ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *SEGUNDO SEMESTRE DE 1990* *NUM. 71*

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen ha contribuído:
HAZEN, S.A.

Las láminas en color se deben al Ilmo. Marcos Rico Santamaría

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 1990* *NUM. 71*

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

Págs.

CARLOS ROMERO DE LECEA: *La Primera Reunión Comunitaria Europea de Academias Nacionales de Bellas Artes* 9

VICTORIA DE LOS ANGELES, *Académica Honoraria*: *Sesión Pública y Solemne de su Recepción* 129

Mª TERESA MUNÁRRIZ ZORZANO / SOLEDAD LORENZO FORNIÉS / Mª LUISA MORO PAJUELO: *Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 137

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO / CRISTINA LASARTE PÉREZ-ARREGUI: *Apuntes sobre la iconografía de la serie "La fuga in Egitto" de Giandoménico Tiépolo* 197

PEDRO MOLEÓN GAVILANES: *Don Diego de Villanueva y su Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas* 223

VICTORIA DURÁ OJEA / ELENA RIVERA NAVARRO: *El legado "Barón de Forna"*. 249

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER / ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO: *El legado Sánchez del Bierzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 297

JUAN NICOLAU CASTRO: *Inventario del escultor Mariano Salvatierra (1752–1808)* 343

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA: *El patrimonio artístico del desaparecido Convento de San Bernardo en Salamanca (Noticias sobre una pintura de Tiziano y otra del Greco)* 367

Mª VICTORIA GARCÍA MORALES: *Teodoro Anasagasti: Idea y función de la Arquitectura* 389

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI: *El arquitecto Manuel Martín Rodríguez, discípulo de Ventura Rodríguez* 411

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: *Testamento y muerte del arquitecto Juan Pedro Arnal* 481

TERESA GONZÁLEZ VICARIO: *La decoración escultórica del madrileño Palacio de Bibliotecas y Museos* 493

JUAN ANTONIO YEVES: *Reseña de exposiciones en galerías madrileñas (Segundo semestre de 1990)* 521

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1990* 533

BIBLIOGRAFÍA 553

LA PRIMERA REUNIÓN COMUNITARIA EUROPEA DE ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

I.– ANTECEDENTES

Es signo de los tiempos la contemplación de horizontes vitales cada vez más amplios, propiciada por la facilidad y rapidez de las comunicaciones y por la propensión al diálogo sin limitación de fronteras.

Las circunstancias anteriores adquieren especial influencia en el mundo cultural y más específicamente en el campo de las Bellas Artes.

Su condición visual o audible las hace perceptibles de una manera diáfana a unos destinatarios en progresivo crecimiento, insospechado hace tan sólo breves años.

Prevenir el futuro, cuando no adecuarse al presente, es obligada misión de instituciones como el de nuestras Academias, si quieren servir con solicitud y eficacia a la finalidad fundamental para que fueron creadas: la de ser benéficos guardianes de la defensa y conservación del patrimonio artístico legado por las generaciones que nos precedieron. Al tiempo que las corresponde igualmente alentar y estimular la creatividad artística por los mejores talentos dotados para ello.

La anterior sintética exposición de ideas, que merecería más amplio comentario, puede servir, para situar cuales fueron el origen y las motivaciones para que en Madrid, durante los días 6 al 8 de noviembre de 1990, tuvieran lugar las jornadas, en las que por vez primera celebraran una Reunión las Academias Nacionales de Bellas Artes. En esta ocasión, las de los países que integran la Comunidad Europea.

Lo que no quiere decir que no se estime deseable llegar a otra reunión de las Academias Nacionales de Bellas Artes que pertenecen al Consejo de Europa; y, también, las de toda Europa, integradas en la titulada Conferencia sobre la Seguridad y la Cooperación en Europa.

Ahora bien. Lo que se planteaba con caracter inmediato e inaplazable, eran los problemas que han de surgir con la ampliación en un irreversible

espacio comunitario, a consecuencia de la supresión de los controles fronterizos en aplicación de la denominada "Acta Única".

Así es como lo que en un principio se proyectó para otro ámbito más amplio que el específicamente comunitario, aquel que compete al Consejo de Europa, se trasladó –con casi precipitación en su convocatoria– por estricta necesidad ante lo que se avecina, al que está definido por la Comunidad Europea y que abarca al de las "Doce" Naciones que a ella pertenecen.

Lo que con carácter primordial la dotaba de una mayor significación, era que se trataba de un Primer Encuentro, con el que pretendíamos aprovechar esta singular ocasión para: iniciar una relación entre las distintas Academias; compartir informaciones, experiencias y proyectos que pudieran ser de interés recíproco; obtener enseñanzas y consejos que habrían de sernos de gran utilidad, en el momento actual, que con tanta vitalidad en sus actividades, desarrolla la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y también haría posible conocer de modo directo y detallado, en cada uno de los países en que se hallan las Academias Nacionales de Bellas Artes convocadas, la situación de su patrimonio artístico, la normativa legal que le regula y la misión que al respecto incumbe a las respectivas Academias.

Nuestra primera iniciativa y el Consejo de Europa

Pero volvamos la vista, en sentido retrospectivo, a lo que, desde hace más de un lustro, fue la idea primigenia, que hubo de seguir un camino de largo recorrido, no exento de dificultades y, en ocasiones, con escasa comprensión hacia nuestro propósito. Sin embargo, lejos de caer en el desánimo, para quien esto escribe se convirtió en reto ilusionado e irrenunciable a cumplir.

Estaba para finalizar el año 1984, cuando, en Estrasburgo, en el Consejo de Europa, en donde hube de estar antes de inicarse el "Año de la Música", y encontrándose a punto de declararse al "Camino de Santiago", el "Primer Itinerario Cultural de Europa", surgió esta iniciativa que, por las razones aducidas al comienzo de este escrito, constituía en mi ánimo motivo de preocupación y del máximo interés. Esto fué lo que me impulsó a proponer a los directivos del Consejo, y, en vista de la favorable impresión que les produjo, al Secretario General, Marcelino Oreja, la posibilidad de plantear formalmente la iniciativa española de convocar un Encuentro o unas Jornadas de Trabajo de las Academias Nacionales de Bellas Artes de las que entonces formaban parte del Consejo de Europa.

La respuesta que allí mismo obtuve, no pudo ser más satisfactoria, pues gozariamos del patrocinio del propio Consejo, para llevarla a efecto.

A mi llegada a Madrid, dí cuenta, de forma verbal, de la gestión realizada en el Consejo de Europa, en lo que se refería a la convocatoria de dicho Encuentro de las Academias Nacionales de Bellas Artes. La noticia fue recibida con fórmulas de simple cortesía. Lo que me decidió a formular una moción dirigida al Pleno de la Academia.

Inexplicablemente se me dió como explicación de no haber sido tenida en cuenta mi propuesta, su elevadísimo costo.

No surtió tampoco efectos inmediatos un nuevo escrito, desvaneciendo esa interpretación, en el que insistía en que no debía de tomarse con el carácter de un gran Congreso, con desplazamientos de numerosos invitados a varias ciudades monumentales, antes al contrario, se trataba de unas jornadas de trabajo, con la presencia de hasta dos delegados por Academia Nacional.

Bien fuera mi insistencia por la extraordinaria importancia que concedía a este asunto, y el gran prestigio que redundaría a favor de nuestra Real Academia, entre las similares europeas, o bien fuese porque de nuevo se examinarían los escritos presentados, ahora sin prejuicio alguno y con mayor detenimiento e interés, lo cierto es que se produjo, al cabo de algún tiempo, un inesperado y lisonjero cambio de criterio, traducido en el ruego de que redactara el escrito que creía debía enviarse al Secretario General del Consejo de Europa. Carta que fue firmada por nuestro Director, con fecha de 24 de junio de 1986, unos dos años después de mi aludida gestión en Estraburgo. El texto de este escrito figura como Anexo I.

La contestación oficial, plenamente satisfactoria, del Secretario General del Consejo de Europa, no se hizo esperar, (Anexo II).

Fueron transcurriendo los meses, muchos meses, años completos, sin que se avanzara en la convocatoria de dicho Primer Encuentro. Hasta que hace algo más de un año, nuestro actual Director, Federico Sopeña, ante la Junta promotora de las actividades a desarrollar en el año 1992, con motivo de haber sido designado a Madrid "Capital Cultural Europea", planteó la inclusión de esta iniciativa académica, en el calendario de actos que se celebrarán por dicho motivo. Propuesta que, conforme a la información que nos fue comunicada, había sido acogida de modo favorable y suscitó comentarios laudatorios.

Este fue el díficil recorrido de aquella idea, concebida hace seis años, madurada hasta la saciedad en este largo interregno, y que habría de tomar un sesgo bien distinto, conforme se narra seguidamente.

La Comunidad Europea y el "Acta Única"

Ya en el Tratado de Roma, se establecieron las normas de llevar a efecto, como desideratum de su sentido comunitario, el libre tránsito de personas, capitales y mercancias, con la consiguiente supresión de controles en las fronteras intercomunitarias.

El artículo 36 del Tratado, prevee unas exclusiones con carácter excepcional. Hacen referencia a materias muy concretas que son las que conciernen a la moralidad, a la seguridad y a la salud públicas.

El aspecto que a nosotros nos interesa del Artículo 36 del Tratado de Roma es la exclusión, también excepcional, en cuanto a los tesoros nacionales –en la versión francesa e inglesa–, o al patrimonio –en las versiones italiana y española– que tengan un valor histórico, artístico o arqueológico.

Si bien dichas exclusiones, por su señalado carácter excepcional, no pueden ser aplicadas en sus normativas con efectos de arbitraria discriminación o si significan una restricción disimulada del comercio entre los Estados Miembros.

Aunque el Tratado de Roma, y las disposiciones contenidas en él, se dictaron hace más de un cuarto de siglo, lo cierto es que el paso del tiempo pudo relegar al olvido, las importantes consecuencias que en su aplicación, habrían de derivarse respecto del tránsito intercomunitario de obras de arte, especialmente en el llamado patrimonio mobiliario. Puesto que en el inmobiliario, su carácter monumental, le confiere mayor y más permanente visibilidad que le permite beneficiarse para una mejor defensa.

Al promulgarse en el año 1986 el "Acta Única", se estableció la fecha de entrada en vigor, de las antedichas disposiciones, en el comienzo del año 1993.

La cercanía de esta fecha suscitó en muchos medios de comunicación de los países comunitarios, numerosos comentarios, que ponían de relieve una viva inquietud sobre el posible desmantelamiento de obras de arte en algunos países, especialmente de los situados al Sur de Europa. Países con un cuantioso patrimonio cultural legado por las generaciones pasadas, pero que no pueden competir hoy, en la defensa y adquisición de obras de arte,

con los económicamente poderosos países del Norte de Europa, los Estados Unidos y el Japón.

Probablemente estas consideraciones fueron el impulso para que la Comunidad Europea, por conducto de la División del Mercado Interior, iniciase una acción que pretendía ser reguladora de esta materia, en la que se asimilaba a la obra de arte con cualquiera otra mercancia, lo que habría de manifestarse en muy deplorables consecuencias. En efecto, las consultas para redactar el primer documento sobre esta cuestión, se hicieron a quienes actúan en el comercio de las obras de arte.

Dentro de la propia Comunidad hubo una importante reacción contraria, contituyéndose una Comisión de representantes de los "Doce", de cuyas Delegaciones formaban parte funcionarios de los distintos Servicios de Relaciones Exteriores, Cultura, Economía y Hacienda, etc.

En España, había un desconocimiento realmente considerable de lo que estaba ocurriendo y de lo que podía acontecer.

La Comisión Académica de "Normativas Europeas"

Ante semejante situación expuse ante el Pleno de la Academia, las noticias que había conocido a través de los medios de comunicación extranjeros, con especial referencia a cuanto se relacionaba con las obras de arte en Italia y a los expolios que se estaban sucediendo, acrecida la inquietud por el entonces extraordinario secuestro de los seis guardianes y robo de numerosos objetos de arte, 223 en total, en Herculano, a 11 kilómetros de Nápoles, y dos semanas después en Pompeya.

Si esto ocurría en Italia y de diferente modo en muchos de los países comunitarios, no obstante la existencia de controles en las fronteras, es lógico y natural que cundiera un fuerte pesimismo sobre lo que pueda ocurrir después de diciembre de 1992.

Giulio Carlo Argan ha declarado que si el arte puede equipararse a una mercancia por los inversores privados, no tardará mucho tiempo sin que el de propiedad pública sea el único utilizable para el estudio de los especialistas y para el disfrute público.

El profesor Oreste Ferrari, quien durante los últimos 17 años ha registrado más de un millón y medio de piezas de arte de Italia, y que supone que estan sólo un cinco por ciento del total, opina que no hay que hacerse falsas ilusiones, pues aunque su catalogación sea un primer paso en la ne-

cesaria protección del patrimonio nacional, no es un sistema completamente seguro, pues hasta los ejemplares catalogados pueden ser robados.

Incluso la revista "Cadmos", fundada por Denis de Rougemont, que se edita en Ginebra, llamaba seriamente la atención sobre estos problemas.

En España, las reiteradas incursiones inversoras del extranjero en empresas de nuestro país, no es buen síntoma de lo que puede ocurrir respecto de las obras de arte, a partir de 1993, cuya adquisición, no plantea los complejos problemas de diverso orden, especialmente de carácter técnico y laboral, que se pueden producir y de hecho ocurren en aquellas.

Al dar cumplida cuenta, al Pleno de la Academia, de la inquietud generalizada fuera de nuestras fronteras y de la preocupación que me producía el futuro de las obras de arte en España, tuvo la generosidad de conferirme, a título individual, su total confianza, para que asumiera su representación y realizase las gestiones que considerara conveniente, para lograr toda la posible información sobre las actividades de la Comunidad Europea al respecto y para establecer comunicación con los representantes de los distintos Ministerios españoles que integraban la Delegación oficial designada por parte de España, para actuar en estos asuntos.

Debo manifestar que dichos representantes me dieron las máximas facilidades para el cumplimiento de mi gestión.

Reunida muy amplia información, consciente de la importancia que había alcanzado la discusión de estos temas en la Comunidad y la necesidad de estudiar los distintos aspectos que se planteaban, solicité, del Director de la Academia, se creara una Comisión sobre "Normativas Europeas", que bajo su presidencia se completaría con la participación del Académico de Número Juan José Martín González y los Correspondientes José Luis Alvarez y Alfredo Pérez de Armiñán, que me habían anticipado su asentimiento a ser designados, y, dada su específica competencia jurídica y de conocimiento de la legislación nacional del patrimonio artístico nacional, nos prometía una gestión seria y fundada.

Ahora bien. El título propuesto por mí para designar a la Comisión, revelaba mi propósito de no circunscribir su misión a los únicos aunque perentorios problemas que se debatieran en la Comunidad Europea. Por ello, emplee la fórmula genérica de "Normativas Europeas", que fue explicado por mí en dos Plenos de la Academia, y cuya significación es sobradamente conocida por todos los vocales de la Comisión de "Normativas Europeas".

Pensaba que junto al asunto urgente a estudiar y gestionar en la Comunidad Europea, no debía desistirse, antes al contrario debía seguirse muy de cerca, la posibilidad de lograrse nuestra primera iniciativa, aquella que proyectamos como Primer encuentro de las Academias Nacionales de Bellas Artes de los países que pertenecen al Consejo de Europa.

La Conferencia sobre la Seguridad y la Cooperación en Europa (CSCE)

Pero Europa es más, bastante más que el espacio que ocupan las naciones que entonces constituian el Consejo de Europa, incluso del que ahora ha sido ampliado a consecuencia de la entrada en el Consejo de otras naciones.

Desde el "Acta de Helsinki", la Conferencia sobre la Seguridad y la Cooperación en Europa, ha avanzado notablemente. Tanto en su vertiente política y de la Seguridad, como por su preocupación manifestada en las orientaciones aconsejadas de carácter cultural que vienen formulando.

De conformidad con las disposiciones emanadas del Acta Final –llamada "Acta de Helsinki"–; los acuerdos pertinentes del Documento de Clausura de Madrid; y el Informe de la Reunión de Expertos del 21 de noviembre al 4 de diciembre de 1984, de conformidad, repito, con todos estos antecedentes, tuvo lugar en Budapest, del 15 de octubre al 25 de noviembre de 1985, el Foro Cultural de la CSCE. Asistieron destacadas personalidades de la esfera de la cultura de los Estados participantes. Dato, este último, que conviene subrayar, pues en la Comunidad Europea lo exclusivo como órganos decisivos no lo son las personas individuales, sino las representaciones políticas de los Estados, puesto que se trata de un organismo gubernamental.

Como el Tratado de Roma se refería de modo fundamental a los aspectos económicos –de aquí su nombre de Comunidad Económica Europea–, no se refería a lo cultural. Así ahora la División creada para la Cultura, adolece de esta omisión de principio, que a nuestro juicio la afecta en el equilibrio de los poderes y en la menor disponibilidad de recursos, si se contrasta con las otras Divisiones de la Comunidad.

Más aún, con posterioridad a la celebración del citado Foro Cultural de Budapest, en noviembre de 1986, tuvo lugar en Viena, la llamada Reunión de Continuidad.

Dejando a un lado las reuniones ya celebradas, deberíamos prestar atención de una parte, al ya anunciado "Simposio sobre el Patrimonio Cultural", que se inaugurará el martes 28 de mayo de 1991, en Cracovia.

De otra parte, aunque hemos de volver sobre la proyectada reunión de Cracovia, nos interesa subrayar que con anterioridad a lo que en ella pueda acordarse, la CSCE ha dictado unas directivas sobre "Cooperación e intercambio en materia de cultura", que consta de dieciseis apartados, de los cuales deseamos presentar de modo singular, el que contiene la siguiente recomendación formulada a todos los Estados europeos:

> "Asegurarán la circulación sin trabas de obras de arte y otros objetos culturales, con sujeción únicamente a las restricciones destinadas a proteger su patrimonio cultural..." (Anexo III).

Otra de las recomendaciones se refiere al fomento de la cooperación entre las instituciones de diferentes Estados, así como a las actividades artísticas conjuntas de las personas y organizaciones a ellas dedicadas.

En tal sentido, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha convertido en pionera en la aplicación de ambas recomendaciones, al promover la cooperación de las instituciones similares, las Academias Nacionales de Bellas Artes, para estudiar el problema de la circulación de obras de arte que *mutatis mutandis*, es coincidente del asunto comunitario que, por preocuparnos muy seriamente, constituye el objeto de la Reunión que motiva este escrito.

Podrán producirse o no cambios notables en lo que hasta ahora fue la Conferencia sobre la Seguridad y la Cooperación en Europa, pero es evidente que en lo sucesivo cada vez serán más firmes y solidarios los vínculos que anudan a los países europeos. De aquí que, a nuestro juicio, llegue a convertirse en obligación moral prestar la mayor atención posible a la conservación del patrimonio artístico de los países del Este.

La convocatoria de la Primera Reunión de las Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea

Las laboriosas gestiones que venía realizando la Delegación Española ante la Comunidad Europea, los documentos que se producían a consecuencia de las numerosas reuniones celebradas, y la confidencial pero muy completa información que de todo ello amablemente me proporcionaban, me hizo pensar que de alguna manera la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tenía una misión a cumplir. La cual podría desarrollarse en dos líneas de acción.

La primera de ellas, tratando de concertar con el Ministerio su actuación en la defensa del patrimonio artístico, histórico y arqueológico, sobre cuyo procedimiento tenía algunas ideas que aportar, atendiendo de modo fundamental a la eficacia de las normativas que se acordasen.

En esta materia tan delicada y compleja, que en su movilidad trasciende del ámbito territorial en el que se pueda ejercer la competencia con pleno poder, parece prudente pensar que es necesario conseguir que las disposiciones que se dicten, no choquen frontalmente con los criterior de aquellos países comunitarios dentro de cuyo ámbito territorial, en su caso, hubieran de ser aplicadas. Lo difícil, como en tantas ocasiones, es llegar a un equilibrio justo, pero no cabe duda que debe intentarse.

Otra línea de acción que se nos presentaba posible y deseable, era la de llevar a efecto nuestra proyectada reunión de Academias de Bellas Artes.

Sospecho que el buen clima creado en la comunicación de la Real Academia con la citada Delegación Española, favoreció decisivamente la concesión de la ayuda económica para atender los gastos de desplazamiento y estancia de los representantes de las Academias comunitarias y los de la traducción simultánea del español, francés e inglés durante las sesiones a celebrar. Pero es que además semejante reunión podía convertirse en terreno propicio para abordar el estudio del sistema a aplicar en la defensa del patrimonio artístico nacional y en el tránsito intercomunitario de obras de arte. Puesto que el patrimonio cultural europeo es ciertamente, en su rica pluralidad, la suma de los patrimonios culturales de los países comunitarios.

No estábamos nada seguros de conseguir un acuerdo unánime en el sistema que pudiera ser aconsejable, pero sí cuando menos llevar y hacer sentir la preocupación de estos problemas a los ilustres miembros de las Academias convocadas.

Además era muy posible que sin previa consulta a sus respectivas Academias, no se atrevieran a decidir por sí solos. En todo caso, bueno sería plantear tan grave cuestión, al tiempo que se llegase al conocimiento y a la relación personal, que siempre se considera vital para el mejor servicio de las finalidades que por todos pueden considerarse comunes.

Un mejor conocimiento de sus actividades, organización y proyectos que definen sus especiales cometidos al servicio de las Bellas Artes, ha de redundar también con indudable eficacia en el desarrollo de la especifica misión atribuida a cada una de las Academias.

Para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no puede ser el momento más oportuno, al iniciar su andadura más allá de nuestras fronteras en este terreno, pues ya en otros, en los que concierne a la presencia de pinturas y grabados de nuestras colecciones en los Museos y Exposiciones de todo el mundo, es práctica corriente, que con el mayor decoro y encomio general se cumple desde hace muchísimos años.

Podría decirse que, en la actualidad, la Real Academia ha completado todo un ciclo de puesta a punto, en un nivel de muy alto prestigio, en su servicio a las Bellas Artes, por lo que se encuentra en muy buena forma para acometer y llevar a buen término otras iniciativas y quehaceres.

En tal sentido, salvadas las distancias, podría aplicarse a nuestra Real Academia, las inteligentes palabras pronunciadas en la Reunión de Madrid por Mrs. Mary Anne Stevens, la representante de la Royal Academy of Arts –que en tantos aspectos es un magnífico ejemplo a seguir–:

> With the completion of this work the Royal Academy moves into a new phase in its history. The actuality of 1992 demands that we look forward both to the realisation of a single European public for our activities, and to the development of dialogue with, and cooperation between our fellow academies.

Al aceptarse por el Ministerio de Cultura nuestra propuesta, se convertía en tangible realidad la ilusión tantas veces expresada: la de tomar la iniciativa en la convocatoria de un encuentro con las Academias Nacionales de Bellas Artes de nuestro entorno. Aquellas que junto a su importante y brillante historial, comparten con nosotros la significación de lo que debe ser una Academia Nacional europea de Bellas Artes.

Es evidente que obliga mucho a todos los Estados que a ella pertenecen, el avanzado desarrollo que caracteriza a la Comunidad Europea en estos últimos tiempos, primordialmente; pero más alla de esta institución y de su concreto ámbito comunitario, en toda Europa, corren fuertes vientos propulsadores del encuentro y del diálogo entre sus pueblos.

Por todo ello, era importante iniciar una aproximación entre las Academias Nacionales, que facilitase el intercambio de ideas y de informaciones.

II. INFORMACIÓN DE LAS ACADEMIAS

La fecha de su celebración y llegada de las Delegaciones

En un primer momento se estableció como fechas de la Primera Reunión, los días 16 al 18 de septiembre de 1990.

Preparada toda la documentación para poder ser enviada a las Academias de los países comunitarios en el mes de junio precedente, un malentendido del procedimiento a seguir, motivó que no antes del mes de septiembre pudiera cursarse la convocatoria, y, consiguientemente, que se pospusiera la celebración de las jornadas de trabajo, al señalarse como fechas de Reunión los días 6 al 8 de noviembre.

Fuimos los primeros en sufrir los efectos de la precipitación en preparar su organización; y lo más lamentable para nosotros fue que las Academias de Berlín y de Atenas, por coincidencia de fechas con otros compromisos anteriores, no pudieran enviar a Madrid, sus respectivas delegaciones, privándonos de su compañía y colaboración que nos hubiera sido bien agradable y útil.

Tan pronto como se decidió con carácter definitivo la fecha de su celebración, una vez conocidos los nombres de nuestros colegas designados por sus respectivas Academias, tuvieron a su disposición en sus lugares de residencia, todos los elementos necesarios para su traslado y la información precisa para facilitarles su acomodo en Madrid y asistencia a las sesiones de trabajo.

Por dificultades de tráfico aéreo, los delegados procedentes de Londres y Dublín, hubieron de padecer retrasos y molestias en sus vuelos.

En el Hotel en que se alojaron, tuvimos la satisfacción de acompañar a los Delegados, en las primeras veinticuatros horas de su estancia en Madrid, que fueron muy provechosas para armonizar en criterios comunes algunos aspectos importantes referentes a la continuidad de esta Primera Reunión; al propugnar la labor de asesoramiento de las Academias en la Comunidad Europea para todo lo concerniente a las Bellas Artes; y en la preocupación por el acierto en las disposiciones de aplicación del "Acta Única" y del artículo 36 del Tratado de Roma, en el tránsito intercomunitario de Obras de Arte.

La relación de las Academias Nacionales representadas, figura en el Anexo IV; y, en el Anexo V, la relación de los académicos que por haber sido designados delegados, asistieron en Madrid a esta Reunión.

Sesión de trabajo. Sres. André Lanotte, L. T. van Looij, Else Marie Bukdahl, Oivind Nygard, y representantes españoles: José Luis Alvarez, Federico Sopeña, Director de la Real Academia, Juan José Martín González, y Alfredo Pérez de Armiñán.

Sesiones de Trabajo. Sres. Else M. Bukdahl, Oivind Nygard, José Luis Alvarez, Federico Sopeña, Juan J. Martín González, Alfredo Pérez de Armiñán, Bernard Zehrfuss, Jean Cardot, Lucio Passarelli, Rene van der Land, Wouter Fens y Armindo Ayres de Carvalho.

Apertura y sesión informativa de cada Academia

En el Salón de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 6 de noviembre de 1990, a las cuatro y media de la tarde, tuvo lugar la sesión de apertura, que se inició con unas breves pero muy cordiales y esperanzadoras palabras de su Director, Federico Sopeña, dando la bienvenida a los académicos presentes en esta Primera Reunión de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Italia.

El Coordinador de la Reunión fue presentando a cada uno de los académicos, para que todos se conocieran mutuamente. Seguidamente se inició la sesión informativa, haciendo uso de la palabra el arquitecto Lucio Passarelli, de la Academia de San Lucca, de Roma, quien expuso una síntesis histórica desde su fundación en 1478 por el Papa Sixto IV, y explicó el título adoptado porque, según se dice, San Lucas se dedicó a la pintura. Rafael, que fue miembro de esta Academia, así lo hace figurar en un cuadro en que la Virgen aparece pintando.

Su sede, en el palacio "Campegna" de Roma, obra de Giacomo della Porta y de Francesco Borromini, alberga además de la presidencia y de las aulas académicas, la galeria de arte, muy conocida en Roma, en la que se conservan con unas mil pinturas, innumerables dibujos.

La Academia de San Lucca, con tres secciones: pintura, escultura y arquitectura, es el único organismo de ámbito nacional que se interesa en Italia, por las artes figurativas. Tiene el mismo rango que las Academia de "Lincei" para las Ciencias y Letras, y de "Santa Cecilia" para la Música.

La integran dieciocho académicos en cada sección, treinta extranjeros y treinta y seis honoríficos.

En la actualidad, sufre la falta de los medios necesarios para la enseñanza artística que se impartía en sus escuelas y que ha quedado suspendida.

Además de hacer accesible al público, los archivos, la biblioteca y la galeria de arte, cumple funciones de asesoramiento en materia artística, concesión del importante Premio del Presidente de la República, atribuido en forma alternativa, a pintores, escultores y arquitectos, promoción de Centenarios y Congresos, Exposiciones, publicaciones, etc.

Si bien tiene un alto prestigio reconocido por el Estado y la Sociedad, padece en la actualidad una grave falta de recursos económicos necesarios. Ante la gran demanda cultural existente, los poderes públicos suelen seleccionar su atribución no sólo por motivos culturales, sino también de presión y de imagen.

La Academia con un criterio aperturista desea ampliar sus tres citadas secciones, al diseño, las artes gráficas, la fotografía y la comunicación, para lo cual están redactando unos nuevos Estatutos.

También preveen cursos de perfeccionamiento para postgraduados de arquitectura y de especialización para artistas en general.

Su Presidente es uno de los más prestigiosos arquitectos italianos, Ignacio Gardella, quien lamenta no haber podido asistir a la Reunión, pero ha querido asociarse al formular sus mejores votos para el desarrollo de nuestros trabajos.

Al referirse a la Reunión de las Academias, plantea, como una cuestión previa a los trabajos a desarrollar, las preguntas de si siguen todavía teniendo actualidad las Academias y de si pueden desempeñar un papel útil en el panorama nacional e internacional.

Su respuesta es claramente afirmativa: "Como nunca o como siempre, la Sociedad necesita cultura, lugares donde ejercerla. En el mundo cultural, las artes siguen siendo un importante vehículo muy solicitado". Concluye recomendando a nuestras Academias "un equilibrio justo entre la tradición y la innovación".

Subraya la importancia de nuevos Encuentros que deberían culminar "en la individualización de las líneas comunes de actuación". En primer lugar, propone "ideas que individualizándolas, permitan madurar las medidas necesarias para obtener los recursos necesarios". Entre las numerosas posibilidades futuras, considera que ha llegado la madurez para emprender una investigación que podría sintetizarse en términos genéricos sobre:

– las "artes" en Europa hacia principios del tercer milenio; o también
– las "artes" en los últimos años del dos mil.

A las artes las sitúa entre comillas, porque es necesario definir su alcance y sus límites.

Los temas propuestos deberían ser tratados no como una conferencia, sino como un laboratorio o cosa parecida, con participación reducida pero permanente, abiertos a la aplicación en casos concretos.

Otro tema que podría proponerse en el constituido por la relación misma entre las artes, pero no circunscrito a ellas mismas, sino para razonar en términos más complejos, donde las artes, las tecnologías, el medio ambiente, la energía, bien se interrelacionen en operaciones unitarias o bien mantengan su autonomía propia con rigor abstracto.

Son diferentes propuestas que requerirían una mayor profundización antes de realizarlas.

En otro sentido, parece existir, hoy, mayor interés, que en relación con las otras artes, para la producción de las obras de arte arquitectónico y urbanístico de alto nivel. Lo que también ocurre incluso en un pasado reciente. Así cabe pensar en las realizaciones de París, en Alemania, en la explosión de la arquitectura española, en los grandes arquitectos ingleses, italianos, etc. Sin embargo, no existe una consideración expositora en pro del incremento del interés por la difusión de estas artes, que, en opinión del arquitecto Passarelli, son artes plenamente actuales pero menos comprendidas por el público.

Su propuesta desde un punto de vista práctico, lo sería estableciendo su individualización, para cada nación, del organismo académico respectivo, así como la constitución de un Comité reducido, que programara la actividad con una cadencia todavía por determinar.

Al desear que se logre el inicio bien enfocado de esta Reunión, manifiesta que la Academia de San Lucas, dentro de su ámbito de influencia, se comprometerá a cumplir la función que la corresponda; e invoca a ambos patronos, San Fernando y San Lucas, que intercedan por nuestro trabajo.

Bélgica.

El informante sobre la Academia Real de Ciencias, de Letras y de las Bellas Artes de Bélgica, de lengua francesa, lo fue el Canónigo Lanotte.

La entonces Academia Imperial y Real fue fundada en el año 1772 por la Emperatriz María Teresa, y en la actualidad consta de las tres Clases mencionadas en su título: Ciencias, Letras y Bellas Artes.

La de Bellas Artes consta de seis Secciones: Pintura, Escultura, Grabado, Arquitectura, Música, Ciencias y Letras en relación con las Bellas Artes. Estos últimos constituyen, más bien, un grupo de historiadores y de críticos de arte.

Cada una de las tres Clases actúa con independencia, está presidida por un Director, nombrado cada año y no reelegible inmediatamente. Uno de estos tres Directores, es el Presidente de la Academia. Cada Sección consta de treinta miembros efectivos, veinte correspondientes; y, entre los extrajeros, se encuentran el maestro Joaquín Rodrigo, por Música; Eduardo Chillida, por Escultura; y Juan Ainaud de Lasarte, por Historiador de Arte.

La Academia está tomando conciencia de que le corresponde desempeñar un papel activo en la vida intelectual de Bélgica. En lo que coincide con el criterio expuesto por el delegado italiano, el arquitecto Passarelli. Evolución perfectamente clara que, por cierto, se refleja también en el hecho de esta Reunión, y manifiesta que les honra haber sido invitados.

Uno de los problemas planteados en Bélgica, es el de la incompatibilidad, casi total, entre magisterio y ejercicio artístico. Situación muy díficil que crea para muchos artistas, un grave problema. Han presentado una protesta, por ser evidente que el magisterio artístico no puede entenderse separado del ejercicio activo, y estima que "es un problema ante el cual, quizá, esta Reunión interacadémica debería sensibilizarse...".

Manifiesta su criterio, relativo a que en Bélgica, está entrando –y cree que en otras partes ocurre así– en la funcionalización, en la politización de los hombres, en los encasillamientos, en el rendimiento inmediato y así sucesivamente. Para concluir que "Cualquier cosa que se proponga, en el plano europeo, destinado a conseguir una verdadera cultura, en muy primer lugar, debería afectarnos", por lo que informará a su Clase de lo que aquí se exponga y alude al honor que significa el haber sido invitado a esta Reunión.

Por lo demás, la Real Academia de Bélgica, no desempeña un papel en la esfera oficial, colocándose así, en cierto modo, al margen de ella.

Por la Academia Real Belga, de lengua flamenca, el arquitecto van Looij, declara que debe considerársela como la hermana o hija benjamina de la Academia Real Belga de lengua francesa, ya que fue creada hace unos cincuenta años.

Sus problemas son análogos a los enumerados por el Canónigo Lanotte, con la salvedad de que en los Estatutos se menciona como un deber, emitir dictámenes para la Administración, como así lo cumplen. En tal sentido, se refiere al dictamen emitido en fecha reciente, sobre la formación de los arquitectos, pensando en la disparidad de la normativa belga respecto de la comumitaria.

La Academia de lengua flamenca, al igual que la francófona, tiene las tres Clases. De la de Bellas Artes él es su Director, y por un año, al tiempo, es también Presidente de la Academia Real.

Además de la biblioteca, comenzaron a reeditar una colección de tratados sobre el arte; y entre sus publicaciones, se encuentran las comunicaciones y estudios sobre películas, ballet, música, teatro, bellas artes de las que son los académicos sus autores.

Para la realización de sus actividades están intentando el patrocinio y asistencia económica de la industria, pues carecen de los recursos normales necesarios para llevarlas a buen fin.

Se refiere al problema expuesto anteriormente de la incompatibilidad establecida en Bélgica, entre el magisterio y el ejercicio activo de artista.

Menciona a la Academia para la formación de los artistas, fundada en Amberes por Felipe II, Rey de España y por serlo de los Paises Bajos, también de Bélgica.

Manifiesta su interés por cuantas proposiciones se formulen en esta Reunión, de la que tomará buena nota, para tenerlo en consideración en la Academia Belga que preside.

Dinamarca.

Else Marie Bukdahl habló en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague que constituida en 1754, la integran dos Secciones, la de arquitectura y la de las artes plásticas. Es autónoma y no tiene relación con la universidad ni con otras instituciones oficiales, aunque si amistosas.

Dedicada a la enseñanza, la componen unas cincuenta personas, entre los nueve profesores, los siete "senior" profesores y el personal técnico.

El núcleo fundamental de su finalidad consiste en mantener una especie de dialéctica entre la tradición con todas las nuevas tendencias, por lo que se necesita trabajar mucho para poder comprender las nuevas orientaciones de la escultura reciente, de la pintura y también de las ciencias y de la filosofía actuales, por lo que mantienen relaciones con Francia –especialmente con los filósofos modernos–, Italia, etc.

La enseñanza, que constituye su razón de ser, la desarrollan en un periodo aproximado de siete años, con secciones de escultura, pintura, grabado, fotografía, video, así como la historia del arte, de las ciencias y de la filosofía.

Francia.

El Secretario General delegado de la Academia francesa de las Bellas Artes, el arquitecto Bernard Zehrfuss, en su brillante disertación, expone que fue creada hace unos 350 años, por la unión de la Real Academia de Pintura y Escultura y de la de Arquitectura.

La Academia de Bellas Artes, junto a la Academia Francesa y las de Ciencias, de Ciencias Morales y Políticas y de Inscripciones y Bellas Letras, forman el Instituto de Francia.

La de Bellas Artes, como las antes mencionadas, es una entidad autónoma, con patrimonio propio, en el que se incluye el muy importante patrimonio inmobiliario formado por legados y donaciones, con presupuesto y gestión completamente independiente.

Las relaciones con los gobiernos, son "como los colores", muy variadas y a veces buenas y peores en otras ocasiones. Su propósito es el de reaccionar para adquirir la autoridad que merecen, y que han acrecido al actuar con un criterio de apertura, ampliando sus competencias, que incluye en la actualidad siete Secciones: pintura, escultura, arquitectura, música –debería haber comenzado, así dijo, por música– audiovisual, en él se encuentra el cine, grabado; y los miembros libres, es decir, las personalidades del mundo de las artes elegidas por la Academia. En total son cincuenta académicos.

Como miembros asociados: a personas eminentes del extranjero, como lo fue Salvador Dalí, y los son: Yehudi Menuhin, Rostropovich, Fellini, etc.

Se refiere al sentido peyorativo del término "academicismo", para que se libre la Academia de semejante calificativo, adaptando su actividad a los tiempos presentes, a los problemas actuales, intentando, por lo tanto, nuevas iniciativas, que espera y desea les dote de un cierto peso y autoridad en Francia.

Sin dogmatismo, con una selección muy ecléctica, admiten todas las formas de expresión verdaderamente artísticas. Cita como ejemplos, en música a Olivier Messiaen junto a Marcel Landowsky; en escultura a Etienne Martin y Jean Cardot al lado de Louis Leygues y así sucesivamente. Con esta apertura intentan, por lo tanto, tener una mayor influencia en la Sociedad.

Al descubrir los fines de sus actividades, sitúa en primer lugar la ayuda a los artistas, con becas. También pueden beneficiarse a través de las Fundaciones, organizando Exposiciones, etc.

En fechas más recientes, han creado grandes premios: de pintura, de escultura, de música y han mantenido el antiguo gran premio de arquitectura, aunque en su organización ha variado notablemente, puesto que la Villa Medici ha sido tomada por el Estado: sin embargo, se han mantenido los principios y el espíritu en los que se han inspirado el concurso para la concesión del premio.

Los premios se nutren no solamente de los recursos propios de la Academia, sino que igualmente recurren al mecenazgo y patrocinio de las grandes empresas.

El gran premio de la Música, que se otorga como la culminación de un músico veterano, que asciende a la cifra de medio millón de francos, lo sufraga la casa Guerlain; el de pintura, de la misma cuantía, es subvencionado por una entidad bancaria "Le Crédit Agricole"; el de escultura, está financiado por la "Compagnie des Experts Contables".

Se aceptan todas estas ayudas porque estos últimos grandes premios van destinados a recompensar a un artista joven. Se ha conservado, pues, el espíritu de los antiguos grandes premios de la Escuela de Bellas Artes, para favorecer la carrera de los artistas jóvenes.

De manera resumida este es el cuadro actual que presenta la Academia. Se inclinan a resolver problemas a los artistas, pues según la frase gráfica del informante, en Francia se está en un proceso de "decapitación" de la enseñanza artística, en particular la de arquitectura. Desgraciadamente se ha perdido la tradición del gran maestro, que denomina como "patrón"; reemplazado por el gran teórico, cuando lo importante sería formarse junto al gran artista.

De la enseñanza artística, problema de gran preocupación para todos, cree que debería hablar su colega de Academia, el escultor Jean Cardot, quien en primer lugar, al referirse a su estancia en España, en la Casa de Velázquez, considera muy importante la designación que de los residentes en esta institución hace la Academia Francesa de Bellas Artes. De lo cual, como antiguo becario, puede dar el mejor testimonio personal.

Antes también tenía la Academia el importante papel de enviar a los residentes de la Villa Medici, pero esto ha sido interrumpido a causa de las políticas diferentes de algunos gobiernos.

En cuanto al problema que le preocupa al margen de nuestros trabajos, el de la enseñanza, confirma lo dicho por los delegados de las Academias

Belgas, como causa de honda preocupación, al pensar que se puede únicamente ser profesor, sin practicar.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes de Francia, los talleres estaban en manos de los llamados por su colega Zehrfuss, "patrón". Estos "patrón" se hallaban casi al final de su carrera, habían realizado una obra, una obra diversa, con personalidades muy distintas, con carácteres muy diferentes. Estaban en la culminación de su obra, y eran elegidos como "patrón", como grandes maestros, para enseñar a los jóvenes artistas.

Hoy en Francia hay una verdadera preocupación por la enseñanza artística. Ya no se reconoce la responsabilidad, incluso el director no es profesional del arte. Serán personas, sin duda alguna muy inteligentes y cultas, pero no son prácticos. Proceden de la E.N.A., de la Escuela Normal, vienen tal vez con la mejor buena voluntad, pero no conocen la labor de creación.

La enseñanza del arte, es algo sumamente delicado. Uno practica un oficio artístico, intenta transmitirlo a los jóvenes, se les intenta dar una herramienta de trabajo para que puedan expresarse, para encontrar su identidad personal. Mientras que hoy desde hace unos años en Francia, en París, en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, ese espíritu de la enseñanza está totalmente cuestionado.

Es un tema inquietante que preocupa a todos, a quienes como el académico informante, está en el núcleo del problema, por ser profesor y jefe de taller desde hace quince años.

Los jóvenes se encuentran igualmente preocupados, pues ya no se les enseña el abecé del oficio, la práctica. Por ello, tengo la impresión de que existe un clima generalizado, y si, en Europa, se pudiera tomar conciencia de este grave problema, de cara a las futuras generaciones, si pudieramos trabajar por encontrar su solución, estima que se conseguiría un resultado muy beneficioso al servicio del Arte.

Holanda.

El Director de Asuntos Académicos de la institución neerlandesa, Rene van der Land, inicia su intervención al expresar que su alocución ha de ser un tanto distinta de algunas de las anteriores, por no tener en Holanda una Academia de Bellas Artes similar a las precedentes.

En Holanda, con el nombre de Academia suele designarse a las Escuelas con alumnos.

La Academia que representa es una de las principales Escuelas de arte y diseño, de las que en Holanda hay once. Ofrecen una educación en las artes aplicadas: escultura, pintura, diseño en sus numerosas variantes industriales, de interiores, joyas, textiles, moda, paisajismo, etc.

Considera que en la moderna cultura visual, las bellas artes y el diseño en general, puede efectuar un intercambio recíproco beneficioso para ambos.

No existe el antagonismo o dilema entre ser profesor y artista. En su escuela de más del millar de alumnos, los 150 profesores son en su casi totalidad, artistas o diseñadores profesionales, que dan clase dos o tres días a la semana. Se evita con ello que la rutina se introduzca en el sistema educativo.

Un aspecto especialmente interesante es el de la vocación internacional, tanto más en Holanda, por ser un país muy pequeño y tener un idioma muy escasamente hablado fuera de su país. Casi un veinte por ciento de los alumnos son extranjeros.

Es un fenómeno que ha constatado de forma notoria a consecuencia de los acontecimientos desarrollados en la Europa del Este, lo que ha afectado de manera parecida a la educación artística de esos países. En la actualidad no sólo son conscientes de que deben establecer relaciones con las Escuelas de Europa Occidental, sino que además están ansiosos de lograrlo. Cree que sería muy importante atender a esa disposición de establecer contactos con sus escuelas.

Portugal.

El Presidente de la Academia de Bellas Artes de Portugal, Armindo Ayres de Carvalho, hizo un cumplido elogio a la mutua relación de Portugal y España, en el patrocinio de las Bellas Artes, por parte de los monarcas de ambas dinastías.

La Academia nació realmente por el patrocinio concedido por la Reina María II, hija de Juan VI, al final del siglo XVIII. Estuvo dedicada a la enseñanza artística.

El problema más grave que sufren es el que dimana de las dificultades financieras. Los inventarios del patrimonio artístico que iniciaron en 1940, por dicho motivo, están sin terminar, aunque tienen bastante avanzados los que se hallan en Vieira, en Oporto, en Braga; pero se duele del hecho de que aún les falta mucho para rematar esta labor.

Junto al Vicepresidente de su Academia, Abel de Moura, ha venido a la Reunión, para ver lo que ocurre en las Academias de otros países. Observa que hay mucho interés, mucho entusiasmo, del que también ellos participan, pero no consiguen la ayuda que sería obligación del Gobierno de su Nación.

Reino Unido.

Pese a las dificultades que por los retrasos del tráfico aéreo tuvo que padecer la representante de la Real Academia de Artes, Mary Anne Stevens, pudo llegar a la Reunión, el primer día, antes de que terminara la sesión y la fue posible pronunciar su inteligente informe.

La Academia se fundó en 1768 por una Carta Real otorgada por el monarca inglés, Jorge III. Fue su primer Presidente, Reynolds, quien señaló las tres finalidades a cumplir: celebrar anualmente una Exposición de autores vivos; formar a pintores, escultores y arquitectos jóvenes; prestar asistencia económica a los artistas empobrecidos y a sus familiares.

En 1869, se estableció una responsabilidad adicional: Organizar una Exposición anual de los grandes maestros procedentes de otros fondos distintos de los propios de la Academia.

Primeramente tuvo su sede en Pall Mall, después de varios traslados, fue en 1868 a su sede actual, en Burlington House, una vez hechas las modificaciones necesarias, cuyo importe de 100.000 libras de la época, corrió a cargo de la Real Academia.

Consta de 80 miembros, pertenecientes a cuatro Secciones: pintura, grabado, escultura y arquitectura.

Sus escuelas, proporcionan una formación pictórica y escultórica para postgraduados, cuyos planes de estudios tienen una duración de tres años. Las plazas previstas son 75. Antes eran gratuitas y todavía ocho lo son. Pero se vió obligada la Academia, por motivos económicos, a introducir unas cuotas, muy inferiores a los costos reales. El Estado concede once becas, y otras son a cargo de consorcios y organismos para la dotación de las Artes.

La Escuela de Arquitectura hubo de cerrarse en el año 1911, al crearse diversas instituciones para su enseñanza, y, de modo especial, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Londres.

Los antes citados tres ámbitos de responsabilidad de la Real Academia, se han desarrollado significativamente en los dos siglos pasados. Como lo demuestra el que la Exposición de Verano, que se celebra anualmente desde 1769, ha pasado a exhibir desde las 136 obras del primer año a las 1.206 en el año actual, seleccionadas entre las 11.000 que fueron presentadas. Fue visitada por unas 200.000 personas y los ingresos alcanzaron la cifra de dos millones y medio de libras.

La Exposición de Grandes Maestros procedentes de fondos ajenos a la Real Academia, ha tenido tres etapas bien definidas:

La de su inauguración de 1870, iniciada con la procedente de colecciones privadas de Gran Bretaña, entremezclada con las de académicos ya fallecidos.

La que se inicia en 1929 y que corre hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en que se organizan las grandes Exposiciones históricas de arte holandés, italiano, chino y persa, así como las panorámicas de arquitectura británica moderna y de diseño industrial.

La que consolida su posición como primer centro internacional de exhibición de fondos ajenos, tiene su notoria manifestación, a mediados de la década de los setenta de nuestro siglo, con la trascendental retrospectiva de la obra de Turner.

El incremento de sus relaciones con los Museos más importantes del mundo, han permitido compartir sus Exposiciones con esas instituciones europeas y americanas. Así la de Franz Hals, con el Museo de este pintor en Harlem y la Galeria Nacional de Arte de Washington; la de "La primera época de Cèzanne", en el año 1988, con el "Museo d'Orsay", de París; la de "Monet", en el año 1990, con el Museo de Bellas Artes de Boston, a través del Instituto de las Artes de Chicago.

Estas Exposiciones han permitido la publicación de sus Catálogos, con miles de ejemplares de tirada, que han hecho posible la presentación de los resultados de investigaciones en unos campos concretos de la historia del Arte.

En el año 1983 se creó un importantísimo Departamento de Educación, cuya misión específica es mediar, tanto dentro como fuera de la Academia, entre estas Exposiciones y el público, incluyendo a los colegios, estudiantes universitarios y especialistas, con un amplio programa de conferencias,

clases, talleres, simposios y coloquios internacionales, servido todo con numerosas publicaciones. Hace un año inauguró un programa de clases prácticas de dibujo en las escuelas secundarias de todo el Reino Unido.

Como es lógico, para todo ello es preciso levantar unos elevados recursos económicos, que no proceden del Estado, pues después de la garantía inicial de Jorge III, en el año 1768, por si incurriera en déficit en su primer año de vida, no ha recibido subvención alguna estatal. Sus ingresos proceden, por una parte, de los fondos del consorcio creados para el patrocinio de las Artes. En el último ejercicio recibió de sus patrocinadores un millón ochocientas mil libras.

Los Amigos de la Real Academia, en número de 50.000, que pagan cuotas variables, aportaron 250.000 libras.

Su presupuesto se pretende que llegue a los diez millones de libras anuales, cifra a la que se va acercando progresivamente.

El amplio programa de construcción y renovación de su sede de Burlington House, le permitirá además de instalar la nueva biblioteca –inagurada en 1986– y las salas de estudio y de Exposiciones de dibujos y grabados, la adecuación para disponer de un espacio libre, con destino a la Exposición de su rica colección de pinturas, con obras de Turner, Constable, Gainsborough, Reynolds, etc. así como el "Tondo" de Miguel Angel y la copia coetánea de la "Ultima Cena" de Leonardo.

Consideran que una vez alcanzada la culminación de esos proyectos, la Real Academia entrará en una nueva etapa de su historia. La realidad de 1992, es contemplada como una exigencia para estar preparados a la espera tanto de un público europeo único, para sus actividades, como del establecimiento de un diálogo y cooperación con las demás Academias.

Como final de su interesante y ejemplar intervención agradeció en nombre de su Presidente Roger de Grey al Director y a los miembros de la Real Academia de San Fernando y de forma particular al Académico Coordinador por su importante y clarividente iniciativa en convocarles conjuntamente en esta Reunión Inaugural de las Academias de Artes de la Comunidad Económica Europea.

Irlanda.

El Presidente de la Academia de Bellas Artes de Irlanda, Thomas Ryan, expresa su satisfacción por esta prueba de camaradería europea, y conside-

ra que puede contribuir a que redunde en fructífera comunicación entre las diversas Academias, porque pertenecen a la fraternidad de Academias europeas de la misma forma y en un contexto histórico similar al del resto.

Manifiesta que se consideran prestando un servicio público y en este amplio contexto europeo, una forma de desarrollo cultural paneuropeo.

En el año 1731, un grupo de caballeros irlandenses fundan una especie de Academia que está dedicada a la instrucción de los alumnos de las Artes y que no era una escuela de Artes superiores. Es en el año 1823, cuando por la Carta Real de Jorge IV, se funda la Royal Hibernian Academy, orientada expresamente al Arte de Irlanda.

Como su función primordial, la Academia ha servido a los artistas del país, con la celebración de una importante Exposición Nacional.

Las escuelas para la enseñanza artística que tuvo la Academia, desaparecieron hace unos cuarenta años, al ser sustituida por los departamentos educativos gubernamentales, como ha ocurrido en los demás países.

Al mantener su finalidad inicial declara su buena disposición para mantener esta relación con las Academias, que ahora se inicia.

España.

En representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, intervino el Académico de Número Juan José Martín González.

Dado que la mayoría de los datos suministrados a los representantes de las Academias venidos de fuera, son conocidos por nosotros, creo que conviene señalar aquellas consideraciones de su informe que subrayan algunos aspectos académicos importantes.

En primer término, la función fundamental que motivó su creación por el monarca Fernando VI: enseñar. Por eso los académicos se llamaban profesores. Eran maestros. Tenían títulos elevadísimos:

Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Goya, etc.

La Academia crea la Escuela de Arquitectura, con lo cual, además, en virtud de las funciones asignadas, reúne información de toda la arquitectura española.

Igualmente enseña pintura y escultura, y para ello se traen modelos vivos, cosa que hasta entonces no había ocurrido. Pero sobre estas artes plásticas no ejerce control alguno. Porque lo que hace la Academia, es acabar con los gremios. Es en este sentido su historia, la historia de la libertad.

La Real Academia en su edificio remodelado en fecha reciente, como lo saben los académicos que nos honran con su presencia, –pues lo han visitado–, alberga el Museo, la Calcografía Nacional, el Taller de Vaciados, el Gabinete Goya, estrenado hace breves semanas, el Archivo, muy completo, la Biblioteca, la Sala de Exposiciones, y cuida con especialísimo esmero en atender a las Nobles Artes a cuyo servicio se debe desde su fundación hace siglo y medio.

Terminada la intervención de los delegados de las Academias que participan en esta Primera Reunión, el Académico Coordinador felicita a todos los que han intervenido en esta primera fase informativa de la organización, actividades y proyectos de sus respectivas Academias.

Alude a la vitalidad que hoy se manifiesta en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que es buena muestra la actual convocatoria. Por dicho motivo deberíamos preguntarnos:

¿Cuál ha sido el resultado que para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cabe obtener de la información facilitada en esta Primera Reunión de Academias?

La primera de todas, la magnífica disposición a proporcionarnos los datos más importantes sobre su creación, composición y organización, así como a hacernos partícipes de sus inquietudes actuales y proyectos futuros.

En segundo término cabe colegir de lo dicho por las Academias más activas, su preocupación por acomodarse a los cambios operados en el mundo actual, abandonar los hábitos anteriores que pudieran encasillar, a las Academias, en situaciones de inmovilismo y de marginación de la Sociedad, si propenden a actividades rutinarias carentes de la vibración que demandan los nuevos tiempos.

En tercer lugar, el esfuerzo que realizan para superar aquellas situaciones, e iniciar como una nueva etapa en las que deben coincidir, en justo equilibrio, cuanto de valioso existe en la tradición heredada, con el proceso de los tiempos presentes en orden a la creatividad y a los más sinceros estilos que progresivamente surgen y se afirman en el mundo del Arte.

En otros aspectos, debemos reconocer el gran aprecio que han manifestado por la convocatoria de esta Primera Reunión, a la que califican de "hecho histórico" y de inteligente iniciativa de la Real Academia, respecto de lo cual se sienten muy agradecidos tanto por haber iniciado lo que estiman

Sesión de trabajo. Sres. Jean Cardot, Lucio Passarelli, Rene van der Land, Wouter Fens, Armindo Ayres de Carvalho y Abel de Moura.

Sesión de Trabajo. Moderador y Coordinador de la Reunión: Carlos Romero de Lecea, Académico.

algo muy necesario para el futuro de las Academias, como también por la acogida que consideran se les ha dispensado de forma cordial y fraterna.

Si bien a lo largo del desarrollo de las siguientes jornadas, mucho es lo que nos fue dado aprender, el núcleo fundamental de sus informaciones queda reseñado en las páginas anteriores, por lo que abrimos como un nuevo capítulo, en el que procuraremos reflejar lo expuesto en la Reunión, sobre los distintos problemas que a juicio de unos u otros deberían ser abordados por el conjunto de Academias.

III. PANORÁMICA DE PROPUESTAS

Antes de entrar en lo que indica el título precedente, iniciamos este capítulo con lo que fue la

Primera propuesta de acuerdos

Después de la labor informativa de la que queda hecha mención, el Coordinador solicitó la atención sobre un problema que ha sido motivo de conversaciones estos días y que sin prejuzgar las demás conclusiones a acordar, con el fin de evitar agobios de última hora y no se disponga del tiempo para establecer las restantes, en su responsabilidad de Coordinador, presenta a los delegados, aquellas dos que según deduce de las citadas conversaciones, han merecido la conformidad de los delegados consultados.

Sin perjuicio de su redacción ulterior, presenta la propuesta de las siguientes conclusiones:

Primero: Promover la continuidad de la Reunión de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Segundo: Solicitar de la Comunidad Europea, el reconocimiento de la Reunión de las Academias Nacionales, como órgano no gubernamental consultivo de todo lo concerniente a las Bellas Artes.

Como explicación del término empleado "Reunión", dice lo es a fin de obviar limitación alguna sobre lo que en el futuro puedan acordar las Academias, sobre el título más conveniente: Consejo, Junta, Comité o como se estime procedente.

Subraya la gran expectación suscitada por el anuncio de esta Reunión de las Academias de los países comunitarios, habida cuenta de la complejidad

de los problemas que pueden suscitarse en el tránsito intercomunitario de obras de arte a partir de 1993.

La integración del espacio comunitario debe preocuparnos a todos, por lo que sería deseable que respetando la autonomía de cada Academia, se procurará armonizar sus criterios, para lograr que nuestra voz sea atendida y escuchada. Por ello, ruega a todos que manifiesten si tienen que hacer alguna objeción sobre las propuestas presentadas.

El delegado belga, Canónigo Lanotte, fue el único en intervenir, para manifestar que no debe haber objeciones, sobre la primera propuesta, "dado el interés que todos tenemos en reunirnos".

Respecto de la segunda propuesta expresa que "no ve muy claro qué relaciones podríamos mantener como organismo interacademias con la Comunidad Europea". Agrega que "se están tratando problemas paralelos, a nivel político, en las Comunidades Europeas".

El Coordinador recuerda que en la Comunidad Europea existe una División que se denomina de Organismos no Gubernamentales a quienes escuchan y les piden informes.

Ramillete de propuestas

Como Lanotte había solicitado repetidamente que interviniera el Académico José Luis Alvarez, éste interviene con la disertación que a continuación se transcribe:

A mí se me había encargado hacer un poco una síntesis de todo lo que hemos oído y tratar de hacer un modesto programa para que el trabajo de hoy fuera ordenado sobre algunos puntos. Ha surgido ahora un tema muy interesante, y hablaré de él en su lugar.

Escuchando la exposición de los representantes de las diversas Academias, se advierte que existen grades coincidencias, pero también hay evidentes diferencias entre las Academias y entre las características de unas Academias y otras. Sin embargo, aún reconociendo estas diferencias, vuelvo a decir, se advierte una gran cercanía entre todas las exposiciones en cuanto a las preocupaciones y en cuanto a los juicios sobre el papel de las Academias en el momento actual.

Es evidente que la afinidad en el origen, en el fundamento y en las intenciones de las Academias hace posible una colaboración fructífera. Me

parece ya muy importante el primer punto que acaba de señalar Carlos Romero de Lecea, fruto de las conversaciones que prácticamente, de forma más o menos formal, han mantenido Vds. ayer, es decir, la continuidad en las relaciones. Ahora, siendo ese fundamento y origen muy coincidente, creo que la evolución en unas y otras ha sido también distinta en algunos casos, y entre las Academias de Dinamarca y Holanda y las Academias de Francia y España hay muchos puntos de contacto, pero hay otros puntos en los que evidentemente hay diferencias. Pero esta misma evolución diferente creo que justifica también el contacto constante, porque podemos aprender los unos de los otros en cosas recíprocas y, como consecuencia, enriquecer la vida de nuestras respectivas Academias.

Haciendo un esfuerzo de síntesis de lo oído hasta aquí, creo que sería posible, para que esta primera reunión fuera más eficaz y nuestro trabajo más sistemático, proponer hoy un temario abierto. Cuando quiero decir un temario abierto, yo voy a proponer cuatro temas pero, naturalmente, cualquiera de estos temas puede ser retirado por Vds. o pueden proponer que se incluya otro, con la única dificultad de que, dentro de las horas de que disponemos hoy, tenemos que limitarnos a unos pocos temas y concretarnos sobre ellos. Por ello, creo que, como consecuencia de haber oído a todos, hay algunos aspectos en los que, a lo mejor, desde distintos puntos de vista, de alguna manera, hemos coincidido. Y sugeriría los siguientes:

El primer tema sería la Unión europea, la mayor relación entre los países comunitarios, y sus consecuencias culturales. Sí me parece que es una cuestión que está ante nosotros y que, además, va a ser cada vez más intensa. Entonces, ¿cuál debería ser, o cuál podría ser, la actitud de las Academias ante esta Unión cultural más estrecha y estas relaciones culturales más estrechas? Incluso una normativa que, poco a poco, la normativa comunitaria, va a afectar a la vida cultural de todos nuestros países. Sin afectar a su libertad, pero sí afectando a su desarrollo. Dentro de este primer punto, insisto, en la mayor Unión europea y sus consecuencias culturales, están temas, tan significativos para hacer sugerencias sencillamente, como el patrimonio cultural de cada país, su defensa y colaboración de bienes, tan de actualidad en este momento, la protección contra la negociación ilícita de bienes dentro de nuestros países, la existencia de un patrimonio cultural europeo, la existencia de un patrimonio arquitectónico europeo común, puesto

de relieve en la Carta de Amsterdam de 1975 y la armonización y aproximación legislativa entre los diversos países comunitarios, con lo que esto tiene de repercusión en la legislación fiscal, en la legislación sobre la exportación y en los sistemas de ayudas. Es decir, el tema éste encierra infinidad de subtemas. He sugerido varios, pero el tema central sobre el que hablaríamos con libertad sería, insisto, el primero, la Unión europea y sus consecuencias culturales.

Otro segundo tema, que creo que también estaba en todas las intervenciones, es el papel de las Academias en la vida cultural actual. Se ha reconocido en varias de las intervenciones que el papel de las Academias ha disminuido históricamente. Del siglo XVIII o de principios del XIX a hoy, como consecuencia de la aparición de los grandes museos, de las grandes instituciones, de las universidades, de las facultades especializadas, el papel de las Academias de alguna manera se ha reducido, porque han ido perdiendo competencias en unos campos en que otras instituciones las han adquirido. Sin embargo, las Academias, de forma desigual, siguen muy interesadas todas por la enseñanza, unas mucho más que otras, siguen muy interesadas por su capacidad de contribuir con su consejo o asesoramiento a los poderes públicos sobre temas culturales, siguen manteniendo una comunicación con el público, por unos caminos o por otros y parece evidente que las Academias tienen que, manteniendo sus caracteres, adaptarse a los cambios de las sociedades. Entonces, el segundo tema sería el papel de las Academias en la vida cultural actual, dentro del cual estaría, naturalmente, la enseñanza.

El tercer tema podría ser la financiación de la cultura. Es evidente la insuficiencia de los presupuestos públicos para la conservación y promoción de la vida cultural. Esto ha sido reconocido ya en las conferencias internacionales y por los mismos ministros de Cultura de la Comunidad. En la conferencia que se celebró en Sintra en 1987, con asistencia de todos los ministros de Cultura europeos, entre las conclusiones de esa conferencia está la insuficiencia de los presupuestos públicos y la necesidad de la colaboración de la iniciativa privada y de las instituciones no gubernamentales para el desarrollo de la vida cultural. Han aumentado mucho los bienes culturales, la demanda de la sociedad, afortunadamente para esos bienes, y, como consecuencia, hay un gran papel no sólo para los Estados y para los gobiernos, sino para la sociedad y la iniciativa privada. Dentro de esto, el mecenazgo y el patrocinio son dos grandes instituciones que adquieren un nuevo desarrollo. Y, evidentemente, parece claro

que las Academias tienen dentro de esta preocupación por la financiación de la cultura y la participación de las instituciones no gubernamentales en la vida cultural un papel, yo diría, muy significativo y casi directo. Entonces, en relación con lo que estábamos hablando, creo que las dos posiciones se pueden armonizar diciendo que habría que buscar o tratar de conocer cuál es la posibilidad de la colaboración de las Academias como instituciones históricas y actuales importantes en relación con los órganos de la comunidad e iniciar un contacto que permitiera un encaje acorde entre la forma de trabajar la Comunidad Europea y la naturaleza de las Academias de Bellas Artes de los diversos países. Entonces, el tercer tema sería la financiación de la cultura y la participación de la sociedad en ella.

Y el cuarto tema, me parece que sería indispensable hablar de la importancia cada vez más reconocida de la conservación de los patrimonios culturales de los diversos países y del patrocinio cultural europeo y las dificultades que esto tiene en el momento actual. Hay un problema que se nos viene encima, que es el problema de los regímenes fiscales diferentes en Europa y, como consecuencia, la huida de los bienes culturales hacia regímenes fiscales más favorables. Eso, probablemente es un tema sobre el que las Academias pueden dar una opinión, que puede ser una opinión muy respetada. Dentro de este campo está, también las Academias pueden hacerlo, la defensa del papel de los particulares en la conservación de obras de arte, tanto en los inmuebles, casas, colecciones, como en las obras aisladas, y la necesidad de una legislación fiscal culturalista.

Vuelvo a hacer, entonces, una mención de los cuatro temas, que son:

- La Unión europea y sus consecuencias culturales.
- El papel de las Academias en la vida cultural actual.
- El problema de la financiación de la cultura y una mayor presencia de la sociedad y de la iniciativa privada en ello. Y:
- La conservación del patrimonio cultural en la sociedad actual.

Quiero aclarar también que en el punto segundo, en el papel de las Academias en la vida cultural actual está incluida, de forma expresa, la enseñanza, que en alguna de las Academias que aquí se reunen tiene una importancia notabilísima. Y también vuelvo a repetir que cualquiera de estos temas puede ser retirado a voluntad de las personas que aquí nos reunimos y

puede ser propuesto otro, pero siempre deberíamos movernos dentro de un número limitado de temas para la conversación.

Yo creo que, sobre estos temas, o sobre los que elijamos, podríamos incluso intentar llegar a unas modestas conclusiones provisionales, aunque no fueran más que orientativas, pero que marcaran ya una dirección en la que existiera una posible concordancia entre las diversas Academias de los países comunitarios. Porque, probablemente, esa manifestación de coincidencia podría servir para después profundizar en esos trabajos, de manera que nuestra actividad conjunta fuera valorada por las sociedades en las que estamos encardinados y por los gobiernos de nuestro países. Y así volvería, o sería un procedimiento, para que las Academias fueran tomando en la vida exterior, no sólo en nuestra vida interior, una mayor presencia.

Yo, en el primer punto, prácticamente voy a ser brevísimo en la exposición, porque lo que creo más interesante es que intervengan el mayor número de representantes de las Academias.

Estamos en un momento en que, con las naturales dificultades, el año 1993 va a haber unos órganos comunitarios más activos. Y va a haber, o hay un intento, de que se empiece a construir más la idea del patrimonio cultural europeo, sin detrimento del respeto a los patrimonios culturales de cada una de las naciones que forman la Comunidad e, incluso, de las culturas de los pueblos que forman las naciones de la Comunidad. Pero, salvando esto, es evidente que vamos a intentar crear un ámbito europeo que va a tener una repercusión también muy fuerte en la cultura. La libre circulación de personas y bienes nos pone ante un deseo, que probablemente los que estamos en esta mesa no veremos, pero las generaciones siguientes van a ver, de una mucho mayor convivencia en el ámbito de la Europa de los Doce y quién sabe después si en una Europa un poco más amplia.

Entonces, sobre este tema, las Academias, yo creo que tienen probablemente algo que decir sobre la importancia del patrimonio cultural europeo, sobre la importancia y respeto que merece el patrimonio cultural de cada pais, sobre la conservación del patrimonio arquitectónico, sobre el que ha trabajado mucho el Consejo de Europa –ya hay declaraciones muy significativas– y sobre la dificilísima armonización, o aproximación –yo me contentaría en este momento de hablar de aproximación– legislativa para que no fueran radicalmente distintas, u opuestas, las legislaciones culturales. Yo creo que es imposible llegar a una armonización en un plazo breve, pe-

ro sí a acercar las soluciones para que no existan unas situaciones enormemente complicadas como consecuencia de legislaciones muy diferentes.

Y dentro de este campo está, si Vds. quieren tratarlo también, la cuestión, hoy en candelero, tratándose en la Comunidad de Europa en la Comisión correspondiente de la libre circulación de bienes, que se refiere, naturalmente, al patrimonio mobiliario, porque es doctrina común de todos los países de Europa que el patrimonio inmobiliario o arquitectónico no se puede trasladar, porque una de las características básicas es el respeto al sitio en que fueron creados esos bienes. La libre circulación de bienes, lo saben Vds., hay en este momento convocadas unas reuniones próximas de los representantes de los diversos países comunitarios y hay dos o tres posturas. Una postura que dicen de los países del Sur, más rigurosa, más limitativa de la circulación de bienes, y una postura de los países del Norte –Gran Bretaña, Alemanía, también Holanda– que es más liberal en cuanto a la circulación de bienes. Y después hay posturas intermedias. Yo creo que todo eso va a ir aproximándose en las distintas reuniones, pero es un tema que también está dentro de este campo.

El delegado danés Nygard, después de referirse a que esta Reunión aumentará el intercambio de conocimientos, avances y experiencias dentro del campo de las artes visuales, atendiéndo al objetivo de la Reunión de fomentar, de unos y otros, la cooperación y comunicación, propone que se piense en una estructura que podría implicar la cooperación entre las Academias, galerias, museos, conservadores, etc., similar a la existente en Europa entre las galerias de arte y, en ciertos aspectos, los museos.

El delegado Canónigo Lanotte vuelve a intervenir para expresar que no desea adoptar una postura negativa respecto de la segunda propuesto por el Coordinador.

Se refiere al confuso empleo que se hace del término "bienes culturales", pues cree que "siempre se termina haciendo juicios de valor, de arte, de economía, etc.".

Tal vez en este aspecto, estima que como organismo no gubernamental podría determinar y definir aquellos términos como el de bienes culturales, evitando la multiplicidad de interpretaciones.

Demanda francesa de concreción

El delegado francés Bernard Zehrfuss desea centrar los temas a tratar, frente a la dispersión de propuestas planteadas. Tal como acaba de ser es-

bozado un programa a desarrollar, lo califica de sumamente amplio y diverso. Se pretende regular desde la enseñanza hasta ocuparse de la legislación. A un mismo tiempo, la protección del patrimonio y el estímulo de la creatividad.

Cree que la pregunta más importante tendría que ser la relativa a esta primera reunión. ¿Cómo vamos a integrarnos en la Comunidad Europea? Creo que ésta es la pregunta esencial. ¿Cuál es el papel que podemos desempeñar? Pienso que es esencialmente de asesoramiento, claro pero, ¿cómo vamos a hacerlo? Aquí, tendríamos que entrar en contacto con los representantes de la Comunidad, y en particular con el Comisario de Cultura, mantener conversaciones con él y saber un poco, si en efecto, podremos lograr un estatuto y un papel preciso en todos los aspectos que hemos esbozado.

Tenemos la suerte de tener aquí a nuestros dos colegas belgas, están en Bélgica, uno en Bruselas y el otro en Amberes. Sería muy oportuno que les encargaramos una especie de misión de información, para que pudiéramos ver más claro y conocer cómo vamos a integranos en la Comunidad. Esta es, pienso, la cuestión esencial.

Luego surge un montón de propuestas diversas que, repito, me asustan un poco por el número y por el hecho que aportan importantes y amplios problemas. Cuando se pasa de la enseñanza a la protección del patrimonio y a la creación, todo esto es totalmente diferente. Lo que tendríamos que hacer es que cada uno reflexionara evaluando estos problemas así como su grado de importancia. Hay un excelente informe de mi colega Passarelli –que, por cierto, me ha encargado que insistiera sobre el informe que él ha realizado– y se trata de un primer documento muy importante. Habría que solicitar que cada Academia redactara uno parecido. Pero, una vez más, para no perder tiempo, tendríamos que precisar nuestro papel ante la Comunidad.

El delegado belga Van Looij desea comentar algunos aspectos de las artes y la Comunidad Europea, pues "en ciertos aspectos de las bellas artes, el diseño y la música, ya existe una enorme interacción e intercambio entre los artistas de Europa".

Por otra parte, los movimientos y avances no se producen de forma uniforme, citando como ejemplo la legislación para obtener el título de arquitecto.

Una última palabra sobre el papel de las Academias en Europa, pues lo que hace a nuestra cultura occidental ser a veces tan excitante e interesante es el hecho de que tendemos hacía el progreso, tendemos a buscar nuevas formas de arte y de expresarnos.

Para el delegado irlandés, Thomas Ryan, ha sido un acierto la convocatoria de la Reunión, pues además de ser muy agradable y alegre, la Real Academia de San Fernando, como en unos maravillosos fuegos artificiales, ha puesto claridad en el sin número de posibilidades, por lo que merece un gran aplauso al habernos hecho ver lo que es obvio.

Pertenecemos a una fraternidad basada en paneuropea que discurre dese los Urales hasta la costa occidental de Irlanda. Nos beneficiamos de una identidad histórica.

Estábamos allí antes de la Comunidad Económica Europea, antes de que se fundaran los Consejos para las Artes de los distintos países y de que se crearan los departamentos de cultura. Y seríamos muy estúpidos si no explotamos lo que tenemos: respeto, continuidad de la historia. Tenemos derecho a ser reconocidos nacional y, más aún, internacionalmente.

Hay que presentarse a la opinión pública y mostrarle lo que podemos ofrecer. Deberíamos organizar entre nosotros el movimiento de obras de arte bajo los auspicios del Congreso de Academias.

La Unión Europea

Alfredo Pérez de Armiñán declara que quería brevemente referirse a las propuestas de José Luis Alvarez y al debate planteado. Le parece que los cuatro puntos, es decir la Unión Europea y sus consecuencias culturales, el papel de las Academias en la actualidad, la financiación de la cultura y la presencia de la iniciativa privada y la conservación de los patrimonios culturales darían, efectivamente, para una conferencia cada uno de ellos. Y, de hecho, así se ha reconocido en múltiples ocasiones. Pero cuando se han tratado los cuatro a la vez, aunque sea de manera muy general, en el fondo lo que yo creo que José Luis Alvarez ha querido expresar son las profundas relaciones que existen entre todos ellos, de modo que no perdiéramos de vista el conjunto de las cuestiones importantes que están hoy día sobre la mesa en Europa en el momento en que nos reunimos por primera vez, sin que ello quiera decir que hayan de tratarse estas cuestiones ni separada, ni profundamente, en una reunión de este tipo. A mí me parece que, una vez expuesta de una manera general las cues-

tiones en su conjunto, podría la reunión centrarse, en los dos primeros puntos, sin olvidar que hay un trasfondo de estos dos primeros puntos que afecta al tercero y al cuarto. Porque, si bien es cierto que ésta no es una reunión para hablar de impuestos, también es verdad que los impuestos afectan a las artes. Y afectan incluso de manera muy decisiva no ya a las artes sino a la conservación de las artes en cada uno de nuestros países. Y no debiéramos perder de vista esa perspectiva.

La opinión que a mí me gustaría trasladarles sobre esta cuestión es que, en primer lugar, la Unión Europea no puede ser concebida exclusivamente en el marco de la Comunidad Económica Europea. A pesar de que, en este momento, sólo están reunidas Academias o representaciones de los países miembros de la Comunidad Económica Europea, en lo que se refiere especialmente a las cuestiones culturales la Unión Europea no puede ni debe limitarse a los países miembros de la Comunidad. Es decir, la noción de patrimonio cultural europeo, si es que esta noción existe –en mi opinión sí existe e incluso creo que es anterior en el tiempo a la creación de los propios patrimonios culturales nacionales– no puede, desde luego, desprenderse de la existencia de una Europa mucho más extensa que la Europa que hoy representa el proyecto comunitario de la Comunidad Económica Europea. Es decir, la perspectiva del patrimonio cultural europeo debe comprender, inevitablemente, a todos los países que forman parte de la civilización europea, incluyendo Rusia. Esto cambia totalmente la perspectiva que hoy día se tiene del asunto en Bruselas. Y el Consejo de Europa es el único organismo europeo que mantiene esta posición, que es la única correcta desde el punto de vista cultural. O sea, todo lo que sea intentar estructurar políticamente la Comunidad Europea sobre la base de una afinidad cultural entre sus doce estados miembros que excluya, o que, al menos, diferencie esa cultura, especialmente en lo que se refiere a las artes, del resto de los países europeos, en mi opinión es un error capital que no debiera admitirse.

Y, desde luego, instituciones como las Academias que tienen que representar, por un lado, la innovación, pero, por otro lado, también la tradición cultural europea en lo más profundo, no pueden aceptar una perspectiva de esta naturaleza, que es típicamente tecnocrática.

La segunda cosa que quería decir es que las Academias, en la actualidad... A mí me parece bien, recuerda el representante de la Academia de Bélgica, que hay que partir de ahí, partir para una acción común, pero no,

de ninguna manera, para un exclusión de otras iniciativas. Por eso a mí me parece que una conclusión que no debiera salir de esta reunión, pero sí debiera de tenerse en cuenta en cualquier debate, es que no se puede intentar en la Comunidad Europea la creación de ningún organismo cultural al margen de una colaboración estrecha con el Consejo de Europa. Eso es lo que en este momento se está planteado. Y se está planteando, además, típicamente, en forma comunitaria. Es decir, por medio de los mecanismos económicos. Por eso los impuestos son tan importantes, porque son lo que estan trayendo en este momento, en definitiva, el intercambio de bienes culturales, de objetos, es lo que está trayendo a la Comunidad las cuestiones culturales.

Es decir, la Comunidad Económica Europea no estaba centrada en cuestiones culturales hasta ahora, hasta que el Acta Unica plantea el problema de la movilidad y del comercio del arte. Y lo mismo se puede decir en materia arquitectónica. Solamente se ha interesado en los problemas del patrimonio arquitectónico europeo cuando se ha planteado los problemas del turismo, es decir, problemas económicos, y los problemas de la conservación de las ciudades por problemas de medio ambiente. Pero no es su papel esencial. Y como no es su papel esencial, no lo trata con la profundidad ni, si se quiere, la globalidad con la que este tipo de problemas se han tratado tradicionalmente en el Consejo de Europa, que siendo un organismo mucho más volcado hacia las cuestiones culturales, desde su fundación ha tratado estas cuestiones con un rigor que, lamentablemente, yo echo de menos en las propuestas que vienen del comisario europeo en materia cultural. Salvo, quizás, en los puntos donde la Comunidad es sumamente competente, como los problemas puramente económicos y comerciales.

En segundo lugar yo quería referirme al papel de las Academias. Se ha dicho que hay dos clases de Academias, las Academias más volcadas en la tradición y las Academias más volcadas en la innovación. A mí me parece, con todos los respetos hacia otras opiniones, que precisamente esa distinción debe ser, en cierto modo, suavizada. ¿Por qué razón? Primero, porque hay Academias, y una de ellas es la Royal Academy of Arts, en Londres, otra de ellas es esta Academia, donde esa distinción no puede mantenerse en vigor. Es decir, esta es una Academia, por ejemplo, hablo de la Academia española –la Academia británica lamento que no esté Mrs. Stevens para hablar de ella– donde la innovación artística es altamente reconocida. No puedo hablar de otras Aca-

demias, pero sí, desde luego, de la española. Y además de ser altamente reconocida, precisamente el cambio de naturaleza de la Academia, que ha pasado de ser un centro especialmente de enseñanza y de orientación artística, a ser un centro de reconocimiento y de apoyo a las artes, se plasma en la aceptación de las artes en todas sus versiones, incluso las más innovadoras, siempre que se mantenga un principio básico, y de una alta calidad reconocida por los medios especializados. No quizá por el gran público, pero sí por los medios especializados. Lo cual me lleva a plantear la discusión en el terreno de la naturaleza verdadera de las Academias de Arte, que son, en definitiva, representaciones, y lo han sido desde el siglo XVIII y XVII, representaciones de aquellos sectores de la cultura de un país más especializados que el gran público en determinadas materias y que por eso mismo gozan de una autoridad tanto para enseñar como para orientar. Y esa naturaleza de las Academias es lo que permitiría a las Academias mantener su función como centros de enseñanza, pero también mantener su función como centros de consulta y de asesoramiento y de orientación, especialmente en lo que se refiere a la conservación del patrimonio o incluso a la formación de las colecciones artísticas de los países, cosa que en este momento, por desgracia, no se suele insistir en ello suficientemente.

Yo creo que si nos centráramos en estas dos cuestiones, los problemas que plantea la Unión Europea, la necesidad de ampliar la perspectiva a los países de fuera de Europa, por supuesto resolviendo los problemas que, desde el punto de vista fiscal los países de la Comunidad, pero no sólo tomando en cuenta ese ámbito, sino yendo más lejos, y, especialmente, insistiendo en la colaboración con el Consejo de Europa en la materia. Y luego, de alguna manera, reflexionando sobre lo que cada Academia puede hacer en particular y todas en conjunto en relación con este problema y con su propia función, yo creo que la reunión tendría materia más que suficiente para prolongarse durante todo el día y no tendríamos quizá que dispersarnos en cuestiones muy interesantes de detalle, pero que debieran ser tratadas de una manera más profunda en sesiones ulteriores o en conferencias ulteriores.

Perentoriedad de la Comunidad Europea

El Académico Coordinador al recoger lo dicho por Pérez de Armiñán, lamenta vivamente que no estuviera, cuando intervino el colega francés Zehrfuss, el más próximo a él en la Sala.

Porque realmente la intervención de Zehrfuss es exactamente lo que nosotros pretendíamos con nuestra convocatoria, como se dijo. Es decir, suponiendo que la integración europea, la integración de la Comunidad Europea, plantea determinados problemas inmediatos en nuestros respectivos países, las Academias de Bellas Artes de estos países tienen un motivo para reflexionar sobre ello y para plantearlo, sin perder de vista todo lo demás. Pero es que, además aqui no estamos más que las Academias de Bellas Artes de la Comunidad Europea. No podríamos tratar otros temas que aludieran a otras Academias, aunque los tuviéramos in mente, sino de los que hemos sido convocados aquí y para los temas concretos que se van a plantear próximamente. Yo creo que ésta es, en definitiva, una cierta orientación, por lo que yo he oído durante estos días de los sres. delegados, y que me gustaría que, dentro de lo posible, sin limitar las posiciones personales de cada uno, se centrara más bien en esos temas.

Intento de presentar un resumen

José Luis Alvarez interviene nuevamente al decir que va a intentar otra vez una cosa muy difícil, que es hacer un resumen. Yo estoy absolutamente de acuerdo con el representante de la Academia Francesa que son demasiados temas. Tenemos, de alguna manera, todos los temas ante nosotros. Y aunque yo había intentado remitirme a cuatro, son demasiados temas y no podemos tratarlos todos en profundidad. Y hay que ser modesto y tratar de conseguir algunas conclusiones sobre algunos puntos en los que podamos estar de acuerdo.

Sin embargo, de las intervenciones efectivamente se sacan algunas cosas comunes. Primero, que existe una concepción de un patrimonio cultural europeo, es decir, una coincidencia. El representante de Irlanda lo ha dicho de la mejor manera, de manera que no se puede superar probablemente. Hay una comunidad cultural muy anterior no sólo a las comunidades recientes sino, incluso, a veces, a la misma existencia de las naciones que forman hoy Europa. Y eso es una evidencia. Y al mismo tiempo, el representante belga y otros han insistido en la diversidad, porque las dos cosas son ciertas y las dos cosas hay que tenerlas en cuenta. Hay, por lo tanto, un gran patrimonio cultural europeo, del que todos formamos parte y que, sobre todo, si tomáramos distancia, si nos pusiéramos a examinarlo desde un país

de Asia, se ve como un patrimonio cultural común. En cambio, cuando lo examinamos desde nuestros países, se ve como un patrimonio muy plural. Y, por lo tanto, es cierto que hay una gran tradición cultural europea que se manifiesta desde la cultura romana a las catedrales góticas, a todo el arte románico, al movimiento renacentista, que son comunes. Y, como se decía aquí también, efectivamente es curioso ver como en los diversos momentos artísticos e históricos –el barroco, el neoclásico o el modernismo– produce resultados semejantes, parecidos, al menos, en todos los países europeos.

Entonces, yo creo que hay aquí un valor que podemos ya recoger como común: coincidencia en el interés del patrimonio cultural europeo y, al mismo tiempo, coincidencia en que una de sus características es la diversidad. Es decir, la existencia de unos intereses o unas ideas comunes no significa nada en contra de la diversidad. De modo que hay una primera afirmación, que recojo de la intervención belga, en el que es un tema muy delicado, porque, naturalmente, no se puede pretender una uniformidad y lo lógico es defender la existencia de unas culturas propias nacionales y regionales, al mismo tiempo que existe también una cultura europea o una historia europea común.

Otro tema que creo que se puede considerar como pacífico es la propuesta de la Academia Francesa de ponerse en contacto con el Comisario de Cultura de la Comunidad Europea para indagar, y quizá nuestros colegas belgas están en mejor condición, en mejor situación, que nadie, para indagar, para informarse, para saber cómo podemos –se ha empleado la palabra "integrar", yo diría cómo podemos "colaborar"–, estar cerca, de la Comunidad. No probablemente integrarse, sino estar cerca o estar al lado de la Comunidad en sus trabajos.

En este punto, en tanto a mí me parece pacífico, la existencia, primero, de una cultura común y de una diversidad, y las dos tienen que mantenerse y defenderse. Una segunda, los pasos cerca de la Comunidad Europea en Bruselas para encontrar el sistema más adecuado de engarce y de utilidad de las Academias y de su trabajo.

Alfredo Pérez de Armiñán ha introducido otro elemento también que creo que, aunque se ha tratado poco de él, es pacífico. La cultura europea no es, naturalmente, la cultura de los países de la Comunidad. Pero hay dos espacios, que son la Comunidad Europea y el Consejo de Europa. El Consejo de Europa me parece recordar que son veintiuno, y si ha ingresado

Hungría, veintidos, mientras que en la Comunidad Europea estamos los Doce que son más fáciles de recordar. Nosotros creo que tenemos que dar un paso con la Comunidad Europea y, cuando hayamos conseguido la comunicación entre nosotros, y desde ahora ya decir que ésto no es un ámbito cerrado, sin es un ámbito abierto que, cuando se consolide este pequeñito ámbito, inmediatamente tratará de extenderse y comunicarse con las otras Academias o instituciones semejantes que los diversos países de Europa que no están en la Comunidad tienen. Yo creo que es otro tercer punto en el que fácilmente nos podemos poner de acuerdo.

También creo que en este campo –porque se han mezclado los dos temas que yo había propuesto, el de la Unión Europea y el papel de las Academias, inevitablemente, por otra parte– ha habido otro tema sugerido por la Academia danesa que es la comunicación de las obras de arte o de las creaciones culturales actuales y antiguas de los diversos países. Yo estoy, creo que estamos todos de acuerdo, es otro punto a recibir, que en el papel de la Academia hay dos cosas. La conservación de la tradición y de la historia y la formación y el aliciente para la creación, la innovación y la aparición de nuevas formas artísticas. En ambos aspectos, en el aspecto del arte histórico y en el aspecto del arte moderno que se está haciendo cada día, la comunicación propuesta por la Academia danesa de esas creaciones artísticas antiguas o presentes creo que tiene también una fácil coincidencia y las Academias que tengan ámbitos de exposición pueden, de alguna manera, contribuir al recíproco conocimiento, tanto del arte antiguo –que ya existe una comunicación bastante frecuente– como del arte moderno, que efectivamente se entremezcla. Pero, a pesar de que esos dos hechos son ciertos, yo creo que las Academias también pueden desarrollar un papel en ese sentido.

Y por último, y también en relación con todo lo dicho, yo creo que hay otra idea, probablemente, en la que estamos de acuerdo, pero un poco más difícil de expresar, que es la –la frase no es acertada– la modernización de las Academias. Lo que quiero decir es, más que la modernización, la adaptación de las Academias al momento que estamos viviendo. Es decir, se ha dicho de la Academia española, se ha dicho de la Academia belga, que junto al respeto por el arte clásico existe una incorporación de los artistas más innovadores para que convivan en las Academias. La idea de la adaptación de las Academias para evitar el reproche del "academicismo", de la adaptación de las Academias

a los movimientos artísticos actuales creo que puede ser otro punto de coincidencia fácil. Porque yo, en este resumen, lo que intentaba era encontrar puntos de coincidencia para poder seguir trabajando. Siempre reconociendo lo que he dicho al principio, tomándolo de la intervención de la Academia francesa: son demasiados temas, no los podemos tratar en profundidad, ni podemos pretenderlo. Uno solo de los temas expuestos serviría para una reunión de dos o tres días y apenas haríamos sino rozarlos.

Y hay otro tema que se me olvidaba, que no sé cómo podríamos incorporar, pero que es el que las Academias trabajarán sobre la comunidad de lenguaje, es decir, que llegáramos a conceptos que nos sirvieran a todos para llenar palabras que utilizamos todos. Es decir, el concepto de bienes culturales es un concepto bastante acuñado. Incluso hay en algún tratado internacional una referencia a ello. Es el concepto de patrimonio cultural. Me parece que es el Convenio de la UNESCO de 1970 el que tiene unas definiciones de patrimonio cultural aceptadas por una pluralidad de países. Probablemente si nos pusiésemos una lista de cinco o seis conceptos y las Academias, sin necesidad de reunirnos, hiciéramos un papel respecto de lo que cada uno de nuestros países entiende por bienes culturales, por patrimonio nacional, por patrimonio cultural, cuál es el patrimonio arquitectónico recogido o defendido, cuál es la arquitectura popular. Probablemente sería una tarea que yo no introduciría como conclusión, o muy levemente, pero sí el trabajo de las Academias en la facilidad de comunicación entre los conceptos que sobre el mundo de la cultura están acuñados en los diversos países y, muchas veces, en sus legislaciones.

Yo no sé si con esto he conseguido hacer un resumen positivo, que es lo único que pretendo, de lo que hemos dicho. Y si esto nos excluye de tratar el segundo tema que había propuesto, que era el papel de las Academias, o si, de todas maneras, podemos dedicarle después un instante. Pero, vuelvo a decir, que lo que podríamos conseguir de este primer punto de la Unión Europea y sus consecuencias culturales serían unos subtemas en los que, probablemente, sin profundizar en ellos, nos interesan, o tenemos unas coincidencias suficientes para manifestar una coincidencia.

El Académico Coordinador, ante las reiteradas referencias al Consejo de Europa, que se han formulado por varios delegados, desearía que quedara claro que la primera idea que tuvo la Real Academia de San Fernando, fue

la de reunir a las Academias de Bellas Artes, de las naciones que forman parte del Consejo de Europa. De ello queda constancia no solo en las varias reuniones celebradas en la sede del Consejo sino también en la correspondencia oficial cruzada entre el Director de la Real Academia y el que les habla con el Secretario General del Consejo y el Jefe de la Sección del Patrimonio Monumental de dicha institución.

Puedo dar buena cuenta de todo ello, puesto que dicha iniciativa fue planteada por el Coordinador, adelantándose en cinco años a lo que ahora se propone.

Por un proyecto que había iniciado en Amsterdam, en la Fundación Europea de la Cultura, a cuyo Consejo de Gobernadores pertenecía, me encontraba en Estrasburgo, donde coincidí con mi amigo y compañero Denis de Rougemount, que fue a la primera persona a quien hablé de esta iniciativa. Lo comenté con varios jefes de Sección del Consejo, y al parecerles a todos que era una idea interesante, de feliz la calificarón, la expuse al Secretario General del Consejo Marcelino Oreja que me ofreció que si la Real Academia la hacía suya, la patrocinarían ellos.

Después vino todo lo sucedido, que se detalla en el apartado I. Antecedentes.

Valgan estas líneas para quienes en la presente Reunión aluden a que debieran ser las Academias de Bellas Artes del Consejo de Europa y no las que forman parte de la Comunidad Europea las que hoy convendría estuviesen reunidas en Madrid.

Los 4 temas del resumen

José Luis Alvarez interviene, en primer lugar para dar las gracias a todas las personas que han intervenido en la conversación que hemos mantenido hasta ahora. Me da la sensación que, de los temas que yo propuse, prácticamente hemos hablado de los dos primeros, la situación del ámbito cultural europeo y el desarrollo de las relaciones culturales y también hemos tratado del papel de las Academias. Y me parece que podríamos terminar estos dos puntos y entrar en algún otro haciendo el siguiente resumen. Me parece claro que existe una conformidad general en la continuidad de los contactos de las Academias en los términos que indicó Carlos Romero de Lecea al principio de la mañana.

En segundo lugar, me parece claro también que existe una opinión común sobre la existencia de un patrimonio cultural europeo más amplio que los límites de la Comunidad y que ese patrimonio cultural euorpeo, que tiene características coincidentes, se caracteriza, además, por su pluralidad y por la riqueza y personalidad de las distintas culturas, no sólo de las naciones que forman Europa, sino de algunas culturas específicas dentro de cada una o de algunas de esas naciones.

Tercero, me parece que también estamos de acuerdo en que en relación con la Comunidad Europea hacemos un encargo a la Academia belga para que establezca unos contactos con las instituciones de Bruselas para buscar el mejor sistema de colaboración, manteniendo, evidentemente, la independencia de las Academias como instituciones con una historia propia. Y que este contacto con la Comunidad no significa un cierre de esta relación entre estas Academias, sino que, simultáneamente, reconocemos el deseo de que esta Reunión se extienda, en lo sucesivo, a otras Academias de otros países de Europa y también la posibilidad de establecer, después, un contacto con el Consejo de Europa.

Y por último, me parece que también estaba claro el interés, o el reconocimiento, por un doble papel de las Academias. Un papel de mantenimiento del patrimonio artístico clásico o creado, y un papel de formación y promoción de la educación y del arte moderno. Es decir, que se reunen ahí, en las Academias, esas dos características.

Me da la sensación, que estas ideas han sido unas ideas compartidas por todos y que con ello podíamos darnos por satisfechos de la conversación que hemos mantenido sobre los dos primeros puntos. Si esto es así propondría un tema más concreto para cambiar opiniones sobre él esta mañana, que me ha sido propuesto también tanto por la Academia belga como por los representantes de la Academia francesa, ya dentro del ámbito estricto comunitario en el que hoy nos encontramos. Hablábamos para conocer nuestras opiniones y la reacción en nuestros países sobre el tema, tan de actualidad, de la circulación de las obras de arte en Europa dentro del ámbito de la Comunidad. Y esta tarde podríamos dedicarnos a hablar del papel de la sociedad en este momento, del mecenazgo, del patrocinio y de la forma de estimular la participación de la iniciativa privada y la colaboración con las instituciones públicas.

Entonces, vuelvo a dejar de lado estos dos temas. Me he referido a ese posible resumen y me gustaría saber únicamente si estas ideas que yo he considerado coincidentes, o en la que existe una conformidad, es así o hay alguna variante en ello.

El delegado francés Zehrfuss, aunque está totalmente de acuerdo con la síntesis que se acaba de realizar, la considera que es un excelente punto de partida, pero que habría que precisar e intentar conseguir cierta especificidad a nuestra intervención. No habría que retomar algunos temas que ya están estudiados por ejemplo por la UNESCO. En los no suficientemente tratados, es aquí donde nuestra intervención quedaría plenamente justificada.

El delegado portugués Armindo Ayres de Carvalho expone todo lo que hacen o han hecho en la Academia portuguesa, con noticias y datos de gran interés.

Los dos primeros acuerdos

El delegado belga Lanotte declara que ambas Academias belgas, están de acuerdo con los dos puntos de conclusión propuestos por el Coordinador.

También está de acuerdo con lo dicho por José Luis Alvarez y por Pérez de Armiñán.

El Este de Europa

Muestra su preocupación por el patrimonio de las ciudades situadas en el Este, de muy primera importancia: Praga, San Petersburgo, etc., al ser invadido por unas series de operaciones propias del Occidente, en particular todo el problema del suelo, la especulación inmobiliaria.

Expresa lo que vimos ayer en nuestra visita a Toledo, para afirmar que ciudades del mismo orden, necesitarían un especie de protección inmediata.

Observa un renacer de las Academias belgas, y considera que su papel, "será promocionado en los próximos años entrando en el juego al que tan amablemente nos ha invitado España".

Los ordenamientos para la protección de los monumentos históricos desgraciadamente difieren de los seguidos en Francia y otros países respecto de su calificación.

Sobre la forma de redactar las conclusiones, deben quedar pendientes de que sean aprobadas por las Academias belgas, aunque sus delegados personalmente esten de acuerdo.

En cuanto a la forma de referirse a dichas Academias, en su gestión informativa cerca de la Comunidad, interviene para que lo sea de la manera que consideran más satisfactoria.

José Luis Alvarez puntualiza que están bastante claros los puntos en los que estamos de acuerdo. Unicamente, como consecuencia de la intervención del sr. Lanotte, yo diría que cuando hablemos del patrimonio europeo en los términos que he dicho antes, se podía hablar de la preocupación que las Academias aquí reunidas han sentido por la conservación del patrimonio arquitectónico de los países del Este y del patrimonio arquitectónico más reciente. Es decir, creo que eso se puede hacer perfectamente. No nos excedemos de nuestras facultades, porque lo único que hacemos es manifestar nuestro deseo de la conservación también y el cuidado de ese patrimonio. Sin necesidad de hablar de Praga, porque hay otras ciudades... Praga es la más significativa.

Entonces, yo creo que en el punto del patrimonio europeo que redactaremos a mediodía y esta tarde veremos, es muy fácil hacer una referencia a la preocupación por la conservación de las ciudades del Este de Europa, sin hacer ninguna referencia negativa a nada y, también, por el patrimonio arquitectónico de reciente creación. Creo que con esto es bastante para hacer un borrador muy breve y despúes aprobarlo esta tarde.

Precisión de los términos

Juan José Martín González se refiere a lo equívoco del término "bien cultural", que puede serlo y no artístico. "Por lo tanto, parece oportuno que siempre que nos vayamos a dirigir, sea en razonables acuerdos".

José Luis Alvárez declara que como los que estamos aquí somos todos miembros de las Academias de países comunitarios, hay un tema actual que está en discusión y sobre el que quizá fuera bueno conocer las opiniones de los diversos miembros, que es el tema de la circulación de los bienes culturales, o de las obras de arte, en la Comunidad Europea, tema que está planteado agudamente. En este momento hay una Comisión Especial que está tratando de esta cuestión, centralizada en Bruselas y que se ha reunido en

diversos lugares de Europa y va a tener siguientes reuniones. Como lo que nos queda de esta mañana no es mucho, podíamos dedicar quince o veinte minutos a este tema y, si creemos que debemos tratarlo esta tarde, pues seguimos. Y para esta tarde podíamos dejar todo el tema, muy importante y sobre el que probablemente existen unas coincidencias muy grandes, del papel de la sociedad, de la iniciativa privada, de las instituciones no gubernamentales, del mecenazgo, del patrocinio y de la ayuda de la sociedad a la conservación de las obras de arte, y a la creación, como es natural, y exposición de las obras de arte. Es nada más una proposición metodológica que, si les parece bien, nos permitiría entrar ahora a hablar de la circulación de bienes en Europa, del proyecto que existe. Insisto, en este punto creo que es imposible tratar de sentar conclusiones, sino, más bien, hacer un puro cambio de impresiones.

El delegado portugués Ayres de Carvalho menciona la Exposición "Roma lusitana" que recorrerá muchos países de Europa y terminará en Bruselas con Europalia. Le gustaría que se le aconsejara sobre las importantes precauciones necesarias a tomar sobre esta circulación de obras de arte.

IV. CONTINUIDAD DE LA REUNIÓN DE LAS ACADEMIAS

Peligro de dispersión

El delegado irlandés Ryan tiene la sensación de que la razón principal de que nos encontremos aquí esta mañana podría perderse entre las contribuciones de personas que posiblemente tienen interés en discutir determinadas cuestiones.

Si no tenemos cuidado, terminaremos por parecer una reunión de conservadores o un grupo de funcionarios de aduanas o una diversidad de intereses segmentados. Yo siento una gran inclinación por la idea, creo que todos lo hacemos, de que deberíamos crear una forma de comunicación permanente entre las Academias europeas. Si alcanzáramos algún acuerdo en esta cuestión fundamental, el resto vendría rodado. Nuestra aspiración máxima debería ser conseguir esto y convertirlo en el objetivo primordial, y hacerlo dentro de los niveles máximos. Podríamos ponernos de acuerdo entre nosotros y yo respetuosamente sugeriría que nos dirigiéramos a las potencias europeas en Bruselas teniendo como telón

de fondo nuestra identificación como grupo y no, con todo el respeto debido a nuestros amigos belgas, a través de un funcionario, por bien relacionado que esté. Tengo cierta experiencia en procurarme la buena voluntad de funcionarios y se les puede perseguir por los pasillos del Parlamento hasta encontrar uno que sea sensible, pero no me gustaría ver a esta Reunión hacer lo mismo. Creo que deberíamos abordar a los funcionarios de mayor relevancia porque representamos algo de enorme magnitud: la cultura europea. Por tanto, deberíamos formar un comité permanente y, una vez conseguida esta elevada aspiración, dispondríamos de personas que puedan tratar con un alto grado de conocimiento los intereses nacionales en los distintos ámbitos.

Soy perfectamente consciente de las dificultades que plantea la circulación de obras de arte. Hay que pagar un 25 por ciento de IVA para trasladarlas de un país a otro. También disponemos en nuestro país de un Consejo para las Artes. En muchos países hay departamentos de Cultura que están dedicados a la imposición del arte moderno. Y contemplan a las Academias con cierto desagrado. Deberíamos procurar corregir este aspecto. A un país pequeño –Portugal, Irlanda o cualquier otro– le resultaría difícil, pero juntos, juntos, podríamos corregirlo y representar trescientos o cuatrocientos años de cultura europea. Sin que nadie tenga motivos para avergonzarse. Eso es lo que quisiera que alcazáramos, este objetivo primordial. El resto de las cuestiones podríamos discutirlo mientras tomamos café, dado que no merecen otra cosa. Este altísimo objetivo es lo que debería discutirse y acordarse aquí.

El Coordinador quiere evitar que pueda producirse tensión por estas palabras, en las que no hay reticencia alguna en lo que ha dicho el Sr. Ryan, que él ha excusado, primeramente de todo, por el respeto que le merecen los dos delegados, compañeros nuestros con todos los honores de esta casa.

El delegado belga Lanotte, se apresura a dirigirse al Coordinador, al decir:

Tranquilícese, no hay suceptibilidad alguna por nuestra parte. Creo que lo que se acaba de decir tenía que ser dicho ya que, el Sr. Van Looij y yo mismo, hemos aceptado una misión puntual, muy limitada y no por motivos personales sino porque vivimos en Bélgica y que ambos vamos a Bruselas donde se celebran nuestras reuniones.

Comité Interacademias y Coordinación desde Madrid

Vuelvo a lo que comenté durante mi primera intervención de la sesión de esta mañana, es indispensable que haya una especie de comité interacademias, muy limitado, no centrado en Bruselas, que represente nuestra reunión y nuestra especie de federación, sin precisar demasiado el término. Es muy importante constituirlo de lo contrario será difícil actuar con eficacia, al menos a largo plazo. Por lo tanto, hemos aceptado una misión puntual confiando en nosotros, lo haremos lo mejor posible pero no queremos, en ningún caso, centralizar, entre nosotros dos, en Bruselas por ejemplo, la iniciativa que acaba de ser tomada; a mí, me agradaría que al habernos reunido aquí, en Madrid, con motivo de una primera reunión, que el centro actual siga aquí, en Madrid. Por el contrario, cuando se toma la iniciativa de una sesión histórica –todos tenemos la impresión de tener que desempeñar, ahora, un papel histórico– debe existir un grupo permanente, es necesario un domicilio, un buzón, lo repito, para poder centralizar y distribuir la información; de lo contrario, no seremos eficaces.

El Coordinador le responde: Nosotros ofrecemos aquí, con carácter interino, la coordinación, como hasta ahora lo hemos hecho. Pero el Consejo, el Comité, que deberá ser provisional, como también nosotros, hasta la próxima Reunión en que se determine el nombre, los Estatutos y la forma, puede ser –y yo someto a la consideración de Uds. después de haberlos oído– si no conviene nombrar un Comité provisional, un Consejo o qué es lo que creen que convendría hacerse.

El delegado belga Lanotte agrega:

Personalmente, no quisiera monopolizar la palabra, creo que no es el momento de formar un comité provisional. Aquí, en Madrid, han aceptado entrar en el juego. Es una primera reunión exploratoria y nada más. Es un punto de partida y, querer fijar ahora un comité provisional, internacional, sería limitar las capacidades de trabajo que tenemos. Creo que deben seguir, es su responsabilidad al tomar la iniciativa pero sólo luego, si vemos que ulteriores reuniones permiten la madurez suficiente de esa especie de federación, entonces podremos elegir, con la habilidad necesaria, a un comité provisional. Propongo a la asamblea que diga que el grupo de Madrid dirige, actualmente, el juego. Madrid es el Centro, el domicilio está aquí en

su Academia y veremos que pasa. Hay que hacerlo así, es necesario decirlo desde el principio y veremos, con el tiempo, qué podremos evaluar y cómo evolucionaremos.

El delegado irlandés Ryan siente la necesidad de algún tipo de organización. Lo que hay que decir es si se forma un comite provisional o se deja en manos de la Academia española. Pero necesitamos algún tipo de organización en la que, obviamente, hubiera representantes de los otros países. Si no, sería un comité puramente español, lo que sería contrario al propósito de la invitación, que pretende que se trate de un acontecimiento internacional. Por tanto, debería haber alguna forma de representación internacional, ya sea por teléfono o a través de reuniones que se celebrarían durante un tiempo cada mes o cada dos meses. No lo sé. Pero es de sentido común que tiene que haber algo sobre lo que trabajar, de lo contrario nos volveríamos a casa y no habrían sido más que unas agradables vacaciones. Sugeriría que se creara un comité de algún tipo, pero sólo es una opinión.

Holanda y Dinamarca

Para el delegado holandés van der Land su problema es que no se considera plenamente representativo del mundo académico. Así que procurará explorar en su país la mejor forma de representación.

La delegada danesa Bukdal se encuentra en parecido caso que en Holanda y quiere felicitar a España por habernos proporcionado esta plataforma, que creo desempeñará un papel muy importante en las discusiones que se celebrarán más adelante.

Gestión con la CE

Pérez de Armiñán dice que se va a limitar a proponer, quizá, una salida razonable. Hemos encargado a las Academias belgas de hacer una gestión concreta cerca de la Comunidad Europea, para ver, para tratar de encontrar, un estatuto de colaboración con la Comisión de la Comunidad. Mientras esta gestión se hace, la Academia de San Fernando podría seguir siendo el instrumento para informar a las restantes Academias del resultado de las gestiones o de la continuación de las gestiones. Cuando las gestiones hayan tenido un fin, en ese momento, quizá, se plantea la necesidad de volverse a reunir. La Academia de San Fernando, como encargada de mantener la comunicación entre to-

das las Academias presentes en esta reunión, podrá informar acerca de esa necesidad y ver hasta qué punto hay algún país o alguna Academia que desea formular invitaciones o, por el contrario, ver si es necesario volverse a reunir en Madrid o en cualquier otro punto. En cualquier caso, la misión de la Academia de San Fernando es exclusivamente, o debe ser exclusivamente, en mi opinión, la de un instrumento de comunicación permanente en este momento, pero provisional hacia el futuro. Es decir, después habrá que organizar, si la colaboración entre las Academias y las instituciones europeas puede establecerse, habrá que organizar un sistema permanente de comunicaciones y de secretaría, mucho más estable. Pero, por el momento, yo creo que deberíamos limitarnos a cumplir la misión para la que hemos sido convocados, aquí y los acuerdos que se han adoptado, que son, en síntesis, encargar a las Academias belgas hacer estas gestiones y, mientras tanto, mantener a través de la Academia de San Fernando la comunicación con las demás Academias sobre el resultado de estas gestiones. Yo me limito a proponer esta fórmula, porque creo que, además, ir más lejos, en este momento, sería quizá prematuro.

Le parece bien al delegado irlandés Ryan está propuesta, y agrega: Estoy muy agradecido por la intervención que ha aclarado la estructura y contento de ver que la Academia de San Fernando desempeña un papel principal. También me alegro, a otro nivel, porque este edificio es tan bello que es un digno marco para cualquier grupo. Es un sitio tan espléndido; sería muy alentador traer aquí a la gente. Se sentirían doblemente impresionados por las Academias como organismos influyentes.

El Consejo de Europa

El delegado belga Lanotte quiere volver un instante sobre lo que ha dicho José Luis Alvárez, refiriéndose al Consejo de Europa, ha hablado de contactos con el Consejo de Europa y éste, para mi, es francés, al menos está en Francia. Alfredo Pérez me dice que, en efecto, está en Estrasburgo. Pienso entonces que, puesto que los franceses nos enviaron la pelota en primer lugar, podríamos remitirsela nosotros y pedirles que se pongan en contacto con el Consejo de Europa mencionado por José Luis Alvárez; sería por lo tanto Estrasburgo. No solo Bruselas para la Comunidad Europea sino, el Consejo de Europa en Estrasburgo. Pienso que el Sr. Zehrfuss y su colega estarían dispuestos a establecer, en Francia, los contactos indispensables.

Pérez de Armiñán quiere hacer una sugerencia sobre este punto. Teniendo en cuenta que la delegación francesa está ausente, parece que no es prudente pensar en encomendar nada a la delegación francesa en este punto. Pero yo sí quisiera decir algo. Con independencia de que las gestiones se hagan primero con la Comunidad Europea, sí me parece prudente que, de una manera muy oficiosa y nada formal, se hagan algunas gestiones con el Consejo de Europa. Lo digo por lo que ha dicho el sr. Lanotte en relación con Praga. Checoslovaquia va a entrar en el Consejo de Europa de un momento a otro, Hungria entró ayer. En este momento, la presidencia del Consejo de ministros del Consejo de Europa la ostenta España, precisamente España, por lo que sugiero que desde Madrid y a través de la presidencia española podamos hacer alguna gestión. Insisto, en términos muy generales.

Insisto, en términos muy informales, nada oficiales, para tantear las posibilidades de una futura colaboración. Insisto, quiero ser preciso en este punto. Así como las gestiones que se van a hacer en Bruselas son gestiones, y aquí se va a hacer una delegación en las Academias belgas, en cambio, teniendo en cuenta que no está la delegación francesa, sí podríamos tantear, a través de la presidencia española, con la Secretaría General del Consejo de Europa para obtener simplemente información sobre las posibilidades futuras de una colaboración. Yo creo que eso sería útil, ganaríamos algún tiempo y se puede hacer sin dificultades desde Madrid, puesto que la presidencia del Consejo en este momento la desempeña España en los próximos seis meses.

La primera actuación de la Real Academia

El Coordinador desea aclarar a Pérez de Armiñán que lo primero que nosotros hicimos –la Academia de San Fernando– hace años, fue ponernos en contacto no sólo con el Secretario General del Consejo de Europa en aquel momento, sino también por delegación del Secretario General con el Jefe de la Sección, Ballester. Y hay toda una correspondencia aquí, larga, para organizar estas reuniones. Ya lo he dicho en varias ocasiones que no se pudo llevar a efecto, por dificultades de orden material. Pero lo cierto es que para nosotros el Consejo de Europa es una aspiración. Más aún. Seguimos con esa puerta abierta para reunir a sus Academias y concedido para ello el patrocinio del Consejo. Pero lo urgente hoy es un acuerdo en lo que se refiere a la Comunidad Europea, sin dejar de pensar en todo lo demás. Para

cualquier otro paso que fuera, en cierto modo, oficial, nos obligaría a hablar con las demás Academias de Bellas Artes que están en el Consejo de Europa que son muy pocas más que las de la Comunidad, y que no están aquí. De todas maneras puede quedar tranquilo el Sr. Pérez de Armiñán, que lo mismo con el Consejo de Europa, que con el Sr. Zehrfuss lo aludió el primer día, también con la UNESCO, todo esto son pasos para una colaboración más amplia. Pese a que el Consejo de Europa es europeo y la UNESCO está volcada sobre otros países extraeuropeos y todo lo que corresponde a nuestro continente se mira con lupa y en muchas ocasiones no llega a hacerse. Pero, en fin, nosotros estamos abiertos a todo.

La segunda Reunión convocada por otra Academia

El delegado español Martín González cree que "los acuerdos deben tomarse con mucha precisión y con mucha austeridad para evitar suspicacias". Con el fin de que quede clara la tarea encomendada a España, así como que debe ya algún miembro que no es España ni debe ser España, que vaya pensando en organizar una segunda Reunión –un año, dos años– lo que sea. Pero creo que ya hay que mentalizar para que alguien monte el segundo momento de reunión.

El tránsito intercomunitario de obras de arte

Pérez de Armiñán cumpliendo un encargo que a él le hizo José Luis Alvarez, pasa a informar de las cuestiones más urgentes que están sobre el tapete en este momento en la Comunidad Europea. No sé si es el momento de hacerlo.

En este caso, voy a intentar ser breve a pesar de que la cuestión que se plantea es compleja y requeriría quizá una explicación más detallada.

En principio, el Tratado de Roma en materia cultural excluye de la libre circulación de bienes a los tesoros nacionales, a lo que llama "tesoros nacionales de carácter artístico, arqueológico o histórico". Esto ha producido a lo largo de los treinta años largos de vigencia del Tratado de Roma y después de la Constitución de la Comunidad que todos los países miembros han tenido absoluta libertad, en primer lugar, para establecer las disposiciones administrativas sobre su propio patrimonio cultural, y en especial sobre los bienes de carácter artístico. Y, en segundo lugar, que la Comunidad no

ha intervenido para nada en la aplicación de estas disposiciones y únicamente el Tribunal de Justicia de la Comunidad en una ocasión se ha pronunciado sobre la necesidad de que por vía aduanera no se imponga restricciones económicas a la libre circulación de bienes culturales –en este caso voy a utilizar la expresión bienes culturales, que es la que utilizaba la sentencia– cuando un país miembro de la Comunidad autorice la salida de un bien situado en su territorio hacia otro país de la Comunidad. Es decir, no establece el Tribunal que no haya poderes, que no existan poderes propios de los Estados miembros para impedir la salida de sus bienes, sino exclusivamente que, una vez que se ha admitido que un bien de carácter cultural salga de un Estado miembro hacia otro Estado miembro, lo que no se puede hacer es imponerle un gravamen aduanero superior al de cualquier otro objeto. Esto es lo único que ha hecho la autoridad comunitaria en esta materia hasta ahora.

Sin embargo, en 1993 desaparecen físicamente las fronteras entre todos los Estados miembros de la Comunidad Algunos de ellos, como ya es bien sabido, lo han hecho antes de 1993, pero otros, entre los cuales se encuentra España, desde luego, lo harán en 1993. En ese momento desaparece el instrumento práctico que existe para que cada Estado miembro pueda controlar lo que sale de su territorio. De poco sirve, a juicio de la Comisión Europea, que ha hecho un informe sobre esta cuestión, que los Estados miembros sigan teniendo formalmente la posibilidad de retener bienes culturales en su territorio, a pesar de que nadie discute, ni la Comisión lo ha hecho, desde luego, que estos poderes sigan siendo propios de los Estados miembros de la Comunidad. Pero, en la práctica, que es lo que cuenta en este asunto, ningún Estado miembro va a ser capaz, ante la ausencia de controles aduaneros, de retener bienes que se encuentran actualmente en su territorio sometidos a su legislación y a su poder.

¿Qué significa esto, además de una ausencia de controles aduaneros y de una extrema movilidad de los bienes artísticos en Europa? Pues significa, y eso es algo que es fácilmente apreciable, dos cosas. En primer lugar, que se va a producir, lógicamente, un desplazamiento de bienes culturales hacia áreas más ricas económicamente, con el consiguiente empobrecimiento de los Estados de origen. A pesar de que, insisto, éstos pueden seguir manteniendo sus legislaciones propias en la materia. Y, en segundo lugar, que ninguna autoridad administrativa de un Estado miembro va a ser capaz, si no hay un acuerdo sobre la materia, de poder impedir que este desplazamiento se produzca.

Naturalmente, hay una excepción a estas dos conclusiones y es la que se refiere a los bienes culturales de primerísima importancia, que son los únicos que, en este momento, los Estados miembros de la Comunidad son capaces de conocer y de controlar. Es decir, por poner un ejemplo, una obra de primerísima importancia, en manos privadas, de la pintura holandesa –en caso de que Holanda quisiera retenerla– es bien conocida. Y, naturalmente, si se vendiera en Londres si se vendiera en Alemanía sería posible recuperarla, con sanciones a su propietario si hubiera incumplido la legislación administrativa de su país. Lo mismo sucedería con Italia o con cualquier otro país –con España, desde luego. Pero eso sólo se aplica a algunos sectores de las artes y no todos los sectores de toda la vida cultural, sino sólo a algunos sectores muy concretos de las artes, especialmente en el arte antiguo, no en el arte contemporáneo. Y, desde luego, no es el arte moderno, no en las obras del siglo XX que podamos considerar ya clásicas. No en todos los casos están suficientemente identificadas, catalogadas y, sobre todo, localizadas. Incluso estoy hablando de obras de grandes maestros del arte moderno. En cualquier caso....

No, no es el caso del "Guernica".

En cualquier caso, las dificultades han llevado a la Comisión a plantear el problema. La Comisión ha planteado el problema en un primer documento de trabajo que circuló a todos los Ministros de Cultura de la Comunidad. Este primer documento de trabajo es un documento del otoño de 1989 en el cual se pretenden tres cosas. En primer lugar, que los Estados miembros se pongan de acuerdo en la definición de lo que son "tesoros nacionales", aquello sobre lo que van a seguir ejerciendo su poder de retener objetos en su territorio. En segundo lugar, admitir que el resto de los bienes culturales sean objeto de libre circulación. Porque lo que el Tratado de Roma, el Tratado de constitución de las Comunidades admite es, exclusivamente, la restricción sobre los tesoros nacionales, que pueden ser libremente definidos por cada país, pero sobre los que debe haber, según la Comisión, un mínimo acuerdo. Un mínimo acuerdo no sobre los tesoros nacionales concretos, no sobre los objetos concretos, pero sí sobre el tipo de objeto que puede estar incluido, o considerarse incluido, dentro de la categoría de tesoro nacional. En segundo lugar, como he dicho, admitir que en el resto de los bienes culturales se producirá el principio de libre circulación. Y, en tercer lugar, establecer medidas de armonización fiscal para permitir, y ésta es la parte

más débil de todo el documento de la Comunidad, porque es la parte menos desarrollada, para evitar que se puedan crear flujos de tráfico o de desplazamiento de bienes culturales, no tanto por razones comerciales como por razones pura y simplemente fiscales.

El documento fue recibido por todos los Estados miembros y provocó inmediatamente la reticencia de los países que podríamos llamar del Sur de Europa, en particular España e Italia, reticencia a la que se sumaron posteriormente Francia, Portugal y Grecia. En esta situación, los países del Sur de Europa planteaban que no se podía, de ninguna manera, delegar en las autoridades comunitarias la definición del término tesoros nacionales. Y algunos de estos países, concretamente España, consideraba que dentro del término "tesoros nacionales" estaba no sólo incluida la parte más importante del patrimonio artístico, sino también todo el patrimonio artístico. Es decir, que las autoridades nacionales podían considerar tesoro nacional cualquier objeto, sin distinción de su valor –no ya valor económico–, sino de su valor cultural o de su calidad. La postura española en esta materia tenía el apoyo– y me permiten que me detenga un poco en este punto –del propio tratado de adhesión de España a las Comunidades, que traduce la expresión "tesoro nacional" por "patrimonio nacional", pero es el único caso en todas las adhesiones a la Comunidad.

En cualquier caso, el problema sigue planteado en estos términos. La Comisión ha matizado su postura a la vista de las resistencias de algunos Estados miembros y ha planteado claramente dos principios. En primer lugar, no se trata en absoluto de imponer una definición de tesoro nacional a los Estados miembros desde Bruselas, sino de conseguir que los Estados miembros acepten, entre ellos, una definición común de aquellas clases de bienes que entran inevitablemente en la categoría de tesoros nacionales y que deben ser libremente definidos, de manera concreta, por cada uno de los Estados. En segundo lugar, a medida que la discusión ha avanzado, todos los Estados se han dado cuenta de las dificultades prácticas de no llegar a un acuerdo. Porque por mucho que se mantuviera el principio existente actualmente en el tratado –la desaparición física de las aduanas o de las fronteras– impone gravísimas dificultades para el mantenimiento de las legislaciones nacionales sin modificaciones.

Ante esta situación, la delegación española en el Consejo de Cooperación cultural de la Comisión ha planteado la posibilidad de establecer un

documento identificativo de los sectores de la economía que no tienen, en principio, nada que ver con esta cuestión, pero que podrían ser utilizados como modelo, por ejemplo, el tráfico de ganado o el tráfico de armas, donde existen documentos identificativos del origen, la procedencia, de cada pieza. Sin embargo, esta postura, que sigue siendo sostenida por la delegación española, se ha encontrado con algunas dificultades prácticas para ser aceptada. Entre otras cosas, ha habido muchos países que han planteado la dificultad de saber el origen de unos objetos cuando se levanten las retricciones fronterizas y los controles fronterizos, cuando se trata de millones de objetos que se pueden desplazar fácilmente y que no éstan inventariados en los países de origen y que es imposible, además, que se inventaríen en los países de origen, no sólo por razones burocráticas y prácticas, sino también por la falta de colaboración, en muchos casos, de sus propietarios. Ante esta situación es muy difícil, prácticamente imposible, el aceptar la proposición española, aunque se ha acordado constituir un grupo de expertos para estudiar las posibilidades prácticas de un sistema de identificación.

Propuesta para ser tratada quizá en otra Reunión

Termino ya con esto. En estas circunstancias, sí interesaría cambiar impresiones –quizá no sea éste el momento adecuado, quizá en una ulterior reunión– pero, en todo caso, sí transmitir a los representantes de cada una de las Academias la preocupación que la delegación española en este momento tiene sobre esta cuestión. Para España es importante, pero lo es también para cualquiera de los países europeos. En definitiva, la conservación en el territorio de cada uno de los países de las piezas más significativas de su propia cultura, tanto en el arte antiguo como, incluso en el propio arte moderno, reside precisamente uno de los elementos de identificación propios que constituyen la diversidad cultural de Europa. El concentrar terriblemente en algunas áreas económicamente más poderosas la producción cultural europea moderna o contemporánea, así como privar de parte del arte antiguo a otros países, sería perjudicial. Pero lo mismo se puede decir de una extremada inmovilidad de los bienes culturales. Resultaría muy perjudicial también, tanto para el arte contemporáneo como, incluso, para la propia creación, o mantenimiento, o fortalecimiento, de una conciencia cultural común.

De manera que la situación es compleja y la postura de la Academia de San Fernando se ha expresado al Ministerio de Cultura español de manera

informal, hasta ahora. No se ha enviado ningún documento en particular, pero se concreta en tres puntos. En primer lugar, hay que mantener una posición de equilibrio entre la tendencia de liberalización absoluta y la tendencia de restricción absoluta. Es decir, no sería bueno extremar medidas de control, por otra parte muy difíciles de aplicar, ni tampoco aceptar de plano el principio de que los tesoros nacionales son algo extremadamente restringido. En segundo lugar, nuestra postura es que ha de intentarse encontrar un acuerdo en todos los países miembros de la Comunidad sobre la noción de "tesoro nacional". "Tesoro nacional" no puede equivaler ni a todo el patrimonio, como inicialmente había sostenido algún país, entre otros el nuestro, ni tampoco puede estar referida exclusivamente a muy pocos bienes. Ahí hay que tener un criterio flexible, hay que dejar a cada uno de los países miembros la definición concreta, pero hay que establecer unos criterios comunes sobre las categorías de bienes que pueden introducirse en el concepto de tesoro nacional. A este respecto, la Academia de San Fernando ha propuesto, insisto, de manera informal –todavía no se ha enviado ningún documento– una cierta clasificación que corrige, en parte, la que la propia Comisión Europea había propuesto en su primer documento de trabajo. La corrige, la amplía, pero no de una manera que pudiéramos calificar de exhaustiva o extralimitándose en la noción de tesoro nacional.

Y, en tercer lugar, la Academia de San Fernado ha insistido cerca de nuestras autoridades nacionales sobre la necesidad de adoptar medidas que podríamos decir de promoción y de fomento del enriquecimiento de los patrimonios culturales europeos de cada país. ¿Por qué? Porque una medida simplemente restrictiva o de control no es suficiente. Es necesario estimular la creación artística, el mantenimiento de las creaciones culturales en el propio país de origen –no en todos los casos, pero sí en buena medida– y para ello, la adopción de medidas de tipo fiscal y de estímulo al coleccionismo y al mercado del arte parecen muy necesarias. Pero, además, teniendo en cuenta que estas medidas no se pueden adoptar de manera unilateral por cada uno de los países. Deberían hacerse de manera colectiva, porque, de lo contrario, estaríamos estableciendo un sistema de compartimentos estancos muy poco útil para la debida protección del patrimonio europeo.

Esto era lo que el sr. Alvarez quería transmitirles y, desafortunadamente, ha tenido que ausentarse de la reunión, por lo que me ha encargado que lo hiciera yo mismo. Me excuso por haberme prolongado. La cuestíon es,

de por sí, bastante compleja y quizá no excesivamente atractiva en lo que se refiere a su exposición, pero me parecía obligado abordarla en este momento.

Ausencia de los delegados de Francia, Italia y Reino Unido

Al reanudarse las sesiones, en la tarde del último día, el jueves 8 de noviembre, hubo que lamentar la muy sensible ausencia de los delegados que representaban a las Academias de Francia, Italia y Reino Unido.

Desde su aceptación para asistir a la "Primera Reunión Académica" anunciaron que por compromisos anteriores, deberían regresar antes del final de las sesiones.

V. MECENAZGO A FAVOR DE LAS ACADEMIAS

Una vez que dio comienzo la sesión, intervino José Luis Alvarez por entender que el único tema que nos queda por tratar puede ser también interesante. Es todo el tema del papel de la sociedad en la vida cultural actual, con lo que significa de participación de las instituciones no gubernamentales, de las empresas y de los particulares. Y muy relacionado con ello, en este momento en todos los países de Europa hay un gran interés por el fenómeno del mecenazgo, entendido en un sentido muy amplio, comprendiendo dentro de él el mecenazgo propiamente dicho y lo que en lenguaje anglosajón se llama "sponsoring" y en el lenguaje nuestro se puede llamar patrocinio o "parrainage" en francés. Y también la forma de estimular esa participación de la sociedad en beneficio del desarrollo de las bellas artes, de la conservación de lo antiguo y de la creatividad en el momento actual. Me parece que es un tema muy de actualidad, muy interesante, que no debe suscitar dificultades y que, en cambio, si conociéramos un poco cuál es la situación de los diversos países y cuál puede ser la posición de las Reales Academias puede ayudar a ese fenómeno que tiene una gran fuerza en el momento actual. Porque, desde el punto de vista de "sponsoring", las grandes sociedades, muchas empresas, han comprendido que una forma de publicidad mucho más eficaz que la publicidad clásica es que su nombre vaya unido a actividades culturales. Eso en sí es un dato muy positivo, porque refleja el cambio que se ha ido produciendo en nuestras sociedades, que

la cultura y las bellas artes son un valor en sí, y quien se acerca a la cultura y a las bellas artes se beneficia de ese contacto. Eso es bueno, porque efectivamente, como también se ha dicho en muchas conversaciones internacionales, las demandas culturales de la sociedad actual, de nuestras diversas sociedades, muchas veces no se pueden satisfacer con la actuación exclusivamente del Estado. Las Academias, las instituciones, los bancos, las fundaciones, las asociaciones culturales, los grupos de amigos de los museos, son todas intituciones que están, en estos últimos años, desarrollando una tarea importantísima para las bellas artes y, quizá, que las Academias se pudieran hacer eco de ello sería bueno.

De todo lo dicho en la sesión, procuraré extraer aquellos ejemplos expuestos por algunos delegados, por ser a mi juicio, experiencias importantes que nos mostrarán con claridad, los aciertos en muchos casos, pero también los peligros que por lo pernicioso de su realización, convendría, en tal supuesto, evitar.

Cada uno de los respectivos delegados se expresaron como sigue:

Irlanda. (Ryan)

En 1916 la Academia ardió hasta los cimientos junto con todo su contenido, incluyendo una serie completa de aguafuertes de Goya. Estuvimos sin sede durante muchos años. En 1938 compramos un solar en el centro de la ciudad con la idea de construír una sala de exhibición y otras cosas cuando tuviéramos dinero. A finales de la década de 1960, convencimos a un hombre muy rico de que nos contruyera una galería, y así lo hizo. Construyó todo el edificio, que es ciertamente muy grande y ya costó entonces muchos millones de libras. Pero, desgraciadamente, falleció. El edificio estaba ya muy adelantado cuando se produjo su muerte, pero aún no estaba terminado. Sus negocios pasaron por un periodo de confusión, se produjeron disputas por la herencia, etc. Y finalmente, su hijo, que terminó por heredarlo lo estropeó todo de tal forma que se arruinó. Pero terminó el edificio de una forma muy interesante, prestándonos el dinero para que se lo devolviéramos después a él para que lo construyera, pues era constructor de profesión. Lo que significa que somos los dueños.

La situación cuando subí a la presidencia, y mi amigo aquí presente lo confirmará, era que teníamos un edificio sin terminar, sólido, pero estaba inservible. Así que resolvimos terminarlo. Y eso fue lo importante, tomar

la decisión. Porque después todas la piezas encajaron. Recibimos algún dinero del gobierno –no mucho–, aportamos dinero de nuestros ahorros, recibimos dinero de la Lotería Nacional y hemos estado recibiendo dinero de fuentes privadas, empresas que nos entregaron 50.000 libras al año durante un periodo de diez años. También acudí a otro hombre rico, pero estoy de acuerdo en que es un peligro, en busca de su ayuda. Accedió, pero quería que su nombre figurara encima de la puerta. Nuestra denominación debía desaparecer para que su nombre ocupara su lugar. Tengo entendido que se lo está pensando y hemos de aceptar que si se invita a las personas a participar, hay que darles algo a cambio. Igual que ha ocurrido con la placa del Gabinete Goya. Hay que darles las gracias. Y lo que desean por encima de cualquier otra cosa es destacar. En nuestro país se dedican cantidades ingentes de dinero a las carreras de caballos –es el deporte nacional, todo el mundo lo hace. Pero no produce una satisfacción especial. Todas las compañías invierten en las carreras y no en el arte. Pero las artes están empezando a atraer la atención de la opinión pública y las compañías que invierten en arte se convierten en "caballeros de buen gusto" no en "caballeros deportistas". El país está plagado de estos últimos, pero no de "caballeros de buen gusto". Como en nuestro país no existe "Lista de Honores", se convierten, de esta forma, en personas distinguidas. Y las compañías se convierten en compañías distinguidas.

Y hemos tenido bastante éxito. Hemos terminado las tres cuartas partes del edificio. Ultimamente hemos recibido alrededor de 4 millones de libras y estamos buscando otros 2. Pero la única manera de conseguir el dinero –el gobierno no nos lo va a dar, aunque ayudará– será de fuentes privadas. Es un campo que merece estudiarse, pero hay que dar algo a cambio.

Holanda. (van der Land)

En Holanda no existe una tradición de mecenazgo privado, sobre todo, creo yo, porque estábamos acostumbrados a que el gobierno aportara la mayor parte de los fondos destinados a las artes. Por ejemplo, hasta hace seis años en Holanda regía un sistema por el que el gobierno compraba obras de arte de forma regular a más de tres mil artistas holandeses. Eso suponía que, en la práctica, esos artistas estaban en la nómina del gobierno y recibían cantidades considerables de dinero. No es que fueran ricos, pero estaban relativamente bien pagados por obras de arte que vendían al gobierno. Este

sistema tenía aspectos positivos y negativos. Lo abolimos hace unos seis años. El aspecto positivo era que daba, sobre todo para los artistas más jóvenes, una cierta libertad y margen de acción para desarrollar su obra, experimentar y crear una obra que exponer, u otra cosa. El aspecto negativo era que en algunos artistas, que llevaban en el sistema veinte años o más, no se producía reacción alguna; no tenían estímulos. Le vendían sus obras al gobierno, desaparecían en sótanos o edificios públicos de todo el país: asilos, hospitales, colegios, dependencias gubernamentales. Y mucha gente se sentía muy frustrada. Tenían dinero, es cierto, pero no estímulo.

El gobierno cambió el programa hace unos seis años. Dejaron el presupuesto en la mitad, aunque sigue siendo considerable. Lo que hacen ahora, sobre todo, es dar becas a los artistas jóvenes. Por ejemplo, cada año salen de las escuelas y academias de arte holandesas entre mil y mil doscientos artistas y diseñadores que disponen de entre 100 y 130 "becas de principiante" de unas 10.000 libras esterlinas, o sea, 1.800.000 pts., aproximadamente. Pueden gastar el dinero en lo que quieran, no tienen que responder de él. Suelen alquilar estudios o comprar material. Y existe, además, un amplio sistema de subvenciones para artistas establecidos. Se dan varios centenares todos los años y la mayoría se destinan a que los artistas puedan realizar sus obras; otras a cubrir gastos de material. Se entregan unas ochocientas todos los años. Son menos cuantiosas; aproximadamente, medio millón de pesetas al año. Aparte, el gobierno sigue comprando muchas obras. En Holanda el mayor comprador de arte es, con mucho, el Estado, ya sea el gobierno central o los municipios. Las ciudades grandes como Amsterdam destinan a ello un presupuesto considerable y compran obras de arte todos los años. Hacen exposiciones con ellas, muchas veces itinerantes, que incluso salen al extranjero. También las exponen en museos y locales oficiales. Y, por último, otras las almacenan en lo que en Holanda denominamos "artotecas", esto es, bibliotecas de arte.

Acabo de exponer la base de la infraestructura de las bellas artes. El sistema es un poco más complicado. Como comprenderán, el sistema de patrocinio se ha desarrollado gradualmente, yo diría que entre los cinco y diez últimos años. Se ha desarrollado sobre todo porque el gobierno se ha retirado parcialmente, en primer lugar. Y, en segundo, porque, para expresarlo con un cierto cinismo, el arte se ha puesto de moda y las grandes compañías, sobre todo los bancos, pero a veces incluso las grandes empresas,

se han interesado en el arte como una especie de complemento del clima cultural. Un ejemplo concreto es el de la educación, en el que ambos estamos trabajando. Mi colega está muy ocupado, poniéndose en contacto con toda clase de patrocinadores potenciales. Tenemos alguna experiencia con patrocinadores. Algunas de nuestras publicaciones fueron financiadas por ellos, así como unas exposiciones que organizamos en algunos colegios.

Nuestra actitud fundamental hacia el patrocinio es la siguiente. Pensamos que la financiación de la educación debería seguir siendo responsabilidad del gobierno. Estamos de acuerdo, y aceptamos, buscar fondos extraordinarios cuando queremos organizar actividades suplementarias. Es justo y también sensato, creo yo. Así que tenemos esta experiencia. Hemos acudido a la industria, hemos acudido a distintas dependencias del gobierno y a grandes fundaciones. Por ejemplo, una de las compañías que ha colaborado con nosotros y de la que hemos recibido dinero es la compañía sueca AKA *, que disponía de mucho dinero y no sabía como gastarlo. Nosotros les ayudamos a ello.

Portugal. (Ayres de Carvalho).

La Fundación Gulbenkian, que todos conocen, facilita muchísimo el desarrollo de la enseñanza artística y demás, otorgando becas a los estudiantes y permitiendo también, la compra de obras de gran valor, pero sin condición previa, la dirección del Museo puede elegir aquello que considere un valor histórico, documental o artístico.

El Director, por lo tanto, cuando se instaló el Museo que iba a albergar gran parte de la colección del Sr. Gulbenkian aceptó una donación de esculturas orientales y griegas que el Museo no tenía. Por otro lado, el Sr. Gulbenkian puso siempre a disposición del Museo las facilidades financieras necesarias para mantener las obras en el adecuado estado de conservación.

España. (Martín González).

Nuestro Director, Monseñor Sopeña, acaba de indicar que el Gabinete Goya que Uds. han visto, ha sido un ejemplo de mecenazgo de una empresa que realmente ha hecho una labor que quedará siempre y que es importantísima.

Evidentemente, nuestros problemas de mecenazgo son comunes. Interesa fomentar el mecenazgo, porque, si pueden favorecer a un museo, pue-

den favorecer también a la Academia. Pero yo entiendo que, sin perjuicio de que tengamos esa consideración amplia, nosotros vigilemos, nos preocupemos, del mecenazgo que va dirigido a nosotros mismos. Y en ese sentido, yo quiero decir alguna cosa. En esta casa, me refiero a la Academia de San Fernando, se han producido donaciones de todo tipo. Algunas son de dinero, sin limitaciones, únicamente con la finalidad de dar un premio, como es el Premio Forna. Es uno de los modos, sin contrapartida ninguna. Nada más que lleva el nombre. Es una entrega de dinero y todos los años se da ese premio. Otra veces es una obra de arte concreta o puede ser, incluso, una colección. Respecto al problema de cuando se dona una obra de arte, hay naturalmente una cuestión. Puede ser una obra auténtica y puede ser una obra falsa. Pero a veces no es tan fácil saber si es falso o es auténtico. Eso lo sabemos muy bien.

Otras veces ocurre que la obra que se dona no es de un artista famoso. Y entonces nos vemos en la preocupación: ¿qué hacemos? ¿Lo aceptamos o no lo aceptamos? ¿Lo rechazamos o lo recibimos? Este es un problema que nos puede afectar a todos. Pero quiero decir algo de lo que aquí hemos hecho. Cuando tenemos un problema con una donación en la cual esta seguridad de que la obra sea auténticamente de un pintor no nos merece confianza, o cuando nos dan, nos ofrecen, una obra, sin contrapartidas, pero de un artista muy poco conocido, la aceptamos. Pero con esta circunstancia especial: sin que el que dona reciba ningún reconocimiento más que estrictamente las gracias. Nada más. No tiene derecho el que recibe la obra, al menos de momento, a que esta obra quede inventariada y quede recogida en los catálogos. Queda guardada y almacenada, sin más. Porque claro, imaginemos, que nosotros, en una obra sobre la cual no tenemos seguridad, la rechazamos. Podemos pedir, evidentemente, una información, un expertizaje, como decimos, pero todos sabemos muy bien que tampoco son muy ciertos. Y, en cambio, el tiempo es el que da siempre la razón. Quiero decir que aquí en esta casa, respecto a obras de poca importancia o de obras dudosas, las hemos aceptado. Pero están guardadas. No son dadas a conocer. No están catalogadas. Están, por así decirlo, subjudice, pendientes de que el tiempo diga la verdad. Y esa circunstancia la ha aceptado el donador, sin más. Creo que esa es una de las cosas que nos van a preocupar a todos. Pero, repito, entre aceptar y no aceptar, queda siempre a nuestro favor la acción de que más adelante podemos tener los elementos de juicio para decidir.

Otro aspecto en las donaciones grandes es que, con frecuencia, lo que ofrecen es dinero, no más que dinero. Y no ponen límite ninguno, ni ponen la obligación de que compremos un Rembrandt, de que compremos una obra de Algardi. No dicen absolutamente nada, sino que nos dan el dinero. Pero con la obligación de comprar algo. Nosotros hemos recibido también a veces eso, dinero para adquirir obras. Entonces, naturalmente, es la propia institución, en este caso la Academia, la que tiene que decidir y pueden ser mil millones de pesetas que lo va a convertir en una obra que lo vale o que no lo vale. Quiero decir, pues, que es evidente que los técnicos y los expertos de la propia institución, ese dinero que han recibido graciosamente tienen que convertirlo en una obra de arte. Pero que es verdad, y quiero remacharlo, que el que dona el dinero no tiene que tener ninguna otra contrapartida sino la seguridad de que la obra irán bien destinada, porque, de lo contrario, nos vemos obligados a meter en nuestras colecciones obras que no deseamos. Naturalmente, el bien económico es bueno, pero hay que encauzarlo, hay que dirigirlo.

En cuanto a lo peligroso si no se toman precisas medidas para el acierto en la aplicación del mecenazgo, existe el grave precedente, que expresa el Presidente de la Academia de lengua flamenca de

Bélgica. (van Looij).

Hay muchas cosas positivas en este sistema; en efecto, el Estado tiene algún retraso con respecto a la subvención o al apoyo a dar a estas iniciativas generales pero, por otro lado, tenemos, no obstante, la experiencia de que no hay que fiarse demasiado de esta forma de esponsorización. En Bélgica, por ejemplo, tenemos el famos retablo del "Cordero místico" que estaba en la catedral de Gante, en la Catedral Saint Bavon de Gante. Primero fue restaurado, era un cuadro que no es que estuviera en mal estado pero, fue restaurado, y nunca recuperó su situación de origen. Eso costó muchísimo dinero y, en un momento dado el famoso American Express, uno de esos grandes señores, esas grandes organizaciones, con medios casi indefinidos, propuso que se volviera a colocar el cuadro. Para ello se inmiscuyeron en el aspecto, más bien técnico, de la presentación y exigieron unas obras complementarias de seguridad, etc.

Si antes, nunca habían visto el cuadro de Van Eyck y van a Gante tienen que pasar por un montón de sitios, antes de llegar a un lugar cerrado, con hor-

migón en la parte superior, acero alrededor, doble cristalera –ya no hay iluminación natural– es totalmente artificial y no sé cuánto ha costado. Se pretende poder rehacerlo pero tengo la impresión que, cuando volvamos a American Express, les diremos que les agradecemos todo lo que han hecho hasta ahora pero que lo vamos a rehacer, no creo que les haga mucha gracia.

Compréndanlo, ellos han trabajado, no desde el punto de vista técnico, sino desde el punto de vista de la seguridad en el tiempo. Por ello exigieron esa cristalera. Imagínense un cuadro dentro de la jaula acristalada, incluso para limpiar esos cristales tienen que penetrar el interior con unas escaleras y si, por casualidad, uno de ellos se resvalara caería sobre el panel. Menos mal que, hoy, todavía existen American Express y otros, pero ésto, no es una solución definitiva.

Vamos a intentar activar esa ayuda financiera por parte de las organizaciones privadas pero incluso, será necesario prever reglas generales que sirvan de control de esas organizaciones. Esta es una experiencia, hay otras más positivas claro, pero también las hay negativas.

Otro asunto que hemos vivido fue el consultado por nuestro Ministro de Cultura a la Academia. Se trataba de una organización americana de California que pretendía concedernos dinero para mantener y restaurar las obras de arte en los museos. Hasta aquí era fantástico, los museos, a título privado, podrían formar parte de dicha organización, entrarían en un circuito de obras de arte y cada museo pondría una parte de su colección a disposición de la organización. Los gastos de alquiler, en el caso de que tuvieran, aquí en Madrid, la intención de traer, mediante esta organización, algunas de nuestras obras de Amberes –por ejemplo un Rubens–, se calcularía el precio de alquiler en un 10 o 15 por 100 del valor venal de esta obra, un valor estimado por un grupo de expertos, la mitad sería señalada por el museo y la otra mitad por la organización propiamente dicha. De ese importe, la mitad retornaría a la organización como gastos de administración, viajes, dietas, transporte, seguros, etc. y lo restante iría a los museos para la restauración de obras de arte.

Se ha intentado calcular lo que produce, no es mucho salvo que se corren bastantes nuevos riesgos. Se comprometen a poner a la disposición una serie de obras de arte pero no se sabe, con certeza, durante cuanto tiempo y bajo qué condiciones. Dicen que se ocuparan cuidadosamente de las obras, etc.; y lo que más nos preocupaba, en esta maniobra, era que, en sus documentos, afirmaban que, por ejemplo, el Hermitaje de Leningrado, es-

taba de acuerdo con el sistema. Fuí algo tonto cuando escribí a Leningrado para interesarme por ello, ya que dicen que nunca habían oido hablar de esta organización. Debemos tener cuidado con estas cosas. Por eso se me ocurre una especie de Carta de Madrid sobre la conservación y manipulación de las obras de arte en colecciones públicas y privadas.

Desde el punto de vista de la "esponsorización" fueron, estas dos veces, iniciativas privadas porque ellos disponían de medios, estaban en relación con la industria. Incluso decían que estas obras de arte no circularían unicamente por colecciones públicas –por los demás museos miembros– sino que las industrias, en general, podían solicitar parte de esta colección para sus edificios. Aquí se plantean de nuevo las condiciones de climatización, etc.

No es una protesta definitiva, no estoy en contra de la idea de la "esponsorización", veo perfectamente que, tal vez, no haya otros medios pero, hay que tener cuidado.

Holanda. (van der Land).

Un último ejemplo de los peligros que el patrocinio supone. Habrán oído que este año tenemos en Holanda la gran exposición sobre Van Gogh. He confesar que yo no había ido, la había boicoteado por completo, porque está tan comercializada que creo que Van Gogh se estará revolviendo en su tumba si se entera. Van Gogh no tenía inclinación comercial alguna. Y han organizado una especie de circo. Delante del Museo está lo que han bautizado "Pueblo de Van Gogh", que más bien parece una feria. Creo que han ido demasiado lejos en este aspecto. Quizá les guste a los cientos de miles de americanos y japoneses u otras personas que acuden. Reunir los cuadros de Van Gogh en un único sitio está muy bien. El precio de entrada es muy elevado, demasiado en mi opinión.

Creo, pues, que hay unos límites. Debemos aceptar sin problemas que vivimos en una sociedad capitalista cuyos beneficios podemos aprovechar, que la industria está dispuesta a aportar grandes sumas de dinero y que puede hacerlo, pero que tenemos una responsabilidad y una integridad artística. Con el tiempo se hace más necesario el subrayarlo, porque la gente tiende a creer que cuanto más dinero aporta, más influencia debería tener. Creo que las Academias europeas, sobre todo, deberían adoptar una postura muy firme a este respecto y decir que hay ciertos aspectos que no deberían ser

impuestos por razón de los intereses comerciales para no perder nuestros valores artísticos y nuestra integridad.

En una situación más imprecisa se halla en el ejemplo aportado por la delegada de

Dinamarca. (Bukdahl)

Si no existiera esta manera de actuar, los museos no podrían comprar, no habría restauraciones, etc. No hay que olvidar que el Museo del "Nuevo Kalsberg", la "clipvideoteca" ha sido todo comprado por la cerveza, hay que decirlo muy francamente. Esto también quiere decir que las demás industrias siguen la misma prohibición, es decir que no pueden meterse en cuestiones artísticas. Dejan las cuestiones artísticas a una especie de fundación, a una pequeña institución de expertos y fue la "Kalsberg" que es muy conocida debido a todo lo que hace en favor de la cultura, ésto es también muy bueno para la publicidad de la cerveza.

En su intervención José Luis Alvarez, se expresó en los siguientes términos:

Yo creo que en el momento actual, para centrar el problema del mecenazgo, hay que partir de dos hechos fundamentales, que es primero: en los países europeos –me estoy refiriendo ahora a nuestro ámbito europeo, no exclusivamente, pero me quiero referir sólo a él– existe una enorme aumento de las demandas culturales. Como consecuencia, probablemente, del desarrollo económico y del desarrollo educativos, en esta última mitad del siglo XX hay muchas más cantidades de personas que se interesan por los productos culturales que en ningún otro momento de la historia. Esto tiene ventajas e inconvenientes, indudablemente. Pero creo que tiene muchas más ventajas que inconvenientes. En todas nuestras capitales asistimos a tremendas colas para visitar exposiciones. Eso tiene muchos inconvenientes –volveré sobre Van Gogh–. Pero, evidentemente, tiene la enorme ventaja, primero, de que hay mucha más gente que le interesa y disfruta de ello y, segundo, que eso produce un efecto educativo reflejo, porque al estar de moda una cosa, al haber mucha gente que le gusta eso, la gente que no le gustaba empieza a pensar que eso es bueno y positivo. Entonces, la mayor demanda cultural exige, normalmente, más medios para satisfacer esas demandas.

Visita al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Audiencia con S.M. la Reina.

Segundo dato. Es evidente, y ha sido reconocido, como decía yo esta mañana, en reuniones internacionales y, concretamente, en Sintra, en Portugal, en 1987, por los Ministros de Cultura de los países comunitarios, la insuficiencia de los presupuestos públicos para las necesidades culturales. En esto yo distinguiría entre dos grupos de países: los países ricos y los países pobres. Pero yo incluyo, y siento que no estén los representantes franceses, a país tan rico como Francia entre los países pobres, porque el problema es la relación entre el presupuesto y el patrimonio. Y hay algunos países de Europa... Todos los países de Europa son ricos en patrimonio artístico, pero unos más que otros, por razones históricas. Y, concretamente, tenemos el ejemplo dentro de la Comunidad, cuatro países que son Grecia, Italia, Francia y España, que su patrimonio es muy superior a su capacidad económica presupuestaria. Insisto en poner a Francia y a Italia, que son países con un producto interior bruto altísimo, e incluso con una renta per capita muy alta. No tanto como la de Holanda, en cuanto a renta per capita, pero sí en cuanto a producto interior bruto. Entonces, los países ricos, y no digamos si hacemos una comparación a escala mudial –estos países están entre los veinte o veinticinco primeros de renta per capita– son pobres en cuanto a los recursos que pueden dedicar a su patrimonio artístico y a sus actividades culturales. Y entonces esos mismos gobiernos han reconocido expresamente la necesidad de la colaboración de la sociedad con el Estado para lograr los fines culturales que los ciudadanos de hoy demandan. Y han confesado su incapacidad, por sí mismos, de resolver esos problemas.

Entonces, con estos dos hechos hay que encarar el fenómeno del mecenazgo. Lo primero que yo haría sería decir que el mecenazgo es un fenómeno natural, existe en la historia, pues desde Roma, desde Mecenas, y aún antes. Es decir, existen precedentes de mecenazgo en Grecia y en Egipto. En ese caso, casi siempre eran mecenazgos de los poderosos políticos, porque no había otros poderosos. Entonces, el mecenazgo es un fenómeno natural que tiene, normalmente, dos o tres estímulos. Uno, primero, es, en una frase que en España se usa mucho, no sé si en las otras lenguas, y es que el mecenazgo se hace "por amor al arte". Es decir, el arte mismo es tan atractivo que la gente, las personas, se enamoran del arte mismo y quieren apoyar o ayudar al arte. En ese primer sentimiento puro no hay ninguna perversión del mecenazgo. Es el mecenazgo en su sentido más generoso y desprendido.

Inmediatamente... En el mecenazgo influye otra cosa que es la fama, que es el prestigio o, si quieren Vds., la vanidad. La gente quiere que se sepa que ellos son amantes del arte y que se les reconozca como tales. Y aunque ya tiene un elemento un poco egoísta, se puede decir que es, también, un sentimiento generoso y relativamente puro.

Y el mecenazgo prácticamente fue esto. Si hablamos de los mecenazgos de las repúblicas italianas del Renacimiento o del mecenazgo de los reyes en la Edad Moderna ya, siglo XV, XVI y XVII, nos encontramos con estas manifestaciones. Se mezclaba mucho el mecenazgo y el coleccionismo, pero tenía estas características. Ese mecenazgo sigue existiendo. Es decir, sigue habiendo personas físicas y personas jurídicas que tienen interés por el arte, que quieren participar en él y que quieren adquirir prestigio o tener un poco de vanidad o fama como consecuencia de esa colaboración.

Pero ha aparecido un fenómeno nuevo, que es que al lado de este mecenazgo tradicional suge lo que se llama "sponsoring" o patrocinio, que es que, ya no las personas físicas, normalmente, sino las personas jurídicas, las sociedades, las empresas, se han dado cuenta –participando de estos dos primeros elementos del prestigio y del amor al arte– de las ventajas económicas que para ellos puede reportar una actividad de este tipo. Y en el fantástico mundo de la publicidad de hoy, se han encontrado con que a veces es mucho mejor poner, sencillamente, en un catálogo abajo BMW o Coca Cola que gastar mucho dinero en minutos en la televisión bebiendo Coca Cola o conduciendo un BMW.

Eso tiene, entonces, un riesgo, al que se hacía aquí referencia, pero, probablemente, no es suficiente para excluir esta colaboración de parte de la sociedad en el ámbito cultural, sino para tomar las precauciones adecuadas para que ese legítimo interés en hacer público su participación no derive en una intervención en la creación artística o en la administración de los bienes artísticos, que en ningún caso puede pertenecer a los patrocinadores o a las empresas, ni siquiera a los mecenas, sino que corresponde a los órganos encargados de la conservación y administración de la cultura.

Entonces, yo creo que es en la coordinación de esas ideas donde se puede encontrar un punto de mayor utilidad del mecenazgo y del patrocinio.

Quiero hacer otra afirmación. El fomentar desde el Estado el mecenazgo, el patrocinio, no excluye ni excusa de los deberes del Estado. Es decir, yo creo que no pueden ampararse los Estados en reducir sus presupuestos públicos por

el hecho de que la sociedad participe en ello, porque como hay una demanda cultural mucho más alta, lo que hay es que sumar la participación de los gobiernos y la participación de las sociedades. Evidentemente, lo que sucede, como apuntaba nuestro colega holandés, es que el Estado tiene unas obligaciones de primer grado y otras de segundo grado. Y coincido con él absolutamente que en el mundo de la cultura, la primera obligación del Estado es la educación. El Estado tiene que garantizar la educación gratuita de todos sus ciudadanos a determinados niveles. Y también tiene, probablemente, que hacer en el mundo del arte y la conservación de la cultura y la promoción de las actividades artísticas aquellas cosas que normalmente no van a hacer nunca, o que es muy difícil que hagan, los mecenas y patrocinadores. Por ejemplo, es muy fácil que una institución patrocine la exposición de Velázquez en el Museo del Prado, porque eso se entera todo el mundo. Es muy difícil que una institución patrocine la restauración de los castillos españoles en el campo, o la restauración de las pequeñas... de las importantes iglesias en pueblos que han perdido población y que ya, prácticamente, o las conserva una institución pública o no hay nadie que tenga interés en conservar, pongo, por ejemplo, en un pueblo castellano o en un pueblo italiano o un pueblo francés, una iglesia que está fuera de las vías de comunicación. Entonces, es necesario que el presupuesto público se dedique preferentemente a las actividades culturales de difícil sustitución por la sociedad.

Y después hay también en esto una serie de prioridades. Existe, por ejemplo, en toda Europa en este momento una gran preocupación por el patrimonio arquitectónico. Y es completamente distinto... Hay un tipo de patrimonio arquitectónico que se mantiene con la colaboración de la sociedad, como es la rehabilitación de las casas o barrios viejos en las grandes ciudades, porque eso tiene un valor en sí muy importante. Entonces ahí, los poderes o el control cultural, debe ir dirigido a que no se destruyan las características esenciales de esos conjuntos de bienes. Mientras que hay otro tipo de patrimonio arquitectónico que, como decía antes, o se mantiene desde los poderes públicos o es muy difícil que se mantenga.

Entonces, en resumen, yo creo que el mecenazgo, o el patrocinio, o la participación de la sociedad en las actividades culturales tiene, como casi todo en este mundo, riesgos o inconvenientes y ventajas.

En cuanto a sus ventajas, yo creo que hay algunas muy evidentes, como son las ventajas de participación de la sociedad y, como consecuencia, al

participar la sociedad, siente como suyos esos bienes y se une mucho más a ellos. Porque, claro, no debemos conservar los países como museos. Es decir, el patrimonio cultural no es un museo, no se puede hacer de un país un museo, tiene que ser algo vivido por los ciudadanos. Sólo si es vivido por los ciudadanos eso se conserva espontáneamente. Tiene también la ventaja de una mucho mayor flexibilidad en la aplicación de los recursos que cuando actúa el gobierno. El gobierno actúa por presupuestos, por ejercicios anuales, y si un fenómeno se produce a final del ejercicio se ha gastado ya todo el presupuesto y se produce un daño inevitable, mientras que las fundaciones o los entes de este carácter tienen mucha mayor flexibilidad económica. Incluso sucede a veces que el mismo poder público acude a una fundación para que resuelva en un momento determinado un problema que ellos no están en condiciones de resolver. Tiene también la ventaja de la libertad de actuación. Es decir, es más espontánea la actuación de la sociedad que la actuación de los poderes públicos, que a veces se guían por intereses públicos, por intereses políticos, por presiones locales, etc. etc. mientras la ventaja de que también, como me parece que ya he dicho, se multiplican las actividades.

Y tiene evidentes riesgos. Y el acierto consiste en que se regule, manteniendo las ventajas y disminuyendo los riesgos. Los riesgos son... Bueno, algunos nos lo ha explicado perfectamente el representante de la Real Academia Flamenca de Bellas Artes. Yo, que vi el retablo de Gante hace muchos años, no sé cuál sería mi reacción en la forma que relata en este momento. Lo que creo que hay que tener mucho cuidado es con que los que ponen el dinero no pongan también la dirección cultural, porque son dos cosas completamente distintas. La dirección cultural corresponde a los organismos u órganos culturales, las Academias entre ellos –y pueden tener un gran papel. La prestación económica corresponde a los patrocinadores, sin que esto signifique que no se les pueda oir o que no se les pueda compensar, como se decía, haciendo constar que eso se hizo con su colaboración, y hacerlo tan manifiesto como sea razonable.

Los riesgos son, también, de la adquisición de un poder en el mundo cultural de empresas que no tienen intenciones culturales, que pueden producir también perturbaciones dentro de la vida artística. Pero, en conjunto, no sólo mi opinión personal, sino, podríamos decir, la tendencia de las legislaciones europeas en este momento, es a favorecer las iniciativas de la so-

ciedad, las iniciativas de mecenazgo, y no sólo, y esto yo querría hacer un puntualización, de las empresas, sino de las personas y de los coleccionistas. Porque muchas veces –por ejemplo, pensemos en el mundo del patrimonio arqueológico, o en el mundo del patrimonio de los pequeños objetos de arte–, han sido los coleccionistas y los particulares los que muchas veces han sido más sensibles que el Estado para la conservación de bienes. Pensemos nada más en los aperos de labranza que se han destruido o perdido, salvo colecciones particulares. Pensemos en el patrimonio técnico–industrial, que han ido los poderes públicos detrás de las iniciativas particulares que han conservado muchos de esos bienes.

Entonces, creo que esa tendencia que existe hoy en los países y en las legislaciones –en la legislación francesa, es una de las que más ha avanzado en estos últimos años, en el '88 y el '89. Las recomendaciones del Consejo de Europa van en esta dirección. Yo creo que desde mi punto de vista –y esto es una opinión personal, no para sacar ninguna conclusión– las Academias o las instituciones culturales no gubernamentales deberían facilitar o defender o proteger o estimular, mejor, la participación de la sociedad y de las personas privadas, sean físicas o jurídicas, en actividades culturales. Y para ello, también deberían estimular una legislación favorecedora de las actividades culturales. Me parece que en la Comunidad, hace cuatro o cinco años, no recuerdo en este momento la fecha, se propuso una legislación especial dando un trato fiscal favorable a los actos que se dirigieran a la conservación del patrimonio cultural arquitectónico y mobiliario, a las actividades de los trabajadores culturales y a todo lo que supusiera una participación del mecenazgo en la conservación y promoción de esos bienes. Insisto, sé que llegó al Consejo de Ministros del Consejo de Europa y que se dictaron algunas resoluciones, pero no las tengo aquí a mano ni las recuerdo en este momento. Entonces, pienso que, desde nuestro punto de vista, sería bueno que nosotros estimuláramos la participación de la sociedad y que los Estados reconocieran el interés de esa participación.

VI. FISCALIAD Y DACIÓN

El delegado belga Lanotte introdujo un nuevo tema, después de preguntarse "si no deberíamos tener una acción en Europa", la relacionada con el

intento de conseguir una fiscalidad favorable para las obras de arte, de una forma unificada.

Estima que es una cuestión que plantea sin tener competencia alguna para precisarla.

José Luis Alvarez, en respuesta a lo anterior manifiesta que

Creo que monsieur Lanotte acaba de suscitar dos temas importantísimos. Uno es la unificación fiscal y el trato fiscal favorable y otro es la dación. Son los dos temas más actuales y que, probablemente, podrían repercutir más en beneficio de las bellas artes. Son dos... El primero es muy difícil, pero yo creo que hay que batallar por él. Es muy difícil porque los Estados se resisten, como es natural, a los tratos fiscales favorables. Pero, sin embargo, puedo adelantar que en el documento que tiene preparado el Consejo de Europa y que, lógicamente, debería aprobar (está hecho ese documento), debería aprobar en este año o a principios del que viene, hay una recomendación a todos los países del Consejo de Europa, no sólo de la Comunidad, en el sentido de un trato fiscal favorable a todo el mundo del arte y a todo el mundo cultural. Una de las razones que se emplean es que las obras de arte y los bienes culturales, cualquiera que sea el término que se prefiera, tienen un doble carácter. Son propiedad privada de personas o instituciones, pero, en todo caso, mientras forman parte del patrimonio de la nación, tienen un aspecto público y están sujetas a una serie de limitaciones. Limitaciones para realizar obras, para hacer reformas, obligaciones de conservar, obligaciones de exhibir al público, de permitir la visita. Y como consecuencia de esas limitaciones, no es una propiedad tan completa como la propiedad de otros bienes. Y entonces, al no ser una propiedad semejante, o al tener, o al rendir un beneficio público o una utilidad pública o tener un interés social, no es razonable que el titular de esos bienes pague impuestos como si se tratara de bienes que sólo le produjeran beneficio a él y no tuvieran limitaciones. Y, por lo tanto, desde un punto de vista jurídico–fiscal, existen unas razones de fondo para considerar que ese tratamiento fiscal favorable a esos artistas y a esos bienes no es un privilegio, sino que es algo que les es debido, por la misma naturaleza de los bienes y por los servicios públicos que esos bienes, o la satisfacción pública que esos bienes representan. Pensemos que la conservación de un palacio antiguo, de una casa antigua, en una ciudad, es beneficiosa para la comunidad en cuan-

to que le da carácter, es más atractiva y, pensemos en un barrio antiguo, la conservación del ambiente mejora la calidad de vida. Entonces, ahí no se debe pedir un privilegio, sino que lo que se está pidiendo es un derecho, un tratamiento justo para esos bienes que no pueden ser tratados como, sin menosprecio de ningún tipo de productos, como las máquinas, porque las máquinas es una cosa que el que la adquiere la usa y le produce un beneficio a él, mientras que en los bienes artísticos, le produce una satisfacción a él, pero también produce un beneficio a los demás.

Entonces, yo creo que, si las Academias se manifestaran en esa dirección, en términos muy generales, como es natural, estaría muy en la línea de lo que corresponde a este tipo de instituciones. Y tratándose de los trabajadores culturales, como les llama la Comunidad, o de los artistas o de los creadores, también. Porque, además, hay otra razón. Y es que esas personas no tienen ingresos fijos. Entonces, el tratamiento de sus ingresos como unos ingresos de otro tipo no es totalmente justo. Porque, aparte de prestar un servicio a la sociedad, es que su seguridad de beneficio es menor. O la regularidad de sus ingresos es menor. Al menos, es uno de los argumentos que se emplean.

Este es un tema que, suscitado por monsieur Lanotte, me parece extraordinariamente importante. El tema de la dación en pago es un tema más fácil, en mi opinión. Ya hay un precedente fue introducido en Francia, como todos saben, por la Ley Malraux de 1968 y el ejemplo ha dado un magnífico resultado en Francia. Ahora mismo está la exposición de la herencia de Jacqueline Picasso abierta en París con el conjunto de bienes que pasan al Estado francés como consecuencia de la contribución de dicha herencia. Quiero decir, ha dado unos magníficos resultados. Pero ya hay otros países que han aceptado este mismo criterio. Por ejemplo, España, en la ley de 1985, ha introducido la dación en pago, y no sólo para el impuesto de sucesiones, como es en Francia, sino para el impuesto del patrimonio y para el impuesto, también, en la renta. Lo que pasa es que se está haciendo un uso muy pequeño en España, todavía. Italia lo introdujo en su legislación, pero no ha dictado el Reglamento. En Italia siempre todo es un poco más especial, no ha dictado los reglamentos, y como consecuencia, es de muy difícil aplicación la ley que ya tienen aprobada. Yo no sé si en algunos otros países europeos existe ya y se utiliza la dación en pago, no me acuerdo ahora. Me parece que hay algún otro país que efectivamente la tiene establecido. Pero, por ejemplo, en Francia ya desde la entrada en vigor de la ley, el canal por el que se ha incrementado más las donaciones

públicas ha sido la dación en pago, mucho más que por las donaciones al Estado y mucho más que por las adquisiciones del Estado con recursos propios. Las colecciones públicas francesas se han beneficiado de este sistema más que de ningún otro. Eso debería ser un ejemplo para todos los demás países, para que lo extendieran, porque, además, si se hace un estudio de los ingresos del Estado, se ve que lo que de menor ingreso representa esa partida es escasísimo dentro de los presupuestos generales del Estado. Y no sólo eso, sino que, además, para que se pueda hacer una donación en pago, el Estado lo tiene que aceptar en los mismos términos que contaba hace un momento Martín González, de manera que si el Estado dice "no me interesa", nadie puede pretender pagar con obras de arte que el Estado no quiera recibir. De modo que el riesgo del menor ingreso fiscal es muy escaso. Por lo cual yo, desde luego, en ese sentido apoyaría cualquier manifestación de las Academias defendiendo, o recomendando, o estimulando, la unificación fiscal –que si no se hace planteará graves problemas para los patrimonios de los diversos Estados europeos comunitarios –el trato fiscal favorable y la extensión de la dación en pago.

VII. REDACCIÓN DE LAS CONCLUSIONES

El preámbulo y el primero de los acuerdos adoptados, dicen así:

La Reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea, que considera un hecho histórico la que por vez primera se ha celebrado en Madrid, a iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acuerda:

Primero: proponer la continuidad en la reunión de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Luego de dicha lectura José Luis Alvarez propone como segundo acuerdo: manifestar su interés por la conservación del patrimonio cultural europeo, caracterizado por su extensión a todos los países de Europa y por su pluralidad y diversidad, reflejo de los países y pueblos que la integran. Especialmente, expresar su preocupación por la conservación del patrimonio cultural de los países del Este, que forman parte de la gran familia europea.

El segundo acuerdo estaba previsto en la redacción dada a conocer por el Coordinador en la forma siguiente:

–Solicitar de la Comunidad Europea el reconocimiento de organismo no gubernamental consultivo de las Bellas Artes, a la Reunión de Academias Nacionales.

Cuando después del primer acuerdo se propuso en el segundo, algo que difería totalmente del que ya se había hablado anteriormente, el Coordinador pregunta si es que el segundo acuerdo conforme a la propuesta por él formulada, se suprime, y, en su lugar, se incluye la redacción propuesta por José Luis Alvarez; éste aclara, que no es redacción suya sino que es "lo que se ha manifestado aquí". Esto es, como si dijéramos, el resumen, o la destilación de ello, por lo que continuó su lectura, con el tercer punto, el cual suscitó reiteradas intervenciones del delegado belga Lanotte, tanto en cuanto a la manera en que se hacía la delegación para la labor que se les encomendaba, como de la forma en que debía transcribirse el título de sus Academias.

La redacción final, fue:

–Manifestar su voluntad de colaborar con los órganos competentes de carácter cultural de la Comunidad Europea. A este fin, los representantes de la Academias Reales de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica realizarán los primeros contactos en Bruselas, que se desarrollarán después por un Comité conjunto de las Academias. Hasta que éste se cree, la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando será el órgano de coordinación de las Academias.

Dicha propuesta de José Luis Alvarez mereció del delegado irlandés Ryan, el siguiente comentario:

Entiendo, por supuesto, que aquí existe un problema de lenguaje, pues parece que estamos acordando una aspiración, lo que es distinto: que aspiramos a cosas, aspiramos a unirnos. No aspiramos a unirnos, la conjunción se ha producido ya. Me parece que la resolución debería decir que hemos confirmado nuestro deseo y que nos hemos unido en el deseo común de crear una sociedad, un grupo. Y que delegamos en la Real Academia de San Fernando la coordinación y la organización hasta dentro de un tiempo. Pero nos hemos unido... No deseamos hacerlo, lo hemos hecho ya.

A lo que replicó José Luis Alvarez:

Una diferencia conceptual, antes de leer nada. El representante irlandés, con el que yo coincido en el espíritu, dice que ya hemos hecho una conjunción

entre las Academias. Los representantes de alguna otra Academia dicen que se ha producido un contacto, pero que no hay conjunción u órgano nuevo sin transmitir esto a sus Academias, porque excede de sus facultades.

El delegado belga Lanotte, manifiesta que comprende muy bien lo que ha expresado nuestro compañero por eso estamos aquí reunidos y nos sentimos unidos. Esto es muy importante. Pero al menos, en el caso belga, nos sentimos responsables ante nuestras instancias y no debemos llegar más allá de la misión que se nos ha concedido.

José Luis Alvarez, continúa:

Es por esta razón que yo en este párrafo he dicho de una parte que los primeros contactos los harán las Academias Belgas y que se desarrollarán después por un comité conjunto. Es decir, yo cuento con el deseo de que va a haber un comité conjunto, pero hoy no lo hay. Y por eso dice después: Hasta que éste (el comité conjunto) se cree, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando será el órgano puramente de coordinación, que no compromete a nada y que no significa un exceso de facultades por parte de los aquí reunidos. Es puro órgano de coordinación. Es cierto, como dice Irlanda, que ya ha habido un contacto. Es cierto. Pero lo que no hay es un acuerdo de conjunción porque no podemos los representantes tomar ese acuerdo sin trasladarlo a sus Academias. Tampoco siquiera nosotros podríamos.

El delegado belga Lanotte, agrega:

Ante nuestros colegas que no han asistido y que estarán ante un problema nuevo mientras que nosotros, en tres días, hemos recorrido todo el problema. Por lo tanto, no podemos forzar la situación y debemos dejarles tiempo para que se familiaricen con la idea. Creo que será aceptada pero hay que dejarsela madurar. El término Organo de Coordinación para la Academia de Bellas Artes de San Fernando es una expresión correcta.

Como tercer acuerdo, José Luis Alvarez propone la siguiente redacción:

Manifiestan su coincidencia en la conveniencia de una doble actividad de las Academias: la conservación y estudio del arte antiguo y la promoción y conocimiento de la creación artística y el arte moderno, facilitando la comunicación entre los diversos países europeos de dentro y fuera de la Comunidad.

Martín González, propone la sustitución de "arte moderno" por "arte actual" a lo que asiente el delegado belga Lanotte.

Otros delegados, el irlandés Ryan y la danesa Bukdhall, prefieren "arte contemporáneo".

José Luis Alvarez propone como cuarto punto, el siguiente:

Manifiestan que es deseable estimular la colaboración de los poderes públicos y la iniciativa privada en la vida cultural. Para ello se debería, como ha recomendado repetidamente el Consejo de Europa, dictar una legislación fiscal favorable para la conservación, promoción y creación de bienes culturales.

La anterior propuesta motiva la intervención del delegado irlandés Ryan, quien dice:

En mi país tenemos una legislación fiscal muy favorable para los artistas, no sólo en lo que respecta al impuesto sobre la renta, sino al IVA. No se paga IVA por las ventas de obras de arte. Pero lo que proponemos es altamente deseable. Al final incluimos una petición. A mí, y creo que a muchos de nosotros, nos agradaría mucho que el Consejo de Europa y la CEE nos aceptasen como personas bien informadas en lo que a nuestro ámbito concreto se refiere. Eso es magnífico, y pedimos ser considerados. Y después decimos que queremos unos impuestos especiales, queremos impuestos diferentes. Sería mejor que nos aceptasen antes, luego podríamos pedir exenciones fiscales. Pero lo primordial es que nos acepten. En lugar de incluir estos detalles que ofenderían a los políticos deberíamos ceñirnos a cuestiones generales. Que nos acepten, primero, luego quizá, podríamos pedir exenciones fiscales comunes a toda Europa. Pero lo más importante es que nos acepten.

Le responde José Luis Alvarez, y dice:

Escuchando al representante irlandés, vuelvo a decir lo que dije antes de leer el párrafo. Yo estoy muy de acuerdo con esto, creo que el representante irlandés también está de acuerdo, pero, naturalmente, si se considera que esto hoy no se debe decir, ya tendremos otras oportunidades de decirlo. Yo creo que una manifestación de este tipo no molesta, porque no estamos haciendo ninguna crítica de ningún tipo, sino manifestando un puro deseo. Pe-

ro, insisto, yo no voy a dar ninguna mínima batalla para mantener este párrafo si no está todo el mundo de acuerdo.

El delegado belga Lanotte, lo sanciona al decir:

Yo tampoco deseo complicar las cosas. Me parece que esto queda perfectamente al aplazar sin olvidarlo, simplemente aplazándolo hasta más tarde.

La preocupación mostrada por el delegado irlandés Ryan, en cuanto a que no se considere firme nuestro propósito de mantener este espíritu de colaboración y de unión entre las Academias, la expresa así:

Les hemos pedido a nuestros amigos de Bélgica que lleven a cabo una labor muy, muy importante. Supongamos que no tiene éxito. Supongamos que acuden al funcionario equivocado, les resulta difícil encontrar a la persona adecuada o rechazan sus propuestas, ¿Se derrumba nuestro objetivo? Sé que la Academia de San Fernando será el organismo coordinador, pero, ¿a quién se dirigirá la Academia de San Fernando en el caso de que la delegación belga no tenga éxito, no pueda ponerse en contacto con personas que ocupen cargos de una categoría lo bastante elevada? Cabe la posibilidad. Es una gran responsabilidad. Y si el cumplimiento de nuestros propósitos depende del éxito o el fracaso de la delegación belga, y podría darse el caso de que no alcancen el objetivo, ¿qué haremos entonces, si se me permite la pregunta?

Creo que somos una delegación muy importante, y acepto plenamente su afirmación, sr. presidente, de que se trata de un hecho histórico. Creo que se reflejará en la Declaración. Y creo que deberíamos dirigirnos a las más altas instancias, colectivamente, como grupo. Es mi opinión. Sólo estoy preocupado por la posibilidad de que si nos dirigimos a cargos intermedios podemos fracasar.

Le contesta el delegado belga Lanotte, al decir:

Creo que cuando nuestros colegas franceses hablaron de nosotros, yo dije era necesario tener un contacto con los miembros de esta asamblea que están en la Comunidad Europea a fin de contactar con la persona que, en este campo, tiene una responsabilidad real.

Si ésto no da sus frutos lo haremos saber; creo que en esta fase no es posible hacer nada más. Y si quieren unirse no nos molestará en absoluto.

José Luis Alvarez, agrega que:

Yo quería decir que, en el supuesto que plantea el representante de la Academia de Irlanda, yo creo que eso sería un contratiempo grave, pero no significaría el abandono de nuestras actividades comunes, porque hay muchos otros organismos nacionales e internacionales que podrían prestar oido a los deseos de colaboración de las Academias, si tuvieran una relación conjunta.

El Moderador manifiesta que antes de seguir adelante, debe haber una plena conformidad en lo que se haga. Puede decirse más bien, si es necesario para que nuestros colegas irlandenses esten totalmente de acuerdo, que más que primeros contactos, recibir una información.

A lo que contesta el delegado irlandés Ryan: "La verdad es que no lo sé".

José Luis Alvarez, dice que primer contacto no es ningún compromiso, ni ninguna obligación. Es exactamente sólo eso, un primer contacto. Y recibir información es algo menos, es escuchar. Mientras que aquí es una conversación que tiene dos partes.

Concluyen las intervenciones sobre estos puntos, por lo que el Coordinador manifiesta quisiera también mantenerse en el optimismo. Como esta Real Academia, en virtud de lo que aquí acabamos de acordar, es el elemento de coordinación, es evidente que cuando nuestros colegas belgas se reunan y vean, a través de sus contactos, cuál es la realidad, informarán aquí a la Academia y nosotros, desde aquí, comunicaremos a todos la información recibida. Imaginamos que también las contestaciones serán recibidas aquí. Es decir, que es evidente que vamos a nutrir de información, primero la que recibamos y, después, las contestaciones que a la vez nos manden, que también las enviaremos. Con todo este material, si que hay base para ser optimista. Pero, aparte de eso, yo creo, tal como dije, que alguien debiera ir pensando, pase lo que pase, en organizar ya la próxima Reunión. Los delegados regresarán a sus países, expondrán los puntos de vista y, estoy seguro, que la idea es tan hermosa, tan hermosa la idea que tenemos, que entonces estoy seguro que la convocatoria hecha por un segundo país va a brotar enseguida.

El Director de la Real Academia, Federico Sopeña, pronuncia las siguientes palabras finales:

He sentido mucho no poder estar en todas las reuniones, así que me disculpo. Estoy muy contento por el ambiente. Les doy las gracias por tantas atenciones, y expreso mi esperanza de que logremos todos los objetivos. La

Academia nuestra estaba ya informada, con tiempo, de estos temas, de manera que puedo decir que hablo en nombre del Pleno. De manera que les agradezco mucho la presencia, el cariño, el diálogo y espero, espero, que nos vamos a reunir pronto otra vez. Muchas gracias.

VIII. LA AUDIENCIA CONCEDIDA POR S.M. LA REINA

En el mes de octubre último, en la Real Academia, se inauguró el "Gabinete Goya", en homenaje del eminente Académico Enrique Lafuente Ferrari quien, hasta su fallecimiento, ejerció con autoridad, sabiduría y eficacia su misión de Delegado de la Calcografía Nacional.

En el "Gabinete Goya", con una instalación digna y de buen gusto, se exponen las planchas originales de las distintas colecciones de grabados del genial pintor, de forma excelente para facilitar su estudio por los especialistas y su visita por el público culto.

La apertura de tan importante Centro académico, revistió merecida solemnidad, en un acto presidido por S.M. la Reina.

Al enterarse, de que en fecha inmediata habría de celebrarse la Primera Reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea, S.M. mostró vivo interés por conocer con detalle el programa previsto y los temas que habrían de tratarse.

Al propio tiempo, se refirió al futuro de las obras de arte y la conservación del patrimonio artístico que podría derivarse de la aplicación de la normativa establecida en la llamada "Acta Única", al entrar en vigor la supresión de los controles fronterizos intercomunitarios.

Interés y preocupación, que son claros exponentes del acierto, al haber sido nombrada S.M. la Reina, "Académica de Honor". Designación que tanto honra a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que no menos enorgullece, al escribir estas líneas, a quien fue el Académico que presentó su iniciativa al Pleno de nuestra Corporación, al redactar la moción que sirvió de fundamento para acordar su designación académica.

La conversación de aquel día, tuvo el resultado feliz de la concesión de la Audiencia con S.M., en el Palacio de la Zarzuela, el viernes 7 de noviembre, a las diez y media de la mañana.

Con suma benevolencia por su parte, fue señalada dicha hora, para que los Académicos, después, pudieran trasladarse a Toledo y en rápida visita, contemplar la panorámica y algunos monumentos de la ciudad.

S.M. la Reina saluda al representante de la Accademia Nazionale di San Lucca, Lucio Passarelli.

Audiencia con S.M. la Reina de todos los representantes de las Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea. 7 de noviembre de 1990.

La Audiencia concedida por S.M., ha dejado honda huella en todos los Académicos presentes, por su inequívocas dotes de gentileza y afabilidad y sobre todo por su conversación reveladora de sus profundos conocimientos artísticos.

S.M. tuvo el agrado de saludar y conversar con cada uno de los Académicos, para continuar con un cambio de impresiones sobre los problemas que a todos nos preocupan y sobre la importancia de la celebración de este Primer Encuentro de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

IX. A MODO DE COMENTARIO

Vivas aún como están en nuestra mente las sugerentes impresiones producidas por las sesiones celebradas en la Primera Reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea, no es posible todavía formular un juicio definitivo sobre los resultados obtenidos.

No obstante, vehemente es mi deseo de hacer partícipes de su desarrollo a quienes no pudieron estar presentes. De aquí que he procurado en cuanto llevo escrito en las páginas precedentes, actuar en calidad de Relator de oficio del proceso seguido, al redactar estas líneas del modo más fidedigno posible y fundamentado en las anotaciones y grabaciones tomadas durante las sesiones. Sin otro propósito que el de reflejar con exactitud lo dicho por los Académicos. He evitado, por ello, cualquiera tentación de mejorar lo redactado; y, también he procurado, incluir la dicción en primera persona, en muchas de las intervenciones, para ser más fiel en su exposición.

a) Planteamiento inicial

Una ilusión hecha realidad

No puedo ocultar la grande e íntima satisfacción que a mi me produjo, cuando a primera hora de la tarde del martes 6 de noviembre, en torno a la mesa circular habitual de las sesiones académicas, tomaban asiento los eminentes representantes de las prestigiosas Academias de Bellas Artes de Europa.

Fueron muchos los años transcurridos desde mi primera conversación con Denis de Rougemont, seguida por las mantenidas con los directivos del Consejo de Europa y culminadas con el patrocinio dispensado por quien a

la sazón era su Secretario General, nuestro ilustre compatriota y gran europeo, Marcelino Oreja Elósegui.

Aunque fueran los motivos y el ámbito distinto, lo importante era señalar la nueva ruta de cooperación, al iniciar la Reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes. Máxime, cuando entre las que estaban representadas figuraban las que constituyen el paradigma a imitar, tanto por su nobilísima tradición, como por la más reciente trayectoria de sus muy importantes actividades académicas actuales.

Acogida favorabilísima de la Convocatoria

Cuando se pone en acción una iniciativa que requiere la colaboración de otros, siempre existe la duda de si será malentendida o llegará a ser aceptada e incluso compartida por los destinatarios de la convocatoria, el motivo, la idea o el proyecto por el que se les invita a reunirse.

Pueden llegar a apreciarse distintos niveles en la reacción surgida al recibo de la convocatoria. Depende fundamentalmente de la sintonía entre el parecer de quien les convoca y los distintos criterios de quienes son requeridos.

El máximo nivel de concordancia brota cuando las motivaciones de unos y otros son compartidas. Más aún, cuando todos coinciden en la necesidad de conocerse, de reunirse y de fijar las líneas esenciales de su colaboración en el futuro.

Afortunadamente así fue lo ocurrido en esta ocasión. Lo cual implica, por nuestra parte, un motivo de singular aprecio y gratitud, por la gran generosidad mostrada hacia nuestro proyecto, por la muy importantes Academias de Bellas Artes de Europa.

La Academia de Bellas Artes de Francia fue la primera en prestarnos su asentimiento, haciendo gala de su reconocida gentileza, al comunicárnoslo su Secretario Perpetuo, Marcel Landowski. Sus propias palabras estimo que deben ser reproducidas como testimonio de nuestro reconocimiento a la fraterna Academia francesa y a su ilustre Secretario Perpetuo. Al traducirlas, dicen así:

> Ha sido con el más vivo interés que mis Colegas y yo mismo hemos tenido conocimiento de su interesante proyecto invitando a las diversas Academias de los países comunitarios. Esas jornadas de estudio y reflexión nos parecen de plena actualidad, en la víspera de 1992. Por otra par-

> te, tendremos la oportunidad de reunirnos con nuestros Colegas extranjeros, lo cual nos permitirá proyectar una colaboración más duradera.

De análoga manera se manifestaba, con reiteración, otra de las grandes Academias, la de Inglaterra, cuando en una ocasión la juzgaba:

> de particular importancia y con una visión de gran alcance;

y en otra ocasión la definía con una muy expresiva redacción inglesa:

> so ably master minded.

No fueron menos reiterativas en su cálido elogio, las palabras pronunciadas una y otra vez, por el Presidente de la Academia de Irlanda, Mr. Thomas Ryan:

> una prueba de camaradería europea..... su desarrollo además de ser muy agradable y alegre.... ha puesto claridad en el sin número de posibilidades, por lo que merece un gran aplauso al habernos hecho ver lo que es obvio.

En una de las sesiones de trabajo, reiteró sus elogios, que tanto le agradecemos, y sus palabras las reproduzco ahora, en sentido homenaje a mis compañeros de Academia, por la inestimable confianza que depositaron en mí para que organizase esta Primera Reunión:

> Estoy muy agradecido por la intervención que ha aclarado la estructura [Se refiere a la posible futura unión de las Academias] y contento de ver que la Academia de San Fernando desempeñará un papel principal. También me alegro, por otra parte, porque al ser este edificio tan bello, es un marco dignísimo para cualquiera Reunión. Es un sitio espléndido y sería muy alentador traer aquí a quienes se convocase. Se sentirian doblemente impresionados por las Academias, en cuanto que son Organismos prestigiosos.

Todas las delegaciones fueron muy explícitas en sus palabras de gratitud y de felicitación tanto a la Real Academia por su Convocatoria, como a la Primera Reunión.

> superiormente organizada y realizada

en el elogio de la Academia portuguesa; o en la calificación hecha por la Academia belga, de lengua francesa:

todos tenemos la impresión, en estos momentos, de desempeñar un protagonismo histórico.

Igual sentido, de considerar a la Primera Reunión, de "hecho histórico", como así se repetía en las sesiones, nos lo demuestra por su relevante significación testimonial, la notoria autoridad de algunas de las delegaciones presentes, como lo han sido, por Francia, su Secretario Perpetuo delegado; por Irlanda y Portugal, los Presidentes de sus respectivas Academias de Bellas Artes; así como también la muy autorizada del arquitecto M. van Looij, Presidente de la Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes Belga, de lengua flamenca.

El signo de los tiempos

Considero que la mayor virtud de esta Primera Reunión radica en su intrínseca oportunidad. La idea motriz que la hizo surgir y tomar cuerpo, fue su clara conexión con el mundo en que vivimos, que nos impele al diálogo y a la conjunción de esfuerzos de quienes tienen sobre sí determinadas responsabilidades. En nuestro caso, las de carácter artístico.

El mantenerse, hoy día, en ensimismado aislamiento, conduce, en tantas ocasiones, al inmovilismo, a la inoperancia, a la falta de sensibilidad hacia el entorno en que nos ha tocado vivir.

De análoga manera, hoy, y hoy más que nunca, las Academias de Bellas Artes deben tender las manos para conjuntamente asumir tareas, que realizadas en común, alcanzarán un efecto multiplicador en su eficacia y acrecerán, por igual, el prestigio de nuestras Corporaciones.

Sobre el trasfondo de estas ideas, fue convocada y se ha desarrollado la Primera Reunión Académica, tal vez rompiendo moldes, que en todo caso habrían quedado estrechos cuando no obsoletos e inoperantes.

Todas las Academias reunidas han respondido plenamente a la necesidad vital de operar, para el futuro, con el espíritu de colaboración. E incluso, la Academia de Artes de Berlín, que no pudo acudir a esta cita, ha enviado un mensaje de su voluntad para en otra ocasión promover una más directa relación entre Academias.

Ahora bien. Cabe sospechar que si en la sesión celebrada en la tarde del último día, hubieran estado presentes los delegados de las Academias de Francia, Italia y Reino Unido, se hubieran tomado acuerdos más con-

cretos y firmes. Suponemos que si se hubiera designado un Comité de gestión, aunque lo fuera con carácter provisorio, como representativo de la línea tendente a estrechar las relaciones entre las Academias y constituir alguna forma idónea de unión, se hubiera adelantado, con notable beneficio, para todos, la acuciante tarea de su establecimiento para la realización de aquellas tareas que se presentan ante nosotros como las más adecuadas para su realización en común.

El clima propicio generado en este Primer Encuentro académico, convertía a este proyecto no sólo en conveniente sino también en deseable por todos.

Debo considerar que la neta, clarísima defensa del delegado irlandés Presidente Ryan, de que ésta era la razón principalísima de la Primera Reunión, habría sido respaldada por los antedichos delegados, nada dispuestos a perderse en divagaciones sobre otras varias cuestiones.

Me permito interpretar –siempre claro es, como una interpretación personalísima pero respetuosa de cualesquiera otras distintas–, las muy atinadas palabras del Secretario Perpetuo delegado francés Zehrfuss, al proponer que ante la dispersión de propuestas planteadas, se centrará nuestra discusión en el tema que debía ser primordial: El de nuestra relación –así debe entenderse el término utilizado de integración–, con la Comunidad Europea y de como debería articularse la Reunión de Academias para que pudiéramos desempeñar una labor de asesoramiento.

Por su parte, el delegado italiano, arquitecto Passarelli, previno a todos del mismo riesgo de dispersión, al contestar su pregunta:

> ¿En qué debería consistir una línea de actuación que pudiera transformar esta operación en algo diferente?
> No debiera ser una operación que desembocara en una de las numerosas conferencias de utilidad discutible.

Todavía fueron más incisivas las inteligentes palabras pronunciadas por la delegada de la Real Academia del Reino Unido, Mary Anne Stevens, quien nos aleccionó sobre la exigencia que reviste la proximidad de 1992, para todos nosotros.

Estamos obligados a reconocer que el destinatario más próximo de nuestras actividades lo ha de ser un público unitario genéricamente europeo; y

> para su desarrollo como colegas con, y, en cooperación, nuestras Academias.

La sospecha antes enunciada y su verosimilitud, la formulo, como ya he dicho, a título personal, si bien la considere bien fundada. En todo caso, soy respetuoso con cualesquiera interpretaciones distintas a la expresada por mí.

En análogo sentido, debo confesar que estimo que si se hubiera alcanzado un acuerdo, aunque fuera provisional, por supuesto, sujeto a reglamentación posterior, y se hubiera nombrado, con el mismo carácter, un Comité gestor, hubiera sido extraordinariamente conveniente y de una utilidad, a mi parecer irrefutable, en un abanico de posibilidades: para preparar y cumplir las etapas previas a la constitución del órgano estable de colaboración; para solicitar de las Academias, los aspectos que debería contener el borrador del documento constitutivo a someter a la aprobación de las Academias; para dar los pasos necesarios conducentes a la convocatoria dela próxima Reunión; para prevenir todos los particulares concernientes a establecer la comunicación y la posibilidad de asesoramiento a las grandes instituciones europeas e internacionales, etc.

Hago muy sinceros votos para que ya que no lo fue en esta ocasión, en la próxima Reunión que llegue a celebrarse, se estudie y se tomen los acuerdos concernientes a este asunto, con absoluta prioridad, por ser tarea necesaria sino es que resulta imprescindible para afirmar la colaboración académica europea en el futuro.

La expectación suscitada por la Convocatoria

Ya queda dicho la expectante situación de las Academias europeas y su deseo de que de la Reunión, surgiera un nexo de colaboración para el futuro.

Corresponde a las propias características y circunstancias de las Academias convocadas, que lo eran las pertenecientes a los países comunitarios, el que su motivación y la temática a tratar, debería referirse fundamental y casi exclusivamente, a los problemas comunitarios, que no sólo no carecen de importancia, sino que pueden llegar a causar serios, graves, irreversibles perjuicios, en el patrimonio artístico de varias naciones.

¡Bien lo comprendió M. Marcel Landowski! En su carta del 4 de octubre, signada en su calidad de Secretario Perpetuo de la Academia de Bellas Artes de Francia, lo expresaba, como queda dicho anteriormente, con claridad meridiana:

> Estas jornadas de estudio y reflexión nos parecen de plena actualidad, en la víspera de 1992.

La expectación trascendió al público culto, a través de la difusión por los medios de comunicación de la Nota Informativa que se había distribuido por la Real Academia; y de modo más directo y detallado con ocasión de la rueda de prensa celebrada en el Despacho del Director de la Academia, bajo su presidencia. (Anexo VI).

Los diarios dieron amplia información de todo ello, con anterioridad a iniciarse las sesiones, destacando que en el encuentro se debatiría la protección y defensa de los tesoros nacionales, así como el movimiento de obras de arte en la Europa comunitaria tras la integración.

Fue una gran preocupación del Coordinador, dada la brevedad de esta Primera Reunión y el poco tiempo disponible, evitar que a última hora no lo hubiera con la tranquilidad suficiente para establecer todas las conclusiones.

Como de las conversaciones mantenidas con varias delegaciones, a última hora de la tarde del primer día, parecían estar de acuerdo en su planteamiento, y quedar pendiente de mayor estudio la referente al tránsito intercomunitario de obras de arte, el Coordinador planteó las que se referían a los dos primeros aspectos: el primero, la continuidad de la Reunión de las Academias; y el segundo, el reconocimiento por la Comunidad Europea, en funciones consultivas de Bellas Artes, de la Reunión de las Academias.

La primera de ellas, pareció ser aceptada. Pero a la segunda, se presentó una objeción sin determinar, pidiendo la intervención y desarrollo por otro asistente a la Reunión.

Como es lógico, dada mi condición de Coordinador, una vez que había expuesto mi propuesta, no debía, por elemental consideración de delicadeza, insistir durante la Reunión, ya que mi misión debía limitarse a procurar la conformidad de los distintos criterios mantenidos por las diversas delegaciones.

En la actualidad, liberado de las limitaciones inherentes a la función asumida de Coordinador, es cuando me permito exponer mi punto de vista, ahora con mayor amplitud, en lo que se refiere a nuestra relación con la Comunidad Europea, por si llegara a estimarse y pudiera prestar alguna utilidad.

b) Del espacio comunitario al de toda Europa

Una cuestión previa

La colaboración entre las Academias, el establecimiento de un nexo de unión entre ella, debe encuadrarse como una cuestión previa a cualquiera relación con otras instituciones.

Aunque no existieran estas instituciones, el mundo actual demanda la conjunción de esfuerzos en el mejor cumplimiento de determinadas actividades académicas, en las que el trabajo común es altamente beneficioso para el cumplimiento de sus respectivos fines sociales.

Con toda razón, el delegado irlandés señalaba que las Academias Nacionales de Bellas Artes, están en Europa desde mucho antes, siglos incluso, que la Comunidad Europea, y desde fecha muy anterior a que se fundaran las instituciones estatales y Consejos para las Artes de los distintos países, y de que se crearan los Departamentos de Cultura. Así que gozamos del respeto, de la continuidad de la historia.

Dichas consideraciones, concluían con la siguiente frase:

Tenemos derecho a ser reconocidos nacional e internacionalmente.

Lo cual es absolutamente cierto. De aquí que en todo caso, en el terreno de los principios, lo que procede es avanzar en el establecimiento de las normas que sean más útiles y eficaces para lograr la cooperación interacadémica.

El espacio comunitario

El espacio comunitario está limitado por "Doce" países que hoy integran la Comunidad Europea.

A las puertas de la Comunidad piden ya su entrada, dos países: Austria y Suecia. Otros desean igualmente entrar más adelante.

El criterio que hoy mantiene la Comunidad es totalmente contrario a su ampliación, hasta que en el año 1993, se haya establecido efectivamente un único espacio comunitario.

La integración en un único espacio comunitario, tiene su acertada traducción en lo señalado por la representante de la Real Academia inglesa: un público comunitario unido, destinatario de determinadas actividades académicas.

Al propio tiempo, crea el problema del tránsito intercomunitario de obras de arte, sin controles fronterizos interiores.

Semejante tema que, por la importancia y por la expectación causada, se esperaba fuera uno de los temas más detenidamente estudiados en la Primera Reunión, al que aludieron con profusión los medios de comunicación, con antelación al inicio de las jornadas de trabajo; al no haberse comenta-

do ni referido en las conclusiones aprobadas, tal vez haya sido el motivo del silencio de los referidos medios de comunicación, luego de la clausura de la Primera Reunión.

Contrariamente a lo que se señalaba en la Nota Informativa de la Real Academia distribuida antes de la Reunión, alguien señaló que quizás no fuera en ese momento el adecuado para tratar sobre el preocupante problema del tránsito intercomunitario de obras de arte, sino que el momento conveniente para examinarlo lo fuera quizá en ulterior Reunión.

Tal proposición, por las antedichas razones aducidas de su perentoriedad y por el riesgo de sus graves consecuencias, había de producir gran sorpresa. Acrecida cuando entre las conclusiones no aparecía la más leve referencia a la preocupación existente.

Por todo ello, es de desear que esa ulterior Reunión no tenga lugar demasiado tarde, para que haya la posibilidad de llegar a tiempo de asesorar a la Comunidad Europea, en problema de tantas trascendencia, cuando todavía no se hayan tomado las decisiones al respecto.

Debo señalar que, a mi juicio, en esta materia tan vinculada a la protección de las Bellas Artes, las Academias para hacer oir su voz no necesitarían esperar a que fueran reconocidas como órgano consultivo.

Si en las conclusiones, se expresa su inquietud por los riesgos que puedan producirse en el patrimonio artístico de los países del Este, hubiera sido conveniente referirse a los riesgos que, si bien por otros motivos, pueden causarse al de los países comunitarios.

La "División" comunitaria de organismos no gubernamentales

La Comunidad Europea es una institución estrictamente gubernamental. Está constituída por los "Doce" Estados comunitarios. Ahora bien. Como las decisiones comunitarias afectan a los ciudadanos, a los individuos de cada uno de los "Doce" países, se estimó conveniente un sistema de audiencia para que pudieran informar, los grupos o asociaciones constituídos al efecto.

Tengo la experiencia de haber pertenecido desde la adhesión de España, a un Comité Central, junto con los representantes de los otros once países comunitarios, en temas que no eran mercantiles. Se nos pedían informes, y los que emitimos, tuvieron fortuna y fueron origen de varias disposiciones comunitarias.

Aunque soy el primero en señalar el alto rango de la Reunión de las Academias, me refiero a dicho sistema de hacer llegar sus informes a la Comunidad, por si se juzgara conveniente utilizarlo.

Una vez reconocida la colaboración por medio de esta "División" de la Comunidad, la relación habría de establecerse con la de Cultura, cuyo Comisario es M. Jean Dondelinger, con sede en el conocido edificio de la rue de la Loi, en Bruselas.

Utilizar este conducto para estar presente y poder realizar la deseada labor de asesoramiento, que es lo importante, no considero que fuera difícil ni laborioso conseguirlo.

A ello obedecía mi propuesta de un segundo acuerdo, sobre la que recayó una objeción, y que quedó mi propuesta sin efecto. Decía así:

> Solicitar de la Comunidad Europea, el reconocimiento de la Reunión de Academias Nacionales, como órgano no gubernamental consultivo de lo concerniente a las Bellas Artes.

Al repasar lo transcrito de la grabación efectuada, respecto de lo que se dice ser la causa para plantear un delegado dicha objeción, mucho me temo que se haya podido incurrir en algún error o inadvertencia al formularla. La traducción que se me ha facilitado es la siguiente:

> .... no veo muy claro qué relaciones podríamos mantener como organismo interacademias con la Comunidad Europea.

Aunque ya se expuso que la unión de las Academias, en la forma y estructura que se estime conveniente, no puede estar subordinada al reconocimiento de la CE o de cualesquiera otras instituciones europeas, desearía centrar esta cuestión en lo que estimo que pueden ser sus líneas de actuación.

De una parte, la unión o Reunión de las Academias, puede exponer con toda libertad su opinión, y cabe que lo haga de forma pública o ante las más altas instancias estatales, europeas o internacionales, en su indeclinable deber de promover la protección de los tesoros nacionales o patrimonios artísticos y en todo cuanto afecte a la creatividad, enseñanza, etc. de las Bellas Artes.

De otra parte, puede ser reconocida como organismo no gubernamental por la Comunidad Europea, lo que puede permitirla conocer lo que se proyecte legislar o reglamentar en esta materia de las Bellas Artes y presentar escritos o informes sobre los problemas que se susciten.

Lo cual no es óbice para que cuando los asuntos por su importancia lo demanden, sean planteados directamente ante el Presidente de la Comisión o incluso ante quien ostente la Presidencia del Consejo de ministros de la Comunidad.

La Real Academia y el Consejo de Europa

Se ha aludido anteriormente a las gestiones realizadas por la Real Academia con el Consejo de Europa. Así como al feliz resultado de dichas gestiones al concedernos su Secretario General, el patrocinio si llegáramos a convocar a las Academias Nacionales de Bellas Artes de los países integrados en el Consejo de Europa.

En la propuesta que, envió la Real Academia, se decia:

> Con el fin de atender a su mejor organización, la Conferencia podría celebrarse en la primavera de 1987, p.e., en la última semana de abril.

Se nos ofreció, por el Consejo de Europa, el envío de la relación con todos los datos concernientes a las Academias existentes en la Comunidad, para poder cursar las correspondientes invitaciones. Dicha relación proyectaban redactarla con la información que habían solicitado de los Embajadores de los respectivos países. Relación que nos fue enviada por carta del 15 de noviembre de 1988 (Anexo VII).

Aunque volveremos a hablar de esta relación de las Academias, una vez que estuvo en nuestro poder iniciamos una serie de gestiones, incluso con el Banco de España, para que nos concedieran la asistencia económica necesaria para subvenir a los gastos de traslado y estancia de los delegados que las Academias designaran en su representación, para asistir a la que habría de ser la Primera Reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa.

Pese a nuestra insistencia en señalar la importancia de la Conferencia y la trascendencia de que semejante convocatoria fuera hecha desde España, lo cierto es que no tuvimos éxito.

Lo cual contrasta con lo ocurrido con la convocatoria de las Academias de los países comunitarios, pues los buenos oficios mantenidos por la Real Academia con el Ministerio de Cultura, respecto de un hecho tan complejo y perentorio como la próxima vigencia de "Acta Única", ha hecho posible que se atendiera nuestra solicitud de asistencia económica, por lo que quiero expresar nuestro agradecimiento a dicho proceder.

c) Las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa

Consejo de Europa

En la relación suministrada por el Consejo de Europa, se citaban un total de nueve *Academias Nacionales de Bellas Artes*. Las correspondientes a:

Alemania, España, Francia, Holanda (x), Irlanda, Italia, Portugal, Reino Unido y Suecia.
Como Academia Real de *Ciencias, Letras y Bellas Artes*, a Bélgica.
Como Academias de *Ciencias*, a tres:
Austria, Grecia y Noruega.
En concepto de *Observador* en el Consejo, a la de Finlandia
Sin Academia, a siete:

Chipre, Dinamarca (xx), Islandia, Lichtenstein, Luxemburgo, Malta y Turquia.
En concepto de *Observador* a Yugoeslavia (xxx)

Comunidad Europea

De la anterior relación se deduce, que salvo *Suecia*, todos los demás países con Academias Nacionales de Bellas Artes estuvieron convocados por pertenecer a países de la Comunidad Europea.

(x) La que se menciona de los Paises Bajos, en la relación facilitada por el Consejo y que por dicho motivo fue convocada, no es una Academia Nacional de Bellas Artes, sino un Instituto o Escuela de Bellas Artes, de las que como la Gerrit Rietveld Academy, hay bastantes más en Holanda. En estos días se nos informa que existe una Real Academia Neerlandesa de Artes y Ciencias. Por ello, debió referirse el delegado van der Land, de que a su regreso a su país, se informaría de quien debería representar a Holanda.

(xx) De Dinamarca, expresa la aludida relación, que no tiene Academia Nacional, mientras que la prof. Bukdahl –cuyo nombre nos ha facilitado su Embajada en España–, dice que existe la Academia Real de Bellas Artes, a la que representa.

(xxx) Yugoeslavia, según nos informan, tiene la Academia Yugoeslavia de Ciencias y Artes.

Una conclusión puede obtenerse y es que las Academias vienen a ser aproximadamente las mismas, las que existen en la Comunidad y las que se encuentran en los países pertenecientes al Consejo.

Incluso si agregamos a las de *Bellas Artes*, las de *Ciencias*, la diferencia se circunscribe a tres más: Austria, Grecia y Noruega. En las naciones que tenían la condición de observadores, habría de contarse con Finlandia y Yugoeslavia.

Los otros países europeos

Si tenemos en consideración los demás países europeos, resulta que:
No tienen Academias: Albania y Suiza.
Tienen: Academia de *Bellas Artes*: Rusia
de *Ciencias y Artes*: Yugoeslavia
de *Ciencias* (con alusión de Artes): Bulgaria, Checoeslovaquia, Hungria, Polonia y Rumania.

La CSCE y los países del Este

La Conferencia de Seguridad y de Cooperación en Europa, incluye a todos los países europeos.

Durante años ha centrado su actividad en los problemas políticos y al deshielo de los bloques militares instalados en su amplio espacio.

Hace no mucho tiempo, parecía finalizar el gran enfrentamiento existente entre ambos bloques. Hasta el extremo de que en la muy reciente Conferencia de París, se estudiaron las nuevas posibilidades de modificar su estructura anterior, de acuerdo con el nuevo clima de apaciguamiento en las relaciones europeas.

Desde los primeros momentos iniciales del "Acta de Helsinki", se quería dar entrada a los temas culturales y artísticos. En sucesivas reuniones se elaboraron las normas orientativas deñaladas en páginas anteriores y cuya enumeración figura en el Anexo III.

Y es ahora cuando los países del Este, reclaman de la CSCE una acción más atenta y eficaz en la salvaguardia de su patrimonio artístico.

Las informaciones más recientes subrayan la gran presión que realizan en ese sentido, y la fuerte demanda para que al "Simposio sobre el Patrimonio Cultural" que se inaugurará el martes 28 de mayo de 1991, y que se reu-

nirá en Cracovia, se le conceda los recursos necesarios para conseguir que alcance toda la importancia que requiere la situación actual de grave riesgo del patrimonio artístico de los países del Este.

La posibilidad de que puedan asistir personalidades culturales y no solamente las delegaciones estatales, demuestra el gran interés que desde la celebración del anterior Foro Cultural, muestran por un carácter participativo más amplio y el deseo de perfeccionar sus resultados.

Los tres espacios europeos

De menor a mayor amplitud territorial, los tres espacios comunitarios deben clasificarse del modo siguiente:

En primer lugar, el de la Comunidad Europea, con los "Doce" países; en segundo lugar, al del Consejo de Europa, con algo más de veinte naciones; y en la cúspide, al de toda Europa, con más de treinta.

Si los clasificamos, en atención a los problemas más urgentes, por la vigencia del "Acta Única" a primeros de 1993, ocupa primerísimo lugar el espacio comunitario.

El espacio de mayor amplitud, se encuentra parcial pero gravemente afectado, con un riesgo permanente, de modo principal en estos primeros años. Nos referimos a los países del Este, que pertenecen a la llamada Conferencia de Seguridad y de Cooperación de Europa, por lo que recurren a que se conceda la mayor importancia al "Simposio sobre el Patrimonio Cultural", que dentro de cuatro meses se celebrará en Cracovia.

Son, en un espacio, el comunitario, y en otro, el de los países del Este, donde se producirán los problemas más urgentes que atender. Uno y otro son perfectamente compatibles, y no se interfieren entre sí, pues se encuentran en lugares claramente diferenciados, al Oeste y al Este de Europa. Además ocurre que el origen de ambos problemas no tiene nada en común.

En cuanto al espacio en que se desenvuelve el Consejo de Europa, ocurre de manera bien distinta. El de la Comunidad se halla inmerso en el del Consejo de Europa; y el de los países del Este tan sólo en parte es coincidente con el del Consejo.

Ahora bien. Lo que sucede es que el Consejo de Europa tiene una finalidad fundamental de carácter cultural, por lo que puede tratar de resolver asuntos de mayor envergadura e interes cultural y artístico. Puede y debe abordar, por tanto, asuntos de máximo relieve y de muy general aplicación. Como, por ejemplo, todos los enumerados por el delegado italiano, el arquitecto Passarelli, como también los mencionados en otras ocasiones: enseñanza artística y promoción de la creatividad; legislación y fiscalidad; mecenazgo y patrocinio; etc.

Lo triste del caso es que se llegan a marginar para otra ocasión –que se desconoce cuando se producirá–, el estudio y la propuesta de solución del o de los problemas que son propios de la Reunión convocada. Todo ello con la pérdida de la oportunidad para afirmar y consolidar los inicios de una colaboración, estimada y deseada por todos.

X. SUGERENCIAS SOBRE LO QUE SE PODRÍA HACER

Es evidente, al menos para quien redacta estas líneas, que en la Primera Reunión de las Academias Nacionales de las Bellas Artes de los países comunitarios, todos los académicos presentes afirmaron la necesidad de establecer una colaboración duradera entre las Academias.

Me atrevo a considerar que la mayoría de los delegados hubieran estado propicios a avanzar en esa dirección, aceptando el nombramiento, a título provisional, de una Comisión gestora que prepararía el terreno para la Constitución de la estructura de la unión de las Academias.

De haberse nombrado ese Comité prvisional, además, se hubiera podido indagar qué Academia estaría dispuesta a convocar la próxima Reunión y ofrecerse para asistirla, tanto en los temas a proponer, como a intercambiar criterios sobre la fórmula apropiada para constituir la Unión, Consejo, Junta, etc. de Academias Nacionales de Bellas Artes. Borrador que habría que enviarse a éstas, para que presentaran nuevas propuestas o las rectificaciones o aclaraciones al borrador o minuta que se les hubiera enviado.

La Academia convocante de la próxima Reunión, si lo deseara, podría haber intercambiado impresiones con el Comité provisional sobre los temas a tratar.

El primero y principal tema a proponer, como es lógico, habrá de ser el del Convenio fundacional de la Unión de Academias.

Las normas a establecer entiendo que deberán profundizar en el respeto a la autonomía de cada Academia y de liberal amplitud en su normativa, para dejar abierta la posible adhesión de otras Academias europeas.

Nos parece obvio, que si por la necesidad de cumplir alguna Academia, determinados requisitos reglamentarios, la obligara a una mayor demora para poder manifestar su asentimiento al tiempo que las demás, debieran, a mi juicio, conservarla todos los derechos asociativos al igual que las restantes Academias que hayan procedido a constituir la Unión.

El segundo tema que me permito sugerir sea tratado en la próxima Reunión, lo sería el de la aplicación de la normativa comunitaria en el tránsito interior de obras de arte, a partir de la vigencia del "Acta Única".

Tanto estos temas, como cualesquiera otros que se señalasen, sería de la mayor eficacia fueran anunciados y estudiados previamente. Se podria designar un Ponente para cada uno de ellos, enviándose un ejemplar, o un guión, de la Ponencia a cada una de las Academias convocadas con anticipación suficiente a la fecha señalada para la Reunión.

Sería igualmente deseable que si se pensara presentar numerosas objeciones a la Ponencia, se enviara igualmente un guión de ellas.

La última sugerencia, o más bien la expresión de un vehemente deseo, consiste en la formulación de los más sinceros votos de acierto, tanto en la decisión de la convocatoria de la Reunión, como en el de la participación meditada y seria de los participantes, para lograr su mayor y más eficaz éxito.

ANEXO I

EL DIRECTOR
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

Madrid, 24 de junio de 1986.

Excmo. Sr. Secretario General del
Consejo de Europa.
Estrasburgo.

Excmo. Señor:

Consciente esta Real Academia de la necesidad de estimular y colaborar en todos los esfuerzos posibles para la Protección y Conservación del Patrimonio Artístico Europeo, ha tomado el acuerdo de llevar a la práctica, si mereciera el patrocinio del Consejo de Europa, una iniciativa que con mucho gusto somete a su consideración, al tiempo que por el presente escrito me permito solicitar con carácter oficial la concesión de dicho alto patrocinio.

Nuestro propósito, Sr. Secretario General, es el de convocar un Encuenstro o Primera Reunión -bajo el título de Conferencia Europea- de Académicos delegados, al efecto designados por las Academias más representativas de las que cuidan de las Bellas Artes en los países incluidos en el ámbito del Consejo de Europa.

Su celebración, en nuestra sede social -recientemente restaurada-, podría tener lugar en la primavera del próximo año 1987, probablemente en la última semana de abril.

Además de la Sesión inaugural, en la que nos honraría mucho la presencia del Secretario General en la presidencia del mismo, dedicaríamos dos jornadas a sesiones de trabajo.

La primera jornada quisiéramos se iniciase con una "Introducción" expresiva de las principales actividades desarrolladas en esta materia por el Consejo de Europa, a cargo de la personalidad que Vds. designaran.

La misma jornada se dedicaría a dos ponencias, encomendadas a expertos europeos, que en principio podrían desarrollar como temas propios: el "Patrimonio Arquitectónico y Monumental de Europa" y el "Patrimonio Artístico Europeo no inmobiliario".

Ambas ponencias vendrían a constituir como un antecedente de otros temas más específicos y puntuales que podrían ser el objeto de ulteriores Conferencias, a celebrar en años sucesivos.

.../...

La última jornada tendría un alto valos académico de intercambio de informaciones, comprensivo de un resumen de las disposiciones más significativas en la legislación protectora del Patrimonio Artístico en cada país; de las competencias atribuidas en estas materias a las respectivas Academias, así como de sus aspiraciones e iniciativas.

Consideramos del mayor interés, que en tan feliz oportunidad de encuentro y conocimiento personal y oficio de las Academias europeas, puedan surgir otras iniciativas de mayor alcance, que como es lógico deberán en su caso ser adoptadas por un acuerdo general de los académicos delegados asistentes a las conferencias y ser posteriormente confirmado oficialmente por cada una de las Academias, y que darían una trascendencia de mayor alcance para el futuro en la concertación académica europea para la Protección del Patrimonio Artístico Europeo.

No dudamos, señor Secretario General, que acogerá muy favorablemente nuestra iniciativa y que con su valiosa intermediación obtendremos el alto patrocinio del Consejo de Europa, para llevar nuestra convocatoria a feliz término.

Aprovecho esta oportunidad para formular muy sinceros votos por el éxito de las actividades del Consejo y para expresarle, señor Secretario General, el testimonio de mi mayor consideración personal.

Luis Blanco Soler
Director

ANEXO II

Conseil de l'Europe
Le Secrétaire Général

Estrasburgo, 24 de septiembre de 1986

Référence

Mi querido amigo :

He leído con mucho interés su proyecto de celebrar en Madrid, en la recién restaurada sede de la Academia de San Fernando, una Conferencia Europea de Academias de Bellas Artes, en torno al tema de la conservación del Patrimonio Arquitectónico y Artístico de Europa.

Su iniciativa me parece particularmente oportuna y entra de lleno en uno de los campos de mayor actividad del Consejo de Europa. Nuestro programa de cooperación intergubernamental gira actualmente en torno a tres objetivos prioritarios: la aplicación del Convenio para la salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa -firmado en Granada, el pasado mes de octubre, en presencia de SS.MM los Reyes de España- el establecimiento de nuevas categorías de bienes a proteger -patrimonio industrial y técnico, por ejemplo-, y por último, las acciones de sensibilización y acceso de los ciudadanos al Patrimonio, que ha de concretarse en acciones como la red de itinerarios culturales europeos que lanzaremos el año próximo.

Creo que la colaboración de las Academias de Bellas Artes -depositarias de una larga tradición histórica en este campo resulta indispensable. Por ello, y teniendo en cuenta la dimensión europea que proyectan celebrar en Madrid, tengo verdadero gusto en acceder a su solicitud y conceder mi patrocinio personal a esta manifestación que pueden utilizar de acuerdo con la fórmula habitual en estos casos: "... bajo el patronazgo del Secretario General del Consejo de Europa".

Me encantaría, además,seguir de cerca la preparación de la Conferencia y encargo a José María Ballester, Jefe de la División de Patrimonio Arquitectónico, que tome contacto con usted y se ponga a su disposición.

Con mis mejores deseos de éxito, reciba un cordial saludo de

Marcelino Oreja

Excmo. Sr. D. Luis BLANCO SOLER
Director Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Alcalà, 13
E - 28014 MADRID

Adresse postale: F 67006 Strasbourg Cedex
Tél. (88) 61 49 61

Adresse télégraphique: Europa Strasbourg
Telex: Strasbourg 870943

ANEXO III

Cooperación e intercambio en materia de cultura

(47) Promoverán y darán pleno efecto a su cooperación cultural por medio, *inter alia,* de la aplicación de cualesquiera acuerdos bilaterales o multilaterales pertinentes concluidos entre ellos en los diversos campos de la cultura.

(48) Alentarán a las organizaciones no gubernamentales interesadas en el campo de la cultura a participar, juntamente con instituciones estatales, en la elaboración y aplicación de esos acuerdos y de proyectos específicos, así como en la elaboración de medidas prácticas referentes a los intercambios y la cooperación culturales.

(49) Mediante acuerdo mutuo favorecerán el establecimiento en su propio territorio de institutos o centros culturales de otros Estados participantes. Se garantizará el libre acceso del público a tales institutos o centros, así como su normal funcionamiento.

(50) Garantizarán el libre acceso del público a las manifestaciones culturales organizadas en su territorio por personas o instituciones pertenecientes a otros Estados participantes, y velarán por que los organizadores puedan hacer uso de todos los medios de que se disponga en el país invitante para dar publicidad a dichas manifestaciones.

(51) Facilitarán y estimularán los contactos personales directos en el campo de la cultura, tanto sobre una base individual como colectiva, entre instituciones culturales, asociaciones de artistas creadores o intérpretes y otras organizaciones, con el fin de incrementar las oportunidades de que sus ciudadanos conozcan directamente la labor creadora realizada en otros Estados participantes y la presentada por ellos.

(52) *Asegurarán la circulación sin trabas de obras de arte y otros objetos culturales, con sujeción únicamente a las restricciones destinadas a proteger su patrimonio cultural,* o que estén basadas en el respeto de los derechos de propiedad intelectual y artística, o resulten de sus compromisos internacionales relativos a la circulación de bienes culturales.

(53) Fomentarán la cooperación entre personas de diferentes Estados participantes dedicadas a actividades culturales, así como sus actividades artísticas conjuntas; cuando proceda, facilitarán, con este fin, iniciativas específicas de tales personas, instituciones y organizaciones, y fomentarán la participación de los jóvenes en esas iniciativas. En este contexto, alentarán la celebración de reuniones y simposios, exposiciones, festivales y giras de conjuntos o compañías, así como la realización de programas de investigación y capacitación en los que también puedan participar y hacer aportaciones libremente personas de los demás Estados participantes.

(54) La sustitución de personas o grupos invitados a participar en una actividad cultural constituirá la excepción y necesitará la previa conformidad de la parte invitante.

(55) Estimularán la celebración de semanas cinematográficas que incluyan, cuando porceda, reuniones de artistas y expertos y conferencias sobre el arte cinematográfico; facilitarán y alentarán los contactos directos entre directores y productores con el fin de coproducir filmes; fomentarán la cooperación para la protección de materiales ci-

nematográficos y el intercambio de informaciones técnicas y de publicaciones sobre el cinema.

(56) Explorarán las posibilidades de computadorizar de forma normalizada y difundir bibliografías y catálogos de obras y producciones culturales.

(57) Estimularán a los museos y galerías de arte a establecer vínculos directos entre sí con el fin, *inter alia*, de organizar exposiciones, incluidos los préstamos de obras de arte y el intercambio de catálogos.

(58) Renovarán sus esfuerzos para aplicar todas las disposiciones del Acta Final y del Documento de Clausura de Madrid relativas a los idiomas menos difundidos. Asimismo, fomentarán iniciativas encaminadas a aumentar el número y mejorar la calidad de las traducciones de obras literarias de y a esos idiomas, en particular mediante la celebración de seminarios prácticos en que participen traductores, autores y editores, la publicación de diccionarios y, cuando proceda, el intercambio de traductores por medio de becas.

(59) Velarán por que las personas pertenecientes a minorías nacionales o culturas regionales existentes en su territorio puedan mantener y desarrollar su propia cultura en todos sus aspectos, incluidos el idioma, la literatura, la religión y la preservación de monumentos y objetos culturales e históricos.

(60) Los Estados participantes escucharon informes relativos a la labor desarrollada y a las ideas postuladas durante el Foro Cultural, celebrado en Budapest del 15 de octubre al 25 de noviembre de 1985. Tomando nota de que no se alcanzaron conclusiones, los Estados participantes acogieron con satisfacción el hecho de que muchas de las útiles ideas y propuestas formuladas en el Foro Cultural fueron objeto de renovada consideración en la Reunión de Continuidad de Viena, y de que instituciones y organizaciones de los Estados participantes han basado muchas actividades en esas ideas. Los Estados participantes expresaron su aprecio por las importantes contribuciones aportadas al Foro por destacadas personalidades del mundo de la cultura, y señalaron, habida cuenta de la experiencia adquirida, la importancia de fijar, en futuras reuniones de esta índole y al margen de ellas, disposiciones que permitan un debate más libre y más espontáneo.

(61) Teniendo debidamente en cuenta la originalidad y diversidad de sus respectivas culturas, alentarán los esfuerzos encaminados a explorar características comunes de sus patrimonios culturales y a estimular una mayor toma de conciencia de los mismos. Por consiguiente, promoverán las iniciativas que puedan contribuir a un mejor conocimiento del patrimonio cultural, en todas sus formas, de los demás Estados participantes, incluidas las variantes regionales y el arte folklórico.

(62) Deciden convocar un Simposio sobre el Patrimonio Cultural de los Estados Participantes en la CSCE. El Simposio tendrá lugar en Cracovia, del 28 de mayo al 7 de junio de 1991. Tomarán parte en el mismo representantes de los gobiernos, así como estudiosos y otras personalidades que desarrollen actividades culturales. El Orden del Día, calendario y demás modalidades de organización del Simposio serán según se indica en el Anejo IX.

ANEXO IV

A la reunión asistieron las siguientes Academias:

- Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Arts de Belgique. Bélgica.
- Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Academia flamenca. Bélgica.
- The Royal Danish Academy of Fine Arts. Dinamarca.
- Instítut de France. Académie des Beaux Arts. Francia.
- Royal Hibernian Academy of Arts. Irlanda.
- Accademia Nazionale di S. Lucca. Italia.
- Gerritrietveldeacademie. Holanda.
- Academia Nacional de Belas–Artes. Portugal.
- Royal Academy of Arts. Gran Bretaña.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. España.

Se disculparon las Academias de Alemania, Grecia y Luxemburgo.

ANEXO V

Relación de los delegados de las Academias Nacionales de Bellas Artes presentes en la Reunión

Bélgica

Académie Royale des Sciences, des Lettres, et des Beaux–Arts de Belgique.
Palais des Académies
Rue Ducale 1
B–1000 Bruxelles.

+ Le Chanoine André Lanotte. Académico.

Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.
Palais der Academiën
Hertogsstraat 1
B–1000 Brussel.

+ Mr. L. T. van Looij. Presidente.

Dinamarca

The Royal Danish Academy of Fine Arts

Kongens Nytorv 1
DK – 1050 Copenhagen K.

+ Mrs. Else Marie Bukdahl. Presidente
+ Mr. Oivind Nygard. Académico

España

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Alcalá 13
28014 Madrid

+ D. Federico Sopeña. Director
+ D. Juan José Martín González. Académico de Número
+ D. José Luis Alvarez. Académico Correspondiente
+ D. Alfredo Pérez de Armiñán. Académico Correspondiente.

Francia

Institut de France
Académie des Beaux–Arts
23, Quai de Conti
75006 París

+ Mm. Bernard Zehrfuss. Secretario Perpetuo Delegado
+ Mm. Jean Cardot. Académico

Irlanda

The Royal Hibernian Academy of Arts
Ely Place 15
Dublin 2

+ Mr. Thomas Ryan. Presidente.
+ Mr. Eric Patton. Académico

Italia

Accademia Nazionale di S. Lucca
Piazza Accademia di S. Lucca 77.
Roma

+ Sr. Lucio Passarelli. Académico

Paises Bajos
Gerritrietveldacademie

Hogeschool voor Beeldende Kunst en Vormgeving
Fred Roeskestraat 96
1076 Ed. Amsterdam

+ Mr. Rene van der Land. Director de Asuntos Académicos
+ Mr. Wouter Fens. Director de Asuntos Económicos

Portugal

Academia Nacional de Belas–Artes
Largo de Academia Nacional de Belas Artes
1200 Lisboa

+ Sr. Armindo Ayres de Carvalho. Presidente
+ Sr. Abel de Moura. Vicepresidente

Reino Unido

Royal Academy of Arts
Picadilly
London WLV ODS

+ Mrs. MaryAnne Stevens. Bibliotecaria y Jefe de Educación

Coordinador: Carlos Romero de Lecea. Académico

ANEXO VI

NOTA INFORMATIVA

Del 6 al 8 de noviembre tendrá lugar la Primera Reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea.

La importancia de este primer encuentro radica fundamentalmente en que:

- Se trata de la primera ocasión en la Historia de las Academias, en que estas van a reunirse, a compartir información, experiencias, proyectos y preocupaciones comunes.
- Es una iniciativa propuesta por España a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, preocupada por establecer lazos estrechos con las Instituciones europeas similares y analizar el futuro en común.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando considera este encuentro de una gran importancia, tanto por lo que significa de una primera iniciativa con un futuro de continuidad, como por la posibilidad de poder disponer del material que cada una de las Ins-

tituciones aporte, tanto de su organización, actividades, publicaciones, proyectos, como de poder analizar profundamente la situación del patrimonio histórico en cada uno de los paises.

Por ello, los temas principales que serán motivo de análisis y discursión, seran principalmente:

- La legislación nacional aplicable a las Bellas Artes, a la creación artística, y a la protección y defensa de los tesoros nacionales artísticos e históricos.
  La respuesta de la sociedad ante la normativa establecida.
- Los temas de interés actual, tales como la repercusión de la integración europea en el campo de las Bellas Artes, o la progresiva frecuencia y sofisticación de los robos de obras de arte etc.
- La futura colaboración que puede establecerse entre las Academias europeas en temas de interés común, y las propuestas y medios para iniciarla.

Estos temas, junto con los que vayan surgiendo al hilo de las sesiones, además del intercambio de información antes mencionada, dará lugar, sin duda, a un mejor conocimiento de lo que está sucediendo en cada país, a un estrechamiento de lazos, y posibilitará la realización de iniciativas comunes en temas de prevención, protección y cuidado de nuestro patrimonio histórico y artístico.

Entre las delegaciones que acuden representando a los paises miembros del Mercado Común, esta primera convocatoria ha sido considerada con el mayor interés, lo que se demuestra en la asistencia de los propios Presidentes de varias de las Academias.

S.M. la Reina nuestra Académica de Honor, siempre interesada por todo lo relacionado con las Bellas Artes, ha concedido una Audiencia a los Académicos europeos.

Esta reunión se completa, además, con una visita a la ciudad de Toledo.

Iniciativa: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
Director: Don Federico Sopeña.
Adadémico coordinador de esta Primera Reunión:
Don Carlos Romero de Lecea.
Sede: Alcalá 13.

ANEXO VII

CONSEIL DE L'EUROPE

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL

Référence à rappeler :

Estrasburgo, 15 de noviembre de 1988

Excmo. Sr.
Don Carlos Romero de Lecea
Real Academia de Bellas Artes
E-MADRID

Querido Carlos,

Al preparar mi viaje a Madrid, descubro con horror que el envío prometido se había traspapelado en mi secretaria.

Te adjunto la lista de Academias europeas que hemos conseguido desde el Consejo de Europa. He tenido noticias de que la Academia Francesa de Bellas Artes, comienza también a pensar en una apertura europea.

Respecto al tema de la reunión, yo pensaba en algo así como :

Academias en Europa y la conservación del patrimonio historico

a. Nuevas categorías de patrimonio :
   - patrimonio arquitectonico
   - patrimonio mueble vinculado a la arquitectura
   - obras de arte y objetos muebles

b. Amenazas que pesan sobre este patrimonio

c. Patrimonio : creación y conservación

Ya me dirás que te parece. Creo que estos dias tendremos ocasion de hablar y de comentar.

Un abrazo

José Maria Ballester
Jefe de la Division de
Patrimonio Historico

Adresse postale :
CONSEIL DE L'EUROPE
Boite Postale 431 R6
67006 Strasbourg Cedex

Téléphone : 88 61 49 61

Télex : EUR 870 943 F

Télécopie : 88 36 70 57

ANEXO VIII

AUTRICHE

– Östereichische Akademie der Wissenschaften
(Austrian Academy of Sciences)
Dr. Ignar–Seipel platz, 2
A– WEIEN

S.G.: Dr. Werner WELZIG
Tél.: 5296810 ou 515810
Président: Prof. Hernann FILLITZ

. Kommission Kunstgeschchte
(Commission de l'Histoire de l'Art)
Prof. BACHER (responsable du Patrimoine
au Bundesdenkmalamt)

BELGIQUE

– Académie Royale des Sciences, Lettres et Beaux–Arts
de Belgique
Palais des Académies
l, rue Ducale
B–1000 BRUXELLES
(il faut envoyer deux invitations:

Tél.: 02-512 85 50 / 512 73 23

l pour la section de langue française
l pour la section de lague néerlandaise)

CHYPRE

– Chypre n ' a pas d'Académie des Beaux–Arts
on peut s'adresser au Ministère de l'Education:

MINISTRY OF EDUCATION
Department of Culture
NICOSIA (Cyprus)

DANEMARK

Ce pays n'a pas d'Académie

FRANCE

– Académie des Beaux–Arts de l'Institut de France
23, quai Conti
F– 75006 PARIS

Tél.: 43262247

REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE

– Akademie der Kunste
Hanseatenweg 10 — Prés.: prof. Giselher KLEBE
D– 1000 BERLIN 21
Abteilung Baukunst (section Arts liés à la construction civile)
Dir.: Werner WIRSING
Tél.: 3900070

GRECE

– AKAAHMIA AOHNºN
NANEMISTHOMION AQHNºN 28
G - AOHNA

ISLANDE

Ce pays n'a pas d'Académie; — : MINISTRY CF EDUATION
Hversisgata 6a8
IS– 101 REYKJAVIK

IRLANDE

– Royal Irish Academy
19, Dawson street
EI– DUBLIN 2 Pres.: — Prof. James DOOGE
Tél.: 762570 / 764222

ITALIE

– Accademia di S. Luca
7, piazza dell'Accademia di San Lucca
I– 00187 ROMA — Tél: 650831

LIECHTENSTEIN

Ce pays n'a pas d'Académie

LUXEMBOURG

Ce pays n'a pas d'Académie

MALTE

Ce pays n'a pas d'Académie

PAYS–BAS

– Gerrit Rietveld Academy
Fred Roeskestraat 96
NL– 1076 AMSTERDAM Tél.: 731869

NORVEGE

– Videnskaps – Akademiet
(Académie des Sciences)
Seksjon sor Estetiske Fag
(Section des disciplines esthétiques)
Drammensv. 78
N– 02/1 OSLO 2 Tél.: 02-444296

PORTUGAL

– Academia Nacional de Belas–Artes
Largo de Biblioteca Publica 2
P– 2000 LISBOA Tél.: 36 70 91

ESPAGNE

SUEDE

– Akademien för de Fria Konsterna
Fredsg. 12 BOX 16317
S– 10326 STOCKHOLM Växel Tél.: 24 63 00

SUISSE

Ce pays n'a pas d'Académie

TURQUIE

Ce pays n'a pas d'Academie

ROYAUME–UNI

– Royal Academy of Arts
Picadilly
UK–LONDON WIV ODS

Tél.: 734 9052
Secr.: Mr. Piers RODGERS
(a étè contacté par R. hartley)

Pays observateurs auprès du Conseil de l'Europe

FINLANDE

–SWOMEN TIEDEAKATEMIAIN VALTUUSKUNTA
Snellmanenkatu 9-11
00100 HELSINKI

Tél.: 358/o/63 30 05
(Secrétariat ouvert jusqu'à llh.)

SAINT–SIEGE

Le Saint–Siège n'a pas d'Académie des Beaux–Arts

YOUGOSLAVIE

Adresser la lettre d'invitation au Consulat Général de Yougoslavie à Strasbourg.

ANEXO IX

ACUERDOS DE LA I REUNION DE LAS ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES DE LA COMUNIDAD EUROPEA – 6 AL 8 DE NOVIEMBRE DE 1990

La Reunión de Academias nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea, considera un hecho histórico esta primera reunión que se ha celebrado en Madrid a iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y

Acuerda:

1º – Promover la continuidad en la Reunión de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

2º – Manifestar su interés por la conservación y conocimiento del Patrimonio Cultural Europeo, caracterizado por su extensión en todos los paises de Europa y por su pluralidad y diversidad, reflejo de la historia de los paises y pueblos que la integran. Especialmente expresan su preocupación por la conservación del Patrimonio Cultural de los Paises del Este, que forman parte de la gran familia europea.

3º – Manifestar su voluntad de colaborar con los órganos competentes de carácter cultural de la Comunidad Europea. A este fin los representantes de las Academias Reales de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica realizarán los primeros contactos en Bruselas, que se desarrollarán después por un Comité Conjunto de las Academias. Hasta que éste se cree, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando será el organo de coordinación de las Academias.

4º – Manifestar su coincidencia en la conveniencia de una doble actividad de las Academias:
La conservación y estudio del Arte Antiguo, y la promoción y conocimiento de la creación artística y del Arte Contemporáneo, facilitando la comunicación entre los diversos paises europeos de dentro y fuera de la Comunidad Europea.

VICTORIA DE LOS ANGELES

Académica Honoraria

SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE DE SU RECEPCIÓN

Señores Académicos:

Y permitid, Señora, que inicie mis palabras con la fórmula ritual, cuando en ella –y de manera expresa– tiene especial cabida Vuestra Majestad, Académica de Honor, cuya presencia lo confiere y es motivo de la mayor alegría para todos.

Un día la Universidad de Barcelona, en la que había discurrido con dignidad humilde la infancia y primera juventud de Victoria de los Angeles, hija del bedel más popular y querido del Centro, enriquecía con el doctorado "Honoris Causa" la copiosa relación de títulos y galardones de la soprano universal y colmaba de especialísimos recuerdos y emociones a una artista, no por habituada al triunfo menos sensible al reconocimiento supremo de esta vuelta al hogar por la puerta grande.

Hoy nuestra Real Academia vive con orgullo una jornada muy alegre, como lo es siempre aquella en la que se materializa un acuerdo que, por tan justo, merecerá el asenso unánime del mundo artístico. Incluso me atrevo a decir que el especialísimo de los cantantes, colegas y primeros admiradores de Victoria de los Angeles, que saben hasta qué punto nadie como ella es acreedora a esta condición de Académica Honoraria de la Real de Bellas Artes de San Fernando.

Por una deferencia y generosidad de mis compañeros que me honra, he recibido el encargo de saludar en nombre de la Corporación, con unas palabras, a quien desde ahora forma parte de ella. Mi condición de biógrafo de la artista puede haber influído en la designación. Y una curiosa coincidencia: hace ahora cincuenta años, cuando Victoria de los Angeles se alzaba con el primer premio de un popular concurso radiofónico, "Los tres Cosacos", prehistoria de su gloriosa carrera, se abría la personal humilde con

mis iniciales pinitos críticos. A partir de entonces, para ser más exactos, desde su presentación en la Cultural madrileña en marzo de 1945, los encuentros y comentarios han sido constantes. Y ya desde esos tiempos, con realce de virtudes básicas e invariables: pureza de línea y estilo, musicalidad, ausencia de artificio, distinción, guerra al alarde, el efectismo, el recurso fácil. La voz cálida, con notas graves acontraltadas, centro de extraordinaria dulzura, registro alto que podría muy bien definirse con el título de una canción de nuestro Joaquín Rodrigo: "Fino cristal".

No recuerdo exactamente cuando. Creo que fue en el comienzo de los años sesenta. En el Festival de Granada. Había actuado Victoria de los Angeles en un recital memorable, como lo eran los suyos en el Palacio Arabe. Llamé por teléfono al periódico. Sugerí reemplazar la crónica, siempre que se respetase con un blanco de honor toda la columna, por solo una línea: "Cantó Victoria de los Angeles. ¡Viva España!". La idea no fue aceptada. Sí que limitase el texto, pero sin tratamientos tipográficos ni planificadores fuera de lo que su brevedad reclamaba. Hube de renunciar. Y reiterar juicios, adjetivaciones, glosas admirativas como tantas suscritas por comentaristas del mundo entero.

Victoria de los Angeles nació para la música. No es el momento para detenerse en detalles sobre sus estudios de piano, guitarra y canto; su aversión a las matemáticas y su necesidad espontánea de dar suelta libre a su voz en la propia vivienda y los vecinos claustros de la Universidad, durante los penosos años de la guerra española.

Después, el Concurso, los estudios en el Conservatorio, dan paso a un encuentro sin duda trascendental: la oye José María Lamaña. Ingeniero de profesión, músico por devoción. Es el alma de un grupo, "Ars Musicae", que pronto se convierte en la segunda familia para Victoria. De ahí, nace un Patronato en 1942, que solo cesará en 1946, cuando ya la carrera es firme y la ayuda innecesaria. Pero antes, Victoria de los Angeles pudo formarse a fondo en las mejores fuentes, participó como flauta dulce en algún concierto, realizó un duro, sólido aprendizaje de idiomas. Lamaña fué mentor, padrino, vigilante riguroso hasta para no consentir sino las audiciones imprescindibles... Cuando, en mayo de 1944, se realiza la presentación en la Cultural barcelonesa, en el Palau de la Música, el bagaje de la jovencísima cantante es muy superior al de una artista bisoña. Por dominio de las obras: en la técnica, el estilo y los idiomas. En enero de 1945 "Las bodas de Fíga-

ro" inician en el Liceo la actividad teatral, con un triunfo también de excepción. Lo refrenda en Madrid, solo dos meses más tarde.

¿A qué seguír?. La Orquesta Nacional se le ofrece pronto. Victoria comienza por conquistar la admiración, simpatía y respeto de los profesores. Dulce, suave la voz, vivo el parpadeo, cantarina la risa, todo es como una careta, al menos se hace compatible con la firmeza de carácter. Con enorme sorpresa general, hay un momento en el que se dirige al insigne Don Bartolomé Pérez Casas, le pide la batuta: –¿Me permite?"– y marca el "tempo" que considera justo. Será una constante en su vida. En la oportunidad citada, sin problemas por la bondadosa, complacida aquiescencia del venerable maestro. En otras... Victoria es capaz de no transigir con pretensiones irrazonadas y personalistas de directores ante los que temblaban muchos: Sir Thomas Beecham, Víctor de Sábata, Herbert von Karaján. Sin perjuicio de llegar, en algún caso, a posteriores y recíprocos tratos de admiración.

Seguridad. Estudio, siempre estudio analítico, reflexivo. Y firmeza en los pasos de los primeros tiempos. Cuando acude al Concurso Internacional de Ginebra, sabe lo que se juega, la proyección que los resultados pueden tener en su futuro. El triunfo, los comentarios unánimes, no la envanecen, pero sí la dan mayor seguridad. Se permite declinar ofertas de viajes, a Milán y Nueva York, para audiciones. Tiempo habrá, piensa. ¡Y es tan tentador volver a Barcelona con los suyos, después del éxito!.

No pretendo, sería vano, seguír en detalle una carrera gloriosa.

Ningún madrileño veterano habrá olvidado aquellas memorables representaciones con Beniamino Gigli, en las que cantó "Manón" y "La boheme" –en un ciclo en el que Marimí del Pozo dió réplica feliz al gran tenor en "Lucía"–, ni aquél pintoresco "Tanhausser", con el pulso entre Victoria y el público, en el deseo ella de salvar al protagonista y en los espectadores de rechazarlo, con lo que ovaciones y protestas se sucedían tantas veces quedaba la soprano sola, o comparecía el tenor.

Barcelona, Madrid, el mundo. Desde 1950, América. A partir de 1951, en diez años de actuaciones ininterrumpidas, abiertas con "Fausto", "Boheme" y "Butterfly", centenares de "recitas" en el Metropolitan, con todo el repertorio, extensísimo y un auténtico imperio de estrella. En el 59, los recitales en Alemania. En el 65, los caminos abiertos del Japón. Antes, la Scala de Milán, la Opera de París, el Covent Garden...

Efeméride inolvidable. Wieland Wagner la invita –"He buscado, y por fin he encontrado en usted, la "Elisabeth" ideal"– a cantar en las representaciones de Bayreuth de 1961. En el memorable "Tanhausser" que él dirigió escenicamente, con Sawallisch, la Bumbry, Wolfgang Windgassen, Dietrich Fischer Dieskau... Victoria hechiza al público –fui testigo– con su celestial pureza y, primera cantante española en el Festpielehaus, deja nuestro pabellón a excepcional nivel.

En Granada –antes lo apunté– su concurso es un lujo. Permitidme dos recuerdos bien distintos. Siempre en el Patio de los Arrayanes. –En un atardecer de calor sofocante, hasta la voz de Victoria de los Angeles parecía un punto agarrotada. Estalló, de pronto, la tormenta. Luego del paréntesis forzoso, propicia la atmósfera, el Fauré que le escuchamos sonó con una frescura de timbre, un color tan puro, tan cálida la expresión, que todos sentimos el misterio del arte supremo, irrepetible.

Otra vez, después del recital ampliado ya con regalos generosos, Victoria tomó en las manos la guitarra y, acompañándose, cantó un "Adiós, Granada" que levantó una torrencial cosecha de ¡olés!". Al descender del estrado por la empinada escalerilla, el insigne Andrés Segovia, situado en primera fila, se adelantó, caballeroso, para ayudarla: "Bien, muy bien, Victoria", felicitó, meloso... La respuesta, fruto de los nervios de verse, guitarra en mano, asistida por el mejor guitarrista del mundo, nos hizo reír a todos los que estábamos próximos, Andrés en cabeza: "Oh!, usted dirá...: ¡con este cacharro!..."

Día de emoción especialísima para Victoria: había perdido pocas fechas antes, el niño que esperaba, pero no quiso incumplir el compromiso de estrenar en el Liceo "Atlántida", el oratorio de Manuel de Falla y Ernesto Halffter en cuya dirección quemó sus últimas fuerzas el inolvidable Eduardo Toldrá. ¡Cómo cantó Victoria el aria de "Pirene", el "sueño de Isabel"!. No podía sorprendernos a quienes desde siempre consideramos insuperable, escalofriante su "¡Vivan los que ríen!", de "La vida breve".

¡Y tantas cosas!. El "Triptic de Mosén Çinto", de Rodrigo, el "Maig" antológico de Toldrá, el "Pastorcito Santo", de Rodrigo, "Damunt de tú numes les flors", de Mompou... Y la canción y Ave María de "Otello", el "Pelleas" debussyano, "Scheherezade"...

En Madrid han sido pocas las óperas cantadas por Victoria de los Angeles. Muchos los conciertos y recitales. Considero significativo que ya en el primer año del Real, a los pocos meses de inaugurado, el 26 de abril de

1967, Victoria de los Angeles interpretase con su entonces asiduo colaborador Miguel Zanetti, uno subrayado con fervor indescriptible por el público que abarrotaba el Teatro. En él, junto a Schubert –siempre el "lied" alemán en lugar predilecto– Granados, Toldrá, Rodrigo, Montsalvatge. Casi un recorrido paralelo al que, por fuerza más breve, pero con presencia de Brahms y Mompou entre los autores citados, nos regala esta tarde, con el apoyo pianístico de Manuel García Morente, en ofrenda que colmará este salón de "hermosura y luz no usada".

Sé que hay mil cosas más que podrían decirse en torno a Victoria de los Angeles: su condición de mujer hogareña, para la que la Nochebuena en casa con los hijos, Juan Enrique y Alejandro, está por encima de cualquier compromiso artístico; su evasión de mundos profesionales en los que abundan las capillas y capillitas que no van con ella, muy feliz y hacendosa en el manejo de la calceta; su permanente afán de no convertirse en la figura fabricada según las circunstanciales conveniencias de los agentes de relaciones públicas. Victoria vive para y por el arte; lo vive muy desde dentro, para ella misma, salvo cuando actúa. Inmediatamente después, prefiere volver a recogerse en el palomar de su piso que corona el edificio de la Avenida de la Victoria barcelonesa: con su piano, sus partituras y libros; sus vestidos, figurines y recuerdos; entre plantas y flores.

En la última de las muchas fotografías recogidas en el libro que publiqué en 1970, saluda Victoria de los Angeles, mientras sube por la escalerilla de un avión. Puse como pie: ".... Y la vida sigue". Han pasado veinte años. Venturosamente puede reiterarse. Lo mismo que una frase de la propia artista: "Cantar es para mí la alegría de abrir mi alma a las delicias de una pura elevación. ¡Gracias a tí, Música!".

¿No creéis, señores Académicos, señoras, señores y amigos, que somos todos los que habríamos de darlas a Victoria de los Angeles por tantas horas de felicidad y regalo espiritual que con su voz, con su arte sin contaminar hemos sentido?.

Sé bienvenida, Victoria de los Angeles, a esta Casa que, por serlo de las Bellas Artes, tan de verdad es tuya.

ANTONIO FERNANDEZ–CID

CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Siglos XV y XVI

* Por

Mª TERESA MUNÁRRIZ ZORZANO
SOLEDAD LORENZO FORNIÉS
Mª LUISA MORO PAJUELO

* Este catálogo ha sido realizado bajo la dirección del Académico bibliotecario D. José Antonio Domínguez Salazar

PRESENTACION

El primer catálogo impreso de la biblioteca data de 1900 y fué realizado por Angel Avilés, Académico bibliotecario entonces de la Real Academia. El catálogo se presenta dividido en grandes apartados temáticos, dentro de los cuales se relacionan las obras por orden alfabético de autores. En él tenía cabida todo lo que existía en aquél momento en la biblioteca. El mismo Avilés nos dice en el prólogo que contenía "las obras que componen la colección de libros, estampas, manuscritos, dibujos y fotografías".

Con fecha 1968, Claude Bédat saca a luz otro catálogo, que aunque de posterior publicación, es casi dos siglos anterior al de Avilés, puesto que lo redactó en 1793 Juan Pascual Colomer, el primer bibliotecario que tuvo la Academia, nombrado para tal puesto por Real Orden de 15 de agosto del mismo año.

No existen más catálogos impresos de la biblioteca, si exceptuamos una selección de las obras musicales, con comentarios, que publicó el Académico bibliotecario José Subirá en 1956 en la revista "Anuario Musical", con el título de "La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando".

Tanto el catálogo publicado por Bédat como el de Avilés comprenden todo lo que en aquella época poseía la biblioteca. Desde entonces nuestros fondos han crecido, y aunque no con el ritmo que sería deseable, sí como para no hacer posible emprender una publicación que abarque su totalidad. Por otro lado, parece más conveniente elaborar catálogos impresos de fon-

dos, que podríamos llamar "cerrados", como pueden ser libros o publicaciones periódicas antiguas, o bien legados o donaciones. También, y en forma parcial, se podrían elaborar catálogos con fondos bibliográficos de características comunes, el mismo tema o la misma presentación: estampas, planos, fotografías, partituras musicales, exposiciones, etc.

De acuerdo con este criterio selectivo, y para dar a conocer el fondo antiguo de nuestra biblioteca, presentamos este catálogo de los siglos XV y XVI, que posteriormente se completará con los correspondientes a los siglos XVII y XVIII.

Tomando como base las fichas catalográficas ya existentes, hemos reestructurado la descripción bibliográfica, según las actuales normas ISBD (A), complementándola con materias y demás referencias.

Además se han añadido en nota las peculiaridades de cada ejemplar, tales como encuadernación, ilustraciones, exlibris, expurgos de la censura, firmas y notas manuscritas, estado de conservación, etc., datos útiles no sólo para identificar y diferenciar ese ejemplar de cualquier otro, sino para averiguar su procedencia o sucesivos poseedores, y con ello formar la historia de la colección de la biblioteca de la Real Academia.

El cuerpo del catálogo se presenta alfabetizado por autores o, en el caso de obras anónimas, por la primera palabra del título que no sea artículo.

El catálogo se completa con los siguientes índices:

a) Onomástico: Autores, colaboradores, ilustradores, traductores, etc.

b) Impresores, editores y libreros, agrupados por las ciudades donde estaban establecidos. Al lado de cada ciudad, expresada en su forma actual y en castellano, van indicadas las variantes que aparecen en las obras.

c) Alfabético de materias. Hemos creido útil hacer este índice, tratando de aproximar al lector al tema que le interesa, ahorrándole así una búsqueda más lenta.

Cada entrada lleva un número de orden, al que remiten todos los índices, siendo por consiguiente el nº 1 el incunable.

SIGLO XV

1. SCHEDEL, Hartmannus Sign.: C – 315

Liber Chronicarum / Hartmannus Schedel... [Ad in tuitum autem et preces prouidorum ciuium Sebaldi Schreyer et Sebastiani kamermaister hunc librum dominus Anthonius koberger Nuremberge impressit. Adhibitis tamen viris mathematicis pingendique arte peritissimis. Michaele wolgemut et wilhelmo Pley denwurff...]. - Nuremberge : Anthonius Koberger, 12 julio 1493. - [18], CCXCIX, [7] h. : il. (grabados) ; Fol. (43 cm.). - *Enc. perg.*

L. got. - 2 tam. - 1 y 2 col. - Núm lín. variable. - Inic. lombard. - Esp. p. inic. - *De CCLVIIII a CCLXI sin imprimir. - Falta al final una h., sustituida por otra con texto manuscrito y dibujo original.*

1. Historia universal. I. Wolgemut, Michael, il.
II. Pleydenwurff, Wilhelm, il.

Se trata del único incunable que posee la biblioteca. A pesar de ser tan conocido y de existir muchos ejemplares en España y en el extranjero es una obra valiosísima, que intenta ser un compendio de historia universal, desde la creación del mundo hasta la época en que se escribe. Su autor, Hartmannus Schedel, fué médico en su ciudad natal, Nürnberg, hombre de gran cultura y posición social, poseía una extensa biblioteca, que se conserva hoy en parte en la biblioteca estatal de Nürnberg.

Independientemente de su valor de crónica universal, el libro está enriquecido con aproximadamente 1.800 xilografías describiendo las principales ciudades de Europa occidental, así como retratos de santos, reyes, emperadores, escenas bíblicas, etc.

Estos grabados fueron ejecutados por Michael Wolgemut y su yerno Wilhelm Pleydenwurff. Wolgemut fué maestro de Durero desde 1486 a finales de 1489 y según afirma Adrian Wilson en su estudio sobre este incunable, bien podría haber ejecutado el joven Durero algunos de los grabados del Liber Chronicarum, pues por aquellos años era aprendiz en el taller de Wolgemut.

La ingente y ambiciosa obra, que Elisabeth Rücker denomina como "la mayor empresa libraria en tiempos de Durero", fué financiada por Sebald Schreyer y su cuñado Sebastian Kammermeister. Del segundo, apenas se tienen noticias. En cuanto a Schreyer se sabe que fué un hombre cultivado, de gran fortuna, que ocupó cargos públicos y obtuvo privilegios y noblezas del emperador Maximiliano I. Fomentó y protegió las artes y dejó al morir su fortuna a las iglesias, monasterios y establecimientos benéficos de su ciudad.

Siglo XVI

2. Sign.: C–1315

ALBERTI, Leandro

Descrittione di tutta l'Italia & Isole pertinenti ad essa / Di Fra Leandro Alberti... – Et di più ripurgata da infiniti errori & accresciuta... / da M. Borgaruccio Borgarucci... – In Venetia : Apresso Gio. Battista Porta, 1581. – [32], 502 p. ; 4º (22 cm.). – *Enc. perg.*

Indices. – *Manuscrito en port. "Libª de Trins. Calçs. Madrid". – Enc. desprendida*

Encuadernado con: Isole Appartenenti All'talia / Descritte da F. Leandro Alberti... – In Venetia : Apresso Gio. Battista Porta, 1581. – 96, [4] p.

1. Italia–Descripción y viajes. I. Borgaruzzi, Borgaruccio, rev.

3. Sign.: C–8626

ALBERTI, Leone Battista

L'Architettura di Leonbatista Alberti / Tradotta in Lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli... – In Firenze : Apresso Lorenzo Torrentino..., 1550. – 404, [11] p. : il. (grabados) ; Fol. (35 cm.). – *Enc. perg.*

Indice. – Port. grab. – Retrato del autor. – *Anotaciones manuscritas. – En port. manuscrito "Montoya". – Legado de Peñuelas*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Bartoli, Cosimo, trad.

4. Sign.: B–1619

ALBERTI, Leone Battista

L'Architettura di Leonbatista Alberti / Tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli... – In Firenze : Apresso Lorenzo Torrentino..., 1550. – 404, [11] p., [1] h. de lám. pleg. : il. (grabados) ; Fol. (35 cm.). – *Enc. hol.*

Indice. – Port. grab. – Retrato del autor. – *Nota manuscrita y firmada en la contraport. por el inquisidor Gaspar de Uzeda en 1585.*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Bartoli, Cosimo, trad.

5. Sign.: B–83

ALBERTI, Leone Battista

L'Architettura di Leon Batista Alberti / tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli... – Nel Monte Regale : Apresso Lionardo Torrentino..., 1565. – 331, [10] p., [3] h. de lám. pleg. : il. (grabados) ; Fol. (33 cm.).

Indice. – Retrato del autor. – *Enc. perg. – Nota en la contraportada manuscrita y firmada por el inquisidor Fray Antº Ramírez en 1641. – Notas manuscritas al fin. – Enc. deteriorada*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Bartoli, Cosimo, trad.

6. Sign.: B–1810

ALBERTI, Leone Battista

Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberti / Traduzidos de Latin en Romance... – [Madrid] : En Casa de Alonso Gomez..., 1582. – [4], 343, [18] p. ; 4º (22 cm.). – *Enc. hol.*

Indice. – Port. grab. – *Tachaduras de censura en p. 220 y 221*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.

7. Sign.: B–3024

AMBROGIO DA CALEPIO

Ambrosii Calepini Dictionarium... Adiuncta sunt postremo Pauli Manutii Aldi F. Additamenta... – Lugduni : Apud Haeredes Iacobi Iuntae, 1559. – 564 p. ; Fol. (42 cm.). *Enc. perg.– En nota manuscrita tachada: "Es de Manuel González de Villegas. Costó treinta y seis rs. de vellón en Madrid a 12 del mes de Nove. de 1717". – Firma tachada de Juan López de Molina. – Enc. despegada*

1. Lengua latina–Diccionarios. I. Manutio, Paulio.

AMIRATO, Scipione *Véase* 71.

8. Sign.: B–1498

BARTOLI, Cosimo

Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provincie, le prospettive, & tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli huomini... / Cosimo Bartoli... – In Venetia : Per Francesco Franceschi Sanese, 1564. – [4] 141, [3] p., [2] h. de plan. pleg. : il. (grabados) ; 4º (23 cm.). – *Enc. perg.*

Indice. – Port. grab. – Retrato del autor

1. Medición–Tratados, manuales, etc.

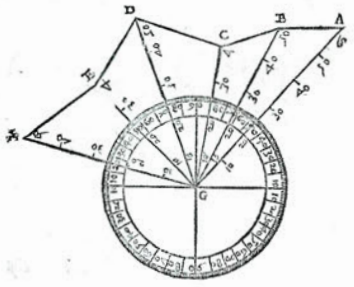
9. Sign.: B–185

BASSI, Martino

Dispareri in materia d'architettura, et perspettiva... / Di Martino Bassi... – In Bressa : Per Francesco et Pie. Maria Marchetti Fratelli, 1572. – 53 p., XII h. de lám. (grabados) ; 4º (21 cm.). – *Enc. cart.*

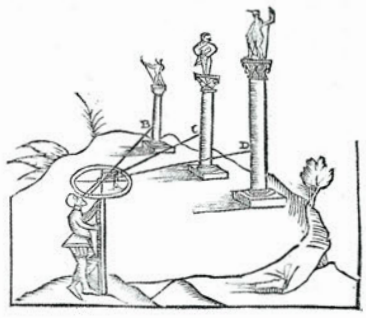
LIBRO PRIMO. 46

tirisi vna linea dal centro G, *la quale sarà* G B, *& verrà all'albero* B, *& la diuideremo in* 50. *parti uguali, che sono comprese infra* G B. *Preso dipoi nello Astrolabio il numero de gradi che era compreso infra* B C, *tirisi vn'altra linea dal cètro* G, *che sia* G C, *la quale diuidasi nella distantia delle sue braccia, che fierno* 40. *Questo medesimo si faccia de gli altri alberi con la medesima regola, & tirinsi le lor linee dal centro* G, *a ciascuno di essi, & diuidinsi nelle distantie delle braccia. Vltimamente congiunghinsi insieme le teste di queste linee, cioè* A B, B C, C D, D E, E F, *con linee rette, et aperte le seste pigliasi le distantie infra l'uno albero, & l'altro, & trasportinsi nella distantia, che è fra il* G, *& lo* A. *& ueggasi quãto le seste abbracciano di quelle parti, che rapresentano le braccia, & si saprà per questa via quante braccia sieno fra l'uno & l'altro di ciascun di essi alberi, che è quello che si cercaua.*



Come si misurino le distãtie di molte cose poste per lunghezza in un filo in piano, trouandosene in alcun luogo lontano. Cap. XXII.

SE DVE, o piu cose saranno fra loro lontane non per larghezza ma per lunghezza come le colonne che fussero poste a filo, opererassi quasi nel medesimo passato modo. Et per esempio, siano tre colonne B, C, D, *& stiasi fermo nella positura* A, *pigliasi la prima cosa seruendosi dello*



M 2 *aiuto*

BARTOLI, Cosimo: *Del modo di misurare le distantie...* – Venecia, 1564

R. 1856

DISPARERI

IN MATERIA
D'ARCHITETTVRA, ET PERSPETTIVA.

CON PARERI DI ECCELLENTI, ET *Famosi Architetti, che li risoluono.*

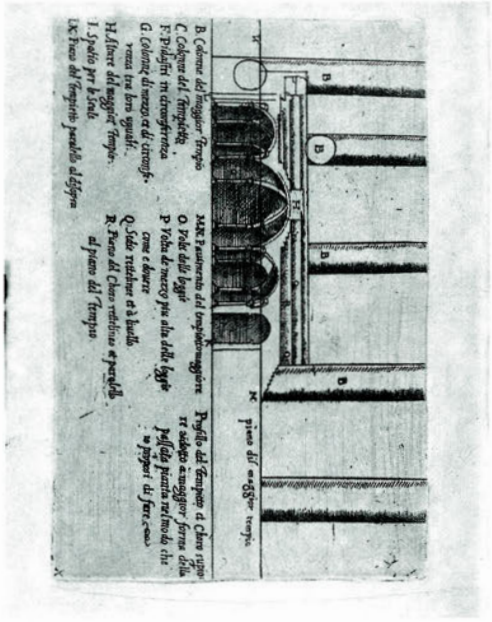
DI MARTINO BASSI
MILANESE.

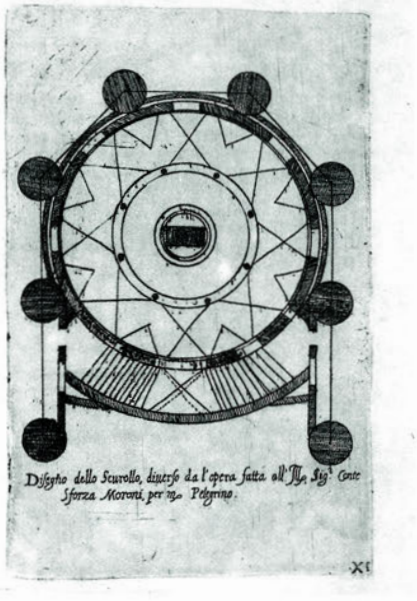
De la librería de S. Caietano de Madrid

Real Academia de S. Fern.o

IN BRESSA
Per Francesco, & Pie. Maria Marchetti Fratelli.
M: D. LXXII.

1572





Disegno dello Scurollo, diuerso da l'opera fatta all'Ill.mo Sig.r Conte Sforza Moroni, per m.o Pelegrino.

XI

BASSI, Martino: *Dispareri in materia d'architettura, et perspettiva...* – Brescia, 1572

Nota manuscrita en port. "De la Librería de S. Caietano de Madrid". – En el colofón figura la fecha de 1570

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. 2. Perspectiva–Tratados, manuales, etc.

10. Sign.: C–1095

BEMBO, Pietro, Cardenal

Della Historia Vinitiana di M. Pietro Bembo Card. volgarmente scritta : Libri XII. – In Vinegia : Apresso Gualtero Scotto, 1552. – [13], 179 p. ; 4º (21 cm.). – *Enc. perg.*

Contiene biografía del autor. – *Nota manuscrita en port. ilegible de procedencia.* – *Impresor tomado del colofón*

1. Venecia-Historia

11. Sign.: B–3035

BIONDO, Flavio

Blondi Flavii Forliviensis De Roma Triumphante. Libri decem... ad totiusque Romanae antiquitatis... – Basileae : In Officina Frobeniana per Hieronymum Frobenium... [etc.], 1531. – 2 t en 1 v. ; Fol. (34 cm.). – *Enc. perg.*

Indice. – *El 2º t. carece de port.* – *Impresor tomado del colofón*

1. Roma-Historia

12. Sign.: B–3006

BOCCACCIO, Giovanni

Della geneologia de gli dei di Giovanni Boccaccio : libri quindeci... / Tradotta... per Giusepe Betussi, et hora di nuovo con ogni diligenza revista, et corretta ; aggiuntavi la vita di Giovanni Boccaccio... – In Venetia : Appresso la Compagnia degli Uniti, 1585. – 4, [16], 268 h. ; 8º (21 cm.).

Indices. – H. impresas por las dos caras – *Enc. perg.*

1. Mitología. I. Betussi, Giuseppe, trad.

13. Sign:. C–2793

BOCCHI, Achille

Achillis Bocchii Bonon [iensis] Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat : Libri Quinque. – Bononiae : Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574. – [24], CCCLVII p. : lám. (grabados) ; 4º (20 cm.).

Indices – *Enc. pasta*

1. Simbolos y alegorías

BOCCHI, Achille: *Symbolicarum quaestionum*. – Bolonia, 1574

14. Sign.: B–481

BRUSONI, Lucio Domizio

L. Domitii Brusonii Contursini Lucani... Facetiarum exemplorumque libri VII. Opus... erratorum monstris repurgatum, inque lucem editum opera ac studio Conradi Lycosthenis... – Lugduni : Apud Ioannem Frellonium, 1562 (Excudebat Symphorianus Barbierus). – [8], 499, [2] p. ; 8º (19 cm.).

Indice. – *Enc. perg. – Nota manuscrita en port. de la censura fechada en 1620. – Ex libris manuscrito "Es de la Librería del Espíritu Santo de P^es^. Carm^as^ de Madrid"*

I. Lycosthenes, Conradus

15. Sign.: A–918 bis

CAELIUS, Ludovicus

Lodovici Caelii Rhodigini Lectionum Antiquarum : Tomus Secundus... – Lugduni : Apud Sebastianum Honoratum, 1560. – [24], 779, [82] p. ; 8º (18 cm.).

Indices. – *Enc. perg.*

1. Cultura–Historia–Edad antigua

16. Sign.: B–396

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristobal

El felicissimo viaie del... Principe don Phelippe, Hijo de... Carlos Quinto... desde España à sus tierras de la baxa Alemaña con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes / Escrito en quatro libros por Iuan Christoval Caluete de Estrella. – En Anvers : En Casa de Martin Nucio, 1552. – [8], 335, [19] h. : lám. (grabados) ; Fol. (27 cm.).

Indice. – *Enc. perg. – Contiene una sola lámina grabada que representa el arco triunfal que se realizó para el evento. – Firma manuscrita en port. del Censor. – Ex libris en port. "de la Librería del Rl. Convento de S. Gil en Madrid"*. – H. impresas por las dos caras

1. Europa–Descripción y viajes–S. XVI. 2. Felipe II, Rey de España–Biografías.

CARO, Annibale *Véase* 71.

17. Sign.: B–1283

CARTARI, Vincenzo

Le imagini de i dei de gli antichi : nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi / Raccolte da Vincenzo Cartari...

In Venetia : Presso Francesco Ziletti, 1580. – [17], 566, p. : lám. (grabados) ; 4º (23 cm.).

Indice. – *Enc. cart.* – *Ex libris en port. "Es de D. Phelipe Diego de Castro"*. – *Notas marginales manuscritas*

1. Mitología

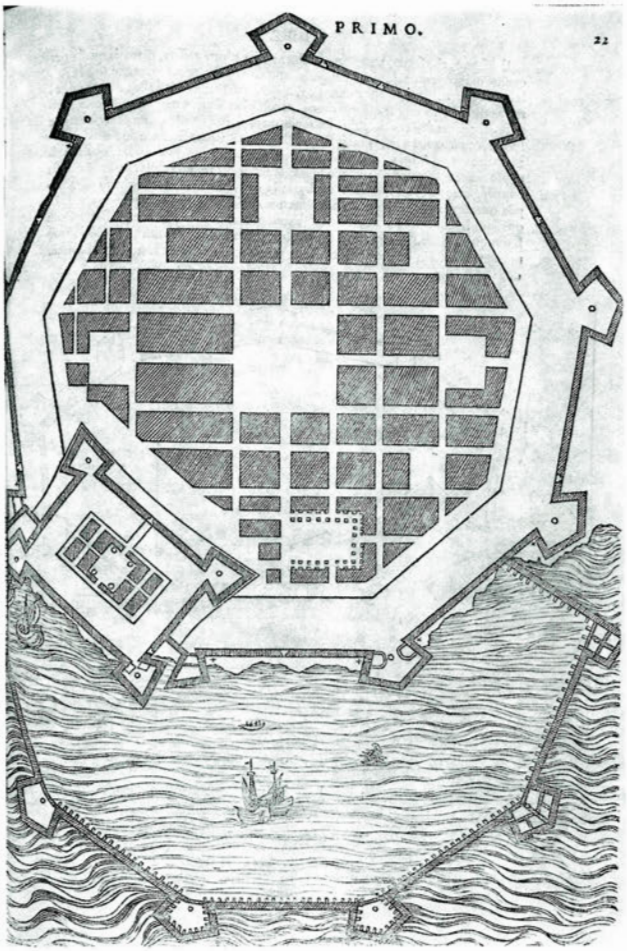
18. Sign.: B–1622

CATANEO, Pietro

I Quattro primi libri di architettura / Di Pietro Cataneo... – In Vinegia : In Casa de'figliuoli di Aldo, 1554. – [2], 54, [2] h. : il. (grabados) ; Fol. (34 cm.). – *Enc. hol.*

Indice. – H. impresas por las dos caras. – *Pie de imprenta tomado del colofón*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.



CATANEO, Pietro: *I Quattro primi libri di architettura*. – Venecia, 1554

19. Sign.: B–2744

CICCARELLI, Antonio

Le Vite de Pontefici / di Antonio Ciccarelli... con l'effigie di Giovan Battista de Cavallieri. – Romae : Ex Typographia Dominici Basae, 1588. – [6], 286 p. : lám. (grabados) ; 4º (23 cm.).

Indice. – Port. grab. – Los grabados representan los retratos de los papas. – *Enc. perg.*

1. Papas-Biografías. 2. Papas-Retratos

CICCARELLI, Antonio: *Le Vite Deponteficí...* – Roma, 1588

20. Sign.: C–498

CHACON, Pedro

De Triclinio Romano / Petrus Ciacconius... ; Fulvi Ursini appendix. – Romae : Apud Georgium Ferrarium, 1588. – [8], 192, [7] p. : il. (grabados) ; 8º (17 cm.).

Indice. – *Enc. perg. – Notas manuscritas marginales. – Nota de procedencia manuscrita tachada*

1. Roma–Usos y costumbres. I. Orsini, Fulvio

21. Sign.: B–1299

CHOUL, Guillaume de

Los discursos de la religión, castromentaçion... baños y exerçiçios de los antiguos romanos y griegos / de Guillermo de Choul... ; traduzido en castellano de la lengua françesa por... Balthasar Perez del Castillo... – En Leon de Francia : En Casa de Guillelmo Rovillio, 1579. – [4], 448 p., [1] h. pleg., [21] p. : il. (grabados) ; 4º (24 cm.).

Indices. – *Enc. hol. – Nota manuscrita de procedencia tachada "Es de Phelipe Diego de Castro" y más arriba en port. también el nombre de "Francisco Rosselli"*

1. Roma–Civilización. 2. Grecia–Civilización. I. Pérez del Castillo, Baltasar, trad.

22. Sign.: B–1335

DU CERCEAU, Jacques Androuet

Leçons de perspective positive / par Jacques Androuet du Cerceau... – A París : Par Mamert Patisson Imprimeur, 1576. – ll h., LX h. de lám. (grabados) ; Fol. (33 cm.).–

Enc. pasta. – Sello de Biblioteca Mazarina y de Bibl. Seminaire St. Sulpice

1. Perspectiva–Tratados, manuales, etc.

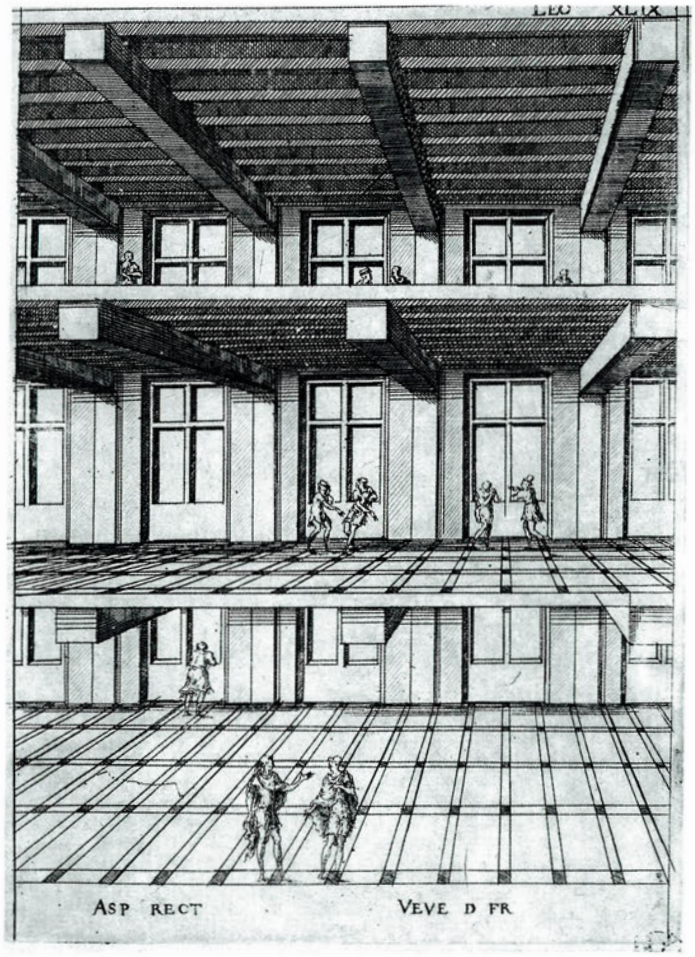
23. Sign.: B–1252

DU PERAC, Etienne

I vestigi dell'antichità di Roma : raccolti et ritratti in perspettiva con ogni diligentia / da Stefano Du Perac... – In Roma : Appresso Lorenzo della Vaccheria..., 1575. – 40 p. de lám. (grabados) ; 4º (28 cm.).

Port. grab. – *Enc. pasta*

1. Roma–Monumentos–Grabados



DU CERCEAU, Jacques Androuet: *Leçons de perspective positive*. – París, 1576

24. Sign.: B–1334

DÜRER, Albrecht

Alberti Dureri... de symmetria partium in rectis formis humanorum corporum : Libri in latinum conversi... – Norimbergae : Per Hieronymum Formschneyder, 1534. – 2 t. en 1 v. : il. (grabados) ; Fol. (34 cm.). – *Enc. hol.*

Contiene: t. II. De Varietate Figurarum et Flexuris partium ac gestib. imaginum

Con apostillas manuscritas. – Ejemplar citado por Palomino que perteneció a Quevedo. – En portada anagrama del autor. – *Pie de imprenta tomado del colofón.* – Letra gótica

1. Anatomía–Tratados, manuales, etc.

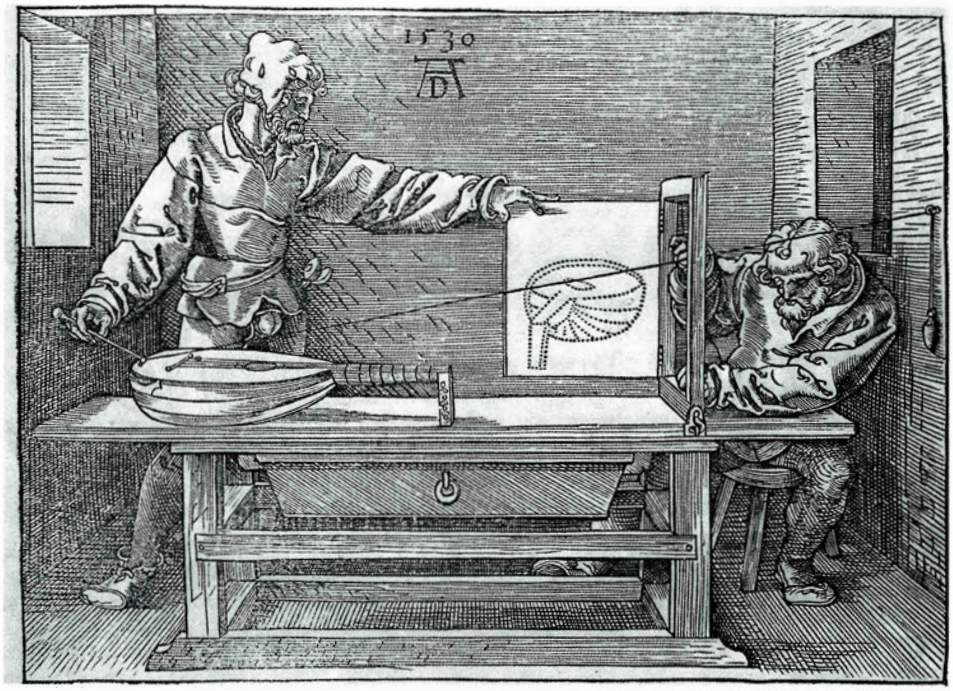
25. Sign.: B–1333

DÜRER, Albrecht

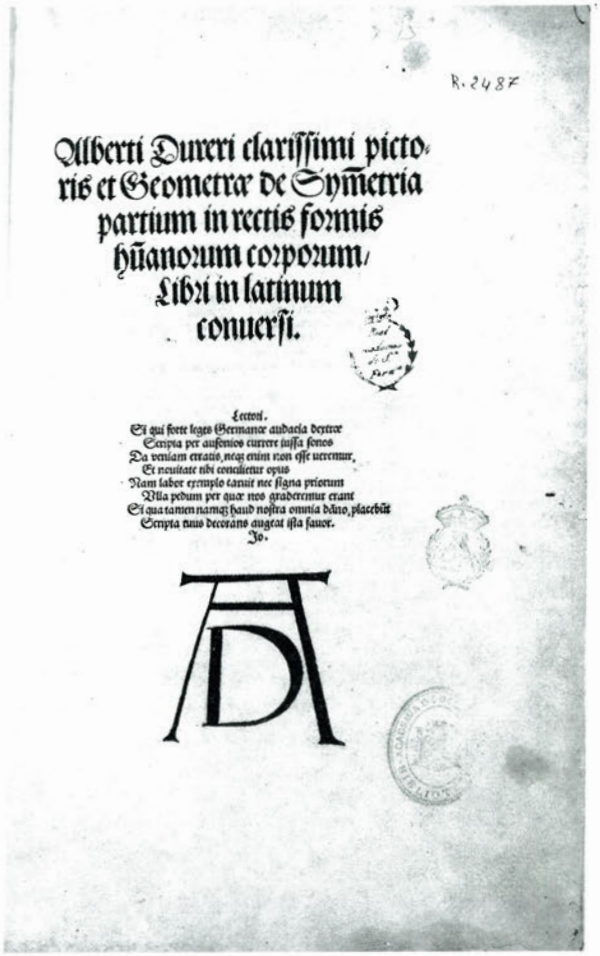
Albertus Durerus... quatuor his suarum institutionum geometricarum libris, lineas, superficies & solida corpora... – Lutetiae : Apud Christianum Wechelum..., 1532. – [3] h., [1] h. de lám., 185 p. : il. (grabados) ; Fol. (33 cm.). – *Enc. perg.*

Las p. 149-152 y 181-182 faltan impresas y han sido sustituidas en forma manuscrita, con las il. a lápiz. – En port. dos firmas tachadas. – Enc. deteriorada

1. Geometría–Tratados, manuales, etc.



DÜRER, Albrecht: *Institutionum geometricarum.* – Lutetiae, 1532



DÜRER, Albrecht: *De symmetria partium.* – Nuremberg, 1534

26. Sign.: C–119

EUCLIDES

Euclidis Megarensis... Elementorum geometricorum libri XV... – Basileae : Apud Johannem Hervagium, 1546. – [2], 587 p. : il. (grabados) ; Fol. (29 cm.). – *Enc. pasta*

Port. mutilada y restaurada con nota manuscrita "Lo vendió D. Joaquín de San Pedro. Fué del Duque de Sotomayor. Costó 7 pesos en 12 de octubre de 1781". – En h. 4 ex libris manuscrito de Pedro de Guzma, Pintor. – Pie de imprenta tomado del colofón. – En el prólogo fecha de 1537

Encuadernado con la edición griega de la misma obra: Basileae : Apud Ioan. Hervagium, 1533. – [6], 268, 114 p.

1. Geometría–Tratados, manuales, etc.

27. Sign.: C–570

EUCLIDES

La perspectiva y especularia de Euclides / Traduzidas en vulgar castellano... por Pedro Ambrosio Onderiz... – En Madrid : En Casa de la Viuda de Alonso Gomez, 1585. – [6], 60 h. : il. (grabados) ; 4º (22 cm.). – *Enc. pasta*

H. impresas por las dos caras. – El tratado "La especularia", que empieza en la p. 41, tiene port. propia y está fechado en 1584. – *Notas marginales manuscritas.*

1. Perspectiva–Tratados, manuales, etc. I. Onderiz, Pedro Ambrosio, trad.

28. Sign.: B–2315

EUCLIDES

La Prospettiva di Euclide... / Tradotta da Egnatio Danti... Insieme con la Prospettiva di Eliodoro Larisseo... – In Fiorenza : Nella Stamperia de'Giunti, 1573. – [4], 110, [17] p. : il. (grabados) ; 4º (23 cm.).

Indice. – El tratado de La Prospettiva de Eliodoro Larisseo tiene portadas propias en italiano y en griego. – Texto en italiano, latin y griego. – *Enc. perg.*

1. Perspectiva–Tratados, manuales, etc. I. Larisseo, Eliodoro. II. Danti, Ignazio, trad.

29. Sign.: C–1413

FAUNO, Lucio

De antiquitatibus urbis Romae... / per Lucium Faunum. – Venetiis : Apud Michaelem Tramezinum, 1549. – [8], 129, [21] h. ; 8º (15 cm.). – *Enc. perg.*

Indices. – *Pie de imp. tomado del colofón.* – *Manuscrito al final "Ares Augustianus".* – H. impresas por las dos caras

1. Roma–Monumentos

30. Sign.: C–299

FONTANA, Domenico

Della trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabriche di nostro Signore Papa Sisto V... – / ... Domenico Fontana... – In Roma : Apresso Domenico Basa, 1590. – [2], 94, 30 h., [5] h. de lám. pleg. : lám. (grabados) ; Fol. (43 cm.). – *Enc. hol.*

Indice. – H. impresas por las dos caras excepto las lám. – Retrato del autor. – *Manuscrito en port. "De la Academia R. de Sn. Fernando año 1769"*. – Anteport. grab. – Al final de la tabla del libro primo figura "In Napoli : Apresso Costantino Vitale, 1604"

1. Roma–Monumentos. 2. Arquitectura–Roma

31. Sign.: A–11

GIOVIO, Paolo

[Elogia doctorum virorum / Paolum Iovium]. – [Basileae : Industria & opera Petri Pernae Sumptibus verò communibus cum Domino Henrico Petri, 1577]. – [4], 231, [2] p. : il. (grabados) ; Fol. (37 cm.). – *Enc. perg.*

Encuadernado con: Pauli Iovii... Elogia virorum belica virtute illustrium : septem libris... – Basil. : Petri Pernae Typographi, 1575. – 391, [7] p. : il. (grabados)

Indices. – Retratos de los personajes descritos. – *El 1er libro carece de port. – Datos tomados del colofón. – Algunas hojas arrancadas. – Tachaduras de la Inquisición. – En nota manuscrita "Del R. Convto. de S. Gil de Madrid"*

1. Biografías. 2. Retratos

32. Sign.: A–8

GOLTZIUS, Hubertus

C. Julius Caesar sive historiae imperatorum caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restitutae : Liber primus... / Huberto Goltz... auctore et sculptore. – Brugis Flandrorum : Apud Hubertum Goltzium..., 1563. – [17] p., LVII p. de lám. (grabados), [3], 231, [24] p. ; Fol. (33 cm.). – *Enc. pasta*

Indices. – Port. grab. – *Le falta la tapa. – Pie de imprenta tomado del colofón*

1. Monedas romanas. 2. Emperadores romanos

33. Sign.: B–1205–1206

GOLTZIUS, Hubertus

C. Iulius Caesar sive historiae imperatorum caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restitutae... / Huberto Goltz... auctore et sculptore. – Brugis Flandrorum : Apud Hubertum Goltzium..., 1563-1574. – 2 v. : lám. (grabados) ; Fol. (32 cm.).

Indices. – Port. grab. – *Pie de imprenta tomado del colofón. – Enc. piel*

1. Monedas romanas. 2. Emperadores romanos

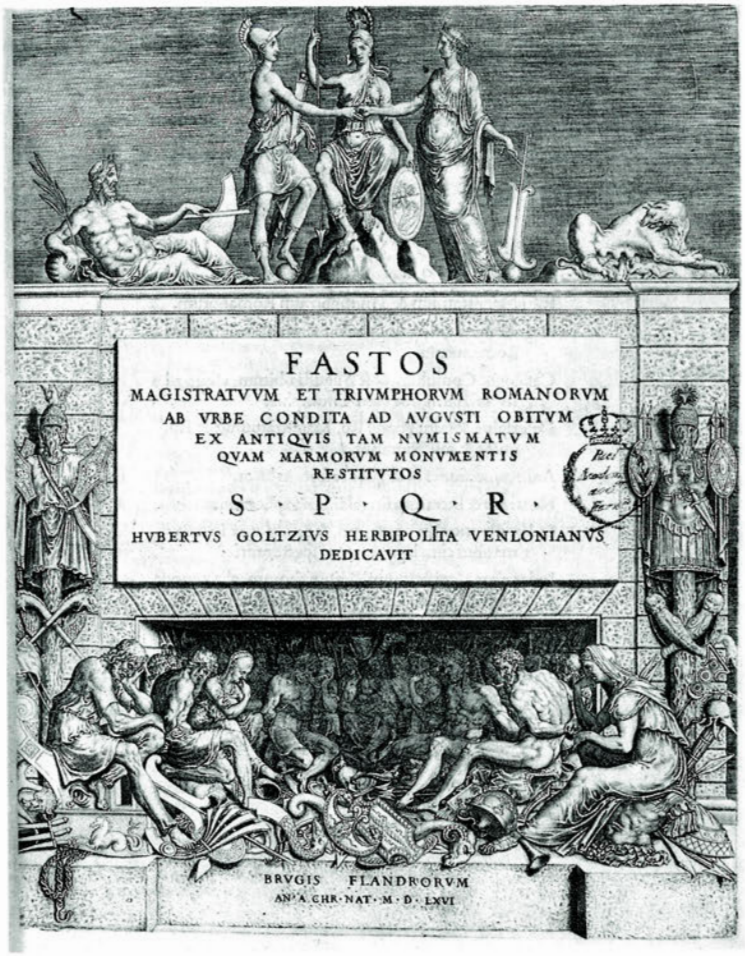
34. Sign.: B–1204

GOLTZIUS, Hubertus

Fastos magistratuum et triumphorum romanorum ab urbe condita ad augusti obitum ex antiquis tam numismatum quam marmorum monumentis restitutos S.P.Q.R. / Hubertus Goltzius... dedicavit. – Brugis Flandrorum : Excudebat Hubertus Goltzius, 1566. – [12], 288, [22] p. : principalmente lám. (grabados) ; Fol. (32 cm.). – *Enc. piel con hierros dorados*

Indices. – *Pie de imp. tomado del colofón.* – Port. grab.

1. Inscripciones latinas



GOLTZIUS, Hubertus: *Fastos magistratuum et triumphorum romanorum.* – Brujas, 1566

35. Sign.: A–1800

GRAPALDI, Francesco Mario

Lexicon de partibus aedium, Francisci Marii Grapaldi Parmensis... – Lugduni : Apud Haeredes Simonis Vincentii, 1535 (Excudebant Melchior et Gaspar Trechsel Fratres). – 361, [23] p. ; 8º (16 cm.). – *Enc. perg.*

Indice. – *Notas manuscritas marginales. – Manuscrito en port. "Fr. Iacobus Nyffenus 1628". – Expurgado por la Inquisición con fecha 1707*

1. Arquitectura–Diccionarios

36. Sign.: A–2411–2415

GUERRERO, Francisco

Francisci Guerrero Hispalensis, sacre cantiones, vulgo moteta nuncupata, quatuor et quinque vocum. – [Música impresa]. – [Partes]. – [Hispali : Martinus a Montesdoca, 1555]. – 5v. ; 8º (16 x 22 cm.).

Enc. perg. – Carece de port. – Datos tomados de la h. 2 y del colofón. – En el 2º v. ex libris manuscrito ilegible. – Notas manuscritas en las partituras

1. Cantos religiosos. 2. Motetes

ISIDORO, Santo, Arzobispo de Sevilla *Véase* 85.

37. Sign.: B–67

LABACCO, Antonio

Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura : nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma. – [Impresso in Roma : In Casa Nostra, 1559]. – 36, [11] h. : principalmente lám. (grabados) ; Fol. (38 cm.).

Contiene además: 39 láminas grabadas en el siglo XVI que representan: grutescos, trofeos, cartelas y vasos. – Port. grab. – *Enc. carton. – Pie de imp. tomado de h. 2*

1. Roma–Monumentos

38. Sign.: B–3036

LAZIUS, Wolfgang

Commentariorum Reipub. Romanae illius, in exteris provinciis, bello acquisitis, constitutae, libri duodecim... / Autore Vuolfgango Lazio... – Basileae : Per Ioannem Oporinum, [1551]. – 1320 p., [1] h., [3] h. de lám. pleg. : il. (grabados) ; Fol. (34 cm.). –

Enc. perg. Manuscrito en la port. "Librería de Trins. Calzs. Madrid". – Fecha de impresión tomada del prefacio.

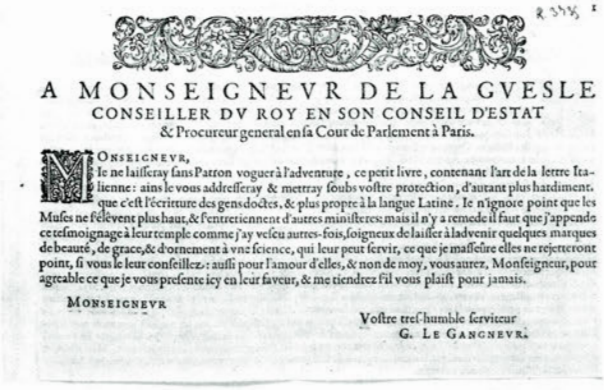
1. Roma–Historia

39. Sign.: C–53

LE GANGNEUR, Guillaume

La rizographie ou Les sources, elemens et perfecçions de l'écritture italienne / Par G. Le Gangneur Angevin... – [París : s.n.], 1599. – [16] h. ; Fol. (50 cm.).

Encuadernado con: I. La technographie... / Guillaume Le Gangneur... –[París: s.n.], 1599. – [28] h. – II. Caligraphie ou Belle écriture / par Guillaume Le Gangneur Angevin. –[París: s.n.], 1599. – [7] h. – III. Libro di M. Giovambattista Palatino... nel qual

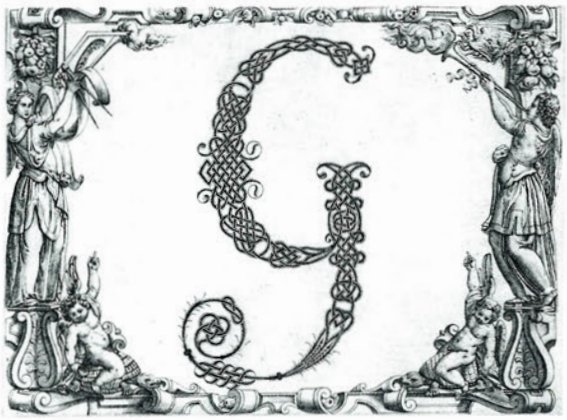


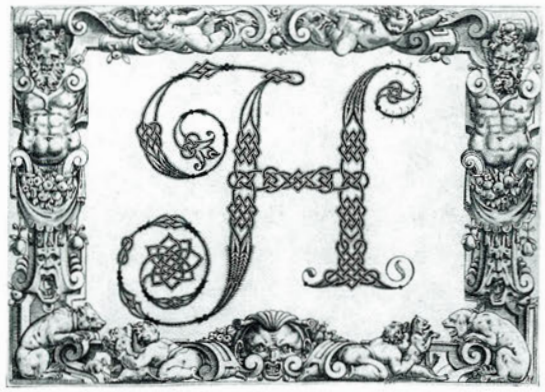
A MONSEIGNEVR DE LA GVESLE
CONSEILLER DV ROY EN SON CONSEIL D'ESTAT
& Procureur general en ſa Cour de Parlement à Paris.

MONSEIGNEVR,
Ie ne laiſſeray ſans Patron voguer à l'adventure, ce petit livre, contenant l'art de la lettre Italienne: ains le vous addreſſeray & mettray ſoubs voſtre protection, d'autant plus hardiment, que c'eſt l'écriture des gens doctes, & plus propre à la langue Latine. Ie n'ignore point que les Muſes ne ſ'élevent plus haut, & s'entretiennent d'autres miniſteres: mais il n'y a remede il faut que j'appende ce teſmoignage à leur temple comme j'ay veſcu autres-fois, ſoigneux de laiſſer à ladvenir quelques marques de beauté, de grace, & d'ornement à vne ſcience, qui leur peut ſervir, ce que je maſſeure elles ne rejetteront point, ſi vous le leur conſeillez: auſſi pour l'amour d'elles, & non de moy, vous aurez, Monſeigneur, pour agreable ce que je vous preſente icy en leur faveur, & me tiendrez fil vous plaiſt pour jamais.

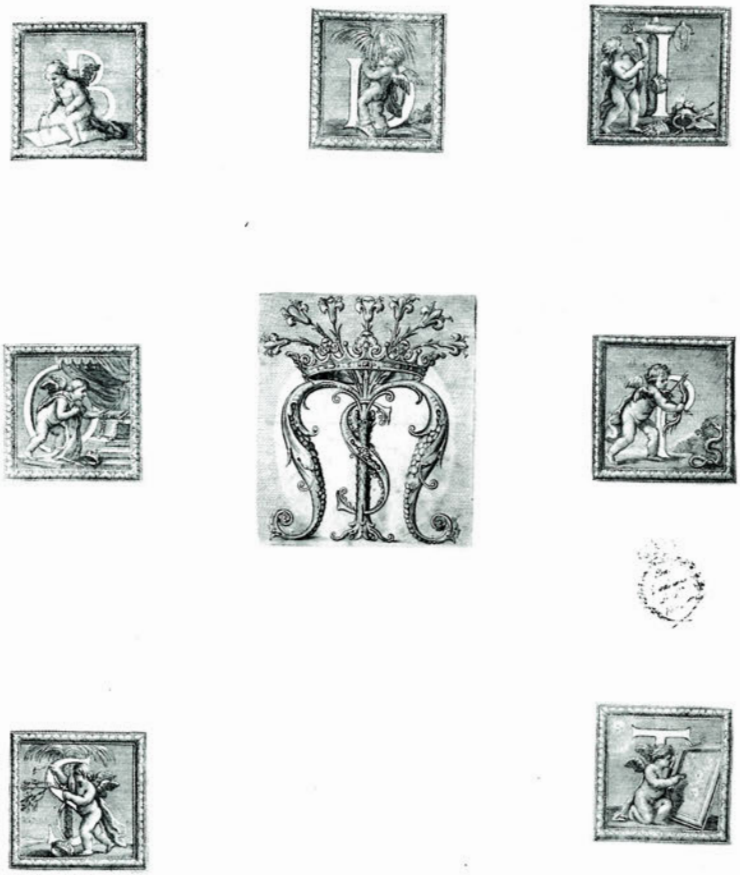
MONSEIGNEVR
Voſtre treſ-humble ſerviteur
G. LE GANGNEVR.

LE GANGNEUR ANGEVIN, Guillaume: *La rizographie*. – París, 1599





CRESCI, Giovan Francesco: *Esemplare di caratteri diversi...* – Roma, 1658



CESCI, Giovan Francesco: *Esemplare di caratteri diversi...* – Roma, 1658

s'insegna à scrivere ogni sorte lettera, antica, et moderna... et con un breve et util discorso de le cifre. – Rivedutto nuovamente, et corretto del proprio autore... – In Roma : Per Antonio Maria Guidotto..., 1556. – [16] h. – Pie de imp. tomado del colofón – IV. Esemplare di caratteri diversi... / Di Giovan Francesco Cresci... – In Roma : Nella Stamparia di Iacomo Fei del q. Andrea, 1658. – [8] h.

Enc. perg.– Se trata de un conjunto de libros que han sido recortados y pegados en este volúmen. – Al final 11 h. de iniciales pabadas también recortadas y pegadas.

1. Caligrafía. I. Palatino, Giovanni Battista.

40. Sign.: B–3034

LIVIO, Tito

Titi Livii... Romanae Historiae principis, libri omnes, quotquot ad nostram aetatem pervenerunt. Una cum doctissimorum virorum in eos lucubrationibus, post omnes aliorum editiones... & veterum & recentiorum ex emplarium collatione recogniti, & artificiosis picturis praecipuas historias apte repraesentántibus, exornati... – Impressum Francofurti ad Moenum : Impensis et opera Georgii Corvini... [et al.], 1568. – [18], 988, [10], 55, [6], 119, 82, 112, 93 p. : il. (grabados); Fol. (38 cm.)

Indice. – Port. grab. – *Enc. perg. – Impresor tomado del colofón. – En port. mauscrito "Fr. Thomas Monterde". – En contraport. nota y firma manuscrita del inquisidor, fechada en 1707*

1. Roma–Historia

41. Sign.: B–368

LOMAZZI, Giovanni Paolo

Idea del Tempio della Pittura / Di Gio. Paolo Lomazzo... – In Milano : Per Paolo Gottardo Pontio, [1590]. – [16], 168 p. ; 4º (23 cm.). – *Enc. perg. con hierros dorados*

Indice. – Port. con retrato. – *Fecha tomada del colofón*

1. Pintura–Tratados, manuales, etc.

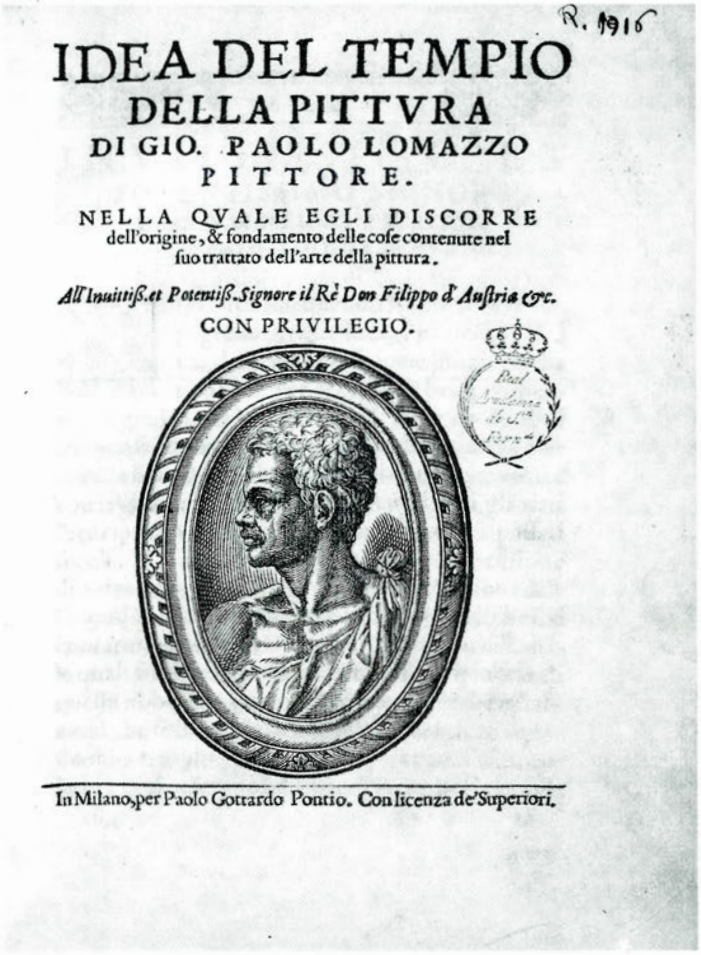
42. Sign.: A–787

LOMAZZI, Giovanni Paolo

Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura / di Gio. Paolo Lomazzo... – In Milano : Per Paolo Gottardo Pontio, 1585. – [20], 688 [2] p. ; 4º (22 cm.).

Indices. – *Enc. hol. – Notas marginales manuscritas. – Faltan h. al final. – Ex libris de L. Paret*

1. Arte–Tratados, manuales, etc.



LOMAZZI, Giovanni Paolo: *Idea del Tempio della Pittura*. – Milan, 1590

43. Sign.: A–1122

L'ORME, Philibert de

L'architecture de Philibert de L'Orme... – A París : Chez Hierosme de Marnef & Guillaume Cavellat..., 1576. – [10], 283 h., [1] p. : il. (grabados) ; Fol. (39 cm.).

Indice. – Port. grab. – H. impresas por las dos caras. – Retrato del autor. – *Enc pasta con hierros dorados*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.

44. Sign.: B–3084

LYCOSTHENES, Conradus

Prodigiorum ac ostentorum chronicon. Quae praeter naturae ordinem... ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt... conscriptum / per Conradum Lycosthenem. – Basileae : Per Henricum Petri, 1557. – [6], 670, [1] p. : il. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Enc. perg. – Port. mutilada, falta el pie de imprenta. – Nota manuscrita en port. "Rmo. Hortalejo". – Notas manuscritas tachadas en h. 4. – Otras notas marginales en h. 6. – Pie de imprenta tomado del colofón. – Texto con tachaduras

1. Fenómenos de la naturaleza

45. Sign.: C–1412

MARLIANI, Giovanni Bartolommeo

Topographia antiquae Romae / Ioanne Bartholomaeo Marliano... Autore. – Lugduni : Apud Seb. Gryphium, 1534. – [4], 313, [7] p. ; 8º (16 cm.).

Indice. – *Enc. perg.*

1. Topografía–Roma

46. Sign.: B–1970–1971

MARMOL CARVAJAL, Luis del

Primera parte de la descripcion general de Affrica con todos los successos de guerras... hasta... mil y quinientos y setenta y uno... / por... Luys del Marmol Carvaial. – En Granada : En Casa de René Rabut. Véndese en Casa de Iuan Díaz, 1573. – 2 v. ; Fol. (30 cm.).

Contiene: I. Libros primero y segundo – II. Libros tercero al sexto

Indice. – Texto a 2 col. – *Enc. pasta. – En port. firma ilegible*

1. Africa–Historia

47. Sign.: B–2542

MEDINA, Pedro de

Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España / Compuesta primeramente por el Maestro Pedro de Medina... – Agora nuevamente, corregida y muy

ampliada / por Diego Perez de Messa... – Impresso en Alcala de Henares : En Casa de Iuan Gracian, 1595. – [3], 334, [8] h. : il. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Indice. – H. impresas por las dos caras. – Texto a 2 col. – *Enc. perg. – Notas marginales manuscritas. – Firma del Secretario Antonio Ponz*

1. España–Descripción y viajes. I. Pérez de Messa, Diego, rev.

48. Sign.: C–8641

MEJIA, Pedro

Historia imperial y cesarea, en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los cesares emperadores de Roma : desde Julio Cesar hasta el emperador Maximiliano... / la qual compuso y ordeno... Pero Mexia... – Sevilla : Por Dominico de Robertis, 1547. – [6], 424 h. ; Fol. (31 cm.).

Indice. – H. impresas por las dos caras. – Texto a 2 col. – Port. grab. y a 2 tintas. – – *Enc. perg. – Pertenece al legado de Peñuelas.*

1. Emperadores romanos

49. Sign.: B–1302

MERCATI, Michele

De gli Obelischi di Roma / di Monsig. Michele Mercati... – In Roma : Appresso Domenico Basa, 1589. – [9], 399, [20] p. ; 4º (24 cm.).

Indice. – Port. grab. – *Enc. pasta – Ex libris manuscrito en port. "Es del collegio de la Compª de jesús de Huesca"*

1. Roma–Obeliscos

50. Sign.: C–1327

MERCURIALE, Girolamo

[Hieronymi Mercurialis de Arte Gymnastica : Libri sex...]. – [Secunda editione aucti...]. – [Parisiis : Apud Iacobum Du Puys, 1577]. –[3], 201, [13] h. : il. (grabados) ; 4º (21 cm.).

Indice. – *Carece de port. – Datos tomados del mismo ejemplar de la B.N.* – H. impresas por las dos caras. – *Enc. pasta*

1. Gimnasia

51. Sign: C–1414

[MIRABILIA ROMAE]

Las yglesias, indulgencias, y estaciones de Roma con los nombres de las Reliquias, y de los Summos Pontifices, Emperadores y Reyes de Francia, Napoles y Sicilia... aña-

didas de nuevo algunas Iglesias... todo emendado, y corregido, y nuevamente puesto en luz / [Traduction... de Latin en Romance... por Hernando de Salazar...]. – Imprimido en Roma : A costa de Francisco Librero, 1569 (Heredi de Valerio & Alovisio Dorici...). – [4], 77, [27] h. : il. (grabados) ; 8º (15 cm.).

Indices. – H. impresas por las dos caras. – *Enc. perg. despegada y deteriorada*

1. Roma–Iglesias y templos. I. Salazar, Hernando, trad.

52. Sign.: C–747

MORANDI, Benedetto

De Bononiae Laudibus Oratio a Benedicto Morando Bononiensi ... conscripta & edita. – Romae : Franciscus Coattinus, 1589. – [4], 47 p. ; 4º (20 cm.). – *Enc. pasta*

Encuadernado con: Breve compendio de casi piu notabili occorsi nella citta di Bologna : dal tempo ch'ella fú creata colonia fino all'anno M.DC.VI... / Opera del Croce. – In Bologna : Per Bartolomeo Cochi, 1606. – 28 p.

El 2º tratado con port. grab.

1. Bolonia–Historia. I. Croce, Giulio Cesare

53. Sign.: A–6

NATALI, Hieronymo (S.I.)

Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur ; cum Evangeliorum concordantia... / Auctore Hieronymo Natali Societatis Iesu... – Antuerpiae : Excudebat Martinus Nutius, 1594. – [3], 595, [5] p., [139] h. de lám. (grabados) ; Fol. (34 cm.). – *Enc. pasta*

Port. grab. – *Nota manuscrita en port. "Libra de los Cappnos. del Prado de Madrid". – Las láminas estan numeradas hasta la 153 pero faltan de la 1 a la 12 y la 14*

1. Biblia. N.T. Evangelios–Comentarios

54. Sign.: C–1758–1760

OCAMPO, Florian de

... Coronica general de España / que recopilaba el maestro Florian de Ocampo... [que continuava Ambrosio de Morales...]. – En Alcalá : En Casa de Juan Iñiguez de Lequerica, 1574-1586. – 3 v. : il. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Contiene: v. I, II y IV

Indices. – Pie de imprenta del 4º v.: Impresso en Cordova : Gabriel Ramos Bejarano, 1586. – En las p. 332-350 del 4º v. se contiene: "Discurso de la verdadera descenden-

cia del glorioso Doctor Santo Domingo... Casa de Guzmán". – *Enc. pasta – Ex libris de "Los Capuchinos del Prado siendo Guardn. el R.P. Fr. Franco. de Polan"*

1. España–Historia. 2. Domingo de Guzmán, Santo–Genealogía. I. Morales, Ambrosio de

55. Sign.: B–93–97

OCAMPO, Florian de

... Coronica general de España / que recopilava el maestro Florian de Ocampo... [que continuava Ambrosio de Morales...]. – En Alcalá : En Casa de Juan Iñiguez de Lequerica, 1574-1586. – 5 v. : il. (grabados) ; Fol. (30 cm.). – *Enc. pasta*

Contiene: Los 4 primeros v. con el mismo título – t. v.: Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Coronica...

Indices. – *Manuscrito en ler. v. "Mendizabal" y en 3er. v. "Del Doctor Geronimo Guevara. Del Convento de S. Gerónimo de Vique"*. – Pie de imprenta del 4º v.: Impresso en Cordova : Gabriel Ramos Bejarano, 1586. – En las p. 332-350 del 4º v. se contiene: "Discurso de la verdadera descendencia del glorioso Doctor Santo Domingo... Casa de Guzmán"

1. España-Historia. 2. Domingo de Guzmán, Santo–Genealogía. I. Morales, Ambrosio de

56. Sign.: B–1225

ORSINI, Fulvio

Familiae romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora divi Augusti ex Bibliotheca Fulvi Ursin : Adiuunctis Familiis XXX ex libro Antoni Augustini... – Romae : Impensis Haeredum Francisci Tramezini, Apud Iosephum de Angelis, 1577. – [4], 403 p. : il. (grabados) ; Fol. (35 cm.). – *Enc. hol.*

Indices. – *Pie de imp. tomado del colofón*

1. Monedas romanas. 2. Romanos–Biografías. I. Agustín, Antonio, Obispo de Lérida

57. Sign.: B–2794

ORTIZ, Blas

Summi Templi toletani... graphica descriptio / Blasio Ortizio... Autore. – Excusum Toleti : Apud Ioannem Ayala, 1549. – CXLIX, [10] h. ; 8º (15 cm.).

Indices. – Port. grab. – H. impresas por las dos caras. – *Enc. perg. – Pie de imp. tomado del colofón, excepto la fecha. – En la última h. manuscrito "Diego"*

1. Toledo–Iglesias y templos

58. Sign.: B–2795

ORTIZ, Blas

Summi Templi Toletani... graphica decriptio / Blasio Ortizio... Autore. – Excusum Toleti : Apud Ioannem Ayala, 1549. – CXLIX, [10] h. ; 8º (15 cm.).

Indices. – Port. grab. – H. impresas por las dos caras. – *Enc. perg.* – *Pie de imprenta tomado del colofón, excepto la fecha.* – *En la última h. nota manuscrita fechada en 1551*

1. Toledo–Iglesias y templos

PAlatino, Giovanni Battista *Véase* 39.

59. Sign.: B–1758

PALLADIO, Andrea

I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio ... – In Venetia : Appresso Dominico de'Franceschi, 1570. – 4 t. en 1 v. : principalmente lám. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Enc. hol. Cada tomo tiene port. propia ilustrada. – *Al fin firma manuscrita ilegible y otra de Juan Moreno y Sánchez, fechada en 1745*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.

60. Sign.: B–2763

PANSA, Muzio

Della Libraria Vaticana : Ragionamenti di Mutio Pansa... : Divisi in quattro parti... – In Roma : Apresso Giovanni Martinelli, 1590 (Apresso Giacomo Russinello). – [4], 331, [14] p. ; 4º (22 cm.). – *Enc. perg.*

Indices. – *Ex libris en port de "Ldo. Diego de Colmenares"*

1. Biblioteca Vaticana

61. Sign.: B–3077

PANVINIO, Onofrio

Onuphrii Panvinii... Romanorum Principum et eorum quorum maxima in Italia imperia fuerunt. Libri IIII eiusdem de Comitiis Imperatoriis... – Basileae : Per Henricum Petrum, 1558. – [6], 450 p., [1] h. ; Fol. (32 cm.).

Indices. – *Enc. perg. despegada*

1. Emperadores romanos

62. Sign.: C–140–141

PEREZ DE MOYA, Juan

Tratado de Mathematica [en] que se contienen cosas de Arit[me]tica, Geometria, Cosmographia, y Philosophia Natural... / Ordenado por... Iuan Perez de Moya... – En Alcalá de Henares : Por Iuan Gracian, 1573. – 3 t. en 2 v. : il. (grabados); Fol. (30 cm.).

Indices. – *Enc. perg. – Port. y primera h. restauradas. – Faltan hojas al final de la última tabla*

1. Matemáticas

63. Sign.: A–38

PIERIO VALERIANO, Bolzano

Hieroglyphica, seu de sacris aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii / A Ioanne Pierio Valeriano... – Lugduni : Apud Thomam Soubron, 1595. – [8], 588, [22] p. : il. (grabados) ; Fol. (34 cm.).

Indices. – Retrato del autor. – *Enc. perg. – Nota manuscrita en port. "Libª de Trin. Calz. de Madrid"*

1. Escritura jeroglífica–Comentarios

64. Sign.: B–1954

PINI, Valentino

Fabrica de gl'horologi solari nella quale si trattano non solo instrumenti per dissegnare horologi sopra ogni superficie di muro, ma anco si danno regole per fabricare altri horologi portatili, cosi per servitio del giorno, come della notte / di Valentino Pini... – In Venetia : Appresso Marco Guarisco, 1598. – [3], 46, [2] p. : il. (grabados) ; Fol. (32 cm.). – *Enc. pasta con hierros dorados*

Indice. – Port. grab. – *Ex libris manuscrito en port. "di Giulio Zati"*

Encuadernado con: Archisesto... / De Ottavio Revesi Bruti. – In Vicenza : Appresso gli Heredi di Dominico Amadio, 1627. 100. – p. : lám.

1. Relojes–Tratados, manuales, etc. I. Revesi Bruti, Ottavio

65. Sign.: B–1198

POLDO D'ALBENAS, Jean

Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes... / Par Iean Poldo d'Albenas. – A Lyon : Par Guillaume Roville, 1560. – [6], 226, [7] p., [4] h. de lám. pleg. (grabados) ; Fol. (34 cm.).

Indice. – Port. grab. – *Enc. hol.*

1. Nîmes–Descripción

66. Sign.: C–97

POMODORO, Giovanni

Geometria prattica : tratta dagl'elementi d'Euclide et altri auttori / Da Giovanni Pomo doro... ; descritta et dichiarata da Giovanni Scala... – In Roma : Apresso Stefano de Paulini, 1599. – [57] p. : lám. (grabados) ; Fol. (34 cm.).

Enc. hol. – Port. grab. – Firma manuscrita en port. de "Salvador Muñoz 1616"

1. Geometría–Tratados, manuales, etc. I. Scala, Giovanni

67. Sign.: B–2830

PRADO, Jerónimo (S.I.)

[Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi ... In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani, Commentariis et Imaginibus illustratus. Opus tribus tomis distinctum...]. – Romae : [Ex Typographia Aloysii Zannetti..., 1596-1605]. – [17] h. de lám. (grabados); Fol. (41 cm.). – *Enc. perg.*

Contiene únicamente 17 láminas grabadas pertenecientes al v. III. – Carece de port. – Los datos bibliográficos están tomados de "Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)" dirigida por Antonio Bonet Correa. Madrid, 1980

1. Jerusalén – Yglesias y templos. I. Villalpando, Juan Bautista (S.I.)

68. Sign.: C–32

PRADO, Jeronimo (S.I.)

Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi... In Ezechielem Explanationes et Apparatus urbis ac Templi Hierosolymitani: commentariis et imaginibus illustratus... – Romae : [Typis Illefonsi Ciacconii, Excudebat Carolus Vulliettus], 1596-[1605]. – [31] h. de lám. (grabados); Fol. (50 cm.).

Se trata de láms. que han sido recortadas y pegadas en folios, incluidas las tres portadas grabadas. – Carece de texto. – Enc. perg. – Contiene además, también con lám. recortadas y pegadas: I. Palazzi di Roma de piu celebri architetti : Libro I... / Disegnati da Pietro Ferreiro... – Roma : Gio Jacomo Rossi, [15–?]. – 44 p. : todas lám. (grabados) – II. Nuovi disegni delli architetture e piante de palazzi di Roma : Libro II... / Disegnati e intagliati da Gio Battista Falda. – In Roma : Gio Giacomo Rossi, [15–?]. – 61 h. de lám. (grabados)

1. Palacios–Roma. 2. Jerusalén–Iglesias y templos. I. Villalpando, Juan Bautista (S.I.). II. Ferreiro, Pedro. III. Falda, Giovanni Battista

PRADO, Jerónimo (S.I.): *In Ezechielem explanationes.* – Roma, 1596–1605

PRADO, Jerónimo (S.I.): *In Ezechielem explanationes.*
– Roma, 1596–1605

69. Sign.: B–1984

ROSINUS, Johannes

Romanorum antiquitatum libri decem / ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti a Ioanne Rosino. – Basileae : Ex Officina Haeredum Petri Pernae, 1583 (Per Conradum Waldkirch). – [12], 491, [32] p. : il. ; Fol. (33 cm.). – *Enc. perg.*

Indice. – *Notas marginales manuscritas. – En port. "Del Convento de San Gil Madrid". – Expurgado por la Comisión del Santo Oficio con fecha 1632 y firma de Fr. Diego de San Pedro*

1. Roma–Civilización

70. Sign.: B–1664

RUSCONI, Giovanni Antonio

Della architettura di Gio. Antonio Rusconi... : libri dieci... – In Venetia : Appresso I Gioliti, 1590. – [6], 143 p. : il. (grabados) ; Fol. (29 cm.). – *Enc. perg.*

Indices. – Port. grab.

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.

71. Sign.: B–1056

SALVIATI, Leonardo

Orazione di Lionardo Salviati... da lui... recitata nella Fiorentina Accademia il di ultimo d'aprile 1564... – In Firenze : Apresso i Giunti, 1564. – [14] p. ; 4º (21 cm.).

Encuadernado con: I. Scipione Ammirato della segretezza... – In Vinezia : Per Filippo Giunti, 1598. – 33 p. – II. Rime del Commendatore Annibal Caro... – In Venetia : Presso Bernardo Giunti, e Fratelli, 1584. – [4], 103, [4] p.

Indices. – Cada libro con port. propia. – *Enc. cart.*

I. Ammirato, Scipione. II. Caro, Annibale

72. Sign.: B–1211

SCAMOZZI, Vincenzo

Discorsi sopra l'antichita di Roma / di Vicenzo Scamozzi... – In Venetia : Appresso Francesco Ziletti, 1583. – [18], 40 p., 40 p. de lám. (grabados) ; Fol. (30 cm.). – *Enc. hol.*

Indice. – *Ejemplar restaurado.* – Port. grab.

1. Roma–Monumentos

73. Sign.: B–1642

SERLIO, Sebastiano

Sebastiani Serli... De architectura libri quinque... / A'Ioanne Carolo Saraceno ex Italica in Latinam linguam nunc primùm translati... – Venetiis : Apud Franciscum de Franciscis..., et Joannem Chriegher, 1569. – [10], 448 p. : il. (grabados) ; Fol. (32 cm.). *Enc. pasta*

Hojas de port. y fe de erratas restauradas

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Saraceni, Giovanni Carolo, trad.

74. Sign.: B–1618

SERLIO, Sebastiano

Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio... / Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando... – En Toledo : En Casa de Iuan de Ayala, 1552. – LXXX, LXXVI h. : il. (grabados) ; Fol. (34 cm.).

Enc. hol. – Port. grab. – *Las dos partes con port. propia.* – *Algunas hojas restauradas.* – H. impresas por las dos caras. – *En contraport. firma de Francisco de Villalpando*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Villalpando, Francisco de (S.I.), trad.

75. Sign.: B–1710

SERLIO, Sebastiano

Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio... dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto... et un indice copiosissimo / raccolto da Gio. Domenico Scamozzi. – In Venetia : Presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584. – [24], 219 h., 27, 243 p. : il. (grabados) ; 4º (25 cm.).

Enc. pasta. – *Cada libro con port. propia.* – *En la paginación se han saltado p. 22-24 aunque no afecta al texto*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Scamozzi, Giovanni Domenico, racc.

76. Sign.: A–449

SIRIGATTI, Lorenzo

La pratica di prospettiva delCavaliere Sirigatti... – In Venetia : Per Girolamo Franceschi..., 1596. – [4] p., 65 h. de lám. (grabados) ; Fol. (37 cm.).

Enc. piel con hierros dorados. – Contiene dos libros, en segundo con port. propia. – Indice.

1. Perspectiva–Tratados, manuales, etc.

77. Sign.: B–1326

SIRIGATTI, Lorenzo

[La pratica di prospettiva del Cavaliere Lorenzo Sirigatti...]. – Venetia : Appresso Girolamo de Franceschi..., 1596. – [2] p., 65 h. de lám. (grabados); Fol. (37 cm.).

Enc. perg. Cada libro tiene port. – Contiene dos libros, el segundo con port. propia. – *Indice incompleto.* – *Falta lám. 1.* – *Notas mauscritas al final, una de ellas fechada en 1745 y firmada por Juan Moreno y Sánchez.*

1. Perspectiva–Tratados, manuales, etc.

78. Sign.: B–3096

STUCKIUS, Johannes Gulielmus

Antiquitatum convivialium libri III... / Auctore Io. Guilielmo Stuckio... – Editio secunda. – Tiguri : Apud Iohannem Wolphium, Typis Frosch, 1597. – [20], 419 h. ; Fol. (30 cm.).

Enc. perg. – Indices. – H. impresas por las dos caras. – *Texto con tachaduras expurgado por la censura. – Nota manuscrita al final "Es de la Libreria de la Casa del Espiritu Stº de pps. T... de Md." y en la contraport. "Fray Franco. de Jesús"*

1. Edad antigua–Usos y costumbres

79. Sign.: B–2914

SUIDAS

[Lexicon de Suidas] SOYIAA : TO MEN TTAPON BIBAION ... – Basileae : Apud Hieronymum Forbenium et Nicolaum Episcopium, 1544. – 1 v. ; Fol. (33 cm.).

Enc. perg. – En el lomo "Suidas historia"

1. Lengua griega–Diccionarios

80. Sign.: A–2361

TAPIA, Martín de

[Vergel de musica spiritual, speculativa y activa... / Autor el bachiller Tapia Numantino...]. – [Burgo de Osma : Diego Fernandez de Cordova, 1570]. – [3], CXVIII h. ; 4º (20 cm.).

Enc. perg. – Indice. – *Carece de port. – Datos tomados del "Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVIII existentes en las bibliotecas españolas : siglo XVI", Madrid 1972-1984.* – H. impresas por las dos caras. – *El fol. XCVII restaurado y completado manuscrito lo que falta. – Fols. primeros restaurados. – Falta fol. III del ler. cuadernillo y fols. al final de la tabla*

1. Música–Tratados, manuales, etc.

81. Sign.: B–2015

VALVERDE DE AMUSCO, Juan

Anatomia del corpo humano / Composta per M. Giovan Valverde di Hamusco... – In Roma : Per Ant. Salamanca et Antonio Lafrery, 1560 (In Vinegia : Apresso Nicolò Bevilacqua Trentino). – [18] p., 154 h. : lám. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Enc. perg. – Indices. – Port. grab. – *Nota manuscrita "Antonio Franco"*

1. Anatomía–Tratados, manuales, etc.

VALVERDE DE AMUSCO, Juan: *Anatomia del corpo humano.* – Roma, 1560

VALVERDE DE AMUSCO, Juan: *Anatomia del corpo humano*. – Roma, 1560

82. Sign.: A–798

VARCHI, Benedetto

Due lezzioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, & piu altri eccelentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta. – In Fiorenza : Apresso Lorenzo Torrentino..., 1549. – 155 p. ; 4º (21 cm.).

E*nc. perg.*

1. Arte–Ensayos. I. Buonarroti, Michelangelo

83. Sign.: A–790

VASARI, Giorgio

Ragionamenti de... Giorgio Vasari... sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze... – In Firenze : Appresso Filippo Giunti, 1588. – [4], 186, [9] p. : lám. (grabados) ; 4º (21 cm.).

Enc. cart. – Indices. – Retrato del autor

1. Palacios–Florencia.

84. Sign.: B–2545

VEGECIO RENATO, Flavio

F.L. Vegetii Renati... De Re Militari libri quatuor. Sexti Julii Frontini... de strategematis libri totidem. Aeliani de instruendis aecibus liber unus. Modesti de vocabulis rei militaris liber unus... Parisiis : Apud Carolum Perier..., 1553. – [4], 273 p. : lám. (grabados) ; Fol. (31 cm.).

Enc. perg. – Indice. – *Falto de hojas finales. – En port. firma de "P. Tomás de... (ilegible)". – En p. 271 Ex libris "De la Cassa del Espiritu Santo de... Madrid"*

1. Arte y ciencias militares. I. Frontino, Sexto Julio. II. Eliano, Claudio. III. Modesti, Publio Francesco

85. Sign.: B–3066

VERANZIO, Fausto

Machinae novae Fausti Verantii siceni cum declaratione latina, italica, hispanica, gallica et germanica. – Venetiis : [s.n., 1595-1616]. – [99] h. de lám. (grabados), 20, 16, 18, 19 p. ; Fol. (35 cm.).

Enc. perg.– Texto en español, latin, italiano y francés. – *Fecha sacada de la Enciclopedia Espasa–Calpe. – Nota manuscrita de proc. "Es de la Librería de los PP. Clérigos Menores del Espíritu Santo en la Villa de Madrid"*

Encuadernado con: I. Manifiesto legal / por el Señor José González... – [S.1. : s.n., 16–?]. – 96 h. – *Carece de portada* – II. Codicis legum wisigothorum : libri XII / Isidori Hispalensis... – Parisiis : Apud Sebastianum Nivellium..., 1579. – [4], 244 p.

1. Inventos. I. Tit.: Codicis legum wisigothorum. II. Isidoro, Santo, Arzobispo de Sevilla

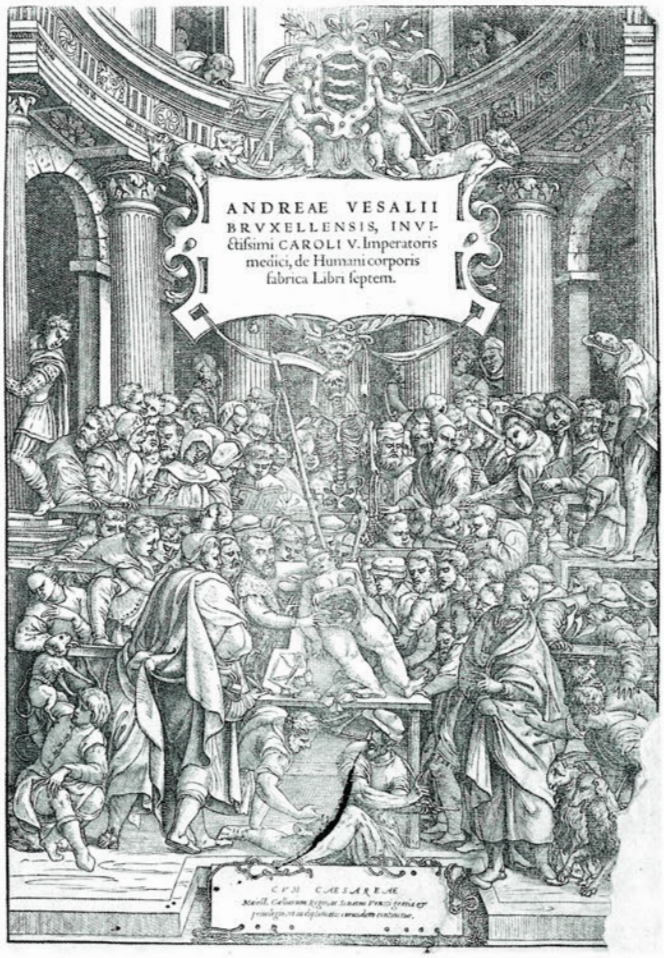
86. Sign.: C–300

VESALIUS, Andreas

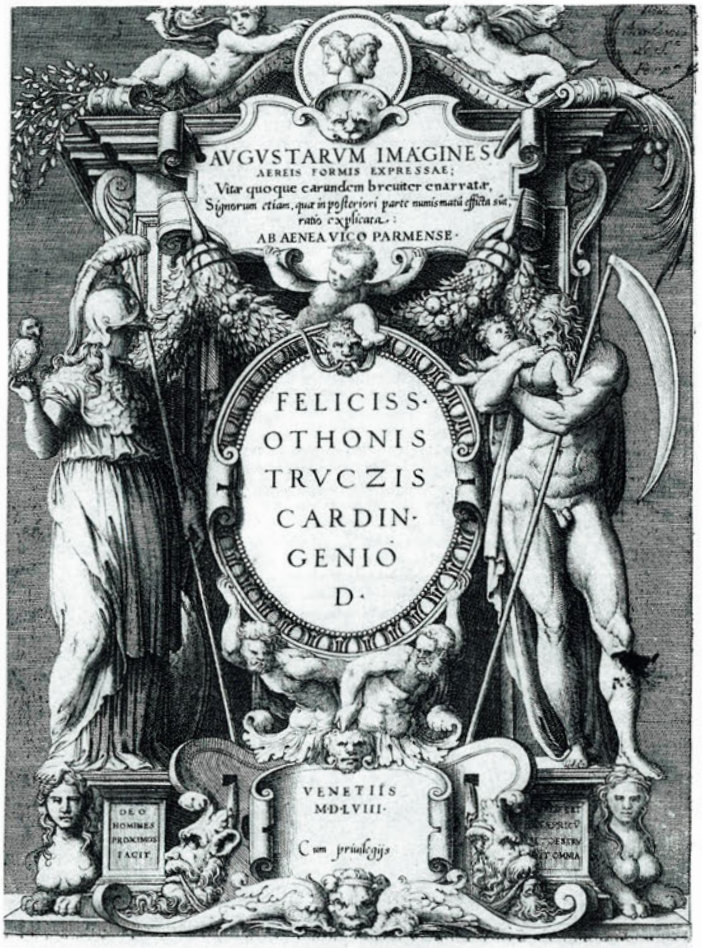
Andreae Vesalii... de humani corporis fabrica : libri septem. – Basileae : Per Ioannem Quadrinum, [1542?]. – [6], 824, [22] p. : il. (grabados) ; Fol. (43 cm.).

Enc. perg. – Indices. – Port. grab. – Retrato grab. del autor. – *Año de impresión tomado del prólogo.* – *Enc. deteriorada*

1. Anatomía–Tratados, manuales, etc.



VESALIUS, Andreas: *De humani corporis fabrica.* – Basilea, 1542 ?



VICO, Enea: *Augustarum imagines aereis formis expressae: Vitae quoque earundem breviter enarratae.* – Venecia, 1558

87. Sign.: B–1303

VICO, Enea

Augustarum imagines aereis formis expressae : Vitae quoque earundem breviter enarratae... / ab Aenea Vico... – Venetiis : [s.n.], 1558. – [6], 192, [2] p. : lám. (grabados); 4º (25 cm.).

Enc. hol. – Indice. – Port. grab.

1. Retratos–Roma. 2. Emperadores romanos–Biografías

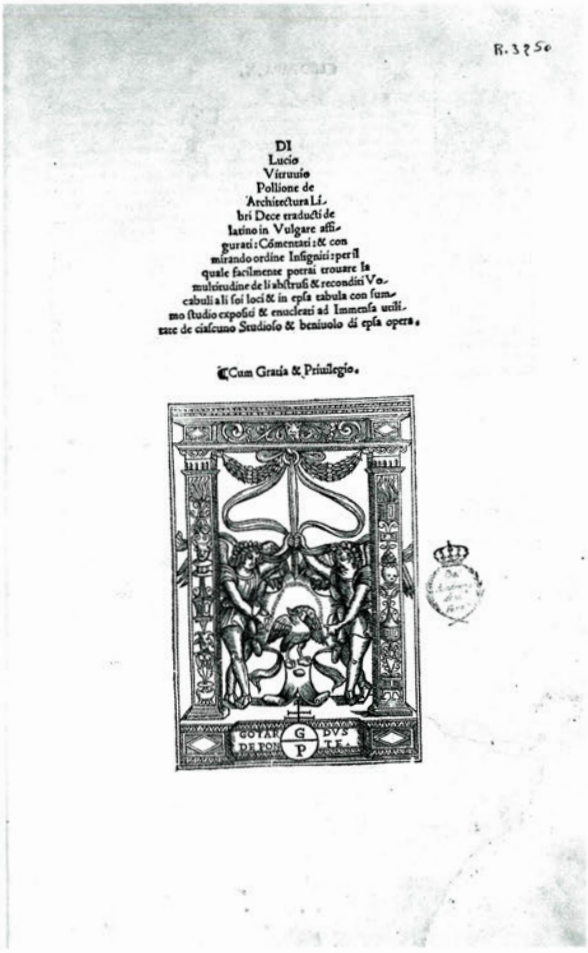
88. Sign.: B–2674

VITRUVIO POLION, Marco

Di Lucio Vitruvio Pollione de architettura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati commentati... – [Como : Gotardus de Ponte, 1521]. – [7], CLXXXIII, [1] h. : il. ; Fol. (41 cm.).

Enc. hol. – Indice. – *Anotaciones marginales manuscritas.* – H. impresas por las dos caras. – *Datos de impresión tomados del colofón*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.



VITRUVIO POLION, Marco: *De Architettura.* – Como, 1521

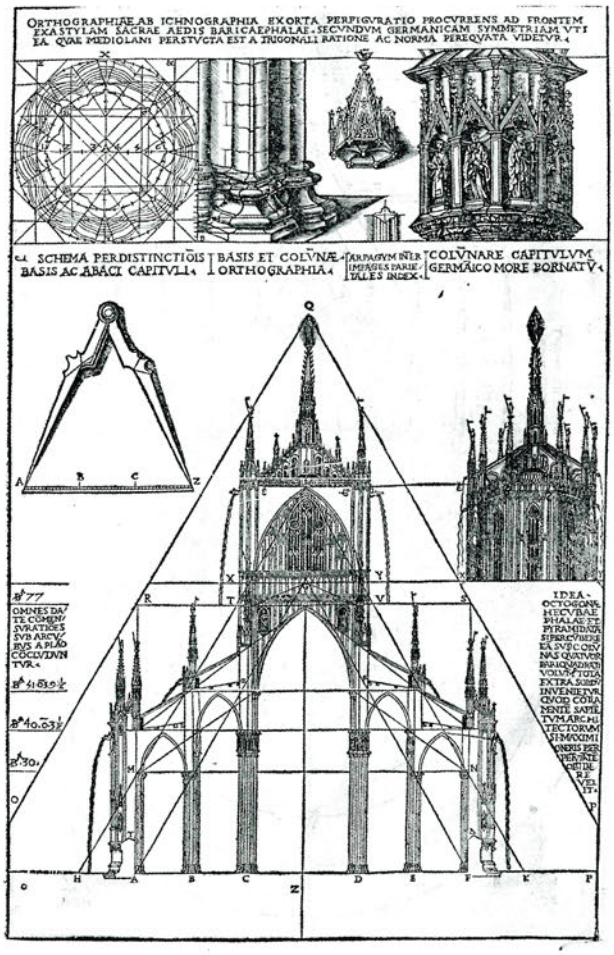
89. Sign.: B–2673

VITRUVIO POLION, Marco

I dieci libri dell'architettura de M. Vitruvio / Tradutti et commentati da Monsignor Barbaro... – In Vinegia : Per Francesco Marcolini..., 1556. – 274, [10] p., [3] h. de lám. : il. (grabados) ; fol. (42 cm.).

Enc. pasta. – Indice. – Port. grab. – *Al reverso de la 7ª h. sin paginar va adherida con hilo otra lámina. – En port. manuscritos los nombres "Florida" y "Pimentel"*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Barbaro, Daniello, com. y trad.



VITRUVIO POLION, Marco: *De Architettura.* – Como, 1521

90. Sign.: B–1757

VITRUVIO POLION, Marco

M.L. Vitruvio Pollione di Architettura dal vero esemplare latino nella volgar lingua tradotto... – In Vinegia : Per Nicolo de Aristotele detto Zoppino, 1535. – [13], CX h. : il. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Enc. hol. – Indices. – Port. ilustrada. – *En port. nota manuscrita "Conventus Carmelitarum Cesaraugustae"*. – H. impresas por las dos caras. – *Datos de impresion tomados del colofón*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc.

91. Sign.: B–2375

VITRUVIO POLION, Marco

M. Vitruvii de Architectura Libri Decem... additis, Iulii Frontini de aqueductibus libris... – Impressum Florentiae : Per Haeredes Philippi Iuntae, 1522. – 192, 24, [18] h. : il. (grabados) ; 12º (16 cm.).

Enc. pasta. – Indices. – H. impresas por las dos caras. – *Pie de imp. tomado del colofón*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Frontino, Sexto Julio

92. Sign.: B–1712

VITRUVIO POLION, Marco

M. Vitruvii Polionis de architectura : Libri X / Notis Guillelmi Philandri... – Lugduni: [Apud Ioan. Tornaesium], 1552. – [4], 447, [28] p. : il. (grabados) ; 4º (25 cm.).

Enc. pasta. – Indice. – *Port. manuscrita.* – *Anotaciones marginales manuscritas.* – *Firma de propiedad de Joseph de Hermosilla y Sandoval*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Philandrier, Guillaume, anot.

93. Sign.: B–1711

VITRUVIO POLION, Marco

M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem... / Accesserunt, Gulielmi Philandri Castilionii... annotationes... – Lugduni : Apud Ioan. Tornaesium, 1552. – [8], 447, [27] p., [1] h. pleg. : il. (grabados) ; 4º (25 cm.).

Enc. pasta. – Indices en latín y en griego. – *Donado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por su Académico Corresponsal Mariano Alegría, firmado en Salamanca 9 nov. 1872.* – Retrato grab. de Guillaume Philandrier. – *Enc. restaurada*

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Philandrier, Guillaume, anot.

94. Sign.: B–1760

VITRUVIO POLION, Marco

M. Vitruvio Pollion de architectura, dividido en diez libros / Traduzidos de latin en castellano por Miguel de Urrea... y sacado en su perfection por Iuan Gracian... – Impresso en Alcala de Henares : Por Iuan Gracian, 1582. – 178, [5] h. : il. (grabados) ; Fol. (30 cm.).

Enc. pasta. – Las hojas 3 y 4 manuscritas. – Vocabulario de términos al fin. – H. impresas por las dos caras

1. Arquitectura–Tratados, manuales, etc. I. Urrea, Miguel de, trad.

95. Sign.: A–1167

VULTEIUS, Johannes

Inlustrium viror[um] ut exstant in urbe / Expressi Vultus. – Romae : Formis Antonii Lafreri, 1569. – [3] p., 52 h. de lám. (grabados) ; Fol. (31 cm.).

Enc. perg. – Port. grab.

1. Retratos

96. Sign.: B–77

ZONARAS, Johannes

Ioannis Zonarae... compendium historiarum, in tres tomos distinctum... labore Hieronymi Wolfii. – Basileae : Per Ioannem Oporinum, 1557. – 3 t. en 1 v. ; Fol. (35 cm.).

Contiene: I. Primus agit de rebus iudaicis... – II. Historiam romanam... – III. Imperatorum res gestas...

Enc. pasta. – Indices. – *Ex libris en port. "Hartalego" y tachado "De los Trinitarios Descalzos de Cordoba".* – Cada tomo con port. propia. – Texto en latín y griego.

1. Edad. antigua–Historia. I. Wolf, Hieronymus, trad.

INDICE ONOMASTICO

AGUSTIN, Antonio, Obispo de Lérida: 56
ALBERTI, Leandro: 2
ALBERTI, Leone Battista: 3, 4, 5, 6
AMBROGIO DA CALEPIO: 7
AMMIRATO, Scipione: 71

BARBARO, Daniello: 89
BARTOLI, Cosimo: 3, 4, 5, 8
BASSI, Martino: 9
BEMBO, Pietro, Cardenal: 10
BETUSSI, Giuseppe: 12
BIONDO, FLavio: 11
BOCCACCIO, Giovanni: 12
BOCCHI, Achille: 13
BORGARUZZI, Borgaruccio: 2
BRUSONI, Lucio Domizio: 14
BUONARROTI, Michelangelo: 82

CAELIUS, Ludovicus: 15
CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristobal: 16
CARO, Annibale: 71
CARTARI, Vincenzo: 17
CATANEO, Pietro: 18
CICCARELLI, Antonio: 19

CHACON, Pedro: 20
CHOUL, Guillaume de: 21

DANTI, Ignazio: 28
DU CERCEAU, Jacques Androuet: 22
DU PERAC, Etienne: 23
DÜRER, Albrecht: 24, 25

ELIANO, Claudio: 84
EUCLIDES: 26, 27, 28

FALDA, Giovanni Battista: 68
FAUNO, Lucio: 29
FERREIRO, Pedro: 68
FONTANA, Domenico: 30
FRONTINO, Sexto Julio: 84, 91

GIOVIO, Paolo: 31
GOLTZIUS, Hubertus: 32, 33, 34
GRAPALDI, Francesco Mario: 35
GUERRERO, Francisco: 36

ISIDORO, Santo, Arzobispo de Sevilla: 85

LABACCO, Antonio: 37
LARISSEO, Eliodoro: 28
LAZIUS, Wolfgang: 38
LE GANGNEUR , Guillaume: 39
LIVIO, Tito: 40
LOMAZZI, Giovanni Paolo: 41, 42
L'ORME, Philibert de: 43
LYCOSTHENES, Conradus: 14, 44

MANUTIO, Paulio: 7
MARLIANI, Giovanni Bartolommeo: 45
MARMOL CARVAJAL, Luis del: 46
MEDINA, Pedro de: 47

MEJIA, Pedro: 48
MERCATI, Michele: 49
MERCURIALE, Girolamo: 50
MIRABILIA ROMAE: 51
MODESTI, Publio Francesco: 84
MORALES, Ambrosio de: 54, 55
MORANDI, Benedetto: 52

NATALI, Hieronymo (S.I.): 53

OCAMPO, Florián de: 54, 55
ONDERIZ, Pedro Ambrosio: 27
ORSINI, Fulvio: 20, 56
ORTIZ, Blas: 57, 58

PALATINO, Giovanni Battista: 39
PALLADIO, Andrea: 59
PANSA, Muzio: 60
PANVINIO, Onofrio: 61
PEREZ DEL CASTILLO, Baltasar: 21
PEREZ DE MESSA, Diego: 47
PEREZ DE MOYA, Juan: 62
PHILANDRIER, Guillaume: 92, 93
PIERIO VALERIANO, Bolzano: 63
PINI, Valentino: 64
PLEYDENWURFF, Wilhelm: 1
POLDO D'ALBENAS, Jean: 65
POMODORO, Giovanni: 66
PRADO, Jerónimo (S.I.): 67, 68

ROSINUS, Johannes: 69
RUSCONI, Giovanni Antonio: 70

SALAZAR, Hernando de: 51
SALVIATI, Leonardo: 71
SARACENI, Giovanni Carolo: 73
SCALA, Giovanni: 66
SCAMOZZI, Giovanni Domenico: 75
SCAMOZZI, Vincenzo: 72
SCHEDEL, Hartmannus: 1
SERLIO, Sebastiano: 73, 74, 75
SIRIGATTI, Lorenzo: 76, 77
STUCKIUS, Johannes Gulielmus: 78
SUIDAS: 79

TAPIA, Martin de: 80

URREA, Miguel de: 94

VALVERDE DE AMUSCO, Juan: 81
VARCHI, Benedetto: 82
VASARI, Georgio: 83
VEGECIO RENATO, Flavio: 84
VERANZIO, Fausto: 85
VESALIUS, Andreas: 86
VICO, Enea: 87
VILLALPANDO, Francisco de: 74
VILLALPANDO, Juan Bautista (S.I.): 67, 68
VITRUVIO POLION, Marco: 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94
VULTEIUS, Johannes: 95

WOLF, Hieronymus: 96
WOLGEMUT, Michael: 1

ZONARAS, Johannes: 96

INDICE DE IMPRESORES, EDITORES Y LIBREROS

ALCALÁ DE HENARES
GRACIAN, Juan: 47, 62, 94

IÑIGUEZ DE LEQUERICA, Juan: 54, 55

AMBERES (Anvers, Antuerpiae)
NUZIO, Martín: 16, 53

BASILEA (Basileae)
EPISCOPIUS, NICOLÁS: 79

FROBEN, Hieronymus: 11, 79

HERWAGEN, Johann: 26

OPORINUS, Johann: 38, 96

PERNA, Peter: 31, 69

PETRI, Henrico: 31, 44, 61

QUADRINUS, Ioannes: 86

BOLONIA (Bologna, Bononiae)
COCHI, Bartolomeo: 52

SOCIETÁ Tipografica Bolognese: 13

BRESCIA (Bressa)
MARCHETTI, Francesco et Pier María, Fratelli: 9

BRUJAS (Brugis Flandrorum)
GOLTZIUS, Hubert: 32, 33, 34

BURGO DE OSMA
FERNANDEZ DE CORDOVA, Diego: 80

COMO
PONTE, Paolo Gottardo: 88

CORDOBA (Cordova)
RAMOS VEJARANO, Gabriel: 54, 55

FLORENCIA (Fiorenza, Firenze, Florentiae)
GIUNTA: 28, 71

GIUNTA, Filippo: 83
GIUNTA, Filippo, Eredi: 91

TORRENTINO, Lorenzo: 3, 4, 82

FRANCFORT (Francofurti ad Moenum)
CORVINUS, Georg: 40

GRANADA
RABUT, René: 46

LYON (Lugduni, León de Francia)
BARBIERUS, Symphorianus: 14

FRELLON, Jean: 14

GIUNTA, Jacques, Héritiers de: 7

GRYPHIUS, Sébastien: 45

HONORAT, Sébastien: 15

ROVILLE, Guillaume: 21, 65

SOUBRON, Thomas: 63

TORNAESIUS, Ioannes: 92, 93

VICENT, Simon, Héritiers de: 35

MADRID
GÓMEZ, Alonso: 6

GÓMEZ, Alonso, Vda. de: 27

MILÁN (Milano)
PONTE, Paolo Gottardo: 41, 42

MONTEREGALE
TORRENTINO, Lionardo: 5

NUREMBERG (Norimbergae, Nuremberge)
ANDREAE, Hieronymus (Formschneider): 24

KAMMERMEISTER, Sebastian: 1

KOBERGER, Anton: 1

SCHREYER, Sebald: 1

PARIS (Parisiis, Lutetiae)
CAVELLAT, Guillaume: 43

DU PUYS, Jacques: 50

MARNEF, Jerôme: 43

NIVELLE, Sébastien: 85

PATTISSON, Mamert: 22

PERIER, Charles: 84

WECHEL, Christoph: 25

S.n.: 39

ROMA (Romae)
BASSA, Domenico: 19, 30, 49

CIACCONIUS, Illefonsius: 68

COATTINUS, Franciscus: 52

DORICO, Valerio e Luigi, Eredi: 51

FERRARI, Giorgio: 20

GUIDOTTO, Antonio Maria: 39

LABACCO, Antonio: 37

LAFRERY, Antoine: 81, 95

LIBRERO, Francisco: 51

MARTINELLI, Giovanni: 60

PAOLINI, Stefano: 66

ROSSI, Giovanni Giacomo: 68

RUSSINELLO, Giacomo: 60

SALAMANCA, Antonio: 81

TRAMEZINI, Francesco, Eredi: 56

VACCHERIA, Lorenzo della: 23

VULLIETTI, Carlo: 68

ZANNETTI, Luigi: 67

SEVILLA (Hispali)
MONTESDOCA, Martín de: 36

ROBERTIS, Dominico de: 48

TOLEDO (Toleti)
AYALA, Juan de: 57, 58, 74

VENECIA (Vinegia, Venetia, Venetiis, Vinezia)
ALDO, Figliuoli: 18

ARISTOTELE, Nicolaus de: 90

BELVILACQUA, Niccoló: 81

Compagnia Degli Uniti: 12
FRANCESCHI, Domenico: 59
FRANCESCHI, Francesco: 8, 73, 75
FRANCESCHI, Girolamo: 76, 77
GIOLITI: 70
GIUNTA, Bernardo e Fratelli: 71
GIUNTA, Filippo: 71
GUARISCO, Marco: 64
MARCOLINI, Francesco: 89
PORTA, Giovanni Battista: 2
SCOTTO, Gualtiero: 10
TRAMEZZINO, Michele: 29
ZILETTI, Francesco: 17, 72
S.n.: 85, 87

ZURICH (Tiguri)
WOLPHIUS, Joannes: 78

INDICE DE MATERIAS

AFRICA – Historia: 46
ANATOMIA – Tratados, manuales, etc.: 24, 81, 86
ARQUITECTURA – Diccionarios: 35
ARQUITECTURA – Roma: 30
ARQUITECTURA – Tratados, manuales, etc.: 3, 4, 5, 6, 9, 18, 43, 59, 70, 73, 74, 75, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94
ARTE – Ensayos: 82
ARTE – Tratados, manuales, etc.: 42
ARTE Y CIENCIAS MILITARES: 84

BIBLIA. N.T. Evangelios – Comentarios: 53
BIBLIOTECA VATICANA: 60
BIOGRAFIAS: 31
BOLONIA – Historia: 52

CALIGRAFIA: 39
CANTOS RELIGIOSOS: 36
CULTURA – Historia – Edad Antigua: 15

DOMINGO DE GUZMAN, Santo – Genealogía: 54, 55

EDAD ANTIGUA – Historia: 96
EDAD ANTIGUA – Usos y costumbres: 78
EMPERADORES ROMANOS: 32, 33, 48, 61
ESCRITURA JEROGLIFICA – Comentarios: 63
ESPAÑA – Descripción y viajes: 47
ESPAÑA – Historia: 54, 55
EUROPA – Descripción y viajes: 16

FELIPE II, Rey de España – Biografías: 16
FENOMENOS DE LA NATURALEZA: 44

GEOMETRIA – Tratados, manuales, etc.: 25, 26, 66
GIMNASIA: 50
GRECIA – Civilización: 21

HISTORIA UNIVERSAL: 1

INSCRIPCIONES LATINAS: 34
INVENTOS: 85
ITALIA – Descripción y viajes: 2

JERUSALEN – Iglesias y Templos: 67, 68

LENGUA GRIEGA – Diccionarios: 79
LENGUA LATINA – Diccionarios: 7

MATEMATICAS: 62
MEDICION – Tratados, manuales, etc.: 8
MITOLOGIA: 12, 17
MONEDAS ROMANAS: 32, 33, 56
MOTETES: 36
MUSICA – Tratados, manuales, etc.: 80

NÎMES – Descripción: 65

PALACIOS – Florencia: 83
PALACIOS – Roma: 68
PAPAS – Biografías: 19
PAPAS – Retratos: 19
PERSPECTIVA – Tratados, manuales, etc.: 9, 22, 27, 28, 76, 77
PINTURA – Tratados, manuales, etc.: 41

RELOJES – Tratados, manuales, etc.: 64
RETRATOS: 31, 95
RETRATOS – Roma: 87
ROMA – Civilización: 21, 69
ROMA – Historia: 11, 38, 40
ROMA – Iglesias y templos: 51
ROMA – Monumentos: 29, 30, 37, 72
ROMA – Monumentos – Grabados: 23
ROMA – Obeliscos: 49
ROMA – Usos y costumbres: 20
ROMANOS – Biografías: 56

SIMBOLOS Y ALEGORIAS: 13

TOLEDO – Iglesias y Templos: 57, 58
TOPOGRAFIA – Roma: 45

VENECIA – Historia: 10

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BEDAT, Claude: La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793. – Madrid, 1968. – Separata de ACADEMIA, nº 25 y 26, 1967 y 1968.

BENEZIT, E.: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. – París : Librairie Grund, 1976. – 8 v.

BIBLIOGRAFIA de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880) / Por Antonio Bonet Correa, director; José Enrique García Melero, Sofía Diéguez Patao y Soledad Lorenzo Forniés, colaboradores. – Madrid : Turner, 1980. – 2 v.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA (Sevilla): Catálogo de incunables de la Biblioteca Universitaria / Publicada por Juan Tamayo y Francisco; Julia Ysasi-Ysasmendi. – Sevilla : Universidad, 1967.

CATÁLOGO colectivo de obras impresas en el siglo XVI existentes en las bibliotecas españolas. – Ed. prov. – Madrid : Biblioteca Nacional, 1972.

CATALOGUE of books printed on the continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge libraries / Compiled by H.M. Adams... – Cambridge : At the University Press, 1967.

CLAVIS Typographorum Librariorumque Italiae 1465-1600 / Edidit Gedeon Borsa. – Aureliae Aquensis [Baden-Baden] : Koerner, 1980.

JOHNSON, A.F.: Selected Essays on Books and Printing / Edited by Percy H. Muir. – Amsterdam : Van Gendt & Co., 1970.

PALAU DULCET, Antonio: Manual del librero hispano-americano. – Barcelona : Palau, 1948-1977. - 28 v.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (Madrid). Biblioteca: Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando / [Publicado por Angel Avilés]. - Madrid, 1900.

RÜCKER, Elisabeth: Die Schedelsche Weltchronik : Das grösste Buchunternehmen der Dürer-Zeit. – München : Prestel-Verlag, 1973.

WILSON, Adrian: The making of the Nuremberg Chronicle. – Amsterdam : Nico Israel, 1976.

APUNTES SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA SERIE "LA FUGA IN EGITTO" DE GIANDOMÉNICO TIEPOLO

Por

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO
CRISTINA LASARTE PÉREZ–ARREGUI

La presentación de esta serie responde, por un lado, a su interés desde un punto de vista iconográfico (al margen de su valoración estilística); y de otro, a la utilidad que supone el dar a conocer la existencia de la misma en los fondos de estampas de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Desconocemos la procedencia exacta de estas estampas. Sabemos sin embargo que la Academia poseía ya este libro al menos a comienzos del siglo XIX. En 1967–68, C. Bédat publicó un artículo en el Boletín de la Academia, dando a conocer el catálogo de los fondos de la Biblioteca de esta institución redactado por su bibliotecario, Pascual Colomer (1). El hispanista no menciona la existencia de las estampas contenidas en el volumen que tratamos. No obstante, la consulta directa del catálogo de Colomer (2) nos ha permitido observar que en letra distinta, figura el nombre de Tiépolo como si de una obra de él se tratara. No hay sin embargo ninguna obra de este autor publicada en el siglo XVIII en los fondos de esta biblioteca a excepción de la que aquí nos referimos, lo que nos induce a pensar que probablemente se tratara de esta obra. En el índice de las obras que posee la biblioteca fechado en 1828, ya consta el libro con información más detallada (3).

La figura de Giandomenico ha quedado siempre relegada a un segundo plano, por el ingenio y maestría de su padre. De hecho, ha sido siempre estudiado junto a él, siendo considerado como su mejor discípulo y representante del estilo de Giambattista (4). A lo largo de su obra, tanto pictórica como gráfica, queda patente la fuerte huella que su padre marcó en toda su producción artística. No hay que olvidar que padre e hijo trabajaron juntos hasta la muerte del primero en la corte madrileña en 1770.

En lo que a la producción gráfica se refiere, Giambattista realizó a lo largo de su vida un total de 35 aguafuertes, que comprenden las series de los "Capricci" y "Scherzi di fantasia", junto con la reproducción de sus cuadros "La Adoración de los Magos" y "San José con el Niño Jesús" (5). En estas dos series el pintor veneciano hace alarde de su prodigiosa imaginación y capacidad de inventiva, resaltando el carácter caricaturesco que evocan ciertas figuras de Goya, además de inspirarse éste en la transparencia y luminosidad de los cielos del veneciano, como ha apuntado Lafuente Ferrari (6), y que serán incorporadas en el repertorio iconográfico de Giandomenico. La actividad de éste como aguafortista en mayor (7). Realizó un total de 172 planchas, de las que un gran número siguen las composiciones de su padre, siendo únicamente dos series de invención propia: el "Via Crucis" (15 estampas) y "La Fuga in Egitto" (27 estampas), publicadas en 1749 y 1753 respectivamente.

El libro conservado en la Academia, con la asignatura A–429, lleva por título el que aparece en la etiqueta pegada a su cubierta: "VARI CAPRICCI Inventati, et Incisi DAL CELEBRE GIO. BATTISTA TIEPOLO nuovamente Pubblicati, E DEDICATI al Nobile Signore L'ILLmo: S. GIROLAMO MANFRIN MDCCLXXXV". Anteceden a esta edición otras tres, todas ellas con variantes, en las que Giandomenico reúne las estampas de su padre, otras suyas, y el resto de su hermano Lorenzo. En la conservada en la Academia se incluyen, además de la Fuga, cuatro estampas de los "Capricci" y veintiuna de los "Scherzi di fantasia" de su padre; varias obras de Giambatista reproducidas por Giandomenico, el "Via Crucis" de éste, y algunas estampas realizadas por Lorenzo, de menor calidad gráfica.

Lipinsky fue el primero en publicar un trabajo sobre esta serie; en él se describen y comentan cada una de las estampas, aún sin entrar en detalles, ofreciendo al final datos de interés relativos a la serie por él estudiada. Posteriormente, otras publicaciones sobre este tema han ido apareciendo (Petrucci, Morassi y Feller Ives), en las que se recogen diferentes aspectos de la misma. Nuestro propósito en este artículo es el de comentar ciertas características iconográficas y estilísticas, sin detenernos en detalles ya expresados en las citadas publicaciones (8).

La obra está formada por 27 estampas, numeradas todas ellas en la parte inferior. En la serie de la Academia faltan las que llevarían los Nos. 1 y 3, es decir, la dedicatoria al Príncipe obispo de Wurzburg, Carlos Felipe de

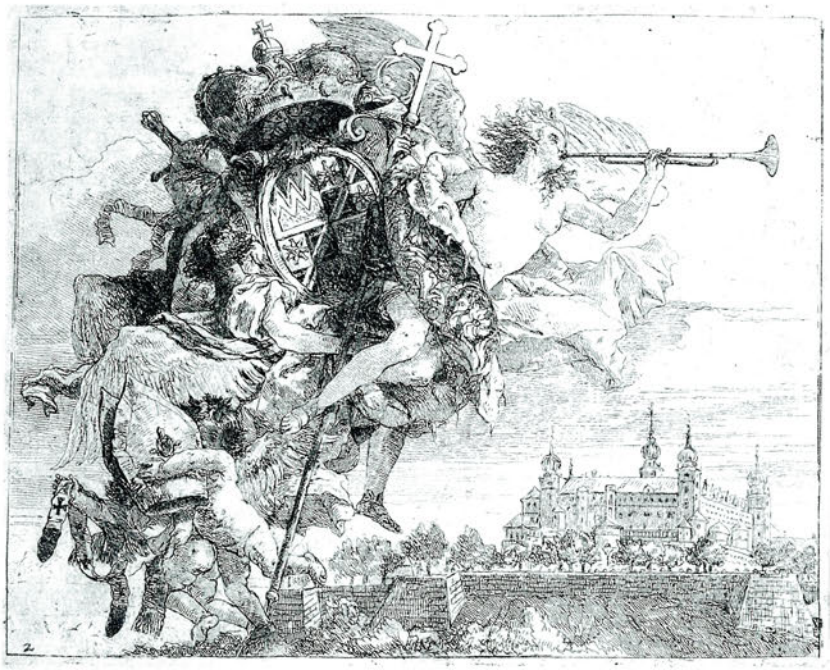


Fig. 1. – *Estampa n.º 2*

Fig. 2. – *Estampa n.º 4*

Fig. 3. – *Estampa n.º 5*

Fig. 4. – *Estampa n.º 6*

Greiffenklau; y el título de la obra. Sólo tres de las estampas están fechadas, en los años 1750, 1752 y 1753 (Nos. 13, 19 y 21 respectivamente). Antecede a la serie una representación alegórica, en donde la Fama y otras figuras levantan las armas del príncipe obispo; al fondo, se representa el castillo de Wurzburg, curiosamente antes de la construcción de la residencia realizada por Neuman y decorada por los Tiépolo.

Molmenti apunta acertadamente en su obra (9) el juicio erróneo de Duplessis, según el cual resta valor a la producción gráfica de Giandomenico, llegando a decir que, al haber aprendido éste de su padre, había adquirido un estilo similar, y que grababan simultáneamente, lo que hacía que las obras de ambos no se llegasen a distinguir. La herencia del estilo y técnica de Giambattista se manifiesta de forma clara en las estampas de esta serie. Parece ser incluso, que el padre llegó a intervenir en un primer momento en ésta obra, como indica A. Rizzi en su estudio (10). Éste menciona la existencia de dos estampas que no llegarían luego a publicarse, una de las cuales fue realizada por Giambattista.

En la obra A. Rizzi se hace un análisis detallado de cada una de las estampas de la serie, y la relación de éstas con algunas pinturas de Giambattista y numerosos dibujos de los Tiépolo, de distintos museos y colecciones (Cuaderno Gatteri del Museo Correr de Venecia, Louvre, Colección Orloff, dibujos de Trieste). No nos detendremos, por tanto, en el estudio individual de estas relaciones. Si conviene, sin embargo, destacar la aparición de ciertos elementos tomados de la serie de los "Scherzi" que realizara su padre, publicada más tarde por Giandomenico junto con obras suyas. Así, las palmeras que aquí se representan, aunque de mayor tamaño, son un claro ejemplo de estas reminiscencias. Figuran también las referencias al mundo clásico, aparentemente fuera de contexto en estas escenas; nos referimos a esos bajorrelieves semienterrados en dos de las estampas (Nos. 12 y 13), y las pirámides que aparecen al fondo de otras (Nos. 13, 20 y 23). En cuanto a las representaciones figurativas, la Virgen y el Niño guardan ciertas concomitancias con las figuras de mujer y niño en la serie de los "Scherzi" (est. n.º 13); de igual manera, la aparición de personajes orientales es recurso frecuentemente utilizado por su padre, además de en esta serie de estampas en muchas de sus pinturas.

Fig. 5. – *Estampa n.º 7*

Fig. 6. – *Estampa n.º 8*

Fig. 7. – *Estampa n.º 9*

Fig. 8. – *Estampa n.º 10*

Al margen de la serie comentada de Giambattista, Giandomenico hace uso también aquí del llamado "paisaje constructivo" de fondo (est. n.º 10), empleado por su padre en la catedral de Udine, tal como señala Rizzi (11).

Además de tomar el estilo de Giambattista, se muestra también heredero de los grandes maestros de la escuela veneciana del siglo XVI, tan admirados por su padre, como Tiziano y Veronés. Morassi ya vio la inspiración de la vieja que figura con la cesta de huevos en la est. n.º 6 en un cuadro de Tiziano (12); en la estampa siguiente, el relieve circular romano, situado a la entrada del arco, ya utilizado en su "Via Crucis", recuerda también a ese pintor. De igual manera, la Virgen representada en la estampa n.º 21 evoca algunos trabajos del Veronés, como ha indicado W.R. Juynboll (13). La influencia no queda sólo restringida a esta escuela. Hemos encontrado por ejemplo en el Domenichino una representación iconográfica de características muy similares a las que aparecen en la obra de los Tiépolo: nos referimos a la figura del ángel que se inserta en el tema de Jesús llamando al apostolado a los santos Pedro y Andrés, en la iglesia de San Andrea della Valle en Roma, en donde esta figura aparece dirigiendo la barca en actitud muy parecida a dos de las estampas de esta serie (Nos. 14 y 17).

Dejando a un lado estas influencias, lo más importante en esta serie es la interpretación que se hace del tema. Giandomenico adquiere la extraordinaria imaginación e inventiva de su padre, lo que le permite desarrollar el tema interpretándolo de una forma libre. Las escenas representadas transmiten un carácter de sencillez y cotidianidad, que se alejan de las visiones míticas tan características del padre. No rehúye la realidad, sino que por el contrario, se acerca a ella. Manteniendo la dignidad del tema, consigue hacerlo profundamente humano, representando a la Sagrada Familia con una gran sencillez, como si captara momentos cotidianos en el camino a Egipto. El pintor ha sabido plasmar perfectamente este acercamiento a la realidad, siendo éste quizás el rasgo más llamativo de la serie.

El tema de la Huida a Egipto está recogido solamente por un evangelista: San Mateo (2, 13–15), quien no da cuenta detallada del viaje. Es tema también tratado por los Apócrifos y la Leyenda Dorada, dando pie a variadas interpretaciones pintorescas, tomadas en ocasiones por pintores de distintas épocas. Así, se han representado, entre otros, los temas de la Caída de los Ídolos (Evangelios árabe y armenio de la infancia; también en el del Pseudo–Mateo) (14). Giandomenico evoca precisamente estos dos temas

Fig. 9. – *Estampa n.º 11*

Fig. 10. – *Estampa n.º 12*

Fig. 11. – *Estampa n.º 13*

Fig. 12. – *Estampa n.º 14*

apócrifos, pero interpretándolos de forma muy libre, sin ajustarse a los textos evangélicos. Por un lado, en la estampa n.º 22, la Sagrada Familia camina ante una estatua sin cabeza, lo que se ha visto como un recuerdo al pasaje de la Caída de los Ídolos. Por otro lado, la aparición constante de la palmera quizás aluda al milagro de la misma, si bien es cierto que en las estampas de esta serie, el árbol no llega a inclinarse ni ofrece sus frutos a la Virgen. Sí parece representarse el momento previo al milagro, en el que la Familia descansa bajo el árbol, cobijándose con su sombra (est. n.º 19 y 23).

Veamos ahora las aportaciones que introduce Giandomenico en el tema, aunque tomando, como ya se ha dicho, el estilo de su padre. Trataremos en primer lugar, los aspectos relacionados con las figuras representadas:

– La aparición de un ángel o varios, acompañando a la Sagrada Familia, no es una novedad. Sin embargo, ya no se representan aquellos angelillos que aparecían en los siglos precedentes, acompañando a veces a la Familia en su huida a Egipto (baste citar a autores tan diversos como Lucas Cranach, Sánchez Cotán, Guido Reni o Poussin); en esta serie, no figuran ángeles niños. Se les representa ayudando a la Virgen, conduciendo la brida del asno, dirigiendo la barca, adorando al Niño, y, hagan lo que hagan, siempre presentan gran movimiento, como si acabasen de llegar a la escena (est. n.º 5, 20 y 21). El estatismo y la rigidez están ausentes, lo que confiere a las escenas una gran naturalidad.

– La figura de San José se nos presenta la mayoría de las veces como un viejo achacoso, y en algunas ocasiones, de rostro incluso un tanto caricaturesco, evocando a ciertos personajes del padre y del propio hijo. En cuatro de las estampas (Nos. 7, 14, 15 y 20), el personaje iconográficamente cambia: ahora es un hombre mucho más joven, corpulento, presentado siempre de espaldas con el rostro semivuelto, calvo y de larga barba oscura; responde incluso, al mismo tipo de caracteres físicos que el personaje representado en la estampa n.º 4.

– La Virgen, por lo general, se concibe de manera majestuosa, con una dignidad también característica de los Tiépolo, incluso cuando está de espaldas al espectador. A veces, el manto le cubre la cabeza, cayendo de forma voluminosa a los lados, marcando dos amplios pliegues (est. n.º 5, 6, 17, 19 y 23), que revela una vez más la clara influencia del padre (así se representa por ejemplo, en la "Adoración de los Magos" de la Pinacoteca de Munich, o en la "Purísima Concepción" del Prado).

Fig. 13. – *Estampa n.º 15*

Fig. 14. – *Estampa n.º 16*

Fig. 15. – *Estampa n.º 17*

Fig. 16. – *Estampa n.º 18*

– El Niño, como San José, no siempre responde al mismo modelo iconográfico. En ocasiones no se le ve, al estar la Virgen de espaldas; pero cuando no es así, a veces su tamaño es mayor, e incluso su fisonomía ha cambiado (est. n.º 4, 13, 21 y 22).

– Además de los personajes principales, para ambientar la escena el pintor veneciano hace uso de otros, solos (est. n.º 5, 6, 8 y 11), o en grupo (Nos. 7, 12, 21 y 27), que no siempre justifican su presencia. Estos personajes, algunos de ellos orientales (que arrancan de los "Scherzi", como ya se ha indicado), ajenos a la historia, habían sido ya recurso utilizado en su "Via Crucis". Giandomenico incorpora en las est. n.º 7 y 27 personajes pintorescos. Introduce éstos aprovechando el paso de la Sagrada Familia por las puertas de una ciudad, de sabor éstas un tanto veneciano, y en cualquier caso atípicas de una población de Egipto, como acertadamente ha indicado Levey (15). En la primera de ellas, aldeanos, orientales y ancianos contemplan curiosos la marcha de San José y la Virgen. En la n.º 27, de características similares, son todos estos personajes los que dan la espalda a la Sagrada Familia, antecediéndoles en la entrada de una ciudad, y ajenos totalmente a su presencia. Una vez más, destaca su fuerte carácter de sencillez y cercanía, que se refuerza con la aparición de detalles domésticos, como el barril que porta el asno, la tinaja que lleva sobre sus espaldas una mujer, o la cesta con ropa que sostiene sobre su cabeza otra figura.

Además de estas representaciones figurativas, Giandomenico recurre a otros elementos, que contribuyen a marcar este carácter pintoresco del que venimos hablando:

– Haciendo uso de su imaginación, se inspira en elementos germánicos. No hay que olvidar que realizó esta serie durante su estancia en Wurzburg, durante 1750–53, con motivo de la decoración que realizó junto con su padre en el palacio del príncipe Carlos Felipe von Greiffenklau. En la estampa n.º 9, los protagonistas pasan ante una población en la que destaca la torre de la iglesia, típicamente germana. La estampa siguiente muestra un bosque de características igualmente alemanas.

– Por otro lado, llama la atención en la estampa n.º 4, la cama que representa. De nuevo hace uso de esos elementos disonantes en el tiempo, y desde luego, con el tema en cuestión, esta vez, sin relación con la serie de los "Scherzi". Se inicia el tema con esta escena de interior, en la que San José participa a la Virgen su sueño y la necesidad de huir a Egipto. La cama, a la izquierda

Fig. 17. – *Estampa n.º 19*

Fig. 18. – *Estampa n.º 20*

Fig. 19. – *Estampa n.º 21*

Fig. 20. – *Estampa n.º 22*

de la composición, evoca a otra representada por Rembrandt, en especial el dosel (16); recuerda también a las formas de las tiendas de campaña pintadas por su padre en uno de los frescos de la Villa Valmarana.

Para ayudar a marcar la perspectiva, el artista se vale de troncos de árbol atravesados de forma oblicua que parten generalmente de un primer plano y se alejan hacia el fondo, contribuyendo a la división de espacios (est. n.º 10, 11, 20, 22, 23, 25 y 26).

Por lo que se refiere a su técnica, Giandomenico se muestra también heredero de las estampas de su padre. Sin embargo, en su producción se aprecia una clara evolución, perfeccionándose técnicamente; su serie del "Via Crucis", es, gráficamente hablando, de peor calidad. Incluso dentro de la Fuga a Egipto, hay también una evolución, correspondiendo las más elaboradas a un último periodo (Nos. 4, 7 y 27). Giambattista evitaba generalmente las sombras; Giandomenico distribuye muy bien las luces y sombras, utilizando a veces figuras que destacan sobre los fondos en donde el ácido no ha atacado (un ejemplo de ello es el burro, en las estampas 9, 10 y 20). Es capaz de conseguir una valoración tonal a base de utilizar la punta de la forma más variada dentro de una sola representación. Así, para las nubes, da un tratamiento de trazos discontinuos generalmente pequeños (Nos. 2, 8, 11, 13, 18, 26), o cuando los sombrea, utiliza línas pequeñas onduladas, de trazos cortos (Nos. 2 y 14). Consigue, con sólo dos o tres rayos oblícuos, expresar la fuerza del sol incidiendo sobre la tierra (Nos. 9–12, 15–19, 25), transmitiendo gran fuerza a través de los mismos.

Así como su padre evitaba el cruzamiento de líneas, tal y como recoge Molmenti (17), Giandomenico, aunque siguiendo el estilo de su padre, hace mayor uso de ellas cuando es necesario (18); de hecho, utiliza a menudo el recurso de entrecruzar las líneas, de forma un tanto caprichosa y enmarañada para las sombras, de manera desordenada (Nos. 2, 12, 23). Las palmeras, por ejemplo, están realizadas a base de líneas largas que se cruzan entre sí, de forma desordenada, manera que contrasta con otros trazos, como los que por ejemplo utiliza para los troncos de las palmeras (Nos. 5, 6, 11, 12, 18, 19, 24).

En definitiva, el estudio de esta serie es el de valorar la figura de Giandomenico como grabador, poco conocida en España. Su interés radica en sus aptitudes de invención, fantasía e imaginación, heredados del padre, pero desarrollados de forma personal. En cualquier caso, es pintor y aguafortista que merece un estudio más detallado e individual del que ha venido teniendo.

Fig. 21. – *Estampa n.º 23*

Fig. 22. – *Estampa n.º 24*

Fig. 23. – *Estampa n.º 25*

Fig. 24. – *Estampa n.º 26*

Fig. 25. – *Estampa n.º 27*

NOTAS

(1) BEDAT, C, "La Biblioteca de la Real Academia", 7–52.
(2) El catálogo de las obras que poseía la Academia en aquella época recogido por Pascual Colomer, se encuentra bajo el título: "Indice de los libros que existen en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando 1752–1826". Signatura 3/71.
(3) "Indice de las obras", f. 195.
(4) Para un estudio crítico de la obra de Giandomenico, ver las obras de: DE CHENNEVIERES, Les Tiepolo; SACK, Giambattista und Domenico Tiepolo; MARIUZ, Giandomenico Tiepolo. Ver además los artículos sobre su producción artística de: FIOCCO, "D. Tiepolo", 830–831; GOERING, "D. Tiepolo", 159–161; MORASI, "Domenico Tiepolo"; NAGLER, "Giandomenico Tiepolo", 475–478. Por último, ver también el catálogo de la exposición: "Loan exhibition of painting".
(5) MOLMENTI, Tiepolo.
(6) LAFUENTE FERRARI, Grabados y dibujos de Tiepolo, 20, 28–29.
(7) Para un estudio de la actividad gráfica de Giandomenico ver las obras de: JACOBI, Acqueforti dei Tiepolo; BAUDI DE VESME, La peintre–graveur Italien, 397–401; MOLMENTI, Acqueforti dei Tiepolo; FOCILLON, "Jean Dominque Tiepolo, graveur", 327–343; LE BLANC, Manuel de l'amateur d'estampes, 39; TRENTIN, "G. Battista, G. Domenico"; PITTALUGA, Acquafortisti veneziani, 148–160; BYAM SHAW, Drawings and etchings; PIGNATTI, Le acqueforti dei Tiepolo; KNOX, "Le acqueforti dei Tiepolo", 585; RIZZI, the etchings of the Tiepolos. Ver además los catálogos de las exposiciones de Udine, "Le acqueforti dei Tiepolo", y de Washington, "Rare etchings".
(8) LIPINSKY, La Fuga in Egitto; PETRUCCI, Giandomenico Tiepolo: la fuga in Egitto; MORASI, La fuga in Egitto; FELLER IVES Picturesque ideas on the Flight into Egypt.
(9) DUPLESSIS, Histoire de la gravure, 72–73; idea recogida por: MOLMENTI, Tiepolo, 180.
(10) RIZZI, The etchings, 158–159.
(11) RIZZI, Ibídem, 178.
(12) MORASSI, La fuga in Egitto, 6; idea recogida por: RIZZI, The etchings, 170.
(13) BYAM SHAW, Drawings of Domenico, 24; opinión tomada por: RIZZI, The etchings, 200.
(14) REAU, Iconographie, 273–288.
(15) LEVEY, Giambattista Tiepolo, 212.
(16) MORASSI, La fuga in Egitto, 4; RIZZI, The etchings, 166.

(17) MOLMENTI, Tiepolo, 181.

(18) Botey, sin embargo, comenta en su obra que Giandomenico, como su padre, no cruza las líneas en sus aguafuertes: BOTEY, Historia del grabado, 158.

Al pie de cada una de las estampas reproducidas en este trabajo, figura, en primer lugar, el orden correlativo de aparición en este trabajo y, a continuación, en letra *cursiva*, la numeración original de la estampa en la serie.

BIBLIOGRAFIA

BAUDI DE VESME, A, Le Peintre–Graveur Italien, Milan, Ulrico Hoepli, 1906.

BEDAT, C, "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", Boletín de la Academia, 1967–68.

BYAM SHAW, J, Drawings and etchings by Giovanni Battista and Domenico Tiepolo. Exhibition Catalogue, London, 1955; BYAM SHAW, J, The drawings of Domenico Tiepolo, London, 1962.

Catálogo de la exposición: Loan exhibition of paintings, drawings and prints by the two Tiepolo: Giambattista and Giandomenico, Chicago, Art Institut of Chicago, 1938.

Catálogo de la exposición: Le acqueforti dei Tiepolo, Udine, 1970.

COLOMER, J.P., V. Indice de los libros....

DE CHENNEVIERES, H, Les Tiepolo, París, 1898.

DUPLESSIS, Histoire de la gravure, París, 1880.

ESTEVE BOTEY, F, Historia del grabado, Barcelona, Labor, 1935.

FELLER IVES, C, Picturesque ideas on the Flight into Egypt, etched by Giovanni Domenico Tiepolo, New York, Metropolitan Museum of Art, 1972.

FIOCCO, G, "Domenico Tiepolo", Enciclopedia Italiana, XXXIII, Roma, 1927.

FOCILLON, H, "Jean Dominique Tiepolo, graveur", Melanges offerts a M. Henry Lemmonnier, Sociéte de l'histoire de l'art français. Archives de l'art français, 1913.

GOERING, M, "Domenico Tiepolo", Thieme–Becker: Allgemeines Kunstler Lexicon, XXXIII, Leipzing, 1939.

Indice de las obras que posee la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" (manuscrito), 1828. Signatura 36/72.

"Indice de los libros que existen en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando 1752–1826" (manuscrito), realizado por Juan Pascual Colomer.

JACOBI, C, Acqueforti dei Tiepolo, Venezia, Ongania, 1897.

KNOX, G, "Le acqueforti dei Tiepolo, scelte e annotate da Terisio Pignatti", The Burlington Magazine, 1966.

LAFUENTE FERRARI, E, Grabados y dibujos de Tiepolo, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935.

LE BLANC, M. CH., Manuel de l'amateur d'estampes, IV, París, Emile Bouillon, 1889.

LEVEY, M, Giambattista Tiepolo: his life and art, Yale, University Press, New Haven and London, 1986.

LIPINSKY, A, La Fuga in Egitto di Giandomenico Tiepolo, Roma Gabriele Cursio, 1946.

MARIUZ, A, Giandomenico Tiepolo, Venencia, Alfieri, 1971.

MOLMENTI, P, Acqueforti dei Tiepolo, Venice, 1896; MOLMENTI, P, Tiepolo: la vie et l'oeuvre du peintre, París, Hachette, 1911.

MORASSI, A, "Domenico Tiepolo", Emporium, June 1941; MORASSI, A, Tiepolo Bergamo, Instituto Italiano d'Arti grafiche, 1943; MORASSI, A, La fuga in Egitto di Domenico Tiepolo, Milan, 1960; MORASSI, A, A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo, including pintures by his pupils and followers wrongly attributed to him, London, Phaidon Press, 1962.

NAGLER, G.K., Neues Allgemeines Kunstler Lexicon, XVIII, Munchen, 1948.

PETRUCCI, A, Giandomenico Tiepolo: La fuga in Egitto, Novara, 1947.

PIGNATTI, T, Le acqueforti dei Tiepolo, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

PITTALUGA, M, Acquafortisti veneziani del Settecento, Florence, 1952.

REAU, L, Iconographie de l'Art Chrétien, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1977.

RIZZI, A, The etchings of the Tiepolos, London; N. York, 1971.

RUSSEL, H.D., Rare etchings by Giovanni Battista and Giovanni Domenico Tiepolo, Washington D.C., U.S. National gallery of art, 1972. (Catálogo de la exposición).

SACK, E, Gianbattista und Domenico Tiepolo, ihr Leben und ihre Werke, Hamburg, 1910.

TRENTIN, G, "G. Battista, G. Domenico e Lorenzo Tiepolo incisori", in Arti, 1951.

DON DIEGO DE VILLANUEVA Y SU *TRATADO DE LA DECORACIÓN Y HERMOSURA DE LAS FÁBRICAS*

Por

PEDRO MOLEÓN GAVILANES

Diego de Villanueva y Muñoz (Madrid, 12–11–1713 / 23–5–1774) (1), arquitecto y escritor crítico, forma parte de una de aquellas familias de académicos insignes que marcaron y dirigieron el nuevo gusto ilustrado en España. Era hijo del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681–1765), "*que tanto se afanó a principios del siglo XVIII, y antes que ningún otro, para establecer en Madrid una academia de bellas artes*" (2), y hermanastro del arquitecto Juan de Villanueva y de Montes (1739–1811), que consiguió "*acabar de arraigar en el reino el antiguo arte de construir, y el buen gusto en el adorno de la arquitectura*" (3).

Don Diego estudia matemáticas, disciplina que siempre considerará esencial en la formación del arquitecto, en la reputada Escuela de Caballeros Pajes del Rey; sus dotes para el dibujo y modelado le llevan en marzo de 1745 a matricularse en la Academia de Nobles Artes de Madrid, de la que su padre era miembro de honor, director de los estudios y cofundador, durante el periodo de la Junta Preparatoria (4).

Sus éxitos escolares auguran un brillante futuro ya que en 1746 gana el concurso para las pensiones de la Academia en Roma. Sin embargo, y éste es el primer gesto conocido que retrata su carácter, renuncia a tal privilegio obtenido por oposición sin explicar por qué, aunque debió influir su decisión de tomar estado con doña Ana María Cabrera (+ Madrid, 1751) (5). Como estudiante destacado, al año siguiente es nombrado delineador de Sacchetti en las obras del Real Palacio Nuevo, formando parte así de aquella Escuela de Palacio, que lleva a la práctica las enseñanzas académicas y a la que inicialmente se vincularon por derecho los pulsos más firmes entre los alumnos de la Academia de Madrid.

Su actividad como dibujante continúa en 1748, año en el que prepara tres láminas para la *Relación histórica del viaje a la América meridional* de Jorge Juan y A. de Ulloa. En 1752 es elegido teniente director de arquitectura, "*porque era uno de los pocos que en aquella época la habían estudiado con solidez y buen gusto*", en la ya creada Academia de San Fernando. Entre 1754–58 realiza un cuaderno de apuntes que titula *Libro de diferentes pensamientos vnos inbentados y otros delineados* (6). En 1755 prepara varios dibujos de edificios para ser enviados a los alumnos de grabado de la Academia pensionados en París y presenta los primeros diseños para el ayuntamiento de Badajoz. El mismo año de 1756 en que es nombrado director de arquitectura de la Real de San Fernando, tras la renuncia de José de Hermosilla al cargo, proyecta la renovación interior de la iglesia del convento de las Descalzas Reales de Madrid y da el proyecto final para el nuevo ayuntamiento de Badajoz. Al año siguiente presenta un proyecto académico para un palacio real con jardines y atrios. De 1758 son sus dibujos para grabados de vistas de edificios de Madrid. En 1761, año en que es realizado su pequeño retrato al pastel por María Josefa Carrou (7), don Diego informa a la Academia el proyecto de fray Francisco Cabezas para San Francisco el Grande.

En 1762, Villanueva es finalmente encargado junto a Joseph Catañeda (+ 1766) de la elaboración del Curso de Arquitectura para la Academia, trabajos que se abandonarán seis años más tarde. En 1764 publica en Madrid una *Regla de las cinco órdenes* de Vignola y más tarde una *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura* (Valencia, 1766). El mismo año de esta publicación, don Diego presenta al ayuntamiento su proyecto para edificar una modesta construcción destinada a cocheras en la calle Hortaleza (8), junto al convento de Santa Bárbara al que pertenecían como mercedarios descalzos sus hermanos Manuel y Antonio (9), firmado en Madrid el 6 de septiembre. En 1767 concluye su "Tratado de la Delineación de los Ordenes de Arquitectura" que, incluido en el *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas*, quedaría en parte impreso al año siguiente.

En 1768 es recibido como académico de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia y presenta en la de Madrid una traducción del "Discurso de Mr. Frezier sobre la arquitectura" y tres textos propios, "Disertación sobre la disminución de los cuerpos de arquitectura uno sobre otro", "Re-

A. 203

TRATADO

De la Decoracion y Hermosura de las Fabricas.

CAPITULO I.

En qué consista la Hermosura de las Fabricas.

SECCION I.

DEFINICION I.

1 LA *Hermosura* de las Fabricas es aquella perfeccion real ó aparente que agrada á nuestros ojos; ó es aquella sensacion gustosa que percibimos á la vista de un edificio, aun antes que nuestro juicio haya examinado sus partes. Se hallan dos especies de hermosura en las Fabricas, la *Positiva* y la *Arbitraria*.

DEFINICION II.

2 La hermosura *positiva* es la que resulta de la observancia de los principios esenciales de la Arquitectura, junto con la buena disposicion, gusto del Arquitecto y eleccion conveniente de la materia. Esta hermosura se compone de tres partes, y son *simetria, buena eleccion de la materia, y exactitud en la execucion.*

DEFINICION III.

3 *Simetria* es aquella justa correspondencia entre las partes con su todo.

DEFINICION IV.

4 La *eleccion de la materia* consiste en saberla apropriar a el destino del edificio y á el uso del País.

DEFINICION V.

5 La *exactitud* se halla con la fineza en la execucion, correspondiendo ésta á la calidad y destino del edificio.

DEFINICION VI.

6 La hermosura *arbitraria* es aquella que percibimos en los edificios y nos agrada no por sí sola, sino por otras circunstancias que la acompañan, como magnitud, buen gusto ó riqueza de la materia. Se compone esta hermosura de dos partes, y son *regularidad* y *sabiduria* del Arquitecto.

DEFINICION VII.

7 La *regularidad* es una observancia de las reglas establecidas por la naturaleza y por los Antiguos, quando las de estos no se apartan de las de aquella.

SCHOLIO.

8 Esta observancia está fundada en dos motivos: 1.° en que la regularidad pide que las partes que sostienen sean mas fuertes que las sostenidas: 2.° en el uso establecido por los Antiguos en la proporcion y colocacion de las partes que forman la hermosura de las Fabricas.

DEFINICION VIII.

9 La *sabiduria* del Arquitecto consiste en una justa eleccion de las partes que concurren á hermosear las Fabricas, proporcionandolas y colocandolas convenientemente.

SCHOLIO.

10 Un edificio debe tener toda la hermosura y elegancia correspondiente á su destino y á la calidad del que lo haya mandado construir.

De las leyes de la naturaleza, añadidas las proporciones de los Antiguos, tienen origen los principales cuerpos que hermosean las Fabricas, y son *Columna, Ornamento*, y *Frontispicio*.

DEFINICION IX.

11 *Columna* en general entendemos un cuerpo redondo compuesto de tres partes, que son *Basa*, *Fusto* ó *Caña*, y *Capitel*. Lamina V. Fig. 1.

SCHOLIO.

12 La columna es representacion de los troncos con que formaban los primeros hombres sus rusticas habitaciones, y es uno de los cuerpos esenciales de la Arquitectura, enseñado por la misma naturaleza.

HYPOTHESI 1.ª

13 La columna debe ser colocada perpendicularmente.

flexiones sobre la utilidad del estudio de las partes de los edificios sobre las que hizo Mr. Blondel" y "Discurso sobre las proporciones en los edificios por menor". En 1769 da su proyecto para acabar la obra de San Francisco el Grande, que origina una agria y conocida polémica con Ventura Rodríguez (10). Al año siguiente finaliza un cuaderno de apuntes que titula *Estudio de flores echo por Diego de Villanueva, Director de arquitectura de la Real Academia de S. Fernando*: En Madrid 1770 (11). En 1771 su plano de planta y alzado acompaña la solicitud de licencia al Ayuntamiento de Madrid para reedificar en la calle de la Madera Alta núm. 8 la casa del marqués de Belgida y San Juan (12) y es encargado junto a Ventura Rodríguez de reconocer e informar a la Academia el edificio del antiguo Colegio Imperial de la Corte. En 1772 es nombrado director de perspectiva de San Fernando y en 1773 proyecta y comienza a dirigir la obra de reforma del edificio del conde de Saceda en la Calle de Alcalá para la Academia de Nobles Artes y Gabinete de Historia Natural.

El 23 de mayo de 1774 don Diego fallece en Madrid, en su casa de la calle de San Juan, a causa de un desgraciado accidente a la edad de sesenta años, habiendo dado poder para testar a su hermanastro Juan de Villanueva, y es enterrado "de secreto" en la parroquia de San Sebastián, de la que era feligrés (13).

Arquitecto y escrito, en un primer momento en el que los depositarios de las Luces en España saben a qué oponerse, pero no qué oponer, don Diego expone de sus *Papeles críticos: "Un paralelo, ó un egemplo seria el medio mas eficaz para expresar á Vm. mis pensamientos: y quatro o cinco descripciones de algunos Edificios expressarian mas que muchos volumenes; pero donde están estos? Yo á la verdad no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera Arquitectura"* (pág. 36). Idea en la que insiste: *"...en quanto veo fabricado no hallo un egemplo, que pueda ser en el todo modelo de la conveniencia en un Edificio, y por consiguiente una verdadera Arquitectura"* (pág. 39), aunque vislumbra el mejor medio ilustrado, el atreverse a pensar por sí mismo, como instrumento de consecución del ideal clásico: *"...todo quanto se fabrica modernamente en esta Corte toma muy distinto semblante de lo de los tiempos anteriores, y si la moda tan eficaz de este Pais á mudar el semblante a las cosas no lo estorba; creo se llegará a imitar bien cerca la Arquitectura Griega, y Romana, debiendose esta*

rebolucion á una juiciosa, y fundada critica, pues donde ella falta, las artes no pueden llegar á su perfección".

Más autor que actor –es fama que no soportaba media hora de antesala–, más dedicado a la difusión de sus ideas que a la obtención de encargos con los que ponerlas en práctica, Diego de Villanueva fue un personaje perturbador y contradictorio, indispuesto con muchos y al que pocos estudiantes reconocerían como maestro, aunque de él aprendieran los fundamentos del pensamiento crítico y abierto a teóricos foráneos que, como director de arquitectura y perspectiva de la Academia, ensayaba desde sus clases en la Casa de la Panadería.

I.– ORIGEN Y VICISITUDES DEL *TRATADO DE LA DECORACIÓN Y HERMOSURA DE LAS FÁBRICAS*.

Del *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas* de don Diego de Villanueva, que incluye su "Tratado de la Delineación de los Ord[enes] de Arquitect[ura]", se conserva la única versión conocida en la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (s.l., s.n., s.a. Col. Marañón / S.a.–11), impresa aunque incompleta; falta de portada y por tanto anónima, falta también de páginas de texto, de índice y de una parte de sus láminas. De su existencia dió noticia Pedro Navascués sin mencionar la localización (14). Delfín Rodríguez lo identifica definitivamente con el mencionado ejemplar del C.O.A.M. (15), refiriendo la certeza de su atribución, como lo hacía Navascués, a un estudio anterior de Joaquín Bérchez, que reproduce y comenta los lavados de las láminas VII y XIII, los únicos originales hasta ahora encontrados (16), que coinciden en todo con los grabados correspondiente del libro.

La pequeña historia de desacuerdos académicos que impidió la publicación y la difusión del *Tratado* de Diego de Villanueva fue en parte reseñada en el Apéndice I del libro de Chueca y De Miguel sobre la vida y las obras de su hermanastro (17). Esta noticia se completa con la que ofreció don Luis Moya más tarde (18). Sobre las referencias bibliográficas anteriores se construye aquí la breve síntesis de lo sucedido entre 1762–68, que sólo permitió salvar parcialmente el libro que nos ocupa en su actual estado. El resumen de lo que ocurrió es el siguiente:

La junta académica del 3–10–1762 designó a Ventura Rodríguez y Alejandro González Velázquez junto a Joseph Castañeda y Diego de Villanueva

para formar un curso de arquitectura con el que impartir su enseñanza. El primero de los comisionados excusó su participación por sus demasiadas ocupaciones, el segundo no llegó a responder y son Castañeda y Villanueva quienes finalmente quedan encargados de su concreción, bajo la tutela del marqués de Montehermoso, académico de honor, correspondiéndoles la labor de compiladores de las partes de matemáticas y delineación de los órdenes respectivamente. El mismo año, don Diego presenta varios dibujos sobre "la delineación de los cuerpos de arquitectura y de carpintería" que ya tenía iniciados. Una junta posterior, de 27–3–1765, crítica severamente el borrador del Curso que ambos profesores presentan.

El proceso continúa sólo en la parte vinculada a los órdenes por el fallecimiento de Castañeda, hasta que una representación de Montehermoso, de 7–3–67, trasladando a la Academia el "Tratado de la Delineación" de Villanueva, que el marqués informa muy favorablemente, es examinada en la junta de 14–4–68; se acompañaban 69 dibujos para grabar y 29 lámina mayores para colgar en la sala de arquitectura. Las críticas se renuevan especialmente hacia los textos aportados, por los que se acusa a Villanueva de querer ser más autor que compilador, y la junta acuerda que no se edite el *Tratado, "que se supriman los pliegos, que haia impresos"* y que se paguen a don Diego tan sólo los dibujos que ha entregado, en los que se reconoce un *"mui particular merito... porque creemos que estarán bien hechos"*.

La insistencia de Villanueva en dar al público sus trabajos le lleva a intentar editarlo a su costa y, suponemos, con un título más ambicioso que alude a la decoración y hermosura de los edificios y no únicamente a la estricta delineación de los órdenes. Por ello solicita a la Academia el permiso para que figure su nombre en la portada con el grado de director de arquitectura que tenía, tal y como hizo al publicar la *Regla* de Vignola. La junta particular de 27–11–1768 acordó no conceder la licencia, decisión que no debió dejar conforme a don Diego ya que es necesaria una ratificación académica volviendo a negar esa licencia para que el arquitecto decida obedecer la resolución, comunicándolo así el 20–12–1768.

II.– EL TEXTO DE VILLANUEVA PARA EL *TRATADO DE LA DECORACIÓN Y HERMOSURA DE LAS FÁBRICAS*.

Para conocer el alcance de la obra preparada por Villanueva es necesario recordar, junto a los datos anteriores, que éste ya había anticipado, en su *Co-*

lección de diferentes papeles críticos, la materia de una serie de textos que estaban en estado de imprimirse y en los que figuraba la "Delineación de las órdenes de Arquitectura, dividido en quatro artículos. 1.–Las cosas comunes á las ordenes. 2.–El orden Dorico. 3.–El orden Jonico. 4.–El orden Corintio", junto a otra serie en la que estaba trabajando y que incluiría una disertación "Sobre la hermosura propia de las Fabricas" (19). En ese avance de 1766 tendríamos el plan de la obra, que no incluye explícitamente los órdenes toscano y compuesto o romano a la manera convencional, y en tal exclusión hay que ver ya una toma de postura inicial, antes de quedar incluida en la disertación más amplia que se preparaba.

El *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas* de Villanueva es, en su forma parcialmente impresa, el que engloba aquél "Tratado de la Delineación de los órdenes" preparado para el curso de arquitectura de San Fernando. No son dos libros distintos, por tanto, sino uno sólo. Dentro del esquema ideal de la tratadística, la cualidad vitruviana de la hermosura en general queda inseparablemente vinculada al problema particular de los órdenes. Por tanto, el libro aquí reseñado reune ambos desarrollos, incluyendo la parte a tratar para el curso de arquitectura dentro de una temática más general y siguiendo un programa, aunque restringido a los tres órdenes griegos, casi idéntico al que muestra el *Compendio de los diez libros de Vitruvio* por Perrault, traducido al castellano precisamente por Castañeda (Madrid, 1761).

El Capítulo IV del *Compendio* trata "De la Hermosura de los Edificios" para explicar "En qué consiste..." y "De las cosas comunes á diferentes Ordenes", desarrollando después el francés las reglas de los cinco canónicos (20). Puestos en paralelo este *Compendio* y el *Tratado de la Decoración* de Villanueva se comprueba una evidente dependencia del segundo al primero, simplificando el arquitecto madrileño algunos desarrollos en su nuevo compendio aún más articulado. Sin embargo, Villanueva no renuncia a cerrar su *Tratado de la Decoración* con los dos órdenes convencionalmente añadidos y explica: "*... no pudiendo contar al Toscano y Romano como diversos absolutamente de los tres Griegos, sólo hablaremos de ellos como unos compuestos en su propio lugar*" (pág. 10).

Dentro del escaso texto impreso conservado, que reune tan sólo 24 páginas, su discurso escrito está hecho de breves párrafos que parecen formados para un aprendizaje escolar memorístico y que trasladan defini-

ciones, "scholios" o justificaciones a las primeras, para aclarar su significado basándose en la autoridad de la costumbre y en el uso de los antiguos –sin nombres propios–, e "hypotesis" o reglas de aplicación casi morales sobre lo que se debe o no se debe hacer, además de problemas geométricos sencillos –trazados del toro, la escocia, las golas, los equinos, etc.– con sus resoluciones y tablas para el cálculo de disminuciones e intercolumnios. Tiene, por tanto, un contenido más propio del manual o la cartilla que del tratado que instituye los principios propios de la disciplina ya que en lo expuesto hay menos razones que conclusiones, menos teoría que preceptiva.

El Capítulo I del *Tratado* de Villanuea explica "En qué consiste la Hermosura de las fábricas", distinguiendo a la manera de Perrault sus dos clases, positiva (simetría, buena elección de los materiales y exactitud en la ejecución) y arbitraria (regularidad y sabiduría del arquitecto para formar columna, ornamento y frontispicio, puertas y ventanas, género, cuerpos y partes). El Capítulo II, "De las cosas comunes á los Ordenes de Arquitectura" trata de los miembros (toro, escocia, golas o cimacios, equinos y antequinos), de la disminución de las columnas, de las estrías, de los frontispicios, de los modillones y dentellones y de los intercolumnios, hasta llegar a la pág. 24 en que queda interrumpido, aludiendo su texto tan solo a las cinco primeras láminas que lo acompañan.

Tras la relación del escaso contenido escrito conservado del *Tratado de la Decoración* de Villanueva se entiende que él lo considerara "*Más util y metódico que los que comunmente usamos, sin faltar a las mismas proporciones de los más clásicos autores*". Sorprende, sin embargo, la decisión de dos sucesivas juntas académicas de no considerarlo digno de ser impreso usando su autor el título de director de arquitectura. Los enfrentamientos anteriores de don Diego con los dictámenes de las juntas –que le encargaban ser "*compilador y dibujante*" en exclusiva, a lo que él respondía "*que no era honrra suia ser un mero traductor*", y que le reprochaban no haber tenido "*sombra de observancia*" hacia lo solicitado y haberse metido "*a Escritor, y á Escritor crítico contra la voluntad*" de la Academia, llegando a manifestar ésta, personificada en una de sus juntas, que la obra más que util sería nociva para los discípulos, que todo se debería a la "*terquedad, conque los dichos Villanueva, y Castañeda defendian sus caprichos*" y "*que desde luego convencen estan es-*

critos por Personas faltas de principios"– tuvieron que pesar a la hora de negar la representatividad académica de las enseñanzas del *Tratado*.

La dureza de las objeciones, que acaban siendo refutaciones, aluden solamente a los textos entregados por Castañeda y Villanueva, quedando al margen de las polémicas los 69 dibujos para grabar, más las 29 láminas grandes para enmarcar y colgar, formados por el arquitecto. Sin embargo, en los textos de este *Tratado de la Decoración* no aparece el menor atisvo de aparato crítico a propósito de la hermosura de las fábricas y de los órdenes con que obtenerla. Otra cosa cabría esperar de la parte dedicada propiamente a la "decoración" como promete el título, si en él se está nombrando el principio vitruviano del decoro, el correcto ornato de la obra fundado en el rito o estatuto, en las costumbres y en la naturaleza, que hubiera sido una buena excusa conceptual para discursos más especulativos –muy próxima, tal y como la entiende Villanueva en sus *Papeles críticos*, a las teorías coetáneas del carácter y no, como era común, a las leyes de las proporciones de los órdenes–. Lamentablemente, de tales desarrollos no tenemos aún constancia documental.

III.– LAS LÁMINAS DE VILLANUEVA PARA EL *TRATADO DE LA DECORACIÓN Y HERMOSURA DE LAS FÁBRICAS*.

Aquellos dibujos grabados, el bloque más interesante y digno de un estudio pormenorizado, son el total 42 en el estado del libro que nos ocupa, 25 numerados en romanos, acabados con sus leyendas y módulos, y otros 17 inacabados, sin numerar, sin leyendas ni acotaciones ni orden aparente al ser encuadernados. Al reproducirlos en las páginas siguientes se han ordenado de una manera más acorde con la materia que demuestran. Están también incompletos si es cierto que se presentaron a la Academia 69 ya delineados, aunque el grupo que se conserva y se reproduce aquí por primera vez ilustra el dórico, el jónico y el corintio con un mismo desarrollo relativo.

Las cuatro primeras láminas tratan "De las cosas comunes á los Ordenes de Arquitectura": La Lámina I, compuesta de 14 figuras, está dedicada a los miembros, que se nombran y diferencian, según la situación de la moldura, como listel, regoleto o filete (fig. 1), toro, bastón, astrágalo, tondino o collarino (fig. 2), tróchile, caveto, escocia o media caña (fig. 3), cimacio lesvio, talón o gola inversa (fig. 4), cimacio ducino o gola recta (fig. 5), equino, óvolo o medio bocel (fig. 6), antequino, esgucio o nacela (fig. 7). Las figuras 8 a 14 demuestran la construcción geométrica de lo anterior de

diferentes modos. La Lámina II enseña a calcular el éntasis o disminución superior de la columna sobre el primer tercio de fuste cilíndrico. La Lámina III enseña a trazar el éntasis desde la base. La Lámina IV ilustra el trazado de estrías y acanaladuras en las figuras 1 a 3; las figuras 4 a 9 demuestran el trazado de los frontispicios y las partes de lo componen.

A partir de la Lámina V hasta la XV inclusive se trata del orden dórico y los intercolumnios, plafones, puertas, adornos y proporciones que le son más convenientes. De la Lámina XVI a la [XXVIII] se demuestra el orden jónico (añadiendo tres láminas sin numerar para completar un desarrollo paralelo al anterior). Las Láminas [XXIX] a [XXXIX], ordenadas según la pauta del dórico y jónico, ilustran el orden corintio ya incompleto, esto es, falto de algunas ilustraciones complementarias para alcanzar la misma definición de los anteriores. Las últimas láminas sueltas aluden al orden toscano en la constitución de sus basas y proporciones de columnas y entablamentos, Lámina [XL], y en su relación de dependencia con el dórico romano, Lámina [XLI], hasta llegar a la Lámina [XLII] con formas de bóvedas de arista en arcos de medio punto, carpanel y ojival y sus adaptaciones a plantas de diferentes esviajes y hexagonal.

Quince de los lavados originales de Villanueva para estas láminas pequeñas, junto al dibujo de la portada del tratado, perdido, fueron regalados por su autor a quien seguramente los grabó, don Manuel Monfort, director de grabado de la Academia de San Carlos y grabador de la alegoría de la Arquitectura que preside la *Colección de diferentes papeles críticos* editada por su padre, el impresor Benito Monfort. El hecho de que Manuel Monfort expusiera enmarcados los dibujos de don Diego en la sala de arquitectura de la academia valenciana vindicaría en parte la dedicación de éste, su empeño en difundirlas y la utilidad de su trabajo para los jóvenes discípulos en los comienzos de su periodo de formación. De los 16 lavados se han conservado dos correspondientes a las láminas estudiadas por J. Bérchez, que da noticia de lo anterior.

Aquella orden de la Academia de San Fernando de suprimir los pliegos que hubiera impresos y no continuar con los trabajos realizados cerraría las puertas a la edición del curso de arquitectura formado por don Diego de Villanueva y este *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas*, en su actual estado inacabado, quedaría constituido por la parte salvada de las guillotinas aquél año de 1768, que negó tres veces a su autor la posibilidad de editarlo.

Lamina I.

Fig. 1.

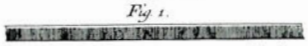


Fig. 2.

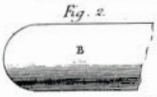


Fig. 3.

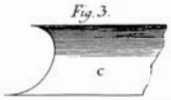


Fig. 4.

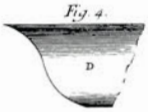


Fig. 5.

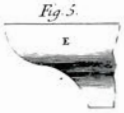


Fig. 6.

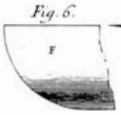


Fig. 7

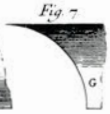


Fig. 8.

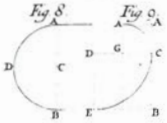


Fig. 9.

Fig. 10.

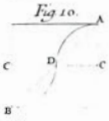


Fig. 11.

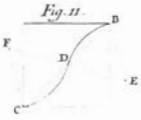


Fig. 12.

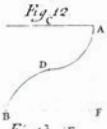


Fig. 13.

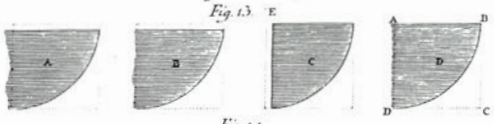
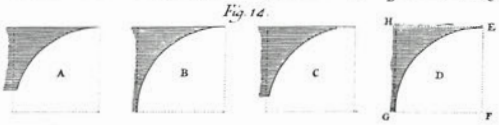


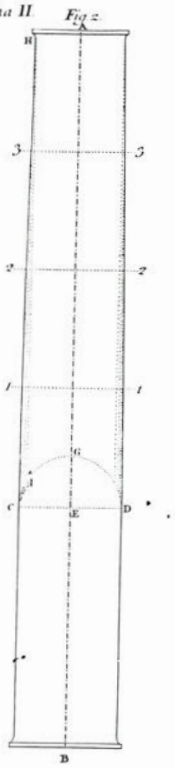
Fig. 14.



Lamina II

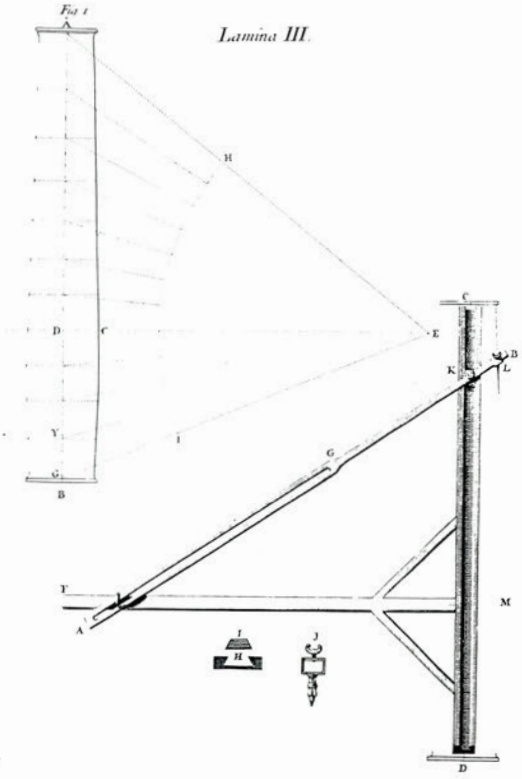
Fig. 1.

Fig. 2.



Lamina III.

Fig. 1



Lamina IV.

Fig. 1.

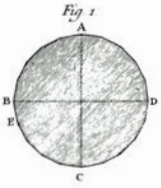


Fig. 2.

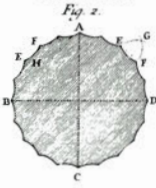


Fig. 3.

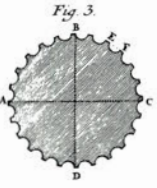


Fig 4.

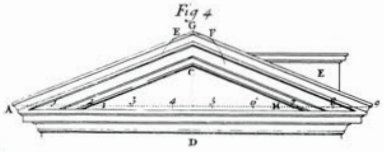


Fig 6.

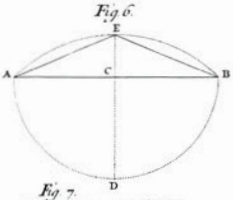


Fig 5.

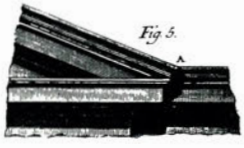
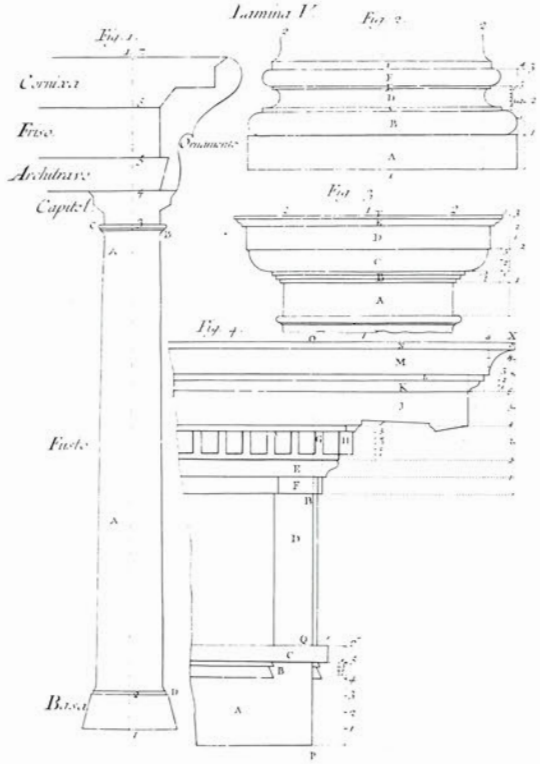


Fig 7.

Fig 8.

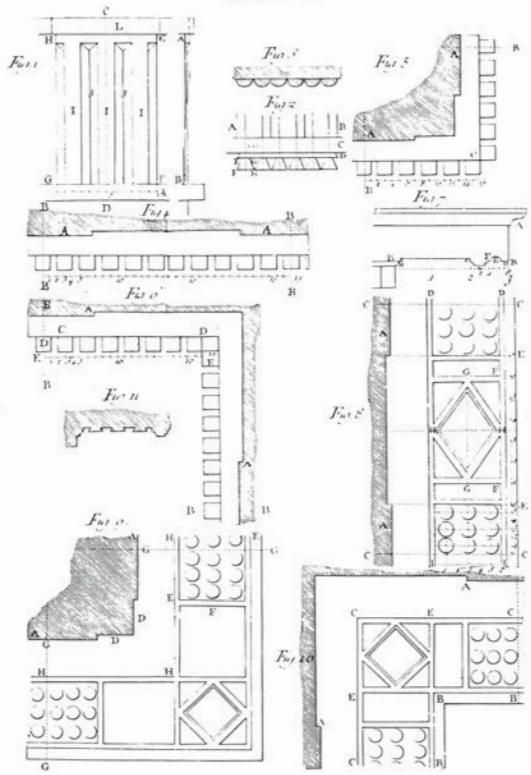
Fig. 9.

Lamina V

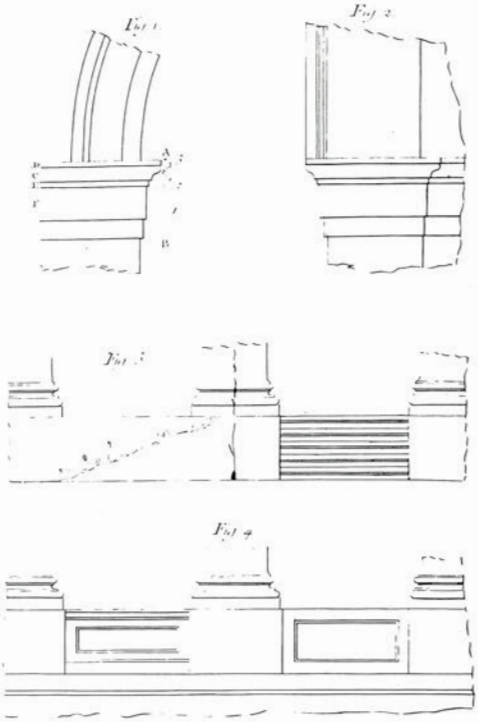


Lamina VI

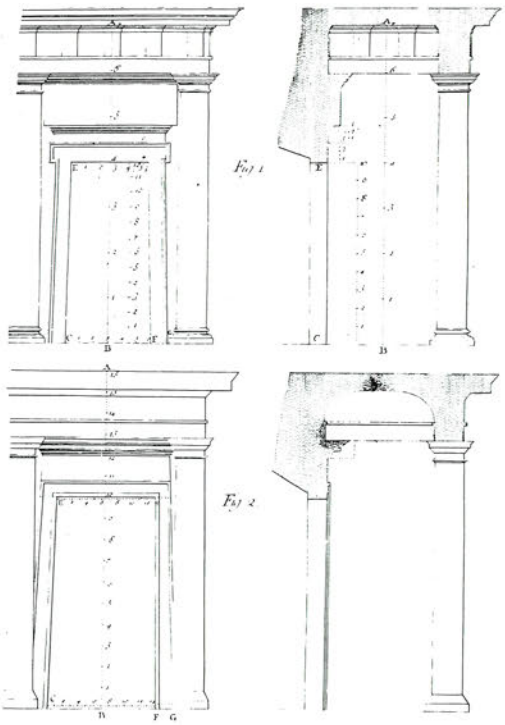
Lamina VII



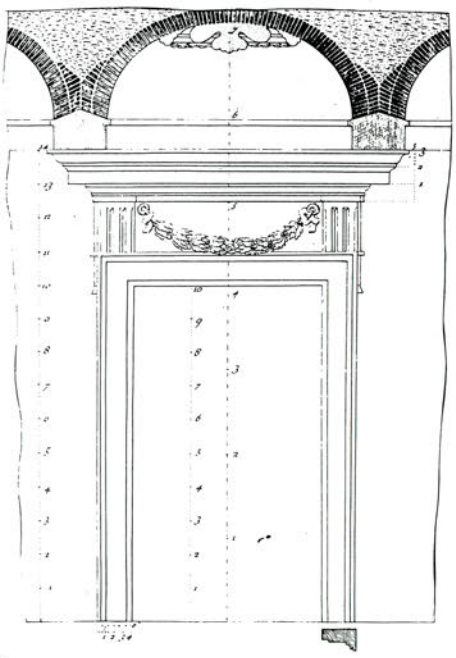
Lamina VIII



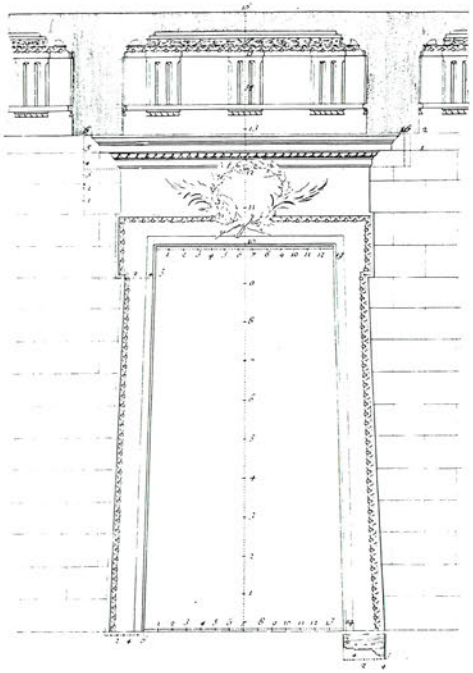
Lamina IX.



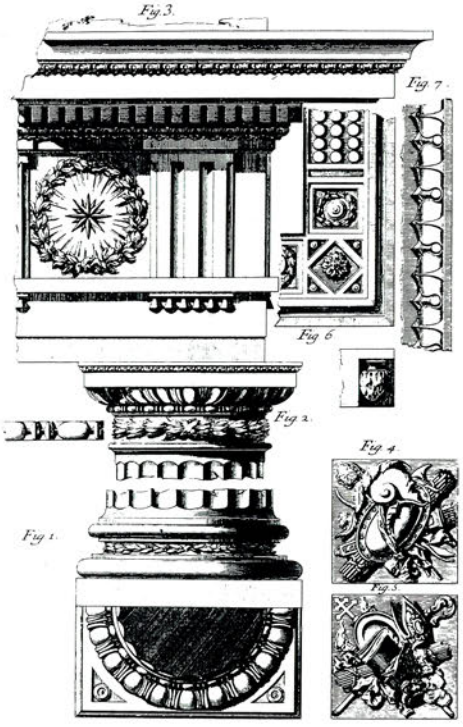
Lamina X.



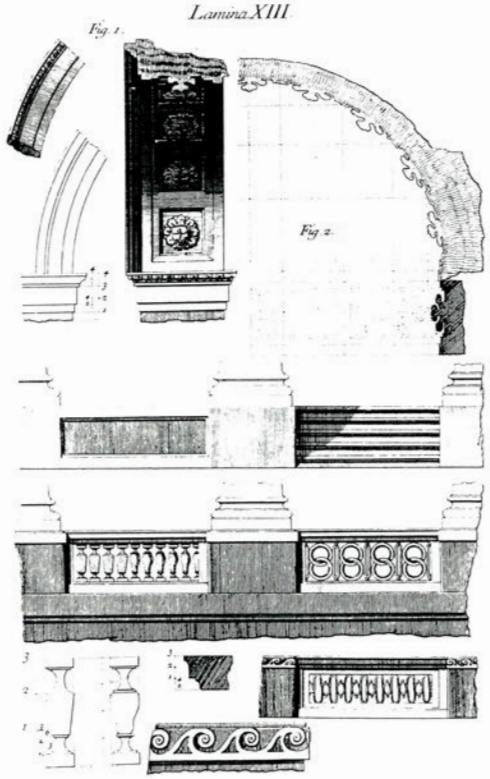
Lamina XI.



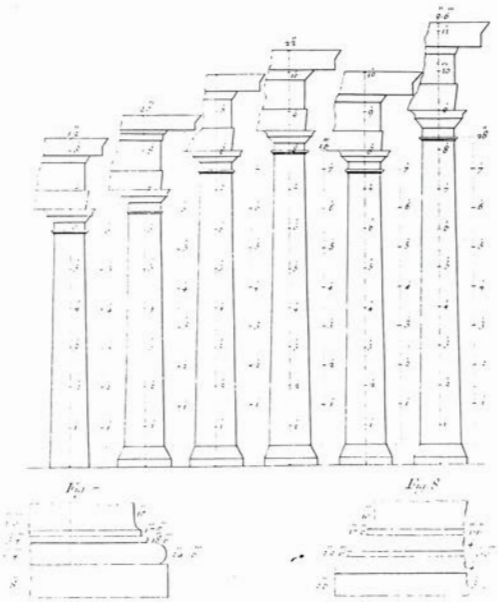
Lamina XII.



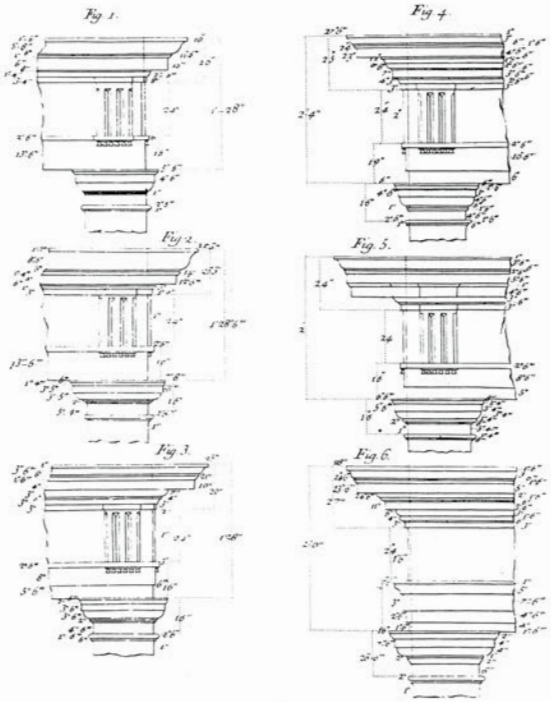
Lamina XIII



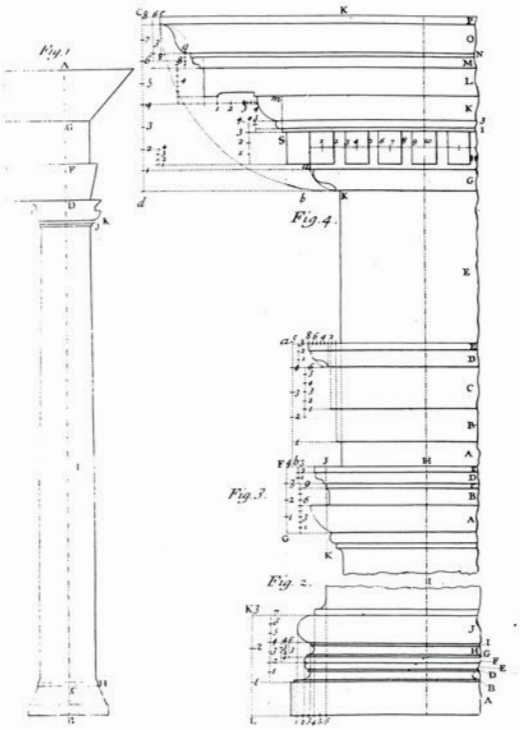
Lamina XIV



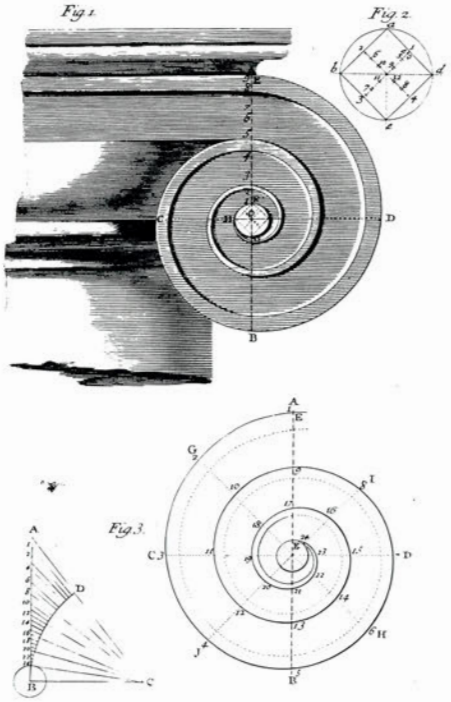
Lamina XV



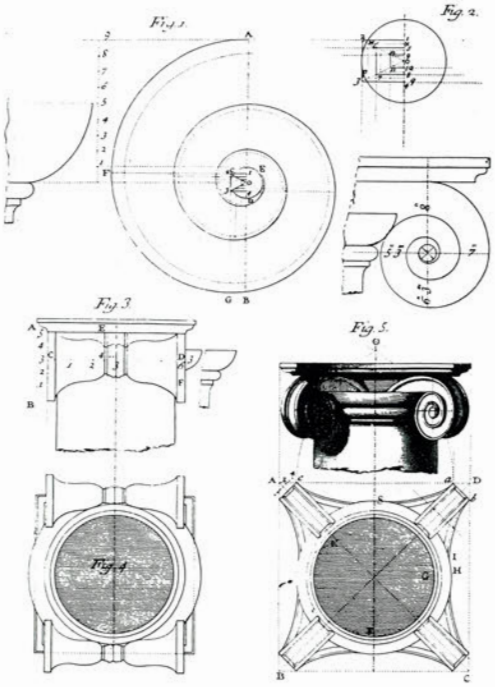
Lamina XVI



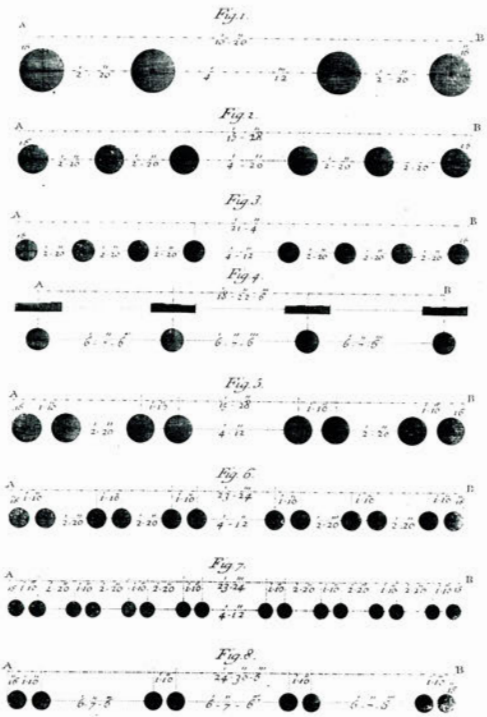
Lamina XVII



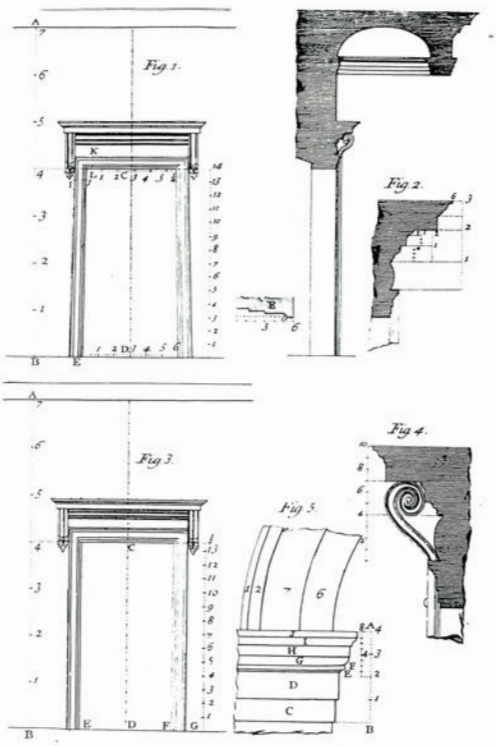
Lamina XVIII



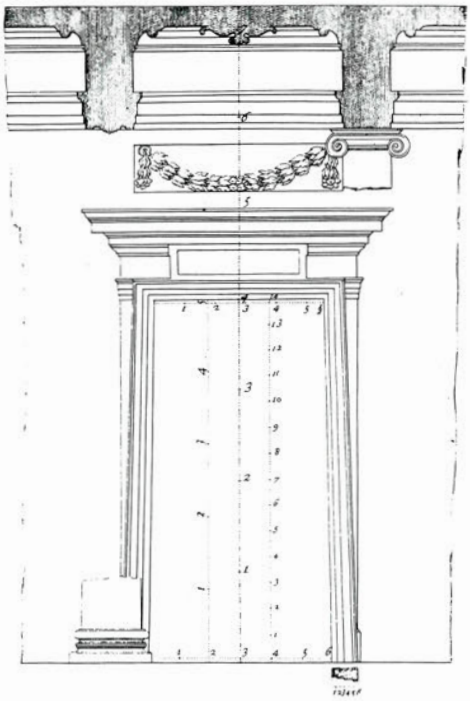
Lamina XIX.



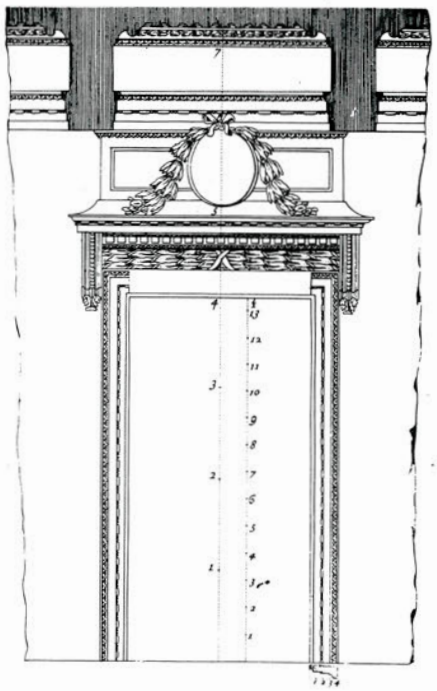
Lamina XX.



Lamina XXI

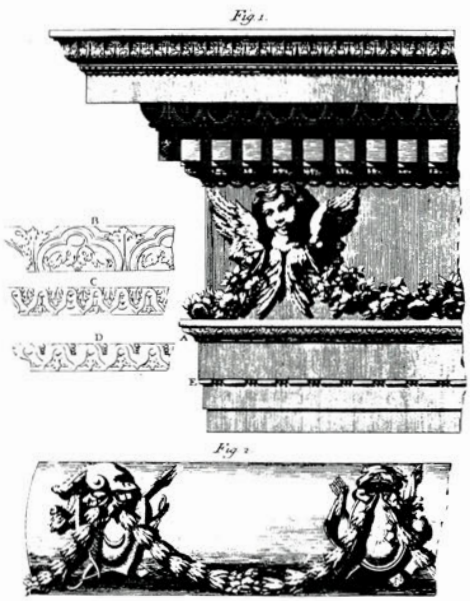


Lamina XXII.



Lamina XXIII

Lamina XXIV



Lamina XXV

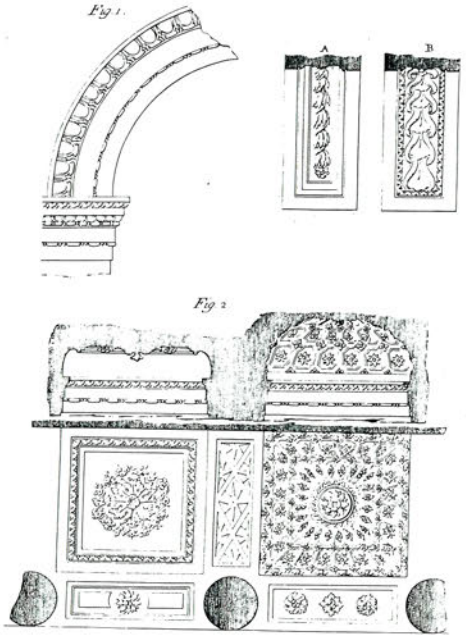


Lámina XXVI

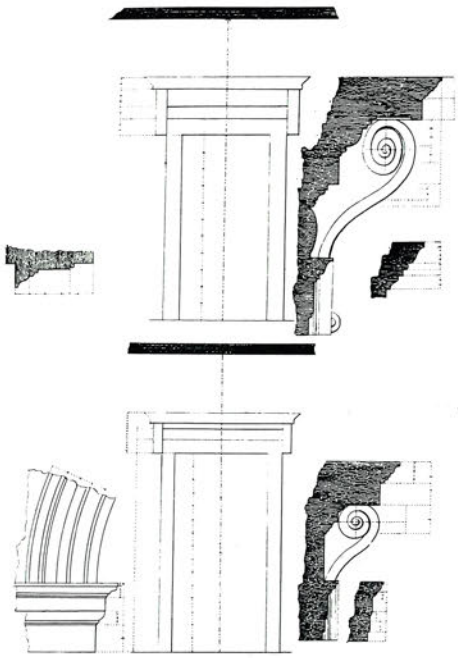


Lámina XXVII

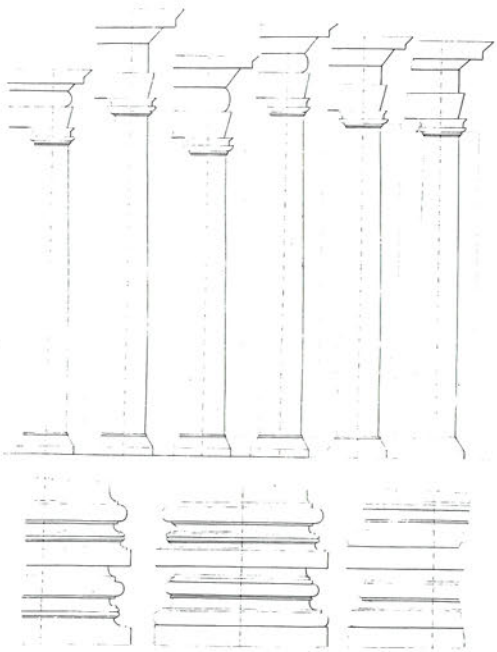


Lámina XXVIII

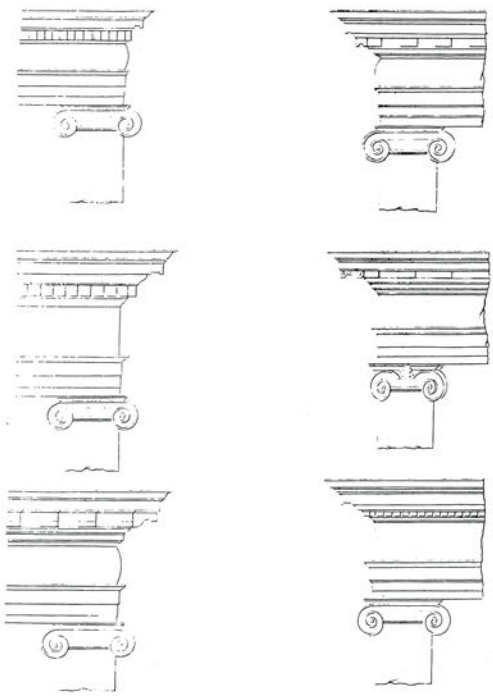


Lámina XXIX

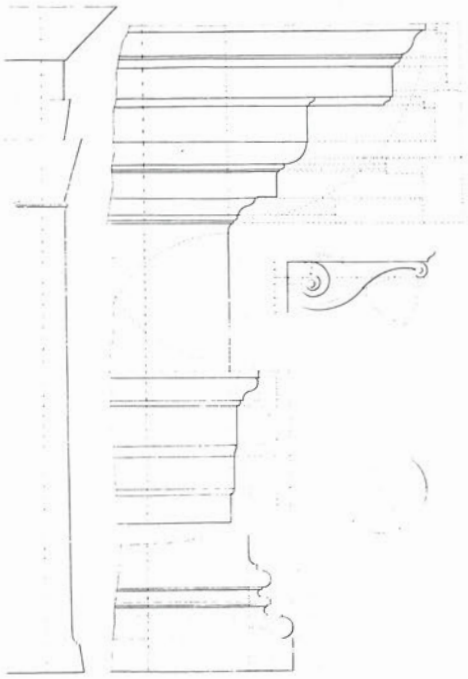


Lámina XXX

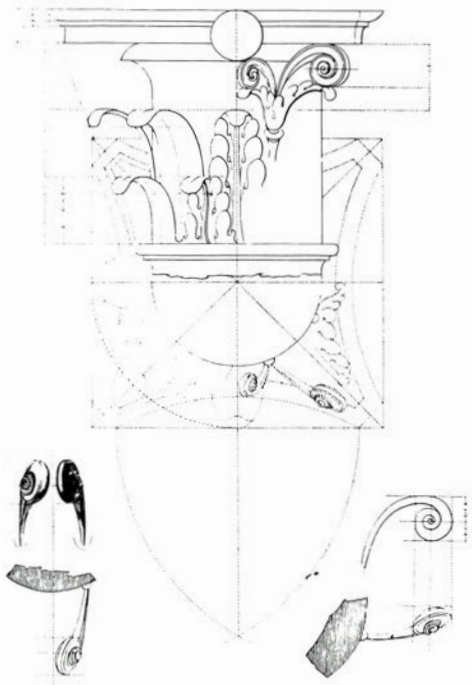


Lámina XXXI

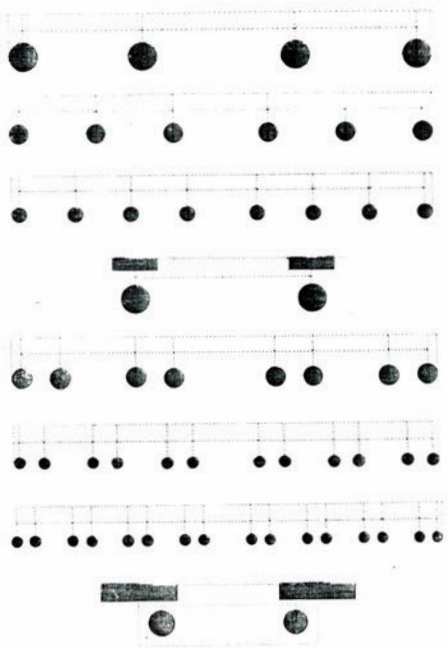


Lámina XXXII

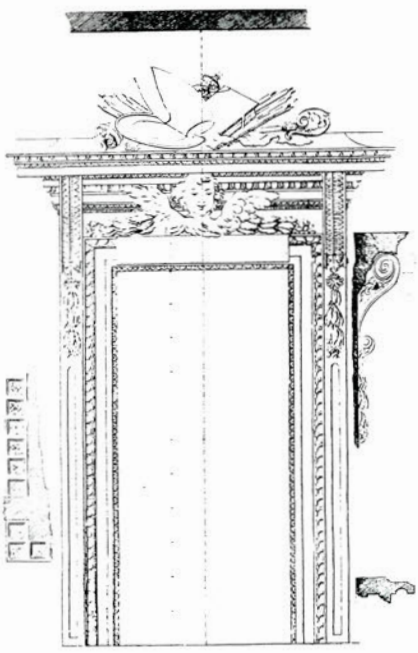


Lámina XXXIII

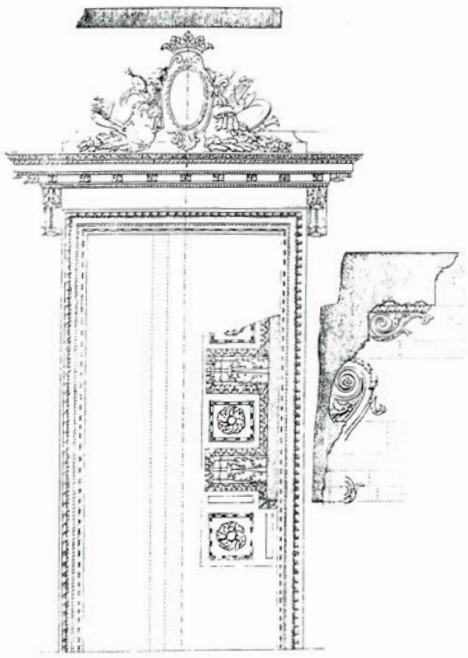


Lámina XXXIV

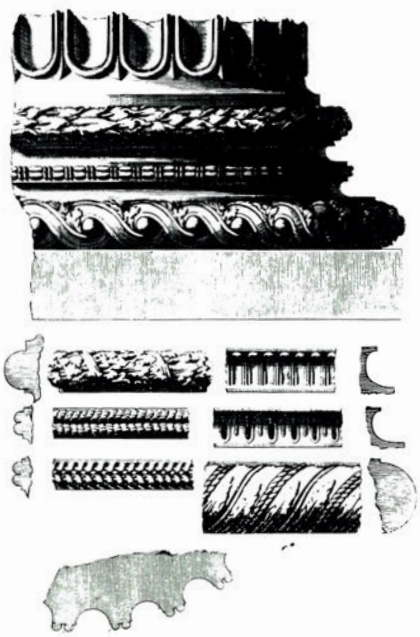


Lámina XXXV

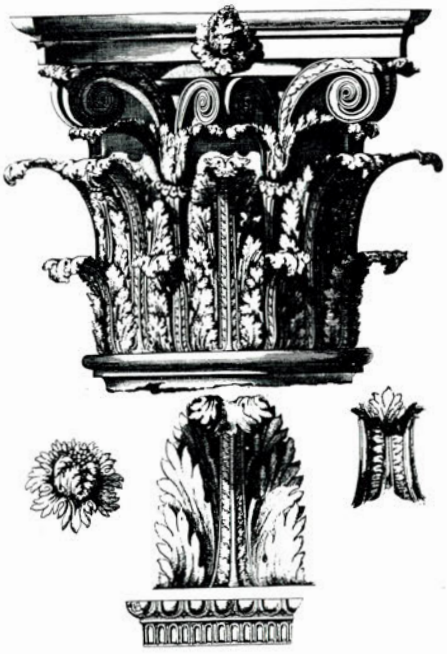


Lámina XXXVI

Lámina XXXVII

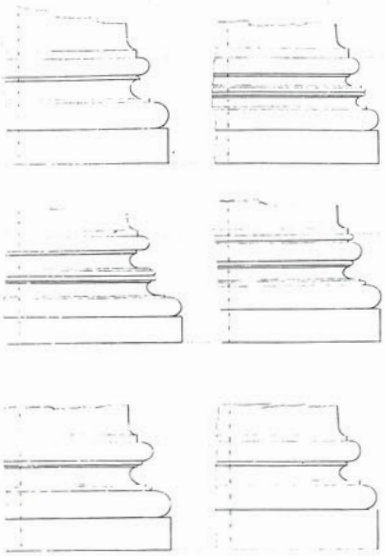


Lámina XXXVIII

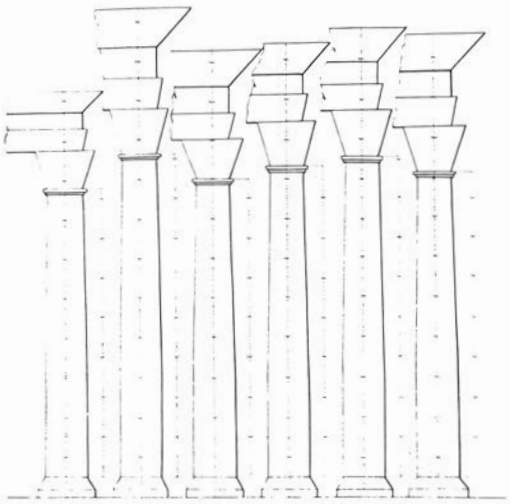


Lámina XXXIX

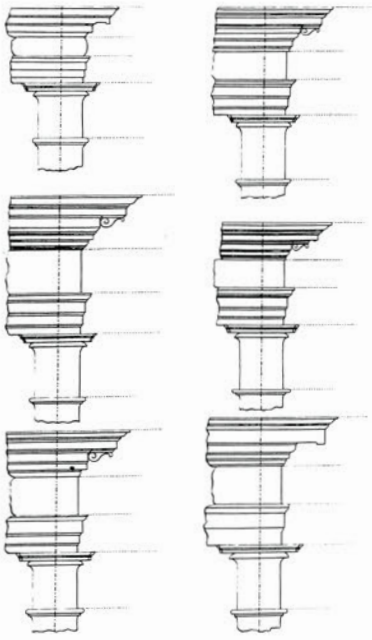


Lámina XL

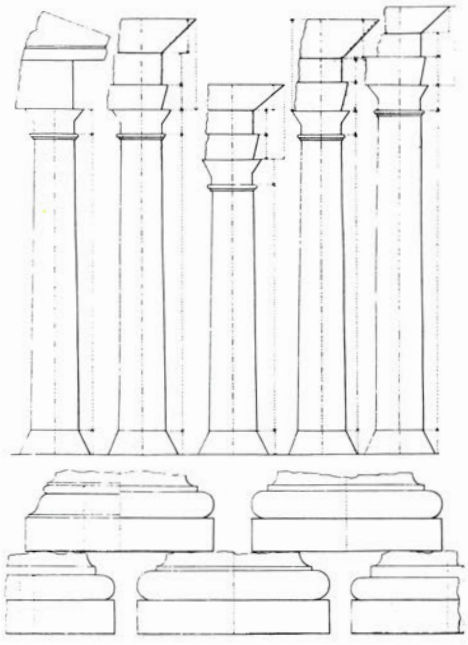


Lámina XLI

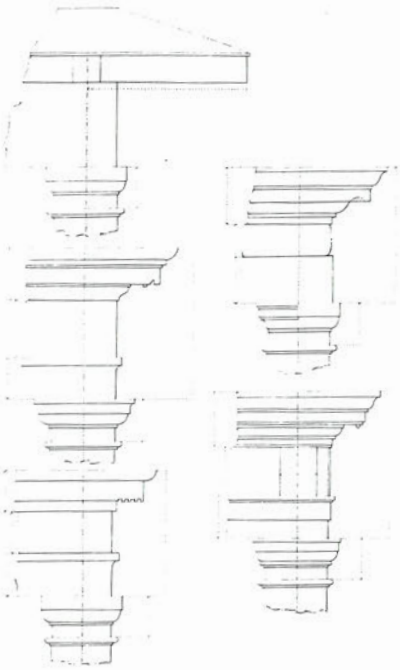
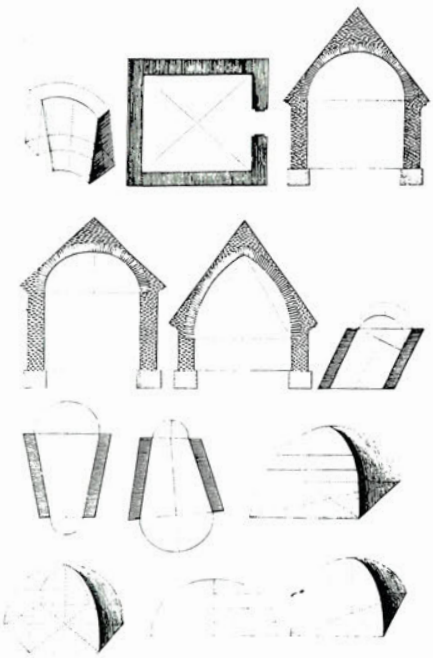


Lámina XLII



NOTAS

(1) Para la fecha de nacimiento de don Diego de Villanueva se ha utilizado la de 12–11–1720 dada por J. A. Álvarez de Baena, *Hijos de Madrid ilustres*, Madrid 1789–91, T.I, pág. 380, y la más reciente de Chueca y De Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, Carlos Jaime, 1949, pág. 51, que prefieren el año 1715, obtenido de las actas académicas. Yo he utilizado un documento hasta ahora ignorado, el libro de difuntos de la parroquia de San Sebastián, para obtener el año 1713 restando al cierto de fallecimiento, 1774, la edad de sesenta años a la que murió el arquitecto, cifra concreta que darían sus familiares directos para la inscripción parroquial (L. 32 Dif., fol. 217).

(2) Véase el Apéndice de Ceán–Bermúdez a las *Noticias* de Llaguno, T. IV, C. XVII, pág. 269.

(3) Véase Llaguno–Ceán. op. cit., pág. 330. Sobre la obra del más conocido de los Villanueva véase la monografía de Chueca y De Miguel cit. y Pedro Moleón, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, COAM, 1988.

(4) Para la relación de hechos y obras de Diego de Villanueva que sigue a continuación véase Thomas F. Reese, "Introducción y Resumen biográfico" en Diego de Villanueva, *Libro de diferentes pensamientos...Año de 1754*, Madrid, A.S.F., 1979, págs. 9–27. Las noticias y comentarios sobre la importancia de la producción, fundamentalmente escrita, de Diego de Villanueva se encuentra en textos de libros y artículos muy dispersos. Reese consigue ordenarla en su "Resumen" y ésta es la fuente aquí seguida.

(5) Véase Mercedes Agulló. "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", Madrid, *Gaceta del Museo Municipal*, núm. 3, 1982, sobre la fecha de fallecimiento de A.M. Cabrera.

(6) El original en la biblioteca de don Luis Moya Blanco. Véase nota 4 para la ed. facsimil.

(7) El retrato de la Academia de San Fernando de Diego de Villanueva por Josefa Carrou fue identificado por Chueca y De Miguel y reproducido por primera vez en su monografía cit., pág. 15.

(8) Véase (A.S.A. 1–44–65)

(9) Véase el art. cit. de Mercedes Agulló.

(10) Los antecedentes a la polémica a propósito del informe de Villanueva y su posterior proyecto en pugna con el redactado por Ventura Rodríguez se encuentra en el art. de Mercedes Agulló, "Notas sobre la construcción de San Francisco el Grande" en AA.VV., *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717–1785)*, Madrid, Museo Munici-

pal, 1983, págs. 81–87. Véase también P. García Barriuso, *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, Madrid, s.n., 1975, con la historia completa, y un resumen del enfrentamiento y su repercusión en la Academia en Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744–1808)*, Madrid, F.U.E., 1989, págs. 144 y ss..

(11) El original incompleto, con hojas arrancadas, que contiene 81 acuarelas numeradas y una nota manuscrita en la portada con las iniciales de Paula Benita de Villanueva, sobrina de don Diego, se encuentra en la Academia de San Fernando.

(12) Véase (A.S.A. 1–47–20). Los dibujos de Diego de Villanueva para esta obra y para la de la nota 10 anterior fueron publicados por primera vez en AA.VV., op. cit., págs. 238 y 239.

(13) La inscripción en el libro de difuntos de la parroquia de San Sebastián dice: "*D. Diego de Villanueva. Viudo de D.ª Ana María Cabrera, murió en 23 de mayo de 1774 a causa de accidente, a los 60 años, en la calle de San Juan. Dió poder para testar a su hermano Juan de Villanueva y dejó por heredera a su alma. Se enterró de secreto en esta parroquia y dieron de fábrica 6 ducados*". Véase nota 1 anterior y Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián, T.V, Algunos arquitectos que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid, Tierra de Fuego, 1988, pág. 47.

(14) Véase Pedro Navascués, "Sobre la arquitectura neoclásica en España", *C.A.U.*, núm. 77, 1882, págs. 50–64.

(15) Véase Delfín Rodríguez, "De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragmentos*, núm. 3, 1984, págs. 57–80, en nota 6, pág. 76. Agradezco desde aquí al profesor Delfín Rodríguez su información sobre la existencia del *Tratado* de Villanueva entre los libros del fondo antiguo de la biblioteca del COAM.

(16) Véase Joaquín Bérchez, "Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia: Láminas del tratado de delineación de los órdenes de arquitectura", *Academia*, núm. 50, 1980, págs. 187–207. Las dos láminas estudiadas se reproducen también en J. Bérchez y V. Corell, *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia*. 1768–1846, Valencia, C.O.A.V. y M.– Xarait, 1981, pág. 321.

(17) Véase F. Chueca y C. de Miguel, op. cit., págs. 15–26 dedicadas a Diego de Villanueva y el Apéndice I, "La cuestión del curso de arquitectura en la Academia", págs. 383 y 384.

(18) Véase Luis Moya, "Introducción" en Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura* (Valencia, Benito Monfort, 1766), Madrid, Academia de San Fernando, 1979, págs. 9–39. También sobre la importancia de este librito dentro del pensamiento ilustrado, véase Carlos Sambricio, "Diego de Villanueva y los Papeles críticos de arquitectura", *R.I.E.*, núm. 122, Madrid, 1973. págs. 159–174.

(19) Diego de Villanueva, op. cit., pág. A5.

(20) Véase Claudio Perrault, *Compendio de los Diez Libros de arquitectura de Vitruvio...* Traducido al Castellano por Don Joseph Castañeda, Madrid, Gabriel Ramírez, 1761. Cap. IV, Art. 1, págs. 63 y ss., Art. 4, págs. 72 y ss.

EL LEGADO "BARON DE FORNA"

Por

VICTORIA DURÁ OJEA
ELENA RIVERA NAVARRO

En la sesión ordinaria del día 24 de octubre de 1949 (1), se propone el nombramiento del pintor, grabador y coleccionista José Gonzalez de la Peña, Barón de Forna, como Académico Correspondiente en Francia. Dicha propuesta, firmada por los Académicos Sr. Duque de Alba, Sr. Alvarez de Sotomayor y Sr. Sánchez Cantón, fue sometida a votación y aprobada en la siguiente sesión extraordinaria.

Los datos que se conocen sobre su vida se deben fundamentalmente a las palabras pronunciadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el Director de la misma y amigo del pintor, el arquitecto Modesto López Otero, resumiendo la vida y la labor artística del Barón de Forna con motivo de su fallecimiento en 1961 (2).

José González de la Peña nació en Madrid en 1887. Provenía de una familia de la nobleza valenciana afincada en la capital. Allí comenzó sus estudios universitarios que pronto abandonó para seguir su vocación de pintor. En sus años de aprendizaje tuvo la posibilidad de estudiar con maestros como Alejandro Ferrant y antes de los veinte años concurrió a las primeras exposiciones de caricaturas de la sala Iturrioz, con obras que mostró posteriormente en Granada, así como a la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910. Marchó a París donde entablo amistad con pintores de la talla de Juan Gris, Picasso, Utrillo, Anglada Camarasa y Zuloaga, de los que recibió un gran estímulo, y acudío a la exposición de la "Libre Esthetique", organizada como homenaje a Regoyos, con su cuadro "Novios Gitanos". Despues de 1914, en Cuba, Méjico y otros paises de América del Sur, se dedicó a realizar ilustraciones periodísticas; de nuevo en Europa en 1923, se instaló primero en Madrid y más tarde en París, donde expuso su obra en la Galería Charpentier, y en Bruselas, en la Galería de los Artistas Franceses.

Definitivamente establecido en Francia, creó su residencia "Villa Fortuna" en Anglet, pequeña localidad entre Bayona y Biarritz, donde desarrolló casi toda su actividad artística y donde murió el 25 de junio de 1961. Fue enterrado en el jardín–cementerio de Arcangues.

Mª Dolores Elizondo, esposa del pintor, dejó en su testamento un importante legado a esta Real Academia a su muerte en 1970, cumpliendo la voluntad de su marido. La donación, aceptada por esta Corporación el 21 de mayo de 1971 (3), consistía en un capital destinado a ayudar a un Académico, a un pintor o a un escultor, que debía ser designado por ella misma. Este premio tomó el nombre de "José González de la Peña" por expreso deseo de la baronesa. No obstante, es preciso señalar que la idea inicial de los donantes fue dejar a la Academia su residencia "Fortuna–L'Atelier", con todas sus posesiones, a la muerte de ambos cónyuges (4). Finalmente, este propósito se trocó en una suma de dinero cuya cuantía ascendió a setecientos veinte mil francos.

El premio "José González de la Peña" fue concedido por primera vez en 1975, otorgando en esta ocasión los correspondientes a los años 1972, 1973, 1974 y 1975, ya que desde el año 1971 se habían estado celebrando numerosas reuniones para establecer las características del mismo y decidir la manera más conveniente de distribuirlo entre todas las secciones de la Academia y los artistas no académicos, lo cual quedó definitivamente reglamentado en 1975. Hasta la fecha ha sido concedido a las siguientes personalidades:

1975 – Marqués de Lozoya. –Pintura.
1975 – D. Enrique Pérez Comendador. –Escultura.
1975 – D. Cesar Cort botí. –Arquitectura.
1975 – D. Federico Moreno Torroba. –Música.
1976 – D. José Mª Mallol Suazo. –Pintura. (No Académico).
1977 – D. José Camón Aznar. –Pintura.
1978 – D. Federico Marés Deulovol. –Escultura.
1979 – D. Enrique Lafuente Ferrari. –Arquitectura.
1980 – D. Joaquín Rodrigo Vidre. –Música.
1981 – D. Luis Marco Pérez. –Escultura. (No Académico).
1982 – D. Luis Mosquera Gómez. –Pintura.
1983 – Conde de Yebes. –Escultura.
1984 – D. Luis Moya blanco. –Arquitectura.

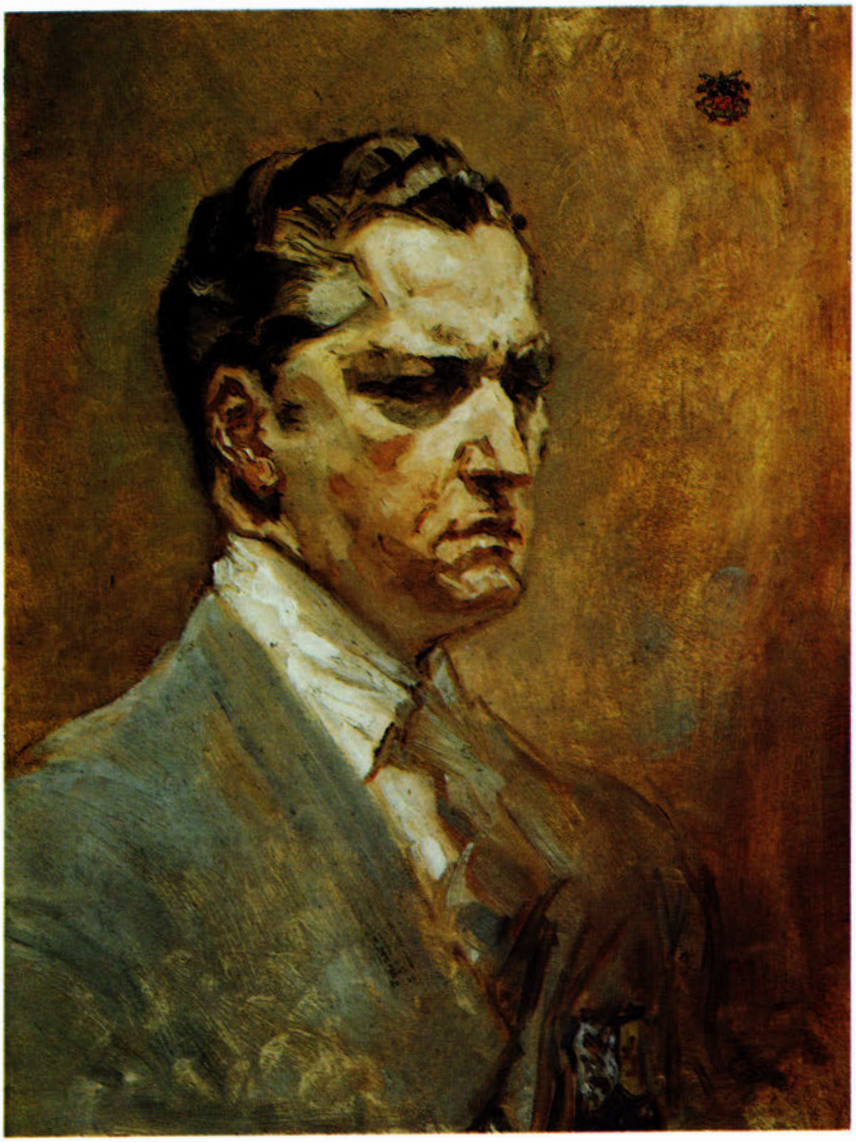


Fig. 24

1985 – D. Federico Sopeña Ibáñez. –Música.
1986 – D. Pedro Bueno. –Pintura. (No Académico).
1987 – D. Enrique Segura Iglesias. –Pintura.
1988 – D. José Hernández Díaz. –Escultura.
1989 – D. Fernando Chueca Goitia. –Arquitectura.

Pero quizá la parte más importante de lo que se conoce como "Legado Barón de Forna" lo constituye la serie de obras, tanto autógrafas como de otros pintores, que desde 1955 fue donando José González de la Peña a esta Real Academia. Entre las obras de otros artistas se encuentran dos pinturas y dos dibujos. Las primeras corresponden al cuadro de Julio Romero de Torres titulado "Nieves" (que figura en la colección de pintura del Museo de esta Real Academia con el número de inventario 802), y a la "Corrida de Toros" de Eugenio Lúcas (nº inv. 769), ambas donadas en 1955 (5).

Por su parte, uno de los dibujos es de Eugene Delacroix, con el título "Moros recogiendo agua con un cántaro" (que figura en el inventario de dibujos de la Real Academia con el número 2788). El otro, titulado "Muchacho con Perro" es obra de Pablo Picasso (nº inv. 2.501). Estos dos dibujos fueron regalados por Mª Dolores Elizondo al poco tiempo de fallecer su esposo (6). Ambos fueron adquiridos en circunstancias curiosas como se desprende de un texto mecanografiado que aparece sin firmar, aunque se sabe que su autor es un Académico correspondiente de Bellas Artes ya a que él mismo apunta este dato al finalizar el escrito. Dicho texto, del que reseñamos unos párrafos a continuación, parece ir dirigido a la Comisión de Administración de la Academia: "*BARON DE FORNA". Este señor llamado en vida Pepe gonzález de la Peña y que era correspondiente de Bellas Artes y muy amigo del bueno de López Otero, regaló entre otras cosas, dos dibujitos pequeños. Uno de ellos adquirido por él hace mil años en la subasta de obras efectuada en el propio taller de Delacroix, y el otro un dibujo o pintura (no lo se con exactitud), de Picasso. Que es de Picasso no cabe duda, pues lo regaló éste mismo en una tómbola en Bayona, y le tocó (como consta en la prensa de la época) a la que luego casó con Pepe G. de la Peña...*"

Como ya hemos señalado el Barón de Forna vivió la mayor parte de su vida en Francia. "L'Atelier", museo y estudio emplazado en un pabellón dentro de su finca, fue el lugar donde desarrolló casi toda su labor. Allí reunió una gran colección de cuadros, grabados, objetos artísticos y curiosida-

des, así como una selecta biblioteca de arte. Aunque cultivó varios géneros, entre los que cabe destacar numerosos apuntes, bocetos y asuntos taurinos que él llamaba "tonterías" (7), así como grandes composiciones murales para diversos organismos e instituciones elcesiásticas, fue el retrato el tema que abarca la mayoría de su obra, siendo sus amigos, personajes ilustres en la mayoría de los casos, los más representados en sus cuadros. Entre ellos cabe destacar a Ortega Munilla, Pio Baroja, el pintor Lezcano, el músico Padre Donostia, Francis Jammes, Ravel, Sacha Guitry, Claude Ferrere, el príncipe Xavier de Borbón–Parma, el marqués y la marquesa D'Arcangues, Monseñor Jarossan, Camille Mauclair, la princesa Elisabeth de Caraman–Chimay, Abad Mugnier etc.

En el museo de esta Academia se encuentran en la actualidad 38 obras autógrafas del Barón de Forna en su mayoría retratos, que reflejan la manera de pintar y el estilo de José G. de la Peña. Su preocupación principal era trasladar a la pintura junto con la expresión y el carácter del personaje, la emoción afectiva de su amistad con el retratado. Ello se traduce en el anhelo de perfección que reflejan sus cuadros, y esta fuerte intercomunicación entre pintor y modelo se manifiesta abiertamente ante el espectador. Si en sus primeras obras se advierte un cierto "academicismo" donde las formas y los contornos aparecen más depurados y los fondos de sus cuadros suelen ser oscuros y neutros, a medida que evoluciona su arte comienza a deshacer, a desdibujar y modela entonces a través de la luz y el color, tan importantes a partir de entonces en su pintura. José G. de la Peña se recrea en la pura materia pictórica, llegando a veces a pintar a base de brochazos de color que van creando las formas, con una técnica impresionista; esto se puede observar en obras como "Fiesta en Palacio" (Fig. 36, nº inv. 1.043), "Carroza Real" (Fig. 34, nº inv. 1.041), "Retrato de la Baronesa de Forna Leyendo" (Fig. 13, nº inv. 1.028), etc. Al mismo tiempo comienza a fundir la figura con el fondo como si éste fuese una prolongación del personaje, centrando toda la atención en él. Este efecto se advierte en el "Autorretrato de 1936" (Fig. 24, nº inv. 1.034) o en el "Retrato de Francis Jammes" (Fig. 23, nº inv. 1.039), claro ejemplo tambien de que cuando desdibuja es capaz de llegar a rozar los esquemas casi deformantes del expresionismo.

Modesto López Otero al referirse a la pintura de José G. de la Peña (8) decía que este "*pintaba con ímpetu, con vivacidad y rapidez, aunque su modo de hacer nacía, sin embargo, de un fondo equilibrado, sereno y clási-*

co...". Pero quizá lo que más llama la atención en este artista es la profunda reflexión y el sentimiento que desprenden sus retratos y la emoción con que José González de la Peña se acercaba a la pintura. Estos retratos matienen pautas románticas en la manera de ver al personaje y de situarlo en el lienzo, al utilizar en la mayoría de los casos la postura en tres cuartos y un cierto aire pausado y reflexivo en su exposición.

De Dolores Elizondo se conservan en este Museo veintiún retratos que provienen de la donación que en 1964 realizó ella misma en nombre del Barón de Forna (9). Algunos de ellos reciben el título de "Doloritas", diminutivo que utilizaba el pintor al referirse a su esposa. Son generalmente retratos de primeros planos, en los que gira la cabeza a izquierda o derecha, o bien mira de frente al espectador; en otros casos aparece sentada, leyendo o escribiendo (Figs. 11, 13, 20 y 12, nos inv. 1.023, 1.028, 1.051 y 1.052) o vestida con traje andaluz (Figs. 7 y 9, nos inv. 1.033 y 1.053), y en otras ocasiones con peineta y mantilla (Figs. 10, 8 y 19, nos inv. 1.020, 1.047 y 1.050), evocando el "espíritu español" que refleja la gran añoranza que sentía el pintor por su país natal y que debía compartir la baronesa pese a ser oriunda de Venezuela.

La actitud del personaje siempre comedida refleja el carácter de esta mujer seria, devota e intelectual, que fue el pilar central de la vida y la inspiración de Jose G. de la Peña. A través de estas obras podemos seguir su trayectoria artística, y observar como los retratos más antiguos de Mª Dolores, fechados en 1926 y 1927 (Figs. 1 y 2, nos inv. 1.021 y 1.048), presentan un dibujo más acabado que delimita claramente las formas y colores planos contrastados entre sí. En ámbos cuadros el personaje aparece en idéntica postura de medio cuerpo girado hacia el fondo y vuelta la cabeza hacia el espectador, mientras juguetea con un largo collar de perlas que le adorna. Resulta curioso observar que en la mayoría de las obras aparece adornada con perlas. Por otro lado, los dos cuadros tienen un formato más grande que el resto de esta serie, mucho más reducidos. A partir de mediados de los años 30 se encuentra un mayor abocetamiento que caracteriza no sólo a estos retratos sino a toda su obra posterior.

La relación que a continuación se señala recoge los veintiún retratos de la Baronesa de Forna de los cuales sólo trece aparecen fechados, y curiosamente todos ellos el día uno de enero de años sucesivos.

Fig. 21

1.– "Retrato de la Baronesa de Forna con turbante" (Nº inv. 1.021)
1926.
Lienzo. 0,73 x 0,54 m.
Al dorso: "nº 141".
(Fig. 1)

Fig. 1

2.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.048)
1927
Lienzo. 0,73 x 0,54 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña".
Al dorso: "nº 211/211". "1º Enero 27".
(Fig. 2)

Fig 2.

3.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.037)
1936
Lienzo. 0,35 x 0,26 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José g. de la Peña/1–1–XXXVI"
(Fig. 3)

4.– "Doloritas" (Nº inv. 1.046)
1937
Lienzo. 0,41 x 0,43 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña/1–1–MCMXXXVII".
Al dorso: "Doloritas: nº 830/1º de Enero de 1937".
(Fig. 4)

Fig. 3

Fig. 4

5.– "Doloritas" (Nº inv. 1.029)
1939
Tabla. 0,33 x 0,24 m.
Firmado a la izquierda: "José G. de la Peña".
Al dorso: "Doloritas/1 de Enero de 1939/nº 989".
(Fig. 5)

6.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.032)
1940
Tabla. 0,29 x 0,24 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña/L'ATEL MCMCL".

Fig. 5

Al dorso: "Nº 1.057/Sra Baronesa de Forna/por/José Gz. de la Peña/1–Enero–MCMXL".
(Fig. 6)

Fig. 6

7.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.033)
1941
Lienzo. 0,29 x 0,24 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña/ L'ATELIER MCMXLI..."
Al dorso: "Nº 1.140 de L'Atelier/1º de Enero de 1941/Sra Baronesa de Forna/por/José González de la Peña".
(Fig. 7)

Fig. 7

8.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.047)
1943
Cartón. 0,30 x 0,24 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña".
Al dorso: "nº 1.358 de L'Atelier/1º de Enero de 1943/nº 54".
(Fig. 8)

9.– "Retrato de la Baronesa de Forna con traje de Luces" (Nº inv. 1.053)
1944
Lienzo. 0,32 x 0,24 m.

Fig. 8

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña".
Al dorso: "Nº 1.459 de L'Atelier/1º Enero 1944".
(Fig. 9).

10.– "Doloritas" (Nº inv. 1.049)
1946
Lienzo. 0,35 x 0,27 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña".
Al dorso: "N: 1.655 de L'Atelier/"Doloritas"/I–I–MCMXLVI/Anglet–B.P. por/ José G. de la Peña".
(Fig. 10)

Fig. 9

Fig. 10

11.– "Doloritas" (Nº inv. 1.023)
1950
Tabla. 0,35 x 0,27 m.
Al dorso: "Nº 1956 de L'Atelier/Doloritas/1–1–MCML".
(Fig. 11)

Fig. 11

12.– "Retrato de la Baronesa de Forna leyendo" (Nº inv. 1.052)
1951
Acuarela. 0,35 x 0,24 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "1 de Enero de 1951/José G. de la Peña".
(Fig. 12)

Fig. 12

13.– "Retrato de la Baronesa de Forna leyendo" (Nº inv. 1.028)
1953
Lienzo. 0,41 x 0,33 m.
Firmado abajo: "José G. de la Peña".
Al dorso: ".../por José G. de la Peña/Anglet B.P. MCMXLVI". A la izquierda: nº 2.201/1–1–1953".
(Fig. 13)

14.– "Retrato de la Baronesa de Forna con peineta y mantilla" (Nº inv. 1.020)
Lienzo. 1,16 x 0,89 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña"
Al dorso: "nº 387" (10).

15.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.025)
Lienzo. 0,46 x 0,38 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña".
Al dorso: "nº 500".
(Fig. 14)

Fig. 13

Fig. 14

16.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.026)
Lienzo. 0,27 x 0,21 m.
al dorso: "435".
(Fig. 15)

Fig. 15

17.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.030)
Lienzo. 0,46 x 0,38 m.
Al dorso: "Nº 503". "Pintado en una hora".
(Fig. 16)

18.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.036)
Tabla. 0,27 x 0,19 m.
Al dorso: "497".
(Fig. 17)

Fig. 16

Fig. 17

19.– "Retrato de la Baronesa de Forna" (Nº inv. 1.040)
Acuarela. 0,28 x 0,22 m.
(Fig. 18)

Fig. 18

20.– "Retrato de la Baronesa de Forna con peineta" (Nº inv. 1.050)
Tabla. 0,30 x 0,22 m.
Al dorso: "nº 436".
(Fig. 19)

21.– "Retrato de la Baronesa de Forna escribiendo" (Nº inv. 1.051)
Lienzo. 0,41 x 0,33 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José González de la Peña".
(Fig. 20)

Fig. 19

Fig. 20

Las restantes obras de José González de la Peña que se conservan en el museo, son una serie de retratos de personajes ilustres y otras pinturas de temática variada que se detallan a continuación por este orden siguiendo un criterio cronológico, siempre que esto ha sido posible.

22.– "Autorretrato" (Nº inv. 1.024)
1925
Lienzo. 0,92 x 0,95 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña".
Al dorso: "nº 50/1925"
(Fig. 21)

Es la obra más temprana de la colección "Barón de Forna", y ello se refleja en la técnica que utiliza a base de una pincelada plana y lisa, sin abocetar y contrastando los colores de forma que el personaje resalta sobre el fondo grana. Se representa joven, con la paleta y los pinceles, haciendo referencia a su profesión.
Procede de la donación de 1964.

23.– "Retrato del escultor J.C. Swiecinski" (Nº inv. 1.027)
1935
Lienzo. 0.73 x 0.60 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña/...MCMXXXV".
Al dorso: "nº 760–13–XII. 35/J.C SWICRINSKI. Escultor/par José G. de la Peña/L'Atelier. Anglet. B.P. Legado Forna".
(Fig. 22)

Georges Clement de Swiecinski fue escultor y ceramista. Nació en mayo de 1878 en Radantz (Rumanía) y se nacionalizó francés, viviendo en París y en el Pais Vasco–Francés. Aquí aparece sentado en su taller, en un primer plano. Sostiene en sus manos una pequeña estatua que parece estar modelando y al fondo se observan varias esculturas muy esbozadas. Contrasta el blanco muy brillante de la camisa con los fondos rosados y grises que predominan en el lienzo. Las formas se deshacen y se confunden en algunas partes como en el detalle del brazo derecho y el fondo del estudio.

Fig. 22

24.– "Retrato de Francis Jammes". (Nº inv. 1.039)
1935
Lienzo. 0,73 x 0,60 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña/L'Atelier MCMXXXVI".
Al dorso: "Francis Jammes/nº 764–23–XII–35/José G. de la Peña/L'Artelier–ANGLET. B.P.".
(Fig. 23)

Francis Jammes, poeta y novelista francés (1868–1938), aparece en este retrato de medio cuerpo sentado en actitud reflexiva. Lleva gafas, boina y una gran barba blanca que cubre parte de su rostro.
Quizá es una de las obras donde José González de la Peña llega más lejos a la hora de desdibujar los contornos, hasta el punto de "deformarlos", como se puede observar en el detalle de su mano izquierda que aparece simplemente bosquejada. Por otro lado, es un retrato hecho a base

Fig. 23

de color predominando los tonos grises de diversos matices que producen un efecto de integración total del personaje con el fondo.
Procede de la donación de 1964.

25.– "Autorretrato" (Nº inv. 1.034)
1936
Lienzo. 0,56 x 0,42 m.
al dorso: "nº 826/Autorretrato, 1936".
(Fig. 24)

Busto de tres cuartos del pintor de mediana edad con expresión seria y concentrada. La fuerza de su mirada preside todo el cuadro donde pre-

dominan unos colores suaves, grises y rosados, que integran la figura con el fondo. Frente al caracter más idealizado y superficial del Autorretrato de 1925, éste se centra más en reflejarle como hombre y no como pintor. En el ángulo superior derecho se observa un pequeño escudo –que aparece en otras obras–, probablemente perteneciente a la familia de Forna.

Procede de la donación de 1964.

26.– "Retrato de Don Manuel Aguirre de Carcer" (Nº inv. 1.038)
1936
Lienzo. 0,65 x 0,54 m.
Al dorso: "Nº 828/Diciembre 1936/Excmo. Sr. D. Manuel Aguirre de Carcer/ Embajador de España".
(Fig. 25)

Fig. 25

Retrato de medio cuerpo del embajador español que aparece sentado, de frente al espectador, vestido con uniforme militar y condecoraciones. El fondo es un interior con una decoración pictórica muy abocetada. El rostro recibe un tratamiento más detallado y minucioso frente al resto del cuadro donde el artista ha aplicado una pincelada pastosa y larga.
Procede de la donación de 1964.

27.– "Retrato de la R.M. Maria de la Purificación" (Nº inv. 1.044)
1939
Lienzo. 1,46 x 1,13 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña".
Al dorso: "Nº 1047/R.M. Mª de la PURIFICACION/por /JOSE G. DE LA PEÑA/MCXXXIX".
(Fig. 26)

Fig. 26

Cuadro muy sobrio donde aparece la Superiora de la órden de las Franciscanas de Bilbao sentada en un sillón frailero. Lleva un rosario en la mano que apoya sobre su regazo y una Cruz en el pecho, mientras nos contempla con una expresión serena. Al contrario que en la mayoría de sus obras, aquí observamos referencias espaciales que vienen determinadas por las lineas diagonales del sillón, las baldosas del suelo y la mesa, sobre la que reposa un crucifijo y un libro. La luz del fondo es de un azul profundo con un resplandor blanco, de clara alusión religiosa. En este cuadro José G. de la Peña realiza una pintura tradicional con un dibujo más definido.

Procede de la donación de 1964.

28.– "Retrato del Canónigo Mugnier" (Nº inv. 806)

1940

Tabla. 0,81 x 0,65 m.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña/L'Atelier MCMXL".

Al dorso: "Nº 1.058 DE L'ATELIER/M. l'Abbé MUGNIER/por/José G. de la Peña/Calaoutza –Enero–MCMCL".

(Fig. 27)

Es quizá uno de los retratos más logrados del artista, al que él mismo le dedicó unos párrafos:

"*El Canónigo Mugnier tenía una estatura más baja que T. Lautrec; pero, por otra parte, era una pila atómica; su energía y su influencia beneficiosas le habían granjeado positiva celebridad en los más diferentes sectores sociales. Moraba en un modesto pisito que le pagaban la Condesa de Castries y la Greffulhe. Junto a su domicilio había más de una vez gran cola en la calle, por lo que los transeuntes preguntaban con frecuencia si vivía allí un médico eminente.*

Constantemente hallaba aquel Canónigo la manera de consolar al prójimo y de comunicar a todos su inquebrantable optimismo. Era su ingenio tan grande como su cultura. Al morir dejó una monumental obra, que sigue inédita, sin que se atrevan a publicarla.

Desde el año 1870, en que los "communards" le sacaron del seminario de San Sulpicio, donde seguía la carrera eclesiástica siendo un seminarista muy distinguido; todas las noches M. Mugnier escribía sus memorias, y desde muy joven tuvo intimidad con familias tan excepcionales

Fig. 27

como la de Victor Hugo, los Daudet, George Sand... Se debe añadir que en el mundillo literario le mostraba gran respeto el grupo Proust, Iturri, F. Ribesco, Robert de Montesquieu y otras personas muy notables (...) Aquel canónigo sacrificaba todo cuanto fuera preciso con tal de no disgustar a nadie, y era muy feliz si lograba dibujar una sonrisa en el rostro más cretino o más ingrato. A pesar de su eminente personalidad, solo deseaba pasar por un buen hombre; y en realidad era un hombre bueno. (...) Sacerdote de fe profunda, el Canónigo Mugnier hacía la caridad ocultamente. Se había impuesto a si mismo la misión de convertir pecadores. Como es bien sabido, mediante una dulzura persuasiva lo-

gró que el gran novelista Huysmans abandonara su pesimismo escéptico y que en los últimos tiempos de su vida fuese un católico ferviente, llevando una existencia de oblato.
He deseado expresar esta dualidad en dos retratos. Uno muestra al sacerdote octogenario sobre el cual pesaba la amenaza de la ceguera y cuyo cuerpo dolorido parecía ceder al cansancio, por lo que no se preocupaba tanto de ver y de oir como de recoger sus pensamientos en el crepúsculo de su vida y de encerrarse en su alma. En el otro retrato parece como si hubiera surgido una idea o se hubiera despertado una sensación, por lo que el anciano alzó la cabeza sin abandonar su butaca e hizo aquel movimiento bien conocido de todos cuantos le trataban familiarmente. Detras de sus gafas brillantes se filtró una claridad más viva entre los párpados entreabiertos. Una sutil sonrisa, tan clara como ingenua, ha hecho temblar sus labios llenos de palidez, mientras en la cabeza, casi desnuda, oscila un revoltoso mechón de pelo (11).
Tal es el aspecto físico de aquel varón octogenario que parece preparado para plantear un problema, reargüir al oir una frase y decir alguna bella expresión por diezmilésima vez, y que, entre otros halagüeños títulos, ostentaba el de canónigo honorario de todas las catedrales existentes en su pais natal" (12).

29.– "Retrato de Camille Mauclair" (Nº inv. 1.045)
1940
Lienzo. 1.16 x 0, 89 m.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "José G. de la Peña".
Al dorso: "Nº 1.103/Camile Mauclair/por/José G. de la Peña/L'Atelier Anglet MCMXL".
(Fig. 28)

Literato francés, nacido en 1872, cultivó tambien la poesía y se especializó en la crítica pictórica y musical.
El escritor, amigo personal del pintor, aparece sentado ante una mesa de despacho sobre la que aparecen varios libros amontonados, un portarretratos y un tintero teniendo como fondo una biblioteca. En su mano izquierda sujeta unas gafas y se dispone a escribir aunque no fija la vista sobre el papel, sino sobre el espectador, invitándole a participar en su intimidad. Es en definitiva un retrato muy acabado con una pincelada pequeña y apreta-

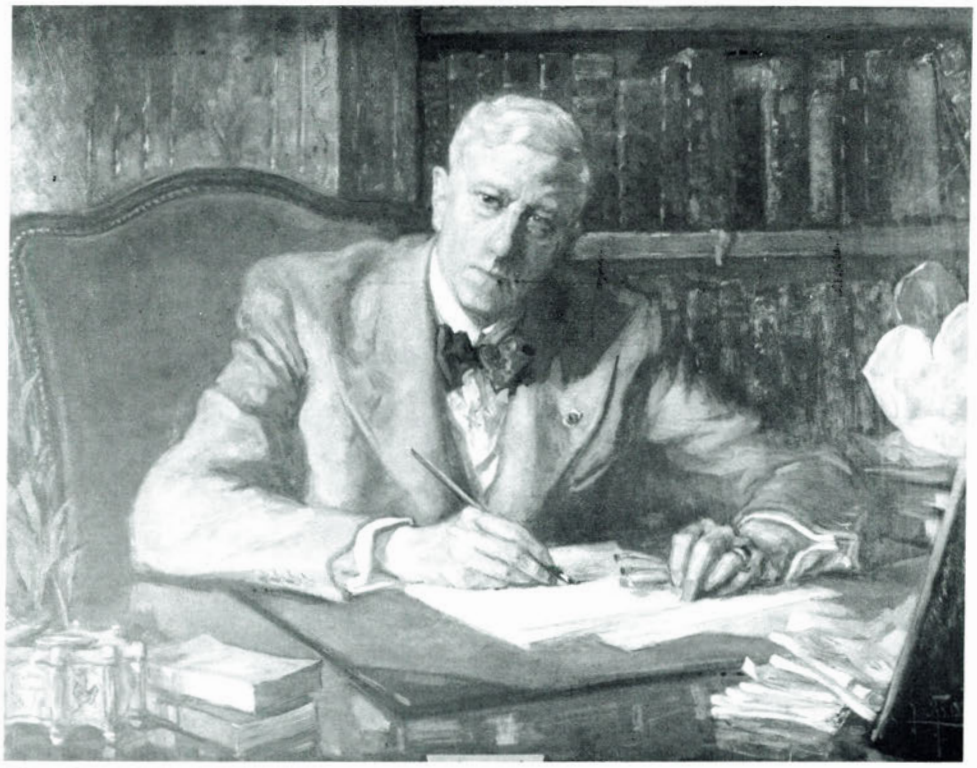


Fig. 28

da, y uno de los pocos en los que se concede igual importancia pictórica al personaje y a su entorno, quizá porque no pueda separarse el retrato del contexto familiar que le define y a su vez contribuye a reflejar su personalidad.

Procede de la donación de 1964.

30.– "Retrato de Madame Greffulhe" (Nº inv. 767)

1940

Lienzo. 0,55 x 0,46 m.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña/L'Atelier MCMXL".

Al dorso: "Nº 1.120 de L'Atelier/ Mme La... GREFFULHE/Par/ José G. de la Peña/L'Atelier– Anglet. B.P. MCMXL".

(Fig. 29)

Fig. 29

Retrato de medio cuerpo en el que Mdme. Greffulhe aparece con un amplio sombrero llevando en las manos una sombrilla que asoma ligeramente por la parte inferior del cuadro. Unas flores adornan la solapa de su traje, y destacan como una gran mancha blanca sobre su vestido oscuro. De marcado caracter romántico, conserva detalles de gran abocetamiento y pincelada muy suelta como se observa en el tratamiento dado a la sombrilla.

En una carta dirigida a José G. de la Peña, José Francés en nombre de la Academia, agradece la donación del retrato, y hace este sarcástico comentario:

"*Se ve desde luego que es la interpretación de una de esas viejas, eternamente jóvenes –que se creen ellas eso– y que únicamente en París se en-*

cuentran con esa admirable ingenuidad propia y con esa bondad irónica del gran retratista que las comprende y las disculpa. He pensado ante este admirable cuadro, en bastantes páginas de Jean Loraine el cronista de las senectudes remozadas que pululan desde hace más de medio siglo –y más también del más de medio siglo de ellas– por la costa azul". (13).

Procede de la donación de 1955 (14).

31.– "Retrato de la Marquesa de Arcangues" (Nº inv. 1.042)
Lienzo. 0,91 x 0,72 m.
Firmado a la derecha: "José G. de la Peña".
Al dorso: "Nº 707"
(Fig. 30)

Fig. 30

Retrato de la Marquesa de mediana edad, sentada de frente al espectador y lujosamente vestida. Sostiene un pañuelo en su mano derecha mientras juega distraidamente con un collar de perlas que le adorna, actitud que ya se ha visto en algunos retratos de la Baronesa de Forna. Las calidades de las telas están perfectamente conseguidas a base de matizar los blancos con tonalidades grises, rosadas y azules.
Procede de la donación de 1964.

32.– "Desnudo Femenino" (Nº inv. 1.031)
Tabla. 0,19 x 0,27 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña".
(Fig. 31)

Tumbada de espaldas en un lecho sobre el que cuelga un gran cortinaje, hunde la cabeza en el almohadón de grandes dimensiones. Esta pequeña pintura está realizada a base de cortas líneas irregulares que van marcando los contornos y de una pincelada muy pastosa. No hay grandes contrastes de color pues la gama cromática se reduce al blanco, rosado y tonos pardos.
Procede de la donación de 1964.

Fig. 31

33.– "Bailaora" (Nº inv. 1.054)
Aguada. 0,35 x 0,27 m.
Al dorso: "nº 1.712 de L'Atelier".
(Fig. 32)

Fig. 32

Está realizada con trazos rápidos que esbozan la figura hasta permitirnos distinguirla, pero sin que exista detalle alguno. Detrás surge su sombra cayendo sobre el personaje, casi amenazante, con lo que consigue crear un espacio imaginado en el que la "bailaora" se mueve.
Procede de la donación de 1964.

34.– "Bailaora de espaldas" (Nº inv. 1.055)
Aguada. 0,35 x 0,27 m.
Al dorso: "Nº 1.711 de L'Atelier".
(Fig. 33)

Fig. 33

Aquí la figura aparece mucho más dibujada y refleja mayor nitidez aunque la sensación de movimiento es menor. Está representada con un brazo en alto y otro en la cadera llevando en las manos unas castañuelas. La pincelada más contenida y rígida, ayuda a matizar las formas.
Procede de la donación de 1964.

35.– "Carroza Real" (Nº inv. 1.041)
Cartón. 0,16 x 0,24 m.
Al dorso: "nº 677".
(Fig. 34)

En este cuadro el autor ha organizado una composición semicircular. La carroza se dirige hacia el interior del lienzo, de espaldas al espectador, mientras tres figuras masculinas en el ángulo inferior izquierdo avanzan hacia nosotros, creando un movimiento contrastado que dinamiza la escena. El abocetamiento es muy evidente ya desde un primer plano en que se sitúa la carroza y se acentúa en el plano del fondo, a base de manchas de color. La pincelada es muy pastosa y en algunas zonas del cuadro parece haber sido aplicada directamente del tubo.
Procede de la donación de 1964.

Fig. 34

36.– "Castillo de Turégano" (Nº inv. 1.022)
1939
Lienzo. 0,81 x 1,00 m.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José G. de la Peña/XXXIX TUREGANO/Embrujado?".
En etiqueta pegada: "40. nº 323 de L'ATELIER ANGLET B. P./Sabat (Turegano/José G. de la Peña y de la Encina, Barón de FORNA/ Académico correspondiente en FRANCIA DE LA D/ BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID".
(Fig. 35)

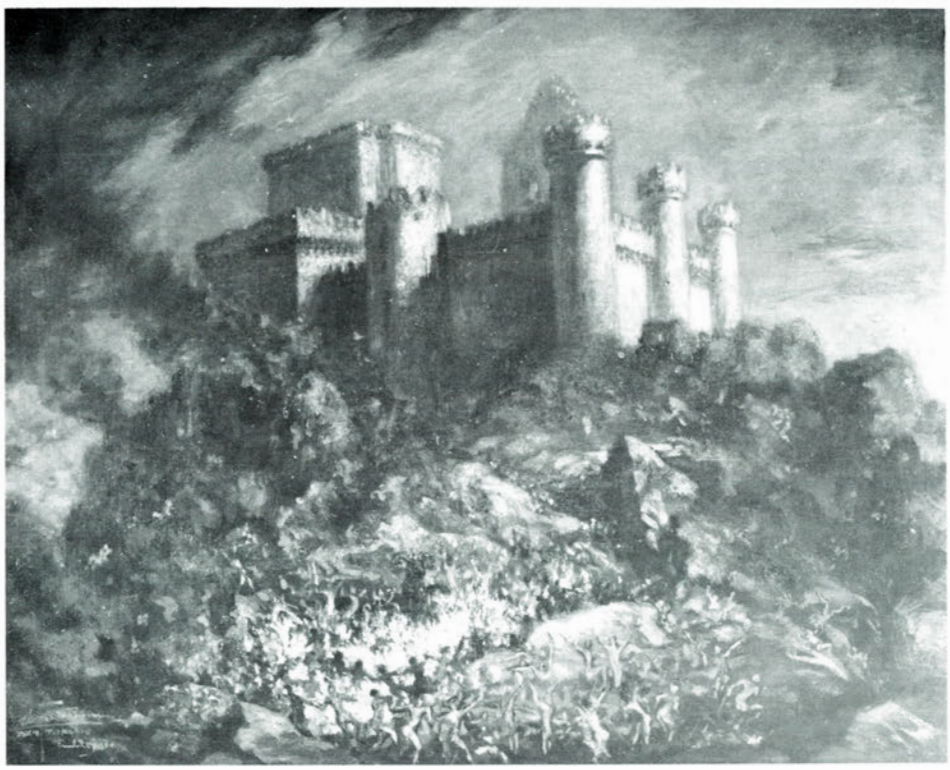


Fig. 35

Se trata de una escena nocturna en la que bajo un cielo tormentoso se yergue, sobre una colina, este castillo que adquiere un aspecto misterioso acentuado por el reflejo de la luna sobre él. A sus pies se desarrolla un ritual, que parece ser de brujería, donde se distingue a un grupo de personas danzando desnudas en torno a un fuego del que surgen unas columnas de humo que se elevan hacia el cielo y contribuyen a aumentar el carácter onírico de la escena. Las figuras surgen como formas muy simplificadas y parecen "monigotes" sin rostro ni detalle alguno en un ambiente que queda sugerido.

37.– "Fiesta en Palacio" (Nº inv. 1.043)
1952
Lienzo. 0,38 x 0,46 m.
Al dorso: "8F. Nº 2.164 de L'Atelier/ "Fiesta en Palacio"/José G. de la Peña c. de la Rª A de B A de S. Fernando/ Anglet B.P. MCMLII".
(Fig. 36)

En el interior de un gran salón aparece una multitud de personajes distribuídos por todo el espacio. Éste está creado a través de una perspectiva muy exagerada configurada por las lineas del suelo y el techo que convergen en un punto imaginario, y por el tratamiento de la techumbre con una decoración pictórica que simula un cielo abierto. Del centro del salón pende una gran lámpara que aumenta la sensación de grandiosidad del espacio. Los personajes, están creados a base de pequeñas manchas de color donde nada está detallado y sugieren sensación de alboroto y bullicio festivo.

38.– "Cacería de jabalines en un claro de luna" (Nº inv. 1.035)
1957
Tabla. 0,50 x 0,61 m.
En etiqueta pegada al dorso con el sello del Barón de Forna: "Nº 397, de L'ATELIER/Anglet (B.P.)/MCMXLVII/ "CACERIA DE JABALINES"/en/claro de luna (a la...)/por/José Gzlez. de la PEÑA/Académico cr en Francia de / la Real de Bellas Artes de S. Fernando/MCMXLVII".
(Fig. 37)

De nuevo realiza el autor una escena nocturna donde aparece un grupo de cazadores a caballo con sus perros en un primer plano, formando una composición muy abigarrada que contrasta con el paisaje del último término

que se funde con el cielo y queda resaltado por el reflejo directo de la luna. Predominan los tonos azules, y el movimiento que sugieren los personajes está conseguido por la expresividad de las manchas de color.

Por último, es preciso destacar las importantes donaciones que, aparte de las ya mencionadas, realizó el artista en España, tanto a esta Academia como a otros museos e instituciones; entre ellas se encuentra el lienzo "Monstrua Desnuda" de Carreño de Miranda, que cedió al Museo del Pra-

Fig. 36

Fig. 37

do antes de 1939, y poco después el manuscrito autógrafo e inédito del crítico francés Camile Mauclair titulado "L'Enigma de Leonardo de Vinci", a la Academia. Esta Corporación propuso al Ministro de Educación Nacional la concesión a José González de la Peña de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, que le fue otorgada por la gran labor artística y protectora de las artes que realizó a lo largo de su vida.

NOTAS

(1) Libro de Actas de las Juntas Generales. 10 de Octubre de 1949–18 de Junio de 1951.
(2) "El Pintor José Gonzalez de la Peña (1887–1961)". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera Epoca. 1961–1962.
(3) En la Junta del día 22 de febrero de 1971 se lee la copia de la clausula del testamento de la Baronesa concerniente a este legado. Dicho testamento fue enviado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el consul de España en Bayona. (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 3ª Epoca. 1971).
(4) En la Junta del día 22 de junio de 1953 se presenta una carta de José González de la Peña, dirigida al Director de la Academia, en la que le comunica su decisión de donar a la misma, su finca con todas sus posesiones.
En la Junta del día 21 de octubre de 1963 se dan noticias de que la Baronesa considera modificar esta decisión y vender su propiedad para que la Academia perciba los beneficios.
(5) Sesión Ordinaria del día 30 de mayo de 1955. Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera Epoca. 1955–58.
(6) Sesión Ordinaria del día 21 de octubre de 1963.
(7) Ibid. nota 2.
(8) Ibid. nota 2.
(9) En 1964 la Baronesa de Forna realizó una donación de obras de José G. de la Peña a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que una parte de ellas fueran enviadas en depósito a distintos museos de España.
(10) No se incluye fotografía de este cuadro debido a su fragil estado de conservación.
(11) Este último retrato al que se refiere el autor es el que se encuentra en el Museo de la Real Academia.
(12) "Un retrato del Canónigo Mugnier" por José G. de la Peña (Barón de Forna). Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera Epoca. 1955–58. Segundo semestre de 1958.
(13) Papeles y documentos. "Fallecimientos s. XX. Académicos Correspondientes".
(14) Ibid. nota 6.

BIBLIOGRAFIA

– AA.VV.: *Cien Años de Pintura en España y Portugal (1830–1930).* Madrid, 1989.

– DURA, Victoria y RIVERA, Elena: *Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (V) Separata de "Academia". Nº 70. Madrid, 1990.

– MAUCLAIR, Camille: *A Propos de quelques portraits par José G. de la Peña.* Archivo de la R.A.BB.AA.S.F.

– PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España. Madrid, 1980.*

– PEREZ SANCHEZ, Alfoso E.*: Inventario de las pinturas.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1964.

– PIQUERO LOPEZ, Mª de los Angeles Blanca: *Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia.* Separata de "Academia". Nº 61. Madrid, 1985.

– Anuarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde 1961 hasta 1989.

– Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera época. 1955–1958.

– Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera época. 1961–1962.

– Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera época. 1971.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

– Libros de Actas de las sesiones Ordinarias y extraordinarias desde 1937 hasta 1948. (3/116)

–Libros de Actas de las sesiones Ordinarias, 1941–1943. (3/536)

– " " " " , 1943–1945. (3/537)

– " " " " , 1945–1947. (3/538)

– " " " " , 1947–1949. (3/539)

– " " " " , 1949–1951. (3/540)

– " " " " , 1951–1953. (3/541)
– Libros de Actas de las sesiones Ordinarias y Extraordinarias, 1953–1955. (3/542)
– " " " " " , 1955–1957. (3/543)
– Libros de Actas de las sesiones Ordinarias, 1957–1959. (3/544)
– " " " " , 1959–1961. (3/545)
– " " " " , 1961–1962. (3/546)
– " " " " , 1962–1964. (3/547)
– " " " " , 1965–1966. (3/548)
– " " " " , 1967–1968. (3/549)
– " " " " , 1969–1970. (3/550)
– " " " " , 1964,1971–1972. (3/551)
– " " " " , 1972–1975. (3/552)
– " " " " , 1975–1977. (3/553)
– Libros de Actas de las sesiones Ordinarias, 1977–1980. (3/554)
– Académicos correspondientes, 1939–1959. (1–2/6)
– Adadémicos correspondientes, Fallecimientos en el extranjero. Siglo XX. (122–6/5)
– Académicos correspondientes. Fallecimientos en el extranjero. Siglo XX. (123–1/5)
– Académicos correspondientes. Fallecimientos Siglo XX. (117–1/5)
– Fallecimientos siglo XX. Académicos correspondientes. (117–2/5)
– " " " " (118–1/5)
– Propuestas para adquisiciones de cuadros 1944–1950. (121–3/5)
– Informes para adquisiciones de cuadros siglo XX. (122–4/5)
– " " " " " (122–5/5)
– Papeles referentes a la adquisición de pinturas, láminas, grabados y libros (171–5/5)
– Museo Papeles varios 1953–1963. (378–2/5)

EL LEGADO SÁNCHEZ DEL BIERZO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

SILVIA ARBAIZA BLANCO–SOLER
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

Nuestro agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en especial a D. José M.ª de Azcárate, conservador del Museo, por las facilidades que nos han dispensado para la realización de este estudio.

En 1983 ingresaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un conjunto de pinturas propiedad del artista Leopoldo Sánchez Díaz. Tras su muerte en Galicia pasaron a formar parte de los bienes de su hijo Miguél Sánchez Belorado, quien a su vez lo legó a su sobrino Leopoldo Sánchez Tella. Al no tener este último descendencia, y dado que su tío había expresado en el testamento el deseo de que en este caso pasasen a la Real Academia, fueron remitidos a esta Corporación engrosando las colecciones ya existentes en ella.

El legado al que hacemos referencia está constituído, en su mayoría, por obras autógrafas de Leopoldo Sánchez Díaz, pintor leonés nacido en 1830 en Villafranca del Bierzo, localidad de la cual toma su nombre artístico.

Las primeras noticias que se conservan de este autor en el Archivo de la Academia de San Fernando datan de 1848, momento en que el artista cuenta 18 años, edad muy avanzada para iniciarse en la pintura si nos atenemos a que la media de los alumnos matriculados oscilaba entre 12 y 14 años.

En noviembre de 1848 (1) y en enero de 1849 (2) aparece como alumno asistente a la "clase del yeso", materia impartida por Federico de Madrazo desde el 23 de marzo de 1845 (3). Sin embargo, a partir de febrero de 1849 y hasta la finalización del curso, no asistirá al turno de noche al cual pertenecía (4).

Continuará sus estudios de esta asignatura al año siguiente, compaginándolos con los de "colorido y composición" (5), teniendo como profesor a José de Madrazo (6).

De 1850 a 1851 figurará con el n.º 7 en el registro de matrículas de las "clases de colorido y composición", sobre un total de 73 alumnos (7), aunque no aparezca reflejado su nombre en las listas de asistencia. Por el contrario se hallará en las del "yeso" y "del antigüo y ropaje" (8).

A partir de octubre de 1851 y hasta junio de 1853 aparece inscrito con los n.º 6 y 31 en la clase de "colorido y composición", sobre un total de 66 y 65 alumnos respectivamente (9).

En el curso 1854 a 1855 asiste a las clases de "colorido, composición y figuras", siendo los modelos José Alamo, Atanasio Balsera, y Melitón García (10), habiéndose matriculado previamente con el n.º 43 (11). Tendrá como compañeros, entre otros, a Raimundo Madrazo, Vicente Palmaroli, Eduardo Rosales, Antonio Gisbert, etc. Por estas fechas se estaban realizando los preparativos de la que sería primera Exposición Nacional de Bellas Artes, que estaría abierta al público hasta el 30 de junio (12), exceptuando los miércoles, de 9 a 3 (13).

Aunque nuestro artista seguía estudiando en la Academia, participa en esta exposición con dos retratos (14) que le hacen acreedor de una mención honorífica otorgada por un jurado del cual formaba parte su maestro Federico de Madrazo (15). A pesar de la abundancia de retratos que recogía esta exposición, 80 de las 222 pinturas, fueron los temas de historia los que alcanzaron las más altas recompensas. Consiguieron las medallas de 1.ª clase el *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida*, de Eduardo Cano y *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo.

Finalizada la exposición, Leopoldo Sánchez siguió su aprendizaje en la Academia madrileña inscribiéndose para el curso 1857–58, que habría de iniciarse el 20 de octubre. Se apuntó en la 1.ª sección, de 8 a 12, con el n.º 34, pero no aparece su nombre en las relaciones de la 1.ª y 2.ª sección de las "salas de colorido y composición" de este mes (16). Las figuras que posaron para los alumnos en esta ocasión fueron: José Rodriguez Balledor, Atanasio Balsera, Melitón García y Pascual González (17).

Le encontramos nuevamente en la exposición de 1866, que fué abierta con retraso el 25 de enero del 67 en el mismo edificio de la anterior. En este año gozan del favor del jurado, presidido por D. Severo Catalina, tres

cuadros de temática religiosa: *Traslación de San Francisco de Asís* de Benito Mercadé, *Sermon en la Capilla Sixtina* de Vicente Palmaroli y *Un coro de monjas* de Alejo Vera (18). Leopoldo Sánchez toma parte en este certamen con tres obras, obteniendo una medalla de 3.ª clase con el *Retrato del Marqués de V.* (19). Los dos cuadros restantes son *Un retrato*, y el *Asunto del Gil Blas de Santillana* (20).

La obtención de premios posibilitaba a los artistas el optar a la docencia en las Academias y Escuelas de Artes y Oficios, al igual que participar en las Exposiciones Universales. Esto explica la presencia de Leopoldo Sánchez como profesor de "dibujo de figura" en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, durante el curso académico 1867–1868 (21).

Al año siguiente, enseñará esta misma asignatura en la Academia de Bellas Artes de la Coruña (22), primera y única Corporación de esta clase en Galicia, con rango provincial y de 2.ª clase. En este tipo de institución se impartían únicamente estudios menores, que abarcaban clases de aritmética y geometría para dibujantes, dibujo lineal, figura y adorno, dibujo aplicado a las artes y fabricación, y modelado y vaciado de adorno. Más modestos que los del primer rango estos estudios pretendían ofrecer una visión global del arte, admitiendo en sus aulas a un alumnado de muy diverso origen y condición social.

En 1872 Leopoldo Sánchez consigue, por oposición, la cátedra de dibujo de adorno de este centro, y desde el curso 1873–74 está encargado de la asignatura de anatomía pictórica (23), creada hacía tan sólo dos años y por cuya enseñanza el profesorado no percibía sueldo alguno.

Para acceder a una cátedra en las Escuelas Provinciales los aspirantes debían acreditar la nacionalidad española, tener cumplidos los 24 años y poseer una conducta moral irreprochable.

Como recompensa a sus méritos la Academia de San Fernando le nombra académico correspondiente, por la Coruña, a principios de octubre de 1880. El 20 del mismo mes Leopoldo Sánchez remite a los miembros de la Corporación madrileña una carta expresando su agradecimiento por la distinción que se le ha concedido:

> "He recibido el Titulo de Academico correspondiente con que esa ilustre Academia se ha serbido honrrarme; y apesar de no reconocerme con los meritos dignos de tan especial distincion me apresuro á

manifestar á V.E., y á los ilustrados miembros de esa corporación mi aceptacion y profundo agradecimiento por tan elebado cargo.

Dios guarde a V.E.
muchos años Coruña 20 de octubre de 1880.
Leopoldo Sanchez Diaz" (24).

De la misma fecha se conserva en el Archivo de la Real Academia otro documento en el que el pintor se dirige al director para hacerle partícipe del recibo del título que le ha sido otorgado:

"Adjunta tengo el honor de pasar á manos de una comunicación que dirijo al Sr. Director de esa Real Academia, en la que la participo el recibo del titulo con que se ha servido esa ilustrada corporacion agradecerme, rogandole se digne ponerle en manos del Sr. Presidente de dicha corporacion.

Dios guarde a V.E.
Coruña 20, de octubre de 1880.
Leopoldo Sanchez Diaz" (25).

Su aceptación del cargo de académico correspondiente aparece reflejada en la sesión ordinaria del lunes 8 de noviembre de 1880, junto a otras tres personalidades: Antonio Bermejo (Segovia), Cristóbal Lecumberri (San Sebastián) y Fernando Brieva (Granada) (26).

Este reconocimiento por parte del Organismo Oficial fué un acicate para el pintor, quien en 1881 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes. Concurre a ésta, su última exposición, con seis retratos (27), no siendo distinguido con premio alguno.

Las medallas de 1.ª clase fueron concedidas a obras de muy distinta índole: *Otelo y Desdémona* de Antonio Muñoz Degrain, *Novus Ortus, alegoría del Renacimiento* de Emilio Sala y el *Príncipe Carlos de Viana* de José Moreno Carbonero.

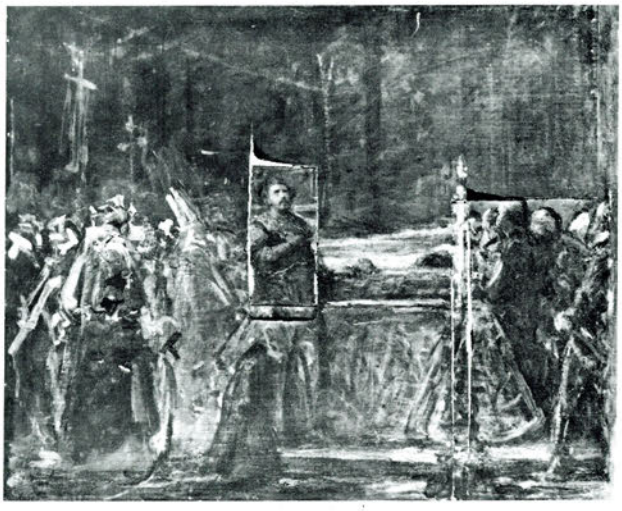
Continuará ejerciendo la docencia en la última década del siglo, muriendo en la Coruña en torno a 1900.

El grueso de la colección lo forman 46 obras de mano del artista leonés; el resto puede dividirse en dos grupos, 6 antiguas y otras 6 de autores del siglo XIX.

Las pinturas de Leopoldo Sánchez son muy variadas temáticamente y abarcan un periodo muy amplio de su trayectoria artística. Se conservan obras de su etapa formativa en la Academia madrileña, otras de su estancia en Cádiz, y varias de su periodo coruñés.

Estilísticamente se aprecian notables diferencias, denotándose una mayor libertad y soltura de pincelada a medida que evoluciona en el tiempo, a excepción de los cuadros de la década de los ochenta, que vuelven a ser más precisos. En los últimos años de su vida, y acorde con el triunfo del realismo en los años finales del siglo XIX, se advierte un gusto más severo; su técnica se vuelve suelta y vaporosa, y una gran luminosidad invade el cuadro.

En cuanto a la temática hay un claro predominio del retrato, aunque sin olvidar las escenas costumbristas y mitológicas que conforman gran parte de su labor pictórica. A pesar de la importancia que adquirió el género de historia en el siglo XIX tan sólo se conservan dos variantes abocetadas relativas a una misma escena: *La muerte del duque de Viana* (Ils. 1 y 2).



(Il. 1)
N.º inv. 1280 *La muerte del Duque de Viana*. 0,41 x 0,55 m.

(Il. 2)
N.º inv. 1272. *La muerte del Duque de Viana*. 0,38 x 0,46 m.

Sánchez del Bierzo recoge en estas dos obras el momento en que el Príncipe es expuesto en un catafalco en la "sala del Palacio Real de Barcelona". Aparecen representados a la izquierda, el clero de la Seo con la cruz mayor y el obispo de Vich absolviendo el cadáver; a la derecha un grupo de personas en procesión le contemplan. En el centro, Juan II, rey de Aragón, de pie y mirando al cielo parece lamentar la muerte de su hijo, de la cual se siente responsable. El príncipe vestido y con la cara descubierta, yace en un túmulo cubierto con un rico tapiz y flanqueado por dos velones. La representación muestra similitudes con la obra del mismo tema presentada por Vicente Poveda y Juan a la Exposición Nacional de 1887.

Dado el carácter abocetado de las obras, y el desconocimiento de su cuadro definitivo, resulta difícil determinar cual fué el motivo que le indujo a realizarlas. Es presumible que las pintase con vista a una futura exposición, como ejercicio para la obtención de alguna pensión, o como reto personal. Este tema junto con los de la *Conversión del duque de Gandía, Juana la loca* y los *Amantes de Teruel* fueron muy del gusto de la época. Dado su carácter efectista y sentimental consiguieron premios en numerosas Exposiciones Nacionales: 1858, 1862, 1866 y en varios años de la década de los

ochenta. Asímismo estos asuntos se encontraron entre los elegidos para la obtención de pensiones en Roma y otras plazas vacantes en las distintas academias.

Su producción más numerosa está dedicada al retrato, a través del cual se puede seguir su evolución estilística. Así vemos como partiendo de un gusto neoclásico que le transmiten sus maestros José y Federico de Madrazo, caracterizado por un dibujo detallado y una pincelada fina y cuidada, evoluciona hacia una valoración de manchas.

De su primera época se conserva el *Retrato de Isabel II* (Il. 3) de 1849, copia de la que Federico de Madrazo, realizara en 1844 y que se localiza en el Museo de la Academia de San Fernando. En la fecha en que pinta este lienzo Leopoldo Sánchez era alumno en la clase de colorido y composición de esta Escuela, pudiendo ser una prueba o ejercicio de fin de curso. También copias de Federico de Madrazo son el *Retrato yacente del Príncipe de*

(Il. 3)
N.º inv. 1229. *Retrato de Isabel II*. 0,55 x 0,43 m.

Asturias, Don Luis (Il. 4) que se encuentra en el Palacio Real de Madrid, y el de *Don Francisco de Asís de Borbón* (Il. 5). El primero resulta más abocetado y de pinceladas más gruesa, pero ambos son de dimensiones parecidas al anterior.

(Il. 4)
N.º inv. 1239. *Retrato yacente del Príncipe de Asturias Don Luis.*
0,33 x 0,44 m.

(Il. 5)
N.º inv. 1228. *Retrato de Don Francisco de Asís de Borbón.* 0,48 x 0,37 m.

En esta misma línea, aunque sin ser copia, puede encuadrarse el *Retrato de mujer* sentada y con libro en la mano (Il. 6). El artista introduce en este caso una zona de transición entre la figura y el fondo, correspondiente a un sillón rojo que amortigua el tono oscuro predominante en la composición. Es un retrato amable, en donde la mujer, apoyando levemente su rostro sobre la mano derecha, mira y sonríe dulcemente al espectador.

En torno a los 70 realiza dos retratos femeninos, uno fechado y firmado en Cádiz en 1870 (Il. 7), y otro sin fecha ni firma pero de similares carac-

(Il. 6)
N.º inv. 1226. *Retrato femenino*. 0,79 x 0,65 m.

(Il. 7)
N.º inv. *Retrato femenino*. 0,61 x 0,49 m.

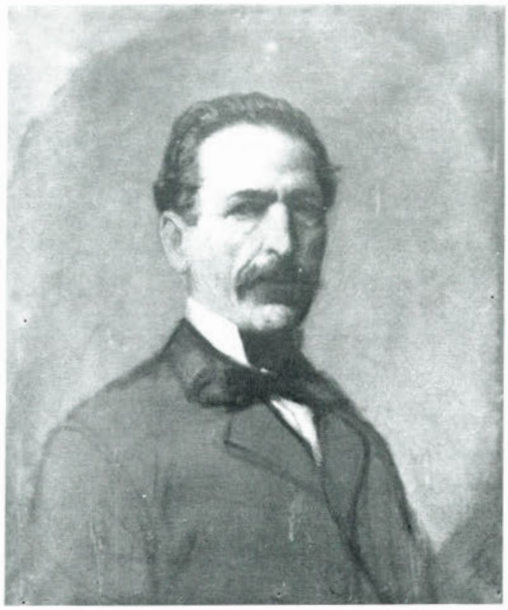
(Il. 8)
N.º inv. 1247. *Retrato femenino*. 0,58 x 0,45 m.

(Il. 9)
N.º inv. 1250. *Cabeza de niño*. 0,21 x 0,16 m.

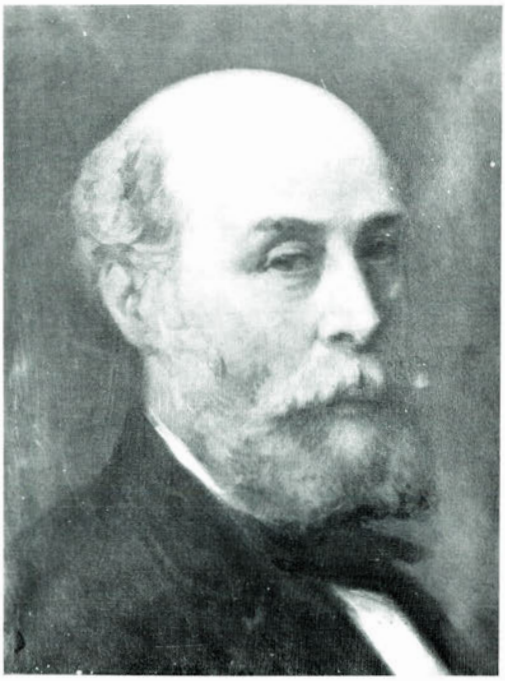
terísticas (Il. 8). Son dos bustos de mujeres burguesas que bien pudo conocer durante su estancia como profesor en la ciudad andaluza. Se diferencian del resto de los retratos por la vivacidad de los colores, la utilización de la zona luminosa entre la figura y el fondo, así como por la pincelada ligera con que están ejecutados. Participa de este mismo estilo una *Cabeza de niño* (Il. 9), seguramente la de uno de los hijos del pintor. Esta hipótesis viene refrendada por las reducidas dimensiones del lienzo, la posición en perfil, nada frecuente en los encargos privados donde se desea una visión frontal de la persona retratada, y el carácter inacabado de la obra.

De finales de esta década y principios de la siguiente datan cinco retratos masculinos (Ils. 10, 11, 12, 13 y 14), de los cuales sólo el primero está fechado y firmado en 1880. En todos ellos, la figura no llega nunca a la total frontalidad, perdiendo así su posible hieratismo y ganando en espontaneidad. Son obras de contornos precisos y superficies bien fundidas, utilizando pinceladas más pastosas en nariz, pómulos y frente.

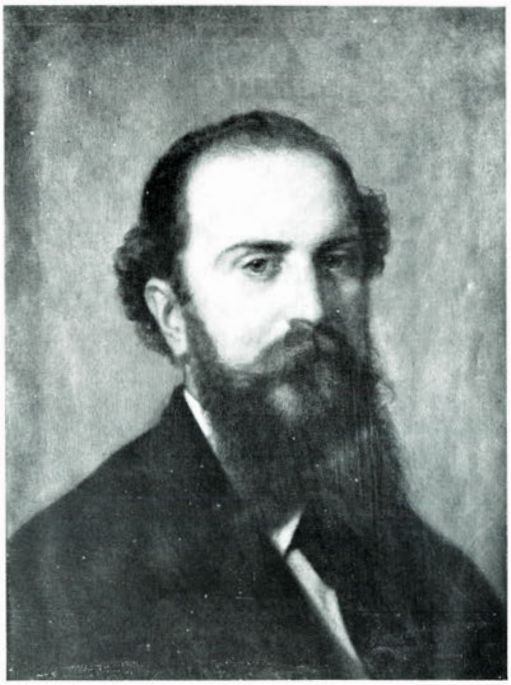
(Il. 10)
N.º inv. 1251. *Retrato masculino*. 0,37 x 0,29 m.



(Il. 11)
N.º inv. 1232. *Retrato masculino*. 0,59 x 0,49 m.



(Il. 12)
N.º inv. 1252. *Retrato masculino*. 0,37 x 0,29 m.



(Il. 13)
N.º inv. 1254. *Retrato masculino*. 0,55 x 0,42 m.

(Il. 14)
N.º inv. 1255. *Retrato masculino*. 0,52 x 0,53 m.

La sobriedad del colorido viene dada por el negro de la vestimenta y el fondo verdoso sobre el cual se destacan los personajes, tal y como lo realizara Federico de Madrazo en la década de los 70. Se caracterizan por la seguridad en el dibujo y la expresividad de los rostros, diferenciados según el carácter de los representados.

Este predominio por los retratos de busto y formato italiano se debe a la influencia de su maestro.

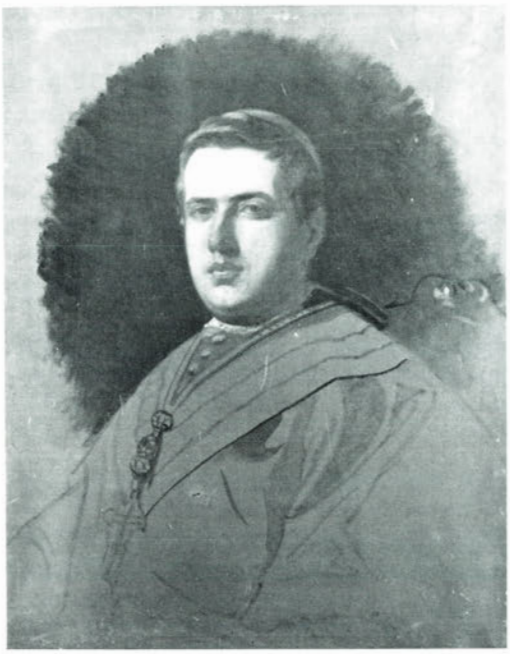
En la década de los 80, o principios de los 90, pinta los retratos de los reyes *Alfonso XII* (Il. 15) y *Maria Cristina de Habsburgo* (Il. 16), representados de medio cuerpo. El del monarca, en posición frontal, es más hierático y oficialista, resaltando su autoridad; por el contrario el de la reina, de medio lado, es menos rígido y destaca por su naturalidad.

(Il. 15)
N.º inv. 1258. *Retrato del Rey Alfonso XII*.
0,73 x 0,59 m.

(Il. 16)
N.º inv. 1259. *Retrato de la Reina María Cristina de Hasburgo*. 0,73 x 0,59 m.

De carácter religioso se conservan dos retratos: el de un *Clérigo sentado* (Il. 17) y un *Cardenal* joven (Il. 18) portando la condecoración de académico. Son retratos muy tradicionales, de carácter oficial, donde se refleja el poder de los representados. Destacan por su profundidad psicológica y sobriedad de colorido.

(Il. 17)
N.º inv. 1230. *Retrato de clérigo sentado.* 1,42 x 1,00 m.



(Il. 18)
N.º inv. 1231. *Retrato de Cardenal.* 0,74 x 0,59 m.

Pueden encuadrarse dentro de una línea romántica dos estudios inacabados de un *Joven* (Il. 19) y un *Caballero* (Il. 20). La cabeza del joven, vista de perfil, con los cabellos alborotados y la tez oscura, forma una mancha que contrasta con la claridad del fondo y la camisa; esta última realizada en tonos claros y a grandes trazos. El caballero, ataviado con chistera y capa, aparece representado de cuerpo entero. El fondo oscuro, la mirada intrigante y el modo con que se envuelve en su capa, dan a la figura un halo de misterio muy característico del gusto romántico.

(Il. 19)
N.º inv. 1227. *Cabeza de joven*. 0,38 x 0,30 m.

(Il. 20)
N.º inv. 1253. *Caballero*. 0,54 x 0,35 m.

De época incierta, dado el carácter abocetado de las obras, son dos retratos: uno *Femenino* (Il. 21) y otro *Masculino* (Il. 22). El primero recuerda a algunos cuadros de Federico de Madrazo como el de la *Marquesa de Rambures* que se conserva en El Casón del Buen Retiro. Las similitudes no estriban tanto en el carácter de las representadas, cuanto en el tratamiento

(Il. 21)
N.º inv. 1275. *Retrato femenino*. 0,52 x 0,42 m.

(Il. 22)
N.º inv. 1233. *Retrato masculino*. 0,79 x 0,63 m.

técnico empleado en ambos casos, a base de poca pasta y trazos muy difuminados. El hombre, sentado y de medio cuerpo, apoya las manos sobre las piernas. En este caso el artista introduce por primera vez un elemento anecdótico en su retrato, un capitel compuesto que puede aludir a la profesión del personaje: arquitecto, escultor..., o bien como cierre de la composición por el lado derecho.

Dentro de este género hay una obra que choca por la dureza de sus rasgos y el tratamiento irreal con que ha sido ejecutada. Nos referimos a una

Mujer con abanico (Il. 23), de belleza clásica idealizada, que recuerda a las pinturas de los frescos o a las que se realizaban para escenarios teatrales.

Sánchez del Bierzo utiliza generalmente fondos neutros en sus retratos y no deja espacio para la introducción de motivos secundarios. Suelen ser de busto o medio cuerpo, y rara vez estudia las manos, que son representadas a modo de guantes finos, sin entrar en detalles.

Coincidiendo con su etapa formativa Sánchez del Bierzo realizó varios cuadros de asuntos mitológicos, aunque con una visión muy personal de los mismos. Así la escena de *Leda y el cisne* (Il. 24) en vez de desarrollarse junto al río Eurotas, se localiza en un lecho con cortinajes. Se recoge el momento en que Zeus, metamorfoseado en cisne, posee a Leda, mujer de Tindareo, que aparece recostada plácidamente participando del juego amoroso. Resulta ex-

(Il. 23)
N.º inv. 1245. *Mujer con abanico.*
0,55 x 0,35 m.

(Il. 24)
N.º inv. 1270. *Leda y el cisne*. 0,69 x 0,98 m.

traña la anatomía de la diosa, ya que sus extremidades inferiores son más propias de hombre que de mujer. Al ser Zeus el dios del cielo luminoso, de los rayos y truenos, gran parte del fondo está ocupado por estos fenómenos atmosféricos, que dan mayor perspectiva a la composición.

Otra de las escenas mitológicas se ubica en un bosque, en el que aparecen dos figuras, una femenina y otra masculina, sentadas al lado de una fuente (Il. 25). La mujer, representación de una nayade, porta un lequitos griego al tiempo que escucha la música que sale de la siringa que toca un joven. Resulta difícil discernir a que personaje mitológico responde esta figura ya que hay varios dioses que tienen características muy similares. Si nos atenemos al instrumento que está tocando podría ser Pan, pero no responde a sus caracteres fisionómicos de macho cabrío, o bien Silvano, pero no concuerda con la juventud de nuestro personaje. También podría ser Apolo, e incluso Hermes, descubridor de la flauta siringa y caracterizado por su juventud, frescura y pintoresquísmo. El perro que le acompaña y las dos cabras que aparecen detrás de un árbol aluden a su condición de pastor.

(Il. 25)
N.º inv. 1237. *Escena mitológica*. 0,26 x 0,33 m.

Al fondo sobresale, entre helechos, un machón con cabeza de sátiro, divinidad de los bosques y de las montañas que había sido engredrado por Baco; de ahí la presencia cercana de las hojas de parra.

Por último, y dentro de la temática mitológica, hay que destacar una escena de pequeñas dimensiones, en donde aparece una mujer semidesnuda arrastrada por un monstruo (Il. 26). Podría ser el semidios marino Tritón, en el momento en que ataca a la doncella que se está bañando en el lago Tritonis. La mujer recuerda a una de las figuras que está tendida en una de las esquinas de la *Balsa de la Medusa* de Géricault.

(Il. 26)
N.º inv. 1235. *Escena mitológica*. 0,18 x 0,36 m.

Otra de las temáticas abordadas por Sánchez del Bierzo es la del desnudo. La primera, y más temprana de las obras es *El beso* (Il. 27) que representa a dos amantes abrazándose en un lecho. Un gran cortinaje, abierto al

(Il. 27)
N.º inv. 1269. *El beso*. 0,70 x 0,92 m.

estilo de los italianos, sirve de enmarque a las figuras y nos abre la composición hacia el horizonte. La luz tenue, procedente de una mesilla situada en el lateral derecho de la escena, ilumina la estancia. La técnica es abocetada, a base de largas pinceladas en los elementos anecdóticos, y más trabajada en las figuras principales.

La segunda pintura muestra la imagen de una figura femenina semidesnuda recostada plácidamente en una cama (Il. 28). Un dosel transparente deja ver tras de sí la pared de la habitación y, al fondo, una ventana de doble arco nos permite apreciar la belleza de un jardín. Hay un fuerte contraste entre la figura principal y el resto de la composición debido a la incidencia de la luz y al distinto tratamiento pictórico. Los paños de la vestimenta femenina están más estudiados que el resto de la figura, desarrollando fuertes zonas de lunes y sombras; el rostro y los brazos están casi perfilados y el fondo, muy desdibujado, se convierte en una mancha pictórica. Es un claro ejemplo de belleza ideal, muy en la línea de las obras de Ingres, en donde el dibujo juega un papel trascendental tanto en la definición como en la comprensión del espacio.

(Il. 28)
N.º inv. 1261. *Desnudo femenino*. 0,53 x 0,65 m.

El tercero de los lienzos recoge el tema del *Baño turco* (Il. 29). Una odalisca recostada es peinada por su sirvienta, mientras que otras a su alrededor se bañan, tocan el arpa o reposan apaciblemente. A través de un fondo

de arquerías penetra la luz en el interior consiguiendo una atmósfera sugerente. El artista ha creado una jerarquía entre las mujeres disponiéndolas en distintos planos y otorgando a la principal un lugar destacado en la composición. Al mismo tiempo se recalca su importancia al incidir sobre ella la

(Il. 29)
N.º inv. 1236. *Odaliscas*. 0,36 x 0,47 m.

luz y dotarla de accesorios que la embellecen: pendientes, brazalete y collares. Centra la escena un candelabro en el que se quema incienso u otras especies aromáticas que cargan y hacen más pesado el ambiente. Sánchez del Bierzo crea en esta ocasión un espacio lúdico, a base de tres grupos de figuras: las bañistas, la odalisca con su sirvienta y la tocadora de arpa, y otras tres que contemplan a las anteriores. Aunque separadas unas de otras, se encuentran agrupadas en una danza continua de vivas formas. Hay una gran animación de curvas, al modo del movimiento barroco. El tema de las bañistas y odaliscas tuvo una gran difusión en la segunda mitad del siglo XIX y principios de XX, sobre todo en Francia, siendo buenos ejemplos las obras de Cézanne, Ingres, Picasso, etc.

Dentro de su producción artística tan sólo tres cuadros recogen la temática religiosa, siendo éstos de su etapa formativa. La copia del *Cristo de Ve-*

lázquez (Il. 30) es muy fiel al original y un claro exponente del dominio que el artista tenía del dibujo. La *Inmaculada Concepción* (Il. 31), se representa según las directrices aconsejadas en el *Tratado de la pintura* de Pacheco y en el de Interián de Ayala *El pintor cristiano y erudito*. La Virgen figura como una niña de 10 a 12 años, de caballos largos y castaños, vestida con túnica blanca y manto azul, colores sencillos alusivos a su virginidad y pureza. Lleva una corona de 12 estrellas relacionadas, según Tomás de Kempis, con las 12 prerrogativas de la Virgen, y que en grupos de tres corresponderían al cielo, carne y corazón. Es un motivo común en este tipo de representaciones, sobre todo a partir del S. XVII con la difusión del Stellarium. Sus manos cruzadas a la altura del pecho sujetan un ramo de azucenas, elemento nada frecuente en los arquetipos de esta época. A sus pies, aparece la media luna con las puntas o extremidades hacia abajo, al contrario de como lo habían practicado algunos pintores. La forma convexa es la más apropiada si se tiene en cuenta la posición del sol, que aparece ocupan-

(Il. 30)
N.º inv. *Cristo crucificado (Copia de Velázquez)*. 0,98 x 0,69 m.

(Il. 31)
N.º inv. 1262. *Inmaculada Concepción*. 0,53 x 0,35 m.

do todo el fondo. Completan la composición rayos y nubes que sirven de marco a la escena. Siguiendo los textos del Apocalpisis, el artista nos ha presentado a la Virgen como prototipo de belleza, gracia y hermosura. La última de las escenas representa a una pareja que charla tranquilamente mientras escucha la música de un laud en espera de la comida que les trae una sirvienta (Il. 32). Es una copia exacta del boceto *La disipación del hijo pródigo,* obra de Murillo, conservada en el Museo del Prado (nº 999). La obra définitiva se localiza en la Colección Beit (Blessington, Russbo-

(Il. 32)
N.º inv. 1238. *La disipación del hijo pródigo.* 0,27 x 0,33 m.

rough). El tema recoge el pasaje del Nuevo Testamento relatado en San Lucas 15, versículos 12–14: "y dijo el mas joven de ellos al padre: Padre, dame la parte de hacienda que me corresponde. Les dividió la hacienda, y pasados pocos días el mas joven, reuniéndolo todo, partió a una tierra lejana y allí disipó toda su hacienda viviendo disolutamente".

En contraposición con lo religioso, el pintor leonés da muestras de su quehacer pictórico en otras obras como son las de carácter lúdico.

La primera se desarrolla en el interior de un salón donde numerosas personas beben y se divierten animosamente (Il. 33). El eje central de la composición viene determinado por la disposición de una lámpara, una silla caída y

(Il. 33)
N.º inv. 1268. *Banquete*. 0,84 x 1,00 m.

dos figuras de pie. En torno a una mesa se distribuyen, por parejas, el resto de los personajes. Es una escena muy barroca, de gran movimiento, al estilo de las fiestas galantes del rococó francés. Se asemeja a una comedia teatral por el exhibicionismo de formas y actitudes. El fondo, dado el carácter abocetado de la obra, aparece muy desdibujado, pero aún así el pintor nos muestra, a base de pequeñas pinceladas, lo que sería la riqueza de la estancia.

(Il. 34)
N.º inv. 1260. *Ronda nocturna*. 0,79 x 0,98 m.

La segunda recoge el tema de la *Ronda nocturna* (Il. 34), obra firmada y fechada en el año 1866. En una alcoba un caballero admira sigiloso a su dama dormida. Al fondo, el balcón entreabierto nos permite contemplar un celaje tormentoso. El pintor utiliza el resplandor de un rayo para iluminar la estancia y crear de este modo contrastes muy sugerentes. Una serie de objetos trabajados con detalle reposan sobre la mesa a la manera de un bodegón. Cerca de ésta, un laud descansa sobre una silla subrayando la condición del intruso. El cortinaje del dosel y la actitud artificial de la mujer dan un carácter teatral a la escena.

La tercera y última obra de esta tipología muestra la imagen de una *Bailarina sentada* (Il. 35) a la que abordan tres caballeros ofreciéndole flores. Existe un juego de complicidad entre la figura femenina, hierática y autosuficiente, y la de sus pretendientes que se inclinan sumisos ante ella. En la parte superior del cuadro varios puntos luminosos aluden a los focos del camerino de la artista, donde tiene lugar la escena. Se trata de una obra de su última época, tanto por el motivo escogido como por su tratamiento técnico, de carácter impresionista.

(Il. 35)
N.º inv. 1242. *Bailarina sentada*. 0,40 x 0,32 m.

Nuestro pintor se suma a la corriente artística de escenas de género con diez obras de carácter costumbrista. Esta pintura experimenta en la segunda mitad del siglo un amplio desarrollo debido al gusto por el realismo y la gran aceptación que tuvo dada su accesibilidad de compra. El éxito comercial se explica por la atracción que sintió por esta clase de obras la burguesía de la época.

Una de las vertientes del costumbrismo de signo romántico es la de los temas neogoyescos como majas, manolas y chulas. Dos ejemplos de esta tipología son *La Maja y el embozado* (Il. 36) y *Cantaora con guitarrista femenina* (Il. 37), caracterizadas ambas por su casticismo, informalidad y gracia. Estos asuntos solían proponerse a los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes para que fueran acostumbrándose a la representación de tipos y situaciones cotidianas. No es de extrañar por ello, que Leopoldo Sánchez hubiera realizado dichas obras en su etapa de formación en la Escuela de San Fernando.

(Il. 36)
N.º inv. 1264. *La maja y el embozado.*
0,76 x 0,50 m.

(Il. 37)
N.º inv. 1263. *Cantaora con guitarrista femenina.*
0,76 x 0,50 m.

(Il. 38)
N.º inv. 1266. *Pastorcillos.* 1,00 x 0,66 m.

(Il. 39)
N.º inv. 1267. *Pareja de labradores.* 0,88 x 0,57 m.

La segunda tendencia responde a motivos de carácter anecdótico y sentimental, carentes de cualquier crítica social. Abundan los pastores, segadores, labradores, bailadoras, etc., que ofrecen una imagen romántica del pueblo sencillo, sano y campechano. También se exalta el ambiente alegre y desenfadado de sus fiestas y diversiones. Buena muestra de ello son las siguientes obras: *Pastorcillos* (Il. 38), *Pareja de labradores* (Il. 39), *Hombres ensillando una caballería* (Il. 40), *Bailaora con guitarrista* (Il. 41) y *Parejas bebiendo en un jardín con acompañamiento musical* (Il. 42).

Dentro de esta tendencia popular, pero con un carácter más realista destacan dos obras en las que se exalta la laboriosidad de los campesinos en *La siega* (Il. 43) y los *Pescadores en la playa* (Il. 44). El artista ha captado fielmente el ambiente que envuelve a estos personajes, introduciendo elementos anecdóticos alusivos a las distintas faenas que realizan: redes, gaviotas, carros de paja, hoces, etc.

(Il. 40)
N.º inv. 1276. *Hombres ensillando una caballería*. 0,92 x 1,20 m.

(Il. 41)
N.º inv. 1273. *Bailaora con guitarrista*. 1,07 x 1,40 m.

La última obra de este género representa el momento en que un barquero realiza la travesía a un grupo de personas al otro lado de la ría (Il. 45).

Estos lienzos de Leopoldo Sánchez presentan concomitancias con las obras de algunos de sus compañeros en la Academia; es el caso del pintor asturiano Dionisio Fierros y Alvarez.

(Il. 42)
N.º inv. 1265. *Parejas bebiendo en un jardín con acompañamiento musical.*
1,07 x 1,38 m.

(Il. 43)
N.º inv. 1277. *La siega.* 0,74 x 0,99 m.

(Il. 44)
N.º inv. 1278. *Pescadores en la playa*. 1,08 x 1,63 m.

(Il. 45)
N.º inv. 1274. *Travesía*. 1,19 x 1,60 m.

Finalizamos el estudio de las obras autógrafas del artista leonés, con un pequeño cuadro en donde aparece un pintor inmortalizando a una mujer en su lecho de muerte (Il. 46). Sus similitudes con la *Ronda de noche* en cuanto a colorido, tratamiento técnico y teatralidad, nos lleva a datarla a mediados de los años sesenta.

Dentro del legado hay un conjunto de obras, ajenas a la mano del artista, de asuntos, estilos y cronologías muy diferentes. Pueden dividirse en dos grupos: uno, formado por cuadros de pintores contemporáneos al artista leonés, y otro por lienzos anónimos de épocas anteriores.

El primer grupo está compuesto por tres paisajes, uno holandés, obra de G.W. y dos marinas, cuyos autores son Francisco Torres Arias y W. Stuart. Estos estudios de la naturaleza, que habían sido utilizados como meros fondos en las escenas, adquieren en el siglo XIX la categoría de género artístico. A pesar de la gran difusión que tuvo en esta época en Alemania, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Suiza y Francia, en España no consiguió el nivel deseado.

(Il. 46)
N.º inv. 1234. *Pintor inmortalizando a una mujer.*
0,16 x 0,21 m.

El *Paisaje holandés* (Il. 47) responde a una interpretación muy exacta de la realidad, siendo muy descriptivo y verosímil, dada la gran cantidad de elementos anecdóticos que en él aparecen: pájaros, vacas, árboles de distintas especies, molino, barca, puente... Es una obra colorista, donde se plasma la quietud del atardecer. La luz y el color se convierten en un instrumento por medio del cual el artista da expresión al paisaje, sin dejar por ello de lado la forma.

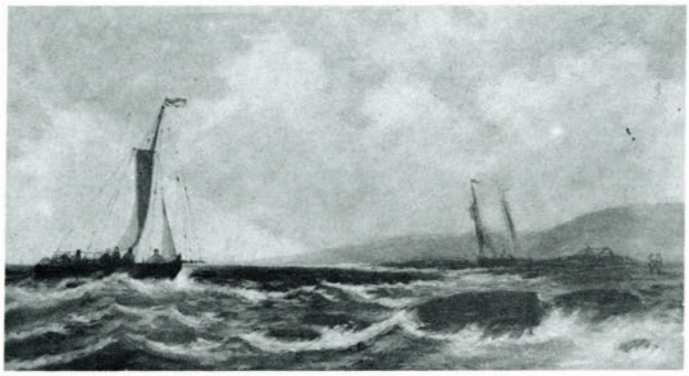
(Il. 47)
N.º inv. 1283. *Paisaje holandés*. 0,51 x 0,76 m.

La obra de Stuart (Il. 48) muestra un mar embravecido en el que se balancean varias barcas cercanas a la costa. El contorno ondulado de las montañas rompe la horizontalidad de la línea divisoria existente entre el mar y el cielo; este último ocupa la mayor parte de la superficie del lienzo. La figura humana aparece relegada a un segundo término, demostrándose un mayor interés por la fuerza de la naturaleza que se convierte en la verdadera protagonista del cuadro.

El último de los paisajes (Il. 49) fué realizado por Francisco Torres Arias, natual de la Coruña, discípulo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y alumno de Leopoldo Sánchez. La escena se ubica en un puerto gallego en donde aparecen numerosas embarcaciones. En primer término unos pescadores faenan, mientras que a su alrededor revolotean varias gaviotas al acecho de nuevas presas. En segundo término, unas barcas están ancladas, y otras retornan a tierra después de un largo día de trabajo. Al fondo se plasma el puerto, la montaña y el cielo tormentoso, propio de la región.

Este lienzo fue dedicado por el artista a su maestro en 1881, coincidiendo con su presentación a la Exposición Nacional de Bellas Artes. Participó con seis lienzos de la bahía de la Coruña, pero no consiguió premio alguno (28).

También del siglo XIX son los retratos de Luis de Madrazo, L. Lembeye y J. Tella.



(Il. 48)
N.º inv. 1241. *Marina*. 0,25 x 0,46 m.

(Il. 49)
N.º inv. 1243. *Marina*. 0,32 x 0,40 m.

Luis de Madrazo Kuntz, discípulo de su padre José, se dedicó primordialmente al género bíblico y religiosos, aunque también hizo algunos retratos como el que nos ocupa (Il. 50), muy en la línea de los llevados a cabo por sus familiares.

La obra de Lembeye (Il. 51) aparece fechada en diciembre de 1854 y representa a una figura femenina, de medio cuerpo, sentada en un sillón. Su técnica es muy arcaizante, resaltando un fuerte contraste de tonos claros y

(Il. 50)
N.º inv. 1225. *Retrato masculino*. 0,58 x 0,49 m.

(Il. 51)
N.º inv. 1240. *Retrato femenino*. 0,36 x 0,25 m.

oscuros. Por el tipo de belleza y modo de vestir se diría que es una mujer extrajera.

El tercero de los retratos (Il. 52) es obra de J. Tella, familiar de Mercedes Tella Comas, nuera del artista leonés. Dada la dureza de los rasgos del personaje representado es difícil determinar su sexo. El artista ha remarcado, en color carmín, las arrugas del rostro, aludiendo a su edad avanzada. Es un buen ejemplo de caracterización psicológica, lejos de cualquier idealización. La figura, ejecutada en colores cálidos, subrayados por el efecto de la luz proveniente del exterior, destaca sobre un fondo verdoso. Aparece ataviada con una zamarra con cuello de piel y dos paños de diferente textura cubriéndole la cabeza.

El segundo de los grupos, perteneciente a obras anónimas anteriores a las del artista leonés, está formado por 5 pinturas de carácter religioso: Ec-

ce Homo, Virgen con niño, Virgen leyendo, Jesús niño y Apóstol, y una dedicada a la caza.

Para la figura del *Ecce Homo* (Il. 53), se ha elegido la versión del Salvador ultrajado y doliente que es mostrado al pueblo. Aparece Cristo solo, de medio cuerpo, con manto rojo, coronado de espinas, las manos atadas y la caña por cetro. Sin llegar a tener la importancia de otras representaciones cristológicas fue una imagen muy difundida en la iconología española, sobre todo por nuestros imagineros.

(Il. 52)
N.º inv. 1281. *Retrato masculino*. 0,34 x 0,28 m.

(Il. 53)
N.º inv. 1279. *Eccehomo*. 0,55 x 0,41 m.

En la tabla de la *Virgen con Niño* (Il. 54), se ha seguido el tipo de la Glycofilusa, surgido a partir del Concilio de Efeso, celebrado en el 431, tras la lucha contra la herejía nestoriana que negaba la naturaleza divina de Cristo. Se denotan reminiscencias del arte bizantino en las actitudes de ojos y manos de la Virgen que señala al niño como Cordero de Dios. El rostro de la madre es triste, preveyendo la pasión de su hijo. Un velo blanco cubre la

(Il. 54)
N.º inv. 1282. *Virgen con Niño*. 0,72 x 0,24 m.

cabeza de la Señora remarcando su virginidad, en recuerdo de los que se imponía a las niñas que eran consagradas en el templo durante la ceremonia "Consagratio Virginis". Cierran la composición, en la parte superior, dos ángeles sujetando la corona de la Virgen, que parecen sacados de los libros miniados. La simbología de los colores es evidente: pasión en el rojo, divinidad en el amarillo y pureza en el azul.

En otro cuadro aparece la *Virgen* sola (Il. 55), representada de medio cuerpo y leyendo un libro. Su rostro idealizado y de perfil muestra una actitud serena y amable. Es una imagen poco frecuente en la iconografía mariana, aunque sea característica en las escenas de la Anunciación.

Un lienzo, de medianas dimensiones, reproduce el modelo de *Jesús niño jugando con frutos* (Il. 56). Desnudo, con las piernas cruzadas y mirando al espectador está sentado sobre dos paños de distintas calidades. Esta faceta del Niño distrayéndose en sus juegos resulta intrascendente si la comparamos con aquellas en que se manifiesta junto a los símbolos de la pasión.

(Il. 55)
N.º inv. 1249. *Virgen leyendo*. 0,57 x 0,43 m.

(Il. 56)
N.º inv. 1246. *Jesús niño jugando con frutos*. 0,73 x 0,56 m.

Otro de los óleos se corresponde con la figura de un *Apóstol* de medio cuerpo (Il. 57), barbado y en actitud pensativa. El artista dirige el foco de luz, proveniente del exterior, hacia el rostro, dejando el resto en penunbra.

La última de las pinturas que cierra el presente estudio muestra a un perro de caza, al estilo de los de Paul de Vos (Il. 58). Es un galgo de linea estilizada, y en actitud de alerta ante una posible presa. Esta obra no ha sido incluida dentro de las autógrafas de Leopoldo Sánchez, al no estar firmada, y presentar una temática ajena a su trayectoria artística, pero ello no excluye la posibilidad de que sea de su invención.

(Il. 57)
N.º inv. 1248. *Apóstol*. 0,45 x 0,41 m.

(Il. 58)
N.º inv. 1244. *Galgo cazador*. 0,37 x 0,51 m.

NOTAS

(1) "Junta General del 17 de diciembre de 1848". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. 22–3/1.

(2) "Lista nominal de los discípulos de esta Real Academia que en el mes de la fecha han asistido a las clases que a continuación se espresan. 14 de Enero de 1849". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

(3) "Estado del personal de profesores y empleados de la Real Academia de San Fernando en 1848". En: *Enseñanza 1848–1857*. Sig. 21–4/1.

(4) "Lista de los Discípulos que han asistido toda la temporada de 1848 al 49 en la Sala del Antiguo y del Yeso por la noche". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

(5) 5–1) "Lista nominal de los Discípulos de esta Real Academia que en el mes de Noviembre de 1849 asistieron a la clase que a continuación se espresan". En: *Enseñanza: asistencia: 1811–1855*. Sig. cit.

5–2) "Lista nominal de los Discípulos de esta Real Academai q ^e en el mes de Enero de 1850 asistieron a las clases que a continuación se espresan (sala del yeso)". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

5–3) "Lista nominal de los Discípulos de esta Real Academia q. ^e en el mes de Febrero asistieron a las clases que a continuación se espresan. En 1850 (sala del yeso)". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

5–4) "Lista nominal de los Discípulos de esta Real Academia de San Fernando, que en el mes de la fecha han asistido a las clases que a continuación se espresan. Madrid 31 de Marzo de 1850 (clase del yeso y del colorido y composición). En: *Enseñanza: asistencia: 1811–1855*. Sig. cit.

5–5) "Lista nominal de los Discípulos de esta Real Academia que en el mes de Abril de 1850 han asistido a las clases que a continuación, se espresan (clases del yeso)". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

5–6) "Matrícula de los alumnos de las clases de Colorido y Composicion para el curso correspondiente a los años 1849 y 1850". En: *Enseñanza: matrícula 1831–1834–1840, 1847–1853*. sig. 22–1/9.

(6) "Estado del personal de Profesores y empleados de la Real Academia de San Fernando en 1848". En: *Enseñanza: 1848–1857*. Sig. cit.

(7) "Matrícula de los Alumnos de las clases de colorido y composicion para el curso correspondiente á los años de 1850 y 1851". En: *Enseñanza: matrícula: 1831, 1834–1840, 1847–1853*. Sig. cit.

(8) "Lista nominal de los Discipulos de esta Real Academia que en el mes de Diciembre de 1850 asistieron a la clase que a continuación se espresan (sala del yeso y del antiguo y del ropaje)". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

(9) 9–1) "Lista de los Discipulos matriculados á la clase del Colorido y Composicion para el curso correspondiente a los años de 1851 y 1852". En: *Enseñanza: matricula: 1831, 1834–1840, 1847–1853*. Sig. cit.

9–2) "Lista de = Los alumnos matriculados en el curso que empieza en octubre de 1852 y concluye en 1853". En: *Enseñanza: matricula: 1831, 1834–1840, 1847–1853*. Sig. cit.

(10) 10–1) "Lista de los Discipulos que han asistido a la clase del Colorido y Composicion en el mes de Noviembre de 1854". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

10–2) "Lista de los Discipulos que han asistido a la 2.ª figura en el Colorido. Modelo Balsera". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

10–3) "Lista de los Discipulos que han asistido a la Sala del Colorido y Composicion en la figura 8.ª. Modelo Atanasio Balsera, en 26 de Febrero de 1855". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

10–4) "Lista de los Discipulos que hán asistido à la figura que principió el Dia 20 de Marzo de 1855. Modelo Meliton Garcia". En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

10–5) "Lista de los Discipulos que han asistido a la Figura que principió el Dia 1.º de Abril de 1855. Modelo Jose Alamo". En: *Enmseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

10–6) "Turno de entrada para la figura 4.ª del 15 de enero de 1855". Balsera. En: *Enseñanza: asistencias: 1811–1855*. Sig. cit.

(11) "Matricula de la Clase del Colorido y Composicion que empieza su curso de 1854 al de 1855". En: *Enseñanza: matriculas: 1847–1851*. Sig. 22–2/1.

(12) "En los dias 17 y 20 de junio queda enterada la Academia de haberse prorrogado por su Majestad hasta el 30 del mismo la Exposición Pública de Bellas Artes que debió terminar el 20". En: *Juntas Generales, Ordinarias, Extraordinarias y Públicas. Desde 1855 hasta 1861*. P. 88. Sig. 92/3.

(13) "Juntas Generales, Ordinarias, Extraordinarias y Públicas". Op. cit. P. 81 v.

(14) "184. Retrato de señora. (Busto).
185. Idem de hombre, idem".
En: *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes formada por el jurado de admisión de obras*. Madrid: Imprenta Nacional, 1856.

(15) "Las menciones honoríficas se concedían a aquellos artistas que no podían obtener premios por el limitado número de estos". En: *Juntas Generales, Ordinarias, Extraordinarias y Públicas*. Op. cit. P. 86

(16) "Sala del Colorido y Composición. Octubre de 1857, 1.as Secciones" En: *Enseñanza: asistencias: 1855–1856–1857–1858*. Sig. 22–6/1.
(17) "Lista de los discipulos que asisten a la sala del colorido. curso de 1857 a 1858". Sección 1.ª En: *Enseñanza: asistencias: 1855–1856–1857–1858*. Sig. cit.
(18) PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García–Rama J., 1990. P. 94
(19) PANTORBA, Bernardino de. Op. cit. P. 95
(20) PANTORBA, Bernardino de. Op. cit. P. 62
(21) MEJI DE PARDO, Antonio. *La Academia y Escuela de Bellas Artes de La Coruña: 1850–1875*. La Coruña: Diputación provincial, 1989. P. 147.
(22) MEJI DE PARDO, A. Ibid.
(23) MEJI DE PARDO, A. Ibid.
(24) *Académicos correspondientes. Siglo XIX*. Sig. 1–53/2
(25) *Académicos correspondientes. Siglo XIX*. Sig. cit.
(26) *Juntas Generales, Ordinarias y Extraordinarias. Desde 1862 hasta 1865*. Sig. 3/93. P. 597
(27) 628. Retrato de D.F.D.C.
629. Retrato de D.F.D. (en tabla).
630. Idem. de D.J.L.
631. Idem. de D.J.M. de E.
632. Idem. de D.A.P.
633. Idem.
En: *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1881. P. 120
(28) "671. Ensenada y playa del Orzan, en el puerto de La Coruña.
672. Efecto de luna llena en la bahía del puerto de La Coruña, con vista del muelle de hierro, y en la lontananza el Castillo de San Antonio.
673. Vista de parte de la ciudad vieja de La Coruña, rampa de desembarque de pescado y parte de la bahía: (luz de tarde, acuarela).
674. Vista de parte de la bahía de La Coruña: luz de medio día; en lontananza campos y costa opuesta, y el Castillo de Oza (acuarela).
675. Crepúsculo matutino en la bahía de La Coruña (idem).
676. Idem. Vespertino. Composición del autor (idem)".
En: *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Op. cit. P. 126.

BIBLIOGRAFÍA

BASA, Leopoldo. *El pintor Fierros y el arte en Galicia*. Buenos Aires: Talleres J. Peuser, 1909.

BERUETE Y MORET, Aureliano de. *Historia de la pintura española en el siglo XIX: elementos nacionales y extranjeros que han influído en ella*. Madrid, 1926.

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año I.– 1881– Tomo I. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881.

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881. Madrid: Imp. Manuel Tello, 1881.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Madrid: Imp. Real del Colegio de Sordomudos, 1867.

Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la exposición general de Bellas Artes formada por el jurado de admisión de obras. Madrid: Imp. Nacional, 1856.

Catálogo de la Exposición de pintores castellanos y leoneses del s. XIX. Zamora–Valladolid: Junta de Castilla y León, 1989.

DELGADO, Alvaro. *El retrato como aventura polémica: Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

El espacio privado: cinco siglos en veinte palabras. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. Catálogo.

HAES, Carlos de. *De la pintura de paisaje antigua y moderna: Discurso leido en su recepción y acto público el 26 de febrero de 1800, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Imp. de Manuel Tello, 1872.

LEÓN TELLO, F.J. y María Virginia Sanz Sanz. *Tratados neoclásicos españoles de la pintura y escultura del S. XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma, 1980.

MEIJI DE PARDO, Antonio. *La Academia y Escuela de Bellas Artes de La Coruña: 1850–1875*. La Coruña: Diputación provincial, 1989.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imp. Giner, 1975.

PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García–Rama, J., 1980.

PIQUERO LÓPEZ, Blanca. "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". ACADEMIA: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: R.A.B.A.S.F., 1985.

REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850–1900)*. Madrid: Espasa – Calpe, 1987.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. *El rostro de Cristo en el arte español*. Madrid: Ed. Urbión, 1978.

SEGURA, Enrique. *Consideraciones sobre el retrato en la pintura. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 14 de febrero de 1965*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.

Distintas actas y legajos del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

INVENTARIO DEL ESCULTOR MARIANO SALVATIERRA (1752–1808)

Por

JUAN NICOLAU CASTRO

El escultor Mariano Salvatierra fue figura capital en la escultura toledana del Neoclasicismo. Nacido en Toledo el 6 de octubre de 1752, murió en la misma ciudad el 10 de abril de 1808 (1). Al mes siguiente de su muerte, el 24 de mayo, se hacía inventario, tasación y reparto de sus bienes entre su viuda Faustina Barriales y los cinco hijos que le sobreviven, Simona, Valeriano, de quien se especifica en el documento que en ese momento se encuentra en Roma (2), Mariano, Antonio y Manuel. El reparto se hizo ante los albaceas D. Francisco Pérez Sedano, canónigo de la Sta. Iglesia de Toledo, D. Julián Salvatierra, hermano del escultor, y D. Pedro Biosca, "Contraste de plata y oro de la ciudad de Toledo". Asistió también la viuda, como tutora de sus cuatro hijos varones, y el escultor Juan Ramos, marido de su hija Simona (3).

La enumeración de los distintos apartados de bienes es extensa, lo que nos indica su posición desahogada, y en ella aparecen reseñados pinturas, muebles, cristal, vidrio fino, cobre, hierro, azofar, peltre, ropas de seda, lana y lino, colchones, modelos, estampas, colores, herramientas para la profesión de escultura, libros, plata, joyas, dinero y la casa en que vivió, situada en la colación de la Magdalena frontera al Corral de Don Diego. La enumeración de todos y cada uno de los objetos haría este trabajo fatigoso y excesivamente amplio, por ello nos limitaremos aquí a las partidas que creemos de mayor interés como son pinturas, estampas, modelos y libros, dejando el resto del ajuar para un posible trabajo posterior.

Las pinturas fueron tasadas por D. Pedro Morales, "Profesor del Arte de Pintura", los modelos, estampas, colores y herramientas por D. Eugenio Herrada, "Profesor del Arte de Escultura", y los libros por Jacinto Hernandez, "Maestro de Librero".

La magnífica colección de pinturas está integrada por 143 cuadros entre los que se mencionan un Cristo de Tristán, que alcanza la más alta cotización en

la tasación, batallas de Esteban March, dos tablas de El Greco, que a juzgar por el precio de tasación serían más bien malas copias, un San Pedro de Ribera, un Nazareno de Juan de Escalante, dos cacerias de Pablo de Vos, un Santo de Palomino, seis floreros de Arellano, dos pinturas religiosas de Calleja y una escena de la vida de la Virgen de Juan de Sevilla. Entre los lienzos abundan típicos bodegones de tradición toledana a lo Sanchez Cotán, como "una pintura en que hay pintadas unas zanahorias", "otra que tiene varias ortalizas" o "un quadro con un cardo, una berza y otras hortalizas", tipo de lienzos que, a juzgar por los inventarios, tuvieron una larga pervivencia en la pintura toledana con mayor o menor fortuna técnica (4).

Muy variada es la colección de dibujos y grabados. Hay que destacar la referencia a "un borrador de Velazquez en papel azul" y un importante lote de dibujos de Maella. Abundan las "academias", los dibujos de temas decorativos, como trofeos de guerra, y retratos de papas y reyes. Curiosamente en esta colección de grabados los que aparecen citados con sus autores son en su mayoría de artistas que militaron en el barroco más puro y castizo. Abundan los nombres de artistas italianos y franceses, tales como Rafael, Tiziano, Tintoretto, Polidoro da Caravaggio, Annibale Carraci, Pietro da Cortona, Pietro Testa, Luca Giordano, Rubens, que es el artista más citado, Alberto Durero, Simón Vouet, Lebrun, Sebastián Bourdon y los setecentistas Carlos Van Loo, Giacomo Amigoni y el arquitecto Galiani.

La mayor parte de los modelos en yeso son, sin embargo, esculturas clásicas, muchas de ellas de fácil identificación. Hay dos que resultan especialmente curiosos, el busto de Juanelo Turriano, de tradicional ascripción a Monegro aunque discutida recientemente dado su italianismo (5) y "el frontal de los niños del Flamenco", que se referirá a un vaciado del grupo de amorcillos de Tomaso Fedele según original de Duquesnoy que, procedente del Palacio Real de Madrid, guarda hoy El Prado (6). También en este apartado se incluyen un conjunto de bocetos realizados en cera, barro o yeso de los que hemos hallado alguna referencia documental (7). Algunos de ellos serían bocetos de obras que Salvatierra realizó para la Catedral, como "el modelo de un grupo de ángeles con cabezas de serafín sobre nubes", algunos de los niños o los jarrones (8). Pero deberían tener especial interés esa serie de bocetos de esculturas religiosas, como la Concepción, San Francisco de Paula, San Pablo, diversos Cristos o la Piedad, dado que con toda probabilidad serían imágenes talladas en madera siguiendo la técnica

tradicional de la imaginería española y de las que no hemos logrado identificar ninguna con seguridad, a pesar de tener constancia documental de su existencia (9).

La biblioteca es lo que más hemos trabajado del inventario, procurando localizar los libros que en ella se reseñan (10). La tarea ha sido especialmente ardua pero, tras su estudio, estamos en condiciones de conocer los focos de interés literario del escultor, que resultan ser amplios, variados y muy representativos de una persona ilustrada. El número de obras que se inventarían es de 81 y el número de tomos 210, y tras el trabajo de búsqueda que hemos llevado a cabo solo 5 han quedado sin identificar. Cuando la obra es sobradamente conocida nos hemos limitado a reseñar autor, título y lugar y año de la primera edición, ya que consideramos un esfuerzo innecesario la búsqueda de la posible edición que en este caso se trata. Del resto de los libros creemos haber identificado casi todos, logicamente hemos tenido que luchar con el autor del inventario que en muchas ocasiones se limita a poner muy pocas palabras de larguísimos títulos o simplemente lee o transcribe mal el título o el autor. Una vez localizada la obra, con frecuencia el número de tomos de que consta nos ponía en la pista para identificar la edición concreta y cuando esto resultaba imposible optamos por la edición cuya fecha estaba más cercana a los años en que vivió o pudo adquirirla Salvatierra.

De los títulos reseñados el número mayor se refiere a obras religiosas, exactamente 23 títulos. Siguen los tratados de Arte, entre los que se incluyen muchos clásicos de la historiografía artística, la obra de Serlio por ejemplo, junto con otros de muy reciente aparición, como las obras de Meng o de Ponz. Muy interesante y reveladora de los gustos del escultor es el apartado de literatura, aquí aparecen muchos autores clásicos y tienen particular interés las obras literarias del siglo XVIII, lo que nos le muestra lector curioso de lo que se escribe en su tiempo. Capítulo de gran interés son las seis novelas de aventuras que se registran, una de las notas más novedosas de la biblioteca. Salvatierra se nos revela muy en la línea de la mentalidad del siglo XVIII, curioso de aventuras, atraido por tierras exóticas, en un sentir rusoniano que presiente el Romanticismo. No faltan clásicos de la Historia de España como el Padre Mariana, y en un terreno de algún modo parecido a la Historia hay que reseñar esos dos tratados de Mitología, a tono con un artista que vive el Neoclasicismo. Finalmente merecen

atención dos tratados para el uso correcto de la escritura, un Diccionario de la Lengua Castellana y un tratado para aprender francés.

¿Cual es la conclusión que podemos sacar del estudio y examen de esta biblioteca?. Está claro que, como ya he repetido varias veces, Mariano Salvatierra fue hombre culto, preocupado por su educación y curioso de lo que se estaba desarrollando a su alrededor, ello nos le muestra con una mentalidad más amplia y abierta de lo que en ese momento debió de ser usual en Toledo. Es una prueba más de su espíritu independiente que le llevaría en más de una ocasión a una rebeldía que provocará más de un serio conflicto en su biografía.

NOTAS

(1) Para conocer brevemente la biografía de Mariano Salvatierra ver Juan Nicolau Castro, "Mariano Salvatierra Serrano, escultor de la Catedral de Toledo", *Goya,* Nº 204, Madrid, 1988, págs. 337–42.

(2) Para el estudio de la vida y la obra de Valeriano Salvatierra ver Mª Dolores Egea Marcos, "Valeriano Salvatierra: Vida, obra y documentos sobre un escultor neoclásico", *Anales de la Universidad de Murcia,* Vol. XLI, Nº 3–4, Murcia, 1983, págs. 189–267.

(3) Archivo Histórico Provincial de Toledo, Protocolo 1129 de Patricio Ortiz Pareja, fols. 224–277.

(4) Juan Nicolau Castro, "Francisco Rodríguez de Toledo, pintor toledano del siglo XVIII", *Anales Toledanos,* Vol. XVIII, Toledo, 1984, págs. 231–242.
En la colección que el actual Conde de Casal posee en su finca "El Castañar", cercana a Toledo, se conserva un lienzo en el que aparecen todos estos temas de bodegones directamente inspirado en Sanchez Cotán que, con mejor o peor fortuna técnica, debieron abundar en el Toledo barroco.

(5) Margarita M. Estella Marcos, *Catálogo de la escultura en la exposición el Toledo de El Greco,* Toledo, 1982, pág. 106.

(6) Antonio Blanco y Manuel Lorente, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado,* Madrid, 1969, pág. 209.

(7) En la correspondencia que se cruza entre el Canónigo Obrero de la Colegiata de Talavera de la Reina y Eugenio López Durango en 1782, se hacen varias alusiones a que Salvatierra tenía hechos "en cera" los modelos de los ángeles que rematan el retablo mayor de dicha Colegiata. Ver Juan Nicolau, *El retablo y la escultura en Toledo de 1732 a 1800,* Tesis Doctoral, en prensa.

(8) Glorias de este tipo realizó varias Salvatierra en la Catedral, como las que rematan los retablos de la Capilla de San Pedro o de la Sacristía Mayor.

(9) En el inventario que se hizo de los bienes que el escultor aportó al matrimonio, figuran partidas de ojos de cristal que logicamente serían para imágenes de madera. En 1781 sabemos que tallaba un Santo Cristo para la cofradía del Cristo de la Humildad sita en San Juan de los Reyes. Ver mi Tesis Doctoral mencionada.

(10) Me han sido de especial interés en esta tarea las siguientes obras, Antonio Palau y Dulcet, *Manual del Librero Hispanoamericano,* Barcelona, XXVIII Ts., 1954. Cristobal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo,* edición facsimil de 1984 editada por el IPIET y el artículo del P. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "La Librería del arquitecto Juan de Ribero Rada", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Nº 62, Madrid, 1989, págs. 123–154.

MARIANO SALVATIERRA. *San Antonio Abad*. Catedral de Toledo (Capilla de Santiago).

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Toledo
Protocolo 1129 de Patricio Ortiz Pareja, fol. 224

Cuenta, partición y división extrajudicial y amigable de los vienes y efectos que han quedado por el fallecimiento de Don Mariano Salbatierra, vecino que fue de esta Ciudad de Toledo, y Escultor de la Santa Iglesia Catedral de la misma, Primada de las Españas, entre Doña Faustina Barriales su viuda, Dª Simona, Valeriano, Mariano, Antonio y Manuel Salbatierra sus cinco hijos lexitimos ...

I. *PINTURAS*

– Primeramente una pintura de un Santisimo Christo como de tres varas de alto, y mas de una y media de ancho, su autor Luis Tristan con marco imitado a caoba y quatro florones dorados que existe en casa del San Abad de Santa Leocadia, en quatro mil reales de vellón .....
– Otras dos pinturas de varias batallas, su autor Estevan Marc, de siete pies y medio de largo y quatro de alto con sus marcos, a doscientos reales cada una, quatrocientos reales .....
– Dos compañeras de dos cavezas y tres de otras figuras sin marcos, a quatro reales cada una, veinte reales .....
– Otras de Nuestra Señora y un San Juan del Greco, pintadas en tabla, a seis reales cada una, doce reales .....
– Otra de un retrato con marco negro, en diez reales .....
– Otra de San Francisco con marco antiguo tallado en ochenta reales .....
– Dos floreros con marcos corlados a quarenta reales cada uno, ochenta reales
– Otra pintura con Nuestra Señora de la Contemplación, marco dorado, en ciento y veinte reales .....
– Otra de Nuestra Señora del Sagrario de tres pies y tres quartos de alto, y tres de ancho, marco dorado, en doscientos y treinta reales .....
– Seis pinturas compañeras de Cavañas de tres pies de largo y uno y medio de ancho, con sus marcos, a sesenta reales cada una, trescientos y sesenta reales .....
– Otras seis chicas, con marcos dorados, a veinte reales, ciento y veinte reales .....

– Cinco paises quadrados con marcos dorados, a veinte y cinco reales cada uno, ciento veinte y cinco reales .....
– Seis dichos redondos con sus quadros a veinte reales cada uno, ciento y veinte reales .....
– Otra pintura de San Francisco en cobre con marco dorado en quarenta reales .....
– Otra dicha en cobre, con un San Juan con marco dorado, en treinta reales ..
– Dos pinturas cacerias apaisadas con sus marcos de quatro pies y medio de largo y dos y medio de ancho, a cinquenta reales, cien reales .....
– Otra de San Pedro de Rivera, de tres pies y medio de alto y tres de ancho en doscientos reales .....
– Dos de prespectivas con marcos antiguos, a quarenta reales cada una, ochenta reales .....
– Dos dichas con chismes de cocina y dulces, de dos pies y quarto de ancho y uno y medio de largo a treinta reales cada una, sesenta reales .....
– Otra pintura mas grande sin marco en que hay pintadas unas zanaorias en treinta reales .....
– Dos dichas marinas chicas pintadas en cobre a veinte reales, quarenta reales
– Otra en papel con marco tallado y dorado en veinte reales .....
– Otra id. sin marco que tiene varias ortalizas en doce reales .....
– Otra pintura del Martirio de San Pedro como de cinco pies de alto y quarto de ancho en ochenta reales .....
– Otra de San Juan con marco antiguo en diez reales .....
– Una pintura grande con Nuestra Señora, el Niño y San Josef, sin marco, de dos varas en cien reales .....
– Otra dicha de igual tamaño apaisado con dos perros, en ochenta reales .....
– Dos dichas compañeras, la una con un vesugo y la otra con varios dulces, a diez reales. Veinte .....
– Otra de la misma clase y tamaño en veinte reales .....
– Un vajo relieve dorado en madera con marco azul, en doce reales .....
– Un quadro grande de Christo con la cruz a cuestas, o calle de la Amargura, firmado por Juan de Escalante, de siete pies en quadro, en quatrocientos reales .....
– Tres dichos compañeros [del anterior] de seis pies y quarto de alto y cinco de ancho con marcos dorados a ciento quarenta reales cada uno, quatrocientos y veinte reales .....

– Dos pinturas de cacerias apaisadas de Pedro de Bos con marcos dorados de seis pies y quarto de alto y quatro y quarto de ancho a ciento y veinte reales, doscientos y quarenta .....
– Dos floreros de tres pies y medio de ancho y tres de alto a treinta reales, sesenta reales .....
– Un quadro con un cardo, una berza y otras hortalizas, de quatro pies de largo y cinco de alto, marco corleado, en ochenta reales .....
– Una pintura con una huebera de igual tamaño que el antecedente en treinta reales .....
– Una pintura de San Fausto por Palomino, con su marco en ochenta reales ..
– Dos quadros de dos cavezas de joven retocadas y sin marco a diez reales, veinte reales .....
– Otro con una caveza o retrato, española antigua, con marco dorado, en treinta reales .....
– Dos floreros sin marcos a diez reales, veinte reales .....
– Un retrato de muger con marco negro en veinte reales .....
– Otro quadrito apaisado con varios animales en veinte reales .....
– Otro paysito con marco negro en doce reales .....
– Una pintura de San Pedro de vara y media de alto, y cinco quartas de ancho, con marco dorado en doscientos reales .....
– Una caveza de yeso con marco de caoba en veinte reales .....
– Dos payses de a pie y medio con granadas y manzanas a diez reales en veinte reales .....
– Dos floreros pintados en cobre y en medio del uno la Sacra Familia, y Santo Domingo en el otro, marcos dorados, a doscientos y cinquenta reales, quinientos reales .....
– Seis floreros de Arellano marcos negros con la media caña anterior dorada a ochenta reales cada uno, quatrocientos y ochenta reales .....
– Un quadro con dos pageles, frutas y licores con marco dorado en sesenta reales .....
– Dos apaisados como de quatro pies de largo y dos de alto con varias frutas, marcos dorados, a setenta reales cada uno, ciento y quarenta reales .....
– Dos quadritos, batallas, chicos, marcos encarnados a sesenta reales, ciento y veinte reales .....
– Otros dos como de tres quartas con una naveta imitada a nacar, racimos de ubas y otras frutas a ochenta reales, ciento y sesenta reales .....

– Otros dos iguales que tienen pintado un jamon y cosas de dulces a ochenta reales, ciento y sesenta reales .....
– Dos cavezas, una de San Ignacio y otra de San Fran Xavier, pintadas por Calleja a ochenta reales, ciento y sesenta reales .....
– Otra pintura con marco corleado de media vara en quarenta reales .....
– Otra igual en papel con marco de nogal en quarenta reales .....
– Otra pintura de un retrato, de media vara con marco de pino en cinquenta reales .....
– Otra pintura con marco de caoba en treinta reales .....
– Otra que tiene una gallina muerta y otras aves en treinta reales .....
– Un quadro como de dos varas de alto y tres quartas de ancho de la Presentación de Nra. Sra. por Juan de Sevilla, doscientos reales .....
– Dos floreritos redondos marcos dorados en treinta reales cada uno, sesenta reales .....
– Una pintura de una Nra. Sra. orlada de flores alrededor en cobre a treinta reales .....
– Otra de Nra. Sra. de la Contemplación de media vara en quarenta reales .....
– Otra pintura de igual tamaño apaysada con figuras de varias clases en quarenta reales .....
– Una caveza de una vieja y otra de un cordero con marcos dorados a treinta reales cada una, sesenta reales .....
– Otra pintura de a pie con marco de caoba, con un penitente en treinta reales
– Otra chiquita del martirio de San Estevan en cobre treinta reales .....
– Dos medallitas de metal obaladas a seis reales, doce reales .....
– Una estampa de papel con marco dorado en treinta reales .....
– Quatro pinturas de quatro pies de ancho y tres de alto. Asuntos del viejo testamento con marcos dorados en cinquenta reales cada una, doscientos reales .....
– Doce pinturas obaladas del Apostolado con marcos dorados a veinte reales. Doscientos quarenta reales .....
– Siete marquitos de varias clases y tamaños a diez reales cada uno, sesenta reales .....
– Seis cornicopias grandes con dos mecheros cada una a trescientos reales, un mil y ochocientos .....
– Otras seis cornicopias de espejería con un espejo compañero a treinta reales cada pieza, doscientos y diez reales .....

– Seis mapas grandes, con medias cañas forrados en gante a cinquenta reales cada uno, trescientos reales .....
– Nueve mapas chicos a quatro reales cada uno treinta y seis reales .....
– Dos caballos de bronce con pedestales de marmol en ochenta reales .....
– Una dragona con pedestal de marmol en quince reales .....
– Un Santisimo Christo de Escultura con terrazo en ciento y sesenta reales .....

II. *ESTAMPAS*

– Seis estampas de tres pies de largo y dos de ancho que son las conquistas de Alejandro por Carlos Lebrun con marcos dorados, a quarenta reales. Doscientos y quarenta reales .....
– Otra del Juicio Universal de seis pies de largo y quatro de ancho en ochenta reales .....
– Siete figuras de Academia por Carlos Vandoo a seis reales, quarenta y dos reales .....
– Dos que representan el Siglo de Oro a diez reales, veinte reales .....
– Nueve que representan Dioses de la Gentilidad por Polidoro a quatro reales, treinta y seis reales .....
– Cinco chicas que representan lo mismo y veinte y tres retratos del mismo tamaño a dos reales cada una, cinquenta y seis .....
– Seis del tamaño de dos pies y uno y medio de ancho, asuntos fabulosos a seis reales, treinta y seis .....
– Dos de igual tamaño de Ticiano a diez reales, veinte reales .....
– Dos del mismo tamaño pero inferiores a tres reales, seis .....
– Tres de Pedro de Cortona a ocho reales, veinte y quatro reales .....
– Una grande que representa a Felipe Quarto y su esposa por Amiconi en ocho reales .....
– Otra igual por Anibal Caraci en seis reales .....
– Otra id., la prespectiva de Olochas (sic) de Rafael en ocho reales .....
– Otra apaisada forrada en piel que representa la fortuna en veinte reales .....
– Otra que es un borrador de Velazquez en papel azul en ocho reales .....
– Dos estudios de figuras desnudas hechas de lapiz a quatro reales ocho reales .....
– Otra de la Virgen de la silla de Rafael en veinte reales .....

– Otra mediana del Juicio de Paris por Rubens en diez reales .....
– Catorce de igual tamaño a quatro reales, cinquenta y seis reales .....
– Una apaisada grande que representa la elevación de Christo en la Cruz por Rubens en treinta reales .....
– El Juicio de Salomón por Bobet, y otra igual de Tintoreto a seis reales, doce reales .....
– Dos estampas compañeras por Campi a cinco reales, diez reales .....
– Otra del Domingo de Ramos en ocho reales .....
– Dos de Jordan historia sagrada a seis reales, doce .....
– Tres niños por Amiconi a cinco reales, quince .....
– Una de dos pies y medio por uno y medio de ancho de Pedro de Testa en diez reales .....
– Seis estampas de dos pies y quarto de ancho a cinco reales, treinta reales .....
– Una del Martirio de una Santa por Pablo Galiari, en seis reales .....
– Otra el Pasmo de Sicilia en seis reales .....
– El retrato de Alberto Durero y nueve estampas suyas a quatro reales, quarenta reales .....
– Dos dichas de Maella, a seis reales, doce .....
– Una de Zucaro en cinco reales .....
– Siete dichas iguales a seis reales, quarenta y dos reales .....
– Una francesa de un Lavatorio en diez reales .....
– Quatro estampas retratos de pintores a cinco reales, veinte .....
– Otra que representa a Neptuno en las aguas a diez reales .....
– Dos duplicadas, el Robo de las Savinas a cinco reales, diez .....
– Catorce estampas medianas de Anibal Caraci a tres reales, quarenta y dos reales .....
– Doce dichas del mismo tamaño a tres reales, treinta y seis .....
– Una de buen tamaño que representa la Destrución de las Artes en diez reales .....
– Otra del mismo tamaño de Inocencio doce en diez reales .....
– Otra lo mismo, una lucha de Lapic, diez reales .....
– Otra del Sacrificio de Isac, y David sobre el Gigante de Ticiano a seis reales, doce reales .....
– Otra apaisada de Tintoreto en diez reales .....
– Otra de un Nacimiento por Rubens en diez reales .....

– Ocho estampas iguales a la anterior de diferentes asuntos y autores, a seis reales, quarenta y ocho reales .....
– Catorce mas chicas de igual calidad a tres reales, quarenta y dos reales .....
– Seis de medio pliego de Marca Mayor de Simon Bobet a diez reales, sesenta reales .....
– Una de Burdon que representa un triunfo en seis reales .....
– Otra, la Caida de San Pablo, por Rubens en ocho reales .....
– Otra el Adivivo Tiresias por Amiconi, en seis reales .....
– Otras dos de Anibal a seis reales, doce .....
– Treinta y siete estampas de a pie a tres reales, ciento y once reales .....
– Veinte estudios de Maella a dos reales, quarenta reales .....
– Diez y ocho borradores o pensamientos de buenos pintores a tres reales, cinquenta y quatro reales .....
– Diez y seis del Apostolado y quatro Evangelistas de Hubarne a dos reales, treinta y dos reales .....
– Una estampa con los retratos de los Reyes, trofeos de guerra, de ciencias y artes en seis reales .....
– Una estampa de San Pedro de Alcantara en doce reales .....
– Otra de Clemente Catorce en ocho reales .....
– Otras dos de dos viejas estudiando, en ocho reales .....
– Cinco estampas, las quatro estaciones y la Pintura a quatro reales, veinte reales .....
– Doce estampas de varios tamaños a dos reales, veinte y quatro reales .....
– Setenta y una estampas de adornos a dos reales, ciento quarenta y dos reales
– Doce principios para dibujar a dos reales, veinte y quatro .....
– Ocho fachadas de varios edificios a real y medio, doce reales .....
– Quatro dichas grandes de Pablo Galiari a quatro reales, diez y seis reales .....
– Ocho dichas de Bobet a tres reales, veinte y quatro reales .....
– Un borrador de lapiz con marco y cristal en veinte reales .....
– Cinco estampas, Academias gravadas a dos reales, diez reales .....
– Una grande, Hendimión en quatro reales .....
– Una con una vasa y capitel a seis reales, doce reales .....
– Otra con una caveza gravada imitando dibujo en ocho reales .....
– Ocho estampas viejas a dos reales, diez y seis reales .....
– Una optica de pie, pintado de verde, y cinquenta papeles correspondientes a ella a dos reales, todo ciento y sesenta reales .....

III. *MODELOS*

– Tres estatuas grandes de yeso que son los dos Gladiatores y el Germanico a trescientos reales cada una, novecientos reales .....
– Otra el frontal de los Niños del Flamenco en doscientos reales .....
– Otra el grupo de Castor y Polup en trescientos reales .....
– Otra de una Venus del tamaño del natural repasada en ciento y sesenta reales .....
– Otra, lo mismo sin recorrer y mal montada en cinquenta reales .....
– Otra del Fauno de los platillos en ciento y sesenta reales .....
– Otra de Baco en ciento y quarenta reales .....
– Otra del Apolino de Vilamedicis en ciento y veinte reales .....
– Otras, dos bustos, el de Juanelo y otro; por el primero sesenta reales y por el segundo quarenta reales, cien reales .....
– Quatro cavezas grandes de yeso, a treinta reales, ciento y veinte reales .....
– Treinta y seis dichas medianas a quince reales cada una, quinientos y quarenta reales .....
– Veinte y seis cavezas mas chicas a seis reales, ciento cincuenta y seis reales
– Diez y seis pies de yeso a seis reales, noventa y seis reales .....
– Doce manos de lo mismo a quatro reales, quarenta y ocho reales .....
– Dos figuras como de tres quartas que es una Concepción y un S^{n} Francisco de Paula a sesenta reales, ciento y veinte reales .....
– Diez y seis figuras de varios tamaños que las mas son copias de las grandes a doce reales, ciento noventa y dos reales .....
– Dos estatuas de dos jovenes con sus Cupidillos a los pies a veinte reales, quarenta reales .....
– Otros dos lo mismo solos y sin repasar a doce reales, veinte y quatro .....
– Una Anatomia de a vara en sesenta reales .....
– Otra dicha mas chica en doce reales .....
– Dos bajos relieves obalados menos de tres quartas a quince reales, treinta reales .....
– Otro dho redondo algo menor del Nacimiento de nuestro Redentor en treinta reales .....
– Diez bajos relieves apaisados mucho menores, a seis reales cada uno, sesenta reales .....
– Veinte y cinco dichos menores en diferentes formas y tamaños a tres reales, sesenta y cinco reales .....

– Treinta y dos piezas chiças de varias cosas como mascarillas, adornos, pies, manos y otros a real, treinta y dos reales .....
– Tres piernas enteras tamaño del natural a ocho reales, veinte y quatro reales
– Quatro Christos, a quince reales, sesenta reales .....
– Nueve modelos de cera figura obalada a tres reales, veinte y siete reales .....
– Quatro aislados también de cera, diez y seis reales .....
– El modelo de un grupo de ángeles con cavezas de serafín sobre nubes en sesenta reales .....
– Doce modelitos de varro a quatro reales, quarenta y ocho reales .....
– Otro modelo de yeso de una Virgen con el Sor. en sus brazos en diez reales
– Dos bajos relieves figura de Academia y otro de un S. Pablo a diez reales, treinta reales .....
– Ocho jarrones a seis reales, quarenta y ocho reales .....
– Dos dichos mas chicos en quince reales .....
– Dos niños aislados tamaño del natural sentados en veinte y quatro reales .....
– Otro grupito mas chico en ocho reales .....
– Ocho niños pequeñitos a un real, ocho reales .....
– Dos leones en vajo relieve a tres reales, seis reales .....
– Dos tableritos bajo reliebe de adornos en diez y seis reales .....
– Veinte mas chicos de muy bajo relieve a real, veinte reales .....
– Doscientos quarenta y seis medalloncitos los mas de retratos a medio real, ciento veinte y tres reales .....

IV. *LIBROS*

(1) Quatro: *Vida de Cicerón*
(*Vida de Marco Tulio Cicerón,* Barcelona, 1792)

(2) Diez y ocho: *Obras completas de Feijoo*
(Fray Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal,* Madrid, 1727–1739 y *Cartas eruditas y curiosas,* Madrid, 1742–60)

(3) Uno: *Obra de Mens*
(*Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey,* publicadas por don Joseph Nicolás de Azara, Madrid, 1780)

(4) Quatro: *Wanton*
(Enrico Wanton, *Viages de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al pais de las Monas* ..., Nápoles – Berna, 1756–1764)

(5) Seis: *Obras de Quevedo*
(*Obras de Don Francisco de Quevedo*, Madrid, 1772, por D. Joaquín Ibarra)

(6) Tres: *Teatro de los dioses*
(Padre Fr. Baltasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad,* Madrid, 1737–1738)

(7) Dos: *Puntos Christianos*
(8) Uno: *Sueños morales* de Torres
(Diego de Torres y Villarroel, *Sueños morales. Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo por Madrid,* Madrid, 1727–1751)

(9) Uno: *Eruditos a la Violeta*
(Don José Cadalso, *Los eruditos a la violeta,* Madrid, 1772)

(10) Uno: *El Poema de la Musica*
(Tomás de Iriarte, *La Música. Poema,* Madrid, 1774)

(11) Quatro: *El Evangelio en triunfo*
(Pablo de Olavide, *El Evangelio en triumpho, o historia de un filósofo desengañado,* Madrid, 1786)

(12) Uno: *Arte de escrivir*
(Esteban Jimenez, *Arte de escribir compuesto por D. Esteban Ximenez, siguiendo el método y buen gusto de D.F. Xavier de Santiago Palomares,* Madrid, 1789)

(13) Uno: *Pignola*
(Iacopo Barozzi de Vignola, *Regola delli Cinque Ordini di Architettura,* Roma, 1562)

(14) Cinco: *El Gil Blas*
(Alain René Lesage, *Aventuras de Gil Blas de Santillana,* Valencia, 1788–1791)

(15) Veinte: *Viage de España*
(Don Antonio Ponz, *Viage de España,* Madrid, 1772–1794)

(16) Uno: *Palma de Pasión*
(Luis de la Palma, *Historia de la sagrada pasión sacada de los quatro evangelios,* Madrid, 1786)

(17) Uno: *Semeri Confesor instruido*
(Paolo Segneri, *El confesor instruido. Obra en que se muestra al confesor nuevo la práctica de administrar con fruto el Sacramento de la penitencia* ..., Madrid, 1779)

(18) Uno: *Guia de pecadores*
(Fray Luis de Granada, *Guia de pecadores,* Lisboa, 1556)

(19) Uno: *Diferencia de lo temporal y eterno*
(Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños* ..., Madrid, 1762)

(20) Uno: *Llave de la Lengua Francesa*
(Antonio Galmace, *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la lengua francesa,* Madrid, 1747)

(21) Uno: *Valerio Máximo*
(Publio Valerio Máximo, *Valerio de las estorias escolásticas e de España ... traduzido de Diego Rodriguez de Almela,* Salamanca, 1511)

(22) Uno: *Cartas Marruecas*
(Don José Cadalso, *Cartas Marruecas,* Madrid, 1789)

(23) Uno: *Comentarios de la Pintura*
(Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura.* Se publicó por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas por D. Antonio Ponz, Madrid, 1788)

(24) Quatro: *Reflexiones sobre la naturaleza*
(Christoph Christian Sturm, *Reflexiones sobre la Naturaleza, o Consideraciones de las obras de Dios en el orden natural,* trad. por el P. Juan Francisco Blasco, Madrid, 1794)

(25) Uno: *Vida Devota de S^{n} Francisco de Sales*
(*Vida simbólica del Glorioso San Francisco de Sales, Obispo de Génova.* Traducida del francés por Don Francisco Cubillas Donyaque, Madrid, 1784)

(26) Uno: *Kempis*
(*El Kempis o la Imitación de Jesu Cristo*. Traducción nueva del Latín al castellano por Don Joseph de Camino, Madrid, 1776)

(27) Uno: *Fábulas de Iriarte*
(Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias,* Madrid, 1782)

(28) Uno: *Fábulas de Samaniego*
(Félix María de Samaniego, *Fábulas morales,* Valencia–Madrid, 1781–1784)

(29) Uno: *El hombre sabio*

(30) Uno: *Fray Luis de Granada Semana Santa*
(*Exercicios y devociones para los dias de la Semana Santa, sacados de las obras de Fr. Luis de Granada,* por Fr. Joseph Alonso Pinedo, Madrid, 1765)

(31) Seis: *El Quijote de la Academia*
(Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quixote*. Tercera edición corregida por la Real Academia Española, Madrid, 1787)

(32) Uno: *Oficio de la Virgen*
(Anselmo Ulloa, *El Oficio Parvo puesto en castellano,* Barcelona, 1798)

(33) Dos: *Alma al pie del Calvario*
(*El alma al pie del Calvario considerando los tormentos de Jesucristo, y hallando al pie de la cruz el consuelo de sus penas*. Traducido por D. Leon de Malo y Melven, Madrid, 1794)

(34) Quatro: *Apéndice a la educación popular*
(*Suplemento al apéndice de la educación popular, contiene dos discursos de Franco* Martinez de la Mata ..., Madrid, 1794)

(35) Dos: *Panteon Místico*
(François Antoine Pomey, *Panteon Mytico o Historia fabulosa de los dioses* ... traducida por D. Lorenzo Diaz de la Madrid, Madrid, 1764)

(36) Dos: *Vida del Varon de Tren*
(Carlos Octavio Feré, *Las aventuras del Barón de Trenck,* París, 1788)

(37) Dos: *Abiles ciencia heroica*

(José Avilés, *Ciencia heroyca; reducida a las leyes heráldicas del blasón; ilustrada con exemplares de todas piezas, figuras y ornamentos de que puede componerse un Escudo de Armas* ... Madrid, 1780)

(38) Uno: *El Conde de Cariosto*
(*Compendio de la vida y hechos de Joseph Balsamo, llamado el Conde de Calliostro, que se ha sacado del proceso formado contra él en Roma el año de 1790,* Roma, 1791)

(39) Uno: *Otorgaphia de la Academia*
(*Orthographia española,* Madrid, 1741)

(40) Uno: *La Perfecta Casada*
(Fray Luis de Leon, *La Perfecta Casada,* Salamanca, 1583)

(41) Tres: *El hombre feliz*
(Teodoro de Almeida, *El Hombre Feliz, independiente del mundo y de la fortuna* ... traducido del portugués por José Francisco Monserrate y Urbino, Madrid, 1785–1786)

(42) Diez y seis: *Mariana Historia de España*
(P. Juan de Mariana, *Historia de España,* Toledo, 1601)

(43) Dos: *Compendio de España*
(Juan Bautista Duchesne, *Compendio de la Historia de España,* traducida al castellano por el P. Josph de Isla, Madrid, 1775)

(44) Uno: *Rigual, Semana Santa*
(José Rigual y Ferrer, *Oficio de la Semana Santa,* Madrid, 1788)

(45) Dos: *Carlos Doce*
(F.M. Voltaire, *Historia de Carlos XII, Rey de Suecia,* traducida por Don Leonardo de Uría y Orueta, Madrid, 1734)

(46) Quatro: *El Nuevo Rovinson*
(Joaquín Enrique Campe, *El Nuevo Robinson, historia moral reducida a dialogos,* traducida por Tomás de Iriarte, Madrid, 1804)

(47) Uno: *Octaba del Corpus*
(*Octava del Santísimo Sacramento con distintas oraciones y lecciones devotas para cada día* ... Madrid, 1802)

(48) Nueve: *Parnaso español*
(Francisco de Quevedo, *El Parnaso español,* Madrid, 1648)

(49) Tres: *Solís, Historia de México*
(Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España,* Madrid, 1684)

(50) Quatro: *Obra de Zavaleta*
(Juan de Zabaleta, *Obras históricas, políticas, philosóphicas y morales* ... Madrid, 1748–1754)

(51) Quatro: *El Alejo*
(F.G. Ducray–Dumenil, *Alejo o la casita en los bosques* ... Madrid, 1789–1799)

(52) Uno: Guía de Caminos
(Arturo Natho Davidson, *Itinerario Español o Guía de Caminos, para ir de unas Ciudades a otras de España, y a algunas Cortes de Europa,* Barcelona, 1796)

(53) Uno: *Pensamientos Christianos*
(54) Uno: *Exercicios de San Ignacio*
(*Exercicios espirituales de N. P. S. Ignacio, para mejor caminar a la perfección* ..., Toledo, 1663)

(55) Uno: *Dispertador Eucarístico*
(Juan Gabriel de Contreras, *Despertador Eucarístico,* Madrid, 1746)

(56) Uno: *Galateo Español*
(L. Gracian Dantisco, *Galateo español* ... Madrid, 1746)

(57) Uno: *Arce, de Escultura*
(C. N. de Arce y Cacho, *Conversaciones sobre la Escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella,* Pamplona, 1786)

(58) Uno: *Arcos de Roma*
(Clemente A. de Baena, *De Arcos a Roma,* Roma, 1761)

(59) Uno: *La Transportación del Obelisco Vaticano*
(Domingo Fontana, *Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano e delle fabriche fatte da nostro signore Sisto V, Roma, 1589)*

(60) Uno: *Antonio La Baco*
(*Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichitá di Roma,* Roma, 1552)

(61) Dos: *Palomino, de la Pintura*
(Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Optica,* Madrid, 1715 y 1724)

(62) Dos: *prespectiva de Andrés del Pozo*
(Andrea Pozzo, *Prespectiva pictorum et architectorum,* Roma, 1693)

(63) Uno: *Diccionario de la Lengua Castellana*
(*Diccionario de la lengua castellana ... reducido en un tomo para su más fácil uso,* Madrid, 1780)

(64) Uno: Una *Biblia,* de doscientas cincuenta y seis estampas

(65) Uno: *Grandezas de Madrid*
(J. A. Alvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía Española,* Madrid, 1786)

(66) Uno: *Destrucción (sic) del Escorial*
(*Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial,* Madrid, 1681)

(67) Dos: *Fr. Lorenzo de Arquitectura*
(Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Arquitectura,* Madrid, 1633–1664)

(68) Uno: *Juan de Arfe*
(Juan de Arfe y Villafañe, *De varia Conmesuración para la Esculptura y Architectura,* Sevilla, 1585)

(69) Uno: *Luz de Verdades Gadicas* (sic)
(Juan Martinez de la Parra, *Luz de Verdades Cathólicas y explicación de la doctrina cristiana* ..., Madrid, 1722)

(70) Uno: *Serlio, de Arquitectura*
(*Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio boloñés ... agora nuevamente traducido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando,* Toledo, 1552)

(71) Uno: *Arte de escribir*
(Ver Nº 12)

(72) Uno: *Quatro papeles de varias especies de Abes*
(73) Tres: *Floresta Española*
(Melchor de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta Española de Apothemas o Sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos Españoles* ... Madrid, 1751)

(74) Uno. *Un quaderno de veinte y quatro estampas*
(75) Uno: *Tabla para la reducción de moneda*
(Felipe de Echegoyan, *Tablas de reducciones de monedas, y del valor de todo género de plata y oro* ... México, 1603)

(76) Uno: *Cuentas ajustadas*
(77) Dos: Pons, *Viage de España*
(78) Uno: *Lección sobre la primacía de las Artes*
(Benedicto Varqui, *Lección que hizo ... en la Academia florentina el tercer domingo de Cuaresma del año 1546, sobre la primacía de las Artes, y cual sea más noble, la escultura o la pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti.* Traducida por Don Phelipe de Castro, Madrid, 1753)

(79) Dos: *Flos Santorum*
(Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum,* Toledo, 1578)

(80) Seis Libros Viejos
(81) Ocho Actas de la Academia

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DEL DESAPARECIDO CONVENTO DE SAN BERNARDO EN SALAMANCA (NOTICIAS SOBRE UNA PINTURA DE TIZIANO Y OTRA DEL GRECO)

Por

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

El convento que tuvo en Salamanca la Sagrada Congregación de San Bernardo y Observancia de Castilla, poseyó una notable colección de obras de arte mobiliario. El mismo edificio que la albergó (1) fue un buen ejemplo del desarrollo arquitectónico que tuvo lugar en la ciudad del Tormes a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII. La desaparición material del edificio y la dispersión de las escasas obras de arte de su propiedad llegadas hasta nosotros, no propiciaron su estudio por parte de los historiadores del Arte (2). La reciente consulta de ciertos fondos documentales relativos a este convento salmantino arroja, sin embargo, datos artísticos de apreciable interés.

El convento de San Bernardo de Salamanca –con rango de abadía desde 1584– fue fundado en 1582 como soporte de un colegio de Teología, en el que pudieran estudiar y ampliar su formación los religiosos cistercienses de la Congregación de Montesión, beneficiándose de la proximidad, el prestigio y el amparo intelectual de la Universidad de Salamanca.

Desde sus mismos comienzos, el convento se encontró en posesión de diversas obras de arte, como consecuencia de las donaciones efectuadas por otros cenobios de la Congregación, o por benefactores particulares.

Todos los monasterios bernardos contribuyeron, en diferente cuantía según sus disponibilidades económicas, a dotar al nuevo colegio salmantino de los bienes necesarios para su puesta en funcionamiento. Además de las diversas cantidades en metálico, destinadas en su mayor parte a costear la construcción de un edificio de nueva planta, también se entregaron al nuevo convento objetos litúrgicos de plata y ornamentos sagrados (3) para que

los monjes de Salamanca pudieran celebrar dignamente sus ceremonias religiosas.

Se regalaron, además, imágenes de devoción, entre las que destacó una pintura de Tiziano con el tema del *Ecce–Homo*, cedida por el Monasterio de Santa María de Valbuena (Valladolid), que aportó exclusivamente obras de arte y objetos de culto. Desconocemos hasta el momento cómo pudo llegar tal cuadro hasta el cenobio valbonense, pero debió de constituir uno de sus bienes artísticos más preciados. Del mismo modo, la comunidad salmantina apreció, sin duda, el valor del lienzo del maestro italiano, pues lo reservó para la celda de abad (4), de donde fue robado en 1610–1611 (5). Tal desaparición coincidió con el práctico desalojo del convento por parte de los monjes, pues, con objeto de que la construcción del convento avanzara con mayor celeridad, el colegio se trasladó provisionalmente al monasterio de San Martín de Castañeda, quedando habitado solamente por seis personas, circunstancia que, sin duda, facilitó el hurto. Este suceso testimonia, una vez más, la alta estima de que gozó la pintura de Tiziano en nuestro país en los siglos XVI y XVII, favorecida por los mismos monarcas (6), y que indujo a la sustración de sus obras, aunque éstas se encontraran en las colecciones reales (7).

Los datos que ofrecen los catálogos de la obra de Tiziano (8), en lo que se refiere a pinturas con el tema del *Ecce–Homo*, tanto las originales, como las réplicas, copias y obras de seguidores, no permiten identificar el cuadro desaparecido de Salamanca con ninguno de los conocidos, pues a la ausencia de la obra y al desconocimiento de su configuración exacta, se unen las peculiares y oscuras circunstancias en las que cambió de propietario, lo que dificulta aún más el seguimiento de su trayectoria.

Otra pintura de un gran maestro figuró también entre el patrimonio artístico mobiliario del convento de San Bernardo de Salamanca en sus primeros tiempos. Fue donado por don Bernardino de Mendoza, doctor en Teología, canónigo y miembro del cabildo catedralicio de Toledo. Había nacido en 1545 y no debió de vivir mucho más de cuarenta años (9). Era el tercer hijo de don Iñigo López de Mendoza, III Marqués de Mondéjar y IV Conde de Tendilla, que había servido al rey como Capitán General de Granada y de su Alhambra, embajador en Roma y virrey de Valencia y de Nápoles. Durante el ejercicio del virreinato napolitano, de 1575 a 1579, el Marqués intentó, al menos en dos ocasiones, que su hijo don Bernardino

accediera a la dignidad cardenalicia, pues reunía, en palabras de su padre, las condiciones de hombre letrado y virtuoso (10). Afecto a la orden cisterciense, don Bernardino obtuvo bulas para el colegio salmantino y renunció en favor de éste a seis beneficios en el obispado de Avila, que proporcionaban una renta anual de cuatrocientos ducados (11). En agradecimiento a sus favores, en el Capítulo General celebrado en Palazuelos en 1584, se acordó rezar por él como si se tratara de un religioso perteneciente a la Congregación (12). Don Bernardino también hizo donación al Convento de cuatro casullas ricas, dos mitras bordadas y un excelente báculo de plata. Pero lo que resulta más interesante, como noticia artística, es que a todo lo citado añadió un cuadro del Greco, en el que se representaba el martirio de San Sebastián (13). Con él se compuso un altar, en el que figuraba el escudo de armas de don Bernardino y que se hallaba en el lado del Evangelio en la iglesia de prestado que se preparó provisionalmente en un general del colegio, con la intención de hacer una capilla semejante en honor del ilustre donante en la iglesia definitiva. El cuadro no apareció incluído, sin embargo, en los inventarios realizados con motivo de la Desamortización, por lo que hay que pensar que por entonces ya había desaparecido del convento, quizá durante la francesada, momento en el que el edificio sufrió muy graves daños.

Por su cronología, pues la pintura dataría de 1582–1584 (fechas entre las que se efectuó la donación), o de algunos años antes, y por la condición de canónigo de Toledo de don Bernardino, es inevitable relacionar el encargo o compra de este cuadro por el donante, con la realización del *Expolio* para la catedral toledana por parte del Greco. De las tres pinturas conocidas del cretense con el tema de San Sebastián, la que se encuentra más próxima a la de Salamanca, por razones cronológicas, es la que se conserva actualmente en el Museo de la Catedral de Palencia. A partir de ella podemos hacernos una idea sobre la configuración de la obra desaparecida. Si bien en el caso del *Ecce–Homo* de Tiziano se pueden albergar dudas sobre la autenticidad del cuadro, debido a la existencia de numerosas copias y obras de seguidores, en este *San Sebastián*, sin embargo, es posible pensar que fue, con seguridad, una obra original del Greco, dada la categoría social del donante y la contemporaneidad de la donación con respecto al trabajo del pintor.

Formando parte igualmente de las donaciones realizadas con motivo de la fundación del Convento, figuró una obra de extraordinario valor espiri-

tual para él, pues constituyó su imagen más peculiar y de ella tomó su advocación el Colegio. Se trataba de una escultura de la Virgen con el Niño que, según las crónicas, había sido arrojada por las olas del mar y depositada en un escollo en la desembocadura del Miño. Desde allí emitió unos resplandores que atrajeron a unos labradores, quienes la condujeron al cercano Monasterio cisterciense de Hoya, donde fue colocada en la capilla mayor y recibió culto bajo la advocación de *La Virgen del Mar*. Se pensó que la imagen procedía de Inglaterra, o de un barco católico atacado por los ingleses, pues por aquellos años tenían lugar las persecuciones iconoclastas del reinado de Isabel II. En el momento de su hallazgo, la escultura se hallaba sujeta mediante una cadena a un perro, que yacía muerto a sus pies. Se creyó que la imagen se había salvado providencialmente de la destrucción, pues, sorprendentemente, ni su talla ni su policromía habían sido dañadas por la salinidad o por la fuerza de las olas del mar. Al año siguiente de su hallazgo, que había tenido lugar en 1581, fray Marcos de Villaba, promotor de la fundación del colegio bernardo en Salamanca y General de la Orden, visitó el Monasterio de Hoya y consideró que, dadas las circunstancias milagrosas de la aparición de la imagen, su traslado a Salamanca propiciaría los comienzos del nuevo Colegio, por lo que solicitó y consiguió su concesión del monasterio gallego. Pero al no tener construído todavía el colegio salmantino, la escultura no se condujo directamente allí, sino que se depositó temporalmente en el convento de las Huelgas Reales de Valladolid, donde permaneció hasta 1589, en que fue colocada en una capilla lateral de la iglesia de prestado que se había preparado en Salamanca. Allí fue adorada bajo las advocaciones de *Nuestra Señora de Loreto*, pues se afirmaba que se parecía a la imagen que poseía esta basílica italiana, y de *Nuestra Señora del Destierro*, en alusión a la leyenda sobre su origen inglés. Como recuerdo de las circunstancias de su hallazgo, se esculpió a sus pies la figura de un perro. El suceso fue rememorado también en el escudo de armas del Colegio, formado por la imagen de un perro que salía del mar y trepaba por una roca, siguiendo la dirección marcada por una estrella aparecida en lo alto.

La llegada de esta escultura a Salamanca debe entenderse dentro del clima de religiosidad contrarreformista que se vivía en la ciudad, al igual que en toda España, a fines del siglo XVI. La defensa de la fe católica y de sus principios frente a los herejes e infieles constituía uno de los principales

fundamentos de la vida espiritual y de la política del momento. Colocado bajo la protección de esta imagen, que según la leyenda había sufrido la persecución de los anglicanos y había aparecido entre prodigios, el convento de san Bernardo de Salamanca comenzaba de forma propicia su andadura. La instalación de esta Virgen en la ciudad del Tormes recibió una interpretación providencialista, al igual que ya había sucedido con su aparición en la costa gallega (14). Por otra parte, esta imagen y la peripecia de su hallazgo vinieron a integrarse en una corriente devocional que alcanzó una gran difusión en los siglos XVI y XVII: la de la Virgen desterrada. El punto de partida de este tema fue el de la Huída a Egipto, uno de los Siete Dolores de la Virgen. En sus sermones, los predicadores cistercienses pusieron en relación la acogida de la imagen de la Virgen en Salamanca con el exilio egipcio de la Sagrada Familia. Algunas de estas piezas de oratoria sagrada se imprimieron, uniéndose a otras obras de literatura religiosa que versaban sobre este tema (15). De las imágenes que recibieron culto bajo la advocación del *Destierro*, la más célebre fue la del colegio salmantino. Al poco tiempo de su llegada a la ciudad del Tormes se atribuyeron a su intercesión curaciones y milagros. Su devoción fué además favorecida por una serie de indulgencias, jubileos y otras gracias espirituales concedidas por diversos Papas (Sixto V, Clemente VIII, Gregorio XIV y Gregorio XV).

Una imagen llamada *La Virgen del Destierro* se conserva en la actualidad en el nuevo convento salmantino del Jesús, perteneciente a las Madres Bernardas, a donde llegaría procedente del Colegio de Loreto tras la Desamortización (16). Está realizada en madera policromada y sigue modelos de la Virgen con el Niño propios del siglo XVI. A sus pies tiene tallado un perro mirando hacia arriba, tal como es descrita la imagen del colegio salmantino por los cronistas bernardos de los siglos XVII y XVIII.

Otro benefactor de los primeros tiempos del Convento de San Bernardo fue el cisterciense Bernardo Gutiérrez de Nájera, monje del Monasterio de Huerta, que había actuado como procurador en Roma y que había gestionado la incorporación de varios préstamos al Colegio. Durante su estancia en Italia debió de adquirir pinturas, pues consta que donó al convento varios cuadros de esta procedencia, además de diversas tallas en forma de bustos y brazos destinadas a contener reliquias. Para el relicario del Convento, que se formaría a partir de esta donación, Juan de Montejo esculpió unos medallones a fines del siglo XVI. El escultor zamorano también realizó una

escultura de la Virgen de la Asunción para los monjes, que aún no le habían terminado de pagar en 1601, en vísperas de su muerte (17).

A lo largo del siglo XVII el Convento siguió recibiendo o encargando obras de arte, destinadas principalmente a la capilla y a la sacristía (18). Particular atención recibió la imagen de la *Virgen del Destierro*, que se enriqueció con vestidos y joyas (19), algunas de las cuales fueron objeto de sustracción (20).

El insigne teólogo, predicador e historiador fray Angel Manrique, abad del convento, General de la Congregación y catedrático de la Universidad de Salamanca, que intervino de forma decisiva en la configuración artística del Colegio al supervisar las obras de construcción de éste y proporcionar él mismo las trazas de la escalera –una de las partes más significativas del edificio–, costeó también varias obras de arte para su ornato. Entre ellas figuraban las dieciseis pinturas sobre lienzo que se colocaron en el claustro alto en 1626 (21). En reconocimiento a su actividad en pro del desarrollo material y espiritual del Convento, se colocó un retrato suyo en la escalera principal, donde también se colgó otro de Caramuel (22), que se había formado en el Colegio salmantino bajo el magisterio de Manrique. Significativamente, estas pinturas en las que se conmemoraba a dos hijos del convento que habían alcanzado la dignidad episcopal y las más elevadas cotas intelectuales, se localizaban en la escalera, que había sido concebida por Manrique y propuesta como modelo en el Tratado de Caramuel (23). Según la descripción de éste, en los pilares que reforzaban las esquinas del antepecho de esta escalera, se alzaban esculturas de los fundadores de las Ordenes Militares vinculadas al Císter. Aunque Caramuel no especificó al número ni la identidad de los representados, en la traza de la escalera estaba previsto que fueran seis, por lo que, en el caso de que se completara este número, se puede suponer que estarían esculpidos: San Raimundo de Fitero por la Orden de Calatrava, Jaime II de Aragón por la de Montesa, don Suero Fernández Barrientos por la de Alcántara, Alfonso I de Portugal por la de Avís, Alfonso X el Sabio por la de Santa María de España y San Bernardo por la que se creyó que funcionó bajo su nombre. Estas esculturas, que probablemente estuvieron talladas en piedra, al igual que la escalera, databan del segundo cuarto del siglo XVII. Esculturas y pinturas componían una galería de individuos destacados relacionados con el Císter, a manera de compendio *De viris illustribus*. Hombres de armas por una parte e

intelectuales por otra, venían a ilustrar en esta escalera los ideales de vida activa y contemplativa, practicados dentro de la obediencia a la doctrina de San Bernardo.

Unos años anterior a las esculturas de la escalera era otra de San Raimundo, cuya existencia constaba ya en 1619 (24). Estaría realizada en madera policromada y formaba parte de una altar lateral dedicado a este santo.

Cuando se procedía a terminar la construcción de la iglesia del convento, se encargó para ella el retablo mayor. La traza de la máquina fue proporcionada por el ensamblador Juan Fernández, pero su ejecución fue adjudicada al también ensamblador Manuel de Saldaña, quien hizo una baja en el coste fijado en las condiciones (47.000 reales) y en el ofrecido por el mismo Fernández (45.000 reales), comprometiéndose a llevarlo a cabo por 4.000 ducados (25). Este precio correspondía sólo a la estructura y arquitectura del retablo, excluyendo, por tanto, la escultura y las labores de dorado y policromía. Como es bien sabido, no fue la primera vez que Saldaña se hizo cargo de la ejecución de un retablo trazado por Fernández, pues dos años antes había contratado de igual modo el retablo de San Francisco Javier en la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús (26). Como fiadores de Saldaña actuaron el arquitecto trasmerano Juan de Setién Güemes, cuya intervención en la iglesia del Convento de San Bernardo está atestiguada años más tarde (27), el dorador Francisco Martín Díaz, quien pudo hacerse cargo del posterior dorado del retablo, y el escultor Juan Peti, de quien se ha pensado que serían las esculturas, aunque, al parecer, fue un retablo de pintura, al menos en su mayor parte, como se verá más adelante. El plazo fijado para la entrega fue de dos años, contados a partir de la fecha del contrato, que se firmó el 20 de diciembre de 1675. El material en el que se había de realizar fue la usual madera de pino (28).

Según se afirma en el contrato, la traza del retablo ofrecía dos variantes. Se había dibujado la mitad de cada una. Se escogió aquella que tenía un orden único de columnas salomónicas; como ya se ha dado a conocer, éstas tenían que seguir el modelo proporcionado por las del retablo de la Inmaculada, en la Catedral Nueva de Salamanca. Pero la estructura del retablo de San Bernardo debía de aproximarse más a la del retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús, en Salamanca, obra de Juan Fernández en 1675, ya que la calle central era ocupada por un amplio nicho destinado a cobijar la custodia, y por un encasamento de gran tamaño (de unos dos me-

tros y medio de altura), dedicado a contener una representación de San Bernardo. Por encima de la cornisa principal se elevaba un sobrecuerpo comprendido entre machones. Entre las columnas salomónicas se abrían dos entrecalles, seguramente más anchas que los intercolumnios del retablo mayor de la Clerecía, tal como el propio Juan Fernández había diseñado pocos años antes en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Pesquera de Duero (Valladolid) (29) o en los colaterales de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca.

Por el precio del retablo de San Bernardo, casi la mitad del que se concertó para el retablo mayor de los Jesuítas, se puede pensar que aquel fue de menores dimensiones que éste, pues la iglesia del convento cisterciense no alcanzaría las dimensiones monumentales que tenía la de la Compañía, y su decoración, menos prolija. De todos modos, a la vista de sus precedentes y de la insistencia que sobre su seguridad y estabilidad se aprecia en la redacción del contrato, el retablo debió de revestir cierta complejidad, tal como correspondía a su momento, del que sería un producto característico.

En lo que se refiere a su tipología, la máquina se ajustaba al modelo de retablo eucarístico. Por su parte, el nicho del tabernáculo se correspondía con un vano practicado en el muro del testero y se abría a la sacristía, que se encontraba por detrás de la capilla mayor y que, en este caso, funcionaría además como un camarín (30). Probablemente el nicho abierto de la custodia, que tenía de fondo el mismo grosor que la pared, actuó también como un transparente, aunque la desaparición de la iglesia nos impide conocer la intensidad y la dirección de la luz que iluminaba este camarín–sacristía.

La custodia se concibió de forma exenta, con sus cuatro caras labradas, pues se iba a colocar en un vano que permitía comtemplarla por delante y por detrás. Se elevaba sobre su propio pedestal. Su planta era cuadrada. Sus soportes, en número de ocho, habían de ser columnas salomónicas semejantes a las del retablo. Se cubría con un casquete sobre pechinas. Los entrepaños del vano en el que se incluía se decoraban con tarjetas y hojas de espinacas.

Todo el retablo se levantaba sobre un pedestal de piedra, de igual altura que el altar, que tenía que hacer el Colegio a su cargo. Cada columna era exenta y se adelantaba sobre dos traspilastras. En las entrecalles debían de localizarse pinturas, al estilo del retablo de Pesquera de Duero (31). Los plintos sobre las que apoyaban las columnas del cuerpo principal y los pi-

lares del ático se decoraban con tarjetas y festones en el frente y en los costados. Asimismo, una decoración de tarjetas enmarcaba todo el retablo. En el verano de 1835 el retablo fue destruido durante los tumultos que se produjeron al conocerse en Salamanca el Decreto de Desamortización (32). No obstante, sus pinturas se salvaron momentáneamente, aunque desconocemos su suerte posterior.

Tras darse por terminada y consagrarse la iglesia a fines del Seiscientos, se encargaron nuevos retablos que amueblaran su interior. Sin duda se aprovecharon algunas de las imágenes de escultura o de pintura que hasta entonces habían formado parte de los altares en la iglesia de prestado. Por el inventario redactado con motivo de la Desamortización, sabemos que había dos retablos colaterales; el del lado del Evangenlio contenía una lienzo con una representación de San Bernardo y el de la Epístola, una escultura de la Inmaculada. Otros tres altares con esculturas se distribuían por el templo. Estaban dedicados a la Virgen del Destierro, a la que acompañaban dos ángeles de plata desde 1753–6 (33); a San José con el Niño, cuya figura era anterior a 1756–9 (34); y a San Raimundo, cuyo retablo se doró y policromó en el trienio de 1753–6. Por estas fechas también se colocó un retablo pequeño, dorado y pintado, dedicado a San Antonio de Padua. Hubo otro retablo de Santo Toribio con una "medalla", que se doró y estofó en 1759–61. La terminación de este último retablo resulta prácticamente contemporánea a la realización del retablo mayor del Colegio de San Salvador o de Oviedo, dedicado igualmente al Santo que había sido Catedrático de la Universidad de Salamanca y Obispo de Lima y cuya canonización había tenido lugar pocas décadas antes. La razón de la dedicación de un retablo a Santo Toribio en el convento cisterciense se encuentra en la existencia de una tradición hagiográfica e iconográfica que se remonta al siglo XVII, según la cual San Bernardo se apareció a Santo Toribio para disuadirle de su intención de profesar en una orden contemplativa y animarle a seguir en el camino elegido, imponiéndole, para confirmárselo, la beca del Colegio del Salvador (35). El retablo del Colegio de Nuestra Señora de Loreto tendría, pues, una escena de iconografía semejante a la del relieve del retablo del Colegio del Salvador, obra de Luis Salvador Carmona, que actualmente se expone en el Museo de Salamanca (36).

A los lados del altar mayor había dos esculturas de bulto redondo representando a San Bernardo y a San Benito (37). Según noticia transmitida por

Vargas Aguirre, son las que se encuentran actualmente en el presbiterio de la iglesia del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca (38). Son unas excelentes esculturas barrocas, de tamaño del natural, realizadas en madera policromada, cuyo movimiento de miembros y ropajes, estos últimos animados por numerosos y envolventes plegados, indican una realización dieciochesca quizá en conexión con el estilo de Alejandro Carnicero (39).

En el primer cuarto de siglo XVIII el pintor salmantino Antonio de Villamor realizó un conjunto de treinta y dos pinturas para el Colegio, posiblemente para el claustro. A juzgar por las cantidades que se le habían de pagar (60 ó 75 reales por cada una, según su tamaño, probablemente) y por el elevado número de cuadros encargados, no serían de grandes dimensiones. Cuando el pintor dictó su testamento, aún no se le habían terminado de pagar (40).

Otras pinturas y esculturas, de las que no poseemos más datos que el tema representado, fueron reseñadas en el inventario del siglo XIX (41). Conocemos, igualmente, la posesión y el encargo de ciertas pinturas y piezas de platería en el siglo XVIII (42), pero unas y otras han desaparecido o se encuentran en paradero desconocido, lo mismo que otras obras que el convento poseía en la Granja de Vallesa (43).

Sí se han conservado, en cambio, dos esculturas barrocas representando a la Virgen con el Niño y a San Bernardo, que, según las descripciones que poseemos del edificio, estaban colocadas en sendas hornacinas que se abrían sobre el vano de ingreso de las portadas del convento y de su iglesia, respectivamente. El material pétreo con el que están realizadas y el interés por que pasaran a formar parte de los fondos del Museo Provincial de Salamanca contribuyeron de forma decisiva a su supervivencia. La figura de San Bernardo, de tamaño mayor que el natural, le presenta como abad. Lleva mitra en la cabeza y viste el hábito cisterciense. El rostro posee un aire grave y solemne. Le faltan las manos, con las que sujetaría un báculo y un libro. Las acartonadas telas del hábito presentan pliegues quebrados, lo que revela una pervivencia del estilo de Fernández, con el que ya relacionó Gómez Moreno esta escultura (44), que puede situarse hacia el segundo cuarto del siglo XVII (45). La Virgen con el Niño formaba parte de una escena de *La lactación de San Bernardo* (46), tema que también decoraba la portada del convento salmantino de las Madres Bernardas. Un coro de cabezas de angelitos bajo los pies de la Virgen indican la procedencia

Salamanca. Museo de Bellas Artes. San Bernardo.

celestial de la aparición. La imagen, de tamaño próximo al natural, se encuentra muy deteriorada y mutilada en algunas partes. Estuvo policromada y conserva bastantes restos del colorido que la enriqueció. Los amplios ropajes que envuelven su cuerpo se organizan en plegados ondulantes que prestan dinamismo a la figura. Su rostro se dulcifica con una expresión amable y bondadosa. Es obra del siglo XVIII y de notable calidad. Al demolerse el Convento entre 1856 y 1863, ambas esculturas fueron recogidas en el Seminario Conciliar (47). En 1868, la Comisión de Monumentos His-

Salamanca. Museo de Bellas Artes. San Bernardo. Detalle.

Salamanca. Museo de Bellas Artes. La Virgen con el Niño.

tóricos y Artísticos solicitó su concesión al Gobernador Civil, a fin de exponerlas en el Museo Provincial, lo que no se autorizó por ser propiedad de la Iglesia (48). Dos años más tarde, el Obispo de Salamanca consintió en ello (49), quedando incorporadas dichas esculturas a los fondos del Museo, lo que hace posible que en la actualidad se tenga fácil acceso a la contemplación de dos testimonios materiales de un patrimonio artístico mueble que desapareció prácticamente en su totalidad (50) y de cuya riqueza poseemos casi tan sólo los datos proporcionados por las fuentes literarias y documentales.

NOTAS

(1) Sobre este punto vid. REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ: "Apuntes para la historia del desaparecido convento de San Bernardo en Salamanca: Su edificio", *B.S.A.A.*, t. LVI, 1990, (en prensa).

(2) La bibliografía que proporciona noticias histórico–artísticas sobre este convento pertenece en su mayoría al siglo pasado y contiene sólo breves descripciones de él; sobre ella, vid. ibidem.

(3) El monasterio de Valdeiglesias donó un cáliz y unas vinajeras de plata, además de un terno de damasco; el de Matallana, otra cáliz; el de San Martín de Castañeda, un caldero de plata; el de Valbuena, una caja de plata para el Santísimo (de 60 escudos de peso y hechura), un frontal, dos casullas de damasco y otros objetos litúrgicos, vid. Libro Tumbo del convento. A.H.N., Clero, Libro 10.670.

(4) Allí figuraba en el Inventario del convento que se llevó a cabo en 1610, ibidem, fol. 68.

(5) Ibidem, fol. 63.

(6) A falta aún de un estudio sobre la fortuna de la pintura de Tiziano en España, cabe señalar ciertas obras donde aparece tratado este tema de diversa manera. Sobre la influencia de la categoría de los clientes en la difusión y apreciación de la pintura de Tiziano, vid. HOPE, CHARLES: "Tiziano e la commitenza", en *Tiziano* (Estudios y catálogo de la exposición celebrada en Venecia en 1990), Venecia, 1990, págs. 77–84. Acerca de la presencia de obras de Tiziano en las colecciones reales, vid. MORAN, MIGUEL y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, *passim.* Las relaciones entre el pintor y la corte española aparecen reflejadas en los documentos recogidos por FERRERINO, LUIGI: *Tiziano e la corte di Spagna*, Madrid, 1975. La apreciación española de la obra del italiano en España, desde el punto de vista de la literatura artística, ha sido contemplada por DIAZ PADRON, MATIAS: "Tiziano y Rubens en los preceptistas y viajeros españoles. Adán y Eva y el rapto de Europa", en *Rubens copista de Tiziano* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, mayo–julio de 1987), Madrid, 1987, págs. 47–62.

(7) Recuérdese el incidente que en 1636 costó el cargo de arquitecto real a Juan Gómez de Mora, AZCARATE, JOSÉ MARÍA DE: "Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV", *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, n.º 11, 1962, pág. 520.

(8) VALCANOVER, FRANCESCO: *Tutta la pittura di Tiziano*, 2 vols. Milán, 1960 y *Tiziano, l'opera completa*, Milán, 1969 (trad. esp., Barcelona, 1974) y WETHEY, HAROLD: *The paintings of Titian. I: The religious paintings*, Londres, 1969.

(9) Su fecha de nacimiento es proporcionada por ALCANTARA DE TOLEDO, PEDRO, Marqués de Távara: *Linaje de Mendoza*, 1740, Biblioteca Nacional, Ms. 11.461, fol 226

v.º Por otra parte, en el Libro Tumbo del convento se afirma que don Bernardino le dió "todo lo que pudo en el breve tiempo que le duró la vida".

(10) En 1577 había conseguido que Felipe II se lo solicitara al Papa, vid. sobre ello la carta de Virrey al monarca, fechada el 12 de febrero de ese mismo año, en A.G.S., Estado, Leg. 1.073–24. Pero las relaciones entre el Pontífice y el Marqués por entonces atravesaron por momentos de tensión debido a ciertas cuestiones políticas, por lo que el nombramiento de don Bernardino como cardenal quedó aplazado. Dos años más tarde, don Iñigo insistió sobre este asunto al rey, recordándole que existía una vacante en el colegio cardenalicio y que era el momento de elegir cardenales que residieran en Roma, por lo que le rogaba que propusiera a su hijo para esta dignidad, A.G.S., Estado, Leg. 1.079–19.

(11) MANRIQUE, ANGEL: *Cistercium seu verius Ecclesiasticorum Annalium a condito Cistercio*, t. IV, Lyon 1959, fol. 653.

(12) A.H.N., Clero, Libro 16.251, fol. 94.

(13) Libro Tumbo, fol. 33. v.º

(14) Vid., por ej., el *Sermón Tercero* que incluyó en el libro *Lustro primero del púlpito consagrado a las gloriosas fatigas de María Santísima desterrada y vencedora*, Salamanca, 1692, de BERNARDO ALVAREZ, monje del monasterio de Valparaíso y predicador en el convento salmantino, en el que se dice: "Será sin duda eterna la habitación de María en esta Atenas ilustrísima, pues la piedad de María la eligió por sitio de su gloria y la piedad de Salamanca se entregó por amorosa Patria al destierro perpetuo de María" (pág. 292).

(15) El primer libro dedicado monográficamente al hallazgo y traslado de la imagen salmantina fue el escrito por el monje ANSELMO BAUTISTA, que se imprimió en la tipografía de Antonio Ramírez en Salamanca en 1618. Basándose en esta obra, BERNARDO ALVAREZ compuso su *Lustro*... La tradición fué recogida más tarde en la breve historia de la Congregación cisterciense escrita en 1753 por MENDOZA, BASILIO: *Synopsis seu brevis notitia Monasteriorum Congregationis Hispanica Cisterciensis, Castellae et Legionis dictae et alias Sancti Bernardi*, ms. inédito conservado en el Monasterio de San Isidro de Dueñas (Palencia), a cuya comunidad quiero expresar mi agradecimiento por las facilidades recibidas para su consulta. Una bibliografía sobre este tema ha sido recogida también por HERRERO GARCÍA, MANUEL: "Nuestra Señora del Destierro", *Cistercium*, n.º 38, 1955, págs. 71–79.

(16) Al encontrarse dicha imagen en clausura y no haber recibido autorización para acceder a ella, no se ha podido ver directamente esta talla, que también podría ser una copia del original. HERRERO GARCÍA, MANUEL en *op. cit.* recoge la existencia de otra imagen con esta advocación en Santa María de Huerta, procedente, al parecer de Salamanca.

(17) CASASECA CASASECA, ANTONIO y SAMANIEGO HIDALGO, SANTIAGO: "Aportaciones a la escultura zamorana del siglo XVI: el testamento de Juan de Montejo", *Studia Zamorensia*, IX, 1988. pág. 40.

(18) En el inventario realizado en 1610 se señala la existencia de cuatro imágenes en la capilla de Nuestra Señora del Desierto, y de otras tres en la sacristía, donde además había una escultura en bronce de la Virgen. Entre los objetos litúrgicos sobresalen va-

rios de ellos realizados en plata: seis cálices, con sus patenas y cucharas; un caldero con hisopo; unas vinajeras; un incensario; tres crismeras y dos candeleros pequeños. Algunas de estas piezas procedían de las donaciones efectuadas con motivo de la fundación, vid. supra nota 3. También aparecen consignadas en la sacristía una cruz de cristal sobredorada y un portapaz guarnecido de ébano. A su vez, en la capilla de la Virgen había una lámpara de plata. A.H.N., Clero, Libro 10.670.

(19) En 1630 Juan de Valseguer, cura párroco de Santa Olalla, donó dos coronas de plata para la Virgen y el Niño Jesús, la primera de ellas sobredorada. Durante la visita que realizó al convento en 1639 el venerable Palafox, recién nombrado obispo de Puebla, regaló un manto y dos medias basquiñas de tejido de oro para la Virgen y otro vestido rico para el Niño, todo ello por valor de mil reales. *Ibidem.*

(20) En 1653 la imagen sufrió un robo de sus joyas, por lo que se celebró un solmene acto de desagravio, en el transcurso del cual la corporación municipal ofreció una lámpara de plata mayor para la capilla de la Virgen, en ALVAREZ, BERNARDO: *op. cit.*, cap. VII.

(21) Costaron 100 ducados. En ese mismo año también hizo donación de un sitial de pontifical, por valor de 160 ducados. En 1629 y 1630 regaló al Convento cuatro candeleros de plata, dos grandes y dos pequeños, además de una fuente de plata para la sacristía. A.H.N., Clero, Libro 10.670.

(22) Aunque BARCO LÓPEZ, MANUEL y GIRON, RAMÓN en *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió don Bernardo Dorado*, Salamanca, 1863, pág. 357 afirman que ambos retratos habían desaparecido durante la Guerra de la Independencia, en 1835 se inventariaron en la escalera tres cuadros sobre lienzo, dos de los cuales bien podrían ser éstos retratos. A.H.N., Clero, Libro 19.707, fol. 160–161.

(23) *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vegeven, 1678, tratado VI, art. XI, fol. 17 (ed. facsímil a cargo de BONET CORREA, ANTONIO, Madrid, 1984, t. II. pág. 109).

(24) Fue utilizada en los funerales de Francisco Nieto en 1619, A.H.N., Clero, Libro 10.670.

(25) La noticia del contrato del retablo fue dada a conocer por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO: *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617–1779)*, Salamanca, 1969, pág. 91. Vid. también MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura barroca castellana*, t.II. Madrid, 1971, pág, 35 y RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO y CASASECA CASASECA, ANTONIO, "Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII", *B.S.A.A.*, t. LII. 1986, pág. 338.

(26) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO: *op. cit.* pág. 95–98.

(27) ID, "Juan Moreno y la arquitectura protabarroca en Salamanca", *A.E.A.*, XLIX, 1976, pág. 249.

(28) ID.: "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte*, n.º 3–5, 1987–89, pág. 226.

(29) MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSÉ: *op. cit*, t. I, 1959, págs. 358–359.

(30) Un temprano precendente de esta organización: núcleo eucarístico abierto a camarín, se encuentra en el retablo mayor de El Escorial, cf. MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSÉ: "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronte*, n.º 3–5, págs. 112–113.

Más próximos cronológicamente se encuentran algunos precedentes salmantinos en los que la aparición del camarín iba unido al uso de columnas salomónicas: el desaparecido retablo mayor de la iglesia del convento de San Andrés (1650), y el de la iglesia parroquial de San Julián (1651–1654), cf. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO: "El retablo barroco...", págs. 237–238.

(31) Estos cuadros y los de otros retablos del convento, así como los del convento de la Merced Calzada, fueron reclamados por las autoridades eclesiásticas de Salamanca después de la Desamortización. Cf. Carta de don Rafael Manso, Obispo y Gobernador Eclesiástico de Salamanca al Gobernador Civil de esta provincia, fechada el 25 de octubre de 1835, en A.H.N., Clero, Libro 19.707, fol. 223. El 8 de febrero de 1837 se volvieron a reclamar al Jefe Político de la Provincia, pues estaban en poder de la Comisión Civil.

(32) Carta de don Rafael Manso al Gobernador Civil de Salamanca, fechada el 31 de agosto de 1835, en A.H.N., Consejos, Leg. 12.080, n.º 151.

(33) Libro de estados del convento, A.H.N., Clero, Libro 10.673.

(34) En ese trieno se le colocó una diadema de plata. Todos estos datos fechados en trienios están extraídos del documento citado en la nota precedente.

(35) Cf. RODRIGUEZ VALENCIA, VICENTE: *Santo Toribio de Mogrovejo. Organizador y apóstol de Sur–América*, Madrid, 1956, t I. págs. 99–100. La tradición iconográfica es atestiguada por LEÓN PINELO, ANTONIO DE: *Vida del Ilustrísimo y Reverendísimo don Toribio Alfonso Mogrovejo*, Lima, 1906. La publicación, poco después de su canonización, del libro de GERRERO, NICOLAS ANTONIO: *El Fénix de las becas*, Salamanca, 1728, reforzaría la tradición sobre la aparición de la Virgen y San Bernardo a Santo Toribio.

(36) Ha sido estudiado recientemente por MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSÉ: *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, págs. 259–263 y por GARCÍA GAINZA, MARÍA CONCEPCIÓN: *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, 1990, págs. 112–113.

(37) A.H.N., Clero, Libro 19.707, fol. 160.

(38) VARGAS AGUIRRE, JOAQUÍN DE: *Dibujos salmantinos*, Salamanca, 1974, pág. 35.

(39) Fotografías de ambas esculturas fueron publicadas en GÓMEZ MORENO, MANUEL: *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967, t. II, láms. 365 y 366, aunque no se hacía mención de estas piezas en el texto del catálogo. MADRUGA REAL, ANGELA: *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983, págs. 154–155, las estudió entre las esculturas del Convento de la Purísima.

(40) MONTANER LÓPEZ, EMILIA: *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, págs. 78 y 90. Su precio medio coincide con el de los costeados por Manrique un siglo antes.

(41) En la sacristía había dos Cristos crucificados de talla, además de dos cuadros de la Virgen y unas esculturas representando a San Bernardo, San Raimundo y San Juan.

(42) En 1753 se deja constancia de la existencia en la celda de abad de diecisiete pinturas y de cinco mapas, que fueron renovados en 1761. Entre las obras de platería destaca la realización de un viril de plata, sobredorado parcialmente, destinado a la celebra-

ción de las Minervas, que se realizó en 1750–3, A.H.N., Clero, Libro 10.673, Libro de estados de 1753.

(43) La granja fue adquirida por los monjes en 1662. En el inventario de los bienes que se encontraban en ella en 1756 se detallan: un cáliz, con su patena y cucharita de plata en el oratorio; cinco cuadros grandes en la sala grande; otros seis del mismo tamaño en la sala pequeña; y tres pinturas grandes y seis pequeñas en la sala mediana, A.H.N., Clero, Leg. 5.862.

(44) GÓMEZ MORENO, MANUEL: *Op. cit.* t. I, pág. 305. La escultura aparece identificada como San Agustín.

(45) La terminación de la iglesia, y lógicamente de su fachada, a fines de esta centuria no parece que concuerde con el estilo de esta escultura, que pudo ser realizada más bien para la hornacina de la portada del convento.

(46) La incompresión de este tema iconográfico durante la Desamortización hizo que se tapara el grupo escultórico, por considerarlo indecente.

(47) BARCO LÓPEZ, MANUEL y GIRON, RAMÓN: *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió don Bernardo Dorado*, Salamanca, 1863, pág. 358.

(48) A.H.P.Sa., Gobierno Civil, Caja 4.211, carpeta 1.

(49) Id., Gobierno Civil, Legajo 21, carpeta 8,8.

(50) Quiero expresar mi agradecimiento a doña Mercedes Moreno, Conservadora del Museo de Bellas Artes de Salamanca, por las facilidades concedidas para el acceso a estas esculturas y para la consulta de fondos documentales custodiados en dicho Museo.

TEODORO ANASAGASTI: IDEA Y FUNCIÓN DE LA ARQUITECTURA

Por

Mª VICTORIA GARCÍA MORALES

La arquitectura ofrece dos aspectos inseparables, valorados de distinta forma según las épocas: idea y realidad, proyecto y construcción, dos caras de la misma moneda, por lo que no se puede hablar de la obra del arquitecto sin la presencia del componente artístico, de su sensibilidad para entender y estructurar el espacio, así como del componente profesional, de su experiencia.

La elección de las formas, la creación del espacio, de la estructura y tipología que las soportan, constituyen el proceso previo, momento que supone unas cualidades artísticas y una capacitación técnica que se concretan en el proyecto. Idea que quedará plasmada en la realidad arquitectónica, la edificación, en la que participa el arquitecto al asumir la dirección del proceso constructivo.

La realidad, pues, es la obra construida conforme a ese proyecto o plan decidido que sólo necesita la dirección del entendido. A este respecto es esclarecedor el ejemplo del cliente aficionado, del pintor–arquitecto, que por su saber y gusto idean formas, pero a quienes es necesario el concurso del técnico para concretarlas.

La misión del arquitecto es saber conjugar esos dos aspectos fundamentales: proyecto y contrucción. La idea, en tanto que es producto de la actividad intelectual, será más rica cuanto mayores sean la sensibilidad y el conocimiento del autor, lo que obliga a considerar la formación recibida como esencial en las posibilidades y desarrollo del proyecto. Por ésto, los tratadistas de todos los tiempos proponen para el arquitecto un amplio abanico de disciplinas, fundamentales unas y otras para su adorno (1). Quien únicamente domina la técnica, logrará formas y estructuras perfectas, pero necesitará de la idea del artista para que aquéllas no se consuman es si mismas o supongan la repetición del modelo sin contenido.

Fig. 1. –TEODORO ANASAGSTI y ALGÁN.

Bien es cierto, que esta dicotomía de la Arquitectura ha marcado la valoración de las obras y los hombres y ha atraido la atención de los teóricos de las artes, para conseguir en primer lugar su reconocimiento como Arte, emancipado del oficio de construir, objetivo alcanzado visiblemente con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y la atención de los docentes, quienes, conscientes de su especificidad, han manifestado desde entonces su visión de la profesión en los distintos planes de estudio elaborados, que desemboca en la creación de la Escuela de Arquitectura en 1844.

En la producción de todo arquitecto, tanto en la obra construida como en la dejada en el papel, es posible deducir unas tipologías que perfectamente hablan del autor, quien ideará y utilizará formas y estructuras similares para distintas funciones. No obstante, hay que decir que a la hora de seleccionar las obras de un arquitecto para "encontrarle", hay que plantearse en cuales de ellas su libertad fué máxima, en qué proyectos trabajó libre de ataduras –imposición del cliente, necesidad económica, encargos específicos, etc– que, evidentemente, reflejarán sus inquietudes y mostrarán de manera palpable sus características, sus rasgos propios.

Es el caso, en la arquitectura de principios de siglo, de Teodoro Anasagasti, en quien se combina una gran sensibilidad artística ampliamente cultivada y de sólida formación humanista, con el conocimiento y la utilización, con todo rigor, de los medios que la técnica pone a su alcance (2). (Fig. 1)

Para entender el lenguaje seleccionado por el arquitecto en cada una de sus obras, además de tener en cuenta unos condicionamientos sociales y políticos que dejamos aparte, aún a sabiendas de su incidencia en la lectura de la obra de arte, evidentes en la producción de Anasagasti –una sociedad desilusionada a causa del denominado desastre del 98, aislada de Europa, fuertemente aferrada a las tradiciones nacionales– es necesario considerar su pensamiento arquitectónico, fruto de una vocación apasionada por su profesión, que explica su elección.

Autor prolífico y preocupado por la calidad del profesional, en sus escritos vierte sus ideas sobre cómo han de organizarse los estudios del futuro arquitecto, que darán lugar a un libro, "Enseñanza de la Arquitectura", cual es su parecer sobre la arquitectura del momento qué se debe hacer según su criterio para renovarla. Sus dibujos y proyectos recogen lo que dicen sus palabras, la coherencia es evidente cuando es libre al proyectar, y

también en los encargos en los que se expresa con formas gustadas y recreadas desde el inicio de su ejercicio profesional.

UNA MIRADA HACIA EUROPA

Cuando en 1910, el arquitecto consigue la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Roma, con el proyecto "El Cementerio Ideal", obra de la que tanto se ha hablado, advertimos los elementos configuradores de la arquitectura de Anasagasti. Hasta entonces, obtenido el título de arquitecto en la Escuela de Madrid en 1906, su ejercicio profesional estuvo referido a obras de encargo como arquitecto municipal de Bermeo, principalmente obras de infraestructura y diversas casas particulares, en las que adopta el lenguaje de la arquitectura popular.

Su estancia en Roma no es casual, ya que en 1909 ha obtenido por oposición la plaza de Arquitectura del Pensionado español en esta ciudad. Esta beca le permite conocer y estudiar el panorama arquitectónico europeo, pues alterna su residencia italiana con frecuentes viajes a otros países europeos. Estos años de formación son fundamentales en su producción futura, y permitirán identificar la arquitectura de Anasagasti dentro del movimiento renovador que supuso el racionalismo.

A Roma llega imbuido de la enseñanza recibida en la Escuela, con su gusto artístico ampliado en el taller de Marceliano Santamaría, donde se puede encontrar la raíz del contínuo interés de Anasagasti en su formación artística completa, con curiosidad despierta a ver y conocer, porque intuye que a una sociedad cambiante le corresponde un nuevo estilo.

La situación arquitectónica española de primeros de siglo es confusa. Se sigue copiando servilmente de lo clásico, en forma y estructura. Por lo que Landecho, en 1905, escribe "*para muchos es todavía innegable que la arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles, como museos y ayuntamientos; la medioeval para los edificios de carácter religioso, como iglesias y mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc. Este equivocado criterio... lleva ya mucho camino andado para su total desaparición por el cansancio que en público y en los artistas produce la reproducción constante de los mismos tipos, de los mismos motivos arquitectónicos, y a la voz de arquitectura nueva para las nuevas contrucciones...dedícanse los artístas a desligarse de la tradición y a inventar formas nuevas, distintas de las usadas hasta el presente*" (3).

Ante las nuevas formas de vida, el cansancio por la repetición de lo conocido, el desarrollo tecnológico, etc., se hace necesario un nuevo modo de expresión, que responda a la situación del momento, pero "*no es hasta la década de los años veinte cuando comienzan las primeras reacciones contra la arquitectura académica y las opciones que pretenden la hegemonía de tradiciones nacionales y regionales. La oposición al eclecticismo encuentra una primera vía de expresión en la búsqueda de una normativa estable en la composición, como es el caso de Antonio Palacios. Pero será con Teodoro Anasagasti con quien se introduzcan las primeras noticias de las vanguardias arquitectónicas*" (4), por ello, la mirada, una vez más, se dirige a Europa.

En Europa, en esa época, ha surgido el movimiento modernista en sus diferentes versiones nacionales: Modern style ingles; Art nouveau francés; Paling stjl flamenco; la Jugendstil alemana; e incluso el movimiento austriaco Sezessionsstil, que juntos podrían agruparse en lo que se ha dado en llamar el Arte del 1900, y que se hizo notar, particularmente en Arquitectura –además de en decoración, en mobiliario, en ilustración y cartelismo–, en un deliberado apartamiento de todas las fórmulas arquitectónicas hasta entonces en uso.

En Francia, August Perret había construido en 1903 su inmueble en la calle Franklin (el teatro de los Campos Elíseos está en plena construcción) y comienza a verse rodeado de jóvenes arquitectos disconformes con la enseñanza oficial beauxartianas, como Le Corbusier.

En Alemania acaba de ser fundada la Deutscher Werkbund, en 1907, y su más influyente arquitecto, Peter Behrens, construye en Berlín la fábrica de turbinas AEG. Berlage terminó de construir la Bolsa de Amsterdam en 1903 y, en la misma ciudad, se finaliza el edificio de la Sociedad Nederlanden Van, en estructura de homigón armado.

Pero va a ser en Austria donde Anasagasti recogerá mayores influencias, en la Viena de la "Sezesion" de Wagner, Olbrich y Hoffman, que ya habían construido la Biblioteca de la Universidad de Viena, el edificio de la Secesión y la casa de artistas de Darmstad en Austria, y en Bruselas, el último, estaba finalizando el palacio Stoclet (5).

El reto surgido con los nuevos materiales y los nuevos procesos industriales impulsaron a este grupo de arquitectos a la búsqueda de una arquitectura moderna. En palabras de S. Kostof: "*A Wagner, Berlage y Loos jun-*

to con Auguste Perret en Francia y Peter Behrens en Alemania se les había asignado el lugar más prominente en la formulación de un nuevo idioma del siglo XX" (6). Conforman, en sus diferentes versiones nacionales, el movimiento modernista, que intenta dar respuesta al debate Arte–Tecnología (7). Mas el historicismo firmemente aceptado como moda dominante tanto en América como en Europa, retuvo al grueso de la profesión eclipsando las propuestas renovadoras, negando, pero no anulando, su papel para redirigir la arquitectura. A este respecto es significativo el fallo del concurso internacional para seleccionar el proyecto del Palacio de la Paz que se pensaba construir en La Haya, en 1906, a favor del proyecto historicista de L.M. Cordonnier, quedando distanciados los de O. Wagner, en cuarto lugar, y el de H.P. Berlage (8).

Sociológicamente, la explicación podríamos hallarla en la lenta evolución de las mentalidades, y desde la óptica del profesional de la arquitectura señalando que estaba en juego el valor creativo del diseño, si se aceptaban sin reservas los avances industriales en el proceso constructivo. El riesgo se encuentra, precisamente, en quienes insisten en que el arquitecto por encima del sentimiento artístico que sólo satisface necesidades personales, debe emplear en su trabajo sobre todo el proceso racional, aceptando las nuevas técnicas y materiales para conseguir un nuevo orden arquitectónico.

El arquitecto es fundamentalmente artista, guiado por la belleza y los conceptos universales, tiene costosamente arraigada la concepción del diseño como respuesta creativa a un problema arquitectónico individual. El camino cierto conduce a quienes aceptando como inevitables una cultura industrial reafirman el privilegio del arquitecto a utilizar su expresión personal.

Anasagasti asimila en Europa el lenguaje de las vanguardias arquitectónicas y es testigo de su difícil afirmación frente al academicismo imperante, acepta la nueva arquitectura como reflejan los proyectos realizados allí, y nunca abandonará su cualidad de arquitecto–artista.

Anasagasti persigue la sobriedad, una armonía de proporciones y un rigorismo ornamental, dejando limpios los paramentos y al descubierto el material o coloreado éste violentamente. Sus experiencias le harán escribir que el arquitecto tiene que hacer verdadero arte. No el arte supérfluo del adorno, sino arte que por su utilidad, sin encarecer el presupuesto, dé belleza a la construcción, por esta razón el arquitecto debe depositar su interés "*...en la sencillez, en la pureza, en la tranquilidad, en las proporciones y*

valores de masas; buscará el color de éstas, las hará hablar, y para dar variedad a un paramento insípido, moverá las cuadrículas, las fachadas, romperá los planos y conseguirá por otros medios pureza de líneas...".

Este periodo de su vida, de formación en las corrientes europeas, comprendido entre 1906 y 1916, en que se instala definitivamente en España, calará hondo en su espíritu y marcará parte de su actividad profesional, precisamente la parte que se pretende destacar en este trabajo. Es en estas vivencias europeas, fielmente reflejadas en sus escritos correspondientes (9), donde hay que buscar los antecedentes de sus obras. Por ejemplo, de su estancia en Alemania son las siguientes palabras, referidas a su arquitectura "*...Dominan en ellas las masas austeras, las líneas verticales, la sencillez en la composición y un dominio y confianza grande en si mismas. Es parca en elementos ornamentales, bien proporcionada, de estructura clara, con un ritmo nuevo, con huecos y macizos ajenos a los cánones, que escucha sólo al sentimiento; es libre, racional y utilitaria; emplea los materiales nuevos en sus formas típicas industriales, lógicamente, con claridad, sin falsearlos con pegotes que alteren su fisonomía...*" (10). Y aquí podemos añadir que no hay mejor definición de la arquitectura íntima de Anasagasti.

Los datos biográficos que disponemos, permiten adjetivarle como un arquitecto al estilo humanista y no sería exagerado decir que esta idea de arquitecto, inspirada en los escritos de Vitrubio, fue una constante en su vida, tanto en lo que respecta a su propia actuación como al pensamiento que intentó transmitir, en cualquier momento y por todos los medios a su alcance, y en especial desde la Cátedra de "Proyectos de Detalles", en 1917, y posteriormente desde la de "Historia General de las Artes Aplicadas e Historia de la Arquitectura", en 1923, en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, profundamente convencido de los cambios que son necesarios en la arquitectura para que ésta se acomode al presente. Ahora bien, el problema consiste en cómo enlaza Anasagasti con la arquitectura de su tiempo.

En síntesis, para entender la obra de Teodoro Anasagasti y relacionarla con su época, hay que concebirle influido por tres corrientes. En efecto, por su formación en la escuela de Arquitectura y en el pensionado de Roma, conoce la arquitectura clásica, por sus viajes frecuentes por Europa, en ese primer periodo de su vida profesional, se interesa vivamente por las nuevas tendencias modernistas y racionalistas, con especial atención a la escuela

vienesa de Otto Wagner, y por sus viajes por España, igualmente diversos, es vivo conocedor de la arquitectura nacional y popular (11).

Estas tres fuentes, conjuntamente, definen el sentido innovador de la arquitectura que quiso hacer Teodoro Anasagasti: una arquitectura que, con el empleo de los nuevos materiales y técnicas, fuera expresión de las tradiciones populares y que estuviese acorde al mismo tiempo con las nuevas formas de vida.

El empleo de los nuevos materiales, y en especial el hormigón armado, alcanza su punto culminante en la construcción de salas de espectáculos, en las que se aprecia una transformación evidente, buscando la expresión verdadera del racionalismo, desde el Real Cinema, donde predomina la secesión vienesa, con elementos de arquitectura ya conocidos, hasta el cine Pavón de Madrid, expresión máxima del racionalismo ortodoxo, donde el material alcanza su valor real y logra la perfecta adecuación de la obra al fin para que se proyecta, pasando por el Monumental Cinema, en el que es fundamental el empleo del hormigón armado, que alcanza situaciones reconocidamente atrevidas (12).

En un principio puede pensarse que Anasagasti vuelca sus ideas innovadoras en sus proyectos, pero que cuando tiene que enfrentarse a una serie de imposiciones aquellas no se plasman tan claramente como hubiera deseado, quizás por miedo a enfrentarse con una sociedad conservadora. Afirmación que podría avalarse por la existencia de sus proyectos denominados obra poética –Cementerio Ideal, Templo del Dolor, Villa del Cesar–, de evidente sentido creador, donde se encuentra la expresión puramente renovadora (Fig. 2). Son proyectos pensados únicamente para dar rienda suelta a su preocupación arquitectónica y sin intención de que puedan ser realizados. Pero aquella impresión primera se desvanece cuando se contemplan algunas de sus obras, en donde se encuentran los mismos elementos que en sus proyectos poéticos, pero cumpliendo un papel y una función real. Más aún, las obras que se comentan en este trabajo permiten establecer un principio: los mismos elementos arquitectónicos, dispuestos prácticamente de forma similar, logran una funcionalidad diferente.

Quizás en este pensamiento se puede encontrar una de las claves de la riqueza de la arquitectura. Pero, en nuestra opinión, cabe también suponer que la recreación del arquitecto en la forma no está condicionada por la función, o cometido, de lo realizado.

LA EXPRESIÓN PERSONAL DE T. ANASAGASTI

Presentamos, en este trabajo, una serie de obras de Teodoro Anasagasti que ratifican las afirmaciones anteriormente realizadas. Se debe tomar como punto de partida, pues puede considerarse además como el antecedente de todas ellas, el *MONUMENTO A LA REINA Dña. M.ª CRISTINA*. Por la fecha 1913, Anasagasti se encuentra pensionado en Roma (13), allí recibe la noticia de su elección para diseñar el Monumento y, aunque pensado para realizarse no se llegó a materializar (14). El proyecto muestra cómo el encargo no mediatizó la libertad del arquitecto.

En el proceso creador, el arquitecto tiene la idea y necesita de otros elementos, accesorios, para completarla y poder darla a luz. Por ello, desde Roma solicita toda la información posible sobre la topografía del lugar donde ha decidido levantar el monumento, de la vida de la homenajeada, así como detalles relativos a escudos, tanto de la ciudad como de la Reina. El proyecto se concibe desde un planteamiento derivado de las experiencias europeas. En primer lugar, consciente de que lo que va a presentar, que ya tiene en mente, puede chocar frontalmente con la arquitectura al uso, advierte: "*...el monumento será sencillo y raro, pero de una rareza que espero les gustará. No se imagine una masa muy grande...*" (15). La misma elección del emplazamiento, la isla de Santa Clara, obedece a las nuevas tendencias. En efecto, los alemanes y austriacos, pioneros de la arquitectura moderna, han escogido altas colinas o cerros para el emplazamientos de los nuevos monumentos conmemorativos, como los levantados a Bismark en Bemberg, y el de Zehdenik en Hamburgo, o el de las Naciones de Leipzig, donde la riqueza de puntos de vista es grande para quienes los contemplan, pues en las calles o plazas, al carecer de perspectiva, pierden solemnidad. El mismo arquitecto justifica su elección afirmado: "*..¿quién se atreverá a dudar de la espléndida situación de la isla, que está pidiendo una arquitectura de formas nuevas, pero complementaria de su irregular estructura?...*" (16).

El monumento (Fig. 3), es sencillo y sus piedras están cargadas de simbolismo, ya que en ellas han de encarnarse las ideas y conceptos que motivaron el encargo, pues la ornamentación no es necesaria cuando la obra proyectada se basta para simbolizar a quien se quiere honrar. La exedra, construcción descubierta de planta semicircular, simboliza el trono. Está flanqueada por dos torreones grandes, que representan España y Hansburgo,

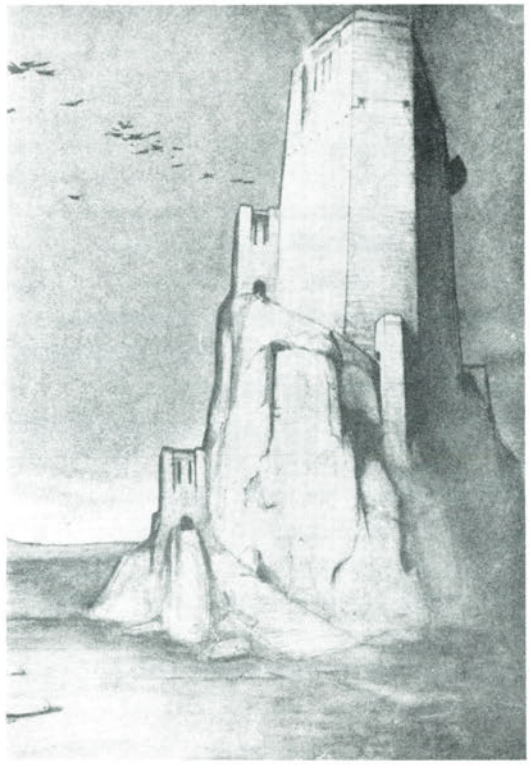


Fig. 2. –Torre del Silencio. Apunte para el Cementerio Ideal.

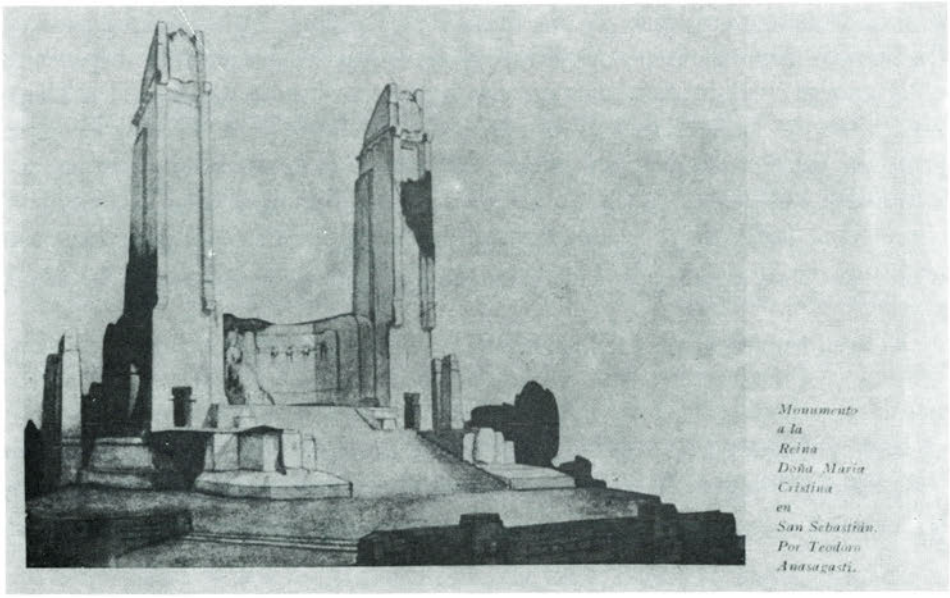


Fig. 3. –Monumento a la reina Dña. M.ª CRISTINA DE HANSBURGO en San Sebastían. (Foto publicada por *La Construcción Moderna*, año XI, 1913, pág. 273.

con los voladizos característicos de la arquitectura regional, en un intento de abrazar tradición y modernismo. Rodea exteriormente a la exedra una terraza decorada tan sólo por tantas pilastras, a manera de obeliscos, como años de regencia de Doña María Cristina. El arquitecto, en la explicación a su proyecto, se muestra poeta, razona el simbolismo de su idea. Bien es cierto que permite esta licencia en las memorias de los edificios emblemáticos, pero que la rechaza para los cines y viviendas, en las que sólo comenta el contenido técnico.

El trono está precedido por las características y amplias escalinatas donde se esculpen los escudos de Guipuzcoa y San Sebastian.

Se ha prescindido conscientemente de la ornamentación, para evitar la contradicción del entorno natural, pero sin embargo adquiere un papel relevante la vegetación –constante motivo en Anasagasti–, en la que yedras, trepadoras y rosales "*...de cuyo encanto no se podía prescindir en el homenaje a una señora...*", dominarán hasta llegar a cubrir las torres de verde, lo que les hará destacar del azul del cielo, y el anillo de árboles abrazando el monumento, sugerirán la arquitectura nacida de la isla. Emplea la vegetación, no para enmascarar la arquitectura, uso frecuente en quien no ofrece un proyecto estudiado, "el tiempo lo embellecerá", sino por elección, para introducir su arquitectura en la Naturaleza, sin distorsionar el natural, la belleza creada.

Este es su principal interés al proyectar el monumento, el adaptarse a la topografía, con el fin de que las formas arquitectónicas no distorsionen el lugar. Para ello destierra las formas complicadas y construye sin otras reglas que las del sentimiento, disponiendo masas y volúmenes para darles la flexibilidad y adaptación necesarias. En contraposición al ideal del momento brota su espíritu artístico. "*...La arquitectura del Sr. Anasagasti, no es como dice Ruskin, la ciencia de la regla y el compás: no consiste sólo en la observación de la justa regla o bella proporción, no. Es la ciencia del sentimiento más que de la regla, es escuela de la mente más que del ojo y base de toda gracia y enseña de todo lo bello...*" (17).

Anasagasti desmuestra cómo comprende el desarrollo de lo que ha visto en Europa. Entiende cómo la simplicidad debe ser una de las constantes de la nueva arquitectura, desligándose de los esquemas modernistas utilizados por tantos arquitectos. Reivindica la fantasía como uno de los elementos básicos de la arquitectura, al tiempo que destaca cómo la variedad

y movilidad de las plantas, la diversidad de formas y tamaños de las dependencias, las agrupaciones singulares y la riqueza de huecos son elementos constitutivos de la nueva arquitectura.

Una obra que se nos antoja íntimamente ligada con la anterior es el PANTEÓN DE DON JOSÉ EREZUMA, en el Cementerio de Mundaca (Vizcaya) (Fig. 4 y 5), en el que encontramos elementos similares a los ya expuestos, asi como a los de su trabajo poético "*El Templo del Dolor*" (Fig. 6). El monumento no posee grandes dimensiones, como corresponde al lugar donde se ubica. En muchas ocasiones se ha denominado a Anasagasti como "intérprete del dolor", porque encuentra en la piedra y en el manejo de masas y proporciones el modo de expresar con grandeza un dolor fuerte y sincero y no cabe duda que este panteón inspira todo ello. "*...La desolación ante la muerte* –decía– *lleva inherentes, como cualidades inseparables, la sobriedad, la severidad, la continencia grave, la austeridad, la tristeza fúnebre y la grandiosidad...*" (18).

Hay que señalar, antes que nada, que el monumento, proyectado y construido en 1913, se concibió ayuno de decoración y que ésta se añadió posteriormente, en 1931. Como es constante en Anasagasti, el proyecto está dominado por la sencillez y la simetría en la composición. Esta formado por tres bloques, perfectamente diferenciados y diferentes: un primer tramo rectangular, a modo de pasillo que constituye la entrada, relativamente baja, que se abre en su interior para albergar la capilla. Ésta constituye el tercer bloque, cubierto por cúpula y que se alza a más altura que la entrada.

Entre ambos, se levantan dos torres que serán elementos configuradores de la arquitectura de Teodoro Anasagsti, buscando la elevación y el aligeramiento de cierta pesadez que pueden sugerir, en una primera impresión, las formas rotundas. Estas torres no están libres, sino unidas entre sí, hasta casi media altura, por un paramento liso que recuerda ciertos aspectos del citado Templo del Dolor, si bien en éste el paramento se hace más elevado que en esta ocasión, queriendo acortar la sensación de verticalidad impuesta por las torres, buscando siempre la armonía representativa.

Trece años hubieron de transcurrir para encontrar una obra de Teodoro Anasagasti que reuniera los mismos elementos pero, aplicados a otra finalidad, esta vez a una sala de espectáculos. En efecto el 10 de Enero de 1927, se coloca la primera piedra de lo que va a ser el TEATRO VILLAMARTA (19) de Jerez de la Frontera (Fig.7). Esta obra, corresponde a un Teodoro

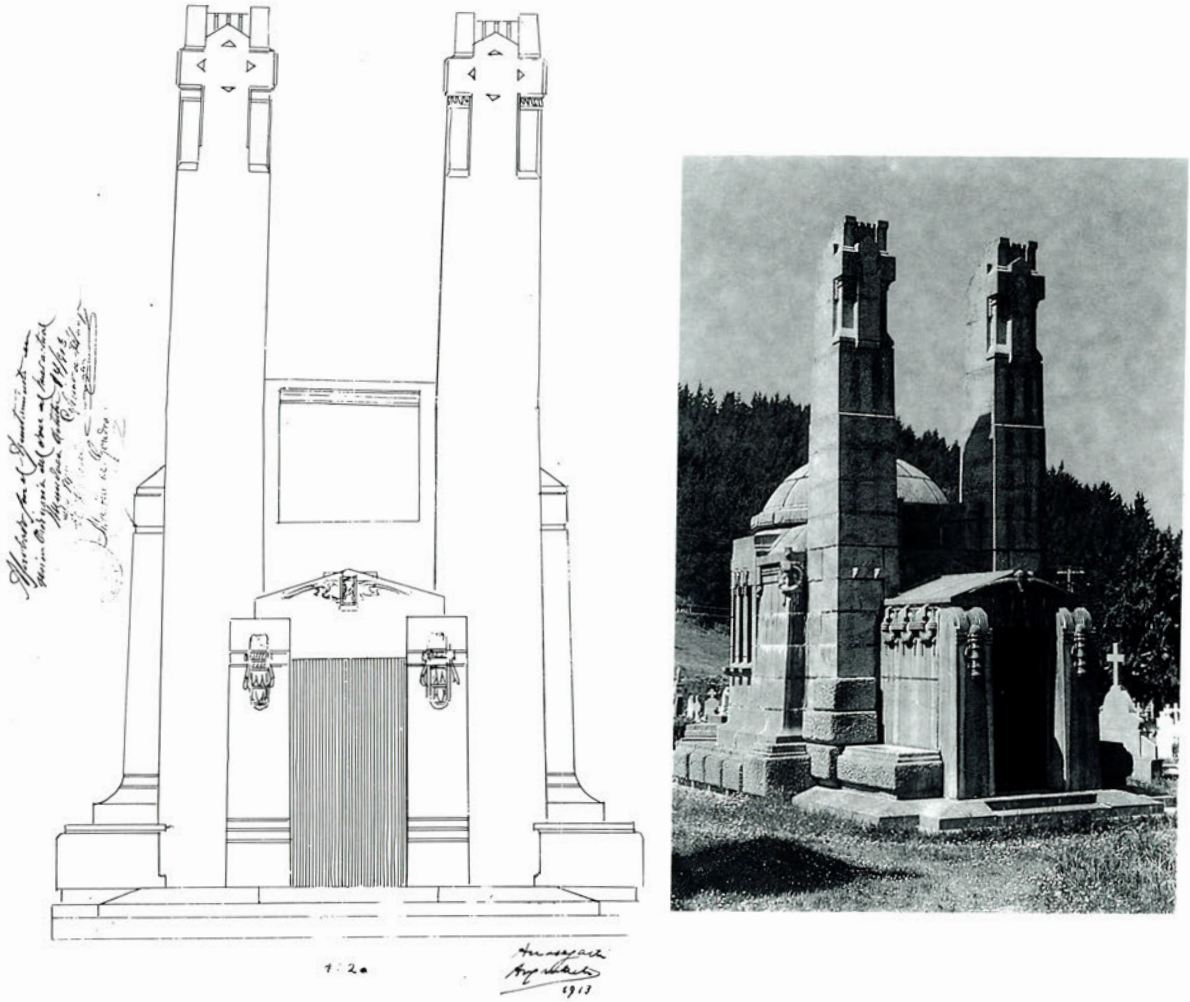


Fig. 4 y 5. –Panteón de JOSÉ EREZUMA en Mundaca (Vizcaya). (Plano propiedad familia Anasagasti y foto actual).

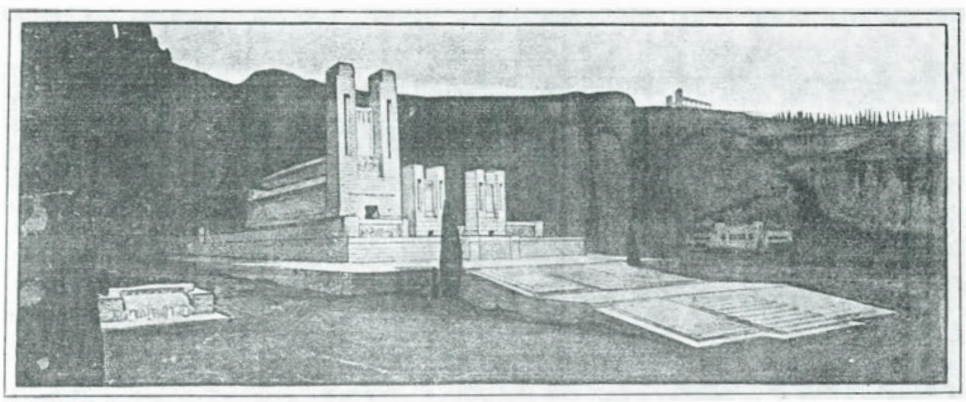


Fig. 6. –Templo del Dolor. Explanada anterior. (Apunte propiedad familia Anasagasti).

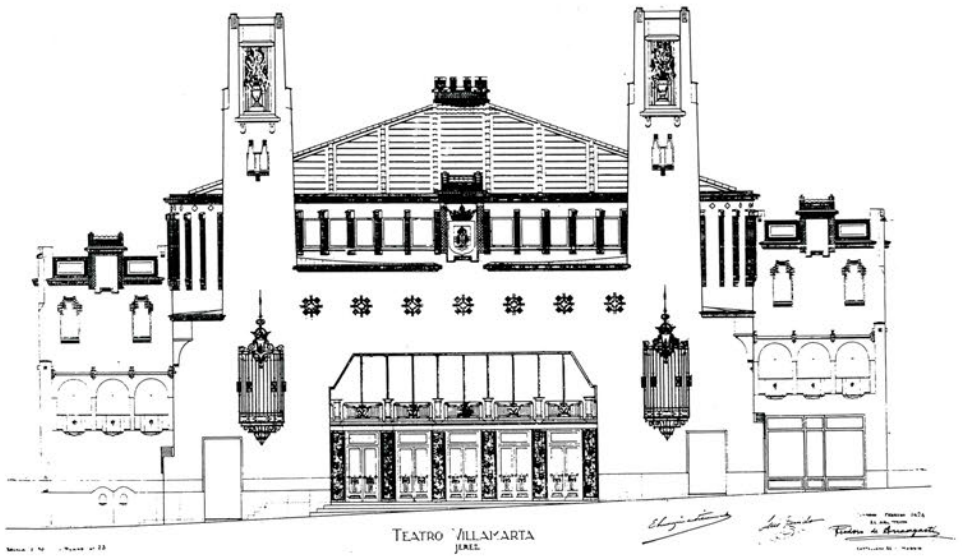


Fig. 7. –Plano de la fachada del Teatro Villamarta en Jeréz de la Frontera (Cádiz). (Archivo Ayuntamiento de Jeréz de la Frontera, Sig. 3503, Villamarta, protocolo 525).

Anasagasti maduro y en plenitud, en la cumbre de sus carrera profesional y que ha visto realizadas sus mejores obras y, concretamente, en salas de espectáculos, especialmente cinematógrafos.

Siempre la renovación arquitectónica ha comportado una respuesta a las nuevas exigencias de la sociedad. Durante las primeras décadas del siglo XX, la industria cinematográfica se hallaba en pleno desarrollo, determinando grandes contrucciones de salas para esta industria que se promete floreciente. Teodoro Anasagasti había contribuido, años atrás, a ello con magníficos ejemplos, ya citados: el Real Cinema, el Monumental Cinema y el Cine Pavón, todos ellos en Madrid.

En el teatro Villamarta, el arquitecto, permanece fiel a sus raices. En él conjuga, en perfecta armonía, los elementos más puros del modernismo y del racionalismo al uso, con los típicamente regionalistas. En un teatro con tres fachadas libres y una cuarta medianera. La principal se abre a la plaza de Romero Martínez, que posteriormente sería remodelada por él mismo, por lo que el conjunto teatro–plaza se convierte en una verdadera intervención urbanística. El carácter del edificio recuerda sus primeros años del Pensionado de Roma.

Como todas las salas de espectáculos proyectadas por Anasagasti, llama la atención por lograr una excelente acústica. Al margen de los detalles sobresalientes de la construcción se han de resaltar el empleo de hormigón armado en anfiteatro, palcos, pisos, escaleras y columnas, fábrica de ladrillo de la localidad, azoteas a la catalana y fachadas estucadas con pinturas al fresco. El exterior es de grandes líneas, majestuoso, parco en ornatos, con un gran hueco de entrada de trece metros, dos rejas monumentales, terrazas entrantes que dan claroscuro y dos torres esbeltas de veinticinco metros de altura, que constituyen una cita secesionista muy directa. En la fachada norte, a la calle de Fermín Aranda, se emplearon por deseo expreso del arquitecto seis ventanas barrocas, que estaban en el piso alto del claustro del convento de la Vera Cruz, en cuyo solar se levantó el teatro. El aforo es del orden de 2000 localidades (19).

Ese año de 1927 es un año de éxito en la vida del arquitecto, el cenit de su carrera profesional, en el que obtiene el reconocimiento a su prestigio. Además de los cargos citados anteriormente, hay que añadir que es Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos y Académico de la de Bellas Artes de San Fernando, es el año en que realiza el sueño de todo profesional: diseñar su casa estudio.

De este año data la licencia municipal expedida para la edificación en el solar del Paseo del Pintor Rosales n.º 62 de Madrid, que desapareció en la guerra civil. El edificio allí levantado tiene su importancia en cuanto que fue diseñado por Teodoro Anasagasti como vivienda propia sin más límite que su decisión. Actualmente se conservan doce planos correspondientes a plantas, sección, fachada, disposición de ladrillos decorativos en ésta, etc.

El solar es estrecho, por lo que la construcción se realiza en profundidad. Es un edificio de tres plantas, en la segunda de las cuales sitúa su estudio, para el que también diseña los muebles, que actualmente se conservan, en un estilo que bien podría llamarse típicamente Anasagasti en parangón con los proyectos que comentamos.

Es evidente que en la contrucción se advierte la idea fija del arquitecto, la que llamó sus atención en su periodo de formación y ha ido dejando salpicadamente en sus obras (Fig. 8). Las dos torres grandes, se dan cita, igualmente, en esta ocasión (Fig. 9), flanqueando la fachada, contribuyendo a su ornato junto con la disposición del ladrillo. Sin embargo, y aunque se distinguen con toda claridad, parece como si el autor hubiera querido ocultar-

las, enmascararlas alzando el edificio hasta, prácticamente, el límite de aquellas.

En la fachada no existe decoración más que la conseguida con el juego del material, motivo que repetirá continuamente. No hay una línea curva, es el dominio de la recta, de los huecos y los relieves.

En suma, estas obras analizadas permiten advertir cómo la idea del arquitecto obedece a su acervo cultural, a su patrimonio formativo, juega y se deleita en la selección de formas para plasmarla, optando por unas que se hacen constantes y, en cada ocasión, como se ha visto, cumpliendo un fin, una función diferente, y ofrece al mismo tiempo un planteamiento coherente con su idea de la arquitectura.

Fig. 8. –Dibujo de las torres de la ciudad italiana de San Giminiano. Grabado por ANASAGASTI. (Propiedad familia Anasagasti)

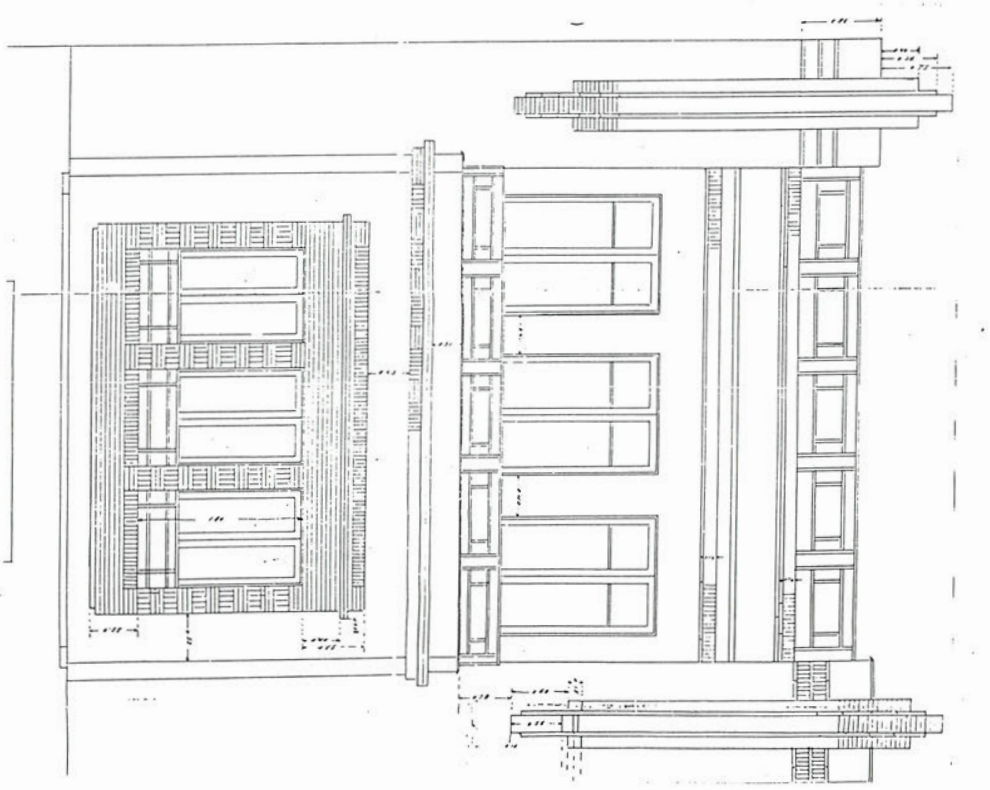


Fig. 9. –Plano de la fachada de su domicilio (desaparecido) en la c/ Pintor Rosales n.º 62 (Madrid). (Propiedad familia Anasagasti).

NOTAS

(1) Consúltese: WIEBENSON, D., *Los Tratados de arquitectura desde Alberti a Ledoux*. Madrid, HERMAN BLUME, 1988.

(2) GARCÍA MORALES, M.ª V., *Teodoro Anasagasti y Algán, 1880–1938*. Memoria de Licenciatura (inédita). Universidad Complutense, 1979.

(3) LANDECHO, L., *La originalidad en el arte*. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Fortanet, 1905.

(4) ARACIL, A., y RODRIGUEZ, D., *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid. Ed. Istmo, 1982, pág. 300.

(5) Sobre este tema la bibliografía es amplia, véanse como referencia los trabajos de: GIEDION, S., *Espacio. Tiempo y Arquitectura*. 4.ª edic., Barcelona, Edit Científico–Técnica, 1968. BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974. PEVSNER N., *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. También: SAMBRICIO, C., "Influencia en España" Catálogo de la exposición: *Arquitectura Austriaca 1860–1930, dibujos de la Secesión Vienesa, y su influencia en España*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1981, págs. 9–16.

(6) KOSTOF, S., *Historia de la arquitectura*. Madrid, Alianza Forma, 1988, pág. 1197.

(7) Véase las obras clásicas de: FRANCASTEL, P., *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia, Fomento de Cultura Ediciones, 1961, págs. 89 y ss. PEVSNER, N., *Op. cit*, págs. 149 y ss. Consúltese también: PITARCH–DALMASES. *Arte e industria*. Blume.

(8) KOSTOF, S., *Op. cit*. pág. 1196.

(9) GARCÍA MORALES, M.ª V., "Relación de artículos de TEODORO ANASAGASTI" . Catálogo de la exposición: *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Madrid, Museo Municipal, 1987, págs. 63–92.

(10) ANASAGASTI, T., *La Construcción Moderna*, año XIV, (1916), págs. 86–89.

(11) ANASAGASTI, T., *La arquitectura popular*. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1929.

(12) URRUTIA, A., "Del Salón Doré a la obra de TEODORO ANASAGASTI. Los cinematógrafos del primer cuarto de siglo", (1982).

(13) Catálogo de la Exposición Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma.

(14) ABRIL M., *Gran Mundo* año I, n.º 2, (1914), págs. 25–27.

(15) "Crónicas e información", *La Construcción Moderna*, año XI, n.º 12 (1913), págs. 97–99.

(16) ANASAGASTI, T., *La Construcción Moderna*, año XI, n.º 18, (1913), págs. 273–288.
(17) FIRIUKITO, S., *La Construcción Moderna*. n.º 53, (1948), págs. 34–36.
(19) "Crónicas e información", *La Construcción Moderna*, año XXVI, (1928), págs. 65 y ss.

EL ARQUITECTO MANUEL MARTÍN RODRÍGUEZ, DISCÍPULO DE VENTURA RODRÍGUEZ

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

A-DATOS BIOGRÁFICOS

Es muy probable que Manuel Martín Rodríguez naciera en 1751, y no en 1746 como tantas veces se ha repetido desde que así lo afirmaran Llaguno y las actas impresas de 1832. El propio arquitecto se encarga de recordarnos en alguna ocasión su verdadera edad (1). De su vida familiar conocemos muy poco. Nada sabemos seguro de sus padres, hermanos o mujer e hijos, si es que los tuvo pues parece que vivió célibe.

Ha venido considerándose a Martín como sobrino de Ventura Rodríguez pero, a tenor de la documentación hay que concluir, un tanto sorprendentemente, que se trata de un hijo natural de don Ventura. Existen demasiados equívocos y contradiciones como para no sospechar en ocultaciones interesadas. En el libro de matrícula de la Academia de San Fernando aparece, extrañamente, por dos veces (años 1766 y 1768), la primera como hijo de un tal Alfonso Martín. En el premio obtenido en 1772 se halla inscrito con el nombre de Manuel Martín Pérez o Díez (que serán los apellidos de su madre). Sin embargo, en los dibujos originales que presenta, firma con el nombre que posteriormente va a emplear. Es conocido el afecto que don Ventura puso en él, algunas veces de forma claramente apasionada como en la petición dirigida al Ayuntamiento en 1785. En dicha petición su compañero Guill le acusa de haber alterado maliciosamente sus apellidos "con la equibocación cuidadosa de parte de éste de titularse Rodríguez y sobrino del referido don Ventura, a solicitud de éste, con conocida siniestra intención", asegurando que en realidad se llamaba Manuel Martín Díez. Y hay que suponer, necesariamente, que sabía muy bien lo que decía antes de emitir públicamente una afirmación tan grave. Ni don Ventura ni Martín respondieron a la acusación.

Resulta más que sospechoso que el nacimiento de Martín coincida, precisamente, con el año siguiente al que don Ventura queda viudo (1750). Su segunda mujer, además de legar casi todos sus bienes a sus padres, dejaba bien claro que "con Ventura Rodríguez mi actual esposo no tengo hijos algunos, lo que prevengo para que conste", aclaración que parece insinuar más de lo que dice. Se nos asegura que era hijo de su hermana Bernardina, pero cuando ésta ya había muerto, y el abuelo cita a este nieto en su testamento pero sin decirnos quién era su padre. Y aún podría añadirse algún otro argumento, todo lo cual contribuye a evidenciar un hijo de don Ventura, insospechado hasta ahora.

A falta de descendencia legítima, el maestro puso todo su afecto en Manuel. Viendo una clara afición hacia la arquitectura atendió personalmente a su educación. La documentación de la Academia de San Fernando, las propias exposiciones del arquitecto y, también, Llaguno detallan su formación (2). Dispuso que estudiase humanidades y las lenguas francesa e italiana. Notando su inclinación hacia las bellas artes le puso a estudiar la figura humana en la Real Academia. Le hizo medir y diseñar los órdenes arquitectónicos y copiar sus trazas siendo él su primer y principal maestro. Con Felipe de Castro aprendería dibujo hacia el año 1770. Con tales profesores los adelantos fueron rápidos y hasta admirables. En 1772 recibía (bajo el nombre de Manuel Martín Díez o Pérez y haciendo constar que había nacido en 1748) el segundo premio de primera clase de la arquitectura. Como obra de examen presentó cuatro dibujos de un templo de la Inmortalidad, uno de los cuales (la fachada) ampliaría al año siguiente (3).

Quiso don Ventura que completara su formación con el estudio directo de la arquitectura clásica, cosa que él no había podido hacer. Y, así, le dio la oportunidad de recorrer y estudiar en Italia todo lo bueno de Roma y otras ciudades. Este viaje lo realizaría en 1776. A su retorno pudo conocer también parte de la arquitectura francesa. Todo ello con la finalidad, como diría en 1788, de "no quedarse de los comunes (arquitectos)". Sólo cuando adquiere suficiente madurez es admitido en la Academia como miembro de mérito. Ocurría esta primera vinculación oficial el 4 de agosto de 1776, a los 25 años de edad (4).

El apoyo de don Ventura fue constante hasta los últimos días de su vida. Estando vacante, en 1781, la plaza de teniente mayor de obras de Madrid, solicitaron el cargo prestigiosos profesores de la Academia frente a los

que Martín poco podía alegar como méritos propios. Cuando ya tenía 30 años tan sólo había trazado algún proyecto de reforma y construido algunas casas nobiliarias. Por ello no se presentó y la plaza quedó para Guill. Posiblemente con mucho sentimiento de don Ventura.

En junta del 6 de marzo de 1785 se decía que Su Magestad se había conformado con la elección que unos meses antes había hecho en la persona de Manuel Martín Rodríguez para la enseñanza en la sala de geometría en sustitución de Juan de Villanueva, a quien sus ocupaciones le impedían poder asistir.

La actividad de Martín por estos años siempre fue a la sombra y amparo del prestigio, actividad y orientación de su probable padre, haciendo de constructor de lo que éste proyectaba. Hizo, pues, en Madrid lo que otros discípulos hacían en provincias. Durante el resto de su vida se vería lastrado por su condición de "sobrino" y discípulo del maestro. En sus escritos y declaraciones sacará siempre a relucir el recuerdo de don Ventura. Su mayor orgullo estuvo, precisamente, en ser su fiel intérprete y continuador de su obra.

Poco antes de morir, cuando la enfermedad del maestro mayor de la villa arreciaba, suplica al ayuntamiento madrileño que en sus imposibilidades y ausencias le sustituyera su sobrino en calidad de teniente mayor. Como garantía de su preparación y competencia aducía que durante año y medio había recorrido este último Italia "no perdonando (él) gasto para que lograse la más cabal instrucción". A pesar de la novedad (pues el cargo ya estaba ocupado por Guill, como ya se dijo) y la oposición de algunos concejales que dudaban de su conveniencia, y hasta legalidad, se accedió a la petición quedando "igual en todo a Mateo Guill". Es posible que don Ventura acariciase la idea de que Martín llegara a sucederle en el cargo, garantía, entre otras cosas, de la continuidad de su obra. Virginia Tovar piensa que "quizá no fue muy consciente de las consecuencias que acarrearía su pretensión, de que incluso su propio prestigio podría salir perjudicado ante tan poco habituales procedimientos. Quizá su avanzada enfermedad fue causa de la poca lucidez". Sin embargo, lo más probable es que le cegase el afecto (5).

En las ausencias, ocupaciones y tras la muerte de don Ventura, desempeñó con gran tino la plaza de teniente de arquitecto mayor de la villa, cosa que no ocurría con Guill, el otro teniente. Y fue así hasta que el cargo de maestro mayor se le confirió en propiedad a Juan de Villanueva (6).

Al morir don Ventura en agosto de 1785, se presentaron al cargo de maestro mayor los dos tenientes citados. En su petición Martín recordó a su tío y la necesidad de continuar y finalizar las obras que estaba ejecutando. Parecía evidente que sólo él podía garantizar su conclusión en la debida forma pues, en caso contrario, "puede padecer la buena memoria y opinión de su tío... por no estar bien enterados de los planos que dejó, como lo está el suplicante, de las científicas ideas de su tío".

El enfrentamiento entre ambos tenientes se complicó rápidamente. El ayuntamiento se dirigió a la Academia para que le expusiera su parecer y le propusiera los candidatos que considerase más competentes, aunque "salvando la libertad de Madrid". Mientras que Guill no gozaba de las simpatías de los académicos Martín, por el contrario, tenía buenos y numerosos partidarios en ella. Sin sospecharlo, sería el causante de uno de los hechos más transcendentales de la historia del urbanismo madrileño al ordenar Carlos III que el nombramiento de maestro mayor de la villa fuera, en adelante, de competencia real y no municipal. Efectivamente, el 2 de septiembre de dicho año Manuel Martín se dirigía personalmente al Rey exponiendo un tanto agriamente sus derechos y aspiraciones al cargo. A petición real se propuso como terna a Mateo Guill, Martín y Juan de Villanueva. El 27 de febrero de 1786 el monarca nombraba a este último su arquitecto mayor. Y aunque por otra real orden, algo posterior, se le confirmaba a Martín como teniente mayor, sin embargo, el 11 de mayo dimitía rogando al ayuntamiento que tuviera a bien exonerarle de tal cargo. El ayuntamiento le exigió la entrega de todos los dibujos y planos que don Ventura hubiera hecho para obras municipales y que él guardaba, con el fin de entregarlos a Juan de Villanueva. Francisco Sánchez ocuparía en adelante el puesto vacante.

El hecho pudo decepcionar, y hasta humillar, a Martín pero la realidad es que quizá resultara positivo, emprendiendo una nueva carrera en solitario, y hasta brillante. El suspirado cargo municipal es posible que le hubiese absorbido por completo y no hubiera podido realizar las numerosas obras que comienza a proyectar, precisamente, tras la citada dimisión.

Viendo la Academia su sólida formación y la posibilidad de tener un profesor experimentado como pocos en el estudio directo de las obras clásicas le fue encomendando sucesivos cargos, cada vez de mayor responsabilidad.

En la junta del 8 de enero de 1786 se propuso como candidatos a directores de arquitectura por muerte de Ventura Rodríguez, al teniente director

Pedro Arnal y a los académicos Manuel Martín Rodríguez y Francisco Sánchez. Arnal obtuvo 17 votos y los otros dos tan solo uno cada académico (7). En el mismo año, y en la rotación para plaza de teniente director de arquitectura vacante por ascenso de Villanueva, José Moreno obtuvo 13 votos y Manuel Martín 8 votos. Pero en la junta del 2 de abril se decía que por no haber podido dicho José Moreno servir la plaza por haber sido nombrado por Su Magestad vicesecretario de la comisión de arquitectura, se le había concedido la tenencia un mes antes a Martín.

El día 1 de octubre se leyó un memorial de dicho arquitecto "en que exponía sus méritos para que la junta le tubiese presente para la propuesta y votación en la ordinaria de hoi mediante la qual se ha de hacer la propuesta al Rey de dicha plaza de director de arquitectura", por muerte de Miguel Fernández. Se propuso, efectivamente, a Martín como teniente más antiguo y a Francisco Sánchez. Este sacó 2 votos y aquél 15 por lo que Su Magestad nombraba el 11 de noviembre director de la arquitectura a Martín. A principios del año siguiente llegaba a la Academia un papel suyo dando las gracias (8).

Por haber expirado el trienio de director general de la Academia, ocupado hasta entonces por Isidro Carnicero, le tocaba a la arquitectura. La junta propuso como candidatos a los dos directores: Pedro Arnal y Manuel Martín (19 de septiembre de 1801). En su informe este último se quejaba de no haber "tenido la suerte de que se me haya encargado ninguna de aquellas obras grandes o de primer orden en que pudiera hacerse ver hasta donde alcanza mi suficiencia". Habiéndose leído, como era costumbre, los méritos, obras, servicios... se procedió a la votación. De 53 vocales, 43 votaron por Arnal y 10 por Martín (9).

Con la llegada de una profunda crisis económica en España a comienzos de siglo (hacia 1803) desaparece la actividad de nuestro arquitecto que tenía por entonces 52 años.

El 1 de octubre de 1810 se cumplió el trienio de Director General de la Academia. Lo había sido Bergaz quien no fue reemplazado a su tiempo "por la inacción en que se hallaba la Academia con la dominación enemiga". Ahora (año 1814) le tocaba el turno a la arquitectura. La junta particular propuso a los dos únicos arquitectos que reunían los requisitos necesarios: Antonio Aguado y Manuel Martín Rodríguez. Este era, por entonces, director honorífico o jubilado. Obtuvo 20 votos mientras que Aguado al-

canzó 25. El 7 de agosto de 1814 el Rey confirmaba a Aguado como Director General (10).

El fracaso del último intento de ocupar el alto puesto de la Academia, se vio compensado con el citado cargo de director honorario. En efecto, el 4 de febrero de 1814 el Rey había "concedido a Manuel Martín Rodríguez su jubilación con los honores de Director con arreglo a los estatutos". Al año siguiente era nombrado comisario ordenador honorario. A estos cargos habría que añadir otros de que ya gozaba con anterioridad. En 1791 se titulaba, por ejemplo, "arquitecto de la regalía de la Real Casa de aposento y del Consejo de la suprema general Inquisición". Dos años después era nombrado arquitecto real "sin sueldo" y al año siguiente comisario de guerra, para cuya ocasión redactó un detallado memorial de méritos.

Además de todo esto, consta que Martín perteneció a la Academia Española (sin que se conserve ninguna obra manuscrita o impresa suya) y a la Real Sociedad patriótica de Madrid. En 1801 la Real Sociedad aragonesa le nombró "miembro de mérito literario". Durante todo este tiempo fue encargado de los exámenes de geometría y medidor de tierras bajo las reglas que Ventura Rodríguez había fijado bastantes años antes (Véase apéndice -II).

Después de unos años de precaria salud, moría el 15 de diciembre de 1823 a los 73 años de edad (11). Tuvo el detalle de legar a la Academia de San Fernando varios dibujos de don Ventura consistentes en los planos de San Francisco el Grande, un retrato de Juvara, otro de su tío, un dibujo que este último había hecho del retablo de la Encarnación y otro del propio Martín realizado para el catafalco de las exequias de Carlos III en dicho monasterio y que, posiblemente, ha desaparecido. Todo ello ingresó en la Academia el día 7 de noviembre de 1824 (12).

Sus altos puestos y la experiencia adquirida junto a don Ventura, explican el que desde la muerte de este último inicie una intensa actividad arquitectónica. Es sabido que no podía emprenderse obra alguna que exigiera una inversión considerable de fondos públicos sin que antes fuera aprobada por la Academia. Al ser Martín su director es lógico que él mismo se encargara de alguna de éstas o de aquellos proyectos provinciales rechazados por la Academia. Proyecta numerosas obras pero viaja poco a provincias, quizá por su condición de profesor que se lo impedía, dejando en manos de ciertos arquitectos locales de su confianza la realización, como ya había hecho en el pasado Ventura Rodríguez. Por el contrario, en Madrid se ocupa

de encargos de poco relieve, sobre todo del ayuntamiento, como si aún mantuviera la esperanza de ocupar algún día el puesto de maestro mayor.

Ventura Rodríguez dejó a este probable hijo por su heredero universal, incluso de su vivienda de Leganitos 13, que habitaría en adelante. Al fallecer el maestro, Martín exigía cerca de 23.000 reales a la real Hacienda por "haber quedado heredero de mi difunto tío" a quien se los estaba debiendo. Y no sólo fue su heredero sino también sucesor en los gustos y formas artísticas, aunque sin el genio de su progenitor. El acentuado clasicismo de Martín refleja los gustos del momento, su aprendizaje directo en Italia, las exigencias de la Academia así como la ventaja de una formación no lastrada por el denostado barroco de tanta huella, incluso, en las últimas creaciones de don Ventura (13).

Su obra no está tan desaparecida como algún autor contemporáneo ha escrito (14). Adaptadas a nuevas funciones, enmascaradas o sólo parcialmente conservadas, poseemos todavía unas cuantas realizaciones, tanto en Madrid como en provincias. Su obra no se redujo a meros proyectos o rayó la consideración de simple arquitectura efímera, con su pronta demolición, como a tantos otros compañeros les ocurrió.

Al crearse nuevas sedes episcopales en Indias (Cuenca) o como consecuencia de los terremotos de Santiago de Cuba, se la hicieron los encargos de levantar las correspondientes catedrales por su condición de Director de la arquitectura.

Parte de su actuación en provincias se debió a dos conocidas circunstancias: el aumento de población que obligó a ampliar las parroquias o levantar nuevas casas consistoriales...así como a la recuperación económica de fines de siglo que permitió tales inversiones y hasta cierto lujo, manifiesto en la decoración de algunos templos o sustitución de los retablos barrocos de madera por otros neoclásicos de estuco o mármol, resistentes al fuego. Muchos de estos encargos están relacionados con la conclusión de la obra de Ventura Rodríguez de quien Martín viene a ser su epígono.

Se le ha acusado de falta de originalidad y nervio creador por su excesiva dependencia de las reglas académicas, lo que frenó su libertad creadora. Su empeño en destacar las líneas sencillas, y hasta severas, le hacen parecer seco, sin ninguna brillantez. Ajustado a las reglas del rígido clasicismo se vió privado de la necesaria elegancia en sus construcciones que resultan masas excesivamente pesadas, como ya destacaron sus contemporáneos. Y,

sin embargo, según Caveda, en la distribución interior y reparto de las distintas piezas, ninguno le superó (15).

La dorada mediocridad en que parece se mueve su vida le evitó la emulación y consiguientes disgustos que tanto amargaron a don Ventura.

El cobro de proyectos era alto y, sin embargo, consta que a menudo se contentó con bastante menos de lo oficialmente fijado y en muchos casos como aclaraciones, correcciones, modificaciones...renunció, generosamente, a sus derechos. Al igual que su probable padre, estuvo adornado de un carácter amable. Así parece deducirse de su comportamiento con los discípulos, arquitectos primerizos y sin experiencia, y el trato con sus colegas con quienes no se conocen enfrentamientos graves.

Como profesor de la Academia "desempeñó con zelo y continua asistencia en aquel establecimiento y en su casa enseñando a jóvenes estudiosos y aplicados". La propia Academia admitía que uno de los motivos de su elección estuvo "en su celo y amabilidad para la enseñanza".

No se sabe que dejara discípulos a no ser que se considere así a sus alumnos o a los que mantuvo y enseñó en su propia casa. El mejor ejemplo lo fue Juan Antonio Cuervo. En 1788 confesaba que a pesar de haber recibido varias ayudas de costa "sussistía en su misma casa al estudio del Director don Ventura Rodríguez quien mobido de piedad por ver al que representa sin medio alguno le fomentó y alimentó hasta su fallecimiento, continuando con igual beneficio su sobrino el Director Manuel Martín Rodríguez". Otro tanto ocurrió con Silvestre Pérez que se formó bajo la dirección de don Ventura "y después de su muerte a continuado hasta el presente bajo la dirección de Manuel Martín". Lo mismo confesaba Fernando Sánchez Pertejo que tenía a Martín por su protector (16).

B-LA OBRA DE MANUEL MARTÍN RODRÍGUEZ

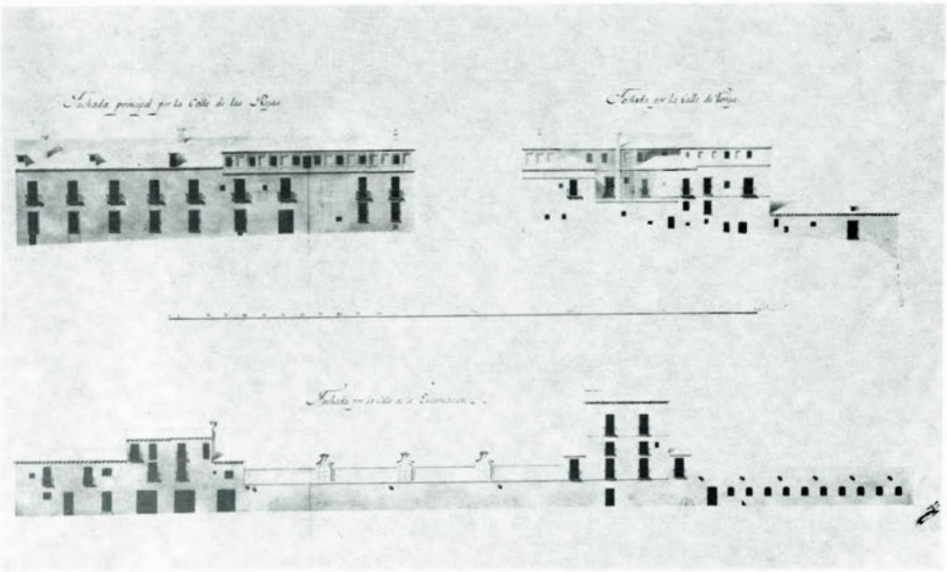
1-Realizaciones madrileñas: La primera obra encargada a Martín es la reforma de la *casa de la administración de las temporalidades* de los jesuitas de Toledo, situada en la madrileña calle de los Coloreros, nº 22. Consistió en una auténtica reedificación pues, aunque el encargo de repararlas es de 1773, el dibujo que presenta en 1777 (con correcciones de don Ventura) consiste en una planta y su alzado. En el correspondiente documento se titula arquitecto de las temporalidades de la Compañía de Jesús, lo que hace pensar en otros encargos de los jesuitas (17). Simultáneamente Ma-

nuel Martín levanta la *casa del vizconde de Huerta,* que estuvo emplazada en la calle de Fuencarral. Posiblemente se trata de cierto caserón derribado hace pocos años que se hallaba formando esquina con la calle Figueroa. Se trata, pues, de la primera obra ejecutada tras su nombramiento como académico de mérito.

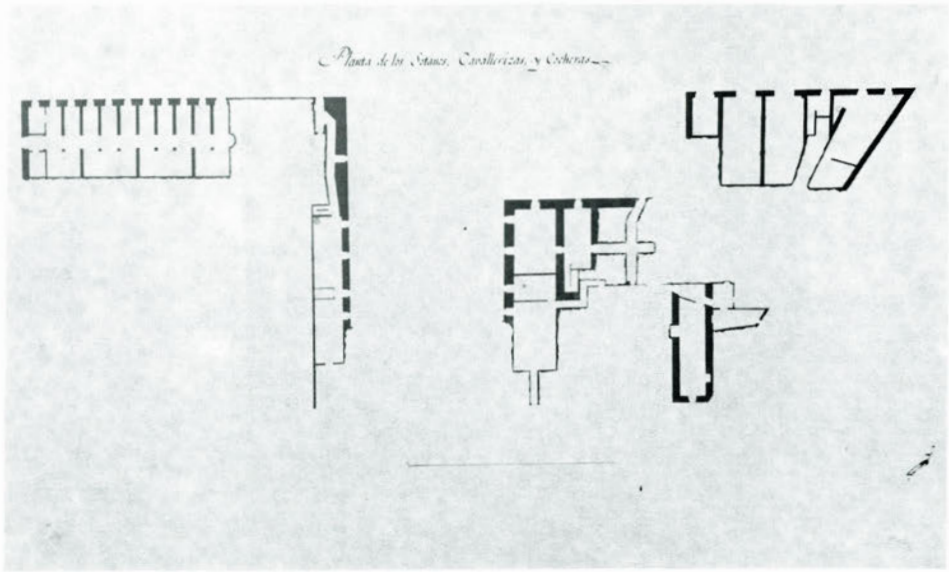
En 1779 la Inquisición trataba de construir una *casa en Puerta Cerrada* aprovechando cierta parte de la vieja muralla. Para su ejecución Ventura Rodríguez trazó el diseño, aunque el alzado lo dibujó Manuel Martín. Es un edificio muy sencillo y estrecho, de tres plantas, en cada una de las cuales se abre un único balcón a la calle (18). En el mismo año levanta un precioso palacete que, por suerte, ha llegado hasta nuestros días. Se trata de la *casa del marqués de Matallana* en la calle de San Mateo nº 13. Es el actual Museo romántico y legado Vega Ynclán. Consta de dos plantas iluminadas con grandes ventanales. Las de abajo, muy sencillas, descansan sobre un zócalo de piedra, basamento del edificio. Las superiores aparecen ligeramente ornamentadas en las que se abren los balcones. En lo alto de la central luce el escudo de los condes de la Puebla del Maestre, a quienes pasó el caserón de los anteriores dueños. La amplia portada está encuadrada por sillares de granito. Una pronunciada cornisa protege toda la fachada construida a base de revoco pintado de almagre. Sobre la cubierta avanzan tres claraboyas rematadas en frontones triangulares, detalle de tintes románticos. Interiormente, las numerosas dependencias se hallan distribuidas alrededor de diversos patios, todo ello muy alterado respecto del edificio primitivo (19). Foto: 1–A

En 1783 Martín vuelve a trabajar para la nobleza madrileña y levanta la *casa del marqués de Santa Cruz del Viso,* en la calle de Rejas (hoy Guillermo Rolland). Adquirido este palacete por María Cristina, sería enmascarada su fachada con ostentosa decoración. Hoy no existe por haber sido incendiado durante la revolución de 1854. La primera traza muestra las tres fachadas que daban a las calles de Rejas, Torija y la Encarnación, todas diferentes tanto en cuanto al alzado como en su sentido longitudinal, explicable esto último por ocupar un solar irregular, muy alargado por la calle de la Encarnación. Las distintas plantas manifiestan un complejo de construcciones desarrolladas en torno a dos patios: uno medianero con otras viviendas y el segundo, en forma de martillo, desde el que se pasa a las diferentes dependencias, la mayor y central iluminada por otro pequeño patio (20). Fotos: 1–2–3 y 4

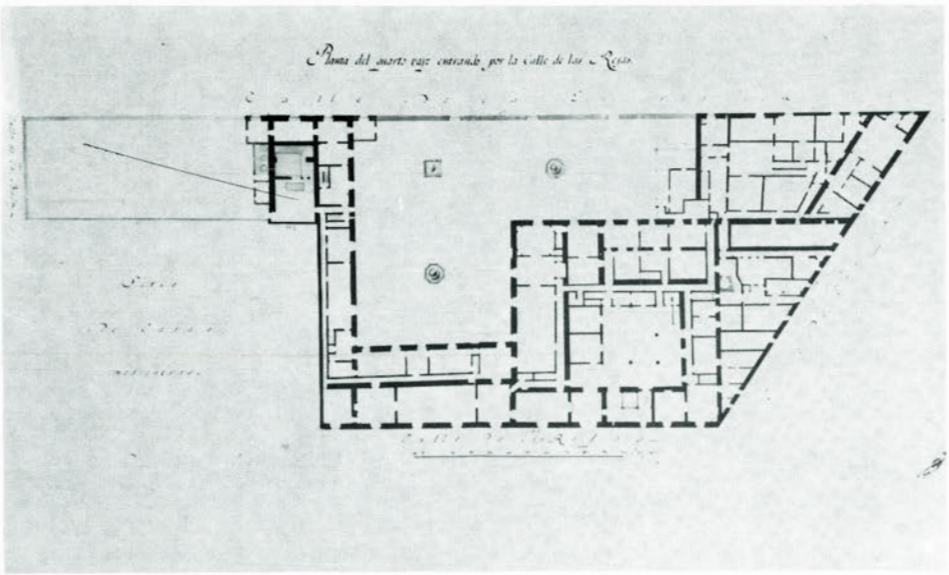
MADRID: Casa del marqués de Matallana, hoy Museo Romántico.



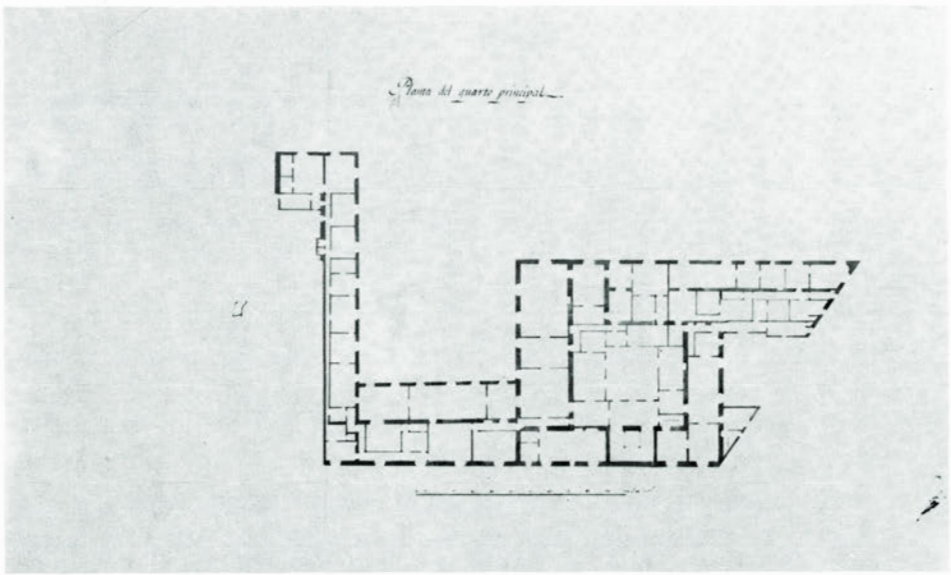
MADRID: Fachadas de la casa del marqués de Santa Cruz del Viso.



MADRID: Casa del marqués de Santa Cruz. Sótanos.



MADRID: Casa del marqués de Santa Cruz. Planta baja.

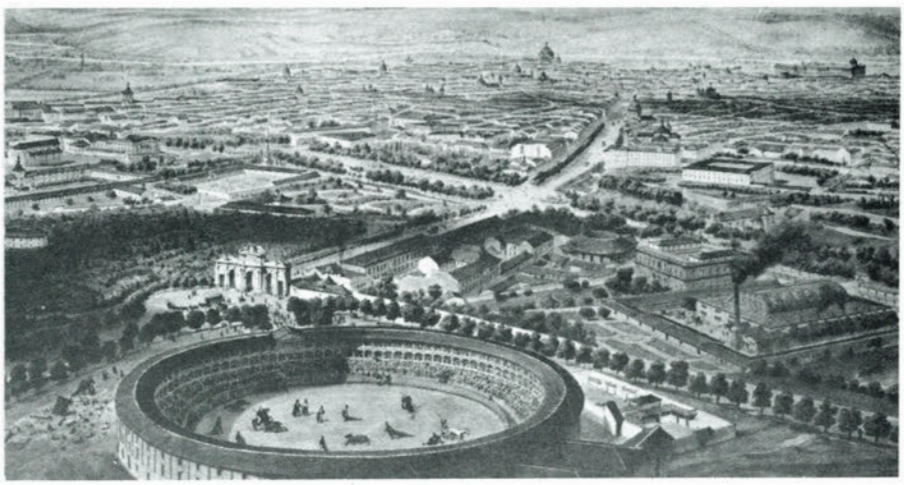


MADRID: Casa del marqués de Santa Cruz. Planta principal.

El cargo de teniente de arquitecto municipal ocupa a Manuel Martín en la conclusión de los proyectos iniciados por Ventura Rodríguez cuando comienza la grave enfermedad que le llevará al sepulcro. La *carnicería mayor* de la calle Imperial luce una portada de orden dórico y almohadillada, labrada por el cantero Domingo Pérez bajo la dirección de dicho arquitecto. Simultáneamente se encarga de instalar la famosa *fuente de la Alcachofa* en la plaza de Atocha, hoy junto al lago del Retiro. Al mismo tiempo coloca las *cuatro fuentes* simétricas que flanquean el *paseo del Prado,* entre el Museo y el jardín Botánico. Y, aunque las actas de 1832 nos digan que fue él quien las diseñó, es seguro que su autoría se debe a don Ventura.

En el mismo año (1785) Martín copia los cuatro dibujos que Juvara hiciera para el *teatro de la Cruz* y que habían pasado a poder de Ventura Rodríguez. Son cuatro trazas correspondientes a una planta, fachada y secciones transversales de dicho coliseo (21).

En 1786, y como consecuencia de sus primeros cargos académicos, comienza la época de mayor actividad asistiendo regularmente a las reuniones de la comisión de arquitectura, corrigiendo proyectos y encargándose de los más importantes. Al solicitar la junta de hospitales que se "reconociera el actual estado de la *plaza de toros* de Madrid", recayó el encargo en Miguel Fernández y Manuel Martín Rodríguez. En mayo, es decir dos meses después, ya habían evacuado el informe pedido. Se trataba, como puede suponerse, de la antigua y famosa plaza de la puerta de Alcalá (22) Foto: 5. Todavía un mes



MADRID: Antigua plaza de toros junto a la puerta de Alcalá.

antes de su dimisión como teniente mayor de arquitecto, interviene Martín en la finalización de la *fuente de Neptuno*. En un principio encarga la terminación de los delfines, concha...a M. Tolsá y J. Arias, que ya venían trabajando en ello, pero como hicieran posturas más ventajosas J. Rodríguez, P. de la Cerda y J. Guerra encomendó a éstos su remate.

El 26 de noviembre de 1786 el arquitecto Martín apreciaba en 2.121.834 reales las casas que había en la calle del Turco que abarcaban 72.949 pies cuadrados. Habían sido construidas en 1638 por José de Almeda según trazas de Juan Gómez de Mora. Buena parte sería aprovechada posteriormente. Después de muchas vicisitudes la finca fue vendida por el conde de Atarés a la Real Hacienda por escritura del 26 de mayo de 1787 para instalar en ella la fábrica de cristales. La intervención de nuestro arquitecto es bastante posterior, de 1798, levantando un *almacen de cristales* que todavía se mantiene en pie. Es un sencillo y prolongado edificio en el que pueden destacarse tres partes: la dedicada a "Escuela de artes aplicadas y oficios artísticos", en el que una placa recuerda que en 1802 ya estaba destinada por Francisco de Paula Martí a cátedra de taquigrafía. El tramo central es quebrado y hoy lo ocupa la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. El último tramo, ya desaparecido, correspondió a una parte de lo ocupado por el Banco de España y la calle de los Madrazo, que dividió en dos el amplio edificio. El primero de los tramos mencionados es un cuerpo yuxtapuesto al resto como lo demuestra la no coincidencia de la cornisa, vanos, base...En la base almohadillada de la parte ocupada por la Academia se abre una puerta de arco rebajado, flanqueada por cuatro pilares sobre cuyas ménsulas se apoya un saliente y pesado balcón. Encima del complicado remate del ventanal, luce el escudo real. En el interior hay que destacar el gran salón central que al decir de Tormo "recuerda un poco a los corrales de comedias". Y Caveda añade que todo el edificio "es de una robustez y dureza que previene poco en su favor y no exigía su destino". Pero es el propio Martín quien nos aclara el hecho "precisándose a hacer la obra con la poca elevación que se echa de ver por el ahorro con el aprovechamiento de la fábrica vieja", lo que explicaría el extraño perfil quebrado de la fachada. En la reciente restauración se han escrito bajo la estatua de la Justicia, en una hornacina, los años 1730-1905. Si con la primera de estas fechas se ha querido recordar la construcción del edificio, es evidente que no es así. La segunda corresponde al año en que fue ocupado por la Academia. Además de

almacén de cristales de la Granja este edificio fue, también, fábrica de vidrio óptico que se montaba sobre molduras importadas de Francia e Inglaterra, además de bañarse de azogue. En 1801 fue trasladado, seguramente por resultar insuficiente, a la casa de Heros de la calle Alcalá (23). Foto: 6.

Las famosas *Platerías Martínez* del Paseo del Prado, esquina a Huertas, han sido atribuidas a Martín desde que así lo hiciera Llaguno, aunque es seguro que se deben a Carlos Vargas. La confusión procede de que la platería tuvo varios emplazamientos anteriores. Uno de los deseos de Antonio Martínez era

MADRID: Almacén de cristales. Vista general.

MADRID: Almacén de cristales, ingreso.

el que estuviera instalada cerca de la Academia de San Fernando con el fin de que los aprendices pudieran acudir a estudiar dibujo. En 1787 Manuel Martín aconsejaba su instalación frente al Jardín Botánico, pero pasó a ocupar la casa que el marqués de Brancacho tenía en la calle de Alcalá. Las reformas las realizó nuestro arquitecto por cuyo trabajo cobró 40.000 reales, lo que evidencia una compleja adaptación a su nuevo destino (24).

A principios del año 1788 el duque de Frías se dirigía a la Academia de San Fernando con un escrito al que acompañaba un dibujo de su criado Manuel Medina "con dos pensamientos para una caja de *órgano de la parroquia de San Juan*". No le pareció mal la idea a la Junta pero a falta de la necesaria titulación del interesado, que impedía su aprobación, se encargó a Manuel Martín que comunicara las correcciones convenientes y dirigiera un dibujo más acertado (25).

En 1789 se celebran las exequias de Carlos III y también la exaltación al trono de su hijo. En ambos acontecimientos interviene Martín. Para el primero traza un dibujo del *catafalco de las reales exequias* en competencia con Juan de Villanueva. Desconocemos sus características pues, aunque lo donó a la Academia, no se encuentra hoy en ella. Debió de ser un túmulo de grandes dimensiones en el que intervinieron los más prestigiosos escultores. Una descripción contemporánea nos dice que "executó dicho túmulo y ornato de la iglesia don Manuel Martín Rodríguez, director de la Real Academia de San Fernando, arquitecto del monasterio (de la Encarnación), de acuerdo con el Excmo. Sr. don Francisco Sabatini, y así aquel profesor como los escultores y artistas de quienes se sirvió desempeñaron sus encargos con perfección y en brevísimo tiempo". Parece ser que estuvo compuesto de tres cuerpos, rematado el conjunto en pirámides. Todo ello dentro de unas formas todavía barrocas (26). Hay que hacer notar la consideración de arquitecto del monasterio de la Encarnación que se le atribuye a Martín.

La coronación de Carlos IV lo celebró Madrid con diversos ornatos. La *Academia* engalanó su *fachada* con tal ocasión. Se presentaron varias "ideas" en todas las cuales "se tuvo presente el dictamen que por escrito envió el señor Manuel Martín Rodríguez antes de ponerse en camino a Covadonga". Teniendo presentes estas consideraciones dispusieron los adornos Blas Cesáreo Martín y Alfonso Bergaz, aunque la mayor parte fue obra de Pedro Arnal. Pero no se limitó a esto la intervención de Martín sino que en uno de sus informes nos recuerda que "ha dirigido varios reparos, aunque menores, en la Casa de la Academia" (27).

El *palacio del marqués de Altamira* fue proyectado por Ventura Rodríguez en 1772 y dirigido su ejecución por Martín, arquitecto oficial de los marqueses. Con ocasión de las antes mencionadas fiestas reprodujo en cartón lo que iba a ser la fachada de la calle de San Bernardo y que de haberse construido hubiera resultado, al decir de Mesonero Romanos, uno de los

mejores edificios de Madrid. Con esta arquitectura efímera mostró fielmente el proyecto de don Ventura, renunciando a todo lucimiento personal. En las esculturas intervinieron Bergaz, José Piquer...El hecho tendría una profunda influencia pues sería imitado frecuentemente en Madrid en semejantes ocasiones. La pequeña parte del inmenso palacio que ejecutó Martín permanece en la calle de Flor Alta. Consta de tres plantas, la primera de sillería y la segunda y tercera de ladrillo revocado. Los ventanales de la planta principal están protegidos por frontones curvos. La cornisa, que hace de alero, sobresale llamativamente (28).

En 1790 trabajaba en el desaparecido *convento de los mostenses*. Caveda le atribuye equivocadamente la autoría de su templo "uno de los mejores que adornaban Madrid", cuyo proyecto es de Ventura Rodríguez. La actuación de nuestro arquitecto se redujo a levantar un atrio con enrejado de hierro y otras obras para el mejor aspecto y comodidad de su iglesia (29).

Al año siguiente el ayuntamiento madrileño se dirigía a la Academia de San Fernando para que propusiera un arquitecto que "reconociese el *granero* que hay sobre los baños de Berete (propiedad del arquitecto Antonio Berete, que se hallaron en la calle Valencia) de esta villa". Fueron nombrados para este fin Ramón Alonso y Manuel Martín.

Al iniciarse el siglo XIX el Rey encargaba a Martín el *Depósito Hidrográfico* para la Marina, cuyo fin sería el servir de archivo de los descubrimientos geográficos marítimos. La propuesta de su creación venía de años anteriores, consecuencia de la real orden del 18 de diciembre de 1779. Es una de las mejores obras conservadas del arquitecto. Se halla en el número 36 de la calle Alcalá y es, hoy, anejo al Ministerio de Educación y Ciencia. Fue levantado sobre la desaparecida fonda de Malta. Consta la fachada (que es lo único que permanece del original), de una primera planta de granito y sobre ella otros dos cuerpos de ladrillo. Todos los vanos son adintelados. El último piso, de ventanas volteadas, es un añadido posterior. En un principio tendría tejado y no terraza, como actualmente. Las columnas que flanquean la entrada sobresalen de la línea del muro lo que originó alguna oposición por parte del ayuntamiento por invadir la calle, resolviéndose con el argumento de estar justificado por ser obra real. Sobre ella descansa un pequeño y saliente balcón, detalle repetido en otras obras de Martín. El escudo real que entonces le adornaba, ya ha desaparecido. Los planos fueron presentados el 20 de diciembre y aprobados al comenzar el año 1801. El resultado, como dice Madoz, fue el de una de las

más elegantes fachadas de Madrid. El conjunto es reducido, pues a penas si alcanza los 12 metros de largo (30).

En varias ocasiones se le ha atribuido a Martín la autoría del edificio de la *Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* de la calle Valverde. Es seguro que fue trazada por Juan Antonio Cuervo. El propio arquitecto nos aclara su intervención en su informe de 1801: "he habilitado en ella la Casa que al presente ocupa la Real Academia española transformándola de un edificio irregular y ruinoso, qual era quando se destinó para aquel cuerpo en otro cómodo, firme, regular y con la decoración que han permitido los fondos de la misma". En el mismo documento nos recuerda que también fue encargado "por el Ministerio de Hacienda para la dirección de las obras de la *Real Fábrica de salitres* que se está plantificando en esta capital". Y "por encargo del Excmo. Señor General del Orden de San Juan de Dios ideé y dirigí la decoración de mármoles, bronces, estucos y demás adornos de la yglesia del mismo Santo, vulgarmente nombrada de *Anton Martín,* como al presente se halla, con la precisión de haberme sugetado en quanto al todo a la forma y proporción que tenía" (31).

La última obra de Martín es la reforma del *palacio de Villahermosa.* En 1781 Silvestre Pérez aseguraba que él mismo había decorado la portada del palacio "con aprobación de su maestro y señor, don Manuel Martín Rodríguez". Es muy posible que uno de los planos, firmados en 1805, sea de su mano (32).

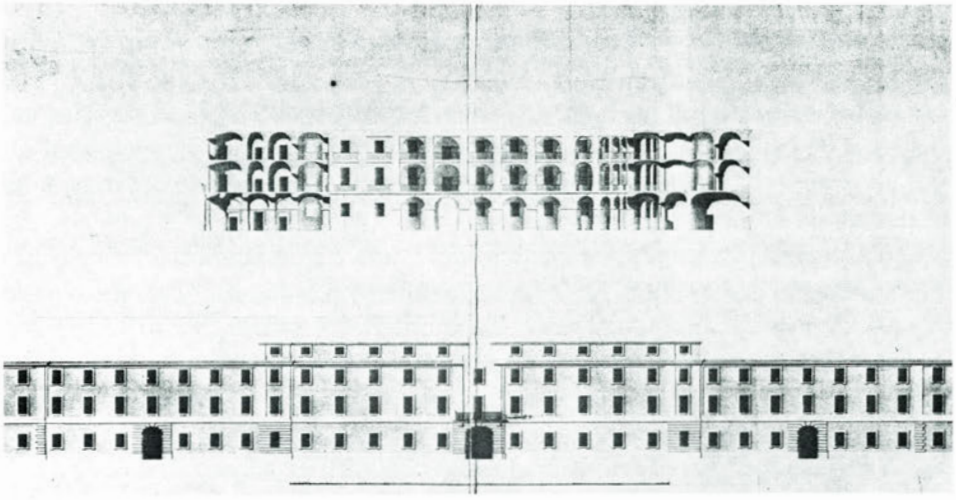
Una de las más complejas realizaciones de nuestro arquitecto fue el edificio proyectado para *convento de San Gil,* de fecha desconocida. Parece que nunca fue ocupado por los "gilitos", sino destinado poco después de su inicio a cuartel de caballería, en el que tantos acontecimientos militares tendrían lugar en el siglo XIX. Ocupó una parte de la actual plaza de España inmediata al puente de Leganitos, no muy alejado, por consiguiente, de la vivienda del autor. Consistió en un amplio edificio de exterior rectangular, sobresaliendo ligeramente la parte central de la fachada norte. En él mostró Martín un estilo severo, de inspiración escurialense. En su interior destacaban los dos prolongados patios de las alas y otro central mayor con un paramento curvo. Los ventanales de las tres primeras plantas semejaban claustros conventuales, siendo las ventanas superiores muy pequeñas, propias de celdas, todo lo cual no hacía más que reflejar el primitivo destino del edificio. Madoz lo describe así: "Tiene planta baja, dos pisos superiores con 33 vanos cada uno y tres porta-

das sencillas de granito de cuya materia son las jambas y dinteles de todas las ventanas, las impostas, los cuartones y la cornisa formando el todo un edificio de razonable arquitectura y de forma acomodada al destino que tiene. En el interior hay grandes patios y por algunos lados se halla aún este cuartel por concluir. Está destinado a la caballería y en parte habitado por familias particulares" (33). Fotos: 7–8 y 9.

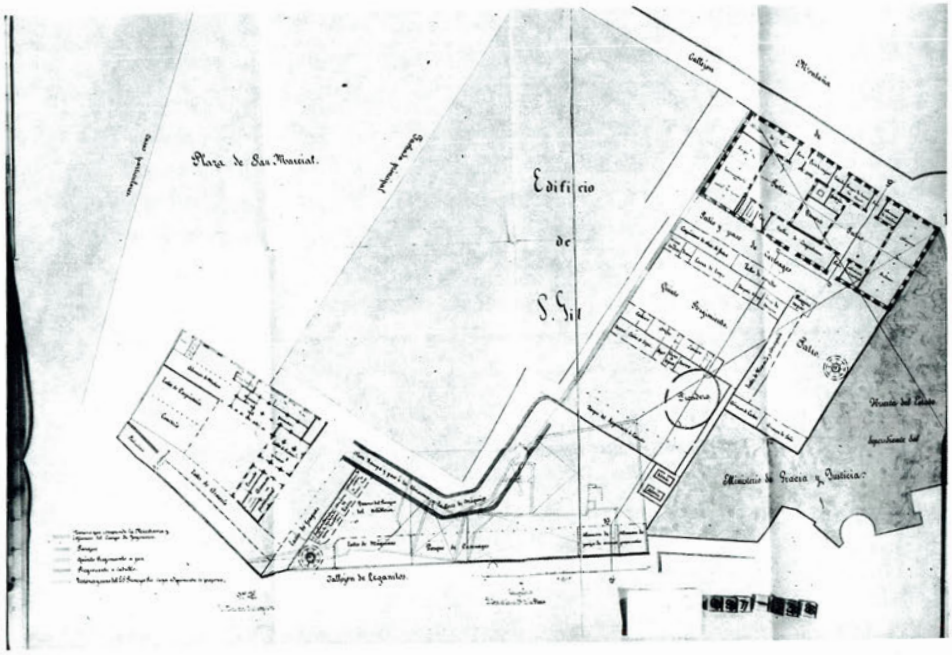
Carlos Sambricio asegura que el Ministerio de Hacienda encargó a Martín la *planimetría del barrio de Leganitos,* que se supone conocería muy bien por habitar en él (34).

2-Los proyectos provinciales

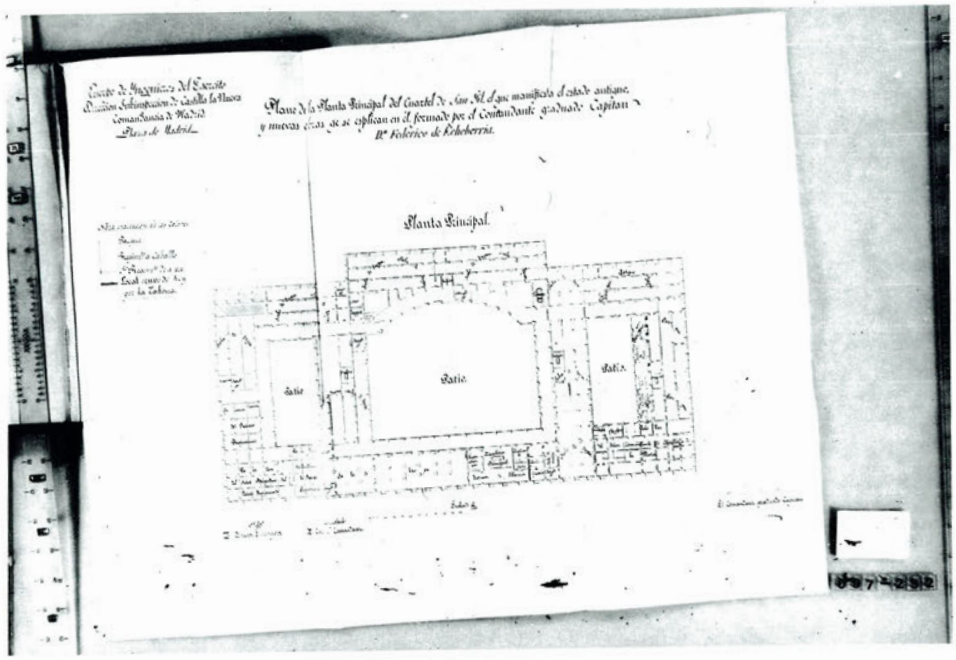
2-1.- *Obras religiosas:* La primera obra de Martín en provincias coincide con los últimos días de la vida de don Ventura, cuando éste no podía seguir personalmente sus proyectos. Se trata del *retablo de Peñaranda de Duero* (Burgos). El dibujo para el retablo, que se dice trazó Ventura Rodríguez, se comprometió a llevarlo a cabo el arquitecto vallisoletano Pablo Alvaro, en 1783, por cuyo trabajo cobraría 19.000 reales. Sin embargo el dibujo original de Manuel Martín lleva la fecha de 1785, lo que induce a pensar que don Ventura no llegó a finalizar el proyecto. Trazaría, únicamente el relieve central que



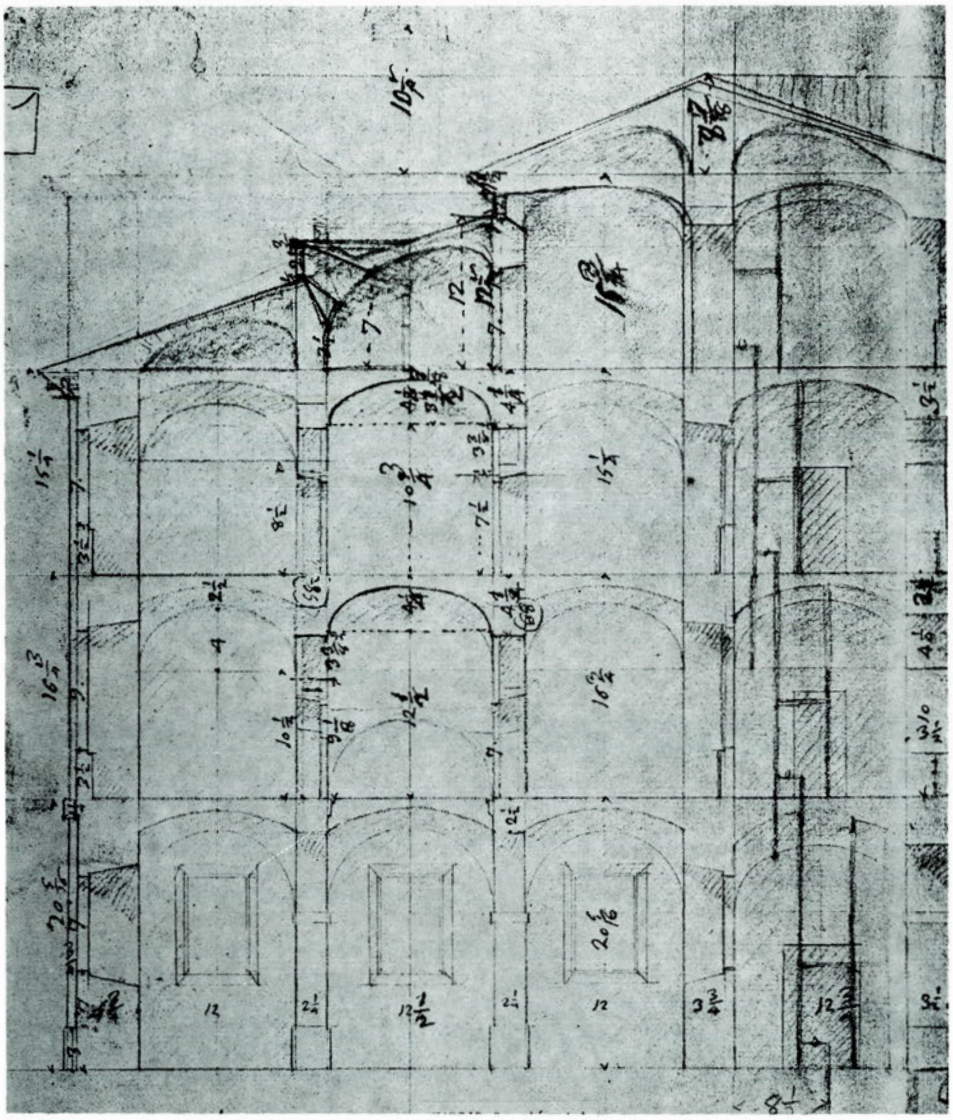
MADRID: Fachada principal del cuartel de San Gil.



MADRID: Cuartel de San Gil. Perspectiva general.



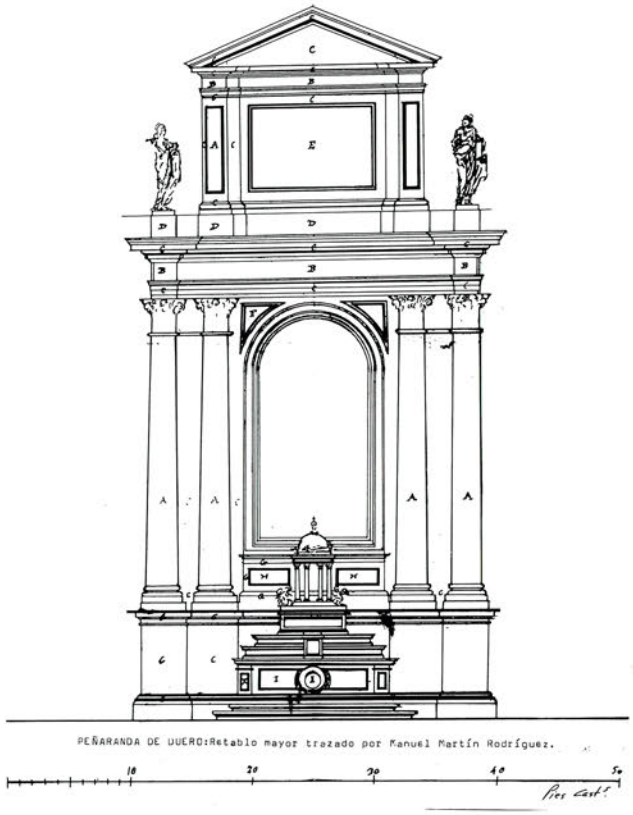
MADRID: Cuartel de San Gil. Planta principal.



MADRID: Sección del edificio del cuartel de San Gil.

Bergaz ejecutaría en estuco y que colocó el antes citado arquitecto vallisoletano. A Martín se debe, pues, todo el resto del retablo (35). Foto: 10.

Desde que muere don Ventura, Martín inicia una actividad extraordinaria, sobre todo en provincias, en lo que podría considerarse como continua-



PEÑARANDA DE DUERO: Retablo mayor trazado por Manuel Martín Rodríguez.

ción de la obra y los encargos del fallecido maestro mayor. Este intenso período de realizaciones se prolongaría, aproximadamente, desde los 35 hasta los 50 años. Y dentro de este período, la década de los 90 será la de los más notables encargos de su vida.

Al año siguiente a su nombramiento como Director de la arquitectura, se ocupa de la *parroquia de Cangas de Onís* cuyo interés y relación le vendría, seguramente, desde su intervención en Covadonga. Esta parroquia, la más antigua del Principado, resultaba muy pequeña para sus 440 vecinos. El maestro Juan Martínez formó las trazas intentando alargar el templo 27 pies y reforzar sus arcos, con un gasto de 40.000 reales. La comisión de la Academia juzgó que no quedaba, todavía, la iglesia con suficiente capacidad por lo que encomendó los planos a su Director para que "forme dibujos de todo punto adecuados". Efectivamente el 5 de junio de 1788 entregaba las trazas evaluando la obra en 108.121 reales. Hubo dificultad para reunirlos puesto que quienes llevaban los diezmos se opusieron a contribuir. Ante esto el Consejo real propuso que se "suprimiese y moderase lo que correspondiera sin perjuicio de lo necesario". La junta académica viendo que el pensamiento de Martín no sólo no podía ser más sencillo sino que, incluso, resultaba insuficiente para una población de 1800 almas "deliberó aprobar todo lo dispuesto...apoyando esta resolución y la necesidad de la obra con varias razones que lleva entendidas". La iglesia conserva todavía restos del siglo XV (correspondientes a la capilla mayor) habiendo sido todo lo demás derribado, como ya hiciera Ventura Rodríguez en Silos, lo que no deja de ser lamentable. La primera piedra fue colocada el 2 de agosto de 1797 y terminada en 1804 como lo recuerda cierta inscripción. El resultado fue más bien pobre: un templo de alargadas proporciones, techado con bóveda de lunetos (36).

En el mismo año realiza varios encargos más. Uno de ellos fue el proyecto de una capilla de Comunión en la iglesia arcedianal de *Santiago de Villena* (Alicante). Felipe Motilla presentó a la Academia dos dibujos que fueron reprobados y por ello se encomendaron a Martín. Es posible que sus muchos trabajos le impidieran realizarlos pues consta que dos años después (1789) los dibuja José de Toraya, encargando la Academia su realización práctica a Lorenzo Alonso. La obra, suspendida durante años, fue reanudada en 1806 (37).

Todavía en dicho año la Academia le encarga la traza de la *iglesia de Villacarralón* (Valladolid). La planta y diseños presentados en 1779 fueron rechazados pues "tales dibujos eran absolutamente faltos de inteligencia". Convenía, según la junta, que los trazara otro arquitecto que, en caso de no encontrarse, ella se encargaría de nombrarle. Francisco de Ribas hizo los

nuevos, pero también fueron reprobados porque "su exterior es bárbaro". Finalmente se encomendaron a Martín. El resultado fue un edificio de gran sencillez, característico del neoclasicismo. Realizado en ladrillo, tiene planta de cruz latina, cubriéndose su única nave con bóveda de cañón con lunetos y disponiendo sobre el tramo central del crucero una cúpula. En vez de torre tiene espadaña de dos cuerpos que se levanta en la cabecera (38).

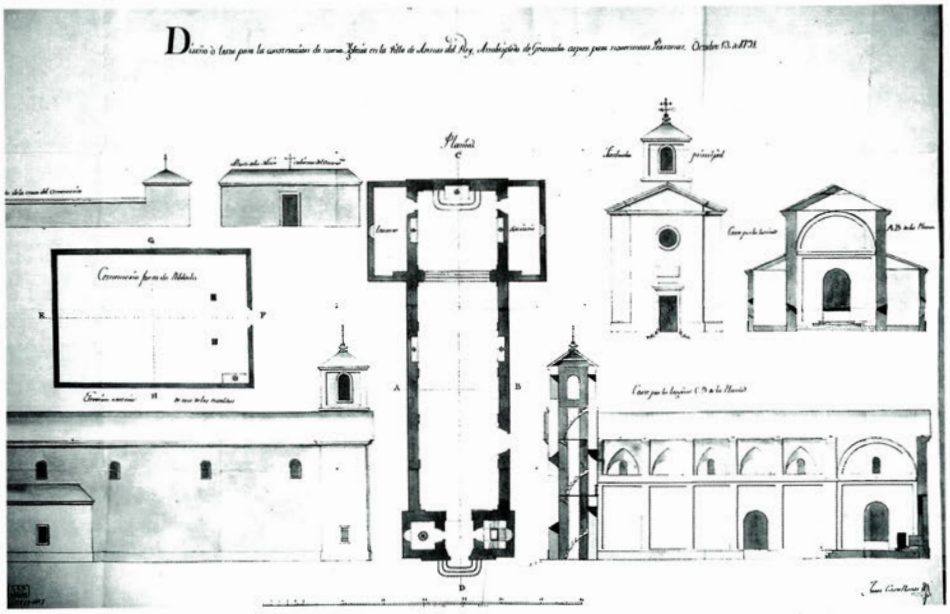
En el mencionado año Juan Antonio Munar presentaba los dibujos para el reparo y construcción del retablo de la *parroquia de Albánchez* (Almería). Fueron considerados "desarreglados" por lo que la Academia se los encargó a Martín (39).

El 10 de septiembre de 1777 Ventura Rodríguez decía haber recibido varias trazas para el "ensanche y reparos" de la *parroquia de Arenas del Rey* (Granada), aneja a la de San Martín de Alhama. A su muerte pasaron a poder de Manuel Martín que examinaba dichos dibujos en 1787. El plan se debía al maestro Juan de Castellanos, que lo había evaluado en 19.000 reales. Consideró que "era una arquitectura mal formada y monstruosa". Por ello formó otro proyecto de cinco dibujos a los que acompañaba un detallado informe. Más que una ampliación parecía una reconstrucción de la iglesia. Sería de mampostería y ladrillo, con interior encalado. En el suelo iban losas de piedra o cerámica prohibiéndose todo enterramiento, que se haría en adelante en un cementerio alejado de la población. Por su trabajo solicitaba 1.700 reales. Al año siguiente el fiscal pedía informes sobre si era absolutamente necesaria esta nueva obra. El pueblo respondió que la parroquia era muy sólida, pero reducida para un vecindario de 255 vecinos y 920 almas, en la que no cabían más de 200 personas. No se le pagó a Martín lo pedido por lo que dirigió varias quejas. Pero siguió sin pagársele hasta que tasara el proyecto. Por fin lo hizo evaluándolo en 135.000 reales. Volvió a pedir lo adeudado por sus dibujos e informes para Arenas y Ohanez (Almería). Se remitieron los proyectos a la Academia de San Fernando que los aprobó en 1792. Esta, incluso, tasó dicho trabajo en 2.400 reales, o sea en bastante más de lo exigido por el autor. Por fin en el mismo año cobraba los 1.700 reales adeudados, al mismo tiempo que el Consejo daba permiso para comenzar las obras de la parroquia de Arenas del Rey (40). Fotos: 11 y 12.

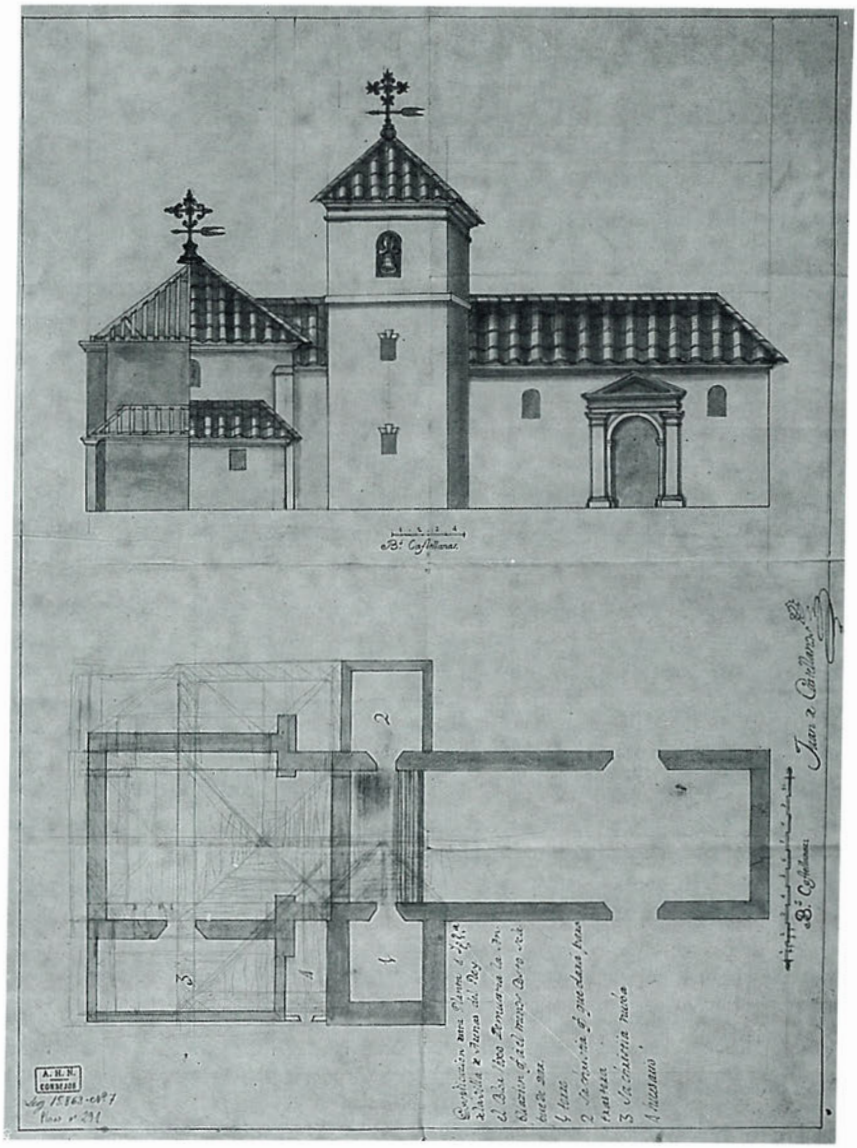
En 1788 presentaba a la comisión de arquitectura de la Academia cuatro dibujos que había hecho para el *tabernáculo de la capilla mayor y alta-*

res de la catedral de Cartagena (a veces se dice de Murcia), por encargo de su cabildo. Pareciendo todo muy bien arreglado y de buen gusto, se aprobó recomendando que se hiciera el ornato y la escultura en Madrid, o por lo menos los modelos, bajo la dirección del mismo autor. A pesar de lo dicho habría que identificar el trabajo con la catedral de Murcia (diócesis de Cartagena), cuyo retablo había sido concluido con anterioridad y que hoy no se conserva debido al incendio ocurrido en 1854 (41).

A fines del siglo XVIII el geógrafo Tomás López recordaba que el *Santuario de Covadonga* había quedado "reducido a cenizas (por el incendio) ocurrido en octubre de 1777, cuyos motivos se ignoran y tan solo se conserva parte de ella hasta que se concluya la sunctuosa que ideó Don Bentu-



ARENAS DEL REY: Diseño o traza para la construcción de nueva yglesia en la villa de Arenas del Rey, arzobispado de Granada, capaz para novecientas personas. Octubre 13 de 1791. Juan Castellanos (A.H.N: plano nº 292).



ARENAS DEL REY: Explicación de la planta de la iglesia por Juan Castellanos (A.H.N: plano nº 291).

ra Rodríguez...siendo digno de llorarse que no se continue la obra por haber cesado el arbitrio concedido por S.M. para efectuarla". Los admirables y conocidos dibujos de don Ventura fueron trazados en 1780 a los que acompañaban una serie de 17 condiciones. Incluso desde antes, cuando su autor toma las necesarias mediciones (año 1778), ya interviene en el grandioso proyecto Manuel Martín, relación que no cesaría hasta que se interrumpan las obras. (Apéndice-III).

Tras la muerte de don Ventura será él quien se encargue de proseguir los trabajos. A pesar de la admiración que el proyecto causó en Jovellanos y Ceán Bermúdez, y que han confirmado ciertos autores modernos, de la obra sólo se llegó a levantar la base, aunque Martín también vigiló de cerca la talla de las necesarias esculturas que le iban a adornar. Lo hecho por Martín fue admirable llegando a opinar Madoz que el resto del templo no hubiese sido más costoso pues resultó un "magnífico pedestal que por fortuna existe: lo grande y difícil está hecho". El presupuesto ascendió a 2.323.000 reales para cuya recaudación el Rey concedió arbitrios por espacio de diez años.

A comienzos del año 1785 el cabildo de Covadonga solicitaba que se variase la planta "para evitar gastos y perxuicios". Al año siguiente exponía en un largo memorial diversas objeciones al proyecto de don Ventura. A todas estos reparos respondieron Martín y Manuel González de la Reguera, encargado de la obra, por lo que la Real Cámara acordaba en 1787 que "se desprecie la representación del prior y cabildo". Al año siguiente vuelve a insistir el abad quejándose de la conducta de Reguera por lo que se comisiona a Martín para que informe. Las obras llevaban paralizadas desde hacía un año. Ya vimos cómo, efectivamente, nuestro arquitecto se ponía en camino hacia Covadonga el año 1789. Su detallado informe es del 8 de junio de 1789. A su vista la Cámara ordenó "no haber lugar a variación alguna...y son aparentes y de ningún momento las objeciones que pone el prior y cabildo". Sin embargo, el 26 de octubre de 1792 eran suspendidos definitivamente los trabajos. Desde 1788 hasta 1791 se habían gastado en la obra 954.644 reales, quedando tan sólo un remanente de 57.634 reales. (Apéndice-IV).

Pero no acabaron aquí ni los problemas ni los intentos de proseguir las obras del Santuario. El 3 de enero de 1793 se aseguraba que el sistema seguido era susceptible de mejoras tanto para precaver qualquier queja como para mayor economía y rapidez en su conclusión. En el mismo año informaban los

arquitectos Benito Alvarez Perera y Francisco Antonio Muñiz Lorenzana, con asistencia del director Manuel González de la Reguera. Después de una detallada exposición del estado de las obras, evaluaban lo restante en nada menos que 4.527.364 reales. Unos años después (1795) la Academia de San Fernando hacía constar que había recibido dos expedientes, junto con siete planos de Ventura Rodríguez, para la construcción de la basílica, con todos los detalles e incidentes habidos hasta entonces. Se pensaba proseguir las obras a tenor de los citados informes de Perera y Muñiz, pero con un primer informe de Martín. Ante las dudas surgidas se pidió la opinión de éste y de Pedro Arnal. En la junta del mes de agosto se exponía la pesimista situación de "no caber medio ni arbitrio el más leve...en una fábrica sencillamente decorosa en su forma y ornatos...no sólo original en su género sino también por todos los títulos propia para dar a la posteridad la más feliz idea del estado de las Bellas Artes cultivadas en España en la presente época". Como no se hallaron medios, no se reanudaron los trabajos.

Uno de los mayores disgustos de Martín tuvo su origen en la apreciación de las esculturas hechas para la colegiata. Por encargo de Campomanes (año 1792) el escultor José Rodríguez Díaz ejecutó varios modelos. No debió considerarlos el arquitecto de suficiente mérito pues de los 20.000 reales que se le prometieron, rebajó su valor a tan solo 7.000. Dicho escultor se quejó ante la Academia acusando al Director de entrometerse a tasar obras que no eran de su competencia y por ello había acudido a la Real Cámara para que mandase pagar el precio justo. La Junta reprendió duramente al escultor asegurando que no creía que un profesor del pundonor de Martín hubiera vulnerado ningún estatuto, pues los que citaba se hallaban suspensos. Ante la disputa se nombró a Isidro Carnicero y Manuel Alvarez quienes tasaron las estatuas de Favila y don Pelayo, junto con dos figuras de leones y otros dos trofeos de guerra, en 14.200 reales que se abonaron a José Rodríguez Díaz (42).

En 1790, junto con otros académicos, Martín daba por correcto "un dibujo de *altar* para la villa de *Alegría* hecho por el académico don Silvestre Pérez".

En el citado año estaba a punto de ser finalizada la *fachada de la catedral de Pamplona*. Habían sido denunciados varios defectos en la ejecución de lo proyectado por Ventura Rodríguez. Al año siguiente "en atención de hallarse en la ciudad al registro de la obra de las fuentes don Manuel Mar-

tín Rodríguez, maestro arquitecto de la Academia de San Fernando, se acuerda pasarle oficio expresándole el deseo y complacencia que tendría su Ilustrísima (el cabildo catedralicio) si se sirviere pasar a ver las obras de las torres y fachada de la Santa Iglesia y a su continuación hacer el informe del estado en que se hallan, tanto a la solidez como en orden a la perfección y que en caso de admitir el encargo se hallen presentes al reconocimiento los cuatro señores comisarios con el director Ochandátegui". Después de reconocer minuciosamente tanto la fachada como el pórtico, emitió un informe en clara defensa de lo realizado por el maestro encargado, cuya interpretación de los planos de don Ventura era correcta. Para tallar las esculturas que faltaban, propuso a Juan Adan (43).

En 1791 Martín vuelve a ocuparse en un trabajo que debe de encuadrarse, como algunas otras obras suyas, en el impreciso terreno entre la escultura y la arquitectura. Es su grandioso proyecto para un *tabernáculo para la catedral de Salamanca*. Consistió en "un gran tabernáculo de mármoles y bronces...La Academia complacida en el esmero y buen gusto de esta obra la aprobó previniendo en el informe que se esforzase en la colocación del tabernáculo en medio del crucero trasladando el coro a la capilla Mayor". Y unos meses después: "Presentó un modelo de madera fina echo por dibujo y dirección de Manuel Martín para un tabernáculo de orden corintio con doce columnas que se ha de colocar en el crucero de aquella catedral. La Junta confirmó con elogio la aprobación antes dada por la Academia". Hoy puede contemplarse el modelo de madera en el museo catedralicio. La obra, de inspiración clásica, está resuelta a base de columnas corintias sobre un alto basamento, cubriéndose con un casquete semiesférico. Entre las columnas, y sobre la cornisa, va un apostolado escultórico, rematándose el conjunto con la estatua de la Fe. La ejecución se debe a Domingo Dalli y las figuras fueron talladas por Juan Adan, Alfonso Bergaz y Julián de San Martín. El ejemplar es un intermedio entre los modelos renacentistas y los tabernáculos trazados por Ventura Rodríguez. De gran perfección formal sus líneas clásicas se mezclan con los gustos todavía barrocos, resultado que mal hubiera podido adaptarse a un templo gótico como el salmantino. Según Gómez Moreno "es un juguete inútil que sólo satisfizo la pueril vanidad del tracista". El modelo costó al cabildo 65.311 reales y el presupuesto de la

ejecución del proyecto ascendió a nada menos que a 1.156.554 reales que, muy posiblemente, fue la causa de su no realización (44).

En 1781 ya estaba finalizada la nueva *catedral de Lérida.* Al año siguiente se incendia "el modelo de *retablo* de madera que por disposición del Reverendo Obispo, y a su costa, se estaba colocando en la capilla mayor de la nueva catedral". Se culpó de ello a su tallista, Juan Adán. En 1786 se encargaba a Miguel Fernández que proyectase el nuevo retablo, pero murió al poco tiempo. También enviaron diversas trazas Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo. En una de las juntas de 1791 se comunicaba el deseo del cabildo leridano para que se nombrase un arquitecto que proyectase el nuevo retablo mayor de mármoles o estuco. Se comisionó a Manuel Martín. Al año siguiente dicho cabildo presentaba para su aprobación las dos hojas, con plano y alzado, que había ideado Martín. "Se reconoció en esta obra el acostumbrado acierto y buen gusto que tiene bien acreditado su autor". Como tantas otras obras no pudo llevarse a cabo por lo elevado de su costo, falta de medios y llegada de los franceses que expoliaron el templo (45).

En junio del año 1792 llegaban a la Academia unos diseños firmados por el maestro mayor de la iglesia de Sevilla "para ensanche y conclusión de la *parroquia de Galaroza* (Huelva). El pueblo tenía por entonces 350 vecinos con unas 1.000 almas. La iglesia, dedicada a la Inmaculada Concepción, cobraba el noveno de los diezmos de varias filiales pero que, tras pleito, había dejado de cobrar en 1783. Fueron reprobados los citados dibujos entre otras cosas por la omisión de la fachada principal del edificio. Fueron encargados a Martín, que en octubre ya los tenía finalizados. Primero presentó unos borradores que parecieron bien. Después de corregidos, quedaron en dos informes y un plano por los que cobró 40 doblones (46).

A comienzos del año 1791 llegaba a Madrid el expediente de la reconstrucción de las *iglesias de Vilanova de Segriá y Benavent de Lérida,* ambos pueblos cercanos entre sí y a la capital. Su deplorable estado movió a reconstruirlas. Formó los planos Miguel Bautista a quien ayudó Isidro Roige. El nuevo templo de Benavent lo evaluó en 6.000 libras barcelonesas y el de Vilanova en 5.200 libras. Esta iba destinada a 292 almas y aquélla a 438. La Junta académica desaprobó los dibujos "por su mala forma y ningún gusto siendo del dictamen que el proyecto de estas obras se encargasen nuevamente a un arquitecto hábil". Otros nuevos proyectos de Lorenzo Castro también fueron rechazados en 1792 por lo que se decidió que se "ejecutasen en Madrid". En 1793,

y por cuarta vez, se acudió a la Academia quien, a petición de los interesados, nombró a Martín para que los trazase (47).

El *convento de Sancti-Spíritus de Salamanca,* perteneciente a las religiosas de la orden de Santiago, debía hallarse muy deteriorado a comienzos del siglo XVIII. Consta que en 1726 se habían invertido 5.000 ducados en varios reparos hechos por Miguel García. En 1775 se traslada el coro a otro lugar más apropiado. Unos años después (1787) el Consejo de Ordenes decidía reconstruir el convento. Se encargó a don Santos Rodríguez Robles que buscase un arquitecto que "reconociera y midiese el suelo que ocupa dicho convento", patios, canales, huerta y demás pertenencias, formando plano. Debía informar, también, de si existía suficiente espacio para levantar uno nuevo "sin las incomodidades e imperfecciones que se notan en el antiguo y de modo que se aproveche la actual yglesia". El deplorable estado, demolida su mayor parte, había obligado a dispersar a las monjas por diversas comunidades y aconsejaba su completa reconstrucción. "Enterado el referido tribunal de la inteligencia y pericia del arquitecto Manuel Martín puso a su cuidado la formación del plan o diseño de la referida nueva obra". Efectivamente, el 1793 trazaba tres planos a base de los datos suministrados por Ramón Durán. Y éste sería el encargado de llevarlo a cabo. Gómez Moreno, tan enemigo de todo lo neoclásico, juzgó duramente el resultado: "el feísimo edificio del convento, hoy cárcel, es obra de don Ramón Durán, discípulo de don Ventura Rodríguez" (48).

En febrero del año 1793 Juan Antonio Cuervo presentaba en la Academia dos diseños, en planta y alzado, para la construcción de un altar de estuco en la *iglesia Omnium Sanctorum de Sevilla.* Habiéndose advertido algunos defectos se le ordenó que pasara a consultar con Martín "que quedó con el encargo de comunicarle las intenciones de la Junta". En septiembre del mismo año José Joaquín de Trocóniz presentaba una traza para "un altar para construirle de estuco en la capilla mayor de la yglesia *parroquial de San Josef* de la ciudad de *Sevilla* en el que se ha de colocar la ymagen del mismo Santo". En octubre la junta académica le comunicaba que "pasase personalmente para oir sus intenciones del Director Don Manuel Martín Rodríguez" (49).

En el mismo año enviaba Martín trece diseños en un cuaderno para diferentes obras en la *catedral de Jaén* que la junta académica consideró dignos de ser aprobados. Uno de los proyectos era la reja para cerrar la lonja

norte del templo. Aconsejó que se encargara su ejecución al arquitecto Antonio de Losada. Ya el año anterior Martín había viajado a Jaén a fin de inspeccionar las obras iniciadas por Ventura Rodríguez. En un escrito había aconsejado sustituir los relieves de los altares por pinturas al óleo, pues lo tallado hasta entonces era de mal gusto. El mismo eligió los temas y los pintores. Al mismo tiempo dirigió las obras necesarias en el Sagrario y para colocar el altar mayor (50).

En 1794 presenta a la Junta un diseño para la construcción de un altar en la desaparecida iglesia de los *premonstratenses de Valladolid*. Fue aprobado en todas sus partes la idea presentada, contando con la corrección y buen gusto deseables en las obras de esta clase (51).

En el mismo año proyecta *dos retablos* para el pueblo de *Navaridas* (Alava), en cuyo templo acababan de realizarse diversas obras. Advertía Martín en cierto papel que acompañaba al proyecto "que el objeto sagrado diferente a que se destina cada uno de los mencionados colaterales, le había movido a variar en uno de ellos la mesa de altar, ideándola en forma sepulcral...sin faltar en nada sustancial al orden simétrico de ambas obras". Dice Enciso Viana que los citados colaterales son barrocos, pero menciona a continuación otros neoclásicos en las capillas, construidos en 1798 que, posiblemente, podrían identificarse con los ideados por Martín (52).

Todavía en dicho año presenta a la Junta los diseños para un altar de la *parroquia de Loranca de Tajuña* (Guadalajara). "Constando de toda la deseable corrección y del gusto que tiene bien acreditados su autor, se consideró por digna de las mismas prerrogativas que la antecedente".

La actividad de Martín se va apagando. En 1796 firma un proyecto de tres planos para un *convento en la isla de Tenerife,* cuya idea fue aprobada. A falta de más detalles quizá pudiera identificarse con la parte neoclásica de la Concepción de la Orotava aunque "nunca llegó a acabarse la obra y menos según los planos proyectados por don Ventura Rodríguez" (53).

En 1797 Nicolás de Vargas y Torcuato Benjumea remitían unos diseños para el nuevo *retablo de San Antonio de Cádiz*. También Martín presentó el suyo, consistente en planta y alzado, cuya idea fue completamente aprobada. Consta de banco, cuerpo principal de tres calles separadas por columnas corintias y ático. Las imágenes parecen aprovechadas de un anterior retablo.

2-3.-*Obras civiles:* Paralelamente a los encargos anteriores, Martín se ocupa en obras de carácter civil.

En 1780 consta que trabaja, junto a don Ventura, en la traída de aguas de Pamplona. El resultado sería la construcción del *acueducto de Noain.* Ya vimos cómo en 1791 se hallaba "en la ciudad al registro de la obra de las fuentes" (54).

Uno de los mayores aciertos de don Ventura estuvo en el trazado de Casas Consistoriales. Martín proyectaría o intervendría en varias, pero en tono menor. Para la *Casa de Ayuntamiento y cárcel de Guadalcanal* (Sevilla) presentó plan y condiciones el arquitecto Patricio Núñez en 1786. Tasó las obras en 113.000 reales. "Para este fin, deseando el Director de Arquitectura don Manuel Martín Rodríguez contribuir al desempeño de un profesor estudioso, como es Núñez, tomó a su cargo formar dos diseños en que se contuviesen las enmiendas que la Academia tuvo por conveniente de hacer y graciosamente los presentó a la misma. La Academia después de reconocer que estos dibujos del Señor Rodríguez no alteran substancialmente el pensamiento, disposición, medidas y coste del que últimamente dio Núñez, acordó aprobarlo"(55).

Del año siguiente es el proyecto para la *Casa Consistorial y cárcel de Cilleros* (Cáceres) presentado por Cipriano Miranda consistente en dos dibujos y las correspondientes condiciones. La Academia lo rechazó por "la mala forma exterior del edificio y su distribución poco arreglada". Se encargó a Martín que trazara el nuevo proyecto, pero sin salir de la Corte. Efectivamente, presentó un dibujo con cuatro figuras y un informe tasando los trabajos en 80.900 reales. La junta lo aprobó todo aunque "encargó al mismo que añadiese otro dibujo con los perfiles de todas las partes en grande para que al constructor no pudiera quedarle motivo de duda ni corromper los miembros de una obra tan bien pensada". Y aunque tasó el trabajo en 25 doblones, el arquitecto los redujo, generosamente, a 20 (56).

En 1787 Pedro Castellote presenta dos planos, con una evaluación de 93.291 reales para reconstruir unas *casas* propias de la ciudad de *Zamora,* sitas en la plaza Mayor, y que se hallaban en ruinas. Reprobados por su mala forma en cuanto a la fachada y colocación de los pilares interiores, se encarga a Martín que dispusiera de otros más acertados por ser sitio importante.

En el mismo año se pretendía transformar la casa de comedias de *Andújar* en *Casa Consistorial.* Los dibujos de Manuel Salgado fueron reproba-

dos y por ello se pasaron a Martín quien se convino graciosamente a reformarlos, especialmente en lo tocante a la fachada y habitación del corregidor. La comisión académica viendo, al año siguiente, "ser el mejor partido que se podía sacar de las circunstancias del edificio, lo aprobó". La obra sería ejecutada en 1791 por el arquitecto Juan de Mata Martínez (57).

En 1787 se trataba de construir la *aduana de Málaga*. Los primeros planos son de Miguel del Castillo que fueron rechazados por la Academia de San Fernando "por los defectos de buena distribución y por los ridículos y costosos adornos de sus fachadas". El Intendente local se quejó de injusticia y la Academia le contestó agriamente. Se propuso para su estudio a Pedro Arnal y a Manuel Martín. A este último se debe el edificio actual. Basándose en los dibujos y medidas remitidas desde Málaga, inicia los trabajos a mediados del año 1788. En septiembre presenta siete trazas que la comisión de arquitectura "vista la regularidad, buen gusto y arreglo a las instrucciones con que el señor Manuel Martín Rodríguez había dispuesto este edificio lo aprobó en todas sus partes para ser llevado a efecto". Los trabajos de regulación, derribo de parte de la muralla, limpieza del solar...comenzaron en el mismo año, bajo la dirección de Ildefonso Balcázer y Miguel del Castillo, éste de gran prestigio local. La primera piedra fue colocada en 1791. La obra sería suspendida en 1810. Saqueada por los franceses, la aduana fue reiniciada hacia 1826 siendo concluida tres años después. Consta de cuatro cuerpos, el primero de piedra almohadillada y el resto de ladrillo. De severas portadas, en la planta principal, sobre los vanos, alternan frontones curvos y triangulares, muy al gusto del autor. El resultado es una gran mole de planta cuadrada en torno a un patio en el que lucen amplias arquerías sobre pilares. Representa el triunfo definitivo del neoclasicismo en la ciudad a pesar de sus elementos todavía de gustos barrocos. Madoz opina que la aduana no es más que una versión de la Casa de Correos y Aduana madrileña criticando "su solidez y fortaleza, quizá mayor del que necesitaría para su objeto" (58).

En 1789 el arquitecto municipal burgalés, Fernando González de Lara, presenta los planos de una de las obras de mayor envergadura, acertadas, y por ello decisivas, de la ciudad castellana. Se trata del hermoso *Espolón de Burgos*. Incluso Juan de Villanueva interviene corrigiendo algo del proyecto, en el que iban a instalarse las reales estatuas traídas del Palacio madrileño. Las correcciones de este último arquitecto no fueron aceptadas por el

ayuntamiento y por ello se encargó emitiera su opinión Manuel Martín que enmendó ligeramente los dibujos de Lara (59).

Una real cédula del 30 de mayo de 1790 establecía una *Audiencia* en la provincia de Extremadura "con residencia fixa en la villa de *Cáceres* por ser pueblo más sano, mejor surtido, más poblado y más oportuno que otro alguno de aquella provincia" con dos salas, una de lo civil y otra de lo criminal. Además de las necesarias dependencias para residencia de dicho tribunal, tendría cárcel y archivo. Unos días después se ordenaba que pasase a la ciudad Manuel Martín "y reconozca las casas que puedan alquilarse y cualquier otros edificios que interinamente o provisionalmente puedan servir al uso y exercição de la referida Audiencia examinando las obras que será nezesario hacer para dicho efecto cuyo costo se tase y regule deviendo comprehenderse todas las piezas y departamentos necesarios". No se vio otra más a propósito que el hospital de la Piedad (de patronato particular) que fue adquirido en 284.000 reales. Martín, que había acudido con el delineante Fernando Sánchez, trabajó intensamente. Este "profesor no ha observado ora ni guardado otra regla en sus operaciones que la que guía al pronto desempeño...de modo que lejos de necesitar de estímulo, ha tenido el comisionado que separarle alguna vez del travajo". Se le pagaron 30 reales diarios y allí estuvo hasta el 12 de septiembre. Sólo conservamos cuatro dibujos del proyecto de Martín pero consta que a mediados del año 1791 presentaba siete trazas de las diferentes plantas y alzados del hospital ante la Academia. "Vistos la buena disposición del edificio y la inteligencia con que se habían sacado las ventajas posibles de la fábrica vieja para el decoro y mejor uso de la nueva, el proyecto fue aprobado en todas sus partes". La Audiencia había ocupado provisionalmente el edificio unos meses antes y por consiguiente no resultaba todavía segura su sede. A mediados del año siguiente, y desde la propia Audiencia, se solicitaban unos planos en los que se simplificasen las obras para mayor economía suprimiendo el almohadillado de la base, cambiando el ingreso principal...por un total de 70.000 reales. La comisión académica rechazó la pretensión alegando que estaba no sólo pensado con la más justa economía "sino también con la simplicidad y decoro que corresponde al objeto de su destino". El proyecto de Martín resultó dificultoso al disponer de una base muy distinta al conjunto de complejas dependencias propias de una Audiencia. Puede constatarse esta dificultad en los dibujos originales tanto a través de las

notas manuscritas como de las indicaciones en tinta roja. Las obras serían ejecutadas bajo la dirección del delineante y aparejador, antes citado, Fernando Sánchez. El edificio ha llegado a nosotros muy transformado. Prácticamente la puerta es lo único de entonces. Habría que destacar, también, su magnífico patio, de líneas clásicas que parece ser el levantado en el siglo XVII. Sobre la mencionada puerta, flanqueada por pilastras cajeadas con saliente cornisa, corre una inscripción. Encima vienen las armas reales. Estas últimas, como otros detalles, serían realizados en Madrid bajo la dirección del propio arquitecto (60). Fotos: 13–14–15–16–17–18 y 19.

En 1791 Francisco José de Arenas proyectaba la *traída de aguas de Berja* (Almería) por un monto de 148.400 reales, reducido después a 115.816 por Francisco Antonio Quintillán. "En cuanto a las fuentes siendo su diseño de mala forma el señor Martín se ofreció a dar graciosamente otro nuevo".

Al año siguiente proyecta la *escuela de primeras letras de Comillas* (Santander). Para ello remitió a la Academia cuatro diseños de planta, fachada y corte que fueron aprobados.

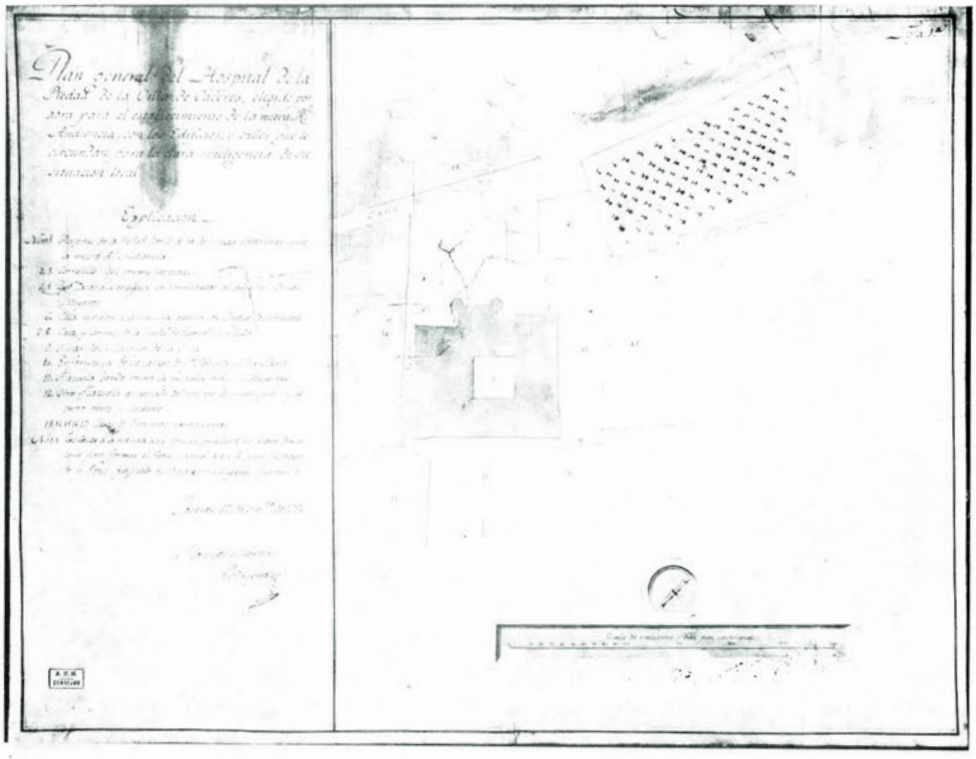
En 1796 el ingeniero Manuel Pueyo presentaba un estudio para una obra de tanta importancia como el *lazareto de Mahón.* Pareciendo a la Academia un edificio de mucha trascendencia comisionó a Martín y a Guillermo Casanova para que juntos declarasen lo más acertado sobre dicho proyecto (61). Foto: 20.

En 1798 se le encargaba a nuestro arquitecto que hiciera varias advertencias a Francisco Martín Vidal sobre el proyecto que había ideado para la nueva *cárcel de Orense* (62).

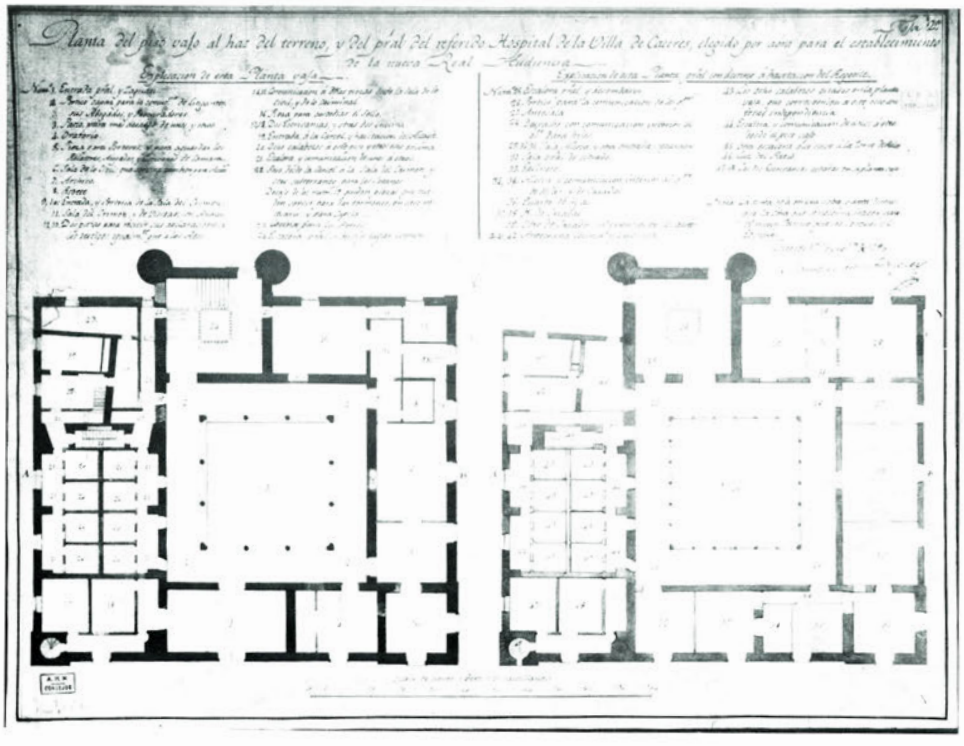
Como consecuencia de su cargo oficial de Comisario de inspección general de correos, caminos y canales, Martín era nombrado el 17 de enero de 1801 director del *Canal Imperial y Real de Tauste* con cuyo cargo se cierra la vida constructiva del arquitecto. Permaneció en esta ocupación al menos durante los dos años siguientes como constatan las Actas de la Academia en las que se precisa que por "no hallarse en Madrid...se encargó a Antonio Aguado, durante todo el curso" la sección de arquitectura.

En años inciertos consta que Martín se encargará de realizar obras en las *fábricas* de paños de *Brihuega* y *Guadalajara.*

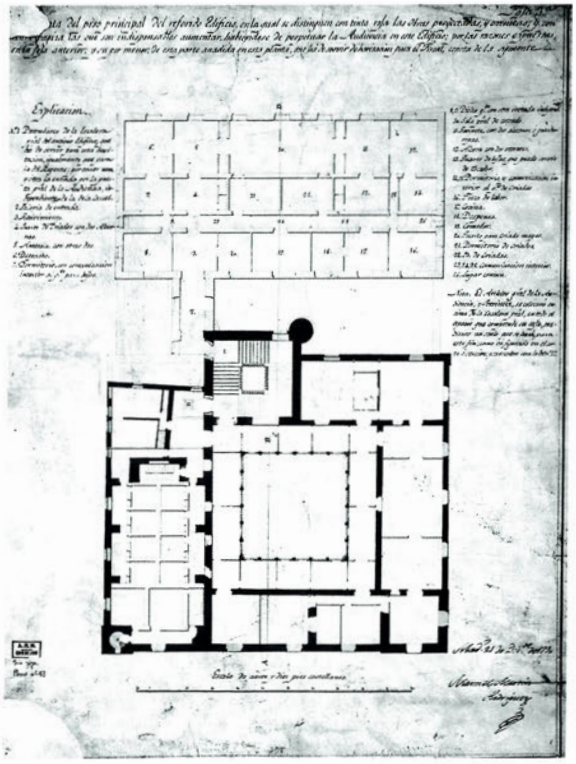
3– Encargos para Indias: A fines de siglo ocurren dos hechos en las colonias hispanoamericanas que explican los encargos hechos a nuestro ar-



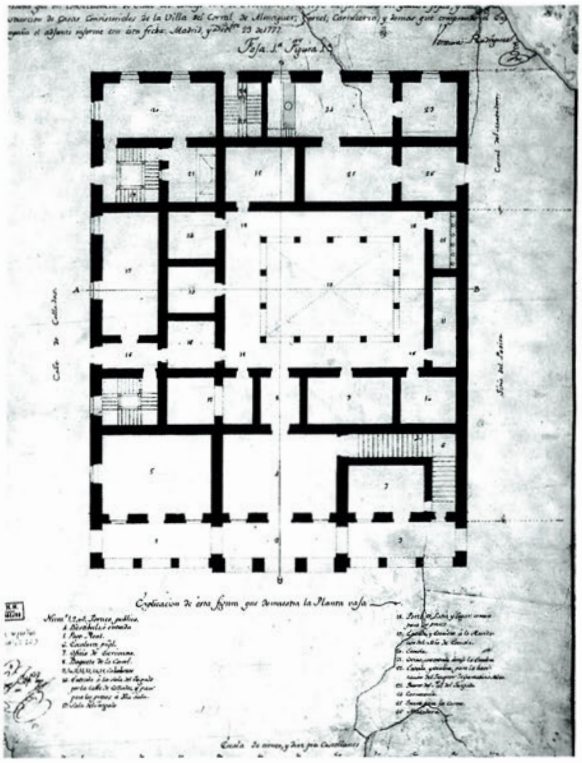
CACERES: Planta general del hospital de la Piedad. (A.H.N. plano nº 348).



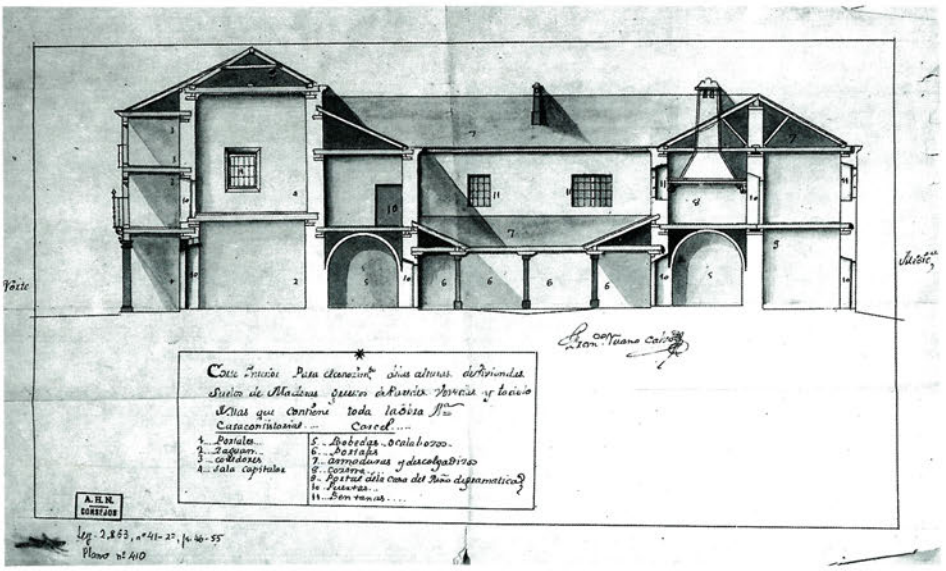
CACERES: Planta del piso bajo y principal. (A.H.N. plano nº 349).



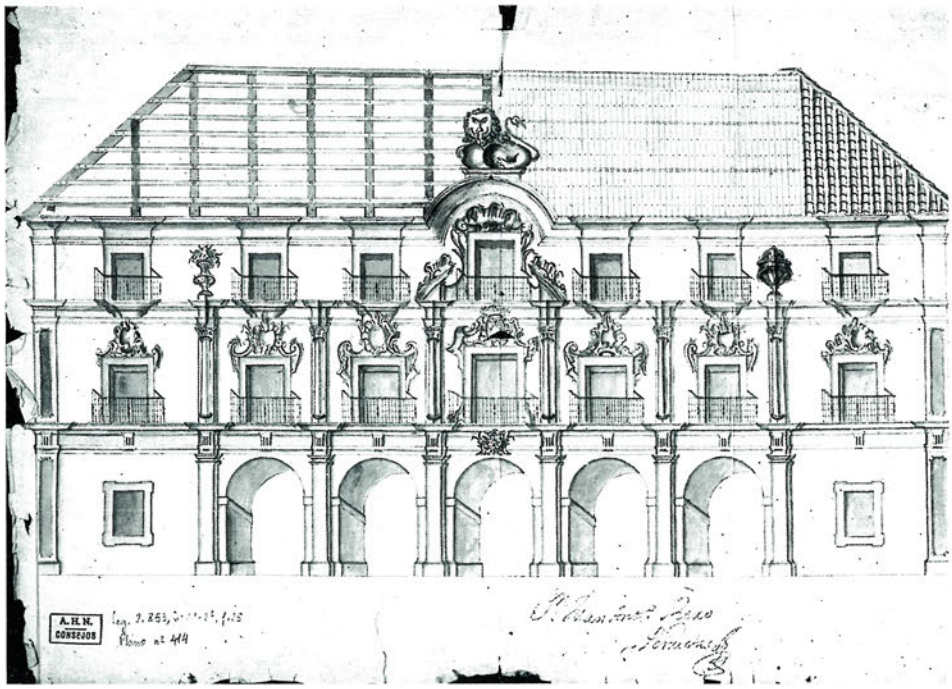
CACERES: Piso principal del hospital (A.H.N: plano nº 53).



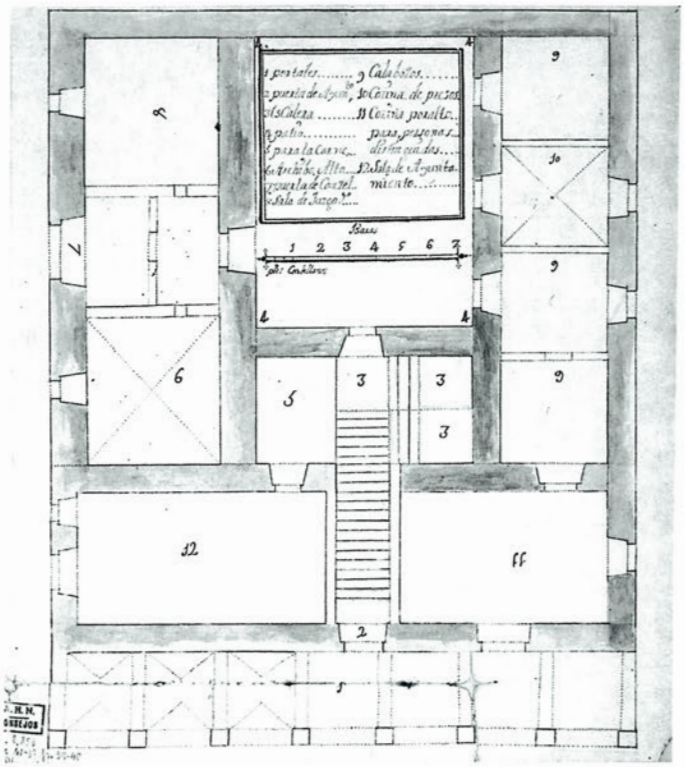
CORRAL DE ALMAGUER: Diseño que en consecuencia de auto del Consejo de 3 de noviembre de 1776 he formado en quatro fojas y seis... (roto) construcción de Casas Consistoriales de la villa de Corral de Almaguer, cárcel, carnicería y demás que comprende el exp...(roto) acompaña el adjunto informe con esta fecha. Madrid y diciembre 23 de 1777. Ventura Rodríguez. Este dibujo es la explicación de la planta baja, hoja primera, figura primera (A.H.N: plano nº 520).



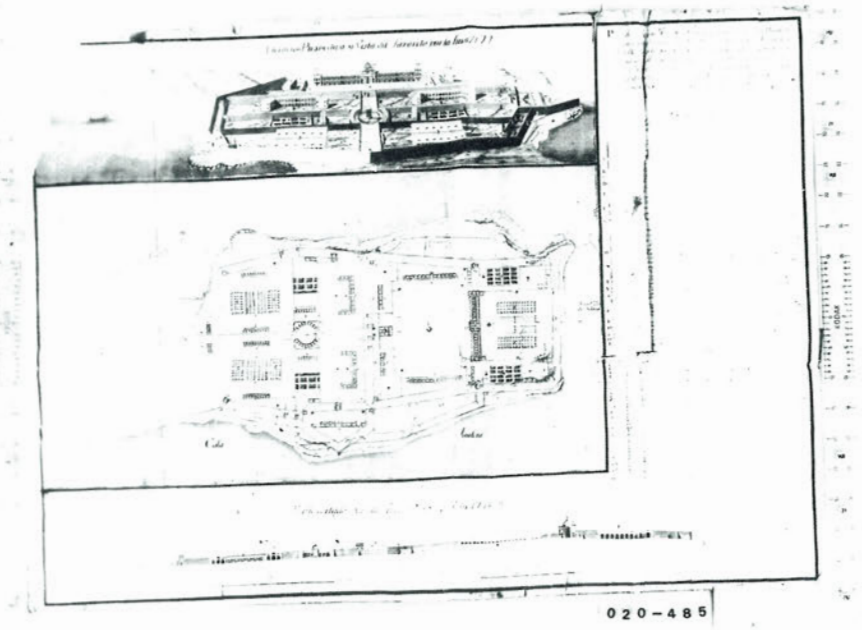
CORRAL DE ALMAGUER: Corte ynterior para el conozimiento de las alturas de viviendas, suelos de madera, de paredes, vóvedas y todo lo demás que contiene toda la obra etc. Francisco Ruano Calvo (A.H.N: plano nº 410).



CORRAL DE ALMAGUER: Traza de Juan Antonio Rero y Peñuelas (A.H.N: plano nº 414).



CORRAL DE ALMAGUER: Dibujo de Francisco Lozano. Agosto 27 de 1774. (A.H.N: plano nº 415).

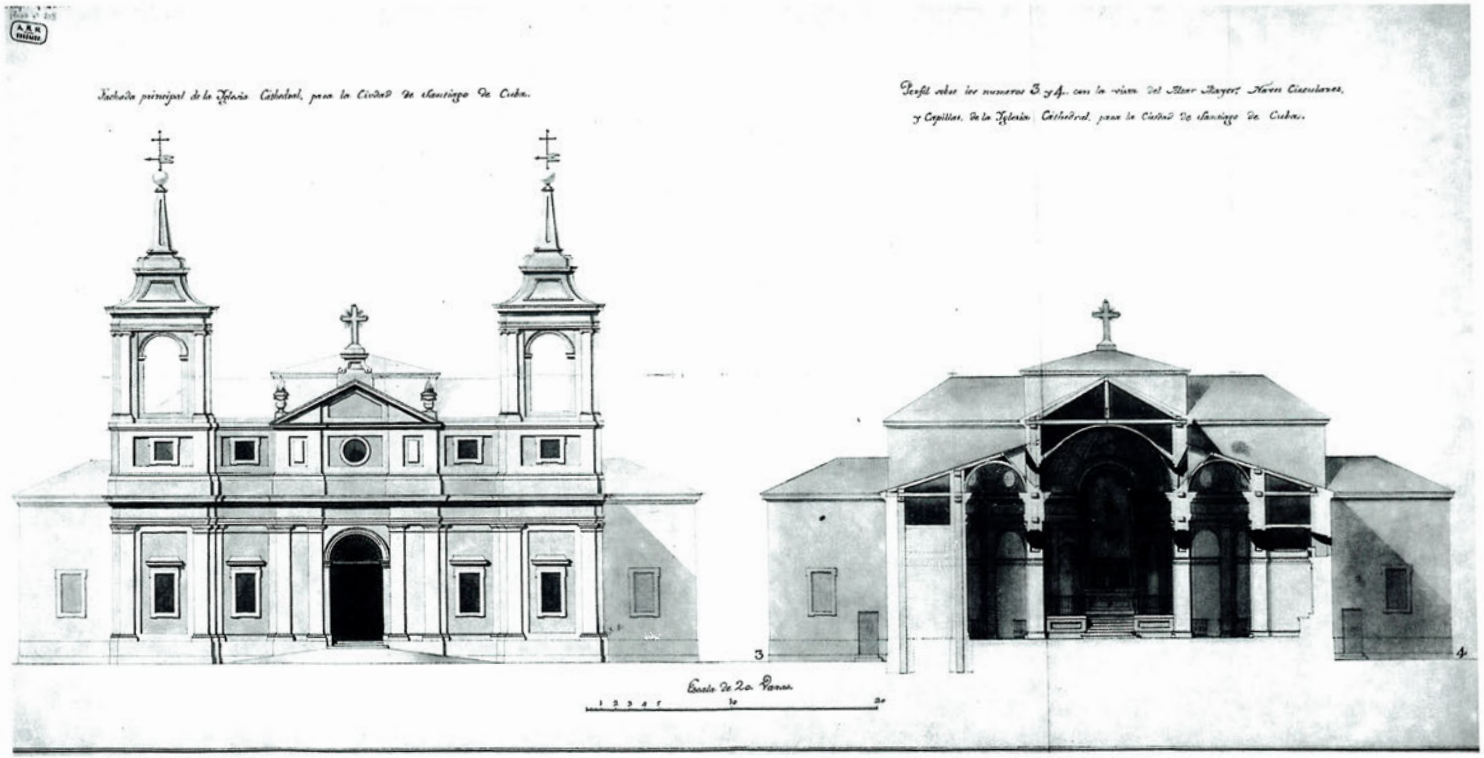


MAHON: Lazareto. Perspectiva, plano, perfil.

quitecto. Se trata de los sucesivos terremotos que asolan a Cuba y que obligan a reconstruir la catedral de Santiago, así como la creación de una nueva sede episcopal en la ciudad de Cuenca.

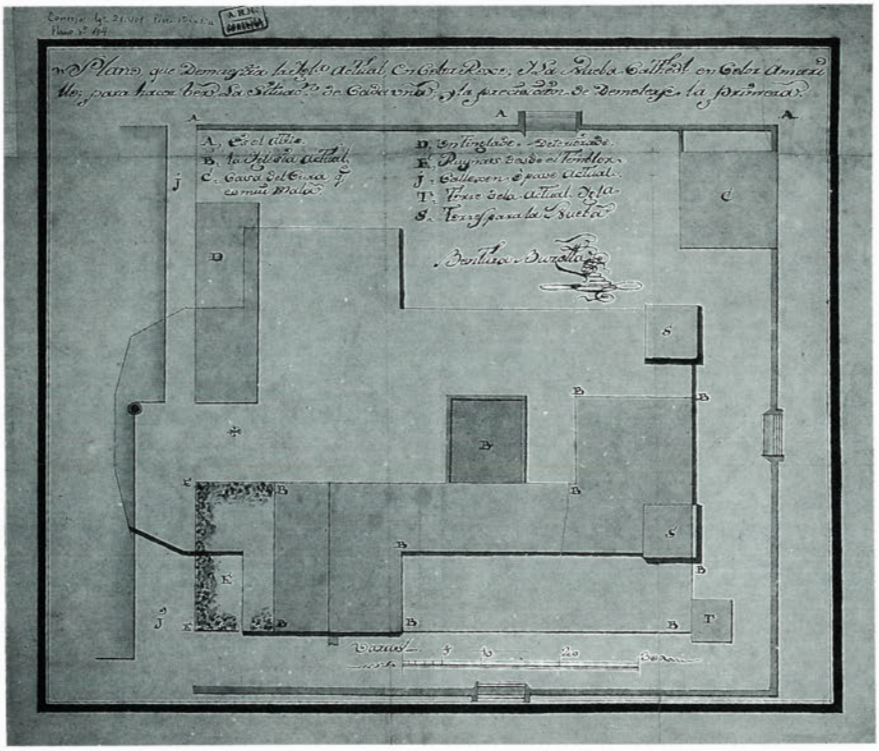
El terremoto de 1766 destruyó, casi por completo, la *catedral de Santiago de Cuba*. El obispo pedía permiso para reconstruirla en 1770. Se presupuestó entre 20.000 y 35.000 pesos (aunque en realidad sería muchísimo mayor) "procurando que el edificio fuese liso, simple y hermoso". En un principio presentaron proyectos los ingenieros Francisco Calderín, Antonio de Leiva y Ventura Buceta que "se juzgaron inservibles". También los propuso Miguel de Hermosilla pero "tampoco encontró (la Academia) aquella correción e inteligencia en ellos". Mientras tanto se discutía largamente sobre si debía de ser una catedral de madera o piedra que ofreciese resistencia a los terremotos. En 1791 se le encomendaba el proyecto a Manuel Martín y para ello le fueron entregados todos los estudios anteriores. Admitió, agradecido, el encargo. Sin embargo, tardaría varios años en ejecutarlo. Ante la insistencia del obispo y de la Academia, se justificó por sus continuas y urgentes ocupaciones (año 1797). Con todo, rápidamente emprendería los trabajos y al año siguiente ya los tenía finalizados. Presentó seis dibujos que la Academia aprobó "celebrando el acierto con que ha desempeñado esta comisión". El encargo se debió a su condición de Director de la arquitectura y resultó, sin duda, la obra de mayores vuelos de nuestro arquitecto. Su ejecución la llevó a cabo Pascual de Rezurta, propuesto por el propio Martín. La construcción fue seguida de discusiones, los trabajos fueron lentos y los sucesivos terremotos darían al traste con lo levantado hasta entonces. En 1800 se consultaba a la Academia sobre si era posible suprimir la media naranja o reducirla a menor elevación. Esta rechazó el cambio pues conllevaba la deformación de las proporciones del templo ideado por Martín (63). Fotos: 21–22–23–24–25 y 26.

Otro de los encargos relacionados con su condición de Director lo fue el proyecto de la nueva *catedral de Popayán* (Colombia). El templo sería para un vecindario de 7.465 almas. En 1784 había sido reconocido el ruinoso edificio por el teniente Antonio García quien presentó dos diseños a la Academia que le fueron rechazados. Martín se comprometió a trazarlos en 1794, pero en realidad no los hizo pues en 1803 se le recordaba que los presentase, cosa que no cumplió alegando falta de tiempo y mala salud. En consecuencia se le encargaron a Juan Antonio Cuervo (64).

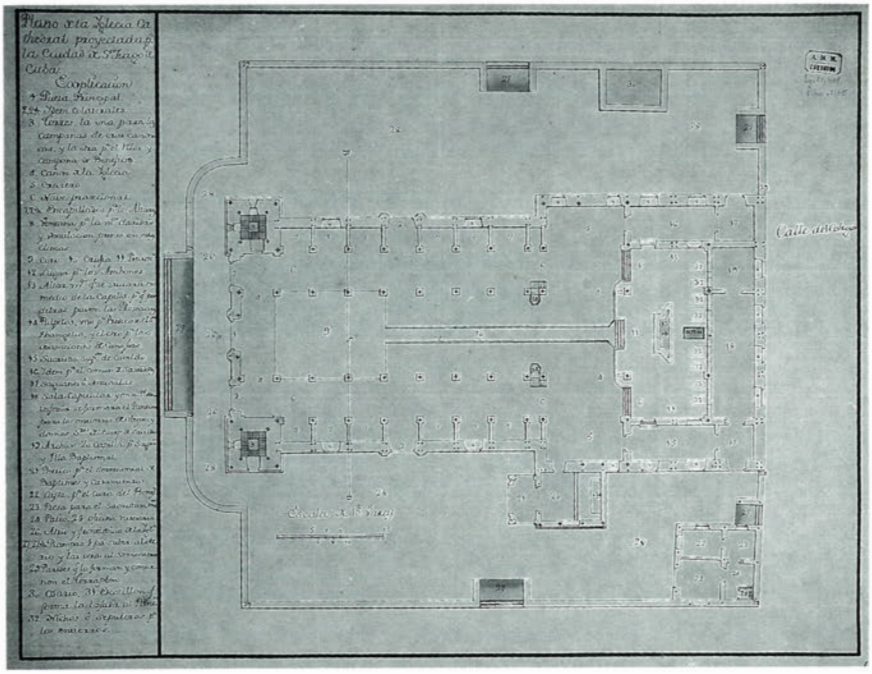


1- Fachada principal de la yglesia Cathedral para la ciudad de Santiago de Cuba.

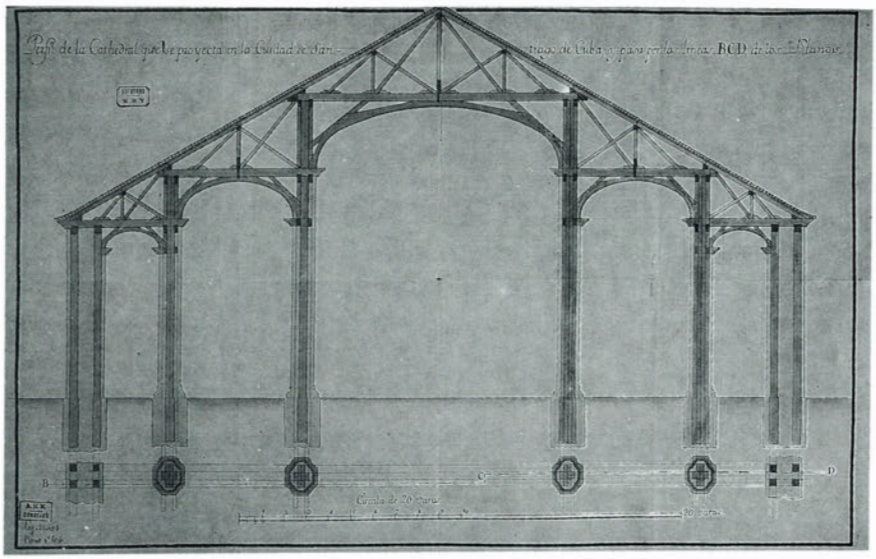
2- Perfil sobre los números 3 y 4 con la vista del Altar Mayor, Naves Circulares y Capillas de la yglesia Cathedral para la ciudad de Santiago de Cuba (A.H.N: plano nº 108).



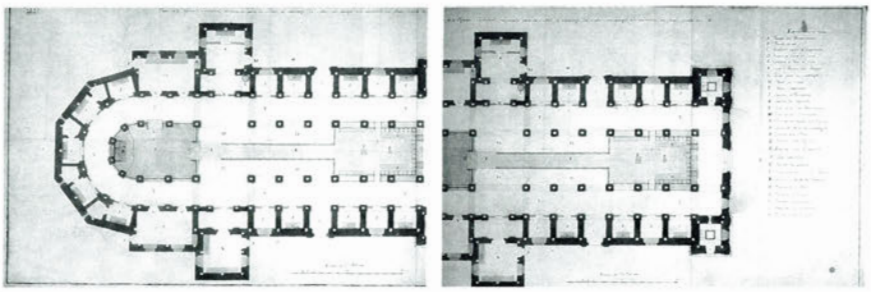
Manuel Martín Rodríguez. *Dibujo de la Catedral de Santiago de Cuba.*



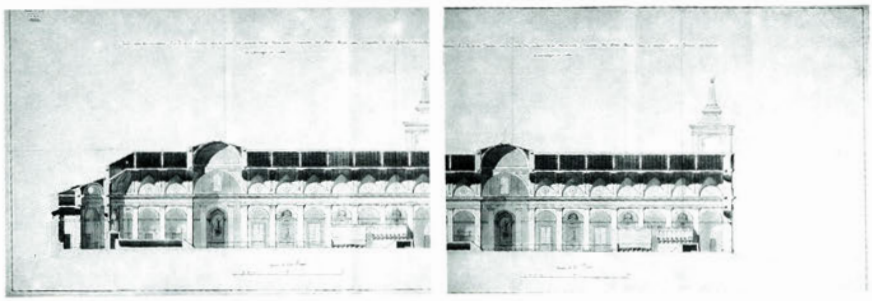
Manuel Martín Rodríguez. *Dibujo de la Catedral de Santiago de Cuba.*



Manuel Martín Rodríguez. *Dibujo de la Catedral de Santiago de Cuba.*



Manuel Martín Rodríguez. *Dibujo de la Catedral de Santiago de Cuba.*



Manuel Martín Rodríguez. *Dibujo de la Catedral de Santiago de Cuba.*

Otro tanto ocurrió con la *catedral, seminario y palacio episcopal de Cuenca* (Ecuador). En un principio (1789) se le había encomendado su estudio a Pedro Arnal, como consecuencia de haber sido erigida en diócesis unos años antes. Por no haberlo ejecutado, el encargo pasó a Martín en 1798. En 1805 se le pedían los planos, pero se excusó alegando falta de tiempo para hacerlos. Al año siguiente presentaba seis diseños Antonio Aguado a quien se le habían encomendado (65).

APENDICE - I

MERITOS DE DON MANUEL MARTÍN RODRÍGUEZ

Don Manuel Martin Rodriguez, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, despues del estudio de la lengua latina, italiana y francesa, de la filosofía, de algunos tratados de la matematica de los mejores autores de esta ciencia y del dibujo de la figura vajo la enseñanza del celebre escultor Don Felipe de Castro, empezó el estudio de la Arquitectura en la escuela de su difunto tio Don Ventura Rodríguez ayudandole al diseño y delineacion de quantas obras se le ofrecieron hasta su fallecimiento, con el aprovechamiento que tiene acreditado entre los inteligentes, señaladamente en la misma Real Academia, que se digno distinguirle entre los demas coopositores con el premio de primera clase de Arquitectura en el unico concurso de los generales a que concurrio el año de 1772. En el de 1776 le creo Academico de merito. Despues de haber obtenido este grado se traslado a Ytalia sin perdonar fatiga ni gasto, a espensas propias a observar de cerca los mas celebres edificios antiguos y modernos, con especialidad en Roma, Venecia y Napoles y mucha parte de Francia.

A su regreso, por acuerdo de la Academia en Junta particular celebrada en 5 de diciembre de 1784, se digno nombrarle sin solicitud suya para la asistencia a la enseñanza de los discipulos de Geometria de resulta de la representacion que hizo Don Juan de Villanueva de no poderlo hacer por sus ocupaciones; posteriormente, continuando la Academia en dispensarle sus honras le propuso a S.M. para la propiedad de la tenencia de Arquitectura por promocion de Don Pedro Arnal, y en oficio de 3 de abril de 86 le comunico el Secretario Don Antonio Ponz de acuerdo de la misma Academia en Junta celebrada el dia anterior, que S.M. se habia dignado nombrarle para la plaza de teniente, que sirvio hasta que en otro oficio de 4 de febrero de 87 le comunico el contenido de otro del Señor Protector que leyo el mismo Secretario en Jun-

ta que celebro la Academia el dia 3 del propio mes en que manifestava S.E. para noticia de la misma, como S.M. se habia dignado nombrarle Director de Arquitectura para cuya plaza fue propuesto en primer lugar.

En este tiempo supliendo las ausencias y larga enfermedad de su referido tio dirigio las obras publicas que como tal arquitecto mayor dentro y fuera de esta villa estavan a su cargo y las continuo a su fallecimiento en virtud de la orden del Rey comunicada al Ayuntamiento de la misma villa por el Conde de Floridablanca en 4 de septiembre de 1785.

Por otras varias ordenes del Rey espedidas por la secretaria de Hacienda midio, taso y levanto planos del terreno señalado en el varrio de Leganitos para el convento de San Pedro de Alcantara, que al presente sigue la obra para quartel de Cavalleria; inspeciono en Guadalajara y Brihuega las obras de sus fabricas; formo planes y condiciones para la nueva Aduana de Malaga y varios proyectos para la Real fabrica de Almacenes Reales de Cristales; habiendose preferido por el ministerio de Hacienda el sitio que actualmente ocupan en la calle del Turco, donde se colocaron, precisandole a hacer la obra con la poca elevacion, que se echa de ver, por el ahorro con el aprovechamiento de la fabrica vieja.

Ha desempeñado varias comisiones de orden del Consejo y de la Camara, como de otros varios tribunales, y cuerpos eclesiasticos y seculares, formando planes y condiciones para cada una de las distintas clases de obras que se le han encargado, logrando la satisfaccion de haberle aprovado todos quantos ha presentado al examen de la Junta de Comision de la Academia; y por varios acuerdos de esta ha corregido y formado nuevos planos de ellos graciosamente, y del mismo modo ha dirigido varios reparos, aunque menores, en la Casa de la Academia.

Ha tenido el honor de que S.M. se dignase aprovar los planos que de su Real orden comunicada por el Excelentisimo Señor Marques de Santa Cruz formo para el catafalco en la honras de Carlos III, y que por otra de 27 de febrero de 89 se sirviese S.M. mandar procediese a la execucion que se verifico en 15 dias transformando la Yglesia del Real Monasterio de la Encarnacion, donde se celebraron, con el mayor empeño, segun lo requeria tan digno objeto, con aplauso general del publico, a quien quedo expuesto por algunos dias el aparato funebre.

Ultimamente, entre otras varias obras, esta dirigiendo la en que se ha de perpetuar la nueva Real Audiencia de Caceres para cuyo establecimiento ma-

terial se traslado a aquella villa con el Regente actual de ella de orden del Consejo en julio de 1790 habiendo formado planes del edificio asignado interinamente (que de presente esta en uso) desempeñando esta comision a satisfacion del Consejo que asi lo manifesto al Regente por medio de su Secretario Don Pedro Escolano de Arrieta en oficio de 3 de septiembre del mismo año.

Madrid 23 de mayo de 1792.

APENDICE - II

REGLAS DE VENTURA RODRIGUEZ PARA EXAMINAR A LOS GEOMETRAS

Haviendose determinado en la junta que celebro la Real Academia de San Fernando la tarde del dia 9 de enero del presente año, diese mi sentir y declarase los puntos y materias de que deven ser examinados los sugetos que concurran para que se les avilite por el real y supremo Consejo de Castilla para dirigir, medir y tasar todo genero de fabricas, digo:

Que qualquiera que solicite la dicha avilitacion ha de ser geometra y arithmetico hasta saver medir con acierto toda especie de superficies y cuerpos y el uso de la plancheta para levantar planos.

Ha de saver dibujar bien, esto es: inventar por si qualquier genero de edificio de buen gusto y buenas proporciones y demostrar su ydea geometricamente y en perspectiva con clara inteligencia de la luz y de la sombra.

Y ha de saver hacer el calculo de la obra, entender la machinaria, ser practico y tener conocimiento de la calidad de materiales y mezclas y de la buena construccion y ha de haver asistido de aparejador en alguna obra que le acredite de avil y capaz de poner bien en egecucion y dirigir sus ydeas u otras con la firmeza y solidez que enseña el arte.

Esto es lo menos que en mi sentir deve saver qualquiera profesor para que la avilitacion recaiga en los que sean merecedores por su avilidad de tal nombramiento.

Madrid y febrero, 2 de 1758

Ventura Rodriguez

APENDICE -III

REGLAS Y CONDICIONES QUE SE DEVEN OBSERVAR EN LA REEDIFICACION DEL SANTUARIO YGLESIA COLEGIAL DE COVADONGA, CON ARREGLO A LA ORDEN DE LA CAMARA QUE SE ME COMUNICO EN 23 DE DIZIEMBRE DE 1777, Y A LAS PREVENCIONES PROPUESTAS POR EL ABAD Y CAVILDO DE LA MISMA YGLESIA

1.-Haviendo pasado al sitio de Covadonga y lebantado su plano, hecho sus nibelaciones y observado la forma natural de su situacion uniendo los puntos que obligan a tenerse presentes para conseguir la maior conveniencia, hermosura y perpetuidad de la obra, he ideado la que se manifiesta en el adjunto quaderno cuia primera foja contiene la planta del sitio y en ella se indica la del nuevo edificio en la mejor forma que conviene se adapte, dejando la antigua cueba en su actual estado, que es el mismo que la dio la naturaleza, con la escalera que en estos ultimos años se ha construido para su comunicacion. Y para perpetua memoria del lugar en que desde el tiempo del Rey don Alonso el Casto estubo el altar mayor, y se dio a Maria Santisima Señora Nuestra, se colocara en el una Cruz en gloria o radiada, como signo o estandarte que es de nuestra Santa Fe que se la dara adoracion desde el interior del nuebo templo por la ventana que a este fin queda dispuesta en la nueva yglesia al testero de su fondo, dejando abierta toda la frente o boca de la cueva y poniendo en ella su parapeto de piedra labrada para defender las gentes del peligro de caer a la profundidad del precipicio del albeo del rio Diva (sic), que se halla a ochenta pies devajo del piso de dicha cueva, quitando los pocos maderos del suelo voladizo antiguo que han quedado y supliendo con fabrica de piedra labrada las desigualdades del piso, y para que el paso de la entrada a la cueva pueda quedar con alguna amplitud se demolera la escalerilla de piedra que servia para subir al segundo suelo de madera y ha quedado inutil. Pero lo primero, y que ante todas cosas se debe hacer, es arrancar y picar la piedra del techo que quedo calcinada del fuego y asimismo recorrer la eminencia y falda de la montaña que cubre la cueva y desmontar hechando avajo las piedras que con el tiempo puedan desprenderse y caer hacia el antiguo monasterio, oy casa de novenas, y sobre la nueva obra del templo que se va a fabricar.

2.-Con arreglo a la planta de la foja nº 2 se hara el trazamiento o delineacion sobre el terreno de la planta del edificio, tirando la linea diametral para govierno de las demas desde la antigua capilla en la forma que parece por las plantas de las fojas nº 1,2 y 3 y se colocara el centro del circulo del templo de suerte que corresponda con dicho antiguo monasterio como señalan dichas plantas para la reciproca comunicacion inmediata que se propone y aprobecharse de toda la comodidad que puede prestar para servicio del santuario.

3.-El aqueduto que a de dar paso a las aguas que nacen de la peña por vajo de la cueva, es lo primero que se ha de fabricar y para que pueda hacerse libremente y con la firmeza que pide y dar lugar a que el material se incorpore, es necesario mudar interinamente el curso de dichas aguas separandole lo suficiente a un lado y hecho esto se cortara la peña abriendo en ella el canal del ancho que necesita para comprender el de el hueco y paredes del aquaducto por toda la longitud del edificio, dejando el pavimento cortado en vancos o escalones para que el asiento de la fabrica sobre la peña sea orizontal aunque en diferentes planos y del mismo modo se cortara la peña para el asiento del murallon del desembocador donde haciendo cascada caera el agua a la porcion de canal descubierta que ha de seguir fuera de lo principal del edificio, como muestra la planta nº 1 para que las aguas tomen su curso por ser antiguo albeo rustico natural. Y dicha porcion de canal descubierta se encajara en la peña cortada en la forma referida en vancos a nibel.

4.-Sobre ellos se construira de mamposteria de buena mezcla de cal y arena, y de la piedra que produce el mismo sitio dicho aquaducto, llebando siempre a nibel las iladas de la fabrica que empezando por la parte inferior se ira estendiendo a enrrasar con los eslabones o bancos de la peña referidos dejando el pavimento del hueco por donde han de correr las aguas enrrasado con el declivio competente en la forma que muestra el perfil nº 6. Y un pie mas abajo por igual para que esta misma cantidad ocupe el suelo del aquaducto que deve ser de piedra labrada bien hechas sus juntas y de la misma piedra seran las paredes de los costados, pero de sillares sentados a nibel hasta el alto de recivir la boveda que tambien sera de piedra labrada y quedara en bancos para subir ganando la altura que necesita el hueco figurado en el mismo perfil nº 6.

5.-Concluida esta fabrica del conducto se hechara por él el agua para siempre y en todo el espacio que abraza el edificio se hara el desmonte cortando la peña en bancos orizontales siguiendo la naturaleza de la situacion

para que toda la fabrica siente respectivamente a nibel los quales bancos quedaran diagonales con el expresado conducto a ambas manos a manera de espina o esquena de pez, terminando a esquadra en los gruesos de los cimientos de las paredes del recinto de la obra, llebando siempre adelantada la fabrica en la parte inferior del terreno estendiendose con ella, conforme va ganando altura, hasta ponerse todo a nivel, dejando formadas las rampas o camino artificial que sube a la platea o terrado que sirbe de asiento al primer cuerpo del edificio, con arreglo al diseño. Debiendo ser las caras de las paredes descubiertas de piedra silleria bien labrada perfectamente a esquadra y trabada con buenos tizones sentada con cal fina cernida, su mezcla por mitad llenos los lechos y sobrelechos sin perdonar trabajo ni diligencia alguna en obserbar estas calidades. Y el trasdos de dicha silleria y el centro de dichas paredes sera de buena mamposteria de piedra crecida, bien sentada, regada, calzada y ripiada a golpe de pison y de martillo sin mas cal ni menos que la precisa dejando coronadas dichas paredes de rampas y terrados con sus fajas que recivan despues (al finalizarse la obra) los pedestales, pasamanos, antepechos y trofeos que parecen por el diseño. Previniendo que toda la piedra asi de silleria como mamposteria ha de ser de la que produce la misma montaña de Covadonga a la parte superior a un lado de la fabrica aprovechandose del descenso para facilitar la conduccion.

6.-Sobre la referida platea o terrado bien enrrasada que sea a nivel y mazizo todo su mazizo de la expresada mamposteria, se sentara la losa de eleccion del primer cuerpo de un pie de grueso dejandola medio pie mas alta que la faja del asiento del antepecho para declivio de las aguas y se delineara sobre ella la planta de dicho primer cuerpo como figura el dibujo foja nº 2, teniendo presente los de la elevacion 4, 5 y 6 para seguir la construccion que sera de la expresada piedra labrada de silleria todo el exterior y el interior desde los respectivos pisos dejando formado el tiro de la escalera que hay para comunicacion de uno a otro, construyendo al mismo tiempo de la expresada buena mamposteria el grueso interior de los muros y con sillares rusticos labrados los lechos el cimiento de la pyramide que se ha de elevar en el centro para deposito de los huesos del rey don Pelayo y su memoria, llebando labrado al mismo tiempo el adorno de la portada.

7.-En el piso interior de este primer cuerpo se nibelara y sentara su losa de eleccion y en ella se replanteara y conforme a dichos dibujos la pieza circular del centro con sus pasos y tragaluces y las dos semicirculares a los la-

dos para entierros dejando labrados los nichos de los difuntos en la forma que manifiesta la planta y a cada una de dichas piezas las troneras para luz que en ella se muestran, y elevandose la fabrica a nivel en la forma referida, se construira el segundo tiro de la escalera y seguiran los dos obliquos a mano diestra y siniestra sentando sus peldaños sobre la mamposteria, que subira hasta recivirlos.

8.-Con arreglo a los dibujos terminara la elevacion del pie derecho interior con la faja e imposta de donde han de tomar su movimiento las bobedas y arcos de piedra que se labraran y sentaran con el mayor cuidado en el ajuste de sus piezas, haciendo a este fin las respectivas monteas con los gruesos y tiranteces abundantes que corresponden a la firmeza. Y nibelada que este la fabrica con las claves de los tragaluces opuestos de las fachadas anterior y posterior se embebera en el sobrelecho de los sillares del contorno esterior un cingulo o cadena de yerro de tres dedos en quadro u dos y medio lo menos de grueso que abrace todo el cuerpo del edificio, la qual cadena se construira en el menor numero de pedazos que pueda ser haciendo sus uniones machiembrados a charnela con su pasador de tochuelo redondo de tres dedos de diametro y dos pies, u dos y medio de largo quedando vertical y promediado en la union bien caldeado y travajado el hierro en pegaduras y empalmes haciendo que todas las piezas juntas queden tan tirantes que no puedan adquirir mas tension embebiendo los nudos en la piedra de suerte que queden bien ajustados para impedir que este cuerpo de edificio se desuna aun en casos de terremoto. Y se proseguira la construccion en la forma referida dejando este cuerpo coronado (al piso de la casa de Novenas) con la cornisa que muestra el dibujo y el vulto del escudo de armas reales con las figuras de la Fama y la Gloria que le soportan encima del tragaluz de la fachada principal con arreglo al dibujo y al modelo que se hara por un buen escultor para acabarlo en su sitio despues al fin de la obra. Dejando concluidas las dos escaleras, enrrasado este primer cuerpo que ha de dar asiento al segundo y principal del templo sentada la losa de eleccion quedando suspendida sin hacerse la boveda eliptica del medio para que no padezca perjuicios durante la obra hasta que se execute al fin.

9.-Observando siempre la linea diametral y el cateto o centro del cuerpo inferior para que reciva sobre sus macizos el superior se hara la delineacion de este por la planta nº 3 teniendo presente los dibujos de la elevacion y se sentara el zocalo y basamento exterior e interior llebando formadas las quatro

lumbreras de los costados que dan luz al cuerpo vajo, elevando el piso del cuerpo del templo, el de la capilla maior, coro y sacristias a sus respectibos planos figurados en el corte fojas nº 5 y 6 y construyendo las paredes con sus pilastras, puertas, ventanas, nichos, colunas, escaleras a caracol, y adornos, bovedas de sacristias y escaleras principales que figuran los dibujos, y en llegando la altura de las paredes que reciven los cañones de boveda que cubren dichas escaleras a la de sus claves, se pondran tres gatillos de palanquilla de hierro repartidos en la estension circular de cada una de dichas bovedas que aseguren las dos paredes que la contienen mediante los pasadores que en los ojos de los extremos de dichos gatillos entraran verticales a fin de que la pared exterior se mantenga firme y resista el empuje de dichas bobedas y las de tranquil de su cubierto y para abrazar y mantener con firmeza el angulo del extremo de cada una de dichas bovedas al desembarco de las escaleras, donde estan las dos puertas se pondra una cadena del mismo metal a la altura expresada, de suerte que el tercer gatillo de los referidos, proximo a la primera puerta de dicho desembarco se aparte de la misma cadena y en el bolsor o pasador de su extremo exterior entrara a charnela otro pedazo que pasando sobre el lintel de dicha primera puerta llegue al referido angulo y de este buelva del mismo modo a charnela con su pasador, otro pedazo tambien sobre el lintel de la segunda puerta a asegurarse en el centro del muro de la yglesia como los expresados gatillos. Y semejantes a estos se pondran otros para abrazar las paredes exteriores de las sacristias luego que se llegue con la fabrica a la altura de las claves de sus bovedas que han de servir de piso a otras dos piezas iguales que se construiran encima para salir a las tribunas, colocar los fuelles de los organos y para los yndividuos que se queden de guardia de noche.

10.-Los capiteles de las colunas y pilastras de orden corintio, que es el que constituye esta obra (con el cornisamento jonico) se labraran cada uno de un pedazo de piedra de las mismas canteras de la montaña de Covadonga, escogida la mas firme, sin pelo y blanca, y seran tallados de ojas de oliba ymitando los celebres del templo de la Rotunda de Roma; y de la misma piedra sera toda la referida obra dividida en hiladas de igual altura respectiva con buena trabazon, llenos sus lechos como queda dicho haciendo las cañas de las colunas de cinco tambores o trozos unidos uno a otro con un perno en cada junta o lecho de palanquilla de hierro de medio pie de largo emplomado, y de esta suerte caben a cada trozo quatro hiladas regulares de sillares por lo que el alto de la caña abrazara veinte hiladas y co-

rrespondera enrrasar el trozo de coluna con el sillar respectivo para que en las que van arrimadas al muro se puedan poner y se pongan pernos y grapas de hierro emplomadas para su maior seguridad y se sentaran dichos capiteles del modo que queda referido de los trozos de coluna.

11.-Sobre dichos capiteles corresponde se siente el arquitrave que es la parte primera del cornisamento que liga toda la obra y su construcion sera de arcos que bulgarmente se dice a regla (o lintelados) recividos de los salmares que corresponde aya uno sobre el capitel de cada coluna y pilastra (tambien con sus pernos y el capitel como queda dicho de los trozos de coluna) con los cortes de las ympostas encaminados a recivir las dovelas y claves de sus respectivos cerramientos, que se haran con todo cuidado y limpieza en los ajustes de sus piezas y abanzados sobre los vanos de los intercolunios siguiendo la planta y los dibujos que con toda claridad muestran su forma. Y para que este arquitrave quede con la seguridad y firmeza que necesita se deve embeber una cadena de palanquilla de hierro de dos dedos y medio de grueso ajustado en el sobrelecho circular que pase por los catetos o centros de las colunas que arriman a la pared; la qual cadena sera compuesta de doce pedazos con sus uniones machiembradas a charnela y sus pasadores en ellas que entren emplomados a asegurarse en los puntos de los salmeres que corresponden a dichos catetos o centros de los capiteles, cuios buelos en los sobrelechos deben quedar vagantes para que no salten con el peso del arquitrave. Y otra cadena semejante a la expresada se colocara sobre el arquitrave de la fila interior de colunas y pilares de los estremos que terminan en la capilla mayor, pasando desde estas a unirse a la primera, y ambas han de quedar tambien caldeadas, unidas y tirantes como queda dicho de la del cuerpo primero al nº 8 procurando poner en esta diligencia mui particular cuidado para que no puedan adquirir maior tension y tengan sugeta la obra expecialmente en el ajuste de los nudos o charnelas con los pasadores redondos de tochuelo que entren la mitad de su largo en el salmer para que la otra mitad entre en el que cargara encima como en hablando del friso se dira. Y para asegurar las quatro colunas del portico (que da entrada a la yglesia) y su cornisamento y frontispicio se devera poner su armadura o cadena de hierro sobre el arquitrave en la forma expresada con sus buenos salmeres abanzados para recivir las dobelas de los intercolunios.

12.-Sobre el referido arquitrave se hara igual obra en el friso en quanto a construirle de salmeres y arcos lintelados para recivir la cornisa, taladran-

do los salmeres para que en ellos entre emplomado en cada uno la otra mitad del pasador de tochuelo que quedo fuera del salmer del arquitrave con cuio encadenamiento bien ejecutado y ajustado en la forma referida y cerrada y empotrada la obra en este parage con los lacunarios a la antigua que muestran los dibujos en el interior y que uniformes se haran en el tetrastilo del portico, se puede con seguridad y firmeza cargar la cornisa interior y exterior y frontispicios, executar la boveda del coro y las del cuvierto, elevando el cuerpo atico de luces con sus esperones votareles o estrivos, dejando formadas las ventanas que alumbran al templo y coronar interior y exteriormente dicho cuerpo atico con las cornisas que sirven de asiento a la cupula doble, colocando para la union y seguridad de este cuerpo una cadena circular de hierro que le abrace en los propios terminos que las anteriormente explicadas, embebida en el sobrelecho del friso exterior y lecho de la cornisa, la qual coronara dicho atico y estrivos dejandola en disposicion que despida prontamente las aguas y se construyran las dos bovedas, ynterior y exterior del cerramiento de la misma piedra, la interior semiesferica con el artesonado de exagonos y florones que figuran los dibujos en los folios 5 y 6 y la exterior semiesfero y de longa fajeada y de suerte que las hiladas (que cada una sera un anillo) tengan en el lecho un borde o cordon machiembrado por la circunferencia exterior que quede solapando o enchufando uno en otro para que las aguas no penetren por las juntas y causen perjuicio al interior; y assi no habra necesidad de cubrir de plomo dicha boveda en cuio vertice se colocara con la misma precaucion el pedestal que ha de recivir el varron vertical de hierro y en el se enfilaran la bola de cobre dorada a sisa de olio secante y la cruz de yerro dorada del mismo modo, previniendo que el asiento de la bola ha de ser una campana del mismo hierro, unida y caldeada al varron con su cascavel encima a fin de que cubriendo el vertice del pedestal impida que el agua arrastre por el mismo varron y se introduzca en el hueco donde este se ha de asegurar dejandole bien ajustado y quadrado todo lo que entre en el pedestal para que este sujeto mirando siempre a una parte y no se pueda bolver.

13.-Se vajara limpiando la obra, retundiendo y tapando las juntas de las piedras con estuque disimulandolas de suerte que no se conozcan y se colocaran los doce remates que figuran lucernas o lamparas con fuego sacro, u de amor divino sobre los votareles o estrivos del cuerpo de luces, del mismo genero de piedra con sus pernos de hierro emplomados, y la corona de

España de bronce o cobre dorado, sostenida de los dos angeles de marmol blanco del polbazo de masa Carrara que figuran los dibujos 5 y 6 sobre la cornisa arqueada de la capilla mayor; y la ymagen de Nuestra Señora conducida en su trono de angeles y nubes de medio relieve del expresado marmol blanco que esta representada encima de la ventana de dicha capilla maior y las dos estatuas de los dos primeros reyes de la restauracion de España, don Pelayo y don Favila en los dos nichos del portico de la piedra de que es todo el edificio de la montaña de Covadonga; se concluira el escudo de armas reales y las figuras de la Fama y la Gloria que le soportan y se colocaran los antepechos, pedestales y trofeos del terrado y rampas o cuestas artificiales que precedan y coronan el primer cuerpo dejando sus correspondientes salidas a las aguas y cerrada la boveda eliptica o semi-esfero y de lata que por no maltratarse durante la obra se dijo al nº 7 de esta ynstrucion o condiciones quedase suspendida. Y trasladando los huesos del rey don Pelayo de la cueva donde estan al pedestal del centro del vestibulo del templo se elebara sobre el la piramide que a su digna memoria se dedica del marmol de la villa de Ynfiesto, y los huesos de don Alonso el Casto que estan alli (segun Ambrosio de Morales en su viaje) con indecencia, se trasladaran a un lado entre las ventanas, colocandolos en su urna, esculpiendo a cada uno de estos heroes su elegante epitafio al estilo romano sepulcral.

14.-En los dos tragaluces circulares del primer cuerpo de las fachadas anterior y posterior y en las quatro ventanas de los costados por donde recive luz el interior del vestibulo se dejaran puestas y embebidas en la piedra sus correspondientes rejas de hierro para mejor custodia y seguridad del Santuario, y se hara el solado de todo el interior en ambos cuerpos del marmol del Ynfiesto y el exterior en el terrado vajo y mesillas de fajas o cintas y empedrado de la piedra mas dura que se encuentre. Y el terrado superior se solara con la piedra referida del Ynfiesto. Y se executaran las puertas y ventanas fuertes y moldadas a la romana de madera de castaño, sus largueros, cabios y peynazos con tableros gruesos de nogal y sus herrajes correspondientes a la española dejandolas con la seguridad que pide la custodia y resguardo del templo. Y en todas las ventanas que le alumbran, y en las del cuerpo inferior, se pondran sus vidrieras firmes con redes de alambre de cobre y sus cercos y armaduras de hierro aseguradas en la fabrica. Las varandillas con sus basas y cimacios de las tribunas seran de laton torneados los valaustres, las cajas y adornos de los organos y la silleria del coro

de nogal u de castaño. Y el fondo del requadro que recive la ymagen de Nuestra Señora en su trono y la ventana del testero de la capilla mayor y coro sera dorado sobre la misma piedra a sisa de olio, y secante y del mismo modo se dorara toda la superficie de la boveda esquifada que cubre el coro y capilla mayor.

15.-Las mesas del altar mayor y colaterales seran del marmol nubado de Naranzo, los vaciados de sus pilastrillas del agatado de Lillo del reyno de Leon; los fondos de los requadros del medio del almendrado de Espeja, en Castilla, u del encarnado de Limanes, concejo de Oviedo, y el fondo de los circulos, donde va la cruz del blanco de Bascones del concejo de Grao. Y dicha cruz y corona de laurel que la circunda de bronce dorado de molido. Las gradas, sagrario, pedestal, arquitrave, cornisa y tolo o cupula, que todas estas partes son del tabernaculo, se executaran del marmol pagizo hermoso de Espeja, en Castilla, y los vaciados de las gradas seran del verde claro de Granada. Las colunas, friso, vaciados del pedestal, cupula y sus vaciados del morado y pagizo que tanvien se halla en Espeja. Los capiteles y basas de las colunas, los dos angeles que representan las leyes del nuevo y viejo Testamento, la puerta del Sagrario, los modillones de la cornisa, la orla de la basa o asiento de la cupula y la bola con que remata y su pie debe ser de bronce dorado amolido. Y para la firmeza de esta obra debe ponerse y dejarse oculto un anillo de hierro, de un pedazo, embebido y emplomado en el sobrelecho del cornisamento.

16.-La arquitectura de los altares, colaterales sobre las mesas ya expresadas se haran del marmol pagizo de Espeja con los adornos de sus marcos de bronce tambien dorado amolido. Y las efigies seran en medallas de vajo relieve del marmol blanco referido del polvazo de masa Carrara, que es de la primera suerte en el caso de que no sea de buen blanco el de que se me ha dado noticia de Bascones del concejo de Grao; previniendo que la execucin de toda la escultura debe ponerse en manos de superior habilidad en esta arte para que las sagradas ymagenes no se rediculicen y se emplee dignamente la adoracion aun en lo material, respecto de que las obras dedicadas al culto divino deven ser de la mayor perfeccion y por consiguiente alavadas.

17.-No escuso repetir debe ponerse mui particular cuydado en que todo el edificio siente en bancos firmes cortados en la misma piedra a plomo y a nivel, pues de no observarse que a estos cuerpos graves se les de un buen

asiento, resultan quiebras y desuniones que acarrean las malas consequencias de su ruina. Y asi mismo deve cuidarse de la colocacion del material que desde luego quede bien sentado con buena mezcla de cal y arena a golpe de martillo y de pison, llenos los lechos y sobrelechos de las piedras para que la fabrica tenga menos que ceder en su enjugue. Y ultimamente observandose todo lo referido con puntualidad y la importante exactitud de las medidas en planta y elevacion con arreglo a los dibujos, quedara el templo con la perfeccion que corresponde. En cuios terminos tendra de costa de manos y materiales dos millones trescientos veinte mil reales vellon poco mas o menos executandose a jornal por una regular administracion que es como conviene a la obra para que tenga feliz exito.

Madrid 1 de febrero de 1780.

Ventura Rodriguez.

APENDICE - IV

INFORME DE MANUEL MARTIN RODRIGUEZ

En cumplimiento de las tres reales ordenes e instruccion de la Camara que con fechas de 29 de abril, 12 y 19 de junio de este año se me comunicaron por el secretario de ella, marques de Murillo, sobre la obra del santuario de Nuestra Señora de Cobadonga, con referencia al contenido de cada uno de los capitulos de la instruccion expongo lo siguiente:

1 y 2.-Habiendo salido de esta Corte el 13 de julio y arrivado a aquel santuario en principios de agosto en los dias que permaneci en el reconoci el estado de la obra asi en lo construido hasta entonces como el acopio y calidad de materiales y respecto al poco tiempo que se me aseguro se havia puesto la primera piedra la halle mui adelantada y que es abundantisima y de buena calidad la prevencion de los materiales. Y enterado de la copia de la representacion de don Manuel Reguera de 30 de mayo proximo pasado, todo quanto en ella refiere lo encontre mui conforme a lo que lleva executado y que es cierto que en el corto tiempo que hace se continuan los trabajos se ven cumplidas las tres primeras condiciones prevenidas por don Ventura Rodriguez como fueron la limpia del techo de la cueba de la peña calcinada por el incendio, la otra limpia de la montaña que se halla sobre ella, y la apertura del rio que nace de la

cueba para separarlo de los cimientos de la obra habiendolo visto y reconocido sin perdonar fatiga alguna para poder con toda certeza asegurar, como aseguro, el ningun riesgo ni aun remoto, que puede sobrevenir al edificio por causa de las piedras o peñones que los no inteligentes suponen poderse desprender.

3.-Haviendo cotejado lo edificado por Reguera y sus disposiciones con el diseño que dejo don Ventura Rodriguez, lo halle sin la menor discrepancia tanto en el todo como en sus partes haviendolo nivelado y medido con la mayor prolijidad y no dudo del acierto en lo ejecutado hasta aora en el desempeño ulterior de Reguera en el todo de la obra, consultandome de tiempos en tiempos las dudas que tenga segun los periodos de la misma obra. Debiendo hacer presente que en todo el Principado no se encontrara otro sugeto para el desempeño de ella (66).

4.-No ha sido la asistencia de Reguera continua a la obra ni tampoco debe exigirse en un sugeto de su merito, pues teniendo un aparejador de su satisfaccion en ella hay tiempos en que o es precisa su residencia y sin ella puede muy bien emplearse en sus adelantamientos en las apuntaciones y estudios que de los diseños debe ir haciendo en grande, haviendo ocasiones en que puede hacerlo en su casa asi como otras en que no le permitira el estado de la obra faltar un punto de ella y esto no puede prefixarse.

5.-No hay duda en que Reguera se halla en estado de poder asistir a la obra y dirigirla con acierto y que debe por todos los medios mantenersele en ella, pues fuera de que como arriva va dicho, en todo el Principado no se encontrara otro mas capaz del desempeño, añado seria dificil hallar otro sugeto de su merito que por ningun partido quisiese sugetarse a estar en esta thevayda.

6.-Los apuros y escasez general del reyno en este año han dado motivo a alterar todas las cosas y asi no estrañe la alteracion de precios en jornales y materiales, pero esta se modificara segun la mayor o menor abundancia de los años.

7.-No hay duda puede ser conveniente y aun debera hacerse por el arquitecto Reguera la distribucion del acopio y conduccion de materiales en asentistas e igualmente las demas partes de la obra, debiendo intervenir para ello el señor abad, el director de ella, los aparejadores y sobrestantes para evitar inteligencias ocultas y sobornos (67).

8.-La obra se compone solamente de lo perteneciente a arquitectura y escultura y nada de pintura y esta mui bien demostrado en los diseños lo que

pertenece a escultura. Y para el desempeño de ella propongo a don Joseph Piquer, a don Francisco Meana y don Joseph Rodriguez, para que separados cada uno de estos profesores de merito estudien y lleven adelante la obra con la emulacion que corresponde tengan entre si estos mozos de merito, bien entendido que cada uno de ellos ha de estudiar los modelos arreglandose en todo a los diseños de don Ventura Rodriguez y sujetandose a la correccion de los directores de escultura de la Real Academia de San Fernando, y por lo que toca a su honorario deve ser de setenta y cinco reales diarios en atencion a que han de llebar la obra seguida y por ningun pretesto podran salir o faltar de aquella situacion (68).

9.-Es cierto no debe impedir esta distincion de profesores que si se adviertieren defectos o inconvenientes los puedan exponer qualquiera de ellos al que los cometa y representarlos con tiempo para su remedio pasandome aviso de todo para poder prevenirles lo conveniente sin necesidad de formar procesos y discusiones molestas a la superioridad (69).

10.-Nada tienen que reformar las listas semanales ni el metodo en quanto a la paga de jornales y materiales devengados cada semana, pues haviendo pedido varias listas encontre se llevaba la practica comun en todas las obras de cuerpo (70).

11.-En punto a la observancia de esta instruccion no puedo menos de hacer presente a la camara, no he tenido por preciso detenerme en aquella situacion y por consiguiente dar la cuenta de todo lo ocurrido hasta mi regreso, mayormente quando se hacia gravoso a mi conciencia y a la comision el estar detenido el coche en Leon, adeudando la cantidad de nueve pesos cada dia en el concepto de no haverlos de alquiler en aquella ciudad.

12.-Espero disimulara la camara no haya estado a la observancia de esta instruccion, por haberme propuesto satisfacerla plenamente al punto de mi arrivo, lo que me embarazo la enfermedad que me sobrevino mas de treinta leguas de esta Corte y que aun estoi padeciendo.

El merito de Reguera no permite sea tratado como jornalero ni menos precisarle ni sugetarle a horas ni tiempos pero esto no obsta para que se lleve aquella buena armonia devida entre el abad y el unico medio para que se consiga el fin en los progresos y adelantamientos de la obra.

Madrid 25 de septiembre de 1789.

Manuel Martin Rodriguez

NOTAS

(1) E. PARDO CANALIS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 68.
L. CERVERA VERA, *Ventura Rodríguez Maestro Mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de aguas* "Academia". nº 54 (1982) p. 49-78.

(2) Arch(ivo) A(cademia) de S(an) F(ernando), 1-43/1.
LLAGUNO, Noticias... T. IV, p. 334.

(3) Según la convocatoria, debía trazarse para el premio de primera clase de arquitectura "un templo grandioso del honor y la inmortalidad, de orden corintio con inscripción proporcinada que advierta, ha de subir a él el Ynfante pisando los monstruos de la Ynvidia y la Discordia, abriendo nuevos caminos a su posteridad. Planta, fachada y corte, todo geométrico.
Se expresará esta idea en pliegos de papel de Olanda de marca imperial. A los dos opositores que mejor la desempeñen se darán medallas de la misma graduación, metal y peso que las de la pintura y escultura de esta clase" (15 diciembre 1771).
El 3 de julio de 1772 se presentaron Juan Barcenilla, Ignacio Tomás, Manuel Martín Díez (sic)... Fernando González de Lara, aunque firmó, no acudió. Para la primera clase no votó, y se retiró de la sala, don Ventura Rodríguez por ser sobrino suyo uno de los opositores. Ocho vocales votaron por Barcenilla y uno por Martín. Pero en el examen teórico ninguno contestó a las preguntas hechas por dichos vocales y sí sólo Antonio López Losada por lo que a éste se le adjudicó el primer premio de primera clase. Se declaró que por faltar estos requisitos a los restantes no debía concedérseles el segundo premio, pero viendo los dibujos "de repente" (hechos en la segunda parte del examen) se accedió a otorgarlos. Se votó y se le concedió a Manuel Martín por 6 votos frente a los dos de Ignacio Tomás. Premio, pues, de segunda para Manuel Martín Díez, natural de Madrid, de 24 años. (Arch. A.S.F., 192-5 y 3-83).

(4) "Memorial de Manuel Martín Rodríguez, antiguo discípulo de la Academia, presentando puesto en perspectiva el diseño en cuya virtud obtuvo el signado premio de la primera clase de arquitectura y el plano correspondiente, solicita la graduación que la Academia sea servido...El Director General don Ventura Rodríguez por ser subalterno suyo el pretendiente se retiró de la sala. Examinándose los diseños y teniéndose presente que el referido don Manuel ha sido uno de los más aplicados discípulos, que ha sido examinado ya, que ha obtenido en concurso general y público el premio expresado en la primera clase y que es notorio su adelantamiento así en la Teórica como en la práctica, los dos tenientes Directores de Arquitectura declararon lo creían digno de ser académico de mérito, y el Señor Presidente lo propuso en esta calidad.

La Junta ateniendo todo lo referido por uniforme consentimiento y aclamazión lo creó y declaró académico de mérito en la arquitectura..." (Arch. A.S.F.- 3-18 y 3-84).
El mencionado dibujo está fechado en 1773 y es una ampliación de la fachada trazada para los premios arriba citados.

(5) M. AGULLO Y COBO, *Ventura Rodríguez, noticias biográficas* en "El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)", Madrid, 1983, p. 96.
V. TOVAR MARTIN, *Datos en torno a Ventura Rodríguez y otros arquitectos de su época* en "Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)", Madrid, 1985, p. 316.

(6) L. CERVERA VERA, *Ventura Rodríguez Maestro...* Op. cit. p. 50.

(7) "Debiéndose proponer...la plaza vacante de Director de Arquitectura, se acordó que en primer lugar fuese el teniente Director don Pedro Arnal, en segundo el académico de mérito don Manuel Martín Rodríguez, que ha suplido y suple con nombramiento de la Academia y aprobación de S.M. en la sala de Geometría y en tercer lugar el académico de mérito don Francisco Sánchez" (Arch. A.S.F., 3-124).

(8) Arch. A.S.F., 3-124 y 3-85.

(9) Idem, 3-86 y 1-43/1. La exposición de méritos la hizo Martín el 12 de septiembre de 1801.

(10) Idem, 1-43/3.

(11) "Don Juan Martínez Marina, como testamentario de Manuel Martín Rodríguez, Director honorario por la arquitectura de esta Real Academia, la noticiaba el fallecimiento de este profesor a las 11,5 de la noche del día 15 de este mes de diciembre y la Academia oyó esta noticia con mucho sentimiento por la pérdida de un individuo tan recomendable" (Arch. A.S.F., 1-47/1 y 3-88).

(12) Arch. A.S.F., 3-88. "La Academia agradeció tan digna memoria".

(13) C. SAMBRICIO, *Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez* en "Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)" Madrid, 1985, p. 272.

(14) Idem, p. 274.

(15) LLAGUNO, *Noticias...* T. IV, p. 334.
J. CAVEDA, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1867, T. II, p. 34.

(16) Arch. A.S.F., 1-43/1.

(17) El plano del solar corresponde a Ventura Rodríguez y la fachada a Manuel Martín. Véase, *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, p. 214. Es un edificio muy bien conservado que forma esquina entre la calle Coloreros y la plazuela de San Ginés.

(18) En este último libro, página 219, puede verse el dibujo e historia de la casa. Se corresponde con el actual y semirruinoso edificio nº 4 de la Plaza de Puerta Cerrada.

(19) M. RODRÍGUEZ DE RIVAS, *Museo Romántico*. Madrid, 1955, p. 14.
M. E. GÓMEZ-MORENO, *Guía del Museo Romántico*. Madrid, 1970, p. 23. A pesar de todo la atribución no es segura pues, entre otras cosas, falta el plano en el archivo del Ayuntamiento.

(20) B.N. Barcia nº 1651 a 1654.

(21) J. A. ARMONA, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*. T. I (Ms. de la Ac. de la Historia 9/5042). Los cuatro dibujos los

reproduce A. L. FERNANDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid.* Madrid, 1988, p. 65.
En alguna ocasión se le ha atribuido a Martín la casa del duque del Arco, de la calle de la Salud. Es una confusión de nombres pues se trata del arquitecto Manuel Rodríguez (A.S.A. 1-50-9).

(22) Arch. A.S.F., 3-139.

(23) MARQUES DE SALTILLO, *Casas madrileñas del pasado,* "Rev. B.A. y M." (1945), p. 70.

(24) Véase "A.I.E.M.". T. XXI, p. 85.

(25) Arch. A.S.F., 3-139.

(26) V. SOTO CABA, *Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco*, "Fragmentos" (1988), p. 134. "Mercurio de España", enero de 1789. T. 103, p. 295.

(27) "Sobre que la Academia decore dignamente la fachada pública de Carlos IV y María Luisa. Debiendo pasar los Reyes nuestros señores en su entrada pública que harán con motivo de las próximas fiestas, por la calle de Alcalá, y habiéndose avisado a todos los vecinos de la carrera que adornen las fachadas de sus casas decentemente, aunque sin gasto excesivo, me parece mui propio y oportuno que la Casa...ostente la suya...Para este efecto encargará la Academia a uno de sus directores o tenientes...trace un adorno acomodado a la fachada de dicha Casa...manifieste al público una invención noble y decorosa propia de la enseñanza que se franquea en ella" (Arch. A.S.F., 1-5/12).
B.N. Sig. 24.407. *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz...*Madrid M.D.CC.L.XXX.V.IIII. En la página 7 se reproduce el ornato citado.

(28) El anterior impreso reproduce los ornatos en la página 56. A continuación el autor expone una serie de interesantes opiniones sobre Manuel Martín.
Dibujos en *El arquitecto D. Ventura...* ps. 168 a 170.

(29) *El arquitecto D. Ventura...* p. 49.

(30) Arch. de la Marina, Ms. nº 146, T. I. fols. 134 y 171. La citada Orden Real de 1779 fue completada por otra del 10 de enero de 1817 que aprobaba unas "Instrucciones por las cuales ha de regirse la Dirección o Depósito de Hidrografía" redactadas un año antes (Ms. nº 433 del citado archivo).

(31) Arch. A.S.F., 1.43/1.
La fábrica de salitre estaba ya levantada en 1785 como lo demuestra el plano de Tomás López.

(32) J.J. JUNQUERA, *El palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid.* "Villa de Madrid", nº 53, p. 29.

(33) El edificio levantado por Martín debe de corresponder a los años de tránsito del siglo XVIII al XIX. En 1793 un proyecto de Francisco Rocha evaluaba el cuartel de caballería que se pretendía construir en 15.420.530 reales. ("Abance del coste que tendría la execución del quartel de Cavallería...Arch. A.S.F., 186-20/5). Con todo, la documentación no es determinante a la hora de atribuirle este cuartel.

Los planos se hallan en el Servicio Histórico Militar, Biblioteca Nacional (Barcia) y Archivo del Palacio Real.

(34) C. SAMBRICIO, *Datos sobre los discípulos...* p. 274.

(35) I. CADIÑANOS BARDECI, *Actuación de Ventura Rodríguez en la provincia de Burgos* en "Archivo Español de Arte" (1986), p. 67. Decía Bergaz en cierta ocasión que "para un templo del patronato del Excmo. Señor conde de Miranda (había hecho) una medalla de 18 pies". Sin duda, se trata de ésta.

(36) Arch. A.S.F., 2-33/1 y 1-28/5.

(37) Idem, 2-32/4.

(38) Idem, 2-33/1 y 3-139.

(39) Idem, 3-139.

(40) Idem, 2-33/2.
A.H.N., Cons. leg. 15.863.

(41) Arch. A.S.F., 3-139.

(42) F. CHUECA GOITIA, *Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de nuestra señora de Covadonga* en A.E.A. (1943), nº 56, p. 61. T.E. REESE, *V. Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII,* en A.E.A. (1977), nº 197, p. 31.

(43) J. YARNOZ LARROSA, *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra.* Madrid, 1944, p. 21, 44 y 61.

(44) M. GOMEZ.MORENO, *Catalogo monumental de España. Provincia de Salamanca.* Valencia, 1967, texto, p. 209 y láminas nº 195.
En el mismo año se atribuye a Martín la ejecución de la capilla que el marqués de Astorga y Altamira (de quien era su arquitecto) poseía en la catedral de Avila. Pero es seguro que pertenece a J.A. Cuervo quien, como discípulo suyo, quizá recibiera algunas orientaciones del maestro (Ver A.E.A. (1976), nº 194, p. 125.

(45) Arch. A.S.F., 2-34/3.

(46) Idem, 3-139.

(47) Idem, 1-28/5.

(48) Idem, 2-32/1.
A.H.N. Ords. Mils. Santiago, legs. 7.197 y 7.199.

(49) Arch. A.S.F., 2-34/3 y 1-28/5.

(50) A. GALERA ANDREU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.* Granada, 1977, pgs. 354, 356 y 494.

(51) Arch. A.S.F., 2-32/3.

(52) Idem, 1-28/4.
E. ENCISO VIANA, *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria.* Vitoria, 1967, T. I, p. 127.

(53) J. HERNANDEZ PERERA, *Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de la Orotava* en "Revista de Historia" (1950). T. XVI, nº 90-91, p. 142.
Sin precisarse el año se asegura en alguna ocasión que Martín intervino en el monasterio abulense de San Pedro de Alcántara pero, posiblemente, es una confusión con el convento madrileño del mismo nombre del barrio de Leganitos que Martín "midió, tasó y levantó planos".

(54) *El arquitecto D. Ventura...* ps. 177 a 181.
(55) Arch. A.S.F., 2-30/4.
(56) Idem, 2-30/4 bis.
(57) Idem, 2-30/4.
(58) Idem, 2-29/6 y 1-28/1.
R. CAMACHO MARTINEZ, *Arquitectos de la Academia de San Fernando en la Málaga del siglo XVIII* en "Academia" (1988) nº 67, p. 277. Más detalles en Madoz, T. XI, p. 69.
(59) I. CADIÑANOS BARDECI, *El arquitecto Fernando González de Lara: notas a su vida* en "Bol. Inst. Fernán González" Nº 204 (1985/1), p. 57.
(60) Arch. A.S.F., 2-29/6 y 3-139.
A.H.N. Cons, leg. 2.291 y Cédulas reales nº 942.
En 1786 ya existían quejas entre lo tasado por Ventura Rodríguez para la *Casa Consistorial* del Corral de Almaguer (Toledo) y lo gastado hasta entonces. Las obras las dirigía Fausto Rodríguez. En 1785 se decía que habiendo muerto don Ventura no había llegado a redactar el informe pedido por el Consejo Real. En 1791 la Academia nombraba a Miguel Toraya para que informara detalladamente. Todo había quedado en completa ruina y por ello las quejas se prolongaron en años sucesivos. Se dice que en la obra intervino Martín, pero no consta en la documentación.
(61) Uno de los planos puede verse en J. RIERA, *Planos de hospitales españoles del siglo XVIII existentes en el archivo general de Simancas*. Valladolid, 1975.
(62) Arch. A.S.F., 1-28/2 y 3-139.
(63) Idem, 2-28/1 y 2-32/5.
A.H.N. Cons. leg. 21.401.
(64) Arch. A.S.F., 2-32/5 y 1-28/4.
E. MARCO DORTA, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*. Sevilla, 1960. T. II, p. 131.
(65) Arch. A.S.F., 2-32/5.
(66) En el margen: "Que el arquitecto Reguera trate y consulte con don Manuel Martin Rodriguez las dudas que se le ofrezcan respectivas a la obra quedando responsable de las resultas en el caso de no egecutarlo".
(67) "Que hayan solamente de intervenir en las contratas, asientos y estajos el abad que por tiempo fuere de Covadonga, el arquitecto Reguera, el aparejador principal y el asentista con quien se realice el contrato".
(68) "Que los escultores encargados y propuestos por Rodriguez para las obras de su profesion, le presenten sus modelos y se entiendan con el".
(69) "Que los mismos dirijan a la secretaria sus representaciones y que por ella se pasen a Rodriguez para que esponga lo que se le ofreciere cerca de su contenido".
(70) "Que Reguera custodie las listas semanales de la obra para que a su devido tiempo sirban de documento justificativo para comprovacion de la cuenta".

TESTAMENTO Y MUERTE DEL ARQUITECTO JUAN PEDRO ARNAL

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

A pesar de que en la actualidad la figura del arquitecto Juan Pedro Arnal aparece desdibujada y confusa, gozó en su época de un gran prestigio, y asi lo atestigua el barón de Bourgoing cuando le equipara, en méritos, a Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini y Juan de Villanueva (1).

Las causas de este olvido son varias. En primer lugar por el hecho de que Arnal fué mas un arquitecto teórico que práctico, y ello hizo que muchas de las obras que trazó y diseñó no pasasen del proyecto, y entre las que logró realizar muy pocas han llegado hasta nuestro dias.

A todo ello hay que añadir el escaso conocimiento que se tiene de la vida de Arnal, puesto que salvo el meritorio trabajo de Carlos Sambricio, nada mas se ha hecho para destacar la personalidad del arquitecto en el contexto cultural de la Ilustración española.

Para colaborar en un mayor conocimiento sobre la personalidad humana de Arnal, vamos a dar a conocer su testamento, documento interesantísimo por las muchas noticias familiares que proporciona, aunque antes esbozaremos una breve biografía del arquitecto.

Juan Pedro Arnal nació en Madrid, el 19 de noviembre de 1735, como fruto del matrimonio formado por Juan Enrique Arnal, "natural que fue del lugar de Jurac en el reino de Perpignan" y Margarita Ardi, que lo era de la localidad de Castelnaudari.

Juan Enrique Arnal fué uno de los muchos palteros franceses llegados a Madrid cuando los Borbones, en la figura de Felipe V, se instalaron en el trono español. En la Corte, Juan Enrique Arnal se afianzó en su profesión, hasta el punto de convertirse en platero real de Felipe V y Fernando VI.

La primera formación de Juan Pedro Arnal tuvo lugar en el taller paterno, y en vista de las buenas disposiciones del muchacho, su padre le envió a continuar sus estudios a la Academia de Bellas Artes de Toulouse, donde

el futuro arquitecto consiguió varios premios (2). Tras su estancia en la ciudad francesa, Arnal regresó a Madrid, ingresando como alumnos en la Real Academia de San Fernando.

En 1763 Arnal alcanzó el segundo premio de la primera clase, con un proyecto para palacio episcopal, con audiencia y habitaciones para 12 canónigos, dibujo que se conserva en la Academia de San Fernando.

En 1766 Juan Pedro Arnal vuelve a presentarse a los premios de la Academia, obteniendo el primero de primera clase por sus proyectos para una "casa magnífica de Consejos" y una capilla circular para el palacio real de Madrid.

También en 1766 la Academia de San Fernando decide organizar un viaje a Granada y Córdoba con objeto de estudiar y reproducir los restos de arquitectura árabe que se conservaban en aquellas ciudades, y que desde las investigaciones de Diego de Sarabia, en 1760, centraban el interés de los miembros de la institución.

La expedición contó con la guia de José de Hermosilla, y en principio deberian formar la expedición Juan de Villanueva e Isidro Carnicero, pero a causa de que éste último no pudo ir al viaje, fué elegido Juan Pedro Arnal.

Los tres arquitectos salieron de Madrid el 18 de septiembre de 1766 y regresaron el 7 de abril del año siguiente. Tras cerca de seis meses de trabajo, la expedición volvió con unos magníficos dibujos del palacio de Carlos V, la catedral de Granada y la mezquita de Córdoba, pero destacando sobre todo un soberbio plano de la Alhamabra. Estos dibujos se grabaron posteriormente y se publicaron con el título de "Antiguedades árabes de España".

El éxito de esta empresa fué total, recibiendo Hermosilla, Villanueva y Arnal, grandes elogios por parte del rey, los ministros y los miembros de la Academia. Además de ello Villanueva y Arnal tuvieron una recompensa de cien doblones cada uno, siendo nombrados también académicos de mérito.

A partir de ese momento Juan Pedro Arnal se va a dedicar en cuerpo y alma a las tareas docentes de la Académia de San Fernando. En 1774 es nombrado teniente director. En 1781 es uno de los aspirantes al cargo de teniente mayor del Ayuntamiento de Madrid, puesto que le fué arrebatado por Mateo Guill.

En 1786, y por muerte de Ventura Rodríguez, Juan Pedro Arnal es nombrado director de Arquitectura en la Académia de San Fernando. Desde esa privilegiada situación, Arnal va a desarrollar una gran actividad tendente a aplicar hasta sus últimas consecuencias la nueva normantiva académica, para acabar de una vez por todas con los resabios del barroco castizo que todavía pervivían en la arquitectura española del momento.

En atención a sus méritos, la valenciana Academia de San Carlos nombró a Arnal, académico de honor.

La carrera profesional de Juan Pedro Arnal culminó en 1801, cuando fué nombrado director general de la Real Academia de San Fernando, cargó que desempeñó hasta su muerte, acaecida en Madrid el 14 de marzo de 1805.

Durante el tiempo que Juan Pedro Arnal rigió la Academia de San Fernando, enriqueció la biblioteca de aquella corporación con numerosas obras didácticas de las que hasta entonces carecía.

La obra realizada por Juan Pedro Arnal es escasa, y de ella una gran parte ha desaparecido o no pasó del proyectó (3). Entre lo que se ha conservado hay que citar el palacio de Buenavista, de 1777, encargado por la XIII duquesa de Alba, Doña María del Pilar Cayetana de Silva. En realidad en esta soberbia residencia Juan Pedro Arnal se limitó a remodelar un edificio anterior, siendo la modificación mas importante el "llevar la fachada principal sobre la calle de Alcalá, salvando con fuertes accesos ajardinados la diferencia de niveles" (4).

En 1795 proyectó la Casa de Postas, en la calle del Correo de Madrid, muy cerca de la Puerta del Sol, cuyas obras debieron finalizar en 1800 (5). Se trata de un edificio de severo estilo neoclásico, en el que destaca la puerta formada por dos grandes columnas con capiteles jonicos que sostienen un entablamento en cuyo centro se encuentra el escudo real.

Entre las obras desaparecidas de Arnal hay que lamentar la Imprenta Real, comenzada antes de 1783 y únicamente conocida por viejas fotografías. Se encontraba situada en la calle Carretas, y constaba de cuatro plantas, gran portal con tres vanos y aspecto general parecido al cercano edificio de la Aduana, realizado años antes por Sabatini.

Por lo que respecta a su vida privada hay que destacar que Juan Pedro Arnal contrajo matrimonio en dos ocasiones. La primera con Doña Luisa de Robles, unión que quedó rota, tras muchos años de convivencia, por la muerte de dicha señora, el 26 de marzo de 1802.

Poco tiempo permaneció viudo Arnal, puesto que el 20 de junio de 1802 volvió a casarse con Doña Francisca Ortiz y Carrión, que sobrevivió a su marido.

El 19 de septiembre de 1804, Juan Pedro Arnal otorgaba su testamento ante el escribano Juan Felipe Pérez de Cuevas (6). En él pide ser enterrado, amortajado con dos hábitos, el del Carmen y el de los cartujos, "de cuya orden soy hermano", en la iglesia del convento del Carmen Calzado, donde estaba sepultada su primera esposa.

Firma del arquitecto Arnal en su testamento

Establece que se digan por su alma, aparte de una misa de cuerpo presente, cien mas que se pagasen de limosna por cada una cinco reales de vellón. Hombre generoso y caritativo, dejaba ciertas cantidades de dinero a los santos lugares de Jerusalen y a los hospitales de Madrid.

Sin embargo la claúsula mas interesante de su testamento es aquella en la que establece "el que todos los libros, estampas de arquitectura y demas cosas tocantes y correspondientes a el Arte de que soy profesor, y quedaren al tiempo de mi fallecimiento como mio propio, se venda todo ello con separación y por clases o juegos a los diferentes profesores de dicho Arte que los necesitasen y quisieran comprar, y con la estimazion correspondiente que merezcan, y de ningún modo se vendan a qualquier chalan, persona, revendedor o librero que intentare y solicitare su compra, que estas solo tienen gran cuydado de ajustar, como acostumbran y de tomar y comprar asi en libros como todo lo demas que les acomoda alzadamente y por un precio muy infimo y nada ventajoso ni util, pues mi expresa intencion y voluntad es que no se cause perjuicio alguno al facultatibo que tubiere necesidad de comprarlo, el que desde luego lo encuentre en el precio justo".

Esta claúsula ya fué mencionada por Llaguno, quien con toda seguridad conoció el testamento de Arnal (7).

Como heredero de sus bienes Juan Pedro Arnal nombraba a "alguno o algunos de los hijos que Dios nuestro señor fuere serbido darme durante mi actual matrimonio con la referida Doña Francisca Hortiz y Carrion, mi amada y querida segunda consorte, de que el presente se halla encinta". En su defecto seria su esposa la heredera de todos sus bienes.

Nombraba como sus albaceas y testamentarios, entre otras personas, a su esposa y a Don Melchor Broto, cura de la Real Iglesia del Hospital de Montserrat.

Juan Pedro Arnal murió en Madrid, el 14 de marzo de 1805 (8).

NOTAS

(1) Barón de BOURGOING.– Un paseo por España durante la Revolución Francesa en Garcia Mercadal.– Viajes por España y Portugal, t. III, Madrid 1962, 977.
(2) R. MESURET.– Les expositions de l'Académie Royale de Toulouse de 1751 a 1791, Toulouse 1972.
(3) Para todo lo referente a las obras de Arnal véase Carlos SAMBRICIO.– Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII en Archivo Español de Arte, 183, 1973, 299–318.
(4) Pedro NAVASCUES PALACIO.– Palacios madrileños del siglo XVIII, Madrid 1978, 19.
(5) Pedro NAVASCUES PALACIO.– Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX, Madrid 1973, 3.
(6) Archivo Historico de Protocolos de Madrid. Protocolos = 21563, folº. 304–311. Ver aportación documental.
(7) Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA.– Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, tomo IV, Madrid 1977, 308.
(8) Archivo de la Iglesia de San Sebastián. Libro único de difuntos de San Pedro el Real, folº. 175 vltº.

APORTACION DOCUMENTAL

Testamento otorgado por Dn. Pedro Arnal.

Septiembre 19 de 1804.

En el nombre de Dios todo poderoso amen. Sepase por esta publica escriptura de testamento, ultimo y pstrimera voluntad, como yo Dn. Pedro Arnal, arquitecto de Su Magd. y Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando de esta Corte, de la que soy natural y vezino, hijo lexitimo y de lexitimo matrimonio de Don Juan Enrique Arnal, ya difunto, natural que fue de el lugar de Jurac en el reyno de Perpignan, y de Doña Margarita Ardi, también difunta, natural que fue de la villa de Castelnaudariu, en el zitado reyno de Francia, en el partido de Languedoc, viudo en primeras nupcias de Dª. Luisa de Robles, la qual fallecio en esta corte el dia veinte y seis de marzo de el año pasado de mil ochocientos dos, y se enterro en el siguiente al anochecer, en el combento de religiosos de Nuestra Señora del Carmen de la antigua y regular observancia de esta Corte, que comunmente se llama de el Carmen Calzado, y actualmente contraje segundas con Dª. Francisca Ortiz y Carrion, natural de la villa de Campo de Quintana, en la probincia de la Mancha, hija lexitima y de lexitimo matrimonio de Dn. Castor Hortiz y de Dª. Antonia Carrion, naturales y vecinos que son de la referida villa de Campo de Quintana, hallandome yo el ottorgante como me hallo actualmente enfermo en cama, con la enfermedad que Dios nuestro señor ha sido serbido darme, pero en mi sano entendimiento, libre y cabal juicio, memoria y entendimiento natural, el qual su Divina Magestad se ha dignado darme, creyendo y confesando como firmemente creo y confieso en al alto e incomprensible misterio de la Santisima Trinidad, padre, hijo y espiritu santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en todo lo demas misterios, articulos y sacramentos que tiene, crehe, enseña y confiesa nuestra santa madre yglesia catholica apostolica romana, vajo de cuya fee y constante crehencia he vivido y protestado que quiero vivir y morir como fiel y verdadero cristiano y rezeloso de la muerte, cosa natural y cierta a toda criatura viviente, como su hora dudosa e indeterminada, deseando estar prebenido para quando esta se verificare, desde aora para entonzes imboco por mis ynterzesores y abogados a la soberana Reyna de los angeles, Maria santissima, madre de Dios y señora nuestra, concebida en gracia desde el ynstante purisimo de su animazion santisima, al sr.

Angel de mi guarda, glorioso San Miguel arcangel, santos y santas de mi nombre y especial devocion y demas de la corte celestial para que alcanzen de la inmensa bondad planaria remision de mis culpas y pecados y que llebe mi alma a gozar de su veatifica vision, vajo de cuya humilde y reverenda suplica y deprecazion, y a mayor honra y gloria suya y de su santisima madre y señora nuestra, otorgo = que hago, ordeno y dispongo este mi testamento, ultima y postrimera voluntad y disposiciones en la forma y manera siguiente:

– Ante todas cosas encomienda mi alma a Dios nuestro señor que la crio de la nada y la redimio de la culpa con el infinito precio de su santisima sangre, pasion y muerte, y mi cuerpo cadaber mando a la tierra de cuyo limo fue formado.

– Quiero y mand que mi cuerpo cadaber sea amortajado con dos abitos, primero de nuestra señora del Carmen, el mismo que usan los religiosos de su orden, de la antigua y regular observancia de esta Corte, que comunmente se llaman del Carmen calzado, y despues el segundo abito que sera el que comunmente usan los religiosos cartujos, de cuya orden soy hermano, y asi amortajado, luego que hubiese proporcion se conducira inmediatamente a dicho convento de religiosos de nuestra señora del Carmen calzado de esta Corte, en el que quiero ser enterrado y en el ynterin se me deposite en el, y se me ponga de cuerpo presente en el suelo, con solo quatro velas de zera amarilla, de a libra cada una, sin mas aparato funebre ni ostentazion alguna, cuyo entierro es mi voluntad se efectue en dicho convento, de noche precisamente y encargo a mis testamentarios que si pudiese ser cuyden de que mi cuerpo cadaber sea enterrado en la misma sepultura en que esta el de mi difunta primera amada consorte Dª. Luisa de Robles, que de Dios goze, pues asi es mi boluntad, y espero de mis testamentarios el que asi lo ejecuten con toda aquella eficacia posible, y disponiendolo todo conforme les pareciere mas conduzente y se pudiese proporcionar.

– Mando que por mi alma e intencion se me digan y celebren ademas de la misa de cuerpo presente, que segun costumbre y practica se acostumbra celebrar, otras cien misas rezadas con limosna de zinco reales de vellon cada una, de las que sacada la quarta parroquial, las restantes se mandaran celebrar en el mencinado convento de religiosos del Carmen calzado de esta Corte, encargando la brevedad en su cumplimiento.

– Asimismo quiero y mando que en el citado convento de religiosos del Carmen calzado de esta Corte se me diga y celebre misa cantada de novenario con su vigilia y responso, segun costumbre y que durante ella se me digan y celebren las isas rezadas que quisieren y les pareciere a mis testamentarios, dando de limosna por cada una la cantidad que segun le hora fuese regular y proporcionada, pues asi es mi voluntad.

– Ygualmente quiero y mando que a las mandas forzosas y acostumbradas, Santos Lugares de Jerusalen, redempcion de cautivos y demas de esta clase, se les de a todas ellas por una vuez quinientos reales: y a los Reales Hospitales, General y Passion de esta Corte otros quarenta reales de vellon, tambien por sola una vez, con lo que las desisto y aparto enteramente a toas ellas del derecho y accion que podian haver y tener a mis bienes.

– Es mi voluntad, quiero y mando que al tiempo de mi fallecimiento se encontrare entre mis papeles alguna Memoria o Memorias firmadas de mi mano, aunque esten escritas de agena, en las que se contendran algunas mandas, legados, prebenciones, declaraciones a otras cosas correspondientes a mi ultima y postrimera voluntad e intencion y descargo de mi conciencia segun lo que se me pudiere ocurrir u ofrecer en todo tiempo, quiero y mando que enteramente se este y pase por mi literal contexto, y pro lo mismo se tenga y estime como parte muy principal y esencial de este mi testamento, y como tal se ha de protocolizar con el para su observancia y cumplimiento en los registros de escrituras del presente escribano de Su Magd., sobre lo qual hago especial encargo a mis testamentarios, pero no hallandose dicha memoria o memorias firmadas por mi el otorgante, no han de tener efecto ni validazion alguna, assi judicial como extrajudicialmente, pues asi es mi expresa voluntad.

– Prebengo y encargo muy de veras a mis testamentarios y con aquella eficazia posible yo el otorgante, cuiden, como verdaderamente corresponde el que todos los libros, estampas de arquitectura y demas cosas tocantes y corespondientes a el Arte, de que soy profesor y quedaren al tiempo de mi fallecimiento como mio propio, se venda todo ello con separacion y plor clases o juegos a los diferentes profesores de dicho Arte, que los necesitaren y quisieren comprar, y con la estimazion correspondiente que merezcan, y de ningun modo se vendan a qualquier chalan, persona, revendedor o librero que intentase y solicitare su compra, pues estos solo tienen gran cuydado de ajustar, como acostumbran y de tomar y comprar, asi los libros

como todo lo demas que les acomoda alzadamente y por un precio muy infimo y nada ventajoso ni util, pues mi expresa intenzion y voluntad es de que no se cause perjuicio alguno al facultatibo que tubiese necesidad de comprarlos, el que desde luego lo encuentre en el precio justo, pues asi es mi voluntad.

– Ygualmente manifiest y declaro yo el otorgante para que siempre conste, y evitar questiones y disputas en lo subcesivo, que el dia veinte de junio de el año proximo pasado de mil ochocientos y dos contraje matrimonio segundo con la referida Dª Francisca Hortiz y Carrion para el qual no procedio hazers capital de bienes por mi el otorgante ni tampoco otorgue a favor de la suso dicha carta de dote, ni la hize dotazion alguna sin embargo de ser viudo, a causa de no haberla querido sus padres dar licencia para que pudiere testar, no obsrante de que se la pidio.

– Y para en el cas de que to el otorgante fallezca dejando aun en la menor edad alguno o algunos de los hijos que Dios nuestro señor fuere serbido darme durante mi actual matrimonio con la referida Dª. Francisca Hortiz y Carrion, mi amada y querida segunda consorte, aunque al presente no les tenemos, y ni se halla encinta la suso dicha, usando de las facultades que por leyes de estos reynos me competen, desde aora para entonces la dejo y nombro a la suso dicha por tutora y curadora de las personas y bienes de los hijos que quedaren al tiempo de mi fallecimiento, en atencion a sus buenas prendas y loables costumbres, conducta, aplicazion, honradez, gobierno christiandad y zelo que la asiste como es notorio y la experiencia me tiene demostrado, y por lo mismo estoy bien persuadido y cerciorado de que mirara por ellos con material afect y cuydado, con toda aquella exactitud posible de la conserbacion y aumento de sus bienes y la relebo enteramente de que tenga que dar fianzas, y pido y suplico al sr. Juez ante quien se presentare testimonio de esta clausula, apruebe y confirme este nombramiento y la discerna este cargo con la relebazion y consignacion mencionadas, pues asi es mi boluntad.

– Nombro por mis albaceas y testamentarios a la mencionada Dª. Francisca Hortiz y Carrion, mi amada actual consorte, a el sr. Don Mlechor Broto, presbitero, cura de la Real Iglesia y hospital de Nuestra Señora de Montserrat de la Corona de Aragon de esta Corte y a Don Joseph Lopez de la Torre y a Dn. Juan Contreras, vezinos asimismo de esta villa, a todos juntos y a cada uno de ellos por si, insolidum, a quienes doi poder y facultad cum-

plida en amplia forma para que verificandose mi fallecimiento, entren y se apoderen de todos mis bienes, hazienda y efectos, y de lo mas pronto y efectibo de ellos, vendidos en publica almoneda o fuera de ella, cumplan y paguen enteramente lo contenido en este mi testamento y memorias citadas, si las hiziere y dejare, cuyo cargo quiero que les dure mas del año del albacezago y se la prorrogo el tiempo que hubieren menester, pues asi es mi espresa intenzion y voluntad.

– Y en el remanente que quedare de todos mis bienes, hazienda, caudal y efecto, muebles y rayzes, derechos y acciones, presentes y futuras que por qualesquier causa, razon o motibo que sea y lexitimamente me toquen y correspondan en todo tiempo, asi en esta Corte y villa como fuera de ella, instituyo por mi unico y unibersal heredero de todos ellos al postumo o postumos de que se halla encinta dicha Doña Francisca Hortiz y Carrion, mi amada y querida actual consorte, para que los hayan, gozen, disfruten y hereden libremente, y dispongan de ellos enteramente a su eleccion y voluntad, con la bendicion de Dios y la mia, a quien encarecidamente pido y suplico que me encomienden y espero de su gran bondad el que assi lo practicaran.

– Y por el presente reboco y anulo y doy por nulos y de ninguna valor ni efecto todos y qualesquier testamentos, codicilos y poderes para testar y demas disposiciones testamentarias que antes de esta hubiese hecho y otorgado, por escrito, de palabra o en otra qualquiera forma que ninguna ninguna quiero que valga ni haga fee judicial ni extrajudicialmente, sino este mi testamento y memoria o memorias acreditadas en el, en el casso de que las hiziere y fejare, que quiero y mando se guarden, observen, cumplan y ejecuten enteramente, intenzion y voluntad, en cuyo testimonio asi lo hago y otorgo ante el presente escribano de Su Magd. en esta villa y Corte de Madrid a diez y nuebe de septiembre de mil ochocientos y quatro siendo testigos Don Angel Roman Perez de Cuba, presbitero, Don Juan Antonio Pertierra, Don Ambrosio Maria de Ripoll, Don Rafael Maymo y Thomas fernandez, residentes en esta Corte y el otorgante a quien yo el escribano doi fee conozco lo firmo:

Pedro Arnal. Ante mi = Juan Felipe Perez de Cubas.

(ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 21563, folº. 304–311.

LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL MADRILEÑO PALACIO DE BIBLIOTECAS Y MUSEOS

Por

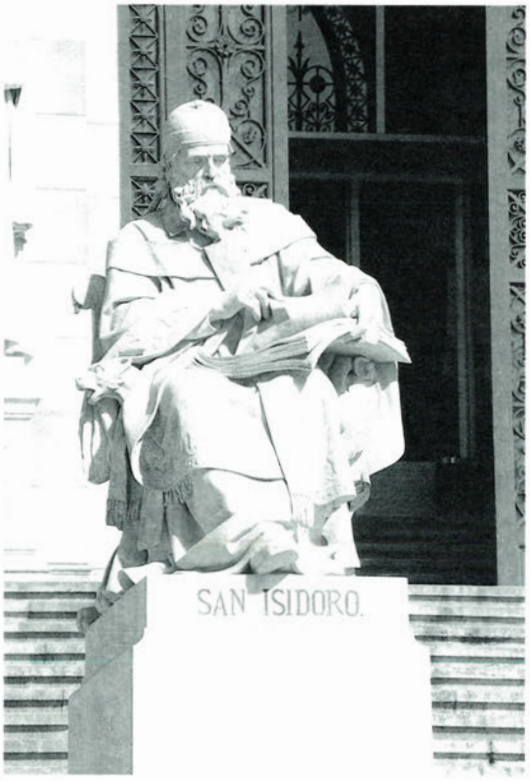
TERESA GONZÁLEZ VICARIO

El comienzo de las obras del Palacio de Bibliotecas y Museos, uno de los edificios más significativo entre los construidos en Madrid durante el siglo XIX, data de 1866, tras ser aprobado el proyecto en el año anterior. El planteamiento arquitectónico de Francisco Jareño y Alarcón fue modificado con posterioridad hasta ser concluido dicho edificio por Antonio Ruiz de Salces, en 1892 (1).

Sus dos fachadas, la de la Biblioteca Nacional y la del Museo Arqueológico, requerían una decoración escultórica adecuada (2), por lo que se encomendó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por Real Orden de 5 de abril de 1891, expedida por el Ministerio de Fomento, la elaboración del programa y pliego de condiciones (3) para ejecutar por concurso dicha ornamentación escultórica (4). En líneas generales se establece en dicho programa la ejecución de ocho estatuas, dos esfinges y once medallones (5), que representarían los siguientes personajes:

En la escalinata de acceso de la fachada principal –la de la Biblioteca Nacional– se situarían las estatuas sedentes de *San Isidoro* y *Alfonso X el Sabio,* mientras que las de *Nebrija, Luis Vives, Lope de Vega* y *Cervantes* ocuparían, en pie, el pórtico de esta misma fachada. Cuatro medallones dedicados a *Calderón de la Barca, Fray Luis de León, Juan de Mariana* y *Francisco de Quevedo* se situarían en las enjutas de los arcos, y más arriba, ya en el piso principal, los siete restantes, representándose en ellos a *Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Arias Montano, Santa Teresa de Jesús, Antonio Agustín, Tirso de Molina* y *Nicolás Antonio.*

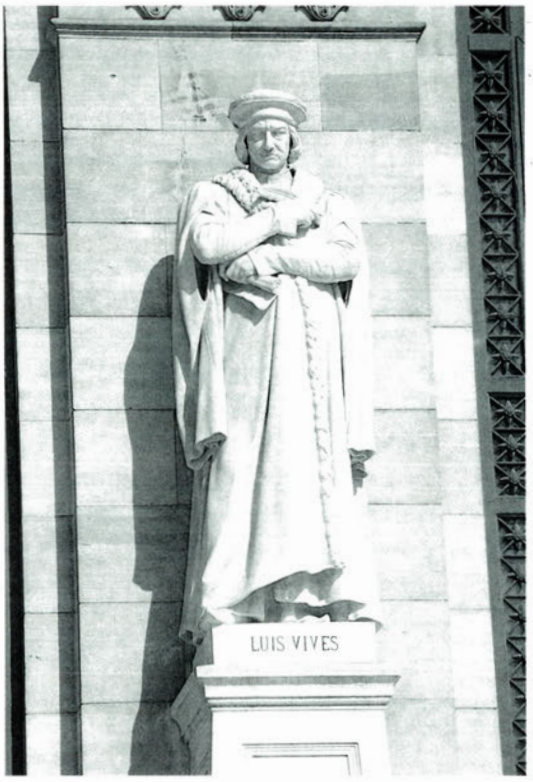
La composición escultórica del frontón, que, al igual que las restantes obras, también sería adjudicada por concurso, y habría de acomodarse al programa y condiciones fijadas por la Real Academia de San Fernando, representaría, según acuerdo unánime de esta corporación, a *Las Ciencias,*



Lám. I. José Alcoverro. *San Isidoro*.

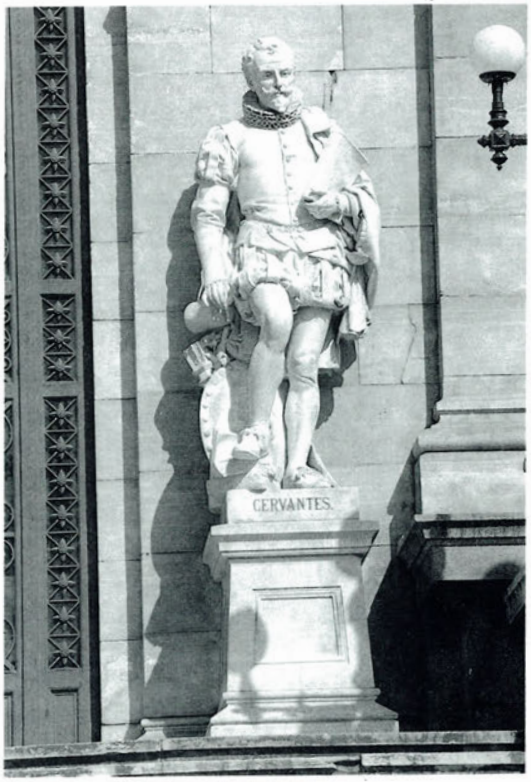
Lám. II. José Alcoverro. *Alfonso X el Sabio*.

Lám. III. Anselmo Nogués. *Nebrija*.



Lám. IV. Pedro Carbonell. *Luis Vives*.

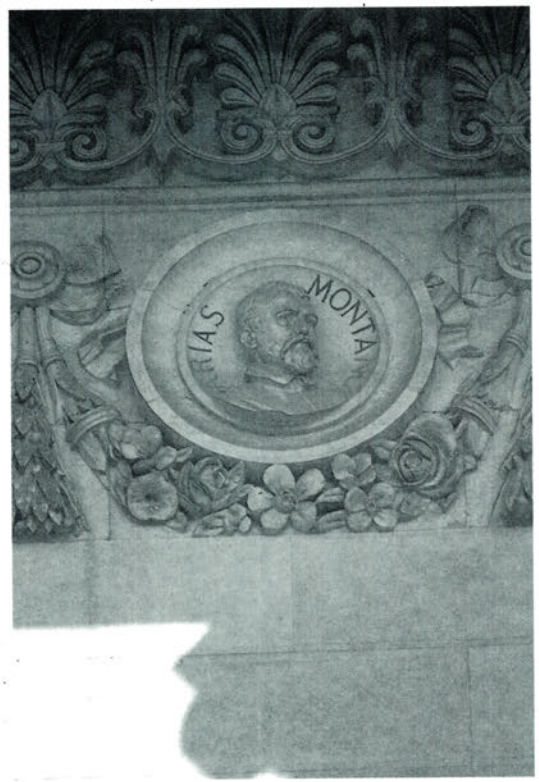
Lám. V. Manuel Fuxá. *Lope de Vega.*



Lám. VI. Juan Vancell. *Cervantes.*

Lám. VII. Rafael Galán. *Fray Luis de León.*

Lám. VIII. Braulio Alvarez. *Francisco de Quevedo.*



Lám. IX. Juan Vancell. *Arias Montano*.

Lám. X. Anselmo Nogués. *Antonio Agustín*.

las Artes y las Letras floreciendo al amparo de la Paz, en alto relieve, sin que ello significara la supresión de la figura exenta. Tres estatuas sedentes coronarían el frontón: el vértice central estaría ocupado por la representación de *España* "en el acto de premiar las obras de ingenio de sus hijos", según consta en el mencionado programa (6), mientras que en los laterales se situarían las estatuas del *Genio* y el *Estudio.*

Finalmente, para la fachada que da a la calle de Serrano –la del Museo Arqueológico Nacional– se destinarían otras dos estatuas, en pie, representando a *Alonso Berruguete* y *Velázquez,* además de las dos *esfinges* "inspiradas en los mejores modelos de las representadas en las antiguas monedas españolas", como también figura en el mismo programa (7).

Según las condiciones establecidas para la realización de este conjunto, habría de emplearse mármol Rabaggione en la ejecución de las ocho estatuas y de las dos esfinges, así como en la obra escultórica del tímpano del frontón de la fachada principal y de las tres estatuas que habrían de coronarlo, mientras que los once medallones serían de mármol blanco de Carrara, haciéndose hincapié en la calidad de los materiales empleados.

La Academia estimaba que, a pesar de no figurar en la Real Orden de 6 de abril de 1891 el plazo en el que todo el conjunto escultórico debería estar concluido, se suponía que S.M. la Reina Regente tenía previsto como límite la fecha de la inauguración del Palacio de Bibliotecas y Museos, en octubre de 1892, coincidiendo con el IV centenario del descubrimiento de América. Por este motivo, dicha corporación se vio obligada a reducir en lo posible el tiempo que hubiera debido emplearse en la ejecución de los diferentes bocetos, aun siendo consciente de la dificultad que entrañaban, de manera especial el de la composición escultórica del tímpano, motivo que provocó la concesión de un plazo más dilatado para la realización del mismo, a la vez que se esperaba del Ministerio de Fomento la concesión de prórrogas para aquellos escultores que así lo solicitaran (8).

Las estatuas, esfinges y medallones deberían estar completamente terminados en mármol para ocupar su lugar en el edificio antes del 15 de septiembre de 1892. Asimismo, la decoración escultórica del tímpano del frontón y las tres estatuas que habrían de coronarlo se consideraban como una sola obra para los efectos del concurso, y se determinaba que el modelo definitivo en yeso tendría que estar colocado el 1 de octubre de 1892, no excediendo su terminación el plazo de tres años, a partir del día en que la Aca-

demia hubiera comunicado de oficio a su autor la aceptación del modelo definitivo realizado en yeso (9).

Respecto a los honorarios que percibirían los escultores, fueron fijados por el arquitecto director de las obras de construcción, que, en opinión de la Academia, eran reducidos, puntualizando esta corporación que "seguramente padeció un error al fijar los que habían de percibir por sus obras los artistas encargados de formar los medallones-retratos" (10), aunque, finalmente, dichos honorarios fueron modificados (11), como revelan el Real Decreto por el que fueron aprobados los programas del concurso (10-7-1891) y los contratos firmados por los diferentes escultores (12), sin que se advierta ningún cambio con respecto a las retribuciones percibidas como pago a las restantes obras (13).

Se abrieron dos concursos públicos a los que podrían acceder escultores españoles para la realización, en uno de ellos, de las anteriormente citadas ocho estatuas, dos esfinges y once medallones, mientras que el segundo se centraba en la ejecución de la obra escultórica destinada a decorar el tímpano del frontón de la fachada principal y de las estatuas que lo coronan. Tras las deliberaciones oportunas, resultaron seleccionados los escultores cuyos nombres y obras se citarán a continuación, los cuales deberían someterse à las correcciones que la Academia estimase oportunas (14) y firmar un contrato aceptando las condiciones establecidas y el valor de sus obras, cuyo pago se verificaría en varios plazos (15).

FACHADA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

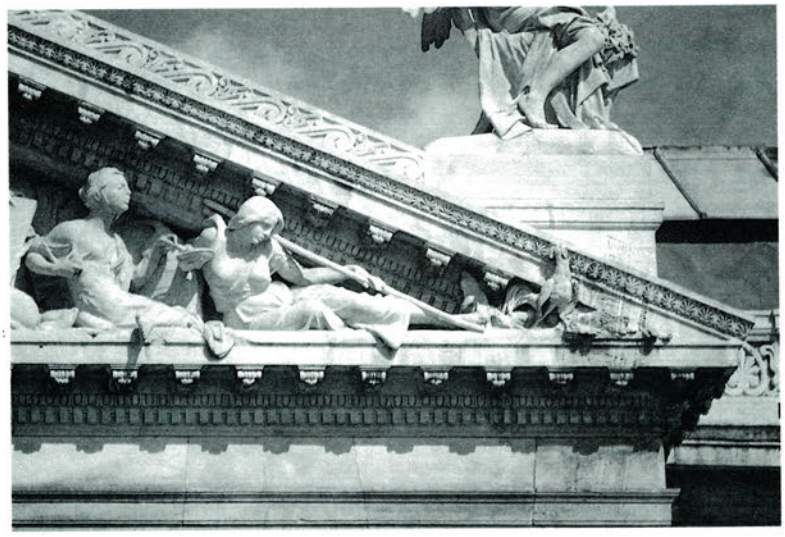
El Palacio de Bibliotecas y Museos en su fachada del Paseo de Recoletos, presenta tres plantas con una gran escalinata de acceso que conduce a la principal, en cuyo ingreso se ha dispuesto un pórtico de tres arcos de medio punto. Sobre dicho pórtico y en el piso superior, una columnata corintia sirve de base al frontón que corona el edificio.

Las estatuas sedentes de *San Isidoro* y *Alfonso X el Sabio* (16), situadas en la escalinata de acceso de esta fachada, fueron realizadas por José Alcoverro y Amorós (17). La estatua de *San Isidoro* (18), merecedora de la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, fue concebida con la intención de reflejar su dignidad arzobispal, aunque resaltando la valía intelectual de este santo. Su monumental figura está cubierta por amplios ropajes que aumentan el volumen de la misma, estudiados deteni-

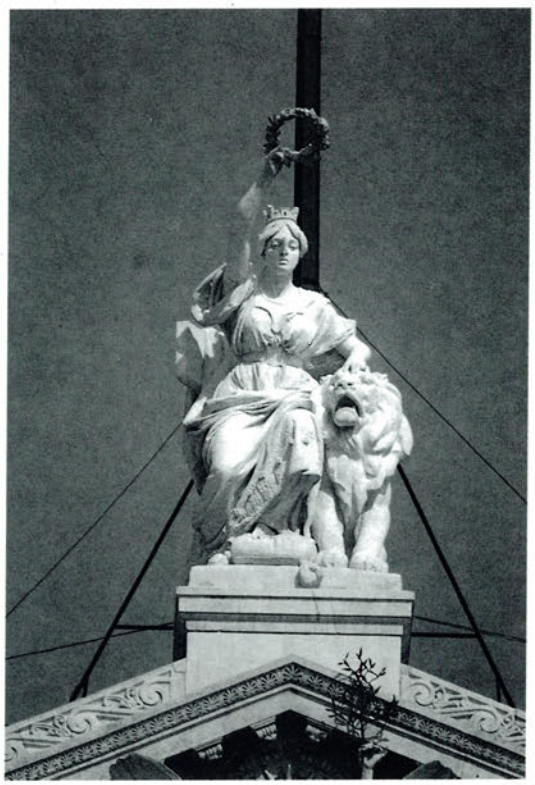
Lám. XI. Agustín Querol. *Frontón de la Biblioteca Nacional.*

Lám. XII. *Frontón* (detalle).

Lám. XIII. *Frontón* (detalle).



Lám. XIV. *Frontón* (detalle).



Lám. XV. *España*.

Lám. XVI. *El Genio*.

Lám. XVII. *El Estudio*.

Lám. XVIII. Felipe Moratilla. *Esfinge*.

damente, destacándose sobre la casulla la caída del palio. La cabeza está cubierta por una mitra, ajustada por una cinta cuyas ínfulas resbalan sobre la espalda; en el barbado rostro se advierte la concentración del hombre intelectual en actitud de leer un voluminoso libro. Según consta en la memoria presentada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por este escultor, la silla en la que está sentado San Isidoro, tomada de varias de las reproducidas por Viollet le Duc en sus obras, presenta unas cabezas de león –emblema de la justicia–, como las que figuran en la silla del rey de los francos Dagoberto, "en recuerdo de los tallados en los brazos del trono de Salomón" (19).

Cercana a esta escultura, se levanta sobre la misma escalinata la que representa a *Alfonso X el Sabio*. El soberano ha sido representado en actitud sedente, resaltándose en la obra aquel aspecto de su personalidad que pudiera estar más en consonancia con la finalidad de este edificio, en el que se le reservó, por la indiscutible y, a la vez, extraordinaria labor científica y cultural del monarca, un lugar de honor. Por lo tanto, como señala José Alcoverro en su memoria (20), no es al guerrero sino al hombre sabio a quien ha preferido representar, y al entender que entre sus obras es el *Código de las Siete Partidas* una de las más trascendentales, "procuré representar al soberano de Castilla en el momento de entregar para su cumplimiento el famoso Código". Todo en la figura evidencia la dignidad real del personaje, que apoya con determinación su mano izquierda en el puño de una espada, pero, quizá, lo que implica mayor carácter es el gesto, la actitud de un rey en el momento de entregar un Código –el de las Siete Partidas– que, como es sabido, está inspirado en el derecho romano, sin olvidar la tradición castellana.

En el pórtico de esta fachada se situaron otras cuatro esculturas (21). En primer lugar, y comenzando de izquierda a derecha, se encuentra la dedicada a *Nebrija,* realizada por Anselmo Nogués García (22). Al igual que las restantes esculturas del pórtico, este personaje ha sido representado de pie, valorándose especialmente la destacada personalidad de este humanista, Antonio Martínez de Cala, llamado Elio Antonio de Nebrija, cuyo papel como filólogo fue de gran relevancia. El escultor, al plantearse la realización de esta obra, se centró en dos facetas de su personalidad, la de autor y la de catedrático, "representándole revestido de toga, sosteniendo un libro con una mano, y extendiendo ligeramente la otra, en actitud de explicar á sus discípulos", según consta en su memoria (23).

A continuación se encuentra otra escultura, dedicada a *Luis Vives,* que fue ejecutada por Pedro Carbonell y Huguet (24), consiguiendo con ella una segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1895. Este escultor, en la representación del que fuera relevante humanista y filósofo, procuró dar a su boceto "la severidad y grandeza que a nuestro entender caracterizan al gran filósofo", según figura en la memoria (25), centrando especialmente su atención en el estudio de la cabeza, al considerarla la parte fundamental del cuerpo humano, por lo que, consecuentemente, quiso reflejar junto a la nobleza de las facciones una indscutible capacidad intelectual. Al mismo tiempo, en dicha memoria hace referencia también a la intencionalidad de resaltar con el ropaje la severidad y grandeza de este personaje, respetando, al mismo tiempo, la moda de la época, aunque avitando todo lo que restara sencillez al conjunto.

La siguiente escultura representa a *Lope de Vega,* obra de Manuel Fuxá y Leal (26). En esta obra, a la vez que se han tenido en cuenta las condiciones físicas del escritor, descritas de forma minuciosa por sus numerosos biógrafos y críticos, se ha querido resaltar especialmente su carácter y la destacada significación de Lope de Vega en el terreno literario. Manuel Fuxá señala en su memoria (27) que la ha representado vistiendo los hábitos talares y ostentando las insignias de la orden de San Juan de Jerusalén, "buscando en su actitud reposada y digna, en la elevación de la mirada y en la energía de la mano que sostiene la pluma junto al pecho, aquel momento de inspiración que era honra del poeta".

La última escultura del pórtico, situada en el extremo oriental del mismo, representa a *Cervantes,* obra de Juan Vancell y Puigcercos (28), quien representó a este escritor como autor de la genial obra *Don Quijote de la Mancha,* dada la trascendencia de la misma, y con tal motivo "le figura con una pluma en la mano derecha y en la izquierda el libro de su sublime creación, teniendo a sus plantas varias obras de Caballería, cuya destrucción, según él dice en el prólogo, era el objeto de su sátira fina y prodigiosa. La estatua está apoyada en un pedestal que sostiene varios objetos alusivos a la misma obra y que fueron la base de su argumento, como las Armas y el Amor" (29).

En las enjutas de los arcos de la planta baja hay cuatro medallones, como se indicó anteriormente (30). El primero de ellos, de izquierda a derecha, es el que representa a *Calderón de la Barca,* cuya ejecución fue adju-

dicada a Braulio Alvarez Muñiz (31); seguidamente aparece el dedicado a *Fray Luis de León,* obra de Rafael Galán y Sánchez (32); a continuación se encuentra el del *Padre Juan de Mariana,* realizado por Juan Vancell y Puigcercos, y finalmente, el destinado a *Francisco de Quevedo,* ejecutado por Braulio Alvarez Muñiz.

Los siete medallones situados en el fondo de la columnata del piso principal (33) representan de izquierda a derecha a: *Garcilaso de la Vega* y *Hurtado de Mendoza,* realizados por Manuel González Esmenota (34); *Arias Montano,* obra de Juan Vancell; *Teresa de Jesús,* debido a Antonio Alsina y Amils (35); *Antonio Agustín,* ejecutado por Anselmo Nogués García; *Tirso de Molina,* cuyo autor fue Antonio Alsina y *Nicolás Antonio,* de Juan Vancell.

En líneas generales, se advirtió en un principio la falta de uniformidad en el planteamiento de los modelos de estos medallones por carecer los escultores de unas pautas a seguir, lo cual implicaba la carencia de armonía en el conjunto, y motivó que la Academia estableciera unas reglas, según las cuales, todos los medallones, aunque manteniendo el diámetro fijado en las condiciones del programa, tendrían el fondo cóncavo y liso. De igual forma, también sería liso el borde que debía dejarse entre la circunferencia y las extremidades de la cabeza y hombros. Este borde sería de 12 centímetros en los medallones grandes y de 10 en los más pequeños, esculpiéndose en el mismo el nombre de cada personaje con letras grabadas y rellenas de plomo a cola de milano, de carácter romano epigráfico (36).

La decoración escultórica del tímpano está dedicado, como se dijo anteriormente, al tema de *Las Ciencias, las Artes y las Letras floreciendo al amparo de la Paz,* con la representación de *España,* el *Genio* y el *Estudio* en los vértices del frontón.

Una vez anunciado el concurso, se presentaron tres aspirantes: Agustín Querol, Miguel Angel Trilles y Manuel Marín Magallón (37). Al ser excluido por unanimidad este último, se procedió a la votación de los bocetos presentados por los dos primeros escultores (38), siendo adjudicada finalmente a Querol la realización de la obra por Real Orden de 9 de marzo de 1892, aunque previamente debía corregir su proyecto según las indicaciones recogidas en el dictamen de 3 de febrero de ese mismo año (39).

El proyecto de Querol, según consta en la memoria (40), representaba en alto relieve la figura de la Paz en el centro, en pie y con un ramo de oli-

vo en una mano y una antorcha en la otra, y a sus pies el genio de la Guerra. A continuación y a la derecha de la Paz, la Elocuencia, la Poesía y la Música que, junto a la Arquitectura, la Pintura y la Escultura, simbolizaban las Bellas Artes y las Bellas Letras, con la figura sedente de la Filología a sus pies. Seguidamente, la Industria, el Comercio y la Agricultura.

A la izquierda de la Paz se encontraba la Filosofía, sentada sobre una esfinge, la Jurispruedencia, la Teología y la Historia, seguidas de la Astronomía en actitud de discutir con la Etnografía y la Geografía, y finalmente, la Química, la Medicina y la Matemática.

En un principio Querol quiso dar a la composición un carácter histórico, identificando cada figura con un determinado personaje, como, por ejemplo, la Filosofía con Francisco Suárez, pero, finalmente, optó por una representación de carácter simbólico.

El dictamen de la comisión encargada de juzgar los bocetos de Querol y Trilles, refleja al referirse al de Querol, las correcciones que este escultor debería introducir en el modelo definitivo, orientadas a suprimir algunas figuras, reducir el tamaño de todas ellas, con lo que se evitaría cortar algunas de las líneas arquitectónicas, sustituir determinados atributos por otros cuya identificación resultara más clara, y resaltar la importancia de algunas de las alegorías, para terminar señalando que en los paños y demás detalles debería adoptarse "un estilo tál, que sin hacer perder á las figuras el realismo del estudio del natural, dé al conjunto la magestad, gravedad y belleza que corresponden al edificio" (41). Estas y otras rectificaciones fueron hechas a Querol en una serie de informes emitidos por la Academia, sin ser cumplidos en su totalidad por el escultor.

En la ejecución de la obra definitiva se emplearon diez años y cinco meses, "desde 28 de Noviembre de 1892 en que la Academia aprobó con determinadas variantes el modelo definitivo del Sr. Querol, hasta 28 de Abril último (1903) en que dicho Escultor dio por terminado su trabajo" (42), rebasándose considerablemente el plazo que se concedió de tres años para finalizar dicha obra, y que le fue ampliado a través de cinco prórrogas (43), "sin que para la concesión de ninguna de ellas se haya oido á esta Real Academia" (44).

En el conjunto escultórico del tímpano (45) se advierte un excesivo número de figuras –no siempre de fácil identificación– a pesar de haber desaparecido algunas de las que, en un principio, presentaba el boceto. En la

obra definitiva, la representación de la Paz se eleva sobre una nube, coronada por un nimbo y con las grandes alas desplegadas, los brazos extendidos y una rama de olivo en una de las manos, en lugar de la antorcha con la que aparecía en el boceto; a su derecha y arrodillado a sus pies, se encuentra el Genio de la Guerra en actitud de romper su espada, considerada como una de las figuras mejor modeladas (46); seguidamente, la Poesía, a la que se ha representado con una lira, que "aisla el grupo de las Artes, rompiendo la composición y repite la línea vertical del grupo central" (47); en la compacta representación de las Artes sobresalen "con el peor gusto y con el mayor vuelo de la composición las mutiladas piernas del torso que labra la Escultura" (48), y que aparece en sustitución de la cabeza de Júpiter, ya que la comisión encargada de examinar la obra, con objeto de dar a este grupo una mayor claridad, recomendó "sacrificar la cabeza colosal de Júpiter, sustituyéndola por un fragmento de escultura de menor pretensiones" (49), al que da la espalda la representación de la Música, en actitud sedente. La Industria, el Comercio y la Agricultura cierran la composición del tímpano en su mitad occidental. La Industria "una de las figuras mejor trazadas, descuelga también un pliegue de su túnica sobre la cornisa, como innecesario alarde de desorden" (50); la figura de Mercurio "no tiene espacio posible para el de sus piernas y aún así y después de forzar la posición de su brazo izquierdo, no le caben dentro de su justo emplazamiento, ni la cabeza, ni el caduceo" (51); finalmente, la Agricultura también rompe las líneas arquitectónicas, puesto que su atributo, el haz de mieses con la hoz, "en el ángulo izquierdo del frontón, cae del filete de la cornisa horizontal y penetra en el plano de la cornisa inclinada; el emplazamiento de este bloque há obligado á romper el plano indicado más un modillón y parte del mismo haz" (52).

A la izquierda de la Paz, ya en la mitad oriental del tímpano, se han representado un conjunto de figuras cuya identificación resulta más confusa. En primer lugar, se encuentra la Historia con el gran libro de la Patria en sus manos; seguidamente la Jurisprudencia, con una espada como atributo, y la Teología, que despliega la ley evangélica, junto a otra figura que, tal vez, simbolice la Filosofía, sentada sobre lo que podría ser una esfinge velada, y situada de frente, en forzada actitud. La falta de espacio se hace también patente en el grupo de la Astronomía, así como en la representación de la Química, que "corta con un pie y con los paños la línea de la cornisa

y para emplazarse ha tenido que sufrir la pérdida de una parte de su cabeza á cambio de un trozo de aquélla" (53). De igual forma, la figura de la Medicina sobrepasa las líneas arquitectónicas, siendo "preciso mutilarla para su emplazamiento, quitando un trozo de la espalda á más de romper la cornisa" (54). Como final de todo el conjunto escultórico del tímpano, y pareciendo querer escapar de él, se percibe la representación de un gallo, uno de los atributos de la Medicina, al que se ha tenido que privar "de buena parte de su volumen sacrificando en su obsequio dos modillones y algo del plano de la cornisa inclinada y aún así se destaca, rompiendo por completo las líneas del marco en que debería estar encerrado este inútil aditamento" (55).

Las estatuas sedentes de *España,* el *Genio* y el *Estudio* coronan, como ya se indicó anteriormente, el frontón. La primera de ellas ocupa el ángulo central (56). Esta figura apoya una de sus manos sobre la cabeza del león situado junto a ella, y levanta en la diestra una corona de laurel en actitud de premiar las obras del ingenio de sus hijos, como también fue señalado con anterioridad. Lleva "atado en su cintura el escudo de España y en su cabeza la corona de castillo", según consta en la memoria que Agustín Querol presentó a la Academia (57).

En los vértices laterales aparecen el Genio y el Estudio (58). Sobre el extremo oriental del frontón se encuentra el *Genio* bajo la apariencia de un joven alado, mientras que en el occidental se ha situado al *Estudio,* representado por un anciano que sostiene un libro abierto, y fue considerada como la mejor de las tres obras. Sin descartar el mérito de estas estatuas, se resaltó en ellas un exceso de detalles que perjudicaba el conjunto, el cual debía ser severo y grandioso por tratarse de una escultura monumental, afirmando que "más parecen estatuas de galería, que decorativas de un edificio" (59).

FACHADA DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Una mayor sobriedad se percibe en la concepción de esta fachada, orientada a la calle de Serrano, así como en su decoración escultórica, presentando el cuerpo central una columnata de orden dórico en la planta baja y jónico en la alta.

Flanqueando la escalinata de acceso, se encuentrna dos *esfinges* cuya ejecución fue adjudicada en un principio a Jerónimo Suñol y Pujol (60). En

las bases del programa se indicaban como modelo las representadas en las monedas ibéricas, por lo que los artistas que aspiraron a realizar estas obras, optaron por el ideal griego, desechando el egipcio, "porque de su arte proceden seguramente las monedas españolas, y han modelado el monstruo que supo Edipo burlar, con cabeza y seno de doncella, cuerpo de perro, garras de león, alas de águila y cola dragontea" (61).

Dadas las dimensiones de las esfinges (62), y considerando que el tipo representado es el griego alado, "habrán de tener las alas poco menos de dos metros, cuya longitud en mármol daría necesariamente á la obra fragilidad contraria á las miras de su conservación indefinida, más difícil de obtener en el lugar de tránsito en que se han de situar las figuras" (63), motivo que indujo a sustituir el mármol por el bronce, aunque manteniéndose el mismo presupuesto que se había estipulado en el programa.

Tras la renuncia presentada por Jerónimo Suñol, la realización de las esfinges fue adjudicada a Felipe Moratilla (64), después de ser convocado un nuevo concurso (65). Para su ejecución este escultor se basó en los autores clásicos griegos, aquéllos que describen el origen y la forma del enigmático animal, a la vez que también tuvo presente los ejemplares que existen en los museos de Roma y Nápoles, según figura en una de las dos memorias presentadas por Felipe Moratilla a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (66). Las dos figuras son prácticamente iguales, si bien se observan ligeras variantes, como, por ejemplo, la derivada de la distinta dirección de las cabezas: aquélla cuyo boceto fue aprobado en primer lugar la vuelve hacia el lado izquierdo, y la aceptada posteriormente, hacia el derecho, con objeto de que ambas esfinges dirijan sus miradas hacia el centro, demostrando una actitud vigilante. Aunque, como el mismo escultor señala, las cabezas son de diverso carácter, sin embargo el estilo es el mismo, adornadas con bucles y cintas, mientras que las colas han sido concebidas de diferente forma, puesto que una es de dragón y la otra de escorpión y están dispuestas en distinto sentido.

A ambos lados de la escalinata y sobre unos basamentos adosados a la pared de esta fachada aparecen dos esculturas (67). La situada a la izquierda está dedicada a *Alonso Berruguete,* y ha sido realizada por José Alcoverro. Aparece representado con una serie de atributos que le indentifican como escultor, a la vez que alude también a su actividad como arquitecto y tracista de retablos. Según consta en la memoria de Alcoverro, Alonso Be-

Lám. XIX. José Alcoverro. *Alonso Berruguete.*

rruguete aparece "con el escoplo en una mano y la maceta en la otra" (68), en actitud de detenerse a contemplar su obra, advirtiéndose a los pies de la estatua un capitel renacentista que, aparte de su función decorativa y simbólica, presta una mayor solidez a la escultura. Sobre él se encuentran la escuadra, el compás y un plano.

A la derecha de la escalinata se halla la escultura que representa a *Velázquez,* obra de Celestino García Alonso (69), quien representó a este gran pintor acompañado de un conjunto de atributos, entre los que se destaca la paleta que porta en la mano izquierda, a la vez que descansa la derecha sobre un pedestal, en cuyo frente se leen los años de su nacimiento y muerte. La cruz de Santiago, que alude a su nombramiento de caballero de esta orden, se distingue a la altura del pecho, y al igual que la espada que lo acompaña, hace referencia a las aspiraciones sociales de Velázquez.

En resumen, las dos fachadas del Palacio de Bibliotecas y Museos ofrecen un marcado contraste, advirtiéndose en la del Museo Arqueológico una estructura más sencilla, equilibrada y, consecuentemente, más destacable también en el conjunto arquitectónico. Menos acertada la de la Biblioteca Nacional, en ella se ha podido advertir el protagonismo del frontón, en el que las figuras que lo coronan no contribuyen con sus volúmenes precisamente a aligerar la pesantez del conjunto, sino a agobiarlo todavía más.

La composición escultórica del tímpano, no exenta de un cierto eclecticismo, refleja, en términos generales, un desajuste entre la arquitectura y la escultura, desbordando esta última, como ha podido apreciarse, los límites de la primera, con la consiguiente sensación de falta de espacio. Dicha composición está integrada por un excesivo número de figuras, que han sido distribuidas en su conjunto de forma poco armónica, y cuya identificación, en ocasiones, no resulta lo suficientemente clara. El desorden iconográfico observado en el frontón, y del que se hizo eco la Academia, se evidencia si tenemos en cuenta los textos clásicos que sirvieron de fuente a nuestros artistas hasta el siglo XIX (70), en los que las musas con sus atributos y significaciones didácticas desde las fuentes clásicas quedan bien definidas. Asimismo, la desigual factura de este conjunto escultórico se explica por haber "sido ejecutado fuera de Madrid el trabajo, por diferentes manos, sin que después se haya ocupado su autor de revisarlo y unificarlo transmitiéndole con el cincel el númen de su inspiración y sentimiento estético" (71), lo cual pone de manifiesto la precipitación en el acabado de las obras de Querol, motivado por el excesivo número de encargos que recibió a lo largo de su vida artística, impidiéndole la debida dedicación los mismos (72).

Frente al efecto desbordante que produce el frontón, el resto de la decoración escultórica de ambas fachadas se caracteriza, en general, por su sobriedad, reposo y equilibrio, junto a una cierta homogeneidad en la realización de la misma, a pesar de la intervención de diferentes manos. Con excepción de las esfinges, las restantes esculturas y medallones representan destacadas figuras de nuestra cultura, con lo que a la vez que dichas figuras son exaltadas individualmente, se rinde un homenaje generalizado a todos aquellos hombres y mujeres que con su ingenio y trabajo supieron enaltecer el nombre de España, cuya figura alegórica domina todo el conjunto, acompañada del Genio y del Estudio, y teniendo a sus pies la representación simbólica de las Ciencias, las Letras y las Artes. Se trata, pues, de un

programa iconográfico que, siguiendo una estética realista, se muestra en consonancia con la finalidad del edificio para el que fue pensado, fiel exponente de los planteamientos artísticos de una época en la que ante todo primaba el deseo de exaltar las celebridades nacionales a través de representaciones escultóricas, en las que la actitud, el gesto y determinados atributos habrían de recordar, con un lenguaje adecuado al monumento público, el papel que desempeñaron aquellos personajes en el mundo cultural o político.

NOTAS

(1) Véase: Gaya Nuño, J.A.: *Arte del siglo XIX,* vol. XIX de *Ars Hispaniae*. Madrid, Plus Ultra, 1966, p. 268. Lozoya, Marqués de: *Historia del arte hispánico,* vol. V. Barcelona, Salvat Editores, 1949, pp. 198-200. Navascués Palacio, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 120-125.

(2) El proyecto, que, en un principio, se elaboró sobre esta decoración escultórica contaba con unas esculturas que, posteriormente, algunas de ellas serían sustituidas por otras, más en consonancia con la finalidad del edificio. Archivo de la Academia de San Fernando (AASF), leg. 62-1/4: *Presupuesto del coste de la ornamentación escultural no comprendida en el presupuesto general de la construcción del edificio y que ha de formar parte del mismo,* y Archivo General de la Administración (AGA), caja 8271, leg. 9002/2: *Dictamen emitido por las Secciones de Escultura y Arquitectura de la Real Academia de San Fernando,* 16-II-1891.

(3) AASF: *Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias* (1889-1892): 13-IV, 20-IV, 27-IV, 28-IV, 27-VII-1891. El programa fue publicado en la *Gaceta de Madrid* de 11-VII-1891, nº 192, y en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1891, nº 109, pp. 274-287.

(4) La elección de los personajes y alegorías que habrían de ser representados en los medallones y estatuas que adornarían el Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales fue realizada, tras largas deliberaciones, por la Junta de Obras de la Biblioteca y Museos Nacionales. AGA, caja 8271, leg. 9002/2: *Dictamen,* 6-III-1891.

(5) AASF, leg. 62-1/4: *Comunicación del Director General de Instrucción Pública al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 6-IV-1891.

(6) "Programas para ejecutar por concurso la estatuaria y trabajos escultóricos en el edificio destinado a Bibliotea y Museos Nacionales", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1891, nº 109, p. 282.

(7) "Programas ...", *op. cit.,* p. 277.

(8) Los escultores aspirantea a la realización de la obra del frontón tendrían que entregar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el plazo de cinco meses, a partir de la publicación de la convocatoria en la *Gaceta de Madrid,* un boceto en yeso. Por el contrario, aquellos que aspirasen a ejecutar las restantes obras, lo harían en el plazo de dos meses.

(9) AASF: *Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias* (1889-1892), 27-VII-1891.

(10) "Programas...", *op. cit.,* p. 274.

(11) En un principio se asignaron 500 pesetas a cada uno de los medallones situados en las enjutas de los arcos de la planta baja de la fachada principal, mientras que los del fondo de la columnata de esta misma fachada serían retribuidos con 400 pesetas cada uno. Sin embargo, estas cantidades fueron modificadas, puesto que los que iban a ser pagados con 500 pesetas fueron remunerados con 1250 pesetas y los de 400 pesetas, con 900 pesetas.
(12) AASF, legs. 62-4/4, 62-3/4, 54-66/4 y 62-1/4.
(13) Cada una de las dos estatuas sedentes de la fachada principal fueron retribuidas con la cantidad de 17.500 pesetas, y con 15.000 pesetas cada una de las restantes que, en pie, adornan el pórtico de esta misma fachada y la de la calle de Serrano, fijándose también el mismo precio para las esfinges. Asimismo, se destinaba la cantidad de 164.500 pesetas al conjunto escultórico del frontón, correspondiendo 110.000 pesetas a la composición del tímpano, 22.500 pesetas a la estatua que ocupa el vértice central de dicho frontón y 16.000 pesetas a cada una de las que ocupan los laterales.
(14) AASF: *Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias* (1889-1892): 12-X y 2-XI-1891.
(15) "Programas...", *op. cit.*, p. 280 y 285.
(16) Ambas esculturas se levantan sobre un plinto que mide 1'00 m. de ancho y 1'60 m. de fondo; la altura, incluyendo el plinto, es de 2'30 m. Estas medidas, así como las que a continuación se darán, han sido tomadas de los programas formulados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
(17) Este escultor nació en Tivenys (Tarragona), en 1835, y murió en Madrid, en 1910.
(18) La adjudicación de las estatuas de San Isidoro y de Cervantes tuvo lugar tras un nuevo concurso, con sujeción al programa aprobado. AASF, leg. 62-4/4 y *Gaceta de Madrid*, 5-1-1892, nº 5, p. 57.
(19) AASF, leg. 62-2/4: *Memoria de José Alcoverro*.
(20) AASF, leg. 62-4/4.
(21) Cada una mide 3'00 m., incluyendo el plinto, y éste 0'80 m. de frente por 0'60 m. de fondo.
(22) Nacido en Valls (Tarragona), en 1864, desconociéndose el lugar y fecha de su fallecimiento.
(23) AASF, leg. 62-4/4.
(24) Nació en Sarriá (Barcelona), en 1854, y murió en Barcelona, en 1927.
(25) AASF, 62-4/4.
(26) Este escultor nació en Barcelona, en 1850, y murió en la misma ciudad, en 1927.
(27) AASF, leg. 62-4/4.
(28) Nacido en Guixes (Lérida), desconociéndose el lugar de su fallecimiento y las fechas del nacimiento y muerte.
(29) AASF, leg. 62-2/4.
(30) El diámetro de cada uno mide 0'90 m.
(31) En relación con este escultor, sólo se sabe que nació en Oviedo.
(32) Nacido en Madrid, desconociéndose los restantes datos sobre su nacimiento y muerte.
(33) Estos medallones tienen un diámetro de 0'70 m.

(34) Nació en Granada y falleció en esta misma ciudad, en 1897.

(35) Nació en Tárrega (Lérida), en 1864, y falleció el 16 de enero de 1948.

(36) Fernández Duro, C.: "Informe sobre los bocetos de estatuas, medallones y esfinges para la decoración del edificio de Biblioteca y Museos Nacionales", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1891, nº 110, p. 295.

(37) La noticia de la presentación de los modelos al concurso de frontón para el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales por Querol (Tortosa, Tarragona, 1860-Madrid, 1909), Trilles (Madrid, 1866-Madrid, 1936) y Marín Magallón (sólo se sabe que nació en Barcelona en 1866), es recogida, junto con la descripción del boceto del primero por: Martínez de Velasco, E.: "Nuestros grabados", *La Ilustración española y americana,* Madrid, 1892, nº XV, p. 241. Dicha noticia va acompañada en la p. 243 de una reproducción del proyecto de Querol. Enterado el académico Sr. Fernández Duro de la publicación del citado proyecto, pidió en sesión ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que también fuera publicado el boceto de Trilles. Dicha corporación aceptó la petición y le autorizó para que se dirigiera al director de la *Ilustración española y americana* al objeto de conseguirlo. AASF: *Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias* (1892-1894): 25-IV-1892. Martínez de Velasco, E.: "Nuestros grabados", *La Ilustración española y americana,* Madrid, 1892, nº XXIX, pp. 67 y 69, en donde aparece una descripción del boceto de Trilles y la reproducción del mismo. Véase también: Martínez de Velasco, E.: "Nuestros grabados", *La Ilustración española y americana,* Madrid, 1892, nº XXI, pp. 345 y 351. En este número se recoge, junto a la reproducción del proyecto realizado por Jerónimo Suñol para ser presentado al concurso de frontón para el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, la noticia de que este escultor había decidido no concurrir al citado certamen por haberle faltado tiempo para realizar la estatua de España y las otras dos que la acompañan en el coronamiento del frontón, puesto que primero se había ocupado en la ejecución de la *esfinge,* que también figura entre las esculturas de este edificio.

(38) Como resultado de esta votación se decidió presentar a la Academia el dictamen de la mayoría de la comisión encargada de examinar los bocetos, constituida por Alejandro Ferrant, Salvador Martínez Cubells, Dióscoro Puebla y Antonio Ruiz de Salces, partidaria del proyecto de Agustín Querol, y el de la minoría, que apoyaba el de Miguel Angel Trilles, y estaba integrada por Pedro de Madrazo, Cesáreo Fernández Duro y Elías Martín. La Academia se pronunció a favor del boceto de Trilles tras un empate que resolvió el voto de calidad del Presidente, aunque con posterioridad el académico Sr. Oliver y Hurtado presentó un oficio en el que dejaba constancia de la rectificación de su voto como consecuencia del error en el que había incurrido al interpretar el orden de la votación, manifestando estar conforme con el dictamen de la mayoría. Ante una instancia presentada por Querol, la Dirección General de Instrucción Pública solicitó las actas, el dictamen y el voto particular con objeto de proceder a su resolución. Finalmente, una Real Orden expedida por el Ministerio de Fomento dispone se encargue a Querol la realización de la obra escultórica del frontón, decisión que provocó una reacción negativa en la Academia por considerar que había sido desautorizada. AASF, leg. 62-1/4: *Actas de las sesiones celebradas los días 3-II y 8-II-*

1892 por la comisión nombrada para examinar los bocetos de la ornamentación escultural del edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales. Dictamen de la mayoría (3-II-1892) *y de la minoría* (7-II-1892) *de la Comisión. Gaceta de Madrid,* 13-II-1892, nº 44. *Escrito por el que la Dirección General de Instrucción Pública solicita al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la documentación relacionada con el examen de los bocetos del concurso del frontón,* 20-II-1892. *Rectificación del académico Sr. Oliver y Hurtado. Real Orden comunicada del Director General de Instrucción Pública al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 9-III-1892. *Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias* (1889-1892): 11-I, 1-II, 8-II, 15-II, 22-II, 21-III, 26-III, 4-IV y 11-IV-1892. Los dictámenes de la mayoría y de la minoría de la comisión elegida para examinar los bocetos de la ornamentación escultural del edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales, fueron recogidos en sus párrafos principales por Serrano Fatigati, E.: *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.* Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912, pp. 371-377.

(39) AASF, leg. 62-1/4.

(40) AASF, leg. 62-1/4. En este mismo legajo se encuentra la memoria presentada a la Academia por Miguel Angel Trilles.

(41) AASF, leg. 62-1/4: *Dictamen* 3-II-1892, fol. 3.

(42) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903. Las conclusiones de este informe fueron recogidas por Serrano Fatigati, E.: *La escultura en Madrid... op. cit.*, p. 361. En el leg. 62-1/4 hay una copia del *Certificado del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco* acreditando haberse terminado la colocación de las esculturas que decoran el frontón del edificio Biblioteca y Museos Nacionales, 26-IV-1903.

(43) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 6 y rev.: R.O. de 30-VII-1896 concediendo a Querol una prórroga hasta el 31-XII-1896. R.O. de 1-III-1899 otorgando a este escultor una prórroga hasta el 31-XII-1899. R.O. de 16-III-1900 autorizándole una nueva prórroga hasta el 31-X-1900. R.O. del 12-XII-1900 en la que se le concede una prórroga de ocho meses. R.O. del 20-XII-1901 con la aprobación de una prórroga hasta el 30-VI-1902.

(44) *Ibidem.*

(45) Según las bases del programa, "la composición escultórica destinada al tímpano del frontón se instalará en el espacio que las líneas arquitectónicas limitan y determinan, el cual tiene 20 metros de longitud ó base, y una altura de 4 metros en su vértice": "Programas...", *op. cit.* p. 282.

(46) AASF, leg. 62-1/4: *Informe* 30-XI-1892, fol. 5.

(47) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 8.

(48) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 9, rev.

(49) AASF, leg. 62-1/4: *Informe* 30-XI-1892, fol. 5.

(50) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 9, rev.

(51) *Ibidem.*

(52) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 9.

(53) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 10, rev.

(54) *Ibidem.*

(55) AASF, leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 11.
(56) Su altura es de 3'60 m., incluyendo la base, cuyo frente es de 1'80 m. y el fondo de 2'60 m.
(57) AASF, leg. 62-1/4, fol. 6, rev.
(58) Ambas esculturas tienen una altura de 2'60 m., incluyendo la base, cuyo frente es de 1'00 m. y su fondo de 1'90 m.
(59) AASF, leg. 62-1/4: *Informe* 15-II-1895, fol. 2.
(60) Nacido en Barcelona, en 1839, falleció en Madrid, en 1902. Véase su memoria: AASF, leg. 62-4/4.
(61) Fernández Duro, C.: "Informe...", *op. cit.*, p. 297.
(62) La altura de cada una es de 2'05 m., incluida la base, cuyo frente tiene 1'00 m. de ancho y un fondo de 3'80 m.
(63) Fernández Duro, C.: "Informe...", *op. cit.*, p. 298.
(64) Este escultor nació en Madrid, en 1823, pero se desconoce la fecha de su fallecimiento.
(65) La adjudicación de las dos esfinges, que en un principio se hizo a Jerónimo Suñol, provocó la protesta de Felipe Moratilla, que también optaba a la concesión de este encargo, para lo cual solicitó la anulación de la elección de bocetos, relacionada con esta parte del concurso. Una Real Orden expedida por el Ministerio de Fomento con fecha 7-I-1892, transmitida a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la Dirección General de Instrucción Pública, estableció que Jerónimo Suñol ejecutaría una de las esfinges, según el modelo aprobado por la Academia, y Felipe Moratilla realizaría la segunda, una vez que hubiera presentado un nuevo modelo con las modificaciones indicadas por la comisión competente. Posteriormente, Jerónimo Suñol renunció a la ejecución de la esfinge que le había sido adjudicada, por lo que se convocó un nuevo concurso, cuyo resultado fue la selección del boceto de Felipe Moratilla. En la sesión extraordinaria del 26-III-1892, convocada en relación con la adjudicación de la obra escultórica del frontón a Agustín Querol, Jerónimo Suñol "pidió explicaciones del porqué la Academia trata de hacer oir su voz con tanto interés en la ocasión presente y nada intentó cuando el Sr. Ministro de Fomento, desentendiéndose del acuerdo de la Academia adjudicó la ejecución de una de las esfinges al escultor que no había obtenido el premio, según resulta del acta en que consta la votación recaída en el asunto", AASF, leg. 62-4/4 y 62-3/4. *Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias* (1889-1892): 16-XI-, 23-XI, 29-XII-1891, 11-I, 18-I, 8-II, 15-II y la sesión extraordinaria de 26-III-1892. AGA, caja 8271, leg. 9002/2.
(66) La primera memoria va acompañada de un dibujo que representa una esfinge existente en el Museo de Nápoles y la segunda, de una fotografía del boceto aprobado anteriormente por esta corporación. AASF: legs. 62-4/4 y 62-2/4.
(67) Dichas esculturas miden 3'00 m., incluyendo el plinto, y éste, 1'20 m. de frente y 0'74 m. de fondo.
(68) AASF, leg. 62-4/4.
(69) Sólo se sabe que nació en Sigüenza (Guadalajara).
(70) En este sentido, véase: Cartari, V.: *Le imagini colla sposizione degli Dei degli antichi*. Venezia, Francesco Marcolini, 1556. Flaxman, J.: *Lectures on sculpture...* Lon-

don, Bell and Daldy, 1865. *Obras completas* de Flaxman. Grabadas al contorno por D. Joaquín Pi y Margall. Madrid, Rivadeneyra, 1859, 2 t. Pérez de Moya, J.: *Philosophia secreta*. Madrid, Francisco Sánchez, 1585.

(71) AASF. leg. 27-3/1: *Dictamen* 6-VI-1903, fol. 11 y rev.

(72) Sobre la obra de Querol, véase: Gaya Nuño, J.A.: *Arte del siglo XIX*, vol. XIX de *Ars Hispaniae*. Madrid, Plus Ultra, 1966, pp. 315-317. Gil. R.: *Agustín Querol* (Monografías de Arte Universal, vol. V). Madrid, Saenz de Jubera Hermanos – Editores, 1910. Gómez – Moreno, M. E.: *Breve historia de la escultura española*. Madrid, Dossat, 1951, pp. 203-205. Lozoya, Marqués de: *Historia del arte hispánico*, vol. V. Barcelona, Salvat Editores, 1949, pp. 466-470. Marín–Medina, J.: *La escultura española contemporánea (1800–1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, Edarcón, 1978, pp. 41-43. Pérez Reyes, C.: "Escultura", en *Del Neoclasicismo al Modernismo*, de vv.aa. Madrid, Alhambra, 1979, pp. 202-204. Serrano Fatigati, E.: *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912, pp. 356-369.

RESEÑA DE EXPOSICIONES EN GALERÍAS MADRILEÑAS
(Segundo semestre de 1990)

Por

JUAN ANTONIO YEVES

AELE

– *Sofía Madrigal. Basilea 1989. (Pinturas).* [Octubre, 1990].
– *Juan Cruz-Plaza. "Uno y doce instantes".* [8-XI a 11-XII-1990]. Díptico invitación con reproducciones de su obra pictórica.

AINSA-ALMIRANTE

– *Juan Vida.* [Septiembre-octubre, 1990].

AFINSA-LAGASCA

– *Generación de los 50 en Valencia. Sempere, Mompó, Vento y Custodio Marco.* [Septiembre, 1990].
– *4 Artistas Portugueses en España.* [Octubre, 1990].
– *Jules Olitski. Pinturas.* [15-XI a 15-XII-1990]. Díptico con textos de Dominique Fourcade.

ALBATROS

– *Colectiva Fondo de la Galería.* [Junio-julio, 1990].
– *Javier Pereda. Oleos.* [Octubre, 1990]. Catálogo con texto de José Luis Cuerda: "Lo que las rodea".
– *Alberto Bañuelos Fournier. Esculturas.* [Noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Luis Martín Santos.
– *Iluminada García Torres. Oleos.* [Diciembre, 1990]. Catálogo con texto de Rosa Martínez de Lahidalga: "El riesgo inmenso de partir sobre las ondas".

ALCOLEA

– *Esposición del pintor Casademont.* [Octubre, 1990]. Catálogo con texto de Alfonso Alcolea.
– *Vives Fierro.* [Noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Alfonso Alcolea: "De la obra bien acabada".

ALCON

– *Pinturas. Alberto López G. de Núñez.* [1 a 18-X-1990]. Díptico invitación con currículum.
– *José Luis del Olmo.* [22-X a 9-XI-1990]. Díptico invitación con texto de Bernardino de Pantorba.
– *Exposición de óleos de Francisco Toledano.* [12 a 29-XI-1990]. Díptico con textos de Victoriano Cremer y de Camino R. Sayago.
– *Pinturas al óleo. Paisajes. Alberto Gracia.* [3 a 19-XII-1990]. Díptico con texto de José Mª de la Lama.

ANSELMO ALVAREZ

– *Elena del Rivero. La Aurora.* [Noviembre-diciembre, 1990]. Catálogo con textos de María Josep Balsach y Miguel Fernández-Cid.

ANTONIO MACHON

– *[Colectiva]. Darío Alvarez Basso, Christine Boschier, Pilar Insertis, Jesús Mari Lazkano, Antonio Rojas, Din Matamoro y Angeles San José.* [Septiembre-octubre, 1990].
– *Jesús Mari Lazkano.* [Noviembre, 1990].

ANSORENA

– *Gerardo Pita y Covadonga Sarragua.* [20-XI a 10-XII-1990]. Catálogo con currículum de los dos pintores.

ARTEARA

– *CM. Martín. Electrografía y refotografía.* [Julio-Agosto, 1990].
– *Jesús Rodríguez. Pinturas.* [Septiembre, 1990].
– *Mariano Gon. Escultura.* [Septiembre, 1990].
– *De Diego Arias. Pinturas.* [Octubre-Noviembre, 1990]. Catálogo con textos de Fernando García Sanz: "El descubrimiento del Mediterráneo" y de Adolfo Castaño: "Una geografía personal".
– *Joan Miquel Ramírez.* [Noviembre-Diciembre, 1990]. Catálogo con texto de José María Cano: "Camino de los lavabos".

BALBOA 13

– *XVI Muestra anual del boceto en el arte.* [Diciembre, 1990].

BARQUILLO

– *Lolo Corella. Pintura.* [2 a 15-X-1990]. Díptico con currículum.

BASERRI

– *Oleos de "Yuga"*. [7 a 29-IX-1990]. Tríptico con textos de Javier Rubio y del pintor.

BENNASSAR

– *James Cockburn*. [5 a 31-VII-1990]. Díptico con texto de Michael Hughes con el título "Las Pinturas de James Cockburn".
– *Sven Inge*. [5 a 31-X-1990]. Catálogo con reseña biográfica y texto de Ilmar Laaban: "Color que crea un mundo".
– *Eros, pintura y poesía*. [Noviembre, 1990].
– *Matilde Mollá*. [4 a 31-XII-1990]. Díptico con reseña de exposiciones y premios y composición poética de Itziar Ruíz.
– *Miguel Massip*. [4 a 31-XII-1990]. Díptico con el historial artístico del pintor.

BLASCO DE GARAY

– *Cecilia Corona. Oleos*. [17 a 29-IX-1990]. Díptico con texto de la pintora.
– *Gouaches. Irazábal*. [1 a 15-X-1990]. Díptico con breves reseñas críticas.

BRITA PRINZ

– *Gráfica 85-89. Cursos internacionales de Betanzos*. [Septiembre-octubre, 1990].
– *Nils Burwitz, Una Odisea Gráfica*. [Octubre-noviembre, 1990].
– *Barcelona 92. Xilografías de Elisa Gil*. [20-XI a 5-XII-1990].
– *Soledad Barbadillo. Serigrafías*. [Diciembre, 1990, a enero, 1991].

CARMEN ANDRADE

– *Alberto Duce y José Lamiel. Dos pintores aragoneses unidos en la figura*. [20-XI a 11-XII-1990]. Díptico con currículum.
– *Arte Regalo*. [Diciembre, 1990].

COLUMELA

– *Juan Correa. Pintura-escultura*. [Septiembre, 1990].
– *Dis Berlin*. [Octubre, 1990].

417

– *Estela de Luz. Esculturas. Alberto Guzmán*. [Noviembre, 1990].

DACAL

– *Daniel Codorniu*. [6-XI a 9-XII-1990]. Catálogo con texto de Joan Pla y nota biográfica del pintor.

DURAN

- *Juan Antonio. Flores y Floreros.* [2 a 27-X-1990]. Catálogo con texto de Juan Miguel González Gómez: "Bodegones y floreros" y currículum de Juan Antonio Rodríguez.
- *Ricardo Montesinos.* [25-X a 17-XI-1990]. Catálogo con texto de A.M. Campoy: "Un gran paisajista para la escuela de Madrid".
- *Soledad Fernández.* [20-XI a 11-XII-1990]. Catálogo con texto de A.M. Campoy: "Modelos eternos" y currículum de la pintora.
- *Exposición de Carlos Cobián.* [13-XII-1990 a 5-I-1991]. Catálogo con textos de Jesús Villa Pastur, Rubén Suárez y Jesús Rodríguez, bajo el título: "Lo real y lo insólito".

EDURNE

- *Louis Cane. "Toiles Découpées".* [Diciembre, 1990].

EGAM

- *Ginkgo Edición. Obra gráfica de Alfonso Albacete, Elena Blasco, Christine Boshier, Carlos Franco, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Carlos Pazos, Manolo Quejido y Santiago Serrano.* [Julio, 1990].
- *Exposición de pintura de Fernando Almela.* [18-IX a 17-X-1990].
- *Exposición de una colección de aguafuertes, coloreadas a mano, y acuarelas de la serie: "Yelmos del agua" de Mariano Villegas.* [19-X a 10-XI-1990].
- *Exposición de obras sobre papel 1970-1990 de Alfonso Albacete.* [14-XI a 7-XII-1990].
- *Catálogo de escultura. Libro con doce aguafuertes originales de Andrés Nagel.* [11-XII-1990 a 5-I-1991].
- *Exposición de obras en Pequeño formato de Alcaín, Aparicio, Campano, Cardenes, Feito, Laffon, Lledo y Mompó.* [11-XII-1990 a 5-I-1991].

EMILIO NAVARRO

- *Luis Moyo. Pintura.* [Septiembre-octubre, 1990].
- *Xose Artiaga.* [25-X a 27-XI-1990]. Catálogo de la obra pictórica con texto de Fernando Huici: "Tarea de despojamiento".
- *Kutxu Otamendi. Pintura.* [4-XII-1990 a 12-I-1991]. Catálogo con texto de Miguel Fernández-Cid, "La huella de la pintura".

ESTAMPA

- *[Colectiva]. Vicente Fita. Francisco Javier Martínez. Jorge Ortega. Mario Rubio.* [Junio, 1990]. Catálogo presentado por José Luis Brea, José Maldonado y Armando Montesinos.

– *Guillermo Paneque «Hoy Hooligan 1 + 2» Dibujos.* [20-IX a 30-X-1990]. Catálogo de la exposición organizada en colaboración con la Galería «La Máquina Española».
– *Manolo Paz. Esculturas.* [Noviembre, 1990]. Catálogo con texto de X. Antón Castro, "En torno a la piedra y a la hierofania".
– *Múltiples 1988-1990 (Ediciones producidas por la Galería Estampa).* [Diciembre, 1990].

ESTUDIO PIERONCELY

– *Eizaguirre.* [18-X a 13-XI-1990].
– *Michèle Léhmann.* [15-XI a 11-XII-1990].

FUCARES

– *Markus Oehlen (Pinturas y papeles).* [Junio, 1990].
– *Alice trough the looking glass. (Colectiva. Escultura, pintura y acuarelas). Javier Baldeón, Chema Cobo, Pedro G. Romero, Curro González, Begoña Goyenetxea, Abraham Lacalle, etc.* [Julio, 1990].
– *Curro González. Dibujos.* [Septiembre-octubre, 1990].
– *Abraham Lacalle. En el fin de la era agitada. (Oleos y Acuarelas).* [Octubre-noviembre, 1990].
– *Adam Fuss. (Fotografía).* [Noviembre-Diciembre, 1990].

INFANTAS

– *Exposición del pintor Francisco Recuero.* [5 a 24-XI-1990]. Catálogo con el texto de José Pérez Guerra: "Recuero, un pintor ante el modelo".
– *Exposición del pintor Guillermo Durá.* [17-XII-1990 a 9-I-1991]. Catálogo con textos de Juan Mediano Durán y A. Iglesias Celdrán.

JORGE KREISLER

– *Materia orgánica. Fernando Bermejo - Luis Escobar. Pintura y Fotografía.* [2 a 31-VII-1990]. Catálogo con texto de Ignacio de Juan.

JORGE ONTIVEROS

– *Rosalía Dans.* [Octubre-noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Gonzalo Torrente Ballester: "Ante la pintura de Rosalía Dans".

JUANA MORDO

– *José Freixanes.* [27-IX a 27-X-1990]. Catálogo con texto de Victor F. Freixanes: "Teoría (breve) de la salvación" y currículum del pintor.
– *Jaime Burguillos.* [30-X a 1-XII-1990]. Catálogo con texto de Adolfo Castaño: "Pesquisa sobre Jaime Burguillos".

– *David Lechuga*. [4-XII-1990 a 12-I-1991]. Catálogo con texto de Salvatore Ravo: "Deseos y formas".

KREISLER

– *Lapayese del Río*. [Octubre-noviembre, 1990]. Catálogo con texto de A.M. Campoy: "Ventanas que miran" y composiciones poéticas de Leopoldo de Luis, Carlos Murciano, José Javier Aleixandre y José Gerardo Manrique de Lara.

LEVY

– *Hélion. Oleos, acuarelas, dibujos*. [10-X a 3-XI-1990]. Tríptico con texto de Anne Moeglín-Delcroix: "Jean Hélion. Un Sueño de unidad".
– *Eugenio Granell. Oleos Acuarelas. Gouaches. Dibujos. Esculturas*. [Noviembre, 1990]. Díptico invitación.

MACARRON

– *Colectivo de artistas en permanencia de los fondos de la galería. Manuel Ortega, Vicente Arnas, Manuel Prior, Oyonarte, Luis Delacamara, Evaristo Guerra...* [Junio-septiembre, 1990].
– *Chen Ching Ming. Obra. 1988-1990*. [2 a 30-X-1990]. Catálogo con currículum y texto del pintor.
– *J. Bosco. 1990*. [Noviembre, 1990].
– *Luis Delacámara*. [Diciembre, 1990].

MANUEL MACIAS

– *Antonio Mingote. Historia del Traje. Exposición de dibujos originales*. [9 a 21-X-1990]. Díptico invitación.
– *Miguel Angel Guerreiro*. [22-X a 11-XI-1990].
– *Fernando d'Ornellas. Pinturas 1985-1990*. [12-XI a 1-XII-1990]. Díptico con texto de Carlos Arean: "El color en la pintura de Fernando d'Ornellas".
– *Pina Lupiañez*. [3 a 31-XII-1990]. Tríptico con reseña de la actividad pictórica de Emilio Pina Lupiañez.

NIKKEI

– *Amor divinus - amor ferinus. Pinturas sobre papel en pequeño formato de Delia Piccirilli*. [Noviembre, 1990]. Díptico invitación.

NOVART

– *Victor Mira. Retrospectiva*. [Noviembre, 1990].
– *J.L. Sanz. 3 días de Arte Sanz*. [11 a 13-XII-1990].

OLIVA ARAUNA

– *Leonel Moura. News of Discordance*. [Octubre, 1990].

– *Mitchell Syrop. Natural Selection.* [Diciembre, 1990].

ORFILA

– *Palmira Abelló.* [9 a 21-VII-1990]. Díptico con reseña biográfica y textos sobre su pintura.

QUORUM

– *Lasheras.* [Noviembre, 1990].
– *Antoni Tapies.* [Noviembre-Diciembre, 1990].

RAFAEL COLOMER

– *Naïf de Bali.* [19-VI a 21-VII-1990]. Tríptico con textos de J.A. Vallejo-Nájera y G.F.
– *Ligia Brisolara y Pachi Santos.* [18-IX a 11-X-1990]. Tríptico invitación con texto de Pablo Llorca y Fifo Lage.
– *Néstor Basterretxea.* [25-X a 22-XI-1990]. Díptico con texto del artista y currículum.

RAIL CLUB. ESTACION DE CHAMARTIN

– *El Tren visto por los Naïfs.* [15-XI a 20-XII-1990]. Díptico con relación de participantes.

RALEA, LA

– *Raúl + Federico del Barrio. Dibujos. Pintura. Obra gráfica.* [15 a 31-X-1990].
– *Inés López Hidalgo.* [15-XI a 5-XII-1990]. Díptico con relación de su actividad pictórica.

SEIQUER

– *Tadahiro Ogasahara.* [25-IX a 20-X-1990]. Políptico con currículum.
– *Brigitte Szenczi y Juan Antonio Mañas.* [24-X a 17-XI-1990]. Díptico invitación.
– *Pedro Salaberri.* [20-XI a 15-XII-1990].

SEN

– *Ricardo Sánchez.* [14-VI a 7-VII-1990].
– *Julio Juste.* [12-IX a 17-X-1990].
– *Isabel Villar. Pinturas.* [23-X a 30-XI-1990].
– *Eduardo Urculo.* [4-XII-1990 a 19-I1991].

SOKOA

– *Ana Muñoz. Oleos.* [6 a 29-XI-1990]. Catálogo con texto de A.M. Campoy: "Sueños".

SOLEDAD LORENZO

- *Angeles Marco. Suplemento.* [12-IX a 11-X-1990]. Catálogo con texto de Kevin Power: "El «entre» absorbente y reflectante: Umbrales conceptuales".
- *Broto. Obra 1990.* [17-X a 15-XI-1990]. Catálogo con texto de José-Miguel Ullán: "Preludios (Ordo, Modus, Species)".
- *Guillermo Pérez Villalta.* [Noviembre, 1990].
- *Marta Cárdenas. Obra 1989-1990.* [Diciembre, 1990].

TERMINO

- *Francisco Mateo Maté.* [Octubre, 1990]. Catálogo de la obra escultórica con texto de Julián Sauquillo: "Anatomía de la batalla".
- *Estelas de la memoria. Jaime Sánchez Alonso.* [Noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Julio Castello: "Estelas de la memoria", y biografía del pintor.
- *Yerbes.* [Diciembre, 1990]. Díptico con reseña de exposiciones en las que ha participado Joan Lidon Yerbes.

THEO

- *Esteban Vicente. (1903).* [26-IX a 8-XI-1990].
- *Homenaje al cuadrado.* [Noviembre, 1990]. Catálogo con textos de algunos artistas participantes: Elena Asins, Molleret y J.R. Soto.

THEOSPACIO

- *Bernar Venet.* [Octubre-noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Francisco Calvo Serraller: "Una experiencia abierta al porvenir" y del escultor: "Ya no podemos aproximarnos al arte ingenuamente ya no puede desarrollarse empíricamente".

TORRES BEGUE

- *Eva Pérez y Eloy Cabrera Molina. Paisajes.* [18-IX a 8-X-1990].
- *Alejandro Cascón. Oleos.* [2 a 15-X-1990].
- *Pinturas de Soad Chaouni y Millán Clemenie de Diego.* [9 a 22-X-1990].
- *Exposición de Jesús Solano. Oleos.* [23-X a 5-XI-1990].
- *Exposición óleos de Espantaleón.* [30-X a 12-XI-1990]. Catálogo con breve texto del pintor.
- *Exposición de Pablo Maumejean. Vidrio y pintura.* [6 a 19-XI-1990].
- *Exposición Victoria.* [13 a 26-XI-1990]. Tríptico con texto de la pintora, Victoria Eugenia García López, y reseña biográfica.
- *Oleos de Ramón Ruano.* [20-XI a 3-XII-1990]. Díptico con presentación de Benjamín Ranz Chamorro.
- *Exposición de Angel Jiménez Lormann. Fotografías.* [27-XI a 10-XII-1990].

TRAZOS

- *Juan Antonio Falcó.* [22-XI a 15-XII-1990]. Tríptico con texto de Fernando Ponce.

VICTOR MARTIN

– *Juego y Concepto. Alejandro Cuerda.* [Noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Vicente Carretón Cano: "Alejandro Cuerda. Demarcaciones pictóricas" y Federico Puigdevall: "Entre la luz y la métrica".
– *Artistas en su Taller. Grabadores. Carmen Corral, Concha García, Jafar T. Kaki, Mª. Dolores Mula, Cristina Navarro, Abel Rasskin.* [18-XII-1990 a 15-I-1991].

VILLANUEVA

– *Jesús Coito.* [Septiembre-octubre 1990]. Catálogo con reseña de su actividad pictórica y texto de Fernando Ponce: "Integraciones y síntesis de Jesús Coito".
– *José Manuel Darro.* [Septiembre-octubre 1990]. Catálogo con reseña de su actividad artística y texto de José Manuel Alvarez Enjuto: "Paisajes del devenir".
– *Gonzalo Torné. Marca e instinto.* [Octubre-noviembre, 1990]. Catálogo con texto de Mario Hernández: "Goyas de gonzalo Torné" y "Cinco canciones para Gonzalo Torné".
– *Arnaez.* [Noviembre-diciembre, 1990].

XEITO

– *Carmen Brizuela.* [20-X a 3-XI-1990]. Díptico con texto de Antonio Morales: "Carmen Brizuela. Inédita visión del paisaje urbano".
– *M. España Luque. Acuarelas.* [10 a 24-XI-1990]. Catálogo con texto de Antonio Morales: "El refinamiento en las acuarelas de M. España Luque".
– *Dorado López.* [1 a 15-XII-1990]. Tríptico con reseña de su actividad artística y texto de Antonio Morales: "La calidad humana en la pintura de Mª. del Carmen Dorado".

YNGUANZO

– *Ivan Chujkov. Pintura rusa contemporánea.* [Octubre, 1990]. Díptico con currículum.

ZENHID

– *F. Huertas.* [16 a 31-X-1990]. Catálogo con currículum del pintor.
– *Leonardo Abelenda.* [2 a 17-XI-1990]. Díptico con textos sobre el pintor de Antonio Corral Castañedo, Francisco J. Alcántara, Antonio Lucas Verdú y Alfonso Salgado.
– *Ninoska.* [20-XI a 5-XII-1990]. Catálogo con currículum de la pintora.
– *[Colectiva]. Jorge Bayo, Elena Gadea, Luis J. Gayá, Joaquín Millán, Jorge Pedraza, Isabel R. Sancho.* [11 a 29-XII-1990]. Catálogo con breve texto sobre los pintores.

ZURBARAN

– *Paisajes canarios: Delma y Maquedi.* [27-IX a 11-X-1990].
– *Trinidad Suárez Egea. Paisajes y Flores.* [11 a 24-X-1990].

– *Gabriel García Ruiz*. [25-X a 7-XI-1990]. Díptico invitación.
– *Xavier Tejero. Oleos*. [8 a 21-XI-1990]. Díptico con currículum y varios textos sobre su obra.
– *Arroyo Illescas. Acotaciones. Obra 1990*. [22-XI a 5-XII-1990].
– *Colectiva de Invierno. Oleos y Acuarelas. José Luis Fernández, Sonsoles Oteyza, Reme Muro, Cascón, Trinidad Suárez y José Mª. Rius*. [12-XII-1990 a 2-I-1991].

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1990

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Se ha accedido al préstamo de diversas obras para exposiciones. Un servicio de venta de postales, diapositivas y diversas publicaciones se ha instalado a la entrada de las dependencias. Doña Carmen Fernández Aparicio, funcionaria del Ministerio de Cultura, se ha incorporado al Museo de la Academia.

Exposiciones

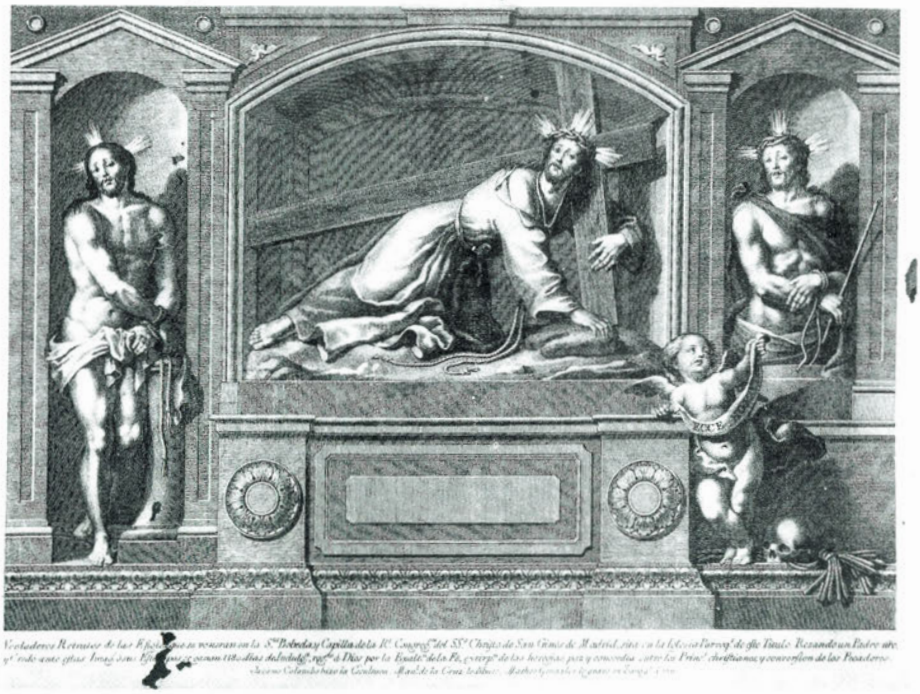
El 12 de septiembre se inauguró la exposición titulada *Promoción 1965*. Presentaron obra los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que finalizaron sus estudios en 1965. Salieron, pues, del edificio de Alcalá 13 donde se halla la Academia. La promoción ha querido dejar constancia del agradecimiento a la institución, ofreciendo una muestra de sus diversos estilos. El catálogo lleva presentación de Don Agustín Rodríguez Sahagún, Alcalde de Madrid, donde glosa el significado de aquella promoción, inserta en la "década de los Sesenta, esa llamada década prodigiosa" que ha dado tantas pruebas de fecundidad artística. Aportan artículos para el catálogo Francisco Echauz, Rafael Martínez Díaz, Manuel López-Villaseñor, Joaquín de la Puente y Miguel Rodríguez Acosta. Ha sido comisaria de la exposición Margarita Zuloaga. La muestra constituye un ejemplo de la libertad de tendencias extraíbles de la formación en esta escuela, desde las más realistas a las más abstractas. Predomina la pintura, pero al mismo

tiempo estuvieron presentes esculturas de Félix Villamor, José Toledo, Félix José Reyes y Miguel Fuentes.

Arte y Devoción estuvo dedicada a "Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas". La realización correspondió al Area de Cultura del Ayuntamiento de Madrid y la Calcografía de la Academia de San Fernando. Las estampas proporcionan no pocos datos de devociones, retablos, pinturas, capillas, ermitas, así como de grabadores. Dado que la mayoría son "verdaderos retratos", la desaparición de los originales confiere a estas láminas el mayor interés. De esta manera se puede recomponer el ambiente en que recibía adoración el Cristo yacente del monasterio de Capuchinos del Pardo; o cómo eran retablos de populares advocaciones madrileñas, como la Virgen de la Paloma. Los fondos de la exposición proceden de la Calcografía Nacional, Colección Antonio Correa yoy Museo Municipal de Madrid, que ha adquirido recientemente una rica colección de estampas. En la organización de la exposición y del catálogo han tenido señalada participación Mercedes Agulló, directora del Museo Municipal de Madrid, y Don Juan Carrete Parrondo, Subdelegado de la Calcografía. El Catálogo ofrece una puntual descripción de las estampas, acompañadas de su reproducción, lo que hará de esta obra una herramienta de trabajo indispensable en el mundo de la estampa.

El 22 de octubre se inauguró la exposición *Madrid del siglo IX al XI,* organizada por la Comunidad de Madrid, dentro de las actividades que realiza en aplicación del convenio con la Real Academia. Se editó un magnífico catálogo, con introducciones de Ramón Espinar, Consejero de Cultura, Jaime Brihuega, Director General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, y Araceli Pereda, Directora General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid. La exposición tuvo como fin presentar la historia de Madrid y su provincia antes de la Reconquista, es decir, bajo la dominación musulmana. Dos hechos esenciales definen el periodo: la fundación de Madrid y la conquista de Toledo por Alfonso VI. En esta muestra se dio a conocer el resultado de las numerosas campañas de excavaciones emprendidas en la provincia.

En tres períodos se centró la exposición: las épocas romana, visigótica y musulmana. Todavía hay una gran falta de investigación en torno a la segunda Edad del Hierro. De ahí el gran interés que ofrecen los restos del periodo romano.



Exposición Arte y Devoción
Cristo de San Ginés

Imagen de Cristo caído, por Jacomo Colombo

Lámina grabada por Mateo González, Zaragoza, 1791.

Se mostraron objetos extraídos de Complutum (Alcalá de Henares), entre ellos recipientes de terra sigillata. En la villa romana de Val se halló el mosaico denominado "del Auriga". Fíbulas aquiliformes y broches de cinturón ofreció el yacimiento visigótico de Cacera de las Ranas (Aranjuez).

En diversos artículos del catálogo se muestran aspectos históricos y arqueológicos de los distintos períodos comprendidos en la exposición. En ella figuraban objetos, planos y todo género de gráficos, que la hacían sumamente didáctica. La red viaria mostraba la calzada que iba de Titulcia a Cesaraugusta y al empalme con la Vía de la Plata. En el campo de la arquitectura militar se hallan las "atalayas", torres cilíndricas del periodo islámico, edificadas para vigilancia y defensa de los valles en la sierra madrileña.

La numismática constituye un sólido soporte en la cronología. Entre los hallazgos relevantes se halla el dirham omeya encontrado en Navalmillar. Conquistada la ciudad de Toledo, comenzó la acuñación de piezas que imitan las musulmanas, como el morabetín, acuñado por Alfonso VIII de Castilla.

La cerámica fue una de las actividades artísticas más florecientes en el territorio de la comunidad de Madrid. Se ofrecieron las numerosas variantes, con reconstrucción de sus perfiles y aclarando el uso de los útiles.

La reseña de las excavaciones constituyó una de las contribuciones más señaladas de la exposición. El catálogo recoge la historia de tales excavaciones. Entre ellas se presta gran atención a las acometidas en el casco urbano de Madrid. Las murallas constituyen objetivo primordial. Se analizan los diferentes recintos del amurallamiento, del que existen restos que han merecido el reconocimiento en 1954 de Monumento Histórico-Artístico. Por su relevancia conviene citar la zona excavada en las inmediaciones de la iglesia de San Isidro.

Con asistencia del Príncipe de España, se celebró el dos de diciembre la apertura de la exposición titulada *Homenaje a Tàpies. Aguafuertes y esculturas*. La exposición se efectuó en simultaneidad con la recepción de Tàpies como Académico Honorario y después de haber recibido el Premio Príncipe de Asturias de las Artes 1990. Contó con el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias. El catálogo de la muestra recoge esculturas y aguafuertes de Tàpies. El grabado es una de las ausencias del arte español, si se exceptúan algunas notoriedades como Ribera, Goya y Picasso. La respuesta del autor ha sido acometer el gran formato, igual que ha hecho en sus lienzos. De su extensa obra gráfica, la muestra recogía una importante se-

Exposición Antoni Tápies
Ilustración numero 3. "Libro I". 1987.

Bronce-pintura

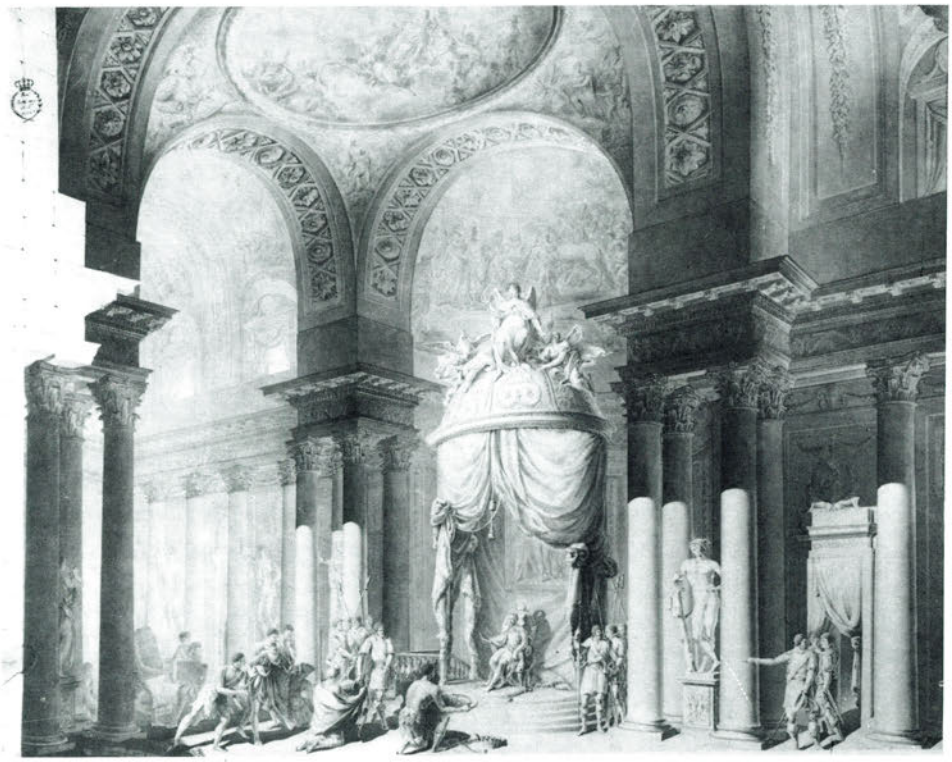
lección, de técnicas diversas: aguafuerte, aguatinta, punta seca, litografía, etc. Un lenguaje conceptual provoca la absoluta coherencia de sus retadores grabados. Manchas, signos, escritos, tonalidades blancas, negras, marrón, confieren una enigmática sensibilidad a estas superficies cargadas de emoción. Pero se quiso a la vez congregar la escultura de Tàpies, menos conocida. Aquí el lenguaje cambia, pues los objetos adquieren una realidad punzante, casi agresiva. La capacidad metamorfoseadora de Tàpies se evidencia para dar al bronce la apariencia de la madera. La trascendencia se apodera del objeto, que reclama al ausente usuario, el hombre. De emoción en emoción, la vista caminaba por el taburete, la palangana, el libro con énfasis de evangeliario, o el sillón que evoca el rincón de un viejo casino.

La exposición *V Premio B M W de Pintura* fue inaugurada el 11 de diciembre. En el acto de presentación Don Federico Sopeña, Director de la Academia, resaltó el mecenazgo que lleva a cabo B M W, ya que esta muestra ofrecida en esta sala es llevada a diversas capitales de provincia de España. También recordó el mecenazgo que ha representado la creación del Gabinete Francisco de Goya en la Academia.

El Presidente de BMW Ibérica por su parte agradeció a la Academia el ofrecimiento de la sala en que se efectúa la exposición y la participación en el jurado del Premio.

El premio fue obtenido por Don Juan Manuel Brazam, de Granada, quien mostró su complacencia y agradecimiento el día de inauguración de la muestra. La obra premiada, "Memoria de un Espejo", recoge el interior de un cuarto de baño, El Jurado otorgó asimismo diez Medallas de Honor. El Catálogo ofrece la reproducción en color de las obras seleccionadas, en número de cuarenta y uno.

Gran novedad constituyó la exposición de los *Premios de la Academia,* que fue presentada en el Centro Cultural de Caja de España, de Zamora el día 30 de octubre. El contenido de la muestra se refiere a las obras que resultaron premiadas en los concursos convocados por la Real Academia de San Fernando, desde 1753. Las obras premiadas constituían un notable incentivo para los jóvenes que se iniciaban en el cultivo de las Bellas Artes. Era una de las misiones puestas en práctica por la Academia, aparte de la labor de enseñanza desarrollada en sus aulas. Representaba una proyección social del arte, dado que las obras se exponían al público y se daban a conocer los criterios que se habían tenido en cuenta, fundamentados en el cul-



Exposición de Premios de la Academia

Salón Regio

Premio de Perspectiva otorgado en 1805 a José de San Martín.

tivo del "buen gusto artístico" que la Institución promocionaba. Los premiados recibían medallas de diferentes grados, que recaían sobre pinturas, esculturas, grabados y proyectos de arquitectura. Todo este material se guarda en las colecciones de la Real Academia. Esta iniciativa supone una salida al exterior de los locales académicos, para llevar a otros ámbitos los tesoros de la corporación.

Gabinete "Francisco de Goya"

Acontecimiento relevante ha sido la inauguración de este gabinete, destinado a exhibir las planchas de cobre de la Calcografía que fueron abiertas por Francisco de Goya. El pintor, que fue miembro de la Academia, está representado en la corporación no sólo por un elenco de pinturas, sino por una gran colección de grabados y lo que es más importante, las mismas planchas. La Calcografía fue fundada en 1789 para custodiar las planchas empleadas en la Imprenta Nacional, pero al mismo tiempo para realizarlas.

Este tesoro acaba de ser ofrecido a la visita como elemento del museo, dentro de la Calcografía. La Academia pone el mayor celo en llevar a la contemplación pública las obras que guarda. Con el patrocinio de BMW Ibérica se ha realizado un afortunado montaje, que permite contemplar las planchas dentro de unos pupitres, diseñados como toda la instalación por Don Federico Correa. El visitante tiene ante la vista las pulidas superficies sobre las que ha dejado el impacto el buril de Francisco de Goya. Se pueden examinar con toda comodidad, incluso con ayuda de una lupa que se facilita. Algo tan palpitante como el menudo trazo se halla ante los ojos; y la inclinación permite observar el grabado en positivo o negativo. Para completar la ambientación, en el centro de la sala se halla el tórculo que sirvió para la estampación.

Informes

la Academia ha dado informe favorable para la declaración de Bien de Interés Cultural a favor de los siguientes monumentos: Real Fábrica de Paños, de Ezcaray (Rioja). Iglesia de Santa María del Campo, en Navascués (Navarra). Iglesia de Santa María de Eguiarte, en Lácar (Navarra). Ermita del Cristo de Catalain, en Garinoain (Navarra). Iglesia de Santiago de It-

xasperri, en Eguiarrete (Aragni, Navarra). Ermita de Nuestra Señora de Muskilda, en Ochagavia (Navarra).

Reunión de Academias

Entre los días 6 y 8 de noviembre tuvo lugar en nuestra sede la Primera reunión de Academias Nacionales de Bellas Artes de la Comunidad Europea. Desde hacía tiempo se venía sintiendo la necesidad de celebrar esta reunión, iniciativa que fue planteada por el académico Don Carlos Romero de Lecea, quien ha llevado a cabo la coordinación de los actos. La proximidad del año 1993, en que desaparecerán las fronteras en la Comunidad Europea, sin duda ha de crear problemas para el mantenimiento del patrimonio artístico de cada nación. A la libre circulación de mercancías y obras de arte, debe buscarse el correctivo suficiente para evitar el éxodo. Se estableció un temario para que fuera analizado por los concurrentes.

Asistieron representantes de las Academias de Bélgica, Dinamarca, Francia, Irlanda, Italia, Holanda, Portugal, Reino Unido y España. Cada Academia expuso el desarrollo de sus actividades; se analizaron problemas comunes a las Academias, emitiéndose un comunicado final. Se consideró la necesidad de reanudar estos contactos, sirviendo la Real Academia de San Fernando de elemento de unión hasta el próximo encuentro. Hubo una recepción en el Palacio de la Zarzuela, donde la Reina Doña Sofía departió con los miembros de las Academias. Se celebró asimismo una visita a la ciudad de Toledo. En la Academia los concursantes visitaron Museo, Calcografía y Taller de Reproducciones.

Escuela Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas

Durante dos cursos (1989 y 1990) se ha desarrollado en la Academia un ciclo de formación en las tareas de vaciado y reproducción de esculturas. Han tomado parte diez alumnos. El INEM se hizo cargo del financiamiento, para material, profesorado y becas de los alumnos. Los trabajos que han efectuado son moldes nuevos en silicona, reparación de moldes antiguos, restauración de esculturas y práctica en vaciados. Una de las alumnas del curso se ha integrado en la plantilla del taller de la Academia. Va a comenzar un nuevo ciclo, que se desarrollará a lo largo de tres años y acogerá a dieciséis alumnos. De esta manera la Academia ha reemprendido la tarea

de formar personal en la práctica de las Bellas Artes. La dirección del Taller corresponde al académico Don José Luis Sánchez.

Restauración de esculturas

Particular interés reviste la restauración realizada en el relieve titulado *Alegoría de la Fundación de la Real Academia de San Fernando,* firmado por Francisco Gutiérrez y fechado en 1764. En su día se pensó que fuera el relieve presentado por Felipe de Castro el día de la inauguración de la Academia en 1752. Pero se ha comprobado que constituye el boceto para la urna de mármol en el sepulcro del rey Fernando VI, que se halla en las Salesas Reales de Madrid. Está realizado en yeso. Ofrecía una espesa capa añadida, que embotaba el relieve. A parte de ello había desperfectos. Con sumo cuidado se ha reintegrado la superficie original. Al comprobarse que el relieve de la urna está hecho al mismo tamaño, se obtuvieron vaciados de las partes defectuosas y de las roturas; de esta manera se han repuesto algunos elementos, bien que diferenciados con distinto color para que quede patente la parte restaurada. El Rey está sentado en trono, señalando a un personaje que parece llevar el documento de creación de la Academia.

Publicaciones

Ha aparecido el tomo 70 de ACADEMIA, correspondiente al primer semestre de 1990. Contiene artículos de los académicos ofrecidos en sesión necrológica con motivo del fallecimiento de los señores Don Luis Moya Blanco y Don José María García de Paredes. Figura el artículo que escribiera Don Enrique Lafuente Ferrari titulado "Velázquez o la salvación de la circunstancia", en manuscrito original. Asimismo la comunicación presentada en sesión de la Academia por Don Joaquín Pérez Villanueva en recuerdo de Don Manuel Gómez Moreno a los veinte años de su fallecimiento; y la de Luis García-Berlanga sobre Greta Garbo. Hay reseña de la entrega de la Medalla de Honor a la Fundación Barrié de la Maza. Se recogen unos pareados escritos por Don Joaquín Calvo-Sotelo sobre una recepción académica. Hay artículos de Barberá Soler, García Sepúlveda, García Melero, Jesusa Vega y Revenga Domínguez. Victoria Durá Ojeda y Elena Rivera presentan la quinta serie del Inventario de Dibujos de la Academia. Gracia Lafuente realiza una reseña sobre exposiciones en galerías madrile-

Restauración de esculturas

Alegoría de la Fundación de la Real Academia de
San Fernando, por Francisco Gutiérrez, 1764.

ñas. Don José María de Azcárate da cuenta de la Memoria del Museo en 1989. Figura la Crónica de la Academia a cargo de Martín González.

Disertación de Académicos

Al comienzo de la sesión de 26 de noviembre Don Julián Gállego hizo uso de la palabra para evocar la celebración del centenario de la muerte del pintor Juan de Valdés Leal. Comentó cómo su pintura arrebatada se halla en los antípodas de Murillo. Exaltó su valor como colorista. Su excentricidad no es un vano capricho, pues le permite llegar a la genialidad. Por eso los visitantes buscan en el Hospital de la Caridad su extremismo. Su robusta paleta estalla en estos lienzos, en que alcanza "sobriedades patéticas". Pero que es capaz de elevarse a lo sublime, lo acredita el carro de fuego que transporta al Profeta Elías, que es a juicio de Gállego uno de los puntales de la pintura española.

II. DISTINCIONES

El Premio "Barón de Forna" correspondiente al año 1990, ha sido concedido al académico Don Ramón González de Amezúa.

El día 21 de noviembre se efectuó en el Salón de Actos de la Academia la entrega de la Medalla de Honor de 1990 a la Comunidad Autónoma de Madrid, distinción que le fue conferida por el decisivo apoyo que presta a la Corporación. Hicieron uso de la palabra Don Joaquín Leguina, quien agradeció la concesión de la Medalla, y Don Federico Sopeña que tuvo cálidas palabras de agradecimiento para la Comunidad. Seguidamente se celebró un concierto a cargo del Coro de la Comunidad Autónoma, dirigido por Miguel Groba.

III. PATRIMONIO

Han sido donadas a la Academia las siguientes obras: un dibujo de Pablo Picasso y otro de Salvador Dalí, ofrecidos por Don Juan Gyenes. Un estudio de la cabeza de Valle Inclán, obra de Anselmo Miguel Nieto, y una pintura de Alfredo Ramón, entregadas por Doña Concha Lagos.

IV. ACADEMICOS

Nombramientos

El día ocho de octubre fue designado Académico Electo Don Juan Gyenes, en la vacante causada por fallecimiento de Don Alfonso Sánchez Portela.

Recepciones

El día 25 de noviembre tuvo lugar la recepción como académico numerario de Don Miguel de Oriol e Ybarra. Efectuó su entrada en el salón acompañado por los académicos Don Angel del Campo y Don José Antonio Fernández Ordóñez. Presidió el acto la Reina Doña Sofía.

Su discurso respondió al título "Madrid a pie, una utopía". La utopía es el ansiado deseo tan lejano de una ciudad peatonal, hecha para el gozo de la vista. Pero antes de abocar a las conclusiones, sólo de quien está enamorado de Madrid cabe esperar un discurso tan cargado de conocimientos, de vivencias; ahormado en una bella prosa. Madrid es centro espiritual de hispanohablantes cercanos a los cuatrocientos millones. Sobre la ciudad pasa la política, la literatura, el arte y la ciencia. Los edificios dan buena cuenta de todo ello. El disertante se pasea a lo largo del eje norte-sur, a lo largo de la Castellana; y del este-oeste, desde el Retiro al Palacio Real. A lo largo de los ejes se deposita la historia, la arquitectura y las estatuas. Pero estas exquisiteces se hicieron para gozar de la vista, del susurro de las fuentes. Hoy el tráfico las aleja del público.

La propuesta de Oriol es doble. Por un lado se trata de ordenar el "Madrid regional", lo que supone actuar sobre las carreteras, los cinturones, los "parques tecnológicos" y los aeropuertos. Aprovechar el espacio también en su aspecto paisajístico y lúdico, sacando del agua el máximo partido; sus palabras se llenan de dolor al recordar los desaprovechados ríos.

Recuperar el casco histórico, pasa por sepultar el transporte y dejar la calle para el público. Los gráficos que acompañan al discurso ofrecen idea de esta bellísima utopía, que ojalá no quedara tan lejana. El público podría estacionarse junto a la Puerta de Alcalá que hoy contempla tan distante. Deambularía a sus anchas por el Paseo del Prado, sobre una gran plataforma adornada con árboles, que le permitirían alcanzar, paseando, el Museo del Prado. Y de igual suerte se alejaría del Palacio Real la temible carrete-

ra que pasa por delante. Madrid a pie, "y de aquí al Cielo", concluyó el nuevo académico.

En su contestación Don José Antonio Domínguez Salazar hizo una síntesis biográfica del Señor Oriol, partiendo del hecho de que el germen de su profesionalidad parte de la propia familia. Recuerda la estancia en Estados Unidos, donde estableció contacto con las nuevas tendencias, lo que le sirve a Domínguez Salazar para clasificar a Oriol dentro de lo que llama la Tercera Generación, cuando se hacen edificios en Nueva York como el de la ONU y el Seagram Building. Recuerda los numerosos premios obtenidos, las enseñanzas impartidas, sus escritos. Pasa revista a sus obras, en el campo de las residencias privadas, la arquitectura industrial, los hoteles; analiza su interés en la reconstrucción de edificios históricos. Y recuerda finalmente su espíritu abierto, su inquietud, como se acredita en el discurso, que es una muestra de la especialidad de Oriol en el campo del urbanismo.

El día 16 de diciembre se celebró la recepción del académico electo Don Julián Marías. Le acompañaron hasta el estrado los señores García Donaire y Martín González. Su discurso versó sobre "Reflexión sobre el Cine". Sus primeras palabras estuvieron encaminadas a felicitarse porque la Academia haya dado acogida al Cine como una de las ramas artísticas que la componen. Analizó las características del cine, advirtiendo las relaciones y diferencias con la novela y el teatro. Pero el cine es sobre todo un espectáculo para el hombre, para todo hombre; maravilla su potencia para hacer viajar al espectador desde una butaca a un mundo imaginario y soñado, alejado de los infinitos trucos de que se valió en el rodaje. Y ese cine llega a convertirse en algo que se introduce en el fondo de la conciencia del espectador, que lo hace suyo, se incorpora a su propia experiencia. Valora un "elemento sutil", la distancia. Desde los planos alejados, a los más cercanos, existe gracias al cine una capacidad de aprehensión del espacio, que constituye el recreo del espectador. Pero quizás sea en los primeros planos donde más profundamente se ha sumergido la cámara, descubriendo arrugas, voces susurradas, intimidad. Como maestro de la vida también considera Marías al cine. Gracias a él se ha roto el inmovilismo de los que no han podido viajar. Las posibilidades del viaje han llegado después de que ya el hombre hubiera viajado desde la butaca. El filósofo se detiene ante uno de los aspectos más "escalofriantes" "la supervivencia de los actores

muertos". Más allá de una mera idea religiosa, el cine ha hecho posible la permanencia de los que se alejaron para siempre.

Descubrir los rincones es otra de las peculiaridades del cine. Hace la cámara redimible el más abominable fragmento de la miseria ordinaria. Dilata la curiosidad del espectador, enseñándole la realidad de las posturas; le hace reflexionar sobre las cosas que sin pensar desarrolla a diario. No ha quedado parcela sin explorar por la cámara, en tierra, en agua, en el aire.

El filósofo que hay en Marías ha multiplicado sus escritos sobre el cine en una asidua productividad. Es ese otro Marías, el que conecta con miles de lectores a través de sus artículos. Porque el cine necesita también de quien, con las alas de la pluma, lo haga más luminoso en el contemplador.

En su contestación Chueca Goitia recordó lo que para Marías tiene de extraordinario el cine: la capacidad para aliviar la pesadumbre de la vida real. Describió a Marías como impenitente viajero, de curiosidad sin límites, que ha frecuentado las salas de cinematógrafo con apasionamiento y constancia. Confesó Chueca el gozo con que en nombre de la Academia recibía a Marías, cuando él mismo fue desde su estancia en Nueva York asiduo frecuentador del cine. Se felicitó de su arribo a la Institución, con estas palabras: "sólo la frecuentación y el trato harán conocer a muchos el privilegio que hemos obtenido con su entrada".

Antoni Tàpies fue recibido como Académico Honorario el día 2 de diciembre. La sesión fue presidida por el Príncipe Don Felipe. Los académicos Manuel Rivera y Alvaro Delgado acompañaron al recipiendario hasta el estrado.

En su discurso sobre "Arte y contemplación" abordó el tema de la espiritualidad en el arte, que es una manera de proclamar este ansia independientemente del que corresponde al espíritu religioso. En el corazón del pintor-escultor se agudiza la angustia por dotar de trascendencia a la vida y al arte, en respuesta a los que han proclamado que el arte debe desviarse de todo contenido espiritual. Ya se ha rebasado la idea de que la modernidad suponía la aceptación de la desacralización de la cultura. Tàpies intuye el alza de los principios espirituales y religiosos, que acaso tienen su forma más palpitante en el arte, que vendría a ser una nueva religión. Parece intuirse un reencuentro del hombre con la "identidad perdida". Se rebela Tàpies contra los que arguyen que el impulso de las vanguardias artísticas haya procedido del materialismo de la vida. Por el contrario el arte, la poesía

y la música se alzan como guiadores de los sentimientos espirituales y religiosos. Un afán de curiosidad llevó a los artistas a buscar la inspiración en el Oriente; de allí han venido en efecto raíces formales y estéticas, pero asimismo impactos de pura espiritualidad. La estética oriental, que veía a Dios en la naturaleza, de contragolpe ha espiritualizado el arte de occidente.

Urge según Tàpies sumergirse en la contemplación interior, bucear para alcanzar las raíces del arte, más allá de su apariencia externa. Es preciso ejercer la crítica, la libertad de expresión para "aclarar la confusión de ofertas y talentos", pues vivimos un mundo en que se mezclan los productos más elevados con los de la "seudocultura populachera del entretenimiento, de la superficialidad y del negocio". Solicita Tàpies esa contemplación interior, que sirva para iluminar "nuestra escala de valores para resolver los problemas y las injusticias reales". Y termina con un llamamiento, artístico y casi religioso: el de indagar en la praxis de la vida cotidiana, tratando de impactar en ella "los estados de conciencia contemplativos o iluminativos que pueden producir las obras maestras del arte universal".

Se congratuló Don Federico Sopeña, en su contestación, del tono del discurso de Tàpies, que se alza como una atalaya sobre el materialismo de la vida y del arte. Recalca su idea del beneficio que ha hecho el pensamiento oriental, provocando una actitud contemplativa para iluminar la vida interior; y advierte que esta aceptación de la espiritualidad oriental también se ha reflejado en los músicos, como acreditan dos miembros de esta Real Academia, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. Recalcando este orientalismo, evoca el viaje al Japón, donde Tàpies fue honrado por el Emperador.

La Real Academia se trasladó el 27 de octubre a Valdepeñas, para imponer la medalla de Académico Honorario a Don Gregorio Prieto, quien debido a su estado de salud no podía desplazarse a Madrid. El acto tuvo lugar en Museo de la Fundación Gregorio Prieto. Su discurso tuvo por título "Reflexiones y Recuerdos".

Dedica Gregorio Prieto sus primeras palabras a evocar de Juan Alcaide el "Poema de la Llanura y el Hombre", cuyo escenario es La Mancha, donde "se sorbe el hombre su paisaje, como algodón de yesca en sorda llaga". Agradece el que la Academia haya acudido hasta Valdepeñas, donde él va a recibir la medalla, "hecho ya un trozo de artesana escultura". Brinda por el dibujo –la pintura tiene sobrados valedores–, al que ha dedicado tantos desvelos. Ya entrevió Vicente Aleixandre su capacidad para traspasar a la

línea efluvios de poesía. Prieto define el dibujo como "hacer una pirueta fantástica en el aire". Hace pública manifestación del proyecto que alienta en la Fundación que lleva el nombre del artista, de crear un certamen anual para dibujantes. Y de igual suerte revela que otro proyecto es acometer una exposición homenaje al pintor Yáñez de la Almedina, hombre de esta tierra, en cuya pintura se vislumbra el amanecer de La Mancha.

Como miembro que se confiesa de la Generación del Veintisiete, hace memoria de los lazos que le unían a García Lorca, quien fue testigo de las primeras creaciones artísticas de Gregorio Prieto. De Jorge Guillén recuerda la afirmación de que los poetas hablaban por imágenes, a lo que argumenta Prieto que los pintores no hacen otra cosa que servirse de signos para dar cuerpo a la pintura y el dibujo. En otros párrafos abordó los contactos que tuvo con otros miembros de la generación: Cernuda, Alberti, Altolaguirre y Aleixandre. No pudo dejar de referirse a los molinos de viento, para los que pidió comprensión. Los dibujos de estas poéticas máquinas que se alzan sobre las colinas manchegas, en cuya línea puso tanto lirismo Gregorio Prieto, son algo inseparable del paisaje de la meseta; levantó la voz llegado a este punto, pidiendo que "sigan erectos en los cerros, manteniendo su capacidad de ilusión".

La contestación estuvo a cargo del Duque de Alba. Alabó al artista, utilizando palabras de Lafuente Ferrari, que veía en el artista un hombre "que se aparta de las sirtes del comerio y del halago". Hay en Prieto –señala el Duque de Alba– un primoroso ilustrador de libros, que ha logrado creaciones nobilísimas como las que corresponden a inmortales obras de Shakespeare y Milton.

De su entrañable amistad con García Lorca es testimonio el libro que dedicó a sus dibujos. Sus palabras finales, de bienvenida a Gregorio Prieto, fueron un canto al feliz encuentro entre los artífices de la palabra y los creadores del diseño.

Felicitaciones

En sesiones del pleno, la Academia ha expresado su felicitación a varios académicos por los premios y distinciones que han recibido. Don Antonio Fernández-Cid ha recibido el primer premio internacional "Giacomo Lauri Volpi", que le fue entregado en Roma.

Don Antonio Fernández-Cid ha cumplido cincuenta años de actividad periodística como crítico musical de A B C. El 12 de diciembre este periódico publicaba una sección dedicada a recordar su ingente labor, que se ha reflejado asimismo en numerosas revistas, comparecencias radiofónicas y televisivas. "Periodista, músico, crítico" (Frühbeck de Burgos), "Labrador a lo divino" (García Nieto), "Caballero de la música" (Manuel Rivera), "El Académico" (Federico Sopeña), "El máximo crítico" (Alicia de Larrocha), figuran entre las colaboraciones de dicho día. La Academia le felicitó muy efusivamente.

Don Federico Sopeña, Director de la Academia, recibió de manos del tenor Don José Carreras, la Medalla de Honor de la Universidad Menéndez Pelayo, en el acto inaugural del X Concurso Internacional de Piano de Santander.

Don Juan de Avalos ha sido galardonado con el Master de Oro del Forum de Alta Dirección. Ha sido concedida la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia a Don Francisco Lozano.

Necrología

La Academia expresa su condolencia por el fallecimiento de los Académicos Correspondientes, el arquitecto Don Victor Eusa Razquin (Pamplona) y el pintor Don Paulino Vicente Rodríguez (Oviedo).

V. NOTICIAS VARIAS

Don Alvaro Delgado ha celebrado exposiciones de su obra en Oviedo y Valladolid. La de esta última población tenía carácter antológico, ofreciéndose las últimas novedades. En la Galería Durán se celebró subasta, en la que se adjudicó por tres millones y medio de pesetas el tríptico de José Vela Zanetti "La Merienda". En otra subasta realizada en el Hotel Ritz fue vendida en la cantidad de cinco millones de pesetas la obra de Manuel Rivera denominada "Metamorfosis".

BIBLIOGRAFÍA

VOSTERS, Simón A., "Rubens y España. Estudio artístico–literario sobre la estética del Barroco, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, 481 págs., numerosas fotos.

De prolija y abrumadora puede ser calificada la obra de Vosters centrada en la actividad artística del pintor neerlandés Rubens así como en el intercambio artístico–literario surgido entre los Países Bajos y España a raíz de los dos viajes –1603 y 1628– efectuados por el artista a la Corte española.

En efecto, el autor desarrolla un exhaustivo análisis formal (preiconográfico), temático e iconográfico en su significado estricto, de la producción pictórica de Rubens en sus dos estancias españolas –influencias y obras terminadas–, amén de los encargos recibidos desde España antes y después de su vuelta a Amberes, y el intercambio con la pintura española, en particular Velázquez (semejanzas, diferencias temáticas y profesionales en ambos artistas).

Para ello, Vosters, familiarizado con las fuentes literarias y con apoyo constante de una bien nutrida y seleccionada bibliografía, desvela las repercusiones artístico–literarias de la pintura rubeniana en España, reflejando el cambio estético que su obra produce en nuestro país, aún anclado en el gusto por el estilo rígido y manierista de los pintores de Felipe II. Esto obra en la consecución de un libro sólido destinado a especialistas.

En el fondo, el autor realiza un profundo y documentado análisis de la génesis y evolución de la estética barroca a través de una serie de paralelismos entre la pintura de Rubens y la literatura y poesía españolas del siglo XVII; obras de Lope de Vega, Piña, Zárate, Calderón, Góngora, etc., que los críticos modernos han querido ver como aportes fundamenales o préstamos para la fuente temática de la obra del pintor, pero que para Vosters constituye más una producción paralela, especialmente en el caso de Lope.

Dicho paralelismo, que en la relación Rubens–Lope toma carácter de afinidad espiritual en la estética barroca, no lo halla el autor en la atención prestada hacia la obra de Rubens por los críticos y literatos de la España del XVII –atención escasa pero grande si se compara con la europea, independientemente del influjo real de su pintura y del enorme aprecio con que contaba este brillante artista–, sino en la estrecha relación existente entre pintura y lite-

ratura desde el siglo XV al XVIII, artes hermanas cuyos límites se difuminan en el Barroco.

Este entronque, que nace en la Antigüedad clásica en la idea de la imitación de la Naturaleza, es definido en el símil horaciano UT PICTURA POESIS –como la pintura, así es la poesía– y transformado en época barroca en UT POESIS PICTURA, es decir, que la pintura debería estar repleta de ideas, como la literatura.

El concepto de "imitación", que para Platón era en pintura simple representación (servilismo frente a la poesía), cambia con Aristóteles en imitación de la Naturaleza entendida como acción humana, es decir, función creativa del arte y, por tanto, valoración de la "actividad artística". Ello coloca a la pintura en igualdad teórica con respecto a la literatura.

La obra de Rubens y la de Lope de Vega –particularmente la "Silva rubeniana" dedicada al retrato ecuestre de Felipe IV realizado por el flamenco en su segundo viaje –participan de la interpretación aristotélica en la acentuación de la actividad artística y consecuentemente de la función simbólica del arte, que en el contexto pictórico confiere una nueva realidad –"verdad figurativa"– a la Naturaleza, denominada "Ilusión" por los barrocos. Dicha verdad es obtenida mediante el engaño: "el pintor está obligado a engañar para que su arte parezca auténtico". De ahí, la alegoría, el simbolismo, la profundidad compositiva, características aplicables a la pintura de Rubens, a la obra de Lope y, en definitiva, a la estética del Barroco.

Ambos genios, anticlásicos por su "libertad expresiva" (imitación selectiva de la realidad" confluyen pues en dicha estética, preconizando de alguna manera la pintura y el teatro románticos.

En la práctica, la ausencia de una estética de las Bellas Artes, arrastrada desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, termina por asimilar la pintura a la literatura, de forma que los pintores barrocos como Rubens no podían prescindir de la literatura en su temática.

No obstante, Rubens, aunque pintor singularmente erudito, posee, como Lope, un valioso aporte personal en su obra (basta observar las copias realizadas en España de los cuadros de Tiziano). Tal valorización del concepto moderno de "creación artística" deviene en el apuntalamiento de la autonomía del arte respecto de la literatura –ya apuntado por Leonardo entre otros– y en la defensa de la nobleza de la pintura frente al carácter artesanal vigente en la España del XVII.

La estética barroca, practicada por Rubens y Lope de Vega (más tarde por Velázquez con nuevos matices), cuyas consecuencias llegan a la pintura y al teatro de nuestros días, quedan claramente reflejadas en este libro.

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI

CERVERA VERA, Luis, *Plazas Mayores de España*. Volumen I, Espasa–Calpe, Madrid, 1990, 407 páginas, numerosos planos y fotografías en color incluidos dentro del texto.

Como constante generalizada en los estudios de Cervera Vera figura la unidad edificio-urbanismo, dentro de una perspectiva histórica que incluye rica información documental (una buena parte de su pertenencia) y material gráfico de sorprendente utilidad, dentro de un concepto de la representación que lo hace inconfundible.

Se inicia con este primer volumen el estudio de nuestras plazas mayores, un objetivo de la máxima ambición, pero que exige el serio compromiso de culminarlo. La simple ojeada al libro, revela que empresa de esta naturaleza sólo puede ser abordada cuando se poseen todos los medios instrumentales y científicos para llevarla a cabo. En este sentido cabe decir que el autor recoge la gran cosecha para la que con el mayor sacrificio se ha estado dedicando. Y lo decimos porque nos hallamos ante una de las publicaciones más necesarias de nuestro pasado artístico en el orden monumental. Es materia que concierne al historiador, al arquitecto, al historiador de arte y a todos los ciudadanos, pues como concluye Cervera, lo que trae a la vista es un conjunto de "maravillas", que deben estimular en quien las contempla el ferviente deseo de amarlas y conservarlas.

Se impone previamente definir lo que sea plaza mayor. La presencia de la Casa Consistorial es requisito básico, ya que se trata de un espacio comunal. Es el edificio con confiere la significación de servicio político y administrativo; pero allí mismo se concentra el área comercial y tienen lugar las festividades profanas que congregan al pueblo al lado de sus autoridades civiles.

La plaza mayor es el resultado de una evolución, que progresivamente va incorporando edificios, pues una de las peculiaridades es que se absorbe en el área de la plaza el conjunto inmediato de calles que responde a las indicadas funciones. Considera Cervera que la "plaza autóctona sin programar" es el paso previo a una configuración de mayores alcances, que se concreta en dos estadios: la plaza "ordenada" y la "programada". Considera a la plaza ordenada como un organismo dinámico, capaz de incorporar elementos arquitectónicos y resultar a la postre modificada. En oposición a la plaza programada, que se sitúa estáticamente como una idea a priori que concluye en la realización del proyecto, al socaire naturalmente de los traumas de la evolución de los estilos

El "lugar del mercado" es la célula germinal de la plaza mayor. Un recorrido histórico permite al autor establecer los primeros eventos en la protohistoria, pasando por la urbanística romana, que es la que potenció el centro comercial y político: el foro. Por su especial idiosincrasia, el impacto musulmán repercutió decisivamente en la evolución de la plaza comercial. La baja Edad Media española supone para la ciu-

dad una potenciación del mercado como elemento vital en el desarrollo urbano; y así se tienen presentes las numerosas disposiciones que le favorecían, lo que se refleja en el aspecto monumental de la zona en que se hallaba. Ultima Cervera su investigación histórica resaltando el cambio operado con los Reyes Católicos, bajo los cuales la plaza de mercado se convierte en Plaza Mayor. Se caracteriza por ser el centro comercial, el espacio lúdico, y el lugar de representación del Concejo, ya que como dispusieron los Monarcas en Toledo en 1480, las ciudades tenían que ennoblecerse "con tener casas grandes y bien hechas, en que fagan sus ayuntamientos".

En este primer volumen se acomete el catálogo de plazas mayores en una extensísima zona, que abarca Galicia, Asturias, País Vasco, León y Castilla. El sistema elegido para agrupar los conjuntos es el de "regiones" con raigambre histórica y geográfica, fragmentadas para facilitar el estudio en "comarcas".

Se ha adoptado un modelo de ficha para cada plaza. La consideración histórica, el análisis de los edificios encerrados en el área, el plano detallado del espacio y las fotografías constituyen los elementos constantes que permiten "ver" literalmente el escenario. No se ha podido concitar un testimonio más palpitante; puede tener la seguridad el autor de la oleada de simpatía que irradian estos conjuntos, lugar de cita de reuniones, viajes turísticos, vivencias estéticas, literarias y mercantiles, pues en estos centros se ha gestado durante siglos el sentir de nuestros poblados. Hay mucho más que urbanismo en estas páginas. Junto a su enorme potencial científico, añadiría para este libro otro juicio que emito con el mayor placer: libro turístico excepcional.

Sorprende la enorme diversidad de plazas, que el autor clasifica según las novedades que figuran. Así se habla de plaza "con templo", cuando además del Consistorio asoma la parroquia (Cigales), o una ermita (Celanova), un pósito (La Seca, Valladolid), el "mirador" para las fiestas (Alaejos).

El emplazamiento geográfico también impone condiciones. En poblaciones marítimas, como Castro-Urdiales, la plaza se muestra abierta mirando hacia las aguas, quedando bien descubierto el edificio del Ayuntamiento.

Frente a la abundancia de plazas ordenadas, las programadas se reducen a una docena de ejemplares. Al frente se halla la Plaza Mayor de Valladolid, que recibió la programación por causa de un siniestro: el incendio en 1561. Una característica asume: que la plaza no se reduce al rectángulo, sino que incorpora numerosas calles vecinas, hecho que según el autor continúa una disposición de otras plazas castellanas. La afirmación de que es un espacio polivalente lo indica que no sólo la plaza, sino todo este espacio ("plaza y mercado mayor") está definido por los mismos caracteres arquitectónicos.

Impreso en folio mayor, con sus fotografías y diseños (muchos de ellos perspectivas de conjunto), el libro junta el preciosismo de la impresión con la información precisa de infinidad de plazas mayores.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

VILLALPANDO, Juan Bautista, *El tratado de la arquitectura perfecta en La última visión del profeta Ezequiel*. Traducido en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial por fray Luciano Rubio, O.S.A. Edición a cargo de José Corral Jam. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid–Patrimonio Nacional, 1990. XVI, 360 págs. y XV láminas.

Juan Bautista Villalpando (Córdoba, 1552– Roma, 1608), educado desde su infancia bajo la protección de Felipe II, ingresó en la Compañía de Jesús en agosto de 1575 y realizó sus estudios religiosos teniendo como preceptor al también jesuita Jerónimo Prado (Baeza, 1547– Roma, 1595), maestro en artes, escultor y bachiller en teología. El cordobés tuvo también una formación en humanidades, matemáticas y arquitectura siendo su maestro Juan de Herrera. Sabemos que siguió de cerca la construcción de El Escorial y que en 1579 figura como arquitecto de la iglesia de los jesuitas en Córdoba; en 1587 da las trazas para el colegio de San Hermenegildo de Sevilla e interviene en las obras de la casa profesa de la Compañía en esta ciudad, proyectando junto a J. Pardo el altar de plata.

En 1580, Prado y Villalpando deciden en Córdoba emprender conjuntamente el comentario de la profecía de Ezequiel acompañado de una interpretación razonada, escrita y dibujada, del templo de Salomón en Jerusalén. Sus trabajos iniciales culminan en 1590 con la presentación al rey, en presencia de Herrera, de un avance de sus estudios manuscrito en castellano junto a las demostraciones gráficas del templo y la ciudad, grabadas en Sevilla por un flamenco –quizá Pedro Perret, natural de Amberes–.

Este avance de 1590, que debió de presentarse en varias copias, tiene que corresponderse con el manuscrito del que da noticia René Taylor, fechándolo entre 1585 y 1593, conservando en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard. Manuscrito de cuidada y compuesta caligrafía, en el que figura Jerónimo Prado como autor, con el título de *Compendio de la segunda parte de los comentarios sobre el propheta Ezequiel* (s.l., s.a.) y dedicado a Felipe II, está integrado por cincuenta hojas que acompañaban como explicación a unos grabados perdidos de la ciudad y el Templo de Salomón consistentes en tres plantas universales, dos perfiles, una montea, el frente del basamento del templo y otros aspectos parciales del edificio a escalas de mayor detalle.

Sobre la base de los resultados obtenidos y del proyecto expuesto al rey por Prado y Villalpando –el primero se encargaría de la explicación de los treintainueve primeros capítulos de la profecía y el segundo de los capítulos cuarenta y siguientes, además de delinear la demostración gráfica de lo que en ellos se describe–, Felipe II asume costear los trabajos de elaboración del comentario completo a Ezequiel así como los gastos de impresión de textos y dibujos.

En 1592 los jesuitas se encuentran en Roma, Villalpando estaba en la ciudad des-

de finales de 1590, y presentan al papa Clemente VIII una versión latina del *Compendio* que resuelve al pontífice a extender en mayo de 1594 un Privilegio a favor de la obra. Una controversia entre ambos autores, iniciada en 1593 a propósito de sus diferentes versiones del trazado de la antigua Jerusalén, lleva a los jesuitas a construir al año siguiente un modelo en yeso dorado y barnizado en el que concilian sus diferencias.

J. Prado muere en el Colegio Romano el 13 de enero de 1595 sin completar la labor que tenía asignada en el plan general de la obra, dejando traducidos solamente los primeros veintiseis capítulos de los que le correspondían. Villalpando completará en parte el resultado obtenido por su compañero revisando textos y poniendo índice, dedicatoria a Felipe II y salutación al lector, para imprimir y publicar en Roma, en 1596, la primera entrega del trabajo de ambos, al que asigna el título general de *Explicaciones sobre Ezequiel y aparato de la ciudad y del templo de Jerusalén, ilustrado con comentarios e imágenes. Obra dividida en tres tomos*. Precediendo a tal título figuran en la portada los dos jesuitas como autores.

En 1597 son presentadas a Felipe II, en presencia del arquitecto Francisco de Mora, fallecido por entonces Juan de Herrera en su retiro de Santander, el ya mencionado modelo en yeso junto al tomo primero de la obra proyectada y a las láminas de Villalpando grabadas en Roma con su versión del Templo de Salomón.

El siguiente libro en ver la luz fue el tomo tercero de la obra, titulado *Aparato de la ciudad y del Templo de Jerusalén. Parte I y II de Juan Bautista Villalpando, cordobés de la Compañía de Jesús. Confrontando el estudio con el P. J. Prado de la misma Compañía* (Roma, 1604). En realidad el contenido del libro había recibido de orden superior el permiso para ser impreso en 1602, se imprimió efectivamente en ese año, como consigna el colofón, y fue dedicado a Felipe III en 1603, aunque la portada fuera grabada y fechada al año siguiente en Roma.

El libro que completa la obra tiene como título *La última visión del profeta Ezequiel de Juan Bautista Villalpando, cordobés de la Compañía de Jesús. Tomo segundo de las Explicaciones, parte segunda, en el cual se expresa la forma del Templo y de sus vasos ya con comentarios ya con muchas descripciones en cobre* (Roma, 1604). En realidad fue impreso en 1605 como indican el permiso para imprimir, el colofón y la dedicatoria a Felipe III, aunque la portada anticipe al año anterior en Roma la fecha de edición, sin duda por un cálculo optimista de Villalpando en la previsión del plazo para concluir su empresa.

Entre 1596 y 1605 queda editado el trabajo del comentario a Ezequiel de los jesuitas Prado y Villalpando, aunque el ejercicio de interpretación arquitectónica corresponda en exclusiva al cordobés discípulo de Herrera, y es a partir de esta última fecha cuando la obra se divulga completa. Villalpando morirá tres años más tarde habiendo alternado su dedicación a la explicación y representación gráfica del Templo de Salomón en la profecía con la redacción de otros escritos, el estudio de los antiguos edificios romanos y unas im-

portantes anotaciones manuscritas sobre un ejemplar del tratado de Vitruvio en la versión de Daniele Barbaro.

La traducción que nos ocupa se ha publicado recientemente en un libro, que incluye dos extensos y clarificadores ensayos introductorios del arquitecto José Corral –encargado de la edición– y del propio traductor, padre Luciano Rubio, y recoge por primera vez en castellano una selección de textos de aquél tomo segundo escrito en solitario por J.B. Villalpando, distribuidos en este compendio en cuatro partes:

La primera, "El templo de Salomón descrito por Ezequiel debe ser representado en imágenes", se corresponde con los capítulos II, VII y XIV del Libro Primero Introductorio del original latino.

La segunda parte, "Explicación de las descripciones gráficas del Templo", se corresponde con el contenido íntegro de los veinte capítulos del Libro Segundo Introductorio del original. En él se reunen todas las láminas dedicadas al templo y su santuario.

La tercera parte, "Acerca de la arquitectura del Templo", traduce completa la Discusión primera del Libro Quinto del original, en la que se demuestra el orden arquitectónico ideado por Villalpando.

La cuarta parte, "De las cosas del Templo dignas de admiración", se corresponde con la Discusión Segunda del mismo Libro Quinto, que se traduce aquí también completa.

En estas cuatro divisiones se concentra la totalidad de las conclusiones de la argumentación arquitectónica de Villalpando, gráfica y escrita, para explicar su personal interpretación del Templo de Jerusalén a la luz de la tratadística clásica y de la revelación. Con ello aporta una obra de particularísima importancia como caudal de información sobre las ideas estéticas de su época: el final del siglo XVI en España, marcado por la voluntad dominadora de Felipe II también en el terreno de las artes. El hecho de que esta traducción, que mantiene un tono tan afín con el del original latino que dificilmente puede pensarse en mejor resultado, se haya realizado entre los muros del monasterio de El Escorial devuelve a ese lugar el arraigo y la vinculación de esta obra, de y sobre arquitectura, que pretendió emular en el papel lo que sólo los muros herrerianos nos ofrencen como materia tangible y construida.

La historiografía contemporánea, especialmente a través de Joseph Rykwert y de René Taylor, coincide en recordar la intención de Villalpando de no ser autor sino intérprete del hálito divino que se manifiesta en toda la arquitectura del templo, de ser vehículo para que tal revelación se manifestara en los términos propios del arte. Y es esta manera de concebir la propia obra al dictado de otra voz ajena y dominante –aquél soplo divino que lo inspiraba todo– la que permite hablar de un tratado de la arquitectura perfecta, por revelada, conciliando la exégesis bíblica con la tradición vitruviana para canonizar y reinstituir ésta sometida a aquélla.

Otro motivo singular añadido nos permite acudir a las páginas de Villalpando para hallar uno de los temas constantes y

siempre vigentes en la reflexión arquitectónica: la correspondencia entre la idea de la arquitectura y su materialidad construida, entre el proyecto y la ejecución, especialmente ante la explícita renuncia del jesuita a cualquier compromiso con la realidad tangible de una verificación constructiva. Su propósito arquitectónico quedaba así limitado a la mera demostración gráfica que, una vez alcanzada como resultado, como síntesis, cerraría su proceso seudocreador. Con él no pretende trascender los límites de la representación gráfica puesto que esa representación, conseguida y completa, contiene ya toda la arquitectura deseada, es decir, la doctrina esencial, esto es, la enseñanza y la sabiduría que proceden de Dios, o mejor del pensamiento del Supremo Arquitecto en su directa y primordial formulación, al margen de las contingencias del tiempo que lo construyese y de la materia que lo cercara. La arquitectura delineada por Villalpando como al dictado es en ese estrato de proyecto verbo activo, acto creador, la arquitectura misma del templo del monte Moria reconstruida.

En 1952, R. Taylor escribía en estas mismas páginas que "la tesis de Villalpando de reconciliar la Biblia y el humanismo ya no nos apasiona". Casi cuarenta años después de tal afirmación, la traducción castellana del libro del arquitecto discípulo de Herrera tiene mucho de reivindicación de un humanismo creo que nunca definitivamente perdido que aflora así con renovada pasión. Relacionar el humanismo con nuestra propia contemporaneidad, reconcialiándonos con aquella tradición en la que el hombre es dueño y artífice de sí mismo para esculpirse con la forma que prefiere, es tanto como dotarlo de nueva vida en nuestra historia presente y en ese espíritu se inscribe la actual y ciudadosa edición de uno de sus textos fundamentales.

PEDRO MOLEÓN GAVILANES.

DOMINGUEZ CUBERO, J. *La rejería de Jaen en el siglo XVI*. Diputación Provincial de Jaen. Instituto de Cultura, Jaen 1989. 392 págs. 52 dibujos XIX láminas.

Nos hallamos ante un interesante estudio avalado por el correspondiente aporte documental y bibliográfico en el que la obra de arte y su artífice tienen el seguimiento preciso, además del necesario encuadre histórico y ambiental.

El núcleo del trabajo es la obra del maestro Bartolomé, rejero que desarrolla su actividad en la primera mitad del siglo XVI. Este fué el tema de una memoria de doctorado –"El maestro Bartolomé y su escuela de rejeros"– con cuya posterior revisión, así como la de su relación con otros talleres, más o menos próximos o más o menos vinculados con su estilo, el Dr. Domínguez Cubero ha ampliado, una vez más el tema, convirtiéndolo en un estudio que rebasa ampliamente la vida y la obra del maestro Bartolomé.

Como consecuencia de esta tarea investigadora, han salido a la luz un número considerable de nombres de artífices del hierro, que llenan un capítulo de la Historia del Arte del Hierro español referido a la provincia de Jaen y su entorno, que, podemos adelantar, tiene claras connotaciones castellanas.

El taller del maestro Bartolomé y los de otros rejeros de procedencia castellana se asientan en Andalucía, adonde llevan las formas imperantes en sus lugares de origen, modificadas luego con las consiguientes peculiaridades que la asimilación del entorno impone.

Motivos, formas y circunstancias, analizadas minuciosamente por el autor, no ofrecen grandes diferencias con las usadas en la misma época en Castilla, pero con una mayor riqueza iconográfica y frecuentes motivos de inspiración mariana desarrollados en la calle central del cuerpo superior de la reja, que lleva en Andalucía a un concepto de reja–retablo, que no es frecuente en Castilla, donde, a partir de las primeras décadas del siglo la influencia del rejero burgalés Cristóbal de Andino, más vinculado a la arquitectura, se deja sentir de manera acusada.

El maestro Bartolomé –el artífice del hierro más destacado, sin duda alguna, en Jaen–, es salmantino, no sólo por su formación, como se le venía suponiendo, sino por su nacimiento, en un pueblecito próximo, a Salamanca, llamado Tejares, según afirma Domínguez Cubero, basándose en documentos referidos a las partidas bautismales de sus sobrinos Bartolomé y Juan Rodríguez de Salamanca, los cuales a falta de hijos constituyen, no sólo la familia, sino parte integrante del taller del maestro. Por ello el autor propone el nombre de Bartolomé de Salamanca, que sería su topónimo en lugar del de Bartolomé de Jaen, el lugar de su ejercicio, como hasta ahora se le viene nombrando.

Su obra más famosa es la reja de la Capilla Real de Granada, que realizó entre 1518 y 1520 y que le consagró, para noso-

tros como magnífico y personal ejecutor de unas trazas sobre cuya autoría no hay total acuerdo con Domínguez Cubero, ya que supone que aquéllas se deben también al maestro Bartolomé. Sus obras en Jaén, Baena, Andújar y Úbeda –puntualmente reseñadas en este trabajo– así como su intervención en las rejas de la catedral sevillana, acusan la influencia de la de Granada y son muestra de la valía y prestigio del maestro salmantino.

Paralelamente al quehacer diario en el taller, queda reflejado en el estudio del Dr. Domínguez Cubero el discurrir de una vida modesta en un entorno familiar, con características muy semejantes a las que hemos hallado en otros talleres rejeros, con los que tienen el maestro Bartolomé y sus oficiales y colaboradores muchas cosas en común.

La rejería jienense del siglo XVI queda así articulada. La primera mitad del siglo corresponde a los rejeros de origen castellano: el del Maestro Bartolomé, el de los Avila, el de los Aguilar. La segunda mitad del siglo coincide con los continuadores de los talleres anteriores. Un último capítulo se refiere a un período que el autor denomina Clasicismo Contrarreformista, en el que siguen saliendo a la luz obras, talleres y rejeros jienenses, con características peculiares.

Todo lo cual hace de este trabajo una importante aportación al estudio de la Rejería española.

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL

MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Biblioteca Mondadori, Madird (1990), 392 páginas, 99 ilustraciones.

La identificación de la escultura con la estatuaria y de ésta con la figuración del cuerpo humano, ha tenido como consecuencia que en el desarrollo del arte se haya asistido a una sumisión dócil a la arquitectura. La escultura ha acompañado a la arquitectura, manteniendo unos principios de entendimiento –leyes, veníase a decir– que no entrañan otra significación qeu la supremacía del edificio. Pero en el Movimiento Moderno la escultura ha plantado cara a la arquitectura y se ha permitido rivalizar con ella. La pérdida de fronteras es una de las peculiaridades del arte que nos ha correspondido vivir. Por "espacio raptado" ha de entenderse la irrupción de la escultura en terreno que había pertenecido a la arquitectura. Todavía en la mente de Gropius se mantuvo la idea de que arquitectura, escultura y pintura debieran mantener una proporcionada colaboración. La incorporación de una escultura de Henry Moore venía a ser un elemento de atracción que llevara el interés hacia el propio edificio. Pero la colaboración de la escultura concluyó en la década de los Sesenta. El mismo repertorio formal de la escultura se alimentó de temas arquitectónicos, como columnas y arcos.

Fue preciso dotar a la escultura de un aspecto funcional, que es objetivo prioritario en la arquitectura. Se rechaza el antropomorfismo, para evitar limitaciones en formas y proporciones. El reduccionismo a que aboca la escultura ofrece en el cubo la figura trascendental del nuevo corpus formal escultórico.

Pero esta actitud insurgente de la escultura, desafiando presupuestos arquitectónicos, ofrece la contestación de la arquitectura, que desviándose de la primera intención del funcionalismo, apuntó a que el edificio fuera una forma en sí mismo. Los arquitectos "brutalistas" de mediados del siglo impusieron a la escultura un planteamiento esencialmente formal: un edificio, en esencia, era un objeto en el espacio, algo aislado que invitaba a la contemplación. Pero esto significaba que, sin pérdida de la función, el edificio se comportaba como si fuera una escultura. ¿No es acaso la capilla de Ronchamp algo así como la proa de un barco? Los edificios cobran tal dinamismo, que toda referencia al orden arquitectónico queda conturbada. El planteamiento formal de un edificio no pocas veces asume el comportamiento de una pintura cubista. La ruptura de límites llega a los más impensados logros.

Aunque ya en la Antigüedad los "colosos" irrumpieron en el libre espacio como una vociferante proclama de los poderes de la escultura, la escala magna se asocia asimismo a la liberación de la escultura de nuestro tiempo. También revela el desplante que hace la pintura, que se ve constreñida a la pequeña dimensión por su propia naturaleza. De esta manera la escultura se vengaba de la humillación de tantas "comparaciones" desventajosas estableci-

das por los teóricos del arte desde el Renacimiento. La pintura necesita la pared y se ve por tanto condicionada por el propio edificio. Pero la escultura es libre para acometer planteamientos autónomos. Según aprecia el autor, la gran escala es requerida por consideraciones urbanísticas. La era de los monumentos realistas resulta ya impracticable cuando se trata de enriquecer ambientes en que privan las grades dimensiones. ¿De qué sirve una escultura humana de tamaño del natural en una calle de Nueva York? Claes Oldenburg emplaza en las calles de Chicago la "Batcolum", que tiene en altura el equivalente a un edificio de diez plantas.

No menos revelador de la osadía de la escultura en la "excentricidad" con que se plantean sus objetivos. Pero es condición asimismo de la arquitectura, como si un impulso biológico sirviera de generador. La "Spiral Jetty" de Robert Simthson viene a ser una inmensa voluta formada por rocas descansando sobre el terreno.

El carácter de obra sin centro que dota de sentido a la obra escultórica, hace que tenga las mayores aptitudes para ocupar el espacio circundante. Las paredes, el suelo y el techo actúan de consumo con la escultura, de suerte que el continente no es un límite al objeto escultórico, sino su mismo ambiente. si en la vieja arquitectura las columnas eran el soporte del espacio, no pocos interiores aparecen ahora conquistados y definidos por la escultura que contienen. Tan inseparable se muestra la obra, que la escultura no es ya algo transportable, como objeto independiente. La escultura se ha "instalado" con intención de permanencia.

Basta lo dicho para apreciar que la obra que comentamos va mucho más allá del puro ensayo. El minucioso análisis de las cuestiones, apoyando en citas precisas, indica que lo que el autor se ha propuesto es revelar el estado de la cuestión de lo que sea escultura en los últimos sesenta años. Escrito por pluma ágil, este libro lanza una luz larga sobre los candentes problemas de la escultura, en esa pugna por disputar el terreno a la arquitectura, al urbanismo y a la mima naturaleza. El modelo tradicional de escultura resulta ya inservible para quien contempla la escultura como vanguardia.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ