

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1988

NUM. 67

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

MUSIGRAF ARABI-PRUDENCIO IBÁÑEZ CAMPOS - Cerro del Viso. 16 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1988

NUM. 67

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. 532 15 46 y 532 15 49

28014 MADRID

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA, DIRECTOR EFECTIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO	7
CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE HONOR A DOÑA ALICIA DE LARROCHA ...	13
CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE HONOR AL CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SEHA», DE SANTANDER	25
ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DE LA ARQUITECTURA	33
LUIS MOYA BLANCO: <i>Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luis Cervera Vera</i>	53
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>El padre de don Ventura Rodríguez</i>	91
JUAN MARÍA DE CÁRDENAS: <i>Ermita de Ntra. Sra. de la Salud en Borox (Toledo)</i>	103
JOSÉ MANUEL ARNAIZ: <i>El álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos</i>	115
JOAQUÍN BÉRCHEZ: <i>El proyecto de Francisco Sánchez para la Iglesia de Petrel, un ejemplo de la fortuna de la arquitectura académica en el obispado de Orihuela</i>	233
ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: <i>Arquitectos de la Academia de San Fernando en la Málaga del siglo XVIII</i>	265
JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR: <i>Jacques-François Blondel y la teoría de la Arquitectura en la Enciclopedia</i>	291

	<u>Págs.</u>
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: « <i>Algunas noticias sobre la vida y la obra del pintor Andrés de la Calleja</i> »	315
PEDRO RODRÍGUEZ MOSTACERO: <i>Museo. Trabajos de conservación realizados en el taller con motivo de la remodelación y apertura al público del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	347
MARÍA PILAR FERNÁNDEZ AGUDO Y MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ: <i>Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII</i>	371
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1988</i>	459

MONSEÑOR FEDERICO SOPENA, DIRECTOR EFECTIVO
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO



EL día doce de diciembre, en la última sesión del año y con una votación unánime, fue elegido Director efectivo de la Corporación, Monseñor Federico Sopeña Ibáñez. Al aceptar el cargo pronunció las siguientes palabras:

«Agradezco a todos mis compañeros esta elección que tanto me honra y que tanto me obliga a seguir trabajando. Creo que con mis treinta y un años de Académico y con mi experiencia de Secretario durante casi diez años, podré servir con toda mi ilusión en el cargo para el que me habéis elegido. Durante mi interinidad creo no haber faltado un solo día a mi despacho de Director, en comunicación constante y afectuosa con el Secretario General al que doy especialmente las gracias. Todos me habéis ayudado, y espero que lo sigáis haciendo, en esta tarea de apertura felizmente iniciada por mi inolvidable antecesor, Excmo. Sr. D. Luis Blanco Soler, q. p.d.»

Los señores Académicos ovacionaron al nuevo Director y justo y obligado es reconocer que la repercusión en los medios de comunicación fue tan elogiosa como inmediata.

En los diversos cargos que ha ejercido Monseñor Federico Sopeña—Director del Conservatorio, Director de la Academia de Roma y Director del Museo del Prado— ha intentado, junto con su dedicación al sacerdocio y a la musicología, el enlace continuo con el mundo de la cultura, como

señaló acertadamente al día siguiente de la elección nuestro compañero Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Cid.

Aparte de las numerosas labores dedicadas a la Música hay que hacer notar su permanente diálogo con el mundo de la Pintura y de la Cultura en general. Indicamos especialmente sus dos libros monumentales: «La Música en el Museo del Prado » y «Picasso y la Música», a lo que hay que añadir sus estudios sobre Galdós. Uno de sus libros más leídos, prácticamente agotado y a la espera de una segunda edición, es «Música y Literatura», considerado como inseparable de la plural personalidad de nuestro Director.

En la actualidad prepara la presentación, en la colección Turner, de su libro sobre Falla que le ha llevado tres años de trabajo.

En su toma de posesión recordó que el cumplimiento de ese compromiso, ayudado por la Fundación Juan March, le da un panorama de tiempo libre que dedicará exclusivamente al trabajo de la Academia, cuya historia ha empezado a redactar.

Es preciso no olvidar que en mayo de 1985 fue nombrado, por S. S. Pablo VI, Prelado Doméstico de S. S.

SESION PUBLICA Y SOLEMNE PARA LA RECEPCION DE
LA ACADEMICA HONORARIA EXMA. SRA. DOÑA ALICIA
DE LARROCHA



*Imposición de la Medalla
de Académica Honoraria a la
Exma. Sra. Doña Alicia de Larrocha*

EN el Salón de Actos de esta Real Academia, y lleno hasta rebosar, se celebró el acto para la imposición de la Medalla de Académica Honoraria a Doña Alicia de Larrocha.

El concierto que nos ofreció fue una auténtica maravilla, aureolado por la elegante distinción de la pianista.

A continuación damos el texto de los discursos pronunciados por el Director de la Academia y por el Académico Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea.

DISCURSO DEL SR. DIRECTOR

Para nuestra Academia el acto de hoy está lleno de significación, no sólo porque sea la primera dama que recibe el título que entregamos sino, sobre todo, por tratarse de Alicia de Larrocha. Recibimos, como miembro honorario, a la más ilustre pianista española de nuestro tiempo, una española con proyección universal: todavía no hace una semana, el Carnegie Hall de Nueva York, escenario de tantos triunfos suyos, la aclamaba en la interpretación de la «Iberia de Albéniz»; esta obra se ha hecho, gracias a ella, popular en el mundo entero, tanto en América como en Europa; su técnica asombrosa, infalible e inseparable de su musicalidad, tiene en Alicia su intérprete ideal.

Sucede en el puesto de honor a nuestro inolvidable Federico Mompou, cuya música está en el centro del programa que hemos escuchado. La obra de Mompou tuvo y tiene en Alicia su intérprete más sensible, ya que ella estuvo siempre cercana a la entrañable persona y a su música genial. Saludo tiernamente a su viuda, Carmen, profesora y distinguida pianista, y doy gracias a nuestro querido compañero Carlos Romero de Lecea por ser protagonista de esta invitación.

Alicia ha cerrado su programa con Granados, gloria y ejemplo de la escuela que fundara el gran maestro del piano.

Sirvan estas palabras de prólogo inmediato a la entrega del diploma y a la imposición de la Medalla de Académica Honoraria, nuestro galardón máximo con el que la honramos honrándonos todos.

FEDERICO SOPEÑA

DISCURSO DEL EXCMO. SR. DON CARLOS ROMERO DE
LECEA:

Señores Académicos:

La honrosa encomienda que recibo de la Real Academia para que en su nombre y representación pronuncie la *laudatio* de quien con méritos holgados viene a nuestra Corporación, se acrece en emocionados sentimientos al ser Alicia de Larrocha la destinataria de esta salutación académica.

Nos encontramos ante una persona de exquisita sensibilidad, que trasciende de su ya importante concepción como pianista de renombre universal.

Con toda razón, Pablo Casals, en su retiro de Puerto Rico, cuando me hablaba de ese envidiable elenco de músicos catalanes de primerísima categoría, al pronunciar el nombre de Alicia, con un leve gesto de contenida nostalgia, exclamaba: Alicia, ¡qué gran artista!

El paso de Alicia por la vida —que Dios la conceda muy feliz y dilatada, para alegría de todos y también para nuestro beneficio enriquecedor—, su paso por la vida, repito, se halla intrínseca, inseparablemente vinculado a la música. Tanto es así que ha conseguido que el nombre de Alicia, sin el aditamento honroso de su apellido, sea sinónimo de su maravillosa personalidad musical.

De todos es conocido que a los cinco años de edad, actuaba de pianista ante un auditorio público, y como broche del mismo recibió muy elogiosos y prometedores comentarios. En efecto, a los doce años, en Madrid, con la Orquesta Sinfónica dirigida por el Maestro Arbós, interpreta un concierto de Mozart. A partir de ese momento, simultanea estudios y conciertos.

Discípula, aunque no directa por razón de edad, y admiradora siempre

de Granados, a ella se debe la permanencia gloriosa de un hecho singular de la vida musical en Cataluña.

Granados, entre la pléyade de pianistas contemporáneos suyos, fue el único que creó, en Cataluña, una escuela pianística.

Durante la primera Guerra Mundial, en el año 1916, es ametrallado el barco en que viajaba en compañía de su esposa. Por salvarla, hace denodados esfuerzos, y, unidos en patético abrazo, ambos naufragan.

A la muerte de Granados, su discípulo directo, el pianista Frank Marshall asume la dirección de la Academia, que aún después de su fallecimiento se seguirá nombrando Academia Marshall.

Alicia entonces toma el cetro de la dirección de la Academia. A su tenacidad incansable y a su talento, en asegurarse valiosas colaboraciones, entre las que cabe destacar las de tres profesoras, que con generosidad se han convertido en puntales de la Academia, se debe el que continúe sin interrupción la escuela pianística de Granados, y a su sensibilidad y notable docencia, el gran prestigio que la aureola.

Allí se conserva el preciado original manuscrito de una poesía de Federico García Lorca. Es el soneto titulado «Epitafio a Isaac Albéniz». Gracias a Alicia de Larrocha, esta poesía lorquiana casi desconocida, pude presentarla reproducida en facsímile, en una de mis últimas ediciones navideñas.

Curiosamente, quedan enlazadas, en un verso de Lorca, dos cualidades señeras del compositor y de la mejor intérprete de su obra pianística, pues a Alicia puede aplicársele el verso que dice:

«¡Oh música y bondad entretrejida!»

En efecto, su extrema sensibilidad musical se encuentra entretrejida con su carácter humanístico de gran bondad y generosa paciencia con alumnos y discípulos.

* * * *

Estudiosa en la Academia Marshall, lo fue otra pianista de gran clase y fraterna amiga de Alicia, víctima de un trágico e inexplicable accidente aéreo: Rosa Sabater.

Junto a ellas, cabe evocar a Conchita Badia, maestra de canto de Montserrat Caballé y de otras muy bellas voces. Fue entrañable amiga de

Alicia. Conchita, muy joven aún, era requerida por Enrique Granados para hacer la primera prueba de sus canciones.

Desearíamos, como en un boceto, completar en breve síntesis, el entorno barcelonés de Alicia de Larrocha. Componían a modo de una gran familia musical, digna de admiración y de respeto. La integraban músicos insignes como las ya dichas y el gran compositor muerto Académico Correspondiente Xavier Montsalvage entre otros, que veneraban como a su gran patriarca familiar a Federico Mompou.

Los que se encontraban en la Ciudad Condal se reunían casi a diario y gracias a un generoso mecenazgo, incluso tenían un local acogedor: el Camarote Granados. Adonde acudían, pues eran recibidos con agrado, cuantos relacionados más o menos directamente con la composición, dirección o interpretación musicales pasaban por Barcelona.

La influencia de Federico Mompou en el hacer musical de Alicia de Larrocha, a mi modo de ver, ha sido importante y benéfica. Alicia ha sabido corresponderle con un respeto y cariño cuasi filiales, demostrados con especial ternura, en los momentos de la enfermedad del Maestro, al telefonar todas las semanas a casa de los Mompou, desde cualesquiera que fuese el lugar donde estuviera para interpretar sus conciertos y recitales.

Federico Mompou fue, como es sabido, Académico Honorario y en cierto modo predecesor en el nombramiento de Alicia para esta Real Academia. La música, la obra pianística de Mompou requiere para mejor interpretarla, un cuidado exquisito, una sensibilidad fuera de lo habitual.

A la interpretación de la música de Mompou debería aplicarse, lo que escribe Maurice Bejart, en «L'autre chant de la Danse»:

*«La musique est là:
Un murmure,
.....»*

«Je ne perçois pas les sons avec les oreilles mais je sens qu'ils pénètrent la point de mes doigts».

El propio compositor, al llevar al pentagrama «la música callada, la soledad sonora» de San Juan de la Cruz, declara:

«Esta música es callada, porque su audición es interna... Su emoción es secreta.

Esta música, fiel a mi credo estético, es símbolo de renuncia».

La definición de Mompou del sentido ascético de su música, es fiel reflejo de un alma grande y de un espíritu exquisito, recatado y austero.

Más de una vez, presente Federico en la interpretación de Alicia, venían a mi recuerdo los versos de Juan Ramón Jiménez:

*«La melodía va,
pura, corriendo por la noche pura,
como un río en la luz».*

* * * *

Hace años, puedo decirlo sin rubor, hace muchos, muchos años, paseaba yo por Salzburgo, y al pasar por delante del Mozarteum, salía Clara Haskill rodeada de alumnos, de sus discípulos. La estampa quedó grabada fuertemente en mi memoria. El fervor de los discípulos, embellecía las facciones de la cara de Clara Haskill. Los discípulos la arropaban a su paso por la vía pública, ávidos de sus comentarios sobre la interpretación oída aquella mañana.

Algunos años después, salvadas las distancias de todo orden entre ambas damas, el fervor de los alumnos de la cátedra de piano de «Música en Compostela», en las rúas santiaguesas, repetían la misma escena, teniendo de protagonista a Alicia de Larrocha.

Santiago, en el mes de agosto, está inundado de grupos de peregrinos y otros más de turistas. Entre todos ellos se destacaba el hecho singular del paso de Alicia de Larrocha, rodeada de sus discípulos, pendientes de sus consejos y comentarios, desde el Colegio universitario donde impartía las clases, hasta el Hostal donde residía. Comentario que dado su gracejo, venían en muchas ocasiones salpicados de gran sentido del humor.

¡Cuántos recuerdos se agolpan no solamente en la memoria, sino también en el corazón, de la reunión estelar de hace más de veinticinco años, en «Música en Compostela»: Andrés Segovia, Oscar Esplá, Higinio Anglés, Gaspar Cassadó, Federico Mompou, Conchita Badía, Alicia de Larrocha y un largo etcétera!

Nos ocurre con la música interpretada en aquellos años, en clases y recitales de auditorio, por lo reducido, casi familiares, lo que me escribía en septiembre de 1960, Azorín, en su preciosa «Carta sin nema», sobre el amor a los libros. Si trasladamos a aquellos recitales remotos, lo que Azorín señalaba en la evocación de las lecturas pasadas, es cierto que

*«esos recuerdos van aparejados, con algo muy fino,
muy sensible, que se llama “nostalgia”».*

Alicia de Larrocha fue desde los comienzos de «Música en Compostela», profesora de alto rango, querida para impartir la clase de piano, por sus inolvidables fundadores: el Maestro Andrés Segovia y el Embajador José Miguel Ruíz Morales, quien hubiera sido felicísimo, si a él en vida, llegara a corresponderle el privilegio, señores Académicos, que hoy me concedéis.

El magisterio ejercido por Alicia, es reconocido en grado de eminente, a través del testimonio de los numerosísimos alumnos que se beneficiaron de él en Barcelona y en Santiago de Compostela. A los que deben agregarse los de los pianistas ya formados, que aprovechan su estancia en las más diversas ciudades, de uno y otro Continente, deseosos de recibir sus consejos sobre la interpretación de la música española.

Lo proclama igualmente los Doctorados Honoris Causa dispensados por las Universidades norteamericanas de mayor prestigio musical; y las condecoraciones al Mérito Civil y Lazo de Dama de Isabel la Católica; el Premio Nacional de Música y las Medallas de Oro de las Bellas Artes, de la Generalitat de Catalunya, del Ayuntamiento de Barcelona, Paderewski Memorial de Londres, etc.

El don de la comunicabilidad lo posee en grado sumo, tanto en la docencia como en la interpretación. Lo cual es fundamental para ser un verdadero artista.

Pues como bien decía nuestro admirado Enrique Lafuente Ferrari:

«Toda obra en arte... se hace para ser comunicada.

.....

La obra de arte supone un diálogo, se dirige a un semejante aunque sea a uno solo —el yo supone un tú— y todo el problema de la deshumanización del arte está aludiendo... a la dificultad creciente de la comunicabilidad que la obra de arte supone».

Hasta aquí las palabras de nuestro llorado amigo, invocadas en mi discurso de ingreso. A las que, en aquella ocasión, me permití añadir:

... la música, lenguaje universal que no conoce fronteras... tiene como finalidad propia ser audible y está concebida para ser expuesta y expresada a través de la versión de un intérprete.

Claro ejemplo de esa comunicabilidad interpretativa, es Alicia de Larrocha, a quien sería un error, encasillarla limitadamente en la música

hispana, tan querida por ella y por todos nosotros. Pues es mucho más dilatado su horizonte y extensísimo su repertorio de la música clásica universal.

Sus autorizadas y hermosísimas interpretaciones merecieron y merecen el entusiasta aplauso de los auditorios más calificados, que en ocasiones los dignificaba la presencia de Arturo Rubinstein y de otros pianistas consagrados.

No es de extrañar por ello, que algunos jueguen con el artículo gramatical no correspondiente a su sexo, para ensalzarla como pianista de España.

Comentario halagador sin duda, pero que no puede ser más contrario a la idiosincrasia de Alicia, quien tiene del compañerismo un entrañable sentido ejemplar, de suma delicadeza para con todos. Son muchos los ejemplos que podría aportar a este respecto, que así como el de otros recuerdos de su proceder exquisito, harían interminable mi relato. Durante más de tres décadas —Música en Compostela cumple treinta y tres años de existencia— he tenido noticia y en diversas ocasiones he vivido ese comportamiento magnífico de Alicia para con todos.

En «Música en Compostela», honra en extremo a mi antigua Vicepresidencia, haberla compartido con Federico Mompou y ahora con Alicia de Larrocha.

A mi juicio lo que sí constituye una realidad evidente, es que Alicia de Larrocha, de fama hoy universal, ha logrado elevar al más alto rango y dotarla del máximo prestigio a la interpretación pianística española en el mundo internacional de la música. En cuanto que es muy reciente y válido testimonio de autoridad, aduciremos que Rostropovitch de paso por Madrid, declaraba que Alicia de Larrocha «hace honor a España en todas partes». Noticia que transcribe nuestro compañero el académico Antonio Fernández Cid.

Su merecidísimo nombramiento de Académica Honoraria —que luego lo sería por propuesta unánime de la Sección de Música y por acuerdo entusiasta del Pleno en nuestra Corporación—, fue demorado en su iniciación, por un rasgo de finura y su sutilísima susceptibilidad, en su deseo de no crear la más mínima molestia a quien deseaba ser el presentador de la propuesta: Andrés Segovia.

Varios años han pasado ya desde que surgió esta iniciativa. Lo fue al final de uno de los Conciertos patrocinados por S.M. la Reina, en el Palacio Real. Con los Segovia salíamos de Palacio otros dos matrimonios.

Alguien de los que formaban el grupo, expuso la idea de proponer el nombramiento de Alicia como Académica Honoraria, que fue inmediata y calurosamente acogido por Andrés.

Y aquí comienza esa enternecedora resistencia de Alicia para que su nombramiento no produjera el más mínimo problema a quien quería patrocinarlo.

Es costumbre académica, antes de formular una propuesta de nombramiento, explorar la voluntad del posible candidato sobre su aceptación si fuera elegido. Exploración que deben realizar con sumo tacto quienes vayan a presentar su candidatura.

Esto sucedió con Alicia, quien se sintió honradísima, pero manifestó espontánea y firmemente que no deseaba que la propuesta y su nombramiento pudiesen llegar a suponer un problema, por insignificante que fuera, para Andrés, a quien respetaba con extraordinario afecto, dado que varios buenísimos pianistas eran muy amigos suyos, e incluso con gran vinculación personal con su familia. Fueron, en vano, aducidas múltiples razones para tratar de convencerla, pues nadie se sentiría preterido con su nombramiento; y que todos los pianistas se encontrarían orgullosos de que el piano estuviera tan dignamente representado, no solamente entre los Académicos de Número, sino también en la noble clase de los Honorarios de nuestra Real Academia.

Por supuesto que de análogo modo se la puso de manifiesto, no sólo el gran afecto, sino además la altísima consideración con que Andrés valoraba su arte, como era lógico deducir al haberla requerido para la cátedra de piano de «Música en Compostela». Igualmente se la recordó ese gesto genial de Andrés, que he referido ya en otra ocasión. Andrés, después de ser intervenido quirúrgicamente días antes, con los ojos tapados, residente aún en la clínica, para corresponder a una atención personal de Alicia, pide la guitarra y por teléfono dedica a Alicia el comienzo de una obra de Bach.

En un mundo como el actual, en el que en grandes, en inmensas zonas impera la mediocridad y el mal gusto, (por no decir la ordinariez —con la doble carencia definida en el diccionario de carencia de cultura y de carencia de urbanidad—) la falta de respeto a los demás, la ambición desatada, estas dos muestras de Alicia y de Andrés, ejemplares ambas, iluminan la vida y les enaltecen ante cuantos nos sentimos deudores por habernos favorecido con su ejemplo, su arte y su amistad.

Es fácil comprender, después de cuanto queda dicho, la alegría incon-

tenible y emocionada que siento al cumplir las tradicionales normas rituales, para deciros:

Excma. Sra. D.^a Alicia de Larrocha sed bienvenida a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, por vuestros muchos méritos, recibáis la Medalla de Académica Honoraria.

CONCESION DE LA MEDALLA DE HONOR AL
CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO
PALOMA O'SHEA DE SANTANDER



Entrega de la Medalla de Honor a la Presidenta-Fundadora doña Paloma O'Shea

EL domingo once de Diciembre, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó a sesión pública y solemne para entregar la Medalla de Honor 1988 al Concurso Internacional de Piano de Santander cuya Presidenta-Fundadora es la Excma. Sra. D.^a Paloma O'Shea. Dicha Medalla fue concedida como testimonio de alto reconocimiento por su generoso Patrocinio en las actividades desarrolladas dentro del campo de la música.

La Sesión se vio enaltecida con la presencia de S.A.R. La Infanta Doña Margarita de Borbón acompañada de su marido, el Excmo. Sr. Duque de Soria, que presidieron el Acto en lugar destacado del Estrado Académico. Y en su comienzo, el Director Monseñor Sopeña leyó un telegrama que S.M. La Reina Doña Sofía se dignó dirigirle y cuyo texto dice:

PALACIO ZARZUELA

AL NO PODER ESTAR PRESENTE EN ACTO ENTREGA
MEDALLA DE HONOR CONCEDIDA POR REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES QUIERO HACER LLEGAR
MI FELICITACION AL CONCURSO INTERNACIONAL
DE PIANO «PALOMA O'SHEA».

AFECTUOSAMENTE

SOFIA R.

Compréndase que la deferencia de S.M. La Reina y la de S.A.R. La Infanta honraron muy mucho a la Academia y realzaron la significación del Acto de entrega, que sucedió de la siguiente manera:

A la hora prevista, S.A.R. La Infanta D.^a Margarita fue recibida por los Sres. Director y Secretario General en el zaguán de entrada y, acompañada por ellos, llegó a los salones del Museo, donde saludó a los Académicos componentes de la Mesa para, inmediatamente, entrar en el Salón de Actos por su puerta del fondo, anunciada por el conserje que, a viva voz dijo: «Su Alteza Real La Infanta Doña Margarita de Borbón». Tras cuyo aviso se inició la comitiva compuesta por la Mesa de la Academia, el Director y el Secretario General y por último, S.A.R. y el Duque de Soria.

Atravesado el Salón, repleto de invitados, llegaron al Estrado donde esperaban en pie los Académicos asistentes. Sentada S.A.R. en el lugar previsto, el Director pidió venia para comenzar la Sesión Académica y, tras leer el telegrama de S.M. La Reina, dio la palabra al Sr. Secretario General, que leyó lo siguiente:

Presentada propuesta por los Excmos. Sres. D. Federico Sopeña, D. Antonio Fernández-Cid y D. José María García de Paredes, para la concesión de la Medalla de Honor, 1988, a favor del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea de Santander, y pasada a examen de la Comisión nombrada al efecto, compuesta por los Excmos. Sres. Director, Secretario General, Duque de Alba, D. Venancio Blanco, D. Ramón Andrada y D. Antón García Abril, sometióse a votación en sesión extraordinaria de 23 de mayo de 1988, acordándose conceder dicha Medalla al mencionado Concurso, como testimonio de alto reconocimiento por su generoso patrocinio en las actividades desarrolladas dentro del campo de la Música.

De lo que, como Secretario General, doy fe.

El Director invitó luego a los Académicos D. Ramón González de Amezua y D. Joaquín Soriano a que salieran a buscar a la Excma. Sra. D.^a Paloma O'Shea y la acompañaran hasta el Estrado, puesto que como Presidenta-Fundadora del Festival premiado, era quien recibiría en su nombre la Medalla de Honor y el Diploma correspondiente.

Lo cual se hizo con el ceremonial acostumbrado.

Y el Director pronunció a continuación un sentido discurso que se transcribe a continuación:

Alteza Real, Sres. Académicos, Sras. y Sres.:

Con mucho gusto participo en este acto que es el homenaje debido al Concurso Internacional de Santander, que rige la Excma. Sra. Dña. Paloma O'Shea, Académica Correspondiente nuestra a los pocos años de celebrarse este concurso.

Hay dos tipos distintos de mecenazgo: el mecenas que da su dinero, que recibe los plácemes y que no interviene directamente, y el mecenas que dedica días, viajes y una constante preocupación, aplicando no sólo su saber artístico, sino la preparación, durante años, hasta el mínimo detalle. Este segundo mecenazgo es el que realiza Dña. Paloma a través del Concurso, cuya décima edición se celebró hace dos años. Siempre ocurre lo mismo: el día después del Concurso se está ya preparando el del año siguiente. No hay que olvidar que a su celo se debe la celebración constante de cursos internacionales que cubren los años sin Concurso.

En una y otra actividad ha sido constante la ilusión y la preocupación de nuestra Académica por la juventud, preocupación noblemente obsesiva y que la ha llevado, a través de la Fundación Isaac Albéniz, a dedicarse también a los alevines del piano, niños que empiezan y en los que se puede señalar una auténtica vocación.

Desde el año 1977 he tenido el honor de presidir el Jurado de este Concurso Internacional, ayudado al principio por Manuel Valcárcel, también Académico Correspondiente, fallecido cuando posaba su cabeza sobre los programas del Concurso, y cuyo recuerdo no puede faltar en esta sesión solemne.

En el Jurado del Concurso y en los cursos de verano ha participado también nuestro ilustre compañero D. Joaquín Soriano. Han asistido, como miembros de los jurados, los más distinguidos pianistas de fama universal junto a los críticos de transcendental categoría.

Los premiados, gracias al esfuerzo diario de su presidenta, han recorrido y recorren el mundo entero: todavía no hace mucho oíamos en Madrid a un joven pianista chino que iluminó la sala del Auditorio Nacional.

Un matiz muy interesante del Concurso y de los cursos es su celebración en el ámbito de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander. Creo que por ver primera «un sueño se desensueña y se encarna» —según palabras de mi poeta preferido, Pedro Salinas—: la convivencia diaria de músicos y universitarios. Todo esto en torno a la figura singular de Paloma O'Shea, singular por su belleza de espíritu y su trabajo continuo, enmarcado por el encanto personal, que han dado a todos estos actos un ambiente de elevada distinción, compatible con la rectoría de su constante simpatía personal.

Esta petición de Medalla de Honor fue firmada por mí antes de ser Director de esta casa, y ahora me siento especialmente feliz al entregar el diploma y la medalla, insistiendo en nuestra alegría por premiar a nuestra Académica Correspondiente, correspondiente por Santander, ciudad a la que también honramos con esta distinción.

FEDERICO SOPEÑA

Terminado el cual y tras acallar los aplausos de los presentes, pidió a Dña. Paloma O'Shea se acercara a recibir la Medalla y el Diploma. Que recogió emocionada entre sostenidos aplausos que indicaban el agrado de todos los presentes. Y seguidamente se dispuso a leer sentidas palabras que se reproducen:

Alteza Real, Señores académicos:

Quisiera en unas breves palabras agradecer sinceramente esta distinción de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por todo lo que supone de reconocimiento a nuestro trabajo. Hago extensivo mi agradecimiento a todo el grupo que, con tanto entusiasmo, me ha ayudado en esta labor durante todos estos años. De manera especial a los Académicos, que no sólo me han otorgado este premio, sino que directamente, como en el caso de Monseñor Sopena, han participado en las tareas completas presidiendo el jurado y, en el caso de Don Joaquín Soriano, interviniendo, también de forma directa, en los cursos de interpretación pianística

que celebramos todos los veranos. Asimismo a Don Antonio Fernández-Cid, testigo en su faceta de crítico de las pruebas del Concurso.

La concesión de esta Medalla de Honor la estimo como un premio, pero sobre todo como un estímulo a la dedicación de orientar la labor de los jóvenes artistas.

De este concurso ha nacido, y en ello tenemos puesta una enorme ilusión, la Fundación Isaac Albéniz, destinada especialmente a ayudar a nuestros jóvenes en su educación musical.

Y antes de terminar, mi agradecimiento a vuestra Alteza por su presencia aquí, pero también mi agradecimiento por su asistencia a las finales, haciendo, en un derroche de humanidad y simpatía, leves las tensas horas de espera de los concursantes ante los resultados.

En adelante, esta distinción otorgada al Concurso será un motivo más para buscar en nuestro trabajo la eficacia y la perfección y hacernos así merecedores de unir nuestro nombre al de esta ilustre institución.

Muchas gracias.

Larga ovación las acogieron. Acallada, el Director invitó al ilustre concertista Don José Colom a que comenzara su concierto de piano, cuyo programa fue:

P. Antonio Soler: Tres sonatas.
Isaac Albéniz: Almería.
Manuel de Falla: Fantasía baetica.

La calidad del ilustre pianista puso un brillantísimo final a una Sesión Académica que por todos los motivos y circunstancias que se han reseñado es digna del mejor recuerdo.

Levantada la Sesión, S.A.R. La Infanta Doña Margarita y el Duque de Soria departieron con la Academia amablemente y fueron despedidos por su Director y Secretario en el zaguán donde esperaba el automóvil.

Y los ilustres representantes del Concurso Internacional de Piano de Santander, y muy en especial Doña Paloma O'Shea, estuvieron largo rato recibiendo las felicitaciones de Académicos e invitados.

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DE LA
ARQUITECTURA



EN el acercamiento constante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hacia la sociedad actual y siempre en el campo de su Instituto, el de las Bellas Artes, el pasado día veintinueve de Noviembre tuvo lugar en su sede una significativa y solemne ceremonia que presidió el Sr. Ministro de Obras Públicas y Urbanismo y organizó el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

Y decimos significativa ceremonia porque en ella se premiaba públicamente a dos ilustres Arquitectos, uno portugués y otro español, cuyas trayectorias humanas y profesionales han sido y son trascendentes por la huella que han dejado con la sencillez y limpieza de sus conceptos arquitectónicos magistrales que hacen de sus abundantes proyectos y obras ejemplo permanente.

Cuando la Real Academia cedió al Consejo el uso del Salón de Actos, sabía ya de esa significación y era lógico que ofreciera cobijo a una ceremonia que enaltecía la Arquitectura, tan necesitada de elevarse sobre la atonía imperante en las más de sus manifestaciones.

Los arquitectos D. Alvaro Siza Vieira y D. Alejandro de la Sota Martínez fueron condecorados por el Consejo Superior de los Arquitectos de España con la *Medalla de Oro de la Arquitectura*, máximo galardón que otorga la profesión.

Y la entrega de esas dos Medallas convocó en el Salón de Actos a una numerosa concurrencia que presenció un sencillo y emotivo ceremonial y escuchó diversas intervenciones acogidas con largos aplausos indicadores del agrado que reinaba en un ambiente culto, como correspondía a las circunstancias de lugar y causa.

El Sr. Ministro de Obras Públicas y Urbanismo, fue recibido en el zaguán por los Srs. Director y Secretario de la Real Academia y por el Sr. Presidente del Consejo Superior y la Sra. Secretaria del mismo. Con cortés puntualidad el Sr. Ministro abrió la sesión a las veintidós horas, sentando a su derecha al Director de la Academia y a su izquierda al Presidente del Consejo. El estrado contaba con la presencia de Srs. Académicos componentes de la Mesa y de la Sección de Arquitectura, del Director General de Bellas Artes, del Sr. Embajador de Portugal, del Presidente de los Arquitectos portugueses, de diversas Autoridades y de miembros del Consejo. Destacaba la presencia de los arquitectos galardonados.

La primera intervención fue de nuestro Director, que pronunció breves palabras elocuentes en las que puso de relieve la satisfacción académica por recibir a la Corporación de Arquitectos con ocasión de la entrega de los galardones.

A continuación, el Sr. Ministro dio la palabra al Sr. Presidente del Consejo Superior de Arquitectos, que dijo:

Excmas. e Ilmas. autoridades, Señoras y Señores:

Ante todo, Excmo. Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Monseñor Federico Sopeña, en nombre de los arquitectos, gracias.

Muchas gracias por recibirnos en esta casa, cuna y alma mater de nuestra Noble Arte, profesión y oficio de arquitectos.

Nuestra presencia hoy, aquí, tiene más de rescate de la tradición que de innovación. Simplemente regresamos a casa:

Hace dos siglos, el Rey Arquitecto S.M. Carlos III, proclamaba:

«Admitiendo que hay sobrada negligencia en observar lo mandado sobre la aprobación de Arquitectos: de lo cual resulta un gravísimo perjuicio público en la dirección de las fábricas, el abatimiento de los profesores de Arquitectura y el descrédito de la nación, y queriendo acudir al remedio de tan importantes asuntos: resuelvo que no pueda ningún tribunal, Ciudad, Villa, ni Cuerpo alguno Eclesiástico o Secular, conceder título de Arquitecto, ni nombrar para dirigir las obras, el que no se haya sujetado al riguroso examen de la Academia de San Fernando,

quedando abolidos los privilegios que contra el verdadero crédito de la nación y decoro de las nobles artes conservaban algunos pueblos de poder dar títulos de Arquitectos arbitrariamente a sujetos, por lo regular incapaces».

En rigor, por esta pragmática —que constituye carta de hidalguía— hace doscientos años que los arquitectos, como profesión titulada, en este lugar nacimos.

Por sí sólo, dicha efemérides justificaría este reencuentro.
Pero hay más.

Todavía en 1798 le fue encomendada a la Academia una nueva responsabilidad: nada menos que «El examen, para su aprobación o enmienda, de todos los proyectos, planos y dibuxos de Obras de Arquitectura».

Así, por unos lustros, la Academia fue a un tiempo Escuela, Colegio, Registro, Control, Tribunal e Instituto profesional.

Y pese a que en 1844 la enseñanza se sistematiza y extrae de la Academia con la creación de la Escuela Especial de Arquitectura, el riguroso examen final para refrendar el aprovechamiento de los estudios, inclusive la expedición del título profesional para acreditar la competencia en la práctica, continuó a cargo de aquélla.

La costumbre de recibirse arquitecto por la Real Academia, siguió aun después que la Escuela fuera también capacitada para el examen y expedición de títulos.

Quedó la Academia de este modo depositaria de funciones paralelas a las que actualmente poseen los Institutos de Arquitectura en otros países.

La Escuela concede el Diploma Universitario y después, cuando se ha demostrado en la praxis un buen hacer profesional y moral, el instituto otorga el Título Profesional.

Sólo entonces se es realmente arquitecto. Únicamente con ésta última acreditación resulta el arquitecto fiable ante la Sociedad.

Recuerdo el legítimo orgullo de mi padre «Arquitecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando».

Según Chueca, otro de los excasos arquitectos registrados, —698 en total—, todavía hoy sigue teóricamente abierta la posibilidad de recibirse por S. Fernando.

El mal de nuestra época, la incomunicación, es responsable de tanto olvido.

Hay pues motivos de satisfacción por este feliz reencuentro Academia-Arquitectos así como por la razón que lo motiva: reinstaurar una vieja, bella y perdida costumbre: La ceremonia de imposición de las medallas de oro de la Arquitectura.

Su significación es profunda.

Estas distinciones que hoy entregamos no suponen un galardón a la Arquitectura, —atribución que es propia del Estado—.

Nuestra medalla está concebida en orden al reconocimiento de la excelencia y mérito profesional de los arquitectos.

Su sentido y función es señalar para honrar, al máximo nivel que nos es dable, el buen hacer de arquitectos profesional y humanamente ejemplares y —homenaje a la figura del fundador Carlos III—, de Jefes de Estado o miembros de la familia real que se hayan distinguido por su amor, protección y fomento de esta Noble Arte.

Que tan importante como la Arquitectura son los hombres que la hacen posible.

Y tanto necesitan los príncipes de buenos modelos como de estímulo sus súbditos.

Desde su reinstitución en 1981, por el C.S.C.A.E. la Medalla de Oro de la Arquitectura, ha sido concedida sólo en cuatro ocasiones: A dos Jefes de Estado, S.M. el Rey, a S.A. el Príncipe Aga Khan y a dos eximios arquitectos: D. Félix Candela y D. José Luis Sert.

Considerando que el Jurado que la otorga está constituido exclusivamente por arquitectos españoles y tal vez por aquello de que nadie es grande ante los suyos, —ni profeta en su tierra—, estimaban Sert y Candela que ésta había sido la mayor distinción que podrían jamás haber soñado alcanzar.

Plus de honor que, junto con el principal, hoy corresponde por derecho gentilicio al arquitecto español D. Alejandro de la Sota y, por metástasis geográfica, al portugués D. Alvaro Siza. Ambos profetas en Iberia.

También ambos se encuentran entre los arquitectos más considerados en el panorama internacional.

Pero son más las semejanzas:

Sin duda, la previa ideación por parte del Jurado del perfil arquetipo del arquitecto ejemplar, —del modelo de referencia a seguir—, ha sido

delineada tan perfecta y nítidamente que, pese a las obvias diferencias entre ambas personalidades, existen inusitados paralelismos entre sus arquitecturas y una casi identidad de sus talentos vitales.

Parece como si nos encontrásemos ante dos modernos personajes extraídos de unas nuevas «Vidas Paralelas».

El mismo Plutarco nos dice en el exordio de Pericles, que «se dedicó al género de las vidas comparadas de los varones ilustres de Grecia y Roma, con el objeto de engendrar en los que las leyesen celo y deseo de imitar las acciones virtuosas que en ellas se refieren; pues aunque en las demás cosas que nos deleitan, continúa, no se siga al admirarlas el deseo de hacer otras semejantes, las obras de la virtud, con sólo que se oiga su narración arrebatan nuestro ánimo y producen en él un conato práctico y moral para imitarlas».

No cabe mejor definición de la razón de ser última de esta medalla: señalar la obra bien hecha para ser imitada; responsabilizar con el aristocrático deber de continuar siendo modélico a quien la recibe.

No extrañe pues que, para su concesión junto a la maestría profesional, esté estatutariamente exigida la ejemplaridad personal.

Sota y Siza dan cumplida talla:

Sus muchos amigos son medida de su hombría de bien.

Su cabal obra canta su maestría en el arte.

Como en una ecuación implícita, esos modos arquitectónicos y tempo humano se encuentran íntimamente entretejidos y son interdependientes.

La característica de la función que religa ambas variables, es un amor apasionado por la libertad que no admite compromisos.

Por ello, lo primero que hay que subrayar al glosar los arquitectos premiados es que los dos realizan una arquitectura sustantiva, sin «ismos», sin calificativos, y que escapa a toda descripción o clave retórica.

Se trata de Arquitectura con mayúscula y punto.

No proyectan a partir de una teoría, sino iterativamente y teniendo como estrella guía la simple búsqueda de la máxima sencillez —la entrañable idea del «Kiss Design»—.

De ellos podría decirse que su único desorden es aquél de «amar la medida con desmesura».

Empíricos, carecen de aparato teórico, no comprometidos con nin-

guna doctrina especulativa o capilla gremial: nunca esclavos de intransigencias o fanatismo alguno.

Podríamos decir de Siza y Sota que no arquitectos «libertos».

Reniegan del estilo, rechazan la pedantería especulativa, no creen en la moda teórica del momento, lo cual les libera de todo prejuicio inhibitorio de creatividad.

Hay por ello algo más allá de lo temporal en sus arquitecturas: que nunca estuvieron de moda y que precisamente por ello, nunca dejarán de estarlo.

Nadan «a su amor», en la dirección que estiman debida, con independencia de que la corriente corra a su favor o esté en contra.

Sencillamente y para desesperación de analistas, —que cual entomólogos sólo descansan cuando, alfiler clavado en el alma, logran clasificar al nuevo espécimen—, Sota y Siza no son catalogables.

La explicación última de esta cualidad sobrepasa la mera arquitectura y es una razón de sabiduría existencial, de madurez absoluta: El temprano descubrimiento de que no es cierto el que en Arquitectura, como en todo, sólo exista una única verdad.

Lógica consecuencia de esta apertura intelectual es la no creencia en la unidicidad de soluciones por optimización funcional; de arquetipos únicos vía perfeccionismo minimalista.

Para estos arquitectos no hay lugar a dogmatismos.

Tal vez por esto ambos hablan poco y aún teorizan menos.

Siempre me he preguntado qué curiosa peripecia determinaría a D. Rafael Guerra a formular aquella lapidaria conseja, digna del Laoconte: «No te fíes del maestro de obras que no se explique con el lapicillo».

El bondadoso Confucio nos da plausible respuesta: «Odio todo lo que es fatuo y vacío: odio a los hombres de virtud aparente, pues hacen detestable la verdadera virtud; odio a los hombres de fácil palabra, que la utilizan para embaucar a cuantos les escuchan».

Lo cierto es que la buena arquitectura —y la de los dos A.S. en verdad lo es— no necesita de libretos explicativos; habla por sí sola, se aclara sólo con el lápiz, no precisa de «hombres de fácil palabra».

Pero esos hombres de verbo fácil no renuncian sin más a encasillar lo inclasificable, a enjaular el águila, a empobrecerlo todo.

En su determinación a etiquetar la arquitectura de Sota y Siza, recurren a algo tan menguado y restrictivo como lo es el término

«contextualista», lo cual no pasa de constituir un frustrado intento de reducción adjetiva de la Arquitectura más sustantiva.

Señalemos que «contextualismo» ha sido, «ad nauseam», uno de los últimos palabros de moda.

Una de las más incisivas viñetas del humorista norteamericano Alan Dunn, nos muestra ante un edificio, delirante de posmodernismo, a la pareja propietario-arquitecto. «De acuerdo, dice el primero, ¿Puede Vd. volver a explicármelo sin usar la palabra «contextualismo?»».

Calificar a Siza y Sota de simples contextualistas, conlleva la tergiversante presunción de que la arquitectura alguna vez, aparte de ser posible-en-sí-misma, pudiera haber dejado de ser posible-con-su-circunstancia, de, usando los términos de J. Marías, «ser-posible-y-composable».

Por supuesto que ambos, prestan a la circunstancia, natural o construida, la atención debida. Su arquitectura es siempre una estudiada respuesta, tras respetuosa escucha, al pedido del «genius locci». Faltaría más.

Las ideas rectoras, germen de su Arquitectura, nacen por pura lógica en la cuna del contexto.

Pero su inspiración en la música del paisaje circundante es siempre medida, nunca sumisa ni incondicional.

Y si el contexto resultara negativo, dejan de aceptar su dictado.

Como la esmeralda auténtica en el collar de perlas falsas de Mies, algunas de sus obras son magistrales precisamente por romper con el entorno. El contexto comienza con ellas.

La génesis del proyecto no se limita para estos dos creadores a tener en cuenta la circunstancia o cualquier otro parámetro aislado del complejo total de exigencias que concurre en la Arquitectura.

Su proceso creativo es integral y tiene mucho que ver con la fe en la pre-existencia de las soluciones o con la mística paulina de la invención de lo escondido:

«Para que la busquemos, la Perfección está escondida; para que una vez la encontremos, sigámosla buscando, Ella es infinita».

Sota recuerda a Miguel Angel considerando que la escultura se encuentra oculta dentro del bloque de piedra. Lo único necesario para obtenerla es suprimir la materia que sobra, extraer lo superfluo, esca-mondarla —que es la palabra justa que en español tenemos para este menester—.

Siza comienza su carrera como escultor.

Ambos modelan, desbastan o cincelan; desnudan y escamondan el espacio para descubrir la novedad mágica.

Esta metodología de depuración, purificación y casi desmaterialización, explica su límpida, contenida y hasta ascética arquitectura y constituye el mayor encanto de su obra.

Obra siempre elegante, celeste y estricta, como lo son sus bellos y enjuntos dibujos —que parecen salidos de una misma mano—.

En unos momentos, en los que prima lo formal sobre cualquier otra consideración, ambos nunca olvidan ilustrar el peso específico de su obra con estos croquis, con precisas plantas y cuidados detalles, lo cual tiene el alto valor testimonial de recordarnos que la arquitectura constituye prioritariamente un servicio, una ordenación del espacio hacia el bienestar del hombre, —belleza incluida—.

Con lo que concluimos descubriendo el sello de autenticidad de la más legítima arquitectura; la que hoy premiamos en Alvaro Siza y Alejandro de la Sota.

Gracias Alejandro, gracias Alvaro, por la inspiración de vuestros talentos; por el ejemplo de vuestra trayectoria.

Séanos concedido que, manteniendo vuestros ideales comunes y cada cual con su distintivo acento personal, continúeis creando —o si lo preferís, descubriendo— toda la interminable diversidad de arquitecturas que, como un cielo que sigue a otro cielo, caben en la perfección oculta e infinita que buscáis y seguiréis buscando.

Y termino.

Nuestra gratitud a todos por el regalo y esfuerzo de vuestra presencia; muy en especial al Excmo. Sr. D. Javier Saez de Coscuella, quien, además, ha accedido a honrarnos presidiendo este acto.

En su calidad de Ministro al cuidado de la política arquitectónica, así le corresponde, pero su deferencia excede los límites de la mera cortesía.

Resulta oportuno recordar el discurso de S.M. El Rey, aquí en la Academia, año de 1796, en una ocasión idéntica a la de hoy: Ceremonia de imposición de medallas.

Temiendo poder despertar celos de las otras artes por la exquisita y reiterada atención que venía prestando a la Arquitectura, estimó conveniente explicar el por qué de dicha solicitud con estas ajustadas y certeras palabras:

«No por alguna predilección que tenga a este Arte en concurrencia con las otras, pues a todas las tres abrigo con igualdad baxo mi manto; sino por la importancia de operaciones de este Arte relativamente a la inversión de los caudales del público, a la seguridad de las vidas de los ciudadanos y a la manifestación y uso común de sus obras; por el riesgo continuo que corre la arquitectura de viciarse y por el escandaloso número de idiotas que se atreven a entrar, por codicia, en su santuario».

Dos siglos después, difícilmente nada podríamos añadir para justificar mejor el amor, que con S.M. todos los aquí presentes compartimos, por este objeto común de nuestros desvelos que es la Arquitectura.

Es todo.

RAFAEL DE LA HOZ

Después de lo cual, la Secretaria del Consejo, D.^a Isabel León García, leyó los acuerdos de concesión de galardones y los curriculae de los Sres. Siza y de la Sota, todo lo cual se transcribe a continuación:

El Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España en su Sesión Plenaria de 21 y 22 de Enero de 1988, adoptó por unanimidad el siguiente ACUERDO:

CONCEDER LA MEDALLA DE ORO DE LA ARQUITECTURA AL ARQUITECTO D. ALVARO SIZA VIEIRA, EN RECONOCIMIENTO A SU RELEVANTE EJERCICIO PROFESIONAL Y SU DESTACADA CONTRIBUCION AL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA EN EL LOGRO DEL BIENESTAR SOCIO-ECONOMICO Y LA DIVULGACION INTERNACIONAL DEL HECHO ARQUITECTONICO.

CURRICULUM VITAE

D. Alvaro Joaquín de Melo Siza Vieira nace en Matosinhos en 1933. Realiza sus estudios de Arquitectura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Porto entre 1949 y 1955, realizando su primera obra en 1954.

Colaborador del Prof. Fernando Távora entre 1955 y 1958. Profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Porto entre 1966 y 1969, se reincorpora en 1976 como profesor adjunto de «Construcción».

Profesor Visitante: en la Escuela Politécnica de Lausanne, en la Universidad de Pensilvania, en la Escuela de Los Andes en Bogotá, en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en calidad de «Profesor Visitante de Kenzo Tange». Continúa como Conferenciante en la Facultad de Arquitectura de Porto.

Autor de numerosos proyectos, tiene actualmente en construcción 1.200 viviendas en el Plan de Malagueira, (Evora), y ha concluido los proyectos de la Escuela de Enseñanza Superior de Setúbal, de la Facultad de Arquitectura de Porto y de la Biblioteca de la Universidad de Aveiro. En Holanda dirige, desde 1965, el Plan de recuperación de Schilderswijk, en La Haya.

Sus obras han sido expuestas en Copenhague (1975), Aarhus y Barcelona (1976), en la Bienal de Venecia (1978), en Milán, (1979), en el Museo de Arquitectura de Helsinki y en el Museo Alvar Aalto en Jyvaskyla, Finlandia (1982); en el Centro Georges Pompidou, París (1982); en el Instituto de Arte Contemporáneo, Londres (1983); en Stichting Wonen, Amsterdam (1983); en la Escuela Técnica de Delft; en la Escuela Superior de Bellas Artes de Porto y en la Galería Almada Negreiros (1984); en la Exposición Internacional de la Vivienda, Berlín (1984 y 1987); en la Bienal de París y en el Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (1985); en la 9th Gallery, Londres (1986); en la Universidad de Columbia, Nueva York (1987) y en la Escuela de Diseño de Harvard, Cambridge (1988).

Ha participado en Seminarios y Conferencias en Portugal, España, Alemania, Francia, Noruega, Colombia, Argentina, Suiza, Austria, Inglaterra y Estados Unidos.

Invitado a participar en concursos internacionales, ha obtenido el Primer Premio en Schlesisches Tor, Kreuzberg, Berlín (ya construido);

en la Rehabilitación del Campo de Marte, Venecia (1985) y en la restauración del Casino y Café Winkler, Salzburgo (1986).

La Sección Portuguesa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte le ha otorgado el Premio de Arquitectura del Año en 1982. Ha recibido el Premio de Arquitectura de la Asociación de Arquitectos Portugueses en 1987.

En 1988, ha recibido la Medalla de Oro de la Fundación Alvar Aalto, el Premio Príncipe de Gales de la Universidad de Harvard y el Premio Europeo de Arquitectura de la Comisión de las Comunidades Europeas y Fundación Mies van der Rohe.

El Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España en su Sesión Plenaria de 21 y 22 de Enero de 1988, adoptó por unanimidad el siguiente ACUERDO:

CONCEDER AL ARQUITECTO D. ALEJANDRO DE LA SOTA MARTINEZ LA MEDALLA DE ORO DE LA ARQUITECTURA, EN RECONOCIMIENTO AL RIGOR DE SU TRAYECTORIA PROFESIONAL, EJEMPLO EXCELENTE DE LA FUNCION DEL ARQUITECTO AL SERVICIO DE LA CULTURA COLECTIVA, Y A SU INDISCUTIDO MAGISTERIO EN EL PANORAMA ACTUAL DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

CURRICULUM VITAE

D. Alejandro de la Sota Martínez nace en Pontevedra en 1913. Realiza sus estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1941, obteniendo el título de Doctor en 1965.

Profesor de la Cátedra de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid entre 1956 y 1972.

Autor de una importante obra entre la que cabe destacar:

Los pueblos de Colonización de: Gimenells, Valuengo, La Bazana, Jerez de los Caballeros y Esquivel; el Gobierno Civil de Tarragona; el Pabellón de Pontevedra en la Feria del Campo de Madrid; la Fábrica CIESA en Madrid; el Gimnasio Maravillas en Madrid; la Residencia de emigrantes en Irún; los Laboratorios CENIM en Madrid; el Polideportivo Provincial de Pontevedra; el Colegio Mayor César Carlos de

Madrid y los Colegios de los Hermanos Maristas de La Coruña y Oviedo; la Sede del Banco Pastor en Pontevedra; las Delegaciones de IBERIA en España y en el extranjero y el Edificio de Telecomunicaciones de León.

El acondicionamiento interior de los aviones Boeing 747 y Airbus.

Entre sus proyectos destacan el de la Fundación Rockefeller de Madrid, la Facultad de Derecho de Granada y el Museo Provincial de León.

En la actualidad realiza un edificio de oficinas y viviendas en Madrid y la Cancillería y Embajada de España ante la O.C.D.E. en París.

Su obra ha sido expuesta en el Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, y en Madrid.

Ha dictado clases y conferencias en las Escuelas de Arquitectura de España y del extranjero: Londres, Munich, Boston y Aquisgran.

Ha sido jurado de numerosos concursos nacionales e internacionales.

Como participante ha obtenido el Primer Premio en los concursos de:

La Delegación de Hacienda y Gobierno Civil de Tarragona, la Delegación de Hacienda en La Coruña, Residencia Infantil en Miraflores y el Pabellón de Información del Ayuntamiento de Madrid.

Su obra ha sido publicada en la prensa especializada nacional e internacional (Arquitectura, Domus, Architectural Review y Techniques and Architecture).

Es Medalla de Oro de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires y Premio extraordinario de la Crítica Internacional en 1987.

Asimismo es: Premio Nacional de Arquitectura, Premio Nacional de Artes Plásticas, Medalla de Oro al mérito en Telecomunicaciones (Ministerio de Transportes y Comunicaciones), 1985 y Premio PINAT 88.

Su obra ha motivado la edición de tres publicaciones monográficas y actualmente es objeto de estudio en las Escuelas de Arquitectura de Madrid, Barcelona, Zurich y Londres.

El Sr. Ministro hizo entrega de las Medallas y los Diplomas con la concurrencia puesta en pie y entre emocionada ovación larga y sostenida, tras lo cual los Sres. Siza y de la Sota manifestaron:

DISCURSO DE D. ALVARO SIZA VIEIRA

Excelentísimos e Ilustrísimos Señoras y Señores:

La relación entre arquitectos españoles y portugueses es hoy continua y progresivamente intensa.

Escuelas - Estudiantes y Profesores - Asociaciones Profesionales e individuos, se reúnen frecuentemente para debatir problemas que interesan a la cultura arquitectónica y al estatuto profesional.

Mi contacto personal y de amistad con los arquitectos de España —del Norte al Sur— comenzó hace mucho y antes de esta necesaria y natural intensificación.

No me olvido de que fue la Revista «Hogar y Arquitectura», entonces dirigida por Carlos Flores, que publicó la primera monografía sobre mis obras y proyectos. Carlos Flores me escribió una bonita carta, en la cual decía: «Espero que esta publicación sea un incentivo para que continúes en la lucha». Y así fue.

Tuve posteriormente muchas oportunidades y razones de convivencia y amistad con arquitectos de España. Atribuyo a esa amistad, la atención y generosidad relativa al esfuerzo de cada uno —generosidad no siempre presente entre profesionales del mismo oficio— la concesión, para mí inesperada, de la Medalla de Oro de Arquitectura del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

Me siento profundamente honrado y agradecido.

Me emociona además, y muy particularmente, que esto ocurra en el año en que es distinguido Alejandro de la Sota, arquitecto cuya personalidad y profesionalidad me han inspirado continuamente; uno de los arquitectos que invoco, cuando me llega la enfermedad del desánimo.

Muchas gracias.

DISCURSO DE D. ALEJANDRO DE LA SOTA MARTINEZ

Excelentísimos e Ilustrísimos Señores, Señoras y Señores, Compañeros y amigos:

He venido a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando muchísimas veces, siempre al sitio que me corresponde, entre el público a celebrar la solemne entrada de un nuevo académico, en ocasiones buen amigo mío.

Si tengo hoy el honor de hablar en este solemne salón es gracias a la amabilidad de su presidente que nos abrió sus puertas para un acto de excesiva generosidad de compañeros de profesión. A todos los que han contribuido en honrarme con esta estimadísima Medalla de la Arquitectura, otra vez gracias a Rafael de la Hoz por el afecto que me demostró siempre.

Comparto este honor, con el riesgo de quedar al descubierto, acompañando a Alvaro Siza Vieira, arquitecto reconocido en todo el mundo por su exquisita sensibilidad que tanto le ha destacado.

Riesgo que asumo por el honor que para mí supone.

Dejando aparte el respeto a la vieja Arquitectura importante, se da en nuestros días una permanente defensa de toda Arquitectura vieja, sin saber siquiera si le vendría muy bien su sustitución o si efectivamente le había llegado su hora. El respeto a la ancianidad debe existir pero muy medido.

Dejamos sin embargo a su albedrío todo lo que va a hacerse o se está haciendo.

¿Qué tienen los «cascos antiguos» de las ciudades que tanto respeto imponen? Bien analizados resulta que están formados por las grandes iglesias, catedrales, palacios y hospitales que representan los puntos

singulares de la ciudad y una trama cerrada de pequeñas casas que rellenan los espacios que envuelven a aquellos otros importantes. Sus calles sinuosas le dan el resto de su encanto. Ya está. Envejecen juntos con un buen envejecimiento.

Mientras nos sentimos tan acogidos en lo que el Patrimonio nos cuida olvidamos lo que a nuestros ojos se está construyendo, *por nosotros mismos* y, luego, con gran sorpresa, nos lo encontramos *rematado* y listo para vivirlo y sufrirlo.

Quizá sea más patrimonio una playa inmaculada que la vieja plaza de su ciudad. Quizá sea más patrimonio un edificio de nuestros días que tantas y tantas viviendas decimonónicas hoy intocables.

El dinero y el poder de promoción está en otras manos. Venecia y Florencia tuvieron la suerte de tener el poder y el dinero en comerciantes, nobles y banqueros con mentes delicadas para la elección de los mejores artistas; hubo pugna para seleccionarlos.

Hoy esto no es así. La Arquitectura o es popular o intelectual, lo demás es negocio. Pensemos cuál es la que queremos hacer y cuál es nuestra responsabilidad.

Nosotros los arquitectos tenemos, en la gran medida que nos corresponde, que canalizar lo que nos dan, momentos antes del desastre, hacia ese buen camino que también hoy existe. De nuestro saber, de nuestra persuasión e incluso de nuestra fortaleza puede esperarse transformar lo malo exigido en bueno realizado. Queda finalmente la pequeña o grande renuncia.

Los edificios monumentales siempre estuvieron en buenas manos, se sabe de sus autores. Sin embargo, la pequeña trama de casas fue hecha ¿por quién? ¿qué institución cuida de las ciudades dormitorio?. Proteger el Patrimonio no con ordenanzas sino con sensibilidades es el único camino. Habría que revisar esto y tantos otros hechos de hoy.

Gracias.

Seguidamente el acto se cerró con la intervención del Sr. Ministro, Excmo. Sr. D. Javier Saenz de Cosculluela, que pronunció las siguientes palabras:

Excelentísimos e Ilustrísimos Señoras y Señores:

Permítanme ustedes que exprese mi sincero agradecimiento por la deferencia que han tenido de invitarme a presidir este acto, muchas gracias al Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; mi felicitación cordial y sincera a los homenajeados D. Alvaro Siza Vieira y D. Alejandro de la Sota Martínez y a todos ustedes que con su asistencia han querido acompañarnos.

Es un honor y una satisfacción personal estar presente en este acto no solamente como miembro del Gobierno a cuyo departamento competen las responsabilidades en materia de Arquitectura sino también por otros motivos.

En primer lugar y fundamentalmente por el significado que tiene este acto de reconocimiento oficial por parte de altas corporaciones de nuestro país a dos profesionales de la Arquitectura, a dos profesionales que con su buen oficio han contribuido a la construcción de un entorno habitable más digno, a dos ilustres profesionales que han dedicado muchos años de esfuerzo y de ilusión para, con su mejor talento, ofrecer a la colectividad unas obras de Arquitectura de gran calidad y también enseñar a otros el camino del buen hacer desde su condición de maestros.

En segundo lugar, por el hecho significativo, que quiero destacar en este acto se concede por primera vez este galardón a un Arquitecto de otra nacionalidad. Y es una satisfacción que este honor sea otorgado a un representante destacado de nuestra nación hermana Portugal. Coincide esta circunstancia con una decidida vocación europea de nuestros dos países y supone el reconocimiento a la labor profesional en este espacio que ya es común europeo.

Finalmente no quiero tampoco olvidar el significado histórico que entraña esta celebración ya dos veces centenaria, en la conmemoración de una etapa histórica para España como es el Bicentenario del Reinado

de Carlos III, aquel monarca que tanto empeño puso en el embellecimiento y en la mejora de la calidad de vida de las ciudades, que tiene un paralelismo y una actualidad real con el esfuerzo actual de la sociedad española y de sus ciudades por construir un futuro más humano y justo.

Con estas breves palabras doy por clausurada la ceremonia de entrega de las Medallas de Oro de la Arquitectura a D. Alvaro Siza Vieira y D. Alejandro de la Sota Martínez.

Muchas gracias.

Es justo hacer hincapié en los aplausos recibidos, porque pocas veces un ceremonial en sí lleno de sobriedad alcanzó tanto calor humano. Y es que se unían la Real Academia, el Consejo Superior de Arquitectos, la profesión toda, la sensibilidad de los premiados, y la cortesía y deferencia del Sr. Ministro, que, al despedirse comentó.: «...salgo encantado... ¡qué nivel!...»

Enhorabuena pues a dos Arquitectos sencillos, trascendentes en su humanismo, dos arquitectos poetas por sus obras y su decir, uno de ellos además pianista consumado...

ALREDEDOR DE HIPODAMO DE MILETO
COMENTARIOS SOBRE LA TRILOGIA DE
LUIS CERVERA VERA

POR
LUIS MOYA BLANCO

1. «SOBRE LAS CIUDADES IDEALES DE PLATÓN»

EL 4 de abril de 1976 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el Doctor Arquitecto Luis Cervera Vera, leyendo su discurso «Sobre las Ciudades Ideales de Platón». El nuevo Académico era ya muy conocido por sus investigaciones sobre la arquitectura de las épocas de Felipe II y Felipe III, llevadas a cabo con un rigor inigualable. Su método consiste en apoyar cada afirmación, cada calificativo, en la base segura de un documento consultado, y a menudo descubierto por él mismo, en archivos y bibliotecas de Europa y Norteamérica.

Estas investigaciones, y las publicaciones correspondientes, continúan hasta el momento actual. Puesto que en ellas la arquitectura es tratada como el arte total en que se implican «ideas y creencias», en sentido orteguiano, así como individualidades, instituciones, pueblos, en suma, con su devenir, su geografía, su economía, su política, así como sus paces y sus guerras, es natural que los estudios de Luis Cervera se extiendan más allá de los límites de una sola de las artes. Sirva como ejemplo la magistral semblanza del Duque de Lerma que forma parte de su extensísimo trabajo sobre la ciudad ducal de este título; en esta biografía, el autor «no dice nada» de por sí, pero deja hablar a los documentos de tal modo que retratan al personaje, y el retrato es psicológico en su sentido profundo.

Acostumbrado Cervera a excursiones como ésta fuera del campo de la arquitectura de Felipe II y Felipe III, es natural que eligiera para su ingreso en la Academia, institución que aunque sólo sea por este nombre

depende en cierto modo de Platón, un tema humanístico digno de algún gran ingenio del Renacimiento.

La figura y la obra de Hipódamo se prestaban a este fin; no porque hubieran sido olvidadas, o poco menos, a lo largo del tiempo, pues se puede apreciar en la trilogía de Cervera la referencia a numerosos estudios publicados en muchos países, especialmente durante el siglo pasado y el actual. Estos estudios, necesarios y muy meritorios en general, presentan una imagen de Hipódamo independiente del pensamiento y la vida de su tiempo y su país, como si fuese un artista y político supuestamente aislado de la sociedad, a la manera de los románticos del siglo XIX; es difícil que el genio solitario pudiese aparacer en tiempos donde el proceso de individualización y la insolidaridad no habían alcanzado los extremos de aquella época romántica. Para conocer a Hipódamo, e incluso a Sócrates, Platón y Aristóteles, es preciso incluirlos en el pensamiento y en la sociedad de su tiempo.

Esto lo ha hecho Cervera con su trilogía. La primera parte es el mencionado Discurso, donde las «Ciudades» de Platón son estudiadas dentro del conjunto de las ciudades ideales, utópicas, y hasta humorísticas, propuestas antes, durante y después de la época en que Platón (427-347) propone sus tres ciudades: «Calípolis», la «Atlántida» y la «Ciudad de los Magnetes».

De las anteriores a Platón, es notable la de Aristófanes, que Cervera explica detenidamente: es «Cucópolis de las nubes», propuesta en la comedia «La aves» (414 a. C.). Para Cervera, es claramente una parodia de las utopías políticas-urbanísticas que debían proliferar en aquellos tiempos finales de la desgraciada guerra del Peloponeso; fenómeno propio de época críticas en sociedades más o menos intelectualizadas, que se repitió con la abundancia de los famosos «arbitristas» durante la larga decadencia política y científica, pero no artística, de España a lo largo de la época barroca.

Como dice Cervera, «las utopías surgen en épocas de desequilibrio y de perturbación» y por ello podemos comprender lo ocurrido en la Grecia del siglo IV a. de C. y aún de finales del V, observando nuestra historia de los siglos XVII y parte del XVIII, y recordando las sátiras de Quevedo.

Las utopías griegas no se reducen en ningún caso a simples trazados urbanos. Son resultado de un planteamiento de la sociedad que busca la perfección y la felicidad de los hombres mediante una división de clases, a cada una de las cuales impone un método de vida ordenado rigidamente

para siempre; este método suele ser lo más parecido a un comunismo puro, que no admite variaciones ni mejoras. Aunque ningún utopista lo expresa claramente, o quizá desconocemos si alguno lo hace, tales organizaciones exigen varios tipos bien determinados de hombres «perfectos», entendiéndose que éstos son los adecuados para formar la sociedad que ha imaginado el inventor de la correspondiente ciudad ideal; la cual también está limitada para siempre, sin que se admitan crecimientos en su número de habitantes y en su extensión superficial, que está determinada por la muralla o por su forma geométrica perfecta y rotunda, como un «Mandala» tibetano.

Parece que estos inventos políticos y urbanísticos tienen como base, consciente o no, una antropología y una sociología más próximas a los usos orientales, que a lo griego clásico y al heredero de éste en nuestro mundo occidental; si bien en este siglo han aparecido aquí propuestas urbanísticas como las de Le Corbusier e Hilberseimer que llevan consigo una antropología reduccionista, como la expuesta por Oskar Schlemmer en la revista de la Bauhaus, que vuelven a acercar lo europeo a los viejos sistemas orientales de entender al hombre como un «robot» creado por el Estado o por una autoridad suprema. En el caso de los utopistas griegos, esta Autoridad era el filósofo inventor de la ciudad ideal.

Sin embargo, como dice Cervera, abundan las burlas contra estos intentos de «mecanizar» al hombre, pero también se comprendió la necesidad de racionalizar al modo jónico la ciudad, «la polis», aquella original creación urbana de la «ciudad-estado», en palabras de Cervera. El más importante inventor práctico de las nuevas ciudades fue, según Aristóteles, Hipódamo de Mileto, que hacia el año 479 a. C. reconstruyó su propia ciudad, complementando el racionalismo jónico «con la atención de los problemas humanos». Esta frase del «Discurso» de Cervera indica el principio del dilema que ha tratado siempre de resolver el pensamiento del hombre normal: si puede, o no, la «razón pura» kantiana tratar de lo que no es sólo cantidad, como ocurre con la voluntad, la libertad, el amor, la belleza, la amistad, y «cuanto hay en nosotros de inmortal»; de todo, en fin, lo necesario para la feliz convivencia social en la «polis» y para cada individuo en particular.

Sin embargo, Platón propone sus ciudades ideales de tal modo que su interpretación gráfica, realizada acertadamente por Cervera, ha de ser un «mandala» circular; con ello se aleja de la libre y humana adecuación a la realidad que muestran las ciudades de Hipódamo, ya antiguas cuando

Platón propone las suyas. En éstas, el trazado urbano corresponde a una organización social muy alejada de la alcanzada por Atenas durante el gobierno de Pericles, entre 461 y 429 a. C., cuyos ideales enunció éste en el discurso fúnebre pronunciado con motivo del primer aniversario de la guerra del Peloponeso, en el cementerio del «Cerámico» ateniense, a las puertas del Agora. Para entonces ya estaba hecho el Partenón, empezado en 447 a. C., que puede considerarse emblema gráfico de lo que expresaban las palabras del político; entre ellas, la frase «nosotros los atenienses amamos la belleza». Todo el «Discurso fúnebre» es la descripción de una sociedad libre y armoniosa (aunque es de notar que Pericles ignora la esclavitud, base necesaria de esa sociedad), y por ello es extraño que Platón volviese a formas primitivas de organización y de arquitectura urbana. Ambas son de carácter geométrico elemental y regular, como se aprecia en el plano de la Atlántida que reconstruye Cervera, y este carácter aproxima la forma de la ciudad de los Atlantes a conjuntos monumentales de la India y de China.

La influencia oriental sobre Platón es citada frecuentemente, y sería importante estudiar si el racionalismo jónico, que en trazados urbanos sería racionalismo geométrico, fue una forma mitigada de un extremismo racional procedente del Extremo Oriente, donde faltase la atención de «los problemas humanos», repitiendo palabras citadas antes. De todos modos, es notable que el Dios único de Platón, según el «Timeo», tiene forma esférica como corresponde a la suprema perfección geométrica, sin que nada humano se refleje en tal definición de la Divinidad; con rigor lógico, esta forma perfecta no puede deformarse obrando, de modo que Platón encomienda el trabajo creador a un ser emanado de la Substancia Divina, el «Demiurgo», el cual hace el mundo valiéndose de los modelos de las cosas, que son las «Ideas», también emanadas de la misma Substancia.

Esta parece una teología de lo inmóvil, de lo petrificado al modo oriental, donde no cabe modificación ni acto alguno de voluntad; las «Ideas» determinan las formas sociales, políticas, científicas o artísticas, de una vez para siempre. Es la continua tentación de todos los «Idealismos», como se ha visto en los años veinte de este siglo con la pretensión racionalista de la Bauhaus, Le Corbusier, y del grupo «moderno» en general, de imponer una arquitectura fundada en un reduccionismo humano, social y técnico, que había de sustituir a todos los estilos posibles de un modo definitivo, pues lo propuesto no sería un estilo más sino «la verdadera arquitectura» perenne.

Volviendo a Platón y al Discurso de Cervera, después de esta dirección conveniente para explicar una actitud antigua mediante un hecho actual, ha de mencionarse la explicación de este autor sobre el racionalismo geométrico que lleva al filósofo ateniense, tanto como a Alcmeón, Parménides, Heráclito, a poner la perfección en el círculo y en la esfera, como imágenes que eran de «las ideas cósmicas de la ciencia de su época». Estas habían de reflejarse en el microcosmo que era la ciudad ideal, para conseguir así una relación de armonía universal entre lo grande-total y lo pequeño-parcial.

Todo esto conducía al «ideal del despotismo racionalista de aquel tiempo, que había proclamado la ley natural del talento y del saber para hacerse cargo de la dirección de los pueblos», según expresa Cervera comentando la propuesta de Evémeno de Mésana para la ciudad de «Panquea». La última ficción que anota en el discurso es la «Isla del Sol» de Yambulo, también circular. Muy lejos quedan todas estas ciudades geométricas para organizaciones sociales también geometrizadas, de las ordenadas, pero libres, trazas de Hipódamo para Mileto, El Pireo, Rodas, que se acomodan a las ideas de Pericles expuestas en la mencionada oración fúnebre del Cerámico.

Quizá el pesimismo y la inquietud que debieron aparecer como efectos de la triste guerra del Peloponeso, entre los años 432 y 404 a.C. incitaron a muchos, incluso a los más egregios, a volver a las formas primitivas de vivir y hacer, propias de tribus y sociedades orientales organizadas rígidamente; en ellas, el hombre no había aparecido todavía como tal, con su conciencia individual, su voluntad y su capacidad de decisión: era solamente una parte de la clase social en la que su nacimiento le había puesto, y ni él era dueño de un Yo personal, ni siquiera su clase poseía un Yo colectivo, pues todos los aspectos de la vida habían sido predeterminados de una vez y para siempre por el «Organizador» de esta sociedad, parecida a la de las abejas y las hormigas.

Sorprende que entre estos «Organizadores» se cuente Platón, uno de los grandes pensadores que ennoblecen a la humanidad, pero es indudable que sus ciudades son la consecuencia de las sociedades que propone, y éstas son del género inhumano, y hasta prehumano, que se ha indicado más arriba. Sin embargo, la actitud del filósofo en cuanto «proyectista» de estas sociedades y de sus ciudades correspondientes, podría comprenderse como una reacción ante la ligereza y la estupidez de los ciudadanos libres, que habían conducido a sus ciudades-estados a esa guerra en que todos

habrían de perder; las fechas de los hechos guerreros y de las propuestas de Platón demuestran esta relación de causa a efecto, que conduce finalmente a la supresión de la clase de los verdaderos ciudadanos en las ciudades ideales. En éstas, el «libre albedrío» es sustituido por la razón pura, que a su vez se reduce a un juego de geometría elemental; tal es la desconfianza del gran pensador hacia las decisiones libres de sus conciudadanos; de aquí resulta la opinión vulgar sobre la existencia de un hilo directo desde el idealismo platónico a Hegel, de éste a Marx y Engels, y desde aquí a Lenin y Stalin.

Aristóteles (384-322) está en la generación siguiente; nace cuando Platón tenía 43 años, y 20 años después de terminada la guerra. Es natural que tuviese una visión del mundo y sus acontecimientos muy diferente a la de su maestro. Cita Cervera una frase importantísima de Aristóteles que revela la diferencia entre la nueva filosofía, más humana si así puede decirse, y el rígido idealismo anterior; establece las condiciones de su ciudad ideal, pero aclara que es «todo ello aproximadamente, pues no se ha de buscar la misma exactitud en las cosas teóricas que en las perfectibles por los sentidos». También en este caso puede encontrarse un eco actual de estas palabras, cuando tres frases, la primera del pensador Alain a principio de este siglo, y después, una de Antonio Machado y otra de Picasso, dicen aproximadamente lo mismo: «¿Cómo sé lo que quiero hacer hasta que lo estoy haciendo?» Liberados de una «idea», que es un orden o una consigna, los tres ponen el acto creador en la propia realización de la obra, que pide ayuda a los sentidos, incluso en la poesía.

La teoría aristotélica sobre la ciudad es más práctica que las anteriores; observa las construídas realmente, y opina que es «más agradable y más útil para toda clase de actividades, en general, la distribución regular y moderna al modo de Hipódamo». Es de notar que Mileto fue reconstruido por este primer «urbanista» 95 años antes del nacimiento del filósofo, que tuvo por tanto ocasión de conocer el buen resultado del «invento» de Hipódamo; de todos modos, según indica Cervera, Aristóteles formula una regla general, aunque no rígida, cuya aplicación sería muy deseable en nuestros días: «Las ciudades demasiado grandes no se gobiernan bien, y, *de hecho*, las bien gobernadas limitan su población».

Puede observarse que Aristóteles acepta, o se resigna al nuevo modo de ser griego que surge como consecuencia de la guerra, y opone planes de «sentido común» al pesimismo de los que, como Platón, habían vivido de algún modo aquella tragedia; para éstos, el hombre en sociedad no

puede ser más que una pieza de un mosaico geométrico inalterable, pues no es otra cosa la ciudad ideal que propone cada uno de estos pensadores; el hombre no merece otro destino después de haber dado muestras de tanta locura, cuando se le ha dejado la libertad de decidir: el Yo debe ser sustituido por el «Destino», que determina desde el nacimiento la vida de cada uno en la ciudad racional, sin que en ningún momento pueda la voluntad individual o colectiva cambiar ese «Destino, más fuerte que los dioses», como es sabido desde los grandes autores trágicos.

Para terminar este comentario sobre la primera parte de la trilogía de Luis Cervera, conviene justificar de algún modo esta hipótesis sobre el pesimismo de Platón, en cuanto urbanista político, que se ha supuesto como un efecto de la guerra del Peloponeso; ha nacido del examen de los textos del filósofo, comparados con el mencionado *Discurso* de Pericles y con lo que por tradición escrita se supone conocido sobre la vida social y política de Atenas durante los mejores tiempos del siglo V a. C.

Puede, sin embargo, encontrarse un hecho semejante, aunque sea una caricatura de aquél, en nuestro siglo. Lo que proponía Platón era, en realidad, nada menos que la destrucción de la noble vida ciudadana que se había llegado a alcanzar en aquel tiempo, por un sistema tiránico primitivo donde no caben las voluntades individuales libres, que por su actuación errónea han conducido al desastre. La reacción análoga en el siglo XX se produjo ante la «guerra europea» de 1914 a 1918, en muchos grandes pensadores, pero lo que interesa señalar aquí es la actitud del grupo de escritores y artistas reunidos, o más bien refugiados, en Suiza, país neutral; allí, en Zurich, fundaron el *Cabaret Voltaire* bajo la dirección de Tristán Tzara. El establecimiento tenía muchos usos: sala de exposiciones y conferencias, de tertulia y seminario, taberna, teatro mínimo, sala de redacción de las diversas publicaciones del grupo; este fue el famoso *Dadaísta*, nombre derivado de «da, da», que según ellos es lo primero que pronuncian los niños. Querían indicar con ello su deseo de primitivismo puro, anterior a toda cultura; ésta debía ser destruida, pues había provocado la guerra, o al menos, no había sabido evitarla, y en consecuencia los Dadaístas se dedicaban a la burla y al descrédito de todas las instituciones y de todas las formas literarias y artísticas, tanto antiguas como contemporáneas suyas. Si el pesimismo de Platón y de otros inventores de ciudades ideales producía soluciones, aunque utópicas y enemigas del hombre completo, los Dadaístas no proponían nada, ni siquiera la anarquía; sólo la destrucción, y después, la nada.

2. «LOS CONCEPTOS ASIMILADOS POR HIPODAMO DE MILETO PARA SU CIUDAD IDEAL»

Esta segunda parte de la trilogía es un amplio estudio de cuanto atañe al tema de la política urbanística en la Grecia anterior y contemporánea de Hipódamo. Se publicó en *Academia*, número 64, primer semestre de 1987. El trabajo de Luis Cervera abarca desde los conceptos cosmológicos hasta las maneras de tratar la psicología por los pensadores de esa época; anteriores todos por lo tanto a Sócrates y Platón, ya que Hipódamo nació, probablemente, hacia el año 510 a. C., y aunque vivió muchos años, parece que murió antes del 415 a. C., en que hubiera cumplido 95 años; Sócrates nació en el 469 a. C., cuando Hipódamo contaba 41 años y había ya reconstruido su ciudad de Mileto en 479 a. C., diez años antes del nacimiento de aquél. Aristóteles es más moderno: 427-347 a. C.

Por lo tanto, Hipódamo figura entre los precusores de la gran época de la filosofía griega, que para el público, en general, se caracteriza por la obra de Sócrates, Platón y Aristóteles; sabido es que el primero no escribió nada, o si lo hizo nada nos ha llegado, pero sus ideas y su método, que puede cifrarse en la «mayéutica» o arte de ayudar a dar a luz las verdades que otros poseen en su interior, nos son conocidos gracias a sus discípulos Xenofonte y Platón. Los *Diálogos* de este último nos han transmitido también la famosa «mayéutica» en forma de un hábil juego de preguntas, que orienta al interlocutor para que declare las verdades que el propio Sócrates, director de la conversación, conoce de antemano, pero que aquél no sabe que las conoce también, aunque en estado latente.

El estudio de Cervera expone el curso de este desvelamiento de la verdad, la «*aletheia*», en todos los campos de la realidad, a lo largo de los dos siglos, aproximadamente, que preceden a Hipódamo. Al leerlo, se siente la emoción de estar presenciando una hazaña extraordinaria del espíritu humano, tan grande que ha conformado el modo de ser de lo que puede llamarse el pensamiento occidental, hasta hoy vigente.

Cervera concede al racionalismo jónico el gran espacio que merece en esta aventura intelectual, en sus dos aspectos: por una parte, ha creado una estructura del lenguaje capaz de desarrollar una idea, una teoría, de un modo absolutamente preciso, donde cada paso depende del anterior y prepara el siguiente; por otra parte, ha recogido como fundamento de cualquier desarrollo la realidad observada, prescindiendo de mitos y de supuestas realidades que son solamente deseos individuales y colectivos.

La unión de la observación de la realidad con el lenguaje adecuado para desarrollar aquélla, hizo posible la ciencia, o sea la filosofía natural; así se la seguía llamando en tiempo de Newton. Esta observación y reflexión de lo real se dirigía, en los primeros tiempos, a la naturaleza y sus fenómenos, más que al problema del hombre.

El lenguaje que pedía la ciencia no podía reducirse a lo hablado o escrito; hizo falta inventar su abstracción, es decir, la matemática de los números y de las figuras geométricas. Esta ya la practicaban muchos pueblos anteriores a los jonios: los de Egipto, Mesopotamia, India, China, y también los Mayas de Yucatán; el sistema numérico de estos últimos era un modelo de claridad y sencillez, sobre todo si se compara con las engorrosas operaciones que exigían los números romanos.

Sin embargo, la posesión de un lenguaje matemático no condujo a la ciencia en ningún pueblo que no fuera el jonio. No es que les faltase la observación de la realidad: por ejemplo, los Mayas anotaban las efemérides astronómicas con notable exactitud durante un largo período, como demuestran los varios Códices que se conservan; es posible que con éstos pudieran predecir eclipses, pues del estudio de lo observado en tanto tiempo deducirían regularidades en el aparente azar de los fenómenos celestes. Pero estas observaciones no les condujeron al deseo de conocer las causas de aquéllos en un mundo físico, pues se contentaron con el mundo de los mitos, y quizá, lo que buscaban únicamente era el poder de los «sabios» sobre el vulgo ignorante. Todavía se conservaba esta idea del mundo en 1930, cuando el que esto escribe asistía a la bella ceremonia religiosa que celebraba diariamente, a la puesta del sol, la tribu en cuya

cercanía acampaba, entre Uxmal y Chichén-Itza; las mujeres salmodiaban oraciones a «los cuatro dioses que sostienen el cielo», pura cosmología, alternándolas con otras cristianas referentes al hombre; el lugar de la escena era un claro en la selva, alrededor del altar del maíz, considerado como divinidad, pues a él debían lo más de su alimentación.

Esta larga digresión puede servir para aumentar la admiración hacia lo que se ha llamado justamente «el milagro griego». Ciertamente, como observa Cervera, los jonios recibieron ideas y estímulos procedentes de las civilizaciones de Egipto y del Oriente, con las que se relacionaban en la gran ciudad cosmopolita que era Mileto. Pero todo lo recibido era incompleto o equivocado en algún aspecto parcial, aunque en otros aspectos, también parciales, fuese extraordinariamente acertado; un ejemplo tardío: en el «papiro Rind» muy anterior a la geometría de Euclides (hacia 300 a. C.) se proponen y resuelven problemas de esta ciencia con más habilidad que en la obra de aquél, pero con una diferencia fundamental: en el papiro, cada problema es un juego de ingenio independientes de los otros; no hay ninguna intención de formar con todos una doctrina fundada en unos principios comunes, y desarrollada sobre éstos con un método racional unificado.

En todas las aportaciones que recibió Mileto de Egipto y Oriente faltó el intento de encajar lo disperso en un cuadro único, de modo que no se creó ninguna ciencia. Escribió San Agustín que «la inteligencia humana es una fuerza que conduce a la unidad», y así lo habían practicado los milesios anteriores y contemporáneos de Hipódamo; con ello inventaron la ciencia, en el sentido actual de la palabra.

«Las investigaciones fueron iniciales», dice Cervera, «por Tales de Mileto (hacia 640 a. C. - 546 a. C.), quien por primera vez ofreció una explicación lógica de la naturaleza, sin invocar la ayuda de poderes sobrenaturales». Le sucedió Anaximandro (Mileto 611 a. C. - 547 a. C.), quien hizo «un intento comprensivo y detallado para explicar todos los aspectos de la experiencia humana». «Es un triunfo del espíritu geométrico»; «una monumentalidad proporcionada, propia de la naturaleza y el pensamiento del hombre arcaico». Su discípulo fue Anaximenes (Mileto, hacia 611 a. C. - 546 a. C.); estudió la dilatación de los cuerpos con el calor y su contracción por el frío, deduciendo de este fenómeno su cosmogonía: «del aire nace todo por condensación y rarefacción, y al aire vuelve todo». También el agua y el fuego fueron considerados como origen de todas las cosas, y con mejor criterio, los átomos.

Vitruvio resume con gracia lo que entendió de los estudios clásicos sobre la «materia» en el libro II, capítulo II, de sus «Diez libros». Bajo el encabezamiento «De los principios de las cosas, según las opiniones de los Filósofos», dice: «Primeramente Thales dixo que el agua era el primer principio de las cosas. Heráclito Efesino (a quien los griegos por la obscuridad de sus escritos llamaron “scótinós”) dixo que era el fuego. Demócrito y su sequaz Epicuro dixeron que eran los átomos, que los nuestros llaman “cuerpos invisibles”, y algunos “individuos”. Pero la Escuela Pythagórica al agua y fuego añadió el ayre y la tierra. Así que Demócrito, aunque en confuso, ya lo anunció; y el llamarlos “cuerpos individuos” parece fue, porque siendo partículas desunidas y de por sí, no pueden recibir daño alguno ni destrucción, ni tampoco dividirse en partes menores; sino que perpetuamente retienen consigo una eterna consistencia. Parece pues, que del concurso y conglobación de estos corpúsculos se forman y nacen todas las cosas. Siendo éstas por naturaleza de infinitas especies, he juzgado convenientemente declarar la variedad y diferencia de sus usos» (según la traducción de Ortiz y Sanz, de «Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión», Madrid en la Imprenta Real, 1787).

Este origen de la ciencia que describe Cervera es obra de milesios, los más próximos por tanto a Hipódamo, pero también de los que forman las «Escuelas Itálicas», llamadas así por Aristóteles. El más conocido de éstos es Pitágoras (Samos, hacia 582 a. C. - Metaponto, hacia 497 a. C.). «Rompiendo con el racionalismo jónico introdujo la mística en sus doctrinas científicas». «Predicó que el alma del hombre tiene origen divino, y por consiguiente es inmortal». Se ocupó del problema del hombre, que como sabemos excede del puro racionalismo matemático propio de la cosmología, pero como indica Cervera, «los pitagóricos hicieron coincidir la esencia de las cosas con los números y las figuras geométricas, por lo cual la matemática para ellos no representaba una técnica operatoria, sino que significaba la explicación de conceptos divinos; y así consideró al hombre como una parte del Cosmo». Pero, como indica más adelante, el pitagórico Alcmeón de Crotona «investigó, según las normas racionalistas de los milesios, sobre el cerebro, al que atribuyó «el último fundamento de la vida espiritual», dejando, además establecidos algunos principios psicológicos, fruto de sus observaciones»; este concepto del cerebro viene a ser el mismo de Freud: es el «aparato psíquico», sustitutivo del espíritu, en el que no cree.

La formación del pensamiento racional científico no siguió, como

puede observarse, un curso lineal; como un río, tuvo varios afluentes y se dividió en muchos cauces, que fueron el origen de las ciencias particulares. Su explicación clara exigiría trazar un mapa como el de una cuenca hidrográfica, bastante complicado, pues con lo dicho no basta todavía para describir este proceso. Cervera sigue añadiendo nuevos hechos que aumentan la complejidad, y también la fecundidad de este movimiento. Dice que «así como Anaximandro y Anaxímenes fueron los creadores de la concepción naturalista del mundo», el jonio Jenófanes de Colofón (hacia 570 a. C. - 480 a. C.), mostró en sus pensamientos marcadas tendencias metafísicas, concibiendo a «todo ser» y a la divinidad «como un todo único; sentido de unidad que fue deducido por Jenófanes luego de observar atentamente la naturaleza». Es importante señalar que se interesó por la «polis», de modo que quizá pudo inspirar de algún modo a Hipódamo.

Dentro de la línea metafísica puede incluirse a Parménides de Elea (hacia 540 a. C. - fecha desconocida). Su ontología se basa en la existencia de un Ente, al que refiere todo pensamiento científico. Estima que el verdadero conocimiento es idéntico a la realidad, señalando con precisión que únicamente «el conocimiento ganado a través del pensar racional» nos conduce a la verdad y, por el contrario, las impresiones de los sentidos tan sólo a la opinión». Repite Platón esta idea en el «Testetes», poniendo como ejemplo el bastón sumergido por su extremo en el agua, que la vista aprecia como quebrado, siendo así que la razón «sabe» que es recto. Es muy importante la idea de Parménides, pues quizá por primera vez en la historia expone las falacias de la observación de la realidad, sus condiciones y sus limitaciones; conduce a pensar en el «principio de indeterminación» de Heisenberg.

Parménides, con sus discípulos Zenón de Elea y Meliso de Samos constituyen la llamada «Escuela Eleática», dice Cervera antes de volver a los jonios; éstos son Heráclito de Efeso y Anaxágoras de Clazomenes. El primero ya ha sido mencionado en la cita de Vitruvio, pero es necesario añadir que según Cervera, «en busca de la obsesionante unidad de todas las cosas, como principio del mundo, la identificó con el fuego por ser “cambiante y mudable” como la realidad, pues Heráclito no ve en el mundo nada permanente». Su metafísica, cosmología y teoría del conocimiento se deducen «con asombroso rigor» de la razón, a la que llamó «Logos».

Anaxágoras (hacia 500 a. C. - Lamsaco 428 a. C.) se instaló en Atenas

hacia el año 462 a. C., y entró en el círculo de Pericles. Formado en el racionalismo milesiano, fue matemático, astrónomo, meteorólogo. Pensó que «es imposible que lo que es deje de existir por división»; concepto de «infinitud» en el sentido de garantizar que todo está limitado por su contorno; fue el primero en distinguir la materia del espíritu.

En opinión de Xavier Zubiri, Anaxágoras fue probablemente el autor del sistema de proporciones del Partenón (448-432), pues no se sabe que en la Atenas de Pericles hubiese otro matemático capaz de realizar esta obra maestra del cálculo. Por otra parte, el concepto de «infinitud limitada» de Anaxágoras puede verse en cierto modo reflejado en el Partenón. Finalmente, señala Cervera que Anaxágoras «fue el primero en distinguir la “materia” del “espíritu” acentuando la independencia entre ambos».

Todo lo expuesto hasta aquí es un resumen, necesariamente incompleto del gran estudio de Cervera sobre los conceptos del mundo y de la ciencia que pudieron influir en Hipódamo, por ser los vigentes en su época y en su entorno intelectual.

Resulta de todo ello que los más antiguos y extensos de los trabajos reseñados se refieren a la naturaleza, como ya se ha indicado. Sus autores, principalmente jonios, investigan el cosmos clasificando los astros según su quietud y sus movimientos; quieren hacer racional el infinito desorden aparente que se observa de noche en el cielo estrellado, y también buscan el origen de estos cuerpos celestes, de la materia que los compone y la causa de sus movimientos. Sus medios de observación son muy escasos, y sobre muchos de ellos pesan los viejos mitos y la magia de la época homérica, pero la intuición de la realidad es tan viva que les impide caer en estas desviaciones del camino de la ciencia racional. Como estos investigadores han prescindido, como es natural, del animismo de los pueblos arcaicos, buscan en la realidad de la materia tangible la causa última de todo lo existente y de las fuerzas que lo mueven; se proponen diferentes causas; el agua, el aire, el fuego; sobre todo este último, por su mayor fuerza y vivacidad. Pero otros autores, como se ha visto, prescinden de esta causa material y ponen el origen de las cosas en la geometría, pues en ella se apoya su concepción atomística de la materia, y la situación y movimiento de los astros. El espíritu geométrico que señala Cervera en Anaximandro tiene larga descendencia; la teología de Platón, según el «Timeo», atribuye formas esféricas a la Divinidad, al Alma del Mundo y a los cuerpos materiales celestes que son los astros. Incluso San Agustín partícipe de este espíritu geométrico cuando se pregunta, más de una vez,

si la Geometría está en la Verdad, o si es la Verdad; cuestión difícil de comprender en un teólogo cristiano, si se considera separada de su contexto esencialmente estético, entendiendo esta palabra en su sentido completo de percepción total del mundo más allá de la percepción puramente racional y sensible, y por ello, parcial.

Todo este gran esfuerzo creador de la ciencia pura, o de la filosofía natural, tuvo desde su principio consecuencias prácticas inmediatas. Algunas surgieron como aplicaciones directas de los estudios teóricos; otras fueron obra de los que hoy llamaríamos «técnicos», que habiendo aprendido la teoría aplicaron sus métodos directamente al conocimiento de las primeras materias naturales, y haciendo uso del proceso racional de los científicos, pero con fines diferentes, procedieron a la transformación de aquéllas con el fin de hacerlas útiles: tal operación podía referirse tanto a la composición química de nuevos productos, como a la fabricación de «objetos» de uso de cualquier dimensión. Todo podía hacerse sobre la base de estos principios científicos, desde alhajas hasta ciudades: armas, utensilios domésticos, embarcaciones, máquinas, edificios. Respecto de estos últimos, se cree actualmente que el inmenso y riquísimo templo de Artemisa en Efeso no debió resultar tan costoso como parece si se compara con el relativamente pequeño y sencillo Partenón, pues en la gran ciudad de Jonia la tecnología había llegado a una eficacia desconocida en Atenas; así puede deducirse del estudio de Farrington, *Mano y cerebro en la Grecia Antigua*, varias veces citado por Cervera.

Consecuencia importante de este deseo de buscar lo racional en todo fenómeno, fue la organización matemática de la música, obra de Pitágoras y su escuela; el sistema sigue vigente hasta hoy, pues el atonalismo y la música serial son oposiciones, o desarrollos heterodoxos, contra aquél, pero, por ello mismo, cuentan con él. El efecto de este descubrimiento debió ser importantísimo en aquellos pensadores presocráticos; se había conseguido explicar por los números nada menos que el sentimiento musical, el más puro de los sentimientos estéticos.

Es natural que se quisiera extender la matemática musical a las artes plásticas, aunque no existe ningún documento de la época que confirme esta hipótesis. Pero del estudio de templos de Jonia, como el de Magnesia de Meandro, y sobre todo de los griegos del Atica y de la Magna Grecia, han resultado claras aplicaciones del sistema pitagórico a las proporciones de su arquitectura. En el Partenón, por ejemplo, se conoce desde hace tiempo la aplicación de la «doble quinta» pitagórica en parte de sus

proporciones, pero ésta no explica todo; recientemente se ha estudiado un sistema fundado en la «cuarta», pero el resultado no está claro todavía.

Vitruvio dedica parte de su obra a la música, pero no expone su aplicación a la arquitectura como era de esperar: las proporciones de sus templos están fundadas en los del cuerpo humano, pero no en las musicales. Hay que esperar a León Bautista Alberti, a fines del siglo XV, para encontrar la afirmación de que lo bueno para el oído lo que es para la vista, y fundar por tanto en la música las proporciones de la arquitectura.

3. LAS CIUDADES TEORICAS DE HIPODAMO DE MILETO

Este es el título del discurso leído por Luis Cervera Vera en su recepción como Académico de Honor en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, el día 17 de noviembre de 1987.

Empieza con una breve, pero muy documentada, historia de los antecedentes directos de la política urbanística de Hipódamo, que resume con estas palabras: «Así, a través de los siglos XI al VI a. C. se ha pasado de la ciudad homérica a la oligárquica aristocrática, que se transformó primero en tiránica y después en democrática». Antes ha aclarado que la «tiranía» fue una verdadera dictadura del proletariado.

Dos centros de poder caracterizan la ciudad democrática: la «acrópolis», residuo del orden oligárquico convertido en lugar de culto y defensa principal de la ciudad, y el «ágora», plaza para el comercio y para la reunión de los ciudadanos. Cervera se funda en Aristóteles para hacer esta aseveración, que define la ciudad del siglo VI.

El racionalismo científico de los jonios ya está conformado en ese siglo, principalmente en la «escuela milesiana», que se extendió hasta la Magna Grecia y Sicilia. Hace notar Cervera, aunque ya se deducía de su segundo trabajo, que Anaxágoras (hacia 500-428 a. C.) perteneció a la generación de Hipódamo. Esta coincidencia hace pensar en una «edad de oro» de la arquitectura y del urbanismo; también eran contemporáneos éstos de Heráclito de Efeso, y según Cervera, los tres pudieron estudiar juntos. El racionalismo jonio lo interpretó Hipódamo «con la capacidad

de intuición y el sentido de la forma, características del espíritu jónico». Ya tenía los conocimientos suficientes «para intentar organizar socialmente un “estado ideal” y concebir una “ciudad ideal”»; fue el primero que ideó ambas teorías, pues Platón, Fáleas de Calcedonia y Aristóteles las imaginaron pasados muchos años». Además, estos tres no realizaron lo que propusieron, en tanto que Hipódamo pudo hacerlo en Mileto, Pireo, Rodas, Turios. Su racionalismo le llevó a la composición numérica de su «estado» y su «ciudad», fundada en el número «tres»; su empleo general de la numerología parece que debía relacionarlo con los pitagóricos, pero Cervera lo pone en duda y al fin lo niega, fundado en testimonios fidedignos.

Aristóteles critica en algún punto las ideas de Hipódamo, pero muestra la característica griega de armonizar la tradición con el progreso, persiguiendo la perfección ideal que intenta conseguir uniendo la belleza con lo práctico y realista.

«La filosofía griega, dice Cervera, imaginó el orden del Cosmos con proporción matemática y armónica», y esta ordenación trataba de reflejarse en la organización de la ciudad hipodámica, en busca de la unidad ideal de toda la realidad, que abrazaba también a cada edificio en particular.

Continúa el *Discurso* con la importante relación de la actividad de Hipódamo en Atenas, donde se unió al círculo de Pericles hacia el 456 a. C.; allí se reunió con el ya conocido Anaxágoras, con Heródoto, Protágoras de Abdera el sofista, Pródio de Ceos, y Fidias. Recibió el encargo de construir El Pireo, iniciado probablemente hacia 446 ó 445 a. C. Poco antes se había empezado la obra del Partenón, en 447; si Hipódamo salió de Atenas hacia el 443 a. C. para fundar la ciudad de Turios, según supone Cervera, estuvo presente durante cuatro años en el principio de la construcción del Partenón, y antes, en su proyecto. En éste parece que Ictinos, el arquitecto, tuvo la colaboración de Fidias, el escultor, y Anaxágoras, el matemático. Puede pensarse que también Hipódamo influyera en algo o más bien que fuese influido por el método, sea cual fuere, que siguieron los tres primeros en su trabajo; incluso es posible la intervención directa de Pericles, pues lo que dice Cervera referente a la ciudad de Turios, proyectada casi al mismo tiempo que el Partenón, puede aplicarse a éste: «Con las leyes de Protágoras y el trazado de Hipódamo la colonia panhelénica reflejaba el racionalismo teórico que para la nueva comunidad propugnaba Pericles». Es natural que éste impusiese la misma norma para el trazado del templo, al parecer su obra más querida.

Después de este estudio general sobre el entorno inmediato de Hipódamo, procede Cervera a investigar todo lo que se puede conocer sobre las cuatro ciudades que trazó: Mileto, El Pireo, Turios y Rodas. Todas sufrieron cambios en épocas posteriores, pero Cervera intenta «representar *idealmente* los posibles diseños originales de Hipódamo e interpretar las proporciones utilizadas en ellos».

Cada ciudad es estudiada por separado, según la misma pauta: situación, geografía, topografía, organización social, trazado hipodámico correspondiente, relaciones numéricas referentes a la población y a la trama del proyecto. En Turios no ha podido cumplirse este plan en lo referente a la representación gráfica del terreno; en Mileto el plan se ha desarrollado añadiendo la imagen de la ciudad transformándose hasta la época helenística, en la cual aquélla pierde algo de la pureza matemática teórica del trazado hipodámico; en el cambio, gana en libertad y gracia la zona central destinada a los edificios y espacios públicos, con todo lo cual el aspecto más moderno se parece extrañamente a algunas ciudades virreinales en América, cuyos autores españoles no pudieron conocer los modelos griegos; lo más probable es que la obra de Vitruvio, de la que salieron las «Leyes de Indias», sirviera de pauta a estos autores españoles, no arquitectos en general, sino más frecuentemente frailes y conquistadores. Como ejemplos se puede mencionar dos ciudades mejicanas de tamaño medio, Saltillo y Mérida de Yucatán, ambas muy bellas y bien conservadas en 1930, cuando las conoció el que esto escribe; a través de Vitruvio, las trazas de Hipódamo reaparecieron dos mil años después, aproximadamente.

El estudio de los números y las proporciones que determinan el trazado original de Mileto, es una obra maestra de Cervera; la expone con todo detalle en varios planos acotados y en explicaciones numéricas exhaustivas. Se observa que el racionalismo jónico se manifestó en lenguaje matemático, tanto en la organización social como en el plano de la ciudad que se deducía de esa organización; la cual, como se ha indicado en lo referente a las ciudades de Platón, implicaba un determinismo inapelable, más que la posible libertad de los ciudadanos.

La segunda ciudad que se estudia en el *Discurso* es El Pireo, puerto y base naval de Atenas, separados unos siete kilómetros ambos centros urbanos; entre ellos servía de enlace un amplio camino protegido por dos murallas, conocidas como «Largo Muro Norte» y «Largo Muro Sur». Un tercer muro, más al Sur que este último, unía Atenas con el extremo suroeste de la bahía de Falero, donde más tarde se hizo otro puerto

comercial. Todo este conjunto está perfectamente representado en los dibujos de Cervera, así como el detalle del núcleo urbano anejo al puerto; estos dibujos son el resultado de un importante trabajo de reconstrucción, puesto que los datos de que ha dispuesto su autor son escasos y muy dispersos; la topografía es determinante en este conjunto, y Cervera la conoce bien, pero la numerología no ha podido ser estudiada como en Mileto.

El caso contrario se presenta en Turios, la tercera ciudad reseñada en el *Discurso*; aquí no se conocen datos topográficos que condicionen el trazado, pero éste queda bien definido en su organización y su juego de proporciones y medidas. De ella dice Cervera que la «construyeron como ciudad modelo y posiblemente resultó una utopía; no quedan restos». En consecuencia, lo que propone y resuelve es un problema matemático muy interesante.

La cuarta ciudad es Rodas. Está representada en todos sus aspectos, desde el geográfico hasta el numérico. Debió ser una verdadera obra de arte, como se aprecia en las palabras de Arístides que cita Cervera: manifiesta «la uniformidad y armonía que presentaba su conjunto urbano», lo cual significa, como lo entendían los griegos, el sentido de «bueno» o «útil» que comprendía lo «bello». El sistema de proporciones empleado en la traza de la ciudad aparece expuesto con todo detalle en los planos que ilustran el *Discurso*.

Estos planos, como los de las otras tres ciudades, son las reconstrucciones ideales que ha podido hacer Cervera con los datos fidedignos que han llegado a nuestro tiempo, y sólo con ellos; no ha añadido nada para completar con imaginación, aunque fuera lógica, lo que se ha perdido de informaciones verídicas en textos desaparecidos y en investigaciones de ruinas incompletas o perdidas definitivamente. Por consiguiente, los planos y la relaciones numéricas publicadas en el *Discurso*, son toda la verdad que puede conocerse ahora sobre las ciudades de Hipódamo. Puede hacerse esta afirmación, sin miedo a equivocarse, cuando se conoce el método de investigación paciente y a la vez entusiasta, propio del autor.

Termina esta tercera parte de la Trilogía con unos breves párrafos en que resume lo que de modo más o menos explícito ha indicado ya sobre la personalidad de Hipódamo: político, teórico filosófico, arquitecto, urbanista, meteorólogo, ingeniero. «Finalmente, dice Cervera, uno de los intelectuales más grandiosos que nos ha legado la espléndida cultura de aquella lejana Grecia clásica del floreciente siglo V a. C., el llamado *Siglo de Pericles*, fue el casi legendario Hipódamo de Mileto».

4. APENDICE SOBRE EL «LOGOS» EN EL CAMINO DE LA URBANISTICA Y LA ARQUITECTURA

Los trabajos de Luis Cervera, comentados ligeramente en los tres capítulos anteriores, constituyen en conjunto el relato de la extraordinaria marcha del pensamiento desde el mito animista propio de los pueblos primitivos hasta el mundo pretendidamente racional de las ciudades ideales de los pensadores griegos, que se extiende desde Jonia a la Magna Grecia.

Ya se ha indicado en los comentarios anteriores que el primer movimiento intelectual se dirigió al Cosmos, y sólo más tarde al problema del hombre, como en otros pueblos primitivos; no era ociosa la mención de la ceremonia religiosa en Yucatán, pues con ella se confirma este interés original por los astros mediante un hecho observado en nuestros días. La regularidad de los movimientos celestes era como un exorcismo contra el desorden imprevisible de los fenómenos naturales en la tierra, y contra los avatares de la vida.

La observación de esa regularidad condujo a la formación de series numéricas y de figuras geométricas; en general, con ellas terminó, por quedar satisfecha, la necesidad de conocer el universo que sentían los primitivos; pero los griegos, en especial los de Jonia, no se contentaron con estas efemérides astronómicas, sino que investigaron las causas de las que eran efectos reales, excluyendo aquellas de carácter mítico y animista: observando lo inmediatamente visible, quisieron averiguar, o intuir al menos, la realidad natural que estaba oculta en el fenómeno observado.

Los medios de observación eran escasos, de modo que el conocimiento

de la realidad natural se fundó en intuiciones, poéticas unas veces, otras fundadas en mitos de nuevo género inventados por los pensadores racionales, o que creían serlo, y otras en la geometría materializada de los átomos. En la trilogía de Cervera, sobre todo en su segunda parte, puede verse la exhuberante producción de hipótesis en busca de la realidad última, que precedió y acompañó la época de la larga vida de Hipódamo. El pensamiento no se limitó a la observación de la realidad, pues hubo también la crítica de esta observación, como la recogió más tarde Platón, y también se observó la realidad no cósmica, sino humana, en el estudio del cerebro que menciona Cervera; puede decirse con alguna exageración que el cerebro fue visto como una máquina material capaz de producir el pensamiento: ya se ha dicho antes que esta idea fue repetida por Freud y Oskar Schlemmer, el profesor de la Bauhaus, sin variación apreciable.

Tan extremado materialismo puede tener dos causas: las primera sería el interés de aquellos primeros pensadores por los fenómenos naturales y en especial por la Cosmología, en detrimento del estudio de lo humano; sobre todo, del «ser» humano individual, como es natural cuando éste, como ya se ha indicado, no ha salido todavía de su condición de elemento de una tribu o de una clase social, con un «destino» predeterminado y sin conciencia del Yo; cuando su pensamiento y su voluntad son los vigentes en la comunidad de que forma parte. Un «ser» así interesa poco al filósofo, y menos cuando ve que el pensar y sentir comunes no son propios del «logos», sino rutinas procedentes de épocas previas a toda cultura, en las que casi nada es razonable. Por el contrario, los movimientos celestes son ordenados y previsibles, se pueden explicar por el lenguaje común y por la abstracción matemática; llegan a ser el paradigma de toda visión del mundo y de la vida para el racionalista jonio.

La otra causa del materialismo pudo ser la «comodidad» de los filósofos; puesto que ya tienen un sistema de pensamiento capaz de explicar lógicamente el cosmos inanimado, después de olvidado todo animismo, el pensador tiende a aplicar este sistema al microcosmos que es el hombre; persiguiendo la unidad, se llega a proponer una geometría que incluye la Divinidad, la naturaleza y el hombre en un solo sistema, como indica Cervera. Pero también señala éste que Anaxágoras «fue el primero en distinguir la “materia” del “espíritu” acentuando la independencia entre ambos», con lo cual inició la que puede llamarse «nueva ciencia» del hombre; en ella, el «logos» matemático ha de dar paso a una forma diferente de la razón que explicaba el cosmos, hasta entonces la única

vigente. No hay que olvidar que Anaxágoras es contemporáneo de Hipódamo.

Antes de seguir trantando este movimiento del «logos», puede recordarse la paradoja del racionalismo geométrico unitario, que siguiendo un raro camino viene a dar en las sectas de los gnósticos, herméticos, y hasta cabalistas de los primeros tiempos de la era cristiana, así como de los alquimistas medievales; en estas sectas reaparece el misticismo del animismo arcaico escondido bajo nuevas formas.

Volviendo al curso natural del «logos» en el pensamiento de los griegos de Jonia y la Magna Grecia, se observa que la investigación de la naturaleza en todos sus niveles, desde el cosmológico hasta el atómico, tiende a descubrir las causas naturales, no míticas, de los fenómenos naturales; el «logos» se reduce a la razón pura, y ésta a la matemática considerada como la manifestación de la realidad última, más que como un medio operativo; Cervera lo explica claramente.

El problema del hombre se estudia en segundo lugar, y en dos etapas. En la primera, el sujeto es el estamento o el grupo social, de los cuales el hombre es simplemente la parte mínima, el «átomo», en que pueden dividirse aquéllos; no se considera que el hombre sera un «ser» en sí. De este concepto de la sociedad nacen las ciudades utópicas, incluso las muy posteriores de Platón; en ellas, la vida sería inhumana, propia de las abejas o de robots, si se compara con la que se deduce del tantas veces mencionado discurso de Pericles, que pudo conocer Hipódamo. Las ciudades de éste, no utópicas sino reales, fueron más humanas aunque su base social no lo fuera tanto.

La segunda etapa del estudio del problema del hombre considera a éste como un «ser» completo, capaz de ejercer plenamente su voluntad, su capacidad de optar libremente que le era negada en las ciudades utópicas de la etapa anterior, donde la responsabilidad individual no podía existir. Es notable que el mismo Platón de los diálogos socráticos, donde lo humano es tratado en la forma que se puede llamar hoy «psicología profunda», sea el que propone las ciudades geométricas correspondientes a una sociedad y a unas gentes también geométricas, a las que ninguna psicología puede aplicarse.

El racionalismo matemático separa la arquitectura de la ciudad y de los edificios, del estudio de lo humano. Es natural que así ocurra, pues aquel racionalismo es el instrumento de la técnica que empieza a ser dominante en las ciudades de Jonia, como lo había sido siempre en todas

las arquitecturas y urbanísticas, pero nunca tan públicamente como en esas ciudades. Pero el problema del hombre no se podía racionalizar «a modo geométrico» como en la arquitectura y las técnicas, aunque el descubrimiento de Pitágoras que convertía en números el sentimiento musical debió ilusionar a muchos pensadores, que verían aquí el principio de un futuro reduccionismo desde la complejidad de lo humano a la sencillez de la matemática. De hecho, tal reduccionismo se llevó a cabo en el urbanismo de muchos países y épocas, como lo demuestra tanto el famoso plano de Pekín como las ya mencionadas propuestas de Le Corbusier y Hilberseimer.

Una manera diferente de la actuación de la matemática en la arquitectura se ve en los mejores templos griegos y se perpetúa como recuerdo en la obra de Vitruvio; aquí, la matemática no dirige la composición, obra del sentimiento estético, pero ajusta las medidas para facilitar la construcción, y además perfecciona lo que el puro sentimiento había esbozado. Ejemplo insigne de la dialéctica entre el libre conocimiento estético y el obligado rigor geométrico es el Partenón: el sentimiento, la intuición de la belleza, ha exigido unas proporciones absurdas desde el punto de vista técnico, pues la relación entre lo sustentante y lo sustentado es más pesada que en la mayoría de los templos egipcios; el juego de las formas y sus medidas convierte, sin embargo, esta realidad física en una apariencia donde la vista no encuentra más que una obra maestra de gracia y ligereza. Las medidas corresponden a un sistema geométrico rígido, pero elegido libremente entre los varios posibles dentro de lo pitagórico. El «logos», en su doble movimiento estético-humano y geométrico-cósmico, llega en el Partenón al mayor equilibrio conseguido en la arquitectura de cualquier época y estilo.

No obstante, el «logos» tiene la facultad de actuar de modos absolutamente distintos de éste del siglo V a. C.; el gótico del siglo XIII lo demuestra. Se han calificado con acierto a las Catedrales como muestras de la Escolástica hechas de piedra; la refinada lógica de su complicada construcción no fue comprendida por los tratadistas del Renacimiento, formados en el humanismo greco-latino, que no vieron en el gótico más que una desordenada y arbitraria acumulación de formas. Quizá la mayor excepción a esta opinión general fue la propuesta de Gil de Ontañón a Felipe II sobre la iglesia del Monasterio de El Escorial; opinaba que debía hacerse como la Catedral de Segovia, entonces en construcción, para conseguir mayor ligereza y claridad que las posibles con las pesadas formas

romanas. Hay que recordar que el interior de esta Catedral es de una elegancia y sencillez fuera de lo común.

El contraste entre el gótico y el renacimiento muestra dos acciones diferentes del «logos»: en el primero, determina una lógica de la esencia y la construcción del edificio; en el segundo, impone un formalismo ordenado y rotundo. En la urbanística, las características del gótico conducirían a trazar ciudades más «humanas» que las habituales, pero esto es imposible en la realidad; de hecho, las ciudades se proyectan con el formalismo utópico que se ha expuesto antes, en el que lo menos «inhumano» es la obra de Hipódamo, en contraste con las ciudades ideales de Platón, donde el hombre como persona completa no hubiera podido existir.

A lo largo del siglo XVII, el tiempo del barroco, el «logos» va perdiendo parte de su contenido, acentuando en cambio lo que tiene de razonamiento estricto. Se prepara el pensamiento reduccionista que se desarrollará en el siglo siguiente. Este pensamiento excluye las formas de la vida del «ser» que no pueden ejercerse mediante el razonamiento lógico aplicado desde la experiencia de la realidad. Por eso Baumgarten, en 1750, hubo de fundar la «estética» como medio de conocimiento inferior al racional, donde se comprenden y valoran categorías como el amor y la belleza, que no pueden cuantificarse y por tanto no pueden ser objeto del razonamiento casi exclusivamente matemático a que se había reducido el «logos» durante gran parte del siglo XVIII.

Es oportuno recordar aquí que tantos aspectos de la vida humana que no tenían cabida en el rígido razonamiento de los jonios, fueron convertidos en los grandes mitos que son temas de las tragedias de Esquilo, Sófocles, Eurípides, y que llegan hasta las de Séneca, ya en la era cristiana. En la tragedia, estos aspectos de la vida son objeto de una forma nueva de la razón que no niega los fundamentos de ésta, pero los adapta a lo no previsto en el «logos» mutilado de los pensadores jonios, extendido ya a toda Grecia.

Este fenómeno tiene un eco a fines del siglo XVIII, con las primeras manifestaciones del romanticismo; aparece éste casi al mismo tiempo de la «Crítica de la razón pura» de Kant (1724-1804). Consecuencia de lo anterior es la triple corriente del pensamiento que caracteriza el siglo XIX: la primera es el racionalismo derivado de Kant, que se va depurando y exagerando a lo largo del siglo; la suma abstracción lo separa de la riqueza de la vida, y aun de la naturaleza, y por obra de Comte acaba inventando un mundo exclusivamente materialista de lo observable directamente del

que paradójicamente deduce un pseudo-religión, el positivismo: todo esto recuerda toscamente la ciencia y la mística de los pitagóricos. No obstante exageraciones de este género, el racionalismo ha llegado a nuestros días con toda la gloria de las conquistas científicas del siglo pasado y del actual, y además se ha depurado en lo que se refiere a la validez del conocimiento de la realidad y de su desarrollo racional matemático. Al mismo tiempo, sistemas como la «razón vital» de Ortega ponen en su punto la relación del pensamiento racional absoluto con la realidad del mundo.

La segunda corriente del pensamiento es el romanticismo, protesta del sentimiento contra la tiranía de la razón, ejercida desde la literatura y la pintura, al principio. Pueden citarse como autores conocidos a Horacio Walpole (1717-1797), creador de la «novela gótica»; y a Giambattista Piranesi (1720-1778), cuyos grabados dan vida a las antigüedades de Roma, las reales y las que inventa. Las «razones del corazón que la razón no comprende», según Pascal, piden ser reconocidas públicamente con todo su subjetivismo, su individualismo, y se enfrentan a lo objetivo universal propio de la razón abstracta dominante oficialmente en la política y, en general, en toda la vida pública: científica, literaria, artística. Sin embargo, en esta misma vida pública se produce el fenómeno romántico por excelencia, con la irracional y grandiosa epopeya napoleónica; su desastroso final puede recordar el de la guerra del Peloponeso, pues ambas son resultado de las pasiones de los pueblos; en los dos casos, se ha producido una «marcha atrás» en el camino del «logos», y ha aparecido una actitud arcaica propia de épocas y de pre-culturas que parecían ya olvidadas.

El pragmatismo, que ha existido siempre aunque oculto en parte es la tercera corriente del pensamiento dominante desde la paz que sigue a la caída del Imperio de Napoleón. Aprovecha de las corrientes anteriores lo que cree útil para el desarrollo, sobre todo económico, de los individuos y de los pueblos. Llega a ser la ideología más acreditada del siglo XIX, aunque rechaza todas las verdaderas ideas, tanto las racionales como las del sentimiento: lo único que interesa es la utilidad inmediata. Con el mismo carácter continúa en nuestro siglo, que ha sido el tiempo de la «modernidad», de las vanguardias y sus manifiestos, de los surrealismos y los irracionismos, y ahora, de la «postmodernidad» que ha venido a confundir todo lo anterior con una reacción sin objetivo explícito; a no ser que se considere como objetiva la utilidad económica conseguida por algunos mediante la publicidad de sus obras modernas y postmodernas.

Todo lo anterior tiene poca relación con el «logos», sea cualquiera la acepción que se adopte de esta palabra tan rica en significados. Sólo en la ciencia y la técnica ha tenido y tiene vigencia; en las artes, escasamente, y en la política, nada, como lo demuestran las guerras y matanzas de este siglo, las mayores que registra la historia. El pragmatismo, como doctrina y como conducta, ha fracasado rotundamente en nuestro siglo; claro es que el racionalismo y el romanticismo han fracasado igualmente, pero al menos estas dos corrientes del pensamiento no se anunciaban como promotores de la «utilidad inmediata», como lo hacía y repetía el pragmatismo.

En cuanto a las artes y la técnica, ocupa la urbanística una posición especial en la actualidad. Desde Hipódamo, se han sucedido a lo largo de los siglos épocas en que su sistema ha predominado con variantes obligadas por las condiciones sociales y por la geografía, alternadas con otras en que las ciudades se han desarrollado libremente, al parecer, sin planes previos.

Las primeras tienen irremediamente un carácter coercitivo, exagerado en las ciudades ideales de Platón y otras semejantes, y mitigado en el renacimiento y el barroco. No pueden considerarse ciudades hipodámicas, las que no tienen otro plan que un trazado regular de calles, sin ningún propósito de organización; por ejemplo, los planes Cerdá, de Barcelona, y Castro, de Madrid. Tampoco pueden incluirse entre ellas las que no tienen previsto un crecimiento limitado, tanto en su extensión como en el número de habitantes; esta condición es común en las ciudades ideales y en las reales de Hipódamo, porque el espíritu griego ama lo que tiene límites, y por tanto, forma; de ésta carecería una ciudad que creciese en «mancha de aceite». La forma y el «logos» van unidos.

Vitruvio expone bien lo que debe ser la ciudad helenística, derivada de Hipódamo; recogido su texto en las *Leyes de Indias*, sirvió para trazar las ciudades hispano-americanas con cierta libertad en todos sus aspectos: red viaria, organización de espacios y edificios públicos, límites y adaptación a las condiciones topográficas. En algunos casos, como se ha indicado antes, se hicieron verdaderas obras maestras, especialmente cuando las dimensiones eran pequeñas o medianas.

Enfrente de todas estas ciudades «racionales» se han hecho siempre ciudades espontáneas, libres, sin planes previstos. Un ejemplo notable por su tamaño es Madrid, tal como se desarrolló hasta mediados del siglo XIX; su trazado se fue haciendo sobre los caminos de pastores y trajinantes que unían cada entrada desde el campo con puntos importantes del interior,

y con los que conducían desde estos puntos a la periferia; era una doble red de calles formando abanicos, como puede verse en el plano de Espinosa de 1769.

El romanticismo prefirió, como es natural, este modelo de ciudad, pero la propuesta más seria a su favor se produjo en las décadas finales del siglo XIX por obra de la «estética anarquista». Sus grandes teóricos, Tolstoi, Bukanin, Kropotkin, encontraron su modelo de ciudad en la Edad Media: «la ciudad obrera del porvenir será la ciudad gótica»; tal fue el lema de esta utopía.

En el momento actual, a fines del siglo XX, el concepto de la ciudad está en crisis. Fue el invento más importante que se conoce, pues con ella se creó el lugar de convivencia, necesario para el nacimiento de la cultura, pero condicionado en varios aspectos. El tamaño es uno de los más importantes, y así lo comprendieron los griegos. Las grandes ciudades actuales, así como las no tan grandes pero que tienden irremediamente a la desmesura, no permiten la convivencia general que habría de reflejarse en una forma unitaria; como de todos modos esta convivencia es deseada por los diversos grupos de ciudadanos con intereses comunes, cada uno acaba creándose un «ghetto»; éste tiene a veces forma arquitectónica, alrededor de una plaza, foro o ágora, mercado o cualquier otro centro social, pero más frecuentemente los miembros del «ghetto» viven dispersos en el caos de la ciudad informe, reuniéndose ocasionalmente en teatros, exposiciones, centros deportivos o lugares de trabajo. En consecuencia, el concepto de ciudad queda destruido, y sustituido por un conjunto de «aldeas» verdaderas o intelectuales, donde cada grupo desconoce a los demás, aunque sus componentes vivan mezclados con los miembros de los otros grupos.

Estos «ghettos» intelectuales, no manifestados en la traza de la ciudad, exigen continuos desplazamientos de sus habitantes; aparece así un problema nuevo, pues es necesario el uso de vehículos públicos o privados en un movimiento incesante, que llena de ruidos, humos y gases las calles y edificios de la ciudad. Ningún esquema tradicional de planificación sirve para resolver esta situación, ni los hipodámicos ni los «góticos». Las soluciones nuevas proponen superponer dos redes de calles: unas, para circulación y estacionamiento de vehículos; las otras, para el uso tradicional de lugares de encuentro y reunión.

Conseguir este propósito es difícil, pero debe intentarse. Lo inaceptable es la solución simplista, inhumana, de Le Corbusier en sus planes para

París, Argel y Río de Janeiro; peor aún, las soluciones de la «tercera Generación» que expone Drew en su conocida obra de este título (1973) y las «Structures Urbaines de Demain» de Dahinden (1972). Todas ellas tienen como fundamentos la hipótesis del hombre considerado como pieza de una máquina, y el olvido de todo género de humanismo; se vuelve a soluciones más duras que las criticadas antes en las ciudades teóricas de los griegos.

5. CONCLUSION

1. Los tres trabajos de Luis Cervera exponen el principio y desarrollo de la ciencia en los siglos VI y V a.C., así como su incidencia en la urbanología naciente. Esta ciencia griega es la base de la verdadera ciencia actual; nace en Jonia, se extiende a Grecia y Magna Grecia, y es única entre todos los pueblos antiguos, porque si ciertamente éstos han querido saber como es el Cosmos, y explicarse los movimientos de los cuerpos celestes, esta sabiduría ha sido una mitología animista, así como poética, a veces muy bella. El lenguaje de estos pueblos era el propio de este concepto del mundo, y por ello más apto para la poesía que para un razonamiento lógico; su objeto es la naturaleza, y a veces, la tribu o el pueblo. Rara vez este modo de pensar y hablar se ocupa del hombre como «ser» individual, pues éste queda inmerso en la tribu, en la clase social, en el «clan» del que es simplemente una parte indivisible.
2. Los griegos de Jonia se interesan también por la naturaleza en primer término, y les siguen los otros griegos; su estudio del hombre empieza con las utopías de las ciudades ideales, pero en éstas no se cuenta con el individuo ciudadano como «ser» con su personalidad, voluntad y sentimientos, sino con la clase social a la que pertenece por nacimiento. Cada una de estas clases, sacerdotes, guerreros, artesanos, labradores, es un bloque indestructible que con los demás compone la ciudad. No escapa Hipódamo de este género de composición en sus ciudades no ideales, sino reales, pero del estudio de Cervera se deduce una

mayor adaptación a lo humano personal, quizá como resultado de las imposiciones topográficas que no permiten rígidas clasificaciones por clases sociales.

3. La creación de la verdadera ciencia, o «filosofía natural», empieza por la observación de la naturaleza sin prejuicios mágicos ni animistas. Su afán de conocimiento de la realidad abarca todo, desde el movimiento de los astros hasta el estudio del cerebro humano, pero además se quiere conocer el origen de la propia materia de que está hecha esta realidad natural, y la causa de la fuerza que la mantiene en movimiento; los medios de observación son limitados, pues en la práctica se reducen a los sentidos, sin ayuda de instrumentos que potencien su alcance y su agudeza. La imaginación y a veces la intuición de la verdad, como en la teoría atómica, tratan de suplir las dificultades del conocimiento que puede llamarse científico; los filósofos recuerdan viejos mitos que ya habían descartado, y razonándolos a su modo los convierten en fundamentos «realistas» de sus teorías sobre el origen de lo existente: así puede verse en la exposición que hace Luis Cervera de estas teorías, parte de las cuales había enumerado Vitruvio en el párrafo citado antes.
4. Ya se hizo notar que la constitución de la verdadera ciencia necesita, además de sólidos principios, un lenguaje apropiado para su desarrollo; es decir un lenguaje «lógico». Lo consiguieron los jonios y los demás griegos, incluso los sofistas, como se puede ver, según los filólogos, comparando la poética expresión de Homero con la lógica rigurosa de los Diálogos platónicos.

Al mismo tiempo, se formó un lenguaje matemático, que en esencia era una abstracción del lenguaje común, apropiada para el fácil manejo de lo cuantitativo. Su necesidad se aprecia leyendo el «Timeo» de Platón, cuya dificultad es grande por tratar de cantidades en gran parte de su texto, pero sin emplear la forma y los símbolos de la matemática. Por otra parte, como señala Cervera, la matemática, y en particular la geometría, adquirieron un valor propio como expresión de la divinidad en la naturaleza; un eco lejano de este pensamiento se puede encontrar en el diálogo «Contra académicos» de San Agustín, y en otras obras del mismo.

5. El interés que tienen los tres estudios de Luis Cervera, y en especial el segundo, consiste en la exposición de aspectos de la ciencia griega que anuncian lo que ahora interesa en ámbitos importantes de la

investigación. Se trata de perfeccionar, en muchos casos, lo que ya habían hecho aquellos filósofos; en otros casos, se formalizan las nuevas ciencias de nuestro tiempo con arreglo al método científico que los griegos habían creado poco a poco, y que ahora necesita una organización más rigurosa tanto en el conocimiento de la realidad como en el desarrollo lógico de este conocimiento.

Los nuevos medios de observación modifican a menudo lo que se creía saber de la naturaleza durante veinticuatro siglos, y a partir de Aristóteles principalmente. Mayor importancia tiene en la actualidad la crítica de este conocimiento y la determinación de sus límites, como muestra el ya citado «Principio de indeterminación» de Heisenberg. En todo caso, lo observado requiere una interpretación a la vista de otras observaciones y de los desarrollos lógicos de las ciencias: el *Teetetes* de Platón, con el ejemplo del bastón propone una querrela entre la visión simple y la razón consciente, que no ha perdido actualidad.

En cuanto al desarrollo lógico mediante el lenguaje natural y el matemático, es en el siglo pasado y en éste el tiempo en que se han realizado los estudios más importantes desde la Antigüedad. Boole, Russell y Wittgenstein son los más conocidos entre los teóricos de la lógica matemática o logística, que después de hacer la crítica del razonamiento habitual proponen el método y fórmulas de las matemáticas en vez del lenguaje hablado o escrito. Pero tampoco el razonamiento aritmético puro está libre de crítica; desde 1930, en que Gödel formuló la demostración de la imposibilidad de probar la no contradicción de la aritmética por métodos aritméticos, no han cesado los estudios sobre la «verdad» del razonamiento lógico.

6. La observación y el razonamiento constituyeron la ciencia griega, y en ésta se apoyó la técnica. De los tres trabajos de Luis Cervera se deduce que la observación, el razonamiento y la técnica formaron un trío equilibrado en cada etapa del desarrollo del mundo griego a partir de los jonios. Su conjunto tiene el carácter de una obra de arte bien proporcionada, en la que ninguna parte domina a las otras. No ocurrió así en Roma, donde la técnica fue mucho más importante que el pensamiento científico, o en el caso contrario del siglo XVIII, donde este pensamiento avanzó más que la técnica, que en la arquitectura no era muy diferente de la romana; sólo al final de este siglo apareció la construcción de hierro, cuando hacía años que se investigaba

sobre la electricidad, la química, y otras ciencias, cuya consecuencia práctica, la técnica, no se produjo hasta el siglo siguiente, el XIX.

Durante ese siglo y el principio del actual se produjeron avances extraordinarios en el pensamiento científico, pero los plazos transcurridos entre este pensamiento y su manifestación técnica fueron largos al principio de esta etapa; después, estos plazos se han ido abreviando y lo siguen haciendo hasta el momento actual, donde la técnica sigue inmediatamente a la ciencia. Multiplica ésta sus especialidades en todos los campos del conocimiento, pero las avanzadas de las diferentes investigaciones se van separando entre sí, y con ello se hace cada vez más difícil la unidad del saber científico, meta de todo el humanismo. Hoy no puede existir el «uomo universale»; se lamenta esta pérdida, y se quiere un neohumanismo a la altura actual de las ciencias, capaz de reconstruir la pérdida coherencia que tuvo el pensamiento en la época de Hipódamo, que es el objeto de los tres magistrales trabajos de Luis Cervera que aquí se comentan.

Conseguir este fin es difícil, pero no imposible; es necesario lograrlo si ha de evitarse que los extremados avances de cada ciencia y sus técnicas correspondientes sigan siendo un peligro, como lo son actualmente, no sólo para el concepto humanístico del mundo y del hombre en particular, sino para la existencia física de este planeta y de sus habitantes. Recordar que hubo un tiempo en que ciencia y técnica se unieron para la vida, y no para la muerte como ahora, puede ser la finalidad práctica de estos trabajos en última instancia.

En cuanto al «logos», empleando esta palabra en sus acepciones más laxas, se observa su evolución a partir de los jonios y de los otros griegos como un devenir en que lo mítico, y hasta lo intuitivo, se abandona rápidamente y su lugar es ocupado por el razonamiento lógico, con gran ventaja para la filosofía y las ciencias abstractas. Esta pureza racional, sin embargo, no puede aplicarse a lo humano sin caer en actitudes tiránicas y totalitarias, como lo demuestran las ciudades ideales que estudia Cervera en el primer trabajo de su trilogía. Más adelante, San Agustín (354-430) irrumpe en esta evolución del «logos» con el predominio de lo humano completo sobre la razón matemática, a la que se había reducido la riqueza del antiguo discurso; en *La Ciudad de Dios*, que no es un proyecto de ciudad sino una metáfora de la vida cristiana en contraste con la pagana, se puede apreciar este humanismo, más importante para él que la cosmología y las otras

ciencias de la naturaleza física, a las que, desde luego, no renuncia pero las pone en su lugar, secundario respecto de las ciencias del hombre.

Después de muchos avatares, vuelve la razón según Aristóteles, tal como la aceptan los escolásticos, a imponerse «sin prisa y sin pausa» a lo largo de los períodos gótico, renacentista y barroco, hasta culminar en el siglo XVIII, el «de las luces». En éste, lo racional se va depurando hasta reducirse a un puro esqueleto, que llega a su perfección en las *Críticas* de Kant (1724-1804); más tarde, Hegel (1770-1831), dentro del vago panteísmo de su idealismo absoluto, llega a decir: «todo lo real es racional y todo lo racional es real».

La fe ciega en la razón como único instrumento del pensamiento, y más en la razón matemática pura, se ha debilitado en nuestro siglo al comprobarse su insuficiencia para tratar de la realidad humana. De aquí surge la «razón vital» de Ortega, cuyo desarrollo cerrará por ahora el curso iniciado el siglo VI a. C. con las grandes figuras del pensamiento que ha estudiado Cervera en su trilogía; obra muy importante, pues como dijo el mismo Ortega, cada vez que el pensamiento occidental se ha acercado a Grecia ha cobrado nueva fuerza, como Anteo cuando en su lucha con Hércules tocaba la tierra.

EL PADRE DE DON VENTURA RODRIGUEZ

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA

MI compañero Juan Manuel Cárdenas, relacionado con el pueblo de Borox, me envió un interesante artículo sobre la Ermita de Nuestra señora de la Salud en Borox (Toledo) que no dudo en remitir a la Revista de nuestra Academia de Bellas Artes, pues ofrece el interés de arrojar nueva luz sobre la progenie de don Ventura Rodríguez. Más que nueva luz diríamos luz simplemente, puesto que hasta las noticias que nos da Cárdenas poco o nada sabemos de la condición de los ascendientes familiares del ilustre arquitecto de Cienpozuelos.

Siempre nos hemos atenido al Llaguno-Ceán que en la materia es bastante parco. Don Eugenio Llaguno y Amirola sabemos que terminó sus «Noticias de los arquitectos y arquitectura de España» en el año 1734 y que le sucedió en la empresa don Juan Agustín Ceán-Bermúdez, individuo de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando. Por esta razón llamamos al conocido libro de la Noticias el Llaguno-Ceán. Ciertamente para Ventura Rodríguez las noticias de quien realmente vienen es de Ceán.

Desgraciadamente, y yo mismo me acuso de esta negligencia, no hemos acudido a las Notas de Elogio de Ventura Rodríguez de Gaspar Melchor de Jovellanos donde la Nota I dice:

«D. Ventura Rodríguez fue hijo de D. Antonio Rodríguez, profesor de arquitectura, vecino de la Villa de Cienpozuelos, y de una de las más antiguas y conocidas familias de

aquel pueblo, como mostrará muy bien la siguiente noticia de su ascendencia:

VISABUELOS.

Don Marcos Rodríguez y Doña Catalina Salinero.

ABUELOS.

Don Joseph Rodríguez y Doña Micaela Pantoja.

PADRES.

Don Antonio Rodríguez y

Doña Gerónima Tizón.

Don Ventura Rodríguez.

Como puede comprobarse Jovellanos designa a Don Antonio, padre de Ventura Rodríguez, como *profesor de arquitectura*. Por lo tanto, el ilustre polígrafo nos da una pauta que no hemos tenido en cuenta, atendidos exclusivamente al Ceam.

Nos dice Ceán que Ventura Rodríguez «nació en Ciempozuelos el día 14 de julio de 1717; sus padres don Antonio Rodríguez y doña Jerómina Tizón, que observaban en su hijo una decidida inclinación al diseño, le pusieron a delinear con el ingeniero don Esteban Marchand que dirigía en Aranjuez las obras reales»... «que después de haber fallecido Marchand el año 1733, permaneció Rodríguez en Aranjuez delineando las obras que trazaban y dirigían Galuci y Bonavia, hasta la llegada de Juvara a Madrid, quien, habiendo visto algunos diseños de Rodríguez, le llamó para que fuera su delineador».

Más adelante con motivo de la exposición sobre Ventura Rodríguez en el Museo Municipal de Madrid en noviembre de 1983 y en el magnífico catálogo de la misma se publicó un documentado estudio de doña Mercedes Agulló, directora de dicho centro, que nos aporta nuevas noticias sobre los antepasados del ilustre arquitecto de Ciempozuelos. En *Ventura Rodríguez, Noticias biográficas* (p.p. 89 a 108) nos revela la ilustre investigadora la existencia de los antepasados de don Ventura desde fines del siglo XVI. Los datos provienen de la parroquia de santa María Magdalena de Ciempozuelos. Por consiguiente quedan perfectamente constatados los nombres de los padres de Ventura Rodríguez, Antonio Rodríguez, y Jerónima Tizón (que ya conocíamos). Pero aparecen los de sus hermanos Bernardina y José. De su hermana Bernardina nació Manuel Martín Rodríguez, sobrino

de don Ventura, verdadero continuador y heredero del gran maestro. En las investigaciones de Mercedes Agulló aparecen también Blas Rodríguez y Manuel Rodríguez de los que quedan planos en el Archivo de la Villa. Pero lo que no sabíamos hasta el trabajo de Juan Manuel de Cárdenas era que el padre de don Ventura era un maestro notable a juzgar por la Ermita de Nuestra Señora de la Salud de Borox, ni sabíamos nada de la existencia de Julián Rodríguez el autor de la Casa Ayuntamiento del mismo Borox.

Y eso es, más o menos, todo. Que Ventura Rodríguez se formó con los maestros de Aranjuez no cabe duda. De Marchand no sabemos casi nada, de Galuci, Juan Bautista, que era un pintor y arquitecto italiano de los muchos que pululaban en España en los tiempos de Felipe V y de su segunda mujer doña Isabel Farnesio. Giacomo Bonavia es figura destacadísima y bien conocida y no digamos nada del gran Juvara y su discípulo Juan Bautista Sachetti con el que en verdad se inicia la gloriosa carrera de Ventura Rodríguez.

Pero ¿de dónde ha salido este joven precoz que seduce a los maestros extranjeros? ¿Basta la intuición de un padre, que observa las dotes de su hijo como dibujante, para que todo se encamine a un porvenir lisonjero? Ciertamente Ciempozuelos está a un tiro de piedra de Aranjuez y que las obras reales, que allí se llevaban a cabo, eran campo propicio para que a ellas se encaminara un aprendiz despierto. Pero hacía falta algo más y la clave nos la da el artículo de Juan Manuel Cárdenas. Gracias a él sabemos que don Antonio Rodríguez, el marido de doña Jerónima Tizón, era maestro de obras con talento artístico y no escasa formación dentro de la tradición castiza del barroco madrileño. Así lo demuestra la Ermita de Nuestra Señora de la Salud en Borox. Por cierto que nos extraña como Ceán Bermúdez les da a los padres de Ventura Rodríguez el tratamiento de don y doña, desusados para gentes sin timbres de nobleza ni otra condición que lo abonara. Sin duda Ceán los dignifica a través de las dignidades que alcanzó su hijo.

Por cierto que esta ermita fue posible gracias a la munificencia de don Francisco del Rincón y del Rincón, natural de Borox, que fue Arzobispo de Venezuela y que, como dice Cárdenas, al final de su vida cambió la cruz por la espada y llegó a ser gobernador y Capitán General de Nuevo Reino de Granada. En verdad que se trata de una notable peripecia biográfica.

Ahora los orígenes de Ventura Rodríguez cobran mayor densidad,

pues la obra del padre no es ni mucho menos desdeñable y por supuesto es índice de un prestigio local que puedo abrirle ciertas puertas a su hijo y por supuesto el que se empleara al servicio de los encopetados arquitectos e ingenieros reales que trabajaban en Aranjuez.

La Ermita de Ventura Rodríguez, padre, por el exterior nos recuerda a la iglesia de Alpajés en Aranjuez con sus cúbicos volúmenes, sus encañadas esquinas y otros rasgos del barroco madrileño. Sin embargo la pequeña ermita de Borox carece de la rica portada y escudos de la Iglesia del Real Sitio. Es natural. En la ermita lo que quedó sin acabar debidamente fue el frontón de la fachada y su pequeña espadaña que sin duda Antonio Rodríguez hubiera terminado según arte.

La iglesia de Alpajés merece una mayor detención. Es obra de Cristóbal Rodríguez de Jarama veedor y maestro de las obras del Escorial en 1680. En 26 de febrero de 1681 trazó la planta para una ermita de San Marcos que se construyó en Aranjuez y que después vino a ser la parroquia de Alpajés. Exactamente encima de la puerta principal se colocó la siguiente inscripción:

CAROLUS II HISPANIARUM REX, GUBERNANTE DOM. FRANCISC. A
CASTRO - VELA ANNO MDCXC

Estas son las noticias que nos da Ceán en sus Adiciones al Llaguno (tomo IV pág. 75).

Debía ser este Critobal Rodríguez de Jarama un maestro importante de los tiempos del último rey de la Casa de Austria. Tanto el ser veedor del Escorial, como la grandiosa arquitectura, plena de enjundia plástica en la portada, escudo y cartuchos decorativos, de la iglesia de Alpajés, así lo acreditan.

¿No podría ser éste Rodríguez, activo en Aranjuez en 1690, veintisiete años antes de que naciera don Ventura, otro pariente suyo? En ese caso completariamos la saga de los Rodríguez con otro maestro de primera fila. Observamos que se llama Cristóbal Rodríguez de Jarama y que en el Valle del Jarama está el pueblo de Ciempozuelos, solar de la familia de don Ventura y su padre.

En efecto, Ciempozuelos todavía está sobre el Jarama. Pronto este río se rendirá al Tajo al llegar a Aranjuez.

Como dice Lupercio Leonardo de Argensola:

«Hay un lugar en la mitad de España donde Tajo
a Jarama el nombre quita»

¿Qué de extraño tendría que Cristobal Rodríguez de Jarama, proviniera también de Ciempozuelos y uniera al suyo el nombre del río que baña su pueblo?

Sería necesario rastrear también la intervección de Rodríguez padre en obras de Aranjuez, cosa perfectamente posible, pues los artistas extranjeros necesitarían ayudantes españoles, conocedores del medio y de los operarios del país. En ese caso todavía sería más fácil de comprender que el padre recomendara a su hijo ante ellos abriendo así su carrera en la Corte.

La Ermita de Borox, si exteriormente es muy sobria tiene un interior lujoso, que ya nos describe el artículo que presentamos que no desmerece de lo mejor del barroco madrileño de la primera mitad del siglo XVIII. Que pudo inspirarse en la iglesia de las Comendadoras de Santiago en Madrid, por la cabecera triconque, no es inverosímil y esto y otras cosas nos darían la verdadera medida de la información y capacidades del padre de Ventura Rodríguez.

El orden aplilastrado de este interior es el orden del hermano Bautista, que tanto se utilizó en el barroco madrileño. Una especie de toscano pero con hojas de acanto propias del corintio. En una iglesia no lejana a Ciempozuelos, la de Valdemoro, cuya nave remodeló el propio hermano Bautista, aparece este orden, invención suya. Lo que es más original de este interior es el paso del cuadrado del crucero a la circunferencia de arranque de la cúpula. No se hace ni por pechinas ni por trompas sino por medio de unos angelotes en función atlantes que mitigan el tránsito del cuadrado al círculo que, de lo contrario, dejarían ver unos triángulos planos de infeliz aspecto. Cierta semejanza con esto tienen algunas obras de Antonio Gherardi, como la Capilla de Santa Cecilia en San Carlos á Catinari o la Capilla Avila en Santa María in Trastevere. Pero aquí todo está tratado a la española.

Es una pena que la guerra destrozara el retablo principal y acaso otros laterales que serían de la misma factura que el resto y que darían a la ermita un brillo particular. Aunque el actual intenta ser digno de albergar la venerada imagen de la Virgen de la Salud no puede ser lo mismo que el original.

Por añadidura el distinguido arquitecto y profesor don Juan Manuel Cárdenas nos ofrece en su artículo otra primacia: los planos, que él mismo conserva, de la Casa Ayuntamiento de Borox firmados por Julian Rodríguez, otro miembro de esta, al parecer, considerable familia. Estos planos están firmados en Madrid a 7 de enero de 1796. Para estas fechas ya había muerto el gran don Ventura Rodríguez que falleció en Madrid el año 1785, a los sesenta y ocho de su edad. No sabemos el parentesco de este Julián Rodríguez con el gran maestro, pero, cosa curiosa, Julián imita su firma de una manera sorprendente.

Hasta ahora conocíamos otros arquitectos Rodríguez de la familia. Por un lado Blas Beltrán Rodríguez, primo y discípulo de don Ventura, que nació también en Ciempozuelos el 3 de febrero de 1736. Alcanzó el título de Académico de Mérito de San Fernando de 5 de abril de 1786. Terminó el Palacio de Liria cuando murió su tío y trabajó en la Capilla de los Arquitectos de la Iglesia de San Sebastian en Madrid. Murió en Madrid en 1794.

Por otro lado su más conocido pariente es Manuel Martín Rodríguez, sobrino y discípulo del gran maestro de Ciempozuelos. Nació en Madrid el año 1746, donde falleció el de 1823. Fue en realidad el heredero de su tío, que, como sabemos no tuvo hijos. Desconocemos si Alfonso Regalado Rodríguez pertenece a esta saga de los Rodríguez de Ciempozuelos, pero lo que sí es cierto que ahora aparece un Julián Rodríguez que, por supuesto, es de la familia y del círculo de los Rodríguez de Ciempozuelos. Se completan con esto las aportaciones de Mercedes Agulló.

El pueblecillo de Borox, modernamente ilustre en los anales del toreo, nos ha descubierto un dato interesante para conocer mejor a uno de nuestros más grandes artistas de ese siglo XVIII, que ahora evocamos con la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Carlos III. Precisamente el rey y don Ventura fueron estrictamente coetáneos. Nacieron, con un año de diferencia y el arquitecto, un año más joven murió tres años antes.

Y nos queda para terminar, la incógnita de este Cristobal Rodríguez de Jarama que a juzgar por su talento en los adornos está en la línea de los Herrera Barnuevo, Josef Donoso, Francisco Rizi, Herrera el Mozo, Josef del Olmo y otros ilustres e inspirados maestros que la crítica dieciochesca llamó delirantes tramoyistas de la arquitectura.

Si Cristóbal Rodríguez de Jarama fuera otro miembro de la saga, tendríamos una constelación de personajes que darían lustre a la arquitec-

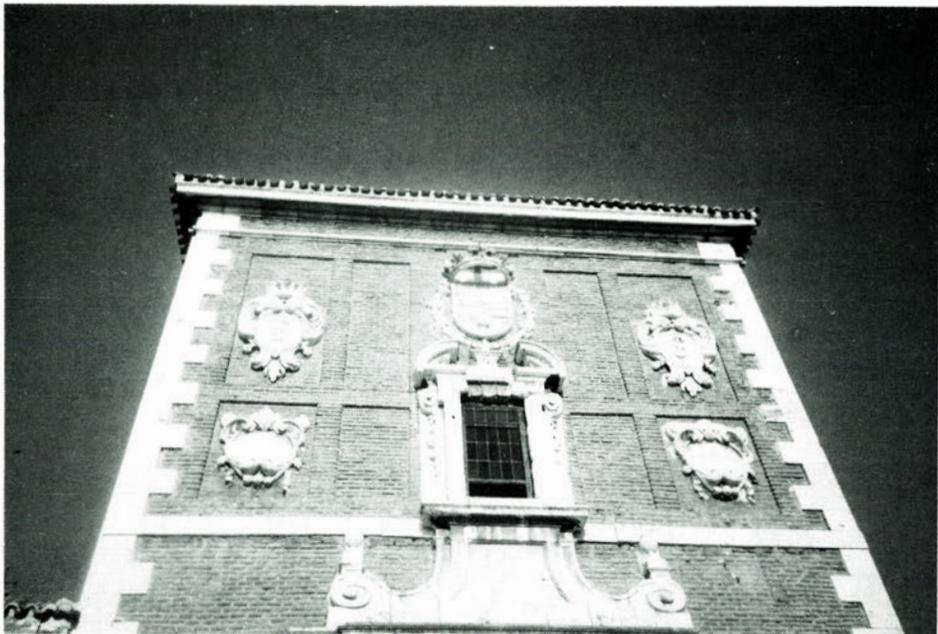
tura de los siglos XVII y XVIII y formarían una corte de honor del gran Ventura Rodríguez que dejaría de ser el meteoro nacido de la nada para pasar a ser el vértice de todo un movimiento artístico de raíz familiar.

Estos posibles descubrimientos suceden porque en nuestro país, en los elogios y ditirambos, despreciamos las noticias modestas de nacimiento, vida, familia y estirpe, y sólo, como si los hombres surgieran de la nada, atendemos a las glorias y méritos personales. Pero, a veces, circunstancias fortuitas se vengan de este desinterés y llenan los huecos que los contemporáneos olvidaron por considerarlos anecdóticos y banales.

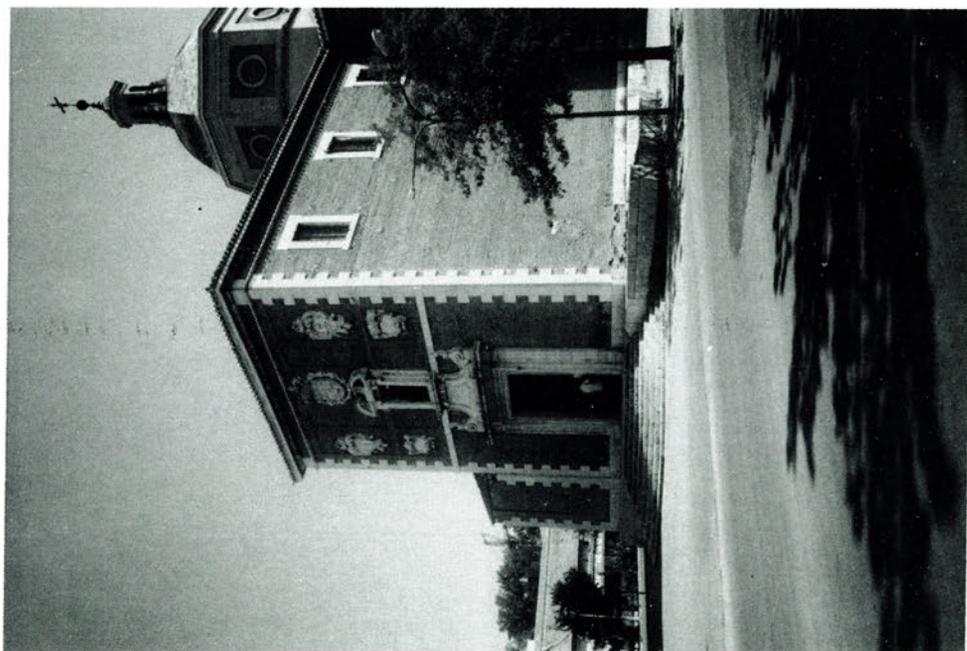
15 de septiembre de 1988.



Aranjuez. Casa típica que recuerda la obra de Ntra. Sra. de la Salud en Borox.



Aranjuez. Iglesia de Alpajés. Detalle de la fachada principal.



Aranjuez. Iglesia de Alpañés.



Aranjuez. Iglesia de Alpañés. Escorzo de la fachada principal.

ERMITA DE N.ª S.ª DE LA SALUD
EN BOROX (TOLEDO)

POR
JUAN MARIA DE CARDENAS

CON motivo del entierro en Borox - su villa natal - del famoso torero recientemente fallecido, Domingo Ortega, el ilustre Académico de Bellas Artes, profesor Chueca Goitia, amigo íntimo del diestro, publicó un artículo en el diario ABC, titulado «LUTO EN BOROX» en el que hace una descripción de aquel pueblo toledano, realmente admirable.

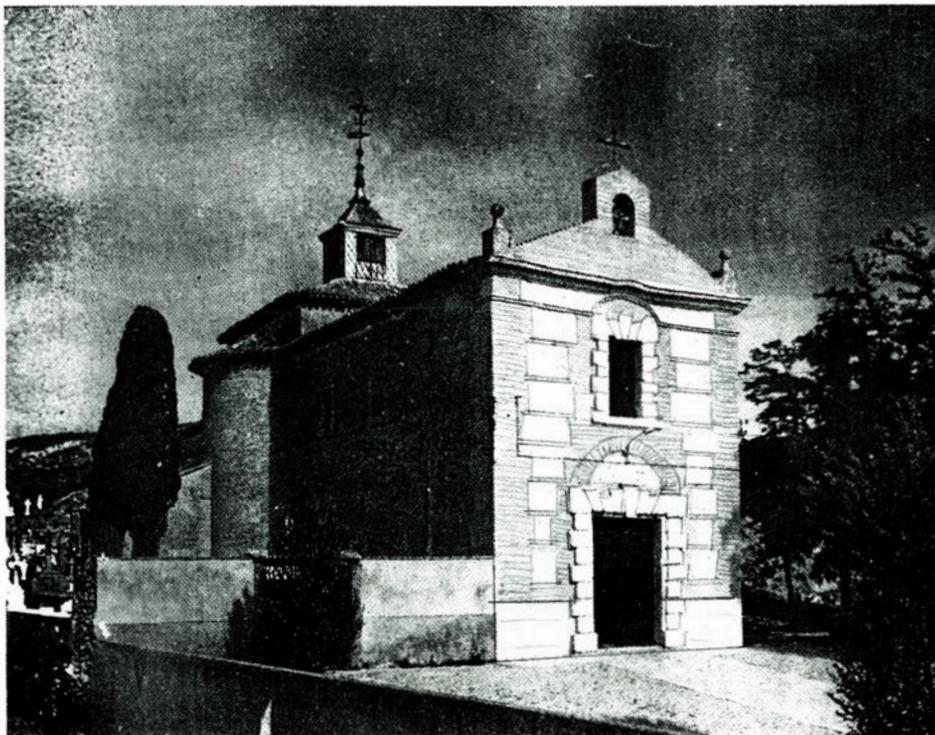
Su atención se fijó especialmente en dos edificios, la Iglesia Parroquial, y la Ermita de N.^a Sra. de la Salud.

De la primera, dice que no tiene nada de particular, pero en cuanto a la Ermita, manifiesta la admiración que le causó por «su dignísima arquitectura, dentro del barroco seiscientista madrileño» añadiendo como colofón: «Un gran maestro dirigió la construcción.»

El profesor Chueca, con su perspicacia y buen saber, ha dado en el clavo. La Capilla o Ermita, es obra de un Maestro alarife de Ciempozuelos, llamado Antonio Rodríguez, padre del mejor y más famoso arquitecto español de su época, Ventura Rodríguez, natural también de Ciempozuelos.

La tradición cuenta que la Imagen de N.^a Sra. de la Salud, apareció en Borox de forma casi milagrosa, y durante muchos años (casi tres siglos) estuvo depositada y expuesta en otra ermita, hoy desaparecida, dedicada a San Antonio Abad.

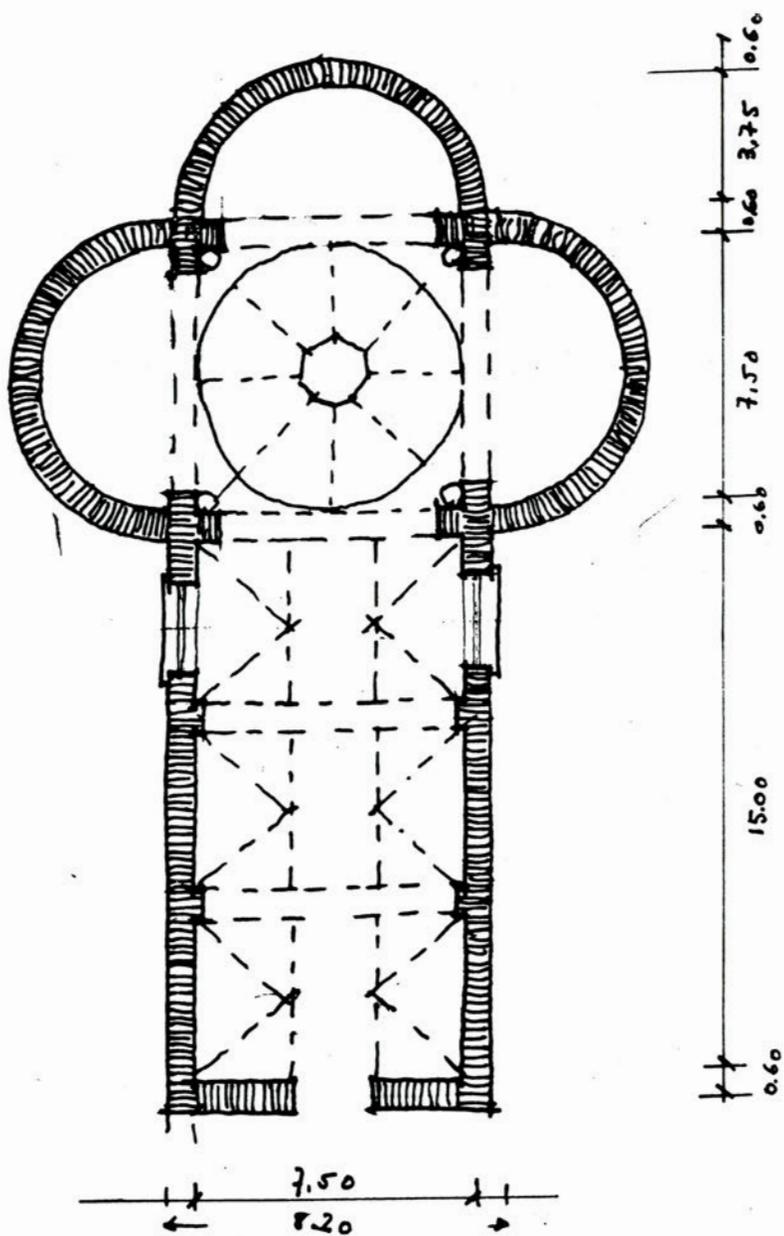
El Arzobispo de Venezuela, y Primado de Indias, don Francisco del Rincón y del Rincón, natural de Borox, y perteneciente a una ilustre familia Borojeña, nacido en el año 1650, envió desde América un donativo de 500 doblones para la construcción de la Ermita, a más de otras cantidades considerables, para atención a los padres de la villa.



Borox. Ermita de Nuestra Señora de la Salud.

Al final de su vida, cambió la Cruz por la espada, y llegó a ser Gobernador y Capitán General del Nuevo Reino de Granada. Murió en Santa Fé el año del Señor de 1720.

Con el dinero enviado por el Arzobispo Rincón, se iniciaron las obras, adjudicadas en el año 1725 mediante el oportuno concurso de «planta y postura» al Maestro Antonio Rodríguez, natural de Ciempozuelos, que hizo las trazas, y se fijó la postura en 49.000 escudos, cantidad ligeramente inferior al importe de la donación del Arzobispo. El Maestro Rodríguez, fijó como avalista, a Isidro Cabeza, hombre acaudalado de Ciempozuelos.



Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Borox (Toledo) croquis acotado de planta.

Las obras no se desarrollaron, en principio, todo lo bien que todos deseaban, sufriendo, por diversas causas, varias paralizaciones. Se llegó, incluso a poner presos al Maestro y a su fiador, y hasta fueron amenazados de excomunión, por el Consejo de Gobierno del Arzobispado de Toledo. Todo ello, fue debido a distintas denuncias e informes, sobre que los materiales empleados en la obra «no eran de ley» y que había diferencias en las medidas, tanto en lo ancho, como en lo largo.

Al fin, tras muchas vicisitudes, denuncias, paralizaciones, y otras muchas dificultades, se terminaron las obras, 10 años después de comenzadas, y



Borox. Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Interior.

desde entonces la Ermita, desde su privilegiada situación, preside la villa de Borox, y sus vecinos van a rezar allí a su Virgen de la Salud, y a enterrar a sus muertos a sus piés.

Tiene la Ermita, planta de cruz latina lobulada, cubriéndose la nave mayor, con bóveda de cañón con lunetos, de tres tramos, separados por arcos fajones que cargan sobre pilastras adosadas a los muros, rematadas por capiteles, sobre los que corre un entablamento, base del arranque de la bóveda. Tanto éste, como los capiteles de las pilastras, presentan una molduración y ornamentación fuertemente barroca, más intuitiva que académica, lo que demuestra que el autor, de indudable sensibilidad artística, carecía de la formación que años después tendría su hijo Ventura, para gloria y ventura, (valga el juego de palabras) de la Arquitectura española.

Los brazos menores de la Cruz de planta, tanto los laterales, como la Capilla Mayor, están rematados por muros semicilíndricos, cubiertos por bóvedas semiesféricas de concha, a modo de grandes nichos.

El crucero, de planta cuadrada, se cubre por cúpula esférica, con óculo superior de planta octógona, y lucernario, rematado exteriormente, con una flecha.



Borox. Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Detalle de la cúpula.

La cúpula, carga sobre las claves de los cuatro arcos triunfales, que se abren a los cuatro brazos. Estos arcos, destacan fuertemente, tanto en dimensión como en ornamentación, sobre los arcos fajones de la nave central.

El paso de la planta cuadrada de crucero, a la circular de la bóveda, no se hace ni con pechinas ni con trompas, sino directamente, por medio de un plano horizontal de donde arranca la cúpula, y en que las enjutas triangulares de las cuatro esquinas, quedan sustentadas por cuatro angelotes barrocos, que como pequeños atlantes hacen las veces de ménsulas en dirección diagonal.

Estos angelotes, que a su vez cargan sobre sendas columnas de sección cilíndrica semiexentas, colocadas en los vértices del crucero, fueron pintarrajeados en una restauración realizada no hace mucho tiempo, con unos horribles colores, que el tiempo no ha logrado matizar. Es quizás, la única nota discordante, del conjunto.

Tanto la bóveda de cañón, como la cúpula, están compartimentadas por nervaduras resaltadas. La bóvedas de las capillas laterales son por el contrario, totalmente lisas.



Borox. Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Vista de la cúpula.



Borox. Ermita de Ntra. Sra. de la Salud. Orden arquitectónico y bóvedas.

Exteriormente, los muros son de fábrica de ladrillo visto, con machones y verdugadas horizontales, rellenándose los entrepaños con mampostería de piedra yesosa, del país, todo muy toledano.

La fachada principal, es muy sencilla, y contrasta con el barroquismo del interior. Solamente se destaca la puerta de acceso, guarnecida con sillares de caliza, fuertemente almohadillados, formando un denteado.

El dintel, está adovelado, a modo de arco plano, realzando los arranques y la clave, ésta labrada con amplias estrías verticales.

Sobre el dintel, la fábrica de ladrillo forma un arco circular de descarga.

Encima de la puerta, hay una ventana rectangular, guarnecida en forma análoga, pero de menor entidad.

El aspecto de la ermita, tanto exterior como interiormente, es muy bello, y es natural que a persona tan sensible a la perfección arquitectónica, como es el Profesor Chueca, la causara un verdadero impacto y admiración.

Otro edificio a tener en cuenta en Borox (si no muy artístico sí muy interesante a mi modo de ver), es el Ayuntamiento, que cierra por el oeste la Plaza principal de la villa, plaza que como tantas otras de España, cambió de nombre demasiadas veces en los últimos cien años; actualmente se llama de la Constitución.

Tiene el edificio en cuestión dos plantas.

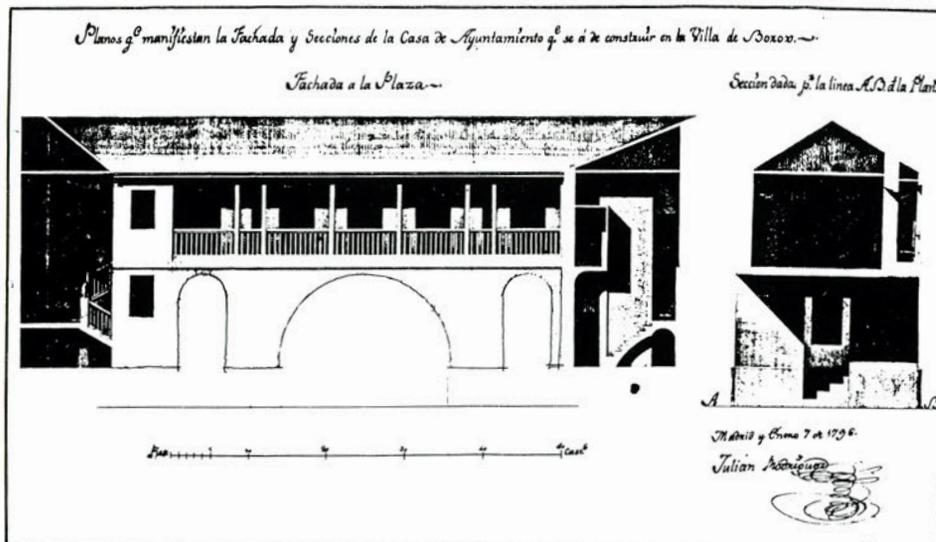
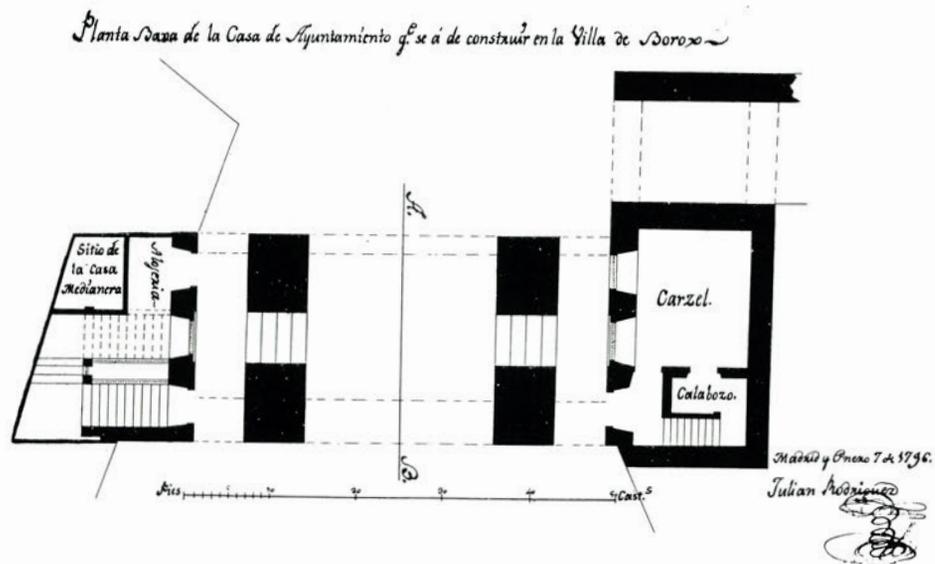
La baja, está constituida por tres arcos de paso. El central es un arco circular de 6,00 m. de luz, con sus arranques, 1,00 m. de altura sobre el suelo, para el paso de carruajes; los laterales para peatones, más estrechos, y rematados también con arcos de medio punto.

La planta alta, está formada por un balcón corrido, o corredor, entramado de madera, tanto en postes, como carreras, zapatas y alero.

Este balcón, se utilizó, desde su construcción, como palco presidencial de los festejos taurinos, y de toda clase, que se celebraban en aquella plaza, festejos en los que tantas veces actuó el que en sus primeros tiempos era llamado «El Paleto Borox» y a quien hoy todos los aficionados recuerdan como «el Maestro de Borox».



Borox. Fachada posterior del Ayuntamiento.



Conservo los planos correspondientes al proyecto que sirvió para la construcción de este edificio. El correspondiente a la fachada, que aquí se reproduce, responde exactamente al estado actual del edificio. Está fechado en Madrid en 1786, y firmado por el Maestro Julián Rodríguez.

¿Sería este Julián Rodríguez, otro miembro de la familia de Ventura Rodríguez?

Creo que merece la pena estudiar este tema para ver, si en efecto, hubo en Ciempozuelos una verdadera dinastía de Alarifes, Constructores y Arquitectos, de los que Ventura Rodríguez, fue, sin duda, el más destacado e ilustre representante.

Madrid julio de 1988

EL ALBUM DE VICENTE CAMARON Y OTROS DIBUJOS
ESPAÑOLES INEDITOS

POR
JOSE MANUEL ARNAIZ

ME parece llegado el momento oportuno para dar a conocer a través de esta publicación de la Academia un numeroso grupo de dibujos españoles, procedentes de diversas colecciones particulares españolas y extranjeras, obra en su inmensa mayoría de artistas de nuestro siglo XVIII y como consecuencia, estrechamente vinculados con San Fernando. Su divulgación podrá, sin duda, ayudar al mejor conocimiento de nuestra pintura del siglo de las luces, tan necesitada de ellas, al tiempo que contribuir a romper el tópico que se va manifestando un tanto gratuito, sobre el desprecio de nuestros pintores de toda escuela y condición por el dibujo. Seguimos así la línea señalada inicialmente por Antonio Rodríguez Moñino de inventariar nuestra riqueza gráfica para «no perder el tiempo en vaguedades» (1).

He dividido este estudio en cuatro partes bien diferenciadas con números romanos y dentro de cada una, los arábigos individualizan la obra.

I. EL ALBUM DE VICENTE CAMARON

Se trata de un álbum encuadernado en piel negra, estampaciones en seco de oro fino, agrupando treinta y ocho hojas de idéntico tamaño 258 × 198 mms. pero de distinto papel, con los cantos uniformemente dorados, notándose la falta de diecinueve hojas. Tiene veinticinco en papel grueso marfil, faltando catorce; cinco en papel ligero marrón claro, faltando una; dos en papel ligero marrón, faltando cuatro y seis en papel

azul. Las actualmente existentes tienen todas ellas adherido un dibujo excepto dos marfil y dos marrón claro. Por lo que los dibujos resultan ser treinta y cuatro ya que la primera hoja, que es del tipo marfil, lleva autógrafa, la siguiente inscripción: «Los dibujos del presente *álbum* han sido recogidos y ordenados por D. Vicente Camarón pintor honorario de Cámara de S. M. y Académico de número de la Nacional de San Fernando habiendo recibido los dibujos modernos de mano de sus mismos autores. //Madrid 15 de diciembre de 1855// Vicente Camarón»./ Firmado y rubricado.

Vicente Camarón y Torra (1803-1864), fue hijo de José Camarón y Meliá y nieto de José Camarón y Bonanat. Distinguido fresquista y paisajista, profesor y académico de San Fernando, ha pasado un poco inadvertida su personalidad, inmersa en esas tinieblas que cubrieron el romanticismo español. Recientemente su obra ha cobrado un nuevo interés con los trabajos de Arias Anglés (2). No cabe pues dudar que las atribuciones de los dibujos, que en nota manuscrita a lápiz hizo D. Vicente al pie de cada uno, especialmente las de los correspondientes a los siglos XVIII y XIX, son perfectamente correctas. Conviene recordar al respecto que la Real Academia de San Fernando adquirió en 1864 «una colección de dibujos que perteneció al difunto D. Vicente Camarón» (3).

I. 1. *Santo penitente (¿San Jerónimo?)*

Lápiz graso realzado con gouache blanco, sobre papel verjurado crema, 188 × 134 mms. Cuadrulado. Inscripción en el soporte «Juan Conchillos Falcó, nació en 1621, murió en 1711// Escuela valenciana». La falta del capelo y del león hacen dubitable la identificación. Su estilo se compagina bien con algunas de las *Academias* del Museo de Valencia (4).

I. 2. *Paisaje con árboles y edificio*

Tinta marrón sobre papel grueso beige, 145 × 210 mms. Angulo inferior derecho firmado «Gaçull». Inscrito en el soporte «Escuela flamenca». Es evidente que la firma corresponde al poco conocido pintor valenciano Agustín Gazull, de quien Orellana nos dejó más noticias sobre su obra pictórica que biográficas ya que sólo menciona que murió en la Ciudad del Turia «a principios de este siglo» [XVIII] (5). No tengo noticia

de dibujos suyos que permitan su comparación pues los otros conocidos y firmados del Museo del Prado son de estilo bien diferente (6) al igual que los de la Biblioteca Nacional y parece verdaderamente inexplicable la atribución genérica a la escuela flamenca de mano de Vicente Camerón, cuando la firma es fácilmente legible.

I. 3. *Un Papa*

Tres lápices (negro, sanguina y clarión) sobre papel grueso agarbanzado, 181 × 131 mms. Inscripción en el soporte «Juan Antonio Escalante nació en 1630, murió en 1670// Escuela de Madrid». El dibujo no parece relacionable con ninguno de sus cuadros publicados (7). Únicamente la referencia de Ceán, a un *San Gregorio* que existió en el madrileño convento del Carmen Calzado (8) de tratarse del Papa, pudiera estar en conexión. Camarón dio como fecha de nacimiento de Juan de Frías Escalante 1630, tomándola de Palomino, lo que se creía correcto en la época (9). Solamente tras la reciente publicación de su partida de bautismo, sabemos que nació en 1633 (10).

I. 4. *Sagrada Familia servida por un ángel*

Tinta sepia sobre lápiz, en papel grueso blanco amarillento, de forma octogonal irregular suplementada, medida 90 × 99 mms. (máximas). Abajo a la izquierda en tinta negra también sobre lápiz «Zerezo». Inscrito en el soporte: «Mateo Cerezo, nació en 1635, murió en 1685// Escuela española». Aunque de nuevo las fechas dadas por Camarón deban rectificarse (1637-1666) de acuerdo con la moderna investigación (11), en esta ocasión disponemos de al menos dos dibujos de Cerezo «el joven» cuyas semejanzas permitirán probablemente confirmar la atribución: *Los desposorios místicos de Santa Gertrudis* de los Ufizzi y *La Magdalena a los pies de Cristo* del Museo del Prado (12).

I. 5. *San Francisco Javier*

Lápiz sanguina, sobre papel blanco amarillento, 181 × 94 mms. Inscrito en el soporte: «D. Francisco Vieira pintor portugués del siglo XVIII».

Entramos con este dibujo en los dieciochescos, época próxima a Vicente Camarón no solo por cronología sino por sus antecedentes familiares. Este *San Francisco Javier* lo atribuye al gran Francisco Vieira de Matos, más conocido como Vieira Lusitano (1699-1783), que ocupa uno de los lugares destacados dentro del panorama pictórico portugués y con cuyo arte guarda el dibujo semejanzas acusadas (13).

Vieira fue pintor que despertó por alguna razón, un cierto interés en los medios académicos, como lo prueba el dibujo de Felipe de Castro, de un cuadro del lusitano representando a *San Francisco de Borja entrando en la Compañía de Jesús*, consecuencia probable del encuentro de ambos artistas en Sevilla, durante la estancia allí de la Corte en 1729-1733 (14).

I. 6. *Eros y Psique*

Pluma y tinta sepia, papel verjurado marrón claro 124 × 162 mms. firmado en el ángulo inferior derecho «Mengs» en el superior derecho autógrafo de Mengs: «Véase Admiranda Romanorum al folio 79, allí ay figs. de jóvenes que combienen con estas medidas». La figura de Eros en su eje de cabeza a planta del pie está dividida en tramos numerados del 1 al 8. En el soporte: «D. Antonio Rafael Mengs nació en 1728 m.º en 1779// Escuela alemana». El dibujo por su técnica es claramente asimilable al grupo gráfico menos conocido del bohemio, es decir al compuesto por rasguños o primeras ideas realizadas a pluma e incluso a lápiz con una grafía rápida y nerviosa, bien alejada de la pormenorizada y acabadísima también suya que es mucho más frecuente. Así encontramos *La Verdad y el Tiempo*, que fue de la colección de D. Juan Allende Salazar y que figuró con el número 36 entre las piezas que se exhibieron en la Exposición Mengs en 1929 (15), o la *Cabeza de anciano* del Museo del Prado (16). La explicación de la relativa escasez de estos dibujos «a la prima» tal vez pueda encontrarse en la anécdota relatada por Ceán, según la cual, si «por su escrupulosidad no hubiese encendido con ellos (dibujos) y con sus bocetos la chimenea antes de partir a Roma la última vez» (17) se conservarían muchos más dibujos suyos.

Este, me parece de un gran interés para aclarar un punto tan oscuro dentro de la estética de Mengs, como es el de las proporciones del cuerpo humano. Del tema se ocupó el pintor en sus *Lecciones prácticas de pintura* sin formular conclusión definitiva, lo que provocó una nota aclaratoria de Nicolás de Azara, de la que transcribo lo más interesante: «Por más que

se ha estudiado con indecible empeño a fin de sacar de los borradores de Mengs las reglas que quería dar para las proporciones del cuerpo humano, no ha sido posible componer de sus fragmentos cosa alguna que pueda satisfacer, ni servir de regla en una materia tan importante y delicada... Por lo que mira sólo a las proporciones de las cabezas podría suplirse algo con lo que dice Winkelman explicando el sistema de Mengs... Pero creo que el mismo Winkelman no comprendió (sic) bien esta materia...». La lectura de los párrafos dedicados a este tema, darán de buena gana la razón a Azara (18).

Este dibujo puede arrojar alguna luz sobre el problema, pues el cuerpo de Eros se ha numerado sobre un eje punteado mediante siete aspas, junto a las cuales aparecen los números 2 al 8. El último situado bajo el talón del pie izquierdo, en tanto que el 1 aparece junto a la nuca. La división entre éste y el 2 no consiste en otra aspa, sino en el cese de la línea punteada que señala el eje, a la altura del cuello. Cada una de las siete primeras divisiones mide aproximadamente unos 17 mms., siendo la octava de unos 19.

Estamos sin duda ante un canon de ocho cabezas, que Mengs de su propia mano justifica al indicar que en *Admiranda Romanorum* —ilustrada por Pietro Sancti Bartolo y anotada nada menos que por el gran Bellori— se pueden ver numerosas figuras de proporciones similares y especialmente en la lámina 79, citada por el bohemio y que se titula «Temporum felicitatem», donde las correspondientes a las cuatro estaciones e incluso la del dios Baco, son ciertamente alargadísimas (19).

I. 7. *Desposorios de la Virgen*

Aguadas sepia y gris sobre papel blanco marfil. Somero encaje a lápiz. Cuadrículado, mide 116 × 134 mms. Abajo a la izquierda con aguada «Cruz f.» Inscrito en el soporte: «D. Manuel de la Cruz nació en 1750 murió en 1792// Escuela de Madrid».

El hecho de que el dibujo esté cuadrículado, hace suponer que debió ser pasado a lienzo, del que no he podido encontrar huellas.

I. 8. *La presentación de la Virgen*

De idénticas características que el anterior, varían sus medidas 116 × 113 mms. y la firma «Cruz» que se encuentra en el interior del

dibujo así como la inscripción de Vicente Camarón que en éste se limita a indicar: «D. Manuel de la Cruz».

I. 9. *San Antón Abad*

Ligera preparación a lápiz, aguada y tinta marrón y gris a pincel, sobre papel blanco amarillento, 207 × 152 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat, nació en 1730, murió en 1808.// Escuela valenciana». De nuevo equivoca aquí las fechas Vicente Camarón, aún tratándose de su ilustre abuelo, que nació en Segorbe el 18 de marzo de 1731, falleció el 13 de julio de 1803 y la correcta ortografía de su segundo apellido era Bonanat (20).

Realizada esta cabeza con la personalísima técnica del viejo Camarón, su tipología resulta muy próxima a la del *Ermitaño* en el Museo del Prado, que probablemente es también San Antón, a juzgar por el bastón tipo muleta, que constituye uno de sus atributos (21).

I. 10. *San José con el Niño*

Aguada y tinta grises con pincel, sobre papel blanco amarillento, 166 × 102 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat». Realizado con la habitual finura que caracteriza los dibujos del castellonense. Son tres las representaciones de San José, de las que da noticia Rodríguez Culebras (22).

I. 11. *El beato Sebastián de Aparicio de Gudina*

Sobre ligera preparación a lápiz, aguada sepia, en papel blanco amarillento de 201 × 151 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat». Por el Conde de la Viñaza sabemos que pintó varios cuadros para el convento de Franciscanos de Liria (23). El efigiado que murió casi centenario en 1600 fué beatificado por Pío VI en 1786.

I. 12. *San Bruno enseñando a un niño*

Aguadas sepia con toques de gris, sobre ligerísimos rasgos a lápiz. Papel blanco amarillento de 198 × 151 mms. Inscrito en el soporte: «D.

José Camarón y Bononat» Es el más espontáneo de los dibujos de esta serie del castellonense. Orellana recuerda que pintó para la Iglesia de los Criados, en la Cartuja de Porta Coeli, un *San Bruno* (24), desaparecido con la desamortización.

I. 13. *La Purísima*

Aguada gris y breves toques sepia sobre papel amarillento de 210 × 150 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat». Hermosa y novedosa iconografía la de esta Concepción, a la que un grupo de ángeles presenta como símbolos de la letanía el «Vas insignis devotionae» (inscrito «VAS I») mientras que María aparece ante la «Porta Coeli». Tanto Orellana (25) como Viñaza recuerdan el cuadro de la *Purísima* que pintó para la Parroquia de San Martín en Valencia, aunque más sugerente es sin duda, la noticia de este último de haber pintado otra *Concepción* en el transagrario de la Cartuja de Porta Coeli (26).

I. 14. *Extasis de Santa Teresa*

Sobre una ligerísima preparación a lápiz negro, a pincel aguada sepia con algunos toques gris en papel blanco amarillento de 205 × 150 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat». Rodríguez Culebras cita una Santa Teresa en colección privada, cinco bocetos de diversos momentos de la vida de Santa Teresa (Catedral de Valencia), otro sin especificar en colección particular de Segorbe y una Santa Teresa, también en la Catedral valenciana. (27).

I. 15. *La Asunción de la Virgen*

Con base en una somera preparación de lápiz, aguada gris con algunos toques sepia. Papel blanco amarillento de 207 × 150 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat». Dentro de la clásica representación del tema, la versión de Camarón propone algunas innovaciones, tales como los ojos cerrados de María —que continúa en su «dormición»— o como el impulso ascendente que imprimen a su cuerpo los dos ángeles,

uno con su hombro derecho y el otro en evidente esfuerzo con el izquierdo, como significando la rotura de la inercia necesaria para que la Virgen inicie su vuelo. Tanto Viñaza como Orellana (28), citan como obra del segorbense *La Asunción de Nuestra Señora* en el altar mayor de la valenciana iglesia de esta advocación, también llamada Capilla del Milagro.

I. 16. *El sacrificio de Isaac*

Sobre un ligero tanteo a lápiz, en aguada gris con escasos toques sepia. Papel blanco amarillento de 206 × 148 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Bononat». En las páginas que Orellana dedicó al pintor se encuentra un párrafo que parece muy oportuno transcribir: «Para el canónigo de esta Metropolitana D. Joseph Joaquín Alcedo pintó en el año 1781 un sacrificio de Abraam (intelineado “Isaac”), pintura que al verla cerrada en casa particular, por no ser tan fácil verla, dirá cualquiera: ...volet haec sub luce videri Iudicis acuti, quae non formidat acumen» (29). Viñaza, por su parte debe referirse a esta pintura cuando cita en propiedad del Marqués de la Romana «El sacrificio de Isaias» (30) errata por «Isaac».

Con este dibujo —quizá el mejor de los ocho de José Camarón— se cierra esta serie dedicada a su abuelo por D. Vicente.

I. 17. *Degollación del Bautista*

Bosquejo a lápiz, terminado con aguada gris, sobre papel blanco grueso y rugoso de medidas 131 × 102 mms. Inscrito en el soporte: «D. Zacarías Velázquez». Debo hacer notar, que Vicente Camarón, cuando se trata de dibujos de artistas «modernos» —supongo que los recibidos «de mano de sus autores»— se limita a dar escuetamente el nombre, sin fechas.

I. 18. *El Nacimiento*

Tras un ligero tanteo a lápiz, pluma y tinta y aguada grises, sobre papel blanco grueso y rugoso, que mide 144 × 111 mms. Firmado en el borde inferior izquierdo «Mariano Maella dibujo». Inscrito: «D. Mariano Maella. Nació en 1739, murió en 1819» en el soporte, pese a cuyo espesor

y mediante transparencia, se aprecia en el reverso del papel original, un dibujo de un fraile, una flor y una cabeza de señora, más algunos números. Está cuadriculado en sanguina. Es pareja del siguiente.

I. 19. *Epifanía*

De idéntica técnica y papel que mide 144 × 112 mms. También firmado «Mariano Maella dibujó», e inscrito en el soporte: «D. Mariano Maella». Al dorso del papel original se aprecian unas grandes «M.V.X.» y una frase: «Vinos generosos, cerveza común y aguardiente rondis (?)... (sigue ininteligible)». También cuadriculado en sanguina.

Aunque parejas de adoraciones (pastores o ángeles y Reyes) son frecuentes en la iconografía, solamente conozco un caso en que Maella las realizara (31). Son dos de los seis cuadros suyos que decoran la Capilla de los Reyes, en la Catedral de Toledo. Con la *Adoración de los Magos*, guarda estrecha relación este dibujo, no así su compañero el *Nacimiento* respecto a la *Adoración de los pastores* toledana.

I. 20. *Angel portando una torre*

Lápiz negro sobre papel blanco verjurado horizontal y en el que se aprecia un fragmento de marca al agua. Mide 111 × 149 mms. Inscrito en el soporte: «D. Antonio González Velázquez, nació 1729, murió en 1793// Escuela de Madrid».

Este dibujo es compañero de los dos siguientes (32).

I. 21. *Angel portando una urna*

De técnica y papel idénticos al anterior, mide 137 × 178 mms. Lleva a la derecha un trazo similar a una «G». Inscrito en el soporte: «D. Antonio González Velázquez».

I. 22. *Angel portando una edificación*

De técnica y papel idénticos a los dos anteriores, mide 136 × 176 mms. Lleva a la derecha un trazo similar a una «G». Inscrito en el

soporte: «D. Antonio González Velázquez». Los tres ángeles voladores de clara procedencia ginebrina, llevan símbolos de la letanía mariana. «Turris davidica, Foederis arca, Domus aurea», y serían primeras ideas para tres pechinas de un templo de la Virgen que no me ha sido posible localizar, si es que pasaron a mayores. (33).

I. 23. *Estudio de perspectiva arquitectónica I*

Pluma y tinta sepia, con aguadas sepia y gris. Papel blanco de 81 × 114 mms., adherido a un «passe-partout» y todo ello sobre la hoja del álbum en marrón oscuro, a cuyo pie Vicente Camarón escribió: «D. Ventura Rodríguez». Falto el álbum de dos de estas hojas marrón oscuro y la inscripción de los datos cronológicos de la vida del artista que Camarón acostumbra a poner en la del primer dibujo de cada autor cuando ya ha fallecido, deduzco que ha desaparecido cuando menos uno de los de Ventura Rodríguez (1717-1785), el gran arquitecto madrileño que tuvo a su cargo durante algún tiempo, tras la muerte de Juvara, la dirección de las obras del Palacio Real de Madrid, para las cuales bien podrían ser estudios este dibujo y el siguiente que constituyen claramente dos variantes optativas de una solución constructiva. En todo caso, los dibujos de una finura y de una absoluta perfección. justifican la frase de Jovellanos en su *Elogio de D. Ventura Rodríguez*: «Vendrá un tiempo en que la posteridad buscará entre el polvo sus diseños» a lo que cabe añadir que no sólo por su valor arquitectónico.

I. 24. *Estudio de perspectiva arquitectónica II*

Técnica, papel, soportes, inscripción y medidas idénticos al anterior.

I. 25. *Retrato de del Riego*

Lápiz sobre papel blanco grueso, que mide 155 × 103 mms. sobre una hoja soporte del álbum en papel azul, con la inscripción: «Retrato de D. Rafael del Riego dibujado por D. José Ribelles pintor de Cámara de S. M. y Académico de la Rl. de San Fernando».

Se trata del retrato del General D. Rafael del Riego y Núñez (1785-1823) quien encarnó en España durante decenios el ideal de la libertad constitucional.

I. 26. *Interior de iglesia*

Oleo sobre papel marrón claro de 161 × 108 mms. Inscrito en el soporte: «Por D. Genaro Pérez Villa-amil». Es la excepcional muestra dentro del álbum de técnica al óleo y por tanto no clasificable dentro del concepto de *dibujo*. Pero por encontrarse incluida en la colección de Vicente Camarón, no me ha parecido posible omitirla. Se trata evidentemente de una obra del gran paisajista gallego, realizada con la soltura y sentido colorista que le califica (34).

I. 27. *Retrato de caballero a la moda del siglo XVII*

Lápiz fino sobre papel blanco de 122 × 114 mms. Firmado «R. Weis». Inscrito en el soporte: «Por D.^a Rosario Weis// Discípula de D. Fco. Goya y maestra de la Reina Doña Ysabel II».

Es este sin duda uno de aquellos «retratos al lápiz, en los que sobresalió extraordinariamente siendo notables por su acabada y perfecta semejanza» (35), la hija de Francisco de Goya.

I. 28. *La Virgen y San Juan*

Lápiz y aguada marrón sobre papel blanco verjurado que mide 117 × 113 mms. Inscrito en el soporte: «Por D. José Piquer. Escultor de Cámara de S. M. y académico de número de la Rl. de San Fernando».

De los tres escultores valencianos de nacimiento y homónimos, se refiere Vicente Camarón al más joven de los tres, José Piquer y Duart, único que alcanzó el título de Primer Escultor de Cámara. Vuelvo a recordar, que Camarón cuando se trata de artistas «modernos» como él dice, no hace constar sus fechas como en este caso. Y ello por tratarse —sin duda— de coetáneos suyos. Una corroboración la tenemos en el papel del soporte de color azul sobre el que están adheridos únicamente

los dibujos de Ribelles, Pérez Villaamil, Rosarito Weis, éste de Piquer y los dos siguientes, obra de José Camarón y Meliá y del propio Vicente Camarón, como veremos, y que supongo distingue a los «recibidos por mano de sus propios autores».

I. 29. *Eros despertando a Psique*

Lápiz sanguina, sobre papel blanco amarillento, 245 × 190 mms. Inscrito en el soporte: «D. José Camarón y Meliá nació en 1761 murió en 1819». Es el único caso, en que Vicente Camarón, estando adherido el dibujo a una hoja de papel azul del álbum, facilita las fechas del artista, quizá como recordatorio y homenaje a su padre pese a lo cual, la de su nacimiento es errónea, pues tuvo lugar en 1760 (36). *Eros despertando a Psique*, será —aun con su academicismo— base inapreciable en la identificación de otros dibujos suyos.

I. 30. *Paisaje con río y personajes*

Lápiz y tinta gris, aguada marrón sobre papel grueso blanco crema, con sello seco y relieve que dice: «M.^{me} Potin Nantes// Invention & Pefectionement 1844// Papier Pelle// Toile 4, Teint O». Mide 154 × 229 mms. Firmado en la roca abajo a la izquierda: «V. Camarón ft. 1855». Inscrito en el soporte: «D. Vicente Camarón». Unica muestra del arte propio del último de la familia de artistas y recopilador del álbum.

I. 31. *Ilustración para El Quijote*

Recuadrado. Sobre ligera preparación en lápiz, pluma y tinta sepia y aguadas sepia y gris. Papel blanco verjurado que mide 171 × 127 mms. En el registro «Cerv. Quix. Parte II Cap. XXI». Inscrito en el soporte: «D. Agustín Navarro, nació 1754, murió 1787».

El dibujo representa el episodio de las Bodas de Camacho, con el «gallardo Basilio... coronado de triste ciprés» y apoyado en su largo y trucado bastón. El grabado se encuentra enfrente de la página 225 del tomo 4.º de la edición del Quijote, hecha por Gabriel Sancha en 1797-98,

anotada por Pellicer. Las ilustraciones son todas de Agustín Navarro, excepto cuatro de Ximeno, una de Paret y otra de José Camarón. En unas pocas —y este es uno de los casos— la firma que aparece al pie de la estampa en vez de la de Agustín Navarro es únicamente la de un tal «P. Camarón del». Fallecido Navarro diez años antes de realizarse esta edición, cabe suponer que los dibujos finales para abrir las láminas los hiciera este desconocido. No tengo noticia de más P. Camarón que las de Pedro, el escultor nacido en Huesca en 1658. (37) Como grabador de estas ilustraciones en el Quijote de Pellicer, figura Moreno Tejada y más frecuentemente un cierto Duflos. Para mayor curiosidad algunas planchas están firmadas «Fem. Duflos sculp.», como la que se encuentra en la pág. 378, del T. V., ilustrando el capítulo CXXXII de la segunda parte. Ni del marido ni de la mujer he podido encontrar referencias.

De cualquier manera, no veo razón alguna para dudar de la atribución de Vicente Camarón dado, repito, que la práctica totalidad de los dibujos de este Quijote son del malogrado Navarro.

I. 32. *Paisaje con árboles*

Tinta a pincel y aguada sobre papel blanco amarillento verjurado de 166 × 240 mms. Inscrito en el soporte: «D. Joaquín Soriano pintor en la Rl. Fábrica de Porcelana de Madrid». Se estudia junto al siguiente.

I. 33. *Paisaje con edificios y pirámide*

Lápiz sobre papel blanco rugoso de 176 × 246 mms. Al reverso cuatro estudios de una cabeza, también a lápiz. Inscrito en el soporte: «D. Joaquín Soriano».

Son escasísimos los datos que he podido allegar sobre este artista. En su expediente personal en el Archivo de Palacio (38), sólo figuran un par de instancias en las que «cesante de la Real Fábrica de la China», solicita de Fernando VII, en 1824, que le reponga en las dos terceras partes de su sueldo de 6.600 reales, es decir, 4.400, que cobraba desde la depuración de 1814. En 1826 reitera su petición haciendo constar que llevaba treinta años cumpliendo fielmente las órdenes recibidas en la Fábrica del Buen Retiro. Consecuentemente debió incorporarse a ella en 1796 más o menos.

En las nóminas transcritas por Pérez Villaamil (39), no figura en 1785, pero sí en 1804, con 400 reales mensuales y con antigüedad desde octubre de 1800. En la de 1808 cobraba ya 6.600 reales, con lo que se confirman los datos de su expediente en Palacio. Siempre como «pintor» y bajo la dirección de José Camarón y Meliá en 1804 y la de Ignacio Urange en 1808 (40). Supongo, por las fechas, que Joaquín Soriano debió ser el mismo que se matriculó en la Real Academia de San Fernando el 19 de Septiembre de 1797, contando veinticuatro años. Era oriundo de Valencia e hijo de Jerónimo y Tomasa Piquer. (41)

Los dos dibujos de Soriano, incluidos en el *álbum* por Vicente Camarón, son ciertamente dos obras notables de la paisajística del gusto neoclásico. Especialmente el segundo de ellos, en el que la acusada pirámide y la columnata, hacen pensar en la antigua Roma. No sería de extrañar que ambos hubieran sido utilizados en la práctica como elementos decorativos de alguna pieza de la famosa fábrica del Buen Retiro.

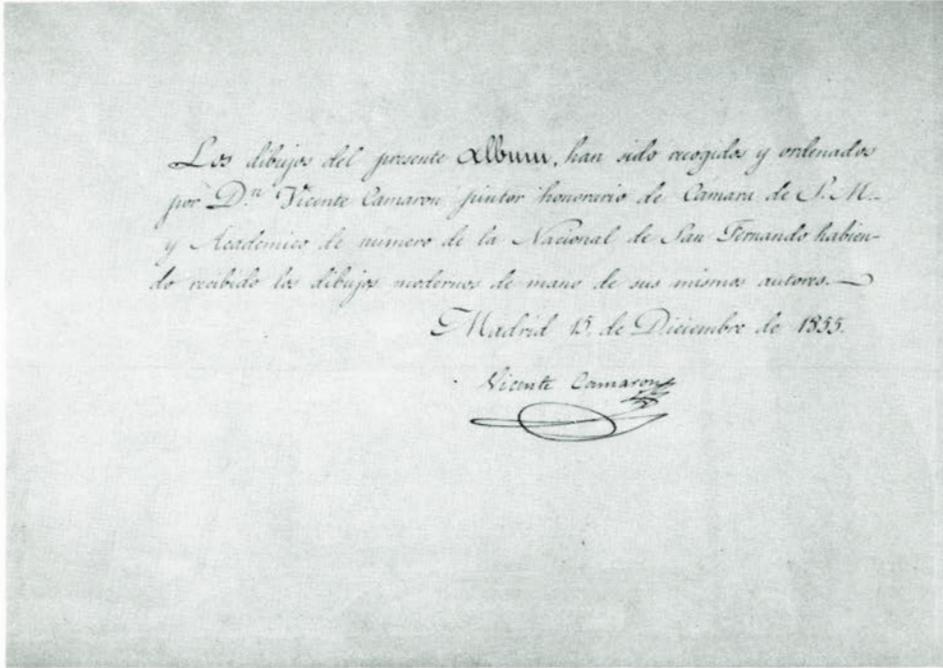
I. 34. *Paisaje con bosque*

Gouache sobre papel blanco amarillento de 71 × 126 mms. Al dorso: «L'amico Enrico al amico Fernando». Inscrito en el soporte a tinta con letra que no es de Vicente Camarón: «Conde Viale 185...».

Se trata de una adición espúrea al conjunto, del que no obstante forma parte histórica y en todo caso se trata de una bonita y sumamente hábil muestra del paisajismo romántico, sin que por el momento, me haya sido posible identificar a su autor.



I, 1. Juan Conchillos: *Sr. Jerónimo.*



I, 1 a. Primera página del Album de Vicente Camarón.



I, 2. Agustín Gazull (?): Paisaje



I, 3. J. A. de Frías y Escalante: *Un papa.*



I, 4. Mateo Cerezo: *Sagrada Familia*.



I, 6. Antonio Rafael Mengs: *Eros y Psique*.



I, 5. Francisco Vieira: Sn. Francisco Javier.



I, 7. Manuel de la Cruz: *Desposorios de la Virgen*.



I, 8. Manuel de la Cruz: *La presentación de la Virgen.*



I, 9. José Camarón: *Sn. Antón Abad.*



D. José Camarón y Bononat.

I, 10. José Camarón: Sn. José con el Niño.



I, 11. José Camarón: *Sn. Sebastián de Aparicio* (?).



I, 12. José Camarón: *Sn. Bruno.*



I, 13. José Camarón: *La Purísima*.



I, 14. José Camarón: *Extasis de Sta. Teresa.*



I, 15. José Camarón: *La ascunción de la Virgen.*



I, 16. José Camarón: *El Sacrificio de Isaac.*



D. Zacarías Velázquez

I, 17. Zacarías González Velázquez: *Degollación del Bautista.*



I, 18. Mariano Maella: *El Nacimiento.*

I, 19. Mariano Maella: *Epifanía*.



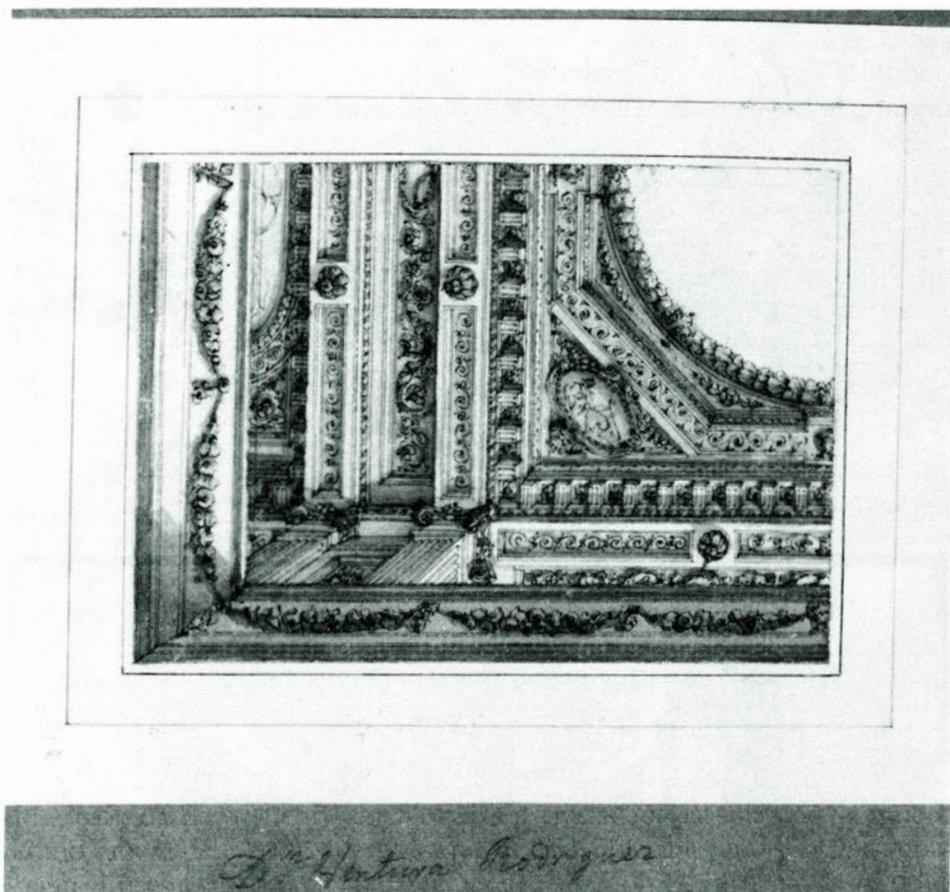
I, 20. Antonio González Velázquez: *Angel portando una torre.*



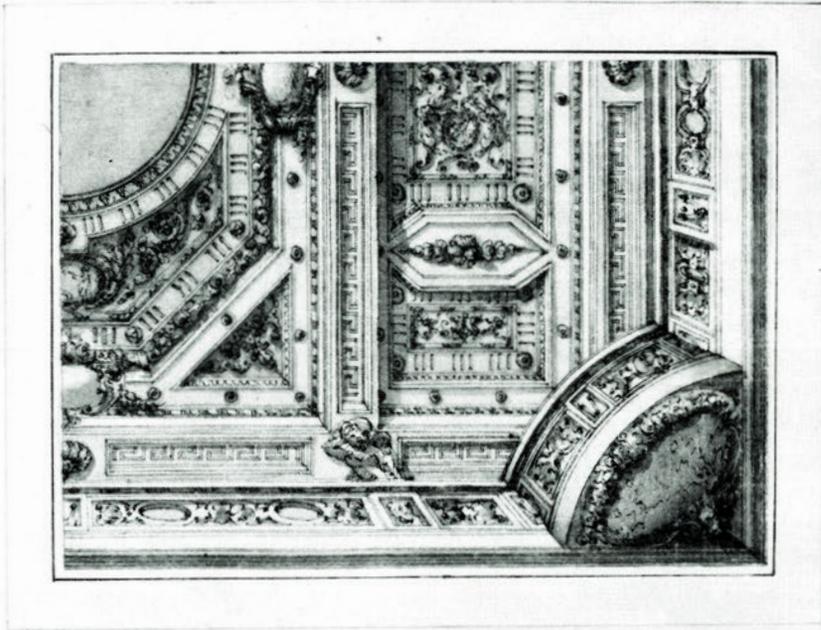
I, 21. Antonio González Velázquez: *Angel portando una Urna.*



I, 22. Antonio González Velázquez: *Angel portando una edificación.*

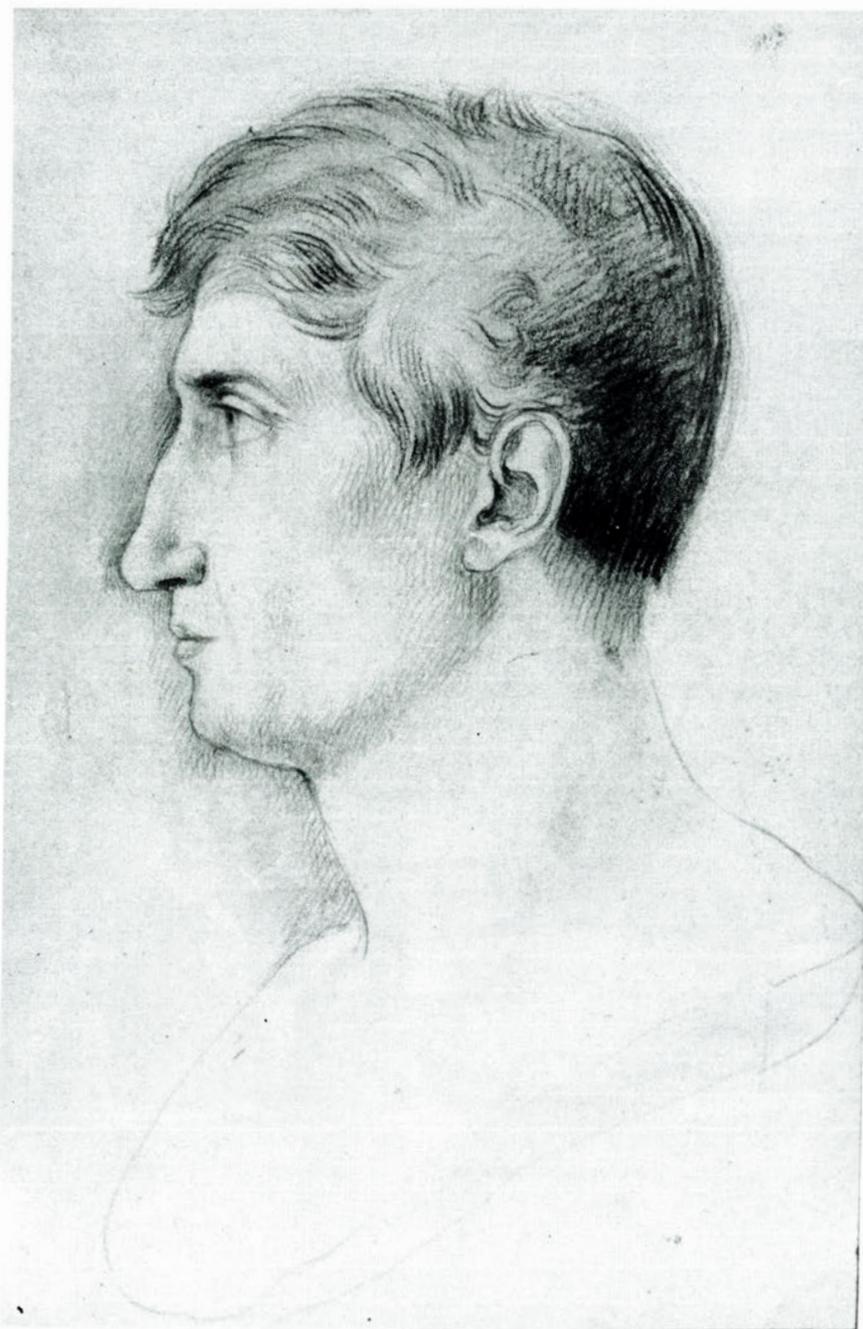


I, 23. Ventura Rodríguez: *Estudio de perspectiva arquitectónica I.*



Ventura Rodríguez

I, 24. Ventura Rodríguez: *Estudio de perspectiva arquitectónica II.*



I, 25. José Ribelles: *Retrato de del Riego.*



I, 26. Genaro Pérez Villaamil: *Interior de Iglesia* (óleo).



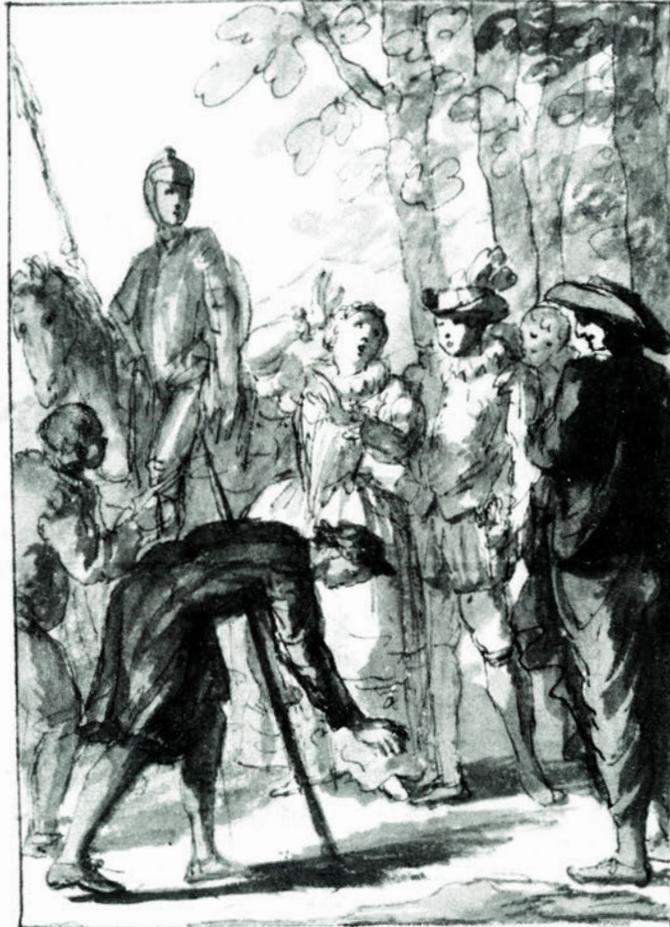
I, 27. Rosario Weis: *Retrato de caballero a la moda del s. XVII.*



I, 28. José Piquer: *La Virgen y Sn. Juan.*



I, 29. José Camarón Meliá: *Eros despertando a Psique.*



Cerv. Lux. Parte II Cap. XXI.



I, 30. Vicente Camarón: Paisaje.



I, 32. Joaquín Soriano: Paisaje con árboles.



I, 33. Joaquín Soriano: *Paisaje con edificios y pirámide.*



I, 34. Conde Viale: *Paisaje con bosque.*

II. ANTONIO CARNICERO

Dieciocho hojas, nueve de ellas dibujadas por ambas caras y todas realizadas por la misma mano, —la mayoría a pluma y unas pocas a lápiz graso— y con la procedencia común de la Colección del Marqués de Casa Torres, han venido constituyendo un problema de atribución.

La identificación de uno de los dibujos (II, 1) con la lámina XII de la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* «dibujada y grabada por D. Antonio Carnicero, Madrid año 1790» (42) (Vid. Ilustración II, 1 b.), permite atribuir toda la serie. Para el grabado taurino, el salmantino (1748-1814) utilizó el grupo de las mulillas con sus monosabios —el que lleva la brida y el que maneja el látigo—, mientras que el toro que pasó a la lámina es el que aparece en la parte superior izquierda del dibujo. Esta doble combinación excluye lógicamente cualquier duda sobre la certeza de su atribución.

De todas formas, otros detalles de técnica dibujística, son elementos comunes claramente identificables en planchas y dibujos. Como por ejemplo la curiosísima manera de sombrear los rostros con un punteado característico. Este peculiar efecto de «viruela» es particularmente evidente en el grabado que sirve de portada a la edición y al dibujo que representa a una *Madre con el niño desnudo en sus rodillas* (II, 3).

Enlazándose unas con otras las hojas de los dibujos por motivos técnicos, e incluso por los tipos dibujados, en algunos casos comunes a dos de ellas, no queda sino indicar que todos están realizados sobre papel blanco amarillento. He procurado que tanto los verjurados como las

marcas al agua, cuando las hay, sean visibles en las fotografías. Las excepciones son: en la hoja 4, *Señora con buso y otros*, la marca poco visible, parece consistir en un óvalo tangente a un círculo, que lo es a su vez a otro. El resto no lo he podido aclarar. En la hoja 12, *Hombre acariciando a un perro y otros*, la marca consiste en una figura con casco y cimera, que empuña una lanza. Junto a ella ¿otra espada?. Debajo parece verse una empalizada en perspectiva circular que los rodea. Debajo una «B». Arriba de todo «Pro patria». La marca de la hoja 13 *Hombres jugando y estudio para uno de ellos*, no la he podido descifrar. Las medidas de todas las hojas, las doy en milímetros.

Me parece innecesario subrayar el extraordinario interés de estos dibujos, que muestran una variadísima serie de tipos, modas, oficios y actividades de la segunda mitad del siglo XVIII, así como su posible utilidad para la identificación de la obra gráfica y pictórica de su autor.

II. 1. *El arrastre y otros*. Reverso: La cogida del picador. Pluma sobre ligero encaje en lápiz. 300 × 206 mms.

II. 2. *Diversos apuntes de picar a caballo y otros*. Reverso: Estudios diversos. Pluma que frecuentemente se sobrepone a un ligero encaje a lápiz. 308 × 214 mms.

II. 3. *Madre con niño desnudo en las rodillas*. Reverso: Estudios diversos. Pluma. 298 × 211 mms.

II. 4. *Señora con buso y otros*. Reverso: Mujer bordando y otros. Pluma y lápiz, 313 × 211 mms.

II. 5. *Caballero en una mesa, paseando, sentado, en un banco, etc.* Reverso: Hombre leyendo y otros. Pluma y alguna nota pequeña en lápiz. Papel sellado de 1762. 274 × 206 mms. (máximas).

II. 6. *Caballero apeándose de la cabalgadura*. Reverso: Apunte para el anverso y otros. Sobre papel sellado de 1762, tinta y alguno reforzado con lápiz, 305 × 208 mms. (máximas).

II. 7. *Hombres reparando un timbal (?) y otros*. Reverso: Parte inferior de una figura de caballero. Tinta y lápiz. 315 × 221 mms.

II. 8. *Campesinos ordeñando una cabra y otros*. Reverso: Potrillo mamando de la yegua y otros. Tinta y lápiz, 300 × 204 mms.

II. 9. *Estudios para perros, asnos, cabras y otros*. Tinta. 310 × 209 mms.

II. 10. *Campesino conversando sobre un mulo*. Tinta. 298 × 207 mms.

II. 11. *Diversos caballistas y otros*. Lápiz. 302 × 206 mms.

II. 12. *Hombre acariciando a un perro y otros*. Lápiz. 310 × 212 mms.

II. 13. *Hombres jugando y estudio para uno de ellos*. Lápiz, 317 × 204 mms.

II. 14. *Diversas cabezas*. Posible estudio para una Circuncisión. Tinta. 259 × 980 mms.

II. 15. *Tres niños con una cabra y otros*. Pluma. Reverso: Estudio para una *Huida a Egipto* a lápiz. En tinta: «Antón, An, An». 301 × 206 mms.

II. 16. *Personaje en un triclinio y elementos decorativos clásicos*. Tinta. 296 × 206 mms.

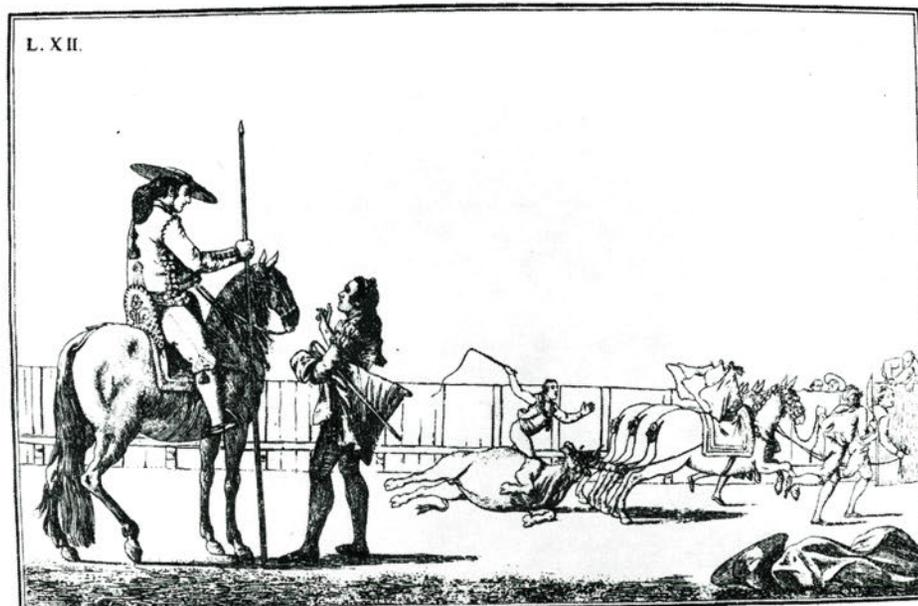
II. 17. *Estudios arquitectónicos*. Tinta. 296 × 206 mms.

II. 18. *Estudios de flores*. Tinta. 204 × 151 mms. (máximas).

II. 19. *Cabeza de niño*, lápiz negro y rojo sobre papel azul grisáceo. Firmado: «Antón Carnizero». Reverso: Parte inferior de una figura que viste gregüescos. Tinta. 0,140 × 0,128. No es segura su procedencia y por su soporte no forma parte del conjunto, pero la he incluido aquí por su firma y técnica.



II, 1. Antonio Carnicero: *El arrastre*.





II, 1. (Reverso): *La cogida del picador.*



II, 2. Antonio Carnicero: *Picar a caballo.*



II, 2. (Reverso): *Estudios diversos.*



II, 3. Antonio Carnicero: *Madre con niño desnudo en las rodillas.*



II, 3. (Reverso): *Estudios diversos.*



II, 4. Antonio Carnicero: *Señora con huso.*



II, 4. (Reverso): *Mujer bordando.*



II, 5. Antonio Carnicero: *Caballero en una mesa y otros.*



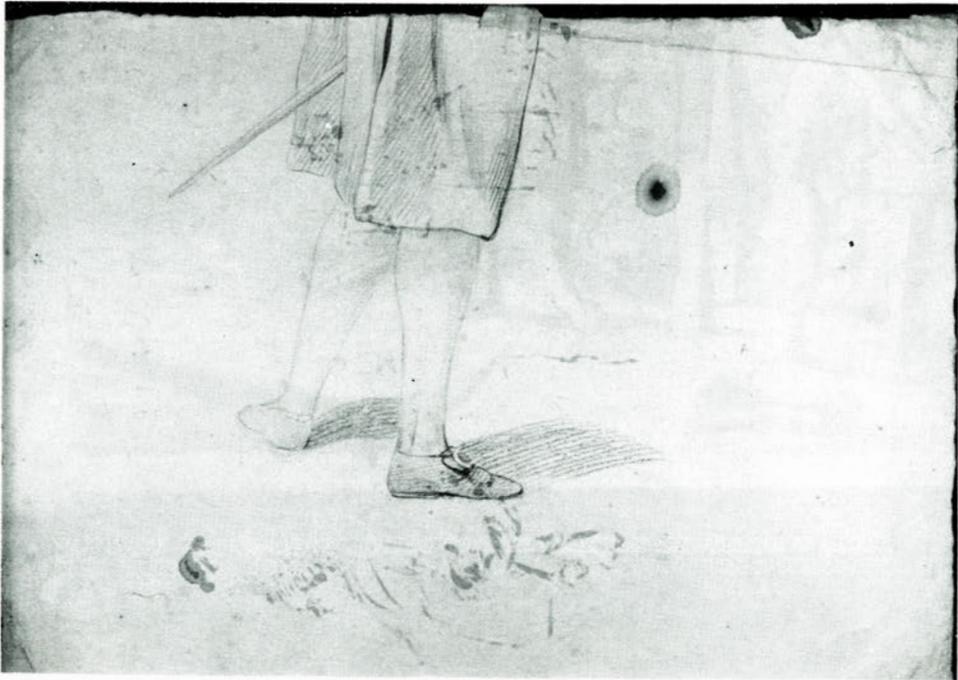
II, 5. (Reverso): *Hombre leyendo y otros.*



II, 6. Antonio Carnicero: *Caballero apeándose de una cabalgadura.*



II, 6. (Reverso): *Apunte para el anverso.*



II, 7. (Reverso): *Parte inferior de una figura.*



II, 7. Antonio Carnicero: *Hombres reparando un timbal (?)*.



II, 8. Antonio Carnicero: *Campesinos ordeñando una cabra y otros.*



II, 8. (Reverso): *Potrillo mamando de la yegüa.*



II, 9. Antonio Carnicero: *Estudios para perros, asnos, cabras y otros.*



II, 10. Antonio Carnicero: *Campesino sobre un mulo conversando.*



II, 11. Antonio Carnicero: *Diversos caballistas y otros.*



II, 12. Antonio Carnicero: *Hombre acariciando a un perro y otros.*



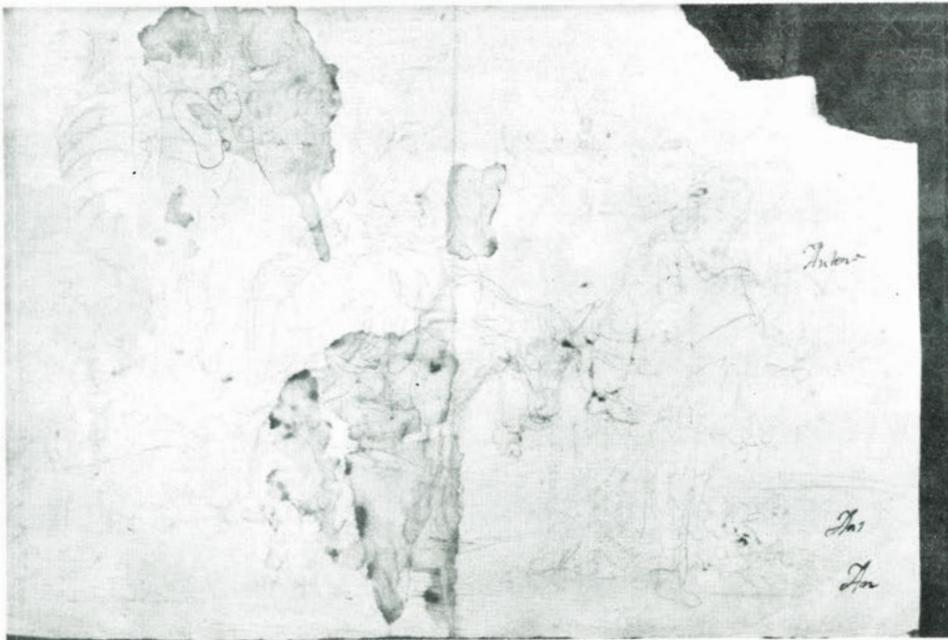
II, 13. Antonio Carnicero: *Hombres jugando y estudio para uno de ellos.*



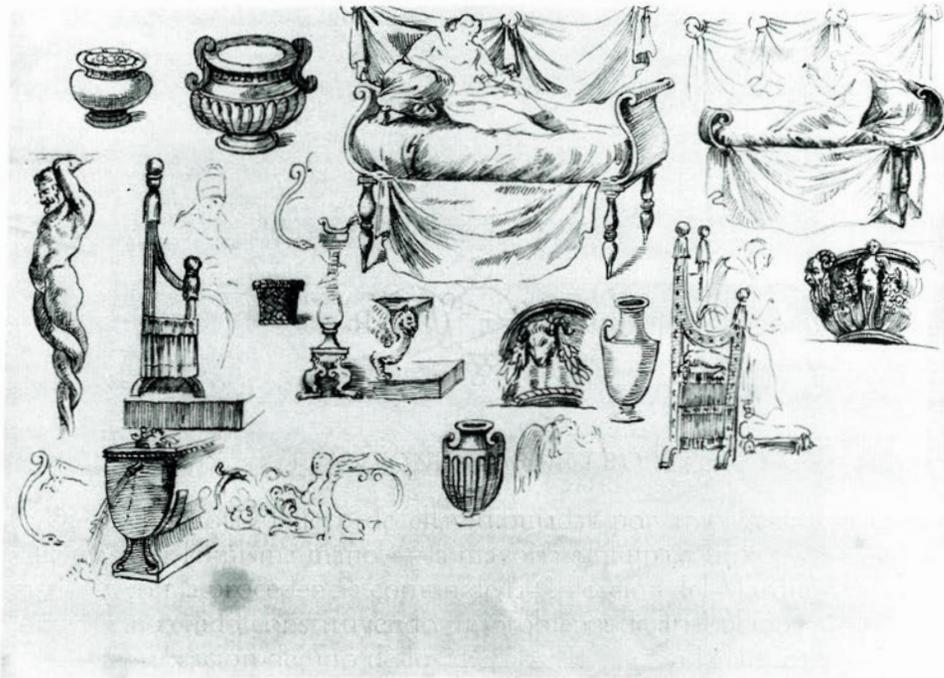
II, 14. Antonio Carnicero: *Diversas cabezas.*



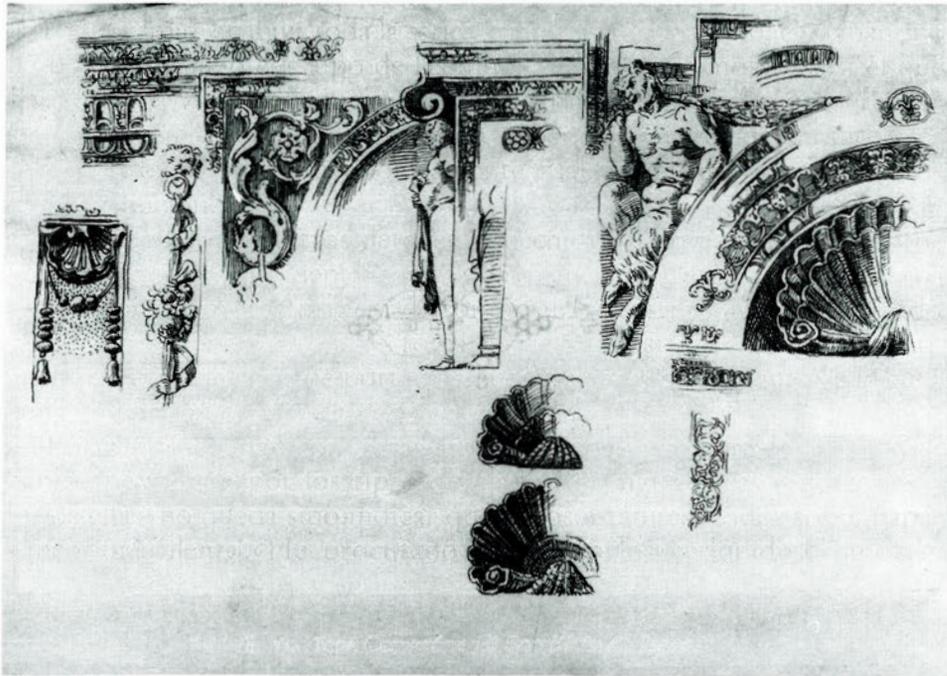
II, 15. Antonio Carnicero: *Tres niños con una cabra y otros.*



II, 15. (Reverso): *Huida a Egipto.*



II, 16. Antonio Carnicero: *Personaje en un triclinio y otros.*



II, 17. Antonio Carnicero: *Estudios arquitectónicos.*



II, 18. Antonio Carnicero: *Estudios de flores.*



II, 19. Antonio Carnicero: *Cabeza de niño.*

III. ANTONIO GONZALEZ VELAZQUEZ

En su artículo dedicado a Juan Antonio Salvador Carmona, Rodríguez Moñino (43), reprodujo una nota autobiográfica (44), en la que el grabador de Cámara de Carlos III, al relacionar su actividad menciona su tentativa de «hacer todos los Stos. del año, según el Flos Sanctorum de Rivadeneyra, cada uno en lámina de mayor tamaño qe. de quartilla de la misma marca», aunque desgraciadamente «habiendo grabado los 31 del mes de enero y 10 del de febrero desistió de la empresa pr. no haber correspondido la venta al coste de obra tan dilatada». El erudito databa estas estampas hacia 1778, quizá porque Carmona las relaciona a seguido del *Retrato equestre del Príncipe de Asturias* (Carlos IV), que lleva fecha de 1782. Al mismo tiempo negaba la existencia de los cobres en la Calcografía Nacional, lo que es parcialmente cierto, ya que sólo se guardan allí los de los santos correspondientes a los 10 primeros días de febrero (45), así como las 41 estampas, en dos mazos completos de enero y febrero respectivamente. Además, existe un ejemplar de los de enero en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional, regalados por la Calcografía y otra colección idéntica a ésta en la Hispanic Society of América (46), así como algunas estampas sueltas en el Gabinete del Museo Municipal de Madrid (47). En cuanto a los correspondientes dibujos, fueron obra de Antonio González Velázquez (1723-1794), tal y como reza el pie de la estampa correspondiente al 1 de enero, la *Circuncisión del Señor*: «Antonio Velázquez inv. — Juan Ant. Salvador Carmona sculp.» Fuera del recuadro se lee «Se hallará en Madrid en la Librería de D. Antonio Bayllo calle de las Carretas, con

todas las obras del autor: ésta como vaya dándose al público» (48) (ilust. III, A).

Pese a que la inexistencia de más estampas que las referenciadas, corrobora la suspensión de la serie, lo cierto es que Antonio Velázquez, como vamos a ver, había ya realizado numerosos dibujos correspondientes no sólo a santos del mes de marzo sino también el de Santa Fausta, a quien el *Flos Sanctorum* dedica el 19 de diciembre. El plan de la colección se ciñe perfectamente a la secuencia de aquel santoral, con la única excepción de Santa Coleta (49). Cabe presumir que la edición que manejó Velázquez para sus originales fuera la madrileña de 1761, en la que aparece la citada Santa Fausta que no figura ni en la primera de 1616 ni en las sucesivas que he podido consultar de 1623, 1643, 1716, 1718, 1734 ni 1751. La utilizada, de Ibarra, tras los aumentos de Juan Eusebio de Nieremberg y Francisco García (S. J.), sobre el original de Rivadeneyra, fue completada por el M.R.P. Andrés López Guerrero (Carmelita). Las leyendas de los dibujos y las de las estampas, están inspiradas en aquellos textos, pero, como es natural extractados, ciñéndose los de González Velázquez a la escena concretamente representada en sus dibujos generalmente con descripción autógrafa al dorso, lo que permite suponer, que la elección de los santos (algunos días contienen las vidas de varios) y de las anécdotas a representar, fue exclusivamente suya.

Relaciono los originales por sus fechas de celebración, siendo *San Julián* y *San Remberto* (50), los únicos que he podido estudiar fuera de sus marcos, anotando el tamaño y algunas características del papel. Los demás, no ha sido posible desenmarcarlos, por lo que las medidas que doy son las de recuadro a tinta que enmarca el dibujo. Al estar hecho a mano alzada, han de entenderse como aproximadas. La técnica utilizada es siempre la misma, pluma y aguada con tinta sepia y negra.

Creo poder afirmar, que en alguna rama de la familia propietaria de estos dibujos que doy a conocer, existen aún otros de la misma serie pero que, desgraciadamente no me ha sido posible ver.

Supongo que estos dibujos (algunos fechados entre 1770 y 1773) son los mismos a los que hacía alusión Félix Boix en 1922. La anécdota recogida por él sobre como Antonio Velázquez «al tiempo de desayunarse se hacía leer la vida del santo del día que le inspiraba siempre una composición, que trazaba a pluma, dándole efectos con mancha sepia» (51), no parece sostenible una vez que el dibujo de *San Julián* cuyo día se celebra según el *Flos Sanctorum* el 7 de enero, lleva manuscrita una nota autógrafa

del pintor en la que precisa la fecha de ejecución: «Oy 9 [sobreescrio en 8] de junio de 1773» (52) (Ilust. III, 2, b)

Sobre el estilo como dibujante de González Velázquez, es evidente que pese a la indiscutible personalidad que evidencia la firmeza del trazo y el alargado canon de sus figuras, recuerda su largo aprendizaje romano con Giaquinto (53).

III. 1. *Santa Genoveva*, 187 × 145 mms. Al dorso: «S.^a Ginobeba patrona de París, siendo niña la ace traer San Germán obispo a su posada por sus padres, lapone una cruz en el pecho, y la essorta a guardar la birginidad y les dice a sus padres cuiden de ella, día 3 enero, 1772 - Velázquez»

III. 2. *San Julián*, papel blanco amarillento verjurado, puntizones horizontales mide 277 × 219 mms., el recuadro 193 × 145. Al dorso: «día 7 de enero San Julián Mártir fue soldado le degollaron ynmediato a los muros de una ciudad. An^o Velázquez. Oy 9 [sobre 8] de junio de 1773»

III. 3. *Santa Gúdula*, 187 × 143 mms. Al dorso: «Santa Gudula. Robaron sus ricas bestiduras [tachado] después que quedó depositada en su rico mausoleo - día 8 de enero año 1771».

III. 4. *San Marciano*, 186 × 141 mms. Al dorso: «San Marciano, encuentra su gran caridad aundifunto una noche, lo unge y amortaga y despues el difunto puesto enpie habla al santo altas cosas de Dios - dia 10 de enero»

II. 5. *La Cátedra de San Pedro en Roma*, 188 × 141 mms. Al dorso: «La catreda de Sⁿ Pedro en Roma fue trasladada la silla adicha ciudad como cabeza del Mundo, despues que estuvo... [ilegible] años en Antioquía, segun Eusebio y Sn. Gerónimo en año del Señor 44 ynperando Claudio, dia 18 de enero/. por Sⁿ Pedro»

III. 6. *Santa Inés*, 240 × 160 mmms. Al pie: «S^{ta} Ynes. Virgen. (21 de enero)»

III. 7. *Santa Paula*, 210 × 157 mms. Carece de inscripciones. Véase la estampa correspondiente al 26 de enero.

III. 8. *San Remberto*, el papel blanco amarillento, verjurado, puntizaciones horizontales, mide 222×181 mms., el recuadro 187×141 mms. Al dorso: «San Remberto obispo Bremense, yendo el Santo a una [ilegible] a Esclabonia; bio que unos gentiles tenían cautibos amuchos cristianos, entre ellos una doncella que enparticular se encomendo ael Santo la rescato y dio asta el caballo que le pidieron los gentiles dia 4 de febrero// 1771.

III. 9. *San Juan de Mata*, 218×163 mms. Sin inscripciones. Véase la estampa correspondiente al 8 de febrero.

III. 10. *San Eugenio*, 190×150 mms. Al dorso: «San Eugenio obispo de Veliens día 20 de febrero. Cuando le entiman el destierro por Carlos Martel Rey de Francia por que le reprendio ael Rey habia echado mano de las rentas delas Yglesias— 1771 [?].».

III. 11. *La Cátedra de San Pedro en Antioquía*, 186×147 mms. Al dorso: «La cathedra de Sⁿ Pedro en Antioquia día 22 de febrero despues de haber recibido los de Antioquia [interlineado] la luz por medio de la predicación del Santo hedificaron templos a Dios, onrraron del Santo y [ilegible] una como cathedra o silla donde el Santo los ynstruyera yesso se lo suplicaron con [ilegible] del Santo 1771».

III. 12. *¿San Emeterio y San Celedonio?*, 235×187 mms. Sin inscripciones. No es visible el recuadro si existe, por lo que las medidas son las del «pass-partout». Es de suponer que se trate de la representación de estos santos, a los que el Flos Sanctorum consagra el día 3 de Marzo, como naturales de León y soldados llevados «presos y aherrojados a Calahorra» donde fueron degollados.

III. 13. *San Casimiro*, 190×148 mms. Al dorso: «San Casimiro confesor Principe de Polonia [ilegible] de Marco fue muy penitente y austero, tanto que bino a perder lasalud y lo poco que bibio fue muy enfermo, los medicos fueron de sentir que se debería casar y el Santo respondió que antes queriaperder la vida que quebrantar la castidad deque fue muy amante».

III. 14. *San Focas*, 190×147 mms. Al dorso: «San Focas Ortelano y [ilegible] natural de Sinope en la Morea dia 5 de Marco, fue denunciado

por que era Cristiano y enbiado a buscar con orden deque le cortaran la cabeza, ospedo en su casa como lo tenia de costumbre a los que lesyban aquitar la vida los dio buentrato, esto fue sin conocer ael Santo los ministros y despues que seles descubrio quedarona atonitos y sin querer poner por obra lo que benian de agradecidos —pero el santo les persuadio diciendoles que megor premio le podian dar quela corona del martirio alfin le cortaron la cabeza, y la noche antes ya habia dexado echa la sepultura. 1772».

III. 15. *Santa Coleta*, 190 × 146 mms. Al dorso: «Santa Coleta, dia 6 de Marco fue la reformadora de la orden de S^a Clara y izo en manos de Papa Benedito trece de este nombre la profesion y su Santi^d la dio el pelo por sus manos y la yco Abadesa general y superiora de todos los conbentos de la orden Murio en la Ciudad de dagante enflandes. 1772 murio en el año de 1526 —dia 6 de marco—». Resulta muy curiosa la inclusión de esta clarisa urbanista, que beatificada en 1740 no fue canonizada hasta 1807 y que no figura en el *Flos Sanctorum*, como es lógico.

III. 16. *San Juan de Dios*, 252 × 170 mms. Sin inscripciones. Se le conmemora el 8 de Marzo.

III. 17. *San Eulogio*, 190 × 145 m/ms. Al pie: «S.ⁿ Eulogio». Su fiesta el 11 de Marzo.

III. 18. *San Longinos*, 187 × 147 mms. Al dorso: «San Longinos y sus dos Santos compañeros fueron cortadas las cabezas y llebadas por los sayones a Pilatos que mandó ponerlas en la puerta de la ciudad por contentar a los gudios, y despues fueron echados en un muladar. dia 15 de Marco - 1771»

III. 19. *San José*, 187 × 142 mms. Al dorso: «San Joseph esposo de la Reyna delos angeles María Santisima dia 19 de Marco, se esta recreando con el niño dios en su taller, los angeles admiran tanta magestad. 1771».

III. 20. *San Vitoriano*, 180 × 142 mms. Al dorso: «San Vitoriano y sus dos compañeros llamados ambos frumencios dia 23 de Marco naturales de cartago, fueron engran manera atormentados con palos y panchas echo echas guego dieron subidas en el martirio 1771».

III. 21. *Santa Fausta*, 207 × 146 mms. Al dorso: «Santa Fausta, conbirtió con su oración estando en diferentes martirios ados Jueces o pretores que juntamente padecieron martirio con la S, llamados Erasio y [tachadura] Maximino —año 1770—». Pese a la descripción, en la caldera aparece la santa acompañada de un solo personaje, indudablemente Erasio o Evelasio, su primer verdugo, mientras que el segundo, Maximino, permanece contemplando la escena, lo que le merecerá acompañar a Fausta en su martirio. El *Flos Sanctorum* conmemora éste el 19 de Diciembre, tal y como puede verse en la edición de 1761, T. III, pag. 664.



La Circuncision del Señor

La Virgen de pie en la izquierda del altar, y el niño Jesús en el centro, sobre el altar, es circuncidado por el sacerdote. A la izquierda del altar, un hombre se arrodilla en oración. En el primer plano, un gran jarro de barro.

III, 1. Estampa de Sta. Genoveva.



III, 1 b. Antonio González Velázquez: *Sta. Genoveva*.



III, 2. Antonio González Velázquez: *Sn. Julián*.

Ha y le Enes
 S. Juan Maria fue el que le regalaron y mieda
 to alos muros de una ciudad
 Ant. Velázquez. O y San Juan
 de 1779.

III, 2 a. Antonio González Velázquez: Sn. Julián (reverso).



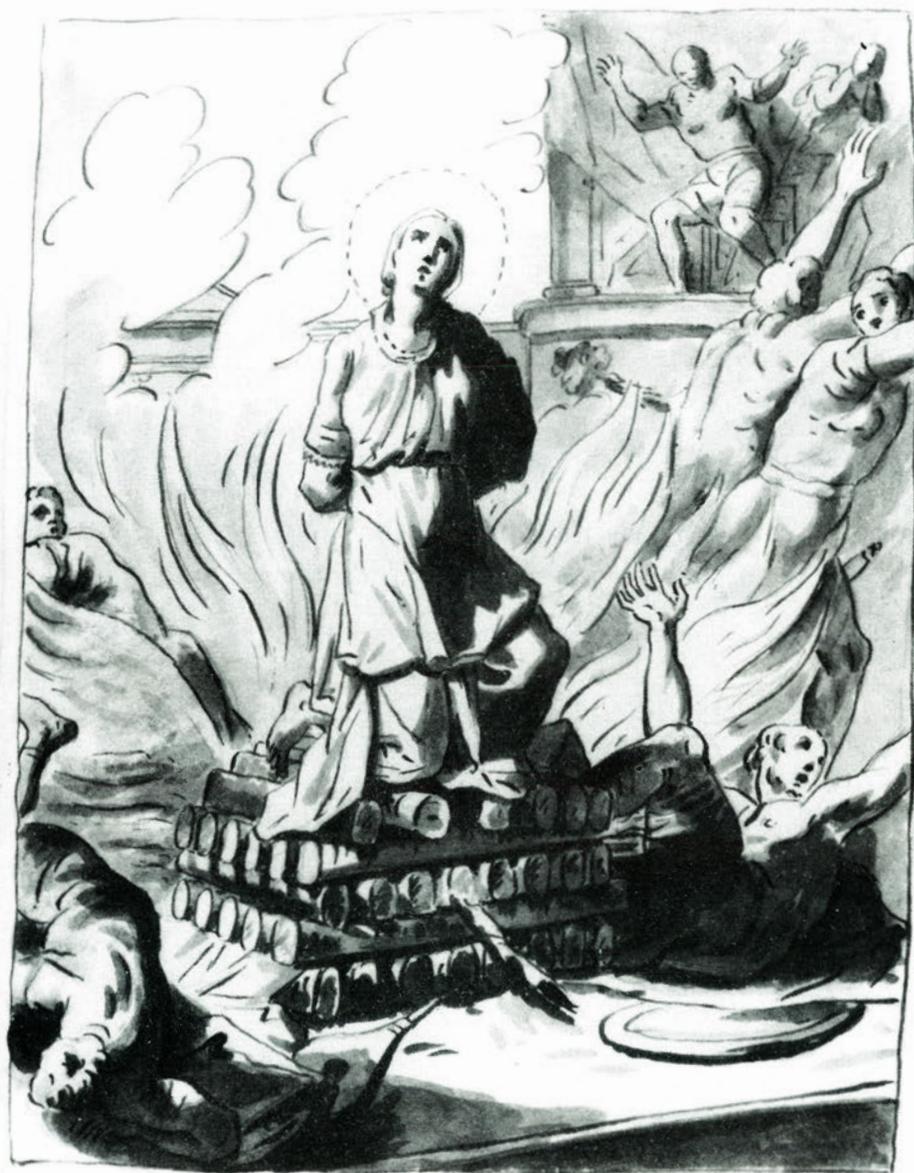
III, 3. Antonio González Velázquez: *Sta. Gúdula*.



III, 4. Antonio González Velázquez: *Sn. Marciano*.



III, 5. Antonio González Velázquez: *La cátedra de Sn. Pedro en Roma.*



Sta. Inés. (C. 11. 4. v. 1.)

III, 6. Antonio González Velázquez: *Sta. Inés.*



III, 7. Antonio González Velázquez: *Sta. Paula*.



III, 8. Antonio González Velázquez: *Sn. Remberto*.



III, 9. Antonio González Velázquez: *Sn. Juan de la Mata.*



III, 10. Antonio González Velázquez: *Sn. Eugenio*.



III, 11. Antonio González Velázquez: *Sn. Pedro en Antioquía.*



III, 12. Antonio González Velázquez: *Sn. Hemeterio y Sn. Celedonio* (?).



III, 13. Antonio González Velázquez: *Sn. Casimiro.*



III, 14. Antonio González Velázquez: *Sn. Focas*.



III, 15. Antonio González Velázquez: *Sta. Coleta*.



III, 16. Antonio González Velázquez: *Sn. Juan de Dios.*



Eulogio

III, 17. Antonio González Velázquez: *Sr. Eulogio*.



III, 18. Antonio González Velázquez: *Sn. Longinos*.



III, 19. Antonio González Velázquez: *Sr. José.*



III, 20. Antonio González Velázquez: *Sn. Vitoriano*.



III, 21. Antonio González Velázquez: *Sta. Fausta*.

IV. DIBUJOS VARIOS

IV. 1 y 2. *Francisco Bayeu*

Son numerosos los dibujos del mayor de los Bayeu, que, realizados como estudio previo de sus frescos han llegado hasta nosotros. A ellos han de agregarse estos dos estudios (anverso y reverso), sanguina y clarión sobre papel grisáceo, 478 × 305 mms. representando dos de los *Menesterosos* que figuran en la derecha del fresco de la *Caridad de Santa Casilda* que pintó en 1779 en el claustro de la Catedral de Toledo (54). El del anverso tapa en la composición final el cuerpo del del reverso, no siendo visibles más que sucabeza y los brazos alzados al cielo.

IV. 3. *Francisco Bayeu*

Cabeza de estudio para uno de los personajes de la *Caída de los Gigantes* en el techo del Palacio Real de Madrid (55). Dibujada igualmente en sanguina y clarión, sobre idéntico papel que el anterior de 275 × 221 mms., corresponde al gigante que yace «ya pálido cadáver a los pies de Minerva, en el borde de la composición» (56), aunque en la definitiva versión el rictus de profundo sentimiento que expresa el dibujo, fue cambiado —especialmente en lo que respecta a la boca— por otro más dramático pero desde luego más teatral.

IV. 4. *Ramón Bayeu*

Constituye un interesante hallazgo este *Dibujo preparatorio para la decapitación de San Pedro Mártir* de la Parroquia de la Asunción de Valdemoro, recientemente restaurado (57). Ramón Bayeu, se nos confirma en la realización de esta cabeza —sanguina y clarión, papel grisáceo de 292 × 234 mms., recuadrado— estudio para la del verdugo, como fiel seguidor de su hermano Francisco, aunque carente de sus delicadezas y expresividad, al utilizar un trazo más enérgico y espaciado en el sombreado.

IV. 5. *José Camarón y Bonanat*

Ya nos hemos ocupado de este artista valenciano, en la parte I de este trabajo. Volvemos ahora sobre él, dando a conocer esta preciosa *Caridad romana*, firmada «Josef Camarô» y realizada a pluma y tinta sepia sobre papel grueso blanco amarillento de 160 × 180 mms. y cuya cabeza femenina parecería, por la posición e incluso por la expresión, estudio de la siguiente.

IV. 6. *José Camarón y Bonanat*

Magdalena penitente, sobre ligerísimo encaje en lápiz, pluma y aguada, firmado «J. Camarón ft.» sobre papel ligero blanco de 204 × 154 mms. Constituye una poco usual representación de María Magdalena y uno de los más bellos desnudos de la dibujística española.

IV. 7. *José Camarón y Bonanat*

Procesión, aguada gris sobre papel grueso amarillento de 180 × 257 mms. Es el estudio previo, con algunas poco importantes variantes para el cuadro que Camarón pintó en 1792 para el Monasterio del Puig representando la *Entrada de la Virgen del Puig a la ciudad de Valencia*. El cuadro hoy en paradero desconocido, fue reproducido por Sanchís Guarner y recogido en el catálogo de Rodríguez Culebras (58).

IV. 8. *Juan Gálvez*

Extremadura, pluma y aguadas gris y sepia sobre papel fuerte blanco amarillento de 179 × 304 mms. Se trata del dibujo preparatorio para el correspondiente fresco de la bóveda, del que fue Comedor de Gala en el Palacio del Pardo, que realizó en 1817-1818 Juan Gálvez (1774-1847) Pintor de Cámara de Fernando VII, y el mejor decorador de su época.

IV. 9. *Antonio González Ruiz*

Cabeza de moro, realizada en lápiz negro sobre papel agarbanzado de 299 × 263 mms. firmado con el anagrama «AG». Se trata del estudio preparatorio para la figura del abanderado sarraceno, hoy poco visible pero aún identificable en el cuadro pintado por Antonio González hacia 1739 que se conserva en el Monasterio de Uclés y en el que representó *La aparición de Santiago en Clavijo* (59).

IV. 10. *Antonio González Ruiz*

Niños jugando, tinta y aguada sobre papel gris de 279 x 328 mms. firmado «A. González fct.» Figuraba en la colección Schwartz a la que perteneció, como de Antonio González Velázquez, pero es obra de González Ruiz perteneciente a los numerosos estudios de juegos de niños que realizó para lienzos y grabados.

IV. 11. *Mariano Maella*

Aparición de la Virgen a Santiago, lápiz negro y clarión sobre papel grisáceo de 268 × 452 mms., firmado «Maella». Se trata de una primera idea para una decoración al fresco, como parece indicar su forma de medio punto. No tengo conocimiento de ninguna pintura del valenciano que pueda guardar relación con el tema del dibujo, por lo demás obra típica suya (60).

IV. 12. *Luis Paret*

Magdalena penitente, sobre encaje a lápiz, acuarela en papel grueso amarillento de 314 × 248 mms. Firmado abajo derecha con pluma «Paret» de nuevo al dorso: «Luis Paret y Alcázar». Siendo habitual incluir las acuarelas entre los dibujos, por su similitud de técnica con los realizados a la aguada y por su soporte (61), me ha parecido interesante dar a conocer, esta preciosa versión de la Magdalena por Luis Paret, cuya obra religiosa es ciertamente escasa. En ella el recuerdo italianizante, es particularmente intenso, sobre todo en las cabezas de los angelotes.

IV. 13. *Luis Planes*

El señor de Hita, cede su caballo a Juan I en Aljubarrota, al dorso otra versión. Pluma sobre papel amarillento de 190 × 270 mms. Es la primera idea, para el cuadro «de pensado» del concurso de 1793 de la Primera Clase, convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el que obtuvo el Primer Premio Luis Planes (Valencia 1772-1799) a quien no hay que confundir con su padre Luis Antonio Planes (Valencia 1742-1821) que ganó a su vez el mismo premio, pero en 1763.

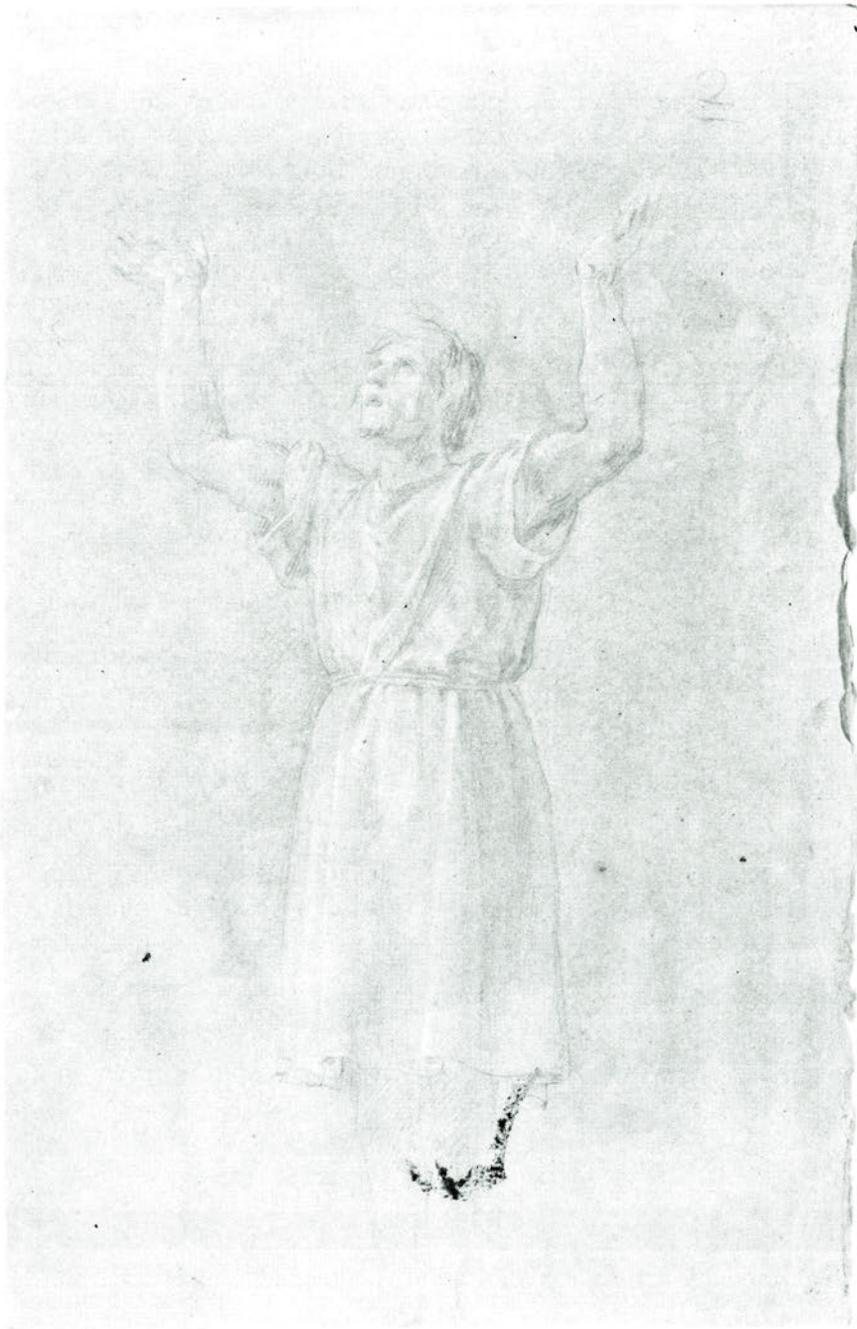
El cuadro definitivo, que sigue directamente este dibujo, con el que el malogrado Planes hijo obtuvo la medalla de oro de tres onzas, se conserva en San Fernando (62).

IV. 14. *José Vergara*

Manos de un Cristo crucificado, lápiz sobre papel amarillento de 356 × 276 mms, firmado «Dn. Jph. Vergara» Etiqueta adherida con el número 17. Como indica ésta, formó parte de una de las *cartillas* que para la enseñanza del dibujo, circularon con cierta profusión en la Academia de San Carlos y fuera de ella (63). Se nos muestra aquí Vergara como seguro y firme dibujante, dentro del más estricto academicismo.



IV, 1. Francisco Bayeu: *Estudio para La caridad de Sta. Casilda* (anverso).



IV 2 Francisco Bayeu: *Estudio para la Caridad de Sta. Casilda (reverso)*.



IV, 3. Francisco Bayeu: *Estudio para la Caída de los Gigantes.*



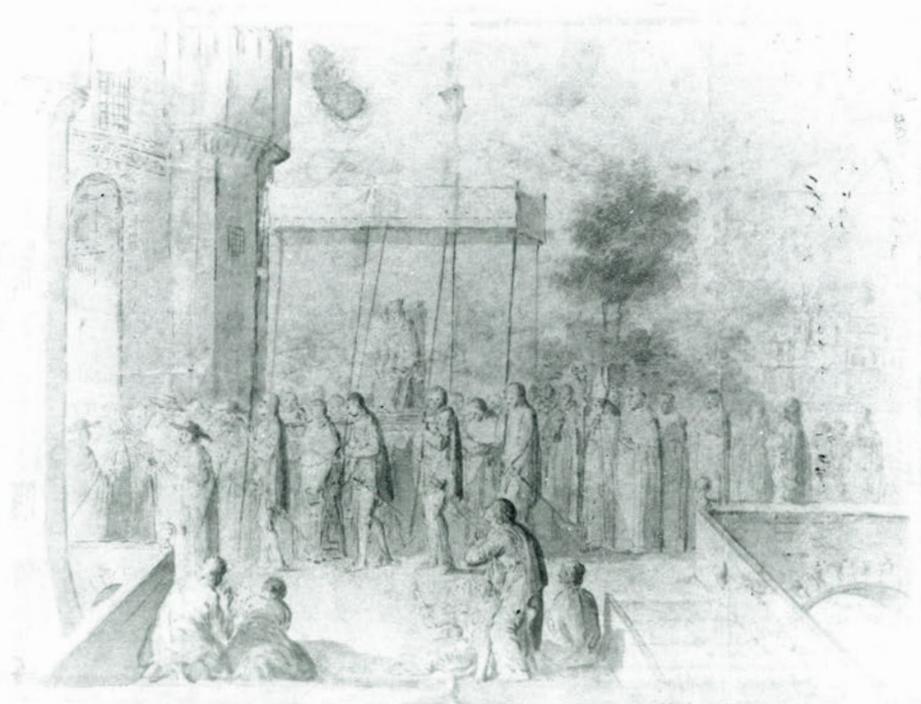
IV, 4. Ramón Bayeu: *Estudio para la Decapitación de Sn. Pedro Mártir.*



IV, 5. José Camarón: *Caridad Romana*.



IV, 6. José Camarón: *Magdalena penitente*.



IV, 7. José Camarón: *Procesión.*



IV, 8. Juan Gálvez: *Extremadura.*



IV, 9. Antonio González Ruiz: *Cabeza de moro*.



IV, 10. Antonio González Ruíz: *Niños jugando*.



IV, 11. Mariano Maella: *Aparición de la Virgen a Santiago*



IV, 12. Luis Paret: *Magdalena penitente*.



IV, 13. Luis Planes: *El señor de Hita cede su caballero a Juan I en Aljubarrota.*



IV, 13. (Reverso).



IV, 14. José Vergara: *Manos para un Cristo crucificado.*

NOTAS

- (1) Rodríguez Moñino, A.: «Sobre la supuesta inexistencia de dibujos antiguos españoles» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1954, pág. 143.
- (2) Arias Anglés, E.: «Influencia de la pintura de los Países Bajos e Inglaterra en Vicente Camarón», *Archivo Español de Arte*, n.º 218, pág. 150 y ss.
- (3) *Resumen de Actas y Tareas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en el período transcurrido desde enero de 1857 hasta fin de agosto de 1864*, pág. 42.
- (4) Espinós, A.: *Catálogo de dibujos I (Siglos XVI-XVII)*. Museo de Bellas Artes de Valencia (Madrid 1979) n.º 44-48.
- (5) Orellana, M. A.: *Biografía pictórica valentina* (Valencia 1967), págs. 344-346.
- (6) Pérez Sánchez, A. E.: *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos T. I*, (Madrid 1973), pág. 92.
- (7) Lafuente Ferrari, E.: «Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor» *Príncipe de Viana* T. II, 1941, n.º 4 págs. 8-23. —Buendía, J. R.: «Recordatorio de Escalante en los trescientos años de su muerte» *Goya*, 1970, T.99, págs. 145-153. —Buendía, J. R.: «Sobre Escalante» *Archivo Español de Arte*, 1970, T. 43, págs. 33-50.
- (8) Ceán Bermúdez, A.: *Diccionario Histórico...* ad vocem.
- (9) Palomino, A.A.: *El Parnaso...* ad vocem.
- (10) Valverde Madrid J.: *Diario «Córdoba» 10-marzo-1970*
- (11) Buendía, J.R. y Gutierrez Pastor, I.: *Mateo Cerezo* (Madrid 1986) págs. 17 y 27.
- (12) *Ibidem*, pag. 201 y 212.
- (13) França, J. A., Morales y Marín, J.L., Rincón, W.: *Arte Portugués (Summa Artis, Vol. XXX, Madrid 1986) págs. 387-390.*
- (14) Bédat, C.: *El escultor Felipe de Castro* (Santiago de Compostela 1971), pag. 83, lam. XIV y Sánchez Cantón, F.J.: *Ars Hispaniae*, Vol. XVII, Madrid 1958, pag. 132, apud Ceán Bermúdez, Op. cit. T. I pag. 14.
- (15) Sánchez Cantón, F. J.: *Antonio Rafael Mengs*, Museo del Prado, mayo 1929, n.º 36, ilustrado.
- (16) Agueda, Mercedes.: *Dibujos de Mengs en el Museo del Prado» Boletín del Museo del Prado T. I, n.º 2, mayo-agosto 1980, pag. 83 y ss. n.º 6.*

- (17) Ceán Bermúdez, A.: *Op. cit.*, ad vocem.
- (18) Azara, J. N. de: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, 2.^a Ed. Madrid 1797. pags. 386-388. Vid. Winkelmann, J.J.: *Historia del arte en la antigüedad* Trad. Hermina Daver, Barcelona 1984, pags. 135-136.
- (19) Debo a la lic. Josefa Rapado de la biblioteca Nacional, la identificación del libro citado por Mengs y que ha resultado ser *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpture vestigia anaglyptico opera elaborate... a Petro Sancti Bartolo delieante incesa... notis Io Petri Bellori* (Roma 1693). Su simple mención como «Admiranda romanorum» por un lado hizo difícil su localización, pero de otro hacía suponer que fue libro bien conocido por los ilustrados y neoclásicos de la época. Lo que resulta lógico ya que sus 84 estampas son una recopilación de monumentos clásicos romanos. Entre ellos el número 79 corresponde al relieve citado, propiedad del Cardenal Arpino y en el que aparecen las cuatro estaciones, con sus símbolos rodeando a Baco, que en el centro preside la escena junto a su vez por los suyos: tigre, tirso, etc.
- (20) Rodríguez Cubrelas, R.: *José Camarón y Bonanat (1731-1803) Ein valencianischer Maler zur Zeit Goyas* (Munich 1968), pags. 9 y 11.
- (21) Pérez Sánchez, A. E.: *Op. cit.*, T. III, pag. 19, lam. VI.
- (22) Rodríguez Culebras, R.: *Op. cit.* n.º 33, 74 y 85.
- (23) Viñaza, Conde de la: *Adiciones...*, ad vocem.
- (24) Orellana, M. A.: *Op. cit.* pag. 411 y Rodríguez Culebras: *Op. cit.* n.º 75.
- (25) Orellana, M. A.: *Op. cit.* pag. 411 y Rodríguez Culebras: *Op. cit.* n.º 73.
- (26) Viñaza, Conde de la: *Op. cit.* ad vocem.
- (27) Rodríguez Culebras, R.: *Op. cit.* pags. 139 n.º 6, pag. 139 n.º 8-12, 142 n.º 52 y 143 n.º 82.
- (28) Viñaza, Conde de la: *Op. cit.* ad vocem. Orellana, *Op. cit.* pag. 410.
- (29) Orellana, M.A.: *Op. cit.* pag. 411.
- (30) Viñaza, Conde de la: *Op. cit.* ad vocem.
- (31) Como se deduce del catálogo del pintor que fruto de la colaboración con el Dtr. José Luis Morales y Marín, tenemos virtualmente terminado.
- (32) Sobre otros dibujos de Antonio González Velázquez, véase la parte III de este trabajo.
- (33) Una biografía suya, breve pero actualizada puede verse en Arnaiz, José Manuel: *Los pintores de la Ilustración*, Catálogo de la Exposición, Madrid 1988, pag. 165. Una amplia monografía del autor se encuentra en edición.
- (34) Arias Anglet, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid 1986.
- (35) «Semanario Pintoresco Español», 26 de noviembre 1843.
- (36) Rodríguez Culebras, R.: *Op. cit.*, pag. 25.
- (37) Ceán Bermúdez, A.: *Op. cit.*, ad vocem.
- (38) A.G. Palacio Real (Madrid), Caja 1009. Exp.^{ta} 10.
- (39) Pérez Villaamil, M.: *Artes e Industrias del Buen Retiro*, Madrid 1904.
- (40) *Ibidem*: José Camarón y Meliá figura como Director de Pintura desde el 19 de octubre de 1799 y con un sueldo de 1.000 reales mensuales desde el 3 de julio de 1802. Ignacio Uranga le sustituyó en 11 de noviembre de 1804 con el mismo sueldo. Agregaré como dato curioso, que la orden dada por los «odiados» ingleses de destruir la Fábrica de Porcelana es de fecha 31 de agosto de 1812, bajo la justificación de «defender el Buen Retiro»
- (41) Pardo Canalís, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid 1967, pag. 52.

- (42) La serie completa reproducida en Carrete, J., de Diego, E. y Vega, J.: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid 1985. 35, 2 al 12.
- (43) Rodríguez Moñino, A. y A. Lord, E.: «Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805)» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56, 1952, pags. 47-86.
- (44) Tengo la evidencia de que, Isidro Bosarte pensó en completar el libro de Palomino en su parte de Museo Pictórico, para lo que se dirigió a numerosos eruditos locales, en demanda de datos biográficos de los artistas y a éstos directamente. Sospecho que la nota autobiográfica de Carmona, pudo pertenecer a este material.
- (45) Carrete Parrondo, J. y VV. AA.: *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid 1987, n.º 475-484.
- (46) Paéz Ríos, E.: *Repertorio de Grabados Españoles*, Madrid 1983, T. III, n.º 1968 - 58 y pag. 89.
- (47) Carrete, J., de Diego, E. y Vega, J.: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid 1985, Vol. II n.º 148 - 19, 20, 21, 22, 24 al 27, 29 al 32, 34 y 35.
- (48) Las estampas reproducidas aquí, pertenecen a la Calcografía Nacional cuyas fotos debo a la amabilidad de Juan Carrete.
- (49) Vid. infra III, 15.
- (50) Vid. infra III, 2 y III, 9.
- (51) Boix, Félix: *Exposición de Dibujos Originales, 1750-1850-1860*, Madrid 1922, Catálogo de la, pag. 51.
- (52) Vid. infra. III, 2.
- (53) Vid. nota 33.
- (54) Reproducido en Morales y Marín, J.L.: *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979, pag. 276.
- (55) Ibidem, pag. 255.
- (56) Fabrè, Francisco José: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio...*, Madrid 1829, pag. 30.
- (57) Reproducido en el catálogo de la exposición *Los pintores de la Ilustración* (Madrid 1988), n.º 45, en el cual di a conocer la fecha cierta del nacimiento del pintor (pag. 223). Aprovecho ahora para especificar que nació a las 3 de la mañana del 2 de diciembre de 1744 (no en 1746 como se ha venido diciendo) y que su partida de bautismo, está en la Seo de Zaragoza T. VII, pag. 431.
- (58) Sanchís Guarne, M.: «El pintor Camarón» en *Revista de la Universidad de Valencia*, Año II, 1930-1931, pag. 203. Rodríguez Culebras, R.: *Op. cit.*, pags. 124-125.
- (59) Arrese, José Luis de: *Antonio González Ruiz*, Madrid 1979, pag. 141, ilustración lam. 12.
- (60) Vid. nota 31.
- (61) Pignati, Terisio: *El dibujo*, Madrid 1981, pag. 385.
- (62) Pérez Sánchez, A. E.: *Inventario de las Pinturas (de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*, Madrid 1964, n.º 225. Reproducido en Morales y Marín, J. L. *Arte Español del siglo XVIII* (Vol. XXVII de Summa Antis) fig. 177, pag. 202.
- (63) Espinós, Adela: *Catálogo de dibujos II* (Museo de Bellas Artes de Valencia) Madrid 1984, n.º 693, y varios otros de varios autores en el T. I.

EL PROYECTO DE FRANCISCO SANCHEZ PARA LA
IGLESIA DE PETREL, UN EJEMPLO DE LA FORTUNA DE
LA ARQUITECTURA ACADEMICA EN EL OBISPADO DE
ORIHUELA

POR
JOAQUIN BERCHEZ

EL reciente hallazgo del proyecto original del templo parroquial de San Bartolomé de Petrel (Alicante), junto a la localización de diversas noticias sobre el mismo en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, permite estudiar la doble realidad que acompañó la edificación del nuevo templo de Petrel en el último tercio del siglo XVIII: de un lado, las intenciones que guiaron a sus promotores y al arquitecto del proyecto original, de otro, su difícil engarce con las circunstancias histórico-artísticas existentes en la diócesis de Orihuela.

Las intenciones iniciales que se esconden tras la construcción de la iglesia de Petrel adquieren importancia en el panorama de la arquitectura valenciana del siglo XVIII por tratarse de un singular y casi aislado ejemplo del eco ilustrado y clasicista que, durante el reinado de Carlos III y por medio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tuvo cabida en tierras alicantinas en el último tercio del siglo XVIII. Este fenómeno transcurrió precisamente en unos momentos en los que la academia valenciana de San Carlos —fundada en el año 1768— apenas si ejercía influencia en la realidad artística, aún barroca, de su propio ámbito geográfico. Esta iglesia junto a la de Elda (destruida en 1936), la de Sot de Ferrer, o también el altar tabernáculo de la colegiata de Xátiva, constituye además un claro exponente histórico en donde se materializa la mentalidad ilustrada y, en cierto modo, projansenista y regalista de diversos prelados de las diócesis valencianas. Estos prelados, vinculados al influyente ilustrado valenciano Francisco Pérez Bayer —preceptor de los Infantes, aglutinador de lo que se ha llamado con justeza «grupo valenciano en la Corte» (1) y, a su vez, con un papel muy activo en la reforma ilustrada de la cultura

durante el reinado de Carlos III—, no dudaron en exigir la aplicación, con una celeridad extrema, de la famosa real orden del 23 de noviembre de 1777. Dicha real orden estableció que todos los proyectos de obras arquitectónicas religiosas de cierta entidad debían aprobarse previamente por la Academia de San Fernando, por lo que supuso —como ha afirmado Chueca Goitia— «el primer intento serio para disciplinar las artes desde el poder, es decir, para establecer un arte oficial del Estado» (2). En el espíritu de esta ley se mezclaban motivos artísticos —el rechazo de una cultura arquitectónica de signo barroco y su renovación académica desde presupuestos clasicistas—, con otros propios de una nueva sensibilidad religiosa ilustrada, cercana a la mentalidad jansenista y contraria a la ampulosidad y futilidad del culto religioso —y también del entramado arquitectónico que lo arropaba— de raigambre barroca (3).

Los promotores

La iniciativa correspondió a don Francisco Xavier Arias de Avila Centurión, barón de Petrel y conde de Puñonrostro, Elda, Anna, Enguera, etcétera, y a don Josef Tormo, obispo de la diócesis de Orihuela, los cuales recabaron, nada más promulgarse la real orden del 23 de noviembre de 1777, los servicios del importante arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785), a la sazón director de arquitectura de la academia madrileña, para la realización de los planos de las iglesias de las villas Elda y Petrel. Ventura Rodríguez hizo el proyecto de la iglesia de Elda, cuyos planos se han localizado en fecha reciente (4), pero el de la iglesia de Petrel lo realizó el arquitecto Francisco Sánchez (1737-1800), en quien don Ventura debió delegar el encargo puesto que, según observó el propio prelado José Tormo, Sánchez era «uno de los Discípulos de más crédito».

Que los planos fueran solicitados respectivamente a Ventura Rodríguez y a uno de sus discípulos más directos, hay que atribuirlo sin duda a las amistosas relaciones del obispo de Orihuela con el grupo de valencianos en la Corte y más en particular con Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando. Pero —si se tiene en cuenta que la real orden obligaba sólo a la aprobación de los diseños por la academia, pero no a su realización por arquitectos académicos— se puede tener la presunción de que en el fondo del encargo, además de las propias cuestiones artísticas, debió influir el ánimo —realista y práctico— de evitar cualquier posible

escollo que pudiera dilatar la construcción de ambas iglesias, sobre todo a la vista de que la elección recayó en Ventura Rodríguez, uno de los arquitectos, como es bien sabido, con mayor prestigio en la Corte y, además, director de la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando, organismo encargado en definitiva de juzgar la pertinencia de los planos.

El proyecto de Francisco Sánchez para la iglesia de Petrel estaba concluido —tal como figura en los mismos planos— el 1 de enero de 1778, esto es, aproximadamente al mes de promulgarse la ley. El conde de Puñonrostro los aprobaba el 16 de marzo del mismo año y a partir de esos momentos —siguiendo los cauces mandados por la real orden de 1777— se remitieron a la Academia de San Fernando para su aprobación. El celo y la rapidez con que se cumplió la ley por parte del conde de Puñonrostro y del obispo Tormo no se vio correspondido por la Academia. Con este motivo, el 13 de junio de 1778, el obispo de Orihuela escribió a Antonio Ponz una amistosa carta, apremiándole para que, como secretario de la academia, procurase agilizar los trámites de su aprobación. Con la carta, Tormo, remitió ejemplares de la pastoral dirigida a sus diocesanos —por la que les instaba al cumplimiento de la real orden—, lo cual aprovechó para testimoniar a Ponz y a la Academia de San Fernando su solidaria acogida de la ley, poniendo como prueba de la misma el encargo de los proyectos de las iglesias de Elda y Petrel (5). La carta decía así:

Muy Sr. mío; En conformidad a la Real Orden de S. M. sobre arreglo de fábrica de Iglesias y Altares; he formado la Pastoral de que remito dos exemplares, uno para Vm., y otro para que me haga el favor de presentarlo en nombre mío a la Real Academia en testimonio de los deseos que me asisten de contribuir en quanto esté de mi parte a que ninguna de las obras de consideración que se hicieren en adelante en mi Diocesi, se egecute sin su sabia y segura aprobación para evitar los grandes yerros y defectos que se han experimentado hasta haora, y en esta atención se encargaron desde luego por parte del Sr. Conde de Puñonrostro, y por mi Agente en esa Corte los dos Planos que acavan de hacerse para las dos Iglesias de las Villas de Elda y Petrel, y estimaré a Vm. mucho, y no menos a dicha Real Academia que se despachen con la posible brevedad para que no se dilate un instante, si puede ser, un instante su egecución atendiendo a la extrema necesidad, y a las justas, y fervorosas ansias de sus Parroquianos, que hoi tantos tiempos estavan clamando por ellos, y cada hora se les hará un año, maiormente quando no pueden dudar de su aprobación, haviendose hecho el uno por D. Ventura Rodríguez y el otro por uno de sus Discípulos de más crédito.

Vm. verá en que puedo Yo complacerle seguro de mi rendido afecto con que quedo rogando a Dios guarde su vida muchos años, Orihuela 13 de junio de 1778, BLM, de Vm. su más seguro servidor y amigo. Joseph Obispo de Orihuela. = Sr. D. Antonio Ponz.

[*Al margen*] Amigo repito que estimaré mucho se despachen luego los expresados diseños, pues la falta que hazen es muy grande.

A las pocas semanas la Academia de San Fernando, en 5 de julio de 1778, aprobaba los planos de la iglesia de Petrel, y ya en 13 de octubre del mismo año el obispo José Tormo daba su correspondiente aprobación. Todas estas circunstancias quedan perfectamente plasmadas en los planos hallados de la iglesia, los cuales, con sus múltiples aprobaciones, firmas y rúbricas, estampadas en los espacios libres de los planos, evidencian un impecable y comprensible prurito burocrático derivado de la aplicación de la nueva ley, aunque también cabe interpretar esta inusual profusión de firmas y aprobaciones como el deseo consciente de perpetuar en los planos los nombres de quienes hicieron posible tan ilustrada como innovadora medida. Que el proyecto de iglesia de Petrel fue uno de los primeros en realizarse al calor de la nueva ley, si no el primero, parece ratificarlo el nombramiento de consiliario de la Academia de San Fernando del conde de Puñonrostro a los pocos meses de realizarse los proyectos, el 18 de septiembre de 1778, conociéndose su asistencia a algunas juntas académicas de ese mismo año (6).

El arquitecto Francisco Sánchez

Si el proyecto de iglesia de San Bartolomé de Petrel tiene importancia para conocer las intenciones ilustradas que están detrás del hecho de su encargo, no menor es su interés para acercarnos al conocimiento de la personalidad del arquitecto proyectista, Francisco Sánchez. A pesar de que Ceán Bermúdez le prestara una respetable atención en las adiciones a las *Noticias...* de Llaguno, dedicándole el nada desdeñable calificativo de «uno de los discípulos más aprovechados de D. Ventura Rodríguez», el nombre de Francisco Sánchez no es habitual en la historiografía de la arquitectura académica y clasicista española del siglo XVIII (7). Recientemente, a las noticias dadas por Ceán Bermúdez, se han añadido otras eruditas aportaciones sobre su trayectoria profesional y académica (8), sin embargo, Francisco Sánchez continúa siendo un arquitecto sin perfil artístico definido.

Francisco Sánchez pertenece a la cada vez más amplia nómina de discípulos y seguidores de Ventura Rodríguez (Manuel Martín Rodríguez, Manuel Machuca y Vargas, Domingo Loys de Monteagudo, Julián Yarza, Manuel Reguera o Juan Antonio Munar), y dentro de ésta ocupa, sin duda, un lugar de privilegio, quizá sólo superado por Manuel Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura. Formado a la sombra de los primeros directores de la Academia de San Fernando, su aprendizaje arquitectónico transcurrió sobre todo en el estudio particular de Ventura Rodríguez, de quien se convertiría en un hombre de su confianza. En este sentido, relata Ceán Bermúdez cómo —una vez nombrado Ventura Rodríguez arquitecto del Consejo de Castilla— Sánchez acompañó a su maestro en calidad de delineante para desempeñar las numerosas comisiones por las provincias de España que el nuevo cargo deparaba a aquél. También como delineante, trabajó tempranamente a las órdenes del arquitecto académico e ingeniero José de Hermosilla en las obras del Hospital General de Madrid y en las del Prado. Se conoce igualmente que en 1764 fue propuesto por la Academia de San Fernando para acompañar a Julián Sánchez Bort como ayudante de delineación en la obra del Arsenal de El Ferrol (9). Una de sus primeras obras conocidas fue la reforma de la capilla del Santo Cristo de San Ginés de Madrid, para la que se da la improbable fecha del año 1756 (10). Nombrado académico de mérito por la arquitectura en 1769, Francisco Sánchez optó al grado de Teniente Director de la Academia de San Fernando, que no alcanzó hasta el año 1786, obteniendo en el mismo año el cargo de Teniente de Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid. Precisamente para acceder a éste último desempeño Francisco Sánchez alegó, entre otros méritos, la realización del proyecto de la iglesia de Petrel (11). Buena parte de sus proyectos y obras de los que tenemos noticias pertenecen a éste último período de su vida, entre los cuales se encuentran un primer proyecto de reforma interior del palacio de Villahermosa de Madrid, la iglesia de San Andrés del Rey (Guadalajara), la capilla de la Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en Madrid, las Cárceles de Guernica y León, el palacio episcopal de Menorca o también un parador para Fuencarral.

El encargo del proyecto de iglesia para Petrel viene a corroborar el carácter de Francisco Sánchez como hombre de confianza de Ventura Rodríguez, y tiene el particular interés de situarse temporalmente en un momento intermedio de la carrera de Francisco Sánchez: aquel en el que, a pesar de tener ya cuarenta años, seguía manteniendo una estrecha y

madurada relación con su maestro, no desempeñando aún cargos de relevancia ni tampoco obras de un claro protagonismo personal.

El proyecto

No sólo el hecho del encargo, también el planteamiento arquitectónico del proyecto mismo —y ello a pesar del mal estado de conservación en que han llegado a nosotros (12)— demuestra el hondo vínculo que en esos momentos conservaba Francisco Sánchez con Ventura Rodríguez.

Puesto que se trataba de una iglesia parroquial Sánchez concibió una característica planta rectangular [fig. 1] cuyo espacio se distribuye en



Fig. 1. Proyecto de F. Sánchez para la iglesia de Petrel (1778). Planta.

longitud en un tramo para el atrio y las torres; tres tramos de desigual ancho para la nave y las capillas laterales, aquella con bóveda de cañón y las capillas comunicadas con grandes pasos y concebidas como galerías; otro amplio y despejado tramo para el crucero con cúpula de media naranja trasdosada sobre alto tambor; otros dos tramos más en donde aloja el presbiterio flanqueado por el baptisterio y pieza para trastero, y tras de aquél la sacristía, la escalera para subir a la sala de juntas y archivo en el piso superior, y el lugar común. Esta distribución se alejaba un tanto de la que era tradicional en los templos parroquiales valencianos del siglo XVIII, dando cabida a espacios menores para el atrio —a los pies del templo—, para el baptisterio —al lado del prebiterio—, o para la sacristía —detrás del mismo—, dignificando igualmente la sala destinada para juntas y archivo la cual situaba encima de la sacristía; en cambio, suprimía otros espacios como era, por ejemplo, el destinado tradicionalmente al trasagrario, sacrificado para la ubicación de la sacristía, sala de juntas y archivo.

Este esquema, aparentemente convencional, presenta no obstante aspectos compositivos sobresalientes, de cierta complejidad académica, que merecen destacarse por la transparencia con que muestra las fuentes en las que se nutría Francisco Sánchez. En efecto, un detenido examen de la planta de la iglesia nos advierte de una cierta ambigüedad en su planteamiento, puesto que dentro de los rígidos y rectos muros perimetrales, Sánchez, aloja diversos espacios menores de traza curvilínea y en cierto modo fluida que dilatan ópticamente la estática estructura longitudinal del conjunto del templo. Los extremos absidales con nichos angulares del atrio; los testeros curvados cóncavamente y en alternancia formal con los alzados de las capillas; el frente semielipsoidal del presbiterio, en correspondencia con los de las capillas; o la diáfana concepción oval del espacio subsidiario reservado al baptisterio, constituyen rasgos compositivos que por sí mismos parecen evidenciar la tenue pervivencia de una vertiente aún afín a fórmulas derivadas del barroco romano, a las que tan proclive fue su maestro Ventura Rodríguez, especialmente en sus primeras obras. En este sentido, es interesante fijar la atención en el empleo de testeros curvos, en forma segmental y excavados en el muro de las capillas, recurso que, si bien tiene claros antecedentes en modelos difundidos por tratados del renacimiento (13), puede constituir también un motivo de clara intencionalidad barroca, al permitir decorar sus montañas abocinadas con los característicos casetones en perspectiva decreciente, de ascendencia bo-

romanesca y usados frecuentemente por Ventura Rodríguez y algunos otros arquitectos formados tempranamente en el medio de la Corte y de la Academia de San Fernando (14). Ahora bien, estos aspectos están reducidos sólo a pequeños espacios estancos e inmersos dentro de un lenguaje clasicista despojado de decoraciones superfluas, que es en realidad el que domina y atempera la composición general del templo, un clasicismo aún con préstamos de modelos de la escuela barroca romana, pero acorde con las premisas artísticas dominantes en esos momentos en el medio académico español y perfectamente acomodado a las recomendaciones de «reverencia, seriedad y decoro debido a las casas de Dios», impartidas por la real orden del 1777 (15), origen, como vimos, de este proyecto.

Domina, pues, en el interior de la iglesia proyectada [fig. 2] una cuidada y majestuosa ordenación clásica de sus muros con columnas

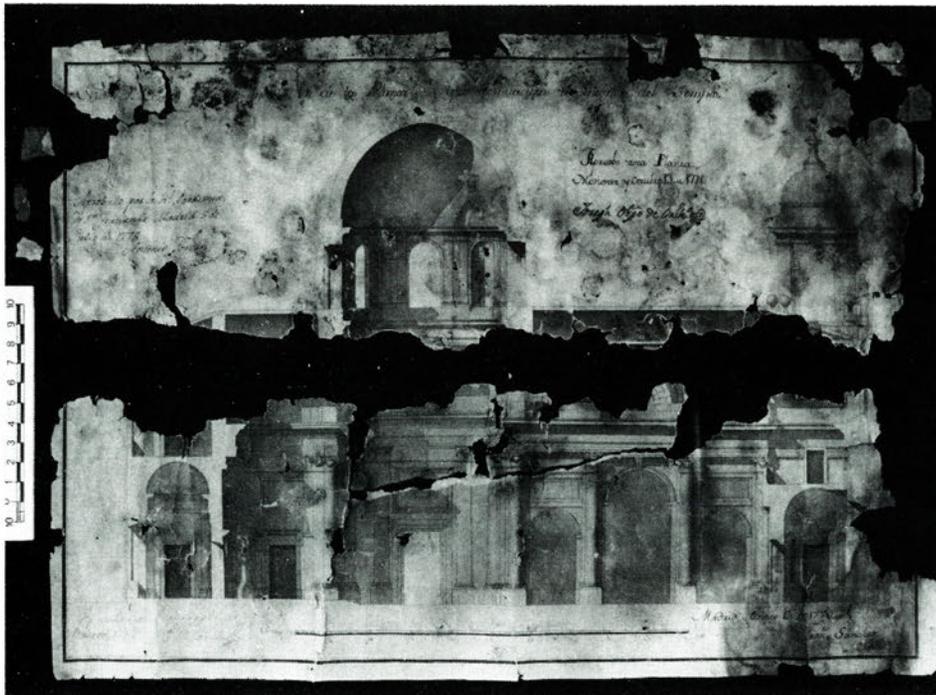


Fig. 2. Proyecto de F. Sánchez para la iglesia de Petrel (1778). Sección longitudinal.

semiadosadas y pilastras de orden jónico con capitel enguarnaldado, de origen miguelangelesco. Esta expresión clásica alcanza su mayor elaboración académica en la articulación de los frentes de la nave con las capillas, cuya unidad básica compositiva no es otra que un tetrástilo organizado como motivo triunfal tripartito con intervalo central mayor y con huecos de medio punto. Este motivo triunfal es el que, en planta, se proyecta de forma rítmica y geométrica en los testeros curvos de las capillas, lo cual viene a poner de relieve, al tiempo que una predominante voluntad clasicista y académica, el carácter de arquitecto-proyectista de su autor, que, además, no abandonará en obras posteriores, como lo demuestra otro proyecto suyo del año 1788 para una hipotética iglesia parroquial, conservado en la Academia de San Fernando, en el que vuelve a utilizar el motivo del arco de triunfo como unidad compositiva, proyectándolo en este caso sobre los frentes de la nave y la fachada (16).

Frente a este aspecto «ordenado» del interior del templo, con amplio desarrollo de columnas y pilastras, la fachada [fig. 3] resulta de una severidad y simplificación extrema. Su frente acusa una composición rectangular, organizada en dos cuerpos con calles laterales levemente resaltadas sobre las que se alzan los campaniles con cúpulas semiesféricas. La composición de la fachada en conjunto ha mudado la característica expresión arquitectónica de columnas, pilastras, entablamento o frontón, por fajas relevadas del muro sobre almohadillado que enmarcan la puerta, las ventanas, el óculo o los relojes. También es destacable la articulación con fajas de la totalidad del muro perimetral del templo, la cual trasciende al exterior los ritmos interiores. La sobriedad culta que observamos en la fachada proyectada, por otra parte plena de proporción y módulo, que sólo se suaviza por los remates de bolas o las estatuas en el antepecho, guarda relación con otras obras del período de similares destino y condicionamiento económico, en donde sin abandonar la voluntad clásica de su expresión formal, acusan un proceso depurativo que prescinde de todo elemento suntuario.

Si, como hemos visto al principio, las circunstancias que rodean el encargo de este proyecto ponen de relieve la incidencia de un pensamiento ilustrado y académico, ahora, tras comentar las características estilísticas del proyecto, uno de los aspectos que más llama la atención es el manifiesto ascendiente de Ventura Rodríguez sobre el mismo. En efecto, al analizar el proyecto de forma particularizada, tratando de indagar el origen de las diversas unidades compositivas que conforman el proyecto en su conjunto,



Fig. 3. Proyecto de F. Sánchez para la iglesia de Petrel (1778). Fachada.

tenemos la sensación de encontrarnos ante un característico ejercicio académico de *invención* arquitectónica, en donde los principios compositivos y distributivos, más que partir, por ejemplo, de un estudio directo de las fuentes gráficas de la Antigüedad, encuentran en este caso su fundamento principal, casi con exclusividad, en el aprendizaje arquitectónico de Francisco Sánchez con su maestro. Así, la concepción del espacio

oval del baptisterio evoca, simplificada, la de la sacristía de la catedral de Jaén; el presbiterio guarda similitud con el que en esos mismos momentos Ventura Rodríguez diseñó para el de la iglesia de Santa Ana de Elda; testeros curvos en capillas fueron utilizados por éste, con un claro sentido barroco, en diversas obras de juventud, pero interrumpidos por pilares aparece en la cabecera de la coetánea capilla del Hospicio de Olot (1778). Otros elementos compositivos de esta iglesia podrían encontrar su filiación con diversas soluciones características del repertorio arquitectónico de Ventura Rodríguez, pero señalemos sólo, para terminar con este punto, el claro acomodo compositivo que Sánchez hace en los frentes de la nave del templo [fig. 4] de algunos de los motivos triunfales diseñados —en 1769— por Ventura Rodríguez en diversos proyectos o ideas para la Puerta de Alcalá de Madrid, con la única variante del cambio de orden jónico en vez de dórico. No debe interpretarse lo apuntado como el característico préstamo compositivo del discípulo; en el fondo de este proyecto se vislumbra también una similar versatilidad en la utilización



Fig. 4. Detalle del motivo triunfal de la sección longitudinal del proyecto de F. Sánchez para la iglesia de Petrel (1778).

del código clasicista que permanece dentro de una subyacente tradición del barroco-clasicista romano que caracteriza aún las últimas obras de Ventura Rodríguez (17). No en balde Francisco Sánchez se había formado como delineante de Ventura Rodríguez y como tal maneja, ahora con soltura propia pero al mismo tiempo sugestionado, la herencia que tan bien había conocido delineando las obras de su maestro.

La obra realizada

Una vez aprobado el proyecto, la iglesia de Petrel se comenzó a construir el 12 de abril de 1779, colocando la primera piedra don Josef Tormo. A los tres años, el día 23 de agosto de 1783, se bendecía también por el prelado de la diócesis de Orihuela —la nueva iglesia, si bien hay que aclarar que, posiblemente por falta de fondos, en el momento de su inauguración sólo se hallaba concluida «la obra de la nave principal, claustros y capillas» (18). Cabe establecer que su construcción, como era frecuente en otras fábricas de iglesias de la época, se detendría temporalmente, dimidiando la iglesia con un muro de ladrillo en el encuentro de la nave y capillas con el crucero. Por los *Apuntes* de D. Conrado Poveda seguimos conociendo algunas noticias, espigadas de los archivos de la parroquia, referidas a la construcción provisional de la capilla de la Comunión, entre los años 1803 y 1804, en el espacio que «ha de ocupar el crucero cuando se concluya la iglesia». A juzgar por la relativa entidad constructiva de la capilla levantada —constaba de «un cascarón con sus cuatro arcos y ocho pilastras»—, en esos momentos no debía de verse tan cercana la conclusión definitiva de la iglesia. Y así fue puesto que las obras de ensanche de la iglesia —crucero, con cúpula sobre tambor, presbiterio, capilla de la comunión y sacristía— comenzaron, con el apoyo económico de la reina Isabel II, el 9 de mayo de 1859, y concluyeron el 11 de abril de 1863 (19), siguiendo el proyecto trazado por el arquitecto Francisco Morell Gómez († 1874) (20).

Pero vayamos a la realidad de la iglesia construida. Como cabía esperar el proyecto de Francisco Sánchez apenas si salió del papel, o, si se quiere, sufrió un típico proceso de adaptación a la realidad de la arquitectura vigente en esos momentos en tierras alicantinas, incorporando sólo algunos aspectos del proyecto originario. Cuando se emprendió la construcción de la iglesia de Petrel, la situación de la arquitectura en la diócesis de

Orihuela seguía desenvolviéndose bajo pautas compositivas herederas del tardío clasicismo del siglo XVII, a base de estructuras estáticas y ortogonales. Desde finales del siglo XVII y sobre todo principios del XVIII, estas estructuras se flexibilizaron con el aporte de una gramática ornamental nueva, de signo barroco, que adherida a fachadas e interiores de iglesias logró renovar —de una forma plástica y figurativa, no estructural y compositiva— la arquitectura en una dirección barroca. Ahora bien, durante el segundo tercio del siglo XVIII, se realizaron en tierras alicantinas algunas obras, con carácter episódico, que reflejan un acercamiento, desde premisas artísticas vernáculas, a fórmulas barrocas ya arquitectónicas. Son los casos, a modo de ejemplo, de la inacabada fachada de la iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela, trazada en 1753 por fray Antonio de Villanueva, con empleo de superficies curvilíneas intersecadas; o de la ya tardía capilla de la comunión de la iglesia de Callosa de Segura [fig. 15], trazada por Miguel Francia en 1773, consistente en una característica planta combinada, compuesta de una estructura circular interpenetrada axialmente por otras cuatro menores, con amplio desarrollo de pilastras en disposición curva que mueven —penetrando en el cuerpo del tambor— arcos inflexionados (21). Como en otros lugares de la geografía española, alejados de la Corte, este tímido y ocasional acercamiento a esquemas arquitectónicos barrocos fue lento y sedentario, de tardía asimilación y por caminos la mayoría de las veces indirectos, afectando sólo a espacios secundarios que quedaban inmersos en fórmulas constructivas tradicionales y herederas del renacimiento.

La iglesia de Petrel se construyó desde esta perspectiva y no desde el académico barroco clasicista del proyecto de Sánchez, aunque tomó algunos préstamos del mismo. La fachada [figs. 5-6] es quizá la parte que guarda una mayor afinidad compositiva. Se mantuvo la disposición rectangular dividida en tres calles verticales y dos cuerpos horizontales, siguiendo un sencillo fajeado, pero se alteraron las proporciones. Se añadió una escalinata de acceso que salva el alto basamento sobre el que se eleva la fachada y el segundo cuerpo aumentó en altura. El antepecho, rematado por las estatuas del titular de la parroquia San Bartolomé y de los apóstoles San Pedro y San Pablo, permaneció como en el proyecto, aunque las estatuas fueron destruidas en la guerra civil. Los campaniles fueron construidos según criterios locales, con proliferación de pilastras dóricas y sin cupulines. Tratando sin duda de contrarrestar la rigidez de la fachada, los campaniles tienen esquinas achaflanadas reforzadas con pilastras y con remates de



Fig. 5. Fachada de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.

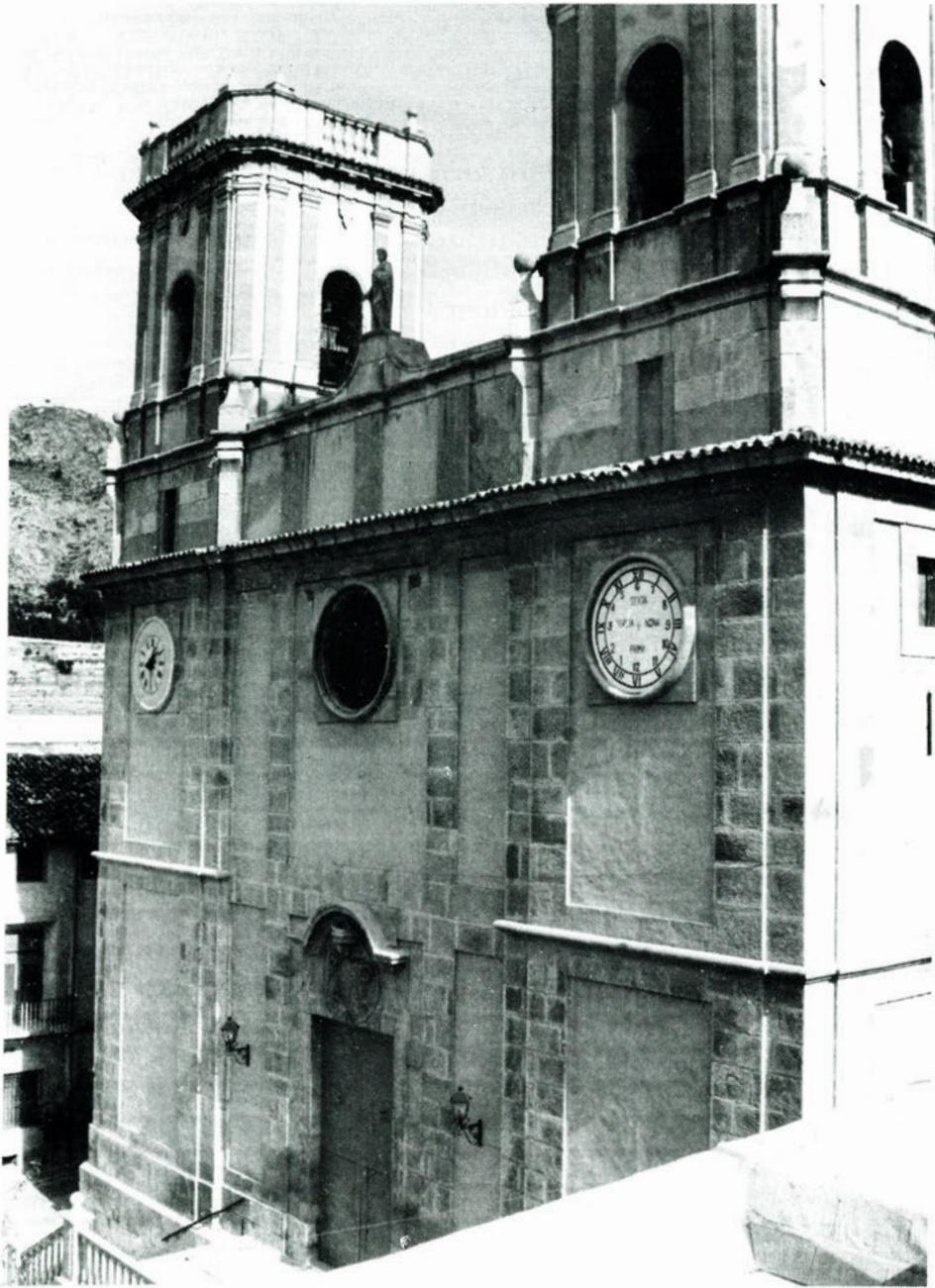


Fig. 6. Vista lateral de la fachada de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.

bolas que abandonan la disposición frontal del proyecto de Sánchez, cobrando una acusada proyección sesgada. Ni el almohadillado, ni las sóbrias ventanas clasicistas del proyecto aparecen en la obra construida. Sí están los relojes y el óculo del segundo cuerpo, pero desplazados de su inicial marco compositivo.

Aunque en el proyecto conservado de la fachada no se aprecia la portada se puede presumir que sería de una sencilla y sobria molduración, con embocadura rectilínea y guardapolvo resaltado, en correspondencia con los huecos laterales. La portada que se labró [fig. 7], si bien parece



Fig. 7. Portada de la fachada principal de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.

alejarse del proyecto inicial, no carece de pretensiones cultas, y constituye un primer indicio, un tanto epidérmico, del acercamiento señalado anteriormente a fórmulas barrocas cosmopolitas. Frente a la aún frecuente portada-retablo de otras iglesias alicantinas, el artífice de la construcción de la iglesia recurrió a un modelo de portada que es en realidad una réplica bastante literal del diseño de las puertas laterales de la fachada de la iglesia romana de Santa Inés, de Borromini, posiblemente interpretada a través de los repertorios de puertas reproducidas en el libro de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Roma, 1693-1702, t. II, fig. 101) [fig. 8], de amplia difusión en España durante el siglo XVIII (22). Se

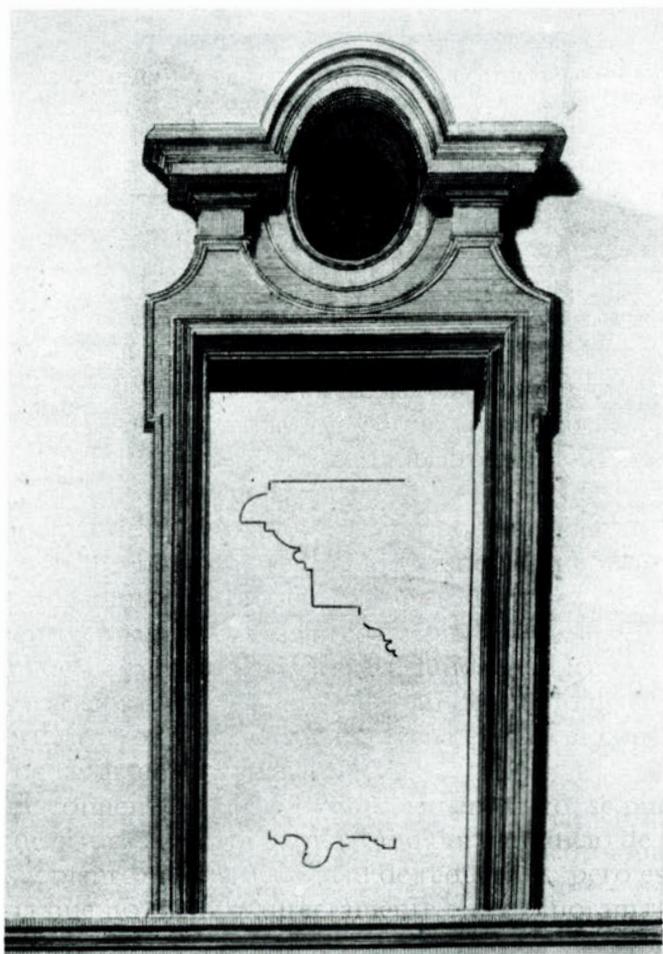


Fig. 8. Portada de la lám. 101, vol. II, del libro de A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1702.

observa un diseño análogo formado por un marco rectangular plegado cóncavamente en el extremo superior y con el peculiar remate compuesto de una curva entre dos segmentos, que aquí, en vez de albergar un óculo, se aprovechó para situar el escudo del conde de Puñonrostro, de líneas rococó. La profundidad óptica marcada por el óculo en el dibujo que posiblemente sirvió de modelo, se sustituyó en la portada de Petrel por un suave abocinamiento de la moldura, que parece prefigurar algunos pormenores léxicos de similar origen barroco empleados en el interior de la iglesia.

En efecto, al lado de un esquema planimétrico [fig. 9] y compositivo

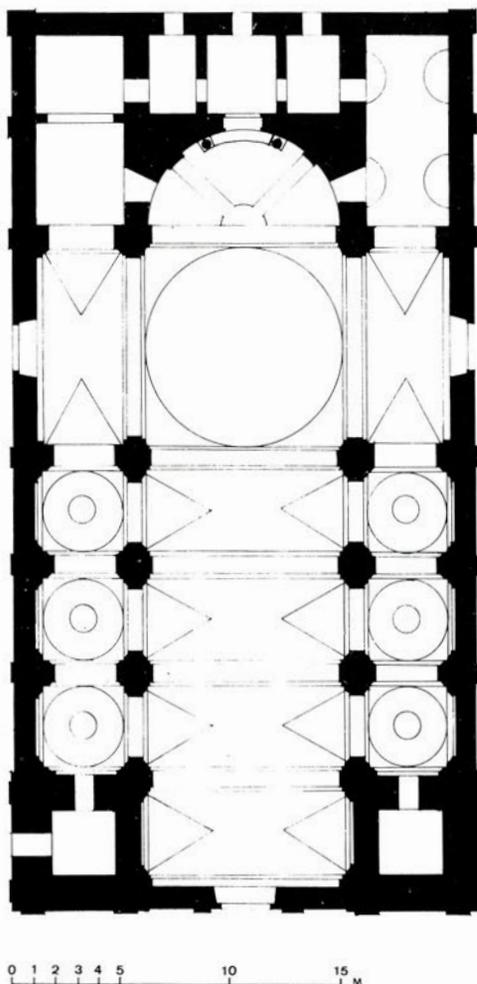


Fig. 9. Croquis de la planta actual de la iglesia de San Bartolomé de Petrel (Arturo Zaragoza).



Fig. 10. Interior de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.

[fig. 10] convencional y recurrente en la tardía arquitectura valenciana del siglo XVIII —nave principal de cuatro tramos, capillas corridas con intensa iluminación y doble función de naves secundarias y de capillas hornacinas, alzado de pilastras de orden corintio con arco de medio punto sobre pilares flanqueando una capilla por cada tramo, y cubrición de medio cañón con lunetos apuntados en la nave y cúpulas de media naranja con linterna en las capillas— existen algunos detalles compositivos en el interior de la iglesia que revelan un deseo de atenuar la rigidez de la estructura longitudinal y estática del templo con criterios de progenie barroca. Intenciones en cierta medida similares a las ya observadas en el proyecto de Francisco Sánchez, pero con diferente punto de partida: lo que en éste eran resabios barrocos dentro de un triunfante clasicismo académico, en la iglesia construida son aisladas novedades barrocas incorporadas —con bastante desfase— desde una tradicional arquitectura castiza. Este es el caso de la composición de las capillas y de las arcadas de la nave, cuyas superficies rectilíneas se intentan suavizar, en sentido fluido y continuo,

aunque superficial, a través de arcos levemente abocinados que apean sobre las caras oblicuas de pilares poligonales [figs. 11, 12, 13 y 14]. Se trata de un rasgo, cuyas raíces originales habría que buscarlas en el barroco romano (23), pero que en estos momentos se encuentra divulgado, con matices diversos y acomodado a los frentes a la nave de las capillas, en algunas iglesias barrocas de la vecina Murcia, en donde el ejemplo más significativo, posiblemente cabeza de serie en toda la región, sea la iglesia de San Nicolás (1736-1743), proyectada por el arquitecto madrileño José Pérez, activo como delineante en las obras del Palacio Real; también en otras iglesias de la región, como es el caso de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Monserrate (1750-1776) de Orihuela, se advierte la presencia de una variante —más discreta— de este peculiar recurso que flexibiliza los espacios de las capillas en una dirección barroca, reforzándose la vinculación de esta iglesia con la de Petrel también en el diseño de su portada lateral que, como la principal de la iglesia que comentamos, parte originariamente del mismo grabado de A. Pozzo. La peculiar decoración naturalista a base de pequeñas hojas de acanto en las arquivoltas da viveza a este rasgo barroco, en la misma medida que la iluminación cenital de cada capilla dilata la fluidez de sus líneas, a las que no obstante se adhiere una decoración de áspero tono barroco.

Se carece de noticias concretas sobre el maestro de obras o arquitecto autor de la nueva iglesia construida entre 1779 y 1783, tan diferente a la proyectada, aunque podemos aventurar la posibilidad de que se trate de Miguel Francia Guillén, maestro de obras natural de Crevillente, de personalidad artística aún mal conocida, pero con una actividad bastante importante en tierras alicantinas durante el último tercio del siglo XVIII y primeros años del XIX. Tal hipótesis la basamos en las notas transcritas por don Conrado Poveda de los libros del archivo parroquial de la villa de Petrel, en las cuales notifica, primero el acuerdo de hacer la obra principal de la iglesia parroquial de Elda, según se dice «con arreglo al plan que ha de formar el Maestro Arquitecto Miguel Francia», y más adelante, teniendo como referencia este primer acuerdo, se informa de la obligación del conde de la villa a contribuir con 100 libras «para reparos menores de la parroquia de la Villa de Petrel, con las propias circunstancias y condiciones contenidas en el antecedente capítulo de la parroquia de Elda» (24). La dificultad a la hora de interpretar estas informaciones estriba en la fecha del año 1803 con que encabeza estos datos, cuando sabemos que la iglesia de Elda se construyó entre 1778 y 1799, y —además— no por

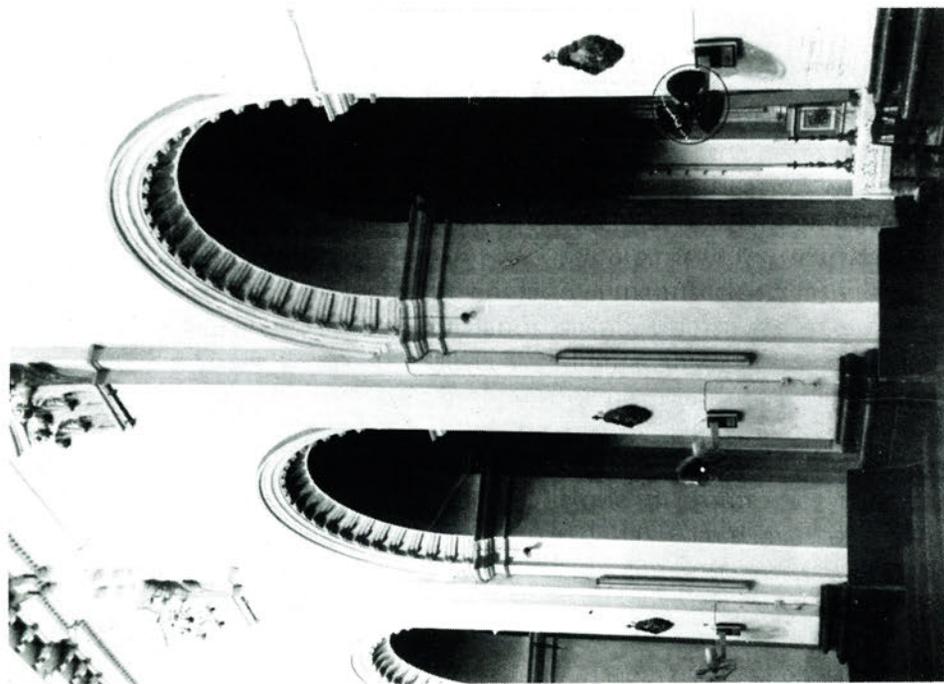


Fig. 12. Capillas de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.

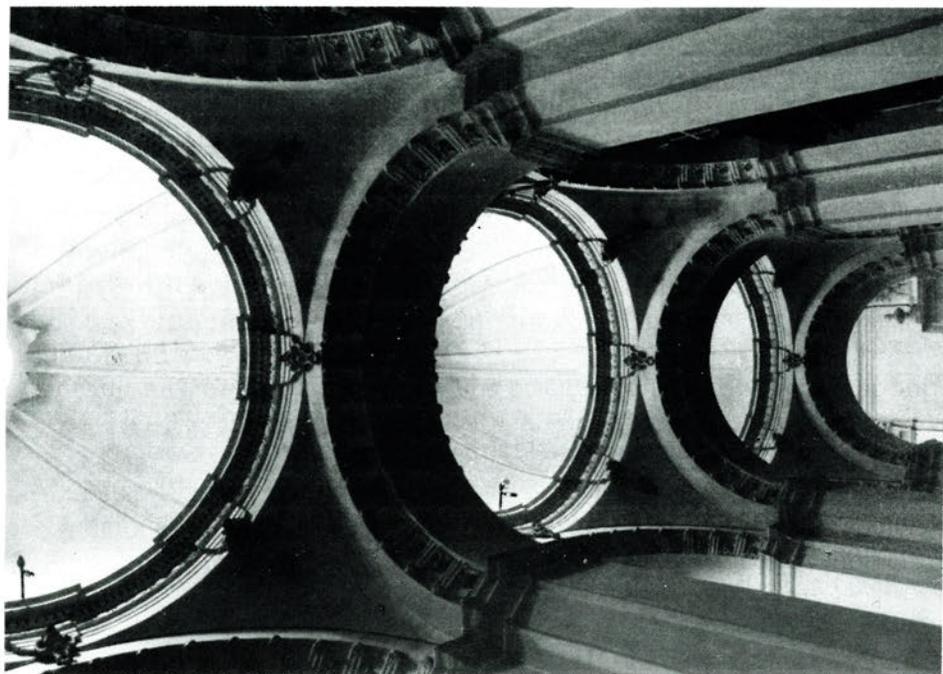


Fig. 11. Vista de los frentes de las capillas a la nave de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.



Fig. 13. Detalle de la arcada y de las capillas de la iglesia de San Bartolomé de Petrel.

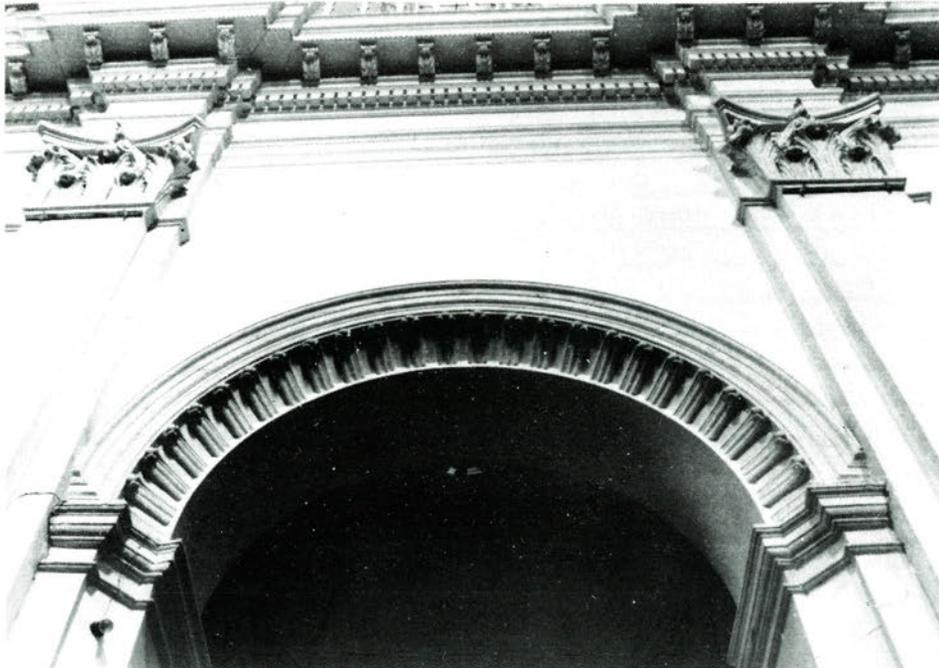


Fig. 14. Arco de la nave de la iglesia de Bartolomé de Petrel.

planos de Francia, que dirigió la obra, sino de Ventura Rodríguez, aunque en éste último aspecto sea posible pensar en otra alteración similar a la del proyecto para Petrel de Francisco Sánchez (25). La otra dificultad radica en la alusión a «reparos menores» y no a la obra de fábrica nueva de la parroquia de Petrel. A pesar de estas incongruencias y posiblemente imprecisiones, de lo que no cabe duda es de que en estas noticias se relaciona el nombre de Miguel Francia con ambas iglesias, las cuales, además, están en poblaciones distanciadas entre sí sólo por unos escasos kilómetros.

Refuerza la hipótesis de Miguel Francia al frente de las obras de la iglesia de Petrel, su importante actividad arquitectónica en el obispado de Orihuela, durante la prelatura de Josef Tormo y en el período anterior a la implantación de la influencia de la Academia de San Carlos de Valencia. Su conocida actividad en las fábricas de las iglesias parroquiales de Albuera, Cox, Crevillente, Elda y en la capilla de la comunión de la iglesia de Callosa de Segura (26), así como las diversas visuras y obras civiles realizadas por encargo del obispado, ponen de manifiesto su estrecha relación con el obispado de Orihuela, del que es posible que fuera su maestro mayor. Por otra parte, la apuntada relación de su obra con el foco artístico murciano (27), su vinculación en determinado momento con fray Antonio de Villanueva (28), o el exacto conocimiento que tenemos de su participación, con traza y dirección de obras, en la capilla de comunión de la iglesia de Callosa de Segura [*fig. 15*] (ya comentada como tardío ejemplo del acercamiento a planteamientos arquitectónicos barrocos desde una perspectiva vernácula), constituyen indicios de índole artística y arquitectónica que emparentan esta particular y «creativa» dirección de obra con la personalidad de Miguel Francia.

La iglesia de Petrel, en virtud de los afanes ilustrados del obispo José Tormo y del conde de Puñonrostro, pudo ser —junto a la de Elda— la primera muestra de una arquitectura académica de corte clasicista en tierras alicantinas. Sin embargo, se convirtió, dado el arraigo de la corriente arquitectónica vernácula, en uno de los últimos exponentes barrocos —ya bastante mitigado— de la arquitectura alicantina, demostrando con ello las hondas raíces de la cultura barroca y, al mismo tiempo, la dificultad de entroncar la nueva estética clasicista sólo a través de un ejercicio proyectista sin apoyo directo de arquitectos académicos al frente de la obra. Ventura Rodríguez en otras iglesias proyectadas para distintas regiones españolas, desde su puesto de arquitecto del Consejo de Castilla,



Fig. 15. Capilla de Comunión (1773-1779) de la iglesia de Callosa de Segura, de Miguel Francia Guillén.

contó para su realización con el concurso de discípulos, sin embargo éste no fue el caso de la iglesia de Petrel. Nos encontramos pues ante una de las tantas contradicciones que acompañó al proceso de control académico de la arquitectura que la nueva ley de 1777 intentaba aplicar. En este sentido, el academicismo artístico español intentó subsanar, no sin dificultades, procesos similares a los vistos en la iglesia de Petrel, desarrollando

nuevas medidas que asegurasen la viabilidad de los proyectos académicos e impidieran su confinamiento a meras obras de gabinete.

Paradójicamente, la iglesia de Petrel se concluyó en la segunda mitad del siglo XIX, entre 1859 y 1863, cuando ya acababa de cerrarse el amplio capítulo de la arquitectura académica española, erigiéndose —de la mano del arquitecto Francisco Morell Gómez— en una nueva muestra epigonal, pero ahora de la arquitectura de vertiente neoclásica en Alicante.

NOTAS

(1) Mestre, A., «Un grupo de valencianos en la Corte de Carlos III», en *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, 1978.

(2) Chueca Goitia, F., «La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma», *Archivo Español de Arte*, 1949, p. 293.

(3) Véase sobre este último aspecto: Rodríguez G. de Ceballos, A., «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», *Fragmentos*, núms. 12-13, 1988, pp. 115-127; también Chueca Goitia, F., *op. cit.*; Bédat, Cl., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*, Toulouse, 1974, pp. 332 y ss.

(4) Tovar Martín, V^a., «Datos en torno a Ventura Rodríguez y otros arquitectos de su época», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1985, pp. 339-341. Los planos aportados en este artículo carecen de fecha, tratándose de una copia de los originales.

(5) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 33-1/2: «Carta de Joseph Tormo a Antonio Ponz, Orihuela, 13 de junio de 1778».

(6) Bédat, Cl., *Los Académicos y las Juntas. 1752-1808*, Madrid, 1982, pp. 69 y 72.

(7) Llaguno y Amilora, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829, vol. IV, pp. 301-302. (Ed. facsímil, Madrid, 1977). O. Schubert (*Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, pp. 442 y 443) y G. Kubler (*Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV des *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, p. 253), dedican breves comentarios a la figura de Francisco Sánchez siguiendo las noticias de Ceán Bermúdez.

(8) Agulló y Cobo, M., «Ventura Rodríguez: Noticias biográficas», en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983, pp. 102 y ss.; y Sambricio, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

(9) Sambricio, C., *op. cit.*

(10) Schubert, O., *op. cit.*

(11) Agulló y Cobo, M., *op. cit.*, p. 105.

(12) Descubiertos fortuitamente en el hueco de una escalera de un bar de la localidad de Petrel, los planos se encontraron en un baúl con diversos documentos de los siglos XIX

y XX, guardados en un tubo de metal y fragmentados en seis trozos. Actualmente se encuentran en proceso de restauración en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

El proyecto consta de tres planos, faltando un cuarto plano que, como se advierte en el de la planta, es el que «denota el Costado». La ficha del proyecto de iglesia parroquial de Petrel, debido a Francisco Sánchez, es la siguientes: a) Planta: «*Planta que demuestra la idea para construir una nueva Iglesia Parroquial de la Villa de Petrel, propiedad del Excmo, Señor Conde de Puño en Rostro, Elda y Anna la que he ejecutado de orden de dicho Excmo, Señor con los tres papeles adjuntos, el 1.º, demuestra la Fachada; el 2.º el Corte por su longitud; y el 3.º denota el Costado*». Explicación: «*Explicación. 1. Puerta principal, 2. Atrio, 3. Nave principal, 4. Capillas mayores, 5. Capillas menores, 6. Crucero, 7. Presbiterio, 8. Baptisterio, 9. Sacristía, 10. Pieza para trastera, 11. Lugar común, 12. Escalera para subir a la sala de Juntas y Archivo sobre la Sacristía, 13. Escalera para las dos Torres, 14. Puertas del Crucero*». Aprobaciones: «*Apruebo esta Planta, y marzo, 16 de 1778*», firmado y rubricado «*El Conde*»; «*Aprobado por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 5 de Julio de 1778*», firmado y rubricado Antonio Ponz»; «*Apruebo esta Planta, Monovar, y octubre 13 de 1778*», firmado y rubricado «*Joseph Obispo de Oribuela*». Escala gráfica de «100 Palmos Valencianos». Firmado, rubricado y fechado: «*Madrid, y enero 1 de 1778, Francisco Sánchez*». Estado de conservación muy deficiente, roto y fragmentado en diversos trozos, faltando las partes centrales. Observaciones: En la fotografía del plano reproducida se encuentran excesivamente juntos los dos fragmentos rotos, debiendo separarse, según la escala gráfica del plano, aproximadamente un palmo, b) Fachada: Sin leyenda y con las mismas aprobaciones que el plano de la Planta. Firmado, rubricado y fechado: «*Madrid y Enero de 1778, Francisco Sánchez*». Escala gráfica de «100 Palmos Valencianos». Estado de conservación muy deficiente, similar al de la Planta. Observaciones: las mismas que las apuntadas en el plano de la Planta, c) Sección longitudinal: «*N.º 2. Corte por la línea C. D. de la Planta que demuestra el interior del Templo*». Aprobaciones como en el plano de la planta. Firmado, rubricado y fechado: «*Madrid y Enero 1 de 1778, Francisco Sánchez*». Escala gráfica de «100 Palmos Valencianos». Estado de conservación muy deficiente, similar al de la Planta.

(13) Capillas con testeros curvos, en forma segmental y excavados en el muro, se observan, por ejemplo, en la planta del templo dado por Pietro Cataneo, *I quattro primi libri de architettura*, Venecia, 1554, libro tercero, folio 312, tratado que se encontraba en la biblioteca de la Academia de San Fernando, véase Bédar, C., «La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793», *Academia*, núm. 25, 1967, p. 32.

(14) Al faltar la sección transversal de proyecto o también el trozo de plano en donde aparece la bóveda del presbiterio de la sección longitudinal, no es posible saber con certeza si Francisco Sánchez hizo uso de estas bóvedas de casetones decrecientes. Sobre el uso de este motivo borrominesco por Ventura Rodríguez, véase Chueca Goitia, F., «Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana», *Archivo Español de Arte*, núm. 52, 1942, pp. 185-210; y Rodríguez G. de Ceballos, A., «Francisco Borromini y España», estudio introductorio a G. C. Argan, *Borromini*, Madrid, 1987, pp. 44 y ss. Otro arquitecto, vinculado a la Academia de San Fernando y al mismo Ventura Rodríguez, como Julián Sánchez Bort —con quien Francisco Sánchez trabajó como delineante en las obras del El Ferrol— recurrió a estos frentes curvos con bóvedas de casetones decrecientes en la iglesia de San Julián de El Ferrol, véase Vigo Trasancos, A., *Arquitectura y Urbanismo en El Ferrol del siglo XVIII*, Vigo, 1984, p. 216; también en la fachada de la catedral de Lugo, obra igualmente de Julián Sánchez Bort, aparecen arcos abocinados en las portadas laterales, aquí sin casetones. Señalemos también

que en el proyecto de Ventura Rodríguez para la iglesia de Elda, encargada como hemos dicho ya junto a la de Petrel, vuelve a aparecer este motivo en el presbiterio, véase Tovar Martín, V^a, *op. cit.*

(15) Publicada por Antonio Ponz, en su *Viage de España*, t. VII, Madrid, ed. 1784, p. IX.

(16) Publicados recientemente por Sambricio, C., *La arquitectura...* Un criterio compositivo muy similar, propio de la formación arquitectónica impulsada por el academicismo español ilustrado, se advierte, por ejemplo, en el proyecto de remodelación de la catedral de Valencia, de Vicente Gascó, director de la sección de arquitectura de la Academia de San Carlos de Valencia, del año 1773, en donde en vez del motivo triunfal Gascó emplea, con una intencionalidad compositiva más compleja, el llamado «palladiano» para ordenar el ritmo de los frentes de las capillas, el cual se proyecta a su vez en las trazas de las plantas de las capillas que les suceden, véase a este respecto Bérchez, J., *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, 1987, pp. 110 y ss.

(17) Véase sobre este aspecto: Chueca Goitia, F., «Introducción a Ventura Rodríguez», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1985, pp. 7-27; también en el mismo volumen Marías, F., «Ventura Rodríguez en Toledo», pp. 63-95.

(18) *Apuntes del presbítero D. Conrado Poveda, 1917*, copia mecanografiada de la Biblioteca Municipal de Petrel, p. 22.

(19) *Ibidem*, p. 15.

(20) Tormo Porta, J., «En el 2.º Centenario de nuestra iglesia parroquial de San Bartolomé de Petrel», *Moros y Cristianos*, Petrel, 1983, da la noticia de la intervención en el templo del arquitecto Francisco Morell Gómez, pero —como recientemente se ha apuntado (Varela, S., *Arquitecturas de la provincia de Alicante*, Alicante, 1986, p. 179, n.º 36)— no se encargó de la fábrica de la iglesia entre 1779 y 1783, como afirma Tormo Porta, ya que realizó sus estudios de arquitectura en la Academia de San Carlos por los años cuarenta del siglo XIX, obteniendo el título de arquitecto el 30 de julio de 1843 (Bérchez, J., y Corell, V., *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*, Valencia, 1981, p. 398). Su actividad como arquitecto transcurrió en Alicante, en donde falleció en 1874. La participación de Morell pues hay que centrarla en la segunda fase de la construcción de la iglesia, es decir, entre 1859 y 1863, años que coinciden con la importante actividad desplegada por Morell en Alicante. Por otra parte las características de la obra construida en la segunda mitad del siglo XIX coinciden plenamente con el tardío neoclasicismo académico en el que Morell se formó y con el que se movió en otras obras realizadas en Alicante.

(21) Los datos sobre la capilla de la comunión de la iglesia de Callosa de Segura y la intervención de Miguel Francia en ella, en Ballester Ruiz, A., *Notas para la historia religiosa de Callosa de Segura*, Callosa de Segura, 1985, pp. 60 y ss.

(22) Rodríguez G. de Ceballos, A., «Francisco Borromini y España»..., pp. 24 y ss.

(23) En las arcadas del patio interior del palacio Barberini de Roma (1628-1633), obra de Carlo Maderno con intervención de Bernini y Borromini. El diseño de este patio interior se difundió en el libro de G. D. De Rossi, *Studio dell'architettura civile... Opera dei più celebri architetti de' nostri tempi*, Roma, 3 vols., 1702-1721, lám. 43.

(24) *Apuntes ...*, p. 14.

(25) Para la construcción de la iglesia de Santa Ana de Elda, véase Amat y Sempere, L., *Elda*, (1873), ed. facsímil del manuscrito, Valencia, 1983, p. 98 y ss.

(26) Noticias sobre Miguel Francia en Amat, L., *op. cit.*, Tormo, E., *Levante*, Madrid,

1923, p. 290; Navarro Mallebrera, R., *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*, Alicante, 1980, p. 104; Pérez Sánchez, A. E., *Valencia. Arte* Madrid, 1985, p. 312; Ballester Ruiz, A., *op. cit.*; Varela, S., *op. cit.*, pp. 176-177.

(27) Pérez Sánchez, A. E., *op. cit.*

(28) Fray Antonio de Villanueva, el autor de la barroca fachada de la iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela, trazó en 1770 la capilla del Cristo del Buen Suceso, en un extremo de la antigua iglesia de Santa Ana de Elda (actualmente destruida) y el chapitel de la torre, obras que Miguel Francia dirigió entre 1770 y 1776, véase Amat, L., *op. cit.*, p. 92.

Nota: Agradezco a D.^a Carmen Rico Navarro, directora de la Biblioteca Municipal de Petrel, su cortesía y eficaz gestión para facilitarme las fotografías de los planos, así como las fotocopias de los Apuntes de D. Conrado Poveda. También deseo hacer constar mi agradecimiento a mi buen amigo, el arquitecto D. Arturo Zaragozá, por la realización del dibujo de la planta de la iglesia de Petrel que se aporta en el presente artículo.

ARQUITECTOS DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO
EN LA MALAGA DEL SIGLO XVIII

POR
ROSARIO CAMACHO MARTINEZ

CON el advenimiento de los Borbones a comienzos del siglo XVIII la arquitectura, como tantos aspectos de la vida española va a sufrir un sensible cambio. Los nuevos monarcas, con la voluntad de crear, frente a nuestro arte barroco, una nueva realidad afín a las otras cortes europeas, se rodearán de arquitectos extranjeros, primero franceses, después, y sobre todo, italianos, junto a los que trabajará también un grupo de arquitectos españoles formados en Italia que superarán con esta formación a muchos de los italianos que aquí llegaron, no todos grandes figuras. Esa modificación formal no responde sólo a un simple cambio al gusto sino que está ligada también a nuevos intereses políticos tendentes a introducir en España las ideas de la Ilustración y a una mayor eficacia de gobierno, basada en la centralización y poder absoluto frente a los poderes tradicionales.

La Academia de S. Fernando luchará por imponer el nuevo gusto clasicista. Con intención de ser creada desde 1726 con los proyectos del italianizado pintor Francisco Antonio Meléndez, se definiría más concretamente en las asambleas preparatorias de 1744, en la academia de escultura de Juan Domingo Olivieri, aunque el Decreto de creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no se firmó hasta el 12 de abril de 1752 (1) y desde esa fecha ejerció el control sobre el desarrollo de las artes en España.

Ya desde comienzos del siglo XVIII, sin embargo, se puede precisar un esbozo de crítica al barroco, motivado por cansancio de su multitud de adornos y planteando la necesidad de reducirlos, pero es una crítica más literaria que no incidirá directamente en el panorama de la archi-

ectura, ya que no trata de modificar toda una concepción estética, como más tarde ocurrirá, sino aspectos concretos del edificio (2).

Pero si en la Corte aquella corriente se impondrá rápidamente, en las regiones periféricas, más aisladas, será rechazada inicialmente y la arquitectura española vernácula, el barroco castizo, sigue su evolución en esos ámbitos, desarrollándose con características diferenciadas en los ámbitos periféricos.

En Andalucía el barroco dieciochesco, creó en su versión castiza una de sus más originales y vehementes composiciones, experimentando con el repertorio formal que habían creado los maestros de la generación anterior entre formas prismáticas y naturalistas, que, en su invasión tienden a hacer desaparecer la tectónica del edificio y junto a las que asomará la rocalla, como eco de un arte foráneo que no acaba de imponerse. El gusto por la variedad y el movimiento no alcanza a las plantas que siguen apegadas a estructuras arquitectónicas heredadas, no así en las cubiertas que quizá recogiendo la herencia islámica de las estructuras cueviformes se nos ofrece como lo más expresivo. No obstante, tímidamente se perciben más adelante asomos de movimiento en planta y alzado pero no son más que una salida ambigua a la depuración exigida, que tiene su inspiración en el barroco italiano.

Esas formas se desarrollan cuando la Academia de San Fernando está predicando el rigor y la norma y continuarán vigentes hasta finales del siglo en obras y maestros de una gran categoría que Bonet Correa ha calificado como los epígonos del Barroco (3).

No obstante la administración central se valdrá de instrumentos jurídicos para imponer sus normas: mediante la ley de 21 de octubre de 1773 se recupera un antiguo privilegio de la corona española que ejercía su patronato sobre fundaciones religiosas en los territorios que fueron ocupados a los musulmanes y el antiguo reino de Granada estuvo condicionado por esta ley; los reales decretos de 1777 conceden a la Academia la orientación en los edificios de utilidad pública y religiosa y en 1786 con la creación de la Comisión de Arquitectura, la Academia se convierte en el centro de control de la arquitectura española (4). Pero no siempre fueron totalmente asumidas estas imposiciones, llegándose a una convivencia y particular asimilación que determina una pluralidad lingüística en un panorama de gran complejidad y con unas formalizaciones que definen el llamado barroco clasicista. Así pues, según Chueca Goitia a la arquitectura barroca vernácula no se opuso

un neoclasicismo sino otro barroco (5) y sólo más tarde y en algunas zonas como Málaga, ya iniciado el siglo XIX, se impondría el gusto neoclásico.

El siglo XVIII fue el gran siglo de la arquitectura malagueña. Con una economía basada en la agricultura y en el comercio que de ella se derivó, Málaga experimentó tras la Guerra de Sucesión y con las leyes de 1716 que favorecieron la vuelta de los mercaderes extranjeros (6) una recuperación económica generadora de una gran riqueza, de la que también participaron muchas localidades de su jurisdicción, y que se manifiesta en la promoción arquitectónica. La activa sociedad burguesa comercial de Málaga, el carácter ilustrado de algunos de sus promotores tanto eclesiásticos como civiles, el clasicismo historicista impuesto por el prestigio de algunos edificios como la catedral, cuyas obras se reanudan en 1719, la afluencia de ingenieros por la fábrica del puerto y otras reales obras, la presencia de arquitectos de la Academia como Ventura Rodríguez, el establecimiento de algunos arquitectos ligados a aquél como Martín de Aldehuela, de gran versatilidad, o los informes de los académicos en la supervisión de determinados proyectos son los factores que contribuirán a la evolución de las formas que caracterizan a este siglo.

La situación que vamos a encontrar en la ciudad será bastante atomizada. Si por una política triunfalista lo barroco se observa más apegado a la Iglesia y así lo reflejan algunas obras conventuales, hay que tener en cuenta las relaciones con el Consejo de Castilla y cómo, en última instancia, al ser la Iglesia de Málaga de patronato regio, su vinculación con la Corte ha de ser mayor. La arquitectura de promoción oficial se mantendrá apegada a moldes, pero reflejando criterios de renovación, también muchas veces impuestos, ofrecerá formas más depuradas, destacando la influencia de las obras del puerto, acometidas nuevamente tras la Guerra de Sucesión dentro del programa borbónico de ampliación y reforma de los puertos españoles, promovidas y en gran parte financiadas por la ciudad, por el papel decisivo que juega en la potenciación del comercio; el prestigio de sus ingenieros les hará intervenir en otras obras de la ciudad, si no siempre activamente sí mediante informes y proyectos. Ambas tendencias se mantendrán en la esfera de lo privado, siempre en actitud más libre ante los caprichos de la moda.

No obstante, en la 2.^a mitad del siglo XVIII había un claro predominio de formas que definen la opción barroco-clasicista.

En estos años era la Academia la que confería grados y daba el espaldarazo artístico; las atribuciones de los maestros locales habían quedado totalmente restringidas al centralizarse las funciones de consulta, licencias y la imposición de trabajos de sus individuos, enviados desde Madrid o delegando en ciertos arquitectos distribuidos por España que inspeccionaban zonas: Ignacio y Domingo Tomás y Francisco Quintillán y Lois, con residencia en Granada, controlaban Andalucía y fundamentalmente la oriental; sus obras también pasaban por la comisión pero eran regularmente aprobadas (7). El único camino era dejarse conducir por los dictados de los académicos o intentar llegar a serlo, pero no era fácil en un ámbito provinciano.

En esta época muy pocos de los artistas de Málaga son miembros de la Academia de San Fernando, como Fernando Ortiz, la figura más representativa de nuestra escultura dieciochesca que es académico de mérito o José Medina y Anaya (8) y entre los pintores también ostenta este honor José Ramos Guillén; por otro lado desde 1754 un grupo de alumnos malagueños figura en los registros de matrícula de la Academia madrileña (9).

Sin embargo ninguno de los arquitectos que trabajaba en Málaga pertenecía a la Academia, aunque algunos intentaron obtener este título. *José Martín de Aldehuela*, una de las figuras más representativas en la arquitectura malagueña de finales de siglo, a pesar de sus contactos con Ventura Rodríguez en su etapa conquense, *no tiene título de la Academia ni es conocido en ella* y éste mismo rechaza su proyecto para la iglesia de Ubrique y no lo propone como director de la obra (10). *Miguel del Castillo* en cuyas obras se puede apreciar un sentido más austero y racional, a pesar de contar con importantes protectores no logró que se aprobasen sus diseños para la Aduana en 1788 por los *ridículos y costosos adornos de sus fachadas*, claro rechazo al barroco por parte de la Academia, aunque sí dirigió la obra junto a José Balcázer y García (11). Por último *José del Castillo*, ya en 1801, vio rechazados los diseños del templo suntuoso que había enviado para obtener el título de maestro arquitecto de la Academia de San Fernando (12), pero debió buscar otros cauces y en 1803 tiene título de arquitecto aprobado por la Real Academia de San Carlos de Valencia; no obstante a pesar de ello su proyecto de obras para la Alameda no fue aceptado encargándose uno nuevo a un arquitecto aprobado por la Real Academia de San Fernando y *de su plena satisfacción y confianza* (13).

Quizá el más conectado con la Academia sea *Antonio Ramos*, aunque no hay referencia documental durante su vida que confirme este aserto, pero como maestro mayor de la catedral estuvo más en contacto con Ventura Rodríguez, por quien confiesa su reconocimiento y amistad y éste lo valora en su formación por concurrir en él los necesarios requisitos que avalan su capacidad (14). Pero es significativo que Ramos escribiera un tratado, que envió a la Academia, *Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos*. Desconocemos en qué fecha fue enviado el manuscrito y las vicisitudes que corrió pero en 1786, cuatro años después de su muerte, el conde de Floridablanca, Protector de la Academia, insta a la Comisión de Arquitectura para que lo examine e informe si era útil su publicación para mayor adelantamiento de los discípulos del arte (15). No debió considerarse oportuna pero en el marco de las relaciones de la Academia con la periferia es importante el hecho de que un arquitecto provinciano enviase un tratado al organismo rector de las Artes en España y que ésta considerase su publicación. Afortunadamente el manuscrito se conserva; es un tratado práctico de resistencia con resolución de los diferentes problemas planteados, supuestos geométricos y aritméticos y demostraciones tanto gráficas como matemáticas y en su planteamiento sigue los dos primeros libros del Tratado de arquitectura militar y civil de M. Bellidor (16). (Fig. 1)

Entre los arquitectos de la Academia que más directamente intervinieron en Málaga destaca *Ventura Rodríguez* (1717-1785) (17), la figura más destacada del Barroco clasicista en España. Realizó su formación con los arquitectos del palacio de Aranjuez y más tarde en el palacio real de Madrid donde establecería contacto decisivo con Juvara y Sachetti (18) de lo que se sentía orgulloso pues él mismo, en su solicitud al puesto de maestro director de arquitectura de la Academia, señala como mérito el aprendizaje junto a estos maestros: Marchand, Galuzzi, Ibarra, Sachetti (19).

Su práctica arquitectónica y sus orientaciones estilísticas responden, según Reese, a los grandes cambios de mecenazgo y a la prioridad que durante el reinado de Carlos III se dio a los edificios nacionales (20). Ventura Rodríguez vivió sus años de mayor capacidad creadora (1749-59) bajo el reinado de Fernando VI, continuándose en una etapa (1759-66) que aparece muy marcada por la influencia francesa y herreriana,

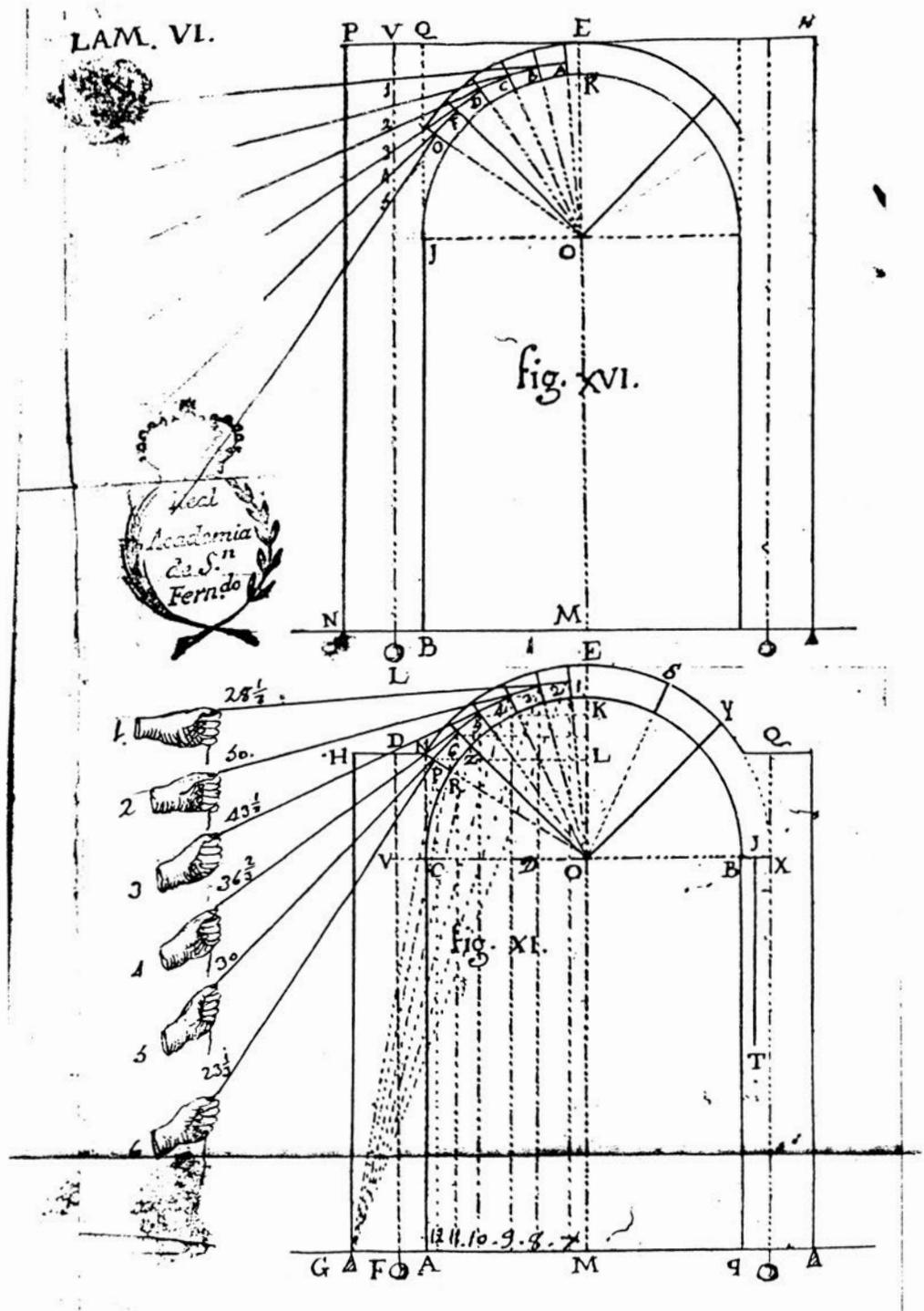


Fig. 1. Del manuscrito de Antonio Ramos, *Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos* (Biblioteca de la Real Academia de San Fernando).

hacia un nuevo barroco. Con la llegada de Carlos III, que encumbra a Sabatini, cae en desgracia en la Corte, pero mantiene contacto con la familia real más aislada, —la del infante D. Luis para quien realiza su palacio en Boadilla del Monte—, con amplios sectores de la aristocracia, la Academia y el Ayuntamiento de Madrid, del que había sido nombrado arquitecto en 1764; el estilo en esta tercera etapa (1767-74) acusa una mayor influencia de los modelos italianos de grandeza neoclásica. En la última etapa (1775-85) serán sus mecenas la Cámara y el Consejo de Castilla, para quien trabaja como arquitecto desde 1776, en un estilo que tiende a una mayor valoración de los volúmenes y depuración ornamental y en virtud de la ley 1733, al tener aquél autoridad sobre las iglesias de patronato y —las de Granada lo eran—, intervendría en una serie de parroquiales, ayuntamientos, etc. que justifican su mayor contacto con Andalucía en esta última etapa (21).

No obstante, su relación con Málaga es anterior ya que arranca de 1763, cuando el maestro mayor de la catedral, Antonio Ramos, comunicó al Cabildo su decisión de unir la obra nuevamente construida con la vieja catedral. El solicitado derribo de los bastiones que dividía ambas zonas y la sobrecarga de los muros había provocado tan diferentes opiniones de otros arquitectos (22) que el Cabildo, desorientado, solicitó un arquitecto de la Corte y a través de D. Ricardo Wall, protector de Rodríguez, fue enviado éste, cuando su estrella ya declinaba en la Corte. Su informe fue decisivo; en él ratifica al maestro Ramos por el procedimiento seguido en la construcción de la catedral y condiciona el aligeramiento de los muros a la solución de la cubierta (23). El 21 de julio de 1764 se fecha en Málaga su proyecto para cubrir la catedral con armadura de madera (24) y promete enviar otros diseños desde Madrid. (Fig. 2)

Su prestigio llevó al Cabildo malagueño a solicitar su intervención en otros trabajos: el tabernáculo y la capilla de la Encarnación. Para el primero, obra llena de vicisitudes (25), y a pesar de que Ramos le envió planos de la capilla, no lograron que realizase el modelo solicitado, quizá por sus muchas obligaciones (26), pero sí diseñaría el retablo de la capilla de la Encarnación, realizada con elegantes mármoles policromos y cuya obra dirigieron Ramos y Aldehuela. Atribuida tanto a él como a Juan de Villanueva, su majestuoso alzado corintio y la integración de la arquitectura y la escultura presenta afinidades con la Encarnación de Madrid por lo que pensamos pudo ser su tracista.

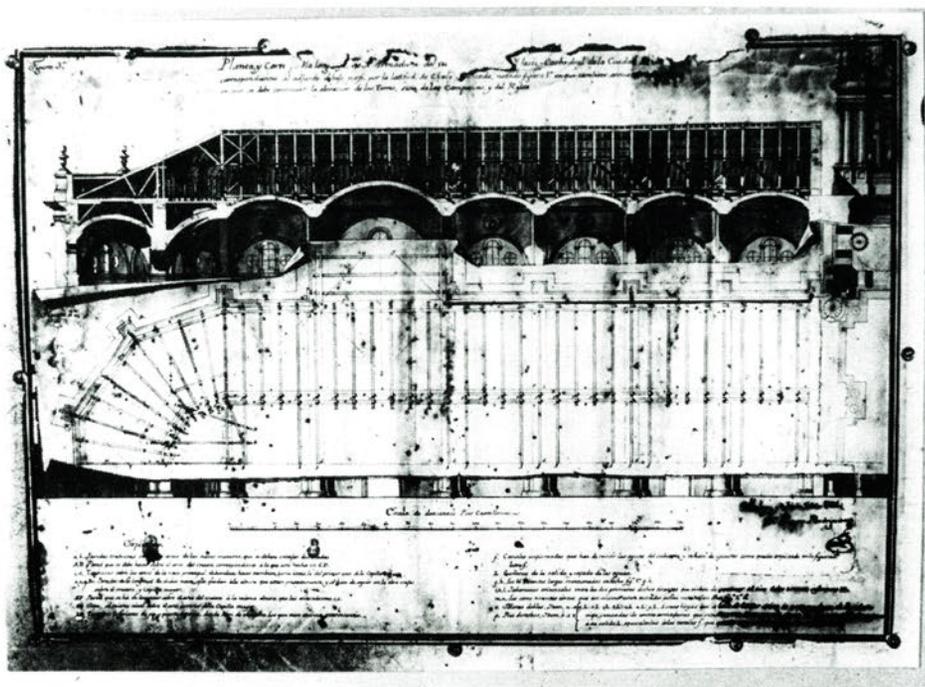


Fig. 2. Ventura Rodríguez: *Catedral de Málaga. Planta y corte de armaduras* (Archivo de la Catedral de Málaga).

Más tarde, en 1778, y ya como arquitecto del Consejo de Castilla, señala Ceán Bermúdez, que realizó los planos de la iglesia de San Felipe, *cuya figura es elíptica con dieciséis columnas de orden corintio y cuatro del compuesto en el pórtico y dos graciosas torres en la fachada, que ejecutó D. Martín de Aldehuela* (27). Pero esta descripción no coincide con el alzado edificado donde el espacio elíptico se ordena mediante pilastras, por lo que pensamos que Ceán describe un proyecto presentado a la Academia que no conocemos. Desde luego la iglesia no se realizó según su proyecto. Teniendo como base una pequeña capilla edificada por el Conde de Buenavista entre 1720-30 y donada a los filipenses, se amplía a partir de 1755, *según planta que han diseñado los maestros de la catedral* (28), que entonces lo era Bada y Ramos su aparejador, y se concibe como un cuerpo elíptico, extensión axial de la capilla primitiva que funcionaría como presbiterio, pudiendo relacionarse con el círculo de Bada. Con muchas dificultades para su conclusión,

debió cubrirse aceleradamente en 1775 y necesitando obras en el interior y exteriores, intervendría entonces el Consejo de Castilla y Rodríguez realizaría su proyecto respetando lo realizado anteriormente por responder a una tipología que él ya había utilizado en otras obras como el Sagrario de la catedral de Jaén; pero el tratamiento espacial que en Jaén articula toda la planta es continuo y esta iglesia resulta más arcaica al responder al concepto castizo de espacio cuántico de yuxtaposición, sobre el que él diseña una ordenación clásica de las formas, que no sería respetada totalmente por Martín de Aldehuela, quien la dirigió, inaugurándose en 1785 (29). (Fig. 3).



Fig. 3. Málaga. Iglesia de San Felipe Neri (planta axonométrica dibujada por José M.^a Romero. Archivo del Colegio de Arquitectos de Málaga).

También Ceán indica que realizó los planos de la Casa de los Niños de la Provincia, en 1782 (30), pero tampoco hay mayor refrendo documental. En 1746 el Rey ordenaba que se remitiera al Consejo traza y planta del edificio que debía realizar el maestro mayor de la catedral de

Málaga, por lo tanto corresponde a José de Bada este primer proyecto. Pero una nueva obra en otra casa cercana, en la mediación de calle Parras, se realizaría a finales de siglo, pues constituida la Junta para la erección del Hospicio General en 1779 se van a empezar las obras en 1784 e informan los alarifes teniendo presente *el plano que ha dado el maestro que la ha de dirigir*. Podríamos interpretar esta frase como que el maestro director no es el autor del plano; en ese caso, como el director fue José Martín de Aldehuela, pudo presentar el plano de Ventura Rodríguez (31).

La misma fuente señala, que en 1783 trazó el hospital de San Lázaro en nuestra ciudad con planta sencilla y varios patios, obra que no llegó a realizarse (32).

Para la catedral de Málaga realizó un interesante proyecto *Silvestre Pérez* (1767-1825) (33), aragonés, que al trabajar junto a Antonio Sanz se encuentra sujeto desde su formación a las normas definidas por la Academia y cuando llega a Madrid, en 1781, en el estudio de Ventura Rodríguez, ostenta una preparación no frecuente en un joven de catorce años, que le capacita para comprender la polémica que se desarrolla en el seno de la Academia (34).

Completada su formación en Roma desde 1790, en contacto con los arquitectos italianos y franceses que allí residían, cuando vuelve, en 1796, su contribución al panorama arquitectónico español será decisiva influyendo notablemente a través de su docencia en la Academia como Teniente Director de Arquitectura. Desarrolló una amplia actividad que puede ser estudiada a través de sus proyectos que sintetizan en formas plásticas las preocupaciones y tensiones de la época y denotan un total neoclasicismo próximo al gusto imperial (35). Desde 1810 fue arquitecto de José I, pero exiliado en Francia en 1812, donde estudió física y química, volvió en 1815 iniciando poco después su etapa vasca, la más conocida, donde apartado de la Corte, y como arquitecto municipal de San Sebastián realizó una serie de obras en las que intenta mantener el esquema clasicista. Su último proyecto, el puente de piedra de Triana en Sevilla, fue rechazado ante las nuevas alternativas que ofrecía el hierro (36).

En 1796 el Cabildo de la Catedral de Málaga que deseaba construir un tabernáculo, envió a la Academia todos los modelos realizados anteriormente para esta obra (37), pero fueron rechazados y se hizo el

encargo a sus arquitectos, presentando ideas Pérez y Evaristo del Castillo (38).

El proyecto enviado fue el de Silvestre Pérez, firmado en 1797, que consta de cinco planos y la correspondiente memoria (39), pero en él se plantea no sólo la construcción del tabernáculo, sino también el traslado del coro. Se recoge así la vieja polémica de la Academia para eliminar los coros de las naves centrales de las catedrales, que ya se había planteado en otros ámbitos y en la que subyace otra intención, la de imprimir al templo un nuevo sentido democrático (40).

Efectivamente, analizando el informe de Silvestre Pérez, la argumentación fundamental no es el tabernáculo, sino el traslado del coro, dado que la ocasión era oportuna *para desterrar el error común a más catedrales de tener coro en medio de la nave principal*. Aunque el informe indica que si la sillería era de buen gusto una vez restaurada se podría *transportar al sitio que ahora se determine*, es una frase ambigua que no deja claro si ese sitio sería el presbiterio, *el distinguido lugar que deben ocupar* los sacerdotes en el templo y como para la Academia buen gusto no era precisamente sinónimo de barroco, pensamos que la espléndida sillería del siglo XVII realizada en su mayor parte por Pedro de Mena desaparecería de la catedral, porque Silvestre Pérez diseñó una nueva en conjunto con el tabernáculo.

Es éste un templete con cúpula sobre ocho columnas corintias y alzado sobre gradas, cuyo basamento presenta en el frente el simbólico relieve de la sagrada Cena y cuatro ángeles mancebos arrodillados alrededor del ostensorio; se completa el conjunto con la sillería coral, que sigue la curva del presbiterio, también en mármol, con un diseño neoclásico acorde con el tabernáculo. La importancia de la obra se expresa en los materiales, mármoles y bronce dorado, y en su posición ya que el tabernáculo quedaría justamente bajo la bóveda del crucero, argumento que serviría al canónigo Bolea para apoyar su tesis sobre la posible disposición centralizada de la catedral (41). (Fig. 4)

Pero este amplio conjunto excedía el presupuesto de la catedral y la obra no pudo llevarse a cabo.

Manuel Martín Rodríguez (1746-1823), sobrino de Ventura Rodríguez, realizó para Málaga el proyecto de la Aduana, indicando Ceán que trazó otros edificios de la ciudad que desconocemos. Colaborador de su tío durante muchos años, fué también quien más aprendió de la

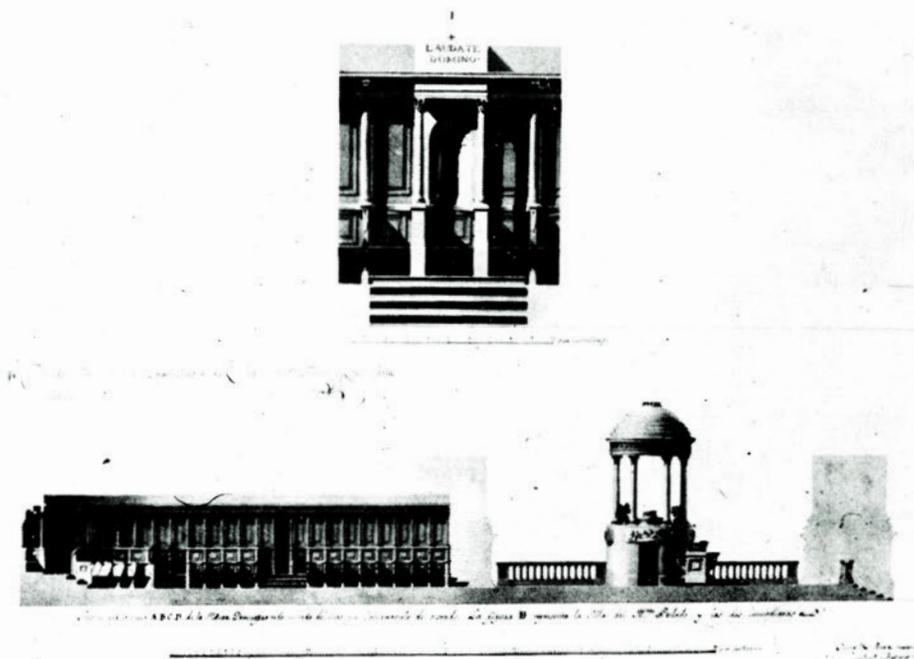


Fig. 4. Silvestre Pérez. *Proyecto del tabernáculo y coro de la Catedral de Málaga*. 1797 (Archivo de la Catedral de Málaga).

escuela del maestro, y su hombre de confianza, hasta el punto de que a su muerte éste intenta que reciba el nombramiento de Maestro Fontanero Mayor de Madrid, por encima de las normas vigentes, lo que no causó buen efecto en el ambiente municipal y fue objeto de polémica (42). No obstante Martín Rodríguez, educado con rigor práctico y teórico, destacó por méritos personales en la etapa final del siglo XVIII. Su carrera fue rápida; en 1786 fue nombrado Teniente Director de Arquitectura de la Academia, ascendiendo un año más tarde. Su actividad la corroboran sus muchos proyectos y los encargos de la Comisión de Arquitectura y puede observarse una evolución ya que en los primeros no practica totalmente los modelos generados por la Academia, sino que sigue apegado a los modelos clasicistas venturianos sustituyendo el repertorio decorativo; no obstante tras su viaje a Roma hay una preocupación e interés por los nuevos temas y sin rechazar lo anterior su taller se ofrece con posibilidades ambivalentes (43).

Una vez realizado en Málaga la ordenación del paseo de la Alameda y comprobada la insuficiencia y falta de utilidad que ofrecía la vieja

Aduana de la Puerta del Mar, por haber quedado muy alejada de éste, se proyectó construir una nueva en la haza baja de la Alcazaba. Enviados a la Academia dos dibujos de Miguel del Castillo para su aprobación, fueron rechazados por barroquizantes, encargándosele nuevos diseños a Juan Pedro Arnal y a Martín Rodríguez (44). Esta decisión provocaría una reacción en Málaga por parte del Administrador de la Aduana D. Pedro Ortega y Monroy, protector de Castillo, pues en la Comisión de Arquitectura se acuerda enviarle una carta razonada de la decisión acordada y a propuesta de aquél aceptan que venga Miguel del Castillo *a tomar las luces necesarias para la inteligencia de los planos y método de construirlos* (45). Pero no varió en nada aquella decisión pues cinco meses más tarde se comisiona a Martín Rodríguez para realizarlo, quien entregó poco después el proyecto acompañado de siete planos y, *vista la regularidad, buen gusto y arreglo a las instrucciones con que Martín Rodríguez había dispuesto el edificio lo aprobó en todas sus partes para ser llevado a efecto* (46).

Inmediatamente comenzaron las obras de explanación del terreno y demolición de las viejas murallas y en 1791 se ponía la primera piedra dirigiendo las obras, que comenzaban, Miguel del Castillo e Ildefonso Balcázer García (47). Martín Rodríguez trazó un edificio muy correcto y ajustado al diseño académico (48), pero quizá por su tipología o por seguir una moda sin profundizar en el hecho arquitectónico, repitió fórmulas ya anteriormente utilizadas. De planta cuadrada, articula su fachada con cadenas de piedra, bajo almohadillado, dos pisos de ventanas de sencillos sobrepuestos y uno más reducido bajo el alero y balcón de apariciones con balaustrada en la fachada principal; tras el espacioso vestíbulo al que acceden dos amplias y frías escaleras, se encuentra un armonioso patio que con arquerías sobre pilares, bóvedas vaídas en el claustro y el cuerpo superior retranqueado tras balaustrada coronada de bustos, recoge la tradición palaciega renacentista y barroca, al igual que el exterior. Así el edificio que en el siglo XVIII más se acerca al gusto neoclásico en nuestra ciudad, es una versión del proyecto de la Aduana de Madrid que realizaría Sabatini en 1761-69 (49). (Fig. 5)

Como individuos de confianza de la Academia en Andalucía, *Ignacio y Domingo Tomás* intervendrán en la mayoría de las obras que aquí se desarrollan pudiendo considerárseles los difusores del ideal clasicista en esta región. En Málaga actuaría únicamente Domingo (— 1800)

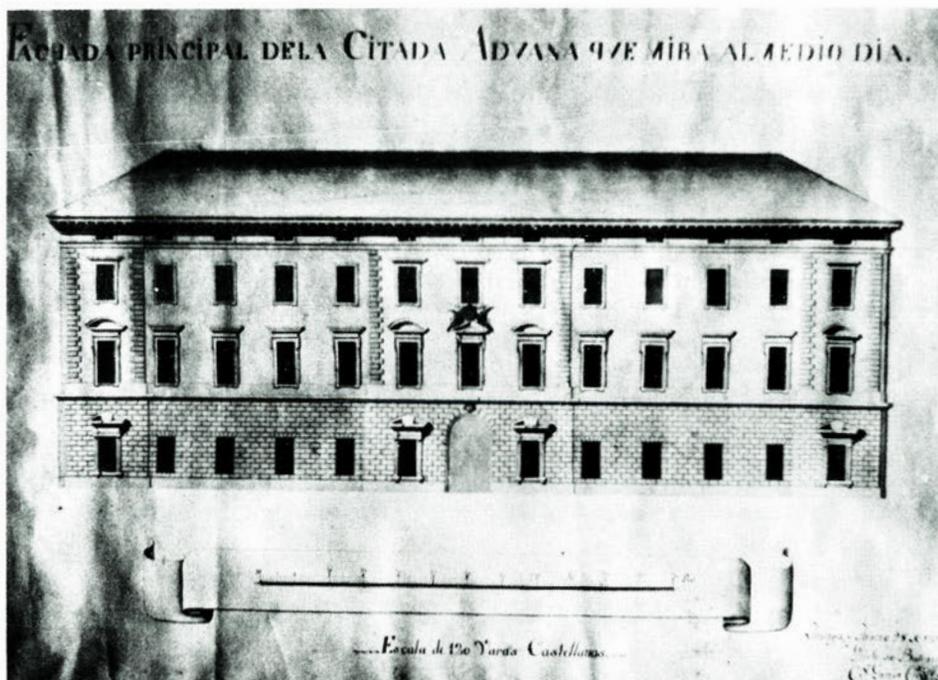


Fig. 5. *Fachada principal de la Aduana de Málaga. Dibujado por Ildefonso Balcazer García. 1794 (Colección Mapelli. Málaga).*

que trabajó para el infante D. Luis desde 1779 y fue alumno de la Academia de S. Fernando, y muy identificado con los presupuestos de Ventura Rodríguez (50); trasladado a Granada, fue nombrado Director de Arquitectura de la escuela de Artes de aquella ciudad (51) y desde aquí establecerá una importante relación con la Academia a través de muchos proyectos y comisiones y mediante ésta obtendrá el título de Arquitecto de la Contaduría General de Propios en la zona de Granada (52).

En Málaga colaboró en una obra malograda, el puente del Rey sobre el Guadalhorce (53). A finales del siglo XVIII, una vez que Málaga ya se surtía del agua del Guadalmedina que proporcionaba el acueducto de San Telmo, la vieja traída de aguas del manantial de la fuente del Rey en Churriana ya no era necesaria. Iniciada en 1726 por el arquitecto Toribio Martínez de la Vega, había quedado detenida en 1733 al comenzarse el puente sobre el Guadalhorce. Sin embargo era preciso terminar este puente para salvar el río que, en época de crecidas,

aislaba a Málaga de los productos de huerta y el pan que debía recibir de esta zona.

En 1786 la obra fue asumida por el Consulado presentando nuevos planos José Martín de Aldehuela (54). Pero durante los años transcurridos el río, presionado por los pilares que ya habían sido levantados, fue labrando un nuevo cauce que, unido al antiguo, duplicaba su anchura; esta sería la razón por la que Aldehuela presentaba su proyecto en otro lugar del curso. Enviado a la Academia, la Comisión de Arquitectura propuso a Domingo Tomás para que realizase un reconocimiento y proyectase las obras necesarias. Reprobando el proyecto de Aldehuela que obligaría en el nuevo cauce a un puente de 2.450 varas con un gasto de 19 millones de reales, Tomás optó por continuar el viejo puente de Martínez de la Vega ampliándolo con 35 arcos y con un gasto de 3.500.000 reales. La Comisión aceptó el proyecto proponiéndolo como director de la obra (55), pero aunque el Ayuntamiento costeó al arquitecto por este trabajo (56) la obra no se realizó y sí se interesaron por proyectos de regadío dado el incremento que la agricultura suponía para el comercio de Málaga.

Pero en 1792 el Prior del Consulado propone un nuevo plan de regadío que implica acabar el puente, las acequias y molinos, para llevar el riego a una zona más alejada, presentando planos José Martín de Aldehuela y Miguel del Castillo (57). Parece que hay un gran interés porque lleven las obras estos arquitectos pero deben ser autorizados por la Academia y la Comisión de Arquitectura rechazó los planos de Aldehuela por incompletos encargando el proyecto nuevamente a Domingo Tomás que fue aprobado con diversas modificaciones en 1793 (58). Este proyecto ampliaba el primitivo de Martínez de la Vega con la construcción de una presa que regaría muchas más fanegas de tierra.

Dirigió las obras una Junta mixta formada por individuos de las corporaciones contribuyentes (la Ciudad, el Consulado y el Montepío de Viñeros), pero adelantaron poco, sobre todo después de la muerte de Tomás en 1800. Con esa lentitud, el paso del tiempo y las avenidas iban destruyendo lo realizado y el Consulado retiró su aportación en 1824; posteriormente al construirse la carretera de la Costa no se utilizará para atravesar el río el puente del Rey, sino que se construirá uno nuevo a unos 3 km. más al sur, siendo director de estas obras desde 1863 Pablo Alzola Minondo (59). (Fig. 6)

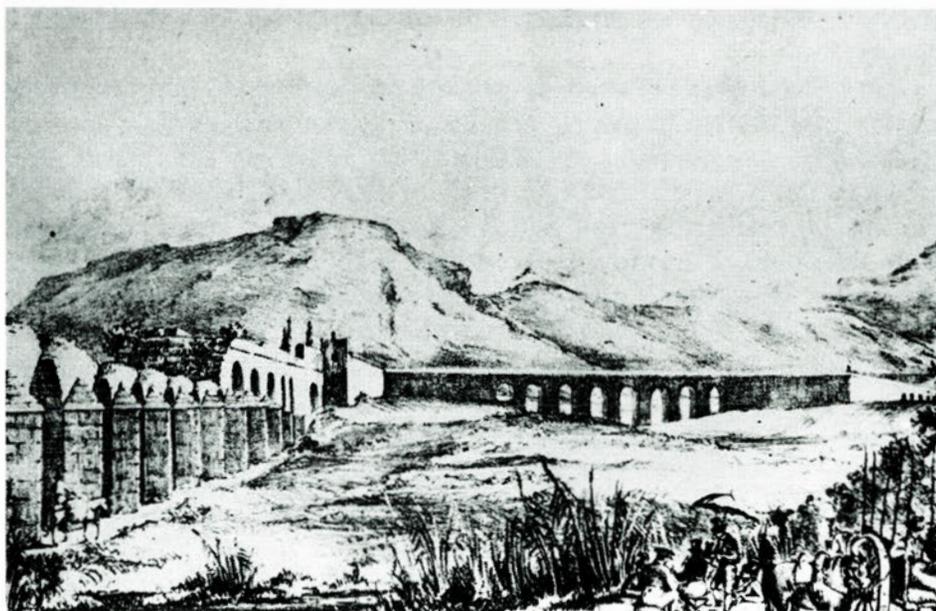


Fig. 6. *Acueducto de la Fuente del Rey en Churriana (Málaga)*. Grabado de *El Guadalhorce*.

Otras obras hidráulicas realizó en la jurisdicción de Málaga. En 1787 se le propuso para que reconociese el estado de ruina del puente sobre el Guadalpín en el corregimiento de Marbella pues la Comisión había rechazado el dibujo presentado por José Cantos con las declaraciones de los maestros de obras de la ciudad. Sin embargo había pasado esta obra a Francisco Quintillán y Lois también residente en Granada, porque un mes más tarde el proyecto de éste para el puente era aprobado por la Comisión de Arquitectura, recomendándole como constructor (60).

En la zona oriental de Málaga intervino en 1788 para presentar proyectos de puente sobre los ríos de Vélez y Robite, obras que se querían ejecutar desde 1759 y para las que presentaron plano en 1770 los ingenieros José García Martínez y Ramón Navas. En 1789 fueron aprobados los planos de Domingo Tomás, con un presupuesto de 1.050.000 reales para el de Vélez y 116.000 para el Robite, proponiéndole como director de la obra (61).

Además de obras hidráulicas realizó un interesante proyecto para ampliar la parroquia de S. Pedro de Antequera, en orden a trasladar a ella

la Colegiata, que fue diseñado en 1794. A finales del siglo XVII la primitiva Colegial de Santa María la Mayor había sido trasladada a la parroquia de San Sebastián, pero considerada ésta insuficiente se realizaron diversos proyectos de ampliación en el siglo XVIII, siendo el más notable el de Vicente Acero, de 1738, aunque finalmente la obra se redujo a una simple ampliación de la nave de la Epístola. Pero en 1791 se planteó nuevamente el problema de la falta de espacio proponiendo el Cabildo de la Colegiata dos soluciones: ampliar la Colegiata o el traslado a la iglesia de San Pedro o Ntra. Sra. de Loreto que eran más amplias. Enviado por el Obispado José Martín de Aldehuela, viendo las dificultades que ofrecía la ampliación de San Sebastián se inclinó por el traslado a San Pedro, realizando un plano sobre el que Tomás diseñó su proyecto (62). La primitiva parroquia de planta basilical y cabecera plana quedaba transformada en un cuerpo de tres naves al añadirse un crucero de brazos absidiales y capilla mayor, que quedaba envuelta por las dependencias de la sacristía, adosándosele además dos torres a los pies entre las que se dispondría un pórtico ante la entrada, monumentalizando así su fachada (63); pero no se llevó a cabo y la Colegiata continúa en San Sebastián sin haber sufrido la ampliación. (Fig. 7)

Francisco Antonio Quintillán y Lois, también formado con Ventura Rodríguez, ingresó en la Academia en 1770 y ya trabajaba en Granada desde 1773 colaborando con su tío Domingo Lois Monteagudo en la iglesia parroquial de Santa Fe que se realizaba siguiendo el proyecto de Ventura Rodríguez (64). Se estableció en Granada y la Academia también le encargaba proyectos, colaborando en algunos con Domingo Tomás, e incluso en algunas obras la Academia señala que decida primero Quintillán si puede hacerse cargo de ellas (65); fue también arquitecto de la Contaduría General de Propios (66).

En Málaga proyectó obras hidráulicas que se sitúan fundamentalmente en la zona de la Serranía. En 1786 realizó diseños para cuatro puentes de los términos de Ubrique, Villaluenga, Grazalema y Benaocaz (67) pertenecientes entonces a la jurisdicción de Málaga, y seis dibujos para construir casas capitulares y cárcel en Ubrique, que, aunque fueron enmendados, se aprobaron recomendando a Quintillán para la ejecución (68). Un año más tarde realizará un proyecto para la construcción de un puente sobre el río Guadiaro, en el término de Benaoján, para el que se había presentado un diseño de José Martín de Aldehuela que no fue admitido por la

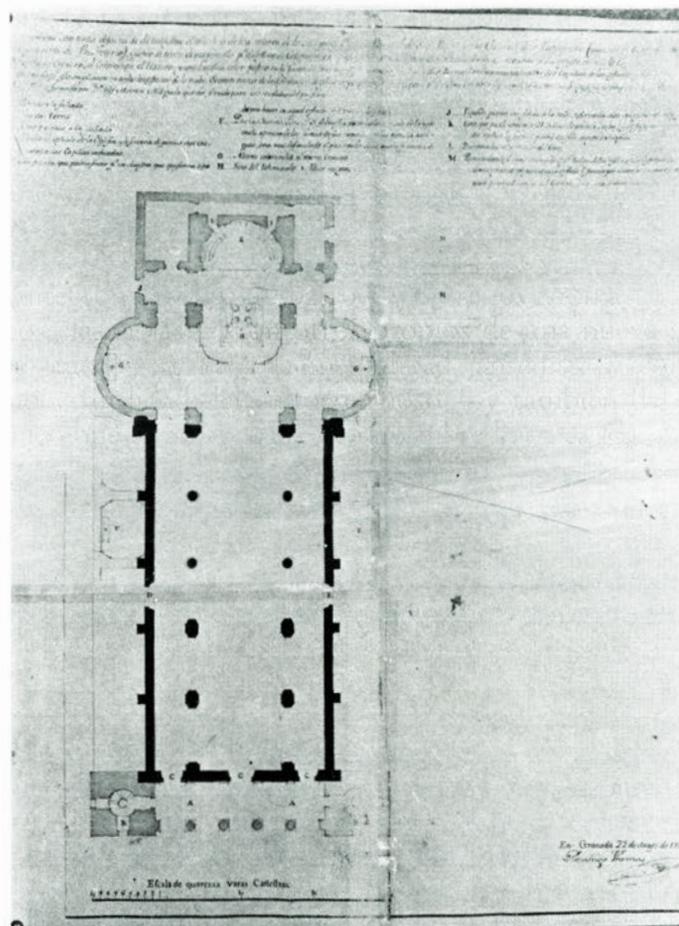


Fig. 7. *Proyecto de ampliación de la iglesia de San Pedro de Antequera* (Archivo Histórico Nacional. Madrid).

Academia por ser incompleto, y curiosamente, en la Comisión se afirma no conocer a Aldehuela, cuando ya había sido nombrado en 1784 por el Consejo de Castilla para hacerse cargo de las obras del puente de Ronda sobre el Guadalquivir y en aquella fecha trabajaba en esta obra que se abrió al público en 1793 (69). En 1788 se aprobó el proyecto de Quintillán para Benaolán adjudicándosele la obra (70).

En Marbella presentó proyecto para un puente sobre el Guadalpín un mes después de presentarlo Domingo Tomás, no sabemos si por indicación

de éste o de motu proprio, pero la Academia aprobó el de Quintillán (71). Y para Cortes de la Frontera diseñaron en 1790 un puente éste y el alarife Francisco Pérez Zambrano, en diferente lugar del cauce del río, admitiéndose el de Quintillán con diferentes enmiendas, que fueron realizadas, aprobándose en 1792 (72).

Junto con éste y los Tomás, *Juan Antonio Munar*, residente en Almería, fue también comisionado por la Academia para realizar obras en Andalucía Oriental, sobre todo en su zona de residencia, entrando en conflicto a veces con Domingo Tomás; fue también colaborador de Ventura Rodríguez y finalizó algunas obras del maestro después de su muerte (73).



Fig. 8. Parroquia de Ubrique (Málaga-Cádiz).

Para la construcción de la iglesia parroquial de Ubrique, que en el siglo XVIII pertenecía a la diócesis de Málaga, realizó plano el maestro mayor del Obispado, José Martín de Aldehuela, que fue informado negativamente por Ventura Rodríguez presentando otro dibujo; aprobado éste por la Academia en 1787 se eligió como director de la obra a Munar a quien había propuesto Rodríguez o a Quintillán si aquél no pudiera hacerse cargo de la obra (74).

Indudablemente la figura de Ventura Rodríguez y los otros arquitectos de la Academia que en Málaga intervinieron, todos discípulos o colaboradores suyos, fueron uno de los factores condicionantes del cambio estilístico. Pero no se pueden olvidar otros, siendo muy importante en esta evolución el racionalismo de las obras de los ingenieros militares: unos y otros serían los responsables, pero ya iniciado el siglo siguiente, de la introducción del gusto neoclásico en nuestra ciudad.

NOTAS

(*) El presente trabajo fue expuesto como comunicación en el V Congreso de Academias de Andalucía. Málaga, octubre 1987.

- (1) BEDAT, Claude: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*. Publications de l'Université de Toulouse, 1975, págs. 4 y ss.
- (2) SAMBRICIO, Carlos: *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*. Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de S. Sebastián. 1975, pág. 9.
- (3) BONET CORREA, A.: *Andalucía barroca*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1978, pág. 162.
- (4) BEDAT, C.: *Op. cit.*, pág. 340-342.
- (5) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local. 1986, pág. 148.
- (6) VILLAR GARCÍA, Begoña: *Los extranjeros en Málaga en el S. XVIII*. Córdoba. Publicaciones de la Caja de Ahorros, 1982, pág. 7.
- (7) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura...* pág. 389.
- (8) ROMERO TORRES, J. L.: «La escultura de los S. XV al XVIII». *Málaga*, vol. III. *Arte*. Granada, Ed. Andalucía, 1984, pág. 884.
- (9) CLAVIJO GARCÍA, A.: «La pintura malagueña del barroco tardío I». *Boletín de Arte*, n.º 6. Universidad de Málaga, 1985, pág. 163 y II, *Boletín de Arte*, n.º 7. Universidad de Málaga, 1986, pág. 129.
- (10) Archivo de la Academia de San Fernando (AASF) *Actas de la Comisión de Arquitectura* (1786-1805). 27-III y 6-VI-1787.
- (11) AASF *Op. cit.*, 24-I, 27-II, 1788.
- (12) AASF *Op. cit.*, 29-XIII-1801.
- (13) AASF *Op. cit.*, 3-VIII-1803. Agradezco al profesor D. Felipe Garín Ortiz de Taranco, presidente de la Real Academia de San Carlos de Valencia, su confirmación de estos datos.
- (14) Archivo de la Catedral de Málaga (ACM) Leg. 25, pieza 17.
- (15) AASF *Op. cit.*, 9-XI-1786.
- (16) AASF Leg. 126-1/5. (Actualmente estoy realizando un estudio del manuscrito)

BELLIDOR, M.: *La science des ingenieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civil*. París 1739.

(17) Para el conocimiento de este arquitecto es fundamental: REESE, Thomas F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. Garland Publishing, New York. London 1976, 2 vols. Véase también: *Ventura Rodríguez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, 1983 y VVAA. *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

(18) CHUECA GOITIA, Fdo.: «Introducción a Ventura Rodríguez» en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pág. 7 y 8.

(19) AASF Leg. 1-1/6.

(20) REESE, T.: «Ventura Rodríguez en Vélez Benaudalla y Larrabezua». *Cuadernos de Arte* de la Universidad de Granada, 1975, pág. 24.

(21) REESE, T.: «The late Style of Ventura Rodríguez: architecture and reform politics in the reign of Charles III». Ponencia presentada al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, vol. II, pág. 545.

(22) CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los S. XVII y XVIII*. Universidad, Diputación y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1981. pág. 157-162.

(23) REESE, T.: *The architecture...* Vol. I, pág. 350. ACM *Actas Capitulares*, Vol. 50, fol. 54 y v.

(24) CAMACHO MARTÍNEZ, R. y CLAVIJO GARCÍA, A.: *Planos y dibujos de la Catedral de Málaga* Ejemplar inédito. Son dos dibujos muy detallados de la armadura cortada por la latitud y la longitud.

(25) LLORDEN, P. Andrés: «El tabernáculo de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga». *Gibralfaro*, n.º 7 y n.º 8. pág. 3-16.

(26) BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su canónigo Doctoral D...* Málaga, 1894. pág. 306-307.

(27) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, ilustrada y acrecentada por D. Agustín Ceán Bermúdez, Madrid, 1829 (Ed. Facsímil, 1979, Vol. IV, pág. 253).

(28) Archivo Municipal de Málaga. *Actas Capitulares*, 1755 (19 de septiembre). ZAMORA, Juan Vicente de: *Memoria de la Congregación de presbíteros seculares del Oratorio de S. Felipe Neri de esta ciudad de Málaga* (M/S de finales del S. XVIII, copia del S. XIX en la Biblioteca del Obispado de Málaga), fol 33v-34. MORALES FOLGUERA, J. M.: «Obras inéditas de José de Badá y Navajas (1691-1755)». *Baética*, n.º 6. Universidad de Málaga, 1983, pág. 105.

(29) CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ROMERO MARTÍNEZ, José M.: *La iglesia de San Felipe de Málaga*. Colección «Asuntos de Arquitectura. El Barroco». Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986.

(30) LLAGUNO y AMIROLA, E.: *Op. cit.*, pág. 259.

(31) MORALES FOLGUERA, J. M.: *Op. cit.*, pág. 99-100.

(32) LLAGUNO y AMIROLA, E.: *Op. cit.*, Vol. IV, pág. 259.

(33) Para el estudio de este arquitecto ver SAMBRICIO, Carlos: *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*. Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de San Sebastián, 1975.

(34) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura...* pág. 390.

(35) SAMBRICIO, C.: *Silvestre Pérez...* pág. 34.

(36) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura...* pág. 397.

NAVASCUES, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, Instituto de Estudios madrileños 1973, pág 11-13.

- (37) BOLEA Y SINTAS, M.: *Op. cit.*, pág. 308-309.
- (38) AASF *Op. cit.*, 29-XII-1796.
- (39) ACM Leg. 573, pieza 4. Sección de planos.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. y CLAVIJO GARCÍA, A.: *Op. cit.*,
- (40) GALERA ANDREU, P.: «Ventura Rodríguez en Jaén». *Cuadernos de Arte* de la Universidad de Granada, 1975, pág. 67-68.
- (41) BOLEA Y SINTAS, M.: *Op. cit.*, pág. 179.
- (42) TOVAR, Virginia: «Datos en torno a Ventura Rodríguez y otros arquitectos de su época». *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-17850)*. pág. 318 y ss.
- (43) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura...* pág. 364-5.
- (44) AASF *Op. cit.*, 24-I-1788. (Debo también estos datos a Angeles Pazos).
- (45) AASF *Op. cit.*, 29-II-1788.
- (46) AASF *Op. cit.*, 3-VII y 12-IX-1788.
- (47) GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio (Cristóbal Medina Conde). *Conversaciones históricas malagueñas*. Málaga, 1792. Ed. facsímil 1981, vol. IV, pág. 346.
- (48) TOVAR, V.: «Una obra funcional de Ventura Rodríguez y otras de carácter monumental de su sobrino Manuel Martín Rodríguez» en *Catálogo cit.*, pág. 252.
- (49) CAMACHO MARTINEZ, R.: «Relaciones Corte-Periferia. La arquitectura en Málaga en el S. XVIII». Comunicación presentada al Congreso. *El Arte en las Cortes europeas del S. XVIII. Madrid-Aranjuez, 1987*.
- (50) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura...* pág. 421.
- (51) LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Op. cit.*, pág. 325.
- (52) SAMBRICIO, C.: *Op. cit.*, pág. 421.
- (53) CAMACHO MARTÍNEZ, R.: «Viaje de agua, camino de pan: la fuente y puente del Rey en Churriana (Málaga)». Comunicación presentada al VI Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA. *El arte en los caminos*. Santiago de Compostela, 1986.
- (54) Archivo de la Cámara de Comercio de Málaga (ACCM) Actas del Consulado, 1785, fol. 43-44 y 1786, fol. 14.
- (55) AASF *Op. cit.*, 25-X-1787 y 13-III-1789.
- (56) AMM Actas Capitulares, Vol. 179, fol. 430 (21-VII-1789).
- (57) ACCM Actas 1792, fol. 58 y ss.
- (58) AASF *Op. cit.*, 11-VIII-1792 y 8-VIII-1793.
- ACCM Actas, 1792, fol. 87 y 101 y 1793 fol. 6 y v, 40 y v.
- (59) ALZOLA, Pablo de.: *Proyecto y construcción de un puente sobre el río Guadalhorce*, por... Madrid, 1871.
- (60) AASF *Op. cit.*, 3-V y 6-VI-1787.
- (61) AASF *Op. cit.*, 27-III-1788 y 27-VIII-1789.
- (62) CAMACHO MARTÍNEZ, R.: «La iglesia de S. Pedro de Antequera y su proyecto como sede de la Colegiata». *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, n.º 1. Málaga, 1978, pág. 38-39.
- (63) Archivo Histórico Nacional, Sección Diversos (Consejos y Ciudades). Leg. 3201, fols. 868-872.
- (64) GUILLEN MARCOS, Esperanza: *La iglesia parroquial de Santa Fe*. Diputación de Granada, 1986, pág. 23 (Aunque copiado textualmente el documento se cita a *Francisco Cantillana*, creemos que es el mismo).
- (65) SAMBRICIO, C.: *Op. cit.*, pág. 404.
- (66) AASF *Op. cit.*, pág. 404.

- (67) *Ibíd.*
- (68) AASF *Op. cit.*, 30-IX-1786.
- (69) CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca...*, pág. 105.
- (70) AASF *Op. cit.*, 27-III-1787 y 24-VII-1788.
- (71) AASF *Op. cit.*, 6-VI-1787.
- (72) AASF *Op. cit.*, 17-XII-1790 Y 5-V-1792.
- (73) SAMBRICIO, C.: *La arquitectura...*, pág. 378.
- (74) AASF *Op. cit.*, 6-VI-1787.

JACQUES-FRANÇOIS BLONDEL Y LA TEORIA DE LA
ARQUITECTURA EN LA ENCICLOPEDIA

POR
JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR

COMO es bien sabido, Jacques-François Blondel (1705-1774) es una de las figuras de mayor interés en el panorama de la arquitectura francesa del siglo de las Luces. Su obra arquitectónica construida es escasa y periférica, y no es éste el momento de analizarla en profundidad (1). Lo principal de ella se encuentra en Metz, centro donde Blondel gozó de la protección de los poderosos Choiseul y pudo construir edificios como el Ayuntamiento y el Colegio de S. Luis o encargarse del trazado de la plaza de la ciudad; también es autor del Palacio Arzobispal de Cambrai y de algunas obras dispersas, como la Casa Mallet de Ginebra. Su empeño práctico más importante fue sin duda el proyecto de remodelación urbana de Estrasburgo, un interesante modelo de intervención a gran escala, reelaborado en varios proyectos sucesivos y que, finalmente, nunca llegó a realizarse (2).

Sin embargo, la mayor influencia y prestigio de Blondel no vinieron de su obra construida sino de su faceta pedagógica y teórica. En efecto, desde la temprana fecha de 1743 mostró su decidido empeño didáctico con la fundación en París de una academia privada, la École des Arts, en la que impartió clases de arquitectura a un numeroso alumnado en el que se contaron algunos importantes representantes de la siguiente generación (Boullée, Ledoux, Neufforge, De Wailly...). Sus éxitos le valieron ser recibido en 1755 como miembro de la Academia, donde igualmente impartió lecciones de arquitectura hasta su muerte. El contrapunto esencial de sus facetas práctica y didáctica fue, en tercer lugar, la reflexión teórica. Ya en 1737-38 había publicado su tratado, profusamente ilustrado, *De la Distribution des Maisons de Plaisance*, al

cual seguirían textos como el *Discours sur la Maniere d'étudier l'Architecture* (1747), *Discours sur la Necessité de l'Etude de l'Architecture* (1754), el gran repertorio *Architecture Française* (1752-56, en cuatro volúmenes) o la obra póstuma (1774) *L'Homme du Monde Eclairé par les Arts*, imaginario intercambio epistolar entre corresponsales que defienden concepciones opuestas sobre la arquitectura. Sin embargo, la obra que constituye el resumen y, a la vez, el punto más elevado de su experiencia práctica y teórica fueron, sin duda, los seis volúmenes de su *Cours d'Architecture* (1771-76; los dos últimos volúmenes, póstumos, fueron revisados por Pierre Patte). El *Cours*, como su propio título indica, se escribió con una neta finalidad docente y durante largo tiempo constituyó uno de los pilares básicos de la formación de los arquitectos franceses.

No obstante, cuando se habla de Blondel es frecuente silenciar, o, al menos, minimizar, un hecho decisivo: Blondel fue el hombre designado por Diderot y D'Alembert para escribir los artículos sobre arquitectura de la *Encyclopédie* y supervisar y dirigir la realización de las láminas de arquitectura para la obra. Esta tarea le ocupó hasta 1759, año en que abandonó la empresa, y el resultado final fue un impresionante corpus de unos quinientos artículos (aparecidos en los volúmenes I al VIII, X y XI de la Enciclopedia) y unos extensos comentarios (casi un pequeño tratado) a las láminas publicadas en el volumen I de *Planches* de la Enciclopedia bajo el epígrafe *Architecture et Parties qui en Dépendent*. Los textos enciclopedistas de Blondel se nos presentan, en muchos aspectos, casi como una primera redacción del *Cours*, y en las páginas que siguen trataremos de ofrecer un resumen de las principales tesis en ellos expuestas y de reivindicar su importancia en la historiografía arquitectónica de las Luces.

Blondel aparece como colaborador de la *Encyclopédie* desde el mismo comienzo de la andadura de ésta. Concretamente, su primer artículo para la obra es *Abajour*, en la página 7 del vol. I. Probablemente fue reclutado en algún momento de esos años de frenético trabajo preparatorio que precedieron al nacimiento de la obra en 1750. Aunque —al menos en mi conocimiento— no existe prueba directa de ello, podemos conjeturar con verosimilitud que su aproximación al círculo enciclopedista vendría más de la mano de D'Alembert que de la de Diderot, siendo el primero, por aquel entonces, una figura intelectual de mucho más renombre y capacidad de convocatoria que la del segundo (3)

(situación que, como es sabido, se invertiría rápidamente). Si se acepta esta hipótesis, se explica mucho mejor el brusco final de su colaboración en la obra. En efecto, tras un regular y continuado suministro de artículos para los siete primeros volúmenes, hasta 1759, a partir de esa fecha se reduce drásticamente el número de sus artículos, hasta desaparecer por completo a partir del tomo XI. Los escasísimos textos publicados en los volúmenes VIII, X y XI (ninguno en el IX), así como los comentarios a las *Planches*, son, a todas luces, textos entregados previamente a su abandono de la Enciclopedia, que se produce inequívocamente en torno a 1759, justo la fecha en la que tiene lugar la segunda orden real de suspensión de la publicación de la obra y las contradicciones internas de la misma estallan, produciéndose el abandono de D'Alembert y de los colaboradores a él más afines (4).

Esta circunstancia hizo que Blondel no terminara los textos previstos para la Enciclopedia. Su discurso en ella es, así, necesariamente fragmentario e inacabado. Artículos tan importantes como *Ordre*, *Ordonnance*, *Proportion*, *Symétrie*, *Palais*, *Théâtre*, *Temple*, etc., cayeron ya, por el propio orden alfabético, fuera del ámbito cronológico en el que Blondel trabajó para la Enciclopedia. Su plan inicial era, evidentemente, producir un corpus teórico completo, como demuestran las numerosas referencias y remisiones que en sus artículos podemos encontrar a esos otros artículos que nunca llegaría a escribir. De la mayoría de los textos de arquitectura posteriores a 1759 se encargaría el Chevalier de Jaucourt, un polígrafo de asombrosa erudición pero carente de la capacitación profesional de Blondel (5). Por lo tanto, disponemos sólo de una primera parte de lo que habría debido ser el corpus completo de los artículos de Blondel, y quizás esa fragmentariedad tenga algo que ver con la escasa consideración que estos textos han merecido hasta el presente. No obstante, en los quinientos artículos efectivamente escritos y en los comentarios a las *Planches* está en germen, como ya se ha dicho, el *Cours d'Architecture*, y hay en ellos elementos suficientes como para que merezca la pena detenernos en su análisis y otorgarles un lugar de importancia en la historia de la teoría arquitectónica de las Luces.

Un primer punto de partida que conviene no perder de vista es que Blondel comparte plenamente la mayor parte de las tesis estéticas generales de la Enciclopedia, y muy concretamente, la idea, presente a lo largo de toda la obra, de que el arte es un producto que resulta de

la síntesis ponderada entre razón e imaginación, una síntesis en la que la razón predomina claramente, pero no de una forma tan aplastante que elimine por completo a la imaginación. Para los enciclopedistas, la imaginación es esencial en el proceso creativo, y el papel de la razón no es anularla sino ponerle bridas, hacer que nunca desborde los límites de lo racional, de lo verosímil. Si la imaginación hace ésto último, si se queda sin freno, totalmente libre, el arte caerá en el *capricho*, la fantasía, lo irracional, y perderá su elevada función moral (6). De esta tesis derivan numerosas de las consideraciones que hace Blondel sobre la historia de la arquitectura, el papel del arquitecto, la relación entre ornamentación y elementos estructurales, etc.

Esta dependencia de la teoría arquitectónica de Blondel con respecto a tesis estéticas más generales compartidas por todos los enciclopedistas puede verse muy bien a propósito de la definición del arquitecto. En efecto, la caracterización que de esta figura intelectual hace Blondel depende en gran medida de lo que es la teoría enciclopedista del genio (7): un genio que no es nunca el genio *maldito* del Romanticismo, sino un hombre dotado de talentos naturales, que perfecciona mediante la formación y el estudio, y que usa no para ponerse el margen de la sociedad sino, al contrario, al servicio de ésta, dando así pleno cumplimiento a ese principio ideológico ilustrado por excelencia que es el de *utilidad*. El arquitecto es, para Blondel, una especie del genio, un hombre que no sólo domina las capacidades técnicas sino que también comparte esa visión superior que caracteriza al genio. En el artículo *Architecte*, lo definirá como «un hombre cuya capacidad, experiencia y probidad le hacen merecer la confianza de las personas que ordenan construir», para a continuación señalar que «no es de ningún modo un hombre ordinario, porque, sin tener en cuenta los conocimientos generales que está obligado a adquirir, como las Bellas Artes, la Historia, etcétera, debe cultivar el dibujo como alma de todas sus producciones, las Matemáticas como único medio para disciplinar el espíritu, el corte de piedras, la perspectiva. Debe unir a estos conocimientos las disposiciones naturales, la inteligencia, el gusto, el ardor, la invención, cualidades que no sólo le son necesarias sino que le deben acompañar en todos sus estudios». Además, en la línea de la nueva *ética ilustrada* propuesta por Diderot y D'Alembert, asigna una gran importancia a las cualidades morales del arquitecto: la exige, como hemos visto, una gran *probidad* y, al mismo tiempo, critica los celos y rencillas profesio-

nales, de los que debe estar al margen el arquitecto ilustrado que no trabaja para él mismo sino para su sociedad (8).

Esta visión del arquitecto como un *técnico* que goza, al mismo tiempo, de las virtualidades del genio artístico, se completa en otros arts. de Blondel. Así, p. ej., en el art. *Dessinateur*, marca con toda claridad las diferencias entre el trabajo intelectual del arquitecto y la labor meramente mecánica —aunque enormemente estimable— de su técnico auxiliar. O en el art. *Goût (Architecture)* afirma taxativamente que el gusto es una cualidad tan necesaria para el arquitecto como el genio, pero que mientras en el segundo es natural el primero se adquiere y se perfecciona mediante el estudio.

Otro importante tema en el que Blondel se muestra también plenamente acorde con la estética enciclopedista general es el de su visión de la historia de la Arquitectura. Blondel ve a ésta, en la más pura línea ilustrada, como una sucesión de momentos más o menos brillantes según se hayan alejado más o menos de la Luz de la Razón. Es una historia hecha de épocas de ascenso de las Luces y épocas de degeneración. Pero, además, la visión histórica de Blondel presenta un punto muy interesante: es una continua defensa de la tradición nacional francesa, frente al prestigio de la arquitectura italiana. Para Blondel —cuya figura es, así, comparable en muchos puntos a la de Voltaire— existe una auténtica tradición cultural nacional francesa con la que el arquitecto ilustrado no debe romper sino que, bien al contrario, encierra valores racionales que debe recuperar desde sus raíces.

Así, no debe sorprender que en la historia de la arquitectura encuentre Blondel dos grandes épocas de auge de la Razón en materia arquitectónica: el mundo antiguo grecorromano y la arquitectura clasicista francesa del Gran Siècle.

Evidentemente, para un ilustrado como Blondel es Grecia la cuna de la buena arquitectura, como declara explícitamente en numerosos textos. Así, en el art. *Architecture* Blondel reconoce que el primer episodio, cronológicamente hablando, es el de la arquitectura egipcia, pero no concede a ésta especiales méritos arquitectónicos y pasa enseñada a considerar a la griega como madre de toda la arquitectura occidental. Sin embargo, Blondel asimila plenamente el modo ilustrado de mirar al mundo antiguo. Tal modo ilustrado, que no podemos analizar aquí con el detalle que requeriría si no se quiere simplificar (9), podríamos caracterizarlo por una serie de rasgos que lo oponen al

anterior modo «clasicista» de enfocar la relación con la Antigüedad. La mirada ilustrada es, en primer lugar, una mirada que se pretende libre y carente de prejuicios, siempre dispuesta a reconocer que los Antiguos cometieron errores y que, por tanto, es erróneo sacralizar al arte antiguo en su totalidad. En segundo lugar, establece siempre una diferenciación histórica en el seno de lo que hasta entonces no era sino «los Antiguos»: para los ilustrados, el mundo antiguo se compone de períodos loables y de otros desdeñables, surgiendo así una serie de contraposiciones que se convertirán casi en tópicos de la cultura ilustrada, como por ejemplo la que enfrenta a una Roma republicana considerada modelo de virtudes civiles y de buena arquitectura con una Roma imperial corrupta por el despotismo y degenerada en lo artístico. Al introducirse tales diferenciaciones en el otrora monolítico bloque del «arte de los antiguos», carece ya de sentido seguir manteniendo las posiciones que habían cristalizado en la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* (10), y ésta finaliza, por tanto, no con la victoria de uno de los contendientes sino con la declaración de que plantearse tales *querelles* es un juego frívolo del espíritu impropio de los hombres de las luces. En suma, podemos detectar, pues, en la Enciclopedia una actitud hacia el arte antiguo esencialmente contraria a la del anticuario clasicista: no se trata ya de copiar las obras de los Antiguos, sino de tratar de reconstruir los procesos espirituales que llevaron a griegos o romanos, en determinados momentos de su historia, a producir obras de arte naturales y racionales.

De esta actitud ilustrada participa plenamente Blondel, aunque, por un puro motivo alfabético, sea Jaucourt quien profundice más en el tema. En el art. *Architecture* queda claro que el mundo clásico sigue siendo un referente fundamental para todo arquitecto, pero éste debe ya mirar críticamente, saber separar lo bueno de lo malo y, sobre todo, no copiar obras concretas sino actitudes del artista ante la Naturaleza. Esto es así porque, para Blondel, al arquitecto es ante todo un profesional al servicio de su sociedad, carecería de sentido tratar de copiar los edificios griegos o romanos en una sociedad que ya tiene otras necesidades; lo que hay que hacer, es aprender del modo en que los arquitectos griegos y romanos supieron imitar los principios básicos de la naturaleza para servicio de su propio mundo. En otros artículos demostrará también Blondel cómo comparte la opinión general enciclopedista sobre la *Querelle*: textos como *Architrave*, *Colonne* o *Déco-*

ration nos hablan ya de la relatividad histórica de la arquitectura y de lo absurdo que es ocupar la mente en dilucidar si la antigua fue o no superior a la moderna. En *Décoration* se contiene, concretamente, toda una declaración de relativismo histórico: «... en los siglos futuros no se dudará en citar a la arquitectura francesa junto a la griega y romana por haber creado una arquitectura adecuada a nuestro clima y necesidades».

Un tema capital en este sentido es el de la actitud de Blondel hacia los órdenes clásicos. En el art. *Architecture* deja bien claro que el principal mérito de la arquitectura griega es la invención de los órdenes, pero afirma que éstos no son fantasías arbitrarias, sino tipos básicos de arquitectura. Condena, en consecuencia, dentro de la general crítica enciclopedista contra el «capricho» y la imaginación desbordada, la actitud de quienes se lanzan alegremente a inventar nuevos órdenes a base simplemente de variar los capiteles. Los órdenes son, pues, para Blondel, una parte esencial de la arquitectura, pero no son ya *toda* la arquitectura. Además, el arquitecto tiene ya la suficiente discreción como para poder utilizarlos con una cierta libertad. En sus comentarios a las *Planches* muestra esta independencia de juicio al afirmar que las proporciones de los órdenes no son universalmente aceptadas, que hay discrepancias entre los autores y que él estima, por ejemplo, que se deben preferir las medidas que da Vignola para los exteriores de los edificios y las de Palladio y Scamozzi para los interiores. Al comentar la plancha V, que ofrece diferentes modelos de pedestales, indica que «sus medidas pueden variarse hasta el infinito según la riqueza o la simplicidad de cada orden y según sus diversas aplicaciones a la arquitectura». En la descripción de la plancha VII, que muestra acanaladuras y capiteles, condena, contra Vitruvio y Vignola, las aristas vivas del dórico, diferencia entre el jónico antiguo y el moderno (citando como paradigmas de éste último a Scamozzi y a Ph. de L'Orme) y vuelve a criticar la frivolidad de quienes intentan idear nuevos órdenes a base únicamente de fantasear con la forma de los capiteles.

Así, pues, la actitud de Blondel ante el tema clave de los órdenes parte de la consideración de éstos como una parte esencial de la arquitectura. Como afirma en su Comentario a la lámina XIII: «No nos da miedo confesarlo aquí: la justa aplicación de los órdenes a la arquitectura es más esencial de lo que ordinariamente se piensa». Sin embargo, su postura deja ya de ser reverencial para con los órdenes canonizados por

la tratadística clasicista, y reafirma la libertad del arquitecto a la hora de utilizarlos, no arbitrariamente sino según las reglas de la naturaleza y la razón.

Como ya se dijo, el otro gran referente histórico es para Blondel la gran arquitectura clasicista francesa del Gran Siècle. En este sentido, puede decirse que los textos de Blondel hacen gala de una auténtica militancia nacionalista, tratando de defender la existencia de una tradición arquitectónica nacional autónoma frente al predominio de la arquitectura y la tratadística italiana (11). En el art. *Architecture* cita Blondel a todos los grandes tratadistas italianos (Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola...), pero a la hora de enfocar los problemas arquitectónicos concretos y de proponer ejemplos históricos a ellos adecuados, tales ejemplos pertenecen siempre a la tradición de la arquitectura clásica francesa: los Inválidos, la iglesia del Val-de-Grâce, el Colegio de las Cuatro Naciones y, sobre todo, el peristilo del Louvre son los ejemplos continuamente aducidos de buena arquitectura. Del mismo modo, en numerosos textos afirmará Blondel que es Perrault quien mejor ha interpretado el verdadero sentido y alcance del texto vitruviano. En el art. *Architecte*, la nómina de aquéllos a quienes se considera modelo a imitar incluye a nombres como De Brosse, Le Mercier, Perrault, Mansart o Gabriel, mientras que de entre los italianos sólo Palladio es objeto de algún elogio limitado, mientras que Borromini aparece siempre como el paradigma de genio corrupto que se ha dejado arrastrar por los excesos de la imaginación.

Frente a estos períodos felices de la historia de la arquitectura, existen para Blondel sobre todo dos períodos desgraciados, de corrupción y degeneración: el Gótico y el Rococó.

Respecto al primero, la condena es absoluta, si bien se establece una diferenciación ya adelantada por Félibien o por Cordémoy (12). Distingue, en efecto, Blondel, en el art. *Architecture*, entre un gótico «antiguo», el de los godos, caracterizado por la rudeza y por una ignorancia total de la ciencia de la construcción, y un «gótico moderno», en el que encuentra ya Blondel una magnífica técnica constructiva puesta, sin embargo, al servicio de una estética corrupta por la falsedad y los excesos de la imaginación y del ornamento arbitrario. Una doble condena, pues, pero que obedece a motivos bien diferenciados y que, en ocasiones, es capaz de dejar lugar a una cierta consideración de la tradición nacional gótica francesa por sus logros estrictamente técnicos.

Sin embargo, la arquitectura más criticada por Blondel es la inmediatamente anterior —o incluso casi contemporánea— a su propia época: la del período de la Regencia y de los primeros años de Luis XV, ésto es, la que hoy designaríamos con el nombre de «Rococó» (apelativo que, por supuesto, Blondel no utiliza). La crítica a este período está presente en la mayor parte de los textos de Blondel, y la acusación fundamental es que se trata de una arquitectura que ha olvidado las reglas esenciales de la razón y ha caído en el puro capricho y en la más extravagante fantasía sin freno, olvidando además que el arte ha de tener una elevada función moral y convirtiéndolo en puro *agrément*. En el art. *Arabesque*, por ejemplo, denostará, como parte de este *capricho* corruptor, la penetración de ornamentos *frívulos* de corte oriental (13). En el art. *Caprice* vuelve a la carga, caracterizando este término como «toda composición que, aunque ingeniosa, se aleja de los principios del arte», y acusa a Borromini de ser su principal difusor. En el art. *Architecte* los arquitectos franceses del período más reciente son denigrados incluso a nivel personal: «Osaría afirmar que algunos de éstos últimos no tienen de arquitectos más que el nombre y unen a una tranquilidad a la medida de su ignorancia una arrogancia y una mala fe insoportables». El diagnóstico sobre la arquitectura de su época es claramente pesimista, y la reforma que Blondel propone no es una huida hacia adelante, sino más bien un retorno a los buenos tiempos del Grand Siècle, sintonizando así con toda una general tendencia enciclopedista que, frente a los abusos de la Regencia, mitificará numerosos aspectos del reinado del Rey Sol. Sin embargo, no quiere esto decir que Blondel desconozca la existencia de toda una nueva arquitectura «ilustrada» que se estaba gestando a su alrededor y de la que él mismo, en buena medida, formaba parte. Es muy cierto que sigue la tónica general de la Enciclopedia de no citar prácticamente a autores contemporáneos vivos. Pero en los Comentarios a las *Planches*, cuando quiere ofrecer ejemplos de buena arquitectura a imitar en sus principios, recurre con mayor frecuencia que en los artículos a obras de aquéllos arquitectos contemporáneos que más estimaba. En concreto, el proyecto de Sainte—Geneviève de Soufflot (14) es elogiado en la Tercera Parte de los Comentarios subtitulada «Observaciones generales sobre los edificios sagrados, aplicadas en particular a una abadía», donde también se elogia el primitivo proyecto de Pierre Contant d'Ivry (1698-1777) para la Madeleine, posteriormente modificado (15), y el ejemplo

que se ofrece en las láminas es el proyecto del propio Contant d'Ivry para la Abadía Real de Panthémont. Contant aparecerá también como ejemplo, como veremos más abajo, en el apartado dedicado a la decoración interior de las estancias. Asimismo, otro arquitecto contemporáneo muy estimado por Blondel es François Franque (1710-1786) (16); de él incluiría Blondel dos proyectos en su posterior *Cours d'Architecture*, mientras que ahora, en la Sexta parte de las *Planches*, el proyecto elegido para ilustrar el modelo a seguir en casas particulares que no tengan la magnificencia del *hôtel* es la mansión realizada por el propio Franque para el marqués de Villefranche en Avignon. Así, pues, Blondel es plenamente consciente de la nueva arquitectura ilustrada, pero no concibe a ésta en contradicción con la gran tradición francesa del Grand Siècle, sino más bien como la arquitectura que sabe rescatar de las ruinas del Rococó lo mejor de tal tradición y aunarlo a los nuevos ideales.

Este esquema histórico y estético que hemos tratado de resumir marca de modo indeleble todas las reflexiones de Blondel sobre la propia ciencia del construir. La técnica arquitectónica es para él una técnica altamente intelectualizada. De hecho, no escribe ninguno de los artículos más materialmente técnicos (*Charpente, Menuiserie, Maçonnerie, Coupe des Pierres...*), sino, sobre todo artículos que tienden a definir las partes estructurales de la arquitectura y su correcta utilización. Textos como *Arc* (inspirado en el tratado de sir Henry Wotton), *Arcade* (en el que confronta críticamente a Vignola y a Scamozzi), *Entablement* (donde se enfrenta a la tendencia a considerar el entablamento como ornamento y exige su inclusión entre las partes estructurales de la arquitectura), *Architrave* (en el que rechaza la práctica, viciosa en su opinión, de romper los arquitrabes o mutilarlos para permitirles acoger una inscripción), *Croisée* (donde destaca la importancia estructuradora de los huecos de ventanas, lo mismo que en su comentario a la Plancha XI, en el que critica los excesos cometidos por no tener en cuenta la importancia de este elemento, uno de aquéllos en que mejor se manifiesta la frivolidad y ligereza de muchos arquitectos), *Dôme*, etcétera.

Es importante destacar cómo, a la hora de analizar los elementos fundamentales que el arquitecto debe tener en cuenta al construir, la vieja trilogía vitruviana *firmitas, utilitas, venustas* va siendo casi insensiblemente sustituida (en la línea de lo ya avanzado por Cordemoy [17]

a quien Blondel sigue en muchos aspectos), por unos nuevos valores en los que la idea de *proportion* y, sobre todo, de *ordonnance* y de *distribution* se hacen eco de un modelo de arquitectura en la que la caracterización social y funcional del edificio lo es todo. Ello provoca, indudablemente, un aumento del relativismo. Ya hemos constatado la presencia de este relativismo en el terreno del análisis histórico, pero Blondel lo traslada, además al propio campo constructivo, porque se niega a dar reglas absolutas sobre los aspectos concretos del construir, afirmando continuamente que determinadas soluciones son válidas para determinados tipos de edificios, pero no para otros. Es el carácter del edificio, fruto a su vez de la condición social de su propietario y de la funcionalidad a que vaya destinado, el que aconseja o rechaza, en última instancia, el empleo de soluciones estructurales, ornamentales y distributivas.

La *ordonnance* es, así, el arte supremo del arquitecto, el valor que da auténticamente la medida de su genio: consiste en saber disponer adecuadamente las partes de un edificio de acuerdo con las reglas racionales deducidas de la propia naturaleza y con los valores de solidez, comodidad y, sobre todo, representatividad. Este carácter central del concepto de *ordonnance* en la teoría arquitectónica de Blondel aparece con claridad, pese a que él mismo no pudo llegar a escribir el propio art. *Ordonnance*, en arts. como *Batiment*, *Edifice*, o, sobre todo, el importantísimo *Distribution*, texto sobre el que conviene detenerse.

La *distribution* es, para Blondel, el arte de repartir correctamente el terreno sobre el que se erige un edificio. Blondel, como dijimos, muestra un gran relativismo con respecto a los *tipos* de edificio, pero aparece preocupado, al mismo tiempo —y no de forma incompatible—, por remitir al arquitecto, en cada tipo, a unos sólidos principios racionales que eviten los peligrosos excesos de la imaginación. Así, si bien constata la dificultad de dar reglas en el terreno de la distribución, no por ello deja de ofrecer ciertos principios generales en función de las tipologías; principios, con todo, muy vagos y que serán completados en los Comentarios a las Planches. Por ejemplo, afirma simplemente que el templo debe ser grande y espacioso, pero esta vaga exigencia será completada cuando en la Tercera Parte de sus Comentarios a las *Planches* aborde el tema del edificio sagrado. Lanza en ese momento una crítica global contra la teatralidad de la arquitectura religiosa barroca y exige un templo caracterizado triplemente por la grandeza, la dignidad

y la majestad, elogiando en este sentido el proyecto de Soufflot para Sainte-Geneviève, y propone en las *Planches* como modelo de templo, como ya vimos, el proyecto de Pierre Contant d'Ivry para la Abadía Real de Panthémont. Lo mismo sucede con la tipología del gran *hôtel*, residencia típica de la élite plutocrática que Blondel tiene siempre en mente en su teoría de la distribución pero que sólo describe con detalle en los Comentarios a las *Planches*, aportando dos láminas de un proyecto de él mismo en el que los valores de la comodidad y la representatividad se combinan a partir de la yuxtaposición en un mismo edificio de un «apartamento de representación» y otro «apartamento privado».

Pero, volviendo al art. *Distribution*, elogia Blondel a los arquitectos franceses del Grand Siècle por sus logros en este terreno. Concede que es difícil extraer reglas generales de las obras de éstos, pero niega que esta dificultad pueda en modo alguno justificar los excesos de imaginación de los *jóvenes arquitectos* que sacrifican la comodidad y la simetría a la ingeniosidad o de esos *presuntos arquitectos* que «... piensan que el espíritu más feliz es el que se libera de toda regla y se cree guiado por un genio fecundo». Tales espíritus son la mayor amenaza para una arquitectura que busca sus fundamentos en la naturaleza, y es evidente para Blondel que existe un fundamento *natural* para la ciencia de la distribución arquitectónica, difícil de aprehender pero del que el arquitecto no puede prescindir so pena de caer en los abismos del *capricho*. Las exigencias de las necesidades físicas, combinadas con el logro de la *bienséance*, son las que, en definitiva, logran la belleza arquitectónica. A propósito de la *bienséance* constata Blondel, con la misma perplejidad con que lo hacía Diderot en el conocido artículo *Beau*, que este concepto se entiende de modo diferente en cada pueblo; el elemento diferenciador será para él el clima (operándose así una considerable reducción con respecto a lo expuesto por Diderot, que encontraba hasta once causas físicas y psicológicas para justificar la diversidad del sentimiento de lo bello) (18). Pero, precisamente por su dificultad, la *bienséance* es el momento central de la *distribution* y la quintaesencia de lo bello en arquitectura: es el principio estético básico que ordena la distribución interior de las estancias y la armoniza con el exterior y con el carácter general del edificio (19).

Numerosos artículos de Blondel están destinados a definir en sus puntos concretos esta ciencia de la construcción y de la distribución, aplicándola sobre todo a la definición del *hôtel*, de la mansión nobiliaria

y plutocrática: *Antichambre, Cheminée, Chambre, Appartement, Buffet, Attique, Cabinet, Etage, Aisance*, etc. La extensión de este texto no nos permite detenernos a examinar en detalle los múltiples aspectos en ellos tratados por Blondel. Sin embargo, es necesario destacar una cuestión especialmente significativa: el tratamiento teórico que reciben la ornamentación y la decoración arquitectónica. Tema especialmente significativo, decimos, porque es de la tesis básica enciclopedista de una razón ponderada que debe siempre frenar los excesos de la imaginación de donde deriva la teoría blondeliana del ornamento arquitectónico. En este sentido, hay que señalar que el evidente funcionalismo demostrado por Blondel en muchos de sus textos no hace de él, en absoluto, un rigorista: en su opinión, una cierta ornamentación arquitectónica racional y controlada es no sólo tolerable sino necesaria. El texto más claro de Blondel en este sentido es el propio art. *Décoration*. Afirma en él que la decoración es una de las partes esenciales del edificio, en cuanto que condensa muchos de los valores de representatividad. Así, no puede ser buen arquitecto aquél que se limite al dominio de lo estructural; de hecho, los arts. de Blondel están llenos de reproches contra los arquitectos que descuidan tan importante parcela en manos de los escultores por considerarla «menor». Exige, sin embargo, que esta decoración arquitectónica sea racional, y no de mera fantasía; y tal racionalidad pasa, ante todo, por la adecuación del tono y de los detalles de la ornamentación al carácter general del edificio, justificándose una mayor carga decorativa en edificios de fuerte representatividad o simbolismo. Este acuerdo con el tono general del edificio se exige especialmente para la fachada, en la que la escultura tendrá un papel importante pero siempre subordinado a las directrices del arquitecto (precisamente uno de los motivos de condena del gótico sería, para Blondel, la autonomía que en él conquista el trabajo de los escultores). En cuanto a la decoración de interiores privados, debe reinar en ellos lo que Blondel llama *magnificence*, una compleja mezcla entre los valores de la comodidad/utilidad y los de una representatividad social más basada ya en la posición real que en el nacimiento o la sangre.

Otros artículos completan de manera prolija esta teoría del ornamento. El art. *Façade* remacha lo dicho para la decoración de las fachadas: cada tipología edilicia debe tener un modelo de fachada con unos elementos ornamentales propios e inconfundibles. La más reciente arquitectura francesa ha olvidado esto, según Blondel, y el resultado ha

sido el capricho y el desorden: «Negligencia de la que deriva no sólo una condenable falta de conveniencia, sino también una multiplicidad de partes pequeñas que, todo lo más, producen una arquitectura mezquina y un desorden del que se resienten casi todas las producciones contemporáneas».

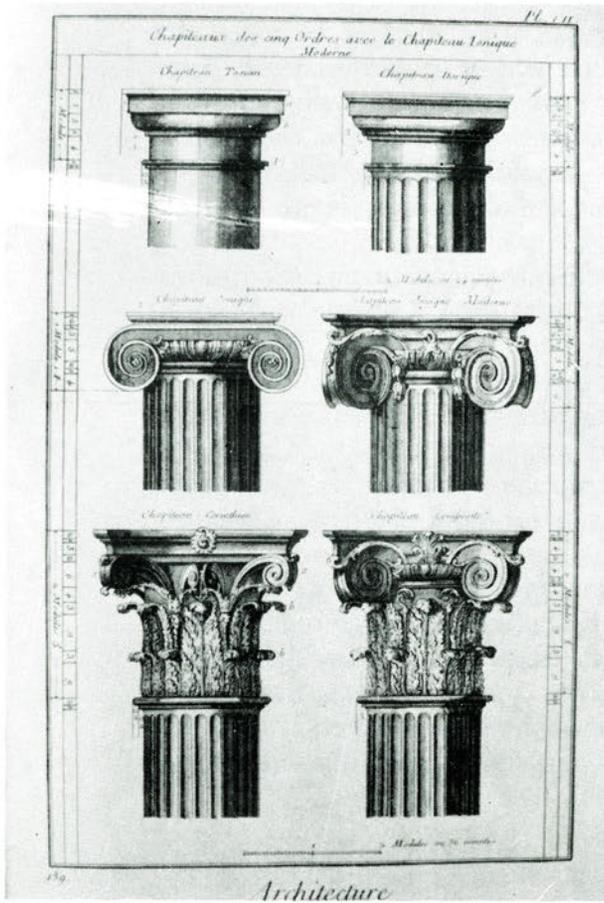
De gran interés es también la pareja constituida por los artículos *Amortissement* y *Fronton*. El primero define la obra de escultura que cierra el cuerpo principal de un edificio, y a este respecto vuelve Blondel a reivindicar la primacía del arquitecto sobre el escultor afirmando que el capricho es una realidad cotidiana de la arquitectura francesa por culpa de la pereza e ignorancia de muchos arquitectos que «abandonan el cuidado de la composición a escultores poco entendidos que no conocen los principios de la arquitectura natural». Por otro lado, al constatar que el coronamiento del edificio asume con frecuencia la forma de un frontón le sirve para criticar el abuso de un ornamento cuyo uso debe ser siempre restringido y para renegar de los frontones «partidos y atormentados». Esta crítica del frontón partido se encuentra también en el comentario a la Plancha XII, lámina en la que Blondel incluye dos ejemplos partidos (rotulados F y G) a propósito de los cuales comenta: «... no están colocados aquí más que como ejemplo a evitar, lo mismo que toda una infinidad de frontones enrollados, cortados, etc., producciones góticas que no son imitadas en nuestros días sino por los arquitectos subalternos y que los grandes maestros saben rechazar».

Por último, el importante art. *Fronton* traza la historia de este elemento partiendo de su feliz invención entre los griegos y su posterior corrupción y descontextualización entre romanos y modernos. Los griegos, inventores del frontón, lo restringen sabiamente a la arquitectura religiosa, sabedores de que todo ornamento tiene un lugar adecuado para su uso. Los romanos son, en cambio, los primeros que «...habiendo perdido de vista el origen de los frontones, hicieron de ellos un ornamento arbitrario, sin relación con la conveniencia del lugar, sin meditar el efecto que producirían sus decoraciones y sin prever si no hubiera sido preferible cualquier otro coronamiento». Entre los modernos, es, una vez más, Borromini el principal responsable de la corrupción: «...a imitación de los romanos del tiempo de Borromini», los arquitectos modernos han construido frontones triangulares, irregulares, circulares, rotos, los han aplicado a cualquier tipo de edificio (incluso privado) y

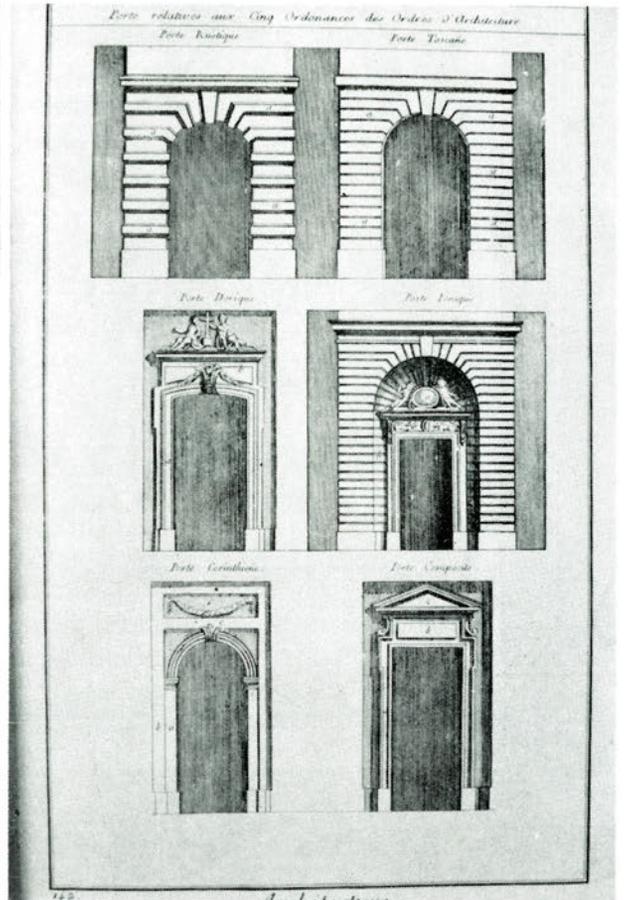
han llegado a colocar en el tímpano «ornamentos frívolos sin elección ni conveniencia». La causa de tal corrupción es, siempre, el perder de vista el origen del ornamento, y dicho *origen* se presenta así, para Blondel, como la garantía última de coherencia entre ornamento y estructura, entre arquitectura y sociedad. Por éso, el buen arquitecto debe recurrir siempre a la Historia: no para copiarla servilmente en aras de un vacío formalismo sino para interrogarla dentro de una visión arqueológica general.

Las tesis blondelianas sobre la ornamentación arquitectónica se repetirán, por último, en la Séptima Parte de los comentarios a las *Planches*, subtitulada «Observaciones generales sobre la decoración interior, aplicadas en particular a un apartamento de lujo». Abarca las láminas XXIX a XXXIX y en ella Blondel vuelve a criticar con dureza las frivolidades ornamentales y analiza y describe con detalle lo que él considera un ejemplo modélico: la decoración interior de los apartamentos privados del Palais Royal, obra también de Pierre Contant d'Ivry.

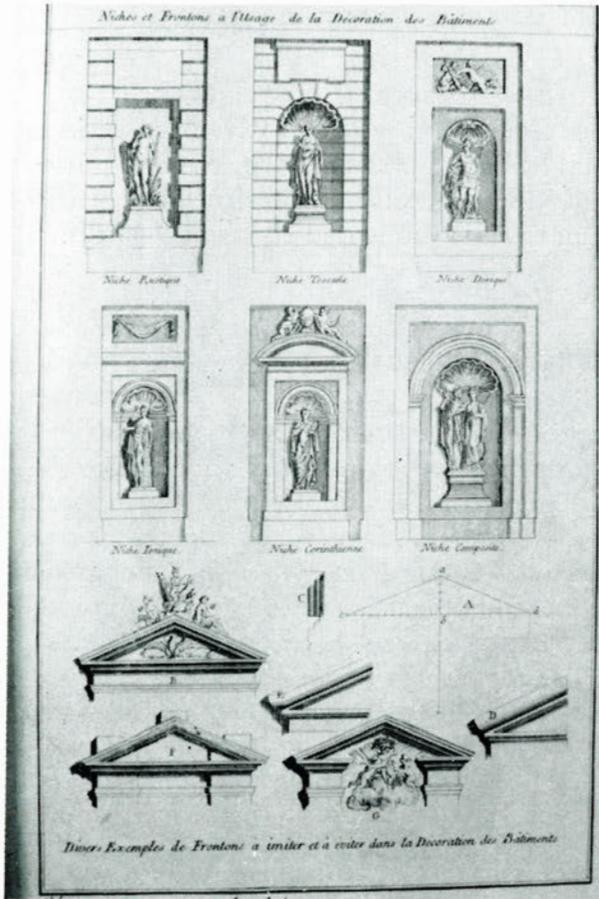
Podemos considerar, pues, a Jacques-Francois Blondel, para concluir este resumen, como un teórico de la arquitectura plenamente ilustrado, y quizás como uno de los que mejor plasman, en sus incertidumbres y en sus intentos de compromiso lo mismo que en sus tesis claramente renovadoras, las contradicciones internas de un pensamiento artístico ilustrado que nunca fue tan claro ni tan lineal como durante largo tiempo se ha sometido.



1. Enciclopedia, *Architecture et parties qui en dépendent*, lámina VII: Acanaladuras y capiteles de los distintos órdenes arquitectónicos. Vol. I de las *Planches*.

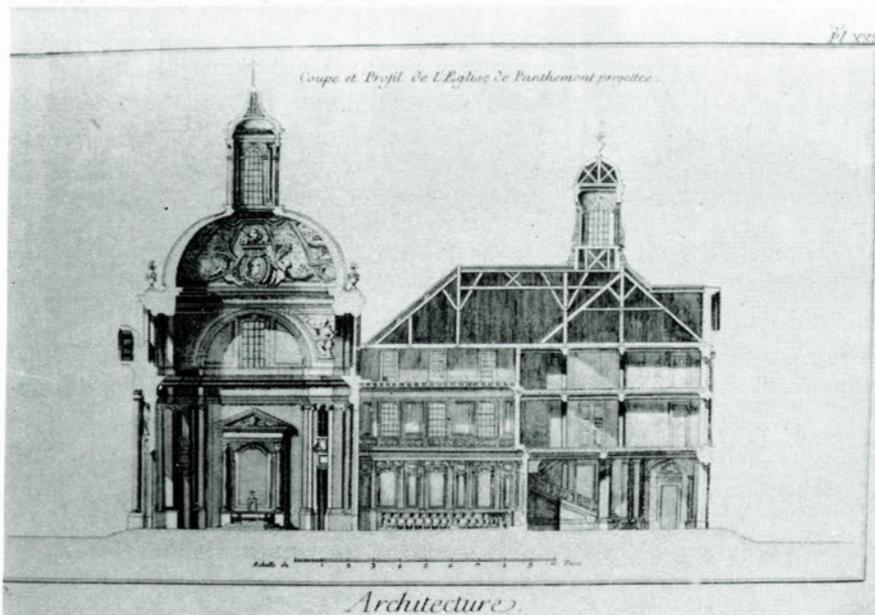


2. Enciclopedia, *Architecture et parties qui en dépendent*, lámina X: modelos de puertas en relación con los distintos órdenes.. Vol. I de las *Planches*.

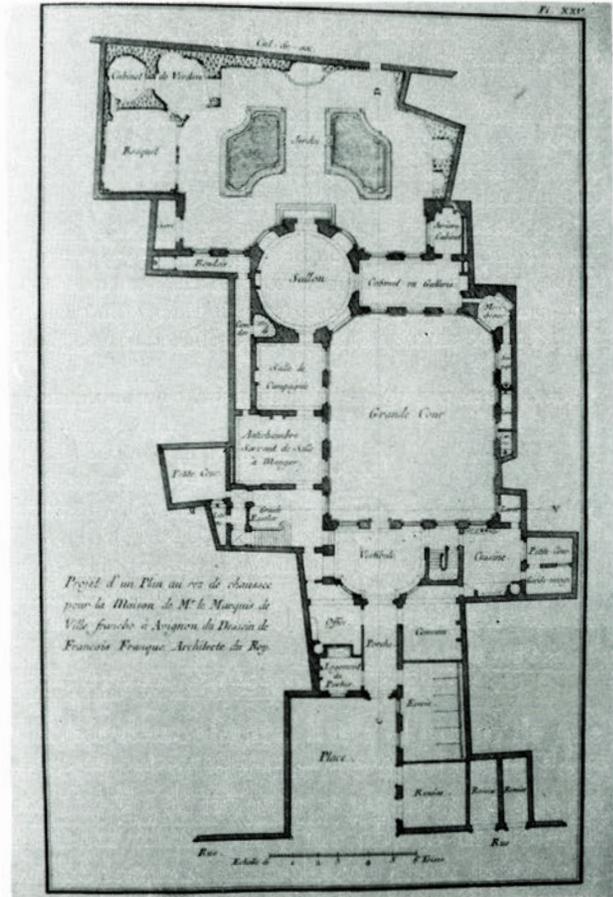


Enciclopedia, *Architecture et parties qui en dépendent*, lámina XII: Diversos ejemplos de frontones a imitar y a evitar en la decoración de edificios. Vol. I de las *Planches*.

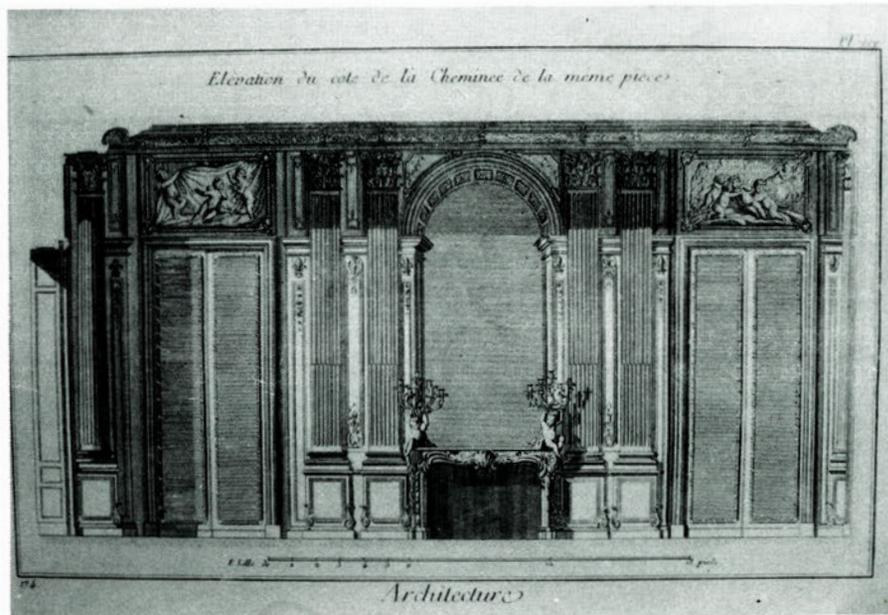
4. *Ibid.*, lámina XXI: Iglesia de Panthemont, proyecto de Pierre Contant d'Ivry. Vol. I de las *Planches*.



5. *Ibid.*, lámina XXV: Proyecto de F. Franqué para la casa del Marqués de Villefranche en Avignon. Vol. I de las *Planches*.



6. *Ibid.*, lámina XXX: Decoración de los apartamentos del Palais Royal, por Pierre Contant d'Ivry. Vol. I de las *Planches*.



NOTAS

(1) Sobre la obra arquitectónica vid. Knight-Sturges, J.: «Jaques François Blondel», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XI, 14, 1952, pp. 6-19; Teyssot, G.: «Illuminismo e Architettura. Saggio di Storiografia», introducción a Kaufmann, E.: *Tre Architetti Rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Legueu*, Milán, 1976, pp. 7-73; Braham, A.: *The Architecture of the French Enlightenment*, Londres, 1980, pp. 37-48.

(2) Sobre los aspectos urbanísticos de la obra de Blondel, y más concretamente sobre su proyecto para Estrasburgo, vid. Sica, P.: *Historia del Urbanismo. El siglo XVIII*, Madrid, 1982, pp. 20-24; Remy, P.: «L'abbellimento urbano in Francia nel XVIII secolo. Blondel a Metz e Strasburgo», *Lotus International*, 39, 1983/III, pp. 94-101 y, sobre todo, GARMS, J.: «Le plan d'urbanisme de Strasbourg dressé par J. F. Blondel en 1764-1769», en *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, XXI, 1978, pp. 103-141.

(3) Sobre los problemas históricos concretos relacionados con la gestación de la Enciclopedia, la bibliografía es numerosísima, pero pueden destacarse sobre todo: Proust, J.: *L'Encyclopédie*, París, 1965; Proust, J.: *Diderot et l'Encyclopédie*, París, 1962; Lough, J.: *Essays in the Encyclopédie of Diderot and D'Alembert*, Oxford, 1968, o Venturi, F.: *Le origini dell'Enciclopedia*, Turín, 1963.

(4) El mejor análisis de las vicisitudes que rodearon a la Enciclopedia en el año crucial de 1759 se encuentra, además de en las obras citadas de Jacques Proust, en Díaz, F.: *Filosofía e política nel Settecento francese*, Turín, 1962, cap. III, pp. 131-228.

(5) A Louis, Chevalier de Jaucourt, una figura hoy casi desconocida fuera de los círculos académicos, se debió en buena medida el que se pudiera terminar la Enciclopedia. Su tenacidad y su labor incansable de polígrafo sobre los más diversos temas —es el más prolífico autor de la Enciclopedia, con un total de 17.000 artículos, de los 75.000 de que consta la obra—, suministraron a Diderot el apoyo imprescindible durante los años más difíciles de la empresa. La obra más completa sobre la figura de Jaucourt es la de Morris, F. M.: *Le Chevalier de Jaucourt. Un ami de la terre*, Ginebra, 1979. Sobre el aspecto concreto de su teoría arquitectónica, se encuentra actualmente en prensa mi trabajo *Arquitectura y política en el siglo de las Luces: el Chevalier de Jaucourt*.

(6) He desarrollado con mucha más amplitud toda esta problemática en mi obra *Las ideas estéticas en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada. A ella remito, en general, para cualquier precisión sobre los problemas estéticos globales que se tratan en el presente artículo.

(7) Una teoría que tiene su auténtico texto programático en el propio artículo *Génie* de la Enciclopedia, que durante largo tiempo se atribuyó a Diderot aunque hoy no cabe ya duda de que no es de su pluma sino del marqués de Saint-Lambert. El art. *Génie* se encuentra aún reproducido en la edición de Paul Vernière de *Oeuvres Esthétiques* de Diderot, París, Garnier, 1968, aunque en ella se advierta ya de las dudas sobre la autoría. Sobre la idea del genio en el pensamiento ilustrado es también muy interesante la obra de Willard, N.: *Le Génie et la Folie au XVIII e siècle*, París, 1963.

(8) Esta especie de «ética superior» que caracteriza al hombre de las Luces frente al representante de la cultura *ancien régime* constituiría, de hecho, uno de los principales temas del artículo *Encyclopédie*, escrito por el propio Diderot y en el que la Enciclopedia misma y los hombres que en ella trabajan son descritos como poseedores de una moral profesional y filosófica infinitamente superior a esos prototipos de la vieja cultura que son los académicos.

(9) Remito aquí al cap. IX de mi obra citada («La visión enciclopedista del arte antiguo»), así como, de entre una abundante bibliografía, a los libros de Henares, I.: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del XVIII*, Granada, Universidad, 1977, y Guerci, L.: *Libertà degli antichi e libertàdei moderni. Sparta, Atene e i philosophes nella Francia del '700*, Nápoles, 1979.

(10) Sobre la *Querelle des Anciens et des Modernes* las dos obras fundamentales son las de GILLOT H.: *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, París-Nancy, 1914 (reprint Ginebra, 1968), y Rigault, A. H.: *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, París, 1856.

(11) Sobre este tema vid. Perouse de Montclos, J. M.: *Architecture à la Française*, París, 1984.

(12) La historia de estas diferenciadas valoraciones del gótico ha sido bien establecida por Frankl, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960.

(13) No podemos detenernos a examinar el tema del orientalismo en la Enciclopedia, pero sí conviene recordar, al menos, que la importación de objetos chinos será considerada por D'Alembert, en el art. *Ecole*, como una de las principales causas de la degeneración del gusto estético de la Francia contemporánea. Una interesante obra colectiva sobre este problema es AA. VV.: *Orient et Lumières*, Grenoble, Recherches et Travaux, 1987.

(14) Como es bien sabido, la discusión en torno a los diversos proyectos de Soufflot y de otros arquitectos para Sainte-Geneviève constituyó uno de los momentos más densos de la reflexión sobre la arquitectura en el pensamiento de las Luces. Vid. al respecto Kaufmann, E.: *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, G. Gil, 1974, pp. 171-172; Rykwert, J.: *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, G. Gili, 1980, cap. 10, pp. 300-352, y Braham, A.: *The Architecture of French Enlightenment*, Londres, Thames and Hudson, 1980, pp. 73-83.

(15) Vid. Kaufmann, E.: *op. cit.*, pp. 169-170; Braham, A.: *op. cit.*, pp. 50-52.

(16) Sobre Franque, vid. Kaufmann, E. *op. cit.*, pg. 165, y Braham, A.: *op. cit.*, pp. 37 y 50.

(17) La obra de Cordemoy es: *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de*

Bastir, utile aux Entrepreneurs et aux Ouvriers. Avec un Dictionnaire des termes d'Architecture, París, 1706. Sobre su teoría arquitectónica, vid. Middleton, R. D.: «The abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, pp. 278-320.

(18) Sobre el particular, vid. Chouillet, J.: *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Lille, 1973, vol. I, cap. V.

(19) Sobre estas tesis de Blondel volverá a insistir, en la propia Enciclopedia, el Chevalier de Jaucourt en artículos como *Ordre compositif*, *Symmétrie*, *Proportion u Ordonnance*.

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DEL
PINTOR ANDRES DE LA CALLEJA

POR
JOSE LUIS BARRIO MOYA

DENTRO de la creciente revalorización que está conociendo la pintura española del siglo XVIII, cada día cobra mayor importancia la figura de Andrés de la Calleja, cuya vida y obra comienzan ahora a estudiarse.

Las primeras noticias biográficas sobre Andrés de la Calleja las proporciona Ceán Bermúdez (1), a partir de la cuales se han desarrollado las posteriores investigaciones sobre el artista, siendo las más destacadas las llevadas a cabo por María Luisa Morales Piga (2) y José Luis Morales y José Manuel Arnaiz (3), que han contribuido a aclarar diversos aspectos mal conocidos sobre la vida y la actividad artística del pintor, y que ahora nosotros vamos a tratar de completar con nuevas aportaciones.

Desde Ceán Bermúdez se venía afirmando que Andrés de la Calleja nació en 1705 en la Rioja, aunque nadie especificaba el lugar exacto de aquella región donde tuvo lugar el acontecimiento. Sin embargo y gracias a la documentación que aportamos se puede afirmar de manera categórica que Andrés de la Calleja nació en la localidad riojana de Ezcary, en el seno de una acomodada familia de hacendados locales formada por don Tomás de la Calleja y doña Catalina Robledo.

Muy joven Andrés de la Calleja se trasladó a Madrid donde fue alumno de Jerónimo Ezquerro, discípulo de Palomino y uno de los últimos representantes de la tradición pictórica del siglo XVII.

Las primeras obras que Andrés de la Calleja realizó en Madrid fueron los dos grandes lienzos para el crucero de la iglesia de San Felipe Neri, que representaban a «San Agustín conjurando una plaga de langosta» y el «Entierro del señor de Orgaz». Sin embargo estas obras no fueron creaciones originales de Calleja, puesto que habían sido iniciadas por Miguel

Meléndez, pero muerto este en 1734 dejándolas comenzadas, las tuvo que terminar el pintor riojano siguiendo los bocetos de aquel, conservados en la actualidad en el Museo del Prado. Estas pinturas debieron dar cierta celebridad a Calleja en los círculos artísticos madrileños, y ello significó el comienzo de las largas relaciones del artista con el mundo cortesano, puesto que Felipe V le encargó, en 1734, tres pequeñas pinturas sobre cobre para un altar portátil destinado al oratorio de los Príncipes de Asturias, el futuro Fernando VI y Bárbara de Braganza. Este altar portátil está formado por un armazón de madera, forrado de terciopelo rojo y adornado con galón de oro, lo que da a este mueble un aspecto de suntuosidad muy marcado. Mediante un curioso mecanismo el altar podía cerrarse adquiriendo la forma de una caja alargada. Para este altar, conservado en el Palacio Real de Madrid, realizó Andrés de la Calleja tres pequeños cobres colocados en el mismo a modo de tríptico. En el que ocupa la parte central, de forma rectangular, representó a la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana, mientras que en los laterales, de estructura ovalada, están ocupados por las figuras de San Antonio de Padua y San Francisco Javier respectivamente.

La composición del cobre central con la Sagrada Familia es todavía típica del siglo XVII, aunque el tratamiento de las figuras presenta una suavidad de formas y un colorido definidores de un nuevo estilo. Mayor interés tiene la representación de San Francisco Javier bautizando, donde se aprecia un claro influjo de Lucas Jordan, sobre todo en las figuras arrodilladas de la parte baja.

Estas pinturas debieron agrandar mucho a Felipe V, que nombró, en 1734, a Andrés de la Calleja pintor de Cámara del Príncipe de Asturias, cargo que el artista juró el 28 de julio de aquel mismo año. A partir de ese momento Calleja tuvo una participación activa en distintas empresas artísticas propiciadas por los reyes de la nueva dinastía borbónica. De esta manera realizó diversos cartones para tapices con destino a la fábrica de Santa Bárbara que había fundado Felipe V, aunque su actuación más relevante fue la de restaurados, junto con Juan García de Miranda, de los cuatro dañados por el incendio del Alcázar de Madrid, acaecido el día de Nochebuena de 1734, actividad esta «que hacía con mucha inteligencia y respeto a los clásicos autores», según apostilla Ceán Bermúdez.

Otra empresa importante en la que intervino Andrés de la Calleja fue en la creación de la Real Academia de San Fernando, cuya gestación vamos a esbozar brevemente. Desde 1741 el escultor italiano Juan Domingo

Olivieri había instalado en algunas habitaciones de su casa una modesta escuela de pintura, a la vez que recibía en ellas frecuentemente a una serie de eruditos amigos para hablar y discutir sobre temas artísticos. Estas reuniones fueron del agrado del marqués de Villarias, que convenció a Felipe V para que las tomara bajo su real protección. De esta manera el 13 de julio de 1744 Felipe V aprobaba las «Reglas para la formación de las leyes para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura que se intenta fundar en Madrid», a la vez que nombraba como director de la misma por los dos años de prueba al citado Juan Domingo Olivieri, mientras que Andrés de la Calleja ocupaba el cargo de director honorario de pintura. La Academia quedó finalmente establecida por Fernando VI, sucesor de Felipe V, en 1752. El nuevo monarca confirmó a Calleja en su cargo en la recién institución, a la vez que le nombraba Pintor de Cámara.

Las primeras obras realizadas por Andrés de la Calleja como flamante Pintor de Cámara fueron dos nuevas series de cobres para formar otros tantos altares portátiles, encargados en 1753, y conservados respectivamente en los palacios de La Granja y Riofrío. El altar de La Granja presenta en el centro a la Sagrada Familia con San Juanito, de evidentes recuerdos leonardescos por cuanto Andrés de la Calleja se inspiró en una obra de Bernardino Luini. Los óvalos laterales están ocupados por San Fernando entronizado entre ángeles, en donde predominan los tonos azules, y San Carlos Borromeo en oración, que presenta la particularidad de estar firmado por Mariano Sánchez, discípulo de Calleja.

El altar de Riofrío presenta en el medallón central a la Inmaculada Concepción, y en los laterales, aquí de medio punto y no en óvalo, a San Luis y San José con el Niño, que repiten estereotipados sus modelos anteriores.

El día 25 de septiembre de 1740 Andrés de la Calleja contraía matrimonio con Ursula María Antonia Ramírez «natural de la villa de Ontibola cerca del Real de Aranjuez de este arzobispado de Toledo», que aportó al mismo una modesta dote, de la que el artista otorgó carta de pago el 30 de aquel mismo mes y año (4).

También el 30 de septiembre de 1740 Andrés de la Calleja hacía declaraciones de los bienes que llevó al matrimonio, documento precioso que informa de la buena situación económica que el artista riojano gozaba en Madrid. Los bienes incluidos en la declaración de Andrés de la Calleja comprendían tanto materiales de trabajo como muebles, vestidos, objetos de plata y joyas, de porcelana y cristal, así como cierta cantidad de dinero.

El capital de Andrés de la Calleja se completaba con una buena colección de cuadros y una breve pero selecta biblioteca (5).

La colección pictórica del pintor riojano se componía de un total de 118 pinturas, a las que hay que añadir una escultura de San Juan Bautista, de tamaño natural, tasada en la elevada cantidad de 1.000 reales, y «diferentes estampas, dibujos orixinales, estampas sueltas y modelos correspondientes al estudio del arte», que fueron valoradas en 6.500 reales. La temática de las pinturas era enormemente variada, puesto que había cuadros religiosos, mitologías, paisajes, bodegones, escenas de género, alegorías y retratos, tres de los cuales están asignados a autores tan prestigiosos como Carreño de Miranda, Velázquez y Jerónimo Ezquerra, aunque desgraciadamente en el documento no se mencionan los nombres de los efigiados.

La biblioteca que Andrés de la Calleja poseía en el momento de su matrimonio constaba de 23 títulos que hacían un total de 57 tomos, entre los que se incluían obras de Juan de Mariana, Antonio Solís, Miguel de Cervantes, Sor María de Agreda, Nicolás Caussin, Juan de Valverde, Fenelón, Ovidio, etc. Mención especial merecen los libros y tratados de arte que aparecen en la biblioteca de Andrés de la Calleja, como los de Palomino, Pacheco, Juan de Butrón, Giorgio Vasari y Juan de Arfe, reveladores de la formación de su poseedor.

El 1 de octubre de 1748 murió su padre, don Tomás, por lo que el 9 de aquel mismo mes y año, Andrés de la Calleja «pintor de Cámara de Su Magd (que Dios guarde)», daba un poder a José Manuel López «vecino de la villa de Ezcaray para que en mi nombre pueda aparecer ante la Justicia de la mencionada villa de Ezcaray y pida se haga inventario, thasación y almoneda de los vienes y hacienda que hubieren quedado por el fallecimiento abeintestado de Thomas de Calleja mi padre, que acnezio en primero deste mes y año en la aldea de Hurdanda, Jurisdiccion de la mencionada villa de Ezcaray» (6).

También el mismo día 9 de octubre de 1748 Andrés de la Calleja otorgaba, junto a su esposa, un poder para testar, en el que disponían sus últimas voluntades (7).

El 22 de mayo de 1750 Andrés de la Calleja es llamado para tasar la colección pictórica de don Diego Mudarra y Herrera, muerto en la población de San Martín de Valdeiglesias el 12 de diciembre de 1749. Don Diego Mudarra tenía su residencia en Madrid, en una casa situada «en la plazuela de Santa María frente de la Iglesia Parrochial deste nombre». La

pinacoteca de don Diego Mudarra se componía de 80 piezas, con la temática normal de la época: cuadros religiosos, sin que falte una representación de la mexicana Virgen de Guadalupe, del Antiguo Testamento, bodegones, paisajes, escenas de género y numerosos retratos, dos de los cuales, el de doña Teresa Mudarra y don Juan de Larrea, han llegado hasta nuestros días (8). La tasación se realizó de la manera siguiente:

- Primeramente un cuadro apaisado de la zena del señor, de vara y media de ancho con marco negro de pino y una media caña dorada de uno, 200 rs.
- Otro apaisado de vara y media de alto y dos varas de ancho de una ymagen de nuestra Señora con el Niño en los brazos y barios angelitos esparcidos por el lienzo de dicha pintura, marco de pino negro y media caña de umo dorado, 120rs.
- Otro quadro de la Ystoria de Sanson y Dalida, de dos varas de alto y de ancho vara y tercia poco mas, con su marco de pino y su media caña dorada, 200 rs.
- Otro quadro de la Samaritana de dos varas escasas de alto y de ancho vara y tercia poco mas con su marco negro y su media caña dorada, 120 rs.
- Otro de San Juan de dos varas escasas de alto y de ancho cinco quartas, su marco de pino negro y media caña dorada, 120 rs.
- Otro de la Magdalena de dos varas menos quarta de largo y de ancho cinco quartas con marco de pino negro y media caña dorada, 100 rs.
- Otro de San Francisco de Asis, de dos varas escasas de alto y de ancho cinco quartas con su marco de pino y media caña dorada, 60 rs.
- Una ymagen de Nuestra Señora de Guadalupe de Mexico, de dos varas de alto y de ancho zinco quartas con marco de pino negro y media caña dorada, 100 rs.
- Otro de una efigie de Christo crucificado de dos varas escasas de alto y de ancho cinco quartas con marco de pino negro y su media caña dorada, 60 rs.
- Otra de Santa Cathalina de Sena, de vara de alto y de ancho tres quartas, con su marco se pino negro, 90 rs.
- Otra pintura de Santa Polonia, de vara de alto y de ancho tres quartas con marco de pino negro, 90 rs.

- Otra de Santa Luzia de vara de alto, tres quartas de ancho con marco de pino negro, 90 rs.
- Dos payses de tres quartas de alto escasas y de ancho tres quartas con marco de pino negro y cordonzillo dorado, 600 rs.
- Otros dos payses de dos quartas y media de alto y ancho tres quartas y media con marco de pino negro cordonzillo dorado, 1.000 rs.
- Otro apaisado de quarta y media de alto y media de ancho con marco dorado, 120 rs.
- Otro apaisado pintada una cruz y un libro, de quarta y media de alto, y de ancho media vara con marco dorado, 60 rs.
- Otro de San Antonio de media vara de largo y de ancho quarta y media con su marco de pino negro y dorado, 240 rs.
- Otro apaisado de Moises y Aron de alto quarta y media y media vara de ancho con marco negro de pino, 100 rs.
- Otro de una lamina en cobre apaisado de alto una quarta y de ancho quarta y media con marco de pino negro, 150 rs.
- Treze quadros apaysados de alto tres quartas y de ancho cinco, con marcos negros de pino, 520 rs.
- Doze quadros apaysados con sus marcos de pino negro, de alto tres quartas y de ancho poco mas de vara, 360 rs.
- Otro quadro apaysado Ystoria de pastores con marco negro de pino y su filete dorado, de alto vara, y de ancho cinco quartas, 60 rs.
- Otro de Bodegon apaisado de alto bara y ancho lo mismo sin marco, 60 rs.
- Otro de Pedazo de Cloria de vara de alto y de ancho poco menos de vara, sin marco, 60 rs.
- Otro de San Francisco de Asis con su marco de pino dorado, de vara de alto y tres quartas de ancho, 30 rs.
- Quatro del Arca de Noe con sus marcos de pino negro, de vara de alto y cinco quartas de ancho, 800 rs.
- Otros quatro payses de fabulas de siete quartas de alto y dos varas y quarta de ancho, con marco negro de pino, 1.200 rs.
- Un quadro que sirve de fachada sobre la graderia del oratorio portatil de nuestra señora de Santa ysabel con los Niños Jesus y San Juan, marco de pino y perfiles dorados, de una bara poco mas de alto y de ancho vara y media, 120 rs.

- Cinco quadros payses de vara de alto y cinco quartas de ancho con marcos de pino negro, 200 rs.
- Otro de San Agustín de vara y media de alto y de ancho poco más de vara, 100 rs.
- Otro de Carlos quinto de vara y media de ancho, digo de alto, de ancho vara y media, 300 rs.
- Otro de Theresa Mudarra de dos varas y media de alto y de ancho vara y media, 300 rs. (9).
- Otro de don Juan de Larea de dos varas y media de alto y de ancho vara y media, 300 rs. (10).
- Otro de don Diego de Herrera, de dos varas y media de alto y de ancho vara y media, 100 rs.
- Otro de Muger vestida a lo antiguo, de dos varas de alto y de ancho cinco quartas, 15 rs.
- Otro de un muchacho a lo antiguo, de alto siete quartas y de ancho vara y media, 15 rs.
- Otro dos quadros de medio cuerpo de hombre, de tres quartas de alto y lo mismo de ancho, 120 rs.
- Un quadro de don Francisco Quiñones, de dos varas y media de alto y cinco quartas de ancho, 60 rs.
- Otro de una flamenco de vara y media de alto y cinco quartas de ancho, 50 rs.
- Otro de medio cuerpo de poco más de vara de alto y de ancho poco menos, 40 rs.
- Otro de una niña de dos varas de alto y media de ancho, 15 rs.
- Otro de una mujer del mismo alto que el antezedente y de ancho zinco quartas, 15 rs.
- Otro de un cardenal de dos varas y media de ancho, 60 rs.
- Otro de medio cuerpo de tres quartas de alto y de ancho lo mismo, 15 rs.

El día 7 de abril de 1751 Andrés de la Calleja tasaba otra importante colección pictórica: la de don Julián Moreno de Villodas «secretario maior y mas antiguo del ayuntamiento de esta villa de Madrid» (11). Al hacer este trabajo Andrés de la Calleja declara vivir «junto a la yglesia de San Justo y Pastor, en la Casa Arzobispal». La colección del funcionario municipal incluía, según la opinión de Calleja, diversos originales de Bassano, Morales, Roelas, Tintoretto, Van Dyck, El Bosco, Antolinez, Carreño

de Miranda, Escalante, Ezquerria Andrea Vaccaro, Gabriel de la Corte, así como otros cuadros asignados a la escuela de Tiziano o a la de Alberto Durero. Sin embargo lo más llamativo de la tasación es una miniatura con el rapto de Ganimedes, que Andrés de la Calleja atribuye ni más ni menos que el propio Miguel Angel.

- Primeramente una pintura de nuestra señora de la Concepción, de dos varas y media de alto y seis cuartas de ancho orixinal con marco dorado, 600 rs.
- Dos laminas de nuestra señora y la Magdalena ochavadas de una quarta con marcos dorados bronceadas, 180 rs.
- Una pintura escuela de Tiziano mui maltratada, de la Cena, de cerca de quatro varas de largo y una y media de alto con marco dorado, 2.800 rs.
- Otra de dos varas y media de largo y cerca de vara y media de alto, de un taller de caldereros que parece la figura de Bulcano orixinal de Leandro Bazan con marco dorado, 5.000 rs.
- Otra en tabla de vara de alto con marco tallado y dorado de nuestra señora con el niño orijinal del divino Morales con su cristal delante, 2.000 rs.
- Otra de San Geronimo quasi quadrada con marco dorao original de dominico, 1.000 rs.
- Otra de un enano original de Velazquez de vara y quarta de alto con marco dorado, 1.200 rs.
- Otra pintura de mas de tres quadros de alto y media vara de ancho con marco dorado de un filosofo, original de Roelas, 700 rs.
- Otra en miniatura de una tercia de alro con christal y marco dorado de Jupiter y Ganimedes original de Michelo Angelo, 240 rs.
- Otras pinturas del propio tamaño de un ecce omo con christal delante y marco tallado original, 120 rs.
- Dos floreros en lamina de Juan van Vielen de vara de caida y dos tercias de ancho con marco de evano, 1320 rs.
- Una lamina de poco más de tercia de alto y tercia de ancho con marco blanco original de la cena del rey Balthasar, 360 rs.
- Otra pintura de San Felipe Neri en tabla de media quarta con marco dorado original, 60 rs.
- Otra pintura de un Santissimo xpto, de tercia de alto con marco dorado y christal delante original del divino Morales, 500 rs.

- Cinco marinas en tabla, las quatro iguales, de vara escasa de largo y media de caida y la otra más larga donde ay un fuerte originales con marcos dorados. 1.500 rs.
- Dos pinturas en tabla con tres quartas de largo de unos fruteros originales con marcos dorados, 240 rs.
- Dos caveças de a tercia con marcos dorados, 120 rs.
- Otras dos caveças en tabla de a tres quartas de alto y media vara de ancho con marcos dorados originales de Vandique, 1.200 rs.
- Dos pinturas en tabla de vara y cerca de quarta de largo y de una vara de alto con marcos dorados del Bosco, la una de la degollacion de los inocentes y la otra de un festexo o voda en el campo, 2100 rs.
- Otras dos en tabla de a tres quartas de alto con marcos dorados orijinales de Leon frank Historia de Abraham y Sansom, 1.000 rs.
- Un frutero de vara de largo con un rosal y una fuente, en tabla, de tres quartas de alto original, 400 rs.
- Un quadrito de a tercia y en el pintado un muchacho con marco dorado, orixinal de Velazquez, 120 rs.
- Otro del mismo tamaño y mano y en el la madre del muchacho que hace compañero, 80 rs.
- Dos pinturas de a tercia de alto y quatro dedos de ancho, la una de anumpziacion de los Pastores y la otra de nuestra señora y San Joseph con marcos dorados, originales de la escuela de Alberto Durero, 400 rs.
- Dos caveças de a tercia con christales delante y marcos dorados originales, la una en ciento y cinquenta reales y la otra en setenta y cinco que hacen, 225 rs.
- Veinte y ocho laminitas de todos tamaños con marcos dorados de la Historia de Noe y Sanson originales de Leon frank, 1.620 rs.
- Un Bambocho de a tercia en tabla original de la escuela del Aibitaniens, 360 rs.
- Una pintura que sirbe de compañera al Bamboche en tabla original de Stefano, con marco dorado, 300 rs.
- Quatro vatallas de vara de largo con marcos dorados originales de C. R., 300 rs
- Quatro Bamboches iguales de media vara de caida, flamencos, con marco dorado, 480 rs.
- Dos paisés el uno en tabla y el otro en lienzo de tercia y media de

- largo con marcos dorados, el de tabla en doscientos reales y el de lienzo en noventa, hacen 290 rs.
- Quatro países de dos tercios de largo y media de caída con marcos dorados con varias figuras y en el uno un umilladero o cruz alzada sobre una columna originales de Esmít, 720 rs.
 - Otros quatro países de media vara de largo y mas de quarta de alto con marcos dorados, originales de Andolínez y entre ellos uno nevado y otro una vorrasca de ayre, 240 rs.
 - Dos pinturas de a quarta de caída y lo correspondiente de ancho de unas muchachas, originales de Velázquez, 300 rs.
 - Una pintura original de Jocabo Bazan en lienzo de mas de tres quartas de alto y media vara de ancho de la anunciacion del nacimiento a los pastores con marco dorado, 1.800 rs.
 - Otra del mismo alto algo mas angosta con marco dorado que sirbe de compañera, de la adorazion de los Reyes, original de Carreño, 150 rs.
 - Dos pinturas de a tercia de unas mugeres y un ciego, originales de Velázquez, 400 rs.
 - Seis bamboches, los quatro de a quarta, y los dos de media quarta en tabla de unos vorrachos con marcos dorados de la escuela de Azcutaniei, 360 rs.
 - Otro de la negación de San Pedro en table de tres quartas de caída y dos tercias de ancho con marco dorado, 120 rs.
 - Una lamina de tres quartas de alto y media vara de ancho de quando xpto saco almas de los Santos Padres con marco dorado que parece del Bosco, 1500 rs.
 - Una Santa Ynes de media vara de alto y mas de tercia de ancho con marco dorado de Escalante, 120 rs.
 - Un retrato de una madama de dos tercias de alto y media vara de ancho original 500 rs.
 - Una caveça de dos tercias y media vara de ancho con marco dorado original de Andrea Baccaro, 120 rs.
 - Una ymagen de vara de alto y tres quartas de ancho con el niño sentado sobre una almoada original antigua maltratada con marco dorado, 1.000 rs.
 - Otra pintura del mismo tamaño que sirbe de compañera con el niño, la birgen y santa ana con marco dorado de Ezquerria copiada por Murillo, 500 rs.

- Un pais con unos anades de tres quartas de largo y media vara de caida sin marco, 4 rs.
- Una pintura de los desposorios de Santa cathalina de vara y tercia de largo y vara de caida en tabla con marco dorado, 900 rs.
- Un niño Jesus tendido sobre una almoadá con San Juan, de vara y quarta de largo y vara de caida con marco antiguo dorado y tallado, 60 rs.
- Dos paisés iguales vordados en seda de tercia de largo y quarta de caida con marcos dorados y cristales delante, 200 rs.
- Un san francisco xavier pequeño con marco negro y perfiles dorados, 30 rs.
- Un san francisco de Asis en el transito, de dos varas y media de largo y vara y media de caida con marco negro y perfiles dorados, 360 rs.
- Otra pintura de San francisco de Asis de vara y quarta de caida y vara de ancho con marco negro y perfiles dorados, 150 rs.
- Otra del santisimo cristo crucificado con nuestra señora y san Juan, de dos varas de caida y media de ancho con marco negro tallado y dorado, 400 rs.
- Dos paisés iguales de tres quartas de largo y mas de media vara de caida con marcos dorados, 200 rs.
- Una pintura de un ciego con una gaita y unos muchachos, en tabla de media vara de largo y tercia de caida con marco blanco, 100 rs.
- Otra del mismo tamaño que sirbe de compañero de un Pais con marco dorado, 500 rs.
- Otro de una pintura de un pastor y algunos ganadillos de tercia en quadro con marco dorado, 50 rs.
- Otro paisico pequeño con una muger a cavallo y un hombre con una escopeta, de una quarta de largo y media tercia de caida con marco dorado, 60 rs.
- Otra Pintura de un Niño Jesus con san Juan de tres quartas de caida con marco tallado y dorado, 120 rs.
- Otra de un perro de quarta en quadro con marco negro en tabla, 15 rs.
- Otra en obalo sobre piedra de dos apostoles orixinal, de tercia de largo y quarta de caida, 150 rs.
- Una caveza de San Pablo de media vara de ancho y tres quartas escasas de alto, con marco dorado, 60 rs.

- Una pintura de nuestra señora con el niño durmiendo de vara y tercia de caída y vara de ancho con marco de cristal, 600 rs.
- Un florero pintado sobre bitela al temple, de mas de media vara de caída y media escasa de ancho con marco dorado y vidrio delante, 240 rs.
- Quatro pinturas en lamina de la vida de nuestra señora que son anumpciacion, nacimiento, presentacion y adoracion de los santos reyes, de mas de tercia de largo y quarta de caída con marcos dorados, 800 rs.
- Dos paisés en laminas iguales de una quarta de largo y media tercia de caída con marcos dorado, 120 rs.
- Un pais hecho de diferentes sedas y recortadas de lo mismo, de dos tercias de largo y media vara de caída con marco de evano y cristal, 360 rs.
- Tres floreros iguales en circulo con marcos torneados y dorados de una tercia de diametro, 75 rs.
- Otros tres mas pequeños de la misma figura de paisés, 45 rs.
- Una pintura de Batalla de vara y quarta de largo y algo mas de tres quartas de caída con marco en blanco, 150 rs.
- Una ymagen de nuestra señora de la soledad, de vara y media de largo y vara de ancho con marco antiguo, 60 rs.
- Dos relicarios o agnus dei de una tercia de ancho y media vara de largo con marcos negros iguales, 30 rs.
- Una caveça de san erasmo de tres quartas de largo y media vara de caída con marco negro y alquitraves dorados, 60 rs.
- Un dibujo sobre papel de media vara de caída con un santisimo xpto. crucificado de Alonso Cano con vidrio y marco negro y alquitraves dorados, 40 rs.
- Una nuestra Señora de la Porteria en vidrio de media vara de caída y tercia de ancho con marco dorado, 100 rs.
- Un dibujo del descendimiento de cristo de quatro dedos de caída y media quarta de largo que dice ser de Callot con marco de concha y cristales, 40 rs.
- Un dibujo sobre papel forrado en lienzo de media vara de caída y tercia de ancho con marco negro, 50 rs.
- Seis paisés iguales vordados de sedas de media vara de largo y quarta de caída con marcos imitados a concha, 300 rs.

- Un quadrito de tres niños sobre una cuba, de quarta de caída y media de ancho con marco negro y dorado, 12 rs.
- Otro de Hercules y Adiantra con unas ninfas, original, de dos varas y quarta de ancho y dos escasas de caída, 1200 rs.
- Otros dos iguales de dos varas y media de largo y siete quartas de caída, el uno de una voda o festejo flamenco y el otro con varias figuras, 600 rs.
- Quatro sivilas yguales de vara y media de caída, y vara de ancho con marcos en blancos, 480 rs.
- Veinte Bambochas hechas de tela y recortados en bitelas con marcos de charol y cristales, de una quarta de caída, 160 rs.
- Otras seis iguales pequeñas en círculos de una quarta, del Salvador, un ecce omo, nuestra señora con el niño, otra del carmen con san simon estoc, nuestra señora contemplativa y santa aña enseñando a nuestra señora, pintadas sobre estampas con sus christales y marcos dorados, 72, rs.
- Un libro con cinquenta y nueve estampas de Juan esoradan y luminadas, las veinte de la vida de san francisco de Assis, y las treinta y nueve restantes de la Pasión de Cristo, 472 rs.
- Una oras manuscritas en vitela que tienen trece pinturas al temple empastadas y otras, en otras oras con muchas letras maiusculas de la vida de nuestra señora, 2.000 rs.
- Otras oras francesas con once pinturas de la vida de nuestra señora empastadas el temple, 1.100 rs.
- Un friso acharolado campo negro y varias figuras de china pintadas con su media caña y adorno por arriba de targetas talladas y doradas que esta en tres pedazos, 400 rs.
- Otro pintado de frutas y flores que tiene nueve varas y media de largo y mas de vara de ancho, en tres pedazos con su media caña de adorno, 200 rs.
- Otro de nueve varas y media de largo apaisado con varias figuras arboles y ganados, entero, 369 rs.
- Tres pedazos de friso que componen tres varas 30 rs.
- Otro friso de guardamecile dorado y encarnado compuesto de quince de ellos, con su media caña de adorno, 150 rs.
- Otros doce guardameciles de friso que estan en el gavinete, tambien con media caña, 120 rs.

- Otro friso ordinario de seis varas de largo con unos obales de rosas y en medio diferentes pajaros, 80 rs.
- Un viombo de ocho ojas de flores ordinario andado, 80 rs.
- Una pintura de San Antonio de Padua con el niño en los brazos, de vara de largo y tres cuartas de ancho, 60 rs.
- Seis floreros iguales de la vida de nuestra señora, que son encarnacion, nacimiento, Adoracion, Presentacion del niño al templo, huida a egipto y disputa de los doctores, de vara y quarta de alto y vara escasa de ancho, las figuras de Antolinez y las flores de Gabriel de la corte con marcos tallados y dorados 1560 rs.
- Otra pintura del nacimiento de cristo, maltratada, de vara y media de alto y mas de vara de ancho, 100 rs.
- Un pais con una figura a cavallo y otro a pie con una escopeta que van de caza, de vara y media de largo y vara y quarta de alto con marco negro, 20 rs.
- Otro quadro maltratado de un Bodegon con dos medias figuras, de siete cuartas de largo y vara y media de caida, 30 rs.
- Un pais con dos figuras sentadas la una con una escopeta y la otra con una calabaza en la mano, de vara y media de alto y vara de ancho con marco negro, 30 rs.
- Otro pais sobre ventana maltratado con san francisco de Assis, de dos varas de largo y tres cuartas de caida, 20 rs.
- Otra pintura de San Blas obispo de vara y media de alta y mas de vara y media de ancha, de media cuerpo, maltratado, 100 rs.
- Una pintura de la anunciacion de nuestra señora, de vara y quarta de alto y vara de ancho, 30 rs.
- Otra pintura de un ecce omo de tres cuartas de alto y media vara de ancho 20 rs.
- Otra pintura de Santo thomas de aquino, de tres cuartas escasas y media vara de caida, 20 rs.
- Una caveça con un tuebante de tres cuartas de alto y media vara de ancho, 20 rs.

Dentro de la valiosa pinacoteca acumulada por don Julian Moreno de Villodas queremos destacar la existencia en la misma de numerosos dibujos, algunos de ellos atribuidos por Calleja a artistas tan distinguidos como Callot o Alonso Cano. Este es hecho importante puesto que viene a romper un tanto la idea, generalmente admitida, de que los dibujos eran desdeñados por los coleccionistas españoles de los siglos XVII y XVIII.

El 25 de octubre de 1755 fallece, malograda, la esposa de Andrés de la Calleja, dejándole al cuidado de los cuatro hijos habidos en el matrimonio: Tomesa, Manuel, Saturnina y Fernanda, esta última imposibilitada a causa de una desgraciada caída.

El 15 de febrero de 1760 Andrés de la Calleja otorga un documento mediante el cual renuncia a la herencia de su padre, para poder pagar con ella las deudas dejadas por aquel (12).

El 22 de septiembre de 1764 Andrés de la Calleja es de nuevo requerido para hacer una nueva tasación de pinturas, pertenecientes a otro artista cortesano, el conquense Francisco Saez, que era platero de joyas del rey. Esta nueva colección constaba de 66 pinturas y 12 mapas. La temática de las pinturas era variada, puesto que había cuadros religiosos, del Antiguo Testamento, bodegones, paisajes, mitologías y academias. En cuanto a los autores de las pinturas encontramos varios de la escuela flamenca, y otras adjudicadas a El Greco, Orrente y Matias de Torres (13). Al hacer esta nueva tasación Andrés de la Calleja apostilla con orgullo que es «pintor de Cámara de Su Magd. y Director de la Real Academia de San Fernando, y vive en la plazuela de Santa María, casas de las Niñas de Leganes».

- Primariamente un cuadro de Christo sobre el sepulcro con varias figuras, de dos varas y quarta de largo y mas de vara y media de caida con marco tallado, 1.000 rs.
- Otras dos pinturas iguales de Christo ecce omo y María santissima Dolorosa, de menos de medio cuerpo, de mas de media vara de alto y tercia de ancho con marcos tallados y dorados y el ecce homo con christal, 300 rs.
- Dis quadros iguales Historia de Moyses, el uno de la serpiente de metal y el otro quando adoraron al becerro los ysraelitas, de vara de caida y poco menos de vara y quarta de largo con marcos dorados, originales de Orrente, 800 rs.
- Otros dos también iguales del mismo autor, ambos de la historia de Jacob, el uno quando el viaje, y el otro guardando ganado, con marcos dorados, de mas de dos varas y media de largo, y vara y media de caida, 1.800 rs.
- Otros dos compañeros, uno con un canastillo de fruta y otras vasijas con lo mismo, y el otro también de frutas con dos gallos originales de author flamenco en tabla, de tres quartas de largo y dos tercias de caida con sus marcos dorados, 720 rs.

- Otros dos sobre lamina de author flamenco de fabulas, el uno de Narciso, y el otro de la otra fabula, de mas de media vara de largo y media escasa de caida, con marcos dorados, 600 rs.
- Un quadro de mas de medio cuerpo de David con la cabeza de Goliath, de vara y media de caida y una de ancho, marco dorado, 300 rs.
- Otro de Susana y los viejos de figuras de menos de medio cuerpo, de vara de largo y poco mas de media caida con marco dorado, 120 rs.
- Otra de Cupido durmiendo de vara y media de largo y vara de caida, escuela italiana con marco dorado, 500 rs.
- Otra que representa un templo de arquitectura Moysaica por la parte interior original de autor flamenco, de vara y media de largo y vara de caida con marco dorado, 1.200 rs.
- Otros quatro iguales bodegoncillos con pesqueria y caza de vara de largo y tres quartas de caida con marcos dorados, 400 rs.
- Otras tres tambien iguales sobreventanas que contienen unas batallas, de vara y media de largo y algo mas de media de caida con marcos dorados, 180 rs.
- Otro del mismo assumpto que los antecedentes, tambien sobre puertas de dos varas de largo y tres quartas de caida con marco dorado, 150 rs.
- Un quadro de un santo viejo anacoreta, de mas de medio cuerpo, mas de vara de caida, y tres quartas de ancho con marco dorado, 120 rs.
- Una ymagen de Nuestra Señora con el Niño en tabla de mas de medio cuerpo, escuela flamenca antigua, de vara y media de caida y tres quartas y media de ancho, con marco negro y moldura dorada, 600 rs.
- Una pintura del transito de San Francisco de Assis, de dos varas y quarta de largo y vara y media de caida, 600 rs.
- Seis quadros de marinas, en uno con una galera, y el otro con una borrasquilla de vara de largo, y mas de tres quartas de caida con marco dorado, 240 rs.
- Quatro quadros iguales de varias figuras de Academia, de tres quartas de caida y media vara de ancho con marcos dorados, 120 rs.
- Un quadro de San Pedro en casa de Pilatos quando la negacion de

- Christo, de dos varas y quarta de largo y siete quartas de caida con marco dorado, 600 rs.
- Dos quadros iguales de bodegoncillos de pesca y fruta, de tres quartas de largo y media de caida con marcos dorados, 120 rs.
 - Dos cuadros iguales en tabla, uno que representa la torre de babilonia, y otra el Yncendio de Troya ambas originales de autor flamenco, de media vara en quadro con marcos dorados, 720 rs.
 - Una pintura sobre lamina de San Pedro apostol, de mas de medio cuerpo, de quarta de caida y medio pie de ancho, 60 rs.
 - Otra de Moyses, Aron y Maria ante el Arca del Testamento, de dos varas y media de largo y siete quartas de caida con marco dorado, 1.000 rs.
 - Un quadro de Jacob quando recibe la bendicion de su padre Ysac, de dos varas de largo y vara y media de caida, marco dorado, 100 rs.
 - Dos quadros iguales, el uno del Nacimiento de Christo y el otro de la Degollacion de la ynocentes, su author Mathias de Torres, de dos varas en quadro con marcos dorado, 900 rs.
 - Ocho quadros iguales de cavañas con ganados y algunas perspectivas, de dos varas y media de largo los tres, y algo mas de vara y media de caida, y los otros cinco, de dos varas e igual caida que los antecedentes, todos con marcos dorados, 810 rs.
 - Una pintura en tabla flamenca que contiene un rotulo con atributos de Maria Santissima, de vara de caida y una tercia de ancho con marco antiguo, 30 rs.
 - Otra pintura de bodegon y una muger de mas de medio cuerpo con un cuchillo en la mano, de mas de dos varas y media de alto y siete quartas de ancho, 60 rs.
 - Una pintura de una ruina, de dos varas y quarta de largo y vara y media de caida con marco negro, 30 rs.
 - Otra de una bodegoncillo o frutero con un carroncillo de flores con marco en blanco, 24 rs.
 - Una pintura de nuestra señora de la Concepcion, de dos varas y tercia de alto y vara y media de ancho con marco dorado, 500 rs.
 - Otra pintura de nuestra señora con el niño dormido, de dos varas de largo y vara y media de caida con marco negro, alquitrave dorado, 30 rs.

- Otra pintura del nacimiento de Christo de una tercia de alto y quarta de ancho con marco dorado, 200 rs.
- Otra pintura de Christo muerto de dos varas de caida y vara y quarta de ancho, 40 rs.
- Una pintura de Nuestra Señora de la contemplacion, de menos de medio cuerpo, de tres quartas de alto y media vara de ancho, 90 rs.
- Un quadro de Christo crucificado de una vara de alto y dos tercias de ancho original de Domenico Greco, marco de madera en blanco, 300 rs.
- Otra de Nuestra señora de los Desamparados de Valencia, de poco menos de vara de alto y dos tercias de ancho con marco en blanco, 60 rs.
- Un friso de bosqueje con varias ruinas y vistas de lugares y algunas figuras, de vara de ancho poco mas y catorce de largo, 840 rs.
- Cinco mapas de todas las partes del mundo forradas en lienzo con sus marcos de color encarnado iluminadas, de vara y media en quadro, 300 rs.
- Otras seis de la misma naturaleza sin iluminar, tambien forrados con sus marcos de color verde, 180 rs.
- Otro mapa suelto tambien forrado de el tamaño de los antecedentes con su junco para arrollar, 24 rs.

A la muerte de Fernando VI, su sucesor Carlos III siguió apreciando los servicios de Andrés de la Calleja, y buena prueba de ello es el encargo que recibió del nuevo monarca recorrer los Sitios Reales para elegir y trasladar las pinturas que considerase mas adecuadas y adornar con ellas el nuevo Palacio Real de Madrid.

Mientras tanto la fama de Andrés de la Calleja se extendía por toda España. De eta manera el 19 de diciembre de 1768 la valenciana academia de San Carlos le elegía académico de la misma.

Los últimos años de la vida de Andrés de la Calleja estuvieron marcados por grandes encargos, como el San Antonio de Padua para San Francisco el Grande de Madrid, e importantes cargos, puesto que el 3 de diciembre de 1.777, Carlos III le nombraba Director de la Real Academia de San Fernando.

Andrés de la Calleja murió repentinamente en Madrid el 2 de enero de 1.785, siendo enterrado en la iglesia de Santa María de la Almudena. Su muerte fue muy sentida por todos los que le conocieron a causa de la

bondad de su carácter, discrección y laboriosidad, y sobre todo en el seno de la Academia de San Fernando «por el zelo y puntualidad en contribuir a los adelantamientos de la juventud», según confesión de Ceán Bermúdez.

Aparte de las pinturas de los oratorios portátiles ya citadas, la producción artística de Andrés de la Calleja es escasa. La causa de ello hay que buscarla en que el artista dedicó la mayor parte de su tiempo y de sus energías a la restauración de los cuadros dañados por el incendio del Alcázar de Madrid. No obstante contamos con un número suficiente de obras de su mano para poder enjuiciar su estilo, y que comprenden retratos, escenas religiosas y alegorías.

De 1754 data el retrato de don José de Carvajal Lancaster, representado en el momento de entregar una medalla a Mariano Sánchez, niño de 13 años que con el tiempo alcanzaría cierto prestigio como pintor de los puertos de España. El lienzo, de forma ovalada, se conserva en la Academia de San Fernando, y es notable por reproducir con absoluto vigor psicológico los rasgos del ministro de Fernando VI, hombre áspero y destemplado, de carácter difícil y tortuoso, que ni el marco suntuoso, ni la calidad de las teles y condecoraciones logran hacer olvidar.

De signo bien distinto es el retrato del gran erudito padre Enrique Flórez (Madrid, Academia de la Historia), que respira un aire de intimidad y cordialidad muy marcado.

En 1759 está fechado el retrato de Isabel de Farnesio (Madrid, convento de la Encarnación), documentado por María Luisa Morales Piga. Representa a la viuda de Felipe V a la edad de 67 años, con toda la opulenta presencia de sus muchos kilos, y envuelta en suntuoso traje negro, de magníficas calidades. No obstante los años, no ha perdido la reina la ambición que siempre la caracterizó, y a si vemos que su brazo derecho reposa junto a un cojín donde se encuentra la corona real, tal y como fue retratada en su juventud por Ranc y Van Loo. Sin embargo la obra de mas empeño realizada por Andrés de la Calleja en el campo del retrato es el del rey Carlos III (Suecia, castillo de Gripsholm). Obra muy barroca, vinculada todavía a la tradición del siglo XVII, destaca por el detallismo y minuciosidad con que estan trabajados adornos y ropas.

En 1781 Andrés de la Calleja recibe el encargo de ejecutar un lienzo con San Antonio de Padua, para decorar con él una de las capillas de la nueva iglesia de San Francisco el Grande. La obra conservada aún «in situ» es bastante convencional, aunque tiene un agradable colorido.

Como obra de carácter profano dentro de la producción de Andrés de

la Calleja hay que citar el Tiempo descubriendo la verdad (Madrid, Academia de San Fernando), donde trata un tema moralizante típico del siglo XVII, recuérdese el famoso grupo de mármol con igual asunto realizado por Bernini en 1652, y conservado en la Galería Borghese de Roma. El cuadro presenta la novedad de ver como Calleja trata el desnudo femenino, y es una obra notable, que para Sánchez Cantón es «definidora del estilo que comenzaba a triunfar como primer punto de la naciente corporación» (14), que era la Real Academia de San Fernando.

A pesar de haber nacido ya iniciado el siglo XVIII, Andrés de la Calleja fue un artista puente entre dos siglos y entre dos formas de entender la pintura. Educado en la tradición del siglo XVII, que su labor como restaurador de obras de aquella centuria, no hizo más que acrecentar, fue un artista que trató de adaptarse, sin conseguirlo plenamente, a las nuevas modas impuestas por los tiempos y la Historia, destacando sobre todo en el campo del retrato, donde dejó algunas de sus más felices creaciones.

(1) Juan Agustín Ceán Bermúdez. Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo I, Madrid 1800, 187-189.

(2) María Luisa Morales Piga. Obras de Andrés de la Calleja, un pintor desconocido, en los Palacios de Madrid, La Granja y Riofrío en Reales Sitios. Año XVIII, n.º 70, 1981, 57-72.

(3) José Luis Morales Marín y José Manuel Arnaiz. Los pintores de la Ilustración. Catálogo de la Exposición, Madrid 1988, 90.

(4) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 17214, fol.º 164-167.
«Carta de pago y rezivo de dote que otorgo Andrés de la calleja en favor de D. Ursula María Antonia Ramires, su muger».

en 30 de septiembre de 1740

Sepase por esta publica escritura de carta de pago y rezivo de dote como yo dn; Andres calleja y Robledo, pintor de camara del serenissimo Principe de Asturias, dn, fernando nuestro señor (que Dios prospere), vecino desta villa de Madrid, hixo lexitimo de thomas de calleja y de d. cathalina Robledo su muger lexitima, vezinos de la villa de Ezcaray en el Arzobispado de Burgos, de donde soi natural, digo que a honra y gloria de Dios nuestro señor, y para su santo serbicio, en el dia veinte y zinco deste presente mes de septiembre, y año de mill setezientos y quarenta ratifique el matrimonio que contraje por virtud de poder expecial que di y otirgue para este efecto a dn. Sevastian Gonzalez, vecino de la ciudad de Toledo, con d. Ursula Maria Antonia Ramirez, natural de la villa de Antibola zerca del Réal Sitio de Aranjuez deste arzobispado de Toledo, hija lexitima de don. Silvestre Ramirez y d. Ysavel Garcia Platero su lexitima muger (difuntos), vezinos que fueron de la villa de Villarreal, hallandose la suso dicha en el estado de donzella, y por quanto en el mismo y espresado dia la dicha d. Ursula Maria mi mujer llego a esta Corte de la ciudad de Toledo, donde residia en casa y compañía de dicho dn. Sevastian Gonzalez su tio, y por estos motibos no haver havido lugar para otorgar a su favor carta de pago, rezivo de dote de las preseas y otras cosas que como de tales suias propias trajo y le fueron dadas y entregadas por el referido sn. Sevastian Gonzalez en contemplazion de dicho matrimonio, ahora en la via y forma que mas puedo y ha lugar de derecho, y declarando como hecho zierto lo expresado, otorgo que confieso haver rezivido y nuebamente se me entregan por la prenotada d. Ursula Maria Antonia Ramirez por dote y caudal suio propio las preseas, ropa blanca y demas que se dira en la forma y por los prezios siguientes:

- Dos abanicos, 70 rs.
- Seis camisas de Constanza, 150 rs.
- Quatro pares de enaguas nuevas, 100 rs.
- Quatro almillas de lienzo fino, 44 rs.
- Seis pares de calzetos de ylo fino, 40 rs.

- Tres pañueños el uno de moselina vordado y los dos de Cambray, 48 rs.
- Un delantal de moselina bordado, 20 rs.
- Otro de lienzo fino, 5 rs.
- Dos pares de buelos guarnecidos con encajes, 50 rs.
- Otros dos pares de buelos de Messesila bordados, 30 rs.
- Dos camisolas con escote encajes finos, 60 rs.
- Una cruz copette de oro con diez y ocho diamantes pequeños, 330 rs.
- Otra de piedras de vique, 30 rs.
- Un relicario de plata sobredorado con efixie de nuestra señora de la Concepción, 45 rs.
- Otros dos relicarios de plata pequeños, 18 rs.
- Una medalla de Santiago de plata, 15 rs.
- Una abuxa para el pelo, un rascamoño, un par de ebillas, un alfilertero y un dedal, todo de plata, 30 rs.
- Un cofre chato cubiertto de vauqetta encarnada, claveteado con tachuela dorada, forrado en lienzo pintado con sus dos zerraduras y llave, 120 rs.
- Un par de pendientes de aljofar con quatro granos y sus broquelillos de oro, con una esmeralda en cada uno, 120 rs.
- Un abanico de Ynglaterra de dos laminas con barillaje enbutido y pintado, 300 rs.
- Dos tocados de zinta, el uno de plata y el otro de oro, 80 rs.
- Una caja de platta sobredorada pata tavaco, 180 rs.

(5) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 17214 folº. 168-185.

«Capital de vienes de dn. Andrés Calleja Robledo»

en 30 de septiembre de 1740

En la villa de Madrid a treinta dias del mes de septiembre año de mill setezientos y quarenta ante mi el escrivano y testigos dn. Andres Calleja y Robledo, pintor de camara del serenissimo señor Principe de Asturias dn, fernando nuestro señor (que Dios prospere) y Doña Ursula Maria Antonia Ramirez su lexitima muger, vezinos desta villa y ambos dijeron que el dia veinte y zinco de este presente mes y año, ratificaron el matrimonio que contrajeron por birtud del poder que el dicho dn. Andres dio y otorgo a dn. sebastian Gonzalez, vecino de la ciudad de Toledo en donde residio en casa y compañía del dicho dn. sebastian Gonzalez su tio, por lo qual el corto tiempo no permitio se hiciese judicialmente ymbentario capital de los vienes, alhajas y menaje de casa con que el dicho dn. Andres se allaba y al presente tiene, y para hazer discripcion de los pertenecientes al otorgante haviendose tasado estos de comun acuerdo de anbos por personas peritas nombradas para ello, pasan a hazer ymbentario capital de los dichos bienes y su balor en la forma y con la distincion siguiente:

- Primeramente una pintura de los Desposorios de sancta cathalina, de dos baras y media de largo y siete quartas de ancho con marco de media caña dorado, 1100 rs.
- Otra pintura de nra. señora de la Concepcion de bara de alto y tres quartas de ancho con marco dorado, 400 rs.
- Dos pinturas iguales de dos floreros ochavados de una bara de alto y tres quartas de ancho con marco de media caña dorados, 420 rs.
- Otras dos pequeñas apaisadas, la una del amanecer y la otra del anochecer de media bara de largo y una quarta de ancho con sus marcos tallados y dorados, 150 rs.
- Una del sacrificio de Abran de bara en quadro con marco negro y perfil dorado 200 rs.
- Otra pintura en tabla de las aguas de Moyses, de tres quartas de alto y media bara de ancho con marco tallado y dorado, 360 rs.
- Otra pintura de san francº, de assis de bara de alto y tres quartas de ancho con marco negro y arquitrave dorado, 120 rs.

- Otra pintura de Juditt cortando la cabeza a olofernes de tres baras de largo y dos y quarta de ancho con marco dorado, 3000 rs.
- Otras dos iguales del retrato de los serenisimos señores principe y princesa de Asturias, de tres quartas de alto y media bara de ancho con marcos dorados y tallados, 240 rs.
- Otra pintura de nuestra señora con el Niño durmiendo de tres quartas de largo y media bara de ancho con marco dorado, 150 rs.
- Otra de nuestra señora con el niño en la cuna, de media bara de largo y mas de tercia de ancho con marco dorado, 150 rs.
- Otra pintura de la adorazion de los santos reyes, de mas de tres quartas de largo y media bara de ancho con marco dorado, 200 rs.
- Otra pequeña de una fabula de Pomona y Bertun, de una tercia de largo y quarta de ancho con marco dorado de ebano y arquitrabe dorado con su bidrio chrystal, 60 rs.
- Otra pintura de un pais pintado en bidria de media bara de largo y una tercia de ancho con su marco dorado, 150 rs.
- Otra pintura de nuestra señora de Belem de tres quartas de largo y media bara de ancho con su marco, 90 rs.
- Otra pintura de nuestra señora con el niño recién nacido de tres quartas en quadro con marco negro, 60 rs.
- Otra de san francisco de Paula de dos baras de largo y bara y media de ancho con marco negro y perfil dorado, 360 rs.
- Otra pintura del castillo de Maus de una bara de largo y tres quartas de ancho con marco dorado, 150 rs.
- Otra pintura de un hecze homo con pilatos, de bara y media de alto y bara y quarta de ancho con marco negro y arquitrave dorado, 360 rs.
- Otra pintura de nuestra señora de Balbanera de tres quartas de largo y media bara de ancho con marco dorado, 120 rs.
- Otra pintura de santa maría magdalena de tres quartas de largo y media bara de ancho, 60 rs.
- Otra pintura pequeña de nra. señora de la Porteria con marco dorado y su bidrio chrystal, 60 rs.
- Otras dos iguales, la una de la Concepcion de nra. señora con san Joaquin y santa Ana, y la otra de san Antonio recibiendo el niño de nuestra señora, de media bara de largo y una tercia de ancho con marcos negros, 150 rs.
- Una pintura de un bacanario de niños, de bara y media de largo y siete quartas de ancho con su marco, 150 rs.
- Otra de sancta Ana presentando a Maria santissima al Padre Eterno y san Joaquin, de bara y media de alto y menos de bara de ancho con su marco tallado y dorado, 200 rs.
- Un retrado del serenisimo señor Principe de Asturias en caza de bara y quarta de alto y bara de ancho, 400 rs.
- Una pintura de la Concepcion de nuestra señora con san Joaquin y sancta Ana y san Miguel, de vara de largo y tres quartas de ancho, 100 rs.
- Otra pintura de nuestra señora con san fernando, de bara y media de largo y bara y quarta de ancho, 50 rs.
- Otra del mismo tamaño de nuestra señora del Pilar, 50 rs.
- Otra pintura de christo crucificado, de tres quartas de largo y media bara de ancho, sin marco, 60 rs.
- Otra pintura del Salvador del mundo de media bara de largo y mas de tercia de ancho, 40 rs.

- Otra de nuestra señora la divina Pastora de media bara de alto y tercia de ancho con su marco dorado, 40 rs.
- Otra de nuestra señora de la Concepción de dos baras de alto y bara y quarta de ancho, 100 rs.
- Dos pinturas retratos, el uno de Velazquez y el otro de Carreño, de tres quartas de largo y media bara de ancho, 120 rs.
- Otra de San franc^o de Assis, de bara y quarta de largo y bara de ancho con marco negro, 200 rs.
- Otra pintura con sus cavezas de diferentes apostoles de bara de largo y tres quartas de ancho, 90 rs.
- Otra pintura del nacimiento de Christo, de media bara de alto y tres quartas de ancho con marco negro, perfiles dorados y cantoneras de plata, 240 rs.
- Dos floreros iguales de bara y media de alto y bara y quarta de ancho, 90 rs.
- Otros dos floreros de bara y quarta de alto y bara de ancho, 650 rs.
- Un retrato de dn. Geronino Hezquierda de tres quartas de largo y media bara de ancho, 15 rs.
- Otra de un frutero con unos monos de bara de alto y dos tercias de ancho, 60 rs.,
- Otra de Santo Domingo recibiendo el rosario de nuestra señora en obalo con marco antiguo., 60 rs.
- Otra pintura de sancta Anna con nuestra señora, san Joseph y san Joquin, de medida bara de alto y dos tercias de ancho con su marco negro y perfil dorado, 150 rs.
- Otras dos pinturas iguales, la una del salvador y la otra de Maria de media bara de ancho y tres terzias de alto, 60 rs.
- Otra pintura de nuestra señora del Pilar de tres quartas de alto y media bara de ancho, 60 rs.
- Dos lienzos iguales de tres quartas de largo y media bara de ancho con dos cavezas cada uno, 60 rs.
- Otras dos pinturas en tabla con dos cavezas de dos Apostoles de media bara de alto y tercia de ancho, 60 rs.
- Otra de San Miguel de claro oscuro de bara de alto y tres quartas de ancho, 45 rs.
- Otra de un niño con la cruz, de bara de alto y dos tercias de ancho con marco dorado, 60 rs.
- Otra de San Agustin de tercia de largo y quarta de ancho con su marco, 60 rs.
- Otras dos pinturas iguales de dos Custodias de media bara de alto y tercia de ancho, 30 rs.
- Otra de barios santos en la Gloria de dos baras de alto y bara y quarta de ancho, 60 rs.
- Otra pintura de dos cavezas de apostoles de bara de largo y tres quartas de ancho, 40 rs.
- Otra de Santa theresa de jesus recibiendo la comunion de san Pedro de Alcantara con san francisco y san antonio de bara y media de alto, 200 rs.
- Dos pinturas iguales de dos asumptos de san Agustin de siete quartas de ancho y bara de alto, 2000 rs.
- Otra de San Josef con el niño de media bara en quadro con marco negro y dorado, 60 rs.
- Dos pinturas iguales de la vida de christo de media bara de alto y tercia de ancho con sus marcos negros, 300 rs.
- Otra pintura de Santiago a cavallo de tres quartas de alto y media bara de ancho, 60 rs.
- Otra de media bara en quadro de un santo Obispo con su marco negro y perfil dorado, 40 rs.
- Otros dos iguales de bara de alto y tres quartas de ancho, la una de san Francisco de Paula y la otra de santa Rosa de Lima, 200 rs.

- Un retrato del emmentísimo señor Cardenal de Molina de vara de alto y tres cuartas de ancho, 240 rs.
- Otra de santa María Magdalena de dos varas y cuarta de alto y vara y media de ancho con marco antiguo, 100 rs.
- Una pintura de San Geronimo en el desierto de dos varas y media de alto y siete cuartas de ancho, 1000 rs.
- Otra de nuestra señora de la concepción de dos varas y media de alto y siete cuartas de ancho, 60 rs.
- Otra de la presentacion de nuestra señora de tres cuartas de alto y media vara de ancho, 60 rs.
- Quatro cavezas iguales de diferentes santos de media vara de alto y tercia de ancho, sin marco, 100 rs.
- Otras dos pinturas iguales, la una de la Contemplacion y la otra de la Conzepcion de nuestra señora de medio cuerpo, 120 rs.
- Una pintura caveza del salvador de media vara de alto y tercia de ancho, 30 rs.
- Otra pintura pequeña de santa Luzia de medio cuerpo con su marco, de una tercia de alto y una cuarta de ancho, 50 rs.
- Otras dos de media vara de alto y terzia de ancho con dos santos en cada una, 60 rs.
- Otra pintura de christo muerto de una tercia de alto y quarta de ancho con marco negro, 60 rs.
- Un San Juan Bautista niño de escultura del tamaño natural con su cordero y su peana de ebano y tarjetas doradas, 1000 rs.
- Una pintua de vara y media de alto y vara y quarta de ancho de Adan y Eba en el Paraiso, 260 rs.
- Diferentes estampas, dibujos originales, estampas sueltas y modelos correspondiente del estudio del arte de la Pintura, 6500 rs.
- Un friso de ocho varas y media de largo y vara de alto pintado de diferentes figuras y adornos con sus molduras doradas, 333 rs.
- Veinte y zinco docenas de brochas y pinzeles nuevos de todos generos, 100 rs.
- Dos onzas de azul ultramar de primera suerte, 480 rs.
- Onza y media del mismo azul de segunda suerte, 150 rs.
- Una onza de mermellon de olanda, dos libras de carmin fino, y nueve onzas del mismo carmin superfino por los mismos precios a que cuesta en calle de las Postas, 207 rs.
- Setenta y una libras de albayalde de diferentes generos, 213 rs.
- Diez y ocho lienzos de diferentes tamaños prevenidos con sus vastidores y enprimados para pintar, 220 rs.
- Un biombo de seis hojas dado de blanco, de dos varas y quarta de alto y tres cuartas de ancho cada una, 50 rs.

Libros

- Asimismo se pusieron por capital dos libros de a folio enpergaminados, titulados thoerica y practica de la pintura de Palomino, 50 rs.
- Otros dos libros de a folio empergaminados de la historia de España del P. Mariana, 60 rs.
- Otros dos libros tambien de a folio enpergaminados, primera y segunda parte de flor santorum de Villegas y fiestas del año, 60 rs.
- Otro de a folio de la historia de España que se titula la fenix troyana, 15 rs.
- Otro libro de la conquista de Mejico escrita por Solis de a folio enpergaminado, 40 rs.

- Otro de las fiestas del santo rey dn. fernando en folio enpergaminado con sus estampas de altares, Yglesias y Geroglificos de dichas fiestas, 50 rs.
- Otro libro de a folio titulado historia de la Composizion del Cuerpo Humano escrito por Juan de Valverde con demostraciones en estampas de mical Angel, 50 rs.
- Seis tomos de a quarto nuevos mistica ziudad de Dios de la madre Maria de Agreda, 60 rs.
- Un libro Ystoria de los romanos con estampas de medalla y demostraciones de las milizias antiguas, 20 rs.
- Dos tomos en quarto historia de Don Quijote, 12 rs.
- Un tomo en ytaliano de vidas de Pintores con las estampas de los retratos de los que contiene, su autor Jorge Balari encuadernado en pasta, 15 rs.
- Otro de Pacheco de la Pintura en quarto empergaminado, 15 rs.
- Otro libro tambien en quarto yntitulado Dialogos de la Pintura de dn. Juan de Butron, 8 rs.
- Otro el bellozino de oro en quarto, 10 rs.
- Ocho tomos en quarto de diferentes vidas de santos, 64 rs.
- Otro Corte sancta de Caussino en quarto 8 rs.
- Otro Ystoria de Persiles y sejismunda en quarto, 8 rs.
- Dos en octavo encuadernados en pasta Ystoris de telemaco, 24 rs.
- Seis tomos de David perseguido en quarto, 48 rs.
- Un tomo en quarto Obidio en romanze, 6 rs.
- Doze libros en octavo enpergaminados de diferentes asumptos, 40 rs.
- Otro en quarto formulario de Cartas, 5 rs.
- Otro de a folio Anadomia y prespectiba de Juan de Arfe, 15 rs.
- Otro en quarto vida de san estanislaio, 6 rs.

Plata labrada

- Dos platos de plata medianos con molduras torneadas al canto, 1628 rs.
- Seis platos de plata trincheros con molduras torneadas al canto, 1949 rs.
- Otros seis platos de plata trancheros y lo arriba, 1748 rs.
- Una salbilla de plata a la moda con pie entornillado, 766 rs.
- Otra salbilla de plata pequeña hordinaria con pie entornillado, 311 rs.
- Un zafate de plata mediano ahovado zinzelado de ojas y flores, 276 rs.
- Otro azafate de plata pequeño ahovado zinzelado de ojas y flores y una concha en medio, 111 rs.
- Un salero de plata redondo hordinario, 97 rs.
- Seis cucharas y seis tenedores de plata medianos a la moda, 407 rs.
- Un cucharón de plata mediano con cavo aobado, 87 rs.
- Seis cucharas de plata, seis tenedores y seis cavos de cuchillos ahobados todo de platta,, 758 rs.
- Un salero de plata a la moda nuevo abalado con rellano agallonado y el perfil de la tapa del mismo modo con quatro pies de leon, 322 rs.
- Dos cucharas pequeñas a la moda y un cavo de cuchillo ochavado, 69 rs.

Diamantes

- Una cruz, trecho y ronilla pasador de oro, el reberso liso y en el trecho dos colgantes guarnecido todo con zinquenta y siete diamantes, rosas y delgados, 814 rs.

- Dos arracadas de oro, el reverso tallado y picado compuestas de dos broquelillos, dos copetes y seis colgantes, guarnecidas con cincuenta y dos diamantes rosas y delgados de barios tamaños, 803 rs.
- Dos bueltas de manillas de aljofar de genero de rostrillo menos algunos granos de medio rostrillo compuestas de un mill quinientos sesenta y cinco granos, 1011 rs.
- Un collar de aljofar de genero de cadenilla compuesto de ochenta y quatro granos, 300 rs.

Relox

- Un relox de Ynglaterra para faltriquera su autor David Voert, 600 rs.

Espadines

- Un espadin de plata sobre dorada con el puño baziado, condos mariposas, una en cada lado y el gancho tambien baziado y contera labrada, 240 rs.
- Otro espadin de plata con puño de ylo en trenzilla de lo mismo, gancho y coteria tambien de plata, 150 rs.
- Otro tambien de plata mediano compañero de ylo de plata, 120 rs.

Dinero

- Asimismo se ponen por ynventario y capital nueve mill reales de vellon que el dicho dn. Andres Calleja puso de pronto y manifiesto en monedas de oro doblones de a ocho, de a quatro y sencillos que montaron, 9000 rs.

(6) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 17233, fol° 178-179

(7) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 17233, fol° 300-304

«Poder para testar que recíprocamente se dieron y otrogaron dn. Andres de la Calleja y d. Ursula Maria Antonia Ramirez su muxer»

en 9 de noviembre de 1748

En en nombre de Dios todo Poderoso amen: sepase por esta publica escritura de poder para testar como nos d. Andres de la Calleja y Robledo Pintor de Camara de su Magd. (que Dios guarde) y d. Ursula Maria Antonia Ramirez su lexitima muger, vezinos desta villa de Madrid, hixos lexitimos y de lexitimo matrimonio yo el erefrido dn. Andres, de Thomas de la Calleja y d. Cathalina Robledo su muger difuntos, vezinos que fueron de la villa de Ezcaray (arzobispado de Burgos) de donde soi natural, y yo la expresada d. Ursula, de la villa de Antibola zerca del real sitio de Aranjuez de este arzobispado de Toledo, hixa lexitima de dn. Silvestre Ramirez y d. Ysabel Garcia Platero su lexitima muger (ya difuntos), vecinos que fueron de la villa de Villarreal, estando ambos por la vondad infinita de Dios nuestro señor con salud y en nuestro sano juicio y memoria y entendimiento natural, creiendo como firmemente crehemos en el Altísimo e incomprehensible misterio de la Santisima Trinidad, Padre, Hijo y espiritu santo, tres Personas distintas y un solo Dios verdadero y en todo lo demás que tiene, crehe y confiesa nuestra santa madre yglesia Catholica Apostolica Romana, vaxo cuia fee y crehenzia hemos vivido y protestámos vivir y morir como catholicos y fieles cristianos, tomando como tomamos por nuestra abogada e interzesora a la siempre Virgen Maria santissima Madre de nuestro señor Jesuchristo, reyna soberana de los Angeles y señora nuestra, concebida en grazia, sin mancha ni sombre de pecado orixinal en el instante de su anunciacion santissima, y a todos los demas santos y santas de la Corte Zelestial para que interzedan con su Divinina Magestad sirba perdonarnos y llevas nuestras almas al eterno descanso, y porque la muerte es deuda comun y natural a toda criatura viviente tan zierta

como dudosa la hora, deseando estar prevenidos para este trance; Dezimos que por quanto antes de ahora repetidas vezes el uno de nos al otro, y el otro al otro reziprocamente nos tenemos partizipado y comunicado todas las cosas tocantes y que ha de contener nuestro testamento, ultima disposizion y voluntad y demas del descargo de nuestra conziencias, otorgamos que nos damos el uno de nos al otro y el otro reziprocamente todo nuestro poder cumplido el que se nezesite y cembenga para que el que de nos sobreviviera dentro del termino del derecho o fuera del haga, disponga, hordene y otorgue el testamento y ultima boluntad premuriente con las mandas, legados, prevenciones, declaraciones y mas cosas que nos tenemos participado y comunicado y que nos comunicaremos en adelante que desde luego para quando asi se haga y otrogue y en la forma que lo dispusiese lo aprobamos y ratificamos y queremos que su contenido se guarde, cumpla y execute en todo tiempo ynbiolablemente, y es nuestra boluntad que quando la de Dios nuestro señor fuese serbido llevarnos desta presente vida nuestros cuerpos y cadaveres sean amortajados con el abito de nuestro seraphico padre san francisco, y sepultados en la Yglesia, parte, sitio y lugar que pareziere al de que nos sobreviviere i a cuiu elezion dejamos la forma y disposicion de nuestro entierro, en cuiu dia siendo hora competente o sino en el siguiente se nos dira misa cantada con diacono, vigilia y responso, y mas se zelebraran el numero de rezadas que nos tenemos comunicado, pagando por la limosna de cada una tres reales de vellon, y sacada la quarta parte tocante a la Parroquia, las demas se diran en donde y por quien fuere la voluntad del que nos sobreviviere.

- A las mandas forzosas y acostumbradas y santos lugares de Jerusalem dejamos para todas ellas por una vez quatro reales de vellon por cada uno de nos con que las desistimos, quitamos y apartamos del derecho y accion que pudieran tener a nuestros vienes.
- Es nuestro voluntad que si al tiempo de nuestro fallecimiento se allare en nuestro poder alguna memoria o Memorias firmadas de nuestra mano, u de qualquiera de nos con fecha posterior a la deste poder en que hiziesemos algunas mandas, legados, prebenziones y declaraciones se este y pase por el contenido como si aqui a la letra fuese expresado, para cuiu cumplimiento se protocolizara con el testamento que en virtud deste poder se hiziere.
- Dejamos y nombramos por nuestors albazeas y testamentarios el uno de nos al otro reziprocamente; a dn. Sebastian gonzalez, nuestro tio vecino de la ziedad de Toledo; al señor dn. Miguel Antonio de Zuaznabar, del Consejo de Hacienda de su Magd. ayuda de su real Camara y jefe de la Guardarropa, dn. Pedro Martinez Sanchez oficial maior de la Contaduria de Penas de Camara y gastos de justizia, y a cada uno insolidum a quienes les damos, y nos conferimos poder y facultad cumplida para que despues de nuestro fallecimiento entren y se apoderen de nuestros bienes y hacienda y los vendan y rematen o la parte nezesaria en publica almoneda o fuera de ella y de su valor cumplan, executen y paguen lo contenido en este poder, y que se conturbiere en la tal memoria o memorias si las dejasemos y en el testamento que en su virtud se hiziere, cuiu cargo nos dure y les permanezca todo el tiempo nezesario, aunque sea pasada el año del albazeazgo y mucho mas porque desde luego lo prorrogamos por todo el tiempo que fuera menester.
- Y despues de cumplido y pagado lo contenido en este poder y que se contubiere en la memoria o memorias se la dejasemos, y en el testamento que en su virtud se hiziere, en el remanente que quedare de todos nuestros bienes y hacienda, muebles y rahizes, derechos y acciones, habidos y por haber, dejamos, yntitulamos y nombramos por nuestros unicos y unibersales herederos a d. Thomasa Genara, dn. Manuel Silbestre, dn. Basilio Modesto, dn. Andres, d. Saturnina Benita y d. Fernanda Maximina de la Calleja Robledo y Ramirez, todos seis nuestros hijos lexitimos, y a los demas que durante nuestros

matrimonios Dios nuestro señor fuere serbido darnos, para que los haian hereden por yguales partes, con la vendicion de Dios y la nuestra, y si acaeziese el fallecimiento de mi el dicho dn. Andres de la Calleja quando los rreferidos mis hijos, o cualquiera de ellos en la menor edad, desde luego usando de lo que leyes y derechos de estos reynos me conzeden y permiten nombro por tutora y curadora de sus personas y vienes a la expresada d. Ursula Maria Antonia Ramirez mi muger y su madre, relevada de dar ni que se la pidan fianças algunas, por la grande satisfacion y confianza que de su christiano prozeder tengo, y pido y suplico a qualquier señor juez ante quien se presentare esta clausula o testimonio de ella lo mande discernir el cargo con dicha relevazion.

- Rebocamos y anulamos y damos por nulos, ningunos y de ningun valor ni efecto todos otros qualesquier testamentos, cobdicios, poderes para testar, mandas, legados y otras ultimas disposiciones que antes de este poder hubieramos hecho y, otorgado por escrito, de palabra o en otra forma, para que no valgan ni hagan fee judicial ni extrajudicialmente, y solo queremos subsita y valga por tal nuestra ultima boluntad y disposizion este poder para testar y como parte de el la dicha Memoria si la dejasemos y el testamento que en su virtud se hiziese en aquella via y forma que de derecho mejor lugar haia, en cui testimonio assi lo otorgamos ante el presente escrivano de Su Magd. scrivano del numero, en la villa de Madrid a nuebe dias del mes de nobiembre año de mill setezientos y quarenta y ocho, siendo testigos llamados y rogados dn. Felix del Zerro, Gregorio Fernandez y dn. Diego Ramos, Pedro Quintana y Joseph Rodriguez residentes en esta Corte y los otorgantes a quienes yo el unfraescripto escrivano del numero zertifico y hago fee conozco, lo firmaron.

Ursula Ramirez y Segovia. Andres de la Calleja. Ante mi = Juan Manuel Muñoz de Reynosso».

(8) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 17426, folº, 716-719.

(9) El retrato de Doña Teresa Mudarra se conserva, bajo la atribución a Carreño de Miranda, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La obra fue expuesta en Madrid en ocasión del centenario del pintor asturiano, celebrado en 1986. En el Catálogo de Exposición Pérez Sánchez avanza la hipótesis, creemos que acertada, de que el retrato de Doña Teresa Mudarra está más cerca del estilo de Claudio Coello que del de Carreño de Miranda (vid. Alfonso E. Pérez Sánchez.— Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo (1650-1700), Catálogo de la Exposición, Madrid 1986, 303).

(10) El retrato de Don Juan de Larrea, compañero del anterior, se conserva en una colección particular. Fue dicho personaje figura importante en la Corte de Carlos II, del que fue secretario de Estado y del Despacho Universal.

(11) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 17814, Sin foliar.

(12) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 19056, folº 60.

(13) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 18732, Sin foliar.

(14) Francisco Javier Sánchez Cantón.— Escultura y pintura del siglo XVII en *Ars Hispaniae*, Tomo XVII, Madrid 1958, 148.

MUSEO

TRABAJOS DE CONSERVACION REALIZADOS EN EL TALLER CON
MOTIVO DE LA REMODELACION Y APERTURA AL PUBLICO DEL
MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN
FERNANDO

POR
PEDRO RODRIGUEZ MOSTACERO

DESPUÉS de cuatro años de la inauguración del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su antigua sede de Alcalá 13 y después de las obras de restauración, remodelación y ampliación del Edificio, hacemos balance de la labor llevada a cabo en el Taller de Restauración a mi cargo y bajo la dirección, como Conservador de dicho Museo, del Excmo. Sr. D. José M.^a de Azcárate, para poner a punto desde ese momento hasta nuestros días la mayoría de las obras expuestas en sus salas.

Dada su ampliación, el Museo cuenta con muchísimas más obras expuestas que con las que contaba anteriormente como lo demuestran las cifras sacadas del catálogo anterior. El Museo contaba antiguamente con 11 salas y 129 cuadros expuestos; hoy cuenta con 35 salas y 530 obras de pintura, además de grabados, dibujos, esculturas, muebles y demás objetos que no constan en este informe, aunque en algo haya intervenido el taller en alguna ocasión.

Con motivo de la diferencia de obras expuestas actualmente con relación a las anteriores, se puede comprender la intensidad del trabajo realizado por el taller para poner a punto todas las obras expuestas, quedando algunas por intervenir, como es natural, dado el gran número de obras pertenecientes a esta Real Academia. La labor llevada a cabo ha sido de limpieza y conservación por encontrarse sucios y descuidados en su larga temporada de almacenamiento por falta de espacio para exponerse, así como otros que fueron expuestos con anterioridad pero que fueron intervenidos hace muchos años; necesitaron también limpieza y repaso con motivo del ambiente contaminado existente.

Paso a poner en su conocimiento la relación de obras intervenidas en este taller sin especificar lo realizado en cada una de ellas por no hacer pesada y larga esta lista, pues se trata de saber la labor realizada por este taller en este período de tiempo y no de hacer un tratado de restauración como parecería en caso de una explicación detallada.

En esta relación sólo doy como datos para poder identificar en cualquier momento la obra que se desee, el número de inventario, título, autor y tamaño; las obras intervenidas son las siguientes:

- 6.—«El abrazo en la Puerta Dorada», Eugenio Caxés, 2,72 × 1,43.
- 8.—«San Fco. de Paula navegando sobre su capa», atribuido a Ximénez Donoso y a Velázquez; 1,73 × 1,73.
- 17.—«Retrato del Infante D. Carlos M.^a Isidro»; Agustín Esteve; 2,08 × 1,30.
- 18.—«Cristo recogiendo las vestiduras»; Alonso Cano; 1,63 × 0,96.
- 22.—«San Antonio de Padua»; escuela madrileña, José Antolínez; 0,90 × 0,30.
- 23.—«San Pedro»; Rómulo Cincinato; 2,20 × 0,96.
- 26.—«Ultima comunión de San Luis de Anjón»; José Vergara; 0,61 × 0,32.
- 33.—«San Isidro Labrador»; atribuido a Esteban March y a Velázquez; 0,89 × 0,67.
- 37.—«Presentación del Niño en el Templo»; atribuido a Hans Muelich; 0,30 × 0,23.
- 60.—«El Angel de la guarda»; José Vergara; 0,46 × 0,35.
- 66.—«Paisaje»; T. Matweeff; 0,36 × 0,46.
- 70.—«Asunción de la Virgen»; atribuido a Janssen; 0,93 × 0,47.
- 72.—«Apóstol»; napolitano, atribuido a Cabezalero; 1,26 × 0,94.
- 73.—«San Luis, Rey de Francia»; atribuido a Polanco; 1,15 × 0,72.
- 79.—«San Elías»; atribuido a F. Antolínez; 0,77 × 0,55.
- 87.—«Dos bebedores»; atribuido a A. Puga; 0,62 × 0,72.
- 90.—«Bodegón de caza (liebre, tordos, garduña)»; español del siglo XVIII; 0,54 × 0,64.
- 93.—«David y Goliat»; Oracio Borgianni; 1,19 × 1,43.
- 95.—«Invención de la Pintura»; copia de David Allan; 0,39 × 0,31.
- 98.—«Retrato de Doña Bárbara de Braganza»; Van Loo; 1,03 × 0,84.

- 110.—«Paisaje con mujeres y un borrico»; J. Philip Hackert; 0,98 × 1,36.
- 111.—«Paisaje nocturno con figuras junto al fuego»; Franck; 0,56 × 0,89.
- 113.—«Paisaje con un puente»; J. P. Hackert; 0,99 × 1,36.
- 145.—«Interior de una iglesia gótica»; J.M. Velasco; 0,68 × 0,51.
- 146.—«Alegoría de la Música»; N.º Valeta; 0,50 × 0,70.
- 150.—«Interior de una iglesia gótica»; J. M. Velasco; 0,69 × 0,51.
- 158.—«Garza de Mallorca en su nido y moluscos»; Cristóbal Vilella; 0,63 × 0,82.
- 159.—«Becada de Mallorca»; Cristóbal Vilella; 0,63 × 0,82.
- 160.—«Bodegón de peces»; siglo XVIII; 0,44 × 0,55.
- 161.—«Bodegón de peces y mariscos»; siglo XVIII; 0,44 × 0,55.
- 167.—«Retrato de un caballero de Santiago»; siglo XVIII; 1,05 × 0,83.
- 168.—«Santa Teresa»; escuela madrileña; 1,00 × 0,82.
- 169.—«David»; copia de Guido Cagnacci por Joseph Camarón; 1,35 × 0,95.
- 173.—«Bodegón de peces y moluscos»; Cristóbal Vilella; 0,63 × 0,82.
- 174.—«Gavilán sobre una langosta»; Cristóbal Vilella; 0,63 × 0,82.
- 180.—«Bodegón de peces y moluscos»; siglo XVIII; 0,43 × 0,54.
- 190.—«San Bartolomé»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
- 191.—«San Judas Tadeo»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
- 192.—«San Barnabé?»; atribuida a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
- 193.—«San Juan Evangelista»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
- 194.—«San Pablo»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
- 195.—«Santiago el Menor»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
- 196.—«San Pedro»; Valdés Leal; 1,27 × 0,98.
- 209.—«San Jerónimo penitente»; copia de Ribera por el Infante Fco. Antonio; 1,27 × 0,96.
- 211.—«Abraham e Isaac camino del sacrificio»; copia de Giordano por A. Ginés; 1,12 × 0,84.
- 214.—«San Pedro»; escuela madrileña, siglo XVII; 0,98 × 0,82.
- 215.—«Cristo Nazareno»; M.ª Josefa de Ascargorta y Rivera; 0,98 × 0,63.
- 219.—«Retrato de Alfonso XII»; siglo XIX; 1,43 × 1,03.
- 239.—«Figura de un litigante»; J. Vergara; 1,92 × 1,15.

- 248.—«Agar e Ismael en el desierto»; Salvador Maella; 1,82 × 1,29.
 255.—«Paisaje de luna con vacas y pastor»; J. P. Hackert; 0,98 × 1,36.
 256.—«San Andrés»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
 262.—«Sacrificio de Isaac»; Luca Giordano; 1,37 × 2,06.
 263.—«Entierro de Cristo»; copia antigua de Ribera; 1,28 × 1,80.
 281.—«Las hilanderas»; copia de Velázquez por «Madame Anselma»; 0,69 × 0,94.
 313.—«Desollamiento de san Bartolomé»; copia antigua de Ribera; 1,78 × 2,35.
 325.—«La Visitación»; Luca Giordano; 2,05 × 1,69.
 366.—«El Beato Domingo Anadón, dominico»; siglo XVII; 0,89 × 0,66.
 376.—«Ecce Homo»; Fco. Ricci; 0,58 × 0,35.
 381.—«Retrato de Felipe Guillermo de Nassau»; flamenco, siglo XVI; 0,66 × 0,45.
 384.—«Atalia y Joás»; J. Aparicio; 2,70 × 2,30.
 399.—«Vista de El Ferrol»; Mariano Sánchez; 1,13 × 1,68.
 410.—«Bodegón de frutas con un mono»; siglo XVIII; 1,19 × 1,53.
 414.—«San Pedro»; atribuido a Cabezalero; 1,30 × 0,97.
 415.—«La rendición de Breda»; copia de Velázquez por «Madame Anselma»; 0,81 × 0,98.
 423.—«Desposorios de la Virgen»; Fco. Antonio, Infante de España; 1,13 × 1,37.
 427.—«San Felipe, apóstol»; atribuido a Cabezalero; 1,26 × 0,94.
 454.—«La Magdalena penitente»; copia de Ribera por Fco. de Paula Antonio, Infante; 1,68 × 1,35.
 455.—«San Sebastián atendido por Santa Irene»; Marcela de Valencia; 0,10 × 0,16.
 469.—«Mano y cabeza de niño»; Paulo Veronese; (Fragmento) 0,27 × 0,19.
 490.—«Un asno»; siglo XVII; 0,33 × 0,47.
 496.—«Adoración de los pastores»; copia de Ribera por ¿Luca Giordano?; 1,90 × 2,58.
 510.—«San Juan Nepomuceno»; José Vergara; 0,46 × 0,35.
 513.—«Invención de la Pintura»; copia de David Allan; 0,38 × 0,31.
 523.—«Retrato de caballero»; copia de Baroccio; 0,64 × 0,54.
 525.—«San Pedro»; atribuido a Herrera el Mozo; 0,82 × 0,60.

- 528.—«San Matías»; atribuido a Cabezalero; $1,30 \times 0,97$.
535.—«Paisaje con cascada y cazadores»; Hacker; $1,00 \times 1,27$.
536.—«Retrato de Carlos III»; copia de Mengs por Andrés de la Calleja; $1,37 \times 1,08$.
539.—«Retrato de Ventura Rodríguez»; copia de Goya; $1,06 \times 0,78$.
543.—«San Pedro arrepentido»; atribuido a Pereda; $1,96 \times 1,38$.
545.—«Erección de la Cruz»; Mathias de Torres; $0,99 \times 1,25$.
546.—«La Riva dei Schiavonni en Venecia»; Leandro Bassano; $2,09 \times 3,62$.
549.—«Salomé»; copia de Guido Renni por Mella; $1,35 \times 0,97$.
560.—«Retrato de Fco. Elías Vallejo»; Zacarías González Velázquez; $0,90 \times 0,72$.
562.—«Retrato de D. Juan Sixto García de la Prada»; Mariano Maella; $1,18 \times 0,85$.
566.—«Retrato de Juvara»; T. Ardemans?; $0,98 \times 0,72$.
587.—«El amor desarmado»; copia de Wilton por Joaquín Curtoys de Anduaga; $0,14 \times 0,19$.
590.—«Un perro de caza»; Robbe; $0,86 \times 1,20$.
601.—«Fuego a bordo»; Muñoz Degrain; $1,77 \times 1,07$.
608.—«El Salvador»; Giovanni Bellini; $0,44 \times 0,33$.
615.—«Descendimiento»; Martín de Voss; $1,19 \times 0,86$.
623.—«Escena de taberna»; Cornelis Saftleven; $0,36 \times 0,54$.
631.—«La Santa Cena»; Velázquez, posiblemente copia de Tintoretto; $0,65 \times 0,52$.
636.—«Asunción de la Magdalena»; Ribera; $2,31 \times 1,73$.
637.—«San Antonio de Padua»; Ribera; $2,62 \times 2,00$.
638.—«La Magdalena penitente»; Carreño; $2,20 \times 1,80$.
651.—«Florero y frutero»; Ban der Hamen; $0,78 \times 0,41$.
657.—«La Magdalena»; Murillo; $1,61 \times 1,09$.
662.—«Predicación de San Juan Bautista»; Carducho; $2,69 \times 1,80$.
668.—«Fray Pedro Machado»; Zurbarán; $2,00 \times 1,22$.
670.—«Godoy como general»; Goya; $1,80 \times 2,67$.
677.—«Retrato de la Tirana»; Goya; $2,06 \times 1,30$.
682.—«Jubileo de la Porciúncula»; Claudio Coello; $2,95 \times 1,43$.
684.—«Sagrada Familia con el Padre Eterno»; L. Giordano; $2,04 \times 1,50$.
686.—«Hércules y Onfala»; atribuido a Rubens; $2,15 \times 1,73$.

694.—«Retrato de Antonio González Velázquez»; Zacarías G. Velázquez; $1,12 \times 0,89$.

706.—«Retrato del arquitecto Marquet»; Faraona Olivieri; $0,54 \times 0,44$.

708.—«Retrato de adolescente»; Battoni; $0,99 \times 0,75$.

715.—«Retrato de Robert Michel»; Jean Ranc; $0,90 \times 0,73$.

716.—«Autorretrato»; José Vergara; $0,86 \times 0,63$.

719.—«Retrato de Bárbara de Braganza»; M. Van Loo; $0,68 \times 0,54$.

721.—«Tres príncipes niños, hijos de Carlos III»; C. de la Traverse; $0,85 \times 1,10$.

724.—«David y Goliat»; Alenza; $1,68 \times 1,27$.

729.—«Retrato de D. Isidro González Velázquez»; V. López; $1,17 \times 0,86$.

737.—«Retrato de D. José Piquer»; V. López; $0,72 \times 0,60$.

739.—«Retrato de D. Carlos M.^a Isidro de Borbón»; V. López; $1,26 \times 0,97$.

745.—«Camino del Calvario»; copia de Rafael «El pasmo de Sicilia» por Carreño; $3,25 \times 2,35$.

750.—«San Pablo ermitaño»; M.^a Fca. de Braganza; $0,53 \times 0,35$.

762.—«Paisaje de la Ribera del Manzanares»; Carlos Haes; $0,69 \times 1,00$.

771.—«Conversión del Duque de Gandía»; V. Palmaroli; $0,57 \times 0,80$.

783.—«Baño en la playa»; Sorolla; $0,77 \times 1,05$.

793.—«Retrato de un músico»; E. Salaverría; $0,98 \times 1,06$.

797.—«Retrato de Juan C. Cebrián»; J. Garnelo.

801.—«Retrato de Rodrigo Amador de los Ríos»; J. Garnelo; $0,67 \times 0,56$.

804.—«Comida en la barca»; J. Sorolla; $1,80 \times 2,50$.

816.—«Retrato de D. José Curtoys»; Joaquín Curtoys de Anduaga; $0,18 \times 0,13$.

839.—«Judith con la cabeza de Holofernes»; copia de Solimena; $1,05 \times 1,28$.

856.—«El Emperador Maximiliano y su familia»; copia de B. Strigel; $0,73 \times 0,60$.

664.—«Fray Francisco Zumel»; Zurbarán; $2,00 \times 1,22$.

Este último cuadro, intervenido con motivo de la exposición en el Museo del Prado.

Como he dicho anteriormente, no especifico la labor realizada en cada uno de ellos, por no hacer interminable y cansada la lista de los cuadros intervenidos, para ser expuestos con la dignidad que este Museo merece, así como por la calidad de las obras expuestas. Pero en alguna de ellas, dada la sobresaliente categoría artística, sí merece entretenerse un poco en explicar la labor llevada a cabo, que viene aclarada con la exposición de fotografías del proceso realizado para la conservación de las obras siguientes:

El cuadro que figura en la relación anterior con el n.º 525, atribuido a Herrera el Mozo y de $0,82 \times 0,60$, que representa a San Pedro; la labor realizada en él se puede apreciar en las fotografías correspondientes. Con motivo de su largo período de almacenamiento, se encontraba ennegrecido y en proceso de desprendimiento del color, del soporte,



Estado en el que se encontraba el cuadro antes de ser intervenido en el taller.



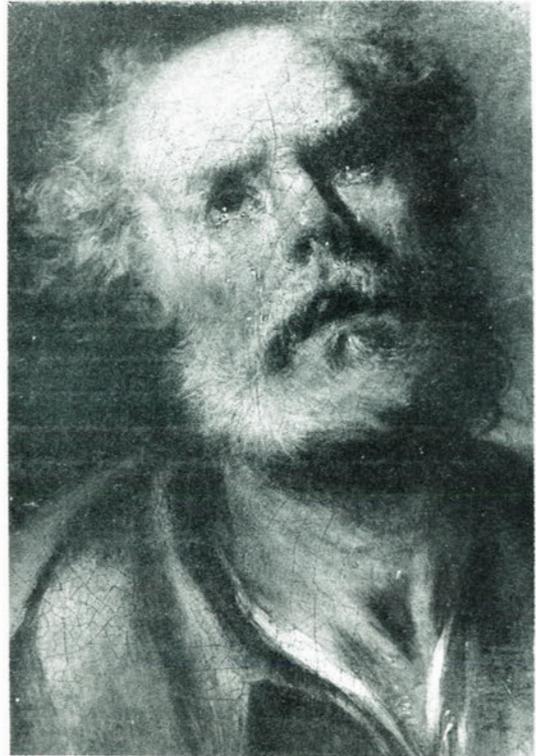
Detalle del color como se encontraba, iniciándose en su desprendimiento del soporte.

3



Detalle de las manchas que tenía a causa de la descomposición de los barnices por causa de la humedad.

4



Detalle en el que se puede contemplar la calidad de la obra y comparar con el estado en que se encontraba anteriormente.

causa del ambiente húmedo del local en que se encontraba guardado, cosa muy apreciable en el fragmento fotográfico del mismo. También se puede apreciar el estado de degradación en que, por el mismo motivo, se encontraba el barniz, a un nivel tal, que de haber seguido en este estado de descomposición un poco más de tiempo hubiera alcanzado a la materia pictórica de una manera irreversible, como se puede observar en la fotografía general (manchas en la frente y rostro y chorretones en la parte inferior del cuadro).

Una vez sujeto el color al soporte y después de limpiar y repasar el cuadro se puede apreciar la diferencia de calidad de la obra, como muestran las fotografías finales 4.^a y 5.^a.

5



Estado en el que se encuentra después del proceso de conservación llevado a cabo en el taller.

Otra de las obras intervenidas es la n.º 686, titulada «Hércules y Onfala» de $2,15 \times 1,73$. Esta, como la anterior, se encontraba almacenada y, por consiguiente, muy sucia y ennegrecida por descomposición de los barnices, con polvo y humos. El soporte del cuadro (lienzo) debido a la humedad se encontraba muy paseado y debilitado, necesitando consistencia mediante un recutelado. En la primera fotografía se puede observar, antes del reentelado, unas pruebas hechas para comprobar el estado de suciedad, tipo y dureza de la misma para su posterior levantamiento. La diferencia que se ha logrado con su conservación de riqueza de colorido, de matices y belleza del cuadro, que se encontraba enterrado bajo tanta suciedad y materias contaminantes, lo demuestra la fotografía hecha después de realizado el trabajo (foto n.º 2).



Fotografía del cuadro una vez terminada la labor de conservación, en que se puede comparar la diferencia tan grande de belleza y calidades respecto al estado en el que se encontraba.



Fotografía del cuadro antes de ser intervenido, en la que se puede observar el grado de suciedad en el que se encontraba.

El cuadro que a continuación expongo a su atención es el titulado «Predicación de San Juan», pintado por Vicente Carducho, con el número 662 de la lista dada y un tamaño de $2,69 \times 1,80$. Este cuadro, uno de los más interesantes de la colección de esta Real Academia, se encontraba expuesto anteriormente en el Museo, pero hacía muchos años que se intervino por lo que estaba ya muy sucio. Esto se aprecia en la foto correspondiente a antes de ser intervenido, pero con unas pruebas de limpieza en diferentes partes de la obra (foto 1.^a) para como en los casos anteriores, estudiar qué tipo de suciedad y dureza tenía y qué clase de barnices se habían empleado con anterioridad, dado que este cuadro se encontraba ya restaurado con una antigüedad de por lo



Foto que nos demuestra el estado de suciedad en el que se encontraba a causa del tiempo y contaminación.

menos, cien años. En los fragmentos fotográficos que se exponen se pueden apreciar dos tipos de suciedades, una correspondiente a las materias contaminantes —polvo, humos y agentes atmosféricos— y otra segunda que corresponde a la degradación de los barnices. Esto se puede observar en las fotografías 2.^a, 3.^a y 4.^a con dos tonalidades distintas dentro del recuadro o ventana de la limpieza hecha.



2

Detalle de una de las pruebas llevadas a cabo para estudiar el estado de suciedad, calidad de ella y dureza. Esta prueba pertenece al fondo del paisaje y se puede apreciar dos tipos de suciedad, una la de contaminación de humos, polvo y materias en suspensión del ambiente y otra más intensa la de los barnices descompuestos y oxidados.

La primera suciedad ennegrece la obra, pues son capas superpuestas encima de los barnices, que hacen descomponer a estos, oxidándolos y desfigurando los matices del colorido, de tal manera que un azul se convierta a simple vista en verde, o un rojo se convierta en un naranja, etc. Esto se tiene que levantar para poder apreciar la obra en todo su valor cromático, tal cual la creó el artista, en toda su belleza. Esta diferencia se puede ver comparando la fotografía de cómo se encontraba (n.º 1) con la que muestra la obra según ha quedado tras su intervención de conservación.



En esta foto, fragmento del cuadro que corresponde a una cabeza de mujer, se puede observar más clara que en la anterior, las dos diferentes limpiezas del cuadro, una que afecta a todas las materias adosadas en su superficie y otra el levantamiento de los barnices descompuestos.



En este fragmento correspondiente al pecho y ropaje del mendigo sentado a los pies de San Juan se puede observar lo mismo que en los anteriores, la diferencia de tonalidad del cuadro sucio a limpio.



Fotografía del conjunto una vez terminado el proceso de los trabajos de conservación. Así como la diferencia existente entre los dos momentos de la obra, una sucia y la otra limpia.

Todo esto sirve para explicar la labor realizada en el cuadro n.º 657 de la lista y que corresponde a «La Magdalena» de Murillo, obra hermosa que se expone en el Museo y en la que he tenido el placer de haber intervenido en su limpieza, pues su extraordinaria belleza también se encontraba oculta, como puede verse en las fotografías que publicamos en este boletín.



Foto en la que nos demuestra el grado de suciedad en que se encontraba. Aunque la foto no sea de muy buena calidad se puede observar la diferencia de la parte limpia y la sucia.



Detalle en el que se puede observar mejor la diferencia de tonalidad entre la parte limpia y la sucia.

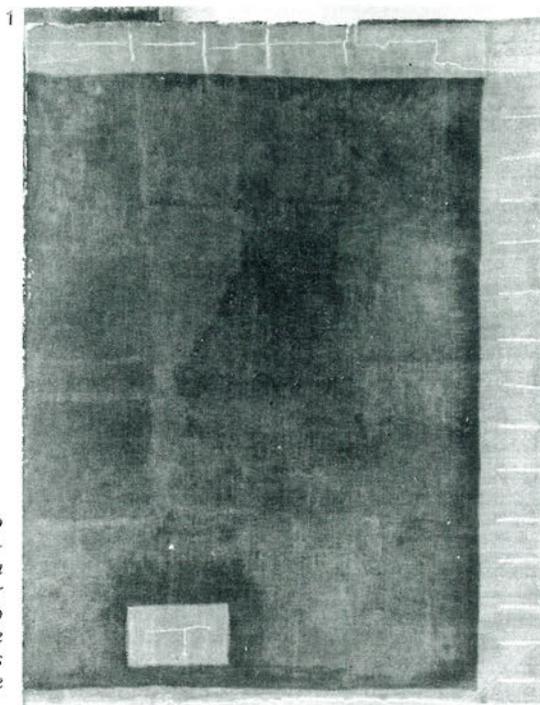
También han seguido el mismo camino que los anteriores estos dos cuadros tan importantes de Ribera: «La Asunción de la Magdalena» (n.º 636) y «San Antonio de Padua» (n.º 637). Estos estaban expuestos también con anterioridad a las obras de remodelación del Museo. Cuadros que particularmente tenía grandes deseos de intervenirlos por ser de un maestro de mi predilección; me dolía verlos tan enterrados en sus valores pictóricos y no poderlos contemplar con toda la fuerza expresiva y técnica apasionante de este pintor, así como su celestial y misteriosa luminosidad.

La «Asunción de la Magdalena», además de sucio y restaurado con anterioridad, se encontraba en período de desprendimiento del color a pesar de estar recutelado, dada la preparación empleada por este pintor, muy densa, quebradiza y dura, sobre lienzo muy abierto y grueso; ha habido que sentar el color antes de limpiarlo. La diferencia entre antes y después de limpiarlo se puede apreciar en las fotos que publicamos con sus pruebas correspondientes.



En el «San Antonio de Padua» pasaba lo mismo que en el anterior con el agrabante de que este cuadro, como muchos, tiene fondo oscuro de interior y al encontrarse con los barnices muy descompuestos no se podía apreciar lo existente en esa penumbra, siendo todo él una nebulosa en la que había que adivinar lo existente en la habitación y los pliegues del hábito. Tenía también una serie de cortes de 18 a 20 cm. de largo

y a una distancia de 16 a 18 cm. uno de otro a todo lo alto del cuadro, en su lado derecho según se contempla la obra, dando señal de haber estado doblado por ese lado en un tiempo. A pesar de estar reentelado anteriormente, había perdido fuerza y no podía dominar dichos cortes que se manifestaban por su cara anterior, dándole muy mal aspecto a la obra, que con la suciedad daba sensación de abandono. Este cuadro se ha reentelado para dominar esos cortes. Este detalle se puede apreciar en la fotografía que se publica, después de haber quitado el recutelado antiguo y dejar al descubierto los cortes y los injertos que tiene en la parte superior a todo lo ancho, así como en la parte inferior del cuadro, afectando al piso (foto n.º 1). La diferencia de las partes limpias con las sucias se puede apreciar en la fotografía n.º 2, como en los casos anteriores.



Fotografía de la parte posterior del lienzo en el que se puede ver bien la serie de cortes existentes en el lienzo que demuestran que debieron ser hechos para poder doblar en su tiempo el cuadro para achicarlo con algún motivo ignorado; además se pueden ver en la parte superior e inferior los añadidos por deterioro de los bordes, sin que sepamos en qué época fueron hechas.

2



Foto en el que se puede apreciar la suciedad y repintes existentes en el cuadro con motivo de su anterior restauración.

Como obra capital llevada a cabo en este taller se encuentra la limpieza del cuadro «Godoy como general» —pintado por Goya, con el n.º 670 de la lista y de $1,80 \times 2,67$ — con motivo de la exposición que se celebrará en el Metropolitan de Nueva York.

Dicha obra, una vez examinada y estudiada con la lámpara de ultravioletas para ver el daño que pudiera tener, nos ha dado el resultado de su perfecta conservación. Tenía dudas de su estado al encontrarse recutelado, debiéndose haber hecho en su tiempo solamente para garantizar que no se desprendiera el color, al tener tan marcado el cuarteado, como aún se puede observar a pesar del recutelado. Lo mismo hice en su día al cuadro de «La familia de Carlos IV», del mismo pintor, que se encuentra en el Museo del Prado.

Una vez comprobado que el cuadro se encontraba en perfecto estado de conservación, se ha procedido a su limpieza para levantar todas las materias contaminantes acumuladas y adheridas en toda su superficie —polvo, humos grasos y agentes químicos en suspensión en

la atmósfera que nos envuelve—, así como los barnices degradados por estos elementos y oxidados a causa de los cambios atmosféricos sufridos a través de los años, que transformaban el verdadero colorido de la obra como he explicado antes, teniendo una película parda encima.

La demostración de lo sucio que se encontraba se puede ver en las pruebas fotográficas que exponemos. Una general del cuadro donde se marcan las cinco partes elegidas (foto n.º 1), para comprobar el tipo de suciedad y su dureza, así como la clase de barnices y dureza empleados en anterior intervención; todo ello para calibrar las dificultades y fortaleza de los disolventes a emplear. Dada la calidad y nobleza de los barnices, se ha podido llevar a cabo la limpieza sin peligro ninguno para la obra; es más, se ha podido realizar una limpieza media, como es lo ideal. Todo esto se aprecia en los fragmentos de las pruebas fotográficas (fotos n.º 2, n.º 3, n.º 4), donde se ve que aún queda parte de la primera capa de barniz, introducido en las huellas dejadas por el pincel en la materia plástica. Se ve también que, a pesar de dejar parte del barniz anterior, han cambiado las tonalidades cromáticas al quitar gran parte de las materias grasas adheridas a la pintura, que modificaban, al igual que en las obras anteriores, los verdaderos matices del colorido original en colores pardos y opacos. Esto permitía una falsa interpretación y valoración cromática de la obra del genial pintor; arrastrándola a la degradación y poniendo en peligro a la pintura.



Fotografía tomada con las pruebas hechas de limpieza para ver el grado de ella, así como sus componentes para asegurarse el proceso de limpieza sin sorpresas ni dudas.

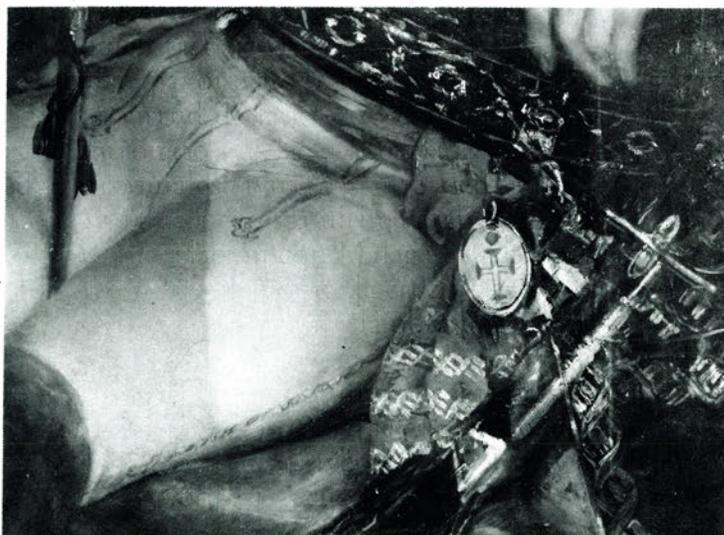


Detalle correspondiente a la cabeza de Godoy en el que se puede apreciar la diferencia de suciedad acumulada.



Detalle del personaje existente detrás, a la derecha de Godoy y parte de fondo en el que se puede ver el grado de limpieza llevado a cabo en el que se observa parte de materias aún introducidas en las pinceladas de color, lo que demuestra que no se ha pasado de limpieza, sino una media limpieza siempre recomendada.

El cuadro se podría limpiar más sin deterioro alguno para la obra maestra. Pero es recomendable no llegar a estos extremos para la buena conservación de la obra y también de las exigencias estéticas.



Fragmento perteneciente al fajín y pantalón del General Godoy en el que se aprecia la suciedad acumulada.

Como final de este informe de los trabajos llevados a cabo en este taller, aunque queda todavía mucha labor por hacer, paso a informar sobre una de las últimas labores realizadas con motivo de la exposición de Zurbarán que se celebró en el Museo del Prado: la limpieza de «Fray Pedro Machado» y «Fray Francisco Zumel».

Esta serie de frailes se encontraba también bastante sucia, ya que hace muchos años que se intervinieron; los famosos traídos y llevados blancos de Zurbarán se encontraban con una capa amarillenta tan



intensa encima, que hacía falta mucha imaginación para verlos. Esto lo demuestra la fotografía que se expone. Las fotos de las obras una vez limpias no se han podido publicar por falta de tiempo, para poder llegar a la exposición antes mencionada.

Todos estos trabajos de conservación han sido realizados conforme al criterio y directrices del Excmo. Académico Conservador del Museo de esta Real Academia de Bellas Artes D. José María de Azcárate, que ha puesto todo su saber y entusiasmo en dar prestancia y categoría a este Museo, que con su número de obras y su gran categoría artística es uno de los más interesantes.

ÍNDICE DE CARGOS ACADÉMICOS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN EL SIGLO XVIII

POR

MARÍA PILAR FERNÁNDEZ AGUDO
y MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ

CARGOS ACADÉMICOS

	<i>Págs.</i>
PROTECTORES	380
VICEPROTECTORES	381
SECRETARIOS	381
VICESECRETARIOS	382
CONSILIARIOS	382
ACADÉMICOS DE MÉRITO	389
ACADÉMICOS DE HONOR	404
DIRECTORES GENERALES	419
DIRECTORES CON EJERCICIO	420
DIRECTORES HONORARIOS	422
DIRECTORES DE GRABADO Y PERSPECTIVA	424
DIRECTORES DE ANATOMÍA	424
DIRECTORES DE MATEMATICAS	424
TENIENTES DIRECTORES	425
ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS	427
PENSIONADOS EN ROMA	430
PENSIONADOS EN PARÍS	431
PENSIONADOS EN MADRID	432
PENSIONADOS EXTRAORDINARIOS	433
BIBLIOTECARIO	433
ÍNDICE GENERAL DE ACADÉMICOS	435

DESDE su creación en 1752, y a lo largo de todo el siglo XVIII, pasaron por esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando gran número de hombres ilustres, nobles, intelectuales y artistas: Pintores, Escultores, Grabadores... que han ido conformando su historia.

En su mayoría eran hombres los que ostentaban los cargos académicos; no obstante, encontramos como Académicos de Honor, Mérito o Académicos Supernumerarios algunas mujeres relacionadas directamente con el mundo del Arte.

Estos Cargos Académicos a los que nos referimos eran los siguientes, según los resúmenes de los Libros de Actas de esta Real Academia: Protector, Viceprotector, Secretario, Vicesecretario, Consiliarios, Académicos de Mérito, Académicos de Honor, Supernumerarios, Director General, Directores con Ejercicio, Directores de Grabado, Directores Honorarios, Tenientes Directores y Pensionados en diferentes cortes europeas: Roma, París, Madrid, y Pensionados Extraordinarios.

Asimismo se hace mención al número de miembros, forma de elección, funciones y obligaciones... de cada cargo según los Estatutos de esta Real Academia de San Fernando del año 1751, firmados por S. M. el Rey Fernando VI, en tiempos de D. José de Carvajal y Lancaster.

La totalidad de los cargos componen una Junta de cuarenta y dos individuos con derecho a voto, a excepción de los Académicos de Honor, Mérito y Supernumerarios, de número indeterminado. De ellos, el voto del Presidente es decisivo. Además de ocho plazas dedicadas a otras Artes, como el Dibujo, Grabado, Tallas en Relieve, Pintura, Miniatura, de Flores, de Animales, de Países, de Mármoles y de Perspectiva.

CARGOS ACADÉMICOS

PROTECTOR

El Protector de la Academia es designado por el Rey, cargo que ha de recaer en el Ministro Superior y con facultad de sustituir a uno de los seis Caballeros

Académicos. En nombre del Rey ostenta las funciones de Protector, y cuando se encuentra fuera de Madrid sustituye sus veces. Recordará a los individuos de la Junta que están al servicio del Rey.

VICEPROTECTOR

Elegido por S. M. de entre tres sujetos que por mano del Protector se proponen a la Junta por su graduación distinguida y su afición a las Tres Bellas Artes.

Como sustituto del Protector con sus respectivas facultades preside todas las Juntas excepto la de Justicia. Corregirá y castigará según las reglas de Prudencia y Justicia, pero sin llegar a la expulsión de ningún individuo, sin representar al Protector. Anota el páguese en los libramientos que la contaduría despache y da las órdenes de los gastos extraordinarios que debe hacer el conserje. Tiene a su cargo el Gobierno Político y Económico de la Academia.

CONSILIARIOS

Nombrados también por S. M., pertenecen a la Nobleza y son aficionados a las Artes. Por no ser facultativos no tienen obligación de asistir a todas las asambleas, pues en la mayoría sólo se tratan puntos en que por no ser Artistas profesionales no se prestan a dar su voto, según indican los Estatutos de 1751 de esta Real Academia. Ayudan con dictamen a solucionar controversias que pueden suscitarse en asuntos indiferentes. Deben asistir a las Juntas Generales Secretas y Públicas.

DIRECTOR GENERAL

El Director General es nombrado por la Junta de entre los Maestros Directores y aprobado por S. M. Determina al principio de cada mes las obras sobre las que los Maestros, Tenientes y Profesores tienen que dar sus explicaciones. Examina los sábados todo lo de la semana; juzga la acción de Tenientes y Profesores, escrito que pasará al Secretario, éste al Viceprotector y éste al Protector, para que S. M. decida lo justo.

Cumplidos los tres años de su Dirección, no podrán ser reelegidos hasta pasados otros tres años. Debe además presentar alguna pieza que le agradase trabajada por él en su trienio, en gratitud por haber logrado el honor de este cargo.

En caso de no cumplir los tres años por su muerte, jubilación o delito, el nombrado en su lugar gozará de sueldo y honores.

MAESTROS DIRECTORES

Son seis, elegidos por la Junta a propuesta del Director General o a pluralidad de votos secretos, de entre los Tenientes, discípulos que han pasado por Roma y de los Profesores, para sus respectivas facultades. Los de Arquitectura son perpetuos y los de Escultura y Pintura sólo por un año. La concurrencia es mensual alternativa, de modo que nunca falte para dirigir los estudios. El sábado o último día de estudio de la semana deben mostrar al Director General lo trabajado en ella para que examine y corrija las faltas.

TENIENTES DE MAESTROS

Son tres, nombrados por la Junta de entre los que hayan estado pensionados en Roma o de entre los Profesores o sustitutos más dignos.

Ayudan y sustituyen a los Maestros Directores en la Dirección de los estudios.

PROFESORES Y SUSTITUTOS

Son dieciséis Profesores y seis sustitutos, elegidos por la Junta de entre los Académicos de Mérito o los Académicos Supernumerarios. Supervisan el trabajo de sus discípulos observando las órdenes de Jefes, Maestros y Tenientes.

SECRETARIO

En las Academias de Arte europeas el Secretario debe ser Profesor. En la nuestra puede serlo o no. Elegido por el Protector con la aprobación de S. M., sus funciones son las de extender acuerdos, formar consultas, despachar títulos y coordinar papeles. Se encarga asimismo del Archivo, Libros, Sellos...

Convoca las Juntas, asiste y da principio a ellas leyendo las órdenes del Rey, las del Protector o su Viceprotector, y las Actas de la última Junta.

Hace presentes las cartas de las Academias de fuera de Madrid (Academia de San Luis de Zaragoza, Academia de San Carlos de Valencia, Academia de San Lucas de Roma, Academia de San Luis de París, Academia Imperial de las Artes de San Petesburgo...) y las Memorias de los pretendientes.

Toma los votos secretos y resume los públicos. Pondera los decretos y escribe las resoluciones para que las dejen firmadas los concurrentes a la Junta.

Cuenta para ello con el Libro dedicado a este fin, con separación de clases, Académicos presentes...

DIRECTOR DE ANATOMÍA Y SU SUSTITUTO

El Cirujano Director de Anatomía, que siempre es el más acreditado de la Corte, tiene convenido con el Director los días y horas en que da las explicaciones a los discípulos de Pintura y Escultura.

La elección se celebra cada semana en invierno y una vez al mes en verano.

Esto mismo lleva a cabo en sus ausencias o enfermedad su sustituto. Ambos son nombrados por la Junta.

GRABADORES Y OTROS

Son ocho Grabadores, Talladores en Relieve y Pintores en Miniatura, nombrados por la Junta de entre los Académicos de Mérito.

DISCÍPULOS EN ROMA

Son seis españoles, dos de cada Arte. Tres con carácter de primeros y tres de segundos. Se otorgan a fin de que se perfeccionen en las tres Artes.

Se les selecciona por medio de un ejercicio, se votan en Junta particular y son aceptados como Pensionados. Aspiran también los Premiados a las plazas de Tenientes y Maestros, una vez concluida su Pensión en Roma.

ACADÉMICOS DE NÚMERO, MÉRITO Y SUPERNUMERARIOS

Elegidos por el Viceprotector, Consiliarios y Maestros Directores, en pública censura y aprobado en Junta secreta de entre los Artistas, Pintores, Escultores o Arquitectos que hayan demostrado a lo largo de carrera y por sus obras ser merecedores de Grado de Académico de Número, Mérito o Supernumerario de esta Real Academia.

Se registra el Título en los Libros de la Academia y se les concede la facultad de hacer todo género de obras de su Arte, sean asuntos sagrados o profanos, según los Estatutos referidos, tanto en particular como en público, no sólo en Madrid, sino en cualquier ciudad de España.

Asimismo se les permite enseñar a los discípulos de su profesión.

Se les envía dicho Título por el Viceprotector, el Presidente, uno de los seis Consiliarios, uno de los seis Maestros Directores, y sellado con el Sello de Armas de la Real Academia. Todo ello refrendado por el Secretario.

JUNTAS

Se distinguen tres clases de Juntas:

1. *Junta Ordinaria*

Se celebra el último jueves de cada mes, convocada por el Viceprotector, tres Consiliarios, el Director General y tres Maestros Directores.

2. *Junta Particular y Secreta*

Compuesta por el Viceprotector, de los seis Consiliarios, todos los que puedan asistir, el Director General, los seis Maestros Directores y sus tres Tenientes. En ella se examinan las obras presentadas por la Distribución de los Premios y se proponen nuevos cargos y profesores.

3. *Junta de Justicia*

En ésta, el Director General, los Maestros y Tenientes se reúnen el último sábado de cada mes. Juzgan las obras de los opositores a los tres premios de plata y califican el mérito de ésta por medio de una votación. En ella se reconocen los Artistas más hábiles para realizar cuadros, bajorrelieves o diseños de arquitectura sobre asuntos de Historia Sagrada, Historia de los Reyes de España y ante todo de las gloriosas acciones del Rey Fernando VI.

* * *

El presente Índice recoge la relación de todos los hombres y mujeres ilustres que ostentaron cargos académicos entre 1752 y 1799 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El criterio de estructuración de los mismos ha sido elaborado según rezan los resúmenes de Actas de esta Real Academia. Dispuestos por orden alfabético para su mejor localización, en primer lugar se han separado por cargos. En cada uno de ellos aparecen reseñados los años en que ocupó dicho privilegio, la fecha de nombramiento del mismo y otros datos de interés, como títulos y puestos relevantes en otras Reales Academias. Finalmente, una relación de todos ellos.

Este Índice ha sido realizado conforme a las directrices del Académico-Conservador del Museo, con la colaboración de doña Inmaculada Utande, y las Licenciadas: Silvia Arbaiza, Isabel Azcárate, Leticia Azcue, Ascensión Ciruelos, Victoria Durá, Pilar García, Mercedes González-Amezúa, Carmen Heras, Matilde Martín, Blanca Piquero, Elena Rivera, Carmen Salinero y Carmen Utande.

PROTECTORES

CARVAJAL Y LANCASTER, José de
1752-1753.

Ministro de Estado, Gentilhombre de Cámara de S. M. y Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro.

GODOY Y ÁLVAREZ DE FARIA, Manuel
1793-1796.

Duque de Alcudía, Grande de España de Primera Clase, Regidor perpetuo de la Ciudad de Santiago, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la Real y Distinguida Española de Carlos III, Comendador de Valencia del Ventoso en la de Santiago, Consejero de Estado, Primer Secretario de Estado y del Despacho, Secretario de la Reina nuestra Señora, Superintendente General de Correos y Caminos, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Capitán General de los Reales Ejércitos, Inspector y Sargento Mayor del Real Cuerpo de Guardias de Corps.

Nombrado en 15 de noviembre de 1792.

GRIMALDI, Jerónimo
1766-1772.

Marqués de Grimaldi, Gentilhombre de Cámara del Rey N. S. con Ejercicio, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y del Real De Santi Spiritus, del Consejo de Estado de S. M. Su primer Secretario del Despacho Universal de Estado.

Tomó posesión en 18 de diciembre de 1763.

MOÑINO, José
1778-1790.

Conde de Floridablanca, Caballero de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de Estado de S. M. y primer Secretario del Despacho Universal de Estado.

Tomó posesión en 25 de febrero de 1777.

URQUIJO, Mariano Luis de
1799.

Caballero pensionista de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III y de la de Malta, del Consejo de Estado de S. M., su Embajador extraordinario y plenipotenciario nombrado cerca de la República Bátava, y Encargado interinamente del Despacho de la primera Secretaría de Estado.

Tomó posesión en 6 de enero de 1799.

WALL, Ricardo
1754-1763.

Caballero de la Orden de Santiago, Comendador de Peña-Usende, Teniente General de los Ejércitos de S. M. de su Consejo, su primer Secretario de Estado y del Despacho Universal, Superintendente General de Correos y Postas de dentro y fuera de España.

Tomó posesión en 15 de mayo de 1754.

VICEPROTECTORES

AGUIRRE Y AYANZ DE NAVARRA,
Tiburcio
1753-1766.

Caballero de Alcántara, del Consejo de S. M. en el Supremo de Órdenes, Capellán Mayor de las Señoras Descalzas Reales, de la Real Academia Española.

ARÓSTEGUI, Alfonso Clemente de
1752-1753 y 1772-1778.

Del Consejo de S. M. en el Real de Castilla, Prelado Doméstico de Su Santidad y Auditor Honorario de la Sacra Rota.

IRIARTE, Bernardo
1793-1799.

Caballero pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo y Cámara de S. M. en el Real y Supremo de las Indias, de la Real Junta General de Comercio y Moneda, Secre-

tario de S. M. y Académico de Número de la Real Academia Española.

Nombrado Honorario en 9 de octubre de 1774. Nombrado Consiliario en 22 de marzo de 1786. Tomó posesión como Viceprotector en 12 de marzo de 1792.

PERNÍA GIRÓN Y CASTILLO, Pelayo
1778-1781.

Conde de Pernía, Señor de Tielmes, Caballero de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M. en el de Hacienda.

Tomó posesión en 6 de mayo de 1777.

PIMENTEL, Pedro
1781-1787.

Marqués de la Florida, Pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M., Ministro de la Junta de Comercio y Moneda.

Tomó posesión en 3 de enero de 1779.

SECRETARIOS

BOSARTE, Isidoro
1793-1799.

Del Consejo de S. M. su Secretario Honorario, y en propiedad de la Academia, individuo de la Real Academia de la Historia y Académico de Honor de la de San Luis de Zaragoza.

Tomó posesión en 24 de enero de 1792.

HERMOSILLA Y SANDOVAL, Ignacio de
1753-1772.

Caballero Pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III. Del Consejo de S. M. su Secretario, Oficial de la Secretaría de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, Aca-

démico de Número de las Reales Española y de la Historia, Honorario de la de Buenas Letras de Barcelona.

Tomó posesión en 14 de noviembre de 1753.

MAGADÓN, Juan Bautista
1752.

PONZ, Antonio
1778-1790.

Académico de la Real de la Historia, de las Reales Sociedades Vascongada y Económica de Madrid.

Tomó posesión en 1 de septiembre de 1776.

VICESECRETARIOS

MORENO, José
1790.

Secretario de la Junta de Comisión de Arquitectura de esta Academia.

Tomó posesión en 22 de marzo de 1786.

PARET Y ALCÁZAR, Luis
1793-1796.

Secretario de la Junta de Comisión de Obras Públicas de esta Academia.

Tomó posesión en 24 de enero de 1792.

Académico de Mérito por la Pintura en 7 de mayo de 1780.

PÉREZ, Silvestre
1799.

Vicesecretario de la Comisión de Arquitectura para las Obras Públicas de esta Academia.

Académico de Mérito por la Arquitectura en 2 de mayo de 1790. Tomó posesión como Vicesecretario en 10 de marzo de 1799.

CONSILIARIOS

ABARCA DE BOLEA, Pedro Pablo
1757-1796.

Conde de Aranda, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Teniente General de los Reales Ejércitos, Director General de los Cuerpos de Artillería e Ingenieros, Coronel del Regimiento Real de ella.

Tomó posesión en 6 de marzo de 1757.

ÁGUILA, Ramón del
1793-1799.

Marqués de Espeja, Alcalde y Castellano perpetuo del Alcázar y Fortaleza de la Ciudad de Ciudad-Rodrigo, Alférez Mayor por preeminencia de su Ayuntamiento.

Tomó posesión en 25 de enero de 1792.

AGUIRRE, Tiburcio de
1752.

Del Consejo de S. M. en el Real de Órdenes y Capellán Mayor de las Señoras Descalzas Reales.

ALCÁNTARA PIMENTEL, Pedro de
1763-1769.

Marqués de Tabara, Duque de Lerma, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 30 de mayo de 1763.

ALCÁNTARA DE SILVA, Pedro de
1772-1787.

Duque del Infantado, Caballero Gran Cruz de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, Académico de Honor de la Real de San Carlos de Valencia, de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

Tomó posesión en 30 de mayo de 1763.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Antonio
1754-1760 y 1766-1793.

Marqués de Villafranca, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro.

Tomó posesión en 9 de enero de 1755.

ARAGÓN Y AZLOR, Juan Pablo de
1790.

Duque de Villahermosa, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio y Académico de Número de la Real Academia Española.

Tomó posesión en 24 de enero de 1787.

ARIAS DE ÁVILA, Francisco Javier
1781.

Conde de Puñonrostro, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 18 de septiembre de 1778.

ARMONA, José Antonio de
1778-1790.

Caballero pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M. Intendente de los Reales Ejércitos y de la Provincia de Madrid, Corregidor de dicha Villa.

Tomó posesión en 1 de enero de 1778.

ARÓSTEGUI, Alfonso Clemente de
1754-1756 y 1760-1769.

Del Consejo de S. M. en el Real de Castilla, Ministro Plenipotenciario en la Corte de Nápoles.

Tomó posesión en 12 de abril de 1752.

AZARA, José Nicolás de
1796-1799.

Caballero pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Consejero de Estado de S. M. y su Ministro Plenipotenciario en la Corte de Roma, Académico de Honor de la Real de San Carlos de Valencia y de la de San Lucas de Roma.

Tomó posesión en 19 de julio de 1794.

BAZÁN DE SILVA, José
1796-1799.

Marqués de Santa Cruz, Grande de Es-

paña de primera clase, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la Real y Distinguida de Carlos III, Comendador de Yesta y Taybilla en la de Santiago, Mayordomo Mayor de S. M., su Gentilhombre de Cámara con Ejercicio, ayo del Príncipe N. S., Director de la Real Academia Española, Académico de Honor de la de San Carlos de Valencia, Individuo de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

Tomó posesión en 13 de junio de 1762.

BÉJAR, Duque de
1753.

Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y del Real de San Genaro.

BERMÚDEZ, José
1752-1753.

Del Consejo de S. M. en el Real de Castilla.

BOURNONVILLE, Francisco José de
1757-1781.

Duque de Bournonville, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y de la de Alcántara, Gentilhombre de S. M. con Ejercicio, Teniente General de los Reales Ejércitos, Capitán de las Reales Guardias de Corps.

Tomó posesión en 6 de marzo de 1757.

BOURNONVILLE, Wolfango José de
1772-1781.

Conde de Bournonville, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Comendador de Castellanos en la de Calatrava, Teniente General de los Reales Ejércitos, Capitán de Reales Guardias de Corps de la Compañía Flamenca.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

CABAÑAS, Froylán Calixto
1787-1793.

Del Consejo de S. M. Auditor de la Nunciatura.

Honorario en 16 de marzo de 1778. Tomó posesión como Consiliario en 24 de enero de 1787.

CAÑAS, Vicente de
1787-1799.

Marqués de Castrillo.

Honorario en 4 de junio de 1778. Tomó posesión como Consiliario en 24 de enero de 1787.

CARVAJAL Y LANCASTER, Nicolás de
1752-1769.

Marqués de Sarriá, Caballero de la Orden de Calatrava, Teniente General de los Reales Ejércitos, Coronel y Director de las Reales Guardias de Infantería Española.

Tomó posesión en 12 de abril de 1752.

CARVAJAL Y LANCASTER, Manuel Bernardino de
1772-1781.

Duque de Abrantes, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

COLONNA, Lorenzo
1781-1799.

Caballero Comendador de la Orden de Calatrava, Coronel graduado y agregado al Regimiento de Caballería de Algarve.

Tomó posesión en 4 de diciembre de 1780.

CROY DE HAVRE, Juan Justo
1772-1790.

Conde de Priego, Príncipe del Sacro Romano Imperio, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III. Teniente General de los Reales Ejércitos, Coronel y Director del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Walonas.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

DESPUIG Y DAMETO, Antonio
1796-1799.

Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, y de la religión de San Juan de Malta, Arzobispo de Sevilla.

Académico de Honor y de Mérito por la Pintura en 5 de mayo de 1782. Tomó posesión como Consiliario en 19 de julio de 1794.

ELGUETA Y VIGIL, Baltasar de
1752-1760.

Caballero de la Orden de Santiago, Comendador de Buseros, Brigadier de los Reales Ejércitos, Intendente del Nuevo Real Palacio.

Tomó posesión en 12 de abril de 1752.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Luis María
1793-1799.

Duque de Medinaceli y Santiesteban, Grande de España de primera clase, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la Real y Distinguida Española de Carlos III; Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Mayordomo Mayor de la Reina N. S., con honores de Caballerizo Mayor de S. M., Teniente General de los Reales Ejércitos.

Tomó posesión en 28 de diciembre de 1790.

FERNÁNDEZ DE MENDOZA, Judas Tadeo
1781-1799.

Marqués de Valdecazana, Conde de las Amayuelas, Caballero Gran Cruz de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III; Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Caballerizo Mayor del Príncipe N. S.

Tomó posesión en 18 de septiembre de 1778.

FITZ JAMES STUART, Carlos Fernando
1787.

Duque de Berwick y de Liria, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Honorario en 5 de agosto de 1782. Tomó posesión como Consiliario en 24 de enero de 1787.

GAONA Y PORTOCARRERO, Juan Francisco
1754-1757.

Conde Valdeparaíso, Caballero de la Orden Calatrava, Primer Caballerizo de la Reina N. S., Secretario del Despacho Universal de Hacienda.

Tomó posesión en 9 de enero de 1755.

GÓMEZ Y DE LA VEGA, Andrés
1772.

Caballero de la Orden de Calatrava, Comendador de Almodóvar del Campo, del Consejo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Presidente de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Académico de Honor en 29 de enero de 1765. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

GOYENECHÉ, Francisco Javier de
1752-1760.

Conde de Saceda, Caballero de la Orden de Santiago, Mayordomo de la Reina Viuda N. S.

Tomó posesión en 12 de abril de 1752.

GUZMÁN FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Diego de
1772-1799.

Marqués de Quintana y de Guevara, Conde de Paredes, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

HERMOSILLA Y SANDOVAL, Ignacio de

1778-1793.

Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M. su Secretario Oficial Segundo de la Secretaría de Estado, y del Despacho Universal de Indias, Académico de Número de las Reales Españolas y de la Historia, Honorario de la de Buenas Letras de Barcelona.

Académico de Honor en 14 de noviembre de 1753. Tomó posesión como Consiliario el 1 de enero de 1778.

HUÉSCAR, Duque de
1753.

Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, del de Sancti Spiritus, y del de Calatrava, Mayordomo Mayor de S. M.

IDIAQUEZ PALAFOX, Francisco de Borja

1781-1799.

Duque de Granada de Ega, Coronel Agregado y Teniente Coronel del Regimiento de Caballería de Alcántara.

Tomó posesión en 4 de diciembre de 1780.

IRIARTE, Bernardo de
1787-1790.

Caballero Pensionado de la Real Distinguida Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de las Indias, de la Junta de Comercio y Moneda, e individuo de la Real Academia Española.

Honorario en 9 de octubre de 1774. Tomó posesión como Consiliario en 14 de marzo de 1786.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de
1787-1799.

Del Consejo de S. M. en el de Órdenes, Caballero del de Alcántara, Acadé-

mico de las Reales Española y de la Historia.

Honorario en 4 de junio de 1780. Tomó posesión como Consiliario en 4 de marzo de 1786.

JUAN, Jorge

1772.

Caballero de la Orden de San Juan, Capitán de la Real Compañía de Guardias Marinas, Jefe de Escuadra de la Real Armada, Embajador Extraordinario de S. M. al Emperador de Marruecos.

Académico de Honor en 1 de octubre de 1767. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

LUJÁN Y ARCE, Juan Francisco

1757-1763.

Del Consejo de S. M. en el Real de Hacienda, Corregidor de Madrid.

Tomó posesión en 6 de marzo de 1757.

LUJÁN DE SILVA, Pedro

1781-1793.

Duque de Almodóvar, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Académico de Número de la Real Academia Española.

Tomó posesión en 4 de diciembre de 1780.

LUZÁN, Ignacio

1752.

Académico Supernumerario, Superintendente de la Real Casa de la Moneda y Ministro de la Real Junta de Comercio.

MAGALLÓN, Fernando

1781.

Caballero de la Orden de San Juan, del Consejo de S. M. en el de Indias y su Ministro en la Corte de Parma.

Tomó posesión en 18 de septiembre de 1778.

MANRIQUE DE ZÚÑIGA Y OSORIO,

Joaquín

1754-1781.

Conde de Baños, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Caballero de la Real Orden de San Genaro.

Tomó posesión en 9 de enero de 1755.

MARTÍN CERMEÑO, Pedro

1772-1790.

Caballero de la Orden de Alcántara, Administrador de la Encomienda de Villafames en la de Montesa, Mariscal de Campo, Ingeniero Director de los Reales Ejércitos y Plazas de S. M.

Académico de Honor en 7 de agosto de 1768. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

MONTIANO Y LUYANDO, Agustín

1754-1760.

Del Consejo de S. M. su Secretario de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, Director perpetuo de la Real Academia de la Historia, Académico de Número de las Reales Española y de las Buenas Letras de Sevilla, Honorario de la de Buenas Letras de Barcelona y entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichio.

Académico de Honor en 5 de octubre de 1752. Tomó posesión como Consiliario en 8 de agosto de 1754.

OSORIO Y MOSCOSO, Vicente

1763-1799.

Conde de Aguilar, Señor de los Cameros, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 30 de mayo de 1763.

OSORIO Y MOSCOSO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Vicente

1781-1784.

Marqués de Astorga, Conde de Altamira, Caballero Gran Cruz de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III,

Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 18 de septiembre de 1778.

PANTOJA, Antonio María

1772.

Conde de Torrejón, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

PÉREZ DELGADO, Alonso

1772.

Del Consejo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Corregidor de Madrid, Intendente del Ejército y de su provincia.

Académico de Honor en 1 de enero de 1769. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

PERNÍA GIRÓN, Pelayo de

1772.

Conde de Pernía, Señor de Tielmes.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

PIGNATELLI, Joaquín

1763-1772.

Conde de Fuentes, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, del Consejo de Estado, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 10 de junio de 1763.

PIGNATELLI, José de

1772.

Marqués de Mora, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

PIMENTEL, Pedro

1778.

Marqués de la Florida, Caballero pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M. Ministro de la Junta de Comercio, Super-

intendente de la Real Casa de la Moneda.

Académico de Honor en 28 de diciembre de 1760. Tomó posesión como Consiliario en 1 de enero de 1778.

PORLIER Y ASTEQUIETA, Antonio Domingo

1796-1799.

Marqués de Bajamar, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Consejero de Estado de S. M., Gobernador del Real y Supremo Consejo de Indias, Académico de Número de las Reales Academias Española y de la Historia, Director de la Sociedad Económica de la Isla de Tenerife.

Académico de Honor en 14 de abril de 1776. Tomó posesión como Consiliario en 19 de julio de 1794.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio

1787-1796.

Caballero de la Orden de San Juan, del Consejo de S. M. su Secretario, Maestrante de Granada, Académico de Número de la Real Academia Española y de Honor de la de San Carlos de Valencia.

Académico de Honor en 5 de noviembre de 1780. Tomó posesión como Consiliario en 24 de enero de 1787.

RÍOS, Carlos José de los

1772-1793.

Conde de Fernán Núñez, Caballero de la Orden de Alcántara, Brigadier de los Reales Ejércitos, Coronel del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

RODA Y ARRIETA, Manuel de

1772-1781.

Ministro Honorario del Consejo de Estado de S. M. su Secretario de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia.

Académico de Honor en 3 de septiembre de 1758. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

SABALLA Y BUJADOS, Bernardo
1752-1754.

Conde de Peralada, Teniente General de los Reales Ejércitos, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, su Embajador en la Corte de Portugal, Protector de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

Tomó posesión en 12 de abril de 1752.

SALCEDO Y SOMO, Germano de
1793-1799.

Marqués de Fuertehijar, del Consejo de S. M. Caballero pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III y Ministro Fiscal de su Suprema Asamblea.

Tomó posesión en 25 de enero de 1792.

SILVA ÁLVAREZ DE TOLEDO, Fernando de
1754-1772.

Duque de Alba, Mayordomo Mayor de S. M., Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, del de Calatrava y del Real de Sancti Spiritus, Director de la Real Academia Española.

Tomó posesión en 23 de abril de 1753.

SILVA MENESES Y SARMIENTO, Pedro de
1772-1799.

Caballero Comendador de la Orden de Alcántara, Coronel del Regimiento de Infantería de África, Académico de Número de la Real Española y de Honor de la de San Carlos de Valencia.

Académico de Honor en 3 de agosto de 1766. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

TÉLLEZ GIRÓN, Pedro Zoylo
1772-1784.

Duque de Osuna, Caballero Gran Cruz de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III. Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Teniente General de sus Ejércitos, Coronel y Director del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española.

Tomó posesión en 4 de julio de 1770.

URRIES Y PIGNATELLI, Pedro Jordán Vicente de
1796-1799.

Marqués de Ayerve y Rubí, Grande de España, Alcaide perpetuo del Real Palacio de Huesca, Regidor perpetuo del Santo Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de la Ciudad de Zaragoza.

Académico de Honor en 5 de diciembre de 1784. Tomó posesión como Consiliario en 19 de julio de 1794.

VALIENTE, Pedro José
1772-1787.

Caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo de S. M. en el de Castilla, Fiscal de la Real Junta de Comercio y Moneda, Académico de Número de la Real de la Historia.

Académico de Honor en 3 de septiembre de 1758. Tomó posesión como Consiliario en 4 de julio de 1770.

VERA, Vicente María de
1778-1799.

Conde de la Roca, Caballero de la Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Ejércitos, Coronel del Regimiento de Voluntarios de Extremadura, Académico de Número de las Reales Española, de la Historia y de las Buenas Letras de Sevilla.

Académico de Honor en 28 de agosto de 1760. Tomó posesión como Consiliario en 5 de junio de 1764.

VERDUGO DE CASTILLA, Alonso
1752-1766.

Señor de Gor, Conde de Torrepalma, Mayordomo del Rey N. S., su Ministro Plenipotenciario en la Corte de Viena, Académico de Número de las Reales Española y de la Historia.

Tomó posesión en 12 de abril de 1752.

VILLAHERMOSA, Duque de
1787.

Gentilhombre de Cámara de S. M.
Tomó posesión en 24 de enero de 1787.

ZÚÑIGA Y CASTRO, Joaquín
1754-1760 y 1766-1772.

Duque de Béjar, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y del Real de San Genaro.

Tomó posesión en 23 de diciembre de 1753.

ACADÉMICOS DE MÉRITO

ACUÑA, Cosme
1787-1793.

Pintor.

Tomó posesión en 2 de octubre de 1785.

ADÁN, Juan
1778-1784.

Escultor.

Tomó posesión en 6 de noviembre de 1774.

ADEVA PACHECO, Manuel
1778-1790.

Escultor.

Tomó posesión en 3 de enero de 1773.

AGUIRRE, Ginés de
1772-1799.

Pintor.

Tomó posesión en 3 de julio de 1770.

AGUIRRE HORTES DE VELASCO, José María de
1757-1760.

Tomó posesión en 6 de marzo de 1757.

AGREDA, Esteban de
1799.

Escultor Honorario de Cámara de S. M., Director de Escultura en la Real Fábrica de la Porcelana.

Tomó posesión en 4 de junio de 1797.

AGUADO, Antonio
1790-1796.

Arquitecto.

Tomó posesión en 1 de junio de 1788.

AGUSTÍN, Francisco
1793-1799.

Director de Pintura de la Escuela de Dibujo de Córdoba.

Tomó posesión en 7 de octubre de 1792.

ALONSO, Lorenzo
1790-1799.

Arquitecto.

Tomó posesión en 5 de octubre de 1788.

ALONSO, Ramón
1790-1799.

Arquitecto.

- Tomó posesión en 7 de octubre de 1787.
- ALVAREZ, Domingo
1796-1799.
Director de Pintura en la Escuela de Nobles Artes de Cádiz.
Tomó posesión en 4 de enero de 1795.
- ALVAREZ, Manuel
1757-1760.
Escultor.
Tomó posesión en 22 de marzo de 1757.
- ALVAREZ DE BENAVIDES, Francisco
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de marzo de 1775.
- ALVAREZ DE NAVA, Luis de
1753-1787.
Caballero de la Orden de Santiago, Teniente de las Reales Guardias de Infantería Española. Pintor.
Tomó posesión en 23 de diciembre de 1753.
- AMETLLER, Blas
1799.
Grabador de láminas.
Tomó posesión en 3 de septiembre de 1797.
- APEZTEGUÍA, Felipe
1778-1784.
Escultor.
Tomó posesión en 6 de julio de 1777.
- ARALI, Joaquín
1784-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 4 de junio de 1780.
- ARCE, Celedonio de
1790-1793.
Escultor de Cámara del Rey N. S.
Tomó posesión en 3 de agosto de 1788.
- ARIAS, José
1787.
Escultor.
Tomó posesión en 3 de agosto de 1783.
- ARNAL, Juan Pedro
1769-1772.
Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de mayo de 1769.
- AZNAR, Atanasio
1760-1763.
Religioso Francisco Observante. Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de febrero de 1758.
- BARCELÓN, Juan
1778-1799.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 4 de mayo de 1777.
- BARCENILLA, Juan
1778.
Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de diciembre de 1775.
- BARCENILLA, Julián de
1787-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de noviembre de 1784.
- BAYEU, Francisco de
1763.
Pintor.
Tomó posesión en 15 de junio de 1763.

- BELTRÁN, Blas.
1790-1793.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de abril de 1789.
- BENAVENTE, Miguel de
1763-1766.
Arquitecto.
Tomó posesión en 9 de enero de 1763.
- BENJUMEDA, Torcuato José de
1796-1799.
Teniente Director de Arquitectura en la Escuela de Nobles Artes de Cádiz y Teniente de Maestro Mayor de Obras de la misma ciudad.
Tomó posesión en 5 de enero de 1794.
- BERTONI, Gertrudis
1772-1799
Pintora.
Tomó posesión en 3 de julio de 1772.
- BERTUCAT, Luis
1784-1799.
Pintor. Teniente de Dragones al servicio de S.M. en América.
Tomó posesión en 4 de junio de 1780.
- BONIFAZ Y MASO, Francisco
1772-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 15 de septiembre de 1771.
- BONIFAZ Y MASO, Luis
1763-1790.
Escultor.
Tomó posesión en 15 de junio de 1763.
- BOSCH Y RIBA, Andrés
1781-1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 8 de agosto de 1779.
- BUSOU DEL REY, Pedro
1799.
Escultor.
Tomó posesión el 1 de noviembre de 1797.
- CAMARÓN, José
1763-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 3 de enero de 1762.
- CAMARÓN Y MELIÁ, José
1787-1796.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1786.
- CANALS, Juan Pablo
1763-1784.
Pintor.
Tomó posesión en 28 de diciembre de 1760.
- CARNICERO, Antonio
1790-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de junio de 1788.
- CARNICERO, Isidro
1766-1772.
Escultor.
Tomó posesión en 20 de julio de 1766.
- CARRANQUE, María Luisa
1778-1799.
Pintora.
- CARRÓN, María Josefa
1763-1799.
Pintora.
Tomó posesión en 20 de diciembre de 1761.

- CASTILLO, José
1787.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1785.
- CASANOVA, Carlos
1754-1769.
Pintor.
Tomó posesión en 29 de septiembre de 1754.
- CASANOVA, Guillermo
1787.
Arquitecto.
Tomó posesión en 14 de mayo de 1786.
- CASTELLANOS, Camón
1778-1787.
Pintor de Frutas.
Tomó posesión en 6 de noviembre de 1774.
- CASTILLO, Evaristo del
1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 10 de noviembre de 1793.
- CASTRO, Felipe de
1752.
Escultor de la Real Persona, Académico de la de San Lucas de Roma y de la de Florencia.
- CAYÓN, Torcuato
1763-1781.
Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Cádiz. Arquitecto.
Tomó posesión en 19 de junio de 1763.
- CEVALLOS GUERRA, Francisca
1772-1799.
Pintora.
Tomó posesión en 15 de septiembre de 1771.
- COSTA, Pedro
1753 y 1756-1760.
Escultor.
Tomó posesión en 20 de enero de 1754.
- CRUZ, Alejandro de la
1793-1799.
Director de Pintura de la Real Academia de San Luis de Zaragoza.
Tomó posesión en 6 de mayo de 1792.
- CRUZ, Manuel de la
1790.
Pintor.
Tomó posesión en 4 de enero de 1789.
- CRUZADO, Alfonso
1766-1790.
Grabador de Medallas.
Tomó posesión en 15 de enero de 1764.
- CUERVO, Antonio
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de abril de 1788.
- CHOFART, Pedro Felipe
1778-1787 y 1796-1799.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 9 de marzo de 1777.
- DESPUIG Y DAMETO, Antonio
1793-1799.
Pintor.
- DOMINGO, Luis
Escultor y Pintor.
Tomó posesión en 3 de enero de 1762.
- DOMÍNGUEZ Y ROMAY, Fernando
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de marzo de 1790.

- DOWLING, Juan
1769-1799.
Ingeniero Hidráulico por la Arquitectura Hidráulica.
Tomó posesión en 15 de octubre de 1766.
- DUMANDRE, Antonio
1752.
Escultor de S. M.
- DUMANDRE, Huberto
1753.
Escultor.
- DURÁN, Gabriel
1778-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 21 de enero de 1776.
- DURÁN, Jorge
1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 10 de enero de 1796.
- DURÁN, Ramón
1787-1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de septiembre de 1784.
- ESPINOSA, Antonio
1781-1799.
Grabador de la Real Casa de Moneda de Segovia, Director de una Escuela de Dibujo en la misma ciudad.
Tomó posesión en 8 de noviembre de 1778.
- ESPINOY, Esteban del
1769-1787.
Profesor de Matemáticas al servicio del Infante D. Luis, Individuo de las Reales Academias de San Carlos de Valencia, de Ciencias Naturales de Barcelona y las Buenas Letras de Sevilla y de la Real Sociedad Vascongada. Arquitecto Hidráulico.
Tomó posesión en 10 de abril de 1768.
- EVANGELIO, Marcos
1763-1769.
Maestro Mayor de los Arsenales y Fortificaciones de Cartagena. Arquitecto.
Tomó posesión en 19 de junio de 1763.
- EZPELETA, Isabel de
1784-1799.
Pintora.
Tomó posesión en 4 de agosto de 1776.
- FERNÁNDEZ, Antonio
1790-1793.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de septiembre de 1788.
- FERNÁNDEZ, Miguel
1757-1760.
Pensionado por el Rey en Roma.
Arquitecto.
Tomó posesión en 1 de abril de 1757.
- FERRER, Simón
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de mayo de 1788.
- FERRO, Gregorio
1781-1787.
Pintor.
Tomó posesión en 1 de junio de 1781.
- FITA, Juan
1760-1784.
Escultor.
Tomó posesión en 28 de agosto de 1760.

- FOLCH, Jaime
1787-1799.
Director de la Escuela de Dibujo de Granada. Escultor.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1786.
- FOLCH, José
1799.
Escultor.
Tomó posesión en 2 de julio de 1797.
- FOLCH DE CARDONA, Francisco
1796-1799.
Pintor de Cámara de S. M.
Tomó posesión en 5 de octubre de 1794.
- FONTELLE, José de
1796-1799.
Grabador de Cámara de S. M. en Piedras finas.
Tomó posesión en 10 de noviembre de 1793.
- FRANCO, Pedro
1772-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 1 de enero de 1768.
- FUMO, Basilio
1781-1796.
Escultor, Director de Escultura en la Real Fábrica de Porcelanas.
Tomó posesión en 8 de agosto de 1779.
- GABRIEL, Infante Don
1784-1787.
Pintor.
Tomó posesión en 3 de agosto de 1782.
- GALCERÁN Y PELLICER, Vicente
1763-1787.
Grabador de Láminas y Medallas.
Tomó posesión en 14 de noviembre de 1762.
- GARCÉS, José
1772-1799.
Pintor de Flores.
Tomó posesión en 3 de mayo de 1772.
- GARCÍA, Pedro
1778-1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 9 de octubre de 1774.
- GARCÍA ROMERAL, Cándido
1766-1787.
Pintor.
Tomó posesión en 9 de junio de 1765.
- GASCÓ, Vicente
1763-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de enero de 1762.
- GIL, Jerónimo Antonio
1760-1796.
Grabador en hueco.
Tomó posesión en 28 de octubre de 1760.
- GILABERT, María Lucía
1790-1799.
Pintora.
- GIMENO, Rafael
1793-1799.
Teniente Director Honorario de Pintura de la Real Academia de San Carlos de Valencia y Director actual de la de San Carlos de México.
Tomó posesión en 7 de julio de 1793.
- GIRALDO DE CHAVES, Julián
1763-1784.
Arquitecto.
Tomó posesión en 19 de junio de 1763.

- GONZALEZ, Juan José
1799.
Grabador Principal por S.M. de la Real Casa de la Moneda de Madrid. Grabador de Medallas.
Tomó posesión en 30 de octubre de 1796.
- GONZÁLEZ DE LARA, Fernando
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 21 de septiembre de 1777.
- GONZALES DE SEPÚLVEDA, Mariano
1796-1799.
Grabador de Medallas.
Tomó posesión en 6 de septiembre de 1795.
- GONZÁLEZ RUIZ, Antonio
1752.
Pintor de Cámara.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio
1781-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de agosto de 1780.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Isidro
1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 13 de junio de 1799.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Zacarías
1793-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de noviembre de 1790.
- GOUGH Y QUILTY, Elena
1793.
Pintora.
Tomó posesión en 11 de julio de 1793.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de
1781-1784.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1780.
- GUILL, Guillermo
1781-1787.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de noviembre de 1779.
- GURRI, Salvador
1778-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 21 de septiembre de 1777.
- GUTIÉRREZ, Francisco
1757-1763.
Pensionado por el Rey en Roma. Escultor.
Tomó posesión en 1 de abril de 1757.
- HAAN, Ignacio
1787-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de julio de 1786.
- HERMOSILLA Y SANDOVAL, José de
1757-1772.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1757.
- HERMOSO, Pedro
1799.
Escultor.
Tomó posesión en 6 de enero de 1799.
- HURTADO DE MENDOZA, Juana
1793-1799.
Pintora.
Tomó posesión en 3 de abril de 1791.

- INGOUF, Señor de
1793-1799.
Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia. Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 2 de enero de 1791.
- IPAS, Pascual de
1778-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 17 de mayo de 1778.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, Eugenio
1793-1799.
Pintor de Cámara de Miniatura de S. M.
Tomó posesión en 5 de junio de 1791.
- JUAN, Jorge
1769-1772.
Arquitecto.
Tomó posesión en 1 de octubre de 1767.
- LABAU, Santiago
1760-1781.
Grabador en Hueco.
Tomó posesión en 11 de agosto de 1760.
- LARRAMENDI, José Agustín de
1796-1799.
Teniente de Infantería e Ingeniero Cosmógrafo de Estado, Profesor de Astronomía en el Real Observatorio de esta Corte. Arquitecto.
Tomó posesión en 3 de mayo de 1795.
- LOIS MONTEAGUDO, Domingo Antonio
1766-1784.
Académico de la de San Lucas de Roma. Arquitecto.
Tomó posesión en 14 de abril de 1765.
- LÓPEZ Y AGUILAR, Tadeo
1796-1799.
Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Teniente Coronel de la Infantería, e Ingeniero. Ordinario de los Reales Ejércitos, plazas y fronteras, Catedrático de Matemáticas del Arte Militar, y de la delineación y lavado de planos en el Real Seminario de Nobles, Académico de la Real de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, y de la de Buenas Letras de Sevilla, Socio de Mérito de la Real Sociedad Matritense. Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de diciembre de 1794.
- LÓPEZ ENGUÍDANOS, José
1796-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 4 de enero de 1795.
- LÓPEZ, Mateo
1787-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de enero de 1785.
- LÓPEZ, Tomás
1766-1799.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 15 de enero de 1764.
- LORENZANA, Luis de
1769-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 20 de julio de 1766.
- LOSADA, Antonio
1781-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de noviembre de 1779.
- MACHUCA Y VARGAS, Manuel
1772-1784.
Arquitecto.
Tomó posesión en 3 de mayo de 1772.

- MAEA, José
1790-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de junio de 1790.
- MAELLA, Mariano Salvador de
1766.
Pintor.
Tomó posesión en 5 de mayo de 1765.
- MARTÍN, Blas Cesáreo
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 3 de agosto de 1778.
- MARTÍN CERMEÑO, Pedro
1769-1790.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de agosto de 1768.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel
1778-1784.
Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de agosto de 1776.
- MARTÍNEZ DEL BARRANCO, Bernardo
1778-1790.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de noviembre de 1774.
- MARTÍNEZ, Elías
1772-1784.
Arquitecto.
Tomó posesión en 20 de noviembre de 1768.
- MEDINA, José
1778-1781.
Escultor.
Tomó posesión en 2 de julio de 1773.
- MEDINA, Mateo
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de diciembre de 1778.
- MELÉNDEZ Y BORBÓN, Francisca
1793-1799.
Pintora de Miniatura.
Tomó posesión en 2 de enero de 1791.
- MENA, Juan Pascual de
1752 y 1754-1756.
Escultor.
Tomó posesión en 12 de abril de 1752.
- MENGS, Ana María
1790.
Pintora.
- MICHEL, Pedro
1760-1784.
Escultor.
Tomó posesión en 26 de noviembre de 1758.
- MICHEL, Roberto
1752.
Escultor.
- MIRANDA, Alejo de
1793-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de mayo de 1792.
- MORALES RAMÍREZ DE ARELLANO, Pablo
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1775.
- MOLÉS, Pedro Pascual
1772-1796.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 14 de enero de 1770.

- MONFORT Y ASENSIO, Manuel
1763-1799.
Grabador de Láminas y Medallas.
Tomó posesión en 3 de enero de 1762.
- MONTEHERMOSO, Marqués de
Pintor.
- MORENO, José
1778-1787.
Arquitecto.
Tomó posesión el 23 de septiembre
de 1773.
- MORENO DE TEJADA, Juan
1796.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 9 de noviembre de
1794.
- MOSTI, Faustina
1772-1784.
Pintora.
Tomó posesión en 21 de junio de 1772.
- MOSTI, Manuela
1772-1799.
Pintora.
Tomó posesión en 21 de junio de 1772.
- MOYANO, Antonio Valeriano
1763.
Prebendado de la Santa Iglesia Cate-
dral de Guadix.
Fue creado Teniente Director de Escul-
tura en 1 de marzo de 1753.
- MUNTANER, Francisco
1772-1799.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 10 de noviembre
de 1771.
- NADAL, Juan José de
1760-1763.
Arquitecto.
Tomó posesión en 14 de abril de 1757.
- NANI, Mariano
1766-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 3 de junio de 1764.
- NAVARRO, Juan
1793-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de septiembre
de 1788.
- OCHOA, Diego
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de julio de 1776.
- OJEDA MATAMOROS, Bartolomé de
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de diciembre de
1788.
- OLIVARES Y GUERRERO, Miguel de
1787-1799.
Arquitecto Constructor de la Nueva
Iglesia Catedral de Cádiz.
Tomó posesión en 4 de febrero de
1787.
- OLIVIERI, Juan Domingo
1752.
Escultor Principal de S. M.
- OLIVIERI, María Magdalena
1760-1787.
Pintora.
Tomó posesión en 18 de diciembre
de 1759.

- OLMEDILLA, Juan de la Cruz
1766-1787.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 15 de enero de 1764.
- ORTIZ, Fernando
1757-1769.
Escultor.
Tomó posesión en 14 de octubre de 1756.
- PALAFIX Y PORTOCARRERO, María Ramona
1790-1799.
Pintora.
- PALOMINO, Juan Fernando
1778-1790.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 6 de abril de 1777.
- PARET Y ALCÁZAR, Luis
1781-1796.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1780.
- PECUL CRESPO, Francisco
1799.
Grabador en Hueco.
Tomó posesión en 1 de septiembre de 1799.
- PEÑA, Juan Bautista
1752.
Pintor de Cámara de S. M.
- PEREDA Y DUARTE, Tomás de
1757-1769.
Presbítero, Académico de San Luis de Zaragoza. Pintor.
Tomó posesión en 22 de marzo de 1757.
- PÉREZ, Silvestre
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de mayo de 1790.
- PERNICHARO, Pablo
1752.
Pintor de Cámara de S. M. y Académico de la de San Lucas de Roma.
- PIGNATELLI, Vicente
1769.
Pintor.
Tomó posesión en 1 de octubre de 1767.
- PIQUER, José
1790-1793.
Escultor.
Tomó posesión en 7 de octubre de 1787.
- PLANES, Luis
1778-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de noviembre de 1774.
- POSADA Y SOTO, Ramón
1796-1799.
Pintor.
- PRAT, José
1778-1787.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1774.
- PRADO Y MARIÑO, Melchor de
1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de diciembre de 1796.

- PRECIADO DE LA VEGA, Francisco
1757-1787.
Pensionado por el Rey en Roma, Académico de la de San Lucas de la misma ciudad. Pintor.
Tomó posesión el 1 de abril de 1757.
- PRIETO, María
1769.
Pintora.
Tomó posesión en 11 de junio de 1769.
- PRIMO, Antonio
1769-1796.
Escultor.
Tomó posesión en 7 de septiembre de 1766.
- PUNTE ORTIZ, Pedro Joaquín de la
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de marzo de 1790.
- QUERUBINI, Catalina
1766-1799.
Académica de San Lucas de Roma. Pintora.
Tomó posesión en 9 de agosto de 1761.
- RAMÍREZ, José
1760-1769.
Escultor.
Tomó posesión en 5 de octubre de 1758.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Manuel
1772-1781.
Escultor.
Tomó posesión en 8 de marzo de 1772.
- RAMOS, Francisco
1790-1793.
Pintor de Cámara de S.M.
Tomó posesión en 4 de mayo de 1778.
- REGALADO RODRÍGUEZ, Alfonso
1787-1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 10 de julio de 1785.
- REGUERA GONZÁLEZ, Manuel
1784-1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de junio de 1780.
- REZUSTA, Pascual de
1796-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de julio de 1795.
- RIVELLES, Bartolomé
1784-1796.
Teniente Director Honorario de la Real Academia de San Carlos. Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de marzo de 1781.
- RIEGER, R. P. Cristiano
1763-1766.
Arquitecto.
- ROCA, Duque de la
1766-1799.
Pintor.
- ROCHA, Francisco
1793-1799.
Director de Arquitectura de la Real Academia de San Luis de Zaragoza.
Tomó posesión en 15 de agosto de 1793.
- RODRÍGUEZ, Alfonso
1793-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 1 de julio de 1792.

- RODRÍGUEZ, Antonio
1796-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de diciembre de 1795.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, José
1787-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1785.
- ROSA, José
1790-1799.
Director de la Galería Imperial de la Corte de Viena. Pintor.
Tomó posesión en 2 de diciembre de 1787.
- ROTTIERS DE LA TORRE, Santiago Nicolás
1787.
Caballero de la Orden del Mérito, Regidor de París. Escultor.
Tomó posesión en 2 de julio de 1786.
- RUBIO, Felipe
1763-1769.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de febrero de 1762.
- RUDÍEZ, Vicente
1790-1796.
Escultor.
Tomó posesión en 2 de marzo de 1788.
- RUTA, Carlos
1763-1793.
Arquitecto.
Tomó posesión en 9 de enero de 1763.
- SABATINI, Francisco
1760-1787.
Arquitecto.
- SABATINI, Mariana
1790-1799.
Pintora.
- SAGARVINAGA, Juan de
1778-1796.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de julio de 1776.
- SAGARVINAGA, Juan Marcelino de
1790-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de octubre de 1788.
- SALAS, Carlos de
1760-1778.
Escultor.
Tomó posesión en 12 de enero de 1760.
- SALVADOR CARMONA, Luis
1752.
Teniente por la Escultura.
- SALVADOR CARMONA, Manuel
1766-1772.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 15 de enero de 1764.
- SAN ANTONIO, Fray Bartolomé de
1754-1781.
De la Orden de los Descalzos de la Santísima Trinidad.
Tomó posesión en 7 de junio de 1753.
- SAN MARTÍN, Julián de
1787-1796.
Escultor.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1786.
- SÁNCHEZ, Francisco
1769-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1769.

- SÁNCHEZ BORT, Julián
1760-1784.
Arquitecto de las Reales Obras del Ferrol.
Tomó posesión en 2 de febrero de 1758.
- SÁNCHEZ SARAIVIA, Diego
1763-1778.
Pintor.
Tomó posesión en 12 de septiembre de 1762.
- SANCHIZ, Francisco
1784-1790.
Escultor.
Tomó posesión en 11 de julio de 1779.
- SANCHO, Dionisio
1796-1799.
Escultor de Cámara de S. M.
Tomó posesión en 10 de enero de 1796.
- SANZ, Agustín
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1775.
- SANZ DE CORTÉS Y KONOCK, Luisa
1787-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 10 de julio de 1785.
- SELMA, Fernando
1787-1799.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 2 de marzo de 1783.
- SERRANO, Manuel
1778-1787.
Arquitecto.
Tomó posesión en 10 de abril de 1774.
- SEVILLA, Gregorio
1778-1784.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de agosto de 1774.
- SIERRA BRAVA, Vizconde de
1760.
Pintor.
- SILVA MENESES Y SARMIENTO, Pedro de
1769-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 8 de mayo de 1768.
- SUBIRAS, Francisco
1769.
Profesor de Matemáticas, Socio de la Academia de Física de Barcelona. Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de agosto de 1759.
- TABERNERO, Mateo Vicente
1793-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 2 de septiembre de 1792.
- TAPIA, Isidoro de
1756-1778.
Pintor.
Tomó posesión en 22 de octubre de 1755.
- TEBA, Conde de
1793-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de octubre de 1792.
- TOLSA, Manuel
1790-1799.
Escultor.

Tomó posesión en 6 de diciembre de 1789.

THOMAS, Domingo

1787-1799.

Arquitecto.

Tomó posesión en 4 de junio de 1786.

THOMAS, Ignacio

1778-1799.

Arquitecto.

Tomó posesión en 6 de marzo de 1774.

TOMÁS, José

1769.

Escultor.

Tomó posesión en 4 de febrero de 1757.

TORAYA, José

1787-1799.

Arquitecto.

Tomó posesión en 2 de septiembre de 1787.

TURRILLO, Manuel

1787-1799.

Arquitecto.

Tomó posesión en 7 de noviembre de 1784.

ULLOA, Antonio de

1778-1793.

Arquitecto.

UREÑA, Marqués de

1757-1799.

URRUTIA, Ana Gertrudis

1769-1772.

Pintora.

Tomó posesión en 6 de agosto de 1769.

VALERO, Cristóbal

1763-1784.

Presbítero. Pintor.

Tomó posesión en 3 de enero de 1762.

VAN-LOO, Luis

1752.

Caballero de la Orden de San Miguel, Primer Pintor de Cámara de S. M. y Académico de la de San Luis de París.

VÁZQUEZ, Bartolomé

1787-1793.

Grabador de láminas.

Tomó posesión en 6 de noviembre de 1785.

VELARDE Y SOLA, Jerónimo

1778-1796.

Pintor.

VELÁZQUEZ, Luis

1753.

Pintor.

VELÁZQUEZ, Cosme

1793-1799.

Director de la Escuela de Dibujo de Cádiz. Escultor.

Tomó posesión en 3 de junio de 1792.

VERDIGUIER, Miguel

1781-1799.

Escultor.

Tomó posesión en 5 de marzo de 1780.

VERGARA, Francisco

1757-1760.

Pensionado por el Rey en Roma, Académico de la de San Lucas de la misma ciudad. Escultor.

Tomó posesión en 1 de abril de 1757.

VERGARA, Ignacio
1763-1772.

Escultor.

Tomó posesión en 3 de enero de 1762.

VERGARA, José
1763-1796.

Pintor.

Tomó posesión en 3 de enero de 1762.

VERGAZ, Alfonso
1778-1781.

Escultor.

Tomó posesión en 5 de junio de 1774.

VILLANUEVA, Juan de
1769-1772.

Arquitecto del Real Monasterio de San Lorenzo el Real.

Tomó posesión en 8 de noviembre de 1767.

ZABALZA, Miguel de
1756-1772.

Pintor.

Tomó posesión en 17 de enero de 1756.

ACADÉMICOS DE HONOR

AGUIRRE, Tiburcio de
1752.

Del Consejo de S.M. en el Real de Órdenes y Capellán Mayor de las Señoras Descalzas Reales.

AGUIRRE Y HORTES DE VELASCO,
José María de
1757-1796.

Académico Honorario de la Real Española, exento de las Reales Guardias de Corps de S.M. el Rey de las Dos Sicilias.

Tomó posesión en 22 de julio de 1756.

ALAMEDA, Marqués de la
1796.

Tomó posesión en 2 de febrero de 1794.

ALCÁNTARA ENRÍQUEZ DE TOLEDO, Pedro de
1793-1799.

Duque del Infantado, Grande de España de Primera Clase, Coronel del Regi-

miento de Infantería de Voluntarios de Castilla.

Tomó posesión en 1 de abril de 1792.

ALCÁNTARA FADRIQUE, Pedro
1793-1799.

Duque y Señor de Híjar, Marqués de Orani, Grande de España de Primera Clase, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la Real y Distinguida Española de Carlos III y de la de Santiago, Gentilhombre de Cámara de S.M. con Ejercicio, Caballerizo Mayor Honorario de la Reina N. S., Consejero de Estado de S.M., Presidente del Real Consejo de las Órdenes.

Tomó posesión en 1 de abril de 1792.

ALCÁNTARA LÓPEZ DE ZÚÑIGA,
Pedro de
1799.

Conde de Miranda, Grande de España de Primera Clase, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III y de la de Santiago, Gentilhombre de Cámara de S.M. con Ejercicio, Teniente General de sus Reales Ejércitos.

Tomó posesión en 3 de junio de 1798.

ALCÁNTARA TÉLLEZ GIRÓN, Pedro de
1793-1799.

Duque de Osuna, Grande de España de Primera Clase, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, de su Consejo en el Supremo de Guerra, Teniente General de los Reales Ejércitos, Coronel del Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española y Director General de él.

Tomó posesión en 1 de abril de 1792.

ALESÓN, Juan José
1796-1799.

Varón de Casa-Dabalillo, Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M., su Secretario, Oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho de Marina.

Tomó posesión en 5 de enero de 1794.

ALVAREZ DE NAVA, Luis de
1753-1787.

Caballero de la Orden de Santiago, Teniente de las Reales Guardias de Infantería Española.

Tomó posesión en 23 de octubre de 1753.

ALVAREZ DE TOLEDO, Francisco de Borja
1796-1799.

Marqués de Villafranca, Grande de España de Primera Clase, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio, Brigadier de los Reales Ejércitos, Coronel del Regimiento de Infantería de la Princesa.

Tomó posesión en 3 de julio de 1796.

ARIAS GAGO, Alfonso
1790-1799.

Visitador Eclesiástico de Madrid.

Tomó posesión en 1 de febrero de 1789.

ARNAUD, Nicolás
1753-1787.

Caballero de la Orden de Santiago, Ayuda de Cámara de S. M.

Tomó posesión en 5 de octubre de 1752.

ARÓSTEGUI, Alfonso Clemente de
1752.

Del Consejo de Su Majestad en el Real de Castilla, Prelado Doméstico de Su Santidad y Auditor Honorario de la Sacra Rota.

ARÓSTEGUI, Benito Clemente de
1772-1799.

Del Consejo de S. M. su Alcalde del Crimen de la Real Chancillería de Granada.

Tomó posesión en 15 de septiembre de 1771.

ARÓSTEGUI, José de
1793-1799.

Alférez de Reales Guardias de Infantería Española.

Tomó posesión en 18 de diciembre de 1791.

AYALA, Ignacio de
1784-1787.

Catedrático de Poética en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid.

Tomó posesión en 14 de julio de 1781.

AYLLÓN DE LA VEGA, Julián
1790-1799.

Dignidad de Maestro Escuela de la Insigne Colegiata de Medina del Campo.

Tomó posesión en 2 de marzo de 1788.

AZARA, Nicolás de
1778-1793.

Del Consejo de S. M. en el de Ha-

- cienda, su Agente General en la Corte de Roma.
Tomó posesión en 31 de diciembre de 1774.
- AZCONA Y BALANZA, María
1784-1799.
Tomó posesión en 6 de mayo de 1781.
- BENAVENTE, Jerónimo de
1754-1766.
De la Compañía de Jesús. Maestro de retórica del Real Seminario de Nobles.
Tomó posesión en 22 de diciembre de 1754.
- BENAVENTE, Miguel de. R. P.
1763-1766.
De la Compañía de Jesús, Catedrático de Matemáticas del Colegio Imperial.
Tomó posesión en 19 de junio de 1763.
- BERMÚDEZ, José
1752.
Del Consejo de S.M. en el Real de Castilla.
- BETANCOURT Y CASTRO, José de
1793-1799.
Caballero de la Orden de Santiago, Coronel de las Milicias de Canarias.
Tomó posesión en 5 de agosto de 1792.
- BETANCOURT Y MOLINA, Agustín de
1784-1799.
Tomó posesión en 1 de febrero de 1784.
- BONICELLI, Tomás
1760-1778.
Intendente de la Real Fábrica de Porcelana.
Tomó posesión en 4 de agosto de 1760.
- BURGUNYO, José de
1790-1793.
Teniente de Navío de la Real Armada y Agente Fiscal del Consejo Supremo de Guerra.
Tomó posesión en 4 de julio de 1790.
- BURRIEL, Antonio. R. P.
1754-1766.
De la Compañía de Jesús, Maestro de Latinidad en la Clase de mayores del Real Seminario de Nobles.
Tomó posesión en 22 de diciembre de 1754.
- CABALLERO Y GÓNGORA, Antonio
1793.
Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Arzobispo-Obispo de Córdoba.
Tomó posesión en 5 de agosto de 1792.
- CABAÑAS, Froilán Calixto
1778-1784.
Del Consejo de S.M. Auditor de la Nunciatura.
Tomó posesión en 16 de marzo de 1778.
- CABRERA, Ramón
1799.
Presbítero, Académico de Número de la Real Academia Española.
Tomó posesión en 4 de junio de 1797.
- CALDERÓN DE LA BARCA, José Santos
1790-1793.
Presbítero. Beneficiado de Medina del Campo.
Tomó posesión en 7 de diciembre de 1788.

- CAMPUZANO, Francisco
1799.
Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Marina.
Tomó posesión en 4 de junio de 1799.
- CANALS, Pablo
1784.
Barón de la Valroja, Director General de los Tintes del Reino.
Tomó posesión en 3 de febrero de 1782.
- CAÑAS, Vicente de
1781-1784.
Marqués de Castrillo.
Tomó posesión en 4 de junio de 1780.
- CÁRDENAS VERDUGO, Manuel
1766-1772.
Marqués de Grañina.
Tomó posesión en 19 de diciembre de 1763.
- CARRANQUE, María Luisa
1778-1799.
Tomó posesión en 3 de abril de 1773.
- CARRIÓN, Francisco Javier de
1766-1778.
Caballero de la Orden de Santiago, Contador General de las Órdenes Militares.
Tomó posesión en 5 de mayo de 1765.
- CARVAJAL Y LANCASTER, José
1752.
Ministro de Estado, Gentilhombre de Cámara de S. M. y Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro.
- CARVAJAL Y LANCASTER, Nicolás de
1752.
Marqués de Sarriá. Teniente General de S. M. y Coronel y Director de las Reales Guardias de Infantería Española.
- CARVAJAL Y VARGAS, Mariano de
1778-1793.
Tomó posesión en 3 de mayo de 1773.
- CASTILLO ISCO, Francisco Pascual
1772-1787.
Marqués de Jura Real, Regidor perpetuo de la ciudad de Valencia, Consiliario de la Real Academia de San Carlos.
Tomó posesión en 4 de diciembre de 1768.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín
1799.
Oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Gracia y de Justicia de Indias.
Tomó posesión en 1 de julio de 1798.
- CELLE, Andrés
1796-1799.
Presbítero, Doctor en Derecho Canónico.
Tomó posesión en 10 de enero de 1796.
- CERDÁ Y RICO, Francisco
1796-1799.
Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Secretario del Real y Supremo Consejo y Cámara de las Indias, Académico de Número de la Real Academia de la Historia.
Tomó posesión en 5 de enero de 1794.
- CEVALLOS GUERRA, Francisca de
1772-1799.
En Lima.
Tomó posesión en 16 de junio de 1771.

CORRAL Y AGUIRRE, Ignacio María de
1781-1799.

Ministro de S. M. en la Corte de Copenague.

Tomó posesión en 2 de julio de 1780.

CUADRA, Antonio de la
1778-1781.

Caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. Director de la Renta General de Correos.

Tomó posesión en 25 de julio de 1778.

CHACÓN MANRIQUE DE LARA Y COTONER, Fernando
1772-1799.

Caballero de la Orden de Calatrava, Alguacil Mayor de la Real Audiencia de Mallorca.

Tomó posesión en 13 de diciembre de 1771.

DÁVILA Y CORTÉS, Joaquín
1778-1799.

Marqués de Zafra, Señor de Villamarta y Tajuña.

Tomó posesión en 2 de agosto de 1772.

DELITALA, Manuel
1778-1799.

Caballero pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Introdutor segundo de Embajadores.

Tomó posesión en 6 de abril de 1777.

DESPUIG Y DAMERO, Antonio
1784-1793.

Caballero de la Religión de San Juan de Malta, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca.

Tomó posesión en 5 de mayo de 1782.

DÍEZ, Ramón Pascual
1790-1799.

Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III y dignidad de Capiscol de la Santa Iglesia de Osma.

Tomó posesión en 2 de marzo de 1788.

DOLCE, Francisco María
1781-1787.

Doctor en ambos Derechos, Honorario de la Sociedad de Anticuarios de Londres.

Tomó posesión en 8 de noviembre de 1778.

EGUÍA, Joaquín de
1793-1799.

Marqués de Narros, Gentilhombre de Cámara de S. M., Secretario de la Real Sociedad Vascongada.

Tomó posesión en 1 de abril de 1792.

ELGUETA Y VIGIL, Baltasar de
1752.

Caballero de la Orden de Santiago e Intendente del Ejército y de la Fábrica del Nuevo Real Palacio.

ENTERO DE ARBAIZA, José María
1799.

Abogado Relator de la Real Chancillería de Valladolid, Secretario de la Real Sociedad Económica de esta ciudad, Individuo de la Academia de Matemáticas y Dibujo de la misma.

Tomó posesión en 4 de julio de 1797.

ESCALZO, José
1784-1787.

Obispo de Cádiz.

Tomó posesión en 5 de agosto de 1782.

ESCARANO, Francisco
1784-1793.

Caballero de la Orden de Santiago,

- Director General de Correos.
Tomó posesión en 7 de marzo de 1784.
- EZPELETA, Isabel
1790-1799.
Tomó posesión en 4 de agosto de 1776.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Luis Joaquín
1799.
Marqués de Cogolludo y de Solera, Conde de Osona, Grande de España de Primera Clase.
Tomó posesión en 2 de octubre de 1796.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETA, Martín
1793-1799.
Teniente de Navío de la Real Armada.
Tomó posesión en 1 de abril de 1792.
- FITZ JAMES STUART Y SILVA, Carlos Fernando
1784.
Marqués de la Jamayca, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.
Tomó posesión en 5 de agosto de 1782.
- FONSDEVIELA Y ONDEANO, Joaquín de
1793-1796.
Caballero Comendador de Huélamos en la Orden de Santiago, Teniente General de los Reales Ejércitos, Gobernador Militar y Político de la Plaza de Cádiz y Presidente de la Junta Gubernativa de la Escuela de Nobles Artes de la misma ciudad.
Tomó posesión en 3 de marzo de 1793.
- FRANCO, Pedro
1769-1799.
Capitán del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey.
Tomó posesión en 1 de enero de 1768.
- GALISTEO Y MANRIQUE, Tadeo José
1799.
Del Consejo de S. M., su Secretario con Ejercicio de Decretos y Oficial de la Primera Secretaría de Estado y del Despacho Universal.
Tomó posesión en 6 de enero de 1799.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Pedro
1796.
Presbítero, Socio de varias Academias.
Tomó posesión en 3 de julio de 1796.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente
1760-1784.
Académico de Número de las Reales Española y de la Historia, y de la de Buenas Letras de Sevilla.
Tomó posesión en 28 de agosto de 1760.
- GILABERT, María Lucía
1790-1799.
Tomó posesión en 29 de agosto de 1790.
- GIRALDO DE CHAVES, Julián
1763-1784.
Coronel Ingeniero Director de los Reales Ejércitos.
Tomó posesión en 19 de junio de 1763.
- GÓMEZ Y DE LA VEGA, Andrés
1766-1769.
Caballero de la Orden de Calatrava, Comendador de Almodóvar del Campo, Intendente del Ejército y Reino de Valencia, Presidente de la Junta Preparatoria para la Academia de Artes de la misma ciudad.
Tomó posesión en 29 de enero de 1765.
- GONZÁLEZ TORRES DE NAVARRA, Luis
1772-1796.
Caballero de la Orden de Santiago, Co-

ronel de Infantería, Gobernador del Campo de Madrid.

Tomó posesión en 13 de diciembre de 1771.

GRANJA, Isidro de
1778-1784.

Del Consejo de S. M. Oficial Mayor de la Secretaría de Marina.

Tomó posesión en 7 de junio de 1778.

GRIMALDO, Bernardo María de
1787-1793.

Marqués de Grimaldo, Caballero de la Orden de San Genaro y de la de Santiago, Gentilhombre de Cámara de S. M. Canciller Mayor de la Insigne Orden del Toisón de Oro.

Tomó posesión en 7 de noviembre de 1784.

GUERRA MERCHANT, Manuel
1793-1799.

Canónigo de la Santa Iglesia de Tortosa.

Tomó posesión en 5 de mayo de 1793.

GIRALD Y BARRADAS, Luis María
1799.

Marqués y Señor de la Villa de Diezma, de Lozanillo y Huéchar.

Tomó posesión en 4 de agosto de 1799.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, José
1796-1799.

Cadete de Reales Guardias de Corps en la Primera Compañía Española.

Tomó posesión en 9 de noviembre de 1784.

GUTIÉRREZ VIGIL, Francisco
1784-1790.

Tomó posesión en 8 de agosto de 1784.

GUZMÁN PALAFOX, Eugenio Eulalio de

1793-1799.

Conde de Teba, Marqués de Ardales, Grande de España de Primera Clase.

Tomó posesión en 7 de octubre de 1792.

HERMOSILLA Y SANDOVAL, José de
1757-1772.

Teniente de Infantería, Ingeniero Extraordinario de los Reales Ejércitos.

Creado Director en 12 de abril de 1752. Tomó posesión en 28 de julio de 1756.

HIJOSA, Manuel de
1784-1799.

Presbítero, Beneficiado de la ciudad de Rioseco.

Tomó posesión en 6 de junio de 1784.

HUARTE RUIZ DE BRIVIESCA, Francisco de
1793-1799.

Caballero de la Orden de Santiago, Maestrante de Sevilla, Regidor de Preeminencia de la ciudad de Cádiz, Alcaide de sus Casas Capitulares, Consiliario y Secretario de la Escuela de Nobles Artes de la misma ciudad.

Tomó posesión en 7 de julio de 1793.

IRIARTE, Bernardo
1778-1784.

Del Consejo de S. M. Oficial Mayor de la Primera Secretaría de Estado.

Tomó posesión en 9 de octubre de 1774.

IRIARTE, Juan de
1753-1769.

Bibliotecario de S. M., Oficial Traductor de la Primera Secretaría de Estado y del Despacho de la Real Academia Española.

Tomó posesión en 5 de octubre de 1752.

ITURBIDE, Joaquín de
1784-1796.

Director General de la Renta de Correos.

IVANOWITZ DE CHOWALOW, Iván
1763.

Camarero de S. M. I. de las Rusias, Teniente General de sus Ejércitos, Caballero de las Ordenes de San Alexandro, del Águila Blanca y de Santa Ana, Presidente de la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo y Curador de la Imperial Universidad de Moscú.

Tomó posesión en 22 de abril de 1761.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de
1781-1784.

Del Consejo de S. M. en el de Órdenes y Caballero de la de Alcántara, Académico de las Reales de la Historia y Española.

Tomó posesión en 4 de junio de 1780.

JUAN, Jorge
1769.

Jefe de Escuadra de la Real Armada y Embajador Extraordinario de Marruecos.

Tomó posesión en 1 de octubre de 1767.

JURA REAL, Marqués de
1769.

Regidor Perpetuo de la ciudad de Valencia, Consiliario de la Real Academia de San Carlos de aquella ciudad.

Tomó posesión en 4 de diciembre de 1768.

LALAING, Bruno de
1778-1799.

Conde de Lalaing, Comendador de Ca-

ñaverál en la Orden de Calatrava, Brigadier de los Reales Ejércitos y Primer Teniente de la Compañía Flamenca de Reales Guardias de Corps.

• Tomó posesión en 2 de agosto de 1772.

LAMO Y PALACIOS, Pío Ignacio
1790-1799.

Conde de Castañeda de los Lamos, del Consejo de S. M. su Secretario y Oficial de la Secretaría de Despacho Universal de Estado, Académico de Número de la Real Academia Española y Honorario de la de Buenas Letras de Sevilla.

Tomó posesión en 11 de noviembre de 1787.

LAVAUGUYÓN, Antonia de
1790-1799.

Princesa de Listenois.

Tomó posesión en 6 de julio de 1788.

LÓPEZ DE LA HUERTA, José
1793-1799.

Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Del Consejo de S. M. su Secretario y Oficial de la Primera Secretaría de Estado y del Despacho.

Tomó posesión en 7 de julio de 1793.

LÓPEZ DE LA TORRE AYLLÓN, Julián
1768-1799.

Del Consejo de S. M. Director de la Renta General de Correos.

Tomó posesión en 25 de julio de 1778.

LORENZANA, Luis
1766-1799.

Teniente de Fragata de la Real Armada, Ayudante Mayor de las Brigadas de Artillería de Marina.

Tomó posesión en 20 de julio de 1766.

- LORENZANA, Tomás de
1793.
Obispo de Gerona.
Tomó posesión en 5 de agosto de 1792.
- LUGO, Estanislao de
1793-1799.
Del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de las Indias, Director de los Reales Estudios de esta Corte.
Tomó posesión en 5 de mayo de 1793.
- LUNA, Cristóbal de
1778-1790.
Del Consejo de S. M. Oficial Mayor Segundo de la Secretaría de Hacienda.
Tomó posesión en 16 de marzo de 1778.
- LUZÓN, Ignacio
1752-1753.
Del Consejo de S. M. Superintendente de la Real Casa de la Moneda, Ministro de la Real Junta de Comercio, de las Reales Academias Española y de la Historia.
- LLAGUNO AMIROLA, Eugenio de
1796.
Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Consejero de Estado de S. M., Secretario de Despacho y Justicia, Académico de Número de la Real Academia de la Historia.
Tomó posesión en 5 de enero de 1794.
- MAGALLÓN, Fernando
1778.
Caballero de la Orden de San Juan, Del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de Indias.
Tomó posesión en 4 de agosto de 1776.
- MAGALLÓN Y ARMENDÁRIZ, José María
1796-1799.
Marqués de Santiago y de la Simada, Conde de Zueweghem y Señor de Uterviejo, Gentilhombre de Cámara de S. M.
Tomó posesión en 2 de febrero de 1794.
- MANGINO, Fernando José
1799.
Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Intendente del Ejército y Ministro de Capa y Espada del Consejo y Cámara de S. M. en el Real y Supremo de las Indias.
Tomó posesión en 4 de junio de 1797.
- MARQUEZ, Pedro José
1799.
Presbítero, Socio de la Real Academia de Bellas Artes de Florencia y de la Benedictina de Bolonia.
Tomó posesión en 4 de junio de 1797.
- MARTÍN CERMEÑO, Pedro
1769.
Caballero de la Orden de Alcántara, Administrador de Villafanes en la de Montesa, Brigadier e Ingeniero Director de los Reales Ejércitos y Plazas de S. M.
Tomó posesión en 7 de agosto de 1768.
- MARTÍNEZ, Francisco
1790-1799.
Deán de la Santa Iglesia de Santa Fe de Bogotá.
Tomó posesión en 4 de enero de 1789.
- MARTÍNEZ, Sebastián
1796-1799.
Del Consejo de S. M. en el Real de Hacienda y su Tesorero Mayor.
Tomó posesión en 3 de julio de 1796.

- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan
1784-1799.
Catedrático de Prima de Humanidades de la Universidad de Salamanca.
Tomó posesión en 14 de julio de 1781.
- MENGS, Ana María
1790.
Tomó posesión en 29 de agosto de 1790.
- MENGS, Antonio Rafael
1766.
Caballero Lateranense, Primer Pintor del Rey.
Tomó posesión en 18 de diciembre de 1764.
- MENGS, Rafael
1799.
Ingeniero Ordinario y Teniente Coronel de los Reales Ejércitos.
Tomó posesión en 4 de junio de 1797.
- MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar de
1757-1799.
Marqués de Ureña, Del Real Seminario de Nobles de esta Corte.
Tomó posesión en 3 de febrero de 1757.
- MONCADA, Baltasar de
1784-1799.
Caballero Maestrante de la ciudad de Granada.
Tomó posesión en 7 de diciembre de 1783.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de
1753.
Del Consejo de S. M. su Secretario de Gracia y Justicia, y Estado de Castilla de la Real Academia Española, Director Perpetuo de la Real de la Historia.
- MOÑINO, José
1793-1799.
Conde de Floridablanca, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, Consejero de Estado de S. M. Socio Honorario de la Imperial Academia de las Artes de San Petersburgo, Académico de Honor de la Academia de San Lucas de Roma y de la Real de San Carlos de Valencia.
Tomó posesión en 8 de julio de 1773.
- MORALES GUZMÁN Y TOVAR, Juan de
1793-1799.
Intendente de los Reales Ejércitos y de la Provincia de Madrid, Corregidor de esta Villa, Superintendente General de Sisas Reales y Municipales de ella, Intendente de la Regalía de Casa de Aposento de Corte, Regidor Perpetuo de la Ciudad de Badajoz.
Tomó posesión en 5 de agosto de 1792.
- MOYANO, Antonio Valeriano
1766-1769.
Prebendado de la Santa Iglesia Catedral de Guadix.
Tomó posesión en 1 de marzo de 1754.
- MUNARRIZ, José Luis
1799.
Abogado de los Reales Consejos, Consiliario de la Escuela de Diseño de Salamanca, Individuo de la Sociedad Económica de Segovia.
Tomó posesión en 2 de octubre de 1796.
- MUNARRIZ Y PIMENTEL, Vicente
1781-1799.
Tomó posesión en 12 de agosto de 1781.

MUZQUIZ, Ignacio

1787-1799.

Ministro de S. M. en la Corte de Dinamarca.

Tomó posesión en 5 de diciembre de 1784.

NÚÑEZ GAONA, Ignacio

1784-1787.

Del Consejo de S. M. Caballero Pensionado, Fiscal y Ministro de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Académico de las Reales Española y de la Historia, de la de Buenas Letras de Barcelona, de la Sociedad Vascongada y de la de Inscripciones y Bellas Letras de París.

Tomó posesión en 3 de febrero de 1782.

ORTIZ Y SANZ, José

1787-1799.

Presbítero.

Tomó posesión en 2 de septiembre de 1787.

OSORIO Y MOSCOSO, Vicente

1796-1799.

Conde de Trastamara, Grande de España de Primera Clase, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 1 de mayo de 1796.

PALAFIX, Antonio

1781-1799.

Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Arcediano de la Santa Iglesia de Cuenca.

Tomó posesión en 22 de febrero de 1779.

PALAFIX Y PORTOCARRERO, María

Ramona

1790-1799.

Tomó posesión en 29 de agosto de 1790.

PEÑASOLA Y ZÚÑIGA, Clemente

1793-1799.

Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Arcediano de la Santa Iglesia de Segovia.

Tomó posesión en 1 de abril de 1792.

PERALADA, Conde de

1752.

Mariscal de Campo y Gentilhombre de Cámara de S. M.

PÉREZ CAMINO, Manuel

1790-1799.

Presbítero, Beneficiado de la Parroquial de San Gil de Burgos y Catedrático de Escritura en el Seminario Conciliar de la misma ciudad.

Tomó posesión en 29 de agosto de 1790.

PÉREZ DELGADO, Alonso

1769.

Del Consejo de S. M. en el Supremo de Guerra, Corregidor de esta Villa de Madrid, Intendente del Ejército y de su Provincia.

Tomó posesión en 1 de enero de 1769.

PIGNATELLI, Ramón

1772-1790.

Canónigo de la Santa Iglesia Catedral de Zaragoza, Sumiller de Cortina de S. M. Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Presidente de la Junta Preparatoria de Zaragoza.

Tomó posesión en 28 de agosto de 1771.

PIGNATELLI, Vicente

1769.

Caballero de la Orden de San Juan, Sumiller de Cortina de S. M., Capellán Mayor de las Señoras de la Encarnación,

de la Real Academia Española, Académico de Honor de la Real de San Carlos de Valencia.

Tomó posesión en 18 de diciembre de 1759.

PIMENTEL, Pedro

1763-1772.

Marqués de la Florida, del Consejo de S. M. Ministro de la Real Junta de Comercio, Superintendente de la Real Casa de la Moneda.

Tomó posesión en 28 de diciembre de 1760.

PINO, Manuel del

1766-1790.

Teniente Capitán Ingeniero de los Reales Ejércitos.

Tomó posesión en 8 de abril de 1764.

PORLIER Y ASTEQUIETA, Antonio Domingo

1778-1799.

Caballero Pensionado de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. su Fiscal en el Real y Supremo de Indias.

Tomó posesión en 14 de abril de 1776.

POSADA Y SOTO, Ramón de

1796-1799.

Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Fiscal del Consejo y Cámara del Real y Supremo Consejo de las Indias con voto, Consiliario de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de México.

Tomó posesión en 5 de junio de 1774.

RANZ ROMANILLOS, Antonio

1790-1799.

Abogado de los Reales Consejos.

Tomó posesión en 2 de marzo de 1788.

REGIS ARMENDÁRIZ Y SAMANIEGO, Juana

1793-1799.

Tomó posesión en 2 de enero de 1791.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio

1784.

Caballero Maestrante de la Ciudad de Granada.

Tomó posesión en 5 de noviembre de 1780.

REQUENO Y VIVES, Vicente María

1799.

Presbítero, Académico de Artes del Instituto de Bolonia.

Tomó posesión en 1 de septiembre de 1799.

RIBA AGÜERO, Fulgencio de la

1796-1799.

Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Consejero de S. M. en el Real y Supremo de las Indias.

Tomó posesión en 5 de enero de 1794.

RIEGER, R. P. Cristiano

1763-1766.

De la Compañía de Jesús, Cosmógrafo de S. M., Catedrático de Matemáticas del Colegio Imperial.

Tomó posesión en 13 de mayo de 1761.

RÍOS, Carlos de los

1796-1799.

Conde de Fernán Núñez y de Barajas, Grande de España de Primera Clase, Gentilhombre de Cámara de S. M. con Ejercicio.

Tomó posesión en 9 de noviembre de 1794.

RÍOS, Fernando de los

1753-1763.

Marqués de Santiago, Caballero de la

Orden de Santiago, Gentilhombre de Cámara de S. M.

Tomó posesión en 5 de octubre de 1752.

RÍOS, Vicente de los
1778.

Capitán del Real Cuerpo de Artillería, Director de los Caballeros Cadetes de Segovia.

Tomó posesión en 14 de abril de 1776.

RIVERA, José Ángel de
1754-1766.

Del Consejo de S. M. su Secretario, Oficial de la Primera Secretaría de Estado y del Despacho, Sargento Mayor de Infantería de los Reales Ejércitos.

Tomó posesión en 11 de agosto de 1754.

RODA Y ARRIETA, Manuel de
1760-1769.

Del Consejo de S. M. en el Real de Hacienda, su Agente General y Ministro Interino en la Corte de Roma.

Tomó posesión en 4 de agosto de 1760.

RODRÍGUEZ LASO, Simón
1787-1799.

Individuo de la Real Academia de la Historia, Canónigo de la Santa Iglesia de Ciudad Rodrigo, Rector del Colegio de San Clemente de Bolonia.

Tomó posesión en 1 de abril de 1787.

RUEDA, Manuel de
1763-1784.

Comisario de Artillería.

Tomó posesión en 3 de mayo de 1761.

RUTA, Carlos
1763-1793.

Ayuda de Cámara de S. M.

Tomó posesión en 9 de enero de 1763.

SAAVEDRA, Francisco de
1799.

Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, Consejero de Estado de S. M., Académico Honorario de la Real Academia de la Historia.

Tomó posesión en 6 de agosto de 1797.

SABATINI, Francisco
1760-1796.

Ingeniero Ordinario de los Reales Ejércitos.

Tomó posesión en 4 de agosto de 1760.

SABATINI, Mariana
1790-1799.

Tomó posesión en 29 de agosto de 1790.

SACEDA, Conde de
1752.

Mayordomo de la Reina Viuda N. S.

SAHAGÚN DE LA MATA LINARES,
Juan de
1781-1799.

Conde del Carpio, del Consejo de S. M. y Alcalde de su Real Casa y Corte.

Tomó posesión en 12 de agosto de 1781.

SALAS, Francisco Gregorio de
1778-1799.

Capellán Mayor de las Recogidas de Madrid.

Tomó posesión en 25 de julio de 1778.

SAMANIEGO, Felipe
1763-1793.

Caballero de la Orden de Santiago, Arcediano de Valdovinos, Dignidad de la Santa Iglesia de Pamplona, Académico de Número de las Reales Española y de la Historia.

Tomó posesión en 6 de abril de 1762.

SAN ANTONIO, Fray Bartolomé de
1753-1781.

Del Orden de Descalzos de Santísima
Trinidad.

Tomó posesión en 12 de mayo de 1753.

SAN CRISTÓBAL, Julián de
1778-1799.

Caballero de la Real y Distinguida Or-
den de Carlos III, del Consejo de Gue-
rra.

Tomó posesión en 25 de junio de 1777.

SANTANDER, Juan de
1753-1781.

Del Consejo de S. M. en el de la Su-
prema y General Inquisición, Biblioteca-
rio Mayor.

Tomó posesión en 5 de octubre de
1752.

SANTIBÁÑEZ, Vicente María
1784-1796.

Individuo de la Real Sociedad Vascon-
gada, de la de Buenas Letras de Barce-
lona, Profesor de Humanidades en el Real
Seminario de Vergara.

Tomó posesión en 8 de agosto de 1784.

SANTIBÁÑEZ Y BARROS, Ángel
1799.

Caballero de la Real y Distinguida Or-
den de Carlos III, del Consejo de S. M.,
su Secretario con Ejercicio de Decretos,
y Oficial de la Primera Secretaría del Des-
pacho Universal.

Tomó posesión en 6 de enero de 1799.

SANZ CORTES Y KONOCK, Luisa
1787-1799.

Tomó posesión en 10 de julio de 1785.

SILVA BAZÁN Y SARMIENTO, Ma-
riana de
1766-1781.

Duquesa de Huesca, Marquesa de Co-
ria.

Tomó posesión en 20 de julio de 1766.

SILVA BAZÁN Y SARMIENTO, Pe-
dro de
1766-1769.

Exento de la Compañía Española de
Reales Guardias de Corps, Académico Ho-
norario de la Real Academia Española.

Tomó posesión en 3 de agosto de 1766.

SILVA Y PALAFOX, Agustín de
1796-1799.

Conde Duque de Aliaga y Castellot,
Marqués de Almenara, Grande de Espa-
ña de primera clase, Caballero Gran Cruz
de la Real y Distinguida Orden de Car-
los III, Gentilhombre de Cámara de S. M.
con Ejercicio.

Tomó posesión en 10 de enero de 1796.

SISTERNES Y FELIÚ, Manuel
1781-1787.

Del Consejo de S. M. Alcalde de su
Real Casa y Corte.

Tomó posesión en 12 de agosto de
1781.

SOLANO Y BOTE, José
1793-1799.

Marqués del Socorro, Caballero Gran
Cruz de la Real y Distinguida Orden Es-
pañola de Carlos III y de la de Santi-
ago, Gentilhombre de Cámara de S. M. su
Consejero de Estado, Teniente General
de la Real Armada.

Tomó posesión en 6 de mayo de 1792.

SOLANO ORTIZ DE ROZAS, Francisco
1796-1799.

Marqués de la Solana, Caballero de Jus-
ticia de la Orden de San Juan, Mariscal
de Campo de los Reales Ejércitos.

Tomó posesión en 1 de febrero de
1795.

- STERLLINGWERF, Enrique
1754-1769.
Del Consejo de S. M. Ministro de la Real Junta de Comercio, Coronel de Infantería de los Reales Ejércitos.
Tomó posesión en 1 de septiembre de 1754.
- TAVIRA Y ALMAZÁN, Antonio
1796-1799.
Caballero de la Orden de Santiago, Obispo de Salamanca, Académico de Número de la Real Academia Española y Honorario de la Real de la Historia.
Tomó posesión en 3 de julio de 1796.
- TINEO, Juan María
1799.
Oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Gracia y Justicia de España.
Tomó posesión en 5 de agosto de 1798.
- TORREPALMA, Conde de
1752.
Mayordomo del Rey N. S.
- ULLOA, Antonio de
1778-1793.
Jefe de Escuadra de la Real Armada.
Tomó posesión en 25 de julio de 1772.
- URRIES Y PIGNATELLI, Mariana
1778-1799.
Marquesa de Estepa.
Tomó posesión en 4 de abril de 1775.
- URRIES Y PIGNATELLI, Pedro
1787-1793.
Marqués de Ayerve, Regidor Perpetuo de Zaragoza, y Caballero Maestrante de Valencia.
- Tomó posesión en 5 de diciembre de 1784.
- VALINTE, Pedro José
1760-1769.
Caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo de S. M. Fiscal de la Real Junta de Comercio y Moneda, Teniente de Corregidor de Madrid.
Tomó posesión en 3 de septiembre de 1758.
- VARGAS, Nicolás de
1787-1799.
Regidor Perpetuo de Toledo, Caballero Pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M. su Secretario y Oficial de la Secretaría del Despacho Universal de Hacienda.
Tomó posesión en 10 de abril de 1787.
- VARGAS Y PONCE, José de
1790-1799.
Teniente de Fragata de la Real Armada, Individuo de la Real Academia de la Historia, Socio Literato de la Sociedad Vascongada y de la Matritense de los Amigos del País.
Tomó posesión en 6 de diciembre de 1789.
- VELA, José
1769-1799.
Capellán Doctoral del Convento de la Encarnación, Académico de Número de la Real Academia Española.
Tomó posesión en 19 de junio de 1769.
- VERA, Vicente María de
1760-1772.
Conde de la Roca, Caballero de la Orden de Santiago, Coronel del Regimiento de Milicias de Badajoz, Académico Honorario de las Reales Española y de la

Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla.

Tomó posesión en 28 de agosto de 1760.

WALDSTEIN, Mariana de

1784-1799.

Marquesa de Santa Cruz.

Tomó posesión en 1 de diciembre de 1782.

WATTELET, Señor de

1769-1784.

Socio de la Real Academia de Pintura y Escultura de París.

Tomó posesión en 4 de julio de 1769.

ZABALZA, Miguel de

1756-1772.

Tomó posesión en 27 de enero de 1756.

DIRECTORES GENERALES

ALVAREZ, Manuel

1787-1790.

Director General por S. M. en 20 de febrero de 1787.

CALLEJA, Andrés de la

1778-1784.

Pintor de Cámara de S. M. Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia.

Director General por el Rey a consulta de la Academia en 18 de enero de 1778.

CARNICERO, Isidro

1799.

Escultor.

Director General en 17 de septiembre de 1798.

CASTRO, Felipe de

1763.

Escultor Principal de la Real Persona, Académico de la de San Lucas de Roma y de la de Florencia.

Director General en 30 de enero de 1763.

GIAQUINTO, Corrado

1753-1760.

Primer Pintor de S. M. Académico de la Real Academia de San Luis de Roma.

Director General en 8 de diciembre de 1753.

GONZALEZ RUIZ, Antonio

1769.

Pintor de Cámara de S. M.

Director General nombrado por el Rey a consulta de la Academia en 1 de enero de 1769.

MAELLA, Mariano Salvador

1796.

Pintor de Cámara más antiguo de S. M., Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia y de Honor de la de San Luis de Zaragoza, Individuo de las Reales Sociedades Matritense y Vascongada.

Director General en 8 de agosto de 1795.

MENA, Juan Pascual de

1772.

Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia.

Director General en 19 de diciembre de 1771.

OLIVIERI, Juan Domingo

1752-1760.

Caballero de la Orden de San Miguel,

Escultor Principal de S. M. Director General de la Junta Preparatoria.

Director General en 12 de abril de 1752.

RODRÍGUEZ, Ventura

1766.

Académico de la de San Lucas de Roma, Maestro Mayor de las obras y fuentes de Madrid.

Director General en 9 de enero de 1766.

SACHETTI, Juan Bautista

1753-1763.

Director jubilado, Arquitecto Mayor de S. M. y de Madrid, jubilado del Nuevo

Real Palacio, Académico de la de San Lucas de Roma.

Director General en 12 de abril de 1752.

VAN LOO, Luis

1752.

Caballero de la Orden de San Miguel, Primer Pintor de Cámara de S. M. y Académico de la de San Luis de París.

VILLANUEVA, Juan de

1793.

Arquitecto Mayor de S. M. en los Reales Sitios, Arquitecto Mayor de las obras y fuentes de Madrid.

Director General en 29 de mayo de 1792.

DIRECTORES CON EJERCICIO

ALVAREZ, Manuel

1784-1796.

Director de Escultura en 26 de junio de 1784.

ARNAL, Pedro

1787-1799.

Arquitecto de S. M. en la Renta General de Correos, Socio Honorario de las Academias de Arte de Tolosa y Marsella.

Director de Arquitectura en 5 de marzo de 1786.

BAYEU, Francisco

1790-1793.

Pintor de Cámara de S. M.

Director de Pintura en 7 de junio de 1788.

BAYLS, Benito

1769-1790.

Académico de Número de las Reales Academias Española y de la Historia, y

de la de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona: Director Primero de Matemáticas.

Director con Ejercicio en 2 de octubre de 1768.

BERGAZ, Alfonso

1799.

Escultor de Cámara de S. M. Socio de Mérito de la Real Sociedad Económica Matritense.

Director de Escultura en 13 de abril de 1797.

CALLEJA, Andrés de la

1753-1772.

Pintor de Cámara de S. M.

Director de Pintura en 8 de diciembre de 1753.

CARNICERO, Isidro

1787-1799.

Escultor.

Director de Escultura en 28 de abril de 1786.

CASTRO, Felipe de
1752-1760 y 1766-1772.

Escultor.
Director de Escultura en 12 de abril de 1752.

FERNÁNDEZ, Miguel
1778-1784.

Teniente de Arquitecto Mayor del Nuevo Real Palacio.

Director de Arquitectura en 15 de julio de 1774.

FERRO, Gregorio
1799.

Pintor.
Director de Pintura en 13 de junio de 1797.

GONZÁLEZ RUIZ, Antonio
1752-1787.

Pintor de Cámara de S. M. Académico de la Real de San Carlos de Valencia, Socio de la Academia Imperial de Arte de San Petersburgo.

Director de Pintura en 12 de abril de 1752.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Alexandro
1769.

Director de Perspectiva en 1 de octubre de 1766.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio
1766-1793.

Pintor de Cámara de S. M.
Director de Pintura en 24 de noviembre de 1765.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de
1796.

Pintor de Cámara de S. M., Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia.

Director de Pintura en 13 de septiembre de 1795.

HERMOSILLA Y SANDOVAL, José de
1753-1756.

Profesor de Matemáticas, Teniente Principal de Arquitecto Mayor del Nuevo Real Palacio.

Director de Arquitectura en 12 de abril de 1752.

MAELLA, Mariano Salvador
1793-1799.

Pintor.
Director de Pintura en 15 de diciembre de 1792.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel
1787-1799.

Arquitecto de la Real Casa de Apuesto.

Director de Arquitectura en 11 de noviembre de 1786.

MENA, Juan Pascual de
Escultor.

Director de Escultura en 22 de abril de 1762.

MICHEL, Roberto
1766-1784.

Escultor de Cámara de S. M. con Honores de Director de Escultura.

Director de Escultura en 4 de diciembre de 1763.

MORENO, José
1778-1790.

Director Segundo de Matemáticas en 19 de marzo de 1777.

NAVARRO, Agustín
1769-1790.

Profesor de Cirugía.

Director de Anatomía en 2 de febrero de 1768.

PERNICHARO, Pablo
1753-1757.

Pintor de Cámara de S. M. Académico de la de San Lucas de Roma.

Director de Pintura en 8 de diciembre de 1753.

RODRÍGUEZ, Ventura
1753-1784.

Maestro Mayor de las obras y fuentes de Madrid, Académico de Mérito de la de San Carlos de Valencia y de la de San Lucas de Roma.

Director de Arquitectura en 12 de abril de 1752.

VILLANUEVA, Diego de
1757-1772.

Arquitecto.

Director de Arquitectura en 7 de noviembre de 1756.

VILLANUEVA, Juan de
1787.

Arquitecto, Maestro Mayor de las obras y fuentes de Madrid, Director Honorario con precedencia de asiento al Actual más antiguo.

Director de Arquitectura en 29 de diciembre de 1785.

DIRECTORES HONORARIOS

BERTRÁN, Andrés
1760-1769.

Escultor.

Director Honorario en 26 de noviembre de 1758.

BONAVIA, Santiago
1753-1757.

Pintor de Cámara de S. M.

Director Honorario en 13 de junio de 1753.

CARLIER, Francisco
1753-1760.

Arquitecto de S. M.

Director Honorario en 13 de junio de 1753.

DUMANDRE, Antonio
1752-1760.

Escultor.

Director Honorario en 12 de abril de 1754.

DUMANDRE, Huberto
1754-1772.

Director de las obras de Escultura del Real Sitio de San Ildefonso.

Director Honorario en 4 de abril de 1754.

ESTEPA, Marquesa de
1796-1799.

Directora Honoraria por la Pintura.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de
1799.

Pintor de Cámara de S. M., Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia.

Director Honorario en 17 de abril de 1797.

GRICHI, José
1766-1769.

Escultor del Rey, Director de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana.

- Director Honorario en 14 de enero de 1766.
- LAVAUGUYÓN, Antonia de
1790-1799.
Princesa de Listenois.
Directora Honoraria por la Pintura.
- MARQUET, Jaime
1760-1781.
Arquitecto de S. M.
Director Honorario en 29 de marzo de 1759.
- MENGS, Antonio Rafael
1763-1766.
Caballero Lateranense, Primer Pintor de S. M.
Director Honorario en 5 de junio de 1763.
- PEÑA, Juan Bautista
1769-1772.
Pintor de Cámara de S. M.
Director Honorario en 7 de agosto de 1768.
- SABATINI, Francisco
1793-1796.
Director Honorario por la Arquitectura.
- SANI, Domingo María de
1760-1772.
Aposentador Mayor del Real Sitio de San Ildefonso. Pintor.
Director Honorario en 21 de enero de 1759.
- SANTA CRUZ, Marquesa de
1796-1799.
Directora Honoraria por la Pintura.
- SILVA BAZÁN Y SARMIENTO, Mariana de
1766-1781.
Duquesa de Huéscar, Marquesa de Coria.
Directora Honoraria por la Pintura en 20 de julio de 1766.
- TREMULLAS, Francisco
1763-1772.
Pintor.
Director Honorario en 13 de mayo de 1761.
- URRIES Y PIGNATELLI, Mariana
1778-1793.
Directora Honoraria por la Pintura.
- VILLANUEVA, Juan de
1752-1799.
Arquitecto Mayor de S. M., de sus Reales Palacios y Sitios, de los Serenísimos Señores Infantes Don Pedro y Don Antonio y de la Villa de Madrid, Director Principal de las obras del Real Palacio Nuevo de esta Corte y sus Agregados, Comisario Ordenador Honorario de los Reales Ejércitos.
Director Honorario en 12 de abril de 1752.
- WALDSTEIN, Mariana de
1784-1793.
Marquesa de Santa Cruz.
Directora Honoraria por la Pintura en 1 de diciembre de 1782.

DIRECTORES DE GRABADO Y PERSPECTIVA

CASANOVA, Guillermo

1793-1799.

Director de Perspectiva en 22 de septiembre de 1787.

GONZALEZ SEPÚLVEDA, Pedro

1784-1799.

Grabador General de Monedas y Medallas, y de la Casa, y Cámara de S. M.

Director de Grabado en 26 de enero de 1784.

PALOMINO, Juan Bernabé

1752-1772.

Grabador de Cámara de S. M.

Director de Grabado en 12 de abril de 1752.

PRIETO, Tomás Francisco

1752-1781.

Escultor de Medallas, Grabador Primero de los Sellos de S. M. y su Real Casa, Grabador Principal de la Real Casa de Moneda de esta Corte.

Director de Grabado en 12 de abril de 1752.

SALVADOR DE CARMONA, Manuel

1778-1799.

Grabador de Cámara de S. M., Académico de Honor de la Real de San Luis de Zaragoza, Individuo de la Real Sociedad Vascongada, Grabador de S. M., Christianísima en el año de 1761, y de la Real Academia de Tolosa en el de 1768.

Director del Grabado Dulce en 12 de marzo de 1777.

DIRECTORES DE ANATOMÍA

NAVARRO, Agustín

1793.

Profesor de Cirugía.

Director de Anatomía en 2 de febrero de 1768.

DIRECTORES DE MATEMÁTICAS

BAYLS, Benito

1793-1796.

Académico de Número de las Reales Academias Española y de la Historia, y de la de Ciencias Naturales, y de las de Artes de Barcelona.

Director Primero de Matemáticas en 2 de octubre de 1768.

Director Segundo de Matemáticas en 11 de octubre de 1797.

VARAS Y PORTILLA, Antonio de

1793-1799.

Clérigo Pensionado por S. M.

Director Segundo en 1 de enero de 1791. Director Primero en 27 de agosto de 1799.

VALLESPINOSA, Magín

1799.

TENIENTES DIRECTORES

ACUÑA, Cosme
1796.

Director de los pensionados de la Academia de San Carlos de México. Pintor.
Teniente en 13 de septiembre de 1795.

ADÁN, Juan
1787-1799.

Escultor, Académico de Mérito de la de San Lucas de Roma y Director de la misma.
Teniente en 26 de junio de 1786.

AGUADO, Antonio
1799.

Teniente Director de Arquitectura en 9 de octubre de 1799.

ALVAREZ, Manuel
1763-1781.

Escultor.
Teniente en 12 de septiembre de 1762.

ARNAL, Pedro
1778-1784.

Socio Honorario de las Reales Academias de Marsella y de Tolosa de Francia.
Teniente de Arquitectura en 9 de septiembre de 1774.

BAYEU, Francisco
1766-1787.

Pintor de Cámara de S. M.
Teniente de Pintura en 14 de febrero de 1765.

BERGAZ, Alfonso
1784-1796.

Escultor.
Teniente en 26 de febrero de 1786.

CALLEJA, Andrés de la
1752.

Pintor de Cámara de S. M.
Teniente por la Pintura.

CAMARÓN Y MELIÁ, José
1799.

Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia.
Teniente de Pintura en 13 de junio de 1797.

CARNICERO, Isidro
1778-1784.

Teniente de Escultura en 7 de noviembre de 1775.

CASTAÑEDA, José de
1760-1763.

Arquitecto.
Teniente en 14 de abril de 1757.

CASTILLO, José del
1790-1793.

Pintor.
Teniente Honorario en 7 de septiembre de 1788.

FERNÁNDEZ, Miguel
1763-1772.

Teniente de Arquitecto Mayor del Nuevo Real Palacio.
Teniente en 13 de abril de 1762.

FERRO, Gregorio
1790-1796.

Pintor.
Teniente en 7 de septiembre de 1788.

- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Alexandro
1753-1766.
Teniente de Arquitectura en 12 de abril de 1752. Teniente de Pintura en 13 de abril de 1762.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio
1754-1784.
Pintor de Cámara de S. M.
Teniente en 1 de marzo de 1754.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Luis
1754-1760.
Pintor.
Teniente en 3 de febrero de 1754.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de
1787-1793.
Pintor de Cámara de S. M.
Teniente en 11 de mayo de 1785.
- GUTIÉRREZ, Francisco
1766-1781.
Escultor.
Teniente en 8 de marzo de 1767.
- MACHUCA Y VARGAS, Manuel
1787-1796.
Arquitecto del Real Sitio del Buen Retiro y Director Facultativo de la carretera de Barcelona.
Teniente en 22 de enero de 1787.
- MAELLA, Mariano Salvador
1772-1793.
Pintor de Cámara de S. M., Académico de Mérito de la Real de San Carlos de Valencia.
Teniente en 8 de febrero de 1772.
- MENA, Juan Pascual de
1752-1760.
Escultor.
Teniente en 12 de abril de 1752.
- MICHEL, Pedro
1787-1799.
Escultor de Cámara de S. M.
Teniente en 27 de septiembre de 1784.
- MICHEL, Roberto
1752-1772.
Escultor de Cámara de S. M.
Teniente en 12 de abril de 1752.
- MOYANO, Antonio Valeriano
1754-1760.
Presbítero. Escultor.
Teniente en 1 de marzo de 1754.
- PEÑA, Juan Bautista
1752.
Pintor de Cámara de S. M.
Teniente por la Pintura.
- PERNICHARO, Pablo
1752.
Pintor de Cámara de S. M. y Académico de la de San Lucas de Roma.
Teniente por la Pintura.
- RAMOS, Francisco Javier
1796-1799.
Pintor de Cámara de S. M.
Teniente de Pintura en 5 de febrero de 1794.
- SALVADOR DE CARMONA, Luis
1752-1766.
Escultor.
Teniente en 12 de abril de 1752.
- SÁNCHEZ, Francisco
1787-1799.
Teniente de Arquitecto Mayor de las obras y fuentes de Madrid.
Teniente en 21 de mayo de 1786.

SAN MARTÍN, Julián de
1799.
Escultor.
Teniente de Escultura en 13 de abril de 1797.

SUBIRÁS, Francisco
1772-1781.
Comisario de Guerra, Académico de la Real de la Historia, y de la de Ciencias Naturales y de la de Artes de Barcelona.
Teniente en 3 de octubre de 1766.

VILLANUEVA, Diego de
1753-1756.
Arquitecto.
Teniente en 12 de abril de 1752.

VILLANUEVA, Juan de
1778-1784.
Arquitecto del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial.
Teniente en 11 de agosto de 1774.

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

ADEVA Y PACHECO, Manuel de
1769-1772.
Escultor.
Tomó posesión en 7 de agosto de 1768.

AGUIRRE, Ginés de
1766-1769.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de octubre de 1764.

ALBISU, Pedro Ángel
1781-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de febrero de 1780.

ÁLVAREZ, Domingo
1769-1793.
Pintor.
Tomó posesión en 14 de diciembre de 1766.

ÁLVAREZ PERERA, Benito
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1774.

AMADEU, Raimundo
1178-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 5 de abril de 1778.

ARALI, Joaquín de
1772-1784.
Escultor.
Tomó posesión en 1 de enero de 1772.

BALLESTER, Joaquín
1772-1799.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 1 de enero de 1772.

BARSANTI, Nicolás
1790-1796.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 9 de agosto de 1789.

CANTELLOPS, José
1769-1784.
Pintor.
Tomó posesión en 7 de septiembre de 1766.

- CLAPERA, Francisco
1769-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1768.
- CRUZ Y OLMEDILLA, Juan de la
1760-1763.
Grabador en Dulce.
Tomó posesión en 28 de octubre de 1760.
- CUBILLAS, Diego
1769-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 7 de agosto de 1768.
- ESPINOSA, Antonio de
1760-1778.
Grabador en Hueco.
Tomó posesión en 28 de octubre de 1760.
- ESTRADA, Juan de
1754-1766.
Pintor.
Tomó posesión en 10 de noviembre de 1754.
- FÁBREGAT, Joaquín
1778-1799.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 3 de julio de 1774.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, José
1790-1799.
Teniente Director de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz. Escultor.
Tomó posesión en 9 de noviembre de 1788.
- FRANCHI, José
1760-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 8 de noviembre de 1759.
- GONZÁLEZ ORTIZ, Pedro
1778-1793.
Arquitecto.
Tomó posesión en 4 de febrero de 1776.
- GUERRA, José
1787-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 7 de mayo de 1776.
- HUEVA, Bárbara María
1752-1796.
Pintora.
Tomó posesión en 13 de junio de 1752.
- LAMAS, Antonio
1769-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 2 de abril de 1769.
- LONGO, Juan
1769-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de octubre de 1766.
- LONGO, Ramón
1769-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 5 de octubre de 1766.
- LÓPEZ, Tomás
1760-1763.
Grabador en Dulce.
Tomó posesión en 28 de octubre de 1760.
- LÓPEZ PALOMINO, Francisco
1760-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 18 de diciembre de 1759.

- LIORRENTE GERMÁN, Bernardo
1756-1760.
Pintor.
Tomó posesión en 8 de enero de 1754.
- MARÍN, Fernando
1784-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 2 de marzo de 1783.
- MARTÍ, Francisco de Paula
1793-1799.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 2 de enero de 1791.
- MARTÍNEZ REYNA, José
1781.
Escultor.
Tomó posesión en 5 de noviembre de 1780.
- MAURIS, Santiago
1778-1790.
Pintor de Miniatura.
Tomó posesión en 19 de enero de 1777.
- MELÉNDEZ, Ana
1760-1787.
Pintora.
Tomó posesión en 2 de septiembre de 1759.
- MOLES, Pedro Pascual
1766-1769.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 22 de diciembre de 1765.
- MUNTANER, Francisco
1769.
Grabador de Estampas.
Tomó posesión en 8 de noviembre de 1767.
- MUNTANER, Juan
1760-1787.
Pintor.
Tomó posesión en 28 de agosto de 1760.
- MUÑOZ, Pascual
1766-1799.
Pintor.
Tomó posesión en 2 de octubre de 1763.
- PÉREZ Y CABALLERO, Ángela
1753-1760.
Pintora.
Tomó posesión en 23 de diciembre de 1753.
- PRUNEDA, Francisco
1778-1799.
Arquitecto.
Tomó posesión en 6 de marzo de 1774.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Juan
1753-1772.
Pintor.
Tomó posesión en 20 de enero de 1754.
- REYNA, Juan Bautista
1769-1799.
Escultor.
Tomó posesión en 5 de marzo de 1769.
- RODRÍGUEZ, Juan Bernardo
1793-1799.
Grabador en Piedras Duras.
Tomó posesión en 6 de mayo de 1792.
- RODRÍGUEZ, Manuel
1778-1799.
Grabador de Láminas.
Tomó posesión en 1 de octubre de 1775.

RUIZ DE AMAYA, Francisco

1757-1790.

Escultor.

Tomó posesión en 11 de marzo de 1756.

SALESA, Cristóbal

1778-1799.

Escultor.

Tomó posesión en 9 de marzo de 1777.

SALVADOR DE CARMONA, Juan Antonio

1772-1799.

Grabador de Estampas.

Tomó posesión en 10 de junio de 1770.

SÁNCHEZ, Mariano

1772-1799.

Pintor de Miniatura.

Tomó posesión en 4 de marzo de 1771.

SÁNCHEZ SARAVIA, Diego

1760.

Pintor.

Tomó posesión en 28 de octubre de 1760.

SERRA, Pablo

1778-1796.

Escultor.

Tomó posesión en 12 de mayo de 1776.

SULANAS, Tomás

1787-1799.

Pintor.

Tomó posesión en 2 de abril de 1786.

TREMULLAS, Francisco

1754-1760.

Pintor.

Tomó posesión en 4 de abril de 1754.

UBÓN, Ángel Vicente

1778.

Arquitecto.

Tomó posesión en 3 de julio de 1774.

VILELLA, Cristóbal

1769-1799.

Pintor.

Tomó posesión en 7 de septiembre de 1766.

XIMÉNEZ DE CISNEROS, Eugenio

1784-1790.

Pintor de Cámara de Miniatura del Rey N. S.

Tomó posesión en 7 de octubre de 1781.

XIMENO, José

1784-1799.

Pintor.

Tomó posesión en 7 de octubre de 1781.

PENSIONADOS EN ROMA

ALVAREZ, Domingo

1760-1763.

Pintor.

BERGARA, Francisco

1754-1756.

Académico de la de San Lucas de Roma. Escultor.

CARNICERO, Isidro
1760-1763.
Escultor.

GUTIÉRREZ, Francisco
1754-1756.
Escultor.

CASTILLO, José del
1760-1763.
Pintor.

LOIS MONTEAGUDO, Domingo
1760-1763.
Arquitecto.

CRUZ, Alexandro de la
1766.
Pintor.

PRECIADO DE LA VEGA, Francisco
1754-1756.
Académico de la de San Lucas de Roma. Pintor.

ERASO, Manuel de
1766.
Pintor.

PRIMO, Antonio
1760-1763.
Escultor.

FERNÁNDEZ, Miguel
1754-1756.
Arquitecto.

GALÓN, José
1766.
Pintor.

VILLANUEVA, Juan de
1760-1763.
Arquitecto.

PENSIONADOS EN PARÍS

PARA EL GRABADO

CRUZ Y OLMEDILLA, Juan de la
1754-1757.
Para Arquitectura, Cartas Geográficas
y Adornos.

LÓPEZ, Tomás
1754-1757.
Para Arquitectura, Cartas Geográficas
y Adornos.

CRUZADO, Alfonso
1754-1757.
Para Grabar Sellos en Piedras Finas.

SALVADOR, Manuel
1754-1757.
Para Retratos e Historia.

PENSIONADOS EN MADRID

AGUIRRE, Ginés de
1760-1763.
Pintor.

ARIAS, José
1766.
Escultor.

BARCELÓN, Juan
1763.
Grabador en Dulce.

CAMPÁN, Juan Antonio
1766.
Pintor.

DÍAZ, Diego
1760-1763.
Grabador en Hueco.

ESPINOSA, Antonio
1760.
Grabador en Hueco.

FERNÁNDEZ, Andrés
1760-1763.
Arquitecto.

FERNÁNDEZ, Santiago
1760-1763.
Pintor.

FERRO REQUEJO, Gregorio
1766.
Pintor.

GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA, Pedro
1763-1766.
Grabador de Medallas.

HUGARTE, Hermenegildo
1760.
Grabador en Dulce.

LOZANO, Pedro
1763.
Grabador en Dulce.

MINGUET, Juan
1760.
Grabador en Dulce.

RUDÍEZ, Vicente
1760-1763.
Escultor.

SÁNCHEZ, Francisco
1766.
Arquitecto.

SERDÁ, Pablo
1766.
Escultor.

SOLINIS, Francisco
1760-1763.
Arquitecto.

SORAGE, Pedro
1760-1763.
Escultor.

PENSIONADOS EXTRAORDINARIOS

MAELLA, Mariano Salvador de
1760-1763.
Pintor.

MARTÍNEZ ESPINOSA, Antonio
1760-1763.
Pintor.

BIBLIOTECARIO

PASCUAL Y COLOMER, Juan
1793-1799.
Tomó posesión en 15 de agosto de
1793.

ÍNDICE GENERAL DE ACADÉMICOS

A

- ABARCA DE BOLEA, Pedro Pablo
Consiliario. 1757.
- ACUÑA, Cosme
Pintor. Académico de Mérito. 1785.
Teniente Director. 1795.
- ADÁN, Juan
Escultor. Académico de Mérito. 1774.
Teniente Director. 1786.
- ADEVA PACHECO, Manuel
Escultor. Académico de Mérito. 1773.
Supernumerario. 1768.
- AGREDA, Esteban de
Escultor. Académico de Mérito. 1797.
- AGUADO, Antonio
Académico de Mérito. 1788.
Teniente Director. 1799.
- AGUILA, Ramón del
Consiliario. 1792.
- AGUIRRE, Ginés de
Pintor. Académico de Mérito. 1770.
Supernumerario. 1764.
Pensionado en Madrid. 1760.
- AGUIRRE, José María de
Académico de Mérito. 1757.
- AGUIRRE, Tiburcio de
Consiliario. 1752.
Académico de Honor. 1752.
- AGUIRRE Y AYANZ DE NAVARRA,
Tiburcio
Viceprotector. 1753.
- AGUIRRE Y HORTES DE VELASCO,
José María de
Académico de Honor. 1756.
- AGUSTÍN, Francisco
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1792.
- ALAMEDA, Marqués de
Académico de Honor. 1794.
- ALBISU, Pedro Ángel
Arquitecto.
Supernumerario. 1780.
- ALCANTARA ENRÍQUEZ DE TOLE-
DO, Pedro de
Académico de Honor. 1792.
- ALCANTARA FADRIQUE, Pedro de
Académico de Honor. 1792.
- ALCANTARA LÓPEZ DE ZÚÑIGA, Pe-
dro de
Académico de Honor. 1798.

- ALCANTARA PIMENTEL, Pedro de
Consiliario. 1763.
- ALCANTARA DE SILVA, Pedro de
Consiliario. 1763.
- ALCANTARA TÉLLEZ GIRÓN, Pedro
Académico de Honor. 1792.
- ALESÓN, Juan José
Académico de Honor. 1794.
- ALONSO, Lorenzo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1788.
- ALONSO, Ramón
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1787.
- ALVAREZ, Domingo
Pintor.
Académico de Mérito. 1795.
Supernumerario. 1766.
Pensionado en Roma. 1760.
- ALVAREZ, Manuel
Escultor.
Académico de Mérito. 1757.
Director General. 1787.
Director con Ejercicio. 1784.
Teniente Director. 1762.
- ALVAREZ DE BENAVIDES, Francisco
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1775.
- ALVAREZ DE NAVA, Luis
Pintor.
Académico de Mérito. 1753.
Académico de Honor. 1753.
- ALVAREZ PERERA, Benito
Arquitecto.
Supernumerario. 1774.
- ALVAREZ DE TOLEDO, Antonio
Consiliario. 1755.
- ALVAREZ DE TOLEDO, Francisco de
Borja
Académico de Honor. 1796.
- AMADEU, Raimundo
Escultor.
Supernumerario. 1778.
- AMETLLER, Blas
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1797.
- APEZTEGUÍA, Felipe
Académico de Mérito. 1777.
- ARAGÓN Y AZLOR, Juan Pablo de
Consiliario. 1787.
- ARALI, Joaquín
Escultor.
Académico de Mérito. 1780.
Supernumerario. 1772.
- ARCE, Celedonio
Escultor.
Académico de Mérito. 1788.
- ARIAS, José
Escultor.
Académico de Mérito. 1783.
Pensionado en Madrid. 1766.
- ARIAS DE AVILA, Francisco Javier
Consiliario. 1778.
- ARIAS GAGO, Alfonso
Académico de Honor. 1789.
- ARMONA, José Antonio de
Consiliario. 1778.
- ARNAL, Juan Pedro
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1769.
Director con Ejercicio. 1786.
Teniente Director. 1774.
- ARNAUD, Nicolás
Académico de Honor. 1752.

- ARÓSTEGUI, Alfonso Clemente de
Viceprotector. 1752.
Consiliario. 1752.
Académico de Honor. 1752.
- ARÓSTEGUI, Benito Clemente de
Académico de Honor. 1771.
- ARÓSTEGUI, José de
Académico de Honor. 1791.
- AYALA, Ignacio de
Académico de Honor. 1781.
- B**
- BALLESTER, Joaquín
Grabador de Estampas.
Académico Supernumerario. 1772.
- BARCELÓN, Juan
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1777.
Pensionado en Madrid. 1763.
- BARCENILLA, Juan
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1775.
- BARCENILLA, Julián de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1784.
- BARSANTI, Nicolás
Grabador de Láminas.
Académico Supernumerario. 1789.
- BAYEU, Francisco de
Pintor.
Académico de Mérito. 1763.
Director con Ejercicio. 1788.
Teniente Director. 1765.
- BAYLS, Benito
Arquitecto.
Director con Ejercicio. 1768.
Director de Matemáticas. 1768.
- BAZÁN DE SILVA, José
Consiliario. 1762.
- AYLLÓN DE LA VEGA, Julián
Académico de Honor. 1788.
- AZARA, José Nicolás de
Consiliario. 1794.
Académico de Honor. 1774.
- AZCONA Y BALANZA, María
Académica de Honor. 1781.
- AZNAR, Atanasio
Arquitecto.
Académico de Honor. 1758.
- BÉJAR, Duque de
Consiliario. 1753.
- BELTRÁN, Blas
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1789.
- BENAVENTE, Jerónimo de
Académico de Honor. 1754.
- BENAVENTE, Miguel de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1763.
Académico de Honor. 1763.
- BENJUMEDA, Torcuato José de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1794.
- BERGARA, Francisco
Escultor.
Pensionado en Roma. 1754.
- BERGAZ, Alfonso
Escultor.
Teniente Director. 1786.
Director con Ejercicio. 1797.
- BERMÚDEZ, José
Consiliario. 1752.
Académico de Honor. 1752.
- BERTONI, Gertrudis
Pintora.
Académica de Mérito. 1772.

- BERTRÁN, Andrés
Escultor.
Director Honorario. 1758.
- BERTUCAT, Luis
Pintor.
Académico de Mérito. 1780.
- BETANCOURT Y CASTRO, José de
Académico de Honor. 1792.
- BETANCOURT Y MOLINA, Agustín de
Académico de Honor. 1784.
- BONAVIA, Santiago
Pintor.
Director Honorario. 1753.
- BONICELLI, Tomás
Académico de Honor. 1760.
- BONIFAZ Y MASO, Francisco
Escultor.
Académico de Mérito. 1771.
- BONIFAZ Y MASO, Luis
Escultor.
Académico de Mérito. 1763.
- BOSARTE, Isidoro
Secretario. 1792.
- BOSCH Y RIBA, Andrés
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1779.
- BOURNONVILLE, Francisco José de
Consiliario. 1757.
- BOURNONVILLE, Wolfango José de
Consiliario. 1770.
- BURGUNYO, José de
Académico de Honor. 1790.
- BURRIEL, R. P. Antonio
Académico de Honor. 1754.
- BUSOU DEL REY, Pedro
Escultor.
Académico de Mérito. 1797.
- C
- CABALLERO Y GÓNGORA, Antonio
Académico de Honor. 1792.
- CABAÑAS, Froylán Calixto
Consiliario. 1787.
Académico de Honor. 1778.
- CABRERA, Ramón
Académico de Honor. 1797.
- CALDERÓN DE LA BARCA, José
Académico de Honor. 1788.
- CALLEJA, Andrés de la
Pintor.
Director con Ejercicio. 1753.
Director General. 1778.
Teniente Director. 1752.
- CAMARÓN, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1762.
- CAMARÓN Y MELIÁ, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1786.
Teniente Director. 1797.
- CAMPAN, Juan Antonio
Pintor.
Pensionado en Madrid. 1766.
- CAMPUZANO, Francisco
Académico de Honor. 1799.
- CANALS, Juan Pablo
Pintor.
Académico de Mérito. 1760.
Académico de Honor. 1782.

- CANTELLOPS, José
Pintor.
Académico Supernumerario. 1766.
- CAÑAS, Vicente de
Consiliario. 1787.
Académico de Honor. 1780.
- CARDENAS VERDUGO, Manuel
Académico de Honor. 1763.
- CARLIER, Francisco
Arquitecto.
Director Honorario. 1753.
- CARNICERO, Antonio
Pintor.
Académico de Mérito. 1788.
- CARNICERO, Isidro
Escultor.
Académico de Mérito. 1766.
Director con Ejercicio. 1786.
Director General. 1798.
Teniente Director. 1775.
Pensionado en Roma. 1760.
- CARRANQUE, María Luisa
Pintora.
Académica de Mérito. 1778.
Académica de Honor. 1773.
- CARRIÓN, Francisco Javier de
Académico de Honor. 1765.
- CARRON, María Josefa
Pintora.
Académica de Mérito. 1761.
- CARVAJAL Y LANCASTER, José de
Protector. 1752.
Académico de Honor. 1752.
- CARVAJAL Y LANCASTER, Manuel
Bernardino de
Consiliario. 1770.
- CARVAJAL Y LANCASTER, Nicolás de
Consiliario. 1752.
Académico de Honor. 1752.
- CARVAJAL Y VARGAS, Mariano de
Académico de Honor. 1753.
- CASANOVA, Carlos
Pintor.
Académico de Mérito. 1754.
- CASANOVA, Guillermo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1786.
Director de Perspectiva. 1787.
- CASTAÑEDA, José de
Arquitecto.
Teniente Director. 1757.
- CASTELLANOS, Camón
Pintor.
Académico de Mérito. 1774.
- CASTILLO, Evaristo del
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1793.
- CASTILLO, José del
Pintor.
Académico de Mérito. 1785.
Teniente Director. 1788.
Pensionado en Roma. 1760.
- CASTILLO ISCO, Francisco Pascual
Académico de Honor. 1768.
- CASTRO, Felipe de
Escultor.
Académico de Mérito. 1752.
Director General. 1763.
Director con Ejercicio. 1752.
- CAYÓN, Torcuato
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1763.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín
Académico de Honor. 1798.
- CEBALLOS GUERRA, Francisca
Pintora.
Académica de Mérito. 1772.
Académica de Honor. 1771.

CELLE, Andrés
Académico de Honor. 1796.

CERDÁ Y RICO, Francisco
Académico de Honor. 1794.

CLAPERA, Francisco
Pintor.
Académico Supernumerario. 1768.

COLONNA, Lorenzo
Consiliario. 1780.

CORRAL Y AGUIRRE, Ignacio M.^a de
Académico de Honor. 1780.

COSTA, Pedro
Escultor.
Académico de Mérito. 1754.

CROY DE HAVRE, Juan Justo
Consiliario. 1770.

CRUZ, Alejandro de la
Pintor.
Académico de Mérito. 1792.
Pensionado en Roma. 1766.

CRUZ, Manuel de la
Pintor.
Académico de Mérito. 1789.

CRUZ Y OLMEDILLA, Juan de la
Grabador en Dulce.
Académico Supernumerario. 1760.
Pensionado en París. 1754.

CRUZADO, Alfonso
Grabador de Medallas.
Académico de Mérito. 1764.
Pensionado en París. 1764.

CUADRA, Antonio de la
Académico de Honor. 1768.

CUBILLAS, Diego
Arquitecto.
Académico Supernumerario. 1768.

CUERVO, Antonio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1788.

CH

CHACÓN MANRIQUE DE LARA Y
COTONER, Fernando
Académico de Honor. 1761.

CHOFART, Pedro Felipe
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1777.

D

DAVILA Y COTES, Joaquín
Académico de Honor. 1772.

DELITALA, Manuel
Académico de Honor. 1777.

DESPUIG Y DAMETO, Antonio
Pintor.
Consiliario. 1794.
Académico de Mérito. 1793.
Académico de Honor. 1782.

DÍAZ, Diego
Grabador en Hueco.
Pensionado en Madrid. 1760.

DÍEZ, Ramón Pascual
Académico de Honor. 1788.

DOLCE, Francisco María
Académico de Honor. 1778.

DOMINGO, Luis
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1790.

DOMÍNGUEZ Y ROMAY, Fernando
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1790.

DOWLING, Juan
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1766.

DUMANDRE, Antonio
Escultor.
Académico de Mérito. 1752.
Director Honorario. 1754.

DUMANDRE, Huberto
Escultor.
Académico de Mérito. 1753.
Director Honorario. 1754.

DURÁN, Gabriel
Pintor.
Académico de Mérito. 1776.

DURÁN, Jorge
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1796.

DURÁN, Ramón
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1784.

E

EGUÍA, Joaquín de
Académico de Honor. 1792.

ELGUETA Y VIGIL, Baltasar de
Consiliario. 1752.
Académico de Honor. 1752.

ENTERO DE ARBAIZA, José María
Académico de Honor. 1787.

ERASO, Manuel de
Pintor.
Pensionado en Roma. 1766.

ESCALZO, José
Académico de Honor. 1782.

ESCARANO, Francisco
Académico de Honor. 1784.

ESPINOSA, Antonio
Grabador en Hueco.
Académico de Mérito. 1778.

Académico Supernumerario. 1760.
Pensionado en Madrid. 1760.

ESPINOY, Esteban del
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1768.

ESTEPA, Marquesa de
Pintora.
Directora Honoraria. 1796.

ESTRADA, Juan de
Pintor.
Académico Supernumerario. 1754.

EVANGELIO, Marcos
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1763.

EZPELETA, Isabel
Pintora.
Académica de Mérito. 1766.
Académica de Honor. 1766.

F

FABREGAT, Joaquín
Grabador de Láminas.
Académico Supernumerario. 1764.

FERNÁNDEZ, Andrés
Arquitecto.
Pensionado en Madrid. 1760.

- FERNÁNDEZ, Antonio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1768.
- FERNÁNDEZ, Miguel
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1757.
Director con Ejercicio. 1774.
Teniente Director. 1762.
Pensionado en Roma. 1754.
- FERNÁNDEZ, Santiago
Pintor.
Pensionado en Madrid. 1760.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Luis M.^a
Consiliario. 1790.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Luis Joaquín
Académico de Honor. 1796.
- FERNÁNDEZ DE MENDOZA, Judas Tadeo
Consiliario. 1778.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín
Académico de Honor. 1792.
- FERNÁNDEZ DE HERRERO, José
Escultor.
Académico Supernumerario. 1778.
- FERRER, Simón
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1788.
- FERRO REQUEJO, Gregorio
Pintor.
Académico de Mérito. 1781.
Director con Ejercicio. 1797.
- Teniente Director. 1788.
Pensionado en Madrid. 1766.
- FITA, Juan
Escultor.
Académico de Mérito. 1760.
- FITZ JAMES STUART, Carlos Fernando
Consiliario. 1787.
Académico de Honor. 1782.
- FOLCH, Jaime
Escultor.
Académico de Mérito. 1786.
- FOLCH, José
Escultor.
Académico de Mérito. 1797.
- FOLCH DE CARDONA, Francisco
Pintor.
Académico de Mérito. 1794.
- FONSDEVIELA Y ONDEANO, Joaquín de
Académico de Honor. 1793.
- FONTENELLE, José de
Grabador de Piedras Finas.
Académico de Mérito. 1793.
- FRANCO, Pedro
Pintor.
Académico de Mérito. 1772.
Académico de Honor. 1768.
- FRANCHI, José
Escultor.
Académico Supernumerario. 1759.
- FUMO, Basilio
Escultor.
Académico de Mérito. 1779.

G

- GABRIEL, Infante Don
Pintor.
Académico de Mérito. 1782.
- GALCERÁN Y PELLICER, Vicente
Grabador de Láminas y Medallas.
Académico de Mérito. 1762.

- GALISTEO Y MANRIQUE, Tadeo José
Académico de Honor. 1799.
- GALÓN, José
Pintor.
Pensionado en Roma. 1766.
- GAONA Y PORTOCARRERO, Juan Francisco
Consiliario. 1755.
- GARCÉS, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1772.
- GARCÍA, Pedro
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1774.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Pedro
Académico de Honor. 1796.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente
Académico de Honor. 1760.
- GARCÍA ROMERAL, Cándido
Pintor.
Académico de Mérito. 1765.
- GASCO, Vicente
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1762.
- GIAQUINTO, Corrado
Pintor.
Director General. 1753.
- GIL, Jerónimo Antonio
Grabador en Hueco.
Académico de Mérito. 1760.
- GILABERT, María Lucía
Pintora.
Académica de Mérito. 1790.
Académica de Honor. 1790.
- GIMENO, Rafael
Pintor.
Académico de Mérito. 1793.
- GIRALDO DE CHAVES, Julián
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1763.
Académico de Honor. 1763.
- GODOY Y ALVAREZ DE FARIA, Manuel
Protector. 1792.
- GÓMEZ Y DE LA VEGA, Andrés
Consiliario. 1770.
Académico de Honor. 1765.
- GONZÁLEZ, Juan José
Grabador de Medallas.
Académico de Mérito. 1796.
- GONZÁLEZ DE LARA, Fernando
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1777.
- GONZÁLEZ ORTIZ, Pedro
Arquitecto.
Académico Supernumerario. 1776.
- GONZALEZ RUIZ, Antonio
Pintor.
Académico de Mérito. 1752.
Director General. 1769.
Director de la Escultura. 1752.
- GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA, Mariano
Grabador de Medallas.
Académico de Mérito. 1795.
Director de Grabado. 1784.
Pensionado en Madrid. 1763.
- GONZÁLEZ TORRES DE NAVARRA, Luis
Académico de Honor. 1771.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Alexandro
Arquitecto y Pintor.
Director con Ejercicio. 1766.
Teniente Director por la Arquitectura.
1752.
Teniente Director por la Pintura. 1762.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio
Arquitecto y Pintor.
Académico de Mérito. 1780.

- Director con Ejercicio. 1765.
Teniente Director por la Pintura. 1754.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Isidro
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1799.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Luis
Pintor.
Teniente Director. 1754.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Zacarías
Pintor.
Académico de Mérito. 1790.
- GOUGH Y QUILTY, Elena
Pintora.
Académica de Mérito. 1793.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de
Pintor.
Académico de Mérito. 1780.
Director con Ejercicio. 1795.
Director Honorario. 1797.
Teniente Director. 1785.
- GOYENECHÉ, Francisco Javier de
Consiliario. 1752.
- GRANJA, Isidro de
Académico de Honor. 1778.
- GRICHI, José
Escultor.
Director Honorario. 1766.
- GRIMALDI, Jerónimo
Protector. 1763.
- GRIMALDO, Bernardo María de
Académico de Honor. 1784.
- GUERRA, José
Escultor.
Académico Supernumerario. 1776.
- GUERRA Y MARCHANT, Manuel
Académico de Honor. 1793.
- GUILL, Guillermo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1779.
- GURRI, Salvador
Escultor.
Académico de Mérito. 1777.
- GUTIÉRREZ, Francisco
Escultor.
Académico de Mérito. 1757.
Teniente Director. 1767.
Pensionado en Roma. 1754.
- GRIMALDI Y BARRADAS, Luis María
Académico de Honor. 1799.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, José
Académico de Honor. 1784.
- GUTIÉRREZ VIGIL, Francisco
Académico de Honor. 1784.
- GUZMÁN FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Diego de
Consiliario. 1770.
- GUZMÁN Y PALAFOX, Eugenio Eulio de
Académico de Honor. 1792.
- H
- HAAN, Ignacio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1786.
- HERMOSILLA Y SANDOVAL, José
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1757.
Académico de Honor. 1756.
Director con Ejercicio. 1752.
- HERMOSILLA Y SANDOVAL, Ignacio
Consiliario. 1778.
Secretario. 1753.

HERMOSO, Pedro
Escultor.
Académico de Mérito. 1799.

HIJOSA, Manuel de
Académico de Honor. 1784.

HUARTE RUIZ DE BRIVIESCA, Francisco de
Académico de Honor. 1793.

HUÉSCAR, Duque de
Consiliario. 1753.

HUEVA, Bárbara María
Pintora.
Académica Supernumeraria. 1752.

HUGARTE, Hermenegildo
Grabador en Dulce.
Pensionado en Madrid. 1760.

HURTADO DE MENDOZA, Juana
Pintora.
Académica de Mérito. 1791.

I

IDIAQUEZ PALAFOX, Francisco de
Borja
Consiliario. 1780.

INGOUF, Señor de
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1791.

IPAS, Pascual de
Escultor.
Académico de Mérito. 1778.

IRIARTE, Bernardo
Viceprotector. 1792.
Consiliario. 1786.
Académico de Honor. 1774.

IRIARTE, Juan de
Académico de Honor. 1752.

ITURBIDE, Joaquín de
Académico de Honor. 1784.

IVANOWITZ DE CHOWALOW, Iván
Académico de Honor. 1761.

J

JIMÉNEZ DE CISNEROS, Eugenio
Pintor.
Académico de Mérito. 1791.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de
Consiliario. 1786.
Académico de Honor. 1780.

JUAN, Jorge
Arquitecto.
Consiliario. 1770.
Académico de Mérito. 1769.
Académico de Honor. 1767.

JURA REAL, Marqués de
Académico de Honor. 1768.

L

LABAU, Santiago
Grabador en Hueco.
Académico de Mérito. 1760.

LAING, Bruno de la
Académico de Honor. 1772.

- LAMAS, Antonio
Pintor.
Académico Supernumerario. 1769.
- LAMO Y PALACIOS, Pío Ignacio
Académico de Honor. 1787.
- LARRAMENDI, José Agustín de
Profesor de Anatomía.
Académico de Mérito. 1795.
- LAVAUGUYÓN, Antonia de
Pintora.
Académica de Honor. 1788.
Directora Honoraria. 1790.
- LOIS MONTEAGUDO, Domingo Antonio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1765.
Pensionado en Róma. 1760.
- LONGO, Juan
Arquitecto.
Académico Supernumerario. 1766.
- LONGO, Ramón
Arquitecto.
Académico Supernumerario. 1766.
- LÓPEZ, Mateo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1785.
- LÓPEZ, Tomás
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1764.
Académico Supernumerario. 1760.
Pensionado en París. 1754.
- LÓPEZ Y AGUILAR, Tadeo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1794.
- LÓPEZ ENGUIANOS, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1795.
- LÓPEZ DE LA HUERTA, José
Académico de Honor. 1793.
- LÓPEZ PALOMINO, Francisco
Pintor.
Académico Supernumerario. 1759.
- LÓPEZ DE LA TORRE AYLLÓN, Julián
Académico de Honor. 1778.
- LORENZANA, Luis de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1769.
Académico de Honor. 1766.
- LORENZANA, Tomás de
Académico de Honor. 1792.
- LOSADA, Antonio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1779.
- LOZANO, Pedro
Grabador en Dulce.
Pensionado en Madrid. 1763.
- LUGO, Estanislao.
Académico de Honor. 1793.
- LUJÁN Y ARCE, Juan Francisco
Consiliario. 1757.
- LUJÁN DE SILVA, Pedro
Consiliario. 1780.
- LUNA, Cristóbal de
Académico de Honor. 1778.
- LUZÁN, Ignacio
Académico de Honor. 1752.
Consiliario. 1752.

LL

LLAGUNO AMIROLA, Eugenio de
Académico de Honor. 1794.

LLORENTE GERMÁN, Bernardo
Pintor.
Académico Supernumerario. 1754.

M

MACHUCA Y VARGAS, Manuel
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1772.
Teniente Director. 1787.

MARQUET, Jaime
Arquitecto.
Director Honorario. 1759.

MAEA, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1790.

MÁRQUEZ, Pedro José
Académico de Honor. 1797.

MAELLA, Mariano Salvador
Pintor.
Académico de Mérito. 1765.
Director General. 1795.
Director con Ejercicio. 1792.
Teniente Director. 1772.
Pensionado Extraordinario. 1760.

MARTÍ, Francisco de Paula
Grabador de Láminas.
Académico Supernumerario. 1791.

MAGADÓN, Juan Bautista
Secretario. 1752.

MARTÍN, Blas Cesáreo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1778.

MAGALLÓN, Fernando
Consiliario. 1778.
Académico de Honor. 1776.

MARTÍN CERMEÑO, Pedro
Arquitecto.
Consiliario. 1770.
Académico de Mérito. 1769.
Académico de Honor. 1768.

MAGALLÓN Y ARMENDÁRIZ, José
María
Académico de Honor. 1794.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1776.
Director con Ejercicio. 1786.

MANGINO, Fernando José
Académico de Honor. 1797.

MARTÍNEZ DEL BARRANCO, Bernar-
do
Pintor.
Académico de Mérito. 1774.

MANRIQUE DE ZÚÑIGA Y OSORIO,
Joaquín
Consiliario. 1755.

MARTÍNEZ, Elías
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1768.

MARÍN, Fernando
Pintor.
Académico Supernumerario. 1783.

MARTÍNEZ, Francisco
Académico de Honor. 1789.

MARTÍNEZ, Sebastián
Académico de Honor. 1796.

- MARTÍNEZ ESPINOSA, Antonio
Pintor.
Pensionado Extraordinario. 1760.
- MARTÍNEZ REYNA, José
Escultor.
Académico Supernumerario. 1780.
- MAURIS, Santiago
Pintor de Miniatura.
Académico Supernumerario. 1777.
- MEDINA, José
Escultor.
Académico de Mérito. 1773.
- MEDINA, Mateo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1778.
- MELÉNDEZ, Ana
Pintora.
Académica Supernumeraria. 1759.
- MELÉNDEZ Y BORBÓN, Francisca
Pintora.
Académica de Mérito. 1791.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan
Académico de Honor. 1781.
- MENA, Juan Pascual de
Escultor.
Académico de Mérito. 1752.
Director General. 1771.
Director con Ejercicio. 1762.
Teniente Director. 1752.
- MENGS, Ana María
Pintora.
Académica de Mérito. 1790.
Académica de Honor. 1790.
- MENGS, Antonio Rafael
Pintor.
Académico de Honor. 1764.
Director Honorario. 1763.
- MENGS, Rafael
Académico Honorario. 1797.
- MICHEL, Pedro
Escultor.
Académico de Mérito. 1758.
Teniente Director. 1784.
- MICHEL, Roberto
Escultor.
Académico de Mérito. 1752.
Director con Ejercicio. 1763.
Teniente Director. 1752.
- MINGUET, Juan
Grabador en Dulce.
Pensionado en Madrid. 1760.
- MIRANDA, Alejo de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1792.
- MOLÉS, Pedro Pascual
Grabador de Estampas.
Académico de Mérito. 1770.
Académico Supernumerario. 1765.
- MOLINA Y ZALDIVAR, Gaspar de
Académico de Honor. 1757.
- MONCADA, Baltasar de
Académico de Honor. 1783.
- MONFORT Y ASENSIO, Manuel
Grabador de Láminas y Medallas.
Académico de Mérito. 1762.
- MONTEHERMOSO, Marqués de
Pintor.
Académico de Mérito. 1752.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín
Consiliario. 1754.
Académico de Honor. 1753.
- MOÑINO, José
Protector. 1777.
Académico de Honor. 1773.
- MORALES GUZMÁN Y TOVAR, Juan
de
Académico de Honor. 1792.

- MORALES RAMÍREZ DE ARELLANO,
Pablo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1775.
- MORENO, José
Arquitecto.
Vicesecretario. 1786.
Académico de Mérito. 1773.
Director con Ejercicio. 1777.
- MORENO DE TEJADA, Juan
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1794.
- MOSTI, Faustina
Pintora.
Académica de Mérito. 1772.
- MOSTI, Manuela
Pintora.
Académica de Mérito. 1772.
- MOYANO, Antonio Valeriano
Escultor.
- MORALES RAMÍREZ DE ARELLANO,
Académico de Mérito. 1763.
Académico de Honor. 1754.
Teniente Director. 1754.
- MUNÁRRIZ, José Luis
Académico de Honor. 1796.
- MUNÁRRIZ Y PIMENTEL, Vicente
Académico de Honor. 1781.
- MUNTANER, Francisco
Grabador de Estampas.
Académico de Mérito. 1771.
Académico Supernumerario. 1767.
- MUNTANER, Juan
Pintor.
Académico Supernumerario. 1760.
- MUÑOZ, Pascual
Pintor.
Académico Supernumerario. 1763.
- MUZQUIZ, Ignacio
Académico de Honor. 1784.
- N
- NADAL, Juan José de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1757.
- NANI, Mariano
Pintor.
Académico de Mérito. 1764.
- NAVARRO, Agustín
Médico.
- NADAL, Juan José de
Director con Ejercicio. 1768.
Director de Anatomía. 1768.
- NAVARRO, Juan
Pintor.
Académico de Mérito. 1788.
- NÚÑEZ GAONA, Ignacio
Académico de Honor. 1782.
- O
- OCHOA, Diego
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1776.
- OJEDA MATAMOROS, Bartolomé de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1788.

OLIVARES Y GUERRA, Miguel de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1787.

OLIVIERI, Juan Domingo
Escultor.
Académico de Mérito. 1752.
Director General. 1752.

OLIVIERI, María Magdalena
Pintora.
Académica de Mérito. 1759.

OLMEDILLA, Juan de la Cruz
Grabador de Estampas.
Académico de Mérito. 1764.

ORTIZ, Fernando
Escultor.
Académico de Mérito. 1756.

ORTIZ Y SANZ, José
Académico de Honor. 1787.

OSORIO Y MOSCOSO, Vicente
Consiliario. 1763.
Académico de Honor. 1796.

OSORIO Y MOSCOSO FERNÁNDEZ
DE CÓRDOBA, Vicente
Consiliario. 1778.

P

PALAFIX, Antonio
Académico de Honor. 1779.

PALAFIX Y PORTOCARRERO, María
Ramona
Pintora.
Académica de Mérito. 1790.
Académica de Honor. 1790.

PALOMINO, Juan Bernabé
Grabador.
Director de Grabado. 1752.

PALOMINO, Juan Fernando
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1777.

PANTOJA, Antonio María
Consiliario. 1770.

PARET Y ALCÁZAR, Luis
Pintor.
Vicesecretario. 1780.
Académico de Mérito. 1780.

PASCUAL Y COLOMER, Juan
Arquitecto.
Bibliotecario. 1793.

PECUL CRESPO, Francisco
Grabador en Hueco.
Académico de Mérito. 1799.

PEÑA, Juan Bautista
Pintor.
Académico de Mérito. 1752.
Director Honorario. 1768.
Teniente Director. 1752.

PEÑASOLA Y ZÚÑIGA, Clemente
Académico de Honor. 1792.

PERALADA, Conde de
Académico de Honor. 1752.

PEREDA Y DUARTE, Tomás de
Pintor.
Académico de Mérito. 1757.

PÉREZ, Silvestre
Arquitecto.
Vicesecretario. 1799.
Académico de Mérito. 1790.

PÉREZ Y CABALLERO, Ángela
Pintora.
Académica Supernumeraria. 1753.

- PÉREZ CAMINO, Manuel
Académico de Honor. 1790.
- PÉREZ DELGADO, Alonso
Consiliario. 1770.
Académico de Honor. 1769.
- PERNÍA GIRÓN Y CASTILLO, Pelayo de
Viceprotector. 1777.
Consiliario. 1770.
- PERNICHARO, Pablo
Pintor.
Académico de Mérito. 1752.
Director con Ejercicio. 1753.
Teniente Director. 1752.
- PIGNATELLI, Joaquín
Consiliario. 1763.
- PIGNATELLI, José de
Consiliario. 1770.
- PIGNATELLI, Ramón
Académico de Honor. 1771.
- PIGNATELLI, Vicente
Pintor.
Académico de Mérito. 1769.
Académico de Honor. 1759.
- PIMENTEL, Pedro
Viceprotector. 1779.
Consiliario. 1778.
Académico de Honor. 1760.
- PINO, Manuel del
Académico de Honor. 1764.
- PIQUER, José
Escultor.
Académico de Mérito. 1787.
- PLANES, Luis
Pintor.
Académico de Mérito. 1774.
- PONZ, Antonio
Secretario. 1776.
- PORLIER Y ASTEQUIETA, Antonio
Consiliario. 1794.
Académico de Honor. 1776.
- POSADA Y SOTO, Ramón de
Pintor.
Académico de Mérito. 1796.
Académico de Honor. 1774.
- PRAT, José
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1774.
- PRADO Y MARIÑO, Melchor de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1796.
- PRECIADO DE LA VEGA, Francisco
Pintor.
Académico de Mérito. 1757.
Pensionado en Roma. 1754.
- PRIETO, María
Pintora.
Académica de Mérito. 1769.
- PRIETO, Tomás Francisco
Escultor y Grabador.
Director de Grabado. 1752.
- PRIMO, Antonio
Escultor.
Académico de Mérito. 1766.
Pensionado en Roma. 1760.
- PRUNEDA, Francisco
Arquitecto.
Académico Supernumerario. 1774.
- PUENTE ORTIZ, Pedro Joaquín de la
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1790.

Q

QUERUBINI, Catalina

Pintora.
Académica de Mérito. 1761.

R

RAMÍREZ, José

Escultor.
Académico de Mérito. 1758.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Juan

Pintor.
Académico Supernumerario. 1754.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Manuel

Escultor.
Académico de Mérito. 1772.

RAMOS, Francisco Javier

Pintor.
Académico de Mérito. 1778.
Teniente Director. 1794.

RANZ ROMANILLOS, Antonio

Académico de Honor. 1788.

REGALADO RODRÍGUEZ, Alfonso

Arquitecto.
Académico de Mérito. 1785.

REGIS ARMENDÁRIZ Y SAMANIEGO, Juana

Académica de Honor. 1791.

REGUERA GONZÁLEZ, Manuel

Arquitecto.
Académico de Mérito. 1780.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio

Consiliario. 1787.
Académico de Honor. 1780.

REQUENO Y VIVES, Vicente María

Académico de Honor. 1799.

REYNA, Juan Bautista

Escultor.
Académico Supernumerario. 1769.

REZUSTA, Pascual de

Arquitecto.
Académico de Mérito. 1795.

RIBA AGÜERO, Fulgencio de la

Académico de Honor. 1794.

RIEGER, R. P. Cristiano

Arquitecto.
Académico de Mérito. 1763.
Académico de Honor. 1761.

RÍOS, Carlos de los

Consiliario. 1770.
Académico de Honor. 1794.

RÍOS, Fernando de los

Académico de Honor. 1752.

RÍOS, Vicente de los

Académico de Honor. 1776.

RIVELLES, Bartolomé

Arquitecto.
Académico de Mérito. 1781.

RIVERA, José Ángel de

Académico de Honor. 1754.

ROCA, Duque de la

Pintor.
Académico de Mérito. 1766.

- ROCHA, Francisco
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1793.
- RODA Y ARRIETA, Manuel de la
Consiliario. 1770.
Académico de Honor. 1760.
- RODRÍGUEZ, Alfonso
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1792.
- RODRÍGUEZ, Antonio
Pintor.
Académico de Mérito. 1795.
- RODRÍGUEZ, Juan Bernardo
Grabador en Piedras Duras.
Académico Supernumerario. 1792.
- RODRÍGUEZ, Manuel
Grabador de Láminas.
Académico Supernumerario. 1775.
- RODRÍGUEZ, Ventura
Arquitecto.
Director General. 1766.
Director con Ejercicio. 1752.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, José
Escultor.
Académico de Mérito. 1785.
- RODRÍGUEZ LASO, Simón
Académico de Honor. 1787.
- ROSA, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1787.
- ROTTIERS DE LA TORRE, Santiago
Nicolás
Escultor.
Académico de Mérito. 1786.
- RUBIO, Felipe
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1762.
- RUDÍEZ, Vicente
Escultor.
Académico de Mérito. 1788.
Pensionado en Madrid. 1760.
- RUEDA, Manuel
Académico de Honor. 1761.
- RUIZ DE AMAYA, Francisco
Escultor.
Académico Supernumerario. 1756.
- RUTA, Carlos
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1763.
Académico de Honor. 1763.

S

- SAAVEDRA, Francisco de
Académico de Honor. 1797.
- SABALLA Y BUJADOS, Bernardo
Consiliario. 1752.
- SABATINI, Francisco
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1760.
Académico de Honor. 1760.
Director Honorario. 1793.
- SABATINI, Mariana
Pintora.
- Académica de Mérito. 1790.
Académica de Honor. 1790.
- SACEDA, Conde de
Académico de Honor. 1752.
- SACHETTI, Juan Bautista
Arquitecto.
Director General. 1752.
- SAGARVINAGA, Juan de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1776.

- SAGARVINAGA, Juan Marcelino de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1788.
- SAHAGÚN DE LA MATA LINARES,
Juan de
Académico de Honor. 1781.
- SALAS, Carlos de
Escultor.
Académico de Mérito. 1760.
- SALAS, Francisco Gregorio de
Académico de Honor. 1778.
- SALCEDO Y SOMO, Germano de
Consiliario. 1792.
- SALESA, Cristóbal
Escultor.
Académico Supernumerario. 1777.
- SALVADOR CARMONA, Juan Antonio
Grabador de Estampas.
Académico Supernumerario. 1770.
- SALVADOR CARMONA, Luis
Escultor.
Académico de Mérito. 1752.
Teniente Director. 1752.
- SALVADOR CARMONA, Manuel
Grabador de Estampas.
Académico de Mérito. 1764.
Director de Grabado. 1777.
Pensionado en París. 1754.
- SAMANIEGO, Felipe
Académico de Honor. 1762.
- SAN ANTONIO, Fray Bartolomé de
Académico de Mérito. 1753.
Académico de Honor. 1753.
- SAN CRISTÓBAL, Julián de
Escultor.
Académico de Honor. 1777.
- SAN MARTÍN, Julián de
Escultor.
Académico de Mérito. 1786.
Teniente Director. 1797.
- SÁNCHEZ, Francisco
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1769.
Teniente Director. 1786.
Pensionado en Madrid. 1766.
- SÁNCHEZ, Mariano
Pintor de Miniatura.
Académico Supernumerario. 1771.
- SÁNCHEZ BORT, Julián
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1758.
- SÁNCHEZ SARAIVIA, Diego
Pintor.
Académico de Mérito. 1762.
Académico Supernumerario. 1760.
- SANCHIZ, Francisco
Escultor.
Académico de Mérito. 1769.
- SANCHO, Dionisio
Escultor.
Académico de Mérito. 1796.
- SANI, Domingo María de
Pintor.
Director Honorario. 1759.
- SANTA CRUZ, Marquesa de
Pintora.
Directora Honoraria. 1796.
- SANTANDER, Juan de
Académico Honorario. 1752.
- SANTIBÁÑEZ, Vicente María
Académico Honorario. 1784.
- SANTIBÁÑEZ Y BARROS, Ángel
Académico de Honor. 1799.
- SANZ, Agustín
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1765.
- SANZ DE CORTES Y KONOCK, Luisa
Pintora.
Académica de Mérito. 1785.
Académica de Honor. 1785.

- SELMA, Fernando
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1783.
- SERRA, Pablo
Escultor.
Académico Supernumerario. 1776.
- SERRANO, Manuel
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1774.
- SEVILLA, Gregorio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1774.
- SIERRA BRAVA, Vizconde de
Pintor.
Académico de Mérito. 1760.
- SILVA ÁLVAREZ DE TOLEDO, Fernando de
Consiliario. 1753.
- SILVA BAZÁN Y SARMIENTO, Mariana
Pintora.
Académica de Honor. 1766.
Directora Honoraria. 1766.
- SILVA BAZÁN Y SARMIENTO, Pedro de
Académico de Honor. 1766.
- SILVA MENESES Y SARMIENTO, Pedro de
Arquitecto.
Consiliario. 1770.
Académico de Mérito. 1769.
- SILVA Y PALAFOX, Agustín de
Académico de Honor. 1796.
- SISTERNES Y FELIÚ, Manuel
Académico de Honor. 1781.
- SOLANO Y BOTE, José
Académico de Honor. 1792.
- SOLANO ORTIZ DE ROZAS, Francisco
Académico de Honor. 1795.
- SOLINIS, Francisco
Arquitecto.
Pensionado en Madrid. 1760.
- SORAGE, Pedro
Escultor.
Pensionado en Madrid. 1760.
- STERLLINGWERF, Enrique
Académico de Mérito. 1754.
- SUBIRÁS, Francisco
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1759.
Teniente Director. 1766.
- SULANAS, Tomás
Pintor.
Académico Supernumerario. 1786.
- T
- TABERNERO, Mateo Vicente
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1792.
- TAPIA, Isidoro de
Pintor.
Académico de Mérito. 1755.
- TAVIRA Y ALMAZÁN, Antonio
Académico de Honor. 1796.
- TEBA, Conde de
Pintor.
Académico de Mérito. 1793.
- TÉLLEZ GIRÓN, Pedro Zoylo
Consiliario. 1770.
- TINEO, Juan María
Académico de Honor. 1798.

THOMAS, Domingo
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1786.

THOMAS, Ignacio
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1774.

TOLSA, Manuel
Escultor.
Académico de Mérito. 1789.

TOMÁS, José
Escultor.
Académico de Mérito. 1757.

TORAYA, José
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1787.

TORREPALMA, Conde de
Académico de Honor. 1752.

TREMÜLLAS, Francisco
Pintor.
Director Honorario. 1761.
Académico Supernumerario. 1754.

TURRILLO, Manuel
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1784.

U

UBÓN, Ángel Vicente
Arquitecto.
Académico Supernumerario. 1774.

ULLOA, Antonio de
Académico de Mérito. 1778.
Académico de Honor. 1772.

UREÑA, Marqués de
Académico de Mérito. 1757.

URQUIJO, Mariano Luis de
Protector. 1799.

URRIES Y PIGNATELLI, Mariana
Pintora.
Académica de Honor. 1775.
Directora Honoraria. 1778.

URRIES Y PIGNATELLI, Pedro Jordán
Vicente de
Consiliario. 1794.

URRUTIA, Ana Gertrudis
Pintora.
Académica de Mérito. 1769.

V

VALERO, Cristóbal
Pintor.
Académico de Mérito. 1762.

VALIENTE, Pedro José
Consiliario. 1770.
Académico de Honor. 1758.

VALLESPINOSA, Magín
Director de Matemáticas. 1797.

VAN LOO, Luis
Pintor.
Académico de Mérito. 1752.
Director General. 1752.

VARAS Y PORTILLA, Antonio de
Director de Matemáticas. 1797.

VARGAS, Nicolás de
Académico de Honor. 1787.

- VARGAS Y PONCE, José de
Académico de Honor. 1789.
- VÁZQUEZ, Bartolomé
Grabador de Láminas.
Académico de Mérito. 1785.
- VELA, José
Académico de Honor. 1769.
- VELARDE Y SOLA, Jerónimo
Pintor.
Académico de Mérito. 1778.
- VELÁZQUEZ, Cosme
Escultor.
Académico de Mérito. 1792.
- VELÁZQUEZ, Luis
Pintor.
Académico de Mérito. 1753.
- VERA, Vicente María de
Consiliario. 1764.
Académico de Honor. 1760.
- VERDIGUIER, Miguel
Escultor.
Académico de Mérito. 1780.
- VERDUGO DE CASTILLA, Alonso
Consiliario. 1752.
- VERGARA, Francisco
Escultor.
Académico de Mérito. 1757.
- VERGARA, Ignacio
Escultor.
Académico de Mérito. 1762.
- VERGARA, José
Pintor.
Académico de Mérito. 1762.
- VERGAZ, Alfonso
Escultor.
Académico de Mérito. 1774.
- VILELLA, Cristóbal
Pintor.
Académico Supernumerario. 1766.
- VILLAHERMOSA, Duque de
Consiliario. 1787.
- VILLANUEVA, Diego de
Arquitecto.
Director con Ejercicio. 1752.
Teniente Director. 1752.
- VILLANUEVA, Juan de
Arquitecto.
Académico de Mérito. 1767.
Director General. 1792.
Director con Ejercicio. 1785.
Director Honorario. 1752.
Teniente Director. 1774.
Pensionado en Roma. 1760.
- W
- WALDSTEIN, Mariana de
Pintora.
Académica de Honor. 1782.
Directora Honoraria. 1784.
- WALL, Ricardo
Protector. 1754.
- WATTELET, Señor de
Académico de Honor. 1769.

X

XIMÉNEZ DE CISNEROS, Eugenio

Pintor de Miniatura.
Académico Supernumerario. 1781.

XIMENO, José

Pintor.
Académico Supernumerario. 1781.

Z

ZABALZA, Miguel de

Pintor.
Académico de Mérito. 1756.
Académico de Honor. 1756.

ZÚÑIGA Y CASTRO, Joaquín

Consiliario. 1753.

CRONICA DE LA ACADEMIA
Segundo semestre de 1988

POR

J. J. MARTIN GONZALEZ

NOMBRAMIENTO DEL DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA

DESPUÉS del fallecimiento de Don Luis Blanco Soler, el día 14 de marzo fue elegido Director en Funciones Don Federico Sopeña Ibáñez. El 12 de diciembre tuvo lugar la sesión extraordinaria para la elección del Director efectivo, resultando elegido el excelentísimo señor Don Federico Sopeña.

I. ACTIVIDADES

Museo

En correspondencia al préstamo de obras efectuado al Museo Metropolitano de Nueva York, en el Museo de la Real Academia han estado expuestos los cuadros de Las Majas al Balcón, de Goya, y dos santos de Zurbarán. El Museo ha prestado varias obras para las exposiciones conmemorativas del Centenario de Carlos III.

Exposiciones

El 26 de octubre fue inaugurada en el Salón de Exposiciones la titulada «Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Tablas españolas y

flamencas. 1300-1550». Fue organizada por la Comunidad de Madrid, dentro de las actividades del Convenio con la Academia. Los fondos se refieren a los declarados por sus propietarios con arreglo a la nueva legislación. El Catálogo lleva prólogo de Doña Araceli Pereda, Directora General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, y un estudio introductorio de Don José María de Azcárate. En la muestra se expusieron obras de los maestros de Cubells, Jacobo, Pedro Nicolau, Diego de la Cruz, Juan de Flandes, Fernando Gallego, Maestro de Francfort, Adriaen Isembrandt, entre otros.

El 12 de diciembre se inauguró la exposición «III Premio BMW de Pintura». El premio ha sido adjudicado a Don Luis Caruncho, por su obra «Desarrollo geométrico para un espacio único». El catálogo está prologado por Don Federico Sopeña.

Entre el 21 de junio y el 24 de julio estuvo abierta la exposición «Arte gráfico checoslovaco. 1945-1986». Las obras proceden de la Galería Nacional de Praga y de la Galería Nacional Eslovaca de Bratislava. El Catálogo ha sido confeccionado por Jana Wittlichova y Juan Carrete.

Dentro asimismo de las actividades de la Calcografía, tuvo lugar en octubre una exposición de grabados de Luigi Bertolini. El 4 de noviembre se abrió una exposición de grabados realizados por J. M. Mathieux—María, con el título «Paisajes e impresiones». Fue organizada por la Real Academia y la Casa de Velázquez. El 17 de noviembre se inauguró la exposición de «Estampas de Marcos Yrizarry».

Publicaciones

Se ha publicado el número 66 de la revista «Academia», correspondiente al primer semestre de 1988. Ha aparecido el libro de «Christmas» navideños, de que es autor el Académico Don Luis Moya. Es coedición de la Real Academia y la Universidad de Navarra.

El 5 de julio se celebró en la Sala de Columnas el acto de presentación de la «Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando». Se edita la obra por la Comunidad de Madrid. La realización se debe a Don José María de Azcárate, Conservador del Museo, con la colaboración de un grupo de Licenciadas que prestan servicio en la Academia. Tiene tamaño de folio y está profusamente ilustrada.

Taller de Reproducciones

El INEM ha aprobado la propuesta de creación de la Escuela-Taller. Se designó una comisión para seleccionar a los aspirantes propuestos, habiendo comenzado a funcionar con diez alumnos. Con independencia de ello, está proyectado un equipo para la restauración de obras de escultura. La Real Academia se propone mejorar todo el material de reproducciones y restaurar los fondos de escultura de yeso y barro cocido.

Informes

La Academia informó en contra de la construcción de un aparcamiento subterráneo de vehículos en la plaza del Niño Jesús, de Madrid. Otro informe emitió la Academia en torno al mal estado en que se halla el Puente de Juan de Herrera sobre el río Guadarrama. La Academia ha insistido en su oposición a la edificación que se intenta levantar en la plaza de la catedral de Murcia.

En sesión de 14 de noviembre se debatió el proyecto para transformar el Panteón de los Caídos de Pamplona en Planetario. Se recuerda que el edificio fue construido por los arquitectos Don José Yarnoz Larrosa y Víctor Eusa Razquín y el pintor Don Ramón Stolz, académicos de brillante historial. Se rechaza la idea del cambio de uso y en tal sentido se dispone informar.

La Academia ha apoyado la inclusión en el Catálogo de Edificios Protegidos, del edificio número 9 de la calle Maestro Ripoll, de Madrid, por estimar que es uno de los mejores ejemplos españoles de la arquitectura racionalista de la década de los treinta. La Academia ha insistido en el acuerdo de solicitar la elevación de los estudios musicales a rango universitario.

Salón de Actos

El 20 de octubre fue presentado en el salón el disco «El Grupo Círculo interpreta a Cristóbal Halffter». Se celebró un ciclo de conferencias organizado por Hispania Nostra, en torno al Camino de Santiago. La finalidad consistía en poner en valor esta vía de comunicación y de cultura, respondiendo al interés que se siente incluso fuera de España. Glosando

dicho ciclo en la Academia, el señor Romero de Lecea se congratuló del entusiasmo que han mostrado las Comunidades Autonómicas en promocionar el Camino.

II. DISTINCIONES

El 11 de diciembre se celebró sesión pública para efectuar la entrega de la Medalla de Honor 1988 y diploma al «Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea», de Santander. Al acto asistió S.A.R. la Infanta Doña Margarita de Borbón, acompañada de su esposo. Su Majestad la Reina Doña Sofía envió su felicitación. Los académicos González de Amezúa y Soriano acompañaron hasta el estrado a Doña Paloma O'Shea, Presidenta del Concurso Internacional de Piano. Don Federico Sopena hizo el elogio de los méritos de Doña Paloma O'Shea y del Concurso Internacional de Piano. Después de recibir ésta la medalla y del diploma, pronunció un discurso, en el que agradeció a la Academia la distinción que le concedía. Seguidamente el pianista Joseph Colom, premio del Concurso, hizo una interpretación pianística, con obras del Padre Soler, Albéniz y Falla.

III. PATRIMONIO

Por donación, han ingresado en la Academia tres obras del escultor Victoria Macho; boceto para la cabeza de Don Santiago Ramón y Cajal, retrato en bronce del Doctor Don Luis Soler y busto de madre e hijo. Han ingresado en la Calcografía doce estampas de Goya, editadas por el Museo de Boston, por donación de Doña Herminia Allanegui.

IV. ACADEMICOS

Nombramientos

Por renuncia del señor García-Ochoa, ha sido nombrado Delegado de la Comisión de Calcografía Don Alvaro Delgado.

En sesión de 12 de diciembre fueron elegidos Don José María de

Azcárate, Conservador del Museo y Don Ramón González de Amezúa, Tesorero. Ambos continúan en el puesto que desempeñaban.

En sesión de 31 de octubre fue elegido Académico Don José Hernández Muñoz.

El 6 de noviembre tuvo lugar la recepción como Académico de Don Joaquín Soriano Villanueva. Abierta la sesión por el señor Director, acompañaron al recipiendario hasta el estrado los académicos señores Romero de Lecea y García Abril. El señor Soriano leyó su discurso, titulado «Chopin en España. Un invierno en Mallorca». Glosó la biografía del gran músico, haciendo hincapié en lo que compuso durante el período que permaneció en Mallorca. Tras su brillante disertación, interpretó al piano diversas composiciones de Chopin. Le constestó Don Federico Sopena, ensalzando la proyección del nuevo académico en el plano internacional. Recibió la medalla número 52 de la Real Academia.

El 4 de diciembre tuvo lugar la recepción de Doña Alicia de Larrocha como Académica Honoraria. Abierta la sesión por el Director, salieron a recibirla los académicos señores García Abril y Soriano. El señor Romero de Lecea hizo la exposición de los méritos de la nueva académica. Interpretó seguidamente ésta composiciones musicales de Mompou, Soler, Granados y Montsalvage. Don Federico Sopena hizo una exaltación de la personalidad de Alicia de Larrocha, tras lo cual recibió el diploma y la medalla.

El siete de noviembre en la Sala de columnas tuvo lugar la entrega de las medallas y diplomas de Académicos Correspondientes a Doña Araceli Pereda y a Don Plácido Arango. El Director de la Academia hizo el ofrecimiento del acto, valorando cálidamente los merecimientos de los nuevos Académicos.

En sesión ordinaria de la Academia, se efectuó la entrega del diploma de Académico Correspondiente a Don José Orts Serrano. Después de hecha la entrega, el señor Orts agradeció a la Academia la distinción que le hacía.

Felicitaciones

En las sesiones de la Academia han sido felicitados los diversos académicos que han recibido premios y distinciones. Don Julián Gállego ha sido galardonado con la Medalla de Oro de Santa Isabel de Portugal, concedida por la Diputación Provincial de Zaragoza. El Premio Príncipe de Asturias ha sido otorgado a Don José Luis Díez del Corral.

La inauguración del Auditorio Nacional de Música ha sido especialmente celebrada. Merecen plácemes Don José María García de Paredes, arquitecto del edificio; Don Julio López Hernández, que ha realizado una escultura situada al pie de la lápida conmemorativa de la inauguración; y Don Ernesto Halffter, que ha completado la partitura de «Atlántida» para la inauguración.

En la Sala Lladró, de Nueva York, se ha celebrado una exposición en que ha estado representada la obra de los académicos Alvaro Delgado, Hidalgo de Caviedes, Vela Zanetti y García-Ochoa, a los que la Academia ha felicitado.

Ha ingresado en la Academia Francesa de Ciencias, Artes y Letras Don Alvaro Delgado. Don Juan de Ávalos ha realizado un busto en bronce de Don Valentín Matilla, en homenaje a los cuarenta años que lleva ejerciendo como Secretario Perpetuo de la Real Academia de Medicina.

La revista «Correo del Arte» ha otorgado en su cuarta convocatoria los premios al mejor artista a Don Alvaro Delgado en la modalidad de pintura, y Don José Hernández (académico electo) en la modalidad de grabado.

La Diputación Provincial de Burgos ha rendido homenaje a Don José Vela Zanetti, designándole Hijo Predilecto de la Provincia.

Docencia

Según comunicación del Presidente del Instituto de España al Director de la Real Academia de San Fernando, La Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia ha dado aprobación a la propuesta de que las Academias impartan cursos de Doctorado. El Instituto de España corre a cargo de los gastos que ocasione su desarrollo.

Necrología

El 7 de julio falleció en Heidelberg el Profesor Edwin Walter Palm, Académico Correspondiente en Alemania. En sesión de tres de octubre se le dedicó un recuerdo, acordando transmitir el pésame de la Corporación a su viuda.

V. NOTICIAS VARIAS

El 19 de julio tuvo lugar en la Sala de Columnas la firma del protocolo entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación «Ramón Areces», para la edición de un libro dedicado a la Historia de la Real Academia. Estuvieron presentes en el acto de la firma el Director, Don Federico Sopena, acompañado de los Académicos González de Amezá, Ernesto Halffter, Azcárate, Cervera Vera, Rodríguez-Acosta, Pita Andrade y Pardo Canalís. Por parte de la Fundación estuvieron presentes Don José Manuel de Mingo Contreras, Consejero del Patronato, Don José María Medina Jiménez, Consejero Científico, y Don Juan González-Palomino, Secretario General de la Fundación. Después de la firma del protocolo, Don Federico Sopena agradeció vivamente a la Fundación este acto de generosidad, que continúa una espléndida línea de mecenazgo. El Señor Pita Andrade, coordinador de la edición, dio a conocer los caracteres y colaboradores que han de intervenir.

La Sección de Calcografía ha presentado el modelo de diploma de Académico Correspondiente, que fue aprobado, disponiéndose que se proceda a la estampación, en orden a que pueda ser entregado a los poseedores de este nombramiento.

Ha visitado la Real Academia el pintor Ilya Glazunov, Académico Correspondiente en la URSS. Visitó el Museo y la Calcografía, habiendo hecho los mejores elogios.

En la sesión de diez de octubre estuvo en la Real Academia Miss Eleanor Syre, Académico Correspondiente en Estados Unidos, gran especialista en Goya y que ha intervenido muy activamente en la Exposición del pintor celebrada en el palacio de Villahermosa.

El Director de la Real Academia y varios académicos acudieron a visitar la Exposición «Las Edades del Hombre», instalada en la Catedral de Valladolid. Fueron invitados por la Caja de Ahorros de Salamanca, que ha financiado la muestra. La Academia se congratula del éxito logrado por esta exposición, que tan singularmente valora el arte de Castilla y León.

*MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 522 14 91

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.

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 532 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
TELÉFONO 531 95 94

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes inclusive, de diez a dos

Archivo: Abierto de martes a sábado inclusive, de diez a dos

TELÉFONO 531 90 53

