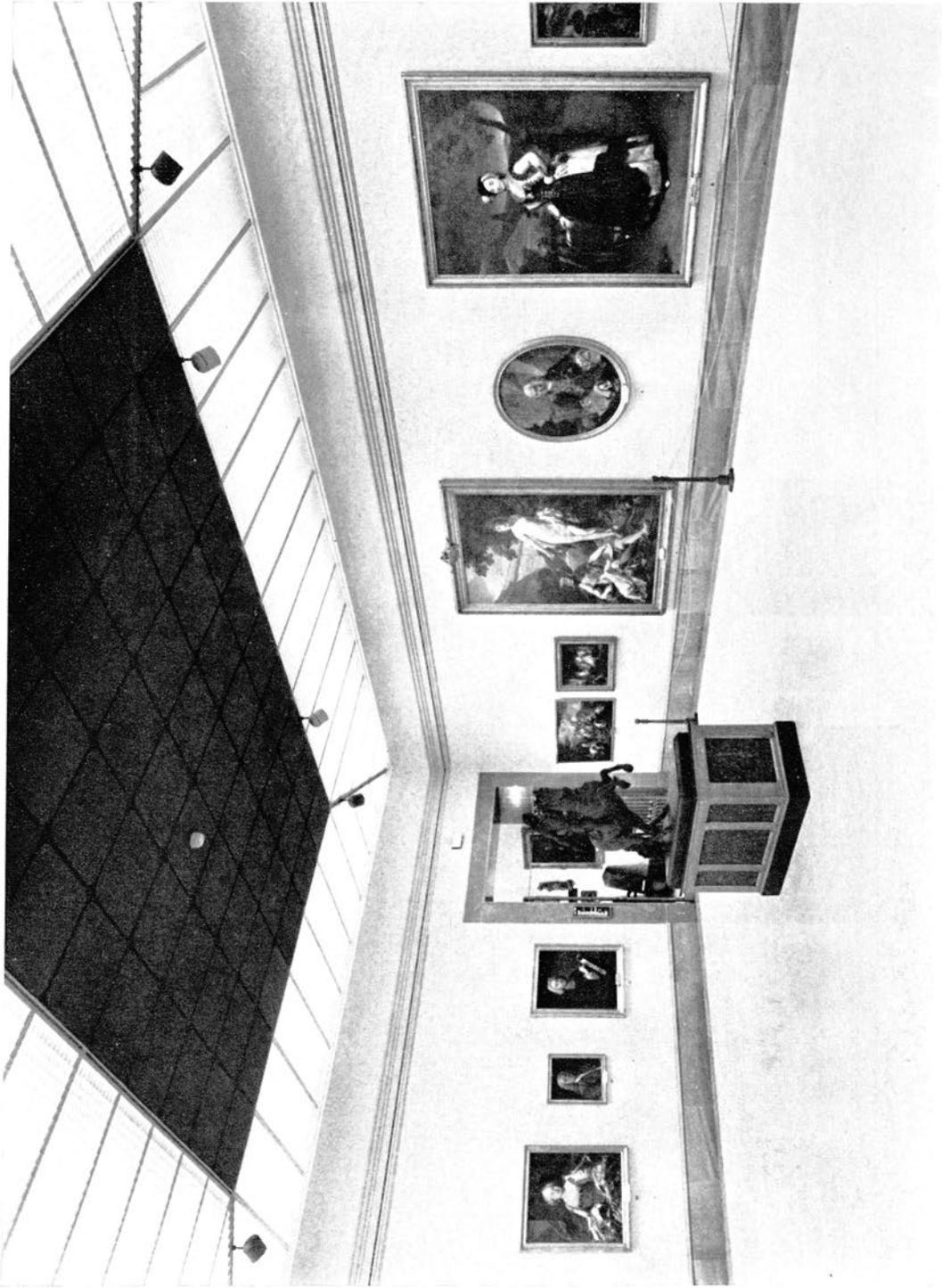


LÁMINA I.—Sala núm. 1, Siglo XVIII.

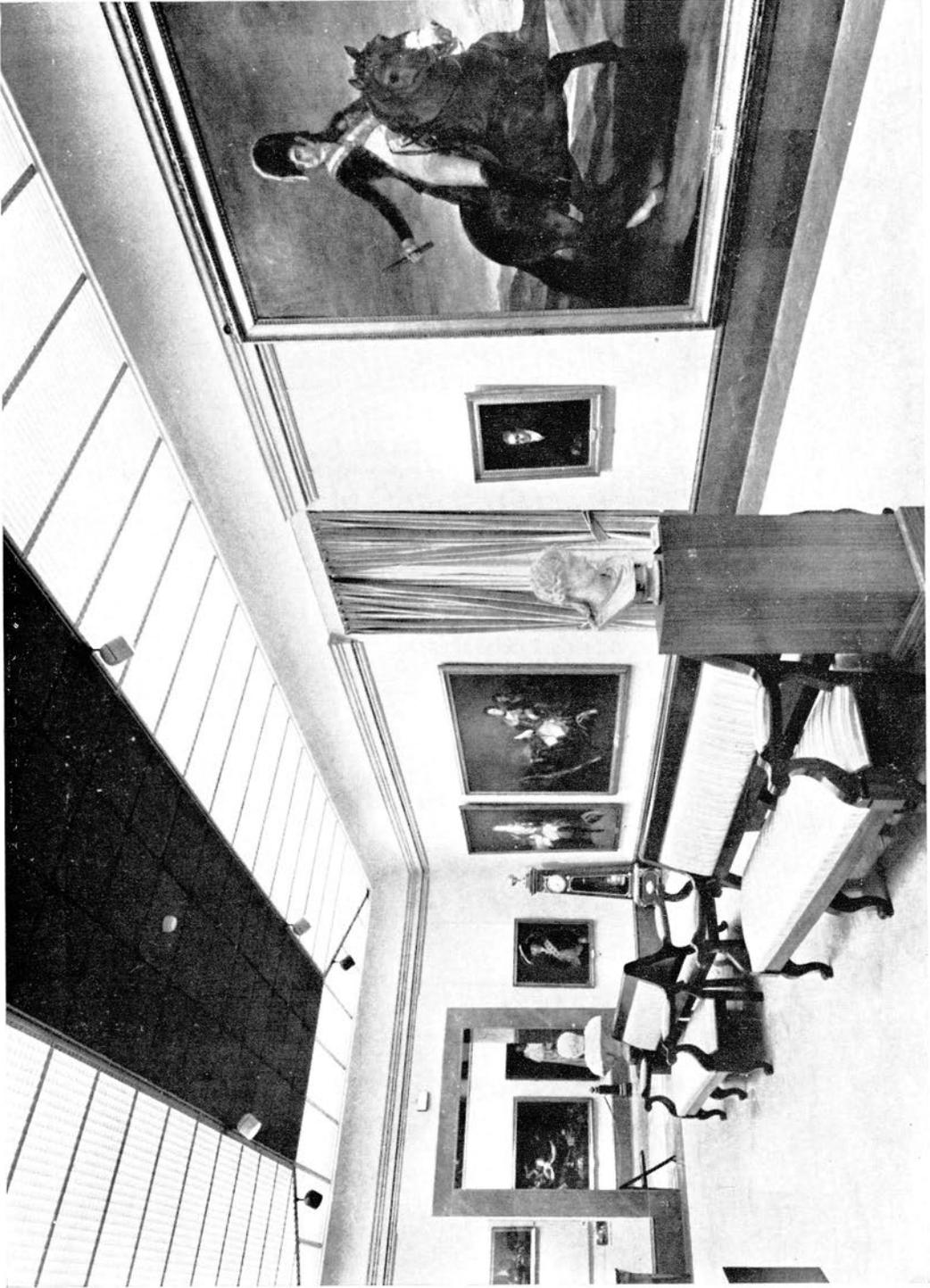


LÁMINA II.—Sala núm. 2. Francisco de Goya y coetáneos.

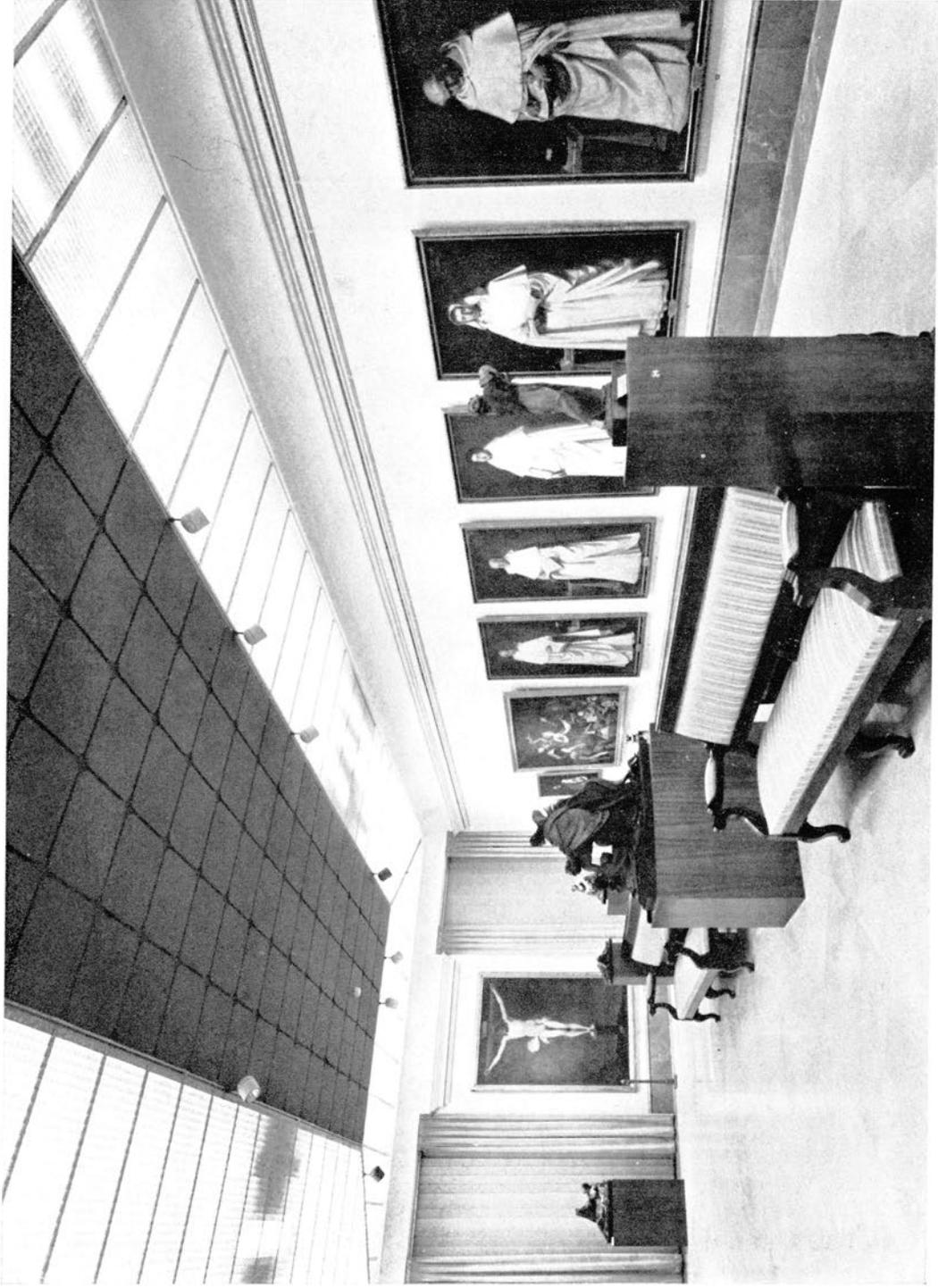


LÁMINA III.—Sala núm. 3. Pintores españoles siglo XVII.



LÁMINA IV.—Sala núm. 16. Académicos siglo XX.

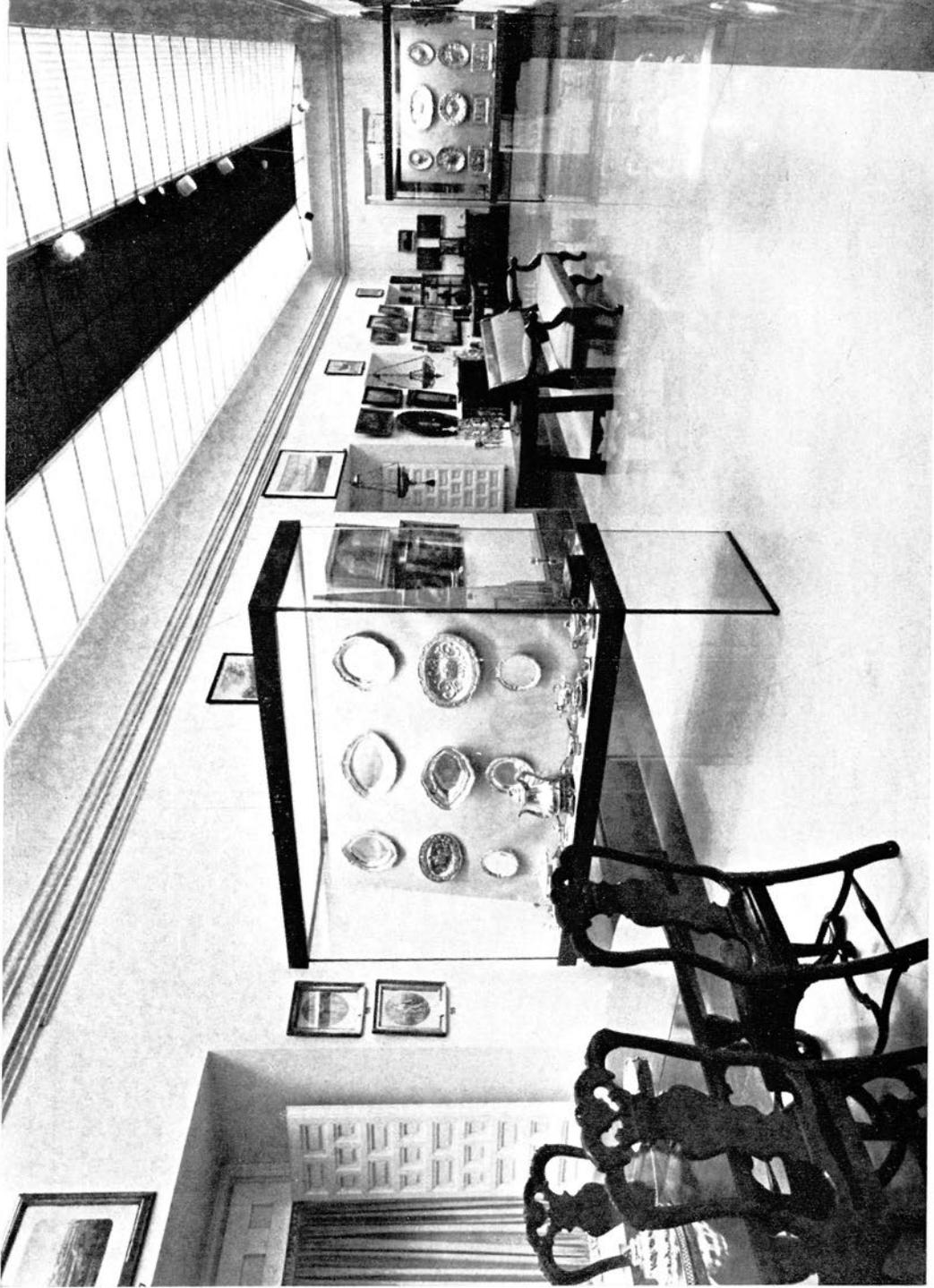


LÁMINA V.—Sala núm. 21. Legado de Don Fernando Guitarte.



LÁMINA VI.—Sala núm. 23. Pintores españoles siglo XVII.

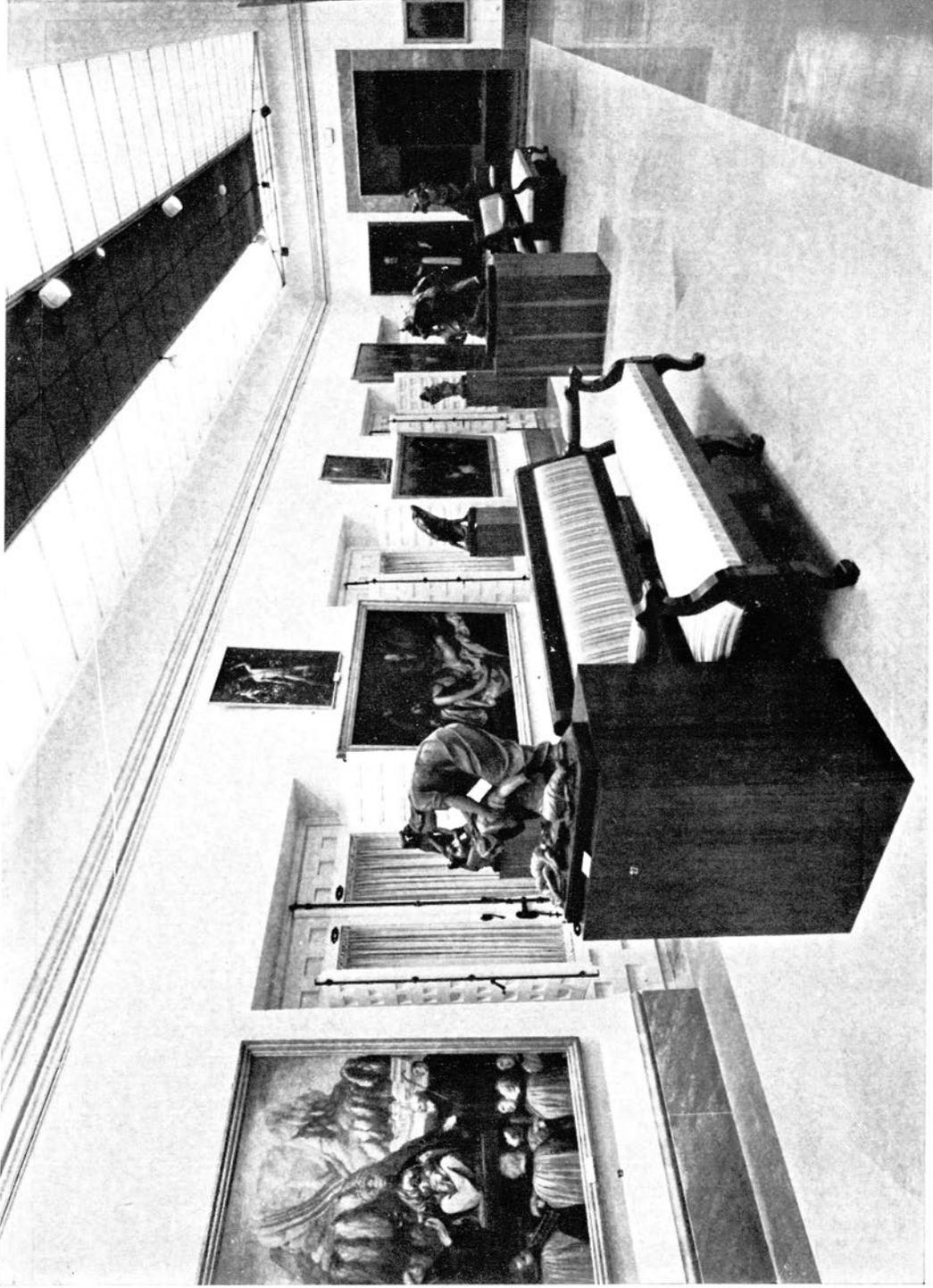


LÁMINA VII.—Sala núm. 23. Pintores españoles siglo XVII.

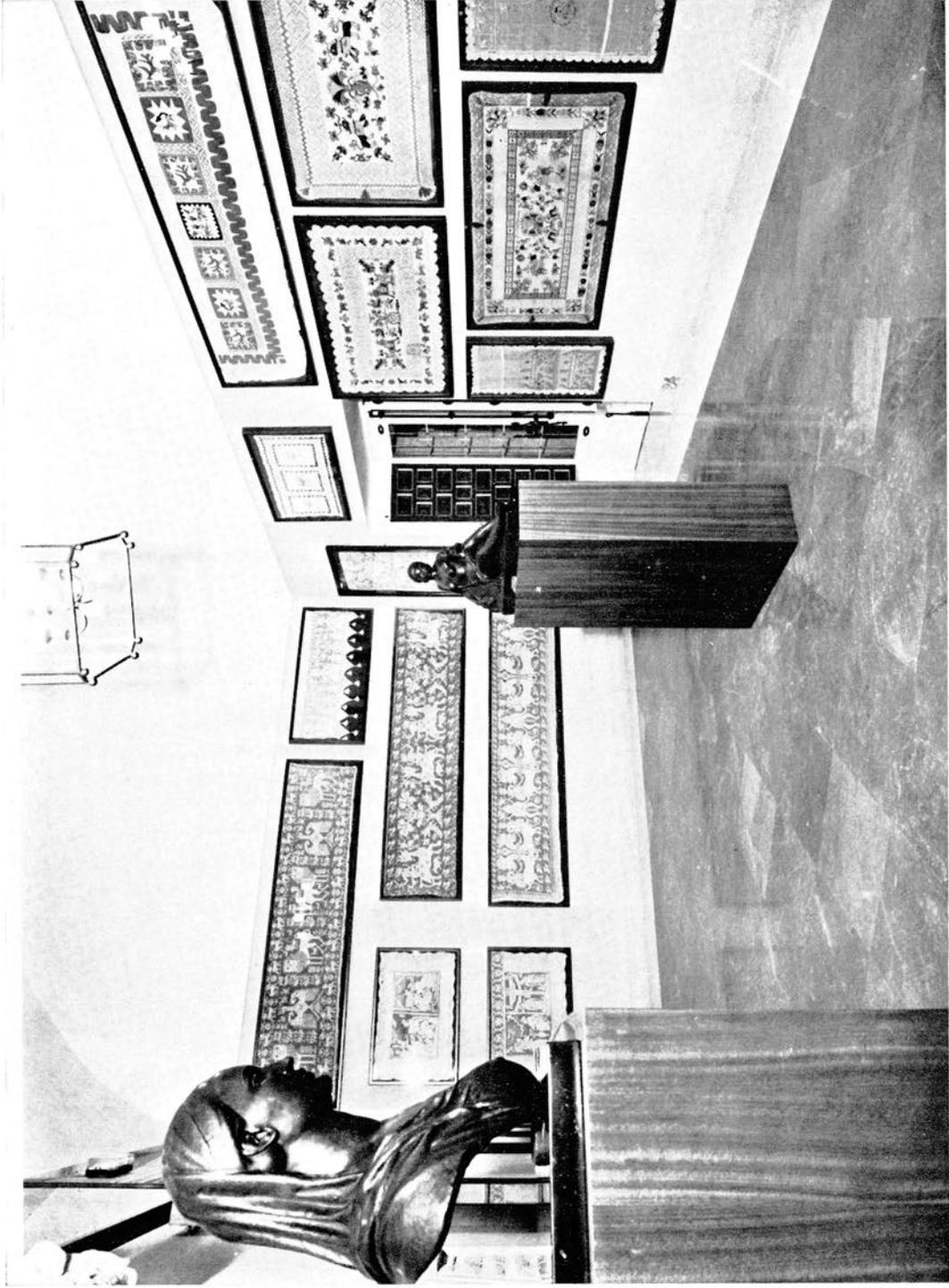


LÁMINA VIII.—Sala núm. 24. Donación del Excmo. Sr. Marés.

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

MONUMENTOS Y CONJUNTOS DE INTERÉS CULTURAL  
INFORMADOS DURANTE EL AÑO 1986

(En la actualidad se han traspasado a las Comunidades Autónomas las competencias en lo que se refiere a la declaración de Monumentos como Bienes de Interés Cultural, conforme a la Ley 13/1985, de 25 de junio)



## ALBACETE

### BOGARRA

#### **Iglesia de la Asunción** (3 marzo)

Iglesia del siglo XVIII, totalmente reformada. Sin interés, por lo que se informa negativamente.

## ALMERIA

### CAPITAL

#### **Casa núm. 1 en la plaza Flores** (3 marzo)

Edificio debido al arquitecto Guillermo Langle, proyectado en 1924, en eclecticismo neobarroco.

#### **Edificio Banesto** (3 marzo)

Construcción ecléctica del primer decenio del siglo, debida a Trinidad Cuartara Cassinello. De buena y sólida arquitectura.

#### **Casa núm. 1 de la calle Aguilar de Campoo** (3 marzo)

Construcción de 1924, ecléctica, debida a Guillermo Langle. En buen estado de conservación.

#### **Hospital Provincial** (3 marzo)

Construcción de gran amplitud que se inicia a mediados del siglo XVI, con adiciones barrocas de los siglos XVII y XVIII, y portada con la fecha de 1778.

#### **Estación de RENFE** (3 marzo)

Buen ejemplo de arquitectura industrial, en hierro y ladrillo, con elementos eclécticos, construida en 1893.

#### **Cargadero de mineral "El alquife"** (3 marzo)

Construcción de hierro, de principios de siglo, buen ejemplo de arquitectura industrial.

## ABLA

#### **Iglesia** (30 junio)

De tres naves, de ladrillo, con buena techumbre en su nave central, como el presbiterio. Se inicia en 1566, aunque lo subsistente es del siglo XVII.

## CUEVAS DE ALMANZORA

#### **Castillo** (30 junio)

Sobre una construcción nazarí, ampliado en el siglo XVI, conserva res-

tos de importancia. Debe acogerse al Decreto de protección de los castillos.

## FONDON

### Parroquia (3 marzo)

Iglesia de tres naves de sencilla construcción. Esbelta torre.

## HUERCAL

### Palacio de Arboleas (3 marzo)

Edificio muy ruinoso de fines del siglo XVIII, del que se conserva la portada y algunos elementos arquitectónicos.

## PATERNA DEL RIO

### Parroquia (3 marzo)

Iglesia de tres naves del siglo XVI al XVIII, con buenas techumbres y retablo barroco.

## SERON

### Poblado minero "Las Menas". Conjunto histórico-artístico (30 junio)

Construcciones que se inician en 1887, adquiriendo gran desarrollo en los primeros decenios del siglo. Es un buen ejemplo de arquitectura industrial, en la que destaca las formas de la arquitectura inglesa, única en la provincia de Almería.

## VICAR

### Iglesia-fortaleza (3 marzo)

Construcción de mediados del siglo XVII, muy rústica y de sólida construcción con fuerte torre adosada.

## ASTURIAS

## GIJON

### Murallas (30 junio)

Restos de la muralla que debe ser declarada zona arqueológica.

## GRADO

### Conjunto histórico-artístico (30 junio)

Muy característico como conjunto urbano de la región asturiana.

## TAZONES-VILLAVICIOSA

### Conjunto histórico-artístico (30 junio)

Tanto por el caserío como por su contexto ambiental e histórico, constituye uno de los más bellos conjuntos de la costa cantábrica.

## VILLAVICIOSA

### Conjunto histórico-artístico (30 junio)

Por sus monumentos y ordenación urbanística es conjunto de interés.

## CADIZ

### CASTELLAR DE LA FRONTERA

#### Conjunto histórico-artístico (30 junio)

Recinto fortificado con restos, puertas y murallas medievales y posteriores. A varios kilómetros la finca Almuraima, con patio de arquerías, salones e interesante capilla.

### ESPERA

#### Casa de Cilla o de Diezmos (3 marzo)

Construcción de 1771, rectangular, en dos plantas, destinada a almacén.

#### Castillo (3 marzo)

Se acoge a la ley protectora de los castillos. Restos arqueológicos, del siglo XII y posteriores.

#### Parroquia de Santa María de Gracia (3 marzo)

Construcción del siglo XVI, por Pedro de Palafox, reconstruido en parte después de 1755. Buen retablo mayor de 1628 y otros más de interés. De planta de cruz griega con capillas laterales.

### LA LINEA DE LA CONCEPCION

#### Ruinas del fuerte de Santa Bárbara (30 junio)

Construido entre 1731 y 1735 conforme a trazas del ingeniero militar

Ignacio Próspero de Verboom. Demolido en 1810, sus restos deben acogerse al Decreto de Protección de los Castillos.

### SAN FERNANDO

#### Ayuntamiento (3 marzo)

Construcción de gran amplitud que se inicia en 1778 por Torcuato Cayón, al que siguió Pedro Angel Albizu y, por último, Torcuato Benjumeda. Magnífica escalera en la fachada clásica, además de diversas dependencias isabelinas. En 1810 se reunieron aquí las Cortes Españolas.

#### Puente de Zuazo (3 marzo)

Origen romano con nuevas construcciones en tiempo de Juan II y posteriormente. Consta de varios arcos entre sólidos murallones.

### TREBUJENA

#### Castillo (3 marzo)

Se acoge al Decreto de Protección de los Castillos. Sólo conserva un torreón o atalaya.

## CANTABRIA

### ADAL

#### Palacio de Cerecedo (3 marzo)

Construcción del siglo XVIII, con portalada, corralada, torre, vivienda y escudos, de los más característicos como casona montañesa.

## **ARREDONDO**

### **Parroquia (3 marzo)**

Construcción neoclásica, con pórtico tetrástilo y curiosa torre circular de 45 metros iniciada poco antes de 1854.

## **CORVERA**

### **Casa solariega de los Díaz de Villegas (3 marzo)**

Ejemplo de casona montañesa, con interesante portalada y finca.

## **CONVERA DE TORANZO-VICENTE DE TORANZO**

### **Casona de La Sierra o Palacio de los Ceballos (3 marzo)**

Buen ejemplo de casona-palacio montañesa del siglo XVIII, con reformas del XIX. Buen estilo y portalada.

### **Casona de Herrero de la Concha (3 marzo)**

Perteneció a los Calderón de la Barca. Típica construcción barroca, con fecha en el escudo de 1752.

## **LIERGANES**

### **(30 junio)**

Se amplía la delimitación de la zona protegida.

## **PUENTE**

### **Palacete de Mier (3 marzo)**

Construcción del siglo XVIII, con buen escudo y característicos elementos constructivos.

## **REOCIN**

### **Puente San Miguel. Jardín (9 junio)**

Buen arbolado y conjunto notable por su interés cultural.

## **RIONANSA-COSSIO**

### **Casona de los Rubín de Celis, hoy de los Sres. de Agüera (3 marzo)**

Típica casona montañesa del siglo XVIII, con buen escudo e interesante capilla aneja.

## **SANTANDER**

### **Santa Lucía (3 marzo)**

Construcción ecléctica del siglo XIX, de 1852, conforme a planos de Antonio Zabaleta, con pórtico y torre de 1882 de Alfredo de Escalera.

### **Mercado del Este (27 febrero)**

Se edifica conforme al proyecto de Antonio Zabaleta en 1839. Construido en 1841, rectangular con dos ejes que se cruzan. Buen ejemplo, aún con persistencia neoclásica y perfectamente acomodado a sus funciones mercantiles.

## **SOLORZANO**

### **Palacio de Don Antonio Maura (3 marzo)**

Construcción del siglo XIX, sin especial interés arquitectónico, conforme al estilo tradicional e interesante escudo.

## VALDEOLEA

### **Casa de los Henestrones de las Quintanillas (3 marzo)**

Casa barroca sencilla con interesantes escudos, de dos pisos.

## CORDOBA

### CAPITAL

#### **Templo romano (30 junio)**

En la plaza del Salvador. De orden corintio y de la época Flavia, cuyo entorno conviene reformar.

#### **Baños árabes de Santa María (30 junio)**

Calle Velázquez Bosco. Baños del siglo X, que conserva no sólo el baño, sino la estructura del patio y otros aspectos de hacia el 980. Interesantes capiteles.

#### **Iglesia de San Salvador y Santiago y colegio de Santa Catalina (30 junio)**

Construcción barroca del siglo XVIII, que puede atribuirse a Juan Antonio Camacho. Destaca la bella fachada y, singularmente, la escalera, de lo mejor de Córdoba.

#### **Casa de las Campanas (30 junio)**

Palacio mudéjar que contiene buen número de elementos de arte musulmán y mudéjar.

#### **Puente romano en el arroyo de los Pedroches (30 junio)**

De tres ojos, muy rústico, con característico perfil de lomo de asno.

#### **Molinos del Guadalquivir (30 junio)**

Subsisten tres molinos de la Albola-fía, de Martos y de la Alegría, alguno en mal estado y reformado.

## BELMEZ

#### **Castillo (30 junio)**

Se incluye en el Decreto de Protección de los Castillos.

## BENAMEJI

#### **Puente sobre el Genil (30 junio)**

Magnífico puente con arcos de medio punto sobre fuertes pilares, obra de Hernán Ruiz II, terminado antes de 1556, con escudos.

## CABRA

#### **Castillo de los Duques de Sessa (17 mayo)**

Se incluye en el Decreto de Protección de los Castillos.

## CARLOTA

#### **Real Posada (30 junio)**

Construcción del siglo XVIII, buen ejemplo de estas construcciones, qui-

zás debida a Juan Bautista Nebroni, que intervino en estas urbanizaciones de Carlos III.

## **EL CARPIO**

### **Presa "El Salto" (3 marzo)**

Construcción de 1920, de carácter utilitario, cuya declaración mermaría posibilidades.

## **EL CARPIO-LAS GRUAS**

Restos de la fábrica de una presa de 1568 (30 junio).

## **LA RAMBLA**

### **Iglesia de la Santísima Trinidad (30 junio)**

Obra iniciada en el siglo XVI, reformada y ampliada en el siglo XVIII, con buenas imágenes y buen artesanado.

## **LUCENA**

### **Hospital de San Juan de Dios (30 junio)**

Del siglo XVII, empezada en 1747, con buen retablo barroco, bello patio, yaserías, etc., de gran interés.

## **MONTEMAYOR**

### **Iglesia de la Asunción (30 junio)**

De fines del siglo XV y reformada en el XVI por Hernán Ruiz. Buen conjunto con tres naves con columnas y capiteles romanos.

## **PALMA DEL RIO**

### **Puente de Hierro (30 junio)**

De 1885, del taller de Eifel. Informe negativo del ponente.

## **PRIEGO**

### **Nuestra Señora de las Angustias (30 junio)**

Ermita sumamente interesante. Fechada la portada en 1773. Interior barroco, en el que intervino Francisco Javier Pedrajas.

## **HUELVA**

## **VALDELARGO**

### **Conjunto histórico-artístico (30 junio)**

En la sierra de Aracena, en aislado paraje, muestra un interesantísimo caserío, con iglesia dotada de torre barroca del siglo XVIII.

## **JAEN**

## **CAPITAL**

### **Palacio del Condestable Irazo (30 junio)**

Construcción del siglo XV, de la que subsisten artesonados mudéjares, restaurado en neomudéjar, buen ejemplo de este tipo de arquitectura.

## **JAMILENA**

### **Parroquia de la Natividad (30 junio)**

Construcción de principios del si-

glo XVII, con tradición renacentista. Tres naves y buena techumbre, sencilla.

## **LA CAROLINA**

### **Castillo de las Navas de Tolosa** (30 junio)

Restos de la construcción militar y sistema fortificado, de origen musulmán. Se acoge al Decreto de Protección de los Castillos.

## **LINARES**

### **Antiguo convento de San Juan de Dios** (30 junio)

Muy reformado, con magnífica fachada barroca del siglo XVIII y patio de dos pisos de sencillas líneas.

### **Casa en la plaza Ramón y Cajal, número 5** (30 junio)

Sencilla construcción del siglo XVIII, muy reformada.

### **Casa de la Munición** (30 junio)

Construcción del siglo XVII renovada, es del XVIII y fecha de 1767 en la fachada.

## **MARTOS**

### **Fuente Nueva** (30 junio)

Magnífica fuente debida a Francisco del Castillo, de 1584, con gran es-cudo y muy purista en sus líneas.

## **PORCUNA**

### **San Benito** (30 junio)

Construcción con vestigios del románico tardío y elementos protogóticos y mudéjares. De una nave con bóvedas de aristas, arcos fajones muy anchos y de herradura. Portada ya renacentista.

## **VILLACARRILLO**

### **Casa Palacio** (30 junio)

En la calle Ministro Benavides, número 65. Construcción del siglo XIX, de buena edificación clasicista, conforme a la tradición purista renacentista.

## **MADRID**

## **CAPITAL**

### **Antiguo Observatorio Astronómico** (17 febrero)

Construcción de fines del siglo XVIII conforme al proyecto de Juan de Villanueva, magnífico ejemplo de neoclasicismo, formando parte de un conjunto de construcciones culturales emprendidas por Carlos III.

## **COLMENAR VIEJO**

### **Molinos del Concejo** (30 junio)

Ruinas de un sistema hidráulico que se cita en las Relaciones de Felipe II.

**Molinos y Batán de la Ribera del Manzanares (30 junio)**

Restos de una construcción que se menciona en las Relaciones de Felipe II.

**MALAGA**

**CAPITAL**

**Iglesia del Santo Cristo (30 junio)**

Construcción barroca, diseñada por los hermanos jesuitas Tadeo Pérez y Pedro Sánchez, interviniendo en la cúpula Alonso Matías en 1629. Circular, inscrita en un cuadrado, con capillas y magnífica e interesante cúpula.

**Edificio núm. 18 de la Alameda Principal (30 junio)**

Construcción del siglo XIX, de interés urbanístico y como ejemplo de la arquitectura del paseo de la Alameda.

**Capilla de la Virgen del Puerto (30 junio)**

Proyecto de 1728 reformado, de planta cuadrada, clásica en sus formas.

**RINCON DE LA VICTORIA**

**Casa-Fuerte de Bezmilliana o Mixmilliana (30 junio)**

Construcción militar sobre un asentamiento romano, con abundantes

obras del siglo XIX. Se acoge al Decreto de Protección de los Castillos.

**TORROX**

**Antiguo convento de Ntra. Sra. de las Nieves (30 junio)**

Convento abandonado, que fue Cuartel y en el que se conserva la techumbre artesonada y restos decorativos de escaso interés.

**MELILLA**

(30 junio)

Proyecto de delimitación del conjunto incluyendo el ensanche modernista.

**MURCIA**

**BOLBAX**

**Poblado ibérico (30 junio)**

Yacimiento con abundantes restos cerámicos.

**CALASPARRA**

**Casa de la Encomienda (30 junio)**

Conjunto de edificaciones del siglo XVI de la Encomienda de la Orden de San Juan de Jerusalén, de planta rectangular con diversas dependencias, de carácter utilitario.

## **CARTAGENA-ALGAR**

### **Torre del Negro (30 junio)**

Del siglo XVI, formaba parte de las defensas del Campo de Cartagena. En forma de pirámide truncada, de base cuadrada, de sillería. El resto de los pisos, de cal y canto, con almenaje.

## **CEHEGIN**

### **Ayuntamiento (30 junio)**

Llamada Casa del Jaspe, rococó, obra de Alonso Giménez de la Fuente, de tres pisos, muy renovada.

## **JUMILLA**

### **Yacimiento ibérico de Coímbra del Barranco Ancho (30 junio)**

Yacimiento arqueológico con abundantes restos de la cultura ibérica.

## **MULA**

### **Casa Pintada (30 junio)**

Del siglo XVIII, de dos plantas. Escalera cubierta por un torreón. Destacan las bellas y decorativas pinturas en los encuadramientos de los vanos.

### **El Cigarral (30 junio)**

Yacimiento ibérico de gran interés que ha suministrado abundantes restos de esta cultura.

## **MORATALLA**

### **Poblado ibérico de los Molinicos (30 junio)**

Yacimiento que ofrece restos de la cultura ibérica.

## **SEVILLA**

## **CAPITAL**

### **Casa Duclos (30 junio)**

De 1930, según proyecto de José Luis Sert, conforme al tipo de arquitectura funcional.

### **Parque de las Delicias (30 junio)**

Parque a orillas del río, construido en el segundo cuarto del siglo XIX y ampliado posteriormente y afectado por reformas urbanas.

## **ALCOLEA DEL RIO**

### **Molinos de la Aceña y de la Peña de la Sal (30 junio)**

Con fuertes arcadas transversales de rosca de ladrillo, con pilares cuadrangulares de aristas achaflanadas. Se consideran del Renacimiento avanzado.

## **CASTILLEJA DE LA CUESTA**

### **Hacienda Sacra Familia (30 junio)**

Del siglo XVIII, con construcciones

de mediados del siglo XIX, un buen ejemplo de arquitectura civil rústica, de interés local.

#### **DOS HERMANAS**

##### **Hacienda "San Miguel de Montelirio"** (30 junio)

Finca de olivar, que conserva buena parte de los elementos constituti-

vos de este tipo de construcción. Es del siglo XVIII.

#### **FUENTES DE ANDALUCIA**

##### **Santa María la Blanca** (30 junio)

Iglesia primitivamente mudéjar muy reformada fundamentalmente después de 1755. Alfarje de interés y gran retablo de fines del siglo XVII.

**José M.<sup>a</sup> de Azcárate Ristori**

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

ULTIMAS OBRAS RECIBIDAS EN LA BIBLIOTECA



*20 pintores granadinos de la Real Academia de Bellas Artes «Nuestra Señora de las Angustias»*, Sala de Exposiciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Madrid octubre-noviembre 1985.—Madrid : la Caja, 1985.—[56] p. : il. ; 23 cm.

Texto: Antonio Gallego Morell.

*80 dibujos de Genaro Lahuerta* / introducción de Enrique Lafuente Ferrari ; opiniones de Camón Aznar ... [et al.].—Valencia : Lahuerta, 1982.—100 h. ; principalmente lám. ; 34 cm.

ISBN 84-300-8514-9.

*1300 Anniversaire de la fondation de l'etat bulgare : recueil thématique.*—Sofía : Academia Bulgare des Sciences, Centre d'Information Scientifique, 1983.—355 p. ; 20 cm.

Ejemplar mecanografiado.

En inglés, francés y alemán.

AALTO, ALVAR.

*Alvar Aalto furniture [exhibition] Museum of Finnish Architecture, Finnish Society of Crafts and Design Artek.*—Helsinki : Juhani Pallasmaa, 1984.—179 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

ISBN 951-9229-33-7 (hard bound edition).

ALVAREZ CARAVIA, RUPERTO.

*Nicanor Piñole : su vida y sus técnicas* / Ruperto Alvarez Caravia.—Oviedo : Banco Herrero, 1982.—173 p. : lám. col. ; 32 cm.—(Pintores asturianos).

ALVAREZ LOPERA, JOSÉ.

*La Pasión de Cristo en la pintura del Greco* / José Alvarez Lopera.—Madrid : Fundación Universitaria, D.L. 1985.—31 p., 12 p. de lám. ; 21 cm.—(Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria : 3). ISBN 84-7392-242-5.

ALZOLA, JOSÉ MIGUEL.

*El millo en Gran Canaria* / José Miguel Alzola.—Las Palmas de Gran Canaria : Museo Canario, D.L. 1984.—87 p. ; 24 cm.—(Viera y Clavijo ; 10).

ISBN 84-398-2359-2.

*Angel María Aransay, Izaskun Arrieta, Gregorio Millas, Eduardo Salavera* : Centro de Exposiciones y Congresos, del 9 de mayo al 9 de junio de 1984, Caja de Ahorros y Monte re Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.—Zaragoza : la Caja, 1984.—55 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 31 cm.

ANSORENA, JOYERÍA (MADRID).

*LVIII subasta* : miércoles 17 de noviembre de 1982 ... / Joyería Ansoarena.—Madrid : la Joyería, [1982].—[107] p. : il. en col. y n. ; 22 cm.

ANSORENA, JOYERÍA (MADRID).

*LXVII subasta* : martes 5 de octubre de 1982, miércoles 6 de octubre de 1982, jueves 7 de octubre de 1982 / Joyería Ansoarena.—Madrid : la Joyería, 1982.—[99] h. : il. en col. y n. ; 22 cm.

ANSORENA. JOYERÍA (MADRID).

*LXXVII subasta* : miércoles, jueves 3 y viernes 4 de noviembre de 1983 ... / Joyería Ansorena. — Madrid : la Joyería, 1983. — [117] h. : il. en col. y n. ; 22 cm.

ANSORENA. JOYERÍA (MADRID).

*LXXXVI subasta* : lunes 29, martes 30 y miércoles 31 de octubre de 1984 ... / Joyería Ansorena. — Madrid : la Joyería, 1984. — [106] h. : il. en col. y n. ; 22 cm.

AREAN, CARLOS.

*José Lapayese Bruna : vida y obra de un artista ejemplar* / Carlos Areán. — Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1982. — 43 p., XIX p. de lám. en col. y n. ; 27 cm. ISBN 84-00-05093-2.

*Arquitectura, técnica y naturaleza, en el ocaso de la modernidad* / R. Aroca ... [et al.]. — Madrid : Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, D.L. 1984. — 214 p. : il. ; 24 cm. — (Monografías / de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda).

Un curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dirigido por Antonio Fernández Alba.

ISBN 84-7433-312-1.

*Arte al aire libre* : 30 aniversario, historia de las exposiciones de primavera / Luis Caruncho Amat ... [et al.]. — Madrid : Centro Cultural del Conde Duque, 1983. — [14] h. : il. ; 23 cm. + 63 h. de lám. en col. y n. sueltas ; cartel 80 × 55.

*El Arte en el siglo XX en el museo holandés*, Eindhoven : Fundación Juan March, Madrid, febrero-marzo 1984. — Ma-

drid : la Fundación, 1984. — 44 p. : il. en col. y n. ; 30 cm.

ISBN 48-7075-287-1.

*Arte español en el Congreso* : [Exposición celebrada en el] Congreso de los Diputados, enero-febrero 1984. — [Madrid] : Congreso de los Diputados, 1984. — 134 p. : il. col. ; 32 cm.

ISBN 84-500-9539-5.

*Artículos sobre música en revistas españolas de humanidades* / recopilados por Flora Arroyo ... [et al.]. — Editor-coordinador / Jacinto Torres. — Madrid : Instituto de Bibliografía Musical, 1982. — 144 p. ; 21 cm.

ISBN 84-300-6623-3.

*Artistas vascos entre el realismo y la figuración 1970-1982* : [exposición] Museo Municipal / [Maya Aguiriano]. — Madrid : Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1982. — 235 p. : principalmente lám. col. ; 32 cm.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

*El arte gaditano del academicismo al modernismo* / Antonia de la Banda y Vargas. — Córdoba : Gever, 1984. — P. 271-321 : il. en col y n. ; 30 cm.

Separata del t. III de la obra editada por Gever «Cádiz y su provincia».

BALLESTER, MARIANO.

*Los Ballester de Ballester* : 7 al 30 de abril [de 1983, Murcia] Colegio de Arquitectos. — Murcia : Consejo Municipal de Cultura y Festejos del Excmo. Ayuntamiento, D.L. 1983. — 30 h. : principalmente il. ; 24 × 28 cm. — (Contraparada ; 4).

BARCSAY, JENŐ.

*Anatomía artística del cuerpo humano* / dibujos y texto de J. Barcsay ... ; traducción de Antonio G. Valiente. — [4.ª ed.]. — Barcelona : Daimon ; Budapest : Corvina Kiadó, cop. 1982. — 14 p., CXLII h. de lám. ; 33 cm.

ISBN 84-231-0695-3.

BARRON, EDUARDO.

*Eduardo Barrón* : escultor, 1858-1911 [Exposición antológica, Casa de la Cultura de Zamora, del 20 de junio al 21 de julio de 1985]. — Zamora : la Casa de Cultura, etc., D.L. 1985. — 27 h. : il. ; 25 cm.

BAUDIN, EUGÈNE.

*Eugène Baudin 1843-1907* : Musée des Beaux-Arts Palais-Saint-Pierre, Lyon, juin-septembre 1983. — Lyon : le Musée, 1983. — 209 p. : il. en col. y n. ; 23 cm.

*Los Beatos* : [exposición] 26 de septiembre-30 de noviembre 1985, Chapelle Nassau, Bibliothèque Royale Albert I. — Madrid : [El Viso], 1985. — XII, 150 p. : lám. en col. y n. ; 29 cm. — (Europalia 85 España).

La exposición se celebra bajo el alto Patronato de los Reyes de España y Bélgica.

ISBN 84-398-4606-1.

BELLIDO AHUMADA, JOSÉ.

*La patria de Nebrija* : (noticia histórica) / José Bellido Ahumada ; prólogo por Miguel Batcori y Munné. — 3.ª ed. aum. — Sevilla : M.ª del Carmen Bellido, D.L. 1985. — 481 p. ; 25 cm.

ISBN 84-398-3421-7.

BENAVENTE, JOSÉ MARÍA.

*Aproximación al lenguaje musical de J. Turina* / José M.ª Benavente ... — Sevilla : Conservatorio Superior de Música ; Al-

puerto, D.L. 1983. — 205 p. : il. ; 19 cm.

— (Musicalia / Mariano Pérez ; 1).

ISBN 84-381-0051-1.

BEÑO GALIANA, PASCUAL-ANTONIO.

*Argamasilla de Alba : el lugar de la Mancha* / Pascual-Antonio Beño Galiana.

— Ciudad Real : Instituto de Estudios Manchegos, 1982. — 93 p. : [10] h. de lám., 1 plan. pleg. ; 22 cm.

ISBN 84-00-05035-5.

BERLIN, HEINRICH.

*Los túmulos funerarios en Guatemala* / Heinrich Berlín, Jorge Luján Muñoz. —

Guatemala : Academia de Geografía e Historia, 1983. — 88 p. : il. ; 24 cm. —

(Publicaciones especiales ; 25).

BERNALES BALLESTEROS, JORGE.

*Francisco Antonio Gijón* / por Jorge Bernalles Ballesteros. — Sevilla : Diputación Provincial, 1982. — 193 p. : il. en col. y n. ; 19 cm. — (Arte hispalense ; 30).

BERNARDO DE QUIROS, FRANCISCO.

*Obras [y] Aventuras de don Fruela* / Francisco Bernardo de Quirós. — Edición, introducción y notas / de Celsa Carmen Valdés. — Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1984. — 394 p. ; 22 cm.

Reprod. facs. de la ed. de Madrid : Melchor Sánchez, 1656.

*Berrocal* : antológica Berrocal (1955-1984) : Palacio Velázquez, Parque del Retiro, Madrid octubre-diciembre 1984. — Madrid : El Viso, D.L. 1984. — 496 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 30 cm. — (Publicaciones / Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos).

BERRUGUETE, PEDRO.

*Pedro Berruguete* / María de los Santos García Felguera ... [et al.]. — Madrid : Fundación Universitaria, D.L. 1985. — 98 p. ; 21 cm. — (Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria ; 4) (El estado de la cuestión ; 1).

Ejemplar mecanografiado.  
ISBN 84-7392-245-X.

BIENAL NACIONAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS (1.<sup>a</sup> 1982-1983).

*Preliminar* : 1.<sup>a</sup> Bienal Nacional de las Artes Plásticas : exposición itinerante 1982-1983. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1982. — 199 p. : principalmente il. en col. y n. ; 28 cm. — (Publicaciones / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

ISBN 84-7483-283-7.

BIENNALE

*La Biennale di Venezia* : Anuario 1979, eventi del 1978. — Venezia : Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1982. — 379 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

ISBN 88-208-0290-2.

BLANCO, VENANCIO.

*Venancio Blanco : mostra antologica*, Caserta, Palazzo Reale, 10-25 maggio 1983. — Caserta : Instituto Español de Cultura «Santiago», [1983]. — 36 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

Contiene además con portada propia : L'officina : discurso / letto da Venancio Blanco Martin, al momento della sua ammissione pubblica ; e risposta de José Camón Aznar, il giorno 6 novembre 1977. — 16 p.

BLANCHARD, MARÍA.

*María Blanchard* [1881-1932] : [exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, enero-marzo 1982. — Madrid

: Subdirección General de Artes Plásticas, 1982. — 298 p. : il. en col. y n. ; 28 cm. — (Publicaciones / de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

*Cástulo* / José María Blázquez, Rafael Contreras, Jesús J. Urruela. — Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984. — 334 p., XXX p. de lám. ; 29 cm. — (Excavaciones Arqueológicas en España ; 131).

ISBN 84-7483-373-6.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

*Mosaicos romanos de Navarra* / J. M. Blázquez, M. A. Mezquiriz, con la colaboración de M. L. Neira, M. Nieto. — Madrid : Instituto Español de Arqueología del C.S.I.C., 1985. — 131 p., 61 p. de lám. : il. ; 28 cm. — (Corpus de Mosaicos de España ; 7).

Referencias bibliográficas. — Indices.

ISBN 84-00-061114-4.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

*Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca* / J. M. Blázquez. — Madrid : Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», 1982. — 108 p., 50 h. de lám. : il. en col. y n. ; 28 cm. — (Corpus de Mosaicos de España ; 5).

ISBN 84-00-05232-0.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

*Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia* / J. M. Blázquez. — Madrid : Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro», 1982. — 105 p., 47 h. de lám. : il. en col. y n. ; 28 cm. — (Corpus de Mosaicos de España ; 4).

ISBN 84-00-05243-9.

BONET CORREA, ANTONIO.

*La polémica Ingenieros-Arquitectos en España : siglo XIX* / Antonio Bonet Correa, Soledad Lorenzo Fornies, Fátima Miranda Regojo.—Madrid : Turner, D.L. 1985.—432 p. : lám. ; 21 cm.—(Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos).

ISBN 84-7506-149-4.

*Bonnard* : octubre-noviembre 1983, Fundación Juan March.—Madrid : la Fundación, 1983.—[54] h. : principalmente lám. col. ; 29 cm.

ISBN 84-7075-281-2.

BORDES, JUAN.

*Juan Bordes : esculturas 1979-83. La figura en la luz* / Juan Bordes.—Madrid : Galería Fernando Vijande, D.L. 1984.—76 p. : il. ; 29 cm.—Selección de textos originales de Michelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini, Antonio Cánova y Augusto Rodín.

En español e inglés.

BUGALLAL, JOSÉ LUIS.

*Compostela : piedra y alma* / José Luis Bugallal ; prólogo de Carlos Martínez-Barbeito... ; ilustraciones de Carlos Sobrino Buhigas...—La Coruña : Diputación Provincial, D.L. 1983.—127 p. : il. ; 22 cm.

ISBN 84-86040-05-1.

CABANNE, PIERRE.

*El siglo de Picasso* / Pierre Cabanne ; traducción María Fortunata Prieto Barral.—Madrid : Ministerio de Cultura, 1982.—4 v. : lám. ; 18 cm.—Contiene: v. I. El nacimiento del cubismo—v. II. Las metamorfosis—v. III. La guerra—v. IV. Gloria y soledad.

ISBN 84-7483-218-7 (obra completa).

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE ALICANTE. BIBLIOTECA.

*Catálogo de libros del Fondo de Cultura Valenciana* / Biblioteca de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.—Alicante : la Caja, 1982-1984.—3 v. ; 24 cm.—Los v. 2 y 3 corresponden a los apéndices I y II.

CALCOGRAFIA NACIONAL (MADRID).

*El aguafuerte en el siglo XIX : técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte.*—Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1985.—63 p. : il. ; 25 cm.—Texto, selección y catálogo por Jesusa Vega.

ISBN 84-600-4143-3.

CALDERON QUIJANO, JOSÉ ANTONIO.

*Las espadañas de Sevilla* / José Antonio Calderón Quijano.—Sevilla : Diputación Provincial, 1982.—212 p., 33 h. de lám. en col. y n. ; 25 cm.—(Sección Arte. Serie 1.ª : 17).

ISBN 84-500-7915-2-T.

CAMPUZANO RUIZ, ENRIQUE.

*El gótico en Cantabria* / Enrique Campuzano Ruiz ; prólogo José María de Azcárate Ristori ; fotografía Angel de la Hoz.—Santander : Estudio, D.L. 1985.—531 p., 24 p. de lám. col. : il. ; 27 cm.

ISBN 84-85429-44-3.

CANEJA, JUAN MANUEL.

*Juan Manuel Caneja* : exposición antológica, 27 noviembre 1984, 6 enero 1985, Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid.—Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, D.L. 1984.—134 p. : il. en col. y n. ; 22 cm.

CANO LASSO, JULIO.

*La ciudad y su paisaje* / Julio Cano Lasso. — Madrid : Cano Lasso, 1985. — 162 p. : il. en col. y n. ; 21 × 30 cm.  
ISBN 84-398-3905-7.

CANOGAR, RAFAEL.

*Rafael Canogar : 25 años de pintura* : [exposición] Salas de la Biblioteca Nacional, septiembre-octubre 1982. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1982. — 178 p. : principalmente il. en col. y n. ; 31 cm. — (Publicaciones / de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

*Cántabros, astures y galaicos : bimilenario de la conquista romana del norte de Hispania* / Subdirección General de Arqueología y Etnografía. — Madrid : la Subdirección, D.L. 1982. — 96 p. : il. en col. y n. ; 24 cm. — Catálogo de la exposición.

CAPITEL, ANTÓN.

*La arquitectura de Luis Moya Blanco* / Antón Capitel. — Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, 1982. — 202 p. : il. en col. y n. ; 24 cm. — (Monografías ; 3).  
ISBN 84-85572-39-4.

CARBAJAL DE LA CRUZ, FRANCISCO.

*Pierre Vago* / Francisco Carbajal de la Cruz. — México : [s.n.], 1984. — 156 p. : il. ; 28 cm. — (Grandes maestros de la música = Les grandes maitres de l'architecture contemporaine).  
En español y francés.

CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO.

*Grabados de la colección de la Academia de San Carlos* / Abelardo Carrillo y Gariel. — México : Universidad Nacional Autónoma, 1982. — 116 p. : il. ; 24 cm. — (Instituto de Investigaciones Estéticas. Estudios y Fuentes del Arte en México ; 43).

*Catálogo monumental de la ciudad de Valencia* / Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco... [et al.]. — Valencia : Caja de Ahorros, 1983. — XX, 592 p. : il. ; 25 cm.  
ISBN 84-85402-24-3.

*La Catedral de Sevilla* / textos de Diego Angulo Iníguez... (et al.) ; prólogo de Fernando Chueca Goitia ; fotografías de Luis Arenas Ladislao, Luis y Francisco Arenas Peñuela. — Sevilla : Guadalquivir, D.L. 1984. — 856 p., [1] h. de plan. : il. col. ; 31 cm.  
ISBN 84-86080-01-0.

CATURLA, MARÍA LUISA.

*Antonio de Puga : pintor gallego* / por María Luisa Caturla. — La Coruña : Atlántico, 1982. — 91 p. : il. en col. y n. ; 33 cm. — Obra patrocinada por la Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fensa». — Contiene además: Apéndice I. Los libros que poseía el pintor / por Francisco Javier Sánchez Cantón. — Apéndice II. Documentos.

CERVERA VERA, LUIS.

*Años del primer matrimonio de Juan de Herrera* / Luis Cervera Vera. — Valencia : Albatros, 1985. — 379 p. : plan., lám. ; 28 cm.  
ISBN 84-7274-124-9.

CERVERA VERA, LUIS.

*Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid* / Luis Cervera Vera. — Valladolid : Universidad, 1982. — 289 p. : il. ; 31 cm. — Bibliogr. : p. 95-99. — Índices : p. 275-289.  
ISBN 84-600-2675-2.

CERVERA VERA, LUIS.

*Complejo arquitectónico del Monasterio de San José en Avila* / Luis Cervera Vera.

- [Madrid] : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1982.— 183 p. : il. ; 32 cm.  
ISBN 84-7483-271-3.
- CERVERA VERA, LUIS.  
*Iglesia de Arcas (Cuenca)* / Luis Cervera Vera.— Cuenca : Excma. Diputación Provincial, 1984.— 93 p. : il. ; 28 cm.— (Serie arte ; 1).  
ISBN 84-500-9955-2.
- CERVERA VERA, LUIS.  
*Iglesia de Palacios de Goda (Avila)* / Luis Cervera Vera.— Palacios de Goda : Ayuntamiento, 1984.— 78 p. : il. ; 28 cm.  
ISBN 84-505-0327-2.
- CERVERA VERA, LUIS.  
*Lerma : síntesis histórico monumental* / Luis Cervera Vera.— Lerma : Consejo General de Castilla y León, Ayuntamiento, 1982.— 125 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.
- CERVERA VERA, LUIS.  
*La Plaza Mayor de Avila (Mercado Chico)* / Luis Cervera Vera.— Avila : Institución Gran Duque de Alba, Diputación Provincial, 1982.— 318 p. : il. ; 32 cm.  
ISBN 84-00-05157-2.
- Cien planos de La Habana en los archivos españoles* : [exposición] 3 de junio-3 de julio, 1985, Arquería de los Nuevos Ministerios, Madrid.— Madrid : Servicio de Publicaciones del MOPU, Secretaría General Técnica, D.L., 1985.— 102 p. : plan. col. ; 30 cm.
- El Cine y el Estado*.— Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1982.— 383 p. ; 19 cm.— (Cultura y comunicación ; 20).  
ISBN 84-7483-230-6.
- Cinematografía* : datos estadísticos : año 1983.— Madrid : Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, D.L. 1985.— 155 p. ; 30 cm.— Año XIII, n.º 13.
- Cinematografía* : datos estadísticos : año 1984.— Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1985.— 159 p. ; 30 cm.— Año XIV, n.º 14.
- CLAVE, ANTONI.  
*Antoni Clavé : Pabellón de España, Bienal de Venecia*, exposición internacional de arte, junio-septiembre 1984.— Madrid : Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales [etc.], D.L. 1984.— 120 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 31 cm.
- COLON PERALES, CARLOS.  
*El cine en Sevilla 1929-1950 : de la exposición y la llegada del sonoro a la posguerra* / Carlos Colón Perales.— Sevilla : Ayuntamiento, 1983.— 113 p. ; 17 cm.— (Biblioteca de temas sevillanos ; 30).  
ISBN 84-500-9321-X.
- COMBET-DESCOMBES, PIERRE.  
*Pierre Combet-Descombes, 1885-1966* : Lyon, Musée des Beaux Arts, 20 juin-15 septembre 1985 ; exposition et catalogue / réalisés par Dominique Brachlianoff.— Lyon : le Musée, [1985].— 189 p. : il. en col. y n. ; 23 cm.
- Conocer Madrid*.— Madrid : Ayuntamiento, Oficina Municipal del Plan, 1982.— 112 p. : il. ; 21 cm.  
ISBN 84-500-5266-1.
- La cooperación de la Administración Pública Española con Iberoamérica 1980-1983 : una aproximación*.— Madrid : Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.— v. ; 30 cm.— Ejemplar xerografiado.

CORCHADO SORIANO, MANUEL.

*Estudio histórico-económico-jurídico del Campo de Calatrava* / Manuel Corchado Soriano... — Ciudad Real : Instituto de Estudios Manchegos, 1984. — v. : graf. ; 25 cm. — Contiene: t. I. La Orden de Calatrava y su Campo. — Tesis Univ. Complutense. Madrid.

ISBN 84-00-05-443-I (obra completa).

CORCHADO SORIANO, MANUEL.

*Estudio histórico-económico-jurídico del Campo de Calatrava* / Manuel Corchado Soriano... — Ciudad Real : Instituto de Estudios Manchegos, 1983. — v. : graf. ; 25 cm. — Contiene: t. II. Las jerarquías de la Orden con rentas en el Campo de Calatrava. — Tesis Univ. Complutense. Madrid.

ISBN 84-00-05-443-I (obra completa).

CORCHADO SORIANO, MANUEL.

*Estudio histórico-económico-jurídico del Campo de Calatrava* / Manuel Corchado Soriano... — Ciudad Real : Instituto de Estudios Manchegos, 1982. — v. : graf. ; 25 cm. — Contiene: t. III. Los pueblos y sus términos. — Tesis Univ. Complutense. Madrid.

ISBN 84-00-05-443-I (obra completa).

*Córdoba en sus cronistas : retazos de historia de la provincia* / J. Criado Costa... [et al.] ; presentación de Miguel Manzanares López ; prólogo de Joaquín Criado Costa. — Córdoba : Caja Provincial de Ahorros, 1983. — 226 p., 5 h. de lám. ; 25 cm. — (Publicaciones / de la Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales).

ISBN 84-300-9169-6.

CORNELL, JOSEPH.

*Joseph Cornell : [Exposición] abril-mayo 1984, Fundación Juan March.* — Madrid : la Fundación, 1984. — [30] h. : il. en col. y n. ; 30 cm.

ISBN 84-7075-293-6.

CORRAL, JOSÉ DEL.

*Las composiciones de aposento y las casas a la malicia* / José del Corral. — Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1982. — 145 p. ; 24 cm. — (El Madrid de los Austrias / director : Antonio Domínguez Ortiz. Serie documentación ; 1).

ISBN 84-00-05276-5.

CORREDOR-MATHEOS, J.

*Arquitectura industrial en Cataluña : del 1732 al 1929* / J. Corredor-Matheos, Josep María Montaner ; fotografías, Jordi Isern ; prólogo, Joan Rigol i Roig. — Barcelona : Creaciones Gráficas, 1984. — 271 p. : il. en col. y n. ; 31 cm.

ISBN 84-85332-07-5.

*Cultural Albacete : memoria, curso 84-85.* — Albacete : Ministerio de Cultura, Diputación Provincial [etc.], cop. 1985. — 73 p. : il. ; 23 cm.

CURATOLA, GIOVANNI.

*Guía de alfombras* / Giovanni Curatola ; prefacio de John C. Hicks ; diseñado por Raffaello Segattini ; [traducido y adaptado por Francesc Miravittles]. — Barcelona : Grijalbo, D.L. 1983. — 447 p. : il. col. ; 20 cm.

ISBN 84-253-1421-6.

CHAMBERLAIN, JOHN.

*John Chamberlain : esculturas* : Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, enero-marzo, 1984. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1984. — 71 p. : principalmente lám. col. ; 28 cm.

En inglés y español. —

CHUECA GOITIA, FERNANDO.

*Varia neoclásica* / Fernando Chueca Goitia. — Madrid : Instituto de España, 1983. — 254 p., 63 p. de lám. col. ; 19 cm. ISBN 84-85559-32-0.

DABRIO, MARÍA TERESA.

*Felipe de Ribas : escultor (1609-1648)* / María Teresa Dabrio. — Sevilla : Diputación Provincial, 1985. — 176 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm. — (Arte hispalense ; 38). ISBN 84-505-1080-5.

*Defensa, protección y mejora del Patrimonio Histórico-Artístico y Arquitectónico* / Rodolfo García-Pablos González-Quijano... [et al.]. — Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, D.L. 1982. — 168 p. : il. ; 30 cm. ISBN 84-85572-42-4.

DELGADO, ALVARO.

*Alvaro Delgado : algunos de sus temas* : 19 de abril al 21 de mayo de 1983, Centro de Exposiciones y Congresos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. — Zaragoza : la Caja, 1983. — 38 p. : il. en col. y n. ; 31 cm.

DELGADO, ALVARO.

*Alvaro Delgado : [exposición] Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.* — Santander : el Museo, 1985. — [46] p. : principalmente lám. en col. y n. ; 25 cm.

*Design in America, the Cranbrook vision 1925-1950* / text by Robert Judson Clark... [et al.]. — New York : Abrams, Metropolitan Museum of Art ; Detroit : Institute of Arts, [1983?]. — 352 p. : il. en col. y n. ; 28 cm.

Apéndices: p. 268-352.

ISBN 0-8109-0801-8.

*Dibujos de Luque : expresionismo español* : [Goya-2 Galería de Arte, Valencia, del 18 de enero al 5 de febrero de 1982]. — Valencia : la Galería, 1982. — 32 h. : principalmente il. ; 33 cm.

DOMINGUEZ SALAZAR, JOSÉ ANTONIO.

*José A. Domínguez Salazar, José A. Domínguez Urquijo, Manuel Domínguez Urquijo : Arquitectos* / [Diseño y coordinación : Javier González-Hontoria]. — Madrid : Domínguez, D.L. 1983. — 183 p. : principalmente il. ; 30 cm.

*Dorado, Giralt, Moreo, Sinaga* : 26 de mayo al 25 de junio de 1983, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Centro de Exposiciones y Congresos. — Zaragoza : la Caja, D.L. 1983. — 56 p. : principalmente il. en col. y n. ; 30 cm.

DUFRENOY, GEORGES.

*Georges Dufrenoy (1870-1943)* : [exposition réalisée dans le] Musée des Beaux-Arts, novembre 1983-janvier 1984. — Lyon : le Musée, 1983. — 119 p. : lám. ; 23 cm. Texto de René Derouille.

DURAN (MADRID).

*Subasta número 163* : días... 23... 24... 25... 26... de noviembre de 1982 / Durán. — Madrid : Durán, 1982. — 197 p. : il. en col. y n. ; 22 cm.

ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE.

*Poesía hasta aquí : con un ensayo sobre la poesía intacta* / Joaquín de Entrambasaguas. — Madrid : Raycar, 1984. — 2 v. ; 21 cm.

ISBN 84-398-2617-6 (obra completa).

*El Escorial en la Biblioteca Nacional* : [exposición celebrada en la] Biblioteca Nacional, diciembre 1985-enero 1986. — [Madrid] : Ministerio de Cultura, Dirección

General del Libro y Bibliotecas, D.L. 1985. — 592 p. : il. en col. y n. ; 26 cm.

IV Centenario del Monasterio de El Escorial.

ISBN 84-505-2529-2.

ESCRIBANO UCELAY, VÍCTOR.

*Nociones sobre terrenos y sus cimientos, muros de contención de tierras, bujeo y pilotes* / Víctor Escribano Ucelay ; tablas, cuadros y dibujos del autor... — Córdoba : Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, D.L. 1983. — 360 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

ISBN 84-500-8619-1.

*Escultura abstracta* : Museo Municipal [Madrid, 25 de junio-10 de julio 1982]. — Madrid : Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982. — 126 h. : principalmente il. ; 22 × 22 cm.

*Escultura española, 1900-1936* : [exposición] Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal... Madrid, 23 de mayo-22 de julio de 1985. — Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, D.L. 1985. — 289 p. : il. ; 28 cm. ISBN 84-7483-412-0.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

*Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas* : Museo del Prado, Madrid, diciembre 1981-enero 1982. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, 1981. — 127 p. : il. en col. y n. ; 25 cm.

*Estampas : cinco siglos de imagen impresa*, salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, diciembre 1981-febrero 1982. — Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Museos. — 293 p. : il. ; 25 × 31 cm.

*Estructuras repetitivas* : [exposición], diciembre 1985-febrero 1986, Fundación Juan March. — Madrid : la Fundación, D.L. 1985. — [54] p., 1 h. pleg. : il. en col. y n. ; 28 × 28 cm.

Textos: Simón Marchán Fiz.

ISBN 84-7075-330-4.

*Estudis Castellonencs* / [director : Eugenio Díaz Manteca]. — Castellón de la Plana : Servei de Publicacions de la Diputació Provincial, 1983. — v. : il. ; 26 cm.

Contiene: v. I.

*Europalia 85. España : Programa*. — Madrid : Patronato de la Comisaría General de Europalia 85-España, D.L. 1985. — 131 p. ; 30 cm.

*Expectativas sobre el futuro / Cruz Roja Española*. — Madrid : Cruz Roja, Servicio de Publicaciones, 1982. — 160 p. ; 21 cm. ISBN 84-300-8247-6.

EXPOSICIO D'ESCULTURA CONTEMPORANEA (1983. PALMA DE MALLORCA).

*Exposició d'escultura contemporània...* Sa Llonja, febrer-març 1983. — Palma de Mallorca : Consell General Interinsular, Conselleria de Cultura, Fundació Bartomeu March Servera, 1983. — [30] h. : principalmente il. ; 28 cm.

EXPOSICION ANTOLOGICA «HOMENAJE A WIFREDO LAM» (1902-1982. MADRID).

*Exposición antológica «homenaje a Wifredo Lam» 1902-1982* : Museo Nacional de

Arte Contemporáneo, Madrid, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, Musée d'Ixelles, Bruxelles. — Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, D.L. 1982. — 180 p. : principalmente il. en col. y n. ; 28 cm.

EXPOSICION ANTOLOGICA PEDRO SANCHEZ PICAZO (1983. MADRID).

*Exposición Antológica Pedro Sánchez Pícazo (1863-1952)* : 11 abril 1983, Caja de Ahorros Provincial y Museo de Bellas Artes de Murcia. — Murcia : la Caja, 1983. — 200 p. : principalmente lám. col. ; 23 × 23 cm.

*Expresionismo español* : [exposición] 7 al 30 de abril [de 1983, Murcia] Iglesia de San Esteban. — Murcia : Consejo Municipal de Cultura y Festejos del Ayuntamiento, D.L. 1983. — 28 h. : principalmente il. ; 24 × 28 cm. — (Contraparada-4).

FALCON MARQUEZ, TEODORO.

*La Torre del Oro / Teodoro Falcón Márquez*. — Sevilla : Diputación Provincial, 1983. — 137 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm. — (Arte hispalense ; 35).  
ISBN 84-500-9121-7.

FAUQUE, JACQUES.

*Goya y Burdeos 1824-1828 / Jacques Fauqué*, Ramón Villanueva Etchevarría. — Zaragoza : Oroel, D.L. 1982. — 732 p. : il. en col. y n. ; 30 cm.  
En español, francés e inglés.  
ISBN 84-85921-01-1.

FERNANDEZ CASADO, CARLOS.

*Ingeniería hidráulica romana / Carlos Fernández Casado*. — Madrid : Turner, 1983. — 674 p. : il. ; 24 cm. — (Publicaciones / del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos).  
ISBN 84-7506-058-7.

FERRER GARROFE, PAULINA.

*Bernardo Simón de Pineda : arquitectura en madera / por Paulina Ferrer Garrofe*. — Sevilla : Diputación Provincial, 1982. — 162 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm. — (Arte hispalense ; 32).  
ISBN 84-500-8008-8.

FLANDRIN, HIPPOLITE.

*Hippolite, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIX siècle* : [exposition] París, Musée du Luxembourg, 16 novembre 1948-10 février 1985 ; Lyon, Musée des Beaux Arts 5 mars-19 mai 1985 [introduction / Jacques Foucart]. — París : Ministère de la Culture, Réunion des Musées Nationaux, 1984. — 303 p. : il. ; 24 cm.  
ISBN 2-7118-0278-7.

*Flash : exposición de profesores de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*. — Madrid : Universidad, Facultad de Bellas Artes, D.L. 1984. — 111 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 24 cm.

*Fleurs de Lyon 1807-1917*, Musée des Beaux-Arts (Palais Saint-Pierre) juin-septembre 1982. — [Lyon : le Musée, (1982 imp.)]. — 346 p. : il. en col. y n. ; 23 cm.

FLORES, CARLOS.

*Los silos de Villacañas / Carlos Flores*, Fernán Bravo. — Madrid : Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, D.L. 1984. — 64 p. : il. en col. y n. ; 24 cm. — (Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda).

FONTANA, LUCIO.

*Lucio Fontana : [exposición] Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid, abril-junio 1982*. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1982. — 147 p.

: principalmente il. en col. y n. ; 28 cm.  
— (Publicaciones / de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

*El Fortuni de Venecia* : exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de exposiciones de Madrid, octubrenoviembre 1984. — Madrid : el Banco, D.L. 1984. — 103 p. : il. en col. y n. ; 26 cm.

FRANCES, JUANA.

*Juana Francés* : exposición antológica, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, febrero-marzo 85. — Alicante : Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985. — 61 p. : lám. en col. y n. ; 22 cm.

FUNDACION JUAN MARCH (MADRID).

*Arte español contemporáneo en la Colección de la Fundación Juan March*, 7 de octubre-1 de diciembre 1985. — [100] p. : il. en col. y n. ; 29 cm.

ISBN 84-7075-326-6.

GALLEGO DE MIGUEL, AMELIA.

*Rejería castellana : Valladolid* / Amelia Gallego de Miguel. — Valladolid : Institución Cultural Simancas, 1982. — 348 p. : il. ; 27 cm.

ISBN 84-500-5119-3.

GARATE, JUAN JOSÉ.

*Juan José Gárate (1870-1950)* : [exposición] Palacio de la Lonja, 14 de octubre al 13 de noviembre de 1983, Zaragoza / [prólogo de Francisco Oliván Bayle]. — Zaragoza : Ayuntamiento, 1983. — 99 p. : il. col. ; 27 cm.

GARCIA-NOBLEJAS, JOSÉ ANTONIO.

*Manzanares, Guerra de la Independencia* / José Antonio García-Noblejas. — [Ciudad Real] : Instituto de Estudios Manchegos, D.L. 1982. — 415 p., 26 h. de lám. ; 24 cm.

ISBN 84-00-05177-7.

GARIN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA.

*La Universidad Literaria de Valencia y sus obras de arte* / Felipe María Garín Ortiz de Taranco. — Valencia : Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1982. — 175 p. : il. ; 24 cm.

ISBN 84-370-0223-0.

GAY MOLINS, JORGE.

*Jorge Gay Molins, Martínez Tintero, Gonzalo Tena* : Centro de Exposiciones y Congresos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 15 abril-13 mayo 1982. — Zaragoza : la Caja, 1982. — 21 h. : il. en col. y n. ; 30 cm.

GESTOSO Y PEREZ, JOSÉ.

*Sevilla monumental y artística* : historia y descripción de todos los edificios notables... y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan / por José Gestoso y Pérez. — 2.<sup>a</sup> ed. — Sevilla : Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984. — v. : 25 cm.

Reprod. facs. de la 1.<sup>a</sup> ed. publicada en Sevilla 1889, en tres tomos.

ISBN 84-7580-106-4 (obra completa).

Contiene: t. I.

GIRON TENA, JOSÉ.

*Tendencias generales en el Derecho Mercantil actual (ensayo interdisciplinario)* : discurso leído el día 27 de mayo de 1985... / por José Girón Tena ; y contestación : Rodrigo Uría González. — Madrid : Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1985. — 143 p. ; 24 cm.

GOMEZ-MORENO, MANUEL.

*Catálogo monumental de la provincia de Avila* / Manuel Gómez-Moreno. — Ed. rev. y preparada / por Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera. — Avila : Institu-

ción Gran Duque de Alba, D.L. 1983.—3 v. : il. ; 25 cm.

El tomo 1.º corresponde al texto y los otros dos a las láminas.

ISBN 84-00-05470-9 (obra completa).

GONZALEZ BARRON, RAMÓN.

*Religiosidad y polifonía en la obra de Manuel de Falla* / por Ramón González Barrón...—Sevilla : Conservatorio Superior de Música ; Alpuerto, D.L. 1984.—67 p. ; 19 cm.—(Musicalia ; 5).

ISBN 84-381-0076-7.

GONZALEZ RODRIGUEZ, ALBERTO.

*El Morales de Villanueva de la Serena* / Alberto González Rodríguez ; prólogo de Salvador Andrés Ordax.—Edición patrocinada por la Caja de Ahorros de Badajoz. Badajoz : la Caja, D.L. 1984.—95 p., 12 h. de lám. en col. y n. ; 25 cm.

ISBN 84-505-0786-3.

*Goya* : [exposition] Musées des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 26 septembre-22 décembre 1985.—Bruxelles : les Musées, 1985.—247 p. : il. en col. y n. ; 29 cm.—(Europalia 85 España).

Exposición celebrada bajo el patronato del Rey y la Reina de España y del Rey y de la Reina de Bélgica.

ISBN 84-7483-4-14-7.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

*Cartas a Martín Zapater* / Francisco de Goya.—Edición / de Mercedes Agueda y Xavier de Salas.—Madrid : Turner, 1982.—244 p., 8 h. de lám. ; 21 cm.—(Turner ; 49).

ISBN 84-7506-053-6.

GRUPO EDELWEISS (BURCOS).

*30 años de exploraciones (1951-1980)* : memoria del Grupo Edelweiss, 1982.—194 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

*Guayasamin* : óleos, acuarelas, litografías : Centro de Exposiciones y Congresos, del 14 de febrero al 17 de marzo de 1984, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.—Zaragoza : la Caja, 1984.—38 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 31 cm.

HERMOSILLA MOLINA, ANTONIO.

*La Pasión de Cristo vista por un médico* : estudio médico histórico-artístico de la Pasión de Cristo según la imaginería procesional de la Semana Santa sevillana / por Antonio Hermosilla Molina...—Sevilla : [s.n.], 1985.—278 p. : il. en col. y n. ; 29 cm.

ISBN 84-398-2691-5.

HERNANDEZ, FRANCISCO J.

*Los cartularios de Toledo* : catálogo documental / Francisco J. Hernández ; prólogo de Ramón González.—Madrid : C.E.U.R.A., D.L. 1985.—XXXII h. de lám. ; 29 cm.—(Monumenta Ecclesiae Toletanae Historica / Ramón González ; Francisco J. Hernández. Series I : Regesta et Inventaria Historica ; 1) Obra patrocinada por la Fundación Ramón Areces.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

*Juan de Mesa : escultor de imaginería (1583-1627)* / por José Hernández Díaz.—2.ª ed. rev.—Sevilla : Diputación Provincial, 1983.—143 p. : il. en col. y n. ; 19 cm.—(Arte hispalense ; 1).

ISBN 84-500-8502-0.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

*Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)* / José Hernández Díaz.—Sevilla : Diputación Provincial, D.L. 1983.—102 p., [23] h. de lám. ; 19 cm.—(Arte hispalense ; 34).

ISBN 84-500-9122-5.

HERNANDEZ HERNANDEZ, GERARDO.

*Zamora y su provincia a través de sus Bibliotecas Públicas (1952-1978)* / por Gerardo Hernández Hernández... [fotografías : Roberto Jarrín Fierro].—Salamanca : Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982.—164 p. : il. ; 19 cm.

ISBN 84-500-8176-9

HERRERO GUTIERREZ, ROSARIO.

*La Biblioteca del Senado* / Rosario Herrero Gutiérrez.—Madrid : Servicio de Publicaciones del Senado, 1982.—111 p., 6 h. de lám. ; 23 cm.

ISBN 84-500-8243-9.

*Historia general del arte en la Argentina* / [Julián Cáceres Freyre... (et al.)].—Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 1982.—3 v. : il. en col. y n. ; 31 cm.

ISBN 950-612-000-5.

Contiene: t. I. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII : Arte precolombino en la Argentina...—t. II. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII : pintura, grabado...—t. III. Siglo XIX hasta 1876.

*El hombre y su entorno* : selección de las obras presentadas en la «II Bial Regional de Fotografía» de Tarragona...—Tarragona : Dow Chemical Ibérica, 1984.—40 fot. ; 21 × 22 cm.

*Homenaje al profesor Hernández Díaz* / Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia.—Sevilla : la Universidad, 1982.—v. : il. ; 25 cm.

Contiene: t. I.

ISBN 84-7405-232-7.

*Homenaje a Vázquez Díaz* : [exposición] Museo Municipal [Madrid, 25 junio-10 de julio 1982].—Madrid : Ayuntamiento. De-

legación de Cultura, 1982.—97 h. : principalmente il. en col. y n. ; 22 × 23 cm.

*Huella de España en América II.*—Cádiz : Gobierno Militar, Aula Militar de Cultura, 1984.—98 p. ; 22 cm.

ISBN 84-398-2459-6.

IBAÑEZ PEREZ, ALBERTO C.

*Historia de la Academia de Dibujo de Burgos* / Alberto C. Ibañez Pérez.—Burgos : Diputación Provincial, 1982.—374 p., XL h. de lám. ; 24 cm.—(Monografías burgalesas).

ISBN 84-7009-115-8.

*Individuo y vivienda* / [presentación, Antonio Vázquez de Castro y Sarmiento].—Madrid : Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, MOPU, D.L. 1985.—104 p. : il. ; 25 cm.—(Cuadernos / de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda).

INFIESTA, JOSÉ MANUEL.

*Arno Breker* : el Miguel Angel del siglo XX = Le Michel-Ange du XX siècle = Il Michelangelo del secolo XX = Der Michelangelo des XX Jahrhunderts / [José Manuel Infiesta].—2.<sup>a</sup> ed. muy amp.—Barcelona : Nuevo Arte Thor, 1982.—100 p. : il. en col. y n. ; 32 cm.

ISBN 84-7327-055-X.

*La Inquisición* : [exposición] Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid octubre-diciembre 1982.—Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Archivos, 1982.—169 p. : il. en col. y n. ; 28 cm.

INSTITUTO DE INFORMACION CIENTIFICA DE LA IGLESIA ESPAÑOLA (MADRID).

*Catálogo colectivo de las bibliotecas de centros de estudios eclesiásticos de Espa-*

- ña : sección de revistas / Instituto de Información Científica de la Iglesia Española (IDICLE).—2.<sup>a</sup> ed.—Madrid : Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982.—v. ; 30 cm. Ejemplar mecanografiado.
- KEMPE, ROLAND.  
*Roland Kempe* : Moderna Museet Stockholm, 29 oktober-11 december 1983.—Stockholm : Moderna Museet, 1983.—43 p., [28] h. de lám. en col. y n. ; 20 cm. ISBN 91-7100-238-3.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.  
*La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte* / Enrique Lafuente Ferrari.—Madrid : Instituto de España, 1985.—171 p., 12 p. de lám. ; 19 cm.  
 Contiene además: Introducción a Panofsky : Iconología e Historia del Arte / Enrique Lafuente Ferrari.  
 ISBN 84-85559-40-1.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.  
*La Real Calcografía de Madrid* / [Enrique Lafuente Ferrari, Juan Carrete Parrondo].—Madrid : Academia de Bellas Artes de San Fernando, D.L. 1984.—142 p. : il. ; 25 cm.  
 ISBN 84-600-3378-3.
- LAMA, JESÚS ANGEL DE LA (S. J.).  
*El órgano en Valladolid y su provincia, catalogación y estudio* / Jesús Angel de la Lama, S. J.—Valladolid : Caja de Ahorros Provincial, 1982.—526 p., [8] h. de lám. col. : il. ; 25 cm.  
 ISBN 84-500-5096-0.
- LEBRATO FUENTES, FRANCISCO.  
*Hermoso* : primer centenario de su nacimiento : 1883-1983 : ensayo / Francisco Lebrato Fuentes.—Badajoz : Caja de Ahorros, 1984.—221 p. : il. ; 30 cm.  
 ISBN 84-500-9877-7.
- LEON, AURORA.  
*Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana* / Aurora León.—Sevilla : Diputación Provincial, 1984.—178 p. : il. en col. y n. ; 19 cm.—(Arte hispalense ; 37).  
 ISBN 84-505-0502-X.
- LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ.  
*La estilística y la filosofía del arte en España en el siglo XX* / Francisco José León Tello.—Valencia : [s.n.], D.L. 1983.—v. ; 21 cm.  
 Contiene: t. I. M. Menéndez Pelayo, J. Jordán de Urríes, J. Camón Aznar, J. M.<sup>a</sup> Sánchez de Muniain, Oscar Esplá, Luis de Pablo.—232 p.  
 ISBN 84-300-8776-1.
- LOPEZ ELUM, PEDRO.  
*Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335)* / Pedro López Elum.—2.<sup>a</sup> ed. exclusiva para Els Arcs.—Manises (Valencia) : Ateneu Cultural i Recreatiu Cant i Fum, 1985.—95 p. ; 24 cm.—(Monografía ; 1).  
 ISBN 84-85402-28-6.
- LOPEZ TORRIJOS, ROSA.  
*La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII* / Rosa López Torrijos.—Madrid : Fundación Juan March, 1982.—57 p. ; 21 cm.—(Serie Universitaria ; 190).  
 ISBN 84-7075-254-5.
- LORENZO, PEDRO DE.  
*Azorín visto por sí mismo* : curso de cuatro conferencias... / Pedro de Lorenzo.—Madrid : Instituto de España, 1982.—111 p., 1 h. de lám. ; 24 cm.  
 ISBN 84-85559-24-X.
- LUCAS, EUGENIO.  
*Eugenio Lucas* : 1817-1870 : [Exposición en el] Museo e Instituto de Humanidades

dades Camón Aznar, 13 febrero-20 marzo 1984.— Zaragoza : el Museo, 1984.— 62 p. : il. ; 30 cm.

Texto de F. Olivan Baile, Enrique Pardo Canalís, Manuel Arnaiz.

LLORENS ARTIGAS, JOSEP.

*Josep Llorens Artigas* : [Exposición] Museo Español de Arte Contemporáneo, febrero 1982.— Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas ; Barcelona : Ayuntamiento, 1982.— 94 p. : principalmente il. en col. y n. ; 29 cm.

*Los Madrazo : una familia de artistas* : [exposición] Museo Municipal, Madrid, 1985.— Madrid : Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, D.L. 1985.— 274 p., LXIII h. de lám. col. : il. ; 29 cm.

ISBN 84-505-1298-0.

*Madrid avanza* : un año de gestión, 1984-1985.— Madrid : Ayuntamiento, Concejalía de Relaciones Institucionales y Comunicación, D.L. 1985.— 205 p. : il. ; 30 cm.

MALDONADO Y COCAT, RAMÓN JOSÉ.

*El Convento de San Francisco, Parador Nacional de Almagro* / Ramón José Maldonado y Cocat.— [Ciudad Real] : Instituto de Estudios Manchegos, 1985.— 146 p., 28 p. de lám., 2 plan. pleg. ; 11 cm.

Edición subvencionada por la Diputación Provincial.

ISBN 84-00-05991-3.

*El Manuscrito de la Academia de Murillo*.— Ed. Facs.— Sevilla : Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982.— 55 p., 100 p. de lám. ; 32 cm.— (Publicaciones / de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría).

ISBN 84-600-2860-7.

MARES DEULOVOL, FEDERICO.

*Informes sobre monumentos catalanes* / por Federico Marés Deulovol.— Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984.— 253 p., [24] p. de lám. ; 26 cm.

ISBN 84-600-3674-X.

*Martínez Vázquez* : [salón Cano. Exposición en memoria del pintor, Madrid 1984].— Madrid : el Salón, 1984.— [26] h. : principalmente lám. col. ; 28 cm.

Contiene presentaciones y críticas de importantes escritores tomados de los periódicos de la época del pintor.

MENA, JOSÉ MARÍA DE.

*Heráldica municipal de la provincia de Sevilla* / por José María de Mena.— Sevilla : Caja de Ahorros Provincial San Fernando, D.L. 1982.— 240 p. : il. ; 20 × 20 cm.

MENA, JOSÉ MARÍA DE.

*Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla* / José María de Mena...— Sevilla : Conservatorio Superior de Música ; Alpuerto, D.L. 1984.— 206 p. : il. ; 19 cm.— (Musicalia ; 4).

ISBN 84-381-0062-7.

MENDEZ, MANUEL S.

*El collage infantil : aspectos artísticos y aplicaciones pedagógicas* / Manuel S. Méndez.— Esplugas de Llobregat (Barcelona) : Sociedad Nestlé, 1983.— 266 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

*El miniaturista Francisco Cabrera (1781-1845), su arte y su época* : [exposición], Fundación Educativa Guatemala... Ciudad de Guatemala, 3-7 de septiembre de 1984.— Guatemala : Serviprensa Centroamericana, [1984].— [58] p. : il. en col. y n. ; 28 cm.

MORALES, ALFREDO.

*La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla* / Alfredo J. Morales.— Sevilla : Diputación Provincial, 1984.— 154 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm.— (Arte hispanolense ; 36).

ISBN 84-505-0097-4.

MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL.

*La arquitectura del ocio en la Costa del Sol* / José Miguel Morales Folguera.— Málaga : Universidad, 1982.— 230 p. : il. ; 24 cm.— (Studia Malacitana).

ISBN 84-7495-070-3.

MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL.

*Málaga en el siglo XIX* : estudios sobre su paisaje urbano / José M. Morales Folguera.— Málaga : Universidad, Departamento Historia del Arte, 1982.— 156 p. : il. ; 18 cm.

ISBN 84-300-7516-X.

MORAN, ALFREDO.

*Joaquín Turina a través de sus escritos, en el centenario de su nacimiento, 1882-1982* / Alfredo Morán.— Sevilla : Ayuntamiento, Delegación de Información, D.L. 1983.— 2 v. : il. ; 24 cm.

ISBN 84-500-8424-5.

MORTEZA MOTAHARI.

*Los derechos de la mujer en el Islam* / Morteza Motahari ; [traducción al español : Embajada de la República Islámica de Irán en Madrid].— [s.l. : Madrid] : Resalat, 1985.— XVIII, 302 p. ; 23 cm.

MOYA VALGAÑÓN, JOSÉ GABRIEL.

*El arte en la Rioja* / José Gabriel Moya Valgañón.— [Logroño] : Diputación de la Rioja, Unidad de Cultura, D.L. 1982.— 80 p. : il. ; 17 cm.— (Temas riojanos : 8).

Contiene: t. I. La edad media.

ISBN 84-7359-160-7.

MURILLO, BARTOLOMÉ ESTEBAN.

*Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)* : Museo del Prado, Madrid, 8 de octubre-12 de diciembre 1982 ; Royal Academy of Arts, Londres, 15 de enero-27 de marzo 1983.— Madrid : Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Fundación Juan March, 1982.— 318 p. : principalmente il. en col. y n. ; 28 cm.

ISBN 84-7075-249-9.

MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE (BRUXELLES).

*Travaux d'aménagement et de construction : 1977-1984* / Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.— [Bruxelles] : Ministère des Travaux Publics, Régie des Bâtiments, 1984.— 80 p. : il. en col. y n. ; 26 cm.

MUSEO DE MONTSERRAT.

*Maestros de la pintura catalana* : colección del Museo de Montserrat, Sala de Exposiciones Caja de Barcelona... Madrid.— Madrid : la Caja, D.L. 1985.— 59 p. principalmente lám. col. ; 22 cm.

MUSEO DEL PRADO (MADRID).

*Museo del Prado : catálogo de las pinturas*, [advertencia preliminar / Alfonso E. Pérez Sánchez].— Madrid : el Museo, 1985.— XXX, 870 p. ; 18 cm.

ISBN 84-7483-410-4.

*Museos* / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Museos. Patronato Nacional de Museos.— Madrid : el Patronato, 1982.— v. : il. en col. y n. ; 27 cm.

ISBN 84-7483-267-5.

*Los Museos y los niños*.— Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1983.— 212 p. ; 19 cm.— (Cultura y comunicación ; 21).

ISBN 84-7483-342-6.

MUSEU D'ART MODERN (TARRAGONA).

*Julio Antonio, 1889-1919* / Museu d'Art Modern.—Tarragona : el Museo, 1983.—47 p. : il. ; 24 × 29 cm.  
En inglés y castellano.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO.

*La casa de Ayuntamiento de Madrid* / por Pedro Navascués Palacio ; recopilación y transcripción por Pedro Hurtado Ojalvo.—Madrid : Tecniberia, 1985.—414 p. : il. en col. y n. ; 28 cm.  
Los autores aparecen en p. 15 y en p. 103.

NERUDA, PABLO.

*Neruda joven* : cartas y poemas de Pablo Neruda a Albertina Rosa Azócar... / prólogo de Vicente Aleixandre...—Madrid : Banco Exterior de España, 1983.—118 p. ; 36 cm. + reproducción facsímil de las cartas y poemas.  
ISBN 84-85197-27-5.

*Neue Tendenzen der Zeichnung* : [Kunstverein München 7 oktober-15 november 1981, Berlinische Galerie 5 februar-14 mǎrz 1982, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf Kunstpalast im Ehrenhof 27 mǎrz-9 mai 1982] / Herausgegeben von Eduard Beaucamp... [et al.].—München : Prestel, 1981.—203 p. : il. en col. y n. ; 25 cm.  
ISBN 3-7913-0574-3.

*Ocho siglos de encuadernación española* = Huit siècles de reliure en Espagne = Spaanse Boekbanden uit acht eeuwen.—Bruxelles : Bibliotheca Wittockiana, 1895.—171 p. : il. ; 30 cm.—(Europalia 85 España).

Exposición organizada bajo el Patronato de los Reyes de España y de los Reyes de Bélgica.—Fotos: Oronoz, coordinación técnica : Georges Bernard.—En español, francés y flamenco.  
ISBN 84-378-1117-1.

*Las orillas : variaciones sobre un río* : bocetos, dibujos, estudios de color y pinturas al óleo de Fernando Zóbel, 1979-1982 : [exposición celebrada en la] Galería Theo, febrero-marzo 1982.—Madrid : la Galería, 1982.—42 p. : principalmente lám. ; 22 cm.

ORTOLA, MARÍA ANTONIA.

*El Castillo de la Mota de Medina del Campo* / por María Antonia Ortola.—Madrid : Ministerio de Cultura, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, D.L. 1982.—39 p. : il. col. ; 19 cm.  
ISBN 84-276-0565-X.

OTERO, ROBERTO.

*Recuerdo de Picasso* / texto y fotografías de Roberto Otero.—Madrid : l'Eixample, D.L. 1984.—102 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 30 cm.—(Publicaciones / del Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos).

Edición realizada con motivo de la exposición de fotografías de Roberto Otero, inaugurada el 6 de noviembre de 1984 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

OTERO TUÑEZ, RAMÓN.

*Rastreado los orígenes de mi Universidad* : discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes «Nuestra Señora del Rosario» / por Ramón Otero Túñez ; contestación por Manuel Chamoso Lamas.—La Coruña : Real Academia Gallega de Bellas Artes «Nuestra Señora del Rosario», 1985.—76 p. : lám. en col. y n. ; 24 cm.

PALOMERO PARAMO, JESÚS MIGUEL.

*El retablo sevillano del renacimiento, análisis y evolución* : 1560-1629 / Jesús Miguel Palomero Páramo.—Sevilla : Diputación Provincial, 1983.—528 p. : il. ; 25 cm.—(Sección arte. Serie 1.<sup>a</sup> ; 18).  
ISBN 84-500-8806-2.

PARDO CANALIS, ENRIQUE.

*Francisco Pérez del Valle* / por Enrique Pardo Canalís. — Oviedo : Museo de Bellas Artes de Asturias, 1985. — 56 p., 15 h. de lám. : il. ; 21 cm. — (Artistas asturianos).

Documentación: p. 21.

Índices: p. 55.

*Patrimonio Artístico Nacional* : inventario de bienes muebles. — Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 1982. — v. ; 27 × 29 cm.

Contiene: v. I. Provincia de Corrientes.

ISBN 950-612-001-0 (obra completa).

*Paysagistes Lyonnais* : 1800-1900 : [Exposition réalisée dans le] Musée des Beaux-Arts, juin-septembre 1984. — Lyon : le Musée, 1984. — 202 p. : il. en col. y n. ;

PEDRAZA RUIZ, ESPERANZA.

*Ayuntamiento de Toledo* : catálogo «archivo secreto» / por Esperanza Pedraza Ruiz. — Toledo : el Ayuntamiento, D.L. 1985. — 216 p. ; 24 cm.

PELAYO, ORLANDO.

*Orlando Pelayo* : Centro de Exposiciones y Congresos, del 3 de abril al 5 de mayo de 1984, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. — Zaragoza : la Caja, 1984. — 39 p. : principalmente lám. en col. y n. ; 31 cm.

PEREZ CALERO, GERARDO.

*José Jiménez Aranda (1807-1903)* / Gerardo Pérez Calero. — Sevilla : Diputación Provincial, 1982. — 148 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm. — (Arte hispalense ; 29).

ISBN 84-500-7607-2.

PEREZ GUTIERREZ, MARIANO.

*Falla y Turina a través de su epistolario* / Mariano Pérez Gutiérrez... — Sevilla : Conservatorio Superior de Música, D.L.

1982. — 158 p. : il. ; 19 cm. — (Musicalia : 2).

ISBN 84-381-0047-3.

PEREZ MASEDA, EDUARDO.

*El Wagner de las ideologías : evolución intelectual y pirueta política ; Nietzsche-Wagner.* — Madrid : Dirección General de Música y Teatro, D.L. 1983. — 376 p. : il. ; 22 cm. — (Musicalia ; 2).

ISBN 84-7483-334-5.

PEREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.

*Diccionario de símbolos y mitos* : las ciencias y las artes en su expresión figurada / José Antonio Pérez-Rioja. — [2.<sup>a</sup> ed.]. — Madrid : Tecnos, 1984. — 434 p. : il. ; 22 cm.

ISBN 84-309-0842-0.

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.

*Juan Carreño de Miranda (1614-1685)* / Alfonso E. Pérez Sánchez. — Avilés : Ayuntamiento, 1985. — 236 p. : lám. en col. y n. ; 29 cm.

Este libro se publica con motivo de la conmemoración del tercer centenario de la muerte del pintor.

ISBN 84-505-2024-8.

*Picasso. Miró. Dalí* : Photographies ; Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 26 septembre-30 novembre. — Charleroi : le Palais, D.L. 1985. — 60 p. : principalmente lám. ; 26 cm. — (Europalia 85 España).

En español, inglés y francés.

Exposición celebrada bajo el Patronato del Rey y de la Reina de España y del Rey y de la Reina de Bélgica.

ISBN 84-398-5122-7.

*Picasso y Barcelona* : [exposición] Salón del Tinell, octubre 1981-enero 1982 ; Museo de Arte Contemporáneo, febrero-marzo 1982. — Barcelona : Ayuntamiento ; Ma-

drid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.—144 h. : il. en col. y n. ; 30 cm.

ISBN 84-500-4948-2.

PINILLOS DIAZ, JOSÉ LUIS.

*Las funciones de la conciencia* : discurso leído el día 15 de noviembre de 1983... / por José Luis Pinillos Díaz ; y discurso de contestación de Mariano Yela Granizo.— Madrid : Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1983.—137 p. ; 24 cm.

*Pintado en Colombia* : [Sala de Exposiciones del Banco Exterior de España, Madrid, octubre 1984].— Madrid : Fundación Banco Exterior, [1984].—191 p. : lám. en col. y n. ; 29 cm.

*Pintado en México* : Fundación Banco Exterior de España, noviembre 1983, Madrid.— Madrid : el Banco, 1983.—319 p. : il. en col. y n. ; 30 cm.

*Pintura napolitana : de Caravaggio a Giordano* [exposición que presenta el Museo del Prado] Palacio de Villahermosa, octubre-diciembre 1985.— [Madrid] : el Museo, D.L. 1985.—366 p. : il. en col. y n. ; 28 cm.

Bibliogr.: p. 355-365.

ISBN 84-505-2161-0.

*Por el camino de Compostela*.— Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.—110 p. : il. en col. y n. ; 24 cm.

Compostela 1982.

ISBN 84-7483-273-X.

PORTELA, CÉSAR.

*El Pazo de Oca* / César Portela, Daniel Pino, Carlos Osorio.— Madrid : Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica

(MOPU), D.L. 1984.—119 p., [18] p. de lám. col. : il. en col. y n. ; 24 cm.

ISBN 7433-334-2.

PRADOS ARRARTE, JESÚS.

*Don Alvaro Flórez Estrada, un español excepcional (1766-1853)* : discurso leído el día 28 de noviembre de 1982, en su recepción pública / por Jesús Prados Arrarte : y contestación... Alfonso García Valdecasas y García Valdecasas.— Madrid : Real Academia Española, 1982.—211 p. ; 21 cm.

ISBN 84-300-8164-X.

*Premios Nacionales de Artes Plásticas 1981* : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid 1982.— Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.—5 v. : il. en col. y n.

Contiene: v. I. Anreu Alfaro—v. II. Manuel Angeles Ortiz—v. III. Luis Gordillo—v. IV. José Hernández—v. V. Joan Hernández Pijuán.

*Recuperar Madrid*.— Madrid : Ayuntamiento, Oficina Municipal del Plan, 1982.—207 p. : il. en col. y n. ; 26 cm.

ISBN 84-500-5262-3.

*Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*.— Ed. / de José Simón Díaz.— Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1982.—LIV, 567 p. ; 24 cm.— (El Madrid de los Austrias / director : Antonio Domínguez Ortiz. Serie Documentación ; 1).

ISBN 84-00-05000-2.

*Rima* : répertoire des bibliothèques et des organismes de documentation sur le monde arabe.— París : Institut du Monde Arabe, 1984.—149 p. ; 24 cm.

RODRIGUEZ-AGUILERA, CESÁREO.

*L'art catalá contemporani* / Cesáreo Rodríguez-Aguilera ; traducció Josep Alema-

- ny.—Barcelona : Cotal, 1982.—203 p. :  
il. 6 19 cm.—(L'autor i l'obra ; 8).  
ISBN 84-7310-051-4.
- ROF CARBALLO, JUAN.  
*Un médico ante el lenguaje* : discurso  
leído el día 17 de junio de 1984... / por  
Juan Rof Carballo ; y contestación de Joa-  
quín Calvo-Sotelo.—Madrid : Real Aca-  
demia Española, 1984.—56 p. ; 24 cm.  
ISBN 84-7391-124-5.
- ROSE WAGNER, ISADORA JOAN.  
*Manuel Godoy, patrón de las artes y co-  
leccionista* / Isadora Joan Rose Wagner.—  
Madrid : Universidad Complutense, 1983.  
—2 v. ; 21 cm.—(Tesis Doctorales ; 35).  
Es facsímil autorizado.
- RUBIO HERGUIDO, MANUEL.  
*Alcázar de San Juan : corazón de la Man-  
cha* / Manuel Rubio Herguido.—Ciudad  
Real ; Clunia, 1983.—92 p., [14] h. de  
lám., [3] plan. ; 22 cm.—(Publicaciones  
/ Instituto de Estudios Manchegos).  
ISBN 84-00-00000-5.
- SAEZ VIDAL, JOAQUÍN.  
*La ciudad de Alicante y las formas artís-  
ticas de la cultura barroca : 1691-1770* /  
Joaquín Sáez Vidal.—Alicante : Dipu-  
tación Provincial, Instituto de Estudios  
Juan Gil-Albert, D.L. 1985.—XV, 257 p.  
: il. ; 27 cm.  
ISBN 84-505-1284-0.
- SAGASETA ARIZTEGUI, AURELIO.  
*Organos de Navarra* / Aurelio Sagasta  
Ariztegui, Luis Taberna Tompes.—Nava-  
rra : Gobierno, Departamento de Educa-  
ción y Cultura, Instituto «Príncipe de Via-  
na», 1985.—500 p. ; il. en col. y n. ;  
28 cm.  
Año Europeo de la Música.  
ISBN 84-235-0680-0.
- SALZILLO, FRANCISCO.  
*Francisco Salzillo, 1707-1783* : 7 al 30  
de abril [de 1983, Murcia] Iglesia de San  
Juan de Dios.—Murcia : Consejo Muni-  
cipal de Cultura y Festejos del Excmo.  
Ayuntamiento, D.L. 1983.—29 h. : prin-  
cipalmente il. ; 24 × 28 cm.—(Contrapa-  
rada-4).
- SALZILLO, FRANCISCO.  
*Francisco Salzillo y el reino de Murcia  
en el siglo XVIII* : [exposición conmemo-  
rativa del II centenario de la muerte de  
Francisco Salzillo : Museo de Bellas Ar-  
tes, Murcia, diciembre 1983-febrero 1984].  
—Murcia : Consejería de Cultura y Edu-  
cación de la Comunidad Autónoma, D.L.  
1983.—343 p. : il. en col. y n. ; 32 cm.
- San Isidro Labrador* : Patrono de la villa  
y corte / [Manuel Montero Vallejo (et al.).  
—Madrid : Academia de Arte e Historia  
de San Dámaso, 1983.—262 p. : il. ;  
33 cm.  
IX centenario de su nacimiento.  
ISBN 84-300-9244-7.
- SAN ROMAN, FRANCISCO DE BORJA DE.  
*El Greco en Toledo* : vida y obra de  
Domenico Theotocópuli / Francisco de Bor-  
ja de San Román.—Toledo : Zocodover,  
1982.—XX, 431 p. : il. ; 23 cm.  
ISBN 84-85996-16-X.
- SCHINDLER, R. M.  
*R. M. Schindler : arquitecto* : Sala de  
Exposiciones del MOPU del 25 de enero  
al 1 de marzo 1984.—Madrid : MOPU,  
Secretaría General Técnica, 1984.—111 p.  
: il. ; 30 cm. + estudio documental y  
análisis de las viviendas de R. M. Schin-  
dler entre los años 1921 y 1950, 35 p. ;  
28 cm.  
Organizada por la Dirección General de  
Arquitectura y Vivienda.  
ISBN 84-7433-274-5.

SCHLOTTER, EBERHARD.

*Studien zum Don Quijote, 1977-1981* : eine Auswahl : [eine Ausstellung in Siegerland-Museums, December 1982].— Siegen (Reinland) : das Museum, [1982].— 25 h. : principalmente lám. ; 23 cm .

SEBASTIAN LOPEZ, SANTIAGO.

*La visión emblemática del amor divino según Vaenius* / Santiago Sebastián López. — Madrid : Fundación Universitaria Española, 1985.— 34 p., 15 p. de il. ; 21 cm. — (Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria / Director, José Manuel Pita Andrade ; 2).  
ISBN 84-7392-243-3.

*Serpan* : 1922-1976 : [Exposition réalisée dans] Musée des Beaux-Arts, 16 mars-30 avril 1984. — Lyon : le Musée, 1984. — 154 p. : lám. ; 23 cm.

SERRERA, JUAN MIGUEL.

*Hernando de Esturmio* / por Juan Miguel Serrera. — Sevilla : Diputación Provincial, 1983. — 171 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm.— (Arte hispalense ; 33).  
ISBN 84-500-9123-3.

*Sevilla en el siglo XVII* : exposición salas del Museo de Artes y Costumbres Populares, diciembre 1983-enero 1984. — Sevilla : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, D.L. 1983. — 304 p. : il. en col. y n. ; 30 cm.  
ISBN 84-500-9392-9.

SIMON PALMER, MARÍA DEL CARMEN.

*La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid* / María del Carmen Simón Palmer. — Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1982.— 106 p. ; 24 cm.— (El Madrid de los Austrias / Director Antonio Domínguez Ortiz. Serie Estudios ; 2).  
ISBN 84-00-05273-7.

SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUDEJARISMO : ARTE (2.º 1981. TERUEL).

*Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo, Arte* : Teruel, 19-21 de noviembre de 1981.— Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1982.— XV, 403 p. : il. ; 24 cm.  
ISBN 84-00-05266-8.

SOPEÑA, FEDERICO.

*Pilar Bayona* / Federico Sopena Ibáñez. — Zaragoza : Diputación Provincial, Instituto Fernando el Católico, D.L. 1982.— 172 p., 32 p. de lám. ; 22 cm.— (Temas Aragoneses ; 43).  
ISBN 84-00-05224-2.

SOPEÑA, FEDERICO.

*Las reinas de España y la música* / Federico Sopena. — [Madrid] : Banco de Bilbao, 1984.— 134 p. : il. en col. y n. ; 33 cm.  
Ed. especial con motivo de la víspera del año europeo de la música.

SORO CAÑAS, SALUD.

*Domingo Martínez* / por Salud Cañas. — Sevilla : Diputación Provincial, 1982.— 170 p. : lám. en col. y n. ; 19 cm.— (Arte hispalense ; 31).  
ISBN 84-500-8008-8.

*Sorolla. Solana* : [exposición]. — Liège : Salle Saint Georges, 1985.— 182 p. : il. en col. y n. ; 28 cm.— (Europalia 85 España).

Exposición celebrada bajo el Patronato del Rey y de la Reina de España y del Rey y la Reina de Bélgica.  
ISBN 84-7483-429-5.

SOTHEBY AND CO.

*Important old master paintings* : Auction thursday, june 7, 1984... / Sotheby Parke Bernet Inc.— New York : Sotheby's, 1984.— 127 h. de lám. en col. y n. ; 24 cm.

*Special exhibition* : collector's show of traditional chinese woodcut prints [was held at the] Cathay Art Museum.—Cathay : Huang, tsai-lang, 1983.—311 : principalmente lám. col. ; 27 cm.

En chino e inglés.

*Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700* : [exposition] Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 septembre-22 décembre 1985.—Bruxelles : Jean-Marie Duvosquel et Ignace Vandevivere, [1985].—2 v. : il. en col. y n. ; 30 cm.—(Europalia 85 España).

*Tapices polacos contemporáneos* : [exposición] Museo Arqueológico Nacional, Madrid, enero de 1984 / [traducción al idioma español María Dembowska].—Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos [etc.], D.L. 1983.—51 p. : principalmente il. ; 26 cm.

*Tapiserie de Tournai en Espagne... la tapisserie bruxelloise en Espagne au XVI siècle* = Brusselse Wandtapijten in Spanje...—[Madrid] : El Viso, D.L. 1985.—203 p. : lám. col. ; 25 cm.—(Europalia 85 España).

Exposición celebrada bajo el Patronato del Rey y de la Reina de España y del Rey y de la Reina de Bélgica.—En francés y flamenco.

TAYLOR, RENÉ.

*El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)* / René Taylor.—Madrid : Instituto de España, 1982.—126 p., 54 p. de lám. en col. y n. ; 28 cm. ISBN 84-85559-27-4.

*Tesoros ocultos de las Hermandades de Sevilla* : [El Monte, sala de exposiciones, marzo-abril 1984].—Sevilla : Monte de Piedad y Caja de Ahorros, [1984].—D.L. 1985.—2 v. : il. en col. y n. ; 25 × 28 cm.

*El Toledo de Domy Theotocopuly, el Greco* : Toledo, Hospital de Tavera-Iglesia de San Pedro Mártir, abril-junio 1982.—Madrid : Subdirección General de Museos, 1982.—269 p. : il. ; 30 cm.—(Publicaciones / de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

*Torner* : [exposición] abril-mayo 1983, Galería Theo., Galería Cellini.—Madrid : las Galerías, D.L. 1983.—36 h., 1 h. pleg. : principalmente il. en col. y n. ; 23 cm.

ISBN 84-85122-09-7.

*La Torre del Oro y el río de Sevilla* : Sevilla, abril-mayo 1984 [El Monte, Sala de Exposiciones] / [textos : Teodoro Falcón Márquez, José M. Suárez Garmendía].—Sevilla : Ayuntamiento, Delegación de Cultura. Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Obra Cultural, 1984.—[54] p. : il. en col. y n. ; 28 cm.

*Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández Cid*.—Orense : Diputación Provincial, D.L. 1982.—179 p. : principalmente de mús. ; 32 cm. Reedición, en facsímil, de las canciones.

*Vázquez Díaz* : Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, mayo-julio 1982.—Madrid : Subdirección General de Museos, 1982.—135 p. : il. en col. y n. ; 25 cm.—(Publicaciones / de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

*Viladecans* : peintures sur papier 1980-1981, Centre d'Etudes Catalanes... París, janvier-fevrier 1982.—Barcelona : Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1982.—[24] h. : principalmente il. en col. y n. ; 29 cm.

ISBN 84-500-5157-6.

VINCI, LEONARDO DA.

*Leonardo : el diseño y el ordenador* : [exposición] salón columnario de la Lonja, Valencia, mayo-junio 1984. — Valencia : Generalitat [etc.], 1984. — [4] h., 79 p. : il. ; 27 cm.

VILLALBA, DARÍO.

*Darío Villalba* : obra reciente 1980-1983 : Aula de Cultura, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, octubre 1983. — Alicante : la Caja, 1983. — [30] h. : principalmente lám. ; 23 cm.

VILLANUEVA, JUAN DE.

*Juan de Villanueva* : arquitecto 1739-1811 : Museo Municipal, febrero-marzo 1982. — Madrid : Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1982. — XI, 222 p. : il. ; 21 x 30 cm. + 6 h. de plan. pleg.

*Villaseñor 1973-1985* : [exposición, Avila, abril de 1985]. — Avila : Caja de Ahorros, D.L. 1985. — [7] p., [29] p. de lám. col. ; 28 cm.

WOLF, REINHART.

*Fotografías de España* / Reinhart Wolf ; [con texto de Fernando Chueca Goitia]. — Madrid : El Viso, D.L. 1982. — 110 p. : il. en col. y n. ; 38 cm.

Las fotografías de España son de paisajes con castillo.

ISBN 84-86022-02-9.

YBAÑEZ, MIGUEL.

*Miguel Ybáñez* : diciembre-enero 1982-1983, Museo Español de Arte Contemporáneo. — Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos

y Bibliotecas, 1982. — 19 p. : principalmente il. ; 26 cm.

D.L.M. 37817-1982.

YCAZA TIGERINO, JULIO.

*La cultura hispánica y la crisis de Occidente* / [Julio Ycaza Tigerino]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1981. — 176 p. ; 19 cm. — (Cultura y Comunicación ; 19). — Autor tomado de la encuadernación.

D.L.M. 34094-1981. — ISBN 84-7483-199-7.

ZAMANILLO, FERNANDO.

*Museo Diocesano Regina Coeli, Santillana del Mar* / Fernando Zamanillo ; [fotografías : Gabriel Ayerdi]. — Santander : Obispado, D.L. 1976. — 54 p. : principalmente il. neg. y col., 1 h. con lám. ; 22 cm.

D.L.M. 22638-1976.

ZAPATERO, JUAN MANUEL.

*San Juan de Puerto Rico* / [Juan Manuel Zapatero]. — Madrid, 1982]. — 32 h. : il. ; 34 cm. — Informe sobre las fortificaciones de Puerto Rico. — Trabajo mecanografiado.

ZECHYR, OTHMAR.

*Zechyr Zeichnungen* [Albertina, 3 Februar bis 6 März 1983] Einleitender Text von Walter Koschataky. — Wien : das Museum, cop. 1983. — 173 p. : principalmente il. neg. y col. ; 34 cm.

*Zobel* : [exposición], Fundación Juan March, septiembre-noviembre 1984 / texto : [Francisco Calvo Serraller]. — Madrid : la Fundación, 1984. — 43 h. : principalmente lám. col. ; 29 cm.

ISBN 84-7075-302-9.

*MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

---

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 232 15 46 y 232 15 49

Abierto todo el año, de nueve de la mañana a siete de la tarde, excepto domingos, lunes y festivos, de nueve a dos de la tarde.

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

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes inclusive, de diez a dos

Archivo: Abierto de martes a sábados inclusive, de diez a dos



