

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1994

NUM. 79

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen han contribuído:
– Fundación BANCO BILBAO VIZCAYA
– Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1994

NUM. 79

CONSEJO DE REDACCIÓN

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA
Presidente

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE
Vocal

” ” ” JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ
Secretario

Publicación semestral

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 – Teléfs. 532 15 46 y 532 15 49

28014 MADRID

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Commemoración del 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	9
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Discurso Institucional relativo a la fundación e historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	13
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, <i>El futuro próximo de la Academia</i>	25
LUIS CERVERA VERA, <i>Francisco Javier de Mariátegui. Sus diseños acuarelados del Puente Medieval de Lerma y otros trabajos</i>	31
CRISTÓBAL HALFFTER, <i>Premio de Música Española 1994</i>	67
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica bibliográfica del Real Alcázar de Madrid</i>	75
JULIO CANO LASSO, <i>Viajar es llorar</i>	107
TOMÁS MARCO, <i>Arrieta y Barbieri, dos centenarios académicos paralelos</i> ..	115
JOSÉ A. FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, <i>Tres puentes, tres ciudades</i>	123
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ, <i>¿La hora de la Escultura?</i>	145
JUAN BASSEGODA-NONELL, <i>Las escuelas provisionales de la Sagrada Familia</i>	151
ENRIQUE NUERE, <i>La armadura de lazo de la madrileña iglesia de San Pedro</i>	175
RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS, <i>Ceremonia y simbología hispano-inglesa, desde la Justa Real celebrada en el Palacio de Westminster en el año 1501 en honor de Catalina de Aragón, hasta la boda de Felipe II con María Tudor</i>	195
JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO, <i>Las tres Bellas Artes, grupo escultórico de Jerónimo Suñol para el Museo del Prado</i>	229
MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS, <i>Momentos estelares en la transformación de una ciudad (Orense, 1880-1936). De Vázquez-Guillás a Conde Fidalgo</i>	243
JOSÉ MARÍA QUESADA, <i>Perspectivas y batallas de Francisco Gutiérrez y Matías de Torres</i>	257
ROSARIO CAMACHO Y AURORA MIRÓ, <i>Antecedentes del Puente Nuevo de Ronda</i>	289
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO / M ^a VICTORIA DURÁ OJEA, <i>Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	315

	<u>Págs.</u>
SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER / CARMEN HERAS CASAS, <i>Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando (Exposición Enero-Abril 1994)</i>	341
CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, <i>Federico de Madrazo y la Academia de San Fernando</i>	387
GRACILIANO ROSCALES OLEA, <i>Noticias sobre la pintura del Real Oratorio del Caballero de Gracia</i>	419
JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ, <i>Valoración histórico-artística de los Foros Romanos en Hispania</i>	461
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1994</i>	503
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE Y RISTORI, <i>Memoria del Museo, 1993</i>	529
BIBLIOGRAFÍA	537

CONMEMORACIÓN DEL 250 ANIVERSARIO DE LA
FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El día 31 de mayo de este año la Real Academia celebró el acto solemne de esta conmemoración, con asistencia de los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía. Esta efemérides estuvo constituida por dos acontecimientos. El primero de ellos fue la apertura de la Exposición, inaugurada por Sus Majestades, en la Sala de Exposiciones y en la de la Calcografía. El segundo se desarrolló en el Salón de Actos. El Director Don Ramón González de Amezúa pronunció un discurso, glosando la creación por Felipe V en 13 de julio de 1744 de la Junta Preparatoria, primer paso hacia el establecimiento definitivo por Fernando VI en 1752. Su Majestad el Rey recibió la medalla conmemorativa del acontecimiento y seguidamente pronunció un discurso, en el que recordó el alto papel asumido por las Reales Academias y muy especialmente por la de San Fernando en la promoción de la cultura, en lo que cuentan con el patronazgo de la Corona. Seguidamente se celebró una recepción. Sus Majestades estuvieron junto a los Académicos, departiendo amigablemente con ellos. En el número 78 de este Boletín se da cuenta de esta celebración.

El 8 de mayo de 1873 fue establecida la Sección de Música dentro de la Real Academia. Las Tres Artes Plásticas recibieron a su hermana la Música en esta fecha. Esta circunstancia justificó que la Música debiera estar presente en la celebración. Este recuerdo tenía entidad suficiente para un acto académico propio, acompañado de un concierto. Por esta razón desde el principio se contó con este desdoblamiento de actos. De esta suerte el 28 de Noviembre, a las siete y media de la tarde, tuvo lugar en el Salón de Actos de la Corporación esta segunda parte de los actos conmemorativos.

Presidió Don Ramón González de Amezúa, acompañado por la Mesa de la Academia y por Don Miguel Ángel Castillo Oreja, Director General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.

El Director concedió la palabra a Don Fernando Chueca, para que glorificara el acontecimiento desde el punto de vista histórico.



DISCURSO INSTITUCIONAL RELATIVO A LA
FUNDACIÓN E HISTORIA DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, Sres. Académicos, Señoras y Señores:

La Real Academia de San Fernando, tiene como insignia, símbolo, blason, marca o divisa, un diseño que consiste en una mano que sostiene tres coronas en el aire, esperando depositarlas en aquel artista que las merezca. Por eso, el lema escrito en torno a esta imagen es: “non coronabitur sine legitime certaverit”. La Academia de Bellas Artes ha sido siempre leal a esta promesa y ha cumplido estrictamente con el propósito de coronar el valor más destacado en cualquier empresa que tenga que ver con las Artes.

Su vida ha sido larga, ha pasado por periodos de florecimiento, por otros de menor actividad, pero nunca decadentes; además, en esa marcha ascendente o descendente, siempre ha mantenido una dignidad y una prestancia que honra a esta Institución.

La verdad es que la Academia de Bellas Artes tiene dos partidas de nacimiento. Una en 1744, cuando se constituye la llamada Junta Preparatoria que había de iniciar los trabajos y diseñar lo que iba a ser la futura Institución Académica; otra en 1752, cuando Fernando VI celebra su solemne apertura. En realidad, la Junta Preparatoria se organizó gracias al interés del escultor de corte Domingo Olivieri, que a la sazón trabajaba en el Palacio Real. Consiguió lo que no lograron el escultor Villanueva y el miniaturista Francisco Menéndez. No en balde había llegado la hora de los extranjeros.

En principio, los trabajos de la Junta Preparatoria se realizaron a la sombra del nuevo Palacio en construcción, y esta gigantesca fábrica era, por decirlo así, la crisálida de donde va a volar la nueva Corporación Académica.

Giovanni Domenico Olivieri, fue quien enlaza la futura Academia con las obras del Palacio Real donde trabajaba. El Palacio Real, como es sabi-

do, es la obra cumbre de los reinados de Felipe V y Fernando VI, y no se llega a habitar hasta el de Carlos III. Pero a la sombra de ese gigantesco edificio es donde va surgiendo la renovación de las Artes.

Luego, muerto Felipe V y el Marqués de Villarias, su primer Protector, es Don Fernando VI quien recoge la antorcha, establece los primeros Estatutos de la nueva Corporación y le da contorno definitivo en 1752. Es la fecha de su segunda partida de nacimiento.

España había alzado sobre el pavés como Rey legítimo a Felipe V, después de una difícil Guerra de Sucesión en la que Madrid había sido siempre fiel a este Príncipe de la Dinastía Borbónica. Generalmente, creemos que la llegada del Borbón cambia radicalmente la atmósfera de Madrid, que pasa de ser un Madrid barroco, castizo y decadente, a convertirse en una capital de nuevo y ambicioso rango y de extranjerizante fisonomía.

Pero la verdad es que no fue así. Madrid, entre 1700 y 1734, es el Madrid de siempre y si se quiere más barroco que nunca. El Madrid del Marqués del Vadillo y de Pedro de Ribera, el arquitecto más castizo del Madrid castizo: el de la portada del Hospicio, la Iglesia de Montserrat, el del Puente de Toledo y el Cuartel de Conde-Duque. El verdadero cambio de timón se produce cuando arde el Alcázar de los Austrias y de sus cenizas va a surgir el palacio blanco y calcáreo de la nueva dinastía.

Cómo viviría Felipe de Anjou, trasplantado de Versalles y de París, en el viejo caserón, Alcázar todavía, con raíces moriscas, que había sido sede de los grandes reyes que le antedecieron en el trono, como el Emperador Carlos o Felipe II. ¿Cómo viviría allí entre sombras imponentes, en aposentos semioscuros y un tanto conventuales, con pisos de barro y viguería de madera en el alto y oscuro techo; cómo viviría allí entre pesados muebles, arcones y bargueños, sillones fraileros y terciopelos ajados, el joven y emplumado Señor? Alguna idea puede darnos el contemplar el cuadro de "Las Meninas"; ese cuadro que siempre miramos enajenados, absortos y confusos. El ambiente, en medio de las risueñas damiselas que ilustran este cuadro de familia, es bastante sombrío y conventual, y las luces, con un temblor exquisito que recuerda los interiores de Vermeer, son apagadas y difusas. ¿Cómo se viviría en este ambiente entre monacal y protocolario? Muy difícilmente sin duda, para una persona venida de la dulce Francia. Pero allí tuvo que vivir muchos años Don Felipe, aunque escapadas al Buen Retiro le alegraron un poco los días entre florestas y verduras.



Y por eso, cuando un pavoroso incendio acabó con el Alcázar, alguna conmoción se debió producir en el alma de Don Felipe al verse liberada de esta servidumbre y al poder, al fin, planear un palacio propio. Pero era empresa larga, difícil, costosa; ese palacio empezado por Juvara, que vivió pocos meses en Madrid, continuado por Sachetti, trabajado por Ventura Rodríguez, Sabatini, Tiépolo o Giaquinto, tardó mucho tiempo en llegar a un fin magnífico y esplendoroso como el que se había previsto desde los comienzos de su construcción.

Pero viniendo a nuestro tema, el Palacio Real, aún en obras, fue el germen, el caparazón pétreo donde se va constituyendo la pequeña Academia de las Artes que en principio imaginó Olivieri después de muchos tanteos de varios precursores, que arrancan incluso de la época de Felipe III.

Bueno, el Palacio era toda una empresa, no solo arquitectónica sino política, cultural y aristocrática, y allí tuvo su primer asiento nuestra Academia. Esta Academia, cuyo 250 Aniversario ahora celebramos. Como decíamos, la Junta Preparatoria, nacida al calor de la obra de Palacio, fue en principio patrocinada por el Marqués de Villarias, Don Sebastián de la Cuadra, que fue el que designó Director General a Giovanni Domenico Olivieri, y como viceprotector a Don Fernando Triviño. De la misma manera, la clase dirigente participa en esta idea embrionaria con una serie de Consiliaarios, es decir, miembros de honor pertenecientes a la aristocracia española, que habían de ser los que dieran lustre a la corporación, mientras que doce profesores o directores de la enseñanza artística, iban a ser los artífices de la nueva concepción académica y los mentores de la juventud estudiosa.

La Academia nace por lo tanto con unas miras, o con unos pujos, muy aristocráticos. Era hija de una dinastía, como la de Francisco, que desde Luis XIV, el Rey Sol, había asumido la totalidad del poder del Estado.

La Junta Preparatoria debió mantenerse con más o menos dificultad en los talleres o estudio de Olivieri, y por eso, conscientes sus promotores de la importancia que podría tener la Institución, esta se traslada al piso principal de la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor el año 1754. Otra vez esta mejora se debe a la munificencia regia. Y en este lugar es donde empiezan a producirse las primeras reuniones solemnes de la Academia, los repartos o entregas de Premios, que eran una de las celebraciones más importantes de la nueva Institución, y donde van a escogerse los futuros pensionados que van a ir a Roma bajo la supervisión de un artista, no muy des-

tacado, pero eficaz gestor, que se llamó Francisco Preciado de la Vega. Por la ciudad del Tiber, jóvenes artistas van a entrar en un mundo nuevo después de muchos años de pertinaz aislamiento.

Pero poco dura la Academia en la Casa de Panadería. Su crecimiento ha rebasado las posibilidades que ofrecía este piso de la Plaza Mayor, y otra vez la generosidad regia le abre nuevo camino. Se trata de otorgar a la Academia, como definitiva residencia el Palacio de uno de los miembros de la familia Goyeneche, banqueros navarros que se habían enriquecido con unos monopolios del Estado, concretamente el Conde de Saceda.

El Palacio Goyeneche o de Saceda, era, y es, un magnífico edificio situado en lo mejor de la calle de Alcalá junto a la Real Aduana, que luego construyera Sabatini. El edificio, todo él proyectado y construido por José de Churriguera, era, acaso, uno de los palacios barrocos más interesantes de Madrid. Pero el hecho de que la Academia sustentara otros ideales, hizo que al ocupar el edificio, Diego de Villanueva, uno de los arquitectos que seguían las nuevas corrientes académicas, transformara su fachada suprimiendo los adornos barrocos, y dándole un aire más sobrio y desnudo. Con esto perdió mucho el Palacio de su antigua originalidad y de su valor artístico unido al nombre del gran maestro barroco madrileño. Pero quedó más conforme a las nuevas apetencias de esta Corporación.

Allí residió largos años, allí compartió locales con un Museo de Historia Natural. Por eso, en el pórtico, una lápida reza así:

Carolus III Rex
Naturam et Artem sub uno tecto
In publicam utilitatem consociavit

Con esta transformación del Palacio de Churriguera, Madrid va poco a poco cambiando de fisonomía. El Madrid barroco no es que desaparezca del todo, pero va cediendo el paso al nuevo Madrid de los monarcas extranjeros, al nuevo Madrid de los grandes maestros italianos, de los Sachetti, Bonavia, Sabatini, de los españoles influídos por ellos, como Ventura Rodríguez, para dar paso luego a los neoclásicos unas generaciones más tarde.

Madrid va cambiando, el influjo de la Academia se va haciendo sentir cada vez más. Esa Academia a la que el humanista Don Juan de Iriarte preconizaba los mejores augurios: “Reina, Fernando; que las artes fieles Vitrubios te darán, Fidias y Apeles”.

Madrid va dejando al lado sus antiguos caserones, con sus briosas portadas barrocas de bocelones recortados y con sus chapiteles empizarrados en múltiples esquinas, para dejar paso a un Madrid diferente, que domina por todas partes la mole del Palacio Real y al que luego acompañarán edificios como la Puerta de Alcalá, soberbio arco de triunfo, y la Aduana Real, “Fábrica altiva que corona y remata la varia perspectiva”. (Iriarte).

Sin embargo, cuando vemos antiguos grabados del siglo XVIII que representan el Prado y la Fuente de Cibeles, encontramos cómo los personajes tienen un aspecto un tanto rural y arcaico, son campesinos que llevan sus bestias a las fuentes, que siendo ornamento insigne de la Villa no dejan de ser también utilitarios abrevaderos tanto para los modestos borriquillos como para los tiros de las carrozas nobiliarias. Todo en Madrid va cambiando, pero no se destruye fácilmente una fisonomía tradicional.

En el Palacio de la calle de Alcalá, que hoy todavía nos acoge, transcurren tiempos felices con donosura y discreta convivencia de Consiliarios y Profesores, pero algo con el tiempo va cambiando. A la Academia aristocrática y cortesana sucede la Academia erudita, de críticos y de ilustrados. A la Academia de los grandes maestros del barroco, los Van Loo, los Ranc, los Tiépolo, los Giaquinto, los Olivieri, los Sachetti, Sabatini y Ventura Rodríguez, suceden aquellos astros adoradores de la antigüedad, a los que se llamó neoclásicos. Mengs, encumbrado y enaltecido, dicta la ley con su espíritu de preceptista que todo lo quiere ordenar, pero Goya es el neoclásico díscolo que pronto romperá todas sus ligaduras. Jovellanos, que representa “l’esprit du siècle”, exalta a Mengs en su Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia el 14 de Julio de 1781. Es Mengs el hijo de Apolo y de Minerva, el pintor filósofo, el maestro, el bienhechor y legislador de las Artes, y tras este cortejo de aduladores figura en primera fila Antonio Ponz, benemérito viajero en busca de una regeneración de España que le puede hacer figurar entre los precursores del “regeneracionismo” del siglo siguiente.

Juan de Villanueva es el arquitecto indiscutible, pero seguido de cerca por el espíritu jacobino de Silvestre Pérez, que quemará su prometedor carrera por su fidelidad al rey intruso.

Esta Academia que alcanza el rango de un senado de muy sesudos personajes, que quieren restaurar las artes, recibirá el zarpazo de lo que va a ser la más cruenta guerra que inicia la turbulenta centuria siguiente, la Guerra de la Independencia.

Estaba yo una mañana estudiando en la Biblioteca de la Academia que dirigía Doña Carmen Niño, esposa del inolvidable Enrique Lafuente Ferrari, cuando revisando libros de actas encontré una noticia que me dejó paralizado. El conserje de la Academia daba cuenta de que se habían roto unos cristales en la algarada del día anterior. Esa algarada era nada menos que el levantamiento del 2 de Mayo de 1808. ¡Qué prismas más distintos el que otorga la historia a tan trascendental suceso y el inmediato juicio de un conserje acongojado porque se le han roto unos cristales.

Pero ¿quién pagó los vidrios rotos? La propia Academia, que se sume en un profundo letargo del que no despertará sino cuando cese el ruido de las armas, enmudezcan los cañones y al furor sustituyan las lágrimas de una España que llora a sus héroes mientras a su alrededor no contempla más que ruinas.

El renacer de la Academia en el siglo XIX, se basa de nuevo en el apoyo regio. El Infante Carlos María Isidro, será nombrado “Gefe principal de la Academia”.

Pensar que aquél Infante débil, aficionado a las Letras y a las Artes, a quien su hermano encargó de la recuperación de la Academia, iba a ser luego el decisivo personaje histórico que había de agrupar a los realistas y apostólicos en contra de la sucesión en la cabeza de Isabel, única hija de Fernando VII, es algo que pertenece a los azares de la historia. Curiosa circunstancia que un presidente de la Academia fuera el origen del carlismo y de sus varias y sangrientas guerras.

Pero tan azarosa circunstancia no implica, ni mucho menos, que la Academia dejara de persistir en su senda de paz y de progreso y que en el siglo XIX nuestra Institución florezca con muchos nombres ilustres de la sociedad, de la política y sobre todo de las Artes.

Como el corto tiempo que tengo designado para pronunciar este discurso me prohíbe extenderme y deleitarme en un paisaje tan ameno y diverso como el recorrido por nuestra Academia durante el siglo XIX, me reduciré en destacar de este siglo dos personajes, Don Federico de Madrazo y Don Emilio Castelar.

Madrazo pertenece a una de las más ilustres y pregonadas familias de artistas del siglo XIX. Había nacido en Roma en 1815, hijo de José, pintor neoclásico, y de una dama alemana, Doña Isabel Kuntz, que aporta ciertas gotas de sangre silesiana. Quizá por eso su juvenil carrera le acerca a Over-

beck y los nazarenos. Tras estancias alternativas entre España e Italia, Federico se asienta definitivamente en Madrid, donde se convierte en el gran retratista de la época. Como dice Enrique Lafuente Ferrari: “Duquesas, generales, políticos, dandys, intelectuales, evocan para nosotros una época confusa y revuelta de saraos y pronunciamientos, de agio y conspiraciones en la que el proceso de la sensibilidad y el tono de la vida lleva a las gentes desde el énfasis sentimental del primer romanticismo al maduro realismo desengañado de los años anteriores a la Revolución de Septiembre, en los que a toda la sociedad europea llega el tono, la febril y la ostentosa frialdad del Segundo Imperio Francés”.

Es tan importante la personalidad artística, social y humana de Don Federico Madrazo que por sí solo llena toda una época del reinado de Isabel II y por supuesto de nuestra Academia de las Artes de la que es nombrado Director en 1866, manteniéndose en su sitial hasta 1894 (28 largos años) sucediéndole su hermano Pedro hasta 1898. Estas fechas dicen lo bastante para proclamar como los Madrazo son cuerpo y alma de la Academia en este mal comprendido siglo XIX.

Otra de las grandes figuras decisivas a mi entender en la vida de nuestra Corporación es Don Emilio Castelar. Castelar es quien logra que la Academia dé dos pasos de gigante en el fugaz periodo de la Primera República. Castelar es un enamorado de la música. Como dice Federico Sopeña, en la oratoria de Castelar se conjugan especialmente la música y el cuadro de historia. El melódico ritmo de su voz nos recuerda la música operística; sus descripciones patrióticas nos sugieren los cuadros de historia, género tan frecuente en la pintura del siglo XIX.

En el año 1873, Castelar, por imposición gubernamental, amplía la Academia con una nueva sección, la de Música. Los académicos se oponen. Nuestra Academia es la de las tres nobles artes, no quieren que su coto cerrado dé entrada a nuevos intrusos con los hechiceros acentos de sus melodías. El primero que se opone es Don Federico de Madrazo, proconsul del arte español. Federico es un plástico, pero esta vez no tiene razón, la tiene Castelar, que elige a los nuevos componentes de la sección con tino y sobre todo sin sombra de partidismo, pues la mayoría, Barbieri, Monasterio, Güelbenzu, eran monárquicos y Eslava había sido desposeído de sus cargos por la Revolución del 68. Pero el gran Castelar era la tolerancia personificada y no dudó en añadir estos y otros grandes nombres a la Academia.

Pero si grande fue el acierto de incorporar los músicos a la Academia, no lo fue menor el de fundar la Academia de España en Roma, otro de los grandes logros de Castelar. Así se consolidaba una política que empezó en 1758 cuando la Academia envió sus primeros pensionados a la ciudad eterna, crisol entonces de múltiples inquietudes. Pero nuestros becarios vivían azarosamente en pensiones y casas de familia sin más organización que la tutela de un modesto pintor llamado, como dijimos, Francisco Preciado.

Después de Castelar, las cosas cambian. España posee una noble residencia para que vivan y trabajen los pensionados a la sombra de la iglesia de San Pietro in Montorio, iglesia reconstruida por los Reyes Católicos y que encierra en su claustro el célebre templete de Bramante que puede divisarse desde las ventanas de la Academia.

En el Gianicolo, en atalaya sobre Roma, entre arboledas y con el rumor de la monumental fuente del Acqua Paola, estar en la Academia de España en Roma es estar en un lugar de ensueño.

¡Lástima, que este regalo de Castelar nos haya sido arrebatado por la burocracia devoradora! La Academia de España en Roma era una embajada de la nuestra en aquella ciudad; prolongación de la de Madrid e hija predilecta de ella. Los Académicos de San Fernando eran sus tutores y protectores. Es deber de nuestra Academia recuperarla y esperamos que algún día se cumpla.

La Academia no se detiene y los nombres de sus directores se suceden: a los Madrazo siguen Facundo Riaño, Elías Martín, el Conde de Romanones, que gobernó la Casa durante 40 años, Aniceto Marinas, Fernando Alvarez de Sotomayor, Modesto López Otero, el Infante José Eugenio de Baviera, Francisco Sánchez Cantón, el Duque de Alba (Luis Martínez Irujo), el Marqués de Lozoya, Federico Moreno Torroba, Luis Blanco Soler, Federico Sopena y Ramón González de Amezúa, nuestro actual Director.

Y terminamos. La Academia, al correr del tiempo, fue acumulando tesoros y más tesoros, cuadros de los más grandes maestros, esculturas de todas las épocas, libros raros y curiosos, grabados y dibujos notables y, en general, todo aquello que correspondía al deleitable menester de las musas. Y por lo tanto, todo en la Academia irradia luz esplendente y, como dice la sentencia latina, "Lux ecce surgit aurea".

He dicho.



Terminado el discurso, tuvo lugar un concierto a cargo del Cuarteto CASSADÓ, compuesto por Don Víctor Martín y Domingo Tomás (violines), Don Emilio Mateu (viola) y Don Pedro Corostola (violoncello). Ejecutaron el Cuarteto “Carlos III (número 11) del compositor Conrado del Campo (1878-1953). Con la mayor brillantez ejecutaron los cuatro movimientos de que consta la obra.

Cerró el acto Don Ramón González de Amezúa, con unas palabras de felicitación a Don Fernando Chueca y a los miembros del Cuarteto Cassadó. Se congratuló de que la Música haya tenido tan brillante recordación en esta efemérides, como testimonio de la hermandad de las artes acogidas a las Secciones de la Real Academia.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

EL FUTURO PRÓXIMO DE LA ACADEMIA

Por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

En estos años de fin de siglo que se avecinan, hemos de reflexionar sobre el papel de la Academia en la Sociedad, reforzando su presencia que ya en estos últimos años se ha hecho más viva y constante; el concepto de nuestro papel, y su forma de realizarlo, debe quedar bien definido en nuestros Estatutos y Reglamento. Por ello, es necesario que entre todos acometamos una actualización y reforma de aquéllos a fin de que estén bien acordes con los objetivos que en definitiva nos señalemos. La Academia, a lo largo de sus 250 años de existencia, ha sufrido no pocas modificaciones en su estructura y en sus fines. Conservando la esencia de su espíritu, hemos de adecuarnos a los tiempos presentes; la reforma citada que requerirá nuestra mayor atención será el medio más apropiado para aumentar nuestra influencia en la sociedad.

Nuestra Academia se distingue de todas las otras por su contacto permanente y diario con el público, al que están abiertos los siguientes departamentos:

- Museo
- Sala de Exposiciones temporales
- Sala de Exposiciones de la Calcografía
- Biblioteca y archivo
- Taller de vaciados
- Calcografía
- Servicio de publicaciones
- Salón de actos y conciertos

Todas estas actividades precisan mucha atención, y no poco trabajo de los académicos que tienen a su cargo cada una de ellas. En el futuro próximo hemos de procurar que nuestro Museo sea más conocido y se incremente el número de sus visitantes; hemos de concluir la informatización en curso de la Biblioteca y archivo; debemos lograr una definitiva estabilidad del

taller de vaciados, dedicando parte de su actividad a la restauración de las muchas obras de arte que existen en sus fondos; hay que continuar y potenciar la promoción del grabado moderno en la Calcografía, etc. Y tener muy presente que al elegir nuevos académicos tengan la edad y condiciones que, además de sus méritos propios, posibiliten su colaboración activa en las tareas de la Academia, que no son pocas.

Nuestra nómina de académicos correspondientes es muy abultada según el anuario; en estos últimos años hemos tratado de actualizar sus datos, direcciones, etc. Enviamos a todos una carta, con una ficha para rellenar, que ha sido contestada por una parte minoritaria; actualmente está en curso el envío de una segunda carta recordatorio a todos los que no han contestado. Una vez tengamos las contestaciones que lleguen, podrá reunirse la comisión de correspondientes y depurar nuestra nómina, a fin de que esta figura, tan necesaria para la actividad de la Academia en provincias, sea real y no puramente nominal, y podamos contar con su colaboración. Será entonces asimismo el momento de cubrir los huecos que aparezcan con la elección de nuevos correspondientes, elección que habrá de hacerse con rigor para no incurrir en ese puro nominalismo que hasta ahora no ha sido infrecuente, como sabemos.

Para atender a tanta labor son necesarios medios humanos y medios materiales. Por ello, y anticipándonos a la reforma del Reglamento, se han ampliado las comisiones, incluyendo la de Administración, para incorporar a los mas académicos posibles en las tareas de la Academia. Y en cuanto a los medios materiales, ya que estamos al mismo borde de nuestras posibilidades económicas pese a las mejoras importantes obtenidas en estos últimos años, dedicaremos una especial atención a incrementar de forma definitiva las subvenciones que recibimos del Estado, para lo cual será necesaria toda una campaña cerca de nuestras autoridades tanto del Ejecutivo, como del Legislativo. Es necesario que nuestras actividades fijas y diarias queden así bien cubiertas económicamente sin sobresaltos. Paralelamente hemos de ajustar bien nuestros gastos corrientes y nuestra plantilla para evitar todo lo que pudiera ser innecesario.

Otro aspecto es el de las actividades extraordinarias, como pueden ser las exposiciones, conferencias, conciertos, ediciones de libros etc. Para ello hemos de conformar un "núcleo duro" de patrocinadores permanentes de la Academia que puedan asumir los costes de aquéllas y, por ejemplo, la realización

de 3 ó 4 conferencias anuales, con temas y conferenciantes de primera magnitud y previa difusión muy bien preparada, puede contribuir no poco a la presencia de la Academia en los debates de nuestro tiempo.

Nuestros Plenos resultan a veces excesivamente fragmentados, y a veces –por qué no decirlo– algo aburridos. Convendría referir el acta de la sesión anterior a los acuerdos adoptados y a un resumen muy sucinto de los asuntos tratados. Y reservar una buena parte de la sesión a la intervención, previamente programada, de un académico, sobre un tema de su elección, sobre el cual pueda basarse luego un breve debate. Esto no es difícil de conseguir, ya que es pedir a cada académico su colaboración una vez al año.

En curso está la proyectada asociación de Academias de Bellas Artes de Europa, asunto ciertamente complejo, que debemos apoyar ya que su logro reforzaría tanto el papel de la Academia en España, como su proyección internacional.

En cuanto a obras a realizar en nuestro edificio, aparte de las naturales de conservación, mencionaremos en primer lugar la conclusión de las mejoras en las salas del Museo que aún quedan en la 3ª planta. Y las otras pendientes pueden ser:

- Ampliación del espacio de la Biblioteca (en curso).
- Restauración entrada calle de la Aduana (en curso).
- Colocación definitiva de los relieves existentes.
- Mejora de la iluminación del patio interior.
- Office contiguo al patio interior.

Eventualmente, y si el estudio correspondiente lo aconsejase, ventilación forzada en el Taller de Vaciados para permitir el uso de materiales sintéticos. Y cabe asimismo estudiar por nuestros arquitectos la posible cristalería para cubrir el primer patio aislándolo de las inclemencias, y posible pasarela de acceso directo al salón de actos. Habrá que pensar cuidadosamente los pros y los contras comparativamente con los usos actuales.

Por último, y ya despejadas todas las incógnitas de los terrenos de Aravaca, y esperando que en el inminente nuevo Plan General nos mejoren las condiciones urbanísticas de la parte de terreno no urbanizada, así como las condiciones del mercado, podremos encarar la venta favorable de dichos terrenos, comenzando por la de las parcelas ya urbanizadas que puede ser prácticamente inmediata.

FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI.
SUS DISEÑOS ACUARELADOS
DEL PUENTE MEDIEVAL DE LERMA
Y OTROS TRABAJOS

Por

LUIS CERVERA VERA

EL PUENTE MEDIEVAL DE LERMA

El camino real de Madrid a Francia por Castilla (1) salvaba el paso del río Arlanza mediante el puente medieval levantado al Norte de la villa burgalesa de Lerma (2).

En el año 1571 unas avenidas del río arruinaron el puente de Lerma, que fue restaurado por el maestro de cantería Ortuño de Aguirre (3).

Pero su antigua fábrica medieval se encontraba a principios del siglo XVII con un *pilar taxamar* caído, así como con los cimientos de algunos otros pilares y estribos destruidos. Dependía su conservación del alcalde mayor del Adelantamiento de Burgos, quien ordenó su reparo en el año 1602 de acuerdo con las oportunas condiciones facultativas. El maestro de cantería Pedro de la Herrería, ayudado por Pedro del Río y Ortuño de Aguirre consiguieron el remate de las obras y, obligados al cumplimiento de las mencionadas condiciones, iniciaron los trabajos a continuación para terminarlos posiblemente en 1603 (4).

Transcurridos más de dos siglos se encontraba de nuevo deteriorado el puente, y su estado en el año 1822 lo reprodujo Francisco Javier de Mariátegui en una bella lámina con dos minuciosos planos acuarelados (Lám. 2).

PRIMERAS NOTICIAS DE MARIÁTEGUI

El día 14 de marzo de 1790 Francisco Javier de Mariátegui y de Sola, natural de Sangüesa (Navarra) y con catorce años de edad, se matriculaba en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando para iniciar sus estudios (5). Tres días antes, el 11 de marzo, y en la misma Real Academia, se había matriculado su hermano Juan Tomás, que contaba once años de edad (6).

Francisco Javier finalizó sus estudios en la Real Academia con la titulación de *Profesor de Arquitectura* (7), siendo premiado en 1799 *con el segundo premio de la primera clase de Arquitectura* (8).

Es probable que hacia aquel año de 1799 y a sus supuestos veintitrés años de edad Francisco Javier de Mariátegui contrajera matrimonio con Ramona Esperilla, pues el 25 de febrero de 1814 matriculaba a su hijo Juan, de catorce años, en la Real Academia (9). Por entonces moraba el matrimonio en la madrileña *calle de la Encomienda, casa del pasadizo, principal* (10).

MARIÁTEGUI, INGENIERO DE CAMINOS Y CANALES, Y DEL EJÉRCITO

Desconocemos los motivos que le aconsejaron, después de estar en posesión del título de *Profesor de Arquitectura*, a cursar los estudios de *Ingeniero de Caminos y Canales*, para luego de terminarlos formar parte del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército.

No tenemos noticia de su ingreso y actuación en el *Real Cuerpo de Yngenieros del Exercito* (11), pues en un escrito suyo del año 1826 se titula *Capitán retirado* de dicho Real Cuerpo (12). Asimismo, carecemos de datos referentes a su formación de *Yngeniero de Caminos y Canales, cesante* en 1826, según consta en el anterior escrito (13).

Sin embargo, no se puede conjeturar si Mariátegui estudió en la Escuela de Caminos y Canales fundada por *el inventor de los mas variados y extraños aparatos y máquinas* (14), Agustín de Betancourt (15), el 1 de noviembre de 1802 (16), pues en mayo de 1808 la caballería ligera de los invasores franceses, al mando del general Grouchy, ocupó el palacio del Buen Retiro, donde estaba instalada la Escuela (17), y quedó clausurada, trasladando los planos e ingenios de su *Gabinete de Máquinas* (18)

a las Salas de Dibujo de nuestra Real Academia de San Fernando, en las cuales permanecieron hasta la liberación de Madrid (19).

Por eso es probable que Francisco Javier de Mariátegui fuera nombrado para formar parte de los primeros ingenieros de Caminos que trabajaron en la *Inspección de Caminos* durante los años comprendidos desde su creación en 1799 hasta el de 1804, fecha de su incorporación a la misma de los primeros alumnos que terminaron sus estudios en la Escuela fundada por Betancourt (20). Lo suponemos porque en aquellos años, de 1799 a 1804, aparece Mariátegui empleado en dicha Inspección (21) y, además, porque no figura su nombre entre los alumnos de las cuatro primeras promociones salidas de la mencionada Escuela desde el año de 1804 al de 1808, en el cual se clausuró (22).

Restablecida la Escuela sólo funcionó durante los cursos 1821-22 y 1822-23, en el que se interrumpió con la caída del régimen constitucional (23). Es significativo consignar que Juan Mariátegui, hijo de Francisco Javier (24), terminó sus estudios en el primero de los mencionados cursos (25). Esto nos hace pensar que Francisco Javier de Mariátegui fue uno de los ingenieros adscritos a la inicial Inspección de Caminos.

MARIÁTEGUI EN LA TUMULTUOSA ÉPOCA DE FERNANDO VII

El ingeniero de Caminos y Canales Francisco Javier de Mariátegui fue *buscado y empleado* por el Gobierno para realizar trabajos de su profesión.

No obstante, luego de ocupar el trono Fernando VII en 1814, debió de sufrir los inconvenientes de la época absolutista, además de soportar el *trienio constitucional*, protegerse del acoso de las sociedades secretas y de la masonería, así como de los alborotos y conmociones populares hasta 1826, año en el que finalizó su angustia al terminar la depuración y fusilamiento de liberales (26).

INFORMACIÓN DE TESTIGOS A FAVOR DE MARIÁTEGUI PARA SU DEPURACIÓN

Había transcurrido una etapa penosa para Francisco Javier de Mariátegui y comenzaban sus sufrimientos en 1826.

Por entonces debió de abandonar *las obras públicas, bien porque fuera impurificado, bien porque faltó de alicientes en la ingeniería decidiera volver a su profesión de arquitecto* (27).

Pero lo cierto es que *cesante* como ingeniero de Caminos y Canales deseó obtener el título de *Maestro Arquitecto* y, para conseguirlo, necesitaba demostrar que no había actuado contra el absolutismo de Fernando VII, así como garantizar su *conducta moral y política* mantenida durante el tiempo del *abolido sistema Constitucional* (28).

Obligado a dicha demostración suplicó Mariátegui *que con citación del Cavallero Procurador Síndico General* de Madrid éste dispusiera recibir *la competente Ynformación de testigos* que acreditaran su conducta pasada (29).

En atención a la anterior súplica, en 25 de septiembre de 1826 el Caballero Procurador Síndico General de la villa de Madrid aceptó recibir de Mariátegui *la información de testigos que ofrece* para que *los cuales declaren baxo de juramento y en forma* ante escribano (30). Éste fue Vicente Gómez, escribano de S.M., quien *en el mismo día* notificó la anterior disposición a don Rafael Reynalte, caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, el cual *contestó que ebacuadas que sean las deposiciones de los testigos se le pase original para exponer en su vista lo que corresponda* (31).

A handwritten signature in cursive script, reading "Vicente Gómez". The signature is written in black ink on a white background. The letters are fluid and connected, with a prominent flourish at the end of the word "Gómez".

Firma de Vicente Gómez, escribano de S.M.

Acto seguido el escribano requirió a Mariátegui *para que presentase los testigos de que intente valerse para esta información*, y las *personas designadas* fueron cuatro importantes vecinos de Madrid (32).

El primer testigo designado fue don Genaro de Rivas y Losa, Relator del Supremo Consejo de Hacienda, quien en el siguiente día 26 *dixo* que desde hacía muchos años *conoce de vista, trato y comunicación* a Mariátegui, que *save y le consta que ha sido buscado y empleado por el gobierno para los trabajos y comisiones interesantes de su profesión y, además, que en tiempo del abolido sistema Constitucional no ha sido miliciano local voluntario de esta Capital, ni menos pertenecido a logias, reuniones clandestinas, ni asistido a alborotos ni conmociones populares* (33).

The image shows a handwritten signature in cursive script. The name 'Genaro Ribas y' is written on the top line, and 'Losa' is written on the second line. Below the text is a decorative flourish consisting of several overlapping loops and a vertical line of small circles.

Firma de Genaro Ribas y Sosa, Relator del Supremo Consejo de Hacienda.

En el día siguiente –27 septiembre 1826– depuso el segundo testigo, don Félix Páramo, oficial de la Dirección de Reales Loterías y *convecino* de Mariátegui, el cual testificó con las mismas afirmaciones que el anterior (34).

The image shows a handwritten signature in cursive script. The name 'Felix Páramo' is written in a fluid, connected style. Below the text is a decorative flourish consisting of a large, stylized letter 'B' or similar shape.

Firma de Félix Páramo, Oficial de la Dirección de Reales Loterías.

Dos días después, el 29 de septiembre, Juan Antonio Fernández Mudarra, Maestro de obras, agrimensor y fontanero, en su condición de tercer testigo confesó que *hace más de treinta años* que conoce a Mariátegui *de vista, trato y comunicación*, y *save que ha sido buscado y empleado por el Gobierno para la composición de caminos, canales y demás obgetos de su profesión*, añadiendo que no perteneció a las milicias voluntarias, ni a ninguna de las Sectas reprovadas por nuestras leyes ni tampoco ha concurrido a reuniones ni alborotos (35).

Juan Antonio Fernández
Mudarra



Firma de Juan Antonio Fernández Mudarra, Maestro de obras, agrimensor y fontanero.

El cuarto y último testigo fue Fray Gregorio de la Soledad, religioso del convento de Trinitarios Descalzos, quien testificó en el mismo día 29 de septiembre y *dixo* que conoció a Mariátegui *desde su tierna edad por haver sido su Padre espiritual por largos años*, además de manifestar *que en la epoca del hominoso gobierno revolucionario* trabajó a satisfacción de sus jefes, y *que no tiene la menor noticia* de que haya pertenecido a logias, juntas ni a reuniones nocturnas, ni a las *asonadas ni alborotos populares que frecuentemente se esperimentaban en esta Corte*. Luego añadió que *siempre le ha tenido reputado por de una conducta ajuntada, amigo de la paz, amante de su Patria, y muy aplicado a los trabajos de su profesión, con el obgeto de sostener con decoro su casa y familia, como todo es publico y notorio* (36).

Firma de Fray Gregorio de la Soledad, religioso del convento madrileño de Trinitarios Descalzos.

Terminadas las manifestaciones de los anteriores cuatro testigos el escribano requirió a Mariátegui el 30 de septiembre de 1826 para que presentase más testigos, el cual *manifestó que por aora lo suspendia, reserbando practicarle siempre que a su derecho combenga* (37). A continuación, en el mismo día 30, el Procurador General admitió las diligencias de los testigos y dispuso que podrían entregarle los originales a Mariátegui (38). Seguidamente, don Antonio José Galindo, del Consejo de S.M., luego de examinar las anteriores diligencias, las aprobó en *quanto ha lugar en derecho* y, con fecha 2 de octubre de 1826, ordenó que entregasen los originales a Mariátegui *para los usos que le convengan* (39).

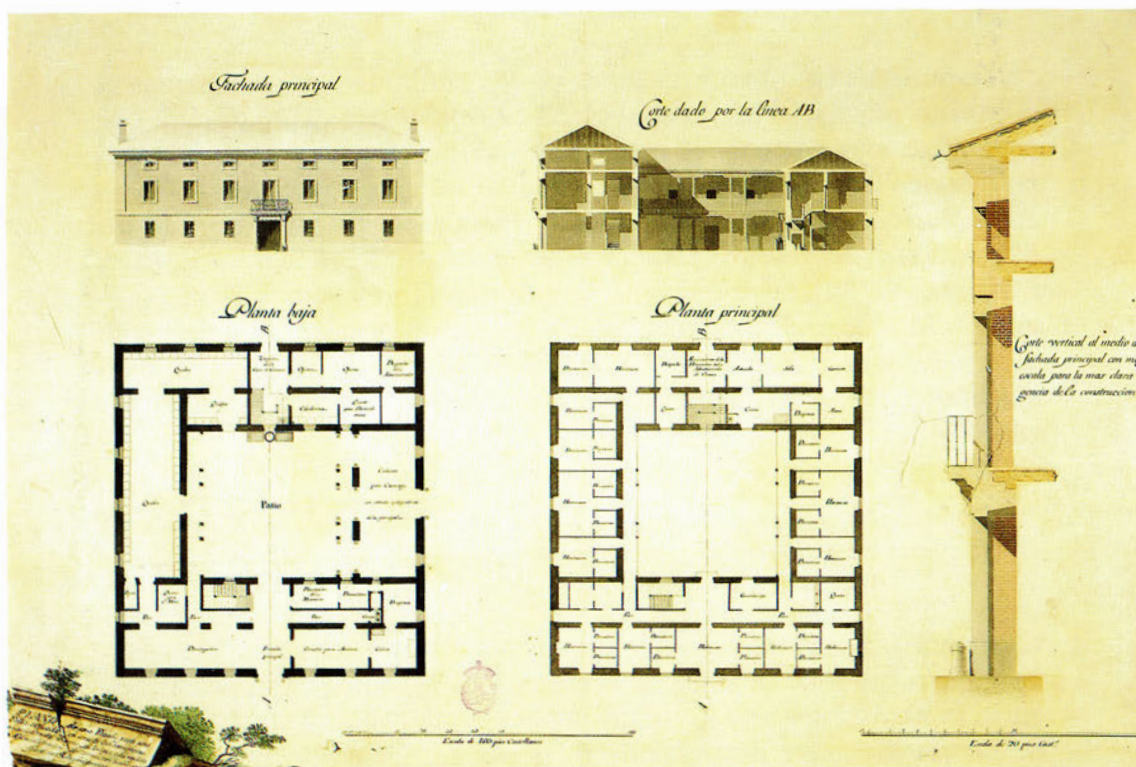
MEDIANTE EL DISEÑO ACUARELADO DEL PUENTE MEDIEVAL DE LERMA Y EL DE UN PARADOR OBTIENE MARIÁTEGUI EL TÍTULO DE MAESTRO ARQUITECTO

Superado el sufrimiento de su depuración, y posiblemente desengañado Mariátegui de su etapa de ingeniero militar, inmediatamente solicitó a la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando la realización de las pruebas para ascender de *Profesor de Arquitectura* a *Maestro Arquitecto* (40).

Realizadas las preceptivas pruebas fue aprobado el día 10 de diciembre de 1826, cuando contaba cuarenta y nueve años de edad (41).

Las pruebas consistieron en diseñar un *punte* y un *parador*, que presentó en cinco *planos*, y una *prueba* (42).

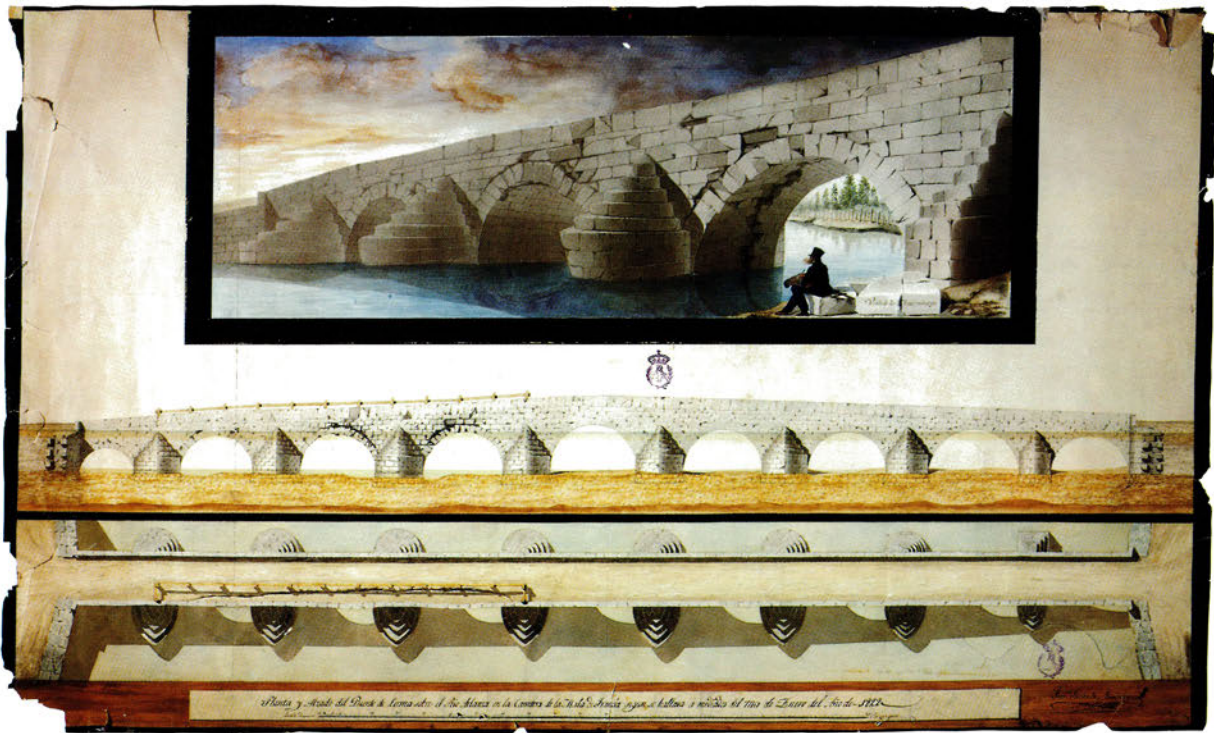
El puente fue el de la villa de Lerma (Lám. 2) y el parador lo diseñó en una lámina con el título: *Plano de una Posada para una Villa situada en una de las carreteras principales del Reyno en la que esta unida la administración de Correos, con habitación para su Administrador, y constaba de Planta baja, Planta principal, Fachada principal, Corte dado por la linea AB y Corte vertical al medio de la fachada principal con mayor escala para la mas clara inteligencia de su construcción* (Lám. 1)



Lám. 1. Planos de Mariátegui para una posada.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-2075).

*LOS DISEÑOS ACUARELADOS DEL PUENTE MEDIEVAL DE
LERMA*

De este puente Mariátegui diseñó tres dibujos acuarelados sobre una lámina que se conserva en el *Archivo de Planos* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la signatura: A-3644 (43).



Lám. 2. Los diseños por Mariátegui del puente medieval de Lerma.

Uno de los diseños representa en perspectiva parte del alzado, aguas arriba, de dicho puente. Los otros dos corresponden al alzado, aguas abajo, y a la planta general del puente.

La minuciosa perspectiva es un magnífico dibujo de arquitectura. En él, además, aparece el detalle pintoresco de la figura del artista, con levita y sombrero de copa, sentado en un sillar de piedra mientras realiza

su trabajo (Lám. 3). Detrás de la figura, en un lado de otro sillar, Mariátegui tituló su diseño así: *Vista de los Arcos ruinosos*.



Lám. 3. Detalle de la pintoresca figura que aparece en la perspectiva del puente.

El diseño que muestra el alzado del puente aguas arriba representa con exactitud y minuciosidad su estructura, compuesta mediante nueve arcos circulares, ocho pilares y dos contrafuertes en sus extremos. En éstos apoyan directamente los extremos de los arcos finales, mientras los siete restantes cargan en recios pilares con planta semicircular.

El tercer diseño representa la planta de la calzada con su anchura, longitud y parapetos, además de las proyecciones de los pilares con sus diferentes plantas. Las de aguas arriba semicirculares, a excepción del situado en el extremo sur, que es cuadrado.

Debajo de estos dos últimos diseños, en una sencilla cartela alargada sobre una escala en *pies castellanos* consta la siguiente leyenda: *Vista y Alzado del Puente de Lerma sobre el Río Arlanza en la Carretera de la Mala de Francia segun se hallava a mediados del mes de Enero del Año de 1822.*

se hallava a mediados del mes de Enero del Año de 1822

Lám. 4. Fecha de los diseños acuarelados del puente de Lerma.

Como es natural, surge la sorpresa al observar que los diseños están fechados con precisión *a mediados del mes de Enero del Año de 1822* (Lám. 4), cuatro años antes de solicitar Mariátegui su examen para obtener el título de Maestro Arquitecto.

Dicha anomalía debe obedecer a causa justificada. La más probable es la de suponer que Mariátegui disponía de aquellos diseños realizados por él en su época de Ingeniero de Caminos y Canales aprovechándolos como *prueba* para su examen.

CON SU TÍTULO DE MAESTRO ARQUITECTO OBTIENE EL CARGO DE TERCER TENIENTE DE ARQUITECTO MAYOR DE LA VILLA DE MADRID

Después de haber obtenido Mariátegui la categoría de *Maestro Arquitecto* decidió solicitar el cargo de *Teniente de Arquitecto Mayor* de la villa de Madrid.

Admitida su solicitud por el Concejo madrileño éste se reunió en Ayuntamiento el día 18 de septiembre de 1827 en el cual por votación secreta eligieron por once votos a Custodio Moreno para segundo Teniente de Arquitecto Mayor, y por ocho votos a Francisco Javier de Mariátegui para *tercer Teniente de Arquitecto Mayor* (44).

En el mismo día comunicaron su nombramiento a Mariátegui (45) quien el día 20 de septiembre de 1827 *quedó enterado del nombramiento* y ofreció al municipio desempeñar el cargo *con el mayor celo y eficacia* (46).

FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI, SOCIO DE MÉRITO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALLADOLID

La Real Sociedad Económica de Amigos del País se creó en Valladolid en 1748 (47). Estas Corporaciones fueron destinadas a promover el resurgimiento de España durante la época de la Ilustración (48).

El hecho de pertenecer Mariátegui a la vallisoletana indica su interés cultural por nuestro bienestar, aunque desconocemos las causas que le motivaron para convertirse en miembro de la de aquella capital y no de la de Madrid (49).

Es posible que ingresara en la de Valladolid por amistades afines, o bien por no significarse como *ilustrado*.

LA REAL ACADEMIA DENIEGA A MARIÁTEGUI SU SOLICITUD PARA OBTENER LA CLASE DE ACADÉMICO DE MÉRITO

En posesión del título de *Maestro arquitecto* y de su cargo de *Teniente Arquitecto Mayor* de la villa de Madrid, Mariátegui deseó alcanzar la categoría de *Académico de Mérito* en arquitectura por la Real Academia de San Fernando. Con la finalidad de conseguirlo, el día 9 de abril de 1828 solicitó a la Real Academia, alegando sus méritos, que le admitiera a los ejercicios correspondientes para su recepción (50).



Firma del Maestro Arquitecto Francisco Javier de Mariátegui en su solicitud de 9 de abril de 1828.

Dicha solicitud pasó el siguiente día 12 del mismo mes de abril a Informe de la Comisión de Arquitectura (51), la cual, en su Junta del 9 de mayo de 1828, fue informada favorablemente. Esta decisión la manifestó en un escrito firmado el siguiente día el arquitecto Juan Miguel de Inclán Valdés y fue remitido a la Superioridad (52).



Firma del Arquitecto Juan Miguel de Inclán Valdés en el informe de 9 de mayo de 1828.

Sin embargo, a pesar del anterior Informe favorable, en la Junta Ordinaria celebrada el 11 de mayo de 1828 se acordó que *no ha lugar* a la solicitud de Mariátegui (53).

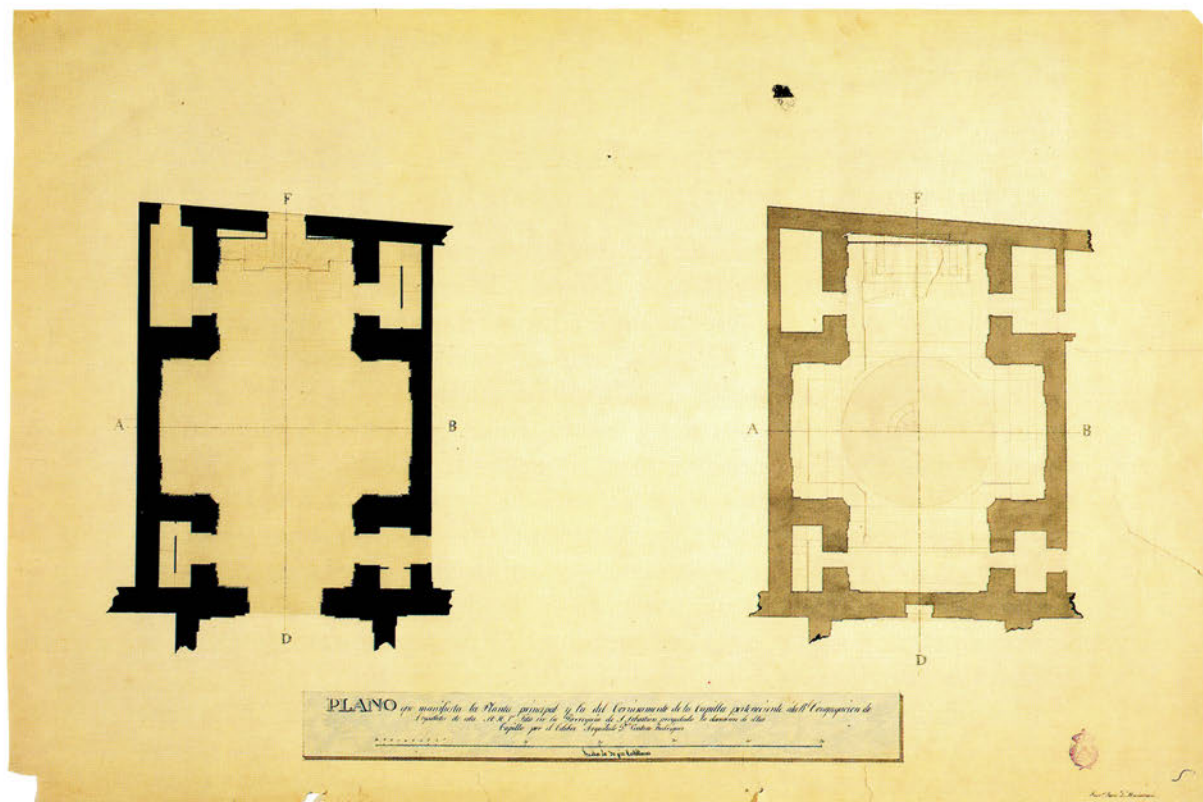
NUEVAMENTE SOLICITA MARIÁTEGUI LA DISTINCIÓN DE
ACADÉMICO DE MÉRITO Y LA OBTIENE

Dieciséis meses después de ser rechazada su pretensión por la Real Academia continuaba Mariátegui *deseoso de obtener la distinción de Académico de Mérito*, y nuevamente solicitó a nuestra Corporación, el día 13 de septiembre de 1830, la *gracia* de realizar *los ejercicios señalados por los Estatutos* para alcanzar dicha distinción (54).

La Comisión de Arquitectura, en su Junta celebrada el día 16 de septiembre de 1830, reconociendo sus *conocimientos artísticos* (55) dispuso *admitirle a los ejercicios de Disertación y demostración*. Para este segundo ejercicio propuso la Comisión los diseños de *la planta y sección geométrica de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto, propia del Cuerpo de Arquitectos, en la madrileña Parroquia de San Sebastián* (56); y en la Junta ordinaria del 19 de septiembre de 1830, *le salieron los problemas números 3, 6 y 19 para disertar* (57).

El acuerdo de los anteriores ejercicios fue comunicado el 22 de septiembre de 1830 a Mariátegui (58), y éste, en el siguiente día 23, sin duda con gran entusiasmo, contestó a Juan Miguel de Inclán Valdés, vicesecretario de la Real Academia de San Fernando, notificándole *haber elegido* para su examen la *Disertación sobre los Hospitales en una Corte*, así como darse por enterado de que deberá diseñar la Capilla madrileña de los arquitectos (59).

A partir de aquella fecha dedicó Mariátegui sus esfuerzos para confectionar los dos temas objeto de su examen. Lo suponemos porque en menos de cuatro meses y medio redactó su documentada *Disertación sobre los Hospitales*, que firmó el 3 de febrero de 1831 (60), y dos días después –5 febrero 1831– la presentaba en la Real Academia *juntamente* con los planos (Lám. 5) de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto (61).



Lám. 5. Plantas de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto en Madrid.

Luego de recibir la Real Academia la *Disertación* de Mariátegui acordaron enviarla a los vocales de la Junta de Examen para evaluar su contenido y posterior devolución a Martín Fernández de Navarrete, secretario de dicha Junta (62).

Martín Fern.^o de Navarrete

Firma de Martín Fernández de Navarrete, secretario de la Junta de Examen.

Sucesivamente la examinaron los siguientes arquitectos:

Antonio López Aguado, quien la devolvió sin comentarios el día 11 de febrero de 1831 (63).

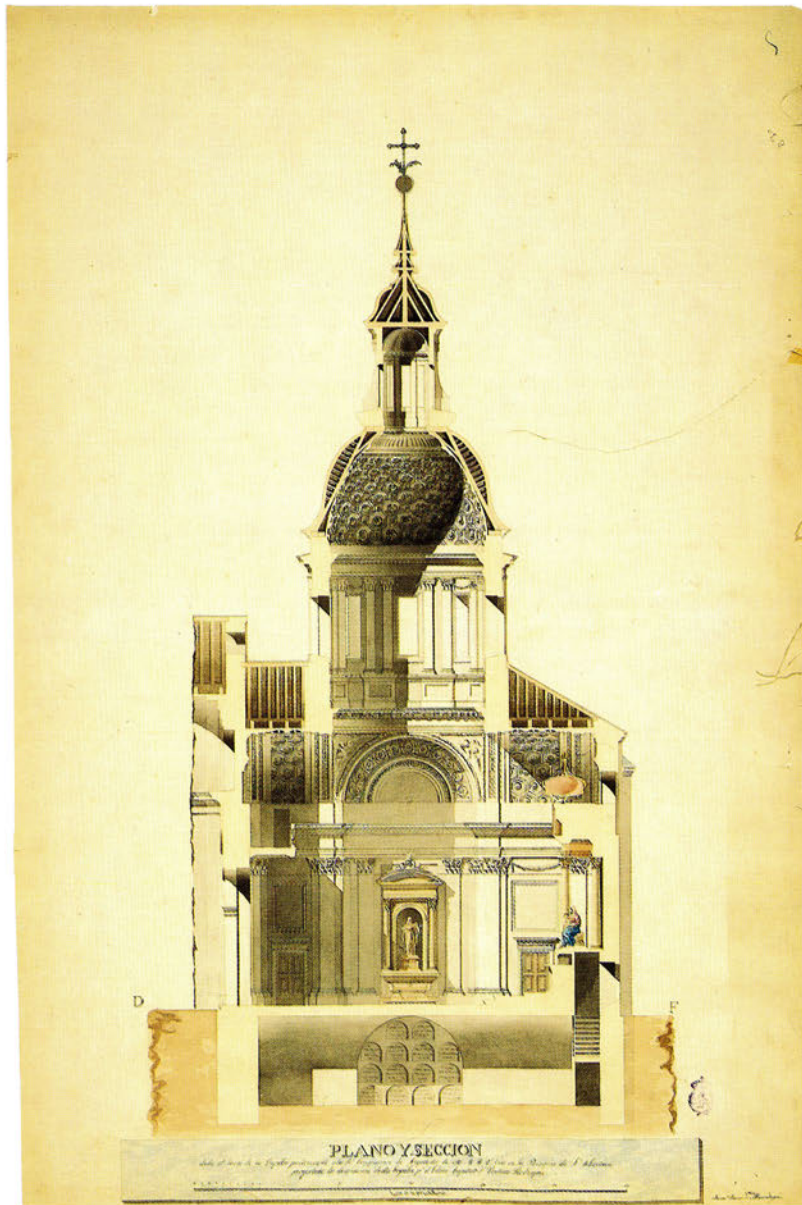
A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Antonio López Aguado' is clearly legible at the top, with a large, decorative flourish below it.

Firma del arquitecto Antonio López Aguado

Isidro Velázquez, quien encontró *suficientemente desempeñado el Problema elegido entre los sorteados*, razón por la cual mereció su aprobación en el día 11 de febrero de 1831 (64).

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Isidro Velázquez' is clearly legible, with a large, decorative flourish below it.

Firma del arquitecto Isidro Velázquez.



Lám. 6. Sección longitudinal de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto en Madrid. (Archivo de Planos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: A-4370).

Juan Antonio Cuerdo, que el día 17 de febrero siguiente devolvió la *Disertación* sin comentarios (65).

A handwritten signature in cursive script, reading "Juan Antonio Cuerdo". The signature is written in black ink on a white background. The letters are fluid and connected, with a prominent flourish at the end of the word "Cuerdo".

Firma del arquitecto Juan Antonio Cuerdo.

Antonio de Varas, que devolvió la *Disertación* el 22 de febrero de 1831, *después de haber cumplido con lo que nuestra Real Academia tiene acordado* (66).

A handwritten signature in cursive script, reading "Antonio de Varas". The signature is written in black ink on a white background. The letters are fluid and connected, with a prominent flourish at the end of the word "Varas".

Firma del arquitecto Antonio de Varas.

Los dos restantes vocales de la Junta de Examen, Juan Miguel de Inclán Valdés y Custodio Moreno, habían examinado la *Disertación* previamente (67).

Después se reunió la Junta de Examen el día 12 de marzo de 1831, y los *Señores vocales* reconocieron los *Diseños que estaban a la vista* (Láms. 5, 6 y 7). Luego entró en la sala Mariátegui, en su condición de *examinando*, quien habiendo leído su *Disertación* contestó segui-

damente a los reparos que sucesivamente le pusieron cada uno de los examinadores; los que satisfechos de sus respuestas y observaciones le mandaron retirar. A continuación se procedió a la votación secreta y resultó aprobado para la clase de Académico de Mérito.

Este dictamen de la Junta de Examen fue firmado por Martín Fernández de Navarrete y sometido a la aprobación de la Real Academia (68).

Por último, en la Junta ordinaria de la Real Academia, celebrada el día 13 de marzo de 1831, Francisco Javier de Mariátegui fue admitido para Académico de mérito en la Arquitectura, por todos los votos menos uno (69).

En aquel día Mariátegui había conseguido su ilusión de alcanzar la clase de Académico de mérito, después de haber fracasado en su primer intento en el año de 1828 (70).

NOTAS

- (1) RODRÍGUEZ CAMPOMANES, *Itinerario*, 214-216. LÓPEZ, *Nueva guía*, 103-105 y 108-110. Según VILLUGA, *Reportorio*, también por Lerma pasaban los caminos de Toledo a Burgos (nij-niv) y de Medina del Pomar a Aranda de Duero (pvij y vuelta).
- (2) Véase la situación de este puente en CERVERA VERA, *El convento de Santo Domingo en la villa de Lerma*, fig. 1, y también en CERVERA VERA, *El monasterio de San Blas en la villa de Lerma*, lám. 1.
- (3) LÓPEZ MATA, *La provincia de Burgos*, 190.
- (4) Detalles de estas obras en CERVERA VERA, "Reparos en el puente medieval de Lerma".
- (5) PARDO CANALÍS, *Los Registros*, 175: "Mariátegui y de Sola, Francisco Javier de. Catorce años. De Sangüesa.- 14 marzo 1790".
- (6) PARDO CANALÍS, *Los Registros*, 175: "Mariátegui y de Sola, Juan Tomás de. Once años. De Sangüesa.- 11 marzo 1790".
- (7) Véase la nota 37 de este trabajo. Debemos a la amabilidad de Esperanza Navarrete, Licenciada en Geografía, perteneciente al Archivo de nuestra Real Academia, los documentos de esta Corporación utilizados e incluidos en el presente trabajo.
- (8) Documento 2 de este trabajo.

- (9) PARDO CANALÍS, *Los Registros*, 428: "Mariátegui, Juan de. Catorce años. De Madrid. Hijo de Francisco y Ramona Esperilla. Vive calle de la Encomienda, casa del pasadizo. 25 febrero 1814".
- (10) Véase la nota anterior.
- (11) El Ilmo. Sr. Coronel Jefe del Archivo General Militar de Segovia por Telegrama Postal con fecha 16 de junio de 1994 nos comunicó *que examinada la documentación que se custodia en este Archivo, no aparecen antecedentes relacionados con don Francisco Javier de Mariátegui y de Sola*. Sobre la Creación del Cuerpo de Ingenieros de Caminos y Canales véase RUMEU DE ARMAS, *Ciencia y Tecnología*, 243-276.
- (12) *Documento I* de este trabajo.
- (13) *Ibidem*.
- (14) RUMEU DE ARMAS, *Ciencia y Tecnología*, 18.
- (15) Sobre esta figura científica véase el completo estudio de RUMEU DE ARMAS, *Agustín de Betancourt*.
- (16) RUMEU DE ARMAS, *Ciencia y Tecnología*, 25. SÁENZ RIDRUEJO, *Los Ingenieros*, 48-49, no precisa la fecha.
- (17) RUMEU DE ARMAS, *Ciencia y Tecnología*, 371.
- (18) Sobre detalles de este *Gabinete de Máquinas* creado en 1788 e instalado en 1792 en uno de los pabellones del palacio del Buen Retiro, consúltese RUMEU DE ARMAS, *Ciencia y Tecnología*, 19-20, 65-70, 118 y 145-168.
- (19) RUMEU DE ARMAS, *Ciencia y Tecnología*, 343-344. CAMPO Y FRANCÉS, *Los soportes geométricos*, 8-9.
- (20) SÁENZ RIDRUEJO, *Los Ingenieros*, 36.
- (21) *Ibidem*, 38: "También fueron empleados de la inspección aunque desconozcamos desde qué fechas y con qué categorías... y el arquitecto Francisco Javier Mariátegui, éste probablemente encargado de alguno de los caminos de los Reales Sitios".
- (22) *Ibidem*, 49-50.
- (23) *Ibidem*, 60.
- (24) *Ibidem*, 60.
- (25) *Ibidem*, 60.
- (26) Acerca de este reinado se puede consultar ARTOLA, *La burguesía revolucionaria*, con amplia bibliografía. También VILLAURRUTIA, *Fernando VII*; ARZADUN, *Fernando VII*.
- (27) SÁENZ RIDRUEJO, *Los Ingenieros*, 61.
- (28) *Documento I* de este trabajo.
- (29) *Ibidem*.

- (30) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 44-2/1, fol. 2v°.
- (31) *Ibídem*, fols. 2 v.° y 3.
- (32) *Ibídem*, fol. 3.
- (33) *Ibídem*, fol. 3 v.°.
- (34) *Ibídem*, fols. 4 y 4 v.°.
- (35) *Ibídem*, 4v°, 5 y 5 v.°.
- (36) *Ibídem*, fols. 5, 5 v.° y 6.
- (37) *Ibídem*, fol. 6 v.°.
- (38) *Ibídem*, fol. 7.
- (39) *Ibídem*, fols. 7 y 7v.°.
- (40) Véase la nota 44 y la siguiente de este trabajo.
- (41) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: 154/3, fol. 3: "Registro de los Maestros Arquitectos aprobados por la Real Academia de nobles artes de Sn. Fernando, a resultas de la Real Orden de 28 de Agosto de 1816". Fol. 8: "Dⁿ. Francisco Javier de Mariátegui, natural de Sangüesa en Navarra, de 49 años de edad, aprobado en 10 de Diciembre de 1826. Registrado al Libro 2.°, fol. 8". (En el margen: "Num. 48").
- (42) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: 155/3: "Catálogo de las obras de profesores de Arquitectura aprobados de Maestros Arquitectos desde 1793 en adelante". Fol. 34: "1826. Mariategui (D. Francisco Javier) [Asuntos:] Puente y Parador [Fecha de su aprobación] 10 Diciembre [Número de Planos:] 5 y prueba".
- (43) Debemos la localización de este diseño y de los que reproducimos en el presente trabajo a las conservadoras del *Archivo de Planos* de nuestra Real Academia, Silvia Arbaiza Blanco Soler y Carmen Heras, Licenciadas en Historia del Arte, quienes laboriosamente han clasificado, con su documentación, los numerosos ejemplares conservados en dicho Archivo.
- (44) Archivo de Villa, Madrid: 1.ª-43-9, fols. 18 y 18v.°.
- (45) Archivo de Villa, Madrid: 1.ª-43-9, fol. 19v.°.
- (46) Archivo de Villa, Madrid: 1.ª-43-9, fol. 23.
- (47) ANES, *Economía e Ilustración*, 28.
- (48) Sobre estas Reales Sociedades véase: DEMERSON, *La Real Sociedad*, e IGLESIAS ROUCO, *Urbanismo y Arquitectura*, 25-27.
- (49) Véase *Documento 2* de este trabajo.
- (50) *Documento 2* de este trabajo.

- (51) *Ibíd.*
- (52) *Documento 3* de este trabajo.
- (53) *Documento 3* de este trabajo. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 44-2/1: Con fecha 1828 consta: "Dⁿ. Francisco Javier de Mariategui – Pide se le admita a los ejercicios para Académico de mérito – No ha lugar".
- (54) *Documento 4* de este trabajo.
- (55) Véase el texto del anterior *Documento 4*.
- (56) *Documento 5* de este trabajo.
- (57) *Ibíd.*
- (58) *Documento 6* de este trabajo.
- (59) *Documento 7* de este trabajo.
- (60) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: 329/3: "Disertación sobre los Hospitales de una Corte. Asunto dado por la Real Academia de San Fernando a el Arquitecto y discípulo de la misma D. Francisco Javier de Mariategui en solicitud al grado de Académico de Mérito". (La disertación consta de 31 folios y está fechada y firmada en Madrid el 3 de febrero de 1831).
- (61) *Documento 8* de este trabajo.
- (62) *Documentos 9 y 14* de este trabajo.
- (63) *Documento 10* de este trabajo.
- (64) *Documento 11* de este trabajo.
- (65) *Documento 12* de este trabajo.
- (66) *Documento 13* de este trabajo.
- (67) *Documento 9* de este trabajo.
- (68) *Documento 14* de este trabajo.
- (69) *Ibíd.*
- (70) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 44-2/1, fol. 1: "D. Francisco Javier de Mariategui, Maestro Arquitecto -Pide se le admita a los ejercicios establecidos para recibirse de Académico de mérito -Concedido y aprobado en 13 de marzo (de) 1831". (A continuación con letra distinta: "Lo había ya solicitado en 1828 y la Academia por razones particulares no tubo a bien acceder a su solicitud"). Véase en este trabajo *La Real Academia deniega a Mariátegui su solicitud para obtener la clase de Académico de Mérito*.

DOCUMENTO 1

CARTA DE FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI, EN LA QUE SE INTITULA CAPITÁN RETIRADO DEL REAL CUERPO DE INGENIEROS DEL EJÉRCITO E INGENIERO CESANTE DE CAMINOS Y CANALES, POR LA CUAL SUPLICA QUE TESTIFIQUEN SU CONDUCTA DURANTE EL ABOLIDO SISTEMA CONSTITUCIONAL.

Papel timbrado de Fernando VII del año 1826.

Madrid, ¿Septiembre de 1826?

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Dⁿ. Francisco Javier de Mariategui; Capitan retirado del Real Cuerpo de Yngenieros de Exercito, Ingeniero cesante de Caminos y Canales, vecino de esta Corte, a V.S. con el mayor respeto Digo: Combien a mi derecho acreditar en devida forma la conducta moral y política que he observado durante el tiempo del abolido sistema Constitucional, de no haber sido inscripto en la Milicia Nacional voluntario de esta Capital, ni haver pertenecido a Logias y demás sociedades reprovadas por el actual gobierno ni asistido a revniones ni alborotos populares, como es público y notorio. En cuya atención:

A V.S. suplico que con citazón del Cavallero Procurador Sindico General de esta Heroica Villa se sirva mandar se me reciva la competente Ynformación de testigos de toda providad que estoy pronto a dar para justificar dhos extremos, los cuales vajo de juramento y en forma declaren cuanto les conste sobre dichos particulares, y que ejecutado con la aprovacion judicial se me entregue para los vsos que me combengan, en que con Justicia recibiré merced = Francisco Javier de Mariategui [rubricado].

DOCUMENTO 2

SOLICITUD DE ADMISIÓN POR DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO COMO ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA.

Madrid, 9 de abril de 1828.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Serenísimo Señor:

Don Francisco Javier de Mariategui, Arquitecto por la Real Academia, Teniente Arquitecto Mayor de esta M.H. Villa, Capitán retirado del Real Cuerpo de Ingenieros de Ejército, Ingeniero cesante de Caminos, Puentes y Canales del Reyno, Socio de Mérito de la Sociedad de Amigos del País de la ciudad de Valladolid, y Premiado por

la Real Academia de San Fernando en el año de 1779 con el segundo premio de la primera clase de Arquitectura, con el respeto debido expone a V.A.: Que en la censura de los trabajos hechos por el exponente para su aprobación de arquitecto, fue recomendado por la Junta facultativa de esta Real Academia para que en atención a sus méritos le admitiese a los ejercicios de académico de Mérito, cuando lo solicitase en cuya atención

A V.A. suplica se digne acordar se le admita a los ejercicios correspondientes para académico de mérito, conforme á los estatutos y al fundamento de la indicada recomendación de la Comisión facultativa: así lo espera de la alta consideración de V.A. y en ello recibirá merced.

Madrid y Abril 9 de 1828.

Serenísimo Señor.

A los pies de vuestra alteza.

(Firma:) Francisco Javier de Mariategui.

(Al margen)

Madrid, 12 de Abril de 1828.

Informe la Comisión de Arquitectura.

DOCUMENTO 3

FAVORABLE INFORME DE LA COMISIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO SOBRE LA SOLICITUD DE ADMISIÓN COMO ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA REALIZADA POR DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI.

Madrid, 10 de mayo de 1828.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

La Comisión de Arquitectura en su Junta de 9 del corriente ha visto la Representación que hace á la Academia el Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui, teniente de Arquitecto mayor de esta M.H. villa, capitán retirado de Ingenieros, Ingeniero cesante de Caminos, premiado en el concurso general de 1799 con el 2.º premio de 1.ª clase, suplicando á la Real Academia se sirva admitirle á los ejercicios establecidos para la recepción de Académico de mérito. Este interesado tiene y presenta en su apoyo la distinguida censura de la Junta de exámenes, recomendándole particularmente á la Academia por su mérito artístico que la Comisión reitera al comunicar su favorable informe en la presente solicitud.

Madrid 10 de Mayo de 1828.

(Firma:) Juan Miguel de Inclán Valdés.

(Al margen) Junta ordinaria de 11 de Mayo de 1828.

Con presencia de lo acordado en la Junta ordinaria de 12 de Agosto de 1827 relativamente a D. Mariano del Río Coronel... en el Cuerpo de Ingenieros, se acordó que no há lugar a esta solicitud.

DOCUMENTO 4

NUEVA PETICIÓN DE DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI PARA QUE LE SEA CONCEDIDA POR LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO LA DISTINCIÓN DE ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA.

Madrid, 13 de septiembre de 1830.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Serenísimo Señor.

Don Francisco Javier de Mariategui, arquitecto áprovado por la Real Academia de San Fernando a V.A. con la más alta consideración hace presente: Que deseoso de obtener la distinción de Académico de Mérito de la espresada Real Academia previos los ejercicios señalados por los estatutos.

A V.A. Serenísima suplica se sirva concederle esta gracia por creerse el suplicante acreedor á ella, y si S.A. necesitase informes sobre sus cortos conocimientos y obras públicas que tiene ejecutadas, la Comisión Facultativa de la Academia podrá enterar a V.A. de todo ello, a cuya fineza le estará reconocido. Madrid 13 de Setiembre de 1830.

Serenísimo Señor.

(Firma:) Francisco Javier de Mariategui.

DOCUMENTO 5

LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO PROPONE LA ADMISIÓN DE DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI A LOS EJERCICIOS DE DISERTACIÓN Y DEMOSTRACIÓN ESTABLECIDOS PARA ACCEDER A LA DISTINCIÓN DE ACADÉMICO DE MÉRITO POR EL MISMO SOLICITADA.

Madrid, 16 de septiembre de 1830.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

La Comisión de Arquitectura en su Junta de 11 de este mes, há visto la exposición que hace á la Academia el Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui, solicitando la distinción de Académico de Mérito en su arte, suplicándola que previos los informes de reglamento, se digne admitirle a los egercicios de Disertación y demos-

tración que tiene acordados al efecto; y la Comisión al acordar se preste á este interesado el más favorable informe por los conocimientos artísticos que en él reconoce y distinguido lugar que ocupa como teniente de Maestro mayor de Madrid, propone se le dé por punto de demostrar la planta y sección geométrica de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y huida á Egipto, propia del Cuerpo de Arquitectos, en la Parroquia de San Sebastián.

Madrid 16 de Septiembre de 1830.

(Firma:) Juan Miguel de Inclán.

(Al margen)

Junta ordinaria del 19 de septiembre de 1830.

Admitido, le salieron los problemas números 3, 6 y 19 para disertar, y por demostración la que propone la Comisión.

(Firma:) Juan Miguel de Inclán.

DOCUMENTO 6

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO COMUNICA A DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI SER ADMITIDO PARA REALIZAR LOS EJERCICIOS DE DISERTACIÓN Y DEMOSTRACIÓN QUE POR SORTEO UNOS Y A PROPUESTA DE LA COMISIÓN FACULTATIVA DE ARQUITECTURA OTRO LE HAN CORRESPONDIDO PARA SU INGRESO COMO ACADÉMICO DE MÉRITO.

Madrid, 22 de septiembre de 1830.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Enterada la Real Academia de San Fernando en su Junta ordinaria de 19 del corriente de la solicitud que V. la hace [para que previos los egerci- informes de reglamento se digne admitirle (tachado en original)] con fecha del 13, y previo el favorable informe de la Comisión de Arquitectura se ha servido admitir á Vm. a los egercicios de Disertación y demostración que tiene acordados para la recepción de Académico de mérito en su clase; y habiendo procedido al sorteo de los Programas, salieron los señalados con los Números 3, 6 y 19 para disertar, á saber:

N.º 3... De la situación local de los Hospitales en una corte, y lo que se deberá tener presente para su cómodo uso, ventilación, y aislar las enfermedades contagiosas.

N.º 6... De las cosas comunes á los edificios, como son patios, pórticos, salones, escaleras, etcétera.

N.º 19... Siendo análogos la distribución, belleza y firmeza de un edificio, que debe tener presente el Arquitecto al tiempo de formar las plantas y alzados para que resulte un todo acabado: qué circunstancias y observación deberá guardar para que se verifique uno y otro.

De estos tres asuntos elegiré V. el que gustase para formar sobre él la precitada Disertación, cuya elección se servirá comunicarme para unirla al expediente advirtiendo que el dato de demostración [geométrica (tachado en original)] en diseños es la planta y sección geométrica de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y huida á Egipto, propia del cuerpo de Arquitectos, en la Parroquia de San Sebastián de esta corte Dios mediante. Madrid 22 de Setiembre de 1830.

Sr. D. Francisco Javier de Mariategui.

DOCUMENTO 7

DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI COMUNICA A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO LA ELECCIÓN DEL EJERCICIO DE DISERTACIÓN, AGRADECIENDO A LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA EL FAVORABLE INFORME PRESENTADO ACERCA DE SUS MÉRITOS.

Madrid, 23 de septiembre de 1830.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1)

En contestación a el oficio de V.S. del día de ayer en el que me dice se ha servido la Real Academia de San Fernando en su Junta ordinaria de 19 del corriente admitirme á los egercicios de Disertación y demostración que tiene acordados para la recepción de Académico de Mérito en Arquitectura, insertándome los tres proyectos que resultaron del sorteo a fin de que elija uno de ellos para disertar sobre el asunto que exprese, pongo en noticia de V.S. haber elegido el del N.º 3 que dice "De la situación local de los Hospitales en una Corte y lo que se deberá tener presente para su cómodo uso, ventilación, y aislar las enfermedades contagiosas".

Igualmente quedo enterado haberme señalado por asunto de demostración en Diseños, la planta y sección geométrica de la Capilla de Nuestra Señora de Belén y huida á Egipto propia del Cuerpo de Arquitectos en la Parroquia de San Sebastián de esta corte; suplicando á V.S. se sirva dar en mi nombre las más expresivas gracias á los Señores que componen la Comisión de Arquitectura por el favorable informe que de mis conocimientos han tenido a bien dar á la Real Academia.

Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid 23 de Setiembre de 1830.

(Firma:) Francisco Javier de Mariategui.

Sr. D. Juan Miguel de Inclán Valdés, Vicesecretario de la Real Academia de San Fernando.

DOCUMENTO 8

DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI PRESENTA A LA EVALUACIÓN DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO LA DISERTACIÓN Y DEMOSTRACIÓN QUE, COMO EJERCICIOS DE ACCESO A LA DISTINCIÓN DE ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA, LE CORRESPONDIERON.

Madrid, 5 de febrero de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Serenísimo Señor

D. Francisco Javier de Mariategui, Arquitecto por la Real Academia de San Fernando y Discípulo de ella, hizo solicitud á V.A. en 13 de Setiembre del año último de 1830 para que se sirviese recibirle á los ejercicios que la dicha Real Academia tiene acordados para la recepción de Académico de Mérito en Arquitectura y V.A. accediendo á su súplica resolvió, previo el correspondiente informe de la Comisión de Arquitectura, proceder al sorteo de los Programas para la formación de la Disertación, y salieron los señalados con los números 3, 6 y 19, a saver. N. 3. De la situación local de los Hospitales en una corte, y lo que se deberá tener presente para su cómodo uso, ventilación, y aislar las enfermedades contagiosas. N. 6. De las cosas comunes a los edificios, como son patios, pórticos, salones, escaleras, etcétera. N. 9. siendo análoga la distribución, belleza y firmeza de un edificio, qué deve tener presente el Arquitecto al tiempo de formar las plantas y alzados para que resulte un todo acabado, qué circunstancias y observaciones deberá guardar para que se berifique uno y otro; y para asunto en diseños se le demarcó la Capilla de Nuestra Señora de Belén y huida á Egipto propia del Cuerpo de Arquitectos en Parroquia de San Sebastián de esta Corte, demostrada en planta y sección geométrica. De los tres indicados asuntos eligió el del Número 3 cuya disertación presenta a V.A. juntamente los planos de la indicada Capilla, y por tanto.

A V.A. Suplica se sirva admitir dichos trabajos a fin de que si los hallase dignos de su aprovación tenga a bien señalarle los demás ejercicios que deva sufrir para obtener la gracia que tiene pedido á V.A. á cuya fineza le estará sumamente reconocido. Madrid 5 de febrero de 1831.

Serenísimo Señor.

(Firma:) Francisco Javier de Mariategui.

DOCUMENTO 9

NOTA REMITIDA POR DON JUAN MIGUEL DE INCLÁN VALDÉS A LOS MIEMBROS DE LA JUNTA DE EXAMEN PARA QUE EVALÚEN LA DISERTACIÓN PRESENTADA A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO POR DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI PARA SU RECEPCIÓN COMO ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA.

Madrid, 8 de febrero de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Con arreglo á lo acordado por la Academia paso á V.S. la Disertación del Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui sobre el problema que eligió entre los sorteados; á fin de que examinándola en el término de dos días se sirva devolvérmela y que pueda pasar á otro.

Dios guarde. Madrid 8 de Febrero de 1831.

Sr. D. Antonio López Aguado. La volvió en 11.

Sr. D. Juan Antonio Cuervo. Se pasó en 14 (?) y volvió en 17.

Sr. D. Isidro Velázquez. Se pasó en 11 y volvió en idem.

Sr. D. Juan Miguel de Inclán. Vista previamente.

Sr. D. Custodio Moreno. Idem.

Sr. D. Antonio de Varas. Se pasó en 19 Febrero.

DOCUMENTO 10

DON ANTONIO LÓPEZ AGUADO DEVUELVE A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO LA DISERTACIÓN PRESENTADA POR DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI PARA ALCANZAR EL TÍTULO DE ACADÉMICO DE MÉRITO.

Madrid, 11 de febrero de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Debuelbo á V.S. la disertación del Maestro Arquitecto D. Francisco Xavier de Mariategui, como me previene en su atento oficio del 8 de los presentes, para que la dé el curso ordinario:

Dios guarde á V.S. muchos años: Madrid y febrero 11 de 1831.

(Firma:) Antonio López Aguado.

Sr. D. Juan Miguel Inclán.

DOCUMENTO 11

LA DISERTACIÓN DE DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI PARA SU EXAMEN DE ACCESO A LA DISTINCIÓN DE ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA ES DEVUELTA A LA REAL ACADEMIA CON SU APROBACIÓN POR DON ISIDRO VELÁZQUEZ.

Madrid, 11 de febrero de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

He visto y examinado detenidamente la Disertación del Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui que V.S. me ha remitido con su oficio de 11 del presente para este efecto, y encuentro suficientemente desempeñado el Problema elegido entre los sorteados, lo que merece mi aprobación.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Madrid 11 de Febrero de 1831.

(Firma:) Isidro Velázquez.

Sr. D. Juan Miguel de Inclán Valdés.

DOCUMENTO 12

DON JUAN ANTONIO CUERBO DEVUELVE A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO LA DISERTACIÓN DE DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI.

Madrid, 17 de febrero de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Devuelvo a V.S. con arreglo a lo que me previene tiene acordado esa Real Academia, la Disertación que formó el Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui, para obtener la graduación de Académico de Mérito á que aspira.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Madrid 17 de Febrero de 1831.

(Firma:) Juan Antonio Cuerdo.

Sr. D. Juan Miguel de Inclán Valdés.

DOCUMENTO 13

DON ANTONIO DE VARAS, MIEMBRO DE LA JUNTA DE EXAMEN PARA EL INGRESO COMO ACADÉMICO DE MÉRITO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI, DEVUELVE A LA MISMA LA DISERTACIÓN REALIZADA POR ÉSTE.

Madrid, 22 de febrero de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Devuelvo a V.S. la Disertación del Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui, despues de haber cumplido con lo que nuestra Real Academia tiene acordado.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Madrid 22 de Febrero de 1831.

(Firma:) Antonio de Varas.

Sr. D. Miguel de Inclán Valdés.

DOCUMENTO 14

EVALUACIÓN DE LA JUNTA DE EXAMEN DE DON FRANCISCO JAVIER DE MARIÁTEGUI PARA ACCEDER AL NOMBRAMIENTO DE ACADÉMICO DE MÉRITO EN ARQUITECTURA.

Madrid, 12 de marzo de 1831.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 44-2/1).

Junta de examen para Académico de Mérito por la Arquitectura del Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui, celebrada el día 12 de Marzo de 1831.

Enterada la Junta del acuerdo de la Academia de 19 de Setiembre último admitiendo al Maestro Arquitecto D. Francisco Javier de Mariategui á los egercicios para Académico de mérito dándole á la suerte los problemas para la Disertación y el asunto para la demostración en Diseño, y después de examinada aquélla particularmente por todos los Señores vocales que reconocieron también los Diseños que estaban a la vista, se mandó entrar en la Sala al examinando, quien habiendo leído su Disertación contestó después á los reparos que succesivamente le pusieron cada uno de los examinadores; los que satisfechos de sus respuestas y observaciones le mandaron retirar, y procediéndose á la votación secreta resultó aprobado para la clase de Académico de mérito que solicitaba si la Academia se dignaba confirmar este dictamen.

Madrid 12 de Marzo de 1831.

(Firma:) Martín Fernández de Navarrete.

(Al margen)

Señores

D. Juan Antonio Cuervo

D. Antonio de Varas

D. Juan Miguel de Inclán

D. Custodio Moreno

D. Martín Fernández de Navarrete, secretario [sigue su firma].

Junta ordinaria de 13 de Marzo de 1831.

Admitido para Académico de mérito en [por (tachado en original)] la Arquitectura, por todos los votos menos uno. [Sigue firma posiblemente del secretario].

Hecho, con el oficio de fórmula en...

BIBLIOGRAFÍA

- ANES, G., *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1969.
- ARTOLA, Miguel., *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1980.
- ARZADUN, Juan., *Fernando VII y su tiempo*, Madrid, 1943.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del., *Los soportes geométricos del espacio estético*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.
- CERVERA VERA, Luis., *El convento de Santo Domingo en la villa de Lerma*, Madrid, Editorial Castalia, 1969.
- CERVERA VERA, Luis., *El monasterio de San Blas en la villa de Lerma*, Madrid, Editorial Castalia, 1969.
- CERVERA VERA, Luis., "Reparos en el puente medieval de Lerma a principios del siglo XVII", en *Boletín de la Institución Fernán González*, año XLVII, n.º 172, Burgos (1969), 133-136.
- DEMERTON, J., *La Real Sociedad de Amigos del País (1784-1808). Notas para su estudio*, Valladolid, 1969.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina., *Urbanismo y Arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Ayuntamiento, 1978.
- LÓPEZ, Santiago., *Nueva guía de camino para ir desde Madrid a todas las Ciudades y Villas mas principales de España y Portugal. y también para ir de unas Ciudades a otras*, 2.ª ed., Madrid, 1812.
- LÓPEZ MATA, Teófilo., *La provincia de Burgos, en la geografía y en la historia*, Burgos, 1963.

- PARDO CANALÍS, Enrique., *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, C.S.I.C., 1967.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro., *Itinerario de las Carreras de Posta de dentro, y fuera del Reyno*, Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1761.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio., *Agustín de Betancourt, fundador de la Escuela de Caminos y Canales*, Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, 1968.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio., *Ciencia y tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*, Madrid, Turner, 1980.
- SÁENZ RIDRUEJO, Fernando., *Los Ingenieros de Caminos*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1993.
- VILLAURRUTIA, Marqués de., *Fernando VII, rey absoluto. La ominiosa década de 1823 a 1833*, Madrid, 1931.
- VILLUGA, Juan., *Reportorio de todos los caminos de España*, Medina del Campo, Pedro de Castro, 1546.

PREMIO DE MÚSICA ESPAÑOLA 1994

Por

CRISTÓBAL HALFFTER

Quiero que mis primeras palabras sean la expresión de mi más profundo agradecimiento a la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y a los miembros del Jurado que me han otorgado tan importante Premio y me han conferido tan alto honor.

En el mismo día que se hacía pública la decisión del Jurado, aparecía en el diario ABC un artículo mío que, con motivo de la festividad de Santa Cecilia me había solicitado la dirección de ese periódico, en el que me refería a la marginación que padece el compositor en la sociedad actual y hacía constar que las instituciones que más ayudan a que esta circunstancia no sea causa de la total extinción de esta actividad cultural en los días presentes, eran ciertas fundaciones que ayudan y estimulan a que el creador pueda ejercer su tarea con la responsabilidad y la dignidad que requiere.

Cuando esto escribía, era ajeno a que la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero me iba a otorgar el Premio de Música Española 94, pues en esos días consideraba –como sigo considerando hoy– que hay un importante número de compositores que tienen al menos tantos méritos, o más, que mi persona para recibir tan alto como preciado galardón. Es más, en mi artículo no me quejaba a título personal de una determinada situación, sino lo hacía reflejando un estado de cosas que nos afecta a todos, pero muy especialmente a los compositores de la España actual.

Quiero dejar bien claro, que me considero un músico español más, que se ve afectado por estas determinadas circunstancias cuyas causas hay que buscarlas en nuestro pasado histórico –lejano y reciente–, pero que como español, como ciudadano de este país me siento un privilegiado, ya que he podido dedicar mi vida a una vocación, hacer de ella un ejercicio profesional que me permite una subsistencia en dignidad, poder decir en todo momento en voz alta lo que pienso y hacer que esa vocación y ese trabajo pro-

fesional sea donde puedo encontrar las horas más agradables de mi ocio. Y esto, en la España actual y en la reciente pasada ha sido y es un privilegio del que soy consciente y al que quiero corresponder con el esfuerzo, el trabajo y con la entrega total a esa vocación que libremente elegí como centro de mi vida: ser músico y hacer que la música se vincule a la más alta expresión de la cultura.

Haciendo abstracción de la voluntad que pongo en que mi conducta corresponda a las más íntimas creencias que de índole trascendente profeso, en la voluntad que pongo en demostrar en todo momento el hondo respeto que me merece todo ser humano por el hecho de serlo, en la voluntad que pongo en el cumplimiento al máximo de las obligaciones que con respecto a mi familia y mi entorno como ciudadano me he impuesto, lo que más me importa en mi vida es poder crear mi obra, robarle tiempo al tiempo para poder dejar en ella un testimonio de mi mismo y mi existencia, puesta la mirada en ese inexorable momento final, para que, como diría Quevedo, cuando llegue la muerte sólo me pueda arrebatarse la vida.

Soy plenamente consciente que mi obra, mi música, mi trabajo y mi esfuerzo, nada va a hacer cambiar el inexorable caminar de la humanidad, ni la historia ni aún en el entorno más cercano y que este interés por mi música y su existencia es compartido por una minoría tan minoritaria que es como dar importancia a una molécula de hidrógeno en la inmensidad del cosmos. Pero para mí es lo fundamental y este punto de partida antitético es el que me otorga poder plantearme la creación de mi obra –“ab ovo”– con un máximo de garantías de independencia y libertad, pudiendo así aspirar a escribir aquello que mi conciencia me dicta y mis posibilidades imaginativas y técnicas me permitan, respetando siempre, pero sin afectarme la opinión de los demás, aunque sean legión.

Esto no es óbice para que cuando una obra mía produce a alguien que la escucha un placer estético no me lleve una profunda alegría al ver que mi esfuerzo ha cumplido una función o que cuando alguien o algunos encuentren en esa labor ciertos valores y consideren, como ahora, que es merecedora de recibir un tan preciado galardón, no me sienta profunda y hondamente agradecido. Pues una cosa es aspirar a crear en libertad y otra ser bien nacido.

Pero vivimos en una época especialmente difícil para que el compositor pueda realizar esta labor, al estar nuestra sociedad diminada por algunos conceptos erróneos sobre la función del arte, que han calado muy hondo en las es-

feras más influyentes de ella. Confundir cantidad de oyentes con la calidad del producto, buscar una rentabilidad económica a ese producto de arte antes que cumplir cualquier otro fin, ampliar el término de “cultura” para definir elementales tareas de la vida cotidiana, son algunas de las causas, entre otras varias, que provocan esta especial situación de la música actual en relación con el entorno social, y muy especialmente en España.

En este estado de cosas, la labor del compositor que intenta crear una obra que esté estrechamente vinculada a la cultura de su tiempo en su más elevada expresión, creación que por definición es minoritaria y por lo tanto carente de una rentabilidad económica inmediata, se ve dificultada y hasta entorpecida para poder desarrollarse en las condiciones de libertad que su misma importancia exige.

Y es aquí, donde las instituciones como las Fundaciones en general y muy en particular la Fundación Guerrero, juegan un trascendental papel al estimular y promover que esta labor creativa pueda seguir su camino evolutivo, no encerrada en una falsa torre de marfil ausente de todo contacto con la realidad social, sino como expresión de esa realidad y buscando la permanencia de los valores culturales que la caracterizan.

No puedo admitir que a finales del siglo XX y preludiando el tercer milenio, el símbolo de la cultura musical de esta sociedad sea la banalidad, la vulgaridad y la primitiva y ordinaria expresión de los instintos más animales del ser humano, como pretender hacernos creer la gran mayoría de los medios de comunicación, en estrecha colaboración con las multinacionales del mercado del ocio. Y en este rechazo a esta falsa interpretación de nuestra realidad no me encuentro sólo, aunque seamos minoría.

Instituciones como la Fundación Guerrero, que estimulan precisamente la creación que está más comprometida con la permanencia de los valores de la auténtica cultura, son las que ayudan a romper con estos esquemas, según lo demuestra la labor que en el campo de la música está realizando y las importantes figuras de los Premios a la creación musical que me han precedido, en la obtención de galardones.

Ahora bien, en el aire está una pregunta que se tendrán que hacer los futuros jurados: ¿cuál es la auténtica cultura musical de nuestro tiempo?, ¿qué estilo, qué forma, qué estética, qué procedimiento es el que puede simbolizar la verdadera música de finales del siglo XX que pueda considerarse como legítima heredera de la gran tradición de la cultura musical de occidente?

Ante estas preguntas, me van a permitir que busque una respuesta en un hecho de nuestro cotidiano vivir.

Nos encontramos en una calle cualquiera, y con más frecuencia de la debida, pasa un vehículo provisto de una potente señal acústica. En el proceso de acercamiento, la sirena que tiene un sonido inicial de un “la”, sube de esa “la” a un “do”. Cuando está a nuestro lado suena ese “do” con toda intensidad; en el proceso de alejamiento escuchamos como ese “do” baja al “la” inicial. En física este fenómeno se conoce con el nombre de efecto Doppler y por él, podemos establecer cuatro formas de interpretar un sólo hecho real, el sonido de la sirena.

Para el observador A, del que la sirena se aleja, la sirena será un “do” que va bajando a un “la”. Para el observador B, situado en el centro, y la sirena se acerca y luego se aleja, el sonido será, un “la” que sube a un “do” y un “do” que vuelve a un “la”; para el observador C, que en el mismo espacio de tiempo la sirena sólo se acerca, el sonido será un “la” que sube a un “do”; para el observador D, el conductor del vehículo, la sirena tendrá un sonido permanente, continuo e inamovible.

¿Cuál de los cuatro observadores está en posesión de la verdad? Estos son los sistemas referenciales de los que nos habla Einstein, que son tan útiles para saber cuál es mi verdad, pero como esta verdad sólo es válida para mi y para mi más inmediato entorno.

Me he permitido esta incursión en el mundo de la física para aplicarla al campo de la creación musical e intentar así contestar a las preguntas que antes me hacía y ver que sólo pueden tener respuesta a título individual, pues no es posible ni quizá sea necesario, saber hoy qué estilo, qué forma o qué procedimiento simboliza nuestro tiempo.

Ante lo que no cabe dudar es al mantenimiento de la calidad y la altura cultural de las obras, y aquí sí van a encontrar los jurados de este importante premio una tarea bien difícil ante sí, al tener que elegir a uno cada año, entre la numerosa pléyade de compositores que hoy ofrece España, todos ellos merecedores de ser premiados por su labor, que responde en muy alto grado a lo que entendemos por creación, música y cultura.

Lo importante es fomentar y estimular a que esa sirena suene, que permanezca ese sonido con la mayor intensidad, calidad y altura intelectual posible, altura que nos ha legado la tradición cultural de la que somos herederos y continuadores, y que no dejamos que se extinga ese sonido, víctima

de los muchos sonidos contaminantes que disfrazados de un falso concepto de la cultura, intentan rebajar los altos logros que en el campo del conocimiento, la creación y la comunicación sensible ha adquirido el ser humano desde sus orígenes hasta nuestros días en continua evolución ascendente que en ningún momento puede detenerse.

Decía Kant: “la cultura es la máxima aspiración de la naturaleza”. En esta forma de definir la cultura, el arte, la creación, lo que no es sólo conocimiento, sino conocimiento más sensibilidad e imaginación, juegan un papel trascendente. Por ello creo, que la forma de poder salir del difícil momento por el que atravesamos se encuentra en la estimulación al máximo al mundo de la creación, para que los compositores que sean conscientes del importante papel que juegan, puedan realizar su labor libres de toda dictadura que venga impuesta por las necesidades del mercado consumista, de los criterios comerciales de las multinacionales del mercado del ocio o por las modas marcadas por estas empresas que prefieren “estar” en nuestro tiempo antes que “ser” de este momento. Estimular al máximo a que puedan realizar su tarea con los únicos límites que les impongan sus diferentes capacidades creativas y los sistemas referenciales que ellos mismos elijan para interpretar la altura del tiempo en que viven.

Quiero agradecer a la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero el haberme distinguido con este inmenso honor, pero no quiero sólo hacerlo con la sincera y elocuente palabra “gracias”, sino también con la expresión de mi más profundo reconocimiento a la labor que hace en favor de la creación musical de nuestro tiempo, por la esperanza que cabe depositar en ella, por la fuerza que da recibir un galardón así, la ilusión que crea poder aspirar a ser candidato a él y por la responsabilidad que adquirimos y nos obliga a los galardonados ante nuestro trabajo futuro, responsabilidad que estoy dispuesto a asumir con mi mayor esfuerzo y entrega.

Me han precedido tres ilustres compañeros a los que admiro y respeto y con los que me une una entrañable amistad y espero ser digno en ese trabajo futuro, de la alta cota que ellos han puesto en la inicial tradición de este importante Premio.

Que estas palabras sirvan para demostrar mi hondo agradecimiento.

¡Gracias!

CRÓNICA BIBLIOGRÁFICA DEL
REAL ALCÁZAR DE MADRID

Por

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

En el repertorio de residencias de la Corona española, el Real Alcázar de Madrid ocupa el puesto cimero, por ser el edificio central de la Corte desde que Felipe II la estableció con carácter definitivo. Desde sus orígenes como fortaleza (“alcázar”), hasta su conversión en construcción doméstica oficial (“palacio”), representó un *crescendo* en edificio y colecciones artísticas. En 1623 hace una descripción Gil González Dávila (1): “en lo que antiguamente era el Alcázar Real, tiene su asiento el Palacio de nuestros ínclitos Reyes”. Menciona patios, salas, aposentos, capilla, torres, portadas; y se ocupa del ajuar: pinturas, mapas, estatuas de Emperadores y de Carlos V. Creado por los monarcas de la Baja Edad Media (Enrique II, III y IV), debe su conversión en Palacio a Carlos V, acrecentándolo “Philipus II, Hispaniarum Rex”. En 1626 Cassiano del Pozzo acompaña al Cardenal Francesco Barberini a la Corte de España. Mientras el Cardenal departía con el Rey, Del Pozzo urgó en los entresijos del Alcázar, inquiriendo pinturas, que era lo que más preocupaba a un entendido italiano (2). Repara en las pinturas “del Español Mudo”, de Ticiano, de Rubens. Pero no se le pasa el regalo que Monseñor Massimi había hecho a Su Majestad: una mesa ejecutada con piedras duras, con técnica de *tarsia*. Del impulso coleccionista da idea la presencia en el Alcázar de pinturas del Japón, articuladas en forma de biombo, término que consigna Del Pozzo.

Otra descripción del Alcázar aparece consignada en el viaje emprendido en 1668 por Cosme de Médicis (3). Se ocupa del edificio, “que tiene muy buen aspecto”. Describe su estructura, con dos patios. Le llaman la atención los tapices, los cuadros, los “vaciados de una grandísima parte de las mejores estatuas de Roma”, el modelo de la Fuente de la Piazza Navona de Roma, de plata dorada, y el mármol de la Apoteosis de Trajano. Entre las obras de pintura recuerda obras de Dürero, Ticiano, Tintoretto, Rubens, Guido Reni y otros artistas.

Madame d'Aulnoy visita Madrid en 1691 (4). Describe el edificio, cuyas habitaciones estaban “llenas de preciosos cuadros, tapices admirables, estatuas excelentes, muebles magníficos, en una palabra todo lo que convierte a un palacio en real”.

Pero toda aquella grandeza tuvo un final aciago, un viernes, 24 de diciembre de 1734. Un pavoroso incendio redujo a pavesas el edificio, sucumbiendo una gran parte de la riqueza artística acumulada. La triste efemérides está recogida en unas Memorias de dicho año (5). Los objetos se sacaron entre las llamas, acudiendo a medidas excepcionales: “como las pinturas del Salón Grande estaban embutidas en la pared, sólo pudieron *arrancar* algunas que estaban bajas”. El fuego duró hasta el lunes 27. Los días siguientes prosiguieron las tareas de rescate de las obras sepultadas entre los muros calcinados. Y valorando lo que encerraba, la memoria escrita por Félix de Salabert consigna dolorosamente: “Para manifestar la grandeza de este Palacio, diremos haber sido centro de los Reyes de España y que en el espacio de muchos años ha sido aumentarle, al adquirir un tesoro de pinturas originales de los primeros hombres que por asombro ha tenido el mundo...la riqueza de piedras preciosas de Asia y América, Roma con sus reliquias singulares [las esculturas], China con su loza tan celebrada y un conjunto tan singular convertido en veinticuatro horas en cenizas”.

¿Qué siguió? La construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid (6). Aunque los cronistas habían advertido la grandiosidad de la colección artística encerrada en el Alcázar, no habían ocultado la ausencia de regularidad, el tamaño reducido de las ventanas, la oscuridad de las piezas, el carácter laberíntico de las escaleras. De ahí que la nueva arquitectura que trae al Nuevo Real Palacio el Abate Filippo Juvarra aporte el ideal franco-italiano, con un aire más clásico en líneas, materiales (la piedra) y la regularidad. Las obras de arte que se salvaron pasaron a otros palacios o se integraron en el nuevo después de su inauguración. El Nuevo Real Palacio dejó en la oscuridad al viejo Alcázar de los Austrias.

En los catálogos del Museo del Prado se deja constancia al mencionar pinturas y esculturas de su procedencia del Alcázar. Pero la memoria de este edificio se ha ido reavivando; ha crecido la bibliografía, hasta merecer ser rescatado este año de 1994.

¿Cómo se ha llegado a esta reivindicación del Alcázar? Hay una nutridísima bibliografía, recogida en el libro impreso por la Comunidad de Ma-

drid para celebrar este acontecimiento. Como contribución a este esfuerzo nos ha parecido oportuno ofrecer una crónica bibliográfica, una historiografía a través del tiempo, año por año, ya que el curso de la investigación es de atrás hacia adelante. Se ofrecen los hitos, los escalones sobre los que se ha ido estableciendo una investigación cada vez más apasionante.

No se trata de relatar la historia de la obra particular, sino de los elementos arquitectónicos que se han ido incorporando al Alcázar y de los conjuntos artísticos que definen las dependencias. Es una crónica que engarza patios, escaleras, salones, tapices, cuadros, estatuas, mesas y bufetes. Pero el hilo conductor de esta crónica es en todo caso el historiador situado en su momento.

De los tratados de arte, sin duda los de Carducho y Palomino son los que quizá contengan datos más importantes. Son una fuente muy estimable, que ha sido empleada en libros que se mencionarán oportunamente. El *Diccionario* de Ceán Bermúdez y las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, de Llaguno y Amirola, asimismo ofrecen cuantiosas noticias referentes a los artistas que han intervenido en el Alcázar. Pero nos interesa acercarnos a las publicaciones referidas ya en concreto al Alcázar.

1893

Una publicación del hispanista Karl Justi encabeza la bibliografía (7). Pero dentro de la brevedad del texto figura ya uno de los dibujos realizados por el dibujante y pintor flamenco con el nombre hispanizado de Antonio de las Viñas, que se halla en la Biblioteca Nacional de Viena.

1927

En 1926 se celebró en Madrid una curiosa exposición, dedicada a testimonios gráficos de sus monumentos. En el *Catálogo General* editado para esta celebración se recogieron dibujos y grabados de Madrid. Al año siguiente Miguel Velasco glosó los diseños ofrecidos en dicha exposición referentes al Alcázar (8). Entre ellos se hallaban dos dibujos del edificio debidos a Hoefnagel, la panorámica del Alcázar de Antonio de las Viñas, el dibujo de Jean L'Hermite (1596) incluido en el manuscrito de este autor, titulado *Le Passetemps* (Biblioteca Real, Bruselas), y dos grabados de la fachada principal del Alcázar, debidos a Meunier y Guerard. La imagen visual del desaparecido Alcázar comenzaba a cobrar presencia.

1945

Don Elías Tormo vuelve la vista al Alcázar de la edad media (9). Como fuentes utiliza las obras de Quadrado, Amador de los Rios, José María Eguren y Mesonero Romanos. Pone el objetivo en la muralla que circunvalaba a la villa. Como elementos gráficos se sirve de las vistas de la ciudad de Hoefnaegel y Wyngaerde, un plano de Wit fechado hacia 1620, el plano de Madrid de Teixeira de 1656 y el plano del arquitecto Arze de 1734, el año del incendio. Comenta que del primitivo Alcázar se carece de testimonios gráficos medievales, por lo que hay que acudir a los del siglo XVI y siguientes. En cuanto a los dibujos de la ciudad, tiene que reconocer que son fruto de la actividad de artífices extranjeros. Centrado en las murallas, al referirse al Alcázar observa la monumentalidad de las torres, sobre todo al ser comparadas con las que reforzaban el perímetro de la villa. Nos hallamos ante el primer análisis técnico de los elementos constructivos del Alcázar, si bien apoyado únicamente en el material gráfico. A este propósito resalta la importancia de la Torre Dorada.

1947

Las investigaciones de María Luisa Caturla tienen el sólido fundamento de la documentación hallada personalmente en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, del que fue infatigable exploradora. Con relación al Alcázar, puso la atención en los retratos de reyes situados en el Salón Dorado (10). Se proveyó de la información previa de Palomino, quien al referirse en sus *Vidas* a varios pintores, precisó encargos para este salón. Es la referencia a Félix Castelo, quien a juicio del escritor y pintor “fue uno de los que pintaron en el Gran Salón de Retratos de los reyes de España en este Palacio de Madrid”. También hace mención de Antonio Arias Fernández, ocupado en pintar “los retratos de los Reyes de España... cuando se renovó el Salón de Su Majestad en su Real Palacio, que llaman de las Comedias”.

Pero lo que da novedad al artículo es el encargo y pago de los retratos (1639). Uno de los retratos fue encargado a Alonso Cano, y era el de los Reyes Fernando e Isabel. Fueron dieciseis lienzos, con arreglo a un modelo de doble personaje. Así aparecen emparejados Bermudo de León y Fernando I de Castilla, los Reyes Católicos; Carlos V y Felipe II. Era, pues, un salón destinado a exaltar la Monarquía española. El local a que se destina-

ron los retratos se denominó de varias maneras: Salón Grande, Salón Dorado y Salón de Comedias. Estuvo dividido en tres ámbitos.

1952

Con el libro de Iñiguez Almech de este año comienza una serie destinada a la historia de los palacios reales de España, pero con apoyo documental (11). Durante su permanencia en Roma, dentro de la Escuela Española de Historia y Arqueología, tuvo ocasión de estudiar un Códice de la Biblioteca Vaticana (Barb. Latini número 4372). Contiene una Memoria y unos planos, debidos a Juan Gómez de Mora, obra fechada en 1626. Juan Gómez de Mora era hijo del pintor y retablista del Escorial Juan Gómez y de Francisca de Mora, hermana de Francisco de Mora. Nació en Cuenca en 1586 y murió el 22 de febrero de 1648. Fue Arquitecto Mayor de Felipe III (1611).

La memoria escrita por Gómez de Mora se refiere a los Alcázares de Madrid, Toledo, Segovia; Palacios del Pardo y Aranjuez; Palacio de Valladolid y Casa de la Ribera; Alcázares de Sevilla y Granada; palacios portugueses de Lisboa y Cintra. Pero asimismo aparecen consignadas casas de recreo, como la Casa de Campo en Madrid, Aceca, Campillo, Valsain y otras.

Pero el libro de Iñiguez contiene además reproducciones de pinturas de edificios de la Corona y dibujos, como los de Wyngaerde. Y debe añadirse documentación complementaria procedente de los Archivos de Simancas, del de Palacio, del Instituto Valencia de Don Juan, Archivo Histórico de Madrid y archivo de la Colección Zabalburu. En suma una obra excepcional, por su contenido y además con el mérito de abanderada.

Aparte de los documentos incluidos en el Apéndice, el estudio del Alcázar tiene una considerable extensión (páginas 62-100). Pero de enorme valor son las ilustraciones (figuras 14-29), y sobre todo los dos planos, planta baja y principal del Alcázar, de la autoría de Juan Gómez de Mora, pues están firmadas por él en 1626.

Valora Iñiguez los dos planos y la memoria sujeta a ellos por los números, que él sigue para facilitar la interpretación del lector. Aunque lamenta el exceso de detalle que aplica Gómez de Mora en las descripciones, agradece el esfuerzo, "porque es la descripción escrita y gráfica más completa de cuantas pude ver". Pero esto mismo podemos subscribirlo hoy mismo, aunque necesariamente se haya abocado a mayores precisiones.

Advierte en las plantas el viejo edificio cristiano, en los cubos redondos y las enormes torres cuadradas, que se aprecian en las plantas. En cuanto a la definición del edificio, advierte la disposición de la planta en dos patios, del Rey y de la Reina, tomada de los viejos hospitales y conventos. Le sorprende por su grandiosidad la escalera, que se le vuelve un enigma por su disposición, surgiendo la cuestión de la cronología, con respecto a la del alcázar de Toledo (página 103). Aventura que sea más antigua la del Alcázar de Madrid, como se confirmó en estudio posterior. Y asimismo definió su estructura: “acoplar dos escaleras claustales”, lo que vaticina el bautismo del vocablo con que más adelante quedará.

Localizó muchas dependencias y salones, como la Casa de las Trazas, la que Vicente Carducho describe como archivo de trazas reales. Y el Salón Grande y Sala de Comedias. Sigue paso a paso la disposición de las piezas, advirtiendo que ninguna se libraba de “escuchas” o ventanas secretas para espiar las conversaciones.

Comenta la traza de la reforma de la fachada principal, debida al propio Gómez de Mora, que se estaba haciendo al propio tiempo en que el arquitecto diseñaba las trazas. Y no deja de reconocer el sacrificio que la estética impuso: dejar ciegas las ventanas del edificio anterior, que quedaba detrás del muro de fachada diseñado por Gómez de Mora. Acude al modelo de madera sobre este cuerpo de fachada, conservado en el Museo Municipal de Madrid, y llega a la conclusión que es del propio Gómez de Mora, eso sí, proyectado antes de hacerse estos planos. De ahí la escasa atención prestada a las fachadas laterales. Era el volumen sobre todo lo que interesaba en este modelo.

Y un detalle de la mayor importancia. Leyendo a Carducho, observó lo que dice a propósito de la intervención de Diego Velázquez en la obra arquitectónica. Confirma que gracias a sus gestiones vinieron de Italia los fresquistas Agustín Mitelli y Angelo Colonna. La Sala Ochavada y la Sala de los Espejos fueron proyectadas por Velázquez (página 99). Las esculturas, las pinturas, los tapices recibieron un nuevo emplazamiento, guiado por el pintor.

1956–1959

En estos años ven la luz dos inventarios. Uno se efectúa a la muerte de Felipe II; otro corresponde al reinado de Carlos II.

Sánchez Cantón ha aportado enorme contribución a la historia del patrimonio real. Al fallecer Felipe II se practica un inventario general de bienes

artísticos, que es el publicado por Sánchez Cantón (12). Las diligencias comenzaron en 1598, pero la realización del mismo ocupó el año 1600.

La mayor parte de las piezas inventariadas se hallaban en el Alcázar de Madrid; pero se registran asimismo piezas en Aranjuez, Aceca, el Bosque de Segovia, etc. No se refieren las tapicerías, pues eran obras adscritas a las residencias reales y no estaban consideradas como pertenecientes a la herencia de Felipe II, por lo que no procedía inventariarlas. Es abundantísima la colección de obras de devoción, para la capilla del Alcázar como de los diversos oratorios que contenía. Se mencionan numerosas imágenes de oro, plata, pedrería y pintura. Asimismo estaba muy surtido todo el menaje de altar, cálices, cruces, portapaces, atriles, fuentes, candelabros, etc., junto al vestuario sacro: corporales, mangas, roquetes.

Juan Pablo Cambiaso y Jacome da Trezzo tasaron en 16 de abril de 1602 las “antiguallas y monedas”, lo perteneciente al gusto personal, es decir, lo que se conoce como propio de las “cámaras artísticas y de maravilla”. Se mencionan retratos del rey, en camafeo o de oro.

Pero además Felipe II recibió donaciones. Una de ellas es la del diplomático don Diego Hurtado de Mendoza. Se trataba de retratos de plata y camafeo, de Erasmo, el cardenal Granvela, Nerón, del Carlos V y de varios miembros de la Corona de Alemania. Otra donación de escultura es efectuada por Giovanni Riccio, Cardenal de Montepulciano. Consistía en doce bustos de mármol fue donada a Felipe II por el Papa Paulo V, lo que viene a significar el gusto por la escultura que tenía Felipe II, pues en caso contrario hubieran procurado otro regalo los generosos donantes. Y finalmente se mencionan también los retratos que León y Pompeyo Leoni habían hecho en bronce y mármol y que habían estado depositados en el taller de Pompeyo Leoni, pero que Felipe II ordenó al final de su reinado incorporar a las “bóvedas” del Alcázar.

Yves Bottineau publicó los inventarios del Alcázar efectuados en 1686 (13). El autor transcribe fielmente el contenido de las obras artísticas contenidas en el Alcázar, pero realiza por medio de notas comentarios sobre ellas. Introduce estadísticas conforme a la enumeración. Por un lado se halla el bloque de pinturas, que se elevan hasta 1.547. El otro bloque es el de “estatuas, espejos, bufetes de piedra y otros adornos”, que contabilizan hasta 312. Es curioso que las estatuas aparezcan consideradas como “adorno”, es decir, se establece un rango especial para las pinturas.

Comienza el inventario por la Capilla Real, sacristía y oratorios. Se enumera después el contenido del “Cuarto Principal”. En él se hallaba el Salón de los Espejos. Previamente ha hecho notar Bottineau (insistiendo en la observación de Iñiguez), que Velázquez tuvo un notable protagonismo en el embellecimiento de estas dependencias, como dicen estas palabras: “Velázquez mismo, no sólo hacía obra de pintor, sino de decorador e incluso de arquitecto” (pág. 426, volumen de 1956). E igualmente anota que los pintores Colonna y Miteilli fueron traídos de Italia por Velázquez. Enumera en este Salón las pinturas y los adornos, entre los que figuraban los leones y las águilas envolviendo los espejos. Galantemente afirma: “El Salón de los Espejos representaba en el corazón del Alcázar lo que será en Versalles la *Galerie des Glaces*”.

Puntualiza el contenido de la Pieza Ochavada, confirmando la intervención de Velázquez en el atuendo de la pieza. En esta pieza se instalaron “les plus belles statues... d’une exceptionnelle noblesse”. Destacaban las figuras de Planetas, en aquella fecha de desconocido autor.

Prosigue el inventario por la Galería del Mediodía, la Pieza del Despacho de la Torre, la Galería de Poniente, la Galería del Cierzo, las piezas propias del Rey (“donde daba audiencia, donde comía, donde cenaba, donde se vestía, donde dormía). Se describen las piezas de la planta baja, que ocupaba Su Majestad en verano. Especial relevancia tuvieron por su contenido las “Bóvedas”, es decir, las habitaciones de la parte baja, muy propias para la estación veraniega. Que eran relevantes lo dice el contenido de las “Bóvedas de Ticiano”. La parte última del inventario corresponde al “Cuarto bajo que llaman del Príncipe”. En él se hallaba la “Pieza Principal”, que es la habitación ocupada por Velázquez para escenificar el cuadro de las Meninas. Pero ha de proseguir el inventario por las dependencias correspondientes a los órganos del gobierno: Consejo de Órdenes, Consejo de Hacienda, Casa del Tesoro, “donde habita el Aposentador de Palacio”.

Anota Bottineau el precio en que se estimaban las obras en la fecha del inventario de 1686, y asimismo el que se adjudicó en el inventario anterior de 1666, que se tiene presente continuamente en el texto.

1960

En este año aparecen varios artículos que hacen referencia a la participación del pintor Diego Velázquez en las obras reales, en su calidad de entendido en arquitectura. Precisamente Bonet Correa le llama “arquitecto y

decorador” (14). Ya se ha visto que Iñiguez y Bottineau habían reparado en las frases de Palomino, que hacían referencia a la participación de Velázquez en trabajos arquitectónicos. En rigor su función iba más en el sentido de guiador del gusto, de ordenador de los espacios, indicando mobiliario, pinturas, esculturas, bufetes y otros adornos.

Bonet recuerda asimismo el testimonio de Jusepe Martínez en la ordenación de espacios del Alcázar. El cuadro de la Reina Doña Mariana de Austria, por Mazo, de la Galería Nacional de Londres, ofrece el espectáculo de la Sala Ochavada, donde se congregaron estatuas y pinturas, conforme a un modelo: la Tribuna de Florencia, obra de Buontalenti (1588). La participación de Velázquez se aprecia mejor en el Salón de los Espejos, ya que por su iniciativa vinieron a Madrid los pintores de la escuela de Bolonia, Agustín Mitelli y Colonna. Su pintura escenográfica entonaba perfectamente con el género practicado por Velázquez en estos años (1658).

Azcárate se apoya en documentos del Archivo de Simancas para cimentar el papel de arquitecto en Velázquez (15). En 1647 el pintor por real cédula queda reconocido como “veedor y contador” de la Sala Ochavada. En el nombramiento se indica la razón: “habiéndose derribado la Torre Vieja de mi Alcázar de Madrid para fabricar la Sala Ochavada que se hace sobre la escalera”... Tenía la obligación de vigilar la ejecución de la obra: “porque en esta parte no se ha de hacer novedad ni alterar en ninguna cosa que le toque y vereis y entendereis cómo se hace y continúa esta obra”. En la práctica Velázquez ejerció como superintendente de esta obra. Como señala Azcárate, en relación con este encargo se le dio el título de sobrestante general. Azcárate anota las obras que se hicieron, todas bajo la supervisión de Velázquez. Así el derribo de la Torre Vieja, la apertura de nichos en los muros, la actuación de los decoradores, la colocación de puertas y ventanas. Pero más esencialmente al pintor correspondió la selección de esculturas, pinturas y bufetes. Y especifica qué estatuas se colocaron: los siete Planetas traídos del Buen Retiro, y los retratos de Felipe II, Carlos V y su hermana la Reina María de Hungría. También documenta los bufetes de mármol, obra de José de la Torre, y la colocación de los leones de bronce.

También se ocupa Azcárate de documentar la ocupación de Velázquez en el Salón de los Espejos. Antonio de Herrera realiza el modelo de los bronces de los espejos. En las tareas de fundido de dichos modelos intervino Pedro de la Sota.

Enriqueta Harris analizó la ocupación de Velázquez en su segundo viaje a Italia (16). El soporte esencial de la investigación de Harris son las catorce cartas dirigidas al Duque del Infantado, embajador de Felipe IV en Roma; algunas son del propio monarca. En dichas cartas se urge la venida de Velázquez a España. A través de dichas cartas mana información acerca de lo que constituye la misión de Velázquez. Harris rastrea qué obras trajera el pintor a España. Aparte de pinturas debía traer esculturas antiguas. Pero era difícil obtenerlas; por eso tuvo que gestionar la realización de moldes o hembras para que en España se hicieran vaciados. Harris detecta algunas de estas obras, como el Hermafrodita y la Venus de la Concha, el Espinario y un busto del Laoconte, todos en el Museo del Prado. Pero ¿cómo identificar los emperadores, cónsules y “grandísimo número de cabezas” (Palomino)? Se sabe de tres piezas fundidas en bronce para la Sala Ochavada, sospechando la autora que puedan ser el Sátiro en reposo, el Orador y el Atleta con disco, los tres en el Palacio Real.

Iñiguez Almech localizó el aposento de Velázquez en Palacio: la Casa del Tesoro (17). Para la ubicación de la Casa resulta fundamental el plano de Madrid de Teixeira de 1656. En perspectiva caballera se divisa el conjunto desde el sur. En primer término el Alcázar, con la fachada completa programada por Gómez de Mora. Siguen en línea los Oficios, las Cocinas y la Casa del Tesoro. Iñiguez presenta una magnífica copia de este plano hecha para este artículo. Señala que el nombre era añejo y que la función de la Casa fue el alojamiento de huéspedes distinguidos. Años más tarde estuvo destinada a vivienda de criados de la más diversa especie. Ascendió en categoría al ser destinada a alojamiento de la Princesa Margarita (1649). Y finalmente llegó a ser el hogar y taller de Velázquez en sus últimos años. Fue en 1655 cuando Su Majestad dispuso que “el cuarto de la Casa del Tesoro, en que vivió la Princesa Margarita, quede desembarazado y se aposenten Diego Velázquez, aposentador; Julián Gonzalo, barbero, y un aparejador de las obras reales “(página 657). Y consta en efecto que el pintor tomó alojamiento en la casa.

Pero además en este artículo Iñiguez une argumentos en favor de un Velázquez arquitecto. Hace especial hincapié en el proceso de acondicionamiento del Panteón del Escorial. La obra, hecha según planos de Gómez de Mora y adornos de bronce proyectados por Crescencio, tiene un continuador en Alonso Carbonel. Pues en el Panteón también Velázquez estampó su huella.

1962

En este año se publica el gran libro de Yves Bottineau dedicado al arte de Corte de la España de Felipe V (18). Aunque trata de todas las residencias de la Corona, el Alcázar de Madrid ocupa singular relevancia, pues supuso la transformación del gusto en el propio edificio (página 268). En dos palacios decidió Felipe V intervenir: en el del Buen Retiro y en el Alcázar de Madrid. Las transformaciones fueron efectuadas según planos de Robert de Cotte, Primer Arquitecto del rey de Francia. Como indica Bottineau, no eran solamente las ideas y el gusto de Francia lo que actuaba sobre España, sino los mismos arquitectos.

Desde 1702 intervino en el Alcázar como Arquitecto Mayor Teodoro Ardemans, pero los cambios que introdujo se limitaron a obras de reparación y cambio de uso en las dependencias. Se trataba de lograr para María Luisa de Saboya un alojamiento más acorde con el gusto borbónico y esto hubo que emprenderlo sin traumas, a espaldas de los alojamientos tan definidos en la fachada meridional. Se ubicaron en la parte posterior y sobre todo en el Patio de la Reina.

La Princesa de los Ursinos, designada Camarera Mayor por Luis XIV, fue el órgano de la transformación. En 1705 Teodoro Ardemans diseñó un plano general del Alcázar, punto de partida para conocer los cambios que se proyectaban. Estos aparecen recogidos en otro plano del arquitecto mayor, de 1709, en el que constan los aposentos regios. No se logró que se desplazara a España al arquitecto mayor de Francia, Robert de Cotte, pero sus ideas se expresaron a través de su discípulo, René Carlier, quien sí estuvo en Madrid. Los cambios proyectados se referían a la decoración de las paredes, a base de *boiseries* o empanelados; chimeneas con labores rococó; suelos de *parquet*, que sustituían a las losetas españolas. Las salas de “aparato” fueron regularizadas y agrandadas, introduciéndose una regularidad y una simetría que contrastaba con el carácter laberíntico del alcázar austríaco. Los cambios proyectados, en parte realizados, son conocidos por los planos y alzados hechos por Antonine Du Verger en 1711. La Biblioteca Nacional de París guarda preciosos diseños de Robert de Cotte para la Cámara del Rey, la Sala del Himeneo y la Cámara de la Reina. Espejos, cómodas y chimeneas fueron proyectados al gusto francés. También poseemos dibujos de Robert de Cotte para las chimeneas, cuyas líneas curvas contrastan con el diseño recto de las españolas. Pero fueron en definitiva

más las ideas y las intenciones lo que deben contabilizarse. Los muebles, ya hechos, se amontonaban en el Palacio de las Tullerías. No llegaron a venir a España. De esta suerte el cambio estético no quedó consolidado en el Alcázar, como tampoco en el palacio del Buen Retiro. Por el contrario, el comienzo *ex-novo* del Palacio de la Granja representaría la imposición sin ambages del gusto francés, que se implantaría en Madrid tras el incendio del Alcázar en 1734.

En este mismo año de 1962 aparece un artículo de Martín González aplicado exclusivamente al Alcázar del siglo XVI (19). El autor, siguiendo el ejemplo de Iñiguez, había emprendido un estudio serial de los palacios austríacos, utilizando especialmente la documentación del Archivo de Simancas.

En 1548 Francisco de Luzón, Gobernador de la provincia de Castilla, realiza una memoria de los trabajos en el Alcázar, para informar al Emperador del estado de las obras. Esta memoria contiene datos acerca de los arquitectos que intervenían (Alonso Covarrubias y Luis de Vega), de la denominación de las torres y de las dependencias principales, tanto del Patio del Rey como del patio de la Reina. La descripción comienza por la fachada, en la que se ponía ya un escudo de gran tamaño del Emperador; sigue por el zaguán y se hace referencia especial a la escalera, elemento de la mayor importancia en la tipología del palacio. El examen de la documentación conduce al autor a establecer la primacía en la serie de escaleras monumentales a la de este Alcázar, ya que en esta fecha estaba ya concluída.

Se analiza la actuación de los arquitectos Luis de Vega, Juan Bautista de Toledo y Gaspar de Vega. Gran protagonismo asume Juan Bautista de Toledo. Bajo su maestría se levantó la gigantesca Torre Nueva, que dominaba a todas las del Alcázar. Cubierta con un gran chapitel de pizarra, para el autor es la primera del estilo austríaco que se va a generalizar con El Escorial. Pero el mismo Juan Bautista hace la traza de los Corredorcillos, una fachada situada en el lado norte, por donde el Rey Felipe II entraba en privado al edificio. Perdidas la gran mayoría de las trazas de Juan Bautista, ésta define el nuevo estilo clasicista antes del Escorial. Tiene un pórtico con orden rústico, tres pisos de pilastras cajeadas y un gran terrado en la parte superior, magno balcón sobre los jardines del Campo del Moro. El empleo de molduras de placa, capiteles cúbicos y bolas, revela que Juan Bautista se anticipa a la obra del Monasterio del Escorial, del que hizo la traza universal. Y asimismo se engloba en la producción de Juan Bautista de Tole-

do la reforma del Cubillo, uno de los torreones semicilíndricos de la fachada de poniente. Estas trazas del arquitecto llevan anotaciones autógrafas de Felipe II, lo que demuestra que el monarca estaba muy atento a las realizaciones arquitectónicas.

Se llama la atención acerca del edificio de las Caballerizas, situadas frente a la fachada de mediodía del Alcázar. De “muy hermoso edificio” las conceptuaba en 1556 Luis de Vega. Hay referencia a la decoración del Alcázar, al empleo de armaduras, tanto de tipo tradicional mudéjar (de par y nudillo y mocárabes), como de artesonados al romano. Se aportan noticias acerca de los pintores, especialmente de Gaspar Becerra, el decorador de las bóvedas, comprobándose que era el responsable de las pinturas al fresco de este Alcázar y del Palacio del Pardo.

1968–1970

Durante estos años historiadores del teatro español del Siglo de Oro analizan las representaciones que tuvieron lugar en el Salón Dorado o de Comedias. En 1968 publica Varey un trabajo sobre este salón (20), seguido de otro en 1970 en colaboración con Shergold referente a la representación en este espacio de la obra de Vélez de Guevara “Los celos hacen estrellas” (21). El salón se decoraba con tapices de la Conquista de Túnez, pero el escenario recibió un magnífico decorado obra de Herrera el Mozo. Esto supone que el Alcázar ha de ser estudiado asimismo en función del teatro y de la escenografía.

1975

Este año se publicaba el primer volumen correspondiente a la testamentaría del rey Carlos II (22). Contiene los objetos de arte contenidos en los palacios reales del último de los monarcas de la Casa de Austria. El inventario se conserva en seis volúmenes guardados en Archivo del Palacio Real de Madrid. El primer volumen recoge las obras de arte del Alcázar; las tapicerías se relacionan en el volumen tercero, aparecido en 1985.

No contiene notas, de suerte que es mera transcripción. Ahora bien, los objetos aparecen relacionados en el lugar, de manera que es información precisadísima, pues indica cómo estaba el ajuar del Alcázar al suceder la quema de 1734.

1978

En esta bibliografía no se consigna la correspondiente a obras de arte en particular. Pero conviene introducir una excepción: los cuadros en que se represente el propio ambiente interior del Alcázar. Es el caso del lienzo de *Las Meninas*, que según Ángel del Campo escenifica una habitación precisa del edificio (23).

La idea del autor es que Velázquez representa un espacio pictórico que parece imaginario, pero que está tomado de la viva realidad del ambiente del Alcázar. Después de explicar la composición del lienzo, trata de puntualizar el interior que se representa, hallando que corresponde al Cuarto del Príncipe Don Baltasar Carlos. En 1626 Juan Gómez de Mora firmaba las trazas del Alcázar. En la correspondiente a la planta baja, advierte Del Campo que este cuarto del Príncipe es el marcado con el número 25, que es explicado por el arquitecto como “Galería de la Reina que tiene ventanas al Jardín de los Emperadores”. El autor acompaña planos puntuales que facilitan la identificación. Era una habitación alargada, con siete ventanas. Precisamente por ellas entra la luz en el cuadro de *Las Meninas*. Y para mayor refuerzo del realismo, los marcos de los cuadros resaltan con un fuerte grosor. Llega el autor a la conclusión de que Velázquez logró la magia de un efecto ilusorio en un espacio real.

1979

Por cédula de 21 de diciembre de 1537, Carlos V reorganizó los servicios de la casa real, disponiendo que Luis de Vega y Alonso Covarrubias dirigieran las obras del Alcázar de Madrid. Cervera Vera aporta abundantes noticias documentales a las obras que se realizan en el Alcázar en 1540, estando ausente en Flandes el Emperador (24). Los dos maestros redactan las condiciones para la ejecución de las obras, que suponían reforma de las armaduras, yeserías para las paredes, escudos imperiales para la ornamentación de las piezas y realización de los arcos del segundo patio. Las condiciones y las adjudicaciones contienen términos arquitectónicos que sagazmente interpreta Cervera, precisando lo que tengan de árabe o de renaciente. El lenguaje arquitectónico se enriquece con estos testimonios. Pero al mismo tiempo la documentación permite conocer pormenores acerca de la distribución. Se habla de la Capilla Real, la Sala Grande, la “Cuadra Real”, pieza distinguida ya que por su forma cuadrada revela un salón de recepción.

En la Capilla Real se practicaron reformas, pero con respeto de la obra anterior mudéjar. Así lo indica la expresión “armadura de lazo”, que habría de ser pintada “conforme está pintado lo viejo”. Vega y Covarrubias también impusieron este respeto en la actuación en las armaduras de la Cuadra Real. Que era mudéjar lo confirman las referencias a los “sinos colgantes, arrocabe y racimos de mocárabes, pechinas de los ochavos”, todo lo cual se pintaría “conforme a lo viejo”. Pero también Luis de Vega y Alonso Covarrubias se ocuparon de las condiciones de la yesería que cubría las paredes en la Sala Grande y Antecámara del Cuarto Real. Mas aunque en esta labor había continuidad con lo viejo, no podía faltar el signo de autoridad del Monarca. Y de esta manera el entallador Diego Copín se encargó de realizar diez escudos de talla con las armas imperiales.

En 1540 estaba ya labrado en lo principal el patio principal, ya que los dos maestros redactan las condiciones para adjudicar la construcción de nueve arcos “de la parte de la escalera y capilla”. En efecto, se aprecia que se había partido de la traza que habría de ser definitiva: dos patios. Pero se establecen determinadas diferencias puesto que en el segundo “las basas sean más bajas media cuarta de vara”. En cuanto a las molduras de los capiteles, serían “muy bien hechas a la antigua”, conforme al gusto renaciente.

Pero hay en la documentación a florada por Cervera referencia a una zona de la máxima relevancia. Se trata de ese “paso de Su Majestad desde la Torre Dorada hasta el Cubo Redondo”. Se estaba actuando en la zona del Alcázar medieval. El monarca necesitaba arbitrar unas comunicaciones más cómodas, que afectaban a la escalera de acceso. Este es el punto donde se sitúan los Corredorcillos trazados posteriormente por Juan Bautista de Toledo.

Otra fuente antigua que sale a contribución en este año son los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, que se publica con notas de Francisco Calvo Serraller (25). En el Diálogo Octavo, Carducho refiere que había podido examinar el Alcázar, apreciando la ampliación emprendida “con la disposición y traza que dio Juan Gómez de Mora (Maestro y Trazador mayor de las obras de Su Majestad”. Pondera el atrevimiento que tuvo el arquitecto, que derribó paredes, “formado nuevos arcos, mudando suelos, tejados y cimientos, con que ha quedado la casa de mayor comodidad de las que Su Majestad tiene”. Se refiere, naturalmente, a la famosa fachada nueva de mediodía. Hace asimismo referencia Carducho a las pinturas al fresco realizadas por Becerra, Rómulo Cincinato y Patricio Cajés. Especial-

mente destaca la decoración acometida en el cubo “con ventana al parque, pintado al fresco por el famoso Becerra”. Describe las pinturas: las Artes Liberales. Pero a esto hay que añadir lo extraordinario del contenido. Las paredes se cubrían con estantes, “en que están las trazas y papeles tocantes al oficio de Trazador... y en él se demuestran las trazas del Alcázar de Madrid... Toledo, Aranjuez, Segovia”, San Lorenzo el Real del Escorial y otros sitios reales. Hay que agradecer la pormenorizada descripción de trazas, completada con las que correspondían a la etiqueta: entierros, máscaras, torneos y comedias.

1980

Los dibujos son otra de las fuentes para el conocimiento de los interiores del Alcázar. El estudio de los dibujos conservados ha ido en aumento y puede decirse que culmina en la exposición celebrada en 1980, con catálogo efectuado por Pérez Sánchez (26). El 22 de diciembre de 1672 se estrenó en el Salón de Comedias del Alcázar la obra de Juan Vélez de Guevara, “Los celos hacen estrellas”. La escenografía fue realizada por el pintor Francisco de Herrera el Mozo. El Museo de los Uffizi conserva el dibujo correspondiente al telón de boca del citado teatro del Alcázar. El propio telón representa a Saturno en la parte superior. Debajo se halla Baco, desplegando un letrero ““Con felix paz siglos muchos despeje”...). En la parte inferior se ven dos mujeres con banderas, sin duda representando los territorios de la Corona, todo dentro de un paisaje. Pero aparte de ello en el dibujo se representa la embocadura del escenario, con el artesonado mudéjar y un balcón alto, lugar privilegiado para contemplar la comedia. Pero al mismo tiempo se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena un manuscrito, con cinco acuarelas referentes a esta comedia, una de las cuales desarrolla en color el dibujo mencionado.

1983

Virginia Tovar publica una documentadísima monografía del arquitecto Juan Gómez de Mora dentro de un libro consagrado a la arquitectura de Madrid en el siglo XVII (27). Nos interesa recordar lo que encierra este libro a propósito del Alcázar. Destaca la obra escrita, sobre todo la respuesta que dio a la “Acusación y cargos que se le han puesto acerca de las obras del Palacio y Alcázar Real de la villa de Madrid”. Estudia este documento y lo reproduce íntegro.

La respuesta a tales acusaciones acredita la sólida formación intelectual de Juan Gómez de Mora. Revela que tiene plena conciencia de lo que representa la función de trazador, que es “enseñar, declarar, mandar y juzgar en la obra”. Precisa su intervención en la fachada principal del Alcázar, reformando la traza de Francisco de Mora. Justifica su papel de reformador, “conforme a la traza firmada de Juan Gómez de Mora, así plantas como perfiles”. De todo lo cual colige “no haber en la Casa Real ministro ni criado que no tenga entendido que el oficio de Trazador no ha tenido otro superior”. Aunque respira hipervaloración, no hay duda de que la defensa deja bien claro el alto papel que asumió en las reformas del Alcázar.

1984

Véronique Gérard publica el primer libro dedicado al Alcázar (28). Se centró en la arquitectura del siglo XVI, pero otros artículos de la misma autora revelan que su perspectiva era globalizadora.

La transformación del Alcázar fue de tal grado que como afirma la autora se sitúa “a la cabeza de los Sitios Reales”; pero al mismo tiempo aseguró para Madrid la capitalidad del Reino.

Contempla Gérard el Alcázar en dos épocas sucesivas. La de Carlos V corresponde a la “creación” del tipo y del primer estilo “castizo”, que integra elementos mudéjares con renacentes. La de Felipe II supone con Juan Bautista de Toledo la imposición del clasicismo. Punto de arranque del nuevo tipo es el plano conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Lo atribuye a Alonso de Covarrubias con sólidas razones; tiene el mérito de haber anticipado las actuaciones conjuntas de él y Luis de Vega, que darán las condiciones para la ejecución de las obras a cargo de diferentes canteros. Ya el plano indica la concepción de edificio duplo en su distribución: cuarto del Rey y cuarto de la Reina, con la escalera en medio. Esta escalera, que ya mereció la admiración de Iñiguez y goza de la primacía en el tiempo (Martín González), pasa a ser definida por la autora como “escalera doble claustral”. Diferentes autores han estudiado la diversidad de escaleras monumentales, entre las que descuella la “imperial”. Y aun no siendo imperial la del Alcázar, no hay duda de que cumplió con rigurosa funcionalidad la tarea de conectar los dos patios.

Otro aspecto que se tiene en cuenta es la decoración. Las paredes llevan zócalos de azulejería talaverana, las armaduras se decoran con labores tradicionales de lazo.

Durante el reino de Felipe II se modifican sobre todo los exteriores. Llegan operarios flamencos, que aportan el nuevo sistema de cubierta, como se ve en la Torre Dorada.

Juan Bautista de Toledo traza un nuevo tipo de fachada en la parte oeste: los Pasillos. En varias dependencias de la fachada de poniente se colocan bóvedas, que reciben la ornamentación de los fresquistas venidos de Italia, destacando la tarea del español Gaspar Becerra. Es la nueva época de las decoraciones al fresco, que ganan prestigio en las residencias reales, como el Palacio del Pardo. La proyección al exterior se aprecia en la creación de jardines, en los lados norte y sur. El rey amante de las flores impondría este alegre exterior al Alcázar. Se proyectan actuaciones urbanísticas, como la Plaza del Alcázar y la Casa del Tesoro.

También en 1984 aparece el libro de Javier Rivera en que se aborda la figura de Juan Bautista de Toledo al servicio de Felipe II (29). Estudia el edificio en dos periodos, separados por el año 1560. En el primero se verifica la transformación del Alcázar medieval con la incorporación de un nuevo plan que representa el cambio en la etiqueta: las casas del rey y de la reina. Se aportan múltiples referencias a carpinteros, yeseros, escultores y tallistas. Pero como corresponde a su enfoque, concentra la atención en el periodo de 1560-1570 en que Juan Bautista lleva la dirección del Alcázar. Naturalmente este periodo corresponde de lleno al reinado de Felipe II, pero no debe olvidarse que como Príncipe estuvo gobernando las obras durante el tiempo que su padre se hallaba ausente. En 1553 firmó la real cédula mandando expropiar cierto número de casas para poder levantar las Caballerizas, un edificio que sería ya la imagen de poder más elocuente en la calle: la comitiva regia. Luis de Vega y su sobrino Gaspar de Vega dirigen la obra, cuya cantería correría a cargo de Juan de Vergara. Pero la llegada de Juan Bautista de Toledo va a representar un notable cambio, pues convenció al Monarca para que el piso principal cambiara el uso, de almacén y vivienda de los caballeros, a Real Armería. Y de esta manera se unificaron en un magnífico edificio ambos tipos. Consta que el propio Felipe II le pidió la traza de la Armería. Francisco de Salamanca y su hijo Juan realizaron la cajonería para las armas, con arreglo a la traza de Juan Bautista.

El autor analiza otros cuerpos arquitectónicos diseñados por Juan Bautista, como la Torre Nueva y los Corredorcillos, aportando datos inéditos. Nace una valoración final de lo que representa Juan Bautista de Toledo en

el Alcázar. El monarca, convencido del mensaje renovador que portaba Juan Bautista, dio entrada a su programa, que era el del manierismo miguel-angelesco. Para ello realizaría un modelo, que sabemos estuvo colocado en la Galería del Cierzo. El arquitecto diseñó no sólo elementos tan decisivos como el nuevo tipo de fachada de los Corredorcillos, sino que se ocupó de solucionar los problemas del saneamiento, como las “privadas”. El Alcázar había alcanzado una nueva imagen, con un estilo ya desornamentado, con cubiertas de pizarra y plomo. Este edificio anticipó la severidad clasicista antes que El Escorial acaparara esta función emblemática.

1985

La pasión por el coleccionismo alcanzó a la Corte española, con capacidad para almacenar los tesoros más ambiciosos de las “camaras de maravillas”. El Alcázar se benefició de esta pasión coleccionista de nuestros monarcas (30).

Todas las residencias de la Corona contaban con colecciones de obras de arte, concebidas como series (bustos de Emperadores romanos, retratos de la dinastía regia, batallas, vistas de ciudades), pero especialmente se reunían en el Monasterio del Escorial y el Alcázar de Madrid. Morán y Checa precisan lo que había en el Alcázar como más representativo. La confianza que Carlos V depositó en el heredero, el Príncipe don Felipe, permitió a éste actuar tempranamente como coleccionista y amante de los objetos íntimos, propios de la *Wunderkammer* tan impuesta en Europa. Deben incluirse los libros, de los que Felipe II reunió en el Alcázar un enorme material, recogido en una relación pormenorizada. El repertorio de objetos de valor artístico se extendía a la corte otomana, a través de cuya embajada llegaron a Madrid preciadas obras. Estaban también presentes objetos de las Indias Occidentales y Orientales, ya que el coleccionismo se extendía a todo el espectro. Era muestra del espíritu universalista de Felipe II. El Doctor Francisco Hernández realizó una minuciosa historia naturalista de las Indias Occidentales, ilustrada con numerosos dibujos.

Significación especial debe darse a la Armería. Ya se ha visto el valor arquitectónico de este edificio, situado frontalmente a la fachada principal. Pero había que colmarlo de armaduras, arreos de caballo, escudos, espadas. Vendría a ser una brillante exhibición de instrumentos del arte militar, concebidos con valor artístico, puesto que aparte de su eficacia bélica llevaban la rúbrica

de acreditados orfebres y cinceladores. Mas Felipe II dio un paso más al constituir la “camara del tesoro”, es decir, aquel recinto en que se custodiaban las joyas. Eran piezas de uso profano, para atención de la mesa o de la etiqueta; pero al mismo tiempo se extendían a lo religioso, como atestiguan los relicarios, de formas muy diversas y hechos de oro, plata y pedrería.

La pintura formaba un enorme museo. Estaba constituida la pintura por obras de contenido religioso, mitológico y retratístico. La Corona española había utilizado a los grandes pintores de Italia, Flandes y Alemania para su más espléndida provisión.

1986

El papel de Juan Gómez de Mora en el nuevo trazado para la fachada del mediodía ha sido analizado por Virginia Tovar (31). La exposición celebrada en 1986 permitió a la autora hacer una muestra global de lo que representó el arquitecto. Estima que la nueva fachada fue hecha por Juan Gómez de Mora a partir de 1611. La reforma proyectada anteriormente por Francisco de Mora resultaba insuficiente y fragmentaria. Era necesario establecer una fachada total, de extremo a extremo. Estima que la maqueta conservada viene a resumir su proyecto, pues ofrece claramente la nueva delantera tapando al viejo Alcázar. También considera que es de Juan Gómez de Mora el diseño del proyecto del Oratorio de la Reina, cuya decoración al fresco acometería Eugenio Cajés.

En 1986 aparecen catalogados los tapices del Patrimonio Nacional, una parte importante de los cuales pertenece al Alcázar de Madrid (32). La tapicería desempeñó un papel relevante en la etiqueta borgoñona asumida por la Corona. Precisamente se cubrían con tapicerías los salones en el curso de acontecimientos relevantes. Paces, juramentos, acuerdos se subscribían generalmente en el Salón Dorado del Alcázar, cubierto con ricas tapicerías. Los tapices de la Conquista de Túnez ornamentaban habitualmente a la Sala de Comedias del Alcázar, de igual suerte que la Capilla se cubría con los tapices de la Historia de los Hechos de los Apóstoles, realizada sobre cartones de Rafael de Urbino. Dada la importancia de este arte, existía un Oficio Real de la Tapicería. Un testimonio elocuente de lo que representa el tapiz, es la existencia de la “Torre de la Tapicería”, que como demuestra Cervera Vera es la que ocupaba el ángulo nordeste del Alcázar. En 1598 se estaba levantando, según planos de Francisco de Mora (“Francisco de Mo-

ra remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar madrileño”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XXIII, 1966, páginas 15-25).

Lucía espléndidamente el Salón Dorado, de Saraos o de Comedias, enriquecido con tapices y lienzos, aparte de las pinturas al fresco conteniendo vistas de España, Italia y Flandes. Todo este atuendo ha sido analizado por Orso (33). Una serie de retratos formando pareja, mandados pintar por Felipe IV, llevaba el protagonismo hacia los monarcas de la dinastía austriada.

1987

En diversas publicaciones Jonathan Brown ha destacado el mecenazgo artístico de los Austrias. Exalta la misión de Felipe IV, a quien denomina “Rey de los coleccionistas” (34). Naturalmente la óptica del autor se extiende al conjunto a las residencias de la Corona, aunque estima que “lo mejor” se instaló en las dependencias del Alcázar: Galería del Cierzo, Bóvedas de Ticiano, Salón de los Espejos y Pieza Ochavada. Se refiere a la pintura, arte que alcanzó la primacía en valoración en el siglo XVII. Establece comparaciones con otros coleccionistas (Luis XIV, Carlos I de Inglaterra y el Archiduque Leopoldo de Austria), a los que superó. Una batalla por la adquisición de pinturas se desencadenó entre todos ellos. En dos aspectos ha de ser medida la colección de Felipe IV: en el número y la calidad. Precisamente la conclusión del autor apunta a que Felipe IV logró aliar calidad con número.

1989

Diversos catálogos se han hecho de los dibujos de las colecciones españolas de Madrid. En 1989 se dan a conocer los dibujos de la Biblioteca Nacional (35). Interesan los referentes al Alcázar, que se refieren a obras singularmente pictóricas, pero al mismo tiempo a decoración arquitectónica y escenográfica.

1990

La historia de las esculturas de los Siete Planetas que decoraron la Sala Ochavada del Alcázar ha sido paulatinamente aclarada. En 1977 dio a conocer Smolderen que estas esculturas se debían a Jaques Jonghelinck. Pero el itinerario completo de las figuras fue publicado por Buchanan en 1990 (36). Los Planetas, junto con la estatua de Baco (Jardines del Pala-

cio de Aranjuez) fueron encargados a Jonghelinck en 1569. Después de azarosa historia, el Cardenal Infante los regaló a Felipe IV y fueron destinados al Palacio del Buen Retiro. Pero estuvieron los Planetas poco tiempo en este palacio, pues en 1647 se remitieron al Alcázar de Madrid, donde Velázquez les preparó el debido acomodo en la Sala Ochavada. Era una pieza emblemática, donde los Planetas adquieren una dimensión hiperbólica, pues establecían un reinado de astros, en el cual se hallaba el propio monarca: “el Rey Planeta”, es decir, Felipe IV.

Deswarte-Rosa aclara la llegada de un importante regalo para Felipe II, hecho por el Cardenal Ricci (37). El obsequio comprendía una gran pintura de la Resurrección de la hija de Jairo, obra de Girolamo Muziano; un conjunto de muebles y una colección de doce bustos de mármol de emperadores romanos, junto con otro busto del Emperador Carlos V. Esta serie es una de las varias reunidas por el Monarca, para demostrar la ascendencia de la monarquía española hasta Roma.

1991

En la historia de los bienes artísticos guardados en los palacios de la corona de España las referencias a la escultura son escasas. Valorar la significación de la escultura es lo que entraña la publicación de Martín González en este año (38). Consignaremos aquí las referencias que afecten al Alcázar de Madrid.

Varias series de bustos de Emperadores romanos llegaron a la Corte de España; dos parece que estuvieron en el Alcázar. Tenemos constancia de la colocación de una serie de ellas en el Jardín de los Emperadores, que aparece diseñado en el plano de Juan Gómez de Mora de 1626. Los bustos de emperadores que hay en el Museo del Prado, en el Palacio Real y en dependencias del Real Sitio de Aranjuez procederán de las series que había en el Alcázar y la Casa de Campo.

Con Felipe IV se emprendió una renovación del Alcázar de Madrid, en el que se instalaron muchas de las piezas reunidas por Carlos V, Felipe II y Felipe III. Hubo un proyecto integrador, sin duda adaptado a la significación de las distintas dependencias del Alcázar. Aunque en los inventarios las esculturas aparecen catalogadas como “adornos”, no deja de sorprender la elevación del nivel, entrando en competencia con las grandes pinturas. Curiosamente había series de retratos pintados de emperadores y series de

retratos esculpidos. Ya se ha hablado del papel que la escultura asume en el Salón de los Espejos y en la Sala Ochavada. Se daban cita águilas de escultura cobijando los espejos, leones de bronce sosteniendo los bufetes, grandes estatuas de bronce, como los Planetas. Se precisa el alcance de la misión de Velázquez, encargando obras originales, copias de bronce y hembras para hacer en España copias de los originales de la Antigüedad. Tal fue el caso del Laoconte o el Hércules Farnesio, que por su gran tamaño sólo podían trasladarse por trozos de moldes.

Se analiza el inventario de 1686. Aparecen reseñadas varias esculturas de barro cocido de Morelli; asimismo piezas de marfil y de cera, a manera de “escaparate”. Asimismo se refieren pequeños grupos de bronce, como la Caza de Meleagro y el Toro Farnesio. Esto supone que la Corte española había incorporado al menaje de las salas la estatuaria de bronce, tan frecuente en Italia. La escultura se había extendido a numerosas dependencias. La Galería del Cierzo ofrecía un magnífico conjunto pictórico, con el contrapunto de las colosales figuras de Hércules y Flora, de yeso. En la Pieza del Zaguante se juntaban importantes pinturas con diecinueve cabezas de yeso, que serían parte de las que mandó vaciar Velázquez. Así mismo la estatuaria de yeso invadió la Bóveda de Ticiano.

El inventario que se practica al fallecer Carlos II en 1700 ofrece un nutrido repertorio escultórico, de mármol, bronce, yeso y cera. El hecho de que las piezas habían irrumpido en las dependencias más significativas del Alcázar ya indica la alta cotización que había alcanzado la escultura. Como sabemos los precios de todas las piezas, una comparación puede ser instructiva, y basta un ejemplo. En 2.000 doblones se estimó el cuadro de Ticiano de Diana y Acteón. El grupo de Laoconte, que era una copia en yeso, se valoró en 5.000 doblones.

1992

Al valorar a Felipe II como “Mecenas de las Artes”, Fernando Checa tiene que afrontar su protagonismo en el Alcázar, edificio que convierte en centro de las residencias de la Corona (39). Una vez que Felipe II abandonó la idea de establecer la Corte en Toledo, el Alcázar de Madrid sería el edificio preferido. En él se concentran las obras de arte, pero al mismo tiempo se decoran las principales habitaciones con frescos, el nuevo sistema decorativo de inspiración italiana. Para concentrar la imagen del poder en el

Alcázar, decide construir en él el Cuarto Real. En esta dependencia lució la principal decoración al fresco de Gaspar Becerra. La Capilla revelaba y significaba el espacio sagrado, cuidado por Felipe II con relicarios como la Flor de Lis con el “*lignum crucis*”. Pinturas de devoción y preciados códices miniados se acomodaron en este espacio. Recalca asimismo el valor de la Armería, en la que se acumulan los objetos heredados desde los Reyes Católicos y los que Felipe II había reunido. Tal es la espada realizada en 1552 por Desiderio Colman. Presentes se hallaban los estandartes capturados en las batallas de Pavía, Mühlberg y Lepanto.

Se recuerda toda la multivaria *Wunderkammer* del Rey, que resiste la competencia con la de los más acreditados coleccionistas del tiempo. Se cuentan innumerables piezas de joyería, de curiosidades, sin olvidar el instrumental científico, que aunaba la utilidad con el gusto artístico de los creadores.

Comparecen las nutridas colecciones pictóricas del Alcázar. Es el mundo del retrato en el campo familiar de la casa de Austria, con los numerosísimos enlaces. Muchas de estas pinturas se hallaban en la Casa del Tesoro. La mitología desempeñó la misión de enlazar con el pensamiento antiguo y sobre todo con la metáfora, que tan bien acompañaba a la hiperbolización del poder. Y finalmente la pintura religiosa tenía un campo extenso, donde no faltaban las curiosidades del Bosco.

Morán plantea el tema de las “antigüedades” en el arte de la Corte de Felipe IV (40). Sin duda este gusto alcanzó el cénit en Felipe IV. Esta es la explicación de la finalidad principal del segundo viaje de Velázquez a Italia. El pintor tuvo que hacer frente a las enormes dificultades de obtener permiso para realizar moldes de las obras. Pero era una batalla de las antigüedades que hacía coincidir a grandes aspirantes, como Luis XIII. Pousin fue utilizado durante su estancia en Roma para lograr copias de obras clásicas. El Rey de España contó con la ayuda de Velázquez, muy sensible al mundo de las antigüedades. Su éxito, frente al rey de Francia o al fracaso del Conde de Arundel, tiene que ser altamente valorado. Y no vale decir que eran copias de yeso, pues a falta de originales las copias adquirirían enorme cotización.

En 1992 queda documentada la escalera del Alcázar como obra de Alonso de Covarrubias (41). El hallazgo salía de los fondos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. El documento está firmado el dos de mayo de 1536. Se trata de las condiciones para hacer la escalera “por la orden

y repartimiento que está trazada por Alonso de Covarrubias, que ha de servir para entrambos patios”. Se habla de las entradas y salidas a los dos patios y en cuanto al estilo, lo renaciente está patente: “labrado de dicha piedra y de buenas molduras del romano”. Todo habría de ser hecho “conforme a la traça y condiciones susodichas, a contento de Alonso de Covarrubias”. Se da cuenta de la subasta, a la que acudieron numerosos ofertantes, siendo adjudicada la obra al cantero Juan Francés.

De esta suerte, aunque en otros contratos se menciona una dirección compartida, la participación de Alonso de Covarrubias es superior. Tenía razón Veronique Gérard al atribuir el plano del Ministerio de Asuntos Exteriores a Covarrubias. Confirmada ahora la escalera, una de las obras culminantes de la arquitectura del siglo XVI (aunque por desgracia desaparecida), no queda duda de que el Alcázar es sobre todo obra de Alonso de Covarrubias. Este desnivel en el campo proyectivo entre Covarrubias y Vega, se aprecia en la traza que realiza el último para el chapado de la muralla del Alcázar, que también documenta Javier Gómez.

En 1992 aparece una monografía dedicada al Alcázar, a cargo de José Manuel Barbeito (42). El autor emplea la riquísima información ya publicada, pero incorpora no pocas novedades. Un elemento decisivo para estimar su aportación es la propia especialidad del autor en el campo de la arquitectura. Precisamente los diseños que enriquecen esta obra contribuyen decisivamente a la comprensión del edificio.

La obra se estructura en capítulos que siguen los reinados, desde el Emperador hasta Felipe V. Analiza el impulso dado por Carlos V, en que surge el tipo de palacio doble, con escalera de comunicación entre ambos patios. Sale a relucir el papel de la Cuadra Dorada en el extremo Noroeste, y la solución que se prepara de un enlace con el primer cubillo. Se diseña cómo debió de ser la Galería del Cierzo, que tiene un evidente sello florentino a lo Brunelleschi. En cambio la fachada oriental tendría un primer cuerpo hermético a la manera de los palacios florentinos del siglo XV.

En otro capítulo se analizan las reformas de Felipe II. La nueva Torre Dorada acapara el interés, ya que como se venía reconociendo es la primera de la arquitectura “austríaca” de torre con chapitel. Se analizan las trazas del archivo de Simancas, básicas para el estudio de estas reformas: los Corredorillos (fachada y solado); y el “Cubillo”, decorado con pinturas de Becerra. El dibujo, asignado a Juan Bautista de Toledo, viene a ser un re-

cortable de la habitación, ya que sobre el plano se pegan las superficies de las paredes. La mano del Rey estampa sus ideas para que no haya equívocos. Es muy de agradecer el plano de las Caballerizas, puesto que definen su posición, determinando la gran plaza del Alcázar.

Especial relevancia adquiere el proyecto de fachada de Mediodía, basado en la reforma que aplica Juan Gómez de Mora a las ideas de Francisco de Mora. Para el estudio de esta cuestión, el autor ofrece planos calcados de los de Gómez de Mora que facilitan la explicación. Surge el problema de la maqueta de esta fachada y de la evolución del proyecto de Gómez de Mora tras su apartamiento de la Corte. La cuestión radica en que Gómez de Mora, aun utilizando una fachada plenamente unitaria, dejó en medio las Torres del Sumiller y del Bastimento, que emergerían un poco detrás. La Torre del Sumiller sería desmontada, y otro tanto se haría con la del Bastimento. Pero aun reconociéndose esta actuación, no cabe la menor duda de que el diseño general de la fachada, tal como aparece en la Maqueta, es el mismo de Juan Gómez de Mora. Para comprender las reformas emprendidas por Felipe IV con la dirección de Velázquez, son muy útiles los diseños del autor del Salón de los Espejos, con las cuatro fachadas interiores y la localización de espejos y cuadros. El diseño de la planta de estas reformas, con las nuevas dependencias (Salón de los Espejos, Pieza Ochavada y Galería del Rey), se comprende mejor en vecindad con la planta de este sector del dibujo de Gómez de Mora. Igualmente el dibujo aclara las novedades en la época de Felipe V, con la aparición del Salón de Grandes y la nueva división de la Sala de Comedias, destinada a gran Salón para los Reyes.

1993

Domínguez Casas viene de nuevo al viejo Alcázar medieval, aportando noticias del periodo de los Reyes Católicos (43). El autor sigue paso a paso las estancias de Isabel y Fernando. Aunque no se modifica en esencia el edificio, el abono de partidas indica que se atiende a su buena conservación y se practican algunas divisiones (“atajos”) para los nuevos usos. Una cédula de Isabel de Castilla de 1499 especifica pagos por “reparos e atajos e puertas e ventanas e escaleras en el Aposentamiento de las Damas”. Nuevos abonos se efectúan a Jerónimo de Palacios en 1502, por “ciertos atajos de madera en escaleras”, colocación de lienzos encerados en las ventanas

para evitar el frío, “en los Aposentamientos de los Alcázares de Madrid”. Otra partida de 1503 consigna cerrojos, llaves y aldabillas para el Alcázar.

1994

Por iniciativa de la Comunidad de Madrid en este año se ha publicado un libro dedicado al Real Alcázar y se ha organizado una exposición, distribuída en cuatro edificios: Palacio Real, Museo del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional y la Fundación Carlos de Amberes. La finalidad que se perseguía queda aclarada en el título: “Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la Corte de los Reyes de España”. Libro y exposiciones han gozado de la dirección de Don Fernando Checa Cremades.

No es propiamente un catálogo, aunque figura una relación general de las obras expuestas. Se trata de poner al día los conocimientos en torno al edificio y las colecciones. Esto se hace mediante una serie de estudios. Los firmantes de estos estudios son, según el orden del libro, los siguientes: Luis Cervera Vera, Virginia Tovar Martín, José Manuel Barbeito, José Luis Sanchó, Javier Portus Pérez, Alfonso E. Pérez Sánchez, José María Ruiz Manero, Fernando Checa, Juan J. Luna, Miguel Morán Turina, Jesús Sáenz de Miera, Concepción Herrero Carretero, Pilar Benito García, Elena Santiago Páez, Manuel Sánchez Mariana, Andrés Ruiz Tarazona, Alejandro Masso, Rosario Díez del Corral, Jonathan Brown y José Manuel Matilla Rodríguez. Otra serie de artículos se destinan a las colecciones y disposición de los espacios (Salón de los Espejos, etc.), firmados por Checa, Barbeito, Díez del Corral y Sáenz de Miera. Al final del libro figura una bibliografía general.

Con este libro culmina una larga y progresiva cadena de investigaciones, en que han juntado su esfuerzo historiadores españoles y extranjeros. Feliz término de una investigación reivindicativa para un edificio desaparecido, pero cuyas riquísimas colecciones llenan de brillo el Museo del Prado y los espacios del Patrimonio Real.

NOTAS

- (1) GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1623.
- (2) HARRIS, E. "Cassiano dal Pozzo on Velazquez", *Burlington Magazine*, (1970), pp. 364-373.
- (3) MEDICIS, Cosme de, *Viaje por España y Portugal entre los años 1668 y 1669*, edición a cargo de A. Sánchez Rivero, Madrid, 1933.
- (4) D'AULNOY, Madame, *Relation du voyage d'Espagne*, París, 1691.
- (5) SALABERT, Félix de, Marqués de Torrecilla, *Memorias*, Madrid, 1734.
- (6) BOTTINEAU, Yves, *L'Art de Cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Burdeos, 1962. Edición española de 1986.
PLAZA SANTIAGO, Francisco J. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
- (7) JUSTI, Karl, "Der königliche Palast zu Madrid", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1893-1894, págs. 51-60.
- (8) VELASCO, Miguel, "Iconografía y transformación del Alcázar de Madrid (de la Exposición del Antiguo Madrid)" *Arte Español*, 2º trimestre de 1927, págs. 225-230.
- (9) TORMO, Elías, *Las murallas y las torres, los portales y el Alcázar de Madrid de la Reconquista. Creación del Califato*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.
- (10) CATURLA, María Luisa, "Los retratos del Salón Dorado del antiguo Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, vol. XX (1947), págs. 1-10.
- (11) ÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología. Delegación de Roma, Madrid, 1952.
- (12) SÁNCHEZ CANTON, F. J. *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Tomo XI del Archivo Documental Español, publicado por la Real Academia de la Historia, Madrid, 1956-1959.
- (13) BOTTINEAU, Yves, "L' Alcázar de Madrid et l' inventaire de 1686. Aspects de la cour d' Espagne au XVIIe siècle", *Bulletin Hispanique*, volumen LVIII (1956), págs. 421-452. Volumen LIX (1958), págs. 31-61. Volumen LX (1958), págs. 145-179, 289-326 y 450-483.
- (14) BONET CORREA, Antonio, "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, (1960), págs. 215-249.
- (15) AZCÁRATE, José María de, "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, (1960), págs. 357-385.
- (16) HARRIS, Enriqueta, "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, (1960), págs. 109-136.
- (17) ÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales" *Varia Velazqueña*, Ministerio de Educación y Ciencia, Volumen I, Madrid, págs. 649-682.
- (18) BOTTINEAU, Yves, *L' Art de Cour dans l' Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Editeurs Féret et Fils, Burdeos, 1962.

- (19) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)", *Archivo Español de Arte*, págs. 1-19.
- (20) VAREY, J. E. "L' Auditoire du Sal6n Dorado de l' Alcázar de Madrid au XVIIe si6cle", en *Dramaturgie et soci6t6*, Par6s, 1968, vol. I, págs. 77-91.
- (21) VELEZ DE GUEVARA, J. *Los celos hacen estrellas*, edici6n a cargo de J. E. Varey y N. D. Shergold, Londres, 1970.
- (22) *Inventarios reales. I. Testamentaria del Rey Carlos II. 1701-1703*, Serie del Museo del Prado. Edici6n dirigida por Gloria Fern6ndez Bayton. Primer volumen 1975, segundo volumen 1981 y tercer volumen 1985.
- (23) CAMPO Y FRANCÉS, Angel del, *La magia de las Meninas*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1978.
- (24) CERVERA VERA, Luis, "Carlos V mejora el Alcázar madrileño en 1540", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, (1979), págs. 59-150.
- (25) CARDUCHO, Vicente, *Di6logos de la Pintura*, edici6n a cargo de Francisco Calvo Serraller, Ediciones Turner, Madrid, 1979.
- (26) *El Dibujo espaol de los Siglos de Oro*, Cat6logo de la Exposici6n del Palacio de Bibliotecas y Museos, por Alfonso E. P6rez S6nchez, Madrid, 1980.
- (27) TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, edici6n del Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983.
- (28) GERARD, Veronique, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Xarait Ediciones, Madrid, 1984.
- (29) RIVERA, Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantaci6n del Clasicismo en España*, Universidad, Valladolid, 1984.
- (30) MORAN, J. Miguel, y CHECA, Fernando, *El Coleccionismo en España*. Ensayos Arte C6tedra, Madrid, 1985.
- (31) TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan G6mez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*. Cat6logo de la Exposici6n celebrada en el Ayuntamiento de Madrid en 1986. Texto de la autora entre p6ginas 1 y 163.
- (32) JUNQUERA, P. y HERRERO, C. *Cat6logo de tapices del Patrimonio Nacional*. Volumen I, *Siglo XVI*, Madrid, 1986.
JUNQUERA, P. y D6az, C. Volumen II. *Siglo XVII*. Madrid, 1986.
- (33) ORSO, S. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986.
- (34) BROWN, J. "Felipe IV, el Rey de coleccionistas", revista *Fragmentos* n6mero 11, 1987.
- (35) *Dibujos de arquitectura y ornamentaci6n de la Biblioteca Nacional*, edici6n a cargo de Elena Mar6a Santiago P6ez, Madrid, 1989.
- (36) BUCHANAN, I. "The collection of Nicolaes Jongelincck: I. Bacchus and the Planets by Jacques Jongelincck", *Burlington Magazine*, 1990, n6mero 1043, págs. 102-113.
- (37) DESWARTE-ROSA, S. "Le Cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d' art et envoi d' artistes", *Revue de L' Art*, n6mero 88, 1990, págs. 52-63.
- (38) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.. *El Escultor en Palacio. Viaje a trav6s de la escultura de los Austrias*, Editorial Gredos, Madrid, 1991.
- (39) CHECA CREMADES, F. *Felipe II Mecenas de las Artes*, Editorial Nerea, Madrid, 1992.

- (40) MORÁN TURINA, M. "Felipe IV, Velázquez y las antigüedades", *Academia*, número 74, 1992, páginas 233-257.
- (41) GÓMEZ MARTÍNEZ J. "Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)", *Academia*, número 74, 1992, páginas 199-232.
- (42) BARBEITO, J.M. *El Alcázar de Madrid*, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, 1992.
- (43) DOMÍNGUEZ CASAS, R. *Arte y Etiqueta de Felipe II. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993.
- (44) *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte, de los Reyes de España*. Edición y exposiciones a cargo de la Comunidad de Madrid. Dirección por Don Fernando Checa, Editorial Nerea, Madrid, 1994.

VIAJAR ES LLORAR

Por

JULIO CANO LASSO

Viajo lo menos posible. Procuro no salir de casa, pero a veces he de realizar visitas de obra fuera de Madrid y no puedo evitarlo.

He pasado por Ocaña. Ocaña es hoy –como escribió Serrano de Haro (1), refiriéndose a Baeza– una de esas bellas ciudades españolas cuyo retorno al silencio y al polvo no puede contenerse. Aproveché para visitar una vez más su Plaza Mayor, pero había algo que me atraía. ¿Existía aún la casa del Gran Maestre de Santiago?

En ella murió el gran Maestre D. Rodrigo Manrique y con toda probabilidad en ella se escribieron, o al menos tuvieron inspiración y comienzo, en los días inmediatos a su muerte, las famosas Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre.

Aquellos años finales del siglo XV, en la transición de la Edad Media al Renacimiento, debieron ser uno de los momentos de mayor finura espiritual de Castilla. Hay como una luz de atardecer que se funde con la aurora. Algo indefinible... Las Coplas y la Estatua Yacente del Doncel de Sigüenza son contemporáneas y están espiritualmente hermanadas en una bellísima y serena meditación de la muerte.

Según mis noticias, la casa del Gran Maestre estuvo en el solar que hoy ocupa el Banco Zaragozano, de construcción relativamente reciente, no más de diez o doce años, y contigua a él se ven los restos de un patio renacentista, que es de suponer perteneció a la casa desaparecida.

Nadie supo informarme con certeza. El pueblo ha perdido la memoria de su pasado. Finalmente en un bar conseguí suscitar una conversación generalizada con camareros y parroquianos.

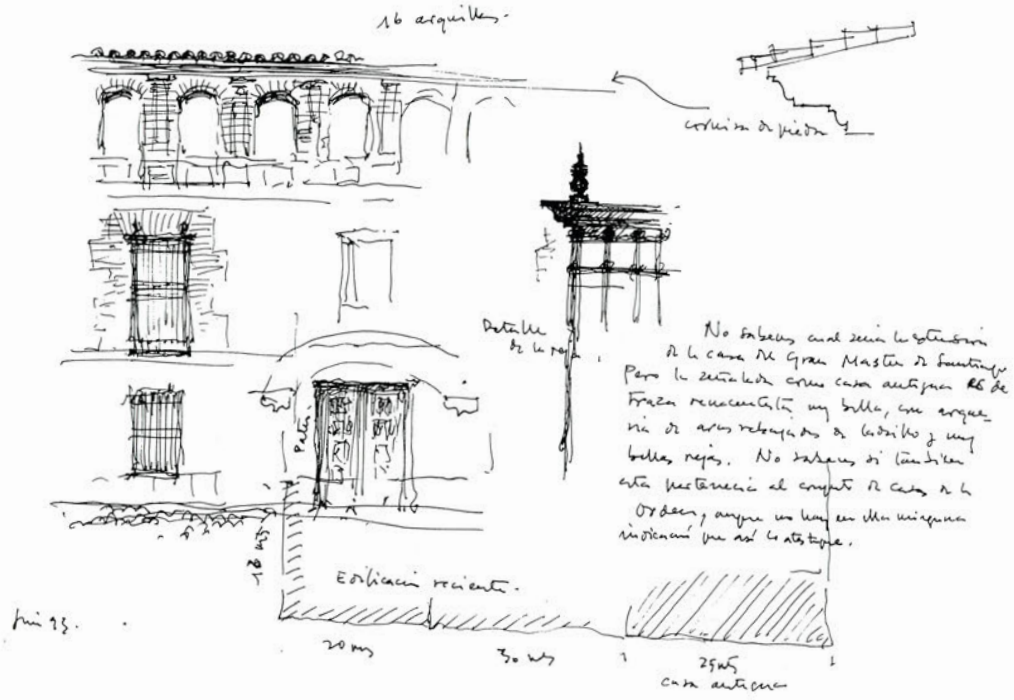
(1) Serrano de Haro publicó un bello libro sobre la personalidad y la vida de Jorge Manrique.

Al fin un vejete, que resultó ser de mi quinta, con un palillo entre los dientes, me dió la información que buscaba.

La Casa del Gran Maestre estuvo efectivamente donde yo suponía y a ella pertenecía el patio renacentista, y él, que era constructor, había sido quien la había derribado.

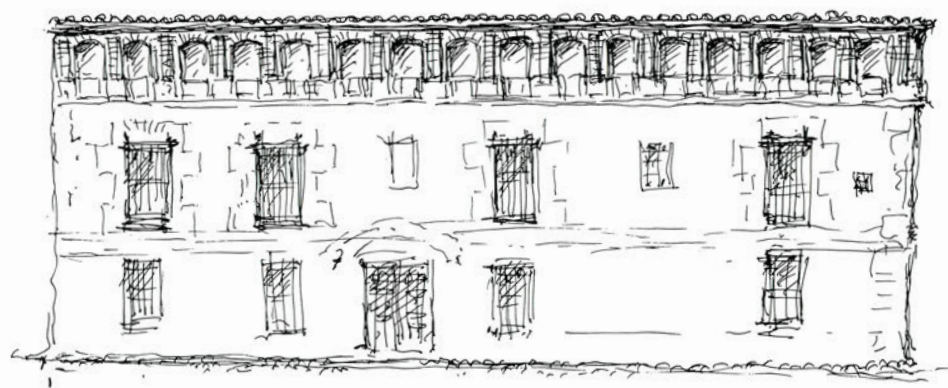
Según dijo, la casa se encontraba en relativo buen estado y del derribo se obtuvieron muchos materiales de valor, y me confesó un considerable beneficio: artesonados, que hoy están en Toledo; rejas, azulejos y mucho ladrillo de la demolición de unas grandes cuadras abovedadas. También había yeserías enmarcando puertas y ventanas, que se destruyeron con el derribo.





No sabemos cual sea la estructura de la casa de Gran Master de Santiago. Pero la estructura es una casa antigua de forma renacentista muy bella, con arcos, una de arcos rebajados o lobosillo y una bella rejia. No sabemos si tambien esta pertenecia al conjunto de casa de la Orden, aunque es muy un bello ejemplo moderno por su arte renacentista.

fin 13.



Casa que forma parte de conjunto de la casa de Gran Maestre. Galeria portada occidental de lobosillo. Columnas de piedra Balunas con guarniciones de lobosillo. Arcos rebajados en los arcos, aunque la forma de las guarniciones no. Hace suponer que podria haber sido de un campo, pero vista con respaldos de lobosillo.

Todo esto ocurrió, como digo, no hace muchos años.

Sentí el dolor de lo irremediable.

¿Cómo es posible que un edificio de tal valor evocador e histórico haya sido abatido en nuestros días?

No es difícil imaginar la Casa del Gran Maestro; esa casa en su villa de Ocaña a la que un día vino la muerte a llamar a la puerta. Una casa grande, de gruesos muros y ventanas enrejadas. De salas desnudas de altos techos artesonados y bóvedas donde resonaban los cascos de los caballos de guerra y colgaban los arneses y las armas.

Sería una casa austera –no dejó el Maestro D. Rodrigo grandes tesoros ni vajillas– pero flotaría en ella el recuerdo de las grandes fiestas, cuando las cortes se celebraron en Ocaña, o con ocasión de la venida de los Infantes de Aragón. El recuerdo del lujo de las damas, de sus tocados, sus vestidos, sus olores; el eco de la música acordada, el brillo de las joyas, el vuelo de las ropas al danzar...

Todo aquello pasó.

Ya nos advierte el salmo: El hombre es como la hierba, como la flor del campo, pasa un soplo y ya no existe; su propio lugar no le conoce...

Todo pasó fugazmente; fue tan efímero como el rocío de los prados, o ese suave verdor de las eras que nace con las lluvias de otoño y abrasan los primeros hielos. Pero aún en la penumbra de las salas vacías podría ser evocado.

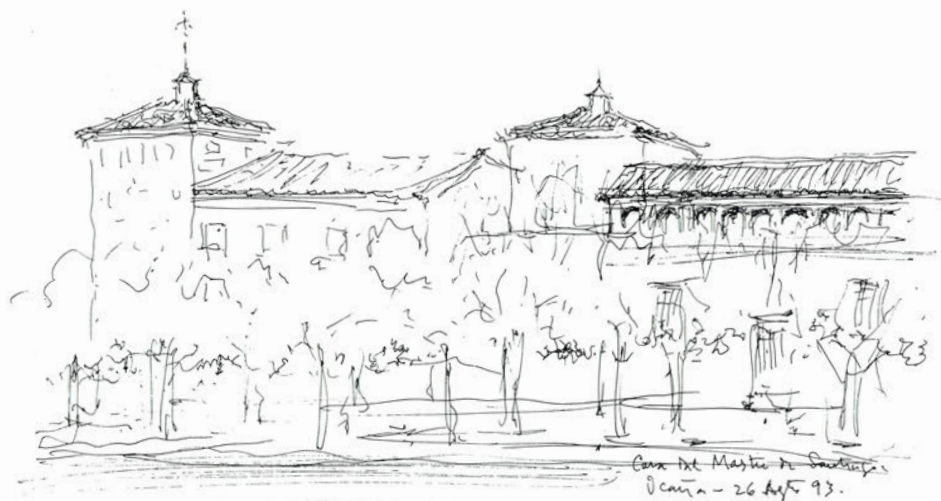
Otros hombres la han habitado después y otras muchas veces la muerte habrá vuelto a llamar a su puerta, pero en ella tuvo origen una de las más bellas poesías de la lengua castellana.

Hoy queda como vestigio un patio renacentista en ruinas, columnas de piedra, zapatas y canecillos de madera; y entre los escombros, crecen las hortigas y vuelan las palomas.

Siempre se regresa con tristeza.

¡Qué abismo entre el ambiente cultural de hoy y el que hubo en otro tiempo! ¡Qué desolación!

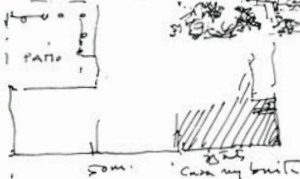
Un paisaje cultural desolado, triste como la meseta gris y yerma en este día de invierno. A lo largo de los años un viento árido ha endurecido y erosionado todo: campo, pueblos, hombres, espíritu...



Casa del Maestro de Santiago
Ocaña - 26 Sept. 93.



Restos de patio renacentista, en toda
la habitación perteneciente a la casa
del gran Maestro de Santiago
en Ocaña,
febr. 1993.



ADENDA

Se confirmó que la Casa del Gran Maestre fue demolida no hace muchos años y sólo queda de ella los restos del patio renacentista. El edificio que se construyó en su lugar hubo de mantener el volumen, incluido un torreón de esquina y el número y disposición de los huecos. Del cuerpo de lo que fue casa principal queda aún otro torreón simétrico del de esquina, retranqueado y en segundo término.

Parece ser que la Casa del Gran Maestre, con sus numerosas dependencias ocupaba toda la manzana y como era frecuente en esos tiempos estaría constituida por un conjunto de edificaciones de distintas épocas agregadas.

Según los datos que he podido reunir, la edificación derribada no tenía un valor arquitectónico especial y su apariencia exterior era sencilla; gruesos muros encalados, cubiertas de teja y huecos con rejas, sin grandes escudos ni portada que llamara la atención. Pavón Maldonado, que la visitó, dice de ella que era una rica mansión, anterior al Palacio de los Cárdenas, es decir de la segunda mitad del siglo XV, aunque con reformas posteriores de gusto renacentista. Poseía lujosos alfargos en los salones de planta baja, yeserías góticas y un amplio salón en planta alta con hermosa techumbre de “par y nudillo”, ornamentada con pinturas góticas y escudos de la Orden de Santiago, y afirma que era cubierta ejemplar. En este salón debió celebrarse sin duda el capítulo de la Orden presidido por la Reina Isabel, pocos días después de muerto el Maestre D. Rodrigo.

Pero por encima del valor arquitectónico de la edificación, sin duda digna de haber sido conservada, para mí su mayor valor es histórico y evocador.

Junto a la edificación derribada, sobrevive aún una bella construcción con remate renacentista en total abandono. Las nuevas edificaciones tienen desde la esquina un frente de fachada de aproximadamente 50 metros, y la que aún subsiste llega hasta la otra esquina con una fachada de 25, y hemos de suponer que también formaba parte de las casas del Maestre.

Es una construcción de dos plantas más una galería renacentista de pilastras y arcos rebajados de ladrillo, añadido posterior de valor únicamente ornamental, que se remata con una fuerte cornisa de piedra. En planta noble hay grandes huecos con rejas renacentistas y a través de uno de ellos entreabierto se adivina un oscuro salón, alto de techos, y en el balcón aún cuelga una cortina movida por el viento ¿Cuál será el destino de esta casa?...

Tomé algunos apuntes que acompaño.

ARRIETA Y BARBIERI, DOS CENTENARIOS
ACADÉMICOS PARALELOS

Por

TOMÁS MARCO

1994 conmemora el centenario de la muerte de dos músicos españoles, ambos miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tuvieron vidas asombrosamente paralelas, tanto por lo que tienen de semejantes por cuanto lo que tienen de disímiles, y están indisolublemente unidos a un momento crucial de la música española.

En realidad, ambos son representantes de la primera generación creativa que logra un reconocimiento social –y una permanencia en el repertorio– después de casi un siglo de vacío. Y es que, los acontecimientos políticos de la Guerra de la Independencia y la restauración fernandina, así como las nuevas ideas musicales y el afianzamiento por un lado del romanticismo y por otro de la ópera italiana, habían barrido a los músicos de corte e iglesia sin haberlos podido sustituir, como en otros lugares de Europa, por profesionales libres que creaban para una burguesía que en España sólo era incipiente. Así, las cosas, desde la muerte de Soler y Boccherini, apenas si podemos citar músicos españoles que dejen algo más que un nombre en un diccionario hasta la llegada de los que nos ocupan. Los esfuerzos de Carnicer, Saldoni, Gomis y tantos otros no son sino intentos fracasados ante una situación social y cultural que no permitía otra cosa. No es que carecieran de importancia, ya que probablemente sin ellos no hubiera sido posible cimentar el futuro inmediato, pero sí que su obra se ha perdido irremisiblemente para la posteridad, si no físicamente, sí en cuanto a posibilidad de ser escuchada y convenientemente valorada una vez que desaparecieron las circunstancias en que fueron creadas. Acabaron por ser obras sin la fuerza suficiente para superar las barreras de época. Arrieta y Barbieri, por el contrario, no sólo han pervivido sino que inician una cadena de relevo artístico generacional que, afortunadamente, no se ha perdido hasta ahora por mucho que las circunstancias y direcciones hayan variado.

Cronología. - La más llamativa coincidencia entre estos dos compositores lo da su rigurosa cronología que enlaza unas vidas auténticamente paralelas, incluso más allá de las similitudes plutarquianas. Ambos mueren en 1884, el 11 de Febrero Arrieta y sólo seis días mas tarde, el 17 de Febrero Barbieri. Se da la circunstancia, que ilustra quizá más apasionadamente que de cualquier otra manera esa continuidad generacional de que hablábamos, que desapareciendo dos de los grandes fundadores de la zarzuela moderna, la muerte de Barbieri se produce el mismo día que se estrena la obra máxima del género: “La verbena de la Paloma” de Bretón.

Pero el paralelo cronológico se retrotrae hasta el nacimiento de ambos que se produce igualmente en el mismo año, 1823, la de Barbieri el 3 de Agosto en Madrid y la de Arrieta el 21 de Octubre en Puente la Reina (Navarra). La simultaneidad cronológica abarcará todas sus vidas, por diferentes que sean en algunas circunstancias, como los estudios, primeras obras, vicisitudes políticas con el advenimiento de la I República, restauración alfonsina etc. Ambos ingresan oficialmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 17 de Junio de 1875 (Arrieta con la medalla nº 2 y Barbieri con la nº 8) ya que se cuentan entre los primeros miembros de la entonces recién creada Sección de Música.

El mismo paralelo cronológico abarca los primeros años de ambos aunque hay divergencias en cuanto a su origen. Arrieta procede de una familia de labradores y su vocación artística se impondrá a pesar de las circunstancias; Barbieri de otra de modestos burgueses funcionarios que eligen para él una carrera más asentada que el futuro compositor rechaza por lo que habrá de dedicarse a las tareas más insólitas para sobrevivir. El mismo diría luego que la pintoresca enumeración de oficios que el protagonista de “El barberillo de Lavapiés” enuncia en su célebre aria, no era sino un trasunto de los que él mismo había desempeñado. Mientras, Arrieta marcha muy joven a Italia para impregnarse en Milán de ese italianismo que jamás le abandonará.

Pero, no nos engañemos llevados por la posterior disparidad musical entre ambos. Si Barbieri no marcha a Italia es sencillamente porque no puede, su fervor italianista es en esa época igual de furibundo y no podía de ser menos en el ambiente que se respiraba en la España musical de entonces. Por otro lado, él estudia en el Conservatorio de Madrid con Carnicer, máximo representante de la música de corte italiano hasta el punto de haber compuesto una obertura para “El barbero de Sevilla” de Rossini para el es-

treno madrileño de la obra que llegó sin la obertura original. Por cierto que esa es la única pieza de Carnicer que ocasionalmente se interpreta en nuestros días. Luego, la primera obra compuesta por Barbieri será una ópera italiana en italiano: “Il Buontempone”.

Entre tanto, Arrieta estudia en Milán con varios maestros entre ellos el otro célebre (hoy desconocido prácticamente) Vaccai. En Milán estrenará su “Ildegonda” y obtendrá los laureles con los que afrontar en España la siempre azarosa vida de compositor.

Divergencias.- Uno de los temas por los que siempre se ha pasado un tanto a la ligera es por qué Arrieta acaba en Milán. La protección real se ha invocado siempre pero no hay que olvidar que esa protección de Isabel II se concreta a su regreso de Milán no antes. Y, aunque la documentación es escasa, creo que alguna relación hay –hubo una evidente protección a cargo de un noble italiano– con la condición homosexual de Arrieta. Tema este último que la musicología apenas ha tratado debido tanto a la falta de estudios biográficos amplios y modernos como a la conspiración de silencio que esta materia tenía en su época. Ciertamente que Arrieta, al menos en su madurez, lo llevó con toda discreción manteniendo una relación estable con el escritor Adelardo López de Ayala cuya muerte en 1879 fue uno de los puntos más dramáticos de la vida del compositor. De sus andanzas en Italia en este sentido intuyo más que sé, de manera que lo dejo apuntado como tema de estudio futuro para investigadores interesados. El propio Arrieta aludía con discreción al tema cuando se le preguntaba por qué no se había casado. “No he tenido tiempo” solía ser la respuesta.

Barbieri, por el contrario no tenía ese problema sino el de ganarse la vida inmediatamente. Fue clarinetista de banda, corista de ópera y hasta llegó a cantar el papel rossiniano de Don Basilio en una compañía de gira. Sólo su éxito en el teatro musical le liberó de muchas obligaciones y le permitió ir ahondando en una raíz española que sus primeras composiciones no tienen.

Creo que lo que más se debe a Arrieta y Barbieri es el haber puesto en marcha una serie de proyectos y realidades que vertebraron institucionalmente la música española. El primero desde el impulso oficial –tan necesario en este país– el segundo desde la iniciativa privada, tan inexistente casi siempre.

Arrieta fue un hombre político que se desenvolvía muy bien en los ambientes oficiales y que consiguió así bastantes cosas. No olvidemos que en

la época hay una gran tradición española de escritores que se dedican a la política y López de Ayala era uno de ellos ya que en el momento de su muerte era Presidente del Congreso. Naturalmente esa relación le venía bien a Arrieta pero su brujuleo palaciego le viene a la vuelta de Milán con su "Ildegonda" bajo el brazo que consigue estrenar en el Teatro del Real Palacio en 1849, lugar donde también se ofrece el estreno de "La conquista de Granada". Pero Arrieta sabe que no puede quedar en compositor palaciego y que puede usar la protección real para llevar su obra a públicos más amplios. A él se debe la idea de la construcción del Teatro Real y de haber convencido a Isabel II para que lo construyera. Una institución que le debemos. Claro que los avatares de la política son lo que son y, a la caída de la monarquía, Arrieta compondrá el himno "Abajo los Borbones", lo que tampoco le impedirá componer la cantata "Homenaje a SSMM D. Alfonso XII y Dña. Mercedes con motivo de los regios esponsales" y recobrar un favor que no creo perdiera nunca. Las cosas de la política son así y si estos hechos no añaden nada en favor de la ética de Arrieta tampoco tienen que ver con su obra musical en sentido estricto.

Arrieta ingresó como profesor de composición del Conservatorio de Madrid en 1857. Es curioso que Barbieri, que había estudiado en él, nunca quiso ser profesor del mismo mientras Arrieta, que no estudiara allí, no sólo lo fue sino que llegó a director en 1868 y conservó el puesto hasta su muerte. A Arrieta se deben numerosas iniciativas pedagógicas y el haber sido el profesor que formara a compositores como Bretón, Chapí o Marqués.

Pero a Barbieri también se le deben numerosas cosas pues, mientras se dedicaba al teatro lírico, era consciente de las necesidades musicales del país. Fue uno de los iniciadores de la empresa de crear el Teatro de la Zarzuela desde el que comenzaría el nuevo renacer del género, especialmente desde el éxito de "Jugar con fuego" en 1851. Pero, aunque destacara especialmente en la zarzuela, crea las primeras estructuras para la música de concierto ya que en 1859 inicia una primera orquesta sinfónica y en 1866 funda la Sociedad de Conciertos con la que realizaría los primeros estrenos madrileños de Beethoven y Wagner y que sería el germen del sinfonismo español continuado después por la Sinfónica y Filarmónica de Madrid hasta llegar a nuestros días. Pero él era un compositor de teatro y sólo ocasionalmente aborda la música sinfónica. Simultáneamente, Barbieri se va dando cuenta de las carencias e ignorancias sobre nuestro patrimonio musical histórico. Colecciona libros y partituras lle-

gando a crear una gran biblioteca musical que hoy, bajo el nombre de “Legado Barbieri”, está en la Biblioteca Nacional. Y, además de fundar el periódico “La España Musical”, recopila obras del Renacimiento Español en ese gran monumento musicológico que es el “Cancionero de Barbieri”. Llegó a ingresar en la Real Academia Española de Lengua en 1892, siendo el primer músico que lo hizo.

Estilos.- Quizá lo más crucial del paralelismo Arrieta-Barbieri sea el traslado del problema del italianismo hacia el meollo de la música española que se da en el tiempo de ambos. Ciertamente Arrieta fue siempre un italianista convencido y sus muchas y excelentes zarzuelas siguen apuntando a una música de raíz italiana como lo demostraría fehacientemente su éxito más duradero, “Marina”. Para él se trata de dignificar a través del melodismo a la italiana el teatro musical español. Barbieri, partiendo de las mismas bases llega a recorrer el camino inverso: tratar de llenar la forma musical italiana con un contenido español. Recorrido que se produce poco a poco porque “Jugar con fuego” tiene aún no poco de italiano y “Los diamantes de la corona”, pese a sus temas hispánicos, es una refacción de una pieza francesa al modo de los pastiches italianos. Será a partir de “El barberillo de Lavapiés” y “Pan y toros” que la temática nacional imponga toda su fuerza pero con la perfección estructural de un músico sabio como es Barbieri. Barbieri además terció con escritos polémicos en el tema de la zarzuela y la ópera nacional, por lo que sabemos perfectamente su posición. Incluso en los últimos años de su vida se acerca a un género que será la gran baza del teatro musical español de la generación siguiente: el sainete. Una obra como su última producción, menos conocida de lo debido, “El señor Luis el tumbón o despacho de huevos frescos” lo atestigua. Hay al menos una coincidencia poética en que Barbieri muera cuando se estrena “La verbená de la Paloma”, una obra que quizá él hubiera podido concebir pero nunca Arrieta.

Y es que el camino de la modernidad también converge y diverge en estos autores. Arrieta apuesta por la modernidad en la enseñanza, en su asunción del papel que un conservatorio moderno debe hacer y en cambio arriesga por el modelo ya periclitado de la ópera rossiniana o donizettiana. Barbieri es conservador en cuanto a los músicos creados por la prácticas y avanza raudamente en la creación de estructuras sinfónicas y de un nacionalismo

musical. Y es que, a despecho de lugares comunes largamente repetidos, el nacionalismo no nace ex-novo con Albéniz y posteriores. Se funda en la generación de Barbieri y los zarzuelistas, con la colaboración del nunca bien entendido Sarasate, y continúa en la siguiente generación de Bretón y Chapí tanto en lo teatral como en lo sinfónico. Otra cosa es que los necesarios vuelos internacionales maduren a partir de Albéniz.

Arrieta y Barbieri representan como nadie la dualidad de la vida y la cultura españolas en la segunda mitad del siglo XIX, con sus logros y también con sus fracasos. De alguna manera demuestran como en la España dual los elementos contrarios están entrelazados y lo que converge diverge en la misma manera en que lo que diverge converge. Dos caras de una sola moneda a las que el destino quiso unir tan indisolublemente que hasta los unificó en nacimiento y muerte.

TRES PUENTES, TRES CIUDADES

Por

JOSÉ A. FERNÁNDEZ ORDOÑEZ

1.- VENECIA. EL PUENTE DE RIALTO

Este conjunto de 200 islotes que llamamos Venecia, agrupados en el centro de una laguna de 50 km. de longitud por 10 km. de anchura media, separada del mar por estrechas y alargadas lenguas arenosas, ha sido desde hace más de mil años un centro productor de puentes de todo tipo.

La necesidad de comunicación de sus habitantes forzó el paso sobre los pequeños canales, al principio por medio de puentes de barcas, luego con pequeñas estructuras de madera, y más tarde con bóvedas de piedra y ladrillo. Los problemas constructivos más agudos se presentaban siempre en las cimentaciones. El terreno de la laguna es un depósito aluvial incapaz de resistir cargas concentradas, por lo que la utilización de pilotes hincados de madera era inexcusable.

El Gran Canal, con sus 70 m. de anchura media, constituía una barrera infranqueable que dividía Venecia en dos zonas aisladas. La ausencia de un enlace fijo y perdurable entre ambas partes de esta gran vía de agua en forma de S, lo que para Hogarth era la línea de la belleza, obstaculizaba el crecimiento armónico del conjunto urbano.

Entre los centenares de puentes de Venecia sobre toda clase de canales, ninguno presentaba la dificultad que suponía volar sobre el Gran Canal. Al borde del islote de Rivo Alto se encontraba su único y fuerte estrechamiento, aproximadamente en el centro de sus 4 Km. de su longitud, constituyendo el lugar idóneo para la conexión entre ambas márgenes, empleado como paso transversal sobre el Gran Canal probablemente desde tiempo inmemorial, y que originó allí la formación de futuro centro comercial de la ciudad.

Desde el siglo XII existía, allí mismo, un puente de barcas llamado Quararolo o Puente Moneta, por la pequeña moneda que se cobraba como peaje. En este mismo lugar se construyó, a mediados del siglo XV, el famoso

puente cubierto de madera –levadizo en su parte central– que con tanta fidelidad reprodujo en 1500 Jacopo de Barbari en su enorme grabado sobre madera de toda la ciudad, en perspectiva caballera, que se conserva en el Museo Correr. Se trata del mismo puente que inmortalizó en 1494 Vittore Carpaccio en su pintura “El Patriarca de grado libera un leproso”, conservada en la Galería de la Academia. No hay duda que éste era un lugar ciertamente especial, donde además se celebraba anualmente la ceremonia de esponsales de Venecia con el mar, lanzando al agua el anillo consagrado. En el cuadro se observa –en contra de la creencia común– que el puente sólo estaba cubierto en sus zonas de tiendas y se aprecia con claridad la estructura en celosía de la pila de madera de alerce, esa especie de cedro de troncos derechos y fuertes de color verdegay que, aparte de suministrar una estupenda madera para las construcciones hidráulicas venecianas, proveía de corteza para curtir pieles y de la odorífera trementina, como disolvente de pinturas.

En 1512, el año en que nació en Venecia Antonio Da Ponte –futuro constructor del actual puente de Rialto– un gran incendio dañó todo el barrio y el propio puente de madera. Desde entonces hasta 1588 en que comenzaron las obras del nuevo puente, el Senado anduvo buscando soluciones definitivas invitando a célebres arquitectos y convocando concursos. Dos datos de partida eran indiscutibles: el futuro puente debería construirse en piedra y se financiaría con las tiendas que allí se instalasen.

Fra Giovanni Giocundo, proyectista del puente de Nôtre Dame en París, fue el primero en proponer una solución. En 1529 Miguel Ángel preparó un diseño que se ha perdido. Vignola hizo también otra propuesta. Tanto Sansovino como Scamozzi presentaron soluciones, ambas con tres vanos.

Pero las propuestas básicas –de conceptos opuestos– sobre las que el Senado tuvo que decidir, fueron la de Palladio y la de Da Ponte. Conocemos muy bien la de Palladio, ya que la expone con detalle en su libro *Terzo*, junto con otros puentes de madera en arco y celosía muy interesantes. Más que un puente, Palladio proyecta un verdadero *monumento* que podría considerarse como el modelo de los grandes *Puentes triunfales* que tan en boga estuvieron gracias a las Escuelas y Academias de Bellas Artes de Francia e Inglaterra.

Aparentemente inspirado en los puentes urbanos romanos, debido sobre todo a su rasante horizontal, sus tres vanos y sus nichos clásicos a la manera de Rímini, colmado de enormes vestíbulos y galerías con columnas y

frontones, el de Palladio tenía 72 tiendas en 3 calles, con una anchura que suponía el 60% de su longitud total. A pesar de los autoelogios que Palladio se dispensó en su libro –cosa no frecuente en él y que demuestra el enorme interés que tenía en llevar a cabo su construcción– y de su gran prestigio e influencia, no consiguió convencer al Senado.

Las ventajas de la solución mucho más sencilla y técnica que presentó Da Ponte eran incontestables. En efecto, su puente tenía una rasante quebrada, lo que eliminaba las escaleras en los accesos y permitía no tocar las edificaciones aledañas. Además, la creación de una sola bóveda escarzana, formada por un tercio de segmento de círculo de 85 pies de luz, con una esbeltez (relación luz/fecha) superior a 4, permitía un gálibo vertical superior en un 40% al de Palladio, al tiempo que eliminaba sus dos pilas intermedias, que ocupaban la cuarta parte del desagüe total, y permitía el paso franco de la gran embarcación de los dogos –el Bocentoro–, incluyendo los remos, lo que con la solución de Palladio no era posible. Para colmo, Antonio Da Ponte –que tenía 75 años cuando concurreó al concurso– presentó una solución mucho más económica y de menor plazo constructivo, que se financiaba limitando las tiendas a dos filas, con una anchura de 66 pies.

Da Ponte resolvió magistralmente las cimentaciones de los estribos con un conjunto de 3 familias de miles de pilotes coronados con emparrillados de maderas de pino a tres niveles, garantizando de este modo la estabilidad de los edificios adyacentes –muy cercanos al Gran Canal–, algo en lo que Palladio ni había pensado. Arrancando sobre estas plataformas con rellenos triangulares de ladrillo con dovelas con juntas radiales, –lo que fue duramente criticado por Scamozzi que creía que debían ser horizontales–, se elevó hacia la clave por medio de los bien conocidos planos inclinados de las enjutas.

Con todo, a pesar de las grandes dificultades técnicas que Da Ponte tuvo que superar, apoyado casi exclusivamente en su intuición y en su gran sentido común, toda vez que los conocimientos de la época no daban para más, lo más complicado para él fueron los continuos informes técnicos insidiosos con que le atacaban –sobre todo los de un Scamozzi reconcomido de envidia– que llegaron a detener las obras en Junio de 1588 cuando se habían terminado de hincar todos los pilotes, a los cinco meses de su comienzo.

Bajo un montón de dudas y censuras seudotécnicas –nadie criticó por ejemplo que los pilotes se hincasen unos junto a otros sin dejar superficies de fricción–, surgía siempre, al final de estos escritos, la verdadera preocupación de

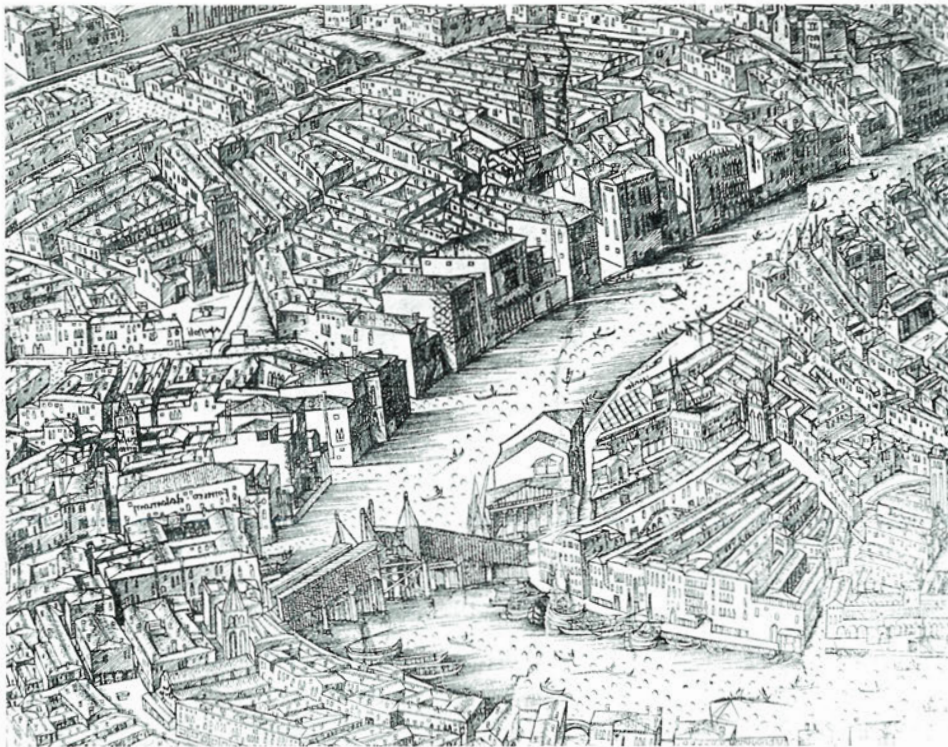


Fig. 1. Puente de Rialto, levadizo y cubierto, de madera. Grabado de Jacopo de Barbari (1500). Museo Correr. Venecia.

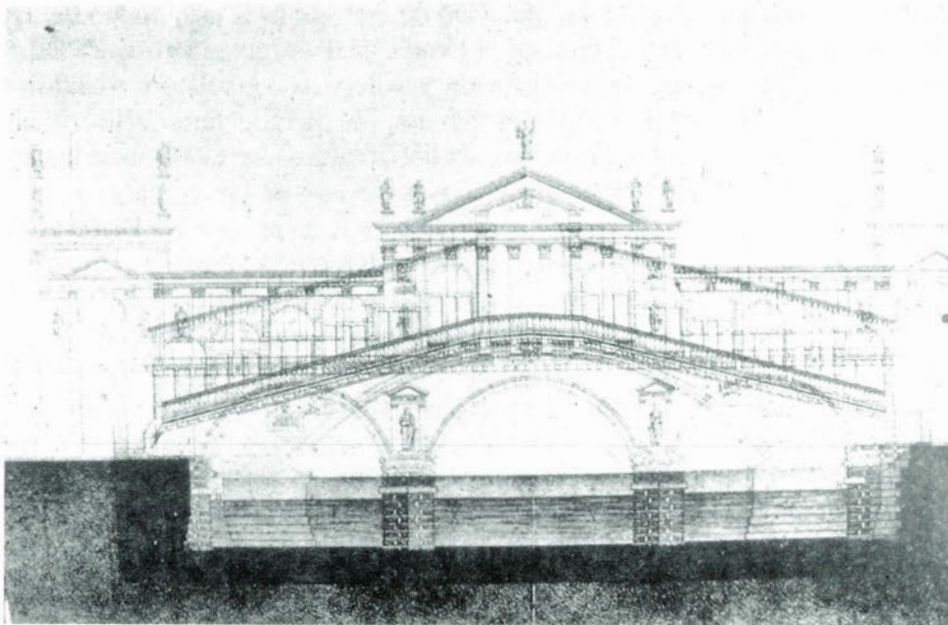


Fig. 2. Superposición de las soluciones de Palladio y Da Ponte para el Puente de Rialto. Dibujo de Rondelet.

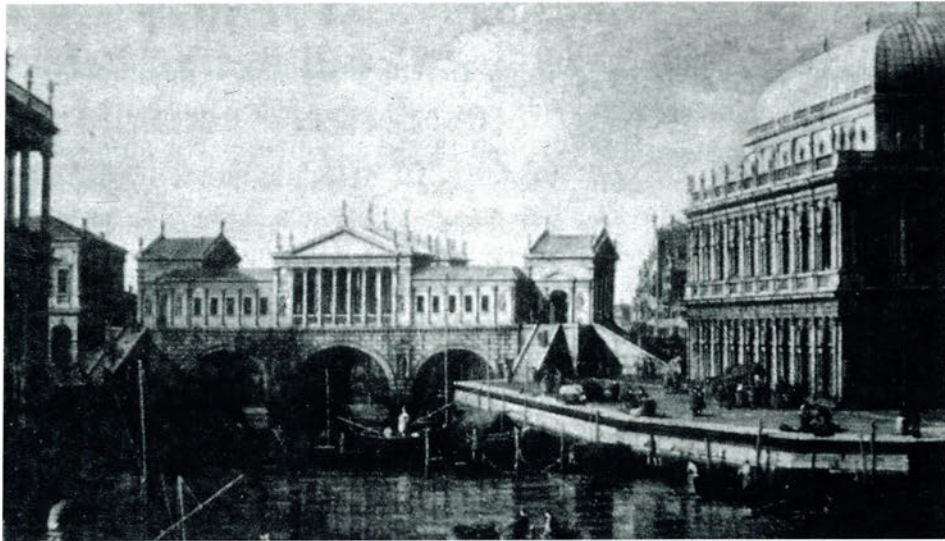


Fig. 3. Solución de Palladio para el Puente de Rialto.
Óleo de A. Canalatto. Galería Nacional de Parma.

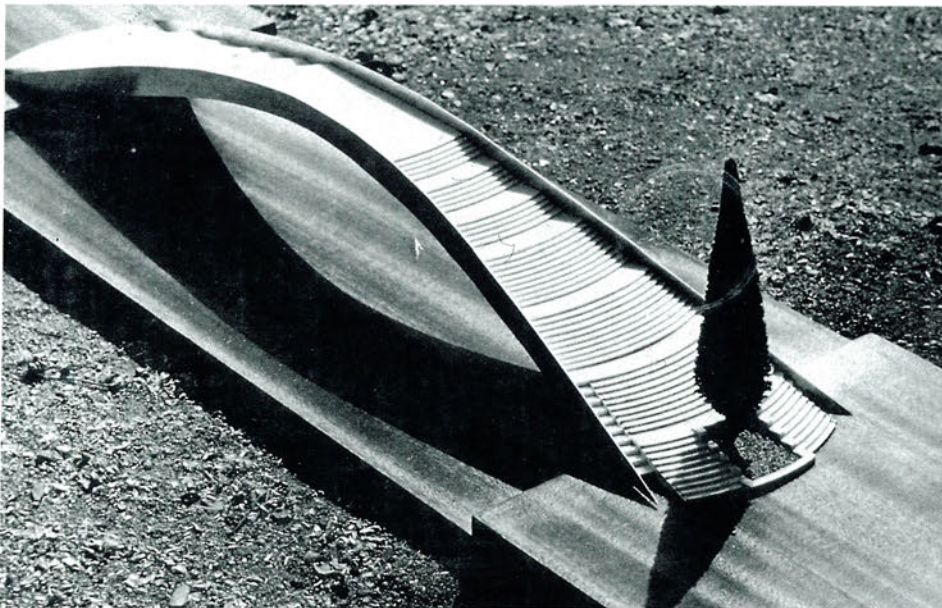


Fig. 4. Solución para el nuevo Puente de la Academia en Venecia (1985).
Ingenieros José A. Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón;
Arquitecto, Salvador Tarragó.

sus oponentes que o era otra que la estética, con afirmaciones como “dos o tres arcos de medio punto hubieran sido más hermosos que uno rebajado”:

Con su gran temple, con la claridad de sus argumentos, con ausencia de resentimiento y con una gran dignidad en sus réplicas, Da Ponte pudo sacar adelante su proyecto con algún pequeño cambio que tuvo que hacer para que sus objetores quedasen satisfechos. Recién terminado el nuevo puente de Rialto, en 1591, un terremoto sacudió toda Venecia sin aparecer la menor fisura en toda su estructura.

Antonio Da Ponte nunca pretendió construir un *monumento* ni un *símbolo*; se planteó solamente resolver sobre el Gran canal una conexión permanente, de piedra, que no fuera en el futuro afectada por incendios ni por terremotos, y que además resultase autofinanciable, fácil de conservar, económica y sencilla de construir en un breve plazo.

Da Ponte consiguió su objetivo y además –como regalo– la posteridad convirtió su puente en el símbolo de Venecia. En el Códice Marciano Italiano se dice: “El puente no es sólo un ornamento para la ciudad, sino de una gran conveniencia para sus negocios. Por estas razones pienso que es la más bella estructura, no sólo de Venecia, sino de otras ciudades también... El puente permanecerá de pie eternamente junto a esta maravillosa y única ciudad”. Y Ruskin, más tarde, en “Las Piedras de Venecia”, escribe: “Muy noble en su simplicidad, en su proporción, en su fábrica, con sus piedras inclinadas en los estribos, digna de confianza, palpable y evidente a los ojos y al sentimiento”.

2.- NUEVA YORK. EL PUENTE DE BROOKLYN

El East River es un río formado por la excavación de los glaciares entre dos islas, Manhattan y Long Island, donde se asentaban respectivamente a principios del siglo XIX las poblaciones de dos municipios independientes: Nueva York y Brooklyn. Desde entonces se deseaba superar esta barrera natural entre las dos ciudades con un enlace fijo lo que, en aquellos años, parecía una obra quimérica por la gran luz que había que salvar.

Un décimo de la población de Brooklyn cruzaba por ferry a diario el East River. En 1810 tenía 3.000 habitantes. A fin de siglo alcanzaba el millón de habitantes, creciendo más deprisa que Nueva York. Manhattan era rocosa, estéril y arenosa. Los granjeros se establecieron en Brooklyn y los comerciantes

en Nueva York. Durante la década de los 40, Walt Whitman era uno de los que residía en Brooklyn y trabajaba en Manhattan, cruzando a diario el East River en un ferry cada vez más ineficaz. Whitman amaba tanto “las amplias colinas de Brooklyn como las calles de la isla de Manhattan”.

Thomas Pope, un artesano y topógrafo neoyorquino, propuso en fecha tan temprana como 1811 su fantasioso puente arco iris (*rainbow bridge*) para superar el East River. Se trataba de un arco delgadísimo de madera en cantilever, muy plano, con dos vigas de alma llena en voladizo, rigidizadas con diagonales: un puente por completo irrealizable. Pope construyó un modelo de 30 m. y lo exhibió en Nueva York, pensando que podría aplicarlo hasta para 1000 m. de luz, y que, por consiguiente, sería válido para los 500 m. del East River. Con su puente –al que llama “totalidad perfecta” porque muestra la verdad y la ciencia frente a la ignorancia y la superstición–, Pope pensaba “romper las rudas y bárbaras cadenas de la tradición académica”.

La aspiración de Pope era la de producir un puente con una “forma nacional”, americano, genérico y universal, que pudiera aplicarse para vencer cualquiera de sus grandes ríos, sin necesidad de diseñarlo como los europeos para un lugar específico, utilizando “las mejores maderas de nuestros bosques”.

Con su buena dosis de ingenuidad técnica, Pope respondía a una urgente necesidad que todos compartían: la creación de un grande y eficiente sistema de comunicaciones en el nuevo continente. Para Jefferson, la construcción de carreteras y canales era una misión fundamental del gobierno central: “Las fronteras entre los Estados de la Unión desaparecerán, sus intereses serán identificados, y su unión será cementada por nuevos lazos indestructibles”. Esta visión utópica de la carretera tiene su expresión más conmovedora en Whitman: “La carretera está ante nosotros, expandiéndose a derecha e izquierda, hacia el aire libre, donde pueden concebirse todas las hazañas heroicas”. Para Whitman, uniendo el Este tradicional con el nuevo Oeste, las carreteras nos devuelven a la naturaleza, al “temprano y primer paraíso de la razón... y a las inocentes intuiciones”. El Progreso para él es una vuelta al “oscuro e impenetrable pasado”. Con el futuro puente de Brooklyn, el continente estaría unido desde el Atlántico al Pacífico. El puente sería la señal de que la nación había superado la guerra civil y tomaba su verdadero camino: la dominación pacífica de la naturaleza.

Hay en nuestro Cerdá un tronco común con Whitman, una convicción de que el campo debe urbanizarse y la ciudad rurizarse, una visión utópica

del valor humanizador y benefactor de las comunicaciones. Ni Whitman ni Cerdá veían conflicto entre los dos modos de vida ciudad y campo, en una progresiva transformación de la naturaleza. En esta línea progresista estaba también Emerson, quien pensaba que el ferrocarril llevaría los habitantes de la ciudad a colonizar el campo, aunque lo que sucedió fue que las gentes viajaron en dirección opuesta. Cerdá estaba convencido de que la extensión del ferrocarril contribuiría a la fraternidad universal, y Emerson de que era “la varita mágica que despertaría con su poder las dormidas energías de la tierra y el agua”. Thomas Ewbank pensaba que los ingenieros tenían “los futuros destinos del planeta en sus manos” y que la máquina de vapor era más épica que la Ilíada.

A este mundo llega desde Alemania, como un inmigrante más, el joven John August Roebling. Había nacido en 1806 en Mülhausen, una pequeña y tranquila ciudad alemana de comerciantes, graduándose en 1826 como ingeniero en el Politécnico de Berlín. Allí recibió enseñanzas técnicas, pero también las estéticas y filosóficas de Hegel, del que llegó a ser alumno predilecto y amigo personal. En 1831, año en que muere Hegel, emigra a los Estados Unidos con un grupo de sus paisanos, estableciéndose como granjero cerca de Pittsburg, fundando un pueblo al que llamaron Germania, y luego, Saxonburg.

En un largo viaje de seis semanas hacia el Nuevo Mundo, escribe en su diario: “Nada puede ser llevado a cabo en Alemania con un ejército de funcionarios y consejeros que discuten cada asunto diez años, haciendo viajes, escribiendo largo informes, gastando más dinero en trabajos preliminares que el que costaría culminar la propia empresa”. Se sentía fuertemente atraído por América, por sus enormes espacios disponibles, por su Constitución republicana, “la tierra del futuro, la tierra deseada por todos los que están cansados del histórico trastero de la vieja Europa”, como había escuchado a su maestro Hegel.

En América, después de convencerse de su falta de capacidad y competencia para la vida de granjero, ingresa en 1837 en una compañía de canales. Nunca más labraría la tierra, pero como ingeniero conseguiría las cotas más altas, además de alcanzar esos sueños de autorrealización que tenía desde su juventud, “espiritualizar la naturaleza”, según sus propias palabras. Su aportación técnica fundamental fue la de abrir el camino para el proyecto y puesta en práctica de los grandes puentes colgantes modernos.

Aunque el puente colgante existe desde la antigüedad en Oriente, fue la última de las formas básicas que apareció en Europa. Originalmente inventado en China hacia el Siglo I. a.c., la primera ilustración europea fue publicada por Faustus Verantius a finales del siglo XVI.

El joven Roebling había realizado su tesis doctoral sobre un pequeño puente colgante de cadenas de hierro que vio en unas vacaciones de estudiante. Su obsesión por las estructuras suspendidas nunca le había abandonado. Trabajando en un canal, advirtió el método –usual en aquellos años– tan peligroso y antieconómico de arrastrar las barcazas sobre vagonetas por planos inclinados, por medio de cuerdas de cáñamo. Imaginó y puso en práctica, en 1840, con la ayuda de sus vecinos de Saxonburg, la fabricación de un cable metálico arrollando unos alambres de hierro sobre un alma de cáñamo o de hierro. Era tan flexible que podía acomodarse al cabrestante, y mucho más resistente y duradero que los de cáñamo. Este sensacional invento, el cable metálico, le permitiría crear una industria familiar próspera, que todavía hoy dura, y su inmediata aplicación a los puentes colgantes. Hegel le había enseñado que el constructor transforma los materiales de indiferentes en sensibles.

En 1850 ya tenía en su haber seis estructuras suspendidas, y su prestigio como fabricante de cables metálicos y como ingeniero proyectista iba en aumento. Su negocio le permite una cómoda posibilidad de investigar y una independencia económica que los demás ingenieros civiles no tienen. Su resonante éxito –contra todos los pronósticos de los más famosos ingenieros– en el puente colgante para ferrocarril sobre las cataratas del Niágara en 1855 extiende su fama a Europa. “Si su puente tiene éxito, el mío es magnífico desatino”, le había escrito el célebre Robert Stephenson, quien pensaba en la imposibilidad de realización de un gran puente colgante para ferrocarril, y de ahí que Stephenson hubiese construido su puente Britannia en 1850 con enormes vigas cajón metálicas de sección rectangular hueca.

Después de construir el puente colgante de Cincinatti, con un nuevo récord mundial de 322 m. de luz, Roebling afronta el puente sobre la barrera del East River, cuyo proyecto presenta sólo en tres meses, lo que significa que sabía muy bien lo que tenía que hacer. Roebling conocía aquel lugar desde hacía muchos años y le obsesionaba el reto físico. Como el propio puente, el entorno natural es una parte esencial de la apuesta técnica, ya que son las exigencias del lugar las que deben ser pensadas y vencidas. Es la base inflexible que soportará la estructura.

Construido entre 1869 y 1883, el Puente de Brooklyn encarna “todo aquello por lo que la época se sentía justamente orgullosa –sus avances de ciencia, su habilidad en el manejo del hierro, el heroísmo personal frente a los peligrosos procesos industriales, su voluntad de emprender lo desconocido y que parecía imposible”, tal y como señala Lewis Mumford.

Roebing quería algo más que una obra de ingeniería. Cuando presenta su proyecto, señala no sólo la magnitud de la obra, sino su carácter simbólico, así como la seguridad de que “será considerada con el rango de los monumentos nacionales”, lo que no sucedió oficialmente hasta un siglo después. Roebing no piensa sólo en la estricta funcionalidad. Proyecta unas torres-pantalla de caliza y granito escogidísimos, de textura muy rugosa, horadadas por huecos ojivales –independientes de la función resistente– mucho más altos de lo exigido por el gálibo de circulación, con tres contrafuertes con escalones retranqueados y una cornisa de coronación que oculta el paso de los cables principales y el anclaje de los atirantados. Asimismo construye el extraordinario y magnífico paseo superior peatonal elevado sobre la calzada, donde Henry Miller subía “solo en momentos de extrema angustia” encontrándose “colgado en el vacío”; todo le parecía allí “irreal, innecesario”. Un paseo que, como profetizaba Roebing en su Memoria, “permitirá al pueblo en sus horas libres, a los viajeros y jóvenes inválidos, pasear sobre el puente en los días hermosos y disfrutar de las bellas vistas y el aire puro ... en una tumultuosa y atestada ciudad comercial, un paseo como éste será de un valor incalculable”.

John Roebing murió en 1869 a consecuencia del tétanos producido por el aplastamiento de un pie por una barcaza, cuando planteaba la torre del lado de Brooklyn. Su hijo Washington, también ingeniero, graduado en América, culminó la obra de su padre, aunque a costa de quedar paralítico en 1872 a consecuencia de la terrible aeropatía, una enfermedad que se producía con cierta frecuencia cuando se trabajaba en el interior de los cajones neumáticos de cimentación. Dirigió las obras desde su casa en lo alto de una colina de Brooklyn, con la ayuda de unos prismáticos y de su mujer, que le servía de ayudante y correo para llevar a la obra las instrucciones y planos. Murió a los 90 años, en 1926, sin haberse montado nunca en un automóvil.

El puente de Brooklyn estableció las bases teóricas y la práctica de detalle sin los que no hubieran sido posibles los grandes puentes colgantes del siglo XX; y cuando los ingenieros contemporáneos se olvidaron de alguno

de estos principios de Roebling —como el de la rigidez— se llegó al desastre del puente de Tacoma en 1940, lo que obligó a reforzar la mayoría de los grandes puentes colgantes construidos hasta entonces.

El puente de Brooklyn ha sido objeto de atención durante un siglo por parte de innumerables intelectuales, pintores y poetas. Además de los ya citados, despertó la admiración y fue fuente de inspiración de los artistas más diversos, como por ejemplo Henry James, John Dos Pasos, Majakovsky, Joseph Stella o García Lorca. Como muestra, unos fragmentos del elogio del puente publicado por José Martí en 1883 en Nueva York: “¡Oh, broche digno de estas dos ciudades maravilladoras! ¡oh, guión de hierro, de estas dos palabras del Nuevo Evangelio!... Así han fabricado, y así queda, menos bella que grande, y como brazo ponderoso de la mente humana, la magna estructura. Ya no se abren fosos hondos en torno de almenadas fortalezas; sino se abrazan con brazos de acero, las ciudades... los puentes son las fortalezas del mundo moderno. Mejor que abrir pechos es juntar ciudades. ¡Esto son llamados ahora a ser todos los hombres: soldados de puente!”.

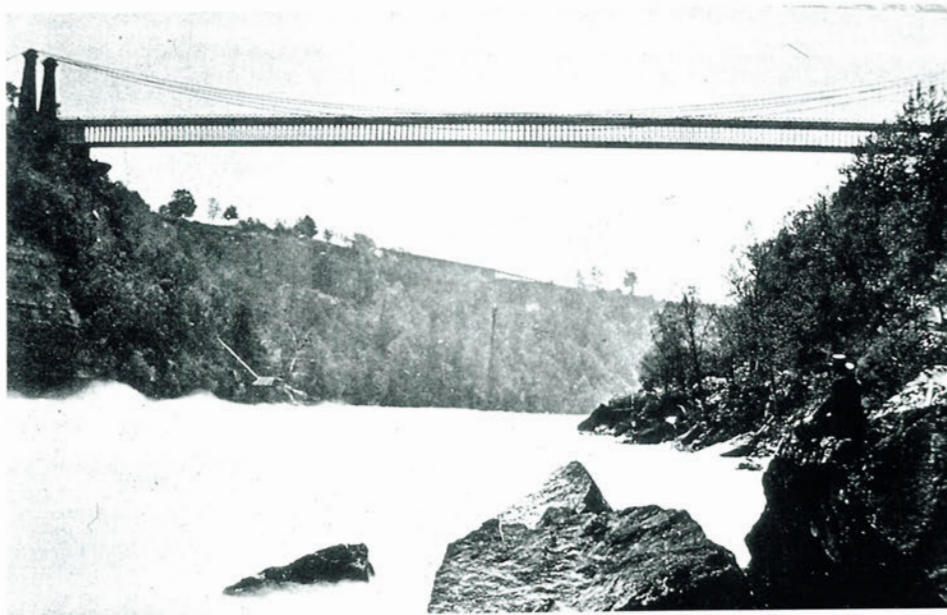


Fig. 5. Puente para ferrocarril y carretera sobre la cataratas de Niágara. J. A. Roebling (1955).

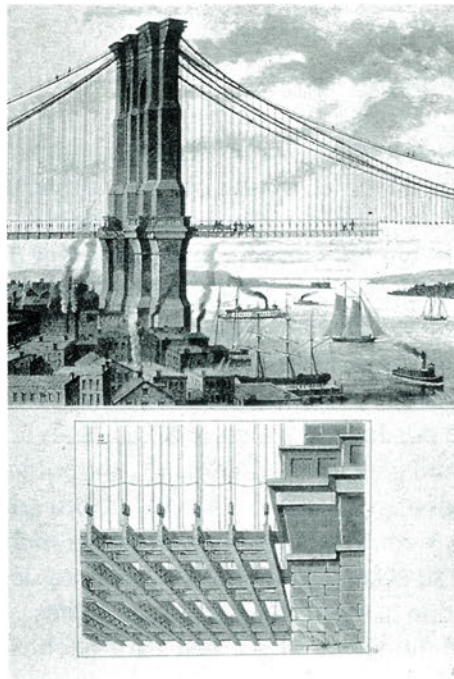


Fig. 6. Puente de Brooklyn.
Proceso constructivo (1869-1883).



Fig. 7. Puente de Brooklyn en una imagen de la época.

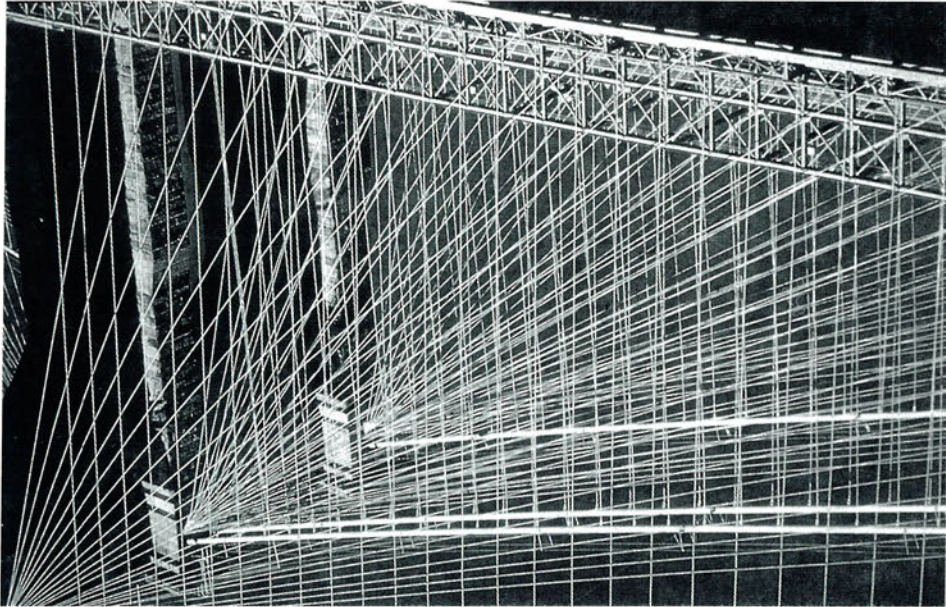


Fig. 8. Puente de Brooklyn. Superposición de tirantes inclinados y péndolas.



Fig. 9. Puente de Brooklyn. Paseo peatonal (1883).

3.- SEVILLA. EL PUENTE DEL CENTENARIO

Lo primero que quiero decir es que esta obra es el resultado de una experiencia compartida con Julio Martínez Calzón en el proyecto y construcción de puentes a lo largo de nuestra vida profesional, que cuenta ya con treinta y cinco años; una experiencia que abarca no sólo los aspectos técnicos, sino también los conceptuales, históricos y estéticos. En este proyecto fue muy importante la colaboración de nuestros compañeros Francisco Millanes y Guillermo Ontañón.

El planteamiento y el trazado fueron muy laboriosos al estar sujetos a numerosos condicionantes, en especial, al Plan general municipal de ordenación, en curso simultáneo de formulación durante la redacción del proyecto del puente en 1986-87, así como a las necesidades del puerto, a la disponibilidad del suelo e instalaciones militares, y a las previsiones de los trazados e instalaciones ferroviarias.

En su conjunto, el tramo suroeste de la autovía de circunvalación de Sevilla, de 6,5 Km. de longitud, —donde se inserta el Puente del Centenario— sirve a la doble función de proporcionar continuidad a las carreteras que inciden en la ciudad de Sevilla y de establecer una ronda urbana, muy útil para el tráfico local. Las conexiones múltiples con el puerto, a ambos lados de la dársena, y con la propia ciudad, o bien con Córdoba, Cádiz, Huelva y Extremadura, obligan a disponer cuatro nudos, dos a cada lado del río, con un conjunto en estos enlaces de 16 puentes, 27 ramales y 3 glorietas.

La elección de la solución adoptada para el trazado del puente está, pues, muy directamente relacionada con los antecedentes urbanísticos y administrativos que conducen de forma casi obligada a establecer un puente de gran longitud entre estribos que sobrepase las zonas de utilización portuaria, creando las mínimas molestias posibles en todos los sentidos. Esto requiere unas dimensiones apropiadas para las luces de los largos accesos al gran puente sobre la dársena del río y, al mismo tiempo, la disposición de una gran estructura singular capaz de salvar la dársena del Guadalquivir de forma adecuada en gálibos y luces para no entorpecer la funcionalidad necesaria para la navegación. El Puente del Centenario propiamente dicho, lo constituye la estructura atirantada de 564 m. de longitud entre juntas de dilatación con un gran vano central de 265 m. de luz y 60 m. de altura de rasante sobre el río.

Sin olvidar el inevitable carácter emblemático que por sus enormes dimensiones este puente estaba destinado a adquirir, y la elevada dignidad estética que exigía una tan fuerte intervención en una ciudad y sobre un río tan ilustres, por razones éticas era necesario ajustarse a un coste estricto y en consecuencia a un sistema constructivo rápido y sencillo. Esta economía y sencillez constructivas han nacido paradójicamente de complejos procesos teóricos, desarrollados durante muchos años de investigaciones, cálculos y experiencias continuas en puentes anteriores.

El puente se asienta en dos conceptos técnico-históricos fundamentales en nuestro trabajo. En primer lugar, la superación en nuestra profesión de la antigua y arraigada división entre ingenieros *metálicos* e ingenieros *hormigoneros*; y en segundo lugar, la prefabricación, es decir, la utilización de grandes elementos estructurales previamente esculpidos para ser sabios y ordenadamente engarzados “in situ”.

Si bien es verdad que los primeros ingenieros civiles, con Smeaton, Mylne, Rennie y Telford a la cabeza, trabajaron indistintamente con toda clase de materiales (madera, piedra y estructuras metálicas, ya fueran de hierro fundido o forjado), a mediados del siglo XIX surge la separación entre los ingenieros de *fábricas* y los ingenieros *metálicos*, aislamiento que se agudiza más con la aparición y extensión del hormigón armado, llegando entre ellos a competencias y rivalidades terribles. En efecto, ni Eiffel, Roebling o Ammann proyectaron puentes en piedra o en hormigón, y por el otro lado, ni Sejourné, Nervi, Maillart o Freyssinet lo hicieron con estructuras metálicas. Torroja es una excepción, aunque su mentalidad era mucho más de *hormigonero* que de *metálico*: para comprobarlo basta leer su famoso libro “Razón y ser de los tipos estructurales”.

Desde el comienzo de mi trabajo común con Julio Martínez Calzón, hemos venido intentando la superación de este maniqueísmo histórico con el empleo de estructuras mixtas, donde la colocación de los diferentes materiales es nítida, tanto desde el punto de vista técnico como formal, como por ejemplo en el Paso Superior sobre la Castellana entre las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato en Madrid proyectado en 1968, primer puente donde se combina una estructura mixta en acero corten y placas prefabricadas pretensadas.

La importancia de la superación de esta dicotomía se entiende mejor con dos analogías históricas. En Roma se construye tradicionalmente con opus *quadratum* (sillares grandes y piedra regular bien labrada y concertada a

hueso), opus *testaceum* (fábrica de ladrillo) y opus *caementicium* (masas de hormigón para cimientos). En un momento determinado, probablemente coincidente con la aparición de las grandes bóvedas y cúpulas a finales del siglo I d.c., aparece el opus *latericium*, es decir, una fábrica muy técnica que tiene un núcleo de hormigón y un encofrado de ladrillo incorporado estructuralmente al hormigón y que trabaja de modo mixto, con el que se construyen los grandes edificios de vanguardia técnica de la Roma Imperial. Se trata evidentemente de una fábrica *mixta* en cuanto a los materiales, de gran importancia constructiva, ya que evita las enormes cimbras y encofrados utilizados con anterioridad, reduciéndolas a simples sopandas, y por otro lado, de gran importancia estética, porque permite la combinación de colores, alternando más tarde los ladrillos con la piedra y con las cabezas de las pequeñas pirámides del opus *reticulatum*.

Las consecuencias de esta innovación romana se extienden hasta la mezquita de Córdoba, pero sus enseñanzas técnicas fueron olvidadas al tiempo que se olvidaba también la fabricación del hormigón en la Edad Media. Se trata, pues, de una tradición romana que solamente recogieron los musulmanes andaluces, pero limitada a un sentimiento estético, sin entender la capacidad técnica de la mezcla de ambos materiales, a pesar de la claridad con que esta manera de entender las estructuras estaba expresada, tan cerca como en el propio acueducto de los Milagros de Mérida.

El planteamiento de fusión de los dos materiales, hormigón y acero, y la superación de esta dicotomía histórica que nosotros intentamos en las grandes pilas de este puente atirantado de Sevilla son, pues, análogos a los que en Roma se alcanzan, en su momento cumbre constructivo, con la utilización del ladrillo y el hormigón. Se trata de un entendimiento total, no diferenciado, sino absoluto y engranado en un mutuo trabajo, con consecuencias técnicas en el proyecto, en el cálculo, en el proceso constructivo y en las formas estéticas finales.

Otro ejemplo paradigmático en esta dirección es el acueducto Pont Cyssylte en el valle de Llangollen sobre el río Dee (1795-1805), proyectado por Thomas Telford, quizá la más clásica de todas sus obras, donde el hierro fundido de los tableros y la piedra de las pilas aparecen cada uno en su lugar, pero trabados, escuchándose juntos, trabajando en lo suyo, armoniosamente, como en la música de Bach, “una combinación transparente de voces independientes, cada una de las cuales puede ser reconocida”.

Pero nuestro puente no tiene solamente una fuente primogenia, sino además otra también esencial: la *prefabricación*. Un concepto rico y complejo que nosotros entendemos, no sólo como un sistema constructivo de formas ya establecidas previamente que son despiezadas por estrictas razones económicas, sino como un proceso profundo que, en sí mismo, define formas y límites, y además como un modo de entender la construcción y su expresión formal. Se trata de grandes bloques de 60 Tn. con juntas secas, con superficies finales *excavadas*, nunca *añadidas*, lo que configura un tablero de enormes piezas pretensadas organizadas con un orden, al modo de un gigantesco arquitecónico griego de 22 m. de anchura colgado a lo largo de 456 m. sin interrupción alguna, de modo que no se produce apoyo del tablero en los travesaños de las pilas altas, sino que permanece suspendido exclusivamente por los tirantes.

La *prefabricación* es, en la construcción, un símbolo moral. De ahí su directa relación con la belleza. Porque, como dice Eugenio Trías, “la belleza o es símbolo moral o es pura ornamentación que sólo sirve de ornato y legitimación del poder”. Y así lo entendieron no sólo los constructores clásicos, sino todos aquellos que impulsaron la construcción con una más profunda y lúcida utilización de los materiales y los procesos, no sólo por razones económicas, sino porque arrancaban desde un punto de partida cuya raíz es ética. Juan de Herrera en El Escorial, Eiffel en sus grandes estructuras metálicas, Telford con su obsesión por las grandes piezas –en contra de la opinión de sus contemporáneos– o Freyssinet en los puentes de Marne, pueden ser ejemplos incontestables del contenido ético que la *prefabricación* expresa en épocas tan distantes y con diferentes materiales y maquinarias, pero con una condición común.

Se trata de una tradición de prefabricados en la que estamos inmersos desde que tenemos uso de razón como ingenieros, entendida como un proceso ético, técnico y estético, y no como un problema de despiece y acumulación de masas, cuya piel luego se decora y se enmascara a la moda del momento. Por el contrario, esta manera de entender las estructuras prefabricadas permite proyectarlas y construirlas como algo que encaje los embates del tiempo, es decir, la acción implacable de la *vibradora universal* que termina sin remedio con los añadidos cambiantes, dejando al descubierto lo verdadero.

Los tirantes se anclan en el tablero a intervalos de 12 m., mientras que en las pilas lo hacen buscando la máxima altura posible, pero manteniendo

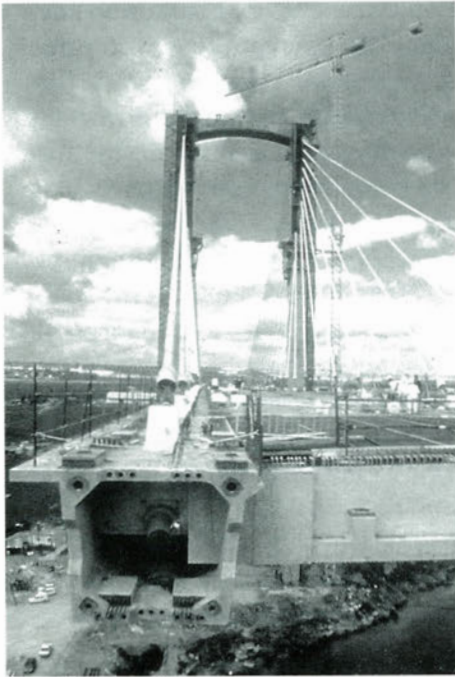


Fig. 10. Puente del Centenario.
Frente de avance del tablero
con las piezas prefabricadas.

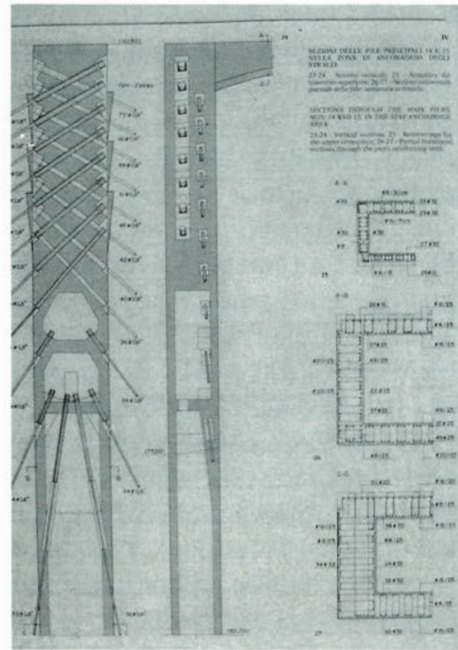


Fig. 11. Puente del Centenario. Cabezas
de pilas mixtas con anclajes de tirantes.

la condición de que en cada punto de anclaje sólo se cruzan dos tirantes, uno por cada lado de la pila. La estabilidad longitudinal está exclusivamente conseguida por las pilas principales, que actúan como grandes ménsulas que recogen las acciones de los tirantes.

La inserción de los anclajes en las zonas superiores de los fustes de las pilas provocan la aparición de líneas quebradas y vibraciones, sensación acentuada por la concentración de los tirantes blancos, alcanzándose así en lo más alto la síntesis de toda la potencia y ligereza del puente, el foco de su complejidad estructural y su sencillez constructiva, y al mismo tiempo, el símbolo de su funcionalidad y belleza.

Unas palabras de Brancusi encabezan el proyecto: “la simplicité n’est pas un but dans l’art, mais on arrive à la simplicité malgré soi en s’approchant du sens réel des choses”. Ante la confusión de formas, tipologías,

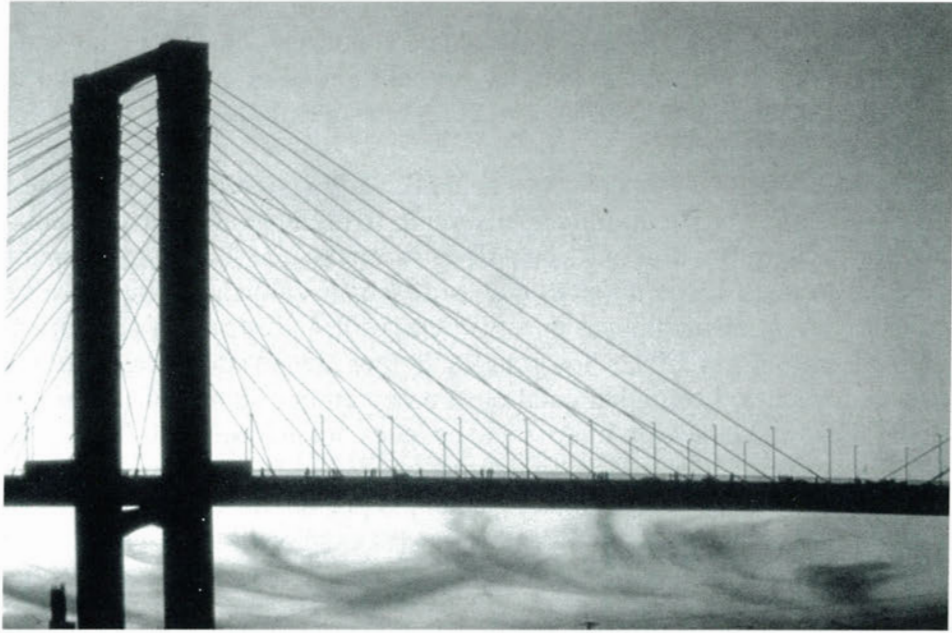


Fig. 12. Puente del Centenario al anochecer.

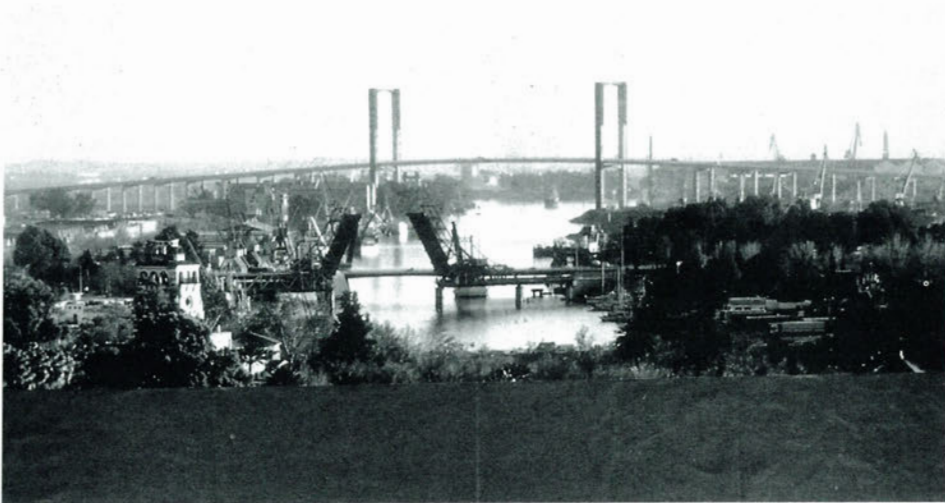


Fig. 13. Puente del Centenario en el entorno del puerto de Sevilla.

imágenes y materiales usados y abusados en nuestros días, el objetivo de este proyecto es alcanzar lo simple, es decir, enfrentar a lo desmedido la medida y liberar de la confusión lo simple: esta es la ley más íntima del puente del Centenario.

Su concepto no es un concepto general, válido para todos los puentes, no es imitable, porque tal universal sería lo indiferente al lugar y al tamaño: por el contrario, está más cerca de esa esencia, que sólo aparece en los casos especiales. La paradoja es que esta esencia, enraizada e histórica, se constituye con elementos de nuestro tiempo: lo industrial, la prefabricación, las estructuras mixtas, los grandes tirantes..., y no con referencias históricas formales. Lo fundamental es el orden en que se han dispuesto los materiales, y su conexión interna. No es, pues, un problema de formas, sino de estructura, de materiales y de funciones.

Chillida, con su extraordinaria capacidad poética para llegar a lo esencial, definió así el Puente del Centenario: “la vocación de este puente es corregir el radio de la Tierra”.

¿LA HORA DE LA ESCULTURA?

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Aunque parece que ya ha remitido el ruido, la exposición de las esculturas de Botero en el Paseo de Recoletos ha despertado un fervoroso interés popular y ha generado una amplia polémica en los medios de comunicación, donde hemos podido leer y escuchar opiniones para todos los gustos.

Vaya por delante que respeto la obra de éste artista tanto como el libre sentir de la ciudadanía, aunque me hubiera gustado más oír hablar más de “escultura” y menos de Botero; esto es lo que me obliga a dar algunos detalles que puedan moderar los entusiasmos taurinos que esta muestra ha despertado entre nosotros. Aunque el papanatismo cultural pueda obrar tantos milagros como el esnobismo intelectual, sirviendo de llave al conocimiento de paisajes ignorados, habrá que reconocerle a esta exposición plantada por el Ayuntamiento en el corazón de la ciudad el mérito de ser la causante de un desconocido interés por la escultura.

Pero de forma paralela se desarrollan otros acontecimientos, también escultóricos, que han tenido escaso eco en los media, y desde luego nulo fervor popular.

Veamos el panorama, y tratemos de sacar alguna conclusión. Nuestro Museo del Prado empieza a despertar de su largo letargo estatuario; sus dos últimos y efímeros directores quedarán en nuestra memoria por haber intentado llamar la atención con dos sonoros aldabonazos: la publicación de un primer catálogo que recoge la escultura grecorromana del museo (encomendado, por cierto, a un equipo alemán encabezado por el profesor Schröder, magníficamente editado, por iniciativa de Vicente Garín) y la extraordinaria exposición monográfica de los Leoni, escultores aretinos al servicio de la Corte Imperial de los austrias hispanos. Con esta exposición el profesor Calvo Serraller ha dejado bien patente su interés por la importancia de un tesoro infravalorado desde la fundación del Museo, hace ahora 175 años.

Todo el mundo sabe que El Prado es una pinacoteca (“colección de pinturas”) y su mismo enunciado indica que nadie acude a ella con el solo propósito de ver esculturas. Las sombras que les hace la incomparable colección pictórica es demasiado densa. La correcta e independiente exposición de las esculturas necesita de amplios y neutros espacios que nuestro primer museo, comparándolo con el British o el Louvre, no posee.

De las cerca de mil esculturas que El Prado almacena, tan solo unas ciento cincuenta son mostradas en sus salas; pero casi siempre ocupando rincones sombríos, sin etiquetas identificadoras, en el fondo de pasillos que huelen a café, en hornacinas que nos privan de su contemplación redonda, en los inhóspitos rellanos de los ascensores; su iluminación es nula, para facilitar la correcta contemplación de los cuadros con los que alternan. Las esculturas están así, maltratadas, rebajadas a una categoría meramente decorativa, convertidas en simples objetos sobre los que la vista del visitante resbala, sin posibilidad de diálogo.

El resultado es que estas colecciones reales, así como las curiosas vicisitudes de su formación (Velázquez comprando para los Austrias en Italia; la adquisición, también en Italia, de la colección que había sido de la reina Cristina de Suecia, por encargo de Isabel de Farnesio, la colección ofrecida a Carlos IV por el diplomático Nicolás de Azara; y hasta el pintoresco rescate de la carga de un navío inglés apresado por los franceses en 1783, subastada en la Lonja de Málaga) han quedado poco menos que secuestradas al conocimiento social.

Hace ya muchos años, más de veinte, la preocupación del arquitecto Fisac convocó a un grupo de artistas (creo recordar a Zobel, Sempere, Gabino, Torner y yo mismo) con el objeto de poder ofrecer a la Dirección General de Bellas Artes alguna solución que pudiera ayudar a una “descongestión” del Prado; señalé entonces que una posible solución podría ser la separación tajante de la pintura y de la escultura; y que debido a las limitaciones espaciales del museo, su importante colección escultórica podría formar el núcleo central de un tan inexistente como necesario Museo Nacional de Escultura, imprescindible para una racional comprensión de la misma.

Todo cayó en el tradicional saco roto; cuando posteriormente tuve el inesperado honor de ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el preceptivo discurso volví a la carga. (Y pido perdón por autocitarme): “A la vista de esta situación es fácil adivinar mi sueño: ¿para

cuando un Museo Nacional de Escultura donde, en un ambiente adecuado, con amplios espacios racionalmente iluminados, pudiéramos contemplar, ¡y tocar!, desde los toros de Guisando hasta los hierros de Chillida, pasando por la Dama de Elche, el Cristo de Carrizo, las muñecas de Ontur, el Descendimiento de San Juan de las Abadesas, Berruguete, Juan de Juni, la Roldana, el Doncel de Sigüenza, Macho, Clará, Gargallo, Julio González...? ¿Es posible que nuestros responsables culturales no se hayan planteado aun la necesidad de crear un centro específico en el que la escultura se estudie, se restaure, se difunda, donde se expliquen los complejos y apasionantes procesos de su realización?"

En vista del éxito obtenido, y antes de caer en un total pesimismo, quisiera dejarme llevar ahora por esto que parecen vientos favorables, llamando la atención sobre las evidentes contradicciones de las que somos testigos en estos días.

Creo que esta dejadez cultural, este desconocimiento que de la escultura tiene nuestra sociedad, es lo que motiva que el acontecimiento Botero llegue a rebasar ciertos límites y las obras de los Leoni se mueran de aburrimiento en las salas del Prado, por citar dos ejemplos coetáneos y paralelos, y que no se nos ocurra preguntar a los entusiastas viandantes del carril Botero si han visitado las exposiciones, también coetáneas, de los escultores de prestigio internacional Takis y Noguchi, pues no sabrán de que futbolistas les hablan.

Porque el peligro está en que la educación visual que la escultura pueda ejercer sobre la sociedad lo hace desde su vertiente pública, desde su vocación de integrarse con el urbanismo, con la arquitectura, con la naturaleza. La escultura que está en los museos solo podrá ser apreciada por el que se decida ir a verla, y ya hemos comprobado la inexistencia de museos articulados para estudiarla. La escultura pública, la que se coloca por decisión pública en plazas, paseos y jardines, saldrá al encuentro del sujeto fiscal pasivo, que se tropezará con ella quiera o no quiera. De ahí la enorme responsabilidad de los poderes públicos y de las instituciones que pudieran asesorarlos.

Desde siempre la actuación municipal, tradicionalmente espesa, nos enfrenta a desaguisados que están en la retina de todos (Violetera castiza de la calle de Alcalá, taxidermia pasada a materia definida del paseo Arturo Soria, oso "emblemático" de la Puerta del Sol) en alegre alternancia con el Museo de Escultura Abstracta de la Castellana o con las para todos desco-

nocidas actuaciones de un grupo de artistas de renombre internacional en el Olivar de la Hinojosa, por citar tan solo algún ejemplo. ¿Como se puede someter al buen pueblo a semejantes duchas escocesas?

Esta exposición de las esculturas de Botero fue instalada anteriormente, con más o menos las mismas piezas, en París y en Nueva York. La exposición de París, colocada en el amplio salón que forma la acera derecha de los Campos Elíseos, desde la Concorde al Rond Point, fue una indudable atracción popular, pero una atracción lúdica, casi infantil. La respuesta intelectual y de la prensa especializada fue, por lo general, hostil. El intento de que el gran Torso (emplazado en el centro del inigualable eje que forman la pirámide del Louvre, el Carrousel, el obelisco de la Concordia y arcos de Triunfo y de la Defensa) se quedase allí definitivamente como regalo del artista, agradecido, a la ciudad, fue rechazado por el Ayuntamiento. La reacción de Nueva York parece que fue más fría.

Pero aquí todo es distinto; por algo somos altaneramente diferentes. Cualquier enfervorizado edil podrá, respaldado por el clamor popular de una masa de escasos conocimientos artísticos, ponernos ante unos hechos consumados sin que podamos ofrecer ninguna razonada resistencia.

Creo que debería ser la obligación y el derecho de la Real Academia de Bellas Artes, atendiendo a los fines de sus estatutos y siguiendo las orientaciones de nuestro Rey de que intentemos acercarnos a las inquietudes culturales de nuestra sociedad, el terciar en estos problemas de interés público, ayudando a clarificar ciertas desorientaciones de la administración municipal y de los ciudadanos.

Y por último, para terminar, un aviso a los navegantes, de carácter técnico: cada una de las esculturas expuestas en Recoletos ha sido fundida en serie de tres ejemplares (1/2 a 3/3) más dos pruebas de artista (PA 1/2 a PA 2/2, en principio no venales), según se puede apreciar junto a la firma del autor en algunos de los pedestales. Esto, que es una práctica bastante generalizada entre los escultores (sobre todo cuando se trata de fundiciones), y que la oscura fronda del mercado del arte suele manejar con habilidad, no les quita el carácter de piezas originales, pero sí el de piezas únicas. Circunstancia que se agrava en estos tamaños. Creo que esta advertencia es importante; que nadie tenga que ahogar lamentos póstumos al comprobar, atónito, como en otras ciudades o en otros lejanos aeropuertos se le vuelvan aparecer idénticas imágenes, paralelos fantasmas.

LAS ESCUELAS PROVISIONALES DE
LA SAGRADA FAMILIA

Por

JUAN BASSEGODA-NONELL

En la semana del 22 al 28 de mayo de 1916 se celebró en Barcelona la II Asamblea de las Delegaciones de Sociedades de Arquitectos de España y II Salón Nacional de Arquitectura y, sobre este tema, publicó Luis Cabello Lapiedra un artículo en la revista "Arquitectura y Construcción", año XX, nº 288, julio de 1916, que fue íntegramente reproducido, salvo los grabados, en el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, en 1917.

Fue el encargado de la Comisión organizadora del Congreso el arquitecto Buenaventura Bassegoda Àmigó (1862-1940), al que Luis Cabello dedicó encendidos elogios por el buen funcionamiento del Congreso y la gran cordialidad con que fueron recibidos los arquitectos del resto de España. El último día de Congreso, sábado 28 de mayo, se hizo la visita a los museos de la ciudad, por la mañana, y por la tarde al Hospital de San Pablo y la Sagrada Familia.

En el artículo de Cabello Lapiedra se puede leer: "Los arquitectos que hemos concurrido a la Asamblea rendimos nuestro tributo de admiración a las dos obras grandes de la arquitectura contemporánea, la Sagrada Familia y el Hospital de San Pablo, en cuyas visitas los insignes maestros Gaudí y Domènech dieron, en castellano, explicaciones detenidas de todos los problemas constructivos, de las soluciones artísticas y del lenguaje simbólico de sus dos obras magistrales, ante cuyos productos del genio y tan gallardas muestras de la fantasía quedan sin relieve y como achicadas las demás obras arquitecturales. Prescindamos de la crítica arquitectónica, no analicemos teorías estéticas, ni razonemos sistemas constructivos. Ante lo sublime, no cabe desmenuzar detalles, ni buscar fundamentos: solo es dable admirar el conjunto, quedar anonadados y convenir que estas manifestaciones del genio humano dan vida a un pueblo, demuestran energías de raza y simbolizan toda una vida. ¿Son beneficiosas? ¿Son contraproducentes?... El tiempo lo dirá. Desde luego no pueden imitarse y serán únicas en su época y en su género".

El presidente de la Asociación de Arquitectos de Madrid, Amós Salvador Carreras, también escribió sobre aquella visita a la Sagrada Familia en el nº 93 de la revista "Arquitectura" de Madrid en 1927, después de la muerte de Gaudí.

Amós Salvador relata como en la visita a la Sagrada Familia, Gaudí los atendió personalmente y se mostró muy interesado en que vieran el pequeño edificio de las Escuelas Provisionales, explicándoles su particular estructura y su sencillo método constructivo. El artículo de Amós Salvador iba acompañado de una foto de los arquitectos penetrando en las escuelas.

El periódico de Barcelona "El Correo Catalán", de 30 de mayo, explica que, además de Gaudí, recibieron a los arquitectos forasteros, Domingo Sugrañes Gras y Bernardino Martorell Puig, ambos colaboradores del maestro. Por lo visto Gaudí dijo a Amós Salvador que le gustaría que vieran el grupo escolar establecido provisionalmente en el solar del templo, ya que era notable por su simplicidad, economía y solidez constructiva.

Dice el periódico que los arquitectos visitaron detenidamente la obra. Es muy importante constatar este interés de Gaudí en mostrar a sus colegas el edificio pequeño y humilde de las escuelas, con mayor atención que la gran obra del Templo Expiatorio. Debe tenerse en cuenta que las escuelas estaban terminadas desde 1909 y en cambio el Templo no era más que un sueño, sin siquiera la fachada del Nacimiento terminada.

La estructura de la escuela le sirvió a Gaudí para hacer comprender a sus colegas lo que él llamaba la arquitectura del planoide.

LA ARQUITECTURA DEL PLANOIDE

La concepción gaudiniana de una arquitectura basada en la geometría reglada, en lugar de los cuerpos simples de la geometría euclidiana, le permitió desarrollar una manera de construir de impecable lógica y funcionalidad, inspirada en la geometría de la Naturaleza y de aspecto asaz diferente de la de cualquier estilo a lo largo de la historia.

Las formas alabeadas en la arquitectura fueron concebidas por Gaudí desde el principio de su carrera, de tal modo que, en la desaparecida glorieta del campo de las higueras de la Finca Güell en Les Corts de Sarrià (1884-1887), ya se podía ver un paraboloides hiperbólico, cuyas generatrices eran las sucesivas hiladas de ladrillo abriéndose como un abanico.

La geometría reglada fue estudiada en primer lugar por los matemáticos, que dedujeron las ecuaciones de las superficies por medio de la geometría analítica. Todo esto sucedió a fines del siglo XVIII y en especial merced a los estudios de Leonhard Euler. Este conocimiento de las superficies regladas a través de sus ecuaciones ocasionó que todas ellas fueran bautizadas con horrendos y complicados, nombres como helicoide, conoide, hiperboloide o paraboloides hiperbólico. Estas formas son harto frecuentes en la Naturaleza, tanto en el reino vegetal como en el animal, ya que muchas formas naturales se componen de fibras, que equivalen a generatrices de superficies regladas.

De hecho la palabra planoide no existe y por tanto la arquitectura del planoide es un invento de Gaudí. Lo que quiso expresar era la existencia de una arquitectura construida con superficies derivadas del alabeo de un plano. Un plano es el caso límite de una superficie reglada, pues supone un conjunto de generatrices rectas paralelas que se deslizan sobre dos directrices, también rectas y paralelas. De modo más amplio todo esto equivale a un conjunto de generatrices rectas deslizándose sobre tres directrices, dos de ellas rectas paralelas y la tercera impropia, es decir situada en el infinito y convertida en un plano director.

Una superficie reglada es, genéricamente, un conjunto de tres líneas rectas o generatrices, que se deslizan sobre tres curvas directrices en el espacio. Las tres curvas en cuestión se pueden convertir en rectas o rectas impropias y de las diversas combinaciones salen las distintas superficies regladas.

Una buena y sencilla manera de entender la disposición de estas superficies es mediante el “Cuadrado de Gus”, contenido en la tesis doctoral del arquitecto Gustavo García Gabarró, de 1994.

(R = recta; P = plano; C = curva)

R	R	R	P	C	C	C	
*	*	*					Hiperboloide reglado o de una hoja
*	*		*				Paraboloides hiperbólico
*	*			*			Conoide
*				*	*		Conoide de plano director
*				*	*		Cilindroide
			*	*	*		Cilindroide de plano director
				*	*	*	Caso genérico de superficie reglada, sin nombre propio.

Un caso particular de conoide se da en el helicoides, formado por generatrices rectas que se deslizan sobre una curva, que es la hélice y dos rectas, una de ellas propia, el eje vertical dentro de la hélice, y otra impropia o recta en el infinito equivalente a un plano director perpendicular al eje de la hélice.

La naturaleza fibrosa de la madera hace que los árboles generen frecuentemente superficies regladas, como son los paraboloides hiperbólicos de los troncos de las secuoyas gigantes o los helicoides de las ramas de los eucaliptos. Un puerto o paso entre montañas, debido a la erosión por la caída de piedras, que tienden a dirigirse al centro de la tierra siguiendo directrices rectas, da lugar a un paraboloide hiperbólico del tipo llamado de silla de caballo. Los huesos grandes del esqueleto humano, como el fémur o el húmero, son hiperboloides y las formas de la piel entre los dedos de la mano originan paraboloides hiperbólicos, en los que las directrices son los dedos y las generatrices los tendones.

Gaudí fue un gran observador de la Naturaleza y comprendió que, si en los reinos mineral, vegetal y animal se usan formas de la geometría reglada, es por causa de su funcionalidad, ya que nada es más perfecto que lo que la Naturaleza produce, Naturaleza creada y diseñada por el mejor de los arquitectos, Dios Padre.

Además de su indudable funcionalidad estructural, las superficies regladas alabeadas, son fácilmente asimilables a la construcción arquitectónica pues, con dos listones no paralelos se determinan las directrices del paraboloide hiperbólico, cuyas generatrices son las hiladas de ladrillo o de piedra que se sitúan en obra con ayuda de reglas o tendeles que se deslizan encima de los listones. El albañil hace paraboloides hiperbólicos sin tan siquiera aperebirse de ello.

En la última etapa de su fecunda vida de arquitecto, entre 1914 y 1926, Gaudí desarrolló una entera teoría de formas regladas alabeadas en las soluciones de columnas y bóvedas de la Sagrada Familia.

Una auténtica y nueva escuela de arquitectura que sorprende y admira a los arquitectos sin prejuicios y en posesión de un claro sentido de la realidad.

LAS ESCUELAS DE LA SAGRADA FAMILIA

Gaudí, gran admirador de las técnicas tradicionales de la arquitectura, se sirvió muchas veces de las rasillas o ladrillos, tomados con mortero de cal o cemento rápido, en forma de bóvedas tabicadas.

Cuando las rasillas o ladrillos se sitúan de plano en el suelo, forman una solera, cuando se colocan verticalmente se obtiene un tabique y cuando se montan en el espacio en forma alabeada, constituyen una bóveda tabicada, a la que en catalán le dicen “volta de maó de pla” puesto que las rasillas se colocan de plano con las juntas en las caras estrechas dejando vistas las grandes. En castellano las palabras solera, tabique y bóveda tabicada explican claramente la cuestión.

Gaudí con las bóvedas tabicadas hizo cosas sencillamente admirables, como fue el conjunto de bóvedas tabicadas de paraboloides hiperbólicos del porche de la cripta de la iglesia de la Colonia Güell, en Santa Coloma de Cervelló (1910) o las chimeneas y salidas de escalera del terrado de la casa Milà (1906-1912).

El edificio de las escuelas se construyó en 1909 pero, previamente Gaudí había realizado un ensayo en el pequeño pabellón del archivo, al lado de las oficinas del Tempo, en la esquina de las calles de Cerdeña y Provenza en 1906, cubierta con bóveda tabicada en forma de conoide. Este pabellón desapareció en el incendio sacrílego de julio de 1936.

Con todo el mejor ejemplo de sus construcciones con este sistema es la cubierta del edículo de las escuelas provisionales de la Sagrada Familia en la calle de Mallorca.

La planta del edículo es curvilínea y el arquitecto Francisco de P. Cardoner Blanch ve la forma de tres corazones paralelos. Los muros son de tabique doblado y presentan una leve inclinación formando un tronco de cono de planta irregular. La estructura la componen tres pilares metálicos que sostienen una jácena de perfil normal doble T, por encima de la cual basculan tablonos que se apoyan en los muros exteriores terminados con formas sinuosas. Encima está la bóveda tabicada de tres gruesos que compone el conoide de plano director formado por las generatrices rectas, que son los tablonos, una curva directriz, la senoide en lo alto de los muros, una recta directriz que es la jácena de hierro y un plano director o recta impropia, paralela a todas las generatrices y perpendicular al pavimento y a la jácena. Al ser contrapuestas las senoideas se forma

el agradable juego de los dos conoides de plano director unidos en la directriz recta de la jácena de hierro.

En el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña de 1913 hay una descripción muy bien escrita del edificio, el cual, por su modestia a veces ni tan solo es citado en los libros sobre Gaudí. El texto del Anuario es anónimo pero su autor podría ser Francisco Berenguer Mestres o bien Juan Rubió Bellver, ambos estrechos colaboradores de Gaudí.

La transcripción de este interesante texto es la siguiente: "La Escuela de la Sagrada Familia es un edificio provisional levantado en el solar del grandioso Templo en construcción, dirigido por el arquitecto don Antonio Gaudí. Los sombreros de boj y el jardín que lo rodean sirven de acertado complemento de esta escuela, típico ejemplo intermedio entre las escuelas urbanas y las del bosque, reuniendo la mayor parte de las ventajas de unas y otras. A pesar de su mínimo valor económico y el hecho de ser provisional, tiene inmejorables condiciones para enraizar en nuestra tierra y generalizarse. Su sistema de construcción es el mismo que ha servido al arquitecto para proyectar los demás edificios de los que es autor. Gaudí planteó el problema arquitectónico en el hecho de introducir el concepto de organización natural, lo que supone que cada elemento se haga con el material más adecuado a su función y que sus formas, disposición y dimensiones sean las estrictamente precisas para conseguir con el mínimo esfuerzo y coste el equilibrio y el cumplimiento de las exigencias de la lógica constructiva.

Por esto el contrafuerte, el arbotante y los pináculos considerados como elementos imprescindibles de todo sistema de equilibrio, son elementos sobrantes en el nuevo sistema y por esto el concepto simplista de los elementos sustentantes, siempre rectilíneos y verticales, queda substituido por otros elementos más sencillos y complejos que siguen las curvas de presión, cuando de compresiones se trata, como en el caso de piedras y ladrillos.

Así desaparece la sensación depresiva de encajonamiento que los muros y los techos planos ofrecen y llegan a conseguir, no solamente un gran ahorro de materiales y de espacio, sino también una serie de comodidades de adaptación y efectos estéticos que la superficie plana no puede dar.

La escuela de la Sagrada Familia se reduce a una gran sala de 10 x 20 metros, divisible según las necesidades y que cuando se inauguró tenía dos tabiques y tres aulas para cada uno de los tres grados que integraban la enseñanza que allí se impartía.

La estructura del edificio está formada por tres vigas verticales (por error el texto de 1913 menciona sólo dos) que hacen de columnas y sostienen otra viga horizontal donde apoyan los tablones que sostienen la cubierta de rasillos. Los tablones varían de posición como las generatrices de un conoide. Con el fin de neutralizar su empuje inclinado los muros se inclinan según los tablones van separándose de la horizontal. La cubierta es de solo tres gruesos. De esta forma los muros pueden reducirse a un tabique doblado.

El pavimento es de cemento portland Asland sin soluciones de continuidad, ni juntas donde el polvo pudiera depositarse. A causa de la falta de medios no se pudo hacer un pavimento aislante pero el cemento se puso encima de un encachado de piedra caliza en seco, con juntas huecas para que la humedad no suba por capilaridad. Anexas a la escuela están los urinarios y retretes, del sistema más moderno y comunican con los vestíbulos correspondientes. No hay sala de juntas para maestros, ni enfermería u otras dependencias, porque todas ellas existen en casa del cura custodio, muy cerca de la escuela.

Cada clase tiene su jardín o patio con plantas junto a los muros para que cada alumno tenga una planta de su propiedad.

En cada patio hay un sombrero construido con hierros T curvados en forma de parábola y unidos con alambres que van de uno a otro y sostienen el tejido de ramas de brezo dando la impresión de una bóveda. Estos sombreros arrimados a los muros de cierre del solar tienen bancos de piedra con asiento de rasilla, con paramentos enlucidos con cemento oscurecido con negro de humo para servir de pizarra o encerado a la intemperie en las clases al aire libre. Estos sombreros o clases abiertas están protegidos de los vientos dominantes por los muros de cierre. Hay también un depósito circular de cemento para enseñanza de la geografía.

El coste del edificio fue de 8.000.-pts., más 800.- por los sombreros y complementos. Así pues con menos de nueve mil pesetas se obtuvo una escuela completa de tres grados”.

Esta descripción puede completarse con la de Jaime Solà Torrella que fue alumno de la escuela entre 1914 y 1917. Las clases estaban dedicadas a la Inmaculada Concepción, al Ángel de la Guarda y al Sagrado Corazón de Jesús, que disponían de los patios de recreo correspondientes. En el patio de la Purísima, situado al lado de la puerta del chaflán de las calles Mallorca y Cerdeña, había el correspondiente sombrero, los bancos y el estanque de la geografía. En el muro externo del aula estaban los retretes y la pila de una fuente a

medida de niño chico. El aula central o del Ángel tiene una puerta de salida al patio y ventanas basculantes en torno a un eje horizontal a media altura. Una especie de frontones se hicieron con rasillas a bofetón sobre los dinteles de puertas y ventanas. Esta aula daba al vestíbulo que permitía el ingreso a las tres clases. La del Sagrado Corazón tenía igualmente retrete y una fuente. En las clases había lugar para 44, 50 y 56 alumnos.

Cuenta Jaime Solà que, al principio se sorprendió y se sintió disminuido dentro de aquel edificio, pues tenía la sensación que muros y techo se movían pero pronto se acostumbró al singular ambiente. Había taburetes de tres patas hechos con una ingeniosa combinación de madera y hierro, los armarios para el material eran cuadrados y giratorios y en los muros se veían modelos de yeso de imágenes del templo de la Sagrada Familia, tales San Joaquín, Santa Ana, San Juan y San Zacarías. Las clases de religión las impartía mosén Gil Parés, capellán custodio del Templo y amigo del obispo de Vic Dr. don José Torras y Bages. Cuando murió este obispo en 1916, mosén Parés mandó arrodillarse a todos los chicos delante de la imagen de la Virgen de Montserrat y les pidió que rezaran por el difunto prelado.

Cada clase tenía su bandera y la de la Purísima la diseñó Gaudí con hierro forjado y trapo azul. Con estas banderas acudían los chicos a la fiesta de San Pedro, el 29 de junio, a la misa que se celebraba dentro de un entoldado construido al efecto y en el que se habían pintado en color ocre las figuras de los doce Apóstoles.

Según contó el escultor Juan Matamala Flotats el modelo de yeso de San Jorge, que se hizo para la fachada de la casa de los Botines de León, estuvo en el vestíbulo de la escuela y el modelo de la Anunciación de la clave de bóveda de la cripta, obra de Juan Flotats, en otra de las aulas.

En el aula del Sagrado Corazón había una imagen de esta advocación en el muro entre dos ventanas encima de la mesa del maestro.

En esta escuela se aplicó por primera vez en Barcelona el método pedagógico del padre Andrés Manjón, fundador de las Escuelas del Ave María para la instrucción gratuita de los gitanos en Granada.

OPINIÓN DE LE CORBUSIER

En mayo de 1928 Le Corbusier visitó Barcelona a invitación de José Luis Sert López y dio una conferencia en la Sala Mozart, para explicar sus ideas so-

bre arquitectura racionalista. En aquella ocasión, además de a Sert, trató a Mario Gifreda, crítico y escritor, que publicó un artículo en "La Publicitat" el 18 de mayo. Le Corbusier recorrió la ciudad acompañado del pintor y crítico Rafael Benet y realizó un vuelo con el aviador Juan Canudas, el crítico Sebastián Gasch y el arquitecto Buenaventura Bassegoda Musté. Durante el vuelo dijo, al ver las cosas del Ensanche de Barcelona, que estaban hechas al revés. Las fachadas de piedra llenas de adornos deberían ir al patio de manzana y las galerías acristaladas estar de cara a la calle.

Lo cierto es que se interesó por las construcciones de bóveda tabicada y en el cuaderno de viaje hizo dos croquis anotados. En el primero se figura una edificación cubierta con una bóveda baída tabicada de 14 x 5 metros. Al pie del dibujo figura la anotación: "Voute sans coffrage en briques plats, grosse 15 x 3 x 2,5 cms."

El segundo croquis es una sumaria perspectiva de las Escuela de la Sagrada Familia bajo el epígrafe "Gaudí" con indicación de la jácena longitudinal ("poutre") y el forjado de tablonos ondulado ("reglé par poutrelles paralleles appuyés sur combes opposés"). Pertenece al Carnet C-11, pág. 49, de los croquis de Le Corbusier propiedad de la Fondation Le Corbusier de París. Fue reproducido en el volumen 1º (1914-1948) de "Le Corbusier Sketchbook", History Foundation, Cambridge, Mass, 1981.

Este dibujo tiene importancia dentro de la arquitectura moderna pues bien sabida es la gran admiración que Le Corbusier ha despertado en las generaciones siguientes de arquitectos. El racionalismo ha sido la fuente de inspiración de cientos de edificios y muchos de los arquitectos que admiran a Le Corbusier ignoran a Gaudí en tanto que el creador del racionalismo supo entender la racionalidad de las estructuras gaudinianas. Toda una lección sobre la que cabe reflexionar porqué el aprecio de Le Corbusier por esta pequeña obra de Gaudí no fue cosa de un momento, ya que en 1951, al proyectar los edificios administrativos de Chandigarh, en la India, incluyó en sus croquis un nuevo dibujo del techo de las escuelas con la anotación "Gaudí".

Por lo que se refiere a la publicación del proyecto de Gaudí, el primero en darlo a conocer fue J.F. Ràfols en su libro de 1929. El original, a escala 1:10 estaba en el archivo de la Sagrada Familia hasta julio de 1936, en que fue quemado.

Otro plano, firmado en 1932 por el arquitecto Eduardo M^a. Balcells Bui-gas, consta como copia del original de Gaudí. Se hizo a efectos administra-

tivos del Ministerio de Instrucción Pública. Medio quemado fue recuperado en 1939 por el arquitecto Francisco de P. Quintana Vidal, sucesor de Domingo Sugrañes, a su vez sucesor de Gaudí en las obras del Templo.

El día 20 de julio de 1936 la Escuela de la Sagrada Familia fue incendiada por los anarcosindicalistas al mismo tiempo que la cripta del Templo. En 1938 Francisco de P. Quintana reconstruyó las Escuelas por disposición del C.E.N.U. o Comité de la Escuela Nueva Unificada.

En enero de 1939, al final de la guerra en Barcelona, la escuela fue de nuevo incendiada y nuevamente reconstruida por Quintana en 1940. Los muros son los originales pero la cubierta se desplomó al arder los tablones que actuaban de viguetas y doblarse la jácena de hierro por causa del fuego.

En la reconstrucción se utilizaron raíles viejos en lugar de tablones de madera y se situaron unos cielos rasos de yeso que esconden la original estructura.

En 1954 Juan Bergós publicó unos dibujos de la escuela aunque erró al suponer que la jácena era de madera. En 1970 Enrique Torrent Figuerola, alumno de 5º Curso de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona realizó un estudio sobre el hierro en las obras de Gaudí y estudió con detalle los tres sombreros de los patios de la escuela, determinando con exactitud los perfiles y las formas.

En 1971 el equipo de delineantes "Studi" hizo un completo levantamiento de planos por encargo del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

En 1978 el "Gaudí groep" de la Escuela de Arquitectura de Delft (Holanda), dirigido por el ingeniero Jan Molema, realizó una interesante serie de dibujos sobre el tema y en 1983 el arquitecto colombiano David Correa delineó nuevamente los planos.

En 1984 Jorge Brunet, en su taller de Madrid, realizó una excelente maqueta a escala 1:20 con madera de sapely, embero y ramil, para la exposición antológica "Antoni Gaudí (1852-1926)" proyectada por la Cátedra Gaudí para la Fundación Caixa de Pensions de Barcelona. Esta exposición fue exhibida 22 veces, desde 1984 a 1991, en Europa, América y Asia.

EL FUTURO DE LAS ESCUELAS DE LA SAGRADA FAMILIA

El edificio escolar se construyó al lado de la puerta de entrada al terreno de las obras del Templo, en el chaflán de las calles Mallorca y Cerdeña,

con el fin de facilitar un acceso cómodo a los niños desde la calle. Sin embargo en aquel mismo lugar había proyectado Gaudí construir partes de la fachada de la Gloria del Templo. Por esta razón las escuelas se llamaron desde el principio Escuelas Provisionales, pues en el futuro tendrían que desaparecer substituidas por las escuelas y talleres de artesanos que el proyecto tenía previstos en el semisótano del Templo. El mismo fin estaba previsto para los edículos del archivo y taller fotográfico, situados cerca de la casa del cura custodio, en la esquina de las calles Cerdeña y Provenza.

Pero resulta que el edificio escolar provisional le salió a Gaudí tan redondo que quiso mostrarlo a sus colegas del Salón de Arquitectura de 1916. Ya se vio el tipo de reacción que causó en alguno de los visitantes como Cabello Lapiedra o Salvador Carreras.

A pesar de ser escuelas provisionales, en diferentes publicaciones que dieron a conocer fotografías del edificio, se les atribuyen otros nombres como Escuelas diurnas y nocturnas (“El Propagador de la Devoción de San José”, 1.XII.1909), Escuelas Graduadas (“Ilustració Catalana”, 21-VIII-1910), etc. También se las llamó Escuelas Parroquiales cuando en 1930 el Templo de la Sagrada Familia se convirtió en parroquia, siendo obispo de Barcelona el Dr. don Manuel Irurita Almandoz.

Otras publicaciones difundieron fotos de las escuelas como “La Construcción” (1916) y “Les construccions escolars de Barcelona” (1921). Actualmente la escuela es utilizada como ampliación de la oficina técnica del Templo.

Resumiendo, las Escuelas Provisionales de la Sagrada Familia han conocido dos destrucciones de su cubierta y otras dos reconstrucciones que han cambiado su aspecto interior. Cuando se inicien las obras de la fachada de la Gloria, o fachada mayor del Templo, será preciso suprimir este edificio provisional. Este fue el pensamiento de Gaudí y la voluntad de la Fundación Religiosa del Templo de la Sagrada Familia.

Ocurre sin embargo que esta obra de Gaudí, dañada por los incendios, destrucciones y reconstrucciones desacertadas, sigue siendo un ejemplo insigne de creación arquitectónica y una muestra espléndida de la arquitectura del planoide, este invento gaudiniano históricamente extraordinario.

Con el fin de hacer posible la edificación de la fachada de la Gloria y al propio tiempo salvar el edículo escolar, se ha previsto un desplazamiento de las escuelas a otro lugar dentro del solar del Templo, es decir de la man-

zana del Ensanche de Barcelona entre las calles de Cerdeña, Provenza, Marina y Mallorca, para que pueda seguir rindiendo un servicio educativo, informativo y cultural.

Se plantean en este punto los problemas acerca de la legitimidad del traslado y, en su caso, la forma de realizarlo.

El traslado es perfectamente legítimo puesto que las escuelas fueron construidas con carácter provisional, cosa que incluso convertiría en aceptable la sencilla desaparición del edificio por derribo.

Esta posibilidad, como es obvio, ha sido siempre descartada, visto el valor arquitectónico intrínseco del edificio que, juntamente con el Templo, está catalogado por el Ayuntamiento de Barcelona desde 1962, forma parte del Catálogo del Patrimonio Arquitectónico de Barcelona en su edición de 1987 (Categoría A, Capítulo I) y es Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional por Decreto 1794/1969, B.O.E. 20-VIII.1969) y, consiguientemente, Bien Cultural de la Generalidad de Cataluña.

Por tanto si se desea conservar el edificio se impone su traslado dentro del recinto del solar del Templo.

No habría inconveniente en deshacer la cubierta de ladrillo y raíles viejos que forman el doble conoide de plano director, ya que es una parte totalmente rehecha en la reconstrucción de 1940.

Los muros auténticos, conservados desde 1909, deben trasladarse íntegramente. Para ello, una vez llenos los cimientos en la nueva ubicación, se podrían cortar los muros en fragmentos mediante sierra circular, operación que dañaría mínimamente algunos ladrillos originales. Los fragmentos se trasladarían mediante una grúa montada sobre un camión y se montarían nuevamente para formar el tronco de cono de base irregular proyectado por Gaudí.

Sería preciso montar de nuevo tres pilares de perfil doble T y la jácena longitudinal mediante uniones de tuercas o roblones, tal como eran en 1909.

Después se deberían colocar los tabloneros generatrices del conoide apoyados en los muros y la jácena y encima construir la solera de tres gruesos de ladrillo.

Debido al almacenaje de ladrillos en seco que Gaudí dejó formando el muro de cierre de la calle Mallorca, se podría rehacer la cubierta con ladrillos manuales antiguos, contemporáneos del edificio inicial, con lo que se conferiría mayor autenticidad a la obra.

Luego habría que pintar los paramentos interiores de blanco directamente sobre la obra vista, tal como era en 1909.

Esta operación de derribo de la cubierta, serrado y transporte con el consiguiente montaje de muros y reconstrucción de la estructura de cubierta, es perfectamente factible y nada complicada. El autor de este texto dirigió el traslado de la puerta gótica del antiguo convento del Carmen a su nueva ubicación, cerca de la Ronda Litoral de Barcelona en 1992 (veáse *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 77, 2º semestre de 1993, pp. 144-160) y sabe que este tipo de operaciones son factibles y seguras, si se dispone de material adecuado y se actúa con tino y paciencia.

Si el traslado y reconstrucción llegan a realizarse, se habrá salvado y reconstruido debidamente una de las obras más importantes de Gaudí, por la cual el arquitecto sentía especial cariño.

Es admirable que Gaudí, inmerso en la obra magna del Templo que tan apasionadamente amó, obra a la que dedicó cuarenta años de su vida y donde dejó su testamento espiritual y arquitectónico, se sintiera ligado emocionalmente el edículo de las escuelas provisionales, donde hizo un experimento constructivo, por demás singular, que sirvió para resolver el problema escolar del Templo y al mismo tiempo le permitió explicar una magistral lección de arquitectura del planoide, al usar, con infinita elegancia, las superficies regladas alabeadas, innovación arquitectónica a él debida, efectuada mediante una técnica sencilla, popular y efectiva tal cual es la de las bóvedas tabicadas.



Fig. 1. El edificio de las Escuelas desde la obra en construcción de la fachada de Poniente de la Sagrada Familia. (Foto Aleu, 1958).



Fig. 2. Fachada principal y cubierta de las escuelas. (Foto Aleu, 1970).

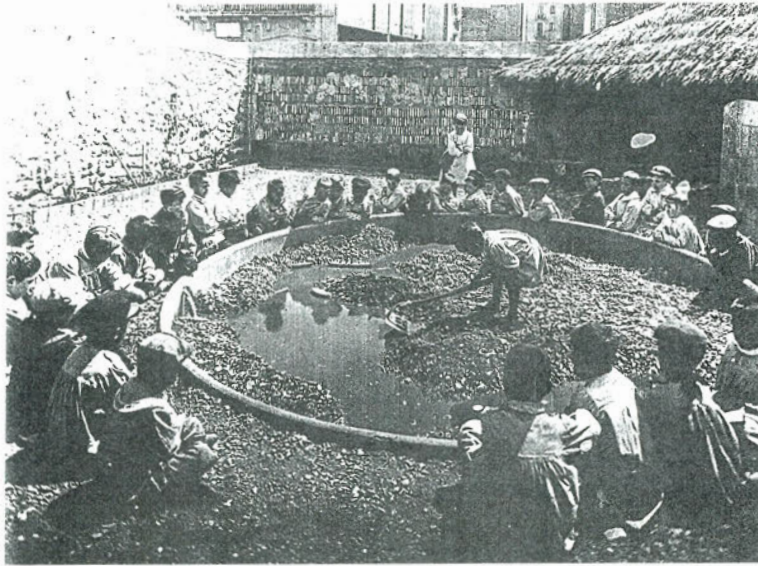


Fig. 3. Patio del aula de la Inmaculada con el estanque de la Geografía. (Foto Mas, 1912).

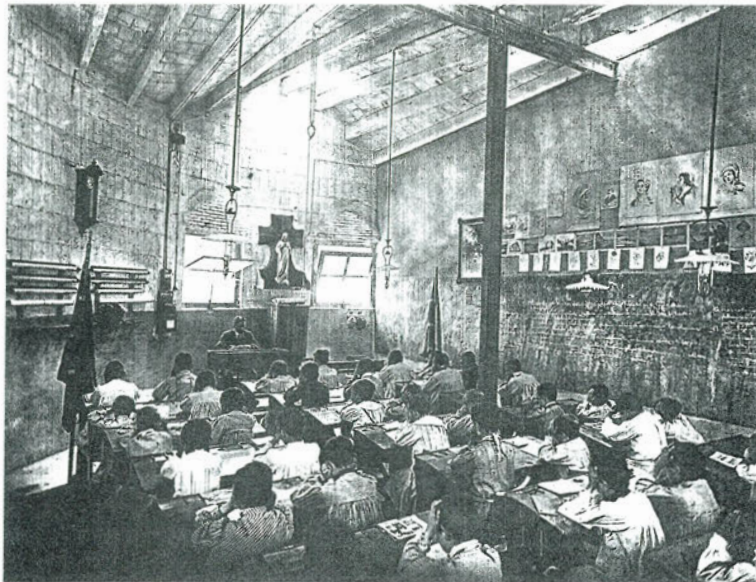


Fig. 4. Aula del Sagrado Corazón de Jesús. (Foto Mas, 1913).

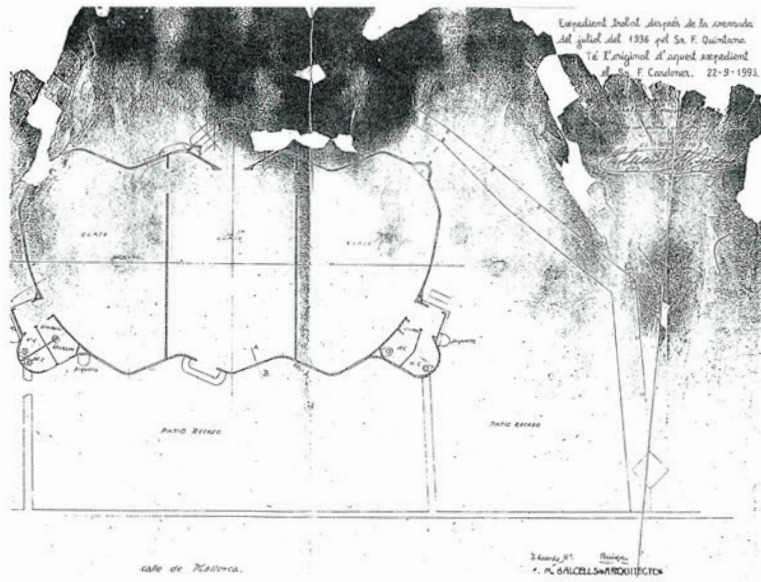


Fig. 5. Plano del arquitecto Eduardo M.ª Balcells Buigas 1932. Recuperado del incendio de 1936. (Foto Cátedra Gaudí).

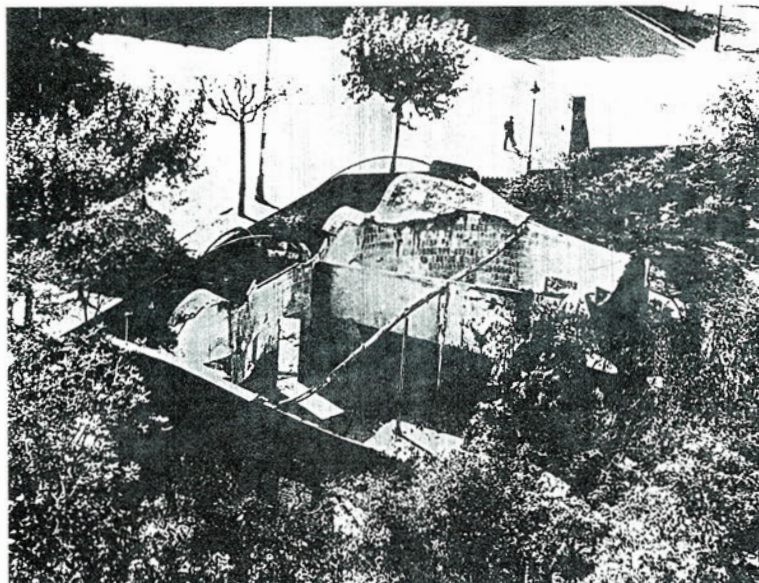


Fig. 6. Estado del edificio después del incendio de julio de 1936. (Foto Colomer, 1936).

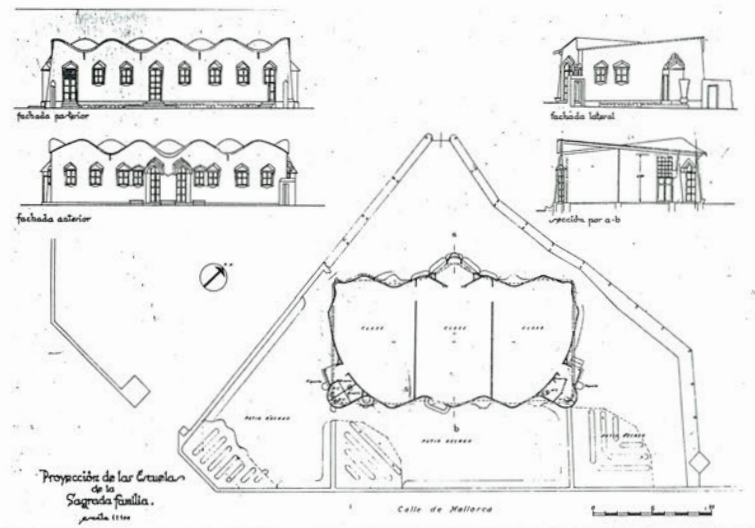


Fig. 7. Planos del arquitecto Francisco de P. Quintana Vidal para la reconstrucción de las escuelas en 1939. (Archivo de la Sagrada Familia).

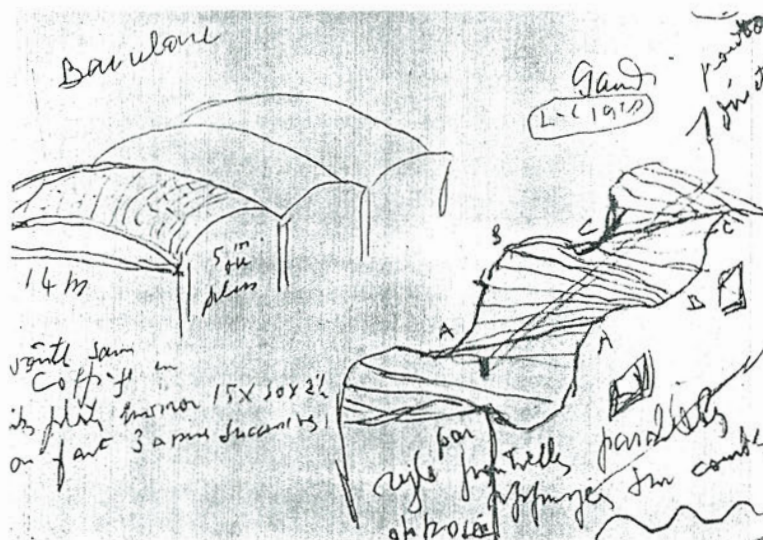


Fig. 8. Croquis de Le Corbusier en su visita a Barcelona en 1928. Cuaderno C-11, pág. 49 de Croquis de propiedad de la Fondation Le Corbusier. (Foto Cátedra Gaudí).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Bendición de las escuelas diurnas y nocturnas del Templo de la Sagrada Familia por el Ilmo. Sr. Obispo de Barcelona”. *El Propagador de la Devoción de San José*, Barcelona 1 de diciembre de 1909, pp. 354-355.
- B.C. “Les escoles graduades del Temple de la Sagrada Familia”. *Il·lustració Catalana*, Any VIII, nº 367, Barcelona, 21 d’agost de 1910, pp. 531-523.
- “La fiesta del árbol en la Sagrada Familia”. *La Hormiga de Oro*, año XXVIII, nº 9, Barcelona, 4 de marzo de 1911.
- Les escoles de la Sagrada Família*. El bon company, Barcelona, 2 d’abril de 1911, p. 11.
- Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona*, año XI. Parroquia de San Martín de Provensals. Escuela de la Sagrada Familia (Niños), Barcelona, 1912, p. 203.
- “Els edificis de les nostres escoles”. *Anuari de l’Associació d’Arquitectes de Catalunya*, Barcelona, 1913, pp. 104-106.
- Juan Martí Matlleu. “Impresiones acerca del Templo de la Sagrada Familia. La construcción de la obra. Las escuelas”. *Diario de Barcelona*, nº 134, Barcelona, 15 de mayo de 1914, pp. 6.549-6.597.
- “El Salón de Arquitectura”. *El Correo Catalán*, Barcelona, 30 de mayo de 1916.
- “El Salón de Arquitectura”. *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de mayo de 1916.
- “Escuela de la Sagrada Familia. Arq. A. Gaudí”. *La Construcción*, Barcelona, 1916, p. 12.
- Ajuntament de Barcelona. *Les Construccions escolars de Barcelona*, Barcelona, 1921, p. 3.288, fotos pp. 342-343.
- Amós Salvador Carreras. “En recuerdo de Gaudí”, *Arquitectura*, año IX, nº 93, Madrid, 1927, pp. 10-18.
- Rafael Benet. “Fent coneixença amb Le Corbusier”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21 de maig de 1928.
- J.F. Ràfols Fontanals. Fitxes autògrafes del llibre “Gaudí”, (Canosa, Barcelona, 1929). *Obres*, IV, pp. 179-181.
- J.F. Ràfols. *Gaudí*. Ed. Canosa, Barcelona, 1929, pp. 145-150, foto i plànol p. 206, cronologia p. 270.

- “Escuelas de la Sagrada Familia”. *El Propagador de la Devoción de San José*, año LXVI, Barcelona, 1 de junio de 1932, pp. 167-168.
- Album record a Gaudí i al Temple Expiatori de la Sagrada Família*, Barcelona, 1936 (Foto).
- Juan Martí Matlleu. *Exposició gràfica de las obras del Temple*. Catálogo recuerdo. Notas históricas, Barcelona, 1940, p. 12.
- Joan Bergós Massó. *Gaudí, l'home i l'obra*. Ariel, Barcelona, 1954, pp. 118, 123, Lám. LXIV.
- Jaime Solé Torrella. *II Curso de Verano de Estudios Politécnicos. La escuela de la Sagrada Família*, Villanueva y Geltrú, 9 de septiembre de 1954.
- J.M. Sostres Maluquer. “El funcionalismo y la nueva plástica”. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 202, Madrid, octubre de 1958, pp. 26-30.
- Le Corbusier - J. Gomis - J. Prats Vallès. *Gaudí*. Ed. R.M., Barcelona, 1958 reeditat per. Ed. La Polígrafa, Barcelona, 1967, p. 9.
- George r. Collins. *Gaudí*. Ed. Braziller, New York, 1960, p. 23 y 32, Nota 75 (p. 128).
- J.L. Sert - J.J. Sweeney. *Antoni Gaudí*. The Architectural Press, Londres, 1960.
- Juan Matamala Flotats. *Antonio Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*. (Inèdit. Arxiu Càtedra Gaudí), 1960, pp. 442-444 (Text), Nota 57, p. 14 (Notes).
- Roberto Pane. *Antonio Gaudí*. Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pp. 221-224; figs. 337-345, 2ª. edició (1983), pp. 212-215.
- W. Boesiger. *Le Corbusier. Oeuvre complète*. Les Editions d'Architecture Giesberger. Vol. VII (1957-1965), Zürich, 1965, (5 eme. Edition 1991), Chandigahr, p. 69.
- César Martinell Brunet. *Gaudí. Su vida. Su teoría. Su obra*. Colegio oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967, pp. 346-347.
- Pablo Corbalán. “La Exposición del Modernismo”. *El Noticiero Universal*, Barcelona, 20 de noviembre de 1969, p. 8.
- R. Descharnes - C. Prévost. *La vision artistique et religieuse de Gaudí*. Edita Lausanne, 1969, p. 104, (versión inglesa de Bracken Books, Londres, 1989).
- Lara Vinca Masina. *Gaudí*. Ed. Nauta, Barcelona, 1970, pp. 41-42.

- STUDI. *Plànols de les Escoles de la Sagrada Família*, Barcelona, 1971, Escala 1:40. Planta, secció transversal, alçats posterior, lateral i frontal.
- Mariana Ribalta - Enriqueta Fontquerni. "Las escuelas del C.E.N.U.". *Cuadernos de Arquitectura* nº 89, Barcelona, mayo-junio de 1972, p. 10.
- Juan Bergós Massó. *Gaudí, el hombre y la obra*, Universidad Politécnica de Barcelona, Barcelona, 1974. Traducción castellana de la edición catalana de 1954 por Olga de los Ríos Magriñá, pp. 102, 103, 104 i 107.
- Juan Bassegoda Nonell. *Gaudí. Vida y Arquitectura*. Caja de Ahorros de Tarragona, Barcelona, 1977, pp. 206-207.
- J.E. Hernández Cros - X. Poupiana. *Arquitectura de Barcelona, 1716-1970*. La Gaya Ciència, Barcelona, 1977, pp. 172-173.
- Juan Bassegoda Nonell. *Obras completas de Gaudí*. Ed. Rikuyo-sha, Tokio, 1978, 1983. Vol. I, p. 305. Vol. II, pp. 204-205.
- Gaudí Groep. *Gaudí, was 1978-1979, een Rationalist met perfecte materiaalbeheersing*, Delft, pp. 9.1-9.5, pp. 147-152.
- Le Corbusier Sketchbook*. Volume I (1914-1948). History Foundation and Fondation Le Corbusier M.I.T. Press, Cambridge, Mass, 1981.
- Oriol Bohigas. *Reseña y Catálogo del Modernismo catalán*. Ed. Lumen, Barcelona, 1983, pp. 172-173.
- Carlos Flores. *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*, Ed. Aguilar, Madrid, 1982, Vol. II, pp. 250-253.
- David Correa, arquitecte colombià. *Plànols de les Escoles de la Sagrada Família*, Planta, secció i alçats, 1983.
- Tokutoshi Torii. *El mundo enigmático de Gaudí*. Instituto de España, Madrid, 1983, p. 339.
- George R. Collins - Juan Bassegoda Nonell. *Designs and Drawings of Antonio Gaudí*, Princeton University Press, Princeton, 1983, p. XV y 52.
- Francesc de P. Cardoner i Blanch. *L'Escola del Temple de la Sagrada Família*, naldala Cardoner-Puig, Barcelona, 1984.
- Joan Bassegoda i Nonell. *Catàleg de l'Exposició Antonio Gaudí (1852-1926)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1984-1991. Edicions en català castellà, francès, holandès, alemany, portugués i hebreu, pp. 117, 174, 246, 265-266.

- Rainer Zerbst. *Antoni Gaudí*. Taschen Verlag, München, 1985, pp. 199, 214-215.
- Jan Molema. *Antoni Gaudí. Een weg tot Oorpromkelijheid*. Tesi doctoral Technische Universitat, Delft, 1987, versió castellana, Colegio de Aparejadores de Cantabria, Santander 1993.
- Juan Bassegoda Nonell. *Historia de la Arquitectura Española*. Tomo 5: Arquitectura del siglo XIX, del Modernismo a 1936, Ed. Planeta, Barcelona, 1987, p. 1.832
- Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 265.
- Joan Bassegoda i Nonell. *Les escoles de la Sagrada Família*, Temple, Any 122, Barcelona. març-abril de 1988, pp. 12-16.
- Juan Bassegoda Nonell. *El gran Gaudí*, Ed. AUSA, Sabadell, 1989, pp. 547-550.
- Jordi Bonet i Armengol. *Temple de la Sagrada Família*, Escudo de Oro, Barcelona, 1992, pp. 90-91.
- Jos Tomlow. *Gestalten und Konstruieren mit Ziegeln-Der Beitrag von Antoni Gaudí (1852-1926)*, Ziegel-Industrie International, Stuttgart, Oktober, 1993, pp. 597-605.
- Gustavo García Gabarró. *Leyes de la Naturaleza y Composición Arquitectónica El ejemplo de Antonio Gaudí*, Tesis doctoral (inédita), Cátedra Gaudí, Barcelona, 1994, pp. 62-65.
- Joan Bassegoda i Nonell. “Les Escoles del Temple de la Sagrada Família”, *Temple*, any 128, Barcelona, juliol-agost, 1994, pp. 8-14.

LA ARMADURA DE LAZO DE LA MADRILEÑA
IGLESIA DE SAN PEDRO

Por

ENRIQUE NUERE



Junto a la calle Segovia se encuentra una de las más antiguas iglesias de Madrid cuya esbelta torre denuncia su presencia.

Por su aspecto exterior, y por la época de su construcción, se podría pensar en una iglesia cubierta con madera, pero su interior desmiente este juicio al mostrarnos una bóveda barroca, como las que cubren tantas otras iglesias madrileñas.

No hace muchos años la iglesia fue restaurada, en aquella ocasión, Amparo Berlinches, responsable de las obras, me avisó de la existencia de piezas de madera labradas al modo de las empleadas en la carpintería de lazo, reutilizadas en la cubierta. Acudí rápidamente para coincidir en una de las visitas de obra de Amparo, y pude comprobar que en la cubierta actual, de par y nudillo, se habían reutilizado piezas de una armadura más antigua, de lazo de ocho y policromada.

Las condiciones en que se podía visitar esta armadura eran, (y siguen siéndolo), bastante precarias. Sobre la parte central de los tirantes de la armadura actual hay un pasillo formado por una tabla de unos 40 cm. de anchura, por el que hay que circular cuidando de agacharse para no golpearse la cabeza con los nudillos de la armadura, cosa fácil habida cuenta la oscuridad del recinto, que no recibe más luz que la que entra por los dos buhardillones que asoman al exterior en el centro de cada faldón.

En aquella ocasión no llevaba más que una pequeña cámara Minox de bolsillo, con la que hice un par de fotos en la zona iluminada a través de los mencionados buhardillones, lo que unido a unas pocas medidas tomadas con el mismo papel en el que anoté unos someros datos, era suficiente para una primera toma de contacto con la armadura.



1.- Una de las fotos realizadas en mi primera visita al espacio bajo la cubierta de la iglesia de San Pedro. Se aprecia claramente el agramilado de los pares y los rebajes para encaje de los taujeles que forman la lacería.

Tan pronto como estuvieron dichas fotos positivadas analicé los datos reunidos, y pronto eché de menos algún dato complementario imprescindible para conocer las características detalladas de la armadura original. Se imponía otra visita al trasdós de la bóveda de San Pedro para intentar localizar aquellos detalles, pero esta vez provisto de metro, cámara con flash y linterna.

Pero el tiempo disponible para este tipo de diversiones es algo quimérico en Madrid, han pasado bastantes años desde aquella primera visita hasta que he podido cumplir aquel deseo. Al encargarme la Escuela de Arquitectura la realización de un curso sobre madera para postgraduados, que incluía un seminario sobre carpintería de lazo, pensé en la realización de una clase práctica con los alumnos, que sería enormemente estimulante si,

como confiaba, entre la madera reutilizada aparecían aquellos datos complementarios que en mi rápida visita no tuve tiempo de buscar.

Antes de comenzar la nueva inspección aleccioné a los alumnos sobre lo que habían de buscar. En principio era de esperar que las piezas reutilizadas fueran pares de sus faldones, por su mayor longitud. Si la armadura se desmontó totalmente es indudable que debía encontrarse en muy precario estado, dado que en caso contrario lo normal hubiese sido repararla, máxime cuando la reforma decidida la iba a dejar oculta, lo que permitía realizar apeos más o menos chapuceros que evitarían la costosa sustitución de un elemento tan necesario para el edificio como lo era la cubierta, práctica que he encontrado realizada en más de una ocasión.

Es posible que incluso sus daños fueran tales que llegaran a arruinar la armadura, en cualquier caso debieron afectar seriamente al estribamiento, dado que nada de él se reutilizó en la nueva armadura, a pesar de ser obra costosa, por requerir las maderas de mayores escuadrías y tamaños.

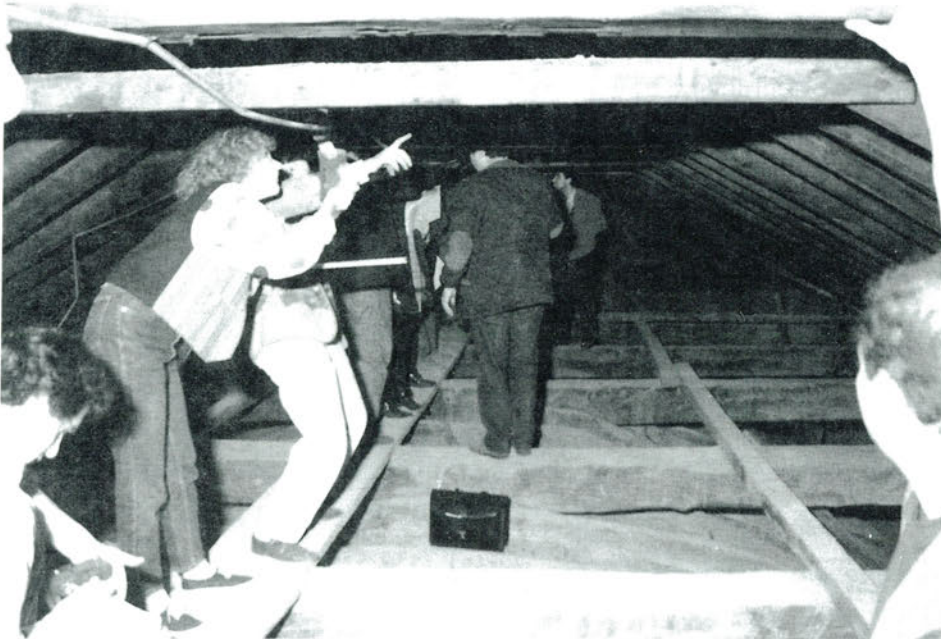
Supuesto por tanto un gran deterioro de la obra carpintera, difícilmente sus pares se salvarían de daños en sus arranques, (donde las humedades de goteras son persistentes), también eran de esperar roturas en sus gargantas, (talón de Aquiles de las armaduras de par y nudillo), hecho tanto más esperable cuanto más antiguas son las armaduras, dado que los cornezuelos de los nudillos empezaron haciéndose mayores, lo que aumentaba el tamaño de las gargantas de los pares. Los nudillos difícilmente podrían reutilizarse, salvo en caso de hacerse la nueva armadura a cuatro aguas, en la que podrían emplearse como péndolas, aunque se hubieran acertado al sanearlos, pero no es este nuestro caso.

Por ello la investigación se centraría en los pares reutilizados como nudillos. Cabía esperar encontrar restos de gargantas, (lógicamente situadas ahora en sus extremos si los pares se habían roto por esta zona), tal vez restos de la ranura o corte realizado cerca de su base para la introducción de las tabicas inferiores. Este dato podría precisar la posición exacta de la cinta del almarbate en caso de que no hubiera una calle de lazo en la parte baja del faldón.

Si por el contrario la armadura antigua dispusiera de lazo en su parte baja, el deshollado final tendría su corte recto, lo que también permitiría definir exactamente la longitud del faldón.

La presumible existencia de la garganta en algún par nos definiría la inclinación de la armadura, dato que también proporcionan los cornezuelos de los

La medida de la nave y la inclinación de la armadura permitían dibujar un primer borrador de la misma. Colocando el nudillo al tercio, (práctica habitual pero no obligada), teníamos una primera aproximación sobre la medida del faldón y del almizate. Las mayores precisiones nos las proporcionaría el análisis detenido de la lacería.



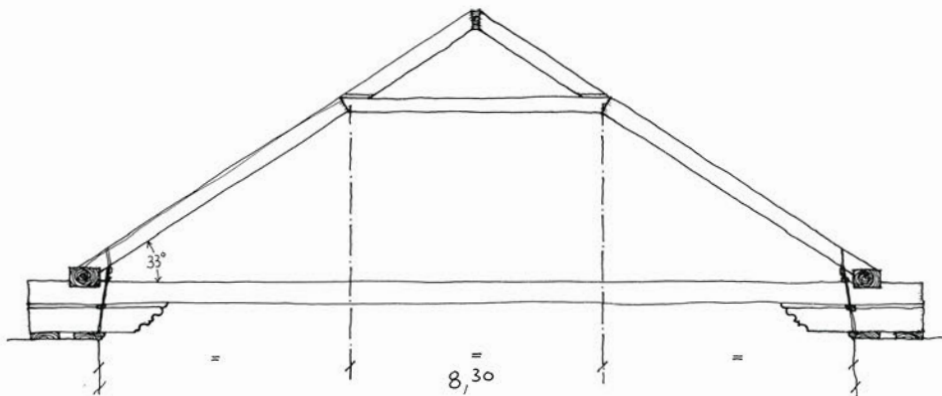
3.- *Los alumnos repartidos por la armadura buscan indicios de interés. La bóveda, encamonada no aconseja pisar sobre ella, ya que se trata de un cañizo clavado sobre los camones de madera, en el que se fija el yeso que forma el intradós aparente desde el interior de la iglesia.*

Si nos fijamos en el lateral del nudillo apreciamos las cajas para recibir las espigas de los peinazos regularmente espaciadas.

De puntos señalo la parte del nudillo desaparecida deducida del análisis de los datos existentes.

Se habían medido las desholladuras de los pares y del nudillo, así como los ángulos de sus bordes. La conclusión inmediata, (prácticamente deducible sin necesidad de medir), es que se trataba de una traza de lazo de ocho.

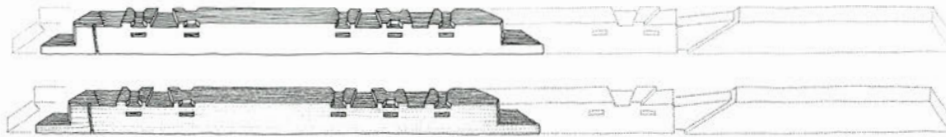
El par medido contenía una ranura para alojar una tabica, pero en un sólo lado, es decir se trataba probablemente del par de uno de los testeros, lo que al menos en uno de sus extremos descarta la posibilidad de que la armadura fuera ochavada en su totalidad. Queda la lógica duda sobre la forma del segundo extremo de la armadura. El crucero, más elevado que la nave, obligaba con frecuencia a la solución asimétrica, pero en el caso de San Pedro, la existencia de la torre a los pies de la nave hace pensar también en un testero sin ochavar. Esto sin embargo no es más que una mera hipótesis por el momento no demostrable, dado que es frecuente también la solución exterior a dos aguas con el artesonado ochavado interiormente.



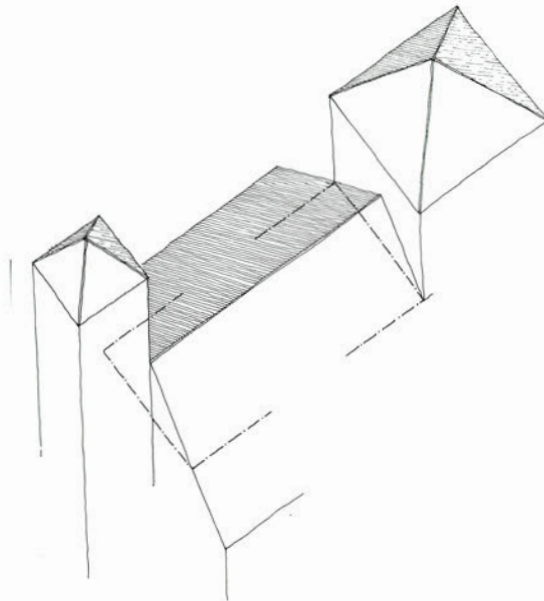
- 4.- A partir del ángulo de inclinación de los faldones, y de la luz entre muros, se puede dibujar una armadura similar a la desaparecida. En principio coloco el nudillo al tercio, práctica habitual, aunque no siempre respetada. Dado que la luz de la nave es de 8,30 m, la dimensión del nudillo sería según esta regla de 2,77 m.



- 5.- Fragmento de uno de los nudillos de la antigua armadura. Lo identifican sus cornezuelos. De ellos se obtiene el ángulo de inclinación de los pares que resultó ser de 3° . Uno de los rebajos presentaba unas incisiones en forma de estrella de ocho de significado desconocido. ¿Tal vez marcas de carpintero?.



- 6.- Trozo de par de la antigua armadura reutilizado como nudillo en la actual. Junto a uno de sus extremos aparece una entalladura practicada en el lateral para alojamiento de la tabica que se coloca en el arranque de los pares junto a la cinta del almarbate. En esta pieza se aprecian cajas para las espigas de los peinazos tan sólo en dos zonas separadas. Como en el caso del nudillo indico de puntos el resto del par.



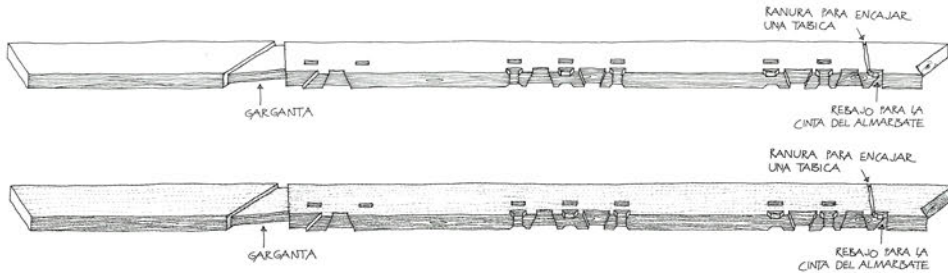
- 7.- Volúmenes básicos de la iglesia. La nave se encuentra encerrada entre la torre y el crucero por lo que no es de esperar una techumbre a cuatro aguas para la nave.

Tenemos ya dos conclusiones firmes: se trata de una armadura de lazo de ocho, uno de cuyos extremos se remata “a mojinete”, es decir a dos aguas.

Las conclusiones que se obtienen al analizar el lazo son gráficas y quedan reflejadas en los dibujos correspondientes de los trozos de par y de nudillo encontrados.

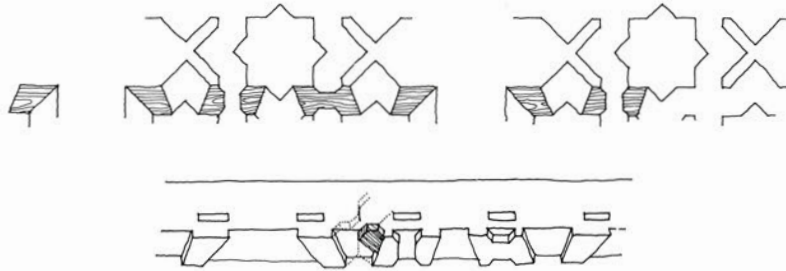


8.- *Reconstrucción de un nudillo de la antigua armadura, no todos serán necesariamente iguales, por lo que habrá que analizar sus rebajes para tratar de averiguar que otro tipo de nudillos puede haber.*

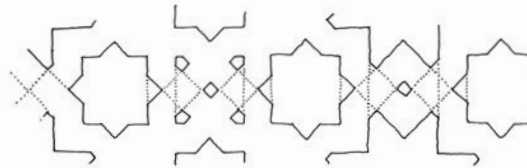


9.- *Reconstrucción de uno de los pares. Tampoco significa que todos hayan de ser iguales. De su análisis se podrá deducir si existen tipos diferentes, —normalmente habrá como mínimo otro tipo que casa con el encontrado. En el caso de los pares, la abundancia de los reutilizados confirmará sin ningún genero de dudas la existencia de dos tipos diferentes. La homogeneidad de los pares apoya una homogeneidad similar de los nudillos.*

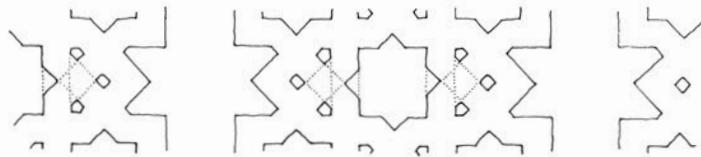
Para iniciar el análisis conviene establecer una trama reticular ortogonal en correspondencia con las medidas del ancho de los pares y de la calle entre ambos, que conocemos del simple análisis de los rebajos en los que encajan los peñazos, (y que confirman las cajas para alojar las espigas de estos). Si comparamos las medidas de la parte de nudillo existente y la total teórica deducida del supuesto de que estuviera colocado al tercio, vemos que el nudillo esta casi completo. A partir de los rebajos existentes podemos deducir provisionalmente su centro, lo que nos proporciona un nudillo de 2,60 m. Esta longitud hace corregir la colocación del nudillo, que no



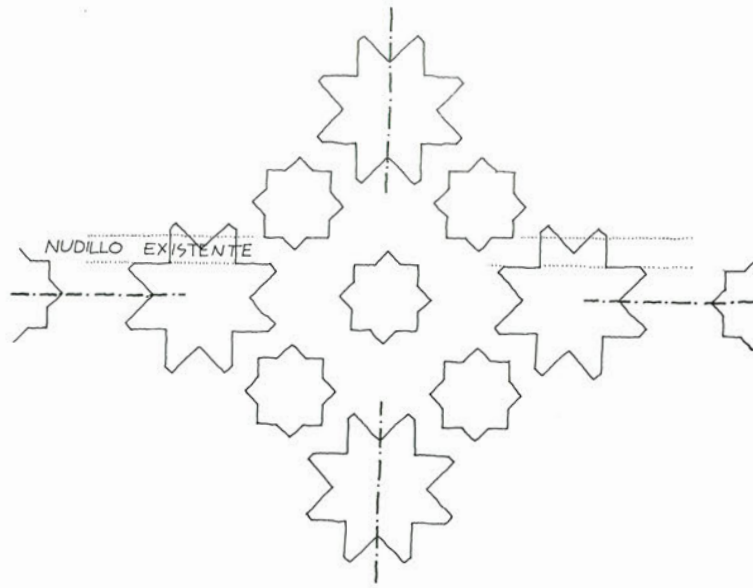
- 13.- Cabría también la posibilidad de que en la traza original las cintas no se hubieran prolongado más allá de los ejes de las calles contiguas al nudillo, formándose puntas de estrella de ocho como en el dibujo de arriba. Esta posibilidad la eliminaba una foto realizada por uno de los alumnos, en la que se aprecia un fragmento de taujel con un corte perpendicular que obliga a pensar en el cruce con otro. Para mayor claridad dibujo debajo dicho fragmento y su posición en la pieza. Aunque la pieza se encontraba en un par y no en un nudillo, el tema de lacería ha de ser básicamente igual en el faldón y en el almizate, aunque podamos encontrar diferencias en el desarrollo de uno u otro.



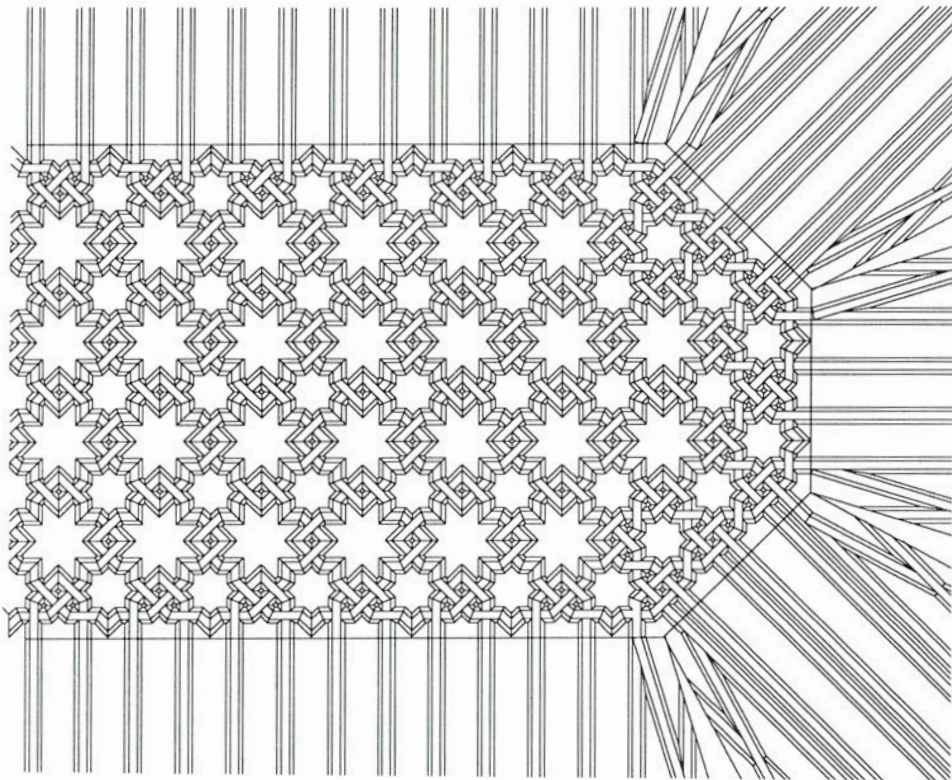
- 14.- Las zonas conflictivas a uno de los lados del taujel, —de puntos en el dibujo—, se resuelven fácilmente.



- 15.- En la calle del otro lado del nudillo el problema también se resuelve con facilidad.

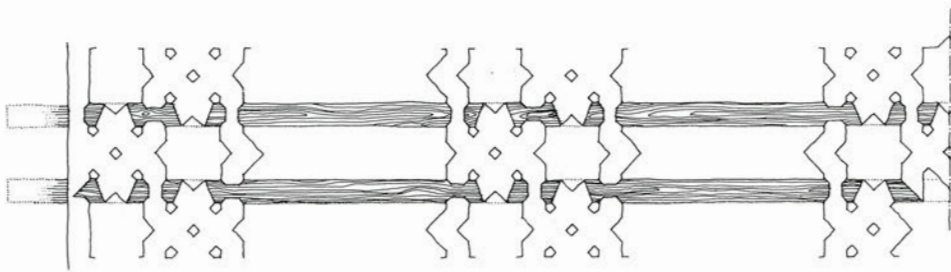


16.- Las diferencias a un lado y otro del nudillo conforman una composición de estrellas de ocho de distinta concepción que adopta un ritmo concreto desarrollado según dos ejes ortogonales, y que ya permite establecer el diseño del almizate.



17.- Este almizate, de la sinagoga del Tránsito, tiene un diseño muy parecido al desaparecido de la iglesia madrileña, pero la disposición de los dos mismos tipos de estrellas de ocho de ambos almizates es sin embargo diferente.

Procedemos ahora del mismo modo con los datos del par existente. Gráficamente se llega a la conclusión de que las zonas de lacería que vemos en el par corresponden a la calle del almarbate y a otra aproximadamente situada en la parte central del faldón. Si damos por buena la medida del par obtenida a partir de la del nudillo, y suponemos, por ser la práctica habitual, que las calles centrales de lazo son equidistantes de las del almarbate y las de la quiebra con el almizate, (y siempre con el apoyo en la trama de calle y cuerda que dibujamos inicialmente), vemos con alegría que las medidas son concordantes.

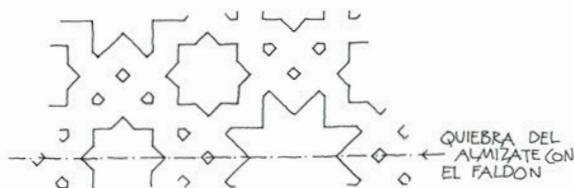


18.- *Del mismo modo que a partir de un nudillo quedaba definido su contiguo, de un par se obtiene su vecino. La parte contigua al almizate ha sido definida por el almizate correspondiente.*

El resultado que se obtiene a partir del par es un faldón con doble calle de lazo en la parte baja, en la central y en la alta. Como es lógico dentro de la ortodoxia de los trazados de lazo, la calle más alta del faldón se comparte con la de borde del almizate, por lo que la longitud del par hasta la garganta no tiene nunca un número entero de calles, sino que se remata siempre con media calle. Como anécdota curiosa, este detalle no lo tuvo en cuenta quien realizó para la Feria Iberoamericana de Sevilla (1929), los artesonados que cubren los pabellones de los cuerpos de escalera de los edificios de la plaza de España, como tampoco supo interpretar la demasía de los pares por bajo de la cinta del almarbate, indicios ambos de que se basó en los textos y dibujos de López de Arenas, pero sin llegar a comprender su significado.

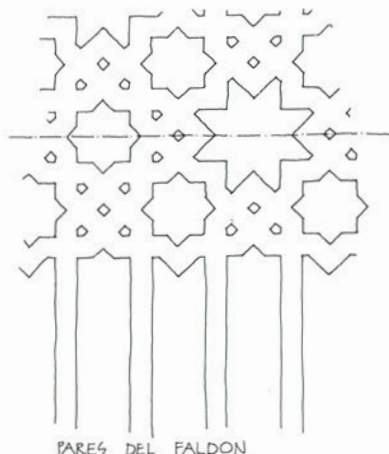
Sabemos por tanto ya con total seguridad como era un par y un nudillo de la armadura. Se trata ahora de desarrollar el trazado a partir de estos datos. Del análisis del nudillo conocemos como eran las calles adyacentes, y de cada una de estas calles podemos deducir los nudillos siguientes. Esto no siempre es po-

sible a partir de los datos de un nudillo, pero en este caso afortunadamente lo ha sido. Una de las prolongaciones de las cintas que dan continuidad a las del propio nudillo deducibles de sus rebajes, puede realizarse de dos formas, pero la existencia de un resto de taujel que aún permanecía clavado en una de las boquillas del nudillo elimina una de las dos posibilidades, permitiendo conocer que en esta ubicación se produce un cruce de cintas.



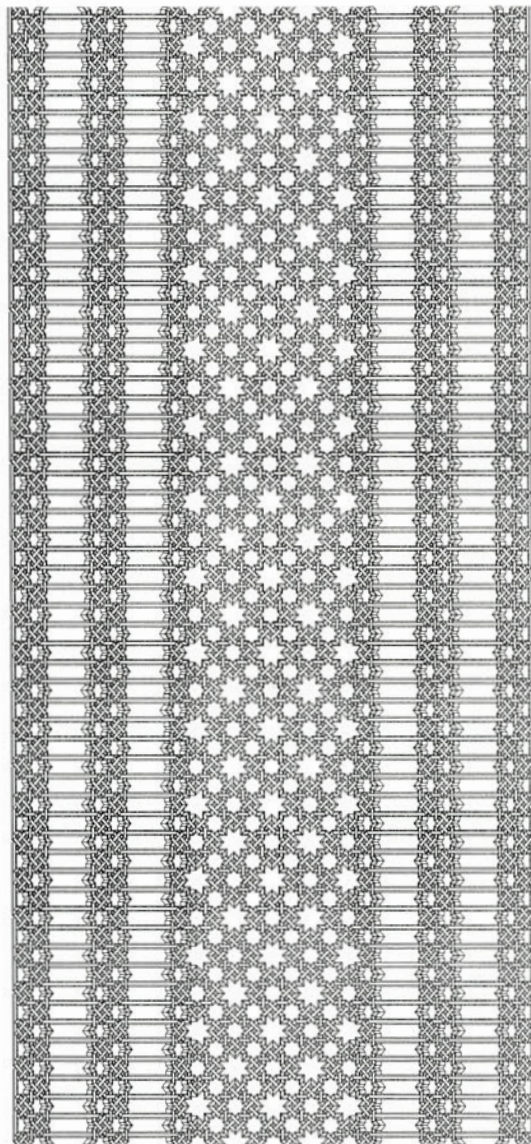
19.- El encuentro del faldón y del almizate obliga a compaginar los trazados de ambas piezas, por lo que conocido el remate del almizate es fácil conocer el remate del faldón. En este dibujo indico la parte ya conocida del almizate.

La única posible duda surge en la unión del almizate con los faldones. En este caso es la lógica la que nos ayuda a resolver el trazado. Hay que tener en cuenta que la continuidad de la traza obliga a que ninguna de las cintas se interrumpa por ningún motivo en la zona central del trazado, dado que tan sólo lo hacen en los bordes de la composición. A partir de unos datos concretos, si se respeta la norma antedicha, el problema suele ofrecer tan sólo una única solución, y aunque pueda pensarse que caben varias posibilidades de trazado, estas se van eliminando al aplicar la norma básica de la buena lacería.

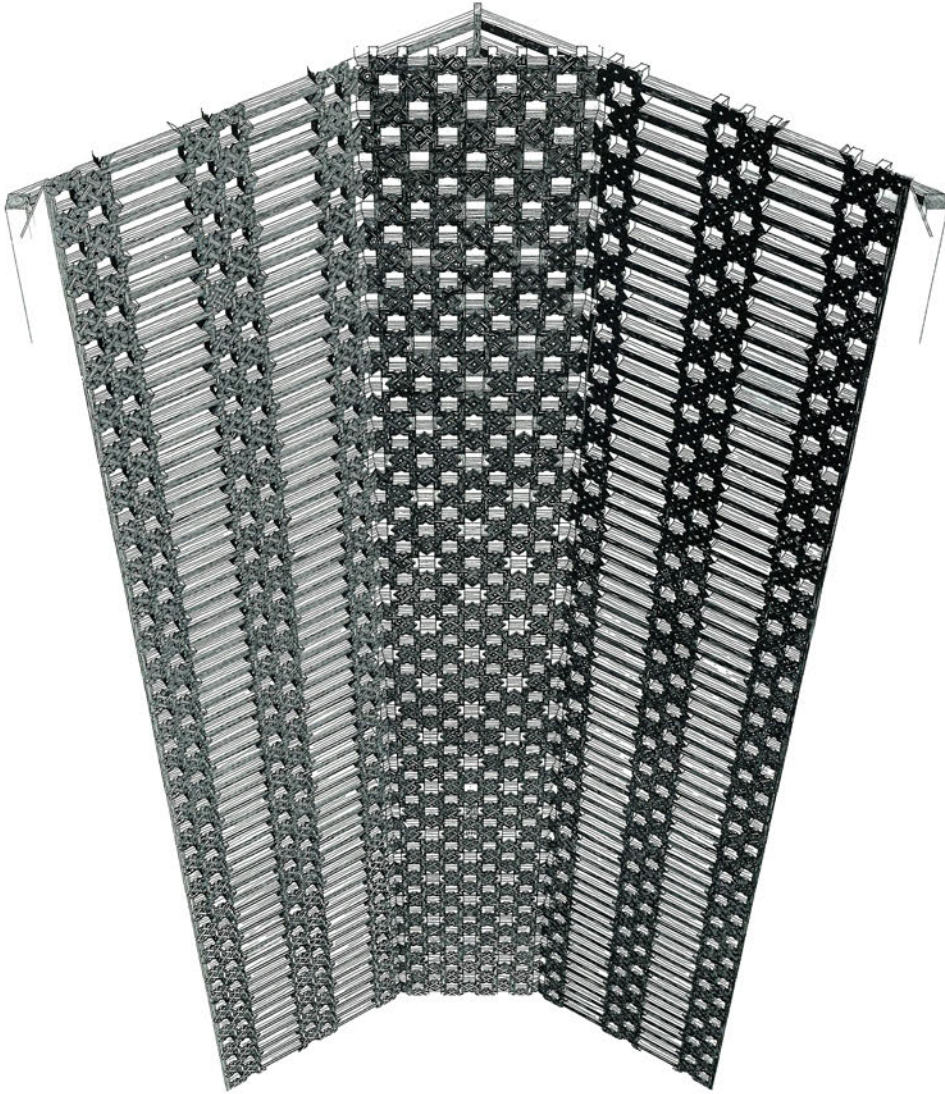


20.- Para completar lo iniciado en el dibujo anterior es preciso garantizar la continuidad de las cintas del trazado. La inevitable existencia de los pares condiciona claramente esta continuidad, el resultado se ve claramente en este dibujo.

Basta repetir lo obtenido con un par de calles para obtener el conjunto, con lo que podemos hacernos una idea de la apariencia que pudo tener la techumbre de la iglesia de San Pedro. Por desgracia ningún dato hemos conseguido sobre tirantes, estribos o cuadrales, por lo que la infraestructura de esta armadura quedará desconocida mientras no se obtengan nuevos datos.



21.- *Reconstrucción hipotética de la armadura en función de los datos obtenidos.*



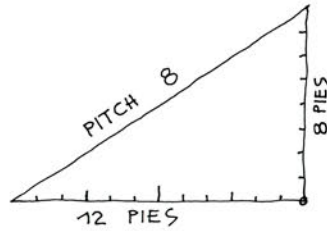
22.- *Perspectiva de la armadura. Nada dibujo del estribo ni de los tirantes por carecer de datos que pudieran ofrecer alguna pista sobre sus características. Como acostumbro en mis dibujos, he eliminado las tablas del tradós para mayor claridad de la estructura.*

Hay una importante similitud entre el trazado de este almizate y el de la de la sinagoga del Tránsito de Toledo. Sin embargo, el apeinado de los faldones, (inexistente en la armadura toledana), me hace pensar en una fecha más tardía de la armadura madrileña, aunque ambas presentan características comunes que las acercan en el tiempo. La dendrocronología ofrecería una interesante ayuda si a partir de los restos existentes nos permitiera fechar esta armadura.

Su aspecto sería mucho más rico que el representado en mis dibujos al saber que la armadura estaba policromada, como lo prueban restos existentes en la parte de las boquillas no cubiertas por taujeles.

Me queda por comentar un aspecto interesante que me confirma una vez más el estrecho parentesco de esta carpintería con la europea. Con abrumadora frecuencia las armaduras de par y nudillo se han realizado en nuestro país con el cartabón de cinco usado como de armadura, lo que da 36 grados para la pendiente de los faldones. En esta armadura el ángulo de los faldones es de 3°, lo que no coincide con ningún cartabón de lazo. En un principio surge la tentación de pensar en un error de medición, o incluso en una deformación de la madera que nos falsea el dato que queremos encontrar. Pero afortunadamente los números son fríos y difícilmente manipulables, y lo mejor que se puede hacer con ellos es registrarlos sin falsearlos.

Al recordar que la armadura de San Millán de Segovia daba una inclinación que tampoco se ajustaba a los cartabones de lazo usuales, releí lo que entonces escribí (1) para buscar el ángulo de los faldones de aquella armadura. Casualmente también aquel ángulo era de 33 grados, ¿simple coincidencia?. Esto me hizo pensar en otra forma de medir la pendiente de las armaduras, (que aún hoy en día emplean los carpinteros americanos, y que ya mostré que siguen usando las mismas recetas medievales que recogía López de Arenas en sus escritos (2)). Pues bien, de acuerdo con el método que pervive en América, se trata de armaduras con “pitch 8”. Esto equivale a decir que la armadura se construía con una pendiente que asciende 8 pies por cada 12 pies que avanza en horizontal.



23.- La pendiente de una armadura se puede definir en grados o en tantos por ciento de pendiente. En la práctica actual de los carpinteros americanos, en vez de tantos por ciento, se usan “tantos por doce”. A ese valor lo denominan “pitch” de la armadura. De acuerdo con esa denominación la armadura de San Pedro tendría un “pitch 8”, la de la sinagoga del Tránsito tiene exactamente un “pitch 12”.

De acuerdo con esta apreciación creo muy posible que las primeras armaduras de ocho se hicieran con los dos cartabones correspondientes: el cuadrado y el de ocho para trazar las estrellas, (el blanquillo no era preciso al no existir la aspilla), y que para cartabón de armadura se escogían pendientes de acuerdo con el método que aún hoy se usa en América, definidas por un número de pies en altura por cada doce pies de longitud, solución que permite usar la pulgada como una representación a escala 1/12 del pie. La armadura de la sinagoga del Tránsito está realizada exactamente con “pitch 12”, lo que apoya este supuesto. Las ventajas de esta práctica son difíciles de comprender para quien no está construyendo armaduras constantemente, pero basta conocer el método que siguen los carpinteros americanos para apreciar la coherencia del procedimiento con la aplicación del recetario útil, (ya sea del sevillano del XVII, o del que explica cualquiera de los textos ingleses de carpintería de uso actual en Norteamérica), para la realización de armaduras.

Más tarde llegaría a la carpintería castellana la islámica rueda de lazo, –la estrella rodeada de azafates y rematada por aspillas–, y nuestros carpinteros pusieron sus cartabones al servicio del nuevo motivo ornamental, lo que les permitía construir fácilmente cualquier tipo de traza en madera. Al generalizarse el empleo de las ruedas de diez, el cartabón de cinco existente en el taller, (36 grados en vez de 33), sustituyó al cartabón con “pitch 8”, que había de construirse exprofeso en cada caso. Esto no es más que una mera hipótesis, pero concurrente con una serie de datos que voy obteniendo sobre el lazo en nuestra carpintería.

Para finalizar quiero expresar mi agradecimiento a los alumnos del curso (3) sin cuyo entusiasmo este trabajo seguiría siendo uno de tantos buenos propósitos que algún día pensamos realizar.

NOTAS

- (1) ESTUDIOS SEGOVIANOS, Tomo XXXIII, nº 89, 1992, págs. 304, 305.
- (2) La carpintería de armar española, Ministerio de Cultura 1989, pág. 107.
- (3) Participaron en este curso:
 - Cristina Cierva Rodríguez de Rivas
 - José Fernández Robles
 - Virginia Freites
 - Javier García Mosteiro
 - Ricardo González Rodríguez
 - Edmundo González Truque
 - Begoña Gonzalo Orden
 - Mikel Landa
 - Daniel León Irujo
 - Ester Maldonado Plaza
 - Ana María Marín Palma
 - José Luis Marty Jardón
 - Sebastián Palacios Cuenca
 - Sergio Pérez García
 - Antonio Miguel San Román Calvar
 - María del Mar Sánchez Marcos
 - Angelique Trachana

CEREMONIA Y SIMBOLOGÍA HISPANO-INGLESA,
DESDE LA JUSTA REAL CELEBRADA EN EL PALACIO
DE WESTMINSTER EN EL AÑO 1501 EN HONOR DE
CATALINA DE ARAGÓN, HASTA LA BODA
DE FELIPE II CON MARÍA TUDOR

Por

RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS

Doña Catalina, Infanta de Castilla y Aragón, había nacido en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares el 15 de diciembre de 1485. Era la menor de las hijas de los Reyes Católicos, de tez clara y cabello rubio, parecida físicamente a su madre. Contrajo matrimonio el 14 de noviembre de 1501 en la Abadía de Westminster con Arturo (1486-1502), Príncipe de Gales e hijo del Rey Enrique VII de Inglaterra. Cuatro meses más tarde fallece el joven esposo y pronto comienzan las negociaciones para casar a la viuda con el Príncipe Enrique (1491-1547), un fuerte muchacho de casi dos metros de altura, hermano del difunto, que empezará a reinar en Inglaterra en el año 1509 con el nombre de Enrique VIII. El acuerdo matrimonial fue firmado en Richmond el 23 de junio de 1503. La coronación y la boda serán celebradas durante una misma jornada en la Abadía de Westminster, el 24 de junio de 1509. La política jugaba un papel decisivo en estos enlaces, sobre todo si tenemos en cuenta el enorme interés comercial que para Castilla significaban los mercados del Norte de Europa. Inglaterra era entonces una nación pobre y atrasada que empezaba a remontar el vuelo de la mano de Enrique VII, el Monarca que había conseguido terminar con las divisiones de antaño. El matrimonio del Príncipe de Gales con Doña Catalina resultaba, pues, de lo más ventajoso para aquella Monarquía de las Islas Británicas.

Los torneos eran campo abonado para exponer por doquier las divisas y motes más diversos, con fines tanto lúdicos como políticos. Se desarrolló en Inglaterra una modalidad de Justa similar a la franco-borgoñona, que era la más brillante de Europa y sobrevivió hasta bien entrado el siglo XVI. Una Justa estaba compuesta de varios torneos separados en días diferentes. Cada torneo estaba cuidadosamente reglamentado: combate a caballo con lan-

za, a caballo con espada, a caballo por parejas, “mêlée” de dos grandes grupos de caballeros, combate a pie con espada, maza, tiro con arco, ...etc. Varias de estas modalidades de torneo constituían una Justa Real. Otra variante de combate caballeresco era el “Pas d’Armes”. Consistía en que uno o varios caballeros desafiadores guardaban un camino o un puente, batiéndose, según un reglamento, contra todo aquel que intentase atravesarlo. De este tipo fue el “Paso Honroso” mantenido en julio de 1434 por el caballero leonés Suero de Quiñones en un puente del río Órbigo, para demostrar el gran amor que profesaba a su dama. Digno de memoria fue también el “Paso Honroso” sostenido con éxito por el Mayordomo Beltrán de la Cueva en el camino de El Pardo en 1459, hecho que motivó la fundación, por parte del Rey Don Enrique IV, del Monasterio de la Concepción de Santa María de la Victoria del Paso, perteneciente a la Orden Jerónima.

I.- ARTURO Y CATALINA, PRÍNCIPES DE GALES: LAS JUSTAS DE 1501

Para dar más lustre a las fiestas matrimoniales de Arturo y Catalina fueron organizadas unas grandes Justas Reales de aquel estilo, a las que fueron invitados caballeros de toda Europa. Sin pérdida de tiempo, el embajador español, Doctor Rodrigo González de Puebla (1), envió una carta informativa al secretario de los Reyes Católicos Miguel Pérez de Almazán, en la que incluía el programa del encuentro caballeresco escrito en francés. En la carta, fechada en Calais el 17 de junio del año 1500, notifica que en Inglaterra se espera con impaciencia la llegada de la Infanta Catalina y que para recibirla “se adereçan acá grandes fiestas, justas e otras cosas muchas, como conviene a semejante matrimonio glorioso de fija de tan altos Prínçipes”. Añade que se encuentra en Calais, posesión inglesa en el Continente, porque Enrique VII y la Reina Isabel de York han atravesado el Canal de la Mancha para visitar dicha ciudad, gesto que está causando cierta dilación en el curso de las negociaciones matrimoniales. Mientras tanto, el Príncipe Arturo se encuentra de viaje “en los fines del Reyno, que es en su Prínçipado de Gales”.

Más abajo describe el movimiento de Reyes de Armas que van a dar la noticia a todos los reinos cercanos: “los artículos de las justas vi que un Rey d’Armas del Rey de Françia los llevó a su Rey, e el Rey de Inglaterra de-



1.- "Le Roy d'Angleterre" (Eduardo IV, caballero del Toisón de Oro, 1468), según el "Armorial Equestre de la Toisón d'Or et de l'Europe", atribuido a Jean Lefèvre (1396-1468), Señor de Saint-Rémy y Rey de Armas del título "Toison d'Or" (Bibliothèque de l'Arsenal, París. ms. 4790. fol. 78).

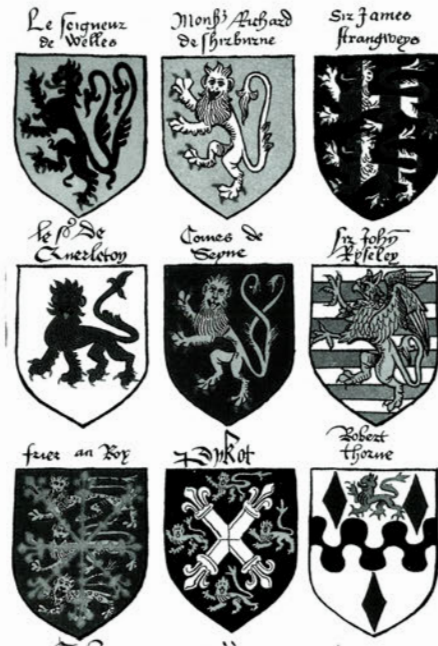


2.- Atribuido a Michel Sittow. Retrato de Doña Catalina de Aragón (h. 1503/04). (Kunsthistorisches Museum, Viena).

lante mí se los mandó dar en francés, comme aquí señor vos enbío. También se enbiaron ayer con otro Rey d'Armas al Rey de Escocia en inglés; e no menos al señor Archiduque", título con el que se refiere a Felipe el Hermoso. Reinaba entonces en Francia Luis XII y en Escocia Jacobo IV. "Montjoy" era el título del principal Rey de Armas del Monarca francés y su nombre recordaba el viejo grito de guerra de los Capetos: "¡Montjoie Saint-Denis!". El decano de los Reyes de Armas ingleses era "Garter" o "Jarretièr", título alusivo a la Orden de la Jarretera y que sigue activo en nuestros días. "Castilla", "Aragón" y "Portugal" eran los principales Reyes



3.- Armas de Arturo y Doña Catalina, Príncipes de Gales, según el "Prince Arthur's Book". 1501-2. (The College of Arms, Londres).



4.- Armas de varios caballeros ingleses, según el "Prince Arthur's Book". 1501-2. (The College of Arms, Londres).

de Armas de los respectivos Monarcas de la Península Ibérica. Vestían tabardo heráldico, llevaban el escudo de oro y esmaltes de su título sobre el corazón, dominaban la lengua francesa, servían como embajadores entre las diversas cortes europeas y eran auténticos artistas encargados del diseño heráldico. A sus órdenes servían los "Heraldos" o "Farautes", representantes de la escala intermedia, con títulos de ciudad o provincia que no fuese cabeza de Reino, y los "Persevantes" o "Poursuivants", que eran los aprendices de la Ciencia Heráldica, titulados con el nombre de una divisa del Monarca.

El Doctor Puebla ha visto personalmente cómo en Calais se han pregonado los artículos de las Justas Reales "con grande cerimonia", pero añade que en esta ciudad no ha podido conseguir el programa de las otras fiestas,

aunque “bien he sabido que lo que la çibdad de Londres a de fazer ya está inpremido en molde”. A través de este documento podemos constatar hasta qué punto la imprenta, en una fecha tan temprana, se ha convertido en un moderno resorte propagandístico.

Deportes actuales, como el Fútbol o el Rugby, se desarrollaron durante los siglos XVIII y XIX en instituciones educativas inglesas de élite. No es gratuita la afirmación de que la derrota de Napoleón comenzó a gestarse en los campos de deporte de Eton. Habría, pues, que buscar el origen del moderno “espíritu deportivo” en aquellas justas medievales que promovían la sana competencia, a la vez que preparaban al caballero para el antaño noble y virtuoso ejercicio de la guerra.

A finales del siglo XIII el caballero mallorquín Beato Raimundo Lulio definió el código ético. Entre otras cosas, escribió lo siguiente: “Es oficio de caballero cabalgar y moderarse, correr lanzar, concurrir con armas a torneos y justas, hacer tablas redondas, esgrimir, cazar ciervos, osos, leones...porque por estas cosas los caballeros se acostumbran a los hechos de armas y a mantener el orden de caballería” (2). En efecto, el flemático participante, ya fuese “mantenedor” (challengeur) que desafía, o “aventurero” (respondant) que acepta el reto, debía mostrar fuerza y valentía en el combate, cortesía hacia las damas que iban a juzgar sus hazañas, magnificencia en sus arneses y en su acompañamiento de escuderos, pajes, heraldos, trompetas, músicos y criados; magnanimidad en el triunfo, piedad hacia el vencido, y buen humor si él mismo era derrotado en buena lid. Solía haber varias tribunas a lo largo del campo, una para los jueces y Reyes de Armas, otra para el Rey y los grandes, otra para la Reina y sus damas, y otras para representantes de las instituciones burguesas. A las horas pertinentes les era servida la comida conforme a etiqueta, mientras contemplaban con toda comodidad las evoluciones de los caballeros contendientes. El pueblo asistía gustosamente al espectáculo desde el otro lado de la pista, jaleando con alegría a sus favoritos.

En este sentido, el programa de las justas inglesas enviado a España por el Doctor González de Puebla, constituye un documento excepcional para comprender el fenómeno desde un punto de vista estético y sociológico. En dicho programa se señala que las Justas Reales –“Joustes Royalles et le Tournoy et aultres faiz d’armes”– tendrán lugar a fines del mes de agosto de 1500, celebrándose en honor del Rey de Inglaterra, del Príncipe Arturo

de Gales y de “la très excellente Prinçesse Dame Catherine, fille des Roy et Royne d’Espagne”. El encuentro caballeresco ha sido convocado por seis gentilhombres que representan a lo más granado de la nobleza del país anfitrión: el Conde (sic) de Suffolk, el Conde de Essex, el Señor de Harington, el Señor William de Devonshire, el Caballero John Peche y el Escudero William de la Runtre. Con este fin solicitan de Su Alteza el Rey Enrique VII de Inglaterra, el permiso para organizar las justas y le piden que ordene a “Garretière” –“Garter o Jarretière”– y a los demás Reyes de Armas, que se encarguen de difundir la convocatoria en la Corte y en otros reinos y señoríos. De este modo podrán asistir al evento todos los caballeros ingleses y extranjeros que deseen “acquerir honneur en faiz d’armes”.

Al quinto día de iniciarse las fiestas matrimoniales se presentarán los seis gentilhombres mantenedores en el Palacio de Westminster –“Westmonstier” (Monasterio Oeste)–, a la hora que el Rey les ordene, y acudirán también a la cita los caballeros venidos de todas las naciones para participar en la Justa. Se da libertad para elegir el tipo de arnés, pero se exige el uso de yelmo grande y escudo reglamentario. Además se correrá en silla rasa y sin arzón de sujección por la parte de detrás: “qu’il soit franc en la selle sans bricqueton attaché”. Este primer día correrá cada caballero ocho carreras en la liza, con lanzas terminadas en punta afilada de hierro, las más peligrosas, o con otros tipos de lanza que ordene usar el Rey. Estas no serán servidas por criados de a pie o a caballo, sino que el caballero deberá ir a buscar cada nueva lanza hasta un tablado o andamio (escharfault) donde sus servidores las habrán colocado al efecto. Si el número de los asistentes es demasiado elevado, correrán en dicha jornada sólo algunos de ellos y los demás lo harán en otro día fijado por el Soberano. En el caso de que los participantes terminen sus carreras antes de que anochezca, el Monarca podrá prolongar el festejo haciéndoles correr todas las veces que sea necesario hasta que el día llegue a su término.

Otros artículos tienen un contenido galante propio del mundo cortesano. Así, cuando un caballero pierde o deja caer su lanza durante alguna de las ocho carreras que le corresponden, sólo podrá volver atrás para recogerla si la Princesa Catalina y sus damas se lo permiten. Cuando la pérdida de la lanza tiene lugar durante el choque violento de los dos caballeros, el que la pierde podrá retroceder libremente para recuperarla. Pero si la pierde por segunda vez ya no podrá volver a utilizarla, a no ser que la Reina Isabel de

York y sus damas se lo permitan. Perdiendo la lanza por tercera vez, el caballero sólo podrá recogerla si cabalga hasta la tribuna principal, se lo pide personalmente al Rey Enrique VII y éste le concede especial permiso para hacerlo. A la cuarta vez que pierda la lanza dentro de las citadas ocho carreras, dicho caballero será penalizado, excepto si ello ocurre en un choque de gran violencia. Quedando herido o desarmado alguno de los gentilhombres, otro de sus compañeros podrá cumplir las carreras que le faltan, siempre que el herido o desarmado así lo solicite a través de un Oficial de Armas. Terminado el torneo, era costumbre celebrar un gran banquete con baile incluido.

Siete días después de las bodas, tendrá lugar la segunda parte de las justas. Los seis gentilhombres mantenedores ingleses se presentarán ese día en la plaza de Palacio, a caballo y con el mismo tipo de arnés que en la primera jornada, pero armados ahora con una buena espada “trenchante” de torneo o con el tipo de espada que el Rey mande utilizar. De este modo se establecerá combate singular, a espada y por parejas, entre estos seis mantenedores y los caballeros de toda nación que concurran a la Justa. Está prohibido golpear al contrario con las manos. Los mandobles deben asestarse obligatoriamente por encima de la silla del caballo de todas las maneras posibles, excepto de punta. El combate concluirá cuando cada uno de los contendientes haya dado dieciocho golpes de espada a su rival. Si alguno perdiese su espada antes de terminar los dieciocho golpes reglamentarios, podrá recuperarla con el permiso de la Princesa Catalina y de sus damas. Perdida por segunda vez, las damas de la Reina suplicarán a la propia Reina Isabel que permita al gentilhombre recoger su espada y sólo entonces la Soberana le concederá el permiso para hacerlo. Si se le cae por tercera vez la espada al justador, éste deberá acercarse a caballo hasta la tribuna, para rogar al Rey Enrique VII que le permita recuperarla.

Terminado este torneo de espada, los seis gentilhombres ingleses que han convocado las Justas se armarán con lanza puntiaguda, o con el tipo de lanza que elija el Monarca, y lucharán sin liza contra los caballeros venidos de otras tierras. Se correrán tres carreras por parejas, esto es, enfrentándose dos caballeros por cada lado, hasta que una de las lanzas se rompa. En el caso de que alguno de los participantes pierda o deje caer su lanza, si quiere recuperarla, tendrá que entregar a su compañero de carrera un diamante para que vaya a regalárselo a su dama. Cuando uno o los dos compañeros

pierden su lanza en el ataque, sólo podrán recuperarla si uno requiere al otro por el amor de su dama correspondiente, enviándole para ello a un Oficial de Armas con dicho mensaje. Hay que aclarar que el Monarca siempre ordenaba los tipos de lanza y espada que iban a utilizarse, pero, como deferencia, los caballeros extranjeros tenían el privilegio de elegir el arma que quisieran de entre aquellas propuestas por el Rey.

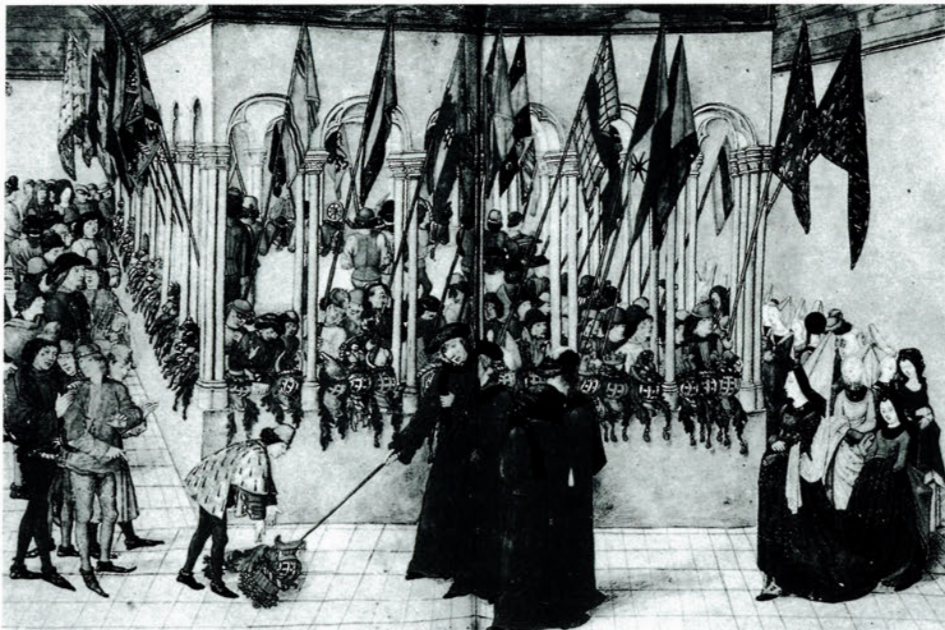
Herir al caballo estaba muy mal visto, por lo que uno de los artículos de las Justas prohibía hacerlo. De este modo, se acordó que si un gentilhombre hiere al caballo contrario con lanza o espada, el infractor entregará a su oponente la pieza de su arnés que éste elija. Peores consecuencias traía matar al caballo del rival, pues el culpable estaba obligado a regalar su propio caballo al gentilhombre afectado.

Los premios recaían en el caballero que había roto más lanzas rivales, pero romper tres lanzas contra el yelmo del contrario era motivo de mayor premio. Con todo, el premio principal correspondía al que, de un sólo golpe de lanza, tiraba al suelo a su oponente o daba por tierra con caballero y caballo enemigo. Se podían quedar sin ninguna recompensa todos aquellos justadores que golpeasen al caballo rival con la lanza; los que golpeaban con dicha arma al oponente cuando éste estaba de espaldas o aún no había cogido su lanza, y aquellos que chocasen con la lanza por tres veces. También quedaban descalificados los que perdiesen por dos veces el yelmo. La entrega de premios, presidida por el Rey, la Reina y los Príncipes, tendría lugar durante la fiesta nocturna en una Gran Sala de Palacio. Consistía en la entrega de ricos joyeles a los triunfadores, tomando parte en la ceremonia los Reyes de Armas y los Mayordomos palatinos.

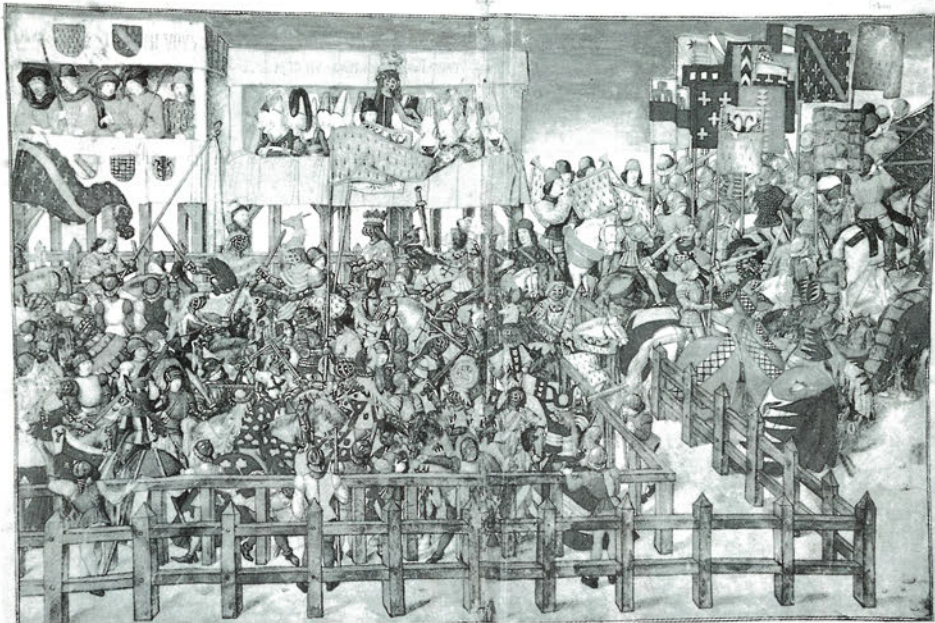
Como encargados de la organización fueron designados tres Oficiales de Armas, los cuales recibían a los participantes ingleses y extranjeros, a la vez que atendían y contestaban cualquier duda presentada por estos con respecto a los artículos de las Justas. El primero de los Heraldos estaría presente en todo momento donde se encontrase la Corte, el segundo se quedaría en el Palacio de Westminster y el tercero estaba obligado a permanecer junto al Estandarte en Jefe o "Estandart en Chep". Estos tres Oficiales de Armas tenían la obligación de recoger los nombres de los caballeros que iban a venir para responder al reto lanzado por los seis gentilhombres ingleses. Dichos nombres serían escritos bajo dos bellas "congnaances" o divisas heráldicas, que eran una "Rose Vermeille", emblema de los Tudor, y un "Rouge Dragon", símbo-



5.- El Rey de Armas del Duque de Bretaña presenta el desafío de su señor al Duque de Borbón. Rey René d'Anjou. "Traité de la Forme et Devis d'un Tournoy". 1460-65 (Bibliothèque Nationale, París). El mejor documento gráfico sobre torneos.



6.- Antes del Torneo, los jueces examinan los yelmos de los participantes. René d'Anjou: "Traité de la Forme et Devis d'un Tournoy". 1460-65. (Bibliothèque Nationale, París).



7.- La "mêlée" de caballeros. René d'Anjou: "Traité de la Forme et Devis d'un Tournoy". 1460-65. (Bibliothèque Nationale, Paris).



8.- Entrega de trofeos. René d'Anjou: "Traité de la Forme et Devis d'un Tournoy". 1460-65. (Bibliothèque Nationale, Paris).

lo del País de Gales –“y Ddraig Goch”– relacionado con la Leyenda del Rey Arturo. Los caballeros que deseaban correr en el quinto día después de las bodas, hacían escribir su nombre bajo la Rosa Roja y los que querían hacerlo al séptimo día lo escribían debajo del Dragón Carmesí.

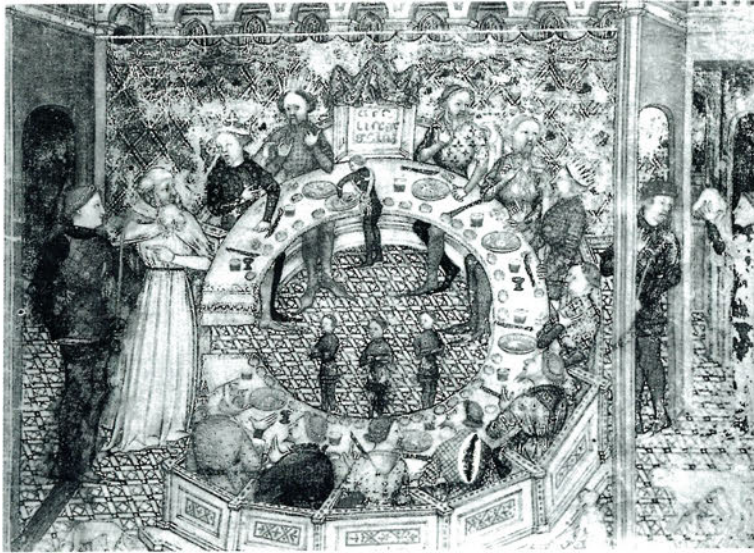
Podían inscribirse en las Justas los caballeros ingleses hasta el 1 de agosto siguiente, pero para los extranjeros se amplió el plazo de inscripción hasta el mismo día de la celebración nupcial, fijada en un principio a finales de agosto, e incluso hasta cuarenta días después. Esto quiere decir que todos estos caballeros llegados más tarde a causa de la lejanía de su nación, podían ser retardados a combate por los seis mantenedores ingleses hasta cuarenta días después de la boda, siendo privilegio del Rey Enrique VII fijar la fecha y la hora del encuentro deportivo. Finalmente se aclara que si alguno de los seis gentilhombres mantenedores resulta herido en el transcurso de los torneos citados, cualquiera de sus compañeros podrá sustituirle para concluir los combates o carreras que le faltaban por hacer cuando tuvo que abandonar.

Todos los caballeros justadores estaban obligados a acudir al Palacio de Westminster antes del inicio de los regios torneos. Una vez allí, cada uno debía entregar al Oficial de Armas antes citado una tarja o escudo en que estaban pintados los blasones de su linaje. Este Oficial de Armas se encargaba de colgar los escudos de los participantes en un árbol plantado en la plaza del mismo Palacio, donde iban a celebrarse las Justas. En la copa de dicho árbol destacaba la presencia de las armas de Arturo y de Catalina, Príncipes de Gales, “pour l’honneur et mariage des quelz ceste feste sera tenue”. Eran éstas: Partido: 1 cuartelado: A, D de azur, tres lises de oro (FRANCIA); B, C de gules, tres leopardos de oro (INGLATERRA-PLANTAGENET): Como Príncipe heredero, en el jefe lleva un lambel de tres pendientes de plata. 2 cuartelado: A, D contracuartelado: 1, 4 de gules, un castillo de oro con tres torres, cada una con tres almenas, masonado de sable y aclarado de azur (CASTILLA); 2, 3 de plata, un león rampante de púrpura, coronado, armado y lampasado de oro (LEÓN); B, C partido: 1 de oro, cuatro palos de gules (ARAGÓN); 2 cuartelado en sotuer: A, C de oro, cuatro palos de gules; B, D de plata, águila de sable coronada de oro, picada y membrada de gules (ARAGÓN-SICILIA); Entado en punta: de plata, una granada tallada y hojada de sinople, reventada y dejando ver sus granos de gules (GRANADA). Debajo de estas armas se iban a colgar los seis escudos de armas de los gentilhombres ingleses que convocaban las Justas.

Los retrasos se fueron acumulando y la boda no pudo celebrarse en la fecha prevista, razón por la cual las esperadas Justas Reales tuvieron que ser aplazadas. Como ya hemos dicho más arriba, Arturo y la Infanta española fueron unidos en matrimonio en la Abadía de Westminster por el Cardenal Thomas Wolsey el 14 de noviembre de 1501. Pocas semanas antes de la llegada de Catalina escribe un secretario (3) del Rey Enrique VII a su sobrino, un capellán residente en la Corte de los Reyes Católicos cuyo nombre no se recoge en la carta, pero que sin duda se trata de Micer Juan Inglés (4), capellán y limosnero de la Infanta Catalina en los años 1500 y 1501. Su labor en estos dos años consistiría en enseñar la lengua inglesa a la Infanta, antes de que ésta abandonase España. El secretario real escribió en inglés a su sobrino y éste ha traducido al castellano la carta para mostrársela a los Reyes Católicos. En ella dicho secretario da noticias sobre las bodas y comunica a su sobrino “algunas cosas que cumple que digays a la Reyna d’España”.

Empieza su relación de los acontecimientos diciendo que unos meses antes de que llegase la Infanta, Enrique VII y su esposa Isabel de York habían mandado difundir un pregón por toda Inglaterra, Irlanda y Gales, por el cual ordenaban “que todos los grandes sean aparejados e juntados en Londres” el 25 de mayo del corriente (1501) “por el reçibimiento de la Señora Prinçesa”. Además de convocar a los mejores caballeros ingleses, se despacharon mensajes a Francia, Flandes, Bretaña y Escocia “para que todos los cavalleros que quisieren venir al reçebimiento de la Señora Prinçesa que les dará todo lo que fuese menester, e que podrán quebrar tres lanças cada uno, e tres golpes de flecha, e contra los mantenedores”.

Los nuevos mantenedores serán el Duque de Northumberland, el Duque de Suffolk, el Duque de Gloucester “e tres condes los mayores de Ynglaterra”. Como se había proyectado en un principio, las Justas tendrían lugar en la plaza del Palacio de Westminster y se contaba con un término de cuarenta días para celebrarlas. Además se reunirá en Capítulo la Orden del Baño –“Order of the Bath”–, que estaba entonces formada por veinticuatro caballeros más el Príncipe de Gales y el Rey, Gran Maestre de la Orden. Es de suponer que la reunión se celebre en la Abadía de Westminster, como aún ocurre en nuestros días. Armaría doce nuevos caballeros el Príncipe Arturo “y el señor Rey el postrero, como se acostumbra”. Se cree que esta Orden había sido fundada por el Rey Enrique IV de Inglaterra en el año 1399, con motivo de su corona-



9.- Representación de la Tabla Redonda (S. XIV). Sir Galahad es presentado por el Mago Merlín para ocupar el “Sitial Peligroso”, destinado a quien prosiga la búsqueda del Santo Grial (Bibliothèque Nationale, París, ms. fr. 343).



10.- Sir Galahad justa en “mêlée” ante el Rey Arturo y la Reina Ginebra. Al fondo, el Castillo de Camelot (Windsor) (S. XIV). (Bibliothèque Nationale, París).



11.- Los caballeros de la Orden de la Jarretera. Detalle. "Statuts de l'Ordre de la Jarretièrè", escrito h. 1441 por la Reina Margarita de Anjou (British Library, Londres).



12.- Tras la Batalla de Shrewsbury (1403), Enrique IV de Inglaterra ordena imponer la Orden de la Jarretera a Richard Beauchamp, Conde de Warwick (S. XV). (British Library, Londres).



13.- Aceptación, por parte de Enrique VII, de las capitulaciones matrimoniales de Enrique, Príncipe de Gales, y Doña Catalina de Aragón (Junio de 1503) (Archivo General de Simancas).



13 a).- Detalle de la anterior. Armas de Enrique VII de Inglaterra.

ción. Los caballeros recibían un baño purificador antes de ser admitidos en su seno. Desde 1725 las reuniones capitulares tienen lugar en la Sillería de la Capilla de Enrique VII. Sobre el asiento de cada caballero de la Gran Cruz de la Orden del Baño pende una bandera decorada con las armas de su linaje. Visten hábito blanco y un manto de seda carmesí que lleva la Cruz de la Orden bordada en oro sobre el lado del corazón.

En este tipo de festejos se procuraba desenterrar toda la ancestral mitología caballeresca, verdadera alma oculta del Reino. Por ello no es extraño que escriba el secretario inglés el párrafo siguiente: “A la venida de la Señora Princesa an de tornar a poner los cavalleros de la Tabla Redonda que antiguamente tenía el Rey Artús, que Dios aya”. Para reconstruir la vieja leyenda de una perdida edad de oro iban a sentarse ahora a la mesa doscientos treinta caballeros de los más escogidos. El nuevo Rey Artús sería quizás Enrique VII, o mejor aún, el propio Arturo, Príncipe de Gales, augurando así la felicidad a una Inglaterra resurgida de sus cenizas.

Transmitida de boca en boca durante los cinco siglos más oscuros de la Alta Edad Media, la Leyenda Artúrica había sido recogida por Geoffrey de Monmouth en su “*Historia Regum Britanniae*”, escrita hacia 1136. Chrétien de Troyes la difundió por el resto de Europa gracias a sus obras “*Perceval le gallois, ou le Conte du Graal*”, “*Lancelot*” y “*Gauvain*”, escritas entre 1160 y 1190. Fue él quien introdujo el tema de la búsqueda heroica del Santo Grial, recogido de nuevo por el “*minnesänger*” Wolfram von Eschenbach hacia 1210 en su poema épico “*Parsifal*”. Conoce el siglo XV el auge de la novela de caballerías. Es entonces cuando el caballero inglés Sir Thomas Malory (h. 1408-1471) termina de escribir su obra maestra, la “*Morte d’Arthur*”, mientras permanece encarcelado. Fue impresa por William Caxton en 1485, alcanzando gran éxito en ambientes cortesanos. Herida de muerte por Miguel de Cervantes Saavedra, la vieja Leyenda será arrinconada en siglos sucesivos, pero experimentará un nuevo apogeo desde el nacimiento del Romanticismo. En nuestra época ha sido llevada varias veces al cine, con bastante buena fortuna.

Eduardo III (1312-1377) fundó la Orden de la Jarretera en 1348 inspirándose precisamente en aquella Leyenda. Para ello hizo reconstruir el Castillo de Windsor, donde, según se creía, el Rey Arturo había hecho instalar la famosa Tabla Redonda cuando gobernaba una Inglaterra en paz (5). El Rey, el Príncipe de Gales y los restantes veintitrés miembros de la Orden de la Jarre-

tera, se reunían en capítulo dentro del viejo Castillo cada 23 de abril, fiesta de San Jorge, como viene ocurriendo hasta nuestros días. Bajo la rodilla izquierda llevaban atada una liga azul con letras de oro —colores elegidos por Eduardo III para simbolizar la legitimidad de sus pretensiones al trono de Francia—, donde se leía el mote “HONI SOIT QUI MAL Y PENSE”, es decir, “mal haya quien mal piense”. Según una miniatura del libro titulado “Statuts de l’Ordre de la Jarretière” (British Library, Londres), escrito hacia 1441 por Margarita de Anjou, esposa de Enrique VI de Lancaster, los caballeros de esta Orden vestían ropas de color granate sembradas de estrellas de oro y manto azul con cenefas doradas y forro de armiños. Cada manto tenía bordadas varias jarreteras circulares. A fines del siglo XV el manto azul llevaba bordada sobre el lado del corazón una sóla Jarretera circular, que encerraba una cruz de gules en campo de plata, emblema de San Jorge, Patrono de la Orden. El propio Santo viste este hábito en el libro titulado “Heures du Duc et de la Duchesse de Bedford” (British Library, ms. 18.850. fol. 256v^o). Algunos años más tarde el Rey Enrique VIII hará diseñar un collar compuesto de ligas azules con rosas rojas en su centro, unidas con “lacs d’amour”, del que cuelga una imagen de San Jorge dando muerte al Dragón.

La aparición de Ordenes caballerescas de carácter secular y cortesano venía siendo constante en Europa desde que Alfonso XI fundara hacia 1330 la primera de ellas, conocida con el nombre de Orden de la Banda Real de Castilla (6). Para competir con la Orden de la Jarretera, el Duque Felipe el Bueno fundó en el año 1430 la Orden del Toisón de Oro, durante las fiestas que tuvieron lugar en el Palacio Ducal de Brujas con motivo de su matrimonio con Isabel de Portugal. Desde 1484 era “Chef et Souverain” de esta Orden el Archiduque Felipe el Hermoso (7) y eran caballeros de ella Fernando el Católico (1473), Enrique VII de Inglaterra (1491), y el propio Arturo, Príncipe de Gales (1501), el cual, a causa de su temprana muerte, no llegó a recibir el collar. Como contrapartida, el Rey de Romanos Maximiliano de Habsburgo aceptó ingresar en la Orden de la Jarretera en 1499. En 1506 su hijo Felipe I el Hermoso, Rey de Castilla, recibirá la Liga en el Castillo de Windsor de manos del propio Enrique VII (8). En la misma ceremonia, Felipe I impondrá el collar del Toisón de Oro a Enrique, Príncipe de Gales. Los Reyes de Armas ingleses y flamencos que participaron en ella, fueron obsequiados con tisú dorado, pieles de martas, cadenas de oro y monedas de plata.

En 1501 los ingleses preparaban la venida de Catalina con un cuidado y atención que contrasta con el desprecio que años antes había encontrado su hermana Doña Juana de Castilla al desembarcar en los Países Bajos. Así, el Duque de York –futuro Rey Enrique VIII– y Lord Thomas Wolsey, Cardenal legado de Latere, Arzobispo de York, Obispo de Londres y Canciller de Inglaterra, andaban haciendo preparativos en Southampton, Bristol y otros puertos del Sur en donde podía tocar tierra la flota española. Aconseja el secretario inglés en la carta citada que “mas vale desembarcar en el de Santono –Southampton– o a Bristo (sic), y así lo aveys dezir al Señora Reyna d’España, por que sus Altezas e prinçipalmente el Prinçep [de Gales] avrá mucho plazer”. También quiere que su sobrino advierta a los Reyes Católicos para que elijan bien a los oficiales de la Casa de Catalina, “e que sean jentes onrradas e sufridas”. Como no quiere que se diga de Inglaterra “lo que se dixo de Flandes”, donde muchos de los criados de Doña Juana “muriheron de fanbre”, comunica también que este problema no se dará en su país y que ningún criado español morirá de ese modo, “que sy murieren será de comer mucho, por que están fechas tales proviziones que no avrá menester nada”.

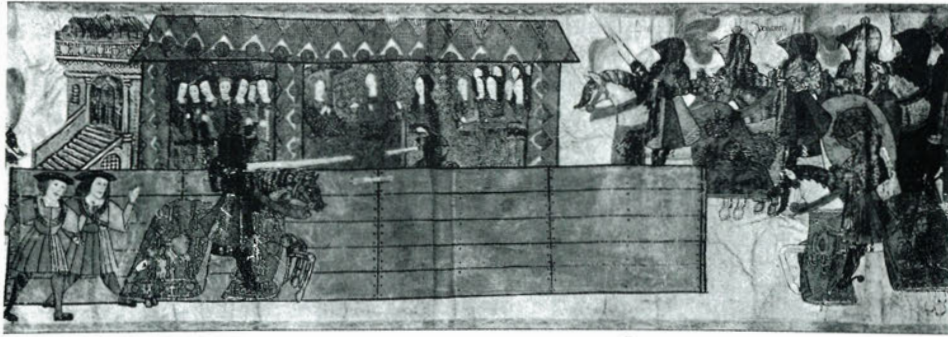
No se ha detenido la hábil política matrimonial de Enrique VII. De este modo escribe el secretario que el embajador del Rey de Escocia “está agora aquí con el Rey”, para confirmar el matrimonio que unirá prontamente a dicho Rey de Escocia con la hija del Monarca inglés, “que se llama Doña Ysabel”. Este dato era erróneo, pues la hija de Enrique VII que se casó con Jacobo IV Estuardo (1488-1513) se llamaba Margarita Tudor (1489-1541). Pero en el plano familiar es más importante el gran contento que han recibido los Reyes de Inglaterra y su hijo al leer una carta enviada desde España por el capellán inglés. Dicha carta contenía la noticia de que “la Señora Prinçesa deprende también hablar francés”. Afirma el secretario que el Príncipe Arturo “folgó mucho” al saberlo. El curso de los acontecimientos no fue tan feliz para la hija de los Reyes Católicos.

La fastuosa “joyeuse entrée” de Catalina en la ciudad de Londres tuvo lugar el 12 de noviembre de 1501 (9). A lo largo del recorrido hasta Palacio, el cortejo principesco fue encontrando seis “tableaux vivants”, o escenas teatrales representadas por actores, que contenían un fuerte significado alegórico y político de raigambre platónica. Con ellas se pretendía vaticinar el Alto Honor que iba a traer en el futuro la unión matrimonial entre la Infanta española y el Príncipe de Gales.

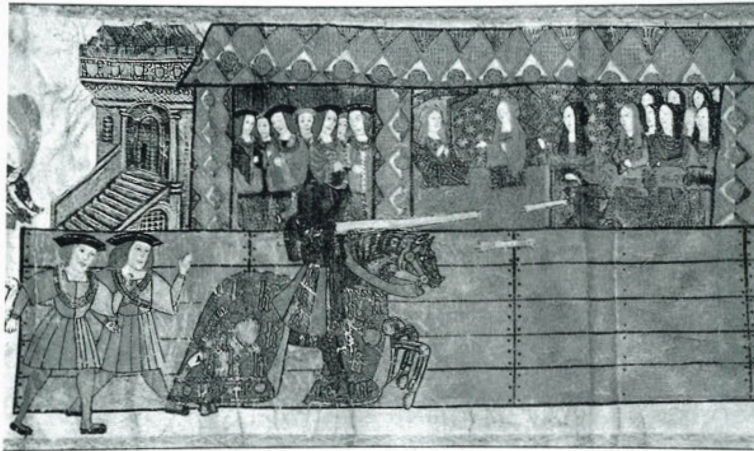
En el primer “tableau” podía verse representada la búsqueda del Honor por intercesión de Santa Catalina y Santa Úrsula, patronas de los recién casados, que aparecían rodeadas de símbolos astronómicos. La segunda escena venía a explicar que el nuevo matrimonio debía tener como objetivo principal esa búsqueda del Honor, lo cual conseguirían gracias a la ayuda de “la Rigueur”, “la Noblesse” y “la Vertu”, representadas por tres personajes que esperaban a los recién casados dentro de un hermoso castillo. El tercer “tableau vivant”, dedicado a Catalina, titulábase “Sphère de la Lune” y en él se hacía una complicada interpretación de los presagios astrológicos. A continuación pudo ver la Infanta española el cuarto “tableau”, titulado “Sphère du Soleil”, que estaba dedicado al lugar que ocupaba su marido en Inglaterra. En él podía verse un hermoso palacio celestial, adornado con profusión de motivos heráldicos y astronómicos. La quinta escena estaba presidida por “le Temple du Dieu” o Templo de Dios, representado por un personaje que, disfrazado de Dios Padre, aparecía sentado en el trono divino. Esta escena venía a significar el papel que debía desempeñar el Príncipe en el gobierno del Reino, utilizando el Poder que Dios le había conferido. Antes de proseguir, el actor disfrazado de Dios Padre bendijo a la joven pareja. Finalmente aparecía la escena de “le Trône de l’Honneur”, donde la búsqueda virtuosa del Honor por parte del matrimonio llegaba a su feliz desenlace.

Debieron celebrarse las Justas Reales durante los cuarenta días siguientes, según el plan previsto. Suponemos que sirvieron como excusa para que los Oficiales de Armas ingleses comenzaran a escribir e iluminar el tratado heráldico conocido como “Prince Arthur’s Book” o “Libro del Príncipe Arturo” (10) (The College of Arms, Londres), donde se recopilan los escudos de los principales linajes de Inglaterra y los de algunos monarcas y caballeros europeos. Además aparecen unas curiosas representaciones individualizadas de los animales emblemáticos, soportando un estandarte con las armas respectivas. Bajo la leyenda “Prince Artur” puede verse cómo el Águila de San Juan Evangelista, de sable, nimbada, picada y membrada de oro, correspondiente a Isabel la Católica, soporta con una de sus patas una bandera con las armas partidas de Arturo y Catalina, Príncipes de Gales.

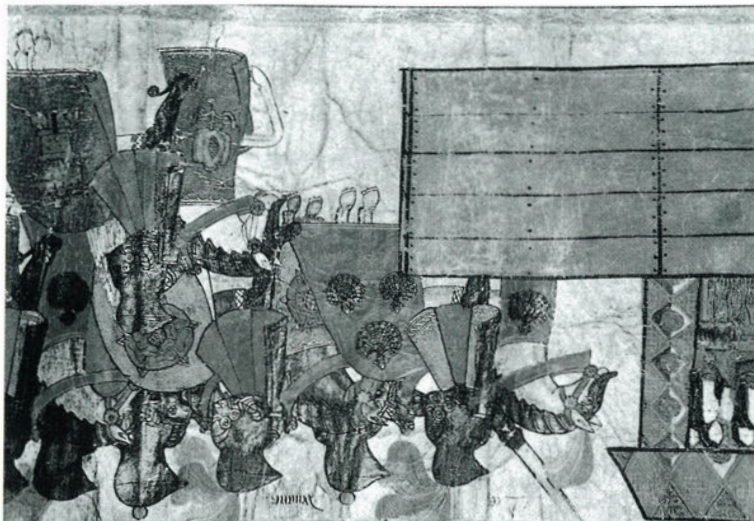
Años atrás, el carácter de Cruzada que revestía la campaña militar emprendida por Isabel y Fernando contra el Reino de Granada, había servido de polo de atracción para muchos caballeros cristianos extranjeros que venían a combatir a los moros. Había entre ellos algunos gentilhombres ingleses, de los



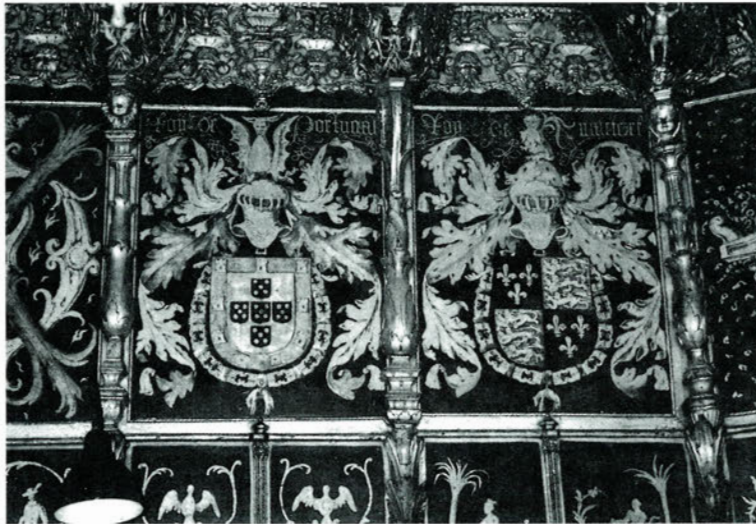
14.- Enrique VIII justando ante la Reina Catalina en 1511. A la derecha aparecen "Les Venantz" (The College of Arms, Londres).



14 a).- Detalle de la anterior. Enrique VIII rompe una lanza.



14 b).- Detalle de la 14. "Les Venantz".



15.- Armas del Rey Enrique VIII de Inglaterra y del Rey Manuel I de Portugal en la Sillería del XIX Capítulo de la Orden del Toisón de Oro. 1519. Catedral de Santa Eulalia, Barcelona.



16.- Vista de la Fiesta del Campo de la Tela de Oro. Calais, 1520. Detalle con el Palacio efímero (Palacio de Hampton Court).

cuales el más famoso fue Sir Edward Woodville, Conde de Rivers, más conocido como Lord Scales. Pero más nos importa el hecho de que Fernando el Católico concedió a Sir Henry Guilford (11) el derecho a poder usar dentro de su blasón personal un cuartel con la Granada heráldica castellana, como premio a su destacada participación en la guerra granadina. Se enriquecía de este modo la heráldica inglesa con una nueva figura.

II.- CATALINA DE ARAGÓN Y ENRIQUE VIII, REYES DE INGLATERRA

Se conserva en el Archivo General de Simancas el documento de las capitulaciones matrimoniales de Catalina de Aragón y de Enrique, Príncipe de Gales, que puede fecharse poco después del 23 de junio de 1503 (12). Lleva cordón de seda blanca y verde, con sello de color verde. La página principal se decoró con una orla de ramas de rosal, cuyas hojas son verdes y doradas, sembrada de Rosas Rojas con el centro dorado, emblema de los Tudor. Dentro de la letra “H” inicial se dispuso el escudo real inglés: cuartelado: 1 y 4 de azul, tres lises de oro; 2 y 3 de gules, tres leopardos de oro. Va sostenido por el Dragón Rojo de Gales y por el Lebrél Blanco de los Richmond-Neville, símbolos del linaje Tudor. Utiliza Enrique VII estos títulos: “Enricus, Dei Gratia Rex Anglie et France, et Dominus Hibernie [Irlanda]”.

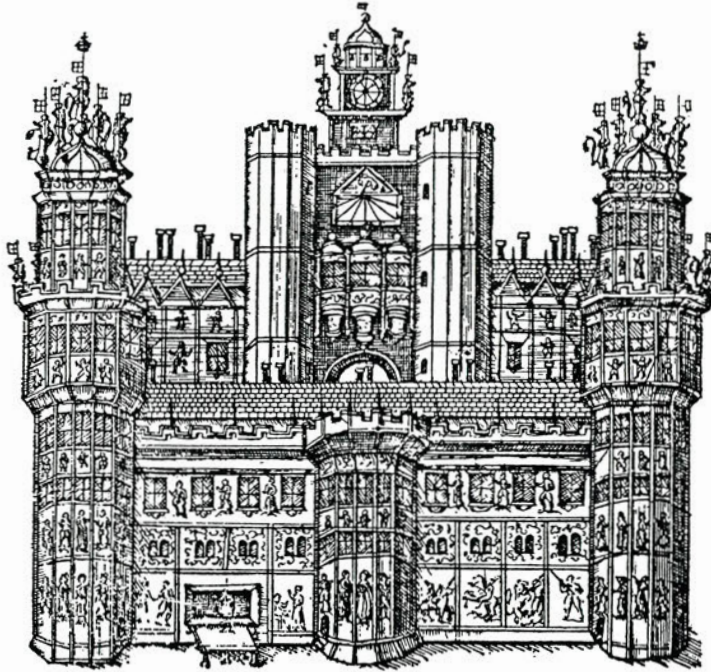
Una divisa utilizada por los Reyes de Inglaterra unía en partición vertical la Rosa Roja de los Tudor, y el Yugo y las Flechas de los Reyes Católicos. Antes de seguir recordaremos que los Tudor eran a la vez herederos de los York, cuya divisa era la Rosa Blanca, y de los Lancaster, que ostentaban la Rosa Roja. La segunda divisa personal de Catalina fue la Granada de oro en campo de sinople (13), la misma que usara antaño Enrique IV de Castilla. Como inicial traía la letra “K” mayúscula, identificada con su nombre en lengua inglesa: “Katherine”:

En un manuscrito iluminado, conservado en el Colegio de Armas de Londres, se representó la Justa Amorosa que tuvo lugar en 1511 para celebrar el nacimiento del primer hijo de los Soberanos. Enrique VIII justó con sayo sobre la armadura y con gualdrapas azules en su caballo, sembradas ambas cosas de letras “K” mayúsculas doradas y de corazones del mismo color. Corría con el nombre “Ceure Loyall”. Los tres caballeros mantenedores que le asisten tienen las mismas letras en sus ropajes y se llaman “Vai-

llaunt Desyre”, “Bone Valoyr” y “Joyous Panser”. Frente a él van a justar otros caballeros de otras naciones que han respondido al desafío, situados bajo el epígrafe “Les Venantz”. Uno de ellos, quizá español, reviste su caballo con paramentos azules decorados con la divisa de la Granada de Oro y con un Castillo de Oro, emblemas que pudo elegir para homenajear a la Reina Doña Catalina. Le acompañan otros justadores, uno de los cuales monta un caballo encubertado con gualdrapas verdes decoradas con las Rosas Rojas de los Tudor (14).

Como Reina de Inglaterra (15), Catalina utilizaba el siguiente escudo: Partido: 1 cuartelado: A, D de azur, tres lises de oro; B, C de gules, tres leopardos de oro. 2 el cuartelado de los Reyes Católicos, entado en punta de Granada. Iba soportado por el León inglés, con el mote “DIEU ET MON DROIT”, y por el Águila española de San Juan, con el “TANTO MONTA”. Debajo brotan la Rosa Roja de los Tudor y la Granada de Oro de la Soberana. Su “badge” fue representado sobre una bandera que sostenía el Águila de San Juan con una de sus patas. Era circular, coronado y partido en dos. La primera mitad era de color rosado y llevaba la Rosa Roja de los Tudor. Verde era la otra mitad, conteniendo la Granada de Oro. Por debajo se entrelazan los tallos de ambas.

Enrique VIII, que era Caballero de la Orden del Toisón de Oro desde 1505, tuvo como lema las palabras “Securitas Altera” unidas a la divisa del Rastriillo Coronado, que también figuró en los adornos del torneo de 1511 junto a la Rosa Roja. Más tarde eligió como divisa dos manos juntas sosteniendo un caduceo, insignia de Mercurio, con el lema “Fide et Consilio”. Cuando en junio de 1520 se erigió como arbitro de las querellas entre Carlos V y Francisco I en la Fiesta del Campo de la Tela de Oro (The Field of the Cloth of Gold) (16), celebrada a las afueras de Calais, traía como divisa un arquero tensando su arco con el mote “Qui se desfend est maistre” (17). Esta era su inicial personal: “HR”. Para festejar al Rey de Francia, los ingleses construyeron en dicha ocasión un magnífico Palacio prefabricado de madera, que estaba inspirado en las formas de la Torre de Londres. Aparece representado en un cuadro que se conserva en el Palacio de Hampton Court y en el que puede verse, a vista de pájaro, todo el escenario de aquella fiesta. Al parecer, aquel edificio lignario sirvió de inspiración al Rey cuando en 1538 decidió construir el Palacio de Nonsuch o Nonesuch (18), también de madera, que estuvo situado cerca de Sutton (Surrey). Conocemos sus formas militares y su decoración renacentista gracias a varios grabados de la época. Por desgracia fue demolido en 1670.



17.- Grabado: Palacio de Nonesuch, en Sutton (Surrey),
construido en madera desde 1538 y demolido en 1670.



18.- Grabado: Felipe II de España y María Tudor,
Reyes de Inglaterra (1554-1558). Anverso del
gran sello de estos Monarcas que se guarda
en la "British Library" de Londres.

El resto de la historia hace a Enrique VIII comparable a otros monarcas ingleses famosos por sus crímenes. Después de haber sido nombrado “Defensor Fidei” por el Papa León X como premio a su obra teológica titulada “Tratado de los Siete Sacramentos”, escrita contra Lutero en 1521, se acabó apartando de la Iglesia Católica ante la negativa del Papa Clemente VII a anular su matrimonio con Doña Catalina, de la que no había tenido ningún heredero varón. Con el respaldo del Parlamento, Enrique VIII decide autoproclamarse cabeza de la Iglesia de Inglaterra y en 1533 abandona a su esposa para casarse con Ana Bolena, a la que mandará asesinar tres años más tarde. Mientras tanto Doña Catalina vivió retirada el resto de sus días en el Castillo de Kimbolton, cerca de Huntingdon (Cambridgeshire), sin dejar de titularse Reina de Inglaterra y con la dignidad ejemplar que se esperaba de una hija de los Reyes Católicos. Murió en 1536 y fue sepultada en la nave lateral del lado Norte del presbiterio de la Catedral de Peterborough (Cambridgeshire).

Su única hija, María Tudor, reinará en Inglaterra desde 1553 a 1558. Antes de ser Reina, sus armas iban en una losange (perfil del escudo en forma de rombo regular): cuartelado: 1 y 4 de FRANCIA; 2 de INGLATERRA; 3 cuartelado: A, D contracuartelado de CASTILLA Y LEÓN; B, C partido de ARAGÓN y ARAGÓN-SICILIA: entado en punta de GRANADA. Estaban timbradas con corona de Príncipe e iban soportadas por el Leblrel Blanco y por el Águila de San Juan. El primer semicírculo de su “badge” coronado (19), estaba enteramente ocupado por una Rosa Roja dimidiada; el segundo era partido de verde y azul, portando el haz de Flechas de oro de su abuela. En 1554 se casará con el futuro Felipe II de España, el cual se convierte de este modo en Rey consorte de Inglaterra durante cuatro años. Ambos esposos utilizaron el escudo de las armas partidas de ESPAÑA-AUSTRIA-BORGOÑA-PAÍSES BAJOS con INGLATERRA, coronado y rodeado por la Jarretera azul con hebilla y cenefas doradas y con el lema “HONI SOIT QUI MAL Y PENSE” escrito en letras de oro. De haber nacido de ellos algún heredero, la política matrimonial de los Reyes Católicos hubiese dado sus frutos. Con la muerte de la Reina María se cerraba un ciclo de la historia común hispano-inglesa, cuyas raíces podrían retrotraerse hasta el matrimonio de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) con Leonor de Plantagenet.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1: Archivo General de Simancas. Patronato Real. leg. 52. fol. 151. Calais, 17 de junio de 1500.

Carta del Doctor Rodrigo González de Puebla, embajador de los Reyes Católicos, al secretario Miguel Pérez de Almazán:

“Muy virtuoso señor. Con un mi criado que pocos días ha de aquí partió, escreví a v.m. bien largo, faziendole saber cómo avía reçebido tres letras de sus Altezas e dos otras pequeñas por çifras, e una carta para el señor Rey e un traslado de aquella, e xiii cartas de sus Altezas para çiertos señores de acá, e un Poder de la señora Prinçesa de Gales, e una escriptura de la ratificación de la señora Prinçesa de Gales con el decreto e abtoridad de sus Altezas, e dos ratificaciones de la amistad con dos sellos de plomo...

A sus Altezas escribo muy largo todo lo que después que aquel mío partió e fecho e concluydo, lo qual todo enbío con este mi criado, firmado del Rey e sellado con los sellos grandes del Rey e del Reyno, e todo lo otro que era menester de se enbiar para la buena conclusión de todos estos negocios. He tenido mucha pena de los concluyr, por que el señor Rey delibró de partirse de su Reyno e pasar la mar con la señora Reyna e venir aquí a Calés [Calais]. E estando su Alteza aquí e el señor Príncipe en los fines del Reyno, que es en su Prinçipado de Gales, ya podeys señor considerar quánta dilación en esto podría yntervenir, que en sólo el pasaje de la mar muchas vezes acaeçe que en xx e aún en xxx días no pueden pasar. Digo esto por que no me sea inputada culpa de remiso, que, çierto, en los negoçios de sus Altezas no lo suelo ser.

No me pareçe al presente ay otra cosa que fazer sino la venida de la Señora Prinçesa con la graçia de Dios, para la qual venida se adereçan acá grandes fiestas, justas e otras cosas muchas, como conviene a semejante matrimonio glorioso de fija [de] tan altos Príncipes. Espero en Nuestro Señor que de su venida se seguirán muchos bienes, no sólo a sus Altezas e sus Reynos e señoríos e a éste señor Rey e Reyno, más aun a toda la Cristiandad.

Los artículos de las justas ví que un Rey d'Armas del Rey de França los llevó a su Rey, e el Rey de Inglaterra delante mí se los mandó dar en françés, commo aquí señor vos enbío. También se enbiaron ayer con otro Rey d'Armas al Rey de Escoçia en inglés; e no menos al Señor Archiduque. Estos artículos se an pregonado con grande çerimonia aquí en Calés. De las otras fiestas e reçibimientos e muchas çerimonias que se le an de fazer, no pude aquí en Calés aver copia alguna; bien he sabido que lo que la çibdad de Londres a de fazer ya está inpremido en molde.

Al señor Rey de Inglaterra informé de quién señor érades, e quanta parte sus Altezas vos davan en estos negoçios e en quales quier otros...por cuya causa acordó de escrevir esta carta que aquí señor vos enbío...

Escrivistesme, señor, que avíades dicho a sus Altezas lo que me era devido de mi salario...desta manera podría tener algúnd remedio para salir de la presente neçesidad...sus Altezas devrían dos correos enbiar, uno por mar e otro por tierra, diziendo quándo allega al puerto la señora Prinçesa, para embarcar con la Graçia de Dios...”.

PROGRAMA DE LAS JUSTAS REALES:

“Estos quadernos serán dados al Señor Secretario Almacán”.

“Humblement supplient à votre très excellente grace. Comme ainsi soit que conclusion de mariage entre très hault et excellent Prince vostre amsné filz et horz apparant le Prince de Gales, et la très excellente Prinçesse Dame Catherine, fille des Roy et Royne d’Espaigne, Dieu devant sera sollempnizé environ la fin d’aoust este prouchain ensuivant. Et en tant aussi qui à la sollempnisaçon de telles tryumphantes festes, il a esté accoustumé d’ancienneté pour tous gentilz hommes d’honneur soy metre en devoir de honnourer toutes telles festes pour l’honneur du Roy, leur souverain seigneur, et pour son plaisir, comme vaillans chevaliers, pour acquerir honneur en faiz d’armes. C’est à ssavoir: Les Joustes Royalles et le Tournoy et aultres faiz d’armes, pourquoy nous six gentilzhommes de ceste vôstre honnorable Court, voz serviteurs domestiques, c’est à ssavoir, le Conte de Suffolk, le Conte de Essex, le Seigneur de Haryngton, le Seigneur Guillen de Devonshire, Jehan Peche, chevalier, et Guillen de la Runtre, escuier, hunblement supplient à Vôstre Grace nous otroyer licence d’acomplir les faiz d’armes comprins en ces presens articles, lesquelz nous avons intention faire pour l’honneur de Vôstre Grace et de la feste dessus dit, et pour nulle autre cause ne intention. Supplient a Vôstre Grace donner lecture et aussi rendre graces à tous les nobles hommes qui vouldront soubzscire leurs noms à leur respondre à ces articles ensuivans; et qu’il plaise a Vôstre dit Haulteur commander Garretière et autres voz Officiers d’Armes, de publier en ceste vôstre très honnorable Court et en autres places ou il plaira a Vôstre Grace, ces dits articles ensuivans:

I. Premièrement, les dits six gentilz hommes se presenteront le cinquième jour aprez la solempnisaçon d’icelle feste au Palais de Westmonstier, à telle heure que le Roy le commandera, pour respondre a tous gentilz hommes de nom et d’armes de quelque nation qu’ilz soient, en tel harnoyz comme meilleur leur semblera, nul excepte sinon le grant heulme et l’escu, par ainsi qu’il soit franc en la selle sans bricqueton attaché, et à courir huit cours en la lice avec lances a fers esmoulus, ou autres poyntes telles qu’il plaira au Roy commander et ordonner.

II. Item, s’ainsi est qu’il sourvienne plus de nobles hommes que ne pourroient courir ce jour, que à dont ung autre jour soit appointé au plaisir du Roy. Et s’ainsi est que tous courent leurs cours accomplis devant que le jour soit expiré, que à dont ilz puissent de rechiev courir autant de cours comme il plaira au Roy jusques à ce que le jour soit passé et expiré.

III. Item, que nul homme ce jour estre en harnoyz comme dit est, ne soit servy a cheval ou a pied, maiz que chascun voise guerir sa lance a ung escharfault pource ordonné, et avec icelle courir jusques a ce que elle soit rompue.

IV. Item, s’il advient que aucun des dits gentilz hommes de l’une e autre partie, ou de toutes deux, perde ou laisse cheoir sa lance dedens huit cours, il ne pourra ravoir arrière sinon au plaisir de la Prinçesse et des dames, excepte se l’un ou l’autre perdoit sa dit lance en croisant ou en grande attaincté. Et se elle est ainsi perdue, il la pourra bien ravoir arrière. Et s’il pert sa lance la seconde foiz dedens les dis huit cours, ne l’un ne l’autre ne la pourra avoir arrière sinon que ce soit par le commandement de la Royne et au desir des dames. Et s’il pert sa lance la tierce foiz dedens les viii cours dessus dites, il ne raura point sa lance sinon que ce soit par le commandement du Roy et à l’especiale requeste de celui qui ainsi aura perdu sa lance. Et s’il laisse tumber sa lance la iiiieme foiz dedens les dites

viii cours, il ne la raura point. Et le non accomplissement des dites viii cours sera mis sur lui et en sa faulte, excepte que ce soit en croisant ou grande actainté, comme dit est devant.

V. Item, s'il advient que aucun des dits gentilz hommes soit blecé ou desarmé, il sera loisible à l'un de ses compaignons de son parti d'accomplir ses cours, se celui qui est ainsi blecé ou desarmé le desire pour ung Officier d'Armes. Ou autrement le non accomplissement des dites viii cours sera mis sur lui et en sa faulte.

VI. Item, le viie jour aprez la dit feste devant dis, six gentilz hommes se presenteront en la dit place a cheval et en harnois comme dit est dessus, et chascun d'eulx ira guerir une espée trenchante, ou autre espée au lieu assigné telle qu'il plaira au Roy commander, pour rencontrer quelcon au dits gentilz hommes de nom et d'armes de quelque nation qu'ilz soient, et tournoier ensembles par couples l'un de l'un costé et l'autre de l'autre costé, iusques a ce que chascun des dits gentilz hommes aura frappé xviii coups avecq ces les dits espées au dessus de la selle par toutes manières, excepte destre. Et que l'un ne mette man à l'autre.

VII. Item, s'il advient qu'aucun des dits gentilzhommes de l'un ou autre party, ou de tous deux, perde son espée devant que les dits xviii coups soient accomplis, il ne la pourra ravoir sinon que ce soit au plaisir de la Princesse et des dames. Et s'il la pert la seconde foiz, il ne la pourra ravoir sinon que ce soit du commandement de la Roynie et à la requeste des dames. Et si tous deux, ou l'un, pert son espée la tierce foiz, ils ne les rauront point sinon que ce soit du commandement du Roy et à l'especialle requeste de celui qui ainsi aura perdu son espée.

VIII. Item, ce tournoy finy, chascun des dits six gentilz hommes monté et armé comme dit est dessus, ira guerir une lance pointue, ou autre telle qu'il plaira au Roy, au dit lieu appointé, pour rencontrer tous gentilz hommes de nom et d'armes qui voudront venir de quelque nation qu'ilz soient, pour courir ensemble trois cours par couples, deux d'un costé pour deux de l'autre costé, ainsi que le Roy le commandera, sans lice, avec leurs dites lances, jusques a ce que l'une soit rompue. Et si aucun d'eulx laisse cheoir ou perde sa lance, il ne la pourra ravoir arrière sinon qu'il donne a son compaignon qui la rencontre ung dyament incontment pour le presenter a sa dame. Et se l'un, ou tous deux, perdent leurs lances à ung cours, chascun d'eulx pourra ravoir sa lance pournen que l'un en requere l'autre pour l'amour de sa dame par ung Officier d'Armes et à dont courir de rechief ensembles.

IX. Item, de toutes les lances et espées ordonnés par le Roy pour ceste cause, les ceulx de dehors auront tousiours le choix.

X. Item, s'il advient dedens les dits deux jours que aucun d'eulx blece le cheval de son compaignon, soit avec lance ou espée en sa deffaulte, il lui donnera telle pièce de harnoys comme celui qu'il aura rencontré voudra choisir quant ilz auront fait. Et s'il tue le cheval de son compaignon, celui qui le tuera donnera à l'autre le cheval sur lequel il est monté ce jour, et le lui delivrera tout incontment.

XI. Item, s'aucuns gentilz hommes estrangiers de quelque nation qu'ilz soient, desirans faire faiz d'armes à aucune des dits joustes ou tournoys devant dits, ne pvoient bonnement y venir aux jours appointéz, que à donc s'aucun tel vient à quelque heure dedens quarante jours aprez la ditte feste, ilz seront reteux par les dits six gentilz hommes ez faiz dessus dits à toutes heures qu'il plaira au Roy le commander.

XII. Item, s'il advient que aucun des dits six gentilz hommes chalengeurs soit blecé devant que les faiz contenus et articles soient accomplis, que à donc les autres gentilz hom-

mes de sa compagnie qui ne seront point blecez, jusques au nombre de ung, accomplisse les dits faiz.

XIII. Item, celui qui rompra le plus de lances comment elles doivent estre rompues, ait le prix.

XIV. Item, quelcon frapera trois foiz a la veue et rompe sez lances, ait le prix.

XV. Item, quelcon frapera l'autre par terre avec son coup de lance, ait le prix.

XVI. Item, quelcon frapera l'autre jus hors de la selle, ou par terre homme et cheval, ait le prix devant celui qui frape trois foiz à la veue.

XVII. Item, celui qui frapera trois foiz à la veue, ait le prix devant celui qui rompt le plus de lances.

XVIII. Item, celui qui frapera ung cheval avec sa lance, n'ait nul prix.

XIX. Item, celui qui frapera ung autre, quant il a son dos tourné, avec une lance, ou quant il est desgarny de sa lance, n'ait nul prix.

XX. Item, celui qui frapera la lice troix foiz, n'ait nul prix.

XXI. Item, celui qui mertra hors par deux foiz sa pièce de teste, n'ait nul prix.

XXII. Item, seront ordonnéz et appointéz certains Officiers d'Armes, desquelz l'un se tiendra en Court, l'autre a Westmonstier, et le tiers a l'Estandart en Chep, pour veoir les nomes de telz nobles hommes que viendront pour respondre aus dits six gentilz hommes estre mis en escript en dits articles. Soubz les quelles seront deux congnessances, c'est à savoir: une Rose Vermeille et ung Rouge Dragon. Et celui ou ceulx qui voudront courir le dit cinquiesme jour, escrivent leurs noms dessoubz la Rose Vermeille; et celui ou ceulx qui voudront respondre le dit viie jour, escrivent leurs noms soubz le Rouge Dragon, entre cy et le premier jour d'aoust prouchain venant, excepte les estrangiers, lesquelz auront tousiours loisir a leur plaisir jusques au dit jour de mariage et quarante jours aprez. Et aussi chascun les dits nobles hommes respondans delivreront au dit Officier d'Armes estant a Westmonstier, une targe ou escusson de ses armes pour estre par icelui Officier d'Armes pendu a ung arbre au Palais de Westmonstier ordonné especialement pour ceste cause, sur lequel seront les armes du dit seigneur Prince et de la Princesse, pour l'honneur et mariage des quelz ceste feste sera tenue. Et les armes des dis six gentilz hommes, les quelz entreprennent ceste chalenge, seront mises au dessoubz des dits armes.

XXIII. Item, s'il y à aucune chose en ces dits articles non entendue, ceulx qui les voudront avoir declarez pourront aler vers l'un des dits Officiers d'Armes et ilz leur monstrent plainement ce qu'ilz leur en demanderont".

DOCUMENTO 2: Archivo General de Simancas. Secretaría de Estado. Inglaterra. leg. 806. fol. 9. (S/F) (1500 ó 1501).

Un capellán inglés de los Reyes Católicos (Micer Juan Inglés) traduce una carta enviada por su tío, secretario del Rey Enrique VII de Inglaterra.

"Este es el traslado de algunas cartas que me an enbiado de Ynglaterra un tío mío Secretario del Rey, e de otros mis parientes:

Sobrino, acordé de os escribir algunas cosas de acá, de los aparejos que se fazen por el recebimiento de la Señora Princesa, e de algunas cosas que cumple que digays a la Reyna d'España.

Agora de nueva, an confirmada el casamiento de la Señora Princesa con el Señor Príncipe. A visto ca el Rey e la Reyna e el Señor Príncipe e todos los Grandes avido muchos plazer, e todos deseo uya ver la Señora Princesa acá como a Dios.

Sus Altesas an mandado pregonar en toda Ynglaterra, en Yrlanda y en Gales, que todos los grandes sean aparejados e juntados en Londres a veynte e çinco días del mes de mayo, por el recebimiento de la Señora Princesa. E más, enbiaron en França e en Flandes, en Bretaña e en Escoçia, para que todos los cavalleros que quisieren venir al recebimiento de la Señora Princesa que les dará todo lo que fuese menester, e que podrán quebrar tres lanças cada uno, e tres golpes de flecha, e contra los mantenedores. Los quales son sys: el Duque de Nuestro Berllenguen, el Duque de [roto] Foco, el Duque de Closestro, e tres condes los mayores de Ynglaterra. Y an de durar las justas quarenta días. Y se a de fazer las justas en Londres, por que a Dios graçias y está la tierra muy buena e sana.

Sobrino, en todos los vile, çidadas, lugares, e puertos de mar, están proveydos y aparejadas, por lo que cada uno a de fazer por el dicho arçebimiento, e çe dize acá que aveys de des embarcar ha Sahatono o a Bristol, y allá esté el Señor Duque de Yorca y el Obispo de Londres, que es agora Arçobyspo de Yllorca, proviendo e poniendo horden en el arçebimiento. E si la fortuna fuera por otros puertos, todas están muy bien proveydas y fechas. E es posible más vale desenbarcar en el de Santono o a Bristo, y así lo aveys dezir al Señora Reyna d'España, por que sus Altesas, e prinçipalmente el Príncipe, avrá mucho plazer.

Los cavalleros del Baño an de ser armados el día de las fiestas, e son treze como sabeys, y el Señor Príncipe los a de armar los doze, y el Señor Rey el postrero, como se acostumbra.

A la venida de la Señora Princesa an de tornar a poner los cavalleros de la Tabla Redonda que antiguamente tenía el Rey Artús, que Dios aya, y an de ser dosientos e treynta cavalleros. E ya son venidos muchos cavalleros estranjeros en Yngraterra. Y es enposibre de os escribir nin pensar los grandes aparejos que se fazen. Y aún el año pasado que pensávamos todos que la Princesa avía de venir, se gastó más de cien mill nobles, y agora todos los grandes tornas a fazer mucho más a porfía los unos de los otros.

El enbaxador de lo Rey d'Escoçia está agora aquí con el Rey, confermando el casamiento que está fecho con el Rey d'Escoçia e con la fija del Rey d'Engraterra, hermano del Señor Príncipe, que se llama Doña Ysabel.

Sobrino, conple mucho que digayas a sus Altesas que miren e vean mucho a quien dan los ofiços de la Casa de la Señora Princesa, e que sean jentes onrradas e sufridas, por que no tengan causa de dezer de Yngratierra lo que se dixo de Flandes, por que muchos dellos muriheron de fanbre. Yo os hego saber caunque vienen muchos con la Señora Princesa, no morirán nenguno de hanbre sentes, que sy murieren será de comer mucho, por que están fechas tales proviziones que no avrá menester nada.

El Rey e la Reyna el Señor Príncipe están todos muy buenos a Dios gracias, e todos sus pansimientos es de dar e poner orden en cómo la Señora Princesa se an bien tratado, e las suyos. E sus Altezas an avido muchos plazer con vuestras cartas, sabiendo que la Señora Princesa deprende también hablar françés, prinçipalmente la Reyna, folgó mucho el señor Príncipe.

El Señor Obispo de Londres y otros muchos señores os an escrito. E ningunos de vuestros parientes no os quizo escribir. Prínçipalmente la Señora vuestra madre e todos vuestros hermanos están mucho encojados con vos y tiene razón en ser vos quien soys, e no aver seydo catorze años fuera de vuestra tierra, e no aver podido alcanzar un sólo beneficio siendo en servicio de tantos nobles y altos Reyes como los Reyes e Reynas d'España e la Señora Prínçesa. E muchas vezes e escrito que tenía muchos beneficios que la Reyna e la Señora Prínçesa os avía dado, y agora avemos sabido lo contrario de algunos yngreses, que soys perdido mucho y endeodado, e no teneys qué comer. E más, que la Reyna os a quitado el beneficio que teniades en Granada... No escribo más, por agora no más [roto]. Syenpre tengays por buena fiança en Dios, que a Dios [roto] os faltará merçed de Dios [Fin de la Carta del secretario inglés].

Lo que yo suplico a vuestra Alteza...me manden pagar estos dos años que me deven de capellán...".

NOTAS

- (1) DOCUMENTO 1.
- (2) LULIO, *Libro del Orden*, 33.
- (3) DOCUMENTO 2.
- (4) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 43. fol. 121. Granada, 20 de septiembre de 1500. Nómina de los oficiales de la Reina Isabel del año 1500. En la sección "Ofiçios de la Ynfante Doña Catalina" se lee lo siguiente: "A Miçer Juan Ynglés, capellán y limosnero: xviii U maravedís". Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 43. fol. 134. Granada, 20 de octubre de 1501. Nómina de los oficiales de la Casa de la Reina Isabel. Primer y segundo tercio de 1501. Entre los "Ofiçios de la señora Prínçesa de Galez" encontramos el pago siguiente: "A Miçer Juan Ynglés, capellán y limosnero: xviii U maravedís.
- (5) Véase: FROISSART, *Crónicas*, XI-XII, 275; VALE, *Edward III and Chivalry*; HOPKINS, *Knights*, 120-123.
- (6) Sobre esta Orden de la Banda, véase: DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta*, 677-678.
- (7) BARON DE REIFFENBERG, *Histoire de l'Ordre*, 64-255; *La Toison d'Or*, 37-38.
- (8) En la relación del segundo viaje a España de Felipe el Hermoso, año 1506, se lee: "Et print le dict Prince de Galles l'Ordre de la Thoison d'Or, et le Roy de Castille la Charretière: à quoy faire eust sy grand et sy excessif triumphe que je ne croy point que, cent ans paravant, l'on eust veu sy grand triumphe en une maison de roy; et vous dis bien que le drap d'or, les bonnes martres, chainnes d'or, argent monoyé, ne furent point espargnyés aux héraulx ne officiers d'armes, tant de l'ung costé que de l'autre". En: GACHARD, *Collection des voyages*, 424.
- (9) SYDNEY, "The London Pageants", 58-89; SYDNEY, *Spectacle*; HOLME, HUSBAND, *Splendeurs*, 9-12.

- (10) Véase: MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica Medieval*, 210; FOX-DAVIES, BROOKE-LITTLE, *Diseños de Heráldica*, 21-24.
- (11) RIQUER, *Heráldica castellana*, 20.
- (12) En un principio Enrique VII se mostró reacio a casar al Príncipe Enrique con la viuda Catalina, pero el 28 de abril de 1503 tiene lugar la decisiva victoria del Gran Capitán sobre los franceses en la batalla de Ceriñola, acontecimiento que le hará cambiar de opinión sobre las ventajas de ese matrimonio. Poco después llega la noticia a Inglaterra y el Monarca se apresura a firmar, el 23 de junio, una Capitulación para casar a su hijo con Catalina. Como el matrimonio de ésta con el difunto Príncipe Arturo no había llegado a consumarse, fue necesario solicitar una Dispensa al Papa Julio II, el cual la concedió el 26 de diciembre. Enrique VIII esgrimirá años más tarde este documento papal para justificar el nacimiento del Cisma Anglicano. Véase el trabajo de: SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Los Trastámara*, 387.
- (13) RIQUER, *Heráldica castellana*, 28.
- (14) Véase: STRONG, *Arte y Poder*, 30-31.
- (15) MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica Medieval*, 210.
- (16) Una descripción de este fastuoso encuentro caballeresco, en: RUSSELL, *The Field*; HOPKINS, *Knights*, 174-175.
- (17) BARON DE REIFFENBERG, *Histoire de l'Ordre*, 270-271.
- (18) Sobre el Palacio de Nonesuch, véase: SALZMAN, *Building in England*, 34, 149; SUMMERSON, *Architecture in Britain*, 8-10.
- (19) MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica Medieval*, 210-211.

BIBLIOGRAFÍA

A. LIBROS:

- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993. Tesis doctoral dirigida por D. Juan José Martín González, ya publicada.
- FOX-DAVIES, Arthur Charles, y BROOKE-LITTLE, John. P. B. *Diseños de Heráldica*, (London, Studio Editions, 1988) Madrid, Libsa, 1991.
- FROISSART, Jean, *Crónicas*, (Chimay, h. 1400) Madrid, Siruela, 1988.
- GACHARD, M. *Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas*, Tome Premier, Bruxelles, F. Hayez, Imprimeur de la Commission Royale d'Histoire, 1876.
- HOLME, Brian, y HUSBAND, Timothy, *Splendeurs et richesses du Moyen Age*, Londres, Ars Mundi, 1987.

- HOPKINS, Andrea, *Knights. The complete Story of the Age of Chivalry, from Historical Fact to Tales of Romance and Poetry*, London, Grange Books, (1990) 1993.
- La Toison d'Or. Cing Siècles d'Art et d'Histoire. Exposition organisée par le Ministère de l'Education Nationale et de la Culture et la Ville de Bruges*, Bruges, Lanno-Tielt, 1962.
- LE BARON DE REIFFENBERG, *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or, depuis son institution jusqu'à la cessation des Chapitres Généraux; tirée des Archives mêmes de cet Ordre et des Écrivains qui en ont traité*, Bruxelles, Fonderie et Imprimerie Normales, 1830.
- LULIO, Raimundo, *Libro del Orden de Caballería*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *Heráldica Medieval Española I. La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, Hidalguía, 1982.
- RIQUER, Martín de, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- RUSSELL, J. G. *The Field of the Cloth of Gold*, London, 1969.
- SALZMAN, L. F., *Building in England down to 1540. A documentary History*, Oxford, Oxford University Press, (1952) 1967.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Los Trastámara y los Reyes Católicos. Historia de España*, Madrid, Gredos, 1985, Quaderns Crema, 1986.
- STRONG, Roy, *Arte y Poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, (Woodbridge, Suffolk, 1973, 1984) Madrid, Alianza Forma, 1988.
- SUMMERSON, John, *Architecture in Britain. 1530 to 1830*, Edinburgh, Penguin Books, (1953) 1958.
- SYDNEY, Anglo, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- VALE, J., *Edward III and Chivalry*, Woodbridge, Suffolk, 1982.

B. ARTÍCULOS:

- SYDNEY, Anglo, "The London Pageants for the Reception of Katharine of Aragon: November 1501", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, London (1963), 58-89.

LAS TRES BELLAS ARTES, GRUPO ESCULTÓRICO DE
JERÓNIMO SUÑOL PARA EL MUSEO DEL PRADO

Por

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

Grupo Escultórico de las Tres Bellas Artes, obra de Jerónimo Suñol, para la Fachada Norte del Museo del Prado

A mediados de marzo de 1881, la Dirección General de Obras Públicas envió una Orden, para que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando informara sobre un proyecto de ejecución de un grupo escultórico colosal, que representa las Tres Bellas Artes y que se ha de colocar en la fachada Norte del Museo de Pintura y Escultura (actual Museo del Prado).

El 13 de marzo de 1882, el secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, don Simeón de Avalos, contestó en una carta al Director General de Obras Públicas, manifestando que estudiado con la debida paciencia el proyecto de ejecución del grupo escultórico, así como la memoria y presupuesto del notable escultor don Jerónimo Suñol, señala que está de acuerdo con la idea de que el artista represente las Tres Bellas Artes: Arquitectura, Escultura y Pintura, ya que este pensamiento coincide con el objeto a que está destinado el edificio. El grupo denota una magnífica composición y un perfecto conocimiento de la escultura decorativa.

La Real Academia apunta que debe dejarse en libertad al escultor a la hora de modificar el boceto pequeño y realizarlo definitivamente a gran escala. También piensa dicha institución que el grupo debe realizarse en piedra de las canteras de Colmenar de Oreja, atendiendo muy acertadamente por la citada Corporación que la restante decoración del edificio, –bajorrelieve colosal de las Ciencias y las Artes rindiendo tributo a Fernando VII de Hermoso y Barba, medallones de Barba y figuras alegóricas de Salvatierra, están labradas en el mismo material–, de forma que se conseguiría una bella armonía en el conjunto. La Academia recomienda que si en las canteras no se encuentra en un solo bloque, cosa difícil, se podrán hacer en uno o varios trozos, o sustituirse con piedra de las canteras de Petrel, que

es uniforme y dura y que no ofrecería ninguna dificultad, siendo de calidad y color muy aceptable.

El escultor Jerónimo Suñol, como gran artista era de la opinión acertada que el grupo se labre en mármol italiano, por su calidad y pureza, cosa lógica; pero la Academia señala por el contrario, que este bello y precioso material “destruiría por su blancura el efecto armonioso que el edificio tiene y que la acción del tiempo destruiría a no dudarlo parte de sus detalles”.

La Academia señala que una vez acabado el modelo en formato grande y antes de ejecutar el mismo en piedra se juzgara por la Institución y no por una Junta o Comisión como afirma la Memoria por ser esta Corporación la que inspeccione dichas obras.

Con relación a las restantes condiciones que apunta Suñol, la Academia está totalmente conforme.

Respecto al presupuesto se podría modificar sustancialmente ya que hay una notable diferencia entre el mármol italiano y la piedra de Novelda, siendo de coste mucho más elevado la primera (1).

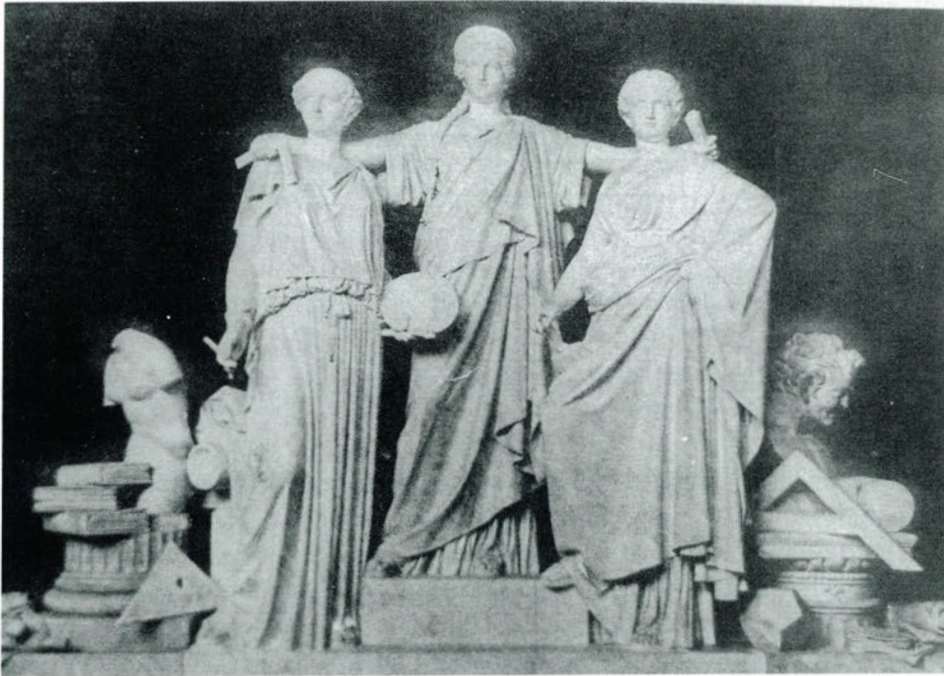
En el año 1883, se coronó definitivamente el grupo escultórico en la fachada norte, completándose la remodelación exterior del edificio (2). Durante este año, se modificó la fachada norte, desapareciendo el terraplén y construyéndose una escalinata monumental (3).

A finales de noviembre de 1894, la revista “Ilustración Artística” de Barcelona, mostraba una fotografía del hermoso grupo escultórico (4).

Descripción de la Obra

Tres figuras alegóricas de mujer, inspiradas en el mundo clásico griego, vestidas con túnicas (peplos), directamente relacionadas con las obras escultóricas de un Fidias o Praxiteles (S.V. a. de J.C.), portan los atributos propios de las Tres Bellas Artes: Arquitectura, Escultura y Pintura. Se muestran de pie, la figura central sobre una base, aparece algo más elevada, acompañada de las otras dos a ras del suelo. El grupo forma un perfecto equilibrio, rostros serenos y armoniosos.

La figura central, con los brazos extendidos, se apoya en los hombros de las dos restantes figuras, sostiene en sus manos, una escuadra y unos planos enrollados que simbolizan la arquitectura.



Lám. 1. Jerónimo Suñol: Grupo Escultórico de las Tres Bellas Artes, para el Museo del Prado. "Ilustración Artística", Barcelona, 28 de noviembre de 1892.

La figura de la izquierda porta en sendas manos, un pincel y una paleta, que representa la pintura.

La figura de la derecha, que se muestra de lado, porta en su mano derecha un mazo, que significa la escultura.

Rodeando el grupo escultórico, aparecen esparcidos los atributos de las Tres Bellas Artes: torso desnudo de una Venus, basas y capiteles propios de la arquitectura, libros apilados, presumiblemente tratados arquitectónicos; bustos, escuadras y cartabones completan la escena.

Este grupo colosal y de enormes dimensiones, se muestra grandioso y monumental, es de concepción clásica y esta inspirado directamente en el arte clásico.

Dicha obra hace años fue desmontada de la fachada norte e ignoramos su actual paradero.

Jerónimo Suñol. Su vida y obra

Uno de los representantes más importantes del eclecticismo (5) escultórico español, es el artista catalán Jerónimo Suñol (1839-1902) al igual que otros compañeros suyos, también catalanes realizan desde sus talleres centrales, tanto en Madrid como en Barcelona, monumentos públicos por todas las ciudades de España, es el caso de Fuxa con su Jovellanos en Gijón, el del Padre Francisco Piquer de Alcoverro, el de A. López en Cádiz de Venancio Vallmitjana y otros muchos más (6).

Jerónimo Suñol nace en Barcelona en 1839, hijo de un modesto carpintero de la calle de Barberá, pasó más tarde al obrador de un sencillo imaginero llamado Passavell, donde aprendió el arte de la imaginería que simultaneaba con sus estudios en la Escuela de la Lonja y en el taller de los Vallmitjana. Sin esperar a obtener premios ni pensiones que le facilitarían su viaje ansiado a Roma. Con la venta obtenida de un tríptico tallado en madera marcha a Italia, residiendo en Florencia y Roma (7).

Fruto de sus trabajos es la Tentación de Jesús, que presentó en la Exposición Nacional de 1864 (8). Su obra más importante de este período es el Dante sedente en bronce (9), que recibió en el mismo certamen segunda medalla, muy elogiada por la crítica y el público, así el Marqués de Lozoya (10), la califica de extraordinaria obra de arte, maravillosamente contenida, dicha obra fue adquirida primeramente por el Museo Nacional, en la actualidad en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, siendo sus dimensiones de 94 x 40 x 82 cts. (11). Ainaud de Lasarte dice que acertaba en las figuras de composición menor como el Dante (12). Gaya Nuño la califica de pensativa, ensimismada y sencilla (13).

En la Exposición de 1866, presentó en el mismo certamen una estatua de Himeneo que obtuvo medalla de primera clase, con esta misma obra alcanzó una medalla de bronce en la Exposición Universal de París de 1867 (14), notablemente inferior al Dante, donde también presentó una estatua de Petrarca hecha en Roma (15).

En 1867, es pensionado oficialmente en Roma, donde permaneció hasta 1875, año que regresó enfermo a Barcelona (16).

Allí realizó en mármol blanco el mausoleo del general O'Donnell con destino a la iglesia de las Salesas Reales de Madrid (17). La estatua del vencedor de África se muestra algo reclinada y en el bajorrelieve se muestra la entrada de las tropas españolas en Tetuán. El monumento fue



Lám. 3. Jerónimo Suñol: Grupo Escultórico de las Tres Bellas Artes.
Vista Lateral. Depósito del Museo del Prado.



Lám. 2. Jerónimo Suñol: Grupo Escultórico de las Tres Bellas Artes.
Vista Lateral. Depósito del Museo del Prado.

levantado por suscripción nacional y el encargo lo llevó a cabo Gregorio Cruzada Villamil, “la joya más preciada de la escultura moderna en Madrid” (18). Instalado en la iglesia se muestra con poco acierto; M^a Elena Gómez Moreno (19), no culpa a Suñol su falta de relación con la iglesia y con el bellissimo, suntuoso y barroco sepulcro de Fernando VI, obra de Sabatini y Francisco Gutiérrez. Suñol trabajaba en Roma y no había estado nunca en Madrid. De todas maneras, analizando individualmente la figura yacente del general y los detalles neo-platerescos del primer renacimiento como grifos, grutescos etc., la obra se muestra espléndida, falto el marco arquitectónico, “primoros en sus relieves ornamentales”.

Cinco años más tarde, en 1875 terminada su pensión regresa a Barcelona, y nadie le hizo caso, abandonando su ciudad natal y se establece en Madrid, donde le llueven los encargos.

Se presentó al concurso nacional para levantar un frontón para la Biblioteca y Museos Nacionales, el proyecto es de ejecución muy clásico, al cual nos tiene acostumbrado Suñol, fue injustamente abandonado por la comisión, premiando el de Agustín Querol mucho más inferior. Otras obras suyas de este período son: la Urna Sepulcral del general don Mariano Álvarez de Castro en Gerona, y la del doctor Salazar en Madrid. El Neptuno y Anfitrite en el parque de la Ciudadela de Barcelona, así como estatuas, bustos, retratos, imágenes religiosas etc. También es autor de obras como Joven Napolitano, estatua del marqués de Portugalete y medalla de Mariano Fortuny (20).

Magníficas son las dos esculturas que labró en mármol de Italia, para el conjunto del Apostolado del interior de San Francisco el Grande, que representa a San Pedro y San Pablo, a ambos lados del Presbiterio (21), son sin duda alguna las mejores de todo el conjunto, de composición cerrada se muestra fina y elegante, de estilo muy clásico, muy superior a las gesticulantes y teatrales de Querol, Bellver y otros, fue un acierto rotundo.

María Elena Gómez Moreno señala en estas esculturas valores de sencillez y dignidad artísticas lo mismo podríamos señalar de la estatua del marqués de Salamanca, generoso banquero malagueño, fundador del barrio que lleva su nombre, obra muy fina y natural (22).

Otro monumento notable suyo es el de Colón (23), en el Paseo de la Castellana de Madrid, escultura de perfecta ejecución, pero el pedestal del monumento, obra del arquitecto Arturo Mélida no estuvo a la altura de la estatua, hizo una réplica para Nueva York (24).

En la obra escultórica de Suñol apreciamos un claro naturalismo ligado estrechamente a un perfecto conocimiento del mundo clásico, aprendido de su larga estancia en Roma.

Sus esculturas, denotan claramente una composición correcta, unida a una finura y elegancia en la ejecución final de su obra. Son serenas, graves y monumentales.

Suñol es uno de los escultores más representativos del último tercio del siglo XIX, dentro de la tendencia naturalista, al que solo le faltó un poco de suerte, para ser uno de los mejores.

NOTAS

- (1) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Legajo: 5-54/8. Informe sobre Obras. Escultura. 1881-1889. *Informe de la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, aprobando el modelo de un grupo escultórico, que representa las Tres Bellas Artes, original del escultor Jerónimo Suñol para la Fachada Norte del Museo Nacional de Pinturas y Esculturas.*
- (2) ALCOLEA BLANCH, *Museo del Prado*, 66.
- (3) PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado*, 13.
- (4) "Ilustración Artística", Barcelona, 28 de noviembre de 1892, Año XI, nº 570, 777.
- (5) AZCARATE Y RISTORI, *Arte, Castilla la Nueva*, 204.
- (6) FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historià de L'Art*, V. VII, 49.
- (7) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
- (8) OSSORIO Y BERNARD, *Galeria Biografica*, 653.
- (9) "Ilustración Artística", Barcelona, 28 de noviembre de 1892, nº XI, nº 570, 777.
- (10) CONTRERAS, *Historia del Arte*, 464 y 465.
- (11) FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historià de L'Art*, V. VI, 182 y 183.
- (12) AINAUD DE LASARTE, *Arte (Cataluña)*, 141 y 142.
- (13) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
- (14) "Ilustración Artística", Barcelona, 28 de noviembre de 1892, nº XI, nº 570, 777.
OSSORIO Y BERNARD, *Galeria Biografica*, 653.
- (15) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
- (16) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 88.
GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
- (17) "Ilustración Artística", Barcelona, 28 de noviembre de 1892, nº XI, nº 570, 777.
OSSORIO Y BERNARD, *Galeria Biografica*, 653.
- (18) FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historià de L'Art*, V. VI, 184 y 185.

- PARDO CANALÍS, "El Monumento Sepulcral de O'Donnell", en "Goya". Madrid, nº 95 (1970), 284-287.
- (19) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 89.
- (20) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
OSSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica*, 613.
GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 88.
- (21) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
- (22) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 89.
- (23) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 90.
- (24) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 298.
MARTÍN GONZÁLEZ, *Clientela y Lugar*, 54.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA BLANCH, Santiago: *Museo del Prado*. Barcelona. Ed. Poligrafa, 1991.
- AINAUD DE LASARTE, Joan: *Arte (Cataluña). El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico*. Tomo II. Colección "Tierras de España", Madrid, Fundación Juan March, 1978.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de: *Arte (Del Barroco al Siglo XX. Castilla la Nueva)*. Tomo II. Colección "Tierras de España". Madrid, Fundación Juan March, 1983.
- CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*. Tomo V. Barcelona, Salvat, 1949.
- FONTBONA, Francesc y Francesc MIRALLES: *Historià de L'Art Catalá*. Volums. VI-VII. Barcelona. Edicions 62, 1985.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX*. Colección "Ars Hispaniae", Vol. XIX. Madrid. Ed. Plus Ultra, 1966.
- GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y Escultura Española del Siglo XIX*. Colección "Summa Artis", Vol. XXXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el Siglo XIX. Aplicación a Galicia. (Arte y Ciudad en Galicia. S. XIX)*. Santiago de Compostela, CAIXA-GALICIA, 1990.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*. Madrid, Ed. Giner, 1975.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Museo del Prado*. Colección "Grandes Museos del Mundo", Madrid, Grupo Editorial Oceano, 1985.

DOCUMENTACIÓN

Informe de la Sección de Escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, aprobando el modelo de un grupo escultórico de las Tres Bellas Artes, original del artista Jerónimo Suñol, para la Fachada Norte del Museo del Prado.

(A.R.A.B.A.S.F. Informe sobre Obras. Escultura. 1881-89. Legajo nº 5-54/8. 12-III-1882).

Sección de Escultura. Junta del día 12 de marzo de 1882.

La Sección de Escultura se ha enterado de la Orden de la Dirección General de Obras Públicas, mandando que esta Real Academia informe sobre el proyecto de ejecución del grupo que ha de colocarse en la Fachada Norte del Museo de Pinturas y Esculturas, y tiene el honor de proponer a la Academia que puede informar lo siguiente:

Ilmo. Sr. General de O.P.

Esta Real Academia ha examinado con el debido detenimiento el proyecto de ejecución del grupo que ha de colocarse en la Fachada Norte del Museo de Pintura y Escultura, como así mismo la Memoria y Presupuesto presentada por el escultor Jerónimo Suñol y tiene la satisfacción de poner en conocimiento de V. Y. que esta conforme con el pensamiento del escultor Suñol en que el grupo que allí se coloque represente las Tres Bellas Artes, por ser lo que mejor significa el objeto a que esta destinado el edificio. El grupo esta bien pensado y bien compuesto y revela su autor un perfecto conocimiento de la escultura decorativa.

Debe dejarsele en libertad, de poder alterar la disposición de las líneas al ejecutarla en grande, si lo creyese necesario, pues es evidente que con el pensamiento expresado en un boceto pequeño esta sujeto a modificaciones al hacerlo en grande escala. También cree esta Academia que el grupo debe ejecutarse en piedra de Colmenar, por ser toda la decoración del edificio de esta misma piedra, y de esta manera se conseguiría una perfecta armonía en el conjunto, y a no ser posible hay que encontrar prismas en estas canteras que permitieran al escultor hacerlo de uno o dos trozos a lo más, puede sustituirse con la piedra de las canteras de Petrel que es uniforme y dura y no ofrece dificultad alguna al encontrarse con un pedazo de las dimensiones necesarias para hacerlo de un trozo y por sus calidades y color es muy aceptable; no así el mármol de Italia como proponía el Sr. Suñol,

que amén de destruir por su blancura el efecto armonioso que el edificio tiene, la acción del tiempo destruiría a no dudarlo parte de sus detalles.

Terminado que sea el modelo en grande y antes de pasar a su ejecución en piedra, debe ser juzgado por la Academia y no por una Junta o Comisión como dice la Memoria, por ser a la Academia a la que esta encomendada la inspección de todas las obras artísticas que en cualquier monumento o sitio público se coloquen.

Con las demas condiciones propuestas, por el Sr. Suñol esta conforme la Academia.

Respecto al presupuesto puede modificarse en algo, teniendo en cuenta la diferencia que hay entre el coste del mármol de Italia y la piedra de Novelda.

Este es el parecer de la Sección, la Academia sin embargo con su superior criterio dispondrá lo más oportuno.

Madrid, 12 de marzo de 1882

El Secretario: Martín

Aprobado en Sesión Ordinaria el 13 de marzo de 1882.

Rubricado: Simeón de Avalos.

Al Ilmo. Sr. Director General de Obras Públicas, en 15 de marzo de 1882.

MOMENTOS ESTELARES EN LA TRANSFORMACIÓN
DE UNA CIUDAD (ORENSE, 1880-1936).
De Vázquez-Gulías a Conde Fidalgo

Por

MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS

Los arquitectos orensanos Daniel Vázquez-Gulías Martínez (1869-1937) y Manuel Conde Fidalgo (1887-1984) son, sin duda, los verdaderos artífices de la transformación de la ciudad de Orense en una etapa comprendida entre 1880 y 1936, que resulta singular, urbanísticamente hablando. Su labor contribuirá de forma esencial a la creación de pautas y modelos, algunos de los cuales todavía persisten y gozan de vigencia, quizá desde la nostalgia.

El afán de definir la arquitectura a partir de un desarrollo teórico, se aprecia con claridad en el caso de la emblemática Casa Junquera, 1913, de Daniel Vázquez-Gulías (fig. 1), donde el resultado en el proceso de los sucesivos proyectos es el que irá revelando el propio edificio en su totalidad constructiva. El arquitecto, mientras construye, continúa proyectando, y altera o perfecciona la obra durante su ejecución material. Analizar, no sólo la intervención del arquitecto, sino la de maestros de obras, canteros, carpinteros...es asimismo fundamental para un análisis de la arquitectura de las características enunciadas.

Cuando Vázquez-Gulías, en 1909, es decir, cuatro años antes, proyecta otro de los edificios carismáticos de la ciudad, la Casa de Fermín García, su emplazamiento en la porticada Plaza Mayor /Plaza de la Constitución, suscita soluciones de gran novedad en fachada, e incluso estructurales, que se irán reflejando en posteriores proyectos, entre los que cabría señalar el llevado a cabo en 1910 para vivienda y comercio del industrial Felipe Santiago, en el tramo central de la calle del Paseo /Rúa Paz Nova. Existe un continuo replanteamiento, al margen de toda erudición, en su búsqueda de pautas de identidad, consciente el autor de

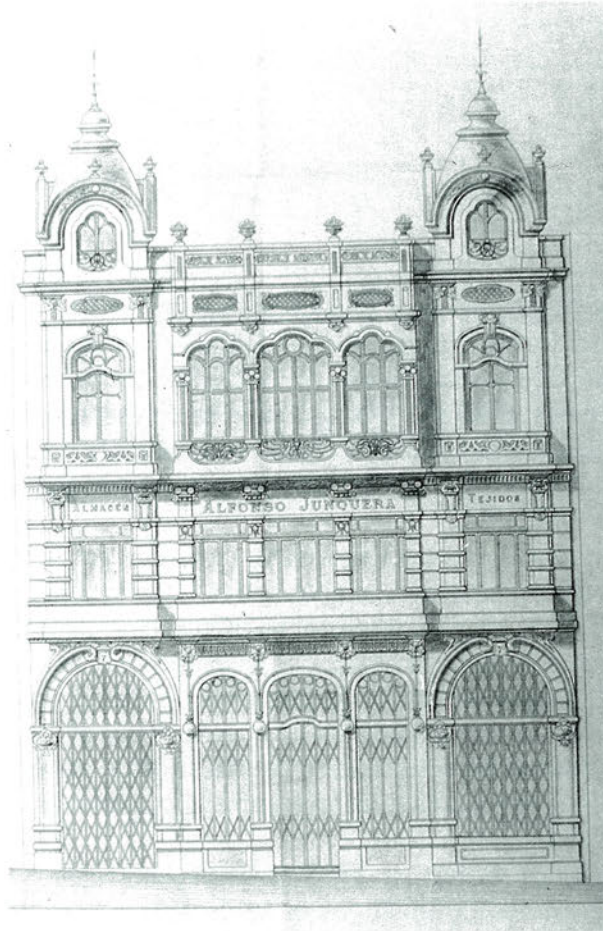


Fig. 1. Primer proyecto de fachada para el edificio Casa Junquera de Daniel Vázquez-Gulías Martínez. 1913.

que el emplazamiento privilegiado del edificio a construir –en pleno ensanche– podría resultar transcendental (fig. 2).

Ahora bien, si en estas casas para la burguesía Vázquez-Gulías opta abiertamente por un eclecticismo con tintes historicistas, es en otro tipo de viviendas, más modestas, donde se muestra más cercano a planteamientos de carácter modernista, o, cuando menos, contaminado por ellos.

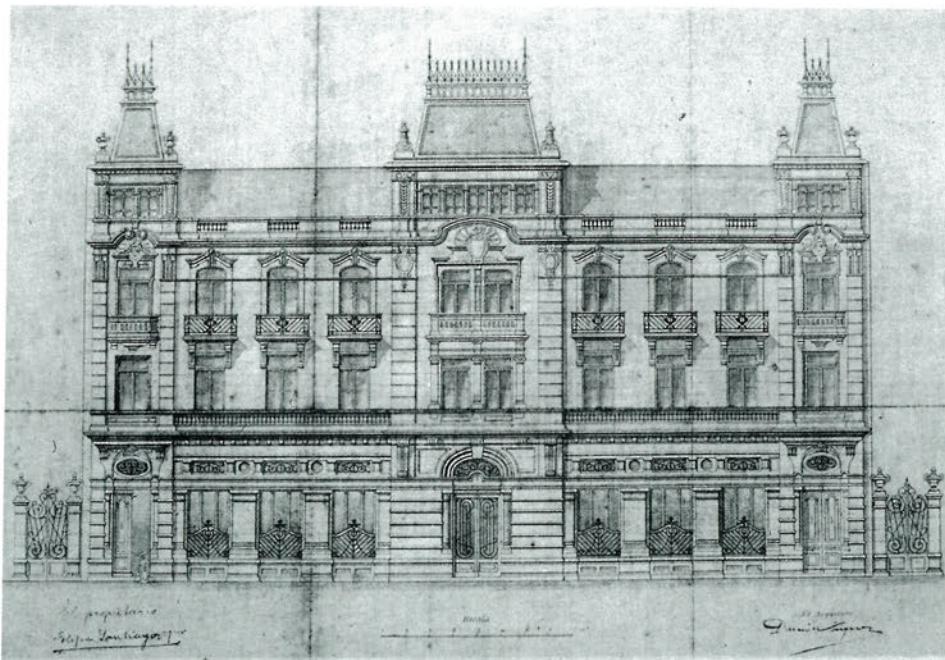


Fig. 2. Proyecto por encargo del industrial Felipe Santiago para edificio de vivienda y comercio en el tramo central de la Travesía del Paseo, de Vázquez-Gulías.

Desde esta perspectiva, es preciso considerar diversos proyectos, planos y dibujos preparatorios de dos inmuebles situados en la antigua Carretera de Villacastín/ Rúa Progreso, y Plaza de las Mercedes (figs. 3 y 4). Los edificios son de 1918 y 1917, respectivamente, y en ellos el arquitecto intenta proyectos de fachadas próximos al *Art nouveau* belga, si bien se queda en lo puramente epitelial al no introducir modificación alguna que altere la tradicional estructura interior. Los proyectos de fachada, dibujados con auténtico primor, dan idea del alcance de la utilización del lenguaje modernista.

Vázquez-Gulías logra una arquitectura muy personal, a veces de elegancia un tanto sofisticada, en la que, junto a un tradicional repertorio decorativo de flores, guiraldas, diademas y cabezas femeninas –al que aplica un tono vanguardista–, tienen cabida los hierros de Malingre (1), vídrios, cerámicas, miradores acristalados, y volúmenes construídos en saliente re-

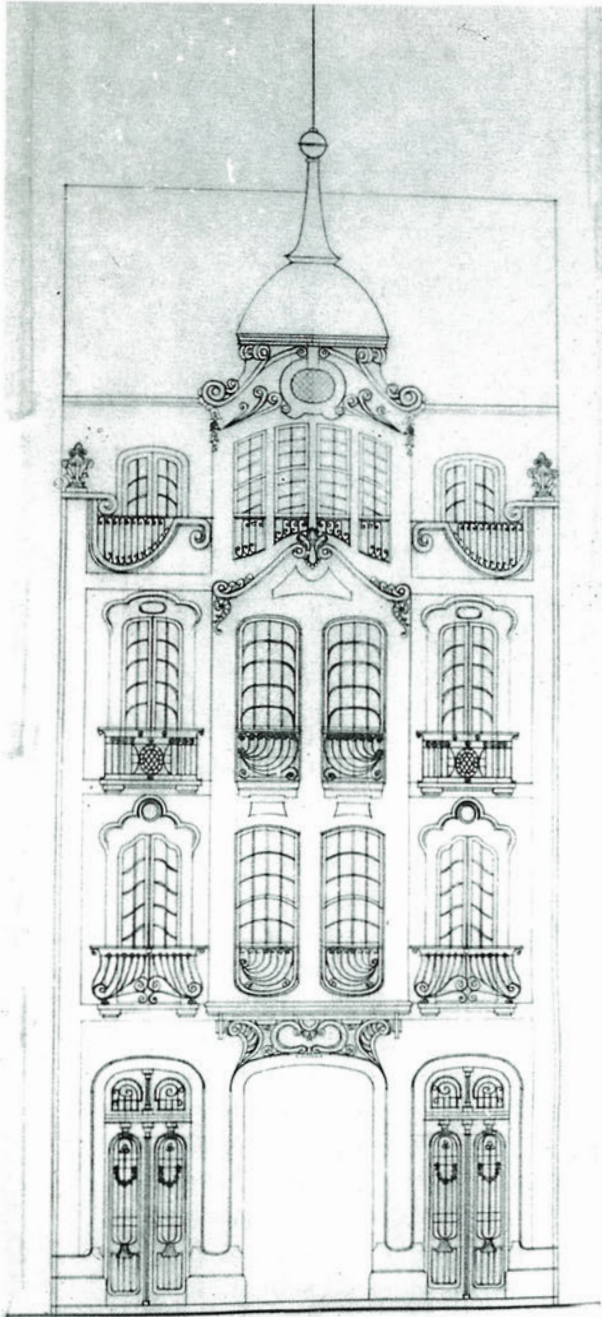


Fig. 3. Primitivo proyecto, muy modificado con posterioridad, para vivienda en la carretera Villacastín a Vigo, luego calle del Progreso. 1918.



Fig. 4. Vivienda en la Plaza de las Mercedes con galería de madera. Dibujo del arquitecto. 1917.

sueltos en galería, como elementos dinamizadores. Algunas soluciones de síntesis entre construcción y ornamento resultan realmente novedosas.

En otro orden de cosas, cuando se analiza la documentación de un proyecto urbanístico en su conjunto –remodelación de la Alameda en la antigua *Horta do Concello*– interesa recrear el proceso efectuado a partir de 1903 en un espacio del mayor interés para la ciudad, subordinado a la existencia de la gran arteria Villacastín-Vigo, y que en lo sucesivo actuará como nexo de unión entre la antigua y la nueva urbe.

Vázquez-Gulías, en los umbrales del siglo XX, se enfrenta a una zona de considerable amplitud, a ambos lados de la gran vía, zona cerrada desde 1898 en uno de sus flancos por el edificio de la sede del Obispado, obra de José Antonio Queralt, y que a su vez configura una importante área urbana junto con el jardín y el propio cierre. La incorporación del hierro –por supuesto fundido en las instalaciones de Malingre– utilizado en el palco de la música y otras construcciones complementarias –gran interés suscitan los dibujos a mano alzada del arquitecto, de farolas, pretilas y barandillas– contribuye a la configuración del nuevo núcleo que se organiza en torno al monumento a Concepción Arenal, de Aniceto Marinas, alzado sobre un hermoso pedestal diseñado por el pintor orensano Parada Justel (fig. 5).



ORENSE. - Estatua de D.^a Concepcion Arenal y Alameda

Fig. 5. Alameda del Crucero a principios de siglo. Al fondo, edificio del Obispado, de José Antonio Queralt. En primer término, monumento a Concepción Arenal, de Aniceto Marinas. Foto Pacheco.

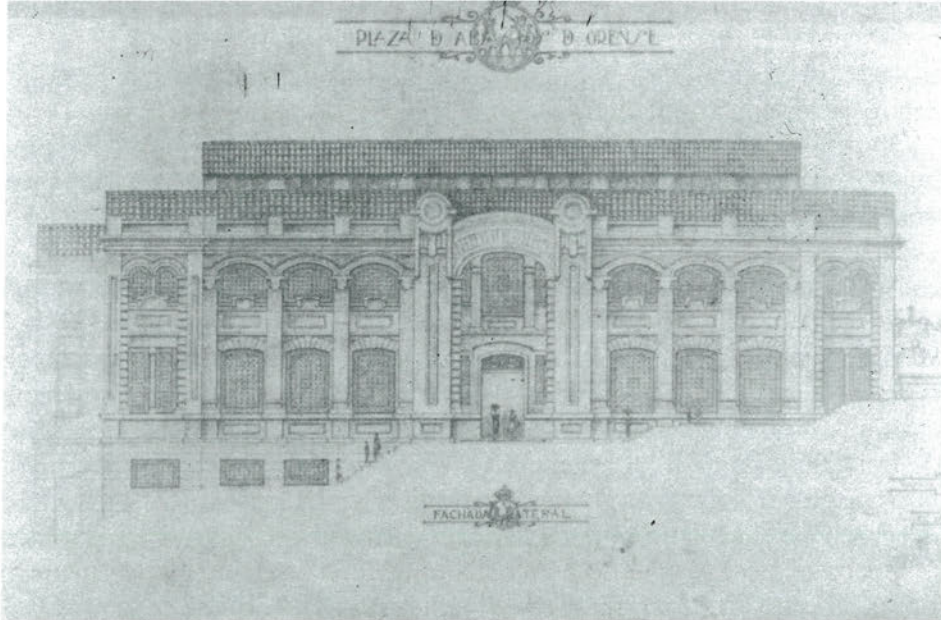
Pero, con independencia del estudio de edificios propiamente dicho, en el caso de los arquitectos citados –afirmación válida para los demás– y permaneciendo fieles al “texto” para extraer lo que el documento puede ofrecer sobre su propio discurso, el marco social reviste especial interés, pues sitúa al autor en su entorno y en su época. Así, en el caso de las relaciones profesionales, la correspondencia sostenida por Vázquez-Gulías con su colega Antonio Palacios en un momento no propicio, explica en gran medida el cambio experimentado en la manera de proyectar durante una etapa concreta. Y cabría añadir que, analizada con objetividad la documentación, aporta datos a considerar en debates posibles sobre Regionalismo / Nacionalismo de tanta actualidad hoy en Galicia.

II

La obra de Manuel Conde Fidalgo también suscita gran interés en la configuración del nuevo Orense. La labor pública que lleva a cabo desde su condición de arquitecto municipal, a partir de 1925, con proyectos para la Cárcel o la dos Plazas de Abastos, ayuda a perfilar una arquitectura básicamente de encargos oficiales, caracterizada por un eclecticismo de matiz historicista, en la que se suceden las pilastradas jónicas como líneas de lectura vertical, los arcos rebajados de claves profusamente decoradas, y las impostas, zócalos y cornisas labradas en el noble y duro granito.

Del alcance y limitaciones de su modernidad es buen ejemplo el edificio para Plaza de Abastos próximo a la zona de Las Burgas (figs. 6 y 7). El proyecto inicial, reformado con posterioridad, muestra una construcción de aire clasicista que evoca la fachada de una iglesia de tres crujeas transmitidas al exterior. La puerta principal de acceso, flanqueada por pilastras; el friso con ventana, o los remates esféricos –muy utilizados entonces por arquitectos gallegos que intentan un modelo de arquitectura nacionalista– se repiten en este proyecto como soluciones.

Ya en el ejercicio privado de la profesión, levanta edificios de viviendas que va ocupando los solares que todavía permanecen libres en las calles de Santo Domingo, Progreso, Paseo... A través de los sucesivos planos, transformaciones, reformas y retoques de los mismos, el aire clasicista apenas se ve interrumpido por el diseño de un balcón con artísticos hierros de Malingre, un mirador acristalado, o un volumen resuelto en galería. Tan sólo



Figs. 6. Fachada lateral para Mercado de Abastos en el Puente de las Burgas.
Proyecto de Conde Fidalgo.



Fig. 7. Mercado de Abastos. 1929.

en 1931, el edificio para su propia vivienda supone un interesante cambio con respecto a la arquitectura habitual (fig. 8).

Situada en un solar de esquina a las calles de Alba y Travesía del Paseo; frente a una de las obras más notables de Vázquez-Gulías, el Hotel Miño, y al inmueble conocido como Casa Román, obra del arquitecto catalán Mercader, y que el propio Vázquez-Gulías había reformado, Conde Fidalgo comienza a construir su propia casa. En ella, las dos primeras plantas funcionan como zócalo, las intermedias como fuste, y la última a modo de coronamiento. Resuelve el remate del chaflán ya no con la tradicional cúpula o torreón, y al incorporar la tecnología del hormigón o elementos como el ascensor, soluciona cualquier problema anterior derivado de la altura. La alternancia de balcones de fundición, de motivos geométricos diseñados por el propio Conde, con otros de piedra, supuso un auténtico cambio en relación a las demás viviendas del ensanche, en cuanto apuesta por la modernidad.

Pocos años después, precisamente en la única esquina que permanecía libre a la calle de Alba, frente a la vivienda de Conde Fidalgo, se alzaría el

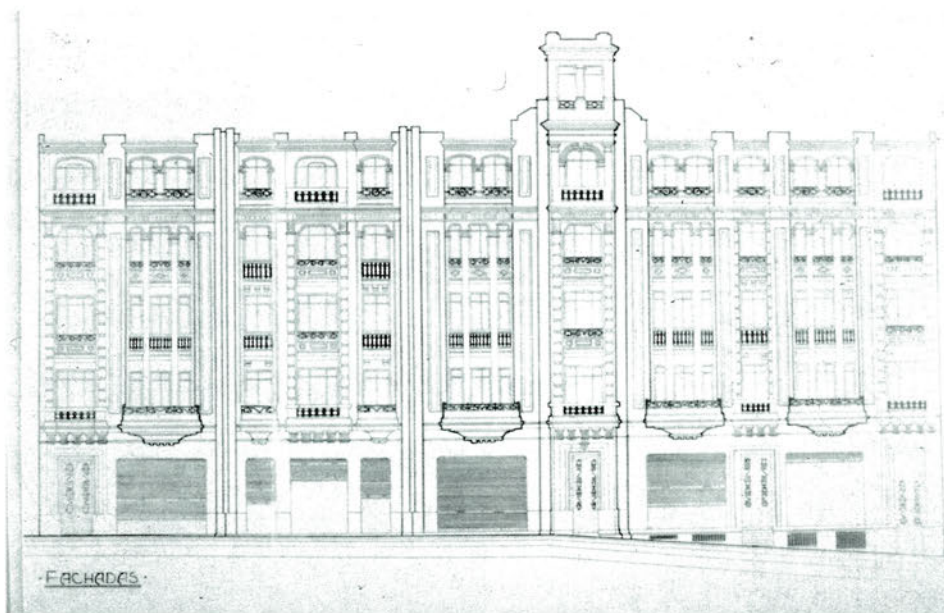


Fig. 8. Conde Fidalgo. Desarrollo de proyecto de fachada para su propia vivienda. Esquina a calle de Alba y Paseo. 1931.

primer inmueble racionalista de la ciudad. Pero sería injusto no recordar que en la misma calle de Alba, también en un solar de esquina, en este caso frente al edificio del Hotel Roma, verdadero símbolo de identidad en el Orense de fin de siglo, otro notable arquitecto, Antonio Crespo, en 1881, había sido el artífice de toda una tipología de manzana, con solución de chaflán muy diversa. La ventana en óvalo, el mirador de fundición, y la balconada corrida, pasarían a la historia de la ciudad recreados una y otra vez.

III

Juan Darriva, Genaro de la Fuente, Emilio Meruéndano, Mercader o Queralt, con Antonio Crespo, habían desempeñado un papel importante en la configuración de la ciudad con la que se encontró Vázquez-Gulías, de regreso a Orense, recién terminada su carrera en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Después, durante las tres primeras décadas de nuestro siglo, Antonio Alonso Vargas, o Juan de Zabala, trabajarán en el ámbito oficial, mientras que Vázquez-Gulías proyectará verdaderas mansiones para la alta burguesía. Alrededor de 1925, con la incorporación de Conde Fidago, el auge de Vázquez parece declinar. En el año 30, enfermo, se traslada a La Coruña, y el joven arquitecto recién llegado de Madrid, comienza a establecer sus propios pautas arquitectónicas.

Es necesario dejar constancia, sin embargo, de que una arquitectura al margen de proyectos, de la mano de constructores y maestros de obras, fue ocupando lugares no considerados privilegiados de la ciudad, como podrían serlo la Travesía o la calle de Santo Domingo; pero sí el entorno de las pequeñas plazas que en las terrazas de Montealegre habían permanecido llenas de vida hasta la apertura del ensanche. Ello dio lugar a una construcción en que lo autóctono mantiene un animado diálogo con lo foráneo, y en ocasiones, tan sólo en ocasiones, se manifiesta moderadamente cosmopolita.

IV

Así pues, en el transcurso de la arquitectura de la ciudad de Orense en el período que se estudia (1880-1936), al igual que ocurre en otras ciudades gallegas como La Coruña, Vigo, o incluso Ferrol, más estudiadas, cabe considerar tres momentos:

El primero abarcaría la etapa “fin de siglo”. Mientras que los edificios públicos siguen utilizando, en líneas generales, el repertorio formal derivado de los distintos historicismos –por mucho que se manipulen las referencias, continúan siendo reconocibles–, surge una arquitectura de viviendas que supone cambio interesante con respecto a lo que hasta el momento venía siendo habitual. Las fachadas –labradas en el señorial granito– se organizan en torno a uno o, a lo sumo, dos ejes de simetría. En la primera planta, los balcones corridos, a modo de tribuna, alternan en ocasiones con otros individuales y, a partir de la segunda, son sustituidos por galerías. La decoración es escasa, y se localiza en zócalos, impostas, cornisas o pilastras. Motivos vegetales labrados por expertas manos de canteros, casi siempre procedentes de la provincia de Pontevedra, adornan marcos de ventanas y puertas (2). Como pautas de identidad de la arquitectura que se analiza, funcionan los artísticos hierros salidos de la fundición Malingre, realizados o bien sobre catálogo, o sobre modelos diseñados por el propio arquitecto.

Antonio Crespo, Meruéndano, Queralt, Juan Darriva y Mercader, son las figuras más representativas de este momento. Una arquitectura de traza equilibrada, enriquecida por el nuevo lenguaje formal, que semeja, con menos pretensiones, lo que por los mismos años llevan a cabo en Vigo arquitectos de la talla de Genaro de la Fuente Domínguez, o Pacewicz, artífices de la nueva arquitectura viguesa de fin de siglo, ciudad con la que Orense mantendrá fluídas y constantes relaciones.

Un segundo momento se extendería hasta los años veinte. Comienza a echarse en falta un modelo cultural apropiado y diferenciado. Mientras que las estructuras tecnológicas han avanzado considerablemente, las referencias culturales continúan ancladas en el pasado. Por primera vez se persigue un proceso de reelaboración de la tradición, no una mera imitación. Los habituales elementos compositivos –ventana, columna, pilastra– empiezan a ser cuestionados, a la vez que la ornamentación basada en el análisis y posterior síntesis de componentes naturales –vegetales, básicamente– intenta transformar un repertorio decorativo academicista. El arquitecto aplica una pincelada vanguardista a los distintos elementos, tales como flores, guirnaldas, diademas, cabezas femeninas, cabezas de animales... Se recurre a la naturaleza, no para copiarla, sino más bien con el propósito de recrearla. Alonso Vargas, Juan de Zabala, o Vázquez-Gulías se convierten en los protagonistas de un tipo de construcción que, por ejemplo, en La Coru-

ña, realizan figuras mucho más reconocidas como pueden ser Pedro Mariño, Julio Galán o Leoncio Bescansa.

Por último, un tercer momento coincidiría en sus inicios con los eclecticismos de los años veinte. Continúa vigente la romántica nostalgia del tiempo pasado. La huída hacia nuevos planteamientos visuales o espaciales resulta excepcional. Sin llegar, pues, a la ruptura con la tradición, el conflicto se produce ante la evidencia de la incorporación a la construcción de la tecnología del hormigón o de novedades como el ascensor.

La edificación empieza a adquirir un ligero aire cosmopolita. En las fachadas, ahora de mayor altura, los tradicionales remates en forma de cúpula o torreón, ceden ante soluciones de mayor modernidad. Lejos, cada vez más, del sentimentalismo que conlleva la ornamentación floral, se avanza hacia la abstracción, y los modelos vieneses sustituyen a los derivados del *Art nouveau*, manteniendo la plasticidad resultante del diálogo de materiales dúctiles como el hierro con la dureza de otros como el granito.

Vázquez-Gulías, en la última etapa, o Conde Fidalgo, proyectan una arquitectura en Orense que, en su desarrollo teórico, resulta coincidente con los planteamientos en La Coruña de Antonio Tenreiro o González Villar, y que tampoco difiere, en lo esencial, de la de Antonio Palacios –dejando aparte su personal expresionismo–. No encuentro, por el contrario, preocupaciones o inquietudes de reconducción hacia una arquitectura nacionalista que, por entonces, ensayaban y perseguían denodadamente arquitectos como Manuel Gómez Román, por citar el más significativo de esta tendencia.

NOTAS

- (1) La empresa Malingre, dedicada a la fundición de hierro, se instala en Orense en 1849 por el belga Manuel Malingre Parmentier. Subsiste hasta 1979. Con Wonemburger, de La Coruña, y Sanjurjo, de Vigo, son las tres fundiciones más importantes de Galicia en la etapa tratada.
- (2) Los canteros de la localidad pontevedresa de Cotobade eran conocidos por su habilidad en la labra del granito, en toda Galicia. En 1909, aparecen asociados Secundino Couto Solla y Eugenio Lorenzo Vidal, de las localidades pontevedresas de Mourente y Cotobade, respectivamente, para llevar a cabo en Orense la labor de cantería del Teatro Losada, bajo la dirección del arquitecto Alonso Vargas. A las órdenes de Vázquez-Gulías realizan toda la labor de cantería en la casa para Fermín García (Plaza Mayor), Hotel Miño (Travesía del Paseo), y Casa Junquera (Alameda del Concello). Con Conde Fidalgo, trabajan Sergio Caride y Jesús Vidal, canteros procedentes igualmente de la provincia de Pontevedra, en la obra de cantería del edificio de la Plaza de Abastos (Burgas) y en la obra del famoso, y por desgracia demolido Hotel Roma, bajo la dirección de Vázquez-Gulías.

PERSPECTIVAS Y BATALLAS DE FRANCISCO
GUTIÉRREZ Y MATÍAS DE TORRES

Por

JOSÉ MARÍA QUESADA

En los últimos años se ha descubierto un grupo de pinturas que aportan nuevos aspectos al estudio de nuestro arte del Siglo de Oro; en concreto, me refiero a los hallazgos recientes de perspectivas de Francisco Gutiérrez (1616-ca. 1670). Las publicaciones de Enrique Valdivieso (1) han revelado la existencia de un artista, mencionado en las fuentes del siglo XVII (2), que se aplicaba a este género pictórico, y del cual poco a poco se está formando un catálogo cada vez más extenso, así como una idea de algunos pasajes de su vida personal. Aun así es poco, puesto que no sabemos con quién se formó, durante cuánto tiempo pintó, o si cambió su estilo a lo largo de los años; y en especial, si tuvo algún tipo de discipulado o repercusión en otros artistas tanto de su generación como en la posterior. Recientemente mis investigaciones (3) me han conducido a algunas piezas que presento aquí, tres de este mismo pintor, una de su círculo (más interesante si cabe desde el punto de vista iconográfico), y dos perspectivas del palentino Matías de Torres muy cercanas a la producción de Gutiérrez. En relación con Matías de Torres también presenté unas batallas que creo por motivos que más tarde expondré se le pueden atribuir, batallas que pueden abrir el campo a futuras aportaciones en un género donde fue alabado por Palomino y por la clientela de su tiempo.

La pregunta de a qué género pictórico pertenece la pintura de perspectivas tiene la dificultad de que no se puede plantear según definiciones modernas, definiciones tamizadas por el contacto con las academias dieciochescas. No creo por otra parte que los tratadistas de nuestro Barroco tuvieran una idea más clara del asunto, pero de lo que no cabe duda es que había una conciencia clara de que no estaban vinculadas a la pintura de la cúspide de la jerarquía de géneros, es decir, la que relata una historia, bien sea religiosa, o mitológica. La perspectiva es un ejercicio de

imaginación, o si se quiere de recreación de un viejo sueño utópico: la plasmación plástica en clave judeo-cristiana del mito ovidiano de la Edad de Oro, en torno a la imagen del templo de Salomón, o alrededor de la agustiniana Ciudad de Dios, la Jerusalén celestial, a su idea, y a lo que representa, la alianza ancestral de Dios con su pueblo. La perspectiva es por lo tanto, el lugar de encuentro idóneo entre la ciencia y la religión, entre el templo cristiano y los acontecimientos de la historia sagrada. De hecho, las escenas religiosas frecuentemente se enmarcan en la arquitectura del templo salomónico. La mayor parte de los casos resulta extraño imaginar una escena pagana entre arquitecturas utópicas, ensoñadas. La mitología, los amoríos de los dioses se adecuaban mejor a los paisajes rurales, no en vano la palabra “pagano” designaba a aquellos paisanos del Bajo Imperio, a los habitantes del país, del campo, más reacios a abandonar sus viejas costumbres religiosas (4).

En la perspectiva predominan las arquitecturas, que es lo mismo que decir que prevalece el saber matemático de la perspectiva lineal de abolengo quattrocentista. Por el contrario, el paisaje exige el conocimiento de otro tipo de perspectiva, la aérea, enraizada en los hallazgos de Leonardo y Giorgione a comienzos del siglo XVI, adecuada a la descripción de lugares que no se atienen a las reglas matemáticas de la perspectiva lineal. Ambas se complementan, se requieren una a la otra, y en definitiva, se asocian, puesto que las dos técnicas sirven para lo mismo: para los fondos, los lejos de los cuadros. De ahí, que hasta el siglo XIX, estén asociadas en los estudios teóricos de pintura; las enseñanzas académicas incluían en la misma asignatura el estudio del paisaje y el de la perspectiva lineal. Desde este punto de vista, el pintor de perspectivas, como el de paisaje, es un artista menor, un maestro que se especializa en los “lejos”, probablemente porque le resulta difícil competir con los grandes maestros de su tiempo; al menos sería en gran medida el caso español.

Ese es el caso que nos ocupa, el de Francisco Gutiérrez e incluso el de Matías de Torres, pintores especialistas, dedicados a los llamados géneros menores: paisajes, perspectivas, batallas, o “historiejas” tal como las denomina Palomino (5). Maestros que se empeñan en pintar cuadros de figuras (6), el paso decisivo hacia la gloria en nuestro barroco, pero que como muchos otros deben sobrevivir dirigiendo su producción finalmente al emergente mercado artístico que surte a las casas nobiliarias, a la burguesía incipiente de mediados

del siglo XVII y a los grupos de clérigos más ilustrados pero de rentas más bien modestas.

Si nos centramos en la figura de Francisco Gutiérrez, según nuestro estado actual de conocimiento, el primer problema que se plantea sería la cronología de su producción, la que se sitúa casi exclusivamente en los años centrales del siglo. Hasta ahora tenemos dos fechas que sirven para delimitarla: 1657, fecha de los cuadros del Museo de Sevilla, y 1668, de la serie de Serradilla (Cáceres). Ahora bien, si en 1657, Lázaro Díaz del Valle ya lo menciona como pintor de perspectivas, esto significa que su producción debió de iniciarse antes de esta fecha. Además declara en favor de la concesión a Velázquez del hábito de Santiago en el procedimiento incoado al sevillano en diciembre de 1658, lo que viene a atestiguar que Gutiérrez ya debía de ser un pintor en su madurez artística. En esa fecha declara ser de edad de 42 años y conocer a Velázquez desde hace 28 años, es decir, desde 1630, tras la venida de Velázquez de Italia (7). Francisco Gutiérrez tenía en esa fecha catorce años, edad más que probable para estar como aprendiz en el taller de algún maestro cortesano. Si todos los datos son más o menos ciertos tenemos a un pintor que declara haber nacido en el valle de Bárcena, en tierras burgalesas, que a los catorce años lo encontramos según su propio testimonio en Madrid, y que se dedicaba a la pintura de perspectivas antes de 1657, fecha en que Lázaro Díaz del Valle lo menciona como artista especialista en dicho género. Por otra parte, el único cuadro de tema religioso conocido del pintor, una *Inmaculada* (1654, Logroño, colección particular), es anterior en tres años a la fecha de su primera perspectiva conocida (8).

Por otro lado, si nos atenemos a nuestros conocimientos actuales sobre los pintores de perspectivas de la primera mitad del siglo XVII en Madrid, surge una figura, Juan de la Corte, un pintor de origen flamenco, que trae la pintura de perspectivas tal y como venía haciéndose en la pintura manierista de su país de origen (9). Hasta él no se encuentra nada parecido en nuestra península, lo que nos permite suponer una relación de algún tipo con la pintura de Gutiérrez. Si tenemos en cuenta que en la década de 1630 Juan de la Corte debió de trabajar asiduamente en las decoraciones del Palacio del Buen Retiro tendríamos un posible nexo de unión entre éste y Velázquez (10). Tampoco descartaríamos la figura todavía desconocida de Francisco de la Corte, el supuesto hermano de Juan de la Corte, quien también es citado expresamente por Lázaro Díaz del Valle como pintor de pers-

pectivas (11). Tras ambos hermanos aparecen a mediados de siglo una serie de pintores dedicados a las perspectivas entre los que sobresalen Roque Ponce (12), nuestro Francisco Gutiérrez y ocasionalmente Francisco Collantes, así como una serie de maestros anónimos.

Lo que parece cierto es que a mediados de siglo se produce una evolución hacia una pintura de perspectivas con escenarios más suntuosos y de colorido más alegre. Si en las pinturas de los maestros de la primera mitad del siglo predominan las tonalidades terrosas, los colores ocres, de modo semejante a como venía haciéndose en la pintura religiosa de ese mismo período, en la década de 1660 esas tonalidades se alegran con unos tonos de color más claros y celajes de inspiración veneciana o rubeniana; las composiciones son más movidas y los escenarios más complejos, manejando unas arquitecturas delirantemente fantásticas como se observa en las del propio Francisco Gutiérrez. De hecho, se puede afirmar que Francisco Gutiérrez tiene dos etapas diferentes partidas por la serie de Villagarcía de Campos (fecha en 1662). Es decir, podríamos barajar la hipótesis de que existen dos estilos en sus pinturas. Uno, en el que se incluirían obras como *El Juicio de Salomón* (Madrid, Prado) y *José mostrando a sus hermanos al faraón* (Madrid, Academia de Jurisprudencia), cuya tonalidad responde más a los modelos tradicionales de los maestros de la primera mitad. Y dentro del segundo estilo estarían las dos series de Villagarcía de Campos (Valladolid) y el Convento del Cristo de la Victoria en Serradilla (Cáceres), fechada la primera en 1662 y la segunda en 1667-68. Es muy interesante comprobar como ese cambio de estilo se produjo al tiempo que otros géneros pictóricos, en especial las pinturas de asunto religioso, o sea la producción de Herrera el Mozo, Francisco Rizi o Juan Carreño de Miranda que marcan el giro hacia el Barroco pleno de clara evocación veneciana y flamenca (Rubens y Van Dyck).

Las tres perspectivas que presento de Francisco Gutiérrez actualmente pertenecen a los fondos pictóricos de Patrimonio Nacional. La primera representa *La aparición del ángel a San Zacarías en el templo* (Segovia, Palacio de Riofrío); las otras dos son compañeras: *El Hallazgo de Moisés* (Madrid, Palacio Real) y *Los Desposorios de la Virgen* (Aranjuez, Casa del Labrador) (13).

La Aparición del ángel a San Zacarías en el templo (14) ingresó en Patrimonio Nacional procedente de la colección del Marqués de Salamanca,

donde figuraba con una interesante atribución al vallisoletano Bartolomé de Cárdenas (15). Predomina una gama de colores ocres y se sitúa la escena en un soñado templo de Salomón, un edificio de planta de salón con bóvedas vaídas; en las naves laterales en tramos alternos se abren unos lunetos por donde penetra la luz. Las columnas corintias se levantan sobre un gran pedestal, y sus capiteles están coronados por trozos de entablamento en donde apean los arcos. El tercio inferior del fuste, así como los pedestales y los muros de la iglesia tienen decoraciones en bajorrelieves muy propias de un edificio renacentista español del segundo tercio del siglo XVI. Más concretamente recuerda a muchas iglesias castellanas de planta de salón provenientes del último gótico pero decoradas con motivos del nuevo estilo renacentista. El edificio se abre al fondo sin fachada, algo extraño a cualquier edificio de la época, donde se aprecia el perfil de una torre gótica albarrana unida a una especie de puente por debajo del cual parece discurrir un canal, a su lado, vemos un palacio porticado también de raigambre gótica. Ambas edificaciones de algún modo evocan las arquitecturas bajomedievales de Venecia.

Las dos únicas figuras del ángel y de San Zacarías pertenecen a la tipología característica de personajes que introduce Francisco Gutiérrez en

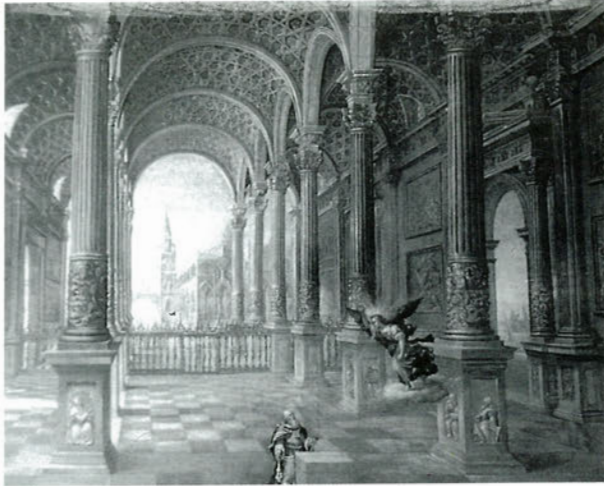


Fig. 1. FRANCISCO GUTIÉRREZ: *La visión de San Zacarías*. L., 105 x 131 cms.
Palacio de Riofrío, Segovia.



Fig. 2. Detalle de la lámina anterior.

sus escenas, si bien en este caso se reducen a dos, el número esencial para la narración; son personajes de paños movidos, canon robusto, nada esbeltos y cercanos a la tradición madrileña de la primera mitad del siglo. Asimismo la arquitectura es semejante a otras composiciones de nuestro artista: el elemento torreado del fondo aparece frecuentemente en otras pinturas de este maestro, como por ejemplo en *El Juicio de Salomón* del Museo del Prado. Por último, destacan los bajorrelieves de los muros laterales dispuestos de un modo similar a las pinturas que aparecen en *La cena en casa del fariseo* (Villagarcía de Campos, Colegiata).

El Hallazgo de Moisés (16) discurre en un escenario novedoso para nuestro pintor: el canal que aparecía al fondo del cuadro anterior, ahora es trasladado al primer plano del lienzo. A diferencia del lienzo anterior hay una tonalidad más alegre y variada de colores, tal y como vemos en sus lienzos de Villagarcía de Campos; el número de personajes también es mayor y la archi-

tectura responde a esos modelos tan característicos de las composiciones grabadas por Hans Vredeman de Vries. Destaca el edificio de la derecha con pórtico en su primer cuerpo y un enorme arco que une las dos alas del segundo piso; al fondo, de nuevo, una de esas torres góticas tan frecuentes en la producción del pintor, esta vez unida a un edificio de planta centralizada y con cúpula, vinculado al Renacimiento. Los personajes responden al canon achataado, de cabeza ancha y cuerpo grueso, vestidos con ropajes muy movidos que revolotean en el aire. La escena principal –en este caso bajo la gran arquitectura en la orilla del canal– queda sumergida entre las arquitecturas utópicas que describe el artista. De este cuadro existe una versión subastada en Sotheby's, y que al parecer está firmada en el reverso con el característico anagrama de Francisco Gutiérrez, F Gz, tal y como lo hace en las perspectivas de Villagarcía de Campos o del Museo de Sevilla (17).



Fig. 3. FRANCISCO GUTIÉRREZ: *El hallazgo de Moisés*.
L., 104 x 163 cms. Palacio Real, Madrid.

Compañera de esta última perspectiva tenemos *Los Desposorios de la Virgen* (18), mucho más simétrica en cuanto a composición que las dos anteriores, parecida a las otras dos versiones que se conocen del artista, la de Villagarcía de Campos y la del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres). Se diferencia su entorno arquitectónico, algo que es característico en toda la producción de Gutiérrez ya que nunca hay una perspectiva igual, es decir, no repite ninguna composición. La dis-



Fig. 4. FRANCISCO GUTIÉRREZ: *Los desposorios de la Virgen*. L., 104 x 163 cms.
Casa del Labrador, Aranjuez.

tribución de personajes es muy similar en las tres, y en ellas la escena es totalmente simétrica, con la salvedad de los escenarios. En el de Serradilla el edificio responde al modelo de iglesia jesuítica de nave única con crucero, cúpula sobre pechinas y capillas entre los pilares, muy semejante a la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, hoy iglesia de San Isidro; la de Villagarcía de Campos es una especie de iglesia en la cabecera y baldaquino a los pies, absolutamente quimérica y decorada con bajorrelieves y esculturas monumentales; por último, la que presentamos, guarda relación con ésta segunda: cabecera absidal, crucero con cúpula sobre pechinas y una entrada abierta, semejante a un baldaquino o iglesia porticada sin fachada propiamente dicha, lo cual es hasta cierto punto lógico si deseamos contemplar una escena que según las escrituras se desarrolló en el interior del templo. La solución de unas columnas emparejadas de orden gigante en el pórtico y sobre las que se apoya el entablamento, así como el uso de esculturas monumentales en nichos o coronando la balaustrada también resulta parecida en ambas.

La cronología de las tres perspectivas debe ser semejante, aunque conviene realizar alguna precisión. El primero como dijimos tiene una entonación rojiza general, lo que me permite pensar que se puede poner en relación con los dos cuadros del Museo de Sevilla y el del Museo del Prado, fechados los dos primeros en 1657, en la década de los cincuenta. Por el contrario, la tonalidad de color más viva y una cierta disolución de las formas en el fondo en las dos siguientes responde mejor al modelo de las perspectivas de Villagarcía de Campos, de 1662, de un estilo más moderno, producto de un cierto cambio en la producción del artista y paralelo a la introducción de las novedades artísticas del Barroco Pleno (19).

Dentro del estilo de Francisco Gutiérrez pero sin poder confirmar su autoría existe una perspectiva muy interesante en la Universidad de Zaragoza, depositada por el Museo del Prado y que procede de las colecciones reales (20). Se trata de una perspectiva pura, sin personajes, retrato de un edificio que podemos identificar claramente con el Templo de Salomón que recreara el padre jesuita Juan Bautista de Villalpando (21), en concreto, es



Fig. 5. FRANCISCO GUTIÉRREZ (?): *Templo de Salomón*. L., 170 x 240 cms.
Universidad, Zaragoza.

una reconstrucción del atrio que había delante del Santuario del templo hierosimitano, el órgano central de la edificación que imaginara el jesuita a fines del siglo XVI. Creo que se puede identificar con un cuadro descrito en el Inventario del Palacio del Buen Retiro a la muerte de Carlos II (22). La reconstrucción es exacta y en él se hallan todos los elementos descritos en el texto y reproducidos en los grabados que acompañaban a la edición, de modo que se perfilan nítidamente la fachada del Santuario y en primer plano, el Mar de Bronce a su izquierda, el Altar de las Víctimas en el centro, y el Musach Sabathi a la derecha. En el borde inferior, reza una inscripción cuya lectura resulta compleja: PROSPECTVS ATRII INTURIOIS ET SANCTV= ARTO ET IMPII (23).

Como ya se dijo, la autoría del lienzo resulta difícil de establecer; visto el lienzo al natural los tonos rojizos predominan, y la técnica con que está hecho recuerda el estilo de Gutiérrez. Pero es difícil de precisar puesto que no conocemos la producción de otros maestros que se dedicaron a este género, y nos falla la posibilidad de identificarla a través de figuras, inexistentes en este caso. Una arquitectura, una perspectiva casi responde más al terreno del dibujo técnico que al mundo del arte. Indudablemente el lienzo merece la pena más como documento iconográfico que como lienzo que defina la producción de un autor. Se puede decir que se trata del retrato de un edificio, la ensoñación evocadora de una imagen atractiva en su época, como lo debió de ser el templo de Villalpando. El cuadro debió de formar parte de una serie de perspectivas encargadas para el Palacio del Buen Retiro puesto que esta perspectiva se relaciona en contenido y medida con un grupo de vistas interiores de medidas idénticas: *La Capilla Sixtina en Santa María La Mayor* (24), *Interior de la Basílica de San Pedro* (25) y el desaparecido *Proyecto de un templo* (26). Todas ellas son identificables con asientos de cuadros que debían de estar colgados cerca del que comentamos (27). Se podría pensar que se trata de algún encargo a un pintor de perspectivas residente en la Corte, del mismo modo que se hizo con otros artistas, Juan de la Corte o Diego Velázquez entre otros. En este punto merece la pena recordar que Francisco Gutiérrez debió de tener una relación de antiguo con Velázquez y que el estilo de sus perspectivas puede derivar del de Juan de la Corte; todo ello nos permite suponer una relación con el Palacio del Buen Retiro, algo de lo que de momento no existe ningún dato o documento que aclare algo más, de ahí que sólo podamos establecer una serie de hipótesis. La hipótesis sin embargo viene avalada por la circunstancia

de que todas las perspectivas del Museo del Prado identificadas como de Francisco Gutiérrez proceden de la colección real: *El Juicio de Salomón* (Madrid, Prado), *José mostrando a sus hermanos al faraón* (Madrid, Academia de Jurisprudencia), *Cristo entre los doctores* (Pontevedra, Museo) (28). Espero que futuras investigaciones iluminen el panorama de los maestros que trabajaron en estos géneros allá por las décadas de 1640 y 1650.

Las dos perspectivas que a continuación presento creo que pueden engrosar, por las razones que a continuación expondré, el catálogo aún exiguo de Matías de Torres. Bajo mi punto de vista son muy interesantes desde el punto de vista artístico ya que derivan claramente de las obras de Francisco Gutiérrez y a su vez suponen la apertura del género a nuevas interpretaciones en una clave más moderna y acorde a las corrientes estéticas de la época.

Llegados a este punto, y antes de pasar al estudio de las dos perspectivas nos detendremos en la biografía de Matías de Torres recogida por Palomino. Éste empieza con un error: el lugar de nacimiento. Afirma que Matías de Torres nació en Espinosa de los Monteros, cuando como ya constató Pérez Sánchez, el pintor declara haber nacido en Aguilar de Campoo (Palencia) en el año de 1635 (29). También nos dice que a los once años se hallaba en la Corte donde se formó como pintor con un tío suyo, Tomás Torriano, “pintor vulgar, y de tienda”, o sea, uno de los múltiples pintores artesanales que había en el reinado de Felipe IV, y que “siguió en sus principios aquella mala escuela, pintando adocenado, atendiendo sólo al vil interés, sin corrección alguna” (30). Tras este primer aprendizaje juvenil entró en el conocimiento de Francisco Herrera el Mozo, quien a fines de la década de 1650 galvanizaba los impulsos de los artistas más jóvenes y dotados, con sus composiciones dinámicas y su técnica de pincelada suelta y colorido brillante y alegre, aprendida a su vez de los grandes pintores decoradores de la Italia de los Papados de Urbano VIII (1623-44) y de Inocencio X (1644-55); indudablemente debió ser importante el magisterio de Pietro da Cortona (1596-1669). Nuestro joven Matías de Torres unió a este primer impulso la asistencia a las diferentes academias particulares donde los pintores practicaban su oficio juntos y, de este modo, mejorar su técnica pictórica. Según sigue relatando Palomino “mudó el estilo, y entró en corrección de suerte, que llegó a ser por su camino uno de los eminentes de esta facultad” (31).

Debió de especializarse en pinturas de pequeño formato tanto en pequeños retablos para la devoción privada como para el mercado orientado a satisfacer

la demanda de las capas sociales medias, de ahí que se especializase en la pintura de batallas, paisajes e “historiejas”. Seguramente muy a su pesar puesto que no desdeñaba los grandes encargos religiosos como el de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza (in situ, 1668-70), y en donde se comprueba su talento para composiciones de mayor formato (32). Respecto a su dedicación profesional Palomino nos cuenta una anécdota. Parece ser que era conocido como pintor de batallas, y un cliente que había comprado unas de su mano quiso encargarle algunas más por lo que se informó de dónde vivía. Cuando encontró al pintor y le preguntó si allí residía el pintor de batallas, Palomino nos dice que Matías de Torres le respondió: “Señor mío, yo no pinto sólo batallas, que también pinto historias, santos y retratos, aunque sean del demonio; y retrataré a vuesa merced si gustare”. Palomino termina afirmando que “lo cierto es, que tuvo habilidad para todo, aunque de muy corta fortuna” (33).

Intervino en algunas decoraciones efímeras junto a maestros de la época tan notables como Claudio Coello o José Jiménez Donoso, con quienes compartió el encargo de pintar al temple los arcos triunfales de la Entrada en Madrid de la primera mujer de Carlos II (1680) (34). Parece ser que en los últimos años de su vida según palabras de su biógrafo, se dedicó a hacer miniaturas para “privilegios, títulos, ejecutorias, y cosas semejantes” junto a un hijo suyo, Gabriel, quien le abandona al cabo del tiempo cuando nuestro artista se encontraba viejo y decrepito. El final de sus días fue una sucesión de acontecimientos desgraciados: murieron su mujer, dos de sus hijas y ese hijo pintor. Pobre y sin recursos económicos, sin posibilidad de trabajar puesto que los achaques de su vejez no se lo permitían, sobrevivió gracias a la caridad de sus amigos y compañeros para finalmente ser internado en el Hospital General donde “murió consumido de la misma lacería, necesidad, senectud, y pobreza, a los ochenta años de su edad, en el de 1711, y se enterró de limosna en la parroquial de San Luis de esta Corte. ¡Oh fuerza de un destino fatal!” (35).

Acerca de su estilo Palomino también nos relata que solía pintar sus pinturas con acentuados contrastes de claroscuro de modo que si una parte del lienzo la iluminaba, el resto de la composición, aunque fuese la parte principal, o sea el rostro del santo o la acción central, la oscurecía hasta tal grado que apenas se distinguía el objeto en penumbra. Eso mismo le pasó con un cuadro de San Diego cuya figura quedaba en sombra mientras sobresalía iluminado uno

de sus brazos. Preguntado un pintor contemporáneo, Francisco de Solís, por un amigo qué representaba el lienzo que apenas reían ambos en la oscuridad de una capilla, éste le contestó que “San Brazo”, lo que apostilla Palomino diciendo que fue una respuesta que tenía “algo de mordacidad” (36).

Lo cierto es que el arte de Matías de Torres tiene dos estilos artísticos diferenciados. El primero se podría situar cronológicamente entre la década de 1660 y los primeros años de la de 1670 y corresponde al estilo que da pie a la anécdota anterior. Su estilo era colorista, claramente inspirado en los modelos de Herrera el Mozo; es decir, utiliza composiciones muy movidas con el uso frecuente de diagonales, personajes en escorzo y el uso de la luz tanto para modelar a los personajes como para captar la profundidad de planos. A veces coloca a los personajes del primer plano a contraluz, ensombrecidos, a contraposto; a continuación, un segundo grupo de figuras bien iluminadas, los personajes centrales de la narración (a propósito suele poner un toque de luz en la punta de la nariz de sus figuras); y por último, un tercer grupo de personajes que se disuelven con el fondo, de tonos pardos y pintados con toques muy sueltos. Un buen ejemplo de esta técnica lo constituye la *Erección de la Cruz* (Madrid, Academia, 1666, firmado) y las dos perspectivas que publicamos.

En su segunda etapa, que podríamos situar a partir de la década de 1680, posiblemente se sintió influido por la factura de Claudio Coello y Jiménez Donoso, ya que cuida más el dibujo de sus personajes, delimita con más precisión sus contornos y desaparecen esos efectos de disolución de las formas en la atmósfera tal y como se podía ver en sus obras anteriores. Un buen ejemplo de este último estilo es su *San Jerónimo y Santa Paula adorando al Niño Jesús* (Madrid, Academia) o su *Jesús entre los doctores* (Viena, Academia). Su pintura es un reflejo perfecto del cambio que se produjo en la escuela madrileña en esos años, tras la muerte de los grandes coloristas que habían dominado el panorama pictórico, Rizi, Carreño y Herrera el Mozo, los tres fallecidos en 1685. Al quedar tras la muerte de los tres Claudio Coello como máximo representante de la pintura barroca madrileña se impuso, al menos hasta la llegada de Lucas Jordan (1693), una pintura más cuidada formalmente.

Las pinturas que presentamos son dos perspectivas compañeras con escenas del Viejo y Nuevo Testamento. La primera representa *El hallazgo de Moisés*, y la segunda *La Matanza de los Inocentes* (37).



Fig. 6. MATÍAS DE TORRES: *El hallazgo de Moisés*.
L., 81 x 106 cms. Colección particular, Madrid.

El Hallazgo de Moisés sitúa la escena en la escalinata del muelle de un canal flanqueado por construcciones monumentales que se alejan en diagonal hacia el horizonte, disposición similar a la del lienzo de Francisco Gutiérrez del mismo asunto que hemos presentado. Sin embargo, la distribución es bien sencilla: un primer plano a contraluz, con una ruina arquitectónica a la izquierda del lienzo y una escalinata que se dirige al pórtico de un edificio en el lado derecho, ambas construcciones a modo de paréntesis o embocadura abiertas al escenario propiamente dicho, más iluminado y pintado con colores claros como el azul y el rosa, que producen un efecto semejante al de un cuadro pintado al pastel. La escena aparece repleta de personajes diminutos que siguen la escena principal que tiene lugar en el segundo plano con las mujeres en el muelle recogiendo la canasta del río y una barcaza cubierta por un dosel de tela de color rosa que se funde con los tonos en ese mismo color del horizonte. Las arquitecturas pertenecen a etapas y modos constructivos diferentes: en el primer plano, a la izquierda una ruina clásica, y a la derecha un palacete con escalinata y con un balcón cerrado saliente sostenido por unas columnas (38); en el segundo plano, destaca sin duda un alcázar diseñado según los modelos de la arquitectura castellana de la primera mitad del siglo XVII, al modo de Gómez de Mora con las torres coronadas con los característicos chapiteles de la arquitectura escorialense; más allá de este edificio encontramos una torre de tres cuerpos, y una iglesia de un estilo difícil de precisar, con frontón y pináculos en las esquinas.



Fig. 7. Detalle de la lámina 6.

En *La Matanza de los Inocentes* sin duda aumenta el efecto barroco con el uso de columnas salomónicas en la arquitectura del primer plano y el mayor número de personajes que forman grupos entre sí. Sin embargo, la composición resulta más equilibrada ya que aquí las arquitecturas no atraviesan la diagonal del cuadro, de modo que no se fuerza la perspectiva sino que, al contrario, se establece una composición con dos partes bien definidas y diferenciadas: en el lado izquierdo, en primer plano, una arquitectura donde tiene lugar la escena principal y en el lado opuesto, en segundo plano, unas construcciones porticadas disolviéndose con el horizonte mismo. Conviene llamar la atención sobre el parecido de esta perspectiva con las del pintor Francisco Gutiérrez, como por ejemplo *El Juicio de Salomón*

(Madrid, Prado), especialmente ese modo particular que tiene este maestro de escalonar las arquitecturas hacia el fondo como si fuesen las diferentes bambalinas de un escenario donde discurre la acción. El edificio del primer plano es interesante por su terraza con columnas salomónicas y a la que se accede mediante dos escalinatas, recurso ya usado por Francisco Gutiérrez, por ejemplo, en *El Juicio de Salomón* (Villagarcía de Campos, Colegiata). Entre las arquitecturas del fondo predomina la que se yergue cortando el espacio y cuya solución porticada recuerda a algunos edificios inspirados en la estética renacentista y manierista. Culmina dicha galería porticada una cúpula del tipo de las encamonadas, elemento constructivo genuinamente español y ampliamente difundido en nuestro barroco.

Los personajes, a diferencia del lienzo compañero, aparecen relacionados entre sí de un modo más complejo; no están aislados sino más bien for-



Fig. 8. MATÍAS DE TORRES: *La matanza de los inocentes*. L., 81 x 106 cms.
Colección particular, Madrid.

man grupos entrelazados entre sí: los soldados que pretenden arrebatarse o asesinar a los recién nacidos, las madres desesperadas que se abalanzan sobre ellos o se retuercen y gimen desconsoladas ante el cadáver de su hijo. Mientras, en las gradas de la arquitectura del primer plano, unos ancianos asisten incrédulos a la escena que se desarrolla bajo sus pies.

Desde mi punto de vista estas dos perspectivas son obra de Matías de Torres por la afinidad que guardan las figuras de estos dos cuadros con las de otras obras firmadas y atribuidas a este autor. Al menos las figuras, ya que resulta difícil precisar la autoría de las arquitecturas puesto que como ya indica Palomino fue frecuente la colaboración entre maestros (39). Con respecto a los personajes, los elementos de estilo recogidos en las fuentes, Palomino especialmente, han jugado un papel decisivo en la credibilidad de dicha atribución.



Fig. 9. Detalle de la lámina 8.

Como ya se dijo sus pinturas reflejan perfectamente el mundo plástico de Herrera el Mozo. En sus pinturas predominan las figuras dinámicas, los contrastes luminosos deslumbrantes, y un sentido etéreo de la forma difuminándose en un fondo luminoso a medida que se aleja del primer plano; sus pinturas parecen abocetadas, tratadas como acuarelas y eso mismo podemos descubrir en las dos pinturas que presentamos: unas escenografías tratadas con tonos claros de rosa y azul ultramar, con una resolución técnica y formal más moderna, atmosférica y abocetada que los precedentes in-

mediatos de Francisco Gutiérrez. En *La Matanza de los Inocentes* una de las madres del grupo central, el pintor la recorta a la altura de su cintura por el borde del lienzo, a contraluz, elemento muy característico de pinturas de Herrera el Mozo como el *Triunfo de San Hermenegildo* (Madrid, Prado, 1654) o el *Triunfo del Sacramento* (Sevilla, Catedral, 1656).



Fig. 10. Detalle de la lámina 8.

En cuanto a la semejanza de algunas figuras con las de otras pinturas del autor me voy a detener en tres personajes: dos de *La Matanza de los Inocentes* y uno de *El Hallazgo de Moisés*. Así por ejemplo, la figura de la madre que inclina la cabeza hacia arriba en penumbra, con el rostro y el cuerpo oscurecido en el centro de la composición del lienzo de *La Matanza*, recuerda al sacerdote que sostiene al Niño Jesús en *La Purificación o Presentación del Niño en el Templo* (San Petersburgo, Ermitage, 1697, firmado), o al *San Mateo* (Madrid, Comercio) (40). El resultado es parecido y

deudor de la figura del santo titular del lienzo del *Triunfo de San Hermenegildo* de Herrera el Mozo. El otro personaje, muy peculiar y habitual en la producción de Matías de Torres, es el anciano calvo y de barba blanca que aparece bajo las ruinas de primer plano del *Hallazgo de Moisés* o como uno de los contertulios en la terraza de *La Matanza de los Inocentes*. Ambos tienen sendos golpecitos de luz, o sea unos puntos luminosos, en su calva y en la punta de la nariz, detalle muy característico como ya indiqué. A este modelo responden el *San Lucas* (Madrid, Comercio) (41) y el *San Jerónimo de San Jerónimo y Santa Paula adorando al Niño Jesús* (42) (Madrid, Academia). Por cierto, que en cada una de las dos perspectivas aparece un perrito de lanas; en la *Matanza* ladrando al soldado que desciende por la escalinata, y en el *Hallazgo* junto al compañero a contraluz del anciano que se halla bajo la ruina del primer plano; sin duda, guardan un cierto aire de familia, que no parecido, con el que ladra a los sayones en la *Erección de la Cruz* (Madrid, Academia).

En el curso de mis investigaciones sobre las dos perspectivas, buscando modelos comparativos en otros lienzos, hallé dos batallas que respondían al estilo de los maestros de la escuela madrileña de la década de 1660. Sabíamos por el testimonio de Palomino quien debió de conocer personalmente al pintor, bien ejemplificado en la anécdota ya comentada, que éste se especializó en el género de las batallas, un testimonio corroborado documentalmente. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el inventario de bienes de Mateo de Amago, profesor de cantería; al contraer matrimonio declara entre las pinturas religiosas “dos pinturas iguales de batallas, compañeras, originales, apaisadas, de Mathías de Torres, de vara y media de largo y más de dos varas de ancho, con su marco azul y dorado, 360 rs. Otras dos pinturas, batallas, del mismo autor, apaisadas, de más de dos varas de ancho y tres cuartas de alto, con sus marcos azules y dorados, 180 rs.” (43). Si traducimos en centímetros las medidas de las dos primeras nos dan un resultado de 126 x 168 cms. lienzos de un buen tamaño para una batalla y que coinciden aproximadamente con las medidas de las dos batallas que presentamos atribuidas a Matías de Torres (44). También sabemos que algunas escenas que pintó para el Arco de la Puerta del Sol costeadas por el Ayuntamiento de Madrid, en la Entrada de María Luisa de Orleans en 1680, pertenecían a este género (45).

Las batallas también plantean problemas semejantes a las escenas de perspectivas, especialmente su definición y delimitación. Lo que parece

claro es que del mismo modo que en las escenas de perspectivas predomina el aparato escénico, lo decorativo, y hablamos por tanto de un género menor, en un cuadro de batalla prevalece la escena, la representación de un combate que podemos casi definir como intemporal, abstracto, donde se describe una escaramuza anónima, un combate entre soldados sin nombre, sin que remita a hechos históricos concretos. No tiene un carácter topográfico ni histórico sino que es un mero ejercicio artístico, de representación de una escena llena de dinamismo y movimiento. El género surgió probablemente a caballo entre los Países Bajos e Italia y culminó su desarrollo a mediados del siglo XVII (46).

Los dos cuadros que presentamos se conservan por separado: uno en la Academia de San Fernando en Madrid con el título de *Combate bíblico* (47), y el otro en la Universidad de Zaragoza depositado por el Museo del Prado en



Fig. 11. MATÍAS DE TORRES: *Combate bíblico*. L., 108 x 165 cms.
Academia de San Fernando, Madrid.

1892, procedente del Museo de la Trinidad, cuyo título reza *Batalla entre hebreos y cananeos* (48). Tanto en uno como en otro hay una inscripción en el margen inferior derecho que hace referencia a dos historias bíblicas del Génesis, la entrada de los israelitas en la Tierra Prometida de la mano de Moisés y Josué. En la primera se lee “Moisen horando bensio la batalla” y en la segunda, “Peleando los hebreos sin horden de su capitan moisen, fueron destruidos por los cananeos”. Son dos escenas en que el artista ha hecho un ejercicio ple-tórico de escorzos tanto de caballos como de jinetes, algunos de ellos de gran belleza plástica como el del caballo blanco de primer plano del cuadro de la Academia. Predomina el arrebató violento, la agitación del combate entre unos y otros, el amasijo de armas, soldados y animales desbocados. Probablemente la composición del cuadro de Zaragoza sea más diáfana, aunque ambas re-



Fig. 12. MATÍAS DE TORRES: *Batalla entre hebreos y cananeos*. L., 110 x 166 cms.
Universidad, Zaragoza.

flejan el espíritu de los lienzos de batallas pintados como series para ilustrar y decorar indistintamente galerías de palacios o claustros de conventos.

Las dos inscripciones, en especial la primera, dieron la pista para identificar al autor de ambas batallas. El primer cuadro se halla cercano en el espacio a uno firmado por Matías de Torres, *La Erección de la Cruz*, ya que los dos están en salas contiguas de la Academia. En las dos fotografías en detalle tanto de la firma como de la inscripción se observa que la grafía de los dos textos es idéntica. La M inicial tiene el mismo dibujo, y las erres minúsculas o las terminaciones de letras como la d o la h son iguales. La escritura con que están hechas firma e inscripción era relativamente frecuente en la época pero el parecido resulta asombroso. Del mismo modo te-



Fig. 13. Firma de Matías de Torres en el cuadro de la *Erección de la Cruz*. Academia de San Fernando, Madrid.

Fig. 14. Inscripción del cuadro con *Combate bíblico*. Academia de San Fernando, Madrid.

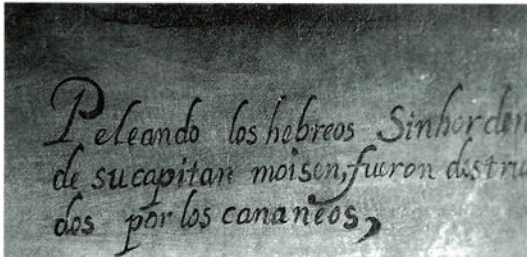
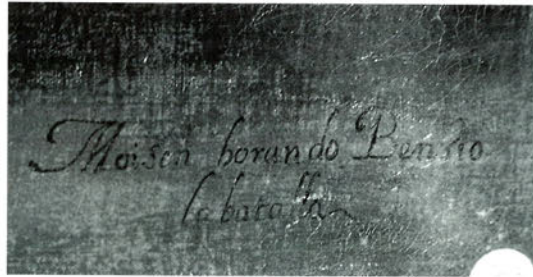


Fig. 15. Inscripción de la *Batalla entre hebreos y cananeos*. Universidad, Zaragoza.

nemos que la grafía de la tercera inscripción, la del cuadro de Zaragoza, coincide estilísticamente con las dos primeras.

No cabe la menor duda que la grafía de unas inscripciones no es en absoluto un argumento irrefutable, pero el que coincidan una firma y dos inscripciones que a su vez tratan de asuntos análogos en sendos cuadros de idénticas dimensiones, nos permite plantear la hipótesis de que sean obras de Matías de Torres. Ambas pinturas por otra parte corresponden de modo aproximado con el testimonio recogido por Palomino de que encargaron a nuestro pintor para el Palacio de Boadilla una serie de batallas sobre la historia de Josué (49). Pienso que se tratan de piezas pertenecientes a otra serie, difícil de identificar con los cuadros de Boadilla pero al menos nos podemos hacer una idea del estilo de las batallas de un maestro que se especializó en ellas.

No obstante, creo que el estilo es determinante para su adscripción a Matías de Torres. Las dos batallas están descritas con la característica paleta



Fig. 16. MATÍAS DE TORRES: *Cristo camino del calvario*. L., 62 x 82 cms.
Colección particular, Madrid.

de pinceladas sueltas, aplicadas ligeramente sobre el lienzo, produciendo una sensación de acuarela, de efecto vaporoso, o la difuminación de las figuras a medida que se alejan hacia el fondo del cuadro. Son elementos inconfundibles del pintor. También, algunos aspectos formales como la descripción sintética de los rostros, el hocico alargado de los caballos (muy parecidos a los que corren en *El Hallazgo de Moisés*, la perspectiva de la que ya hablamos), o el penacho que corona los cascos de los jinetes, y la tonalidad general de color crema con toques de azul en los celajes, corroboran la atribución.

Además en una colección particular madrileña encontré una pintura similar a estas dos batallas, un *Cristo camino del Calvario* (50) cuya luminosidad y factura pictórica es semejante a las dos batallas, pintura que se incorpora al catálogo de Torres; pues bien, algunos personajes que rodean a Cristo se pueden ver en otras pinturas firmadas o documentadas de nuestro maestro lo que a su vez nos permite enlazar las dos batallas con otras pinturas del mismo. Por ejemplo el soldado a caballo del margen derecho de este cuadro es semejante a algunos de los que batallan en los dos lienzos que presentamos, especialmente llamativo es el penacho del yelmo o la tipología de caballo; sin embargo, otros personajes que acompañan a Cristo, como la Verónica, pertenecen al mismo modelo de figura femenina que se ve en una pintura del retablo de la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza, en *Raquel escondiendo los ídolos*, y en alguno de los personajes de la grada de la *Matanza de los Inocentes*, una de las perspectivas que presentamos.

En definitiva, creo que algunos de los cuadros que presentamos abren nuevas perspectivas y orientaciones que enriquecerán nuestro conocimiento y unidos a nuevos descubrimientos pueden ayudar a desarrollar las investigaciones sobre los géneros pictóricos más decorativos de la España del Siglo de Oro.

NOTAS

- (1) Para el estudio de este pintor véanse los artículos de VALDIVIESO citados en bibliografía; también es interesante la aportación de ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, 70-74.
- (2) Concretamente se trata de la referencia, muy breve, de Lázaro DÍAZ DEL VALLE, "Epílogo y nomenclatura", manuscrito de 1656-1659 publicado en SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes Literarias*, II, 371.
- (3) Actualmente estoy preparando mi tesis doctoral sobre la pintura de perspectivas, paisajes y batallas en España en la segunda mitad del siglo XVII.
- (4) Hay una referencia al origen etimológico de la palabra "paisaje" en CALVO SERRALLER, "Concepto e historia de la pintura de paisaje", 11-27.
- (5) Al menos esas son las palabras usadas por Palomino a lo largo de su tratado para describir este tipo de obras. Ello se puede apreciar en las biografías de artistas como Collantes, Antonio del Castillo, Benito Manuel Agüero o Lorenzo de Soto, por poner algunos ejemplos. Son conceptos simples y sincréticos que sirven para describir el panorama complejo de aquellas pinturas cuya función principal era decorar estancias de mayor o menor importancia.
- (6) Recientemente se ha publicado algunos cuadros religiosos de cierta importancia de ambos artistas; así, una *Inmaculada* firmada por Francisco Gutiérrez: GUTIÉRREZ PASTOR, "Francisco Gutiérrez: Una Inmaculada", 408. O el importante encargo para el retablo mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza que realiza Matías de Torres: MONTANER, "Pintores de la escuela de Madrid", 387-407.
- (7) *Varia Velazqueña*, II, 332.
- (8) GUTIÉRREZ PASTOR, "Francisco Gutiérrez: Una Inmaculada", 408.
- (9) Sobre Juan de la Corte: ANGULO IÑIGUEZ Y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*, 349-368; KINKEAD, "El testamento de Juan de la Corte", 461; y MARTÍNEZ RIPOLL, "Juan de la Corte", 312-321.
- (10) ELLIOTT y BROWN, *Un Palacio para el rey*, especialmente el capítulo 6.
- (11) SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias*, II, 369. Con respecto a la problemática personalidad de Francisco de la Corte es interesante la información que recoge MARTÍNEZ RIPOLL en el artículo citado en nota 10.
- (12) MARTÍN GONZÁLEZ, "Un cuadro de Roque Ponce", 310.
- (13) Deseo agradecer la colaboración de Juan Martínez, Conservador de Pintura Antigua de Patrimonio Nacional en el conocimiento de las dos últimas perspectivas.
- (14) Lienzo, 105 x 131 cms. Texto extraído de Lucas, 1, 5-21.
- (15) ZAPATA VAQUERIZO, *Coleccionismo pictórico*, parte II, vol. I, 40 (Apéndice IV).
- (16) Lienzo, 104 x 163 cms.; Tema de Exodo 2, 4-10.
- (17) El cuadro fue el Lote núm. 1 de la subasta de Sotheby's de Pintura Antigua celebrada en Londres, el 8 de Julio de 1992. El cuadro según la descripción de la ficha está firmado y fechado: F Gz 1693/M. Evidentemente la fecha está mal transcrita; deduzco que debe ser 1663, lo que reafirma las evidentes analogías estilísticas con los cuadros de Villagarcía de Campos fechados en 1662 (ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pin-*

- tura madrileña del segundo tercio*, 72). La M debe significar Madrid, ya que sucede lo mismo en una de las perspectivas del Museo de Sevilla (VALDIVIESO, “Nuevos datos”, 8). Mide 168 x 216 cms., dimensiones mayores que las del lienzo que presentamos. Véase *Old Paintings*, 8-9.
- (18) Lienzo, 104 x 163 cms.; Protoevangelio de Santiago 9, 1; o bien, el Pseudo-Mateo 8, 3.
- (19) Véase la nota 17. Si como supongo el cuadro de Londres tiene la fecha de 1663, confirmaría la cronología que propongo.
- (20) Lienzo, 170 x 240 cms. Se trata del cuadro núm. 2224 del Inventario Real, núm. 5390 del Inventario actual del Museo del Prado. Aparece como Anónimo italiano con interrogaciones. *Inventario General de Pinturas*, I, 586.
- (21) Para el tratado de Villalpando se ha publicado recientemente una edición traducida al castellano y que corresponde íntegramente a la descripción de este jesuita español, véase bibliografía. Las láminas que pueden servir mejor para identificar nuestra pintura son la núm. VI, similar a la fachada del Santuario, la lámina XIII con el plano y la distribución del atrio interior y la lámina XV con el alzado de dicho atrio.
- (22) El asiento dice lo siguiente: “Una Prespectiua de dos Uaras y media de largo y dos Uaras de alto del atrio Ynterior del templo de Salomon y Su Santuario Con marco dorado tassada en Zinquenta Doblonos”. Las medidas, 170 x 212’5 cms. aproximadamente, son muy similares a las de nuestro lienzo. *Testamentaría del rey Carlos II*, tomo II, 282.
- (23) La traducción que aventuro puede ser: La perspectiva del atrio interior y del Santuario= estrecho e impío.
- (24) Lienzo, 175 x 244 cms. Núm. del inventario actualizado núm. 5291. Depositada actualmente en la Universidad de Barcelona, *Inventario General de Pinturas...*, 584.
- (25) Lienzo, 173 x 249 cms. Núm. 6206. Depositado en la Embajada de España en Bruselas, *Inventario General de Pintura*, I, 586.
- (26) Lienzo, 170 x 240 cms. Depositado en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y no localizado, *Inventario General*, I, 586.
- (27) *Testamentaría del rey Carlos II*, 281-282.
- (28) Para *El Juicio de Salomón*, VALDIVIESO, “Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas”, 175; para los dos restantes, VALDIVIESO, “Nuevos datos”, 8-9. En el Inventario Real aparecen con los números 401, 2409 y 2370, *Inventario General de Pinturas*, I, 123, 633 y 623 respectivamente.
- (29) PÉREZ SÁNCHEZ, “Matías de Torres”, 31-42.
- (30) PALOMINO, *Vidas*, 380.
- (31) *Idem*, 380.
- (32) MONTANER, “Pintores de la escuela de Madrid”, 390-392.
- (33) PALOMINO, *Vidas*, 380.
- (34) Este tipo de trabajos debieron de proveer de modelos arquitectónicos al artista, y posiblemente guarden relación con las arquitecturas soñadas de nuestras dos pinturas. Véase ZAPATA DE LA HOZ.
- (35) PALOMINO, *Vidas*, 382.
- (36) *Idem*, 381.
- (37) Lienzos, 81 x 106 cms. La matanza de los inocentes se ha extraído de Mateo 2, 16-18.

- (38) Estos balcones debieron de ser muy frecuentes en la España del siglo XVII, y todavía hoy los podemos ver en iglesias y conventos de clausura.
- (39) Palomino nos dice en la biografía de Antonio Castrejón que éste solía colaborar pintando los personajes en las perspectivas de Roque Ponce, José García (?) y en las guirnaldas de Gabriel de la Corte: PALOMINO, *Vidas*, 306.
- (40) *De la Edad Media al Romanticismo*, 130-132. Ficha a cargo de Ismael Gutiérrez.
- (41) Idem.
- (42) Pérez Sánchez, "Matías de Torres", 38.
- (43) AGULLÓ, *Más noticias sobre pintores madrileños*, 112.
- (44) Véanse notas 48 y 49.
- (45) Véanse nota 25.
- (46) Sobre el tema resulta bastante interesante el Catálogo de la exposición *Batallas*, citado en bibliografía.
- (47) Lienzo, 108 x 165 cms. Número de catálogo en la Academia de San Fernando núm. 344. Tiene una inscripción: Moisen horando bensio la batalla. Texto bíblico extraído de Éxodo 17, 8-16: *Guía de la real Academia de San Fernando*, 75.
- (48) L., 110 x 166 cms. Procede del Museo de la Trinidad, en el inventario de 1865 con el número 474; el texto del inventario dice lo siguiente: Una batalla se ve una inscripción en la q^s se bé peleando los ebreos sin orden de su capitan Moyssen fueron destruidos p^r los Cananeos / fig^s de cuerpo entero y tam^o de avara. El tema está inspirado en el texto de Números 21, 1-3: *Inventario general de pinturas: II*, 158.
- (49) PALOMINO, *Vidas*, 380.
- (50) Lienzo, 62 x 82 cms.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Ayuntamiento, 1981.
- ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1983.
- ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1969.
- BARRIO MOYA, J. L., "Las deudas del pintor Matías de Torres" en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1981), 101.
- BARRIO MOYA, J. L., "Noticias sobre Alonso Cano, Andrés de Vargas, Matías de Torres y Pompeyo Leoni en el convento de Atocha" en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1981), 456-458.

- Batallas: Pinturas de los siglos XVI al XIX en los museos de Florencia*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1990.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, J. H. *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1982.
- CALVO SERRALLER, F. "Concepto e historia de la pintura de paisaje" en *Los Paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, 11-27.
- De la Edad Media al Romanticismo*, Madrid, Galería Caylus, 1993.
- DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, "Epílogo y nomenclatura", manuscrito de 1656-59, en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español, II*, Madrid, 1933, 371.
- Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando/Comunidad de Madrid, 1991*.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Francisco Gutiérrez: Una Inmaculada fechada en 1654", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid (1987), 408.
- Inventario general de pinturas: I. La Colección Real*, Madrid, Espasa-Calpe, Museo del Prado, 1990.
- Inventario general de pinturas: II. El Museo de la Trinidad*, Madrid, Espasa-Calpe/Museo del Prado, 1991.
- KINKEAD, D. Th., "El testamento de Juan de la Corte", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid (1986), 461.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Un cuadro de Roque Ponce", en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1963), 310.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón" en *Goya*, Madrid (1981), 312-321.
- MONTANER, Elisa, "Pintores de la escuela de Madrid en tierras de Guadalajara", en *Wad-al-Hayara*, Guadalajara (1988), 387-407.
- Old paintings*, Londres, catálogo de Sotheby's, 8-VII-1992.
- PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo, *Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1715-24. Edición actual de la tercera parte, *El Parnaso Español Pintoresco*, a cargo de Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "Matías de Torres", en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1965), 31-42.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Los fondos arquitectónicos de la pintura del Siglo de Oro", en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 223-241.
- Testamentaría del Rey Carlos II* (Edición a cargo de Gloria Fernández Bayton), II, Madrid, Museo del Prado, 1981.
- VV.AA. *Varia Velazqueña, II*, Madrid, Ministerio de Educación nacional, 1960.
- VALDIVIESO, E., "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas" en *Boletín del Museo del Prado*, III, Madrid (1982), 175-180.

- VALDIVIESO, E., "Dos nuevas pinturas de Francisco Gutiérrez" en *Revista de Arte Sevillano*, Sevilla (1982), 71-73.
- VALDIVIESO, E., "Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez", *Boletín del Museo del Prado*, XXXVIII, Madrid (1992), 7-10.
- VILLALPANDO, Juan Bautista, *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1604. Edición moderna a cargo de José Corral Jam y traducido del latín al castellano por Fray Luciano Rubio O.S.A.: *El Tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid/ Patrimonio Nacional, 1990.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, María Teresa, *Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las Entradas Reales*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993 (publicado en microfichas).
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, M^a. T., "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la Entrada en la Corte de la reina M^a. Luisa de Orleans (1680)" en *Villa de Madrid*, Madrid (1991), 3-27.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, M^a. T., "Claudio Coello: Dibujos festivos", en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1993), 257-277.
- ZAPATA VAQUERIZO, Juan José. *Coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina: El Marqués de Salamanca*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

ANTECEDENTES DEL PUENTE NUEVO DE RONDA

Por

ROSARIO CAMACHO y AURORA MIRÓ

INTRODUCCIÓN

Ronda, ligada al río Guadalquivir, es uno de los núcleos urbanos con mayor atractivo de España. Pero, si lo normal es que las ciudades fluviales no vivan de espaldas al río, a Ronda no podemos considerarla propiamente una ciudad fluvial; el Guadalquivir, que corre muy por debajo del nivel del núcleo urbano, al fondo del tan nombrado Tajo de Ronda, aunque es una presencia fundamental en la vida y en la imagen de esta ciudad, aísla y separa las dos partes fundamentales de ella. La posición privilegiada de Ronda, utilizando la forma del terreno como parte integrante del diseño urbano, le confiere ese carácter propio y ese pintoresquismo tan alabados por escritores de todas las épocas. Pero, también, al aprovechar esas condiciones topográficas, los diferentes núcleos que la fueron constituyendo a lo largo de los siglos han padecido un relativo aislamiento con la serie de problemas que esto supone en el desenvolvimiento de una ciudad (1).

En su conjunto Ronda está dividida en tres partes bien diferenciadas, la *Ciudad*, el *Mercadillo* y el *barrio de San Francisco*, separados por fuertes barreras. La Ciudad, la antigua medina musulmana, es el núcleo más antiguo, situado sobre un promontorio que se eleva unas cien varas sobre el cauce del río, que la bordea. Abrigado su caserío por la fortaleza y el recinto amurallado, responde al tipo de ciudad de formación medieval hispano-musulmana. Separado por las murallas se encuentra el barrio de San Francisco, que empezó a cobrar importancia después de la conquista por las necesidades de asentamiento de los mercaderes, existiendo anteriormente un cementerio y tal vez una musalla; en 1780 contaba el barrio con unos 500 vecinos y se comunicaba con la Ciudad por medio de una rampa artificial situada al sur, relativamente cómoda. En esa fecha el Mercadillo, que es el tercer núcleo, llegó a contar con 3.000 vecinos pero su desarrollo se veía frenado por la fuerte barrera natural que ofrecía el Tajo que lo separaba de la Ciudad (2).

La comunicación entre estos dos núcleos de Ronda, se hacía a través de dos puentes que se habían construido en la parte baja del Tajo por donde era más practicable el paso, pero había que dar un amplio rodeo y subir dos enormes cuestas. Existía un puente romano, llamado después de las Curtidurías, que comunicaba el barrio de San Miguel con las Peñas del Mercadillo, pero este puente, con un sólo arco de medio punto, tenía el arranque de la bóveda inmediato al nivel de las aguas y su claro era inferior a 10 varas por lo que, cuando había avenidas, se cegaba con los peñascos que se desprendían y, pasando las aguas muy por encima del nivel de su piso, se imposibilitaba el paso. Por ello se construyó otro puente, llamado Nuevo, también de un sólo arco pero con una luz tan amplia como permitía el Tajo, en una zona en que se estrechaba más, y fue el puente principal en la comunicación entre la Ciudad y el Mercadillo hasta el siglo XVIII, pasando a llamarse Puente Viejo cuando empezó la construcción del Puente Nuevo. Ese puente había sido fundamental en el desarrollo urbano; desembocaba junto a la puerta principal de la Ciudad y al otro lado existía un ejido donde tras la Reconquista también se asentaron los mercaderes, asentamiento que fue el germen del Mercadillo, que se fue extendiendo en torno a la antigua parroquia de Santa Cecilia (actualmente iglesia del Padre Jesús) y que acabaría neutralizando a las demás colaciones de la Ciudad (3). No obstante, en ésta se mantenían *las oficinas de la Gobernación* así como *la principal nobleza acaudalada* por lo que era muy necesario comunicar con mayor comodidad los dos núcleos, pues para llegar hasta el puente el camino era una cuesta que tenía el 30% de inclinación, subiéndose a la parte alta *por otra más pendiente y trabajosa* y aún eso no suponía acortar mucha distancia, por lo que era evidente la necesidad de una comunicación más fácil (4).

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL PUENTE NUEVO. PROCESO DE LA OBRA

Los deseos de construir un nuevo puente que comunicara con facilidad los dos principales barrios de Ronda arrancan de la época de los Reyes Católicos, y especialmente de 1526, en el reinado de Carlos V; pero por la serie de problemas sociales, económicos y demográficos planteados en este siglo y en el siguiente (epidemias, hambrunas, escasez), no fue hasta el reinado de Felipe V, dentro de la política de obras públicas de los Borbones y

por las necesidades perentorias de una población que había crecido extraordinariamente en el Mercadillo, cuando empezaron a fraguarse los proyectos que conducirían a la construcción del puente a finales del siglo XVIII.

Para la financiación de esta costosísima obra se autorizó a la Ciudad a tomar del caudal de los Propios y se le concedió la aplicación de un arbitrio del 3% de todas las mercaderías que se vendieran en su famosa Feria del 20 de mayo. Este arbitrio se prorrogó en 1758 y bajo este concepto quedó consignado en el Reglamento de la Ciudad de 1763, aplicándose en diferentes ocasiones, desde 1759, los sobrantes de los Propios. También contribuyeron los particulares, no ya sólo con grandes sumas en metálico sino a través de otro tipo de aportaciones: costeando el transporte para el acarreo de materiales, no cobrando las maderas cortadas en sus haciendas, etc. Una contribución importante, pero difícil de cobrar, era la de los pueblos que se beneficiaban de esta obra, teniendo que aportar los 40 pueblos (sólo 32 eran del partido de Ronda y los otros 8 de Sevilla) la cantidad correspondiente a un tercio del costo total, cubriendo la ciudad de Ronda los dos tercios restantes. Pero hubo que recurrir también a empréstitos con intereses del 3%, no sólo de los pueblos sino de los mismos vecinos. En la fase final, las aportaciones particulares del Intendente de la obra y del Tesorero suplieron las deudas en diferentes ocasiones (5).

LAS OBRAS INICIALES

Aunque sabemos que ya existía un proyecto en el siglo XVII, la obra del puente no se empezaría hasta los primeros años del siglo XVIII, rematándose en el arquitecto Francisco Gutiérrez quien *por lucrarse en mayor porción llevó la obra con tan poca firmeza que fue denunciado y mandada deshacer* (6). Evidentemente no quedó nada de este puente y la única noticia ha sido la documental.

EL PUENTE DEL MAESTRO JUAN CAMACHO

En 1733 volvieron a iniciarse las obras, pero se hundió cuando todavía el puente tenía las cerchas y maderas puestas, un día antes de la feria de mayo y aunque la ciudad había solicitado que la reconocieran otros maestros, siempre informaron *sobre la bondad de la obra*. El plano fue realizado por el maestro cordobés Juan Camacho, en quien se remató la obra por asien-

EL PROYECTO DE GASPAR CAYÓN

A partir de este accidente el Cabildo de la ciudad decidió que la obra se hiciese siempre a jornales, sin embargo estuvo detenida mucho tiempo, a causa de la recogida de fondos.

En 1758 el Consejo autorizó que continuasen las obras y en ese mismo año, siendo Alcalde D. José Teodosio Delgado y Mentera, se echaron los cimientos de un nuevo puente y el informe que dio el maestro D. Pedro Fernández, a cuyo cargo estaba el puente en 1763, nos indica que la obra se estaba realizando *como corresponde a lo proyectado por D. Gaspar Cayón Maestro Mayor de la obra de la Catedral de Cádiz y de Guadix y aprobado por D. Juan Bautista Saqueti, Maestro de la obra del Real Palacio de Madrid* (10). El informe de Pedro Fernández incluido en el expediente, fechable entre 1763-65, responde a una inspección realizada para intentar abaratar los costos en la continuación de la obra, e indica que hasta ese momento el puente iba construído de acuerdo con el proyecto de Cayón y que era de una gran fortaleza. Por esas fechas, pues, se había realizado el arco bajo, de 32 varas de altura, que ya estaba enrasado, con su solería de cantería, y, dada su solidez, ya que debía sostener todo el peso del macizo, no podía dictaminar en contra. Pero, en su conjunto debía ser excesivamente sólido ya que el proyecto suponía la construcción de dos machones paralelos de 45 pies en cuadro cada uno, de cal y canto revestidos de sillería, que arrancando desde el mismo fondo del tajo, y por encima del arco construído, cerrarían *todo el tajo de parte a parte*.

Esta solución de sobremontar la bóveda con tímpanos macizos hasta la altura del tablero es la que se ha utilizado en casi todos los puentes en arco construídos hasta el siglo pasado, siempre que la altura del tímpano fuese pequeña respecto al ancho de la bóveda (11). Teniendo en cuenta la exagerada hendidura del tajo hubiera sido aconsejable otra solución para este puente.

EL PLAN DE PEDRO FERNÁNDEZ

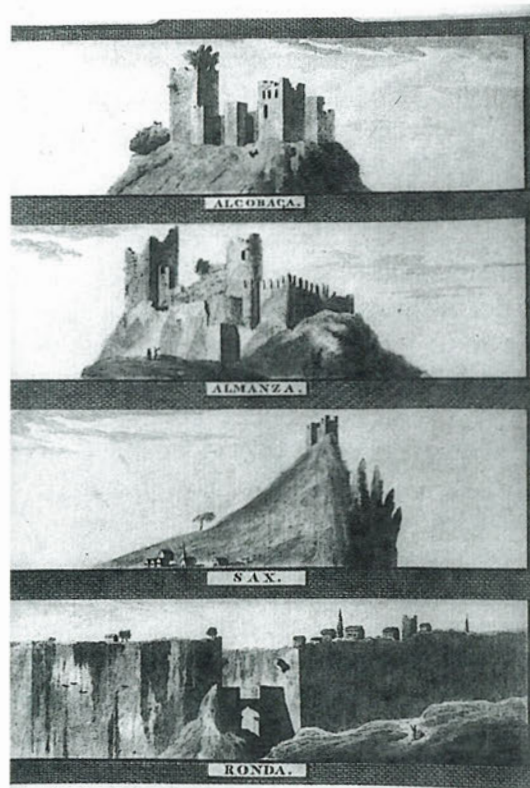
El puente estuvo al cargo del maestro Pedro Fernández al menos desde 1763, y su dirección fue siempre aprobada por la Ciudad, ya que cuando se intenta introducir a otro arquitecto abogan por él. Pero como sólo era el Maestro del puente, por razones económicas no podía residir todo el tiem-

po en Ronda, dejando la ejecución de la obra en manos de su aparejador, el alarife de esta ciudad, Juan de Lara.

Fernández dirigía el puente según el proyecto de Cayón, no obstante, al instarle los Diputados de la obra a buscar algún ahorro dados los escasos fondos con que contaban, presentó un plan que aligeraba la estructura del puente, permitiendo economizar en los materiales. En su informe indicaba que, una vez realizado el arco de 32 varas con toda solidez, se podían continuar los machos tal como venían desde los cimientos, con 14 varas y media de frente, abrazando los *tajos* (12) hasta las 40 varas que era donde debía arrancar el segundo arco que cerraría a las 50 varas, dejando de claro 16 varas y media. Así se llegaría hasta la altura de 82 varas, pero las 14 varas que restaban, hasta las 96 que debía tener para alcanzar el piso de la población debían hacerse *de macizo*, lo cual consideraba que era suficiente para aguantar el tráfico. De este modo se abriría un arco de 16 varas y media de luz por 50 de altura, que supondría 8.000 pies de ahorro y beneficio en el costo del relleno o macizo. Los *tajos* quedaban bien sujetos *por el pie con el primer arco, por la cabeza con el segundo, y por el tramo del medio* (estaban) *sostenidos y abrigados* por los machones, de 14 varas de macizo, que no perdían nada de firmeza. Incluso consideraba que era mejor su propuesta porque el relleno proyectado anteriormente en 63 varas de altura podría salir hacia afuera siendo un peligro para la obra (13).

De acuerdo con estos razonamientos *formó planos*, como indica la documentación, por los que se regiría la obra a partir de esos momentos. Este proyecto descargaba el macizo que caía sobre la bóveda, no con materiales más ligeros sino abriendo sobre ella un arco de 16 varas y media, dejando muy gruesos los muros laterales (*machones*), sobre los que apoyaba el tablero. De este modo, razones económicas condujeron a una solución técnica más acertada, aunque tampoco fue la más eficaz ya que el *viaducto cruza y casi ciega el tajo de Ronda* (14).

Siguiendo ese plan se continuaron las obras del puente y los comisarios encargados de ella la hacían revisar continuamente por los distintos arquitectos e ingenieros que pasaban por allí, pues Ronda era lugar de tránsito entre Málaga, Cádiz y el Campo de Gibraltar. En sus dictámenes siempre aprobaron la firmeza de la obra, que llegó a alcanzar una altura media entre el primer arco y el nivel superior de las Peñas del Mercadillo, momento que sería captado en el grabado de M. A. Rooker, de 1775 (15) (lám. 2).



Lám. 2. M. A. Rooker, 1775. (En la parte inferior, el puente nuevo de Ronda).

EL PROYECTO DEL ARQUITECTO DOMINGO LOYS

En 1777 estaban paralizadas las obras por verificación de la Redención de Censos y Pensiones de Propios; pero, al contar con algunas aportaciones de particulares, se solicitó del Consejo la continuación. No obstante, se planteó una revisión de los proyectos y de la obra y, por orden del Superintendente de Granada del 16 de mayo de 1778, fue enviado Domingo Loys Monteagudo para realizar un reconocimiento. En su informe, acompañado de un plano (16), el arquitecto insiste en la firmeza con que se estaba realizando y opinaba que debía seguirse según el plan de Pedro Fernández (17). Las obras habían avanzado bastante, pues él mismo indica que los machones que arrancaban del río

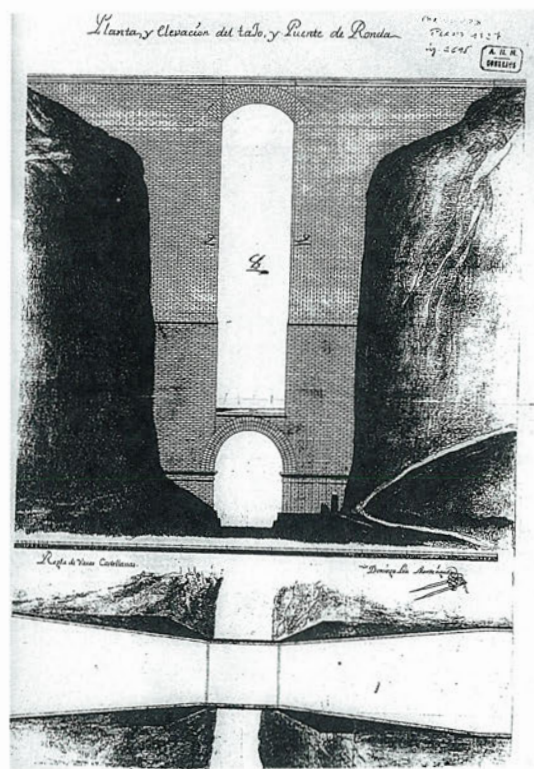
alcanzaban ya 45 varas y tenían un arco a mitad de su altura, diferenciando en el plano con sombra más oscura lo ya construido; Loys consideraba muy necesario continuar esta gran obra fabricando 56 varas de machos tal como iban hasta el momento, de buena cantería el exterior y macizo de mampostería y da normas para la construcción del otro arco, cuidando mucho el trasdós así como el empedrado que debía ser de piedras menudas puestas de punta para que el paso de los carros y coches *no atormente al arco*. En el arco ya construido proyectó una albardilla de vara y media de alto para despedir a las aguas y proyecta el antepecho del puente de cantería más fina, dejando en su parte interior una banquetta de dos pies de altura para que no fuese fácil acercarse al borde y, además, para que sirviese de asiento, embutiendo por allí la cañería que debía conducir el agua a la Ciudad, el otro gran objetivo de esta importante obra (18). En todo el borde del tajo proyectó, también, un pretil de cinco pies de alto y una vara de grueso en el cimiento, que remataba en dos pies, para evitar los accidentes (lám. 3).

En esencia el proyecto de Loys se ceñía fundamentalmente al que se estaba siguiendo, pues, aunque hay una crítica al plan inicial, ya que considera que pudo proyectarse desde el principio de una forma más fácil, en el estado en que se encontraba la obra era necesario seguirla introduciendo algunas mejoras, para lo cual estableció un presupuesto de lo que quedaba por construir que alcanzaba al 1.200.000 rs. Pero, con el arbitrio sólo se llegaba a recaudar de catorce a quince mil reales al año y con eso no había ni para reparar la maquinaria, ingeniosa y costosa, que se había construido para bajar los materiales al fondo del tajo (19).

En su informe insistía Loys en la necesidad de construir el puente que consideraba muy útil para los vecinos que, como hemos repetido muchas veces, *tienen que andar más de un cuarto de legua de camino trabajoso para comunicarse* (20), y porque con ello se solucionaba también el problema del agua, tan acuciante en la Ciudad.

LAS MODIFICACIONES DEL INGENIERO MARCOS DE VIEDMA

Antes de autorizar las obras, el Consejo quiso que revisase el proyecto de Loys el ingeniero D. Marcos de Viedma, que era Comisario de Guerra y Director General de Caminos. En su informe, de 1778, indicaba que encontraba lo proyectado *bien dispuesto según arte*, sin entrar en los costos al no conocer



Lám. 3. Ronda. Puente Nuevo. Proyecto de Domingo Loys Monteagudo, 1777. (A.H. N. Consejos, plano nº 1127).

los precios de los materiales y jornales en la zona (21). No obstante, su interés por la mecánica de esta estructura y por los problemas de solidez y estabilidad, le llevarán a preocuparse por las cargas, pues eran tan fuertes que podrían arruinar el puente, y como esto no afectaría al proyectista propuso, antes de encargar la obra, un nuevo reconocimiento de todas sus secciones por un maestro ejercitado y práctico en esta clase de obras, recomendando a Manuel Godoy, arquitecto, que era maestro de la Catedral de Jaén y de la iglesia de la villa de Jódar. También fue una sugerencia suya el arco de entibo, señalando su ubicación con el nº 8 en el plano de Loys, a mitad del claro de su elevación, para que el puente, en la zona que señala con el nº 9, no se arruinase por el gran

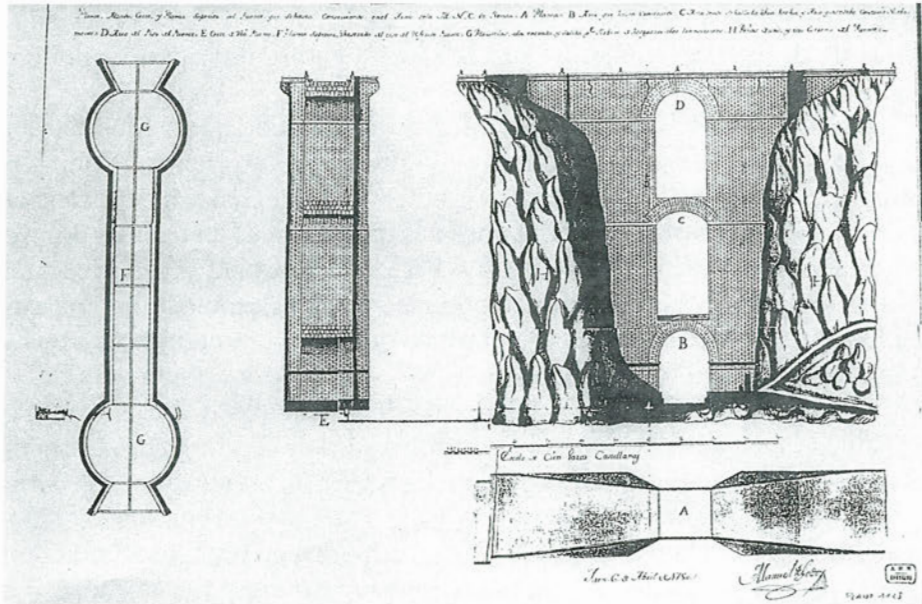
peso que recibiría, y más aún si fueran flojos los terrenos de las márgenes, en los que apoyan los machones (lám. 3).

En agosto de 1779, el Consejo mandó enviar a Godoy el plano de Domingo Loys y el informe de Viedma para que con ellos fuese a Ronda y presentara nuevo informe (22).

LOS PLANOS DE MANUEL GODOY

En abril de 1780, en Jaén, se fecharon los informes de Godoy, muy completos, así como los planos que lo acompañaban (23). Empezaba el arquitecto citando una relación de puentes que había ejecutado y que avalaban su experiencia y exponía que lo ya realizado en la obra del puente correspondía en el plano a las letras A y B. Con la C señalaba el arco de entibo que sugirió Viedma, *para que sirva de codal a los dos machones* por su altura *tan disformidable*. Lo que faltaba debía seguirse como iba diseñado, que estaba bien realizado y con mezcla de la mejor calidad, aunque *las piedras de sillería no tienen la entrada correspondiente a obras de esta naturaleza*, por lo que proponía introducir tizonas a determinadas alturas para darle mayor firmeza; para los macizos la piedra se había traído en caballerías, por lo que sería menuda, y él propone que de ahora en adelante se empleen *piedras de a carro* para que aten y unan mejor. El arco superior (D) debería construirse con arreglo a la rosca diseñada cuidando mucho las dovelas y con mezcla más fina que la usada anteriormente, introduciendo *morrillos* o cantos rodados apretándolos con un *botador* de hierro y martillo para lograr una mayor solidez (lám. 4).

Para la planta y corte del piso superior, indica que las *maestras* sean de piedra y también los antepechos, muy cuidados en su cantería, así como las banquetas bajo las que correría la cañería, diseñando en los desembarcos dos plazas circulares. Por último, aunque los machones estaban apoyados por su base y los trasdoses en peña firme (H), considera necesario hacer un arco cóncavo junto a la madre del río para que les sirva de empuje, pero realizado de modo que no impida el curso de las aguas ni éstas *lo devoren*. Añade al proyecto de Loys la longitud que debería tener la muralla, que era de 500 varas, y presenta el coste de los materiales para que el Consejo pueda juzgar su presupuesto. Indica, también, que habiéndose enterado de que después de construido el primer arco (B), el puente no había contado con



Lám. 4. Ronda. Puente Nuevo. Proyecto de Manuel Godoy, 1780
(A.H. N. Consejos, plano nº 1128).

un maestro sino sólo con *un oficial de mediana ynteligencia* por el celo de los Comisarios en el ahorro de gastos dada la escasez de los arbitrios (se refiere a Juan de Lara que sólo contaba con el nombramiento de aparejador), propone que se nombre un maestro práctico en esta clase de obras pagándole un doblón al día o lo que les pareciera oportuno, un aparejador con 20 reales al día y oficiales a 10r.; de esta forma se podría terminar la obra en cuatro años manteniendo el mismo costo en que la presupuestó Loys, 1.200.000 r., aunque amplía las plazuelas y el arco inferior. También se propone a sí mismo para hacerse cargo de la obra por ese presupuesto, ofreciendo adelantar una fianza de 150.000r.

Después de las nefastas experiencias que Ronda vivió cuando la obra se llevó por asiento, esta solicitud provocó angustiosas peticiones al Consejo por parte de la ciudad solicitando que se hiciese por jornales y el deseo de que lo terminase el maestro que la había dirigido hasta entonces, Pedro Fernández, aunque siguiera el plan de Godoy. Proponía la

ciudad, además, un antepecho que bordease la orilla del Tajo desde la salida del puente hasta la cerca del convento de la Merced, para evitar desgracias de despeñamientos que serviría al mismo tiempo para conducir el agua al casco de la Ciudad.

Como la contribución de los pueblos sería por ocho años, (que darían 800.000r. de los que se habían consumido 98.161r.), se propuso la obra en un plazo de otros ocho. El informe de la Contaduría General de Granada también estaba a favor de hacer la obra a jornal, además aunque Godoy se conformaba con el presupuesto de Loys haciendo más obra según proponía Viedma, era en parte falso porque la Ciudad había continuado la obra subiendo los machones como refleja el plano de este último donde tienen 12 ó 15 varas menos que en el de Godoy (24).

El Consejo solicitó en 1780 la situación de las cuentas, y que el maestro de la ciudad declarase el costo del antepecho. En esa fecha Pedro Fernández se encontraba enfermo en su casa de Guadix, y la tasación en 230.000r. la realizó el Aparejador de la obra, Juan de Lara, que vivía en Ronda (25). Posiblemente, Fernández a causa de su enfermedad no pudo continuar con la obra, pues no tenemos más noticias suyas, pero tampoco se encargó a Godoy, pues murió en 1781 (26).

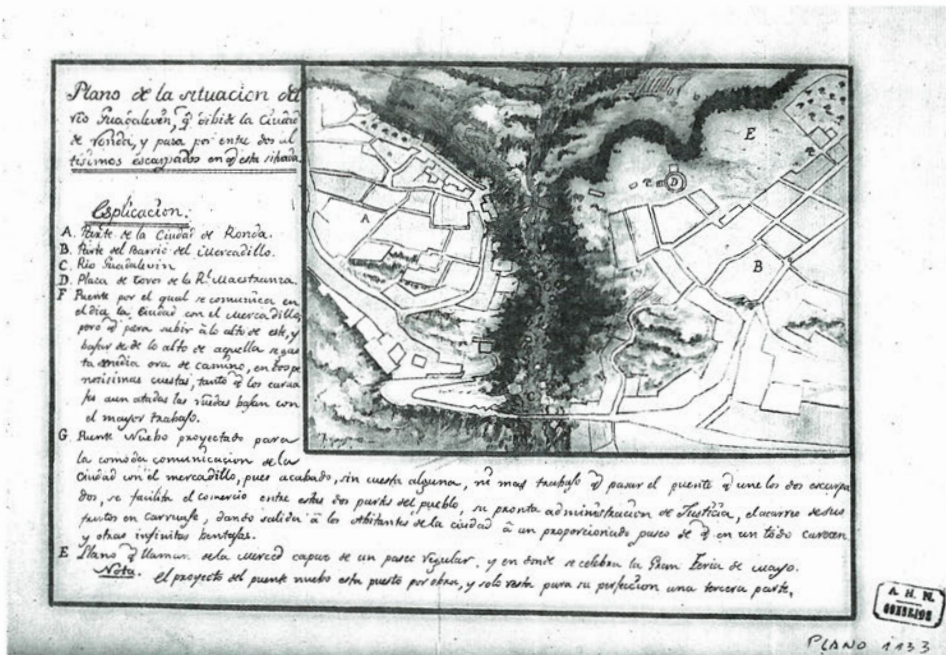
LA FASE DE TERMINACIÓN: DIEGO DE CÓRDOBA, DIEGO DE CAÑAS Y JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA

No obstante, los trámites y la recaudación de fondos iban lentos y en 1785 el Corregidor de la Ciudad, D. Pascual Ruiz, presentó una *Instrucción*, acompañada de diversos planos que levantó a su costa, en donde se exponía la situación de la ciudad, el estado de la obra a su llegada al cargo y los beneficios que reportaría la construcción del puente (27). En esa fecha, al haber tenido que pagar una contribución extraordinaria para el arreglo de caminos y suplementos de Guerra (28) las obras estaban detenidas, pero se habían construido dos tercios: los machos hasta la altura de 70 varas *de hermosa sillería, fuerza competente y bella arquitectura*. Dado que la altura total sería de 100 varas quedaba menos de la tercera parte, y teniendo en cuenta lo que había costado lo construido, se calculaba que se necesitarían 50.000 pesos, cantidad escasa en relación a las ventajas que esta obra supondría para Ronda, no ya sólo para el comercio o la agricultura,

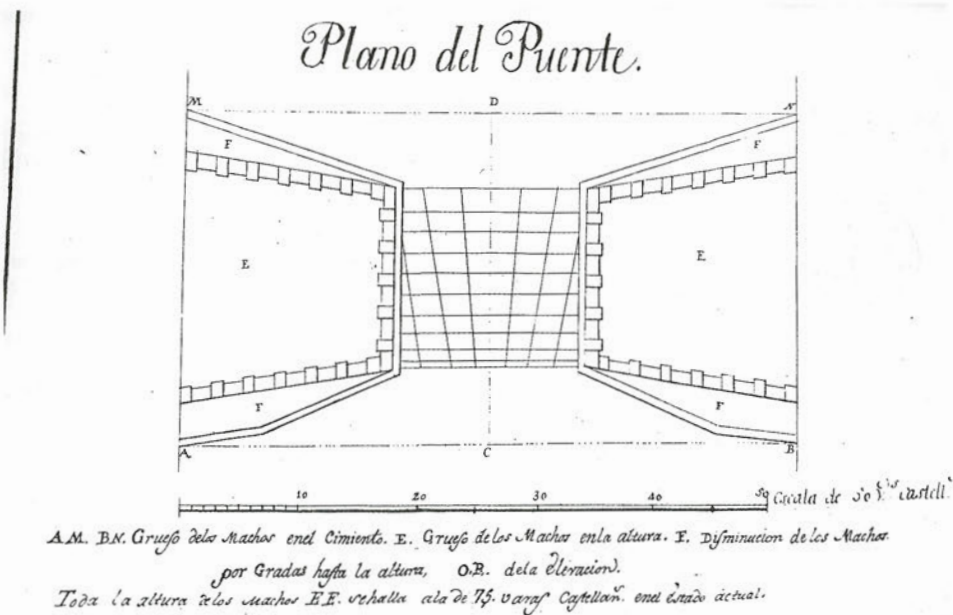
que por utilizar un transporte más rápido se abarataría, sino también porque fomentaría la fábrica de paños que los portes hacían decadente, se conduciría el agua al centro de la Ciudad que hasta el momento se hacía trabajosamente por medio de azacanes o aguadores y, además, por la comodidad y hermosura que prestaría a la ciudad. Acompañan a este informe tres planos sobre el estado de la obra, una perspectiva y un plano de situación del Guadalquivir a su paso por Ronda (29). También se había propuesto, para costear la obra, repartir en los pueblos de la demarcación el cupo que le correspondiera a cada uno o, en su defecto, tomar un empréstito de los mismos pueblos con calidad de reintegro con un interés del 3%, lo mismo que se exigía en la Feria del 20 de mayo, lo cual concedería el Consejo. Asimismo se proponía que el arquitecto Domingo Loys dirigiera la obra a jornal y por administración con arreglo a los planes precedentes (30) (láms. 1, 5, 6, 7, 8).

Teniendo en cuenta estos informes, y los anteriores, en julio de 1785 el Consejo, considerando indispensable que se terminara el puente, —que ya tenía un paso provisional por medio de dos pontones—, dictaminó su continuación y aunque se contemplaron las normas del Rey para que en todas las obras se nombrasen a arquitectos de la Real Academia de San Fernando, en este caso no era preciso porque ya lo era Domingo Loys Monteagudo, además tampoco era una obra nueva sino la continuación de proyectos aprobados con anterioridad. Al mismo tiempo solicitó que el Rey concediera permiso al Ayuntamiento y a la Junta de Propios para hacer el repartimiento entre los pueblos, encargando la ejecución de éste al Corregidor de Ronda. Pero Loys no pudo dirigir la obra, seguramente por motivos de enfermedad porque murió en Granada en diciembre de 1785 (31).

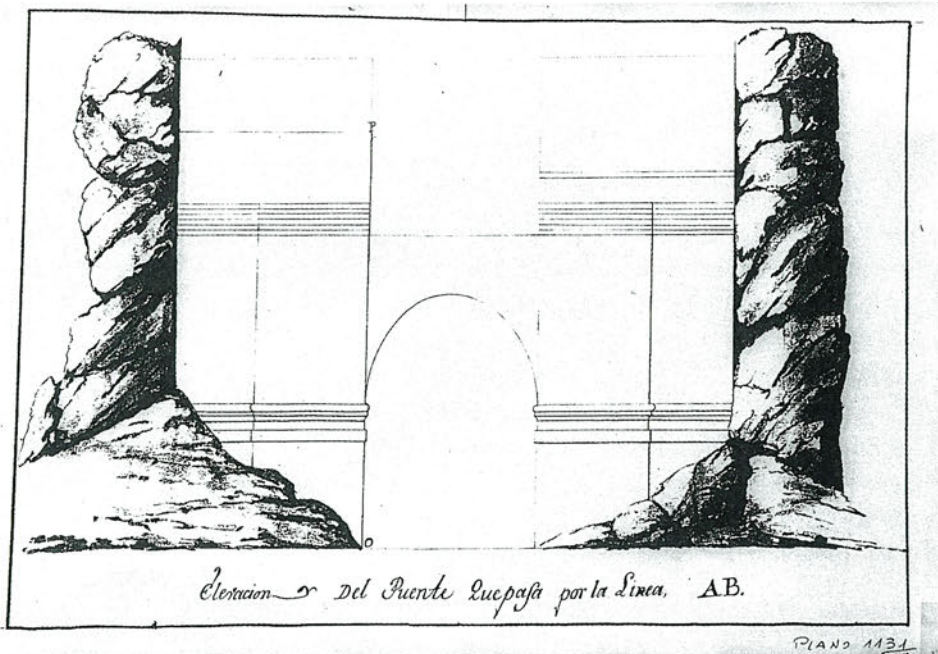
El Consejo determinó los medios para costear la obra, planteando su ejecución por administración al cargo de una Junta establecida para ello y, en junio de 1785, mandó realizar una inspección a D. Diego de Córdoba, Superintendente General de los Caminos de Antequera y Vélez, quien en noviembre de ese mismo año propuso para dirigir la obra en la parte facultativa al arquitecto D. José Martín de Aldehuela, que había alcanzado notable fama por el recién construido Acueducto de San Telmo de Málaga y *en atención a su reconocida aptitud por las muchas obras que tiene hechas en el Reino*. Aldehuela, en el mes anterior, ya había reconocido el puente, cuyos machones alcanzaban la altura de 61 varas, y formó los planos que fue-



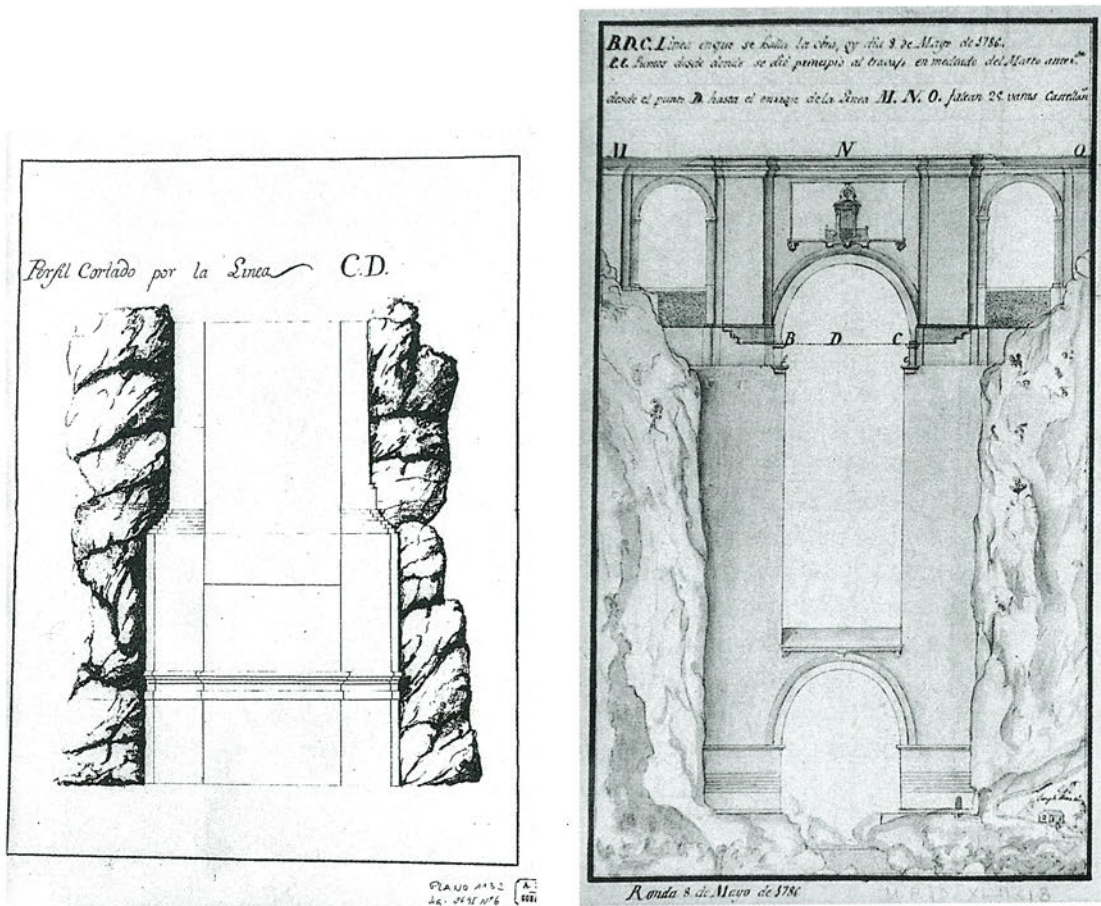
Lám. 5. Ronda. Plano de situacion del río Guadalevín a su paso por Ronda. (A.H. N. Consejos, legajo 2695).



Lám. 6. Ronda. Puente Nuevo. Planta del puente en 1785. (A.H. N. Consejos, plano nº 1130).



Lám. 7. Ronda. Puente Nuevo. Corte y elevación del puente por la línea A.B. 1785.
(A.H. N. Consejos, plano nº 1131).



Lám. 8. Ronda. Puente Nuevo. Perfil cortado por la línea C. D. 1785.
(A.H. N. Consejos, plano nº 1132).

Lám. 9. Ronda. Puente Nuevo. Proyecto de José Martín de Aldehuela. 1786.
(A. G. S., Sª y Sª de Hª, leg. 451).

ron enviados al Consejo, calculando el coste en un millón de reales. El Consejo autorizó la continuación de la obra que se haría por administración, con la máxima economía, dirigida por Aldehuela. También propuso nombrar un Sobrestante y como en Ronda se encontraba, recuperando su salud, el capitán de navío D. Diego de Cañas y Silva, se le designó Superintendente de la obra, nombrando éste al Sobrestante. La intervención de Cañas fue fundamental, ocupándose de aspectos que superaban en mucho su cometido en la obra del puente, cuyo paso para caballerías y carruajes se abrió el 4 de noviembre de 1787, aunque la terminación total fue más tardía para integrar en él las obras del acueducto (32).

LOS TÉCNICOS QUE INTERVINIERON EN ESTA OBRA

Indudablemente una obra de la envergadura del puente implica la intervención de diferentes maestros a los que no siempre nos es posible conocer por completo. Aunque debieron intervenir muchos más, en la documentación estudiada hasta el momento aparecen nombres de varios maestros, algunos de los cuales nos son completamente desconocidos por ahora, de otros sí conocíamos su actividad pero no sabíamos que hubieran intervenido en obras de este tipo. Finalmente la documentación confirma algunas atribuciones.

El nombre de *Francisco Gutiérrez* está asociado a la arquitectura en el siglo XVI, como un maestro arquitecto, notable estuquista que trabajó en Córdoba y Antequera donde fue maestro alarife (33); pero no tenemos datos del personaje que ejerció en el s. XVIII y el único que nos aportan estos documentos es para hacerlo tristemente famoso.

De *Juan Antonio Camacho*, en quien se remató la obra del puente de Ronda y quien la dirigió a partir de 1733, junto con José García, sí tenemos más noticias. A él se recurre fundamentalmente para obras de carácter práctico y él mismo señala que había realizado treinta y tres. Trabajó en Córdoba, especialmente para el Duque de Medinaceli, llegando a ocupar su obrería mayor. Se le han atribuido sin lugar a dudas las obras que realizó para el Duque en Montilla, la enfermería del convento de San Francisco y el granero que se levantó en el solar del castillo, cuyos planos firmó. También proyectó el gran arco del puente de Puente Genil, la reedificación del puente de Alcolea y otras obras públicas, llegando a ser maestro de la Catedral de Córdoba y de su Ayuntamiento. Pero esta actividad es anterior a su in-

tervención en el puente de Ronda, que se le adjudicaría por su gran experiencia en este tipo de obras, aunque aquí se vio frustrada su fama con el desastre del hundimiento del puente cuando se acababa de terminar (34).

A *José García* es difícil asignarle una personalidad, pero hay un cantero lucentino, José García de Budía, que en 1738 contrata, junto a Vicente Hurtado, las gradas y basamentos de las pilastras de la capilla mayor de la parroquia de Benamejé que seguramente proyectó Cristóbal García. Pensamos que tal vez fuese la misma persona por la proximidad geográfica (35).

Gaspar Cayón, procedente del valle de Cayón en Santander, según nos indica Ceán (36), fue maestro de las catedrales de Cádiz y Guadix, sucediendo en ellas a Vicente Acero, y su pericia la demostró fundamentalmente en la última obra citada. De su categoría es indicio el hecho de que el Cabildo de la Catedral de Málaga le llamase en 1756 para que reconociese la obra de la Catedral, diera normas para continuarla, e instruyera e informase sobre el aparejador Antonio Ramos quien había solicitado el cargo de Maestro mayor, puesto en el que lo ratifica Cayón (37). Sin embargo, no teníamos noticia de su intervención en obras de ingeniería, aunque este proyecto de Ronda, aún con la aprobación de Saqueti, dados los informes de Fernández en cuanto a su excesiva solidez y la crítica de Loys, no fue muy considerado en su propio tiempo.

De *Pedro Fernández* han llegado a nosotros escasos datos. Sabemos que era vecino de Guadix y que no trasladó su domicilio a Ronda por las obras del puente, que dirigía desde 1763 y tal vez desde 1758, a veces a distancia, delegando en su aparejador. Debió morir hacia 1780, en Guadix donde permanecía por su enfermedad no pudiendo trasladarse a Ronda para presupuestar los antepechos del tajo (38).

Domingo Loys Monteagudo, gallego nacido en 1723 en Alen (Santa María de Loureiro, Orense) es una de las personalidades más prestigiosas de las que intervinieron en nuestra obra. Arquitecto de la nueva generación, formado en la Academia de San Fernando y pensionado en 1758 en Roma, se cita a sí mismo en el informe como Académico de Mérito de la Real de San Fernando de Madrid y de la Pontificia de Roma y Arquitecto Director de las obras de la Colegiata de Santa Fe y parroquias de Loja y Vélez Benaudalla. Fue discípulo de Ventura Rodríguez, quien, a su vuelta de Roma, lo envió a diferentes lugares para hacerse cargo de los proyectos que él había realizado. Su actividad arquitectónica, por tanto, está muy ligada, fundamentalmente, a los pro-

yectos de Rodríguez, primero en la Catedral de Santiago de Compostela, donde dirigió las obras de la fachada de la Azabachería y allí proyectó la Universidad y el Colegio de San Jerónimo, así como el pazo del Marqués de Viance en Bóveda (Lugo). Después, para dirigir otro proyecto de Ventura Rodríguez, la Colegiata de Santa Fe, pasó a Granada en 1773, avciándose en esta ciudad. Este sería el inicio de una serie de obras importantes, casi todas ligadas a Rodríguez, como la parroquia de Vélez Benaudalla y la cabecera de la Encarnación de Loja, que dirigió. Otras fueron proyectadas por él mismo, como las parroquias de Bérchules, Maracena, Picena, Molvizar y Talará, aunque sobre estos planos Ventura Rodríguez daría la versión definitiva. Se le ha atribuido la iglesia de Nívar y sin ninguna duda la hermosa rotonda de la Encarnación de Montefrío (39).

La mayoría de estas obras se canalizaban a través del Consejo de Castilla, lo mismo que su proyecto del puente de Ronda. No se conoce otra intervención en obras de tipo técnico, nada más que este proyecto en el que se ve condicionado por la obra ya realizada, pues posiblemente de haberla proyectado desde el comienzo hubiera recurrido a otras soluciones, como se permite indicar.

Domingo Loys, que en sus años de Roma había realizado una recopilación de dibujos que agrupó en su *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma*, recientemente publicado, murió en Granada en diciembre de 1785 a donde había ido a curarse de una enfermedad, pero llegó a ver casi terminada la Colegiata de Santa Fe, consagrada el 7 de noviembre, que había ocupado su actividad hasta el final de su vida (40).

Del ingeniero *Marcos de Viedma*, que fue Comisario de Guerra y Director General de Caminos, Ceán Bermúdez en sus adiciones al libro de Llaguno recogió su actividad, citándolo como autor del puente largo del Jarama en el camino de Colmenar, cerca de Aranjuez, que se realizó en 1761, y de los informes de 1770 sobre el camino real de León a Oviedo, que pasaba por el puerto de Pajares (41). En 1771 se encontraba en el reino de Granada, donde dio informes sobre los planos de dos puentes que los ingenieros José García Martínez y Ramón Navas habían proyectado para los ríos de Vélez y Rubite en el término de Vélez-Málaga (42). Su experiencia en este campo provocaría la consulta sobre el puente de Ronda, introduciendo, en su informe, la propuesta del arco superior de entibo, uno de los aspectos fundamentales para la solidez del puente y que le confieren una mayor belleza.

Manuel Godoy es un arquitecto práctico que, precisamente, acredita su experiencia con la construcción de varios puentes por mandato del Consejo de Castilla, el del río Guadabullón, río San Juan, el Salado de Arjona en el camino de Andújar, el arroyo del Gato en la *yguera* de Andújar, y en 1780, con 55 años, era maestro mayor de la Catedral de Jaén y de la parroquia de Jódar (43). Otro proyecto suyo, el del puente de la calzada de Jerez de la Frontera, fue presentado en la Academia de San Fernando en 1776, y, revisado en la Comisión de Arquitectura en 1788, fue aprobado por Manuel Machuca y Vargas por su solidez. Se encargó a Miguel de Olivares la dirección de esta obra, aunque siguiendo el proyecto de Godoy, que había muerto en 1781 (44). Su informe y proyecto para el puente de Ronda, en los que asume las propuestas de Viedma, data de 1780 y aunque quería hacerse cargo de la obra no se la llegarían a adjudicar teniendo en cuenta la fecha de su fallecimiento. En cualquier caso, en Ronda recelaban de que se le diese la obra por asiento, y, aunque el motivo de ello era la amarga experiencia anterior, pudieron tener razón para recelar porque después de su muerte se hizo público el fraude de 92.000r. a la fábrica de la Catedral de Jaén, en donde dirigía la obra del Sagrario por encargo de Ventura Rodríguez, y que, según el Cabildo, provenían de la venta de materiales que sacaba Godoy, siendo encarcelado por ello el pagador de la obra (45).

Diego de Córdoba y Pacheco, capitán de carabineros e ingeniero, fue nombrado Superintendente General de los caminos de Antequera y Vélez; junto con el ingeniero militar Domingo Belestá, con quien codirigió estas obras, publicó una *Relación* de las mismas, documento extraordinario para su conocimiento (46). Posiblemente fue su estancia en Málaga para la realización de estos caminos lo que motivó el encargo de supervisar las obras y proyectos del puente de Ronda.

Diego de Cañas era teniente de navío y, por motivos de salud, se había establecido en Ronda. Agradecido a la ciudad colaboró en las obras que se estaban realizando en ella y fue quien terminó la Plaza de Toros de la Maestranza que se estaba construyendo cuando llegó a Ronda. Fue nombrado Superintendente de las obras del Puente en 1785 y ejerció su cargo con una meticulosidad y celo extraordinario, atendiendo no sólo a lo que éste implicaba sino también aportando sus conocimientos técnicos y supliendo con sus propios fondos la falta de caudales (47).

José Martín de Aldehuela era natural de Manzanera (Teruel) y procedía de Cuenca donde desde 1753 había colaborado en la política de construcción y renovación de iglesias que, tras las destrucciones de la Guerra de Sucesión, había llevado a cabo el obispo Flórez Osorio (48). Aldehuela llegó a Málaga en 1779 para realizar las cajas de los órganos de la Catedral y en 1782, cuando el Obispo Molina Lario acometió la obra del Acueducto de San Telmo, se hizo cargo de su dirección. El éxito de esta difícil empresa le granjeó el ser nombrado para dirigir la fase de terminación del puente de Ronda, pues los elogios son unánimes en todos los informes. Sin embargo, si disfrutó de la confianza del Consejo de Castilla, no fue así en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde, después de haber realizado estas importantes obras y cuando estaba dirigiendo las del Acueducto de la Hidalga, se indicaba que no se le conocía ni tenía título de ella, y algunos de sus proyectos fueron rechazados, incluso por Ventura Rodríguez, maestro que había sido decisivo en su evolución cuando éste pasó por Cuenca (49). No obstante, la actividad de Aldehuela en Málaga fue enorme, ya que fue nombrado maestro de las obras del Obispado y, aunque no se le dio el cargo de Maestro Mayor de la Catedral, dirigía las obras que en ella se estaban realizando, si bien es cierto que reducidas a su fase de ornato. Intervino en las iglesias de San Agustín, de San Felipe, de San Juan, de las dominicas de la Aurora, en el palacio episcopal, en las obras del Conde de Villacázar, tanto en su palacio y villa de recreo de Churriana como en otras obras promovidas desde su cargo como fueron las dependientes del Consulado: los molinos del acueducto de San Telmo, proyectos para la continuación del puente del Rey, adaptación del edificio de los jesuitas para su sede, en donde había realizado también la portada para el Montepío de Viñeros, y otras más. En la comarca su intervención alcanza a obras tan dispares como los retablos de la parroquia de Nerja o del convento trinitario de Antequera, los planos de ampliación de la parroquia de San Pedro en esta misma ciudad, la sacristía de la parroquia de San Juan en Vélez-Málaga, donde también trabajó en la Cilla, o los informes y proyecto del Cementerio de Cortes de la Frontera, que realizó en 1802, el mismo año de su muerte (50).

NOTAS

- (1) MIRÓ, *Ronda, Arquitectura* y, 40 y ss.
- (2) A.H.N., (Archivo Histórico Nacional), Consejos, leg. 2695, "Expediente formado en la Contaduría General de Propios a instancias de la Ciudad de Ronda, sobre construcción de un nuevo Puente en el río Guadalquivir y cauce nombrado tajo de Ronda, que divide aquella población", fol. 69 y v. Este expediente nos permite conocer el proceso de la obra. Se completa con diferentes planos de la misma sección (nº 1127 a 1133). Para mayor información véase el libro citado antes, capítulos II y III.
- (3) MIRÓ, *Ronda. Arquitectura* y, 53 y 56 y "Aldehuela y el Puente", 175.
- (4) A.H.N., Consejos, leg. 2695, "Expediente... fol. 70.
- (5) A.H.N., *Ibidem*, fol. 8 y 16v. A.G.S. (Archivo General de Simancas), S^a y S^a de H^a. leg. 451 s.f. (julio 1785).
MIRÓ, "Aldehuela y el Puente", 185-186.
- (6) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fol. 3.
- (7) A.H.N., Consejos, leg. 24.135, fol. 119 y ss., leg. 2695, fol. 15 v. y A.G.S., S^a y S^a de H^a. leg. 451, s.f. 23-II-1787). MIRÓ, "Aldehuela y el Puente" 176.
CAMACHO MARTÍNEZ, "Dos proyectos de puentes", 357.
- (8) A.H.N., Consejos, leg. 24.135, fol. 119. En las alusiones a esta obra que hizo D. Teodosio Delgado y Mentera, que fue alcalde mayor de Ronda, parece indicar que no hubo víctimas ya que *como a la una de la tarde, en que la Divina Providencia dispuso no pasara nadie, de repente cayó todo el edificio a lo profundo sin quedar palo que no se hiciese una ceniza quedando sepultados en sus ruínas tan inmensos caudales*, si bien es cierto que se refería a un hecho ocurrido muchos años antes.
MIRO, "Aldehuela y el Puente", 176 y nota 3.
- (9) A.H.N., Consejos, plano nº 1129. leg. 2695, fol. 16. MIRÓ, "Aldehuela y el Puente", 192 y lám. 2.
- (10) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fol. 3.
- (11) TORROJA MIRET, *Razón*, 256.
- (12) Al utilizar este término está refiriéndose a los dos planos verticales que limitan el tajo propiamente dicho.
- (13) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fols. 3-4.
- (14) TORROJA MIRET, *Razón*, 256.
- (15) MIRÓ, "Aldehuela y el Puente", lám. 3. En 1775 el maestro de albañilería Pedro Requena se titulaba "maestro de la obra del puente de Ronda y alarife público" (A.H.P.M. Archivo Histórico Provincial de Málaga, leg. 3106, fol. 1347 y v.).
- (16) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fols. 26-27, plano nº 1127.
- (17) Sin embargo, sus medidas difieren ya que marca 99 varas desde el fondo del tajo hasta el nivel del convento de Santo Domingo y *de ancho por el mismo nivel 105 y por lo profundo cuarenta por subir escarpado* (fol. 26).
- (18) MIRÓ, y CAMACHO, "El sistema de".
- (19) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fol. 26-27v.

- (20) En los márgenes del informe se indica que la distancia en la comunicación entre los dos barrios era muy superior a un cuarto de legua.
- (21) Lo mismo había hecho al juzgar los proyectos de los ríos de Vélez y Rubite, presentados en 1770 por los ingenieros D. José García Martínez y D. Ramón Navas (A.H.N., Consejos, leg. 24.135, fol. 75 y v.). Véase también CAMACHO MARTÍNEZ, "Dos proyectos de puentes", 345.
- (22) A.H.N., Consejos, leg. 2695, "Expediente... fol. 14.
- (23) *Ibidem*, fol. 40-43, plano nº 1128.
- (24) *Ibidem*, fol. 44-50v.
- (25) *Ibidem*, fol. 53-55v.
- (26) GALERA ANDREU, "Ventura Rodríguez en Jaén", 66, 70 y 71.
- (27) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fol. 69-71v. *Instrucción para la Inteligencia de la situación, estado y utilidades del Puente de Ronda, hecho a solicitud del Corregidor de la misma D. Pascual Ruiz de Villafañe y Cárdenas, Caballero de la Orden de Santiago.* En el año de 1785 para la remisión al Real y Supremo Consejo de Castilla por la Via de la Contaduría General de Propios y Arbitrios del Reino.
- (28) Aunque no debió ser ésta la única razón, pues parece que después de 1783 hubo una malversación por parte del Marqués de Pejas, entonces Corregidor, y de algunos concejales que ascendía a más de 140.000r. (Vid.: MIRÓ, "Aldehuela y el Puente", 185.
- (29) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fols. 69-71v., planos nº 1129, 1130, 1131, 1132, 1133.
- (30) *Ibidem*, fols. 90-91. y A.G.S., S^a y S^a de Hacienda, leg. 451. s/f.
- (31) CERVERA VERA, *El arquitecto gallego*, 71. GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración*, 106 y 401.
- (32) El legajo 2695 citado del A.H.N. no cuenta con estos planos de José Martín de Aldehuela, que se encuentran en A.G.S., S^a y S^a de H^a. leg. 451. La fase final del puente se estudia en MIRÓ, "Aldehuela y el Puente", 175. y *Ronda. Arquitectura* y, 146-149. Actualmente el puente va a ser restaurado según un proyecto de la C.O.P y T de la Junta de Andalucía, elaborado en 1990 por el arquitecto Ciro de la Torre Fragoso y el ingeniero Germán García Rosales, que pretende eliminar los elementos añadidos con posterioridad a la obra del siglo XVIII. (Archivo de la Delegación Provincial de Cultura de Málaga).
- (33) BONET CORREA, "Córdoba en el siglo XVII", 201. VILLAR MOVELLAN, "La arquitectura del Quinientos", 230. ROMERO BENÍTEZ, *Guía artística*, 174. CAMACHO MARTÍNEZ, "La capilla de la Sangre", 41-42.
- (34) RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*, 61-63.
- (35) *Ibidem*, 51.
- (36) LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, IV, 100 y 284.
- (37) A.C.M. (Archivo de la Catedral de Málaga), Actas Capitulares vol. 48, fols. 90-94.
- (38) A.H.N., Consejos, leg. 2695, fols. 54-55v.
- (39) GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración*, 106 y 401.
- (40) CERVERA VERA, *El arquitecto gallego* 83-289 y GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración*, 106 y 401.
- (41) LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, IV, 281-282.
- (42) CAMACHO MARTÍNEZ, "Dos proyectos de puentes", 345 y 352.

- (43) A.H.N., Consejos, leg. 2695 fol. 40.
- (44) A.H.N., Consejos, leg. 674, plano 1.013 y Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.A.S.F.), L. 139/3, fol. 67v. y 99 (Com. de 30-8 y 16-10-1788).
- (45) GALERA ANDREU, *Op. cit.* pág. 66, 70 y 71.
- (46) CORBOVA Y PACHECO, D. y BELESTÁ, D.: *Relación de las obras.*
- (47) A.G.S., S^a y S^a de H^a, leg. 451.
- (48) CHUECA GOITIA, "José Martín de Aldehuela. Datos", 37-57. CHUECA GOITIA, y TÉMBOURY ÁLVAREZ, "José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga", 7-19. SEBASTIÁN LÓPEZ, "El arquitecto turolense" 134-145. BARRIO MOYA, *Arquitectura Barroca en Cuenca.*
- (49) CAMACHO MARTÍNEZ, "Arquitectos de la Academia", 284.
- (50) CAMACHO MARTÍNEZ, "Un arquitecto turolense en Málaga", 84-87. *Málaga Barroca.* 94-105, "Aportaciones a la obra retablística", 183-200. A.H.N., Consejos, leg. 1362, leg. 1912.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca.* Tesis doctoral. Publ. de la Universidad Complutense, Madrid, 1991.
- BONET CORREA, Antonio: "Córdoba en el siglo XVII", en *Antonio del Castillo y su época.* Catálogo de la exposición. Córdoba, 1986.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII.* Málaga, Universidad, Colegio de Arquitectos y Diputación Provincial, 1981.
- "Un arquitecto turolense en Málaga: José Martín de Aldehuela", en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, (1978), 81-93.
- "Arquitectos de la Academia de San Fernando en la Málaga del siglo XVIII", en *Academia* n° 67, Madrid (1988), 267-290.
- "Aportaciones a la obra retablística de José Martín de Aldehuela", en *Boletín de Arte* n° 9, Universidad de Málaga (1988), 183-199.
- "Dos proyectos de puentes para Vélez-Málaga en el siglo XVIII", en *Homenaje a Concepción Félez Lubelza, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIII (1992), 341-359.
- "La capilla de la Sangre en el convento de San Zoilo en Antequera. Lectura de etapas en su construcción", en *Vera Cruz de Antequera. Estudio pluridisciplinar de un patrimonio*, *Via Crucis*, n° 14 (1992), 41-49.

- CERVERA VERA, Luis: *El arquitecto gallego Domingo Antonio Loys Monteagudo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- CORBOBA Y PACHECO, D. y BELESTÁ, Domingo: *Relación de las obras que se han ejecutado en los caminos que desde la ciudad de Málaga se han abierto hasta las de Antequera y Vélez*, Madrid, Oficina de la Viuda de Marín, 1789.
- CHUECA GOITIA, Fernando: "José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII", en *Arte Español*, t. XV, (1944), 9-28.
- CHUECA GOITIA, Fernando y TÉMBOURY ÁLVAREZ, Juan: "José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga" en TÉMBOURY ÁLVAREZ, Juan: *Informes histórico-artísticos*. Málaga, Caja Ahorros Provincial, 1974, vol. I, 29-85.
- GALERA ANDREU, Pedro: "Ventura Rodríguez en Jaén", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XII/23/ (1975), 61-72.
- GUILLÉN MARCOS, Esperanza: *De la Ilustración al Historicismo: Arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada, Diputación Provincial, 1990.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, Por D. _____, acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ*, Madrid, 1797, ed. facs., Madrid, ed. Turner, 1977.
- MIRÓ, Aurora: *Ronda. Arquitectura y urbanismo*. Málaga, Caja de Ahorros de Ronda, 1987.
- "Aldehuela y el Puente Nuevo de Ronda", *Boletín de Arte*, nº 10, Universidad de Málaga, (1989), 175-196.
- MIRÓ, Aurora y CAMACHO, Rosario: "El sistema de abastecimiento de agua en Ronda", *Boletín de Arte* nº 15, Universidad de Málaga, (en prensa).
- RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, Caja de Ahorros, 1982.
- ROMERO BENÍTEZ, Jesús: *Guía artística de Antequera*, 2ª ed., Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1989.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: "El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela", en *Teruel* nº 27 (1962), 130-148.
- TORROJA MIRET, Enrique: *Razón y ser de los tipos estructurales*. Madrid, C.S.I.C., 1991.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "La arquitectura del Quinientos", en *Córdoba y su provincia*, Sevilla, ed. Gever, (1985), 209-233.

NUEVOS DATOS SOBRE PINTURAS Y DIBUJOS
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

Por

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO / M^a VICTORIA DURÁ OJEA

La presente publicación es fruto de las investigaciones llevadas a cabo con motivo de la puesta al día de los inventarios de las pinturas pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Los datos aportados, referentes a asuntos y autorías de la producción pictórica de los siglos XVIII y XIX, proceden de tres fuentes básicas de información: el borrador del “Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sn. Fernando”, realizado en 1804, las actas del Archivo de dicha Institución y los dibujos preparatorios, o pruebas de repente, en el caso de las obras del siglo XIX.

El borrador del inventario de 1804 ha sido de gran valor para la datación de lienzos del siglo XVIII, pues al ser casi coetáneo resulta muy preciso en sus juicios.

Las actas han servido para constatar feacientemente hechos puntuales, como son los envíos de los pensionados de Roma, y las obras realizadas para las distintas oposiciones y obtención de títulos.

Los dibujos han resuelto de manera definitiva las posibles dudas que pudieran quedar respecto a la autoría de los lienzos incorporados a la Institución madrileña con motivo de la obtención del grado de Académico de Mérito.

Teniendo en cuenta estas premisas, y para facilitar la lectura de los datos aportados, se ha escogido como criterio de ordenación una secuencia cronológica, que va desde las piezas más antiguas hasta las más modernas, haciendo hincapié en cada caso a las referencias documentales utilizadas.

PINTURAS DEL SIGLO XVIII

Nº. inv. 213. *Capitán arrodillado ante un Emperador*. Siglo XVIII. Académico. Nueva atribución *Pedro Ansúrez y Alfonso I el Batallador*. Andrés Ginés de Aguirre (Yecla (Murcia), 1731 - México, 1800).

Nº. inv. 361. *Pedro Ansúrez presentándose al rey de Aragón Alfonso II*. Domingo Álvarez o José del Castillo. Nueva atribución *Pedro Ansúrez y Alfonso I el Batallador*. Domingo Álvarez Enciso (Mansilla de la Sierra de Cameros (La Rioja), 1737 - Jerez de la Frontera (Cádiz), 1800).

Con el tema de *Pedro Ansúrez y Alfonso I el Batallador* se conservan en el Museo de la Academia dos lienzos, de igual tamaño, inventariados por Pérez Sánchez (1) con los números 213 (lám. I) y 361 (lám. II).

El primero de ellos figura como *Capitán arrodillado ante un Emperador*, obra académica anónima del siglo XVIII, y el segundo obedece al título de *Pedro Ansúrez presentándose al rey de Aragón Alfonso II*, atribuido indistintamente a Domingo Álvarez o José del Castillo.

Se corresponden, sin duda, con dos de las obras realizadas en 1758 para la obtención de las pensiones de Roma (2). Tal y como se había practicado en 1746, se acordó que los temas que debían darse a los opositores para ejecutarlos sobre lienzo en cuarenta días útiles, no incluyendo domingos y festivos, fueran primero realizados en dos horas, dentro de la Academia, en papeles con lápiz y aguadas.

Además se les previno que en la obra definitiva no debían variar lo sustancial del dibujo previo “pues solo podrían perfeccionar y corregir las aptitudes permaneciendo siempre la misma idea”.

Lamentablemente estos diseños sobre papel no se conservan en la Academia, pues de ser así bastaría con cotejar las diferentes pruebas para demostrar la autoría de los referidos lienzos.

El asunto de las dos mencionadas pinturas es claro, pues se ajusta al propuesto en Junta general de 11 de junio de 1758: “Después que el Rey de Aragón D. Alonso el Batallador, repudió en Soria a D^a Urraca Reyna propietaria de Castilla, El conde Dn. Per Ansúrez Señor de Valladolid entregó a la Reyna las Fortalezas y Castillos de que había hecho pleyto omenage al Rey. Cumplida así la obligación de fiel vasallo de la Reyna para cumplir el del omenage, vestido de Púrpura, ó escarlata con una sogá al cuello y en un caballo blanco se presentó al rey de Aragón, para que hiciese de su vida lo

que gustase. Y este Príncipe por consejo de su Corte admirada de acción tan generosa, recibió y trató al conde con mucho agrado y estimación” (3).

Más difícil resulta demostrar quienes fueron sus artífices, pues si por lógica cabría suponer que podría tratarse de las dos obras ganadoras en la oposición, pertenecientes a Domingo Álvarez y José del Castillo, los números correspondientes al inventario de 1804 (4) que en ellos aparecen, 170 (nº. inv. actual 361) y 193 (nº. inv. actual 213), nos remiten al primero de los galardonados, Domingo Álvarez, y al tercero de los candidatos en votos, Andrés Ginés de Aguirre (5). Ello tampoco habría de extrañarnos, pues aunque quedara superado en dicha oposición, la Academia, reconociendo la habilidad de Aguirre, le confirió una de las diez pensiones de cuatro años para el aprendizaje en Madrid (6).

El lienzo ejecutado por José del Castillo, que figura en el inventario de 1804 con el número 178, no se conserva en la actualidad entre los fondos de la Academia.



Lám. I. Nº. inv. 213. Andrés Ginés de Aguirre.
Pedro Ansúrez y Alfonso I el Batallador.



Lám. II. Nº. inv. 361. Domingo Álvarez Enciso.
Pedro Ansúrez y Alfonso I el Batallador.

Nº. inv. 292. *Minerva y Valencia*. José Camarón. Nueva atribución *Alegoría de la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona*. Francisco Tramulles i Roig (Perpiñán (Francia), 1722 - Barcelona, 1773).

Esta obra (lám. III) que figura en el *Inventario de pinturas* de Pérez Sánchez (número 292) realizada por José Camarón, con el título *Minerva y Valencia*, fue presentada en realidad por Francisco Tramulles para la obten-

ción del título de Académico de Mérito en 1761 y representa un tema bien distinto al anteriormente mencionado.

En las primeras investigaciones quedó descartada la posibilidad de que fuera el lienzo del pintor valenciano, pues Camarón había enviado a la Academia una única obra con el título *Minerva y Valencia*, por la que fue nombrado Académico de Mérito el 3 de enero de 1762 (7), que es la inventariada por Blanca Piquero con el número 1068 (8) (lám. IV), depositada actualmente en el Museo Municipal de Madrid.

La descripción del lienzo de Camarón dada en las actas de la Academia tampoco coincide con la obra número 292 pues en ellas se recoge que era un “Quadro de dos varas de alto por quatro pies de ancho que representa a la Diosa Minerva en su trono y la ciudad de Valencia, en figura de una Matrona que acompaña y conduce a las tres nobles artes representadas en tres Ninphas y otras Figuras todo echo al óleo” (9).

En la relación de 1804 aparece además una obra con el número 231 titulada “La Ynfancia de la Escuela de las tres Nobles Artes de Barcelona. Alegoría pintada por Dn. Franco. Tramullas. Tiene 7 qtas. de alto 5 de ancho, marco dorado / Mercurio sosteniendo una Niña a quien una Ninfa presenta una colmena que con varios atributos y alegorías representa la Academia naciente de las Nobles Artes de Barcelona”. Este asunto concuerda perfectamente con la iconografía desarrollada en la pintura inventariada con el número 292. Mercurio, personaje principal de la escena y símbolo del comercio, alude, sin duda, al mecenazgo de la Junta de Comercio de Barcelona, a instancias de la cual se creó la Escuela Gratuíta de Diseño. Con la mano derecha sujeta el caduceo, del que pende un dibujo de academia pintado por una niña sentada en su regazo, alusivo a la infancia de dicha escuela, y con el brazo izquierdo sujeta el escudo de la ciudad condal. Finalmente asoma, en el ángulo inferior izquierdo, media figura femenina portadora de un panal con abejas, símbolo de la industria y el bien público, reflejo también de la protección de las artes.

La tesis de Santiago Alcolea, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII* (10), aclara las posibles dudas que pudieran quedar respecto a la autoría de la obra (11). A tenor de sus investigaciones, Francisco Tramulles, que ya dirigía con su hermano Manuel un estudio de diseño en su casa, luchó denodadamente por el establecimiento de una Academia de Nobles Artes en Barcelona. Al encontrarse desprovisto del título de Académico de

Mérito de San Fernando (12), tan necesario entonces para acreditar públicamente su prestigio artístico, y del que gozaban otros pintores de menor entidad, aspirantes como él al cargo de director de la Escuela, decidió enviar a la Academia el 4 de abril de 1761 un cuadro acompañado de escritura notarial acreditativa de ser el autor del mismo (13).

El escrito remitido a la Corporación madrileña por el académico D. Luis de Nava y por Juan Vallés refería que ellos “Trataban con frecuencia al pintor Francisco Tramullas pues, casi a diario, iban a su casa, y por ello le habían visto pintar un cuadro de su propia idea e invención, donde se representaba a mercurio con una niña y otra figura de medio cuerpo llevando una colmena, cuyas dimensiones eran de siete palmos, de alto y algo más de cinco de ancho” (14).

Como consecuencia de esta gestión, y en atención a la obra presentada “hecha con mucha inteligencia, primor y acierto así por la exactitud, y corrección del Dibujo, como por la Gracia, y buen gusto del colorido, fuerza de claro y oscuro, y oportunidad de invención”, fue nombrado Académico de mérito y Director honorario de la Academia de San Fernando el 13 de mayo de 1761 (15), y quedó así como cabeza indiscutible de cuantos tenían derecho a acceder a dicho puesto.

Con estas referencias queda perfectamente establecida la correspondencia entre el lienzo inventariado con el número 292 y la obra de Francisco Tramullas, *Alegoría de la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona*.

Nº. inv. 298. *La Justicia*. Copia de Julio Romano. Siglo XVIII. Nueva atribución Gabriel Durán (Vich (Gerona), 1749 - Roma, 1806).

Inventariada por Pérez Sánchez como obra anónima del siglo XVIII (número 298) (lám. V), fue ejecutada por Gabriel Durán en su periplo italiano.

Las referencias de su envío a España quedan recogidas en una carta, fechada en Roma el 25 de agosto de 1774, en la que Francisco Preciado de la Vega da cuenta de la última remesa de obras realizadas por los pensionados. Entre éstas se menciona, “Un Quadro al olio, copia del original de Rafael, que está en una Sala del Vaticano, y representa la justicia: y quatro figuras de Academia. Esta pintura, y dibujos son de Gabriel Durán” (16).



Lám. III. N.º. inv. 292. Francisco Tramulles i Roig. *Alegoría de la infancia de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Barcelona.*



Lám. IV. N.º. inv. 1068. José Camarón. *Minerva y Valencia.*

La notificación por parte del Secretario de la Academia de la recepción de dichas obras quedó registrada en la primera Junta ordinaria celebrada en la nueva sede de la calle Alcalá, el 9 de octubre de 1774.

El tema y medidas del lienzo se ajustan a la descripción correspondiente al número 274 del borrador del inventario de 1804 “Astrea o sea la Justicia copia de Rafael de Urbino echa por Dn. Gabriel Duran, tiene dos varas y tercia de alto y dos varas de ancho. Su Origl. en Roma en las Aulas Constantinianas, sin marco”.



Lám. V. N.º inv. 298. Gabriel Durán. *La Justicia*.

N.º inv. 157. *Adán y Eva expulsados del Paraíso*. Luis González Velázquez (?). Nueva atribución José Camarón y Meliá (Segorbe (Castellón), 1760 - Madrid, 1819).

Este lienzo (lám. VI), que figura con el número 157 en el inventario de pinturas de 1964, con atribución dudosa a Luis González Velázquez, fue pintado por José Camarón con motivo de la obtención de una plaza de pensionado en Roma.

En la parte inferior del lienzo aparece, en blanco, el número 186, que según la relación de 1804 se corresponde con la autoría del pintor valenciano. En esta misma relación se indica que se trata del mismo asunto y tamaño que se reseña con el número 185 “Adan y Eva pintados por Dn. Agustín Navarro para una Oposicion a Pension de Roma que obtuvo cinco quartas de alto y tres de ancho sin marco”.

El tema del concurso fue dado en Junta extraordinaria de 22 de febrero de 1779 en los siguientes términos: “Para que la Academia de Sn. Fernando pueda graduar el mérito de los opositores a las Pensiones de Roma, ha aprobado el Rey se les de por asunto dibuxar en quatro horas para pintarlo

después (en cuarenta días), el Ángel arrojando del Paraíso a Adán, y a Eva, y lo participo a V. S. para noticia de la Junta que se celebre para tal efecto. Dios gûe a V. S. ms. as. como deseo = El Pardo 18 de Febrero de 1779 = El Conde de Floridablanca = Sor. dn. Antonio Ponz” (17).

Las normas para el desarrollo de esta oposición se atenían a la resolución de 17 de septiembre de 1778, en la que se determinaba que los opositores dibujasen durante cuatro horas, en cuartillas de papel de Holanda, de igual tamaño, el asunto propuesto. Teniendo en cuenta que estaba prohibida la salida de los dibujos y cuadros realizados por los artistas fuera de la Academia se creyó oportuno dejar como testimonio un esbozo en papel transparente de las composiciones, para poder cotejar después las pruebas de repente y pensado y evitar así cambios que alteraran su fundamento.

Elemento determinante para confirmar la autoría del lienzo son sus medidas (0,84 x 0,64 m.), coincidentes con los “cuatro palmos” fijados en las reglas de la oposición.

Por último, habría que destacar que no se tiene constancia de la realización por parte de Luis González Velázquez de ningún otro lienzo para la Academia con el tema de Adán y Eva expulsados del Paraíso, excepto el inventariado con el número 422, obra de invención de gran tamaño, muy valorada por su “perfección, acierto e inteligencia” en Junta celebrada el 9 de agosto de 1761.



Lám. VI. 157. José Camarón y Meliá. Adán y Eva expulsados del Paraíso.

Nº. inv. 242. *La Cena de Emaús*. Siglo XVIII. Nueva atribución Domingo Álvarez Enciso (Mansilla de la sierra de Cameros (La Rioja), 1737 - Jerez de la Frontera (Cádiz), 1800).

Considerada como obra anónima del siglo XVIII en el inventario de 1964 (Número 242) (lám. VII), aparece en el borrador de 1804 (número 272) como "La Fracción del Pan en el Castillo de Emaús, por Dn. Domingo Álvarez, alto vara y tercia, ancho tres cuartas".

Efectivamente, se trata del lienzo enviado por el pintor para la obtención del título de Académico de Mérito, como queda reflejado en Junta ordinaria de 4 de enero de 1795. Isidoro Bosarte, secretario de la Academia, recoge en el acta de ese día la presentación de dos memoriales "uno de Dn. Domingo Álvarez, Académico Supernumerario en la Pintura, y Director de la escuela de Cádiz, y el otro de Dn. Josef López Enguídanos, Profesor también de Pintura, Discípulo de la Academia, con que presentando el primero una copia en pequeño del quadro en grande de su invención para la Ysla de León, que representa la Cena del Salvador en el Castillo de Emaús, y el segundo cinco quadros de propia invención que representan una Sacra Familia y quatro fruteros, un diseño de lápiz negro, y el libro de la colección de estampas de las Estatuas antiguas de la Academia, que ha grabado al agua fuerte, pedían que este Rl. Cuerpo tuviese la bondad de concederles la graduación de Académicos de Mérito" (18).

Efectuada la votación secreta, Domingo Álvarez consiguió el título por diecisiete votos a favor y cuatro en contra.

PINTURAS DEL SIGLO XIX

En la colección de dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan una serie de obras, pruebas rápidas o de repente, que han servido para confirmar la autoría de algunos de los lienzos recogidos como anónimos en el *Inventario de las Pinturas*, publicado por Pérez Sánchez en 1964.

Nos estamos refiriendo a diseños fechados en el siglo XIX para la obtención del título de Académico de Mérito en la clase de pintura de historia.

Según el reglamento, aprobado el 14 de octubre de 1821 (19), los requisitos necesarios para acceder a dicho título eran el envío a Madrid de un



Lám. VII. N^º. inv. 242. Domingo
Álvarez Enciso. *La Cena de Emaús*.

memorial, poniendo de manifiesto la clase a la que se deseaba aspirar, el resumen de la trayectoria artística del aspirante y una relación de sus obras. Superada la admisión del memorial, el opositor era sometido a una serie de pruebas determinadas por la Junta, que en el caso de la llamada “Pintura historial en grande” comenzaban por desarrollar, en “medio pliego de papel de Holanda”, rubricado por el Viceprotector y Secretario, un tema escogido de entre los tres que le eran facilitados.

Para la realización de este primer ejercicio, que había de tener lugar dentro de las aulas de la Academia, el opositor contaba con un día entero o quince horas y la posibilidad de consultar los libros de historia sagrada y profana que no tuviesen estampas. De esta prueba de repente el pintor podía sacar una copia que le sirviera de modelo en la obra de pensado, dado que el original quedaba en manos del secretario hasta hacer entrega del óleo y así comprobar que ambas obras estaban realizadas por la misma persona.

La prueba de pensado, que debía trabajarse también dentro de la Academia, consistía en un óleo sobre lienzo de siete por cinco pies, ajustado en lo posible a la primera idea.

Por último, debía aportar una serie de dibujos, a lápiz sobre papel, de una figura o grupo del natural y otro del modelo de yeso.

Todas estas pruebas eran examinadas en Junta, decidiéndose por votación la concesión del título, que conllevaba la oportunidad de conseguir una plaza de Teniente o Director de la Academia. A esta distinción sólo podían acceder los opositores de la clase de historia, considerada como la más importante.

Las obras presentadas con este fin pasaban a engrosar los fondos de la Institución madrileña, como ejemplo para la posteridad.

Basándonos en la idéntica composición de algunos óleos, hasta el momento anónimos, con los dibujos preparatorios, en los que aparecen reflejados el nombre del autor, la fecha y, en ocasiones, su condición de ejercicio para la obtención de grado, ha sido posible identificarlos y confirmar su autoría.

Nº. inv. 282. *Héctor y Andrómaca*. Neoclásico. Siglo XIX. Nueva atribución Julián Verdú (Alcoy (Alicante), principios siglo XIX Madrid, 1846).

Julián Verdú solicita el título de Académico de Mérito por la pintura en enero de 1825. Admitido a los ejercicios el 20 de febrero elige, de entre los tres temas propuestos, el de “Hector despidiéndose de Andrómaca para salir al campo contra los Acheos”, según se expresa en la Junta de examen de la comisión de pintura del 8 de mayo de 1828 (20). En dicha Junta se especifica además que “...ejecutó el ejercicio de prueba, y después el cuadro de historia, que representaba con la nota de observaciones sobre los motivos que ha tenido para hacer las alteraciones accidentales que se advertían entre este y la prueba...”

Con esta puntualización quedan ya justificadas las notables diferencias existentes entre el lienzo número 282 (lám. VIII) y su estudio preparatorio sobre papel inventariado con el número 2258/P (21) (lám. IX). Éste último, aparece firmado y fechado en Madrid el 23 de febrero de 1825, pero al artista no se le concedió el título hasta la Junta ordinaria del 29 de junio de 1828, ya que Verdú, al realizar algunos dibujos alusivos a los delicados acontecimientos políticos del momento, fue sometido a depuración y tuvo que presentar informes judiciales sobre su conducta política (22), lo que determinó un notable alargamiento de su proceso.

Este es el caso en que más se diferencian dibujo y lienzo. Aunque se respeta bastante la situación de los personajes, que aumentan en el cuadro, solamente las figuras de Héctor y los guardias presentan cierta similitud con el di-

bajo, observándose en uno de ellos un parecido total con su correspondiente en el lienzo. La escena gana en movimiento y dramatismo, trasladándose desde el interior de una estancia al ambiente exterior con fondo arquitectónico.



Lám. VIII. N.º. inv. 282. Julián Verdú. *Héctor y Andrómaca*.



Lám. IX. N.º. inv. 2258/P. Julián Verdú. *Héctor y Andrómaca*.

Nº. inv. 299. *Reyes armando caballero a un joven ante varios moros. Siglo XIX. Nueva atribución El Cid armado caballero. José Castelar y Perea (Madrid, 1801 - 1873).*

No hay duda de que este lienzo (número 299) (lám. X) es obra de José Castelar y Perea, tal y como lo demuestra su firma en el dibujo del mismo tema (número 2251/P) (lám. XI), fechado en Madrid el 16 de marzo de 1831. En el reverso del papel se indica que fue “Aprobado Académico de mérito por la Pintura en 21 de Agosto de 1831” (23). Ambas composiciones son muy semejantes, reflejándose en el óleo una mayor definición y claridad en las figuras que ocupan la mitad inferior. La arquitectura está poco trabajada y se introducen ligeras variaciones en la postura, ropa y adorno de los personajes. Se conoce el enunciado completo del tema que eligió Castelar, en el que se describe con minuciosidad cómo ha de desarrollar el asunto el aspirante, al cual se ciñe absolutamente: “El Cid armado caballero después que el rey Dn. Fernando conquistó a Cohimbra. La escena será una capilla gótica donde habrá un Altar del Apóstol Santiago. Rodrigo armado de todas armas estará de rodillas ante el Rey en acto de recibir de su mano una rica espada y en las de la Infanta D^a Urraca se verán las espuelas de oro que hà de entregar al héroe” (24).



Lám. X. Nº. inv. 299. José Castelar y Perea.
El Cid armado caballero.



Lám. XI. Nº. inv. 2251/P. José Castelar y Perea.
El Cid armado caballero.

Nº. inv. 224. *La Samaritana*. Siglos XVIII-XIX. Nueva atribución José Elbo (Úbeda (Jaén), 1804 - Madrid, 1844).

Se trata del lienzo inventariado con el número 224 (lám. XII), que se corresponde con el dibujo del mismo título, número 2262/P (lám. XIII), en el que se recoge la leyenda: "Madrid, 30 de Junio de 1834/ José Elbo/ creado Académico de mérito por la Pintura/ en Junta ordinaria del 8 de Noviembre de 1835" (25). Como puede observarse, ambas composiciones son prácticamente idénticas llegando, incluso, a respetar en el lienzo las dos pequeñas figuras que aboceta en el dibujo, para marcar un plano intermedio y conseguir sensación de profundidad. Tan sólo se denotan pequeñas rectificaciones en el conjunto urbano del fondo, y en las posturas de Cristo y cabeza de la Samaritana. Como novedad habría que destacar la disposición de un arbusto, que sirve de transición entre la arquitectura y el pozo.



Lám. XII. Nº. inv. 224. José Elbo.
La Samaritana.



Lám. XIII. Nº. inv. 2262/P. José Elbo.
Cristo y la Samaritana.

Nº. inv. 336. *Venus y Adonis*. Neoclásico. Comienzos del XIX. Nueva atribución Andrés Juez Sarmiento (principios del siglo XIX)

A. Juez Sarmiento fue admitido para realizar los ejercicios de Académico de mérito en Junta ordinaria de 22 de junio de 1834 y presentó sus obras en la de 5 de julio de 1835. Después de examinadas las pruebas se decidió que no fuera incluido en dicha clase, pero sí en la de Académico Supernumerario, quedando habilitado para aspirar más adelante a su pretensión (26). Al rango de Académico Supernumerario no se podía acceder por examen, siendo concedido como consolación a aquellos que no conseguían la máxima graduación.

El dibujo que presentó en esta ocasión (número 2266/P) (lám. XIV) aparece firmado por el autor y a él se adaptó fielmente para realizar la composición del lienzo (número 336) (lám. XV), en la que sólo varía detalles en la vestimenta y adornos de los personajes.



Lám. XIV. Nº. inv. 2266/P. Andrés Juez Sarmiento. *Venus y Adonis*.



Lám. XV. Nº. inv. 336. Andrés Juez Sarmiento. *Venus y Adonis*.

Nº. inv. 247. *Degollación del Bautista*. Neoclásico. Siglo XIX. Nueva atribución Antonio Cabral Bejarano (Sevilla, principios siglo XIX).

La evidente similitud de este lienzo (número 247) (lám. XVI) con el dibujo número 2263/P (lám. XVII), firmado y fechado el 9 de septiembre de 1835, confirma la autoría del pintor Antonio Cabral Bejarano, que obtiene

el grado de Académico de Mérito el 7 de agosto de 1836 por la realización de estas obras (27). En este caso, el espacio escénico en el lienzo se ha reducido y el tratamiento de la luz es diferente, al desaparecer el vano representado a la izquierda en el dibujo. La escena pierde luminosidad pero gana en contrastes, siendo acentuado el torso de San Juan. El resto de las figuras siguen las directrices marcadas en el dibujo, aunque se solapa la presencia del personaje que sujeta el cuerpo yacente del santo.



Lám. XVI. N^o. inv. 247. Antonio Cabral Bejarano. *Degollación del Bautista*.



Lám. XVII. N^o. inv. 2263/P. Antonio Cabral Bejarano. *Degollación del Bautista*.

N^o. inv. 395. *Aquiles y Quirón*. Neoclásico. Comienzos del XIX. Nueva atribución Justo María de Velasco (Salamanca, principios siglo XIX)

Justo María de Velasco entregó este lienzo (número 395) (lám. XVIII) cuando ingresó en la Corporación con el grado de Académico Supernumerario, el 6 de junio de 1841, al haberle sido denegado el de Mérito (28). El dibujo número 2267/P (lám. XIX), fechado en Madrid el 4 de julio de 1840

y firmado por el autor, presenta enormes similitudes con el lienzo, lo que permite otorgarles la misma autoría. Pocos cambios se perciben en el cuadro respecto al dibujo, siendo los más notorios la disposición de los brazos del centauro, la caracterización fisionómica de los personajes y la eliminación de elementos anecdóticos en el paisaje. Pequeños detalles divergentes se aprecian también en la forma de las liras, en el discurrir del agua, ahora en cascada, y en el follaje.



Lám. XVIII. N.º. inv. 395. Justo María de Velasco. *Aquiles y Quirón*.



Lám. XIX. N.º. inv. 2267/P. Justo María de Velasco. *Aquiles y Quirón*.

N.º. inv. 412. *Venus y Adonis*. Neoclásico. Nueva atribución Claudio Lorenzale y Sugrañes (Barcelona, 1815-1889)

Lorenzale presentó este óleo (número 412) (lám. XX) para su admisión como Académico de Mérito, que tuvo lugar el 6 de noviembre de 1842 (29).

Se sabe que lo realizó fuera de la Academia, algo excepcional en estos ejercicios, ya que según se lee en un informe de la comisión presentado el

19 de agosto de 1842 (30), tanto él como Espalter "... podrán hacer la de pensado a su libertad y en su domicilio por su reconocido mérito".

Semejante al lienzo, se conserva también en el Museo de la Academia el dibujo que realizó como base para desarrollar después su obra (número 2265/P) (lám. XXI). Aparece firmado y fechado en Madrid el 25 de agosto de 1842, poco antes de su recepción.

Bajo una misma concepción escénica, ha cambiado notablemente el formato de la obra, haciéndose más vertical en el cuadro. Este alargamiento permite una mayor estilización de las figuras y el paisaje, en detrimento del desarrollo horizontal de la composición en el dibujo. Se han introducido pequeñas rectificaciones en la actitud de Venus, pues en el dibujo agacha públicamente la cabeza y ahora la eleva mirando suplicante al dios. Por lo demás, sólo varían los ropajes de Adonis, más adornados en el lienzo.



Lám. XX. N^o. inv. 412. Claudio Lorenzale.
Venus y Adonis.



Lám. XXI. N^o. inv. 2265/P. Claudio Lorenzale.
Venus y Adonis.

Nº. inv. 306. *Comida milagrosa de Jesús en el desierto*. Neoclásico, a lo Madrazo. Nueva atribución Joaquín Espalter y Rull (*Sitges (Barcelona), 1809 - Madrid, 1880*).

Se trata del óleo inventariado con el número 306 (lám. XXII), que se corresponde con el dibujo realizado por Espalter (número 2270/P) (lám. XXIII), firmado por el autor y fechado en Madrid el 27 de agosto de 1842. Espalter, que solicita el título de Académico de Mérito junto a Lorenzale, no lo consigue hasta el 26 de marzo de 1843 (31), pues sus obras no acaban de convencer a la Junta y tiene que presentar finalmente otra, *El descanso de la Sagrada Familia en su huída a Egipto* (número 134). Cuadro y dibujo mantienen una composición idéntica, sólo varía levemente la posición del demonio y del ángel en pie, que en el lienzo está representado casi frontalmente, con las alas desplegadas.



Lám. XXII. Nº. inv. 306. Joaquín Espalter y Rull. *Comida milagrosa de Jesús en el desierto*.



Lám. XXIII. Nº. inv. 2270/P. Joaquín Espalter y Rull. *Comida milagrosa de Jesús en el desierto*.

Por último hemos de establecer una puntualización en el caso del lienzo *Aquiles con el cadáver de Héctor* (número 258) (lám. XXIV), firmado y fechado en 1881. Una confusión en la lectura de la firma, hizo que se inventariase como obra de J. Schnitz, siendo en realidad José Schmitz y Calvet, pintor que Ossorio (32) cita en sus biografías como responsable de su ejecución. Este artista, mencionado en las actas de la Academia como "... Anciano nonagenario y decano de pintores españoles...", fue creado Académi-

co honorario el 10 de octubre de 1881 (33). El 14 de noviembre el Director presentó en sesión ordinaria el cuadro de Schmitz “Aquiles arrastrando a Héctor ante los muros de Troya”, que regalaba a la Academia por su nombramiento.



Lám. XXIV. N.º inv. 258. José Schmitz y Calvet.
Aquiles con el cadáver de Héctor.

NOTAS

- (1) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario*, 27, 38.
- (2) Los aspirantes a dichas pensiones en la sección de pintura fueron: “Dn. Ygnacio Benito de Villa natural de Valladolid de veinte y cinco años, Joaquin Ynza, natural de Agreda, de veinte y dos = Dn. Joseph del Castillo, natural de Madrid de veinte = Dn. Santiago Fernández, natural de Madrid de veinte = Dn. Antonio Mrnz., natural de Madrid de veinte = Dn. Miguel Barbadillo, natural de Valladolid de veinte y nueve = Dn. Pedro Lozano, natural de Puebla de Sanabria de veinte y tres = Domingo Álvarez natural de Ventrosa de diez y nueve = Dn. Ginés de Aguirre natural de Yecla de veinte y siete”. “Junta General de 11 de Junio de 1758”, en *Juntas, 1757-1770*, fol. 16v.
- (3) “Junta General de 11 de junio de 1758”, ms. cit., fol. 17.
- (4) Borrador del “Inventario de las Alhajas y Muebles”.

- (5) El resultado de la votación fue el siguiente: “el primer lugar correspondía a Dn. Domingo Álvarez, número siete, el segundo a Dn. Joseph del Castillo número dos, y el tercero a Dn. Ginés de Aguirre número ocho. Para la otra plaza se publicó que el primer lugar correspondía al dho. Dn. Ginés de Aguirre número ocho, y el tercero a Luis Planes, número nueve...”. “Junta General de 10 de septiembre de 1758”, ms. cit., fol. 27, 27v.
- (6) La Junta “en atención a la graduación que Ginés de Aguirre y Ysidro Carnicero, obtuvieron en el concurso para las plazas de Roma, a la notoria habilidad de estos dos discípulos y a su pobreza, les confirió a cada uno una pensión en su respectiva Arte; por lo cual resultó que en la Pintura quedan provistas las dos establecidas una en el expresado Ginés que se le cuenta desde dicho día diez y seis, y la otra en Eugenio Ximénez que se le ha de contar desde primero del próximo pasado mes de Octubre”. “Junta ordinaria de 26 de noviembre de 1758”, ms. cit., fol. 33.
- (7) José Camarón obtuvo el título de Académico de Mérito con el lienzo “Minerva y Valencia” y “tres Dibujos de aguadas cada uno en medio pliego de papel de marca de los cuales el uno representa a las Vírgenes necias, otro a San Juan en el Desierto, y el otro varias Figuras, todos inventados por D. Joseph Camarón natural de la ciudad de Segorve”. “Junta ordinaria de 3 de enero de 1762”, ms. cit., fol. 130v., 131.
- (8) PIQUERO LÓPEZ, *Segundo inventario*, 95.
- (9) “Junta ordinaria de 3 de enero de 1762”, ms. cit., fol. 130v.
- (10) ALCOLEA, “La pintura en Barcelona II”, 178.
 Se apoya Alcolea en datos del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (A.H.P.B., ms. 1758, fol. 157), de los que da fé el notario Jacinto Baramón. Entre este legajo se encuentra la petición de Tramulles de una autorización real para fundar una Academia en Barcelona, con fecha 15 de septiembre de 1758.
 En el Archivo de la Academia se conserva con la signatura 38-31/2 numerosa documentación relativa a las peticiones por parte de los Tramulles para la creación de una Academia de Nobles Artes en Barcelona. En la escritura notarial, fechada en 1758, Francisco Tramulles figura como Director de Pintura de la Academia de Barcelona y Académico supernumerario de la de San Fernando.
- (11) Este dato nos fue facilitado amablemente por el doctor Francesc Fontbona, Conservador del Gabinete de Estampas de la Biblioteca de Catalunya y Académico de número de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- (12) Francisco Tramulles fue nombrado Académico Supernumerario, previa presentación de dos cuadros y dos dibujos. “Junta ordinaria de 4 de abril de 1754”, en *Juntas, 1752-1757*, 19v.
- (13) ALCOLEA, “La pintura en Barcelona I”, 170.
 Según A.H.P.B., notario Jaime Tos y Romá, ms. cit. 1761, fol. 230.
- (14) ALCOLEA, “La pintura en Barcelona II”, 178.
- (15) “Di cuenta de otro Memorial en que Dn. Franco. Tramullas Académico Supernumerario hace presente que por muerte del Académico de mérito Dn. Pedro Costa queda decano de la Academia, que se está fundando en Barcelona; que habiendo Dn. Juan Pablo Canals sido creado Académico de mérito por la Pintura debería proceder assí al suplicante como a los demás profesores de Barcelona por no tener alguno el carác-

ter que últimamente se concedió a Canals: Y no siendo este Profesor, aunque muy benemérito, sería de mucha mortificación para los que lo son en todas tres Artes, que éste hubiese de precederles. En cuiá atención, y para proporcionarse a una graduacion, que remediase este inconveniente; trabajó un Quadro que presenta en el qual está pintado al óleo un Mercurio al natural sosteniendo una Niña de muy tierna edad a quien una Ninfa ofrece una colmena; cuias figuras con otros varios atributos, y alegorias representan la Academia naciente de las tres Artes en Barcelona. Y con un testimonio en forma justifica que esta obra es de su invención y execución. En atención a ella, y a estar hecha con mucha inteligencia, primor y acierto así por la exactitud, y corrección del Dibujo, como por la Gracia, y buen gusto del colorido, fuerza de claro y oscuro, y oportunidad de la invención: y en atención tanvién a las razones, que quedan expuestas, la Junta por uniformidad de todos los votos, creó, y declaró al expresado Dn. Franco. Tramullas Académico de mérito y Director honorario por la Pintura con voz y voto activo y pasivo, y todas las demás Gracias, y Prerrogativas que corresponden a estas dos clases, y que se le den despachos separados de una y otra. Y mandó tanvién que se haga un Marco dorado para el Quadro referido, y se coloque entre las obras de los Directores. “Junta ordinaria de 13 de mayo de 1761”, ms. cit., fol. 111v., 112, 112v.

En una carta, de la que da cuenta el secretario en Junta ordinaria de 9 de agosto de 1761, Francisco Tramulles “admite con toda veneración los grados de Académico de Mérito y de Director honorario que le concedió la Academia”, ms. cit., fol. 116v.

- (16) “Junta ordinaria de 9 de octubre de 1774”, en *Juntas, 1770-1775*, fol. 302.
- (17) “Junta extraordinaria del 22 de febrero de 1779”, en *Juntas, 1776-1785*, fol. 119, 119v.
- (18) “Junta ordinaria de 4 de enero de 1795”, en *Juntas, 1795-1802*, fol. 2, 2v.
- (19) “Acuerdo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando”, *Pintores, 1817-1840*.
- (20) “Junta ordinaria domingo 20 de febrero”, en *Juntas, 1819-1830*, fol. 119.
- (21) AZCÁRATE, *Inventario*, 447, 448.
- (22) “Junta ordinaria del 29 de junio de 1828”, ms. cit., fol. 201.
- (23) “Junta ordinaria de 21 de Agosto de 1831”, en *Juntas, 1831-1838*, fol. 16.
- (24) *Pintores*, ms. cit.
- (25) “Junta ordinaria del 8 de noviembre de 1835”, ms. cit., fol. 152v.
- (26) *Pintores*, ms. cit.
- (27) *Ibidem*.
- (28) “Junta ordinaria de 6 de Junio de 1841”, en *Juntas, 1839-1848*, fol. 57.
- (29) “Junta ordinaria de 6 de Noviembre de 1842”, en ms. cit., fol. 103.
- (30) *Comisión de Pintura y Escultura, 1819-1843*.
- (31) “Junta ordinaria de 26 de Marzo de 1843”, ms. cit., fol. 112, 112v.
- (32) OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 635.
- (33) “Sesión ordinaria del Lunes 10 de Octubre de 1881”, en *Sesiones, 1831-1884*, fol. 158.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, Santiago, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV, Barcelona (1959-1960); XV (1961-1962).
- AZCÁRATE, Isabel, Victoria Durá y Elena Rivera, "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)", en *Academia*, 66, Madrid (1988), 365-478.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Grefol, 1975.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Inventario de las pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Ángeles Blanca, *Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

DOCUMENTOS

Acuerdo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando que sobre las pruebas a que deben sujetarse los Profesores pretendan ser Académicos de mérito por la Pintura, por la Escultura, o por ambos Grabados. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.S.F.) 1-17/3.

Borrador del "Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sn. Fernando". 1804. A.S.F. 2/CF1.

Comisión de Pintura y Escultura. Informes. 1819-1843. A.S.F. 1-27/1.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1752 hasta 1757. A.S.F. 3/81.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1757 hasta 1770. A.S.F. 3/82.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1770 hasta 1775. A.S.F. 3/83.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1776 hasta 1785.
A.S.F. 3/84.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1795 hasta 1802.
A.S.F. 3/86.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1819 hasta 1830.
A.S.F. 3/88.

Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1831 hasta 1838.
A.S.F. 3/89.

Juntas ordinarias. Libro de actas, 1839-1848. A.S.F. 3/90.

Pintores. 1817-1840. A.S.F. 174-2/5.

Sesiones ordinarias y extraordinarias. 1881-1884. A.S.F. 3/98.

LEGADO DE D. SILVESTRE PÉREZ A LA
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO
(Exposición Enero-Abril 1994)

Por

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER
CARMEN HERAS CASAS

El 17 de febrero de 1825 moría en Madrid Silvestre Pérez, uno de los arquitectos españoles más destacados del S. XIX. Su cariño por la Academia, ya demostrado en vida, quedó reafirmado cuando el 2 de marzo de este mismo año la Corporación recibía con entusiasmo el legado del arquitecto a través de sus testamentarios (1).

Entre las obras donadas figuraban desde miniaturas y estampas de diferentes autores hasta diseños, trazas, planos y apuntes de su mano y de Ventura Rodríguez, su maestro en los primeros años de formación. Nuestra intención en estos momentos no será la de juzgar la obra de Pérez ni tampoco llevar a cabo un estudio exhaustivo de la misma, suficientemente estudiada y divulgada, pero se ha creído conveniente realizar un recorrido por su biografía artística, elaborado a través de datos extraídos fundamentalmente del Archivo de esta Real Academia –unos publicados y otros inéditos–, con el fin de documentar el siguiente legado, facilitar su comprensión y demostrar su importancia.

Silvestre Pérez, nacido en Epila (Zaragoza) en 1767, posiblemente realizara sus primeros estudios en Zaragoza bajo la dirección de Agustín Sanz, quien le pondría en contacto con Ventura Rodríguez, figura clave en su proyección artística.

La obra más temprana que de Pérez conserva la Academia data de 1782, año en que siendo discípulo de ella se presenta a las ayudas de costa del mes de diciembre por la 2ª de Arquitectura. El ejercicio realizado consistía en el *Capitel jónico de Vignola* (A-5526 y A-5527), premiado en la Junta Ordinaria del 5 de enero de 1783 (2). Vuelve a obtener por la misma clase las ayudas de los meses de febrero (3), abril (4) y octubre (5) de 1783 con los diseños de:

*Partes del templo de Júpiter Stator según Desgodetz (A-5532), Estudio de casetones (A-5304) y Partes en grande del templo de San Pedro en Montorio (A-5535 y A-5536) respectivamente. Al año siguiente obtiene las correspondientes a los meses de abril (6), septiembre (7) y noviembre (8), habiendo realizado en esta ocasión el *Cornisamento corintio con orden de las cariátides según Vitruvio (A-5544)*, la *Portada de la casa para un hombre acomodado cuya figura es un triángulo de 300 pies de cada lado (A-1361)*, y *El cornisamento y capitel del Arco de Constantino*, este último no conservado en el Gabinete de Dibujos de esta Academia. En este mismo año opta al Concurso General de Premios, consiguiendo el primer premio de 3ª Clase (9) con *Un capitel de una de las columnas del templo de Júpiter Stator en Roma* como prueba de pensado (A-5533) y *Un capitel compuesto* como prueba de repente (A-5549). Aunque el asunto dado para este ejercicio fue la “Planta y Capitel Dórico, según las dimensiones de Vignola” (10), ninguno de los opositores lo desarrolló, quizás pudo ser cambiado en el último momento al no haber quedado reflejado en actas.*

De nuevo encontramos a Silvestre entre aquellos discípulos que se presentan a las ayudas de costas de 1785: en las del mes de enero por la 2ª de Arquitectura que gana por unanimidad de votos (11) con los diseños de una *Escalera de caracol*; en marzo por la 1ª de Arquitectura, aunque no la consigue por obtener un solo voto frente a los tres obtenidos por Bernardo del Bosque (12), y en las de diciembre, también por la 1ª, que obtiene con los dibujos de una *Sala de cuatro columnas de Vitruvio (13)*.

Un salón de orden corintio para funciones le hace acreedor de la ayuda del mes de febrero de 1786 por la 1ª de Arquitectura. A pesar de haber empatado a votos –2 de 4– con Bernardo del Bosque, finalmente se la conceden por ser el más “moderno”, es decir, de los dos opositores el que menos tiempo llevaba como alumno de la Academia (14). Consigue, del mismo modo, las de los meses de octubre y diciembre por la 1ª de Arquitectura con los diseños del *Templo de la Rotonda, según Desgodetz (A-4950 y A-4951)* y la *Casa de campo que trae Palladio, Libro 2º, Cap. 17 (A-1728)*, ayudas que le fueron concedidas en las juntas ordinarias del 5 de noviembre de 1786 y 7 de enero de 1787.

En 1787 le otorgan la ayuda del mes de enero por la Perspectiva con los dibujos del *Cornisamento corintio de Vignola sin el capitel (A-5556) (15)*. En la Junta Ordinaria del 4 de marzo, le adjudican la del mes de febrero por

la 1ª de Arquitectura gracias a los diseños de una *Casa de Campo del estilo de Palladio* (A-1729), y en la Junta Ordinaria del 6 de mayo otra por la misma clase, habiendo presentado el *Altar para un presbiterio dedicado a la Asunción de la Virgen* (A-5086). En este mismo año se presenta al Concurso general de Premios, obteniendo el segundo premio de 1ª Clase (16). Como prueba de pensado realiza el proyecto de una biblioteca pública (17) (del A-744 al A-749) y para la de repente *Un salón de palacio para dar al rey audiencia a los embajadores* (A-5182) (18).

En la Junta de la Comisión del 20 de noviembre de 1788 Nicolás Fernández Rivera presentaba, en nombre de los lugares de Niembro, Barro y Valmori (Principado de Asturias), el avance, material y costes que el discípulo Pérez había realizado para la construcción de la nueva iglesia parroquial que se quería edificar en estos lugares. La Junta “viendo la regularidad y buena disposición de esta obra” dio su aprobación aunque recomendando que su ejecución corriera a cargo de alguno de los individuos de la Academia o algún maestro de obras de aquel Principado (19).

En 1789 Silvestre presentaba un memorial solicitando ser admitido a los ejercicios de Académico de Mérito. Una vez aceptada la solicitud se le dio como tema a desarrollar un “Edificio para Academia de tres Nobles artes en que nada faltase de lo necesario para su enseñanza y comodidades” (del A-167 al A-170) (20), ejercicio que tras la votación secreta obtuvo 20 votos de los 23 posibles. Esto significaba un nuevo logro y la posesión del título solicitado que le era despachado en la Junta Ordinaria del 2 de mayo de 1790 (21). En este año elaboró el dibujo del *Altar para la villa de Aljeziras*, obra que le había sido encomendada en la Junta de la Comisión del 12 de junio y se le encargaba la realización de las nuevas trazas del *Retablo para la parroquia de la villa de Benamexí* (22).

Su brillante trayectoria académica le hace acreedor, por recomendación del Ministro de Estado, Conde de Floridablanca, de una pensión extraordinaria en Roma junto con Evaristo del Castillo (23). Una vez otorgados los emolumentos para la pensión y el viaje emprenden la marcha a Barcelona el 21 de julio de 1792 (24). Gracias a una carta remitida a la Academia y fechada el 10 de noviembre (25), sabemos que ambos pensionados se encontraban por entonces en Roma, desde donde, a partir de estos momentos y hasta 1796, mandarían paulatinamente dibujos sobre antigüedades clásicas, con el fin de que la Corporación madrileña “advirtiera sus estudios y

adelantamientos”. Por este motivo, en agosto de 1793 enviaron 16 papeles de las ruinas del templo de Júpiter Stator y del de Antonino y Faustina, por los cuales la Academia, dado su mérito, les propuso continuar un año más en Roma (26). En diciembre de 1796 fueron presentados en junta 22 diseños de estos discípulos: 12 de ellos correspondientes a las ruinas del *Teatro Marcelo*, medidos y delineados por Pérez, y 10 del *Pórtico de Octavio y Livia*, elaborados por Castillo (27). De esta época, la Academia conserva de Silvestre los diseños de: *El Circo de Caracalla* (A-3417), *El Coliseo de Roma* (A-3416), *El Teatro de Marcelo* (A-3370), *El Monte Palatino* (A-3739), etc. Una vez concluída la pensión y dado los resultados que habían obtenido en el transcurso de ella, Silvestre y Castillo fueron propuestos al Señor Protector de la Academia para ser empleados al servicio del Rey (28).

En 1798, Pérez presentaba en el mes de febrero, los planos topográficos del lugar más apropiado para la ubicación de la nueva iglesia parroquial que debía construirse en Motrico, señalando como el más idóneo el que se encontraba entre la Plaza Nueva y la calzada del mismo pueblo (29). En el mes de marzo se le aprobó el diseño en borrador de un altar de piedra para la ciudad de Mallorca (30), y en agosto el proyecto de una hospedería de Calatrava en Almagro (31); además le fueron aceptados los dibujos de una caja de órgano con destino a la iglesia de San Salvador de Ubeda (32). Su interés por la enseñanza le llevó a regalar a la Academia una serie de fragmentos de ornatos antiguos que había vaciado en yeso durante su estancia en Roma, ofreciéndolos a esta Corporación para que sirvieran de modelo a los estudiantes (33).

Con el expediente de Motrico (Guipuzcoa) se presentaban en enero de 1799 ocho diseños ejecutados por el académico para la construcción de la iglesia parroquial de esta Villa, remitidos a la Academia por el escribano del Gobierno D. Manuel Antonio de Santiesteban. Estos, junto con los anteriormente realizados por Manuel de Echanove y remitidos a la Academia por D. Isidro Bosarte, fueron cotejados en la Junta de la Comisión que, habiéndolos examinado con detenimiento, optó por los de Pérez al considerarlos ajustados al último lugar escogido para la construcción de la iglesia (34). El 5 de mayo de este mismo año Silvestre fue nombrado por S.M. Vice-secretario de la Academia (35). Con este cargo y por Real Orden de S.M. del 1 de septiembre, le concedieron 8.000 reales anuales con el fin de que realizase una “colección de vistas de los mejores edificios q^e. hay en Ma-

drid y Sitios R^s. y con especialidad S. Lorenzo el Real, siendo la intención de S.M. q^e. los que se dedican al estudio de la Arquitect^a. y bellas Artes, tengan estos modelos que imitar” (36).

El 28 de febrero de 1800 presentó de forma confidencial 4 diseños en borrador para la construcción del *Convento de los P.P. Agustinos Misioneros de Marcote en América*, los cuales fueron aprobados en su totalidad (37). Un año más tarde remitió “la cartilla de principios de diseño grabado por Morghen y Volpato por originales antiguos en treinta y seis láminas” ofreciéndola a la Corporación, pasando desde estos momentos a su Biblioteca para el estudio de los alumnos (38).

En octubre de 1802 la Comisión aprobó sus diseños de una *Panera* que había elaborado para la Villa de Rodón en el “Reino de Aragón” (39), y el 4 de febrero de 1803 el diseño, en borrador, para la construcción de un puente y calzadas en Villar de Trades (Valladolid) sobre el río Rioseco, el cual sustituiría al ya realizado por el difunto Alfonso Regalado Rodríguez (40).

A finales de 1804 fueron remitidos sus 7 planos de la iglesia de Santa María de Tolosa (Guipuzcoa) y 4 del estado en que se encontraba, estos últimos llevados a cabo por el diputado del Común de dicha villa, D. José Francisco de Goyeneche, con el fin de que la Academia valorase su coste (41).

El 28 de enero de 1805 le fueron aprobados 6 diseños para la *Iglesia parroquial de Carrizosa* (“La Mancha” –hoy Ciudad Real) (42), y en marzo fue nombrado por S.M. Teniente de Arquitectura por fallecimiento de Pedro Arnal (43). En enero de 1806 le aprobaban igualmente los dibujos que había realizado para la conclusión de la *Iglesia parroquial de la villa de Chiclana de la Frontera* (Cádiz) (44), en los que corregía y simplificaba los ya realizados y aprobados por la Comisión de Antonio Jiménez. Tres meses más tarde presentaba los diseños en limpio de la *Iglesia parroquial de San Bartolomé en Almagro* (Ciudad Real), cuyos borradores habían sido previamente aceptados en juntas anteriores (45).

1807 fue igual de fructífero para Pérez. En ese año le aprobaban los tres ejemplares de la nueva población y Puerto de la Paz que se había de fundar en Albia (Vizcaya) (46), el proyecto del *Tabernáculo para la parroquia de Santa Ana y San Amador en la villa de Martos* (47), y los planos realizados junto con Alejo de Miranda para la *Iglesia parroquial de Santa María de la Atalaya*, que por entonces se estaba construyendo en Bermeo (Vizcaya) (48).

De 1808 a 1823 existe una total ausencia de noticias referentes a Silvestre Pérez en las juntas de la Academia. Sin embargo, gracias a diversos investigadores que han estudiado a fondo la vida del arquitecto, sabemos que durante este período Pérez lleva a cabo numerosas obras en Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Madrid, etc.; también, que reside en París durante algunos años, volviendo a Madrid en 1819 después de haber sido nombrado Arquitecto Municipal de San Sebastián en este mismo año.

Su nombre vuelve a figurar en las juntas de la Academia en 1824, fecha en que se le encarga revisar el puente sobre el río Guadalquivir con motivo de su viaje a Sevilla (49). Seis meses más tarde presentaba el plano de dicho puente “demostrando por separado en otro diseño el plan general de terreno, señalando el punto puesto en que a de situarse el puente que es al frente de la Puerta de Triana, los dos perfiles de las terrazas con el alves del río, el nivel de las aguas ordinarias y el de las extraordinarias ó avenidas las cuales igualan á las Impostas o arranques de los arcos, quedando estos libres. También para su mayor inteligencia figuraba un arco de mayor escala con su planta frente y sección en que se demuestra la cantería con el abanque y regulacion 5.167.320 r.” (50). En esta junta presentaba asimismo la planta y el alzado en borrador de la plaza que se tenía pensada erigir en Sevilla, los cuales fueron aprobados en vista del talento de su autor. De la misma manera, fueron aplaudidos los realizados el 15 de marzo de 1825 sobre el mismo proyecto aunque en mayor escala, presentados ya por su albacea testamentario (51).

En un informe enviado a la Academia en noviembre de 1824, Silvestre exponía las razones por las que no le había sido posible hacer el reconocimiento del puente de Andujar sobre el río Guadalquivir, lo que supuso su realización por otro profesor (52).

Silvestre moría en Madrid a la una de la madrugada del día 17 de febrero de 1825 y era enterrado en la noche del martes 22 en la parroquia de San Luis (53). Después de su muerte, el nombre del arquitecto siguió apareciendo en las distintas juntas de la Corporación al encontrarse en marcha obras que habían sido comenzadas por él. Este era el caso de algunos caminos vecinales y puertas del Señorío de Vizcaya; del pequeño ramal Guernica y el puente de Zubiaur con arreglo al plan trazado por él para el camino de Durango a Bermeo (54); también de la casa consistorial que debía construirse en San Sebastián, cuyo pensamiento había diseñado y firmado Pérez en

plantas y alzados, y actualizado su cálculo el director de la edificación de aquella Plaza, D. Pedro Manuel de Ugartemendía (55).

El legado * que nos ocupa, de gran interés para entender aún mejor el pensamiento y la evolución artística de Pérez, comprende tres apartados bien diferenciados. El primero reseña una serie de miniaturas y estampas de diferentes autores y procedencias; el segundo, varios dibujos realizados por Ventura Rodríguez y el tercero y último, un gran número de apuntes, trazas, diseños y proyectos elaborados por el propio Silvestre.

El primer apartado es el que nos ha llegado más incompleto. Las obras que en él se reflejan han sido prácticamente imposibles de identificar, sin embargo en el Archivo de la Academia existen 11 estampas grabadas por Volpato de la Escuela de Atenas (56) y en el Gabinete de Dibujos 2 dibujos coloreados, copias de Herculano (A-5787 y A-5788) y un reducido número de papeles con los diseños de muebles y adornos domésticos (del A-5840 al A-5842, del A-5845 al A-5847, A-5873 y A-5874) que pudieran corresponder en parte y respectivamente a lo señalado en el legado como “Seis miniaturas copias de Herculano con sus Marcos dorados y Cristales” y “Treinta y tres estampas iluminadas de Muebles y de otros adornos domésticos de gusto”. Es un hecho que tanto unas como otras no llevan marcos de madera ni cristales, incluso no son estampas coloreadas sino dibujos coloreados pero quizás al entrar dentro de las características y gustos del momento pudo existir un error de transcripción.

El segundo apartado del legado responde a diseños, trazas y planos de arquitectura de Ventura Rodríguez, del que nos han llegado tan sólo lo indicado como: “Trece trazas y apuntes p^a la capilla del Pilar de la Catedral del mismo nombre de Zaragoza con manuscritos pertenecientes á esta obra”. El templo había sido comenzado por Francisco Herrera, pero por dificultades en su proyecto le fue encomendada la obra a Rodríguez, quien realizó las reformas requeridas y el sistema decorativo. En noviembre de 1750 el arquitecto rubricaba los planos generales, cuatro años más tarde se colocaba la primera piedra, y en 1765, coincidiendo con las fiestas del Pilar, quedaba concluida.

Los 13 diseños donados por Silvestre, dibujos a lápiz y tinta negra, aparecen sin fecha ni rúbrica y responden a las plantas, alzados y secciones tanto

* Véase reproducción del documento original (lám. L, LI, LII).

del edificio en su conjunto como de la capilla y cripta. En algunos casos aparecen al dorso pruebas realizadas en distintas técnicas que representan diferentes partes de la fábrica; figuras escultóricas, como ángeles que flanquearán en el futuro la cúpula o aquellas que irán destinadas a la fachada principal, así como un dibujo del Altar de San Julián de la Catedral de Cuenca. En alguna ocasión Ventura introduce la figura humana, sello personal del arquitecto, con el fin de humanizar y mostrar las dimensiones de la obra.

Las trazas aludidas responden a:

- La planta de la Basílica en donde Ventura introduce las variantes que pensaba realizar en la cúpula central, la capilla de la Virgen, su coro y en la fachada posterior (A-4407), (lám. I).
- Planta y alzado de la fachada de la iglesia y del cuerpo central en los que aparece sus diversas modificaciones a lápiz negro (A-4413) (lám. II).
- Dibujo en cuyo anverso diseña el alzado de la fachada de la iglesia y en su reverso posibles apuntes del Altar de San Julián (A-4412(a) y A-4412(b)), (lám. III).
- Planta y secciones de la cripta (A-4411), (lám. IV).
- Planta de la capilla de la Virgen (A-4409), (lám. V).
- Planta de la capilla de la Virgen más elaborada (A-4408), (lám. VI).
- Planta de la misma capilla, aunque más completa y con variantes respecto a la anterior en la que se incluye parte de la decoración de la bóveda (A-4410), (lám. VII).
- Apuntes del exterior de la capilla (A-4414), (lám. VIII).
- Dibujo del exterior de la capilla, más elaborado y con variantes respecto al anterior (A-5101), (lám. IX).
- Sección de la capilla (A-4415), (lám. X).
- Dibujo en cuyo anverso se aprecia la traza de la sección anterior, en donde se resaltan los elementos decorativos, y en su reverso el dibujo inacabado de la planta y alzado del Altar de San Julián en el transparente de la Catedral de Cuenca, obra ejecutada por Ventura en 1753 (A-5116(a) y A-5116(b)), (lám. XI y XII).
- Apuntes de diferentes plantas de los pilares en el anverso y de esculturas y elementos constructivos en el reverso (A-5775(a) y A-5775(b)), (lám. XIII y XIV).

- Sección de una iglesia en la que incluye la representación de una figura humana y varios detalles de ménsulas (A-5096), (lám. XV).

Hemos creído de suma importancia dar a conocer estos diseños porque dada su ejecución, a modo de apuntes primarios, pudieron ser aquellos que según Juan Francisco Esteban Llorente (57) realizara Ventura entre los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1750, antes del proyecto definitivo que firmaría el 20 de noviembre de este mismo año. Estos dibujos quedan completados con los manuscritos y 4 diseños del templo, publicados por este autor y que se conservan en el Archivo de la Real Academia (58).

El tercer y último apartado del legado está dedicado a los diseños, trazas, apuntes y planos de arquitectura de la propia mano de Pérez. Entre ellos figuran dibujos y proyectos realizados para San Sebastián, Burgos, Bilbao, Vitoria, Madrid, etc.. Han sido localizados prácticamente en su totalidad en el Gabinete de Dibujos, sin embargo existen unos cuantos que o bien debieron pasar a otros centros o perderse con el paso de los años al no hallarse en esta Corporación.

Siguiendo un criterio cronológico, se irán indicando las obras del legado que han sido identificadas, tanto en el Gabinete de Dibujos como en el Archivo de la Academia, señalando asimismo para una mayor facilidad del lector, el número de inventario que les corresponde actualmente y a continuación, si lo lleva, el que mantiene en el propio legado.

La obra más temprana corresponde a los diseños de la *Casa del Conde de Buenavista en la Habana* (del A-1378 al A-1381/Leg. N° 7.-6). Son cuatro dibujos en planta, alzado y sección, realizados a tinta sepia y unidos a su correspondiente hoja explicativa; uno de ellos fechado al dorso: "Casa del Conde de Buenavista/En la Avana. Agosto de 88-/N°6".

Le siguen cronológicamente los de la planta, alzado y sección del *Convento de P.P Agustinos Misioneros de Marcote en América* (A-4288, A-4019 y A-4021/Leg. N°7.-7), (Lám. XVI y XVII). No aparecen fechados ni firmados pero es probable que fueran los presentados y aprobados en su totalidad el 28 de febrero de 1800; en esta fecha Pérez presentó a la Academia cuatro diseños en borrador para la construcción de este edificio. Existe además otro diseño sobre el mismo tema, recogido por Sambricio (59), más elaborado que los anteriores y que fecha en 1798, dos años antes de ser aprobados por la Junta de la Comisión los ya mencionados.

De fecha posterior es el alzado sin concluir del *Tabernáculo para la iglesia de Santa María de Tolosa* (A-5124/Leg. N°7.-4), (Lám. XVIII). En octubre de 1804 Silvestre había remitido a la Corporación, siete planos para el proyecto de este templo, pero sabemos que el arquitecto tan sólo intervino en la obra en 1806 y únicamente en la sustitución de los retablos desaparecidos y en el diseño de dicho tabernáculo. El dibujo inacabado del legado se complementa con otro, de dimensiones más reducidas aunque más acabado; se encuentra firmado y rubricado: “Tabernáculo p^a la Ig^a parr^l de S^{ta} María de Tolosa en Güipuzcoa./Perez. Arq^{to} Madrid”, y en él Silvestre introduce la planta del tabernáculo y colorea su alzado con aguadas de diferentes colores (A-5123(a)).

Los seis diseños de la *Iglesia parroquial de Carrizosa* (Ciudad Real), aprobados por la Comisión el 28 de enero de 1805 responden a la planta, alzado de las fachadas principal, posterior y lateral, y sus secciones (del A-4015 al A-4018, A-4020 y A-4022/Leg. N°7.-9), (lám. XIX y XX). Unos son meros apuntes a lápiz y tinta negra mientras que otros, dibujos lavados con aguadas negra y gris. El indicado con el n° A-4022 está fechado y rubricado en el ángulo inferior derecho a tinta sepia: “Mad. enero de 1805”.

Cinco son los proyectos de 1807: “*el perfil de las pilastras y arco de la Capilla mayor de S. Amador de Martos, y alzado del Tabernáculo*” (A-5089/Leg. N°12), (lám. XXI); *La iglesia de Santa María de la Atalaya en Bermeo*, realizado en colaboración con Alejo de Miranda y formado por cuatro dibujos elaborados a modo de bocetos preparatorios para su futura ejecución (del A-4691 al A-4693 y A-4023/Leg. N°11), (lám. XXII, XXIII, XXIV y XXV); los diseños, trazas y apuntes de la *Huerta y heredad del Duque de Villahermosa*, situada cerca del Puente de la Venta del Espíritu Santo en Madrid (del A-3777 al A-3780/Leg. N°7.-8), (lám. XXVI); la *Casa situada entre las calles Ave María y del Olmo* (Madrid), proyecto formado por cinco diseños en plantas y secciones (del A-1571 al A-1575/Leg. N° 7.- 10), (lám. XXVII), que aparece marcada con el n° 8 de la manzana 27 en el Plano geométrico de Madrid de 1757; y la *Casa del Marques de Valdeholmos en la Manzana 291 de la Calle Angosta de San Bernardo* (Madrid), desarrollada en plantas y acompañada de su correspondiente informe facultativo. Esta última no aparece registrada con este nombre en el citado plano de 1757, pero sí con el de Marqués de Torrecilla, título que también ostentaba dicha familia (A-1576 y A-1577/Leg. N° 7.-3), (lám. XXVIII).

Con fecha del 20 de noviembre de 1817 se recogen seis apuntes a lápiz negro que responden al proyecto de una *Casa para San Sebastián*, situada entre las calles Iñigo y Mayor, muy cerca de la Plaza Mayor (del A-1420 al A-1425/Leg. N°15), (lám. XXIX). A este mismo año pertenece el *Teatro público* que Pérez diseña para Vitoria (del A-3741 al A-3745/Leg. N°3.-1), (lám. XXX, XXXI, XXXII, XXXIII y XXXIV). El deseo de erigir este edificio, destruido en un incendio en 1914, se remonta a 1807, año en que D. Bernabé de la Dehesa, Contador General de Propios, remitía a la Academia tres diseños del Teatro y Alhóndiga que se intentaba construir en dicha ciudad, y en el lugar que entonces ocupaba el Hospicio Viejo de Santiago. Los dibujos remitidos en esta ocasión habían sido realizados por el maestro de obras Mateo de Garay e iban acompañados de las condiciones y el avance –1700 r̄– de la obra. “No pudo la Junta aprobar estos diseños porque la forma mixtilínea de la planta interior del teatro no es la que corresponde a este edificio, el tetrástilo de la fachada esta demas y la restante de ella carece de buenas proporciones” (60). A estos inconvenientes la Junta tuvo que añadir otro más: la titulación de Garay que no era la adecuada para la construcción del tipo de edificio que se quería erigir, por lo que la Academia acordó encargar el proyecto a un Académico Arquitecto, graduación superior al de Maestro de Obras. Las trazas del teatro fueron finalmente realizadas por Silvestre y las obras dirigidas por Manuel Angel de Chavarri. El teatro construido en el espacio comprendido entre los Arquillos y la Plaza Nueva, quedó terminado en 1817. Gracias a las distintas descripciones y fotografías que nos han llegado del edificio cuando todavía se encontraba en pie, nos ha sido posible identificar cinco dibujos a lápiz, de diferentes tamaños y formatos, correspondientes a dicho proyecto. Se aprecia en ellos la planta, de silueta de herradura con perímetro rectangular; la fachada principal, de tres alturas, formada por un piso inferior con cinco vanos rectangulares, el principal, compuesto de tres grandes balcones con arcos de medio punto enmarcados por cuatro columnas jónicas y a sus lados, ventanas adinteladas coronadas con dos huecos semicirculares; la introducción de una cornisa lisa y continua situada entre el piso principal y segundo, y el remate de todo el conjunto en frontón triangular.

Debemos señalar del mismo modo la existencia de un plano topográfico que manifiesta el perímetro del Hospital de Santiago (Victoria) en el que se advierte la intención de construir en él un teatro y alhóndiga (A-3740),

(lám. XXXV). Es posible que sea el realizado por Garay en 1807, pero no se puede afirmar con seguridad al aparecer dibujado, a modo de croquis, la planta de un teatro que sigue las mismas directrices que el de Pérez. Una posible explicación es que dicho plano sea el de Garay y las trazas, a lápiz negro, fueran realizadas posteriormente por Silvestre.

Existen igualmente varios dibujos de plantas, armaduras de tejados y una sección de un teatro, así como de otro edificio que responde a una casa particular (del A-3365 al A-3369), (lám. XXXVI). Todos ellos forman un conjunto homogéneo tanto por el papel como por la técnica en la que fueron elaborados. En ciertas ocasiones han aparecido publicados como el posible proyecto diseñado por el arquitecto para el teatro de Vitoria, quizás al aparecer en el dorso de uno de ellos la siguiente inscripción: "Teatro de Vitoria. N° 1". Es un hecho que el proyecto no se corresponde con el construido en 1817, aunque no se puede descartar la posibilidad de que sea una variante del mismo. Dada la cantidad de dibujos que componen el conjunto, como el número que aparece escrito en el reverso de uno de ellos y la técnica utilizada, creemos se corresponde con el N°7.-1 del legado que dice: "Cinco diseños de plantas, armaduras de tejados y de otras partes de edificios".

El "legajo" que recoge el proyecto de las *Casas que intenta construir la Señora Marquesa de la Vilueña en Burgos* está compuesto por un plano topográfico en donde se refleja con colores los terrenos adquiridos por la propietaria y su ubicación en la ciudad, entre la calle Real del Fresno y la Plaza Morión, cerca de la Cárcel Nueva, las casas que miran a la Plaza del Mercado y la Casa de D. Casimiro Ceballos (A-3746), (lám. XXXVII); y las plantas, alzados y secciones de dichas casas, estos últimos elaborados a modo de croquis a lápiz y tinta negra (del A-1430 al A-1432/Leg. N° 14). Sobre este mismo tema pero con alguna que otra variante, la Academia conserva el dibujo de la primera planta realizada por el maestro de obras burgalés, Simón de Barroeta (A-1433), (lám. XXXVIII). Es un diseño posterior al de Pérez, ya que el Académico había remitido el proyecto desde París en 1818 y Simón de Barroeta no fue aprobado Maestro de Obras hasta el 18 de abril de 1819 (61), titulación sin la cual no se podía ejercer el oficio.

Fechado en Bilbao el 21 de junio y 24 de julio de 1819, nos encontramos con el proyecto en plantas, alzados y sección de una *Casa particular* (A-1425 (bis)/Leg. N° 1.-4), (lám. XXXIX), y las trazas de *Varios puentes sobre diferentes ríos de Vizcaya*: "Puente desde Achuria á Bilbao la Vieja,

sobre el río Nervión”, “Puente sobre el río Cadagua, entre la peña de Arguyo y Zaramillo”, “Puente de la Entrada sobre el río Cadagua, cerca de Güeñes” y “Puente de Ibarra sobre el río Cadagua en Término de Zaya” (A-3643/Leg. nº1.-8), (lám. XL).

Con motivo del incendio de San Sebastián en 1813, surgieron numerosas propuestas para cambiar el trazado de la ciudad. Pérez se sumó a aquellos que intentaron con sus proyectos contribuir a su restablecimiento, de ahí que también legase a la Academia dos diseños referentes a este asunto: la planta de la *Plaza de San Sebastián* (A-3750/Leg. Nº1.-3), (lám. XLI) y el alzado variado de dicha plaza (A-5051/Leg. Nº1.-2), (lám. XLII). En ambos dibujos se aprecian las trazas de la planta y fachada de la Casa Consistorial pero con esquemas diferentes a los que realizará posteriormente en el proyecto definitivo.

En tres papeles Silvestre elaboró las trazas de las *Casas de D. Manuel Echevarría en Vitoria* (del A-1426 al A-1428/leg. nº5), (lám. XLIII y XLIV), proyecto realizado el 29 de abril de 1820, y en cinco, los de la *Casa aduana para la villa de Irún* (Guipuzcoa), fechados en mayo de este mismo año (del A-1048 al A-1053/Leg. Nº6), (lám. XLV). En este último proyecto, uno de los papeles responde a una hoja explicativa con la inscripción: “DISEÑOS/ DE LA CASA/ ADUANA/ QUE SE INTENTA CONSTRUIR/ EN LA PLAZA CONSTITUCIONAL/ DE LA VILLA DE IRÚN/ PROVINCIA DE GUIPUZCOA./ DELINEADOS Y ARREGLADOS/ AL SITIO DESIGNADO DE NOVENTA Y SEIS PIES EN CUADRADO/ POR DON SILVESTRE PÉREZ/ ARQUITECTO./ SAN SEBASTIÁN/ AÑO DE 1820”, mientras que el resto son apuntes y dibujos que corresponden al plano de ubicación de la aduana, entre el camino de Irún a Francia y la Plaza de la Villa, con la superposición del antiguo y nuevo edificio; a las plantas baja y principal, al alzado de las fachadas y a las secciones. Uno de los dibujos aparece firmado en Irún el 13 de mayo de 1820. Sobre este tema el Archivo de la Academia conserva un apunte de la planta de la aduana que puede servir de complemento a las ya mencionadas (62).

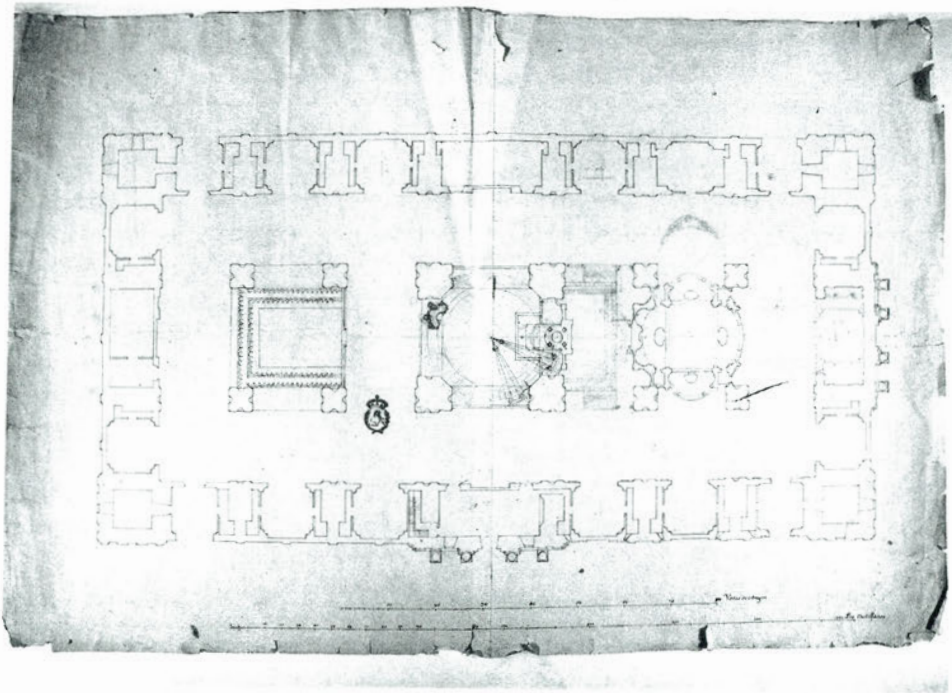
El legado queda completado con el dibujo de la planta y sección de la *Plaza Nueva de Bilbao*, obra realizada en 1821-1822 (A-5052/Leg. Nº5), (lám. XLVI); los diseños de las *Casas de D. Pedro Velasco en Vitoria*, fechados en junio de 1823 (A-1435 y A-1436/Leg. Nº 4), (lám. XLVII); la planta principal de la *Casa del Marqués de Iturbieta*, entre la Carretera de San Jerónimo y

la calle de Baños (A-1578/Leg. nº 8), (lám. XLVIII), y el apunte a lápiz negro de una *Biblioteca real* (A-5049/Leg. Nº7.-2), (lám. XLIX).

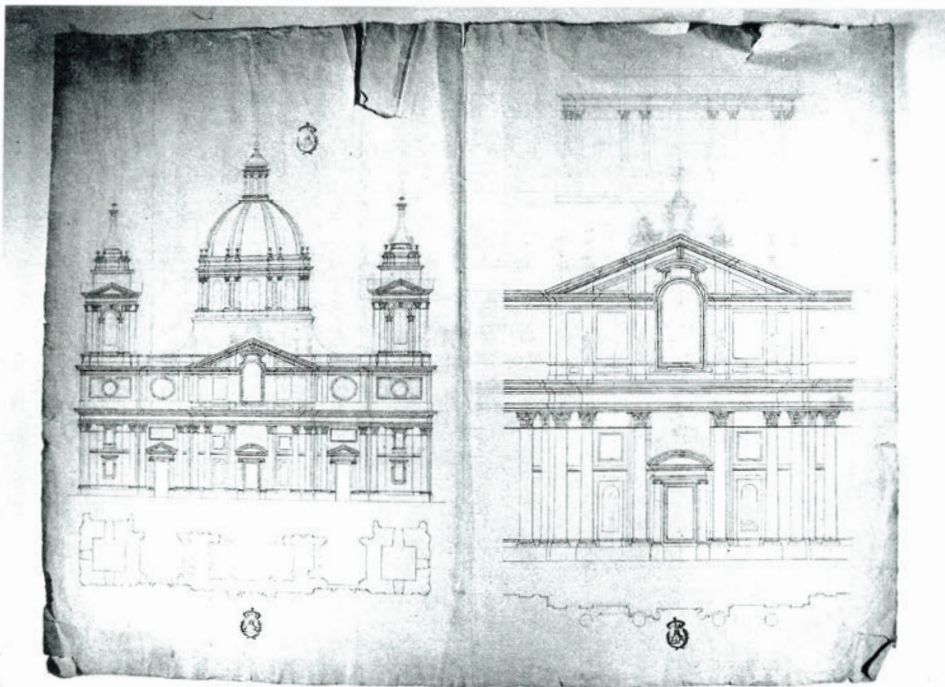
Entre los diseños no identificados en los fondos de la Academia figuran: la planta y el alzado de la *Casa consistorial de San Sebastián* (Leg. Nº1.-1), los apuntes de una planta (Leg. nº1.-4), el apunte del *Camino que va de Bermeo a Durango* (Leg. Nº 1.-7), el *Pasadizo que va desde el Convento de la Victoria a la calle de la Vitoria de Madrid* (Leg. Nº2), el *Altar mayor de la iglesia de P.P. Carmelitas de Mallorca* (Leg. Nº7.-11), los diseños de una *Biblioteca*, trazados por Pérez y lavados por Machuca (Leg. Nº9); dos dibujos del *Estudio del antiguo* (Leg. Nº10), los de las *Casas del Marques del Apartado en Mexico* (Leg. Nº13), y varios apuntes de *Casas particulares en San Sebastián* (Leg. Nº19).

El legado, de gran interés para completar los estudios efectuados hasta el momento sobre la figura de este arquitecto ilustrado, ofrece una serie de aportaciones a tener en cuenta. Por un lado, un conjunto de apuntes, primeras ideas concebidas por Pérez, en donde se reflejan, en ocasiones, las variaciones realizadas en los proyectos hasta conseguir los definitivos; también, algunos diseños de obras desaparecidas, gracias a los cuales hoy podemos tener una idea más exacta de las mismas. Por otro lado, muestra una gran variedad tipológica, abarcando no sólo edificios de carácter religioso o civil –tanto encargos públicos como privados– sino también proyectos urbanísticos que ponen de manifiesto la completa y amplia formación del arquitecto; y por último, unido a los dibujos que la Academia conserva de su primera etapa como alumno, constituye la representación más completa de la obra de Silvestre Pérez (L, LI, LII)

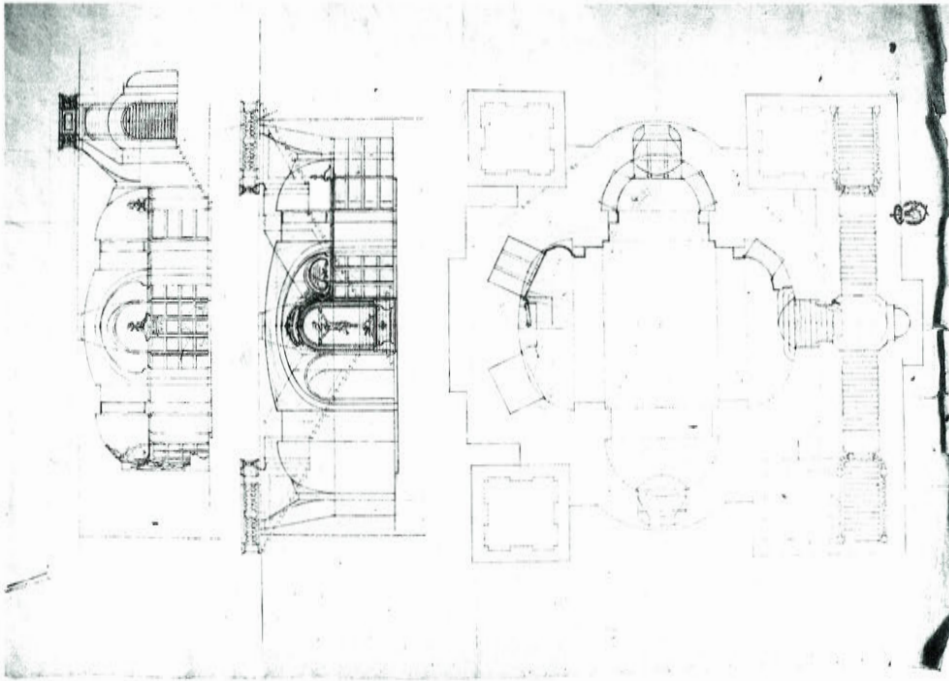
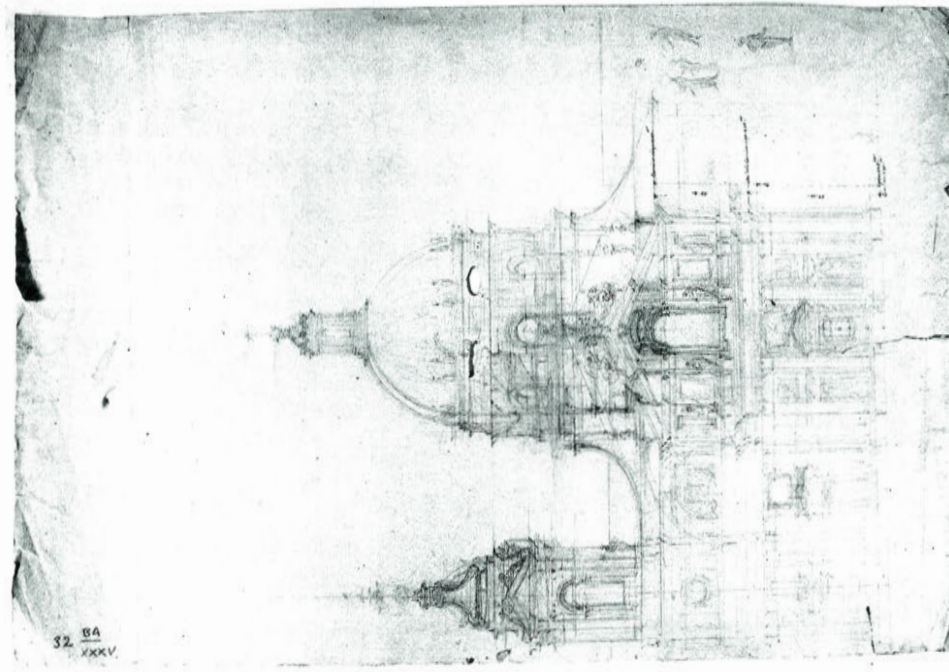
NOTA: Durante el transcurso de esta publicación se han descubierto nuevos documentos que amplían y certifican la veracidad del Legado de Silvestre a la Academia. Éstos responden a: la carta de los albaceas testamentarios, D. Juan María Tinea y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, fechada en Madrid el 5 de marzo de 1825, en la que se da cuenta del envío del Legado a la Corporación; la cláusula testamentaria, firmada por el escribano de S.M. y del Excmo. Colegio de Madrid, D. Pedro López y Blanco, fechada en Madrid el 17 de febrero de éste mismo año; y otro inventario de los diseños donados, firmado por el Secretario de la Institución, D. Martín Fernández Navarrete y el Conserje de la misma, D. Manuel Arnedo, quien confirma haber recibido dicho Legado el 7 de marzo de 1825 (63).



Lám. I. A-4407. Ventura Rodríguez. *Basílica del Pilar de Zaragoza*. Planta.

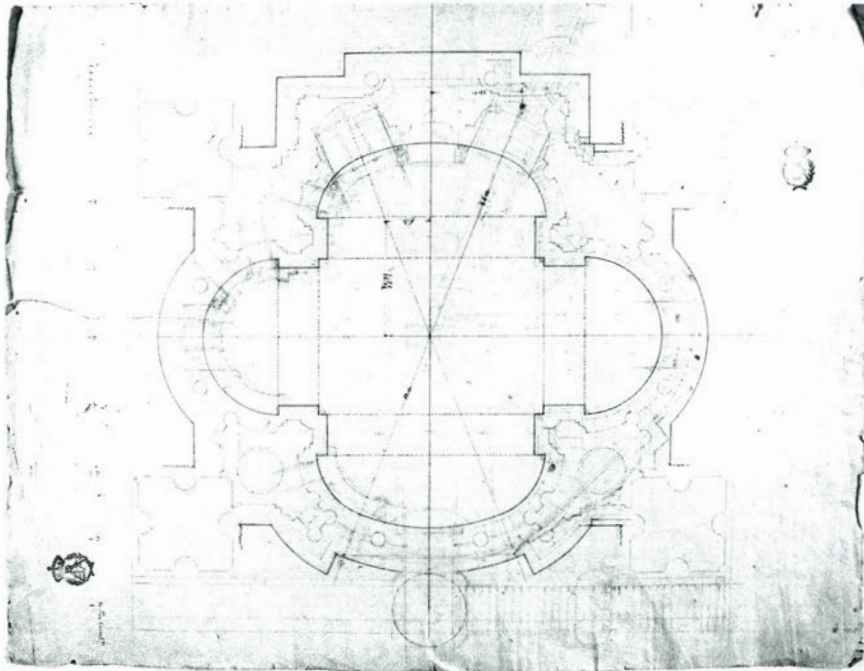


Lám. II. A-4413. Ventura Rodríguez. *Basílica del Pilar de Zaragoza*.
Plantas y alzados de la fachada y cuerpo central.

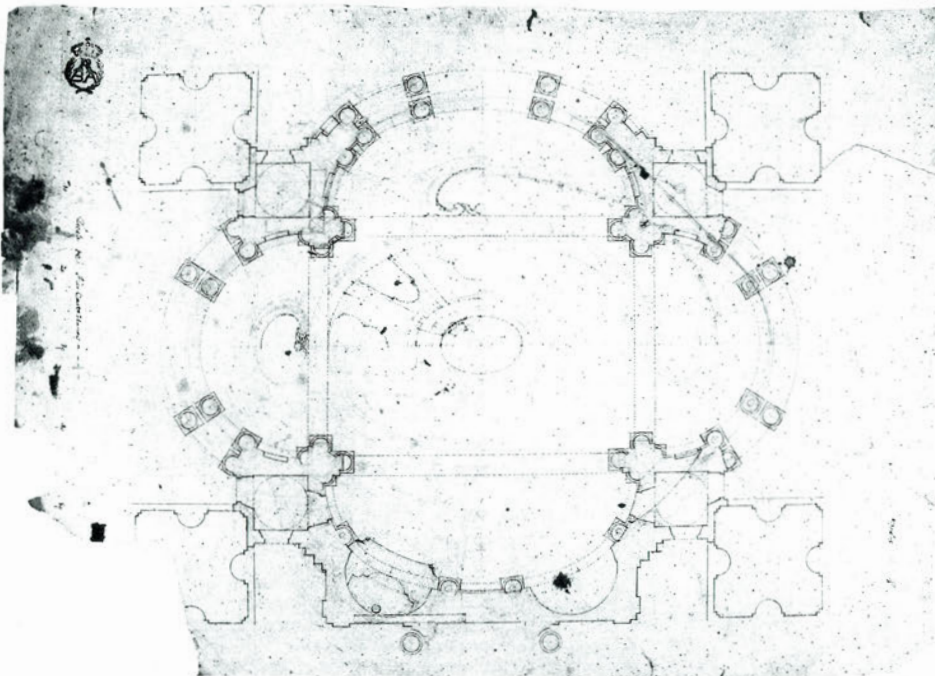


Lám. III. A-4412 (a). Ventura Rodríguez. *Basilica del Pilar de Zaragoza*. Alzado de la fachada.

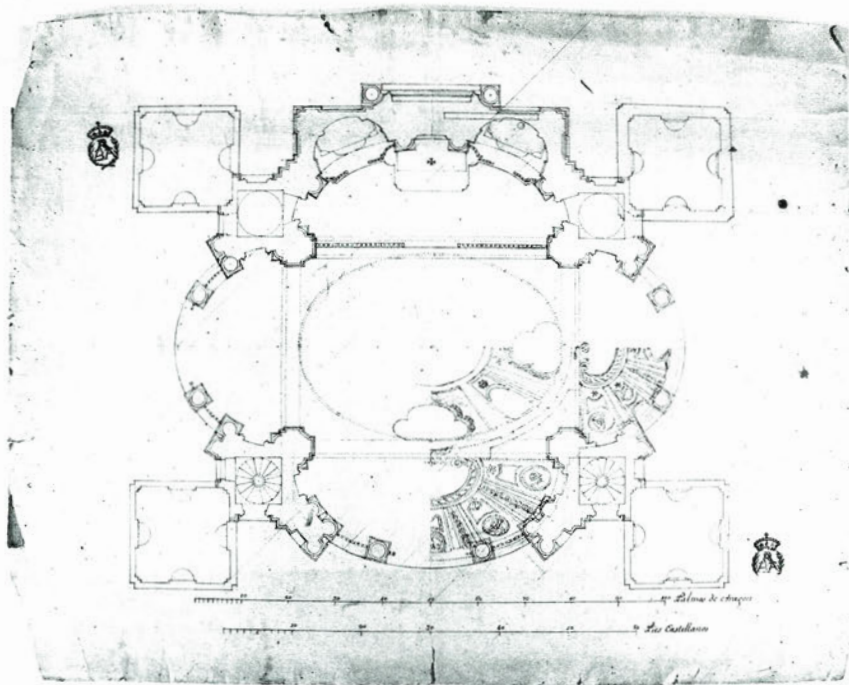
Lám. IV. A-4411. Ventura Rodríguez. *Basilica del Pilar de Zaragoza*.
Planta y secciones de la cripta.



Lám. V. A-4409. Ventura Rodríguez. *Basílica del Pilar de Zaragoza.*
Planta de la Capilla de la Virgen.

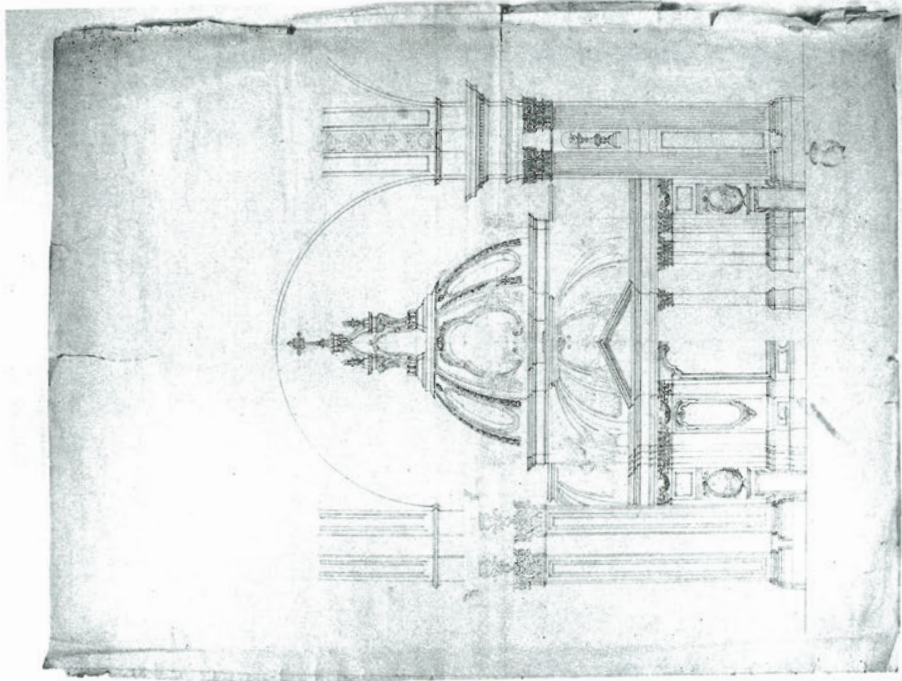


Lám. VI. A-4408. Ventura Rodríguez. *Basílica del Pilar de Zaragoza.*
Planta de la Capilla de la Virgen.

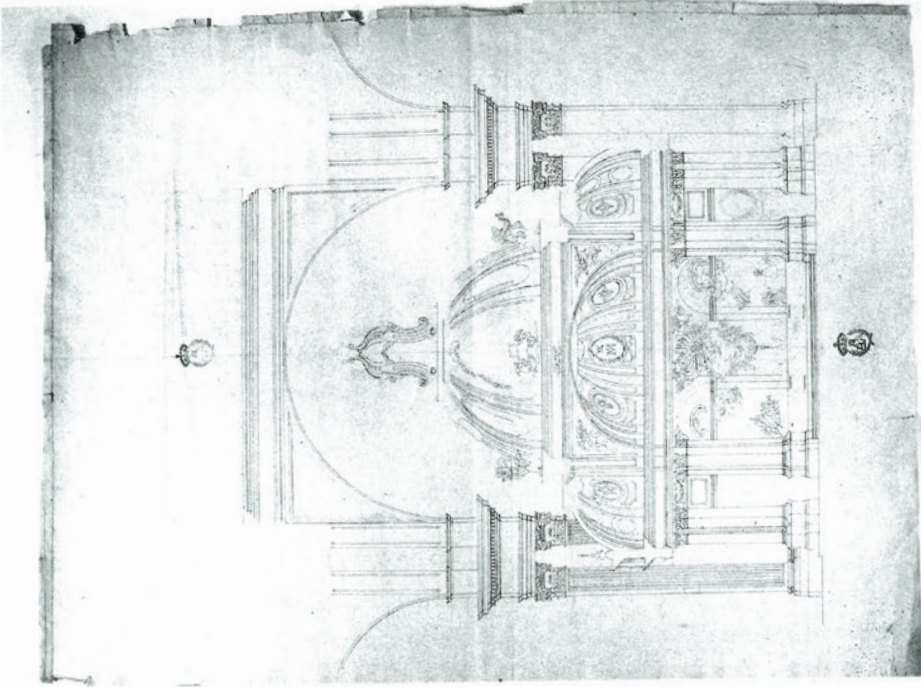


Lám. VII. A-4410. Ventura Rodríguez. Basílica del Pilar de Zaragoza.
Planta de la Capilla de la Virgen.

Lám. VIII. A-4414. Ventura Rodríguez. Basílica del Pilar de Zaragoza.
Exterior de la Capilla de la Virgen.



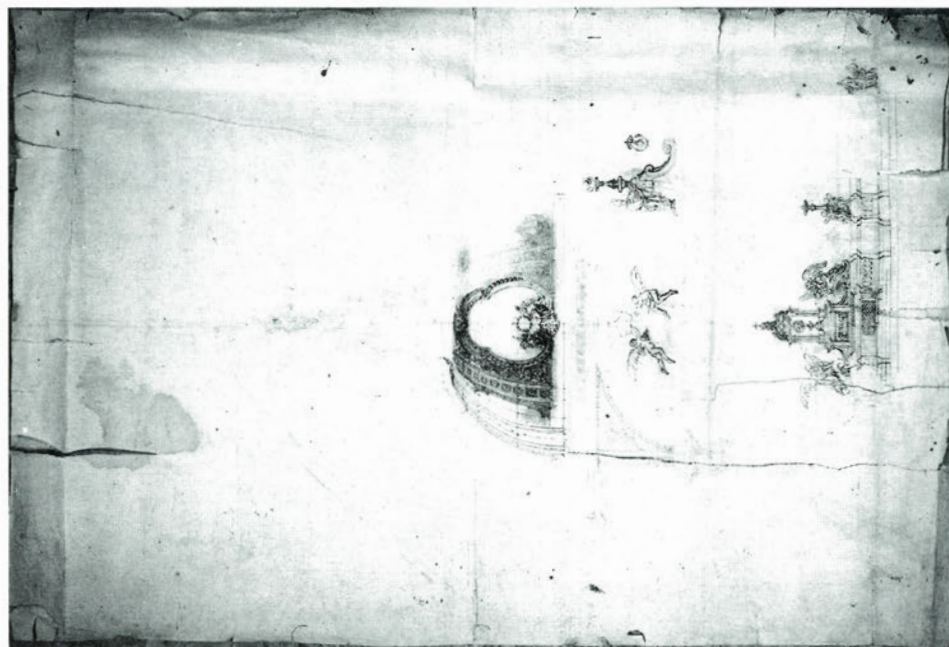
Lám. IX. A. A-5101. Ventura Rodríguez. *Basilica del Pilar de Zaragoza*. Exterior de la Capilla de la Virgen.



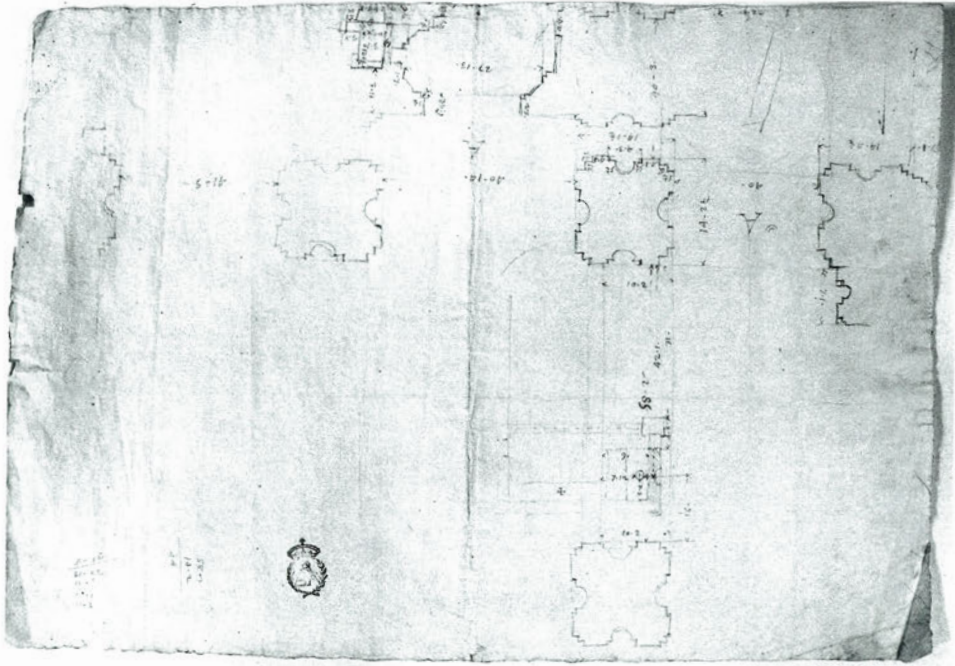
Lám. X. A. A-4415. Ventura Rodríguez. *Basilica del Pilar de Zaragoza*. Sección de la Capilla de la Virgen.



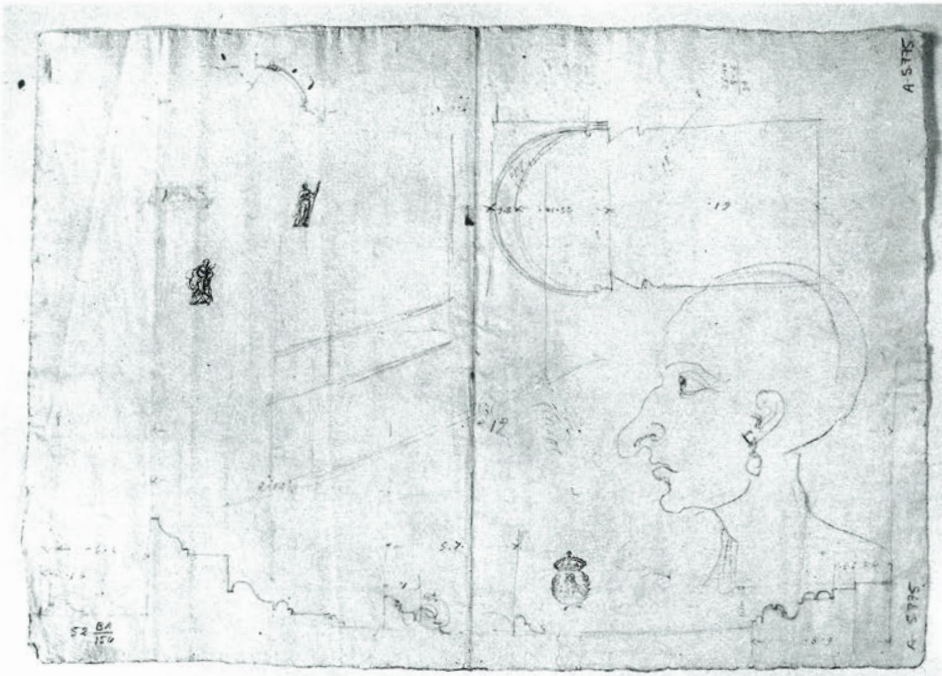
Lám. XI. A-5116. Ventura Rodríguez. *Basilica del Pilar de Zaragoza*.
Sección de la Capilla de la Virgen.



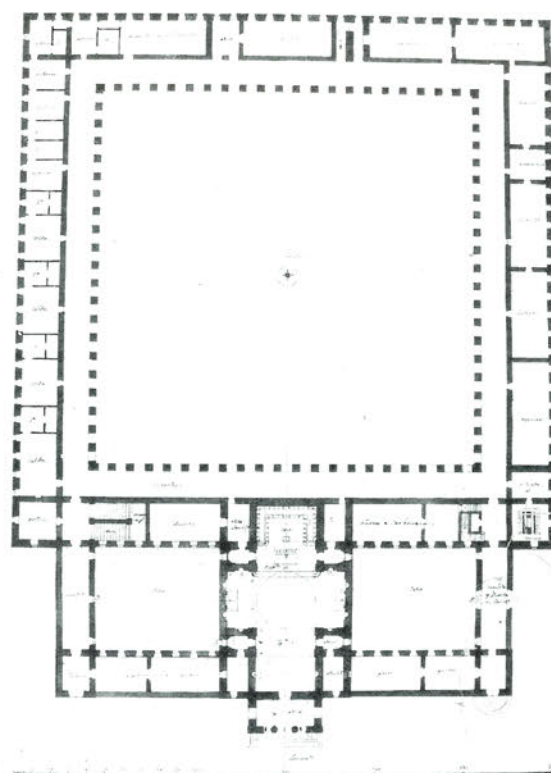
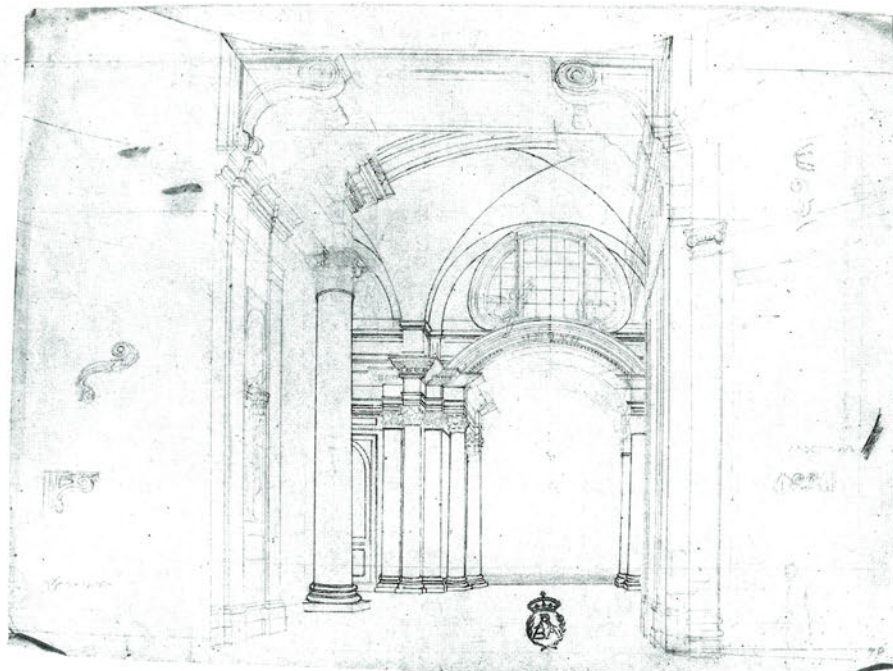
Lám. XII. A-5116 (b). Ventura Rodríguez. *Catedral de Cuenca*. Apuntes de la planta
y alzado del Altar de San Julián en el transparente de la catedral.



Lám. XIII. A-5775 (a). Ventura Rodríguez. *Basílica del Pilar de Zaragoza*.
Apunte de las diferentes plantas de los pilares.

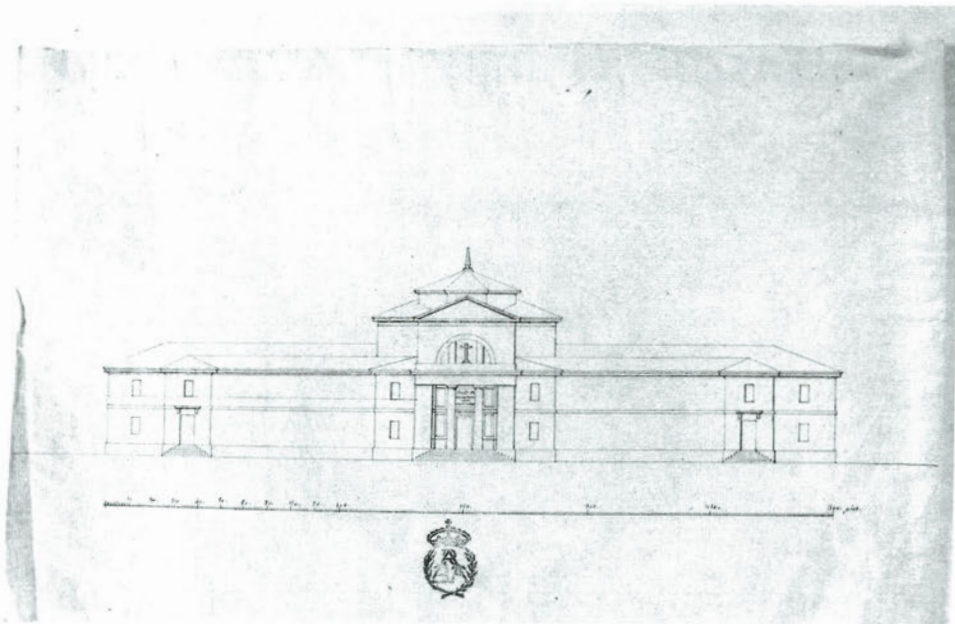


Lám. XIV. A-5775 (b). Ventura Rodríguez. Apuntes de esculturas,
elementos constructivos y cabeza.

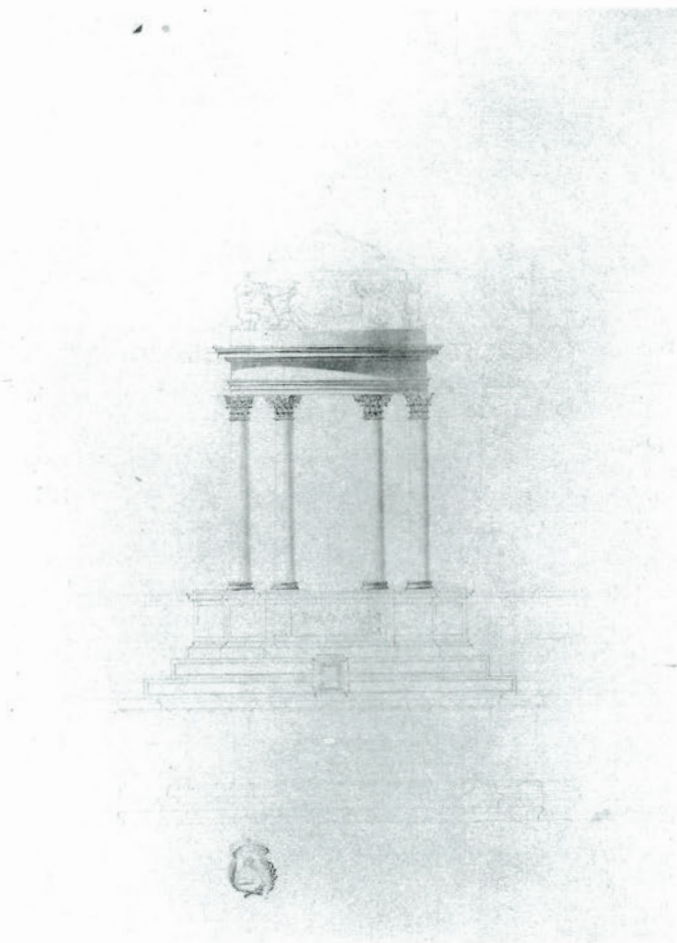


Lám. XV. A-5096. Ventura Rodríguez. Sección de una iglesia, detalles de ménsulas y figura humana.

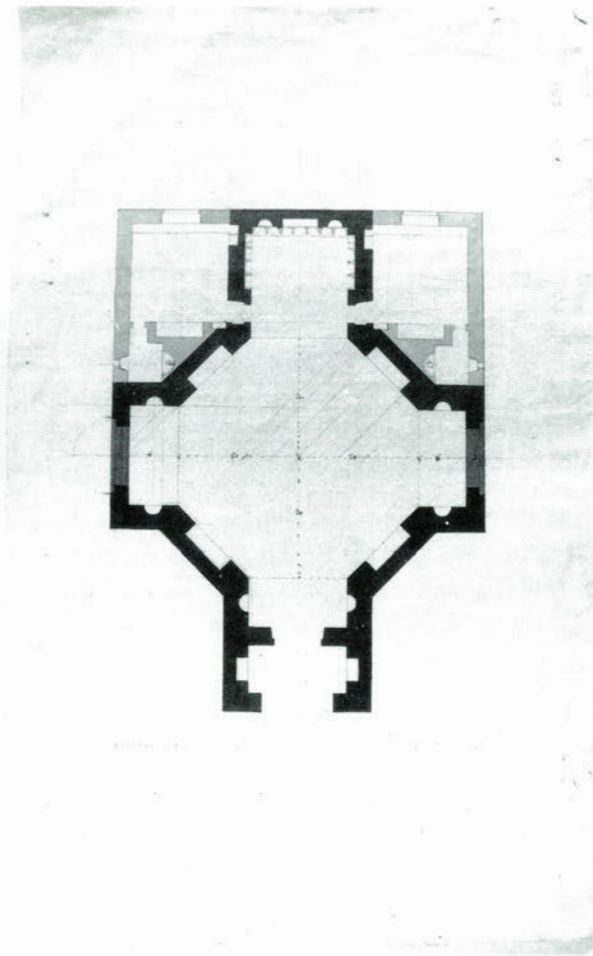
Lám. XVI. A-4288. Silvestre Pérez. *Convento de P.P. Agustinos Misioneros de Marcote en América*. Planta.



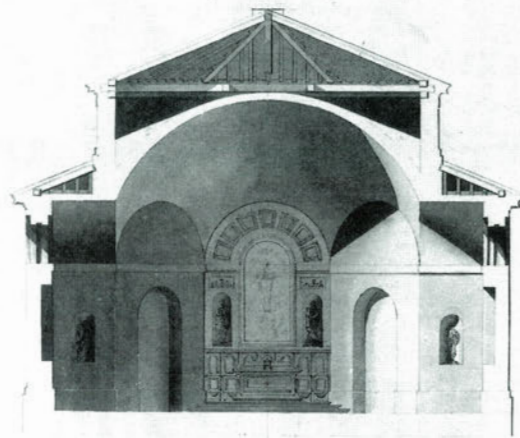
Lám. XVII. A-4019. Silvestre Pérez. *Convento de PP. Agustinos Misioneros de Marcote en América*. Alzado de la fachada principal.



Lám. XVIII. A-5124. Silvestre Pérez. Tabernáculo de la *Iglesia de Santa María de Tolosa*.



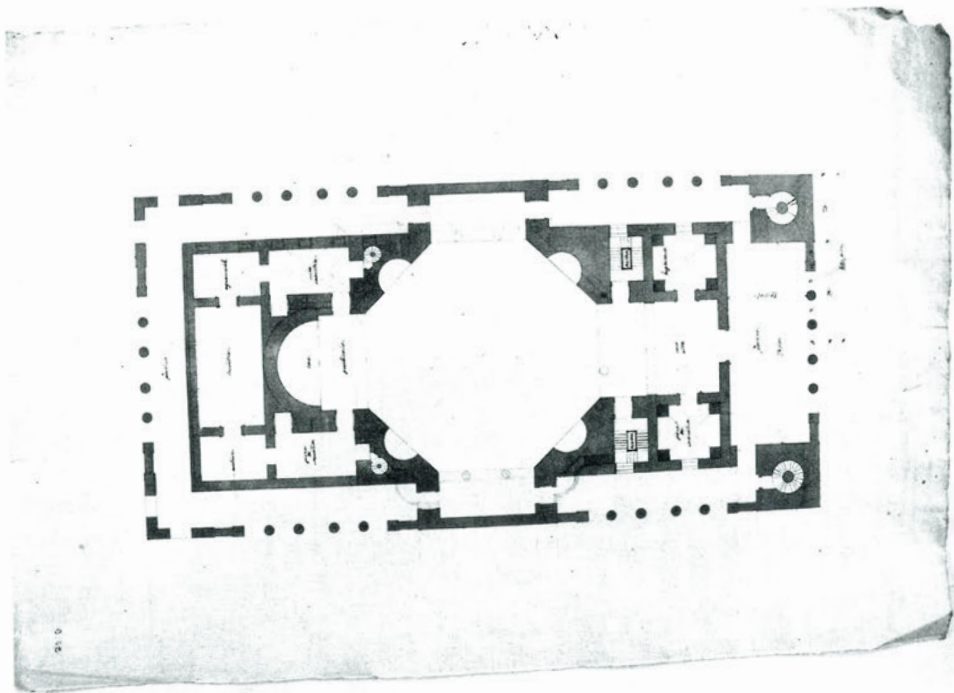
Interior de la I^{ta} de Carrizosa.



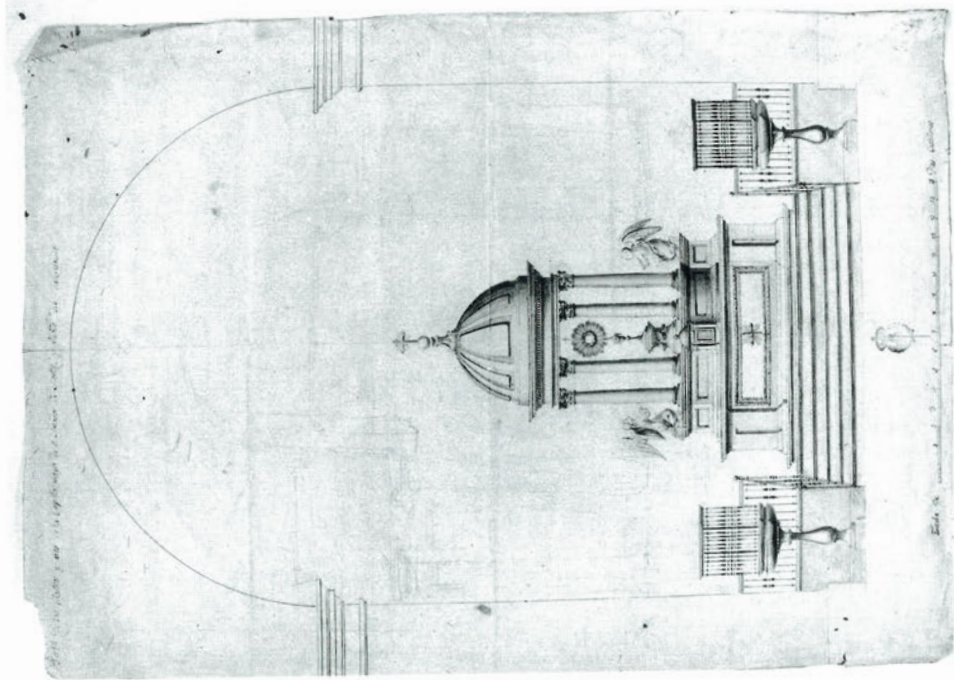
Alto de la I^{ta} de Carrizosa.

Lám. XIX. A-4015. Silvestre Pérez. *Iglesia parroquial de Carrizosa*. Planta.

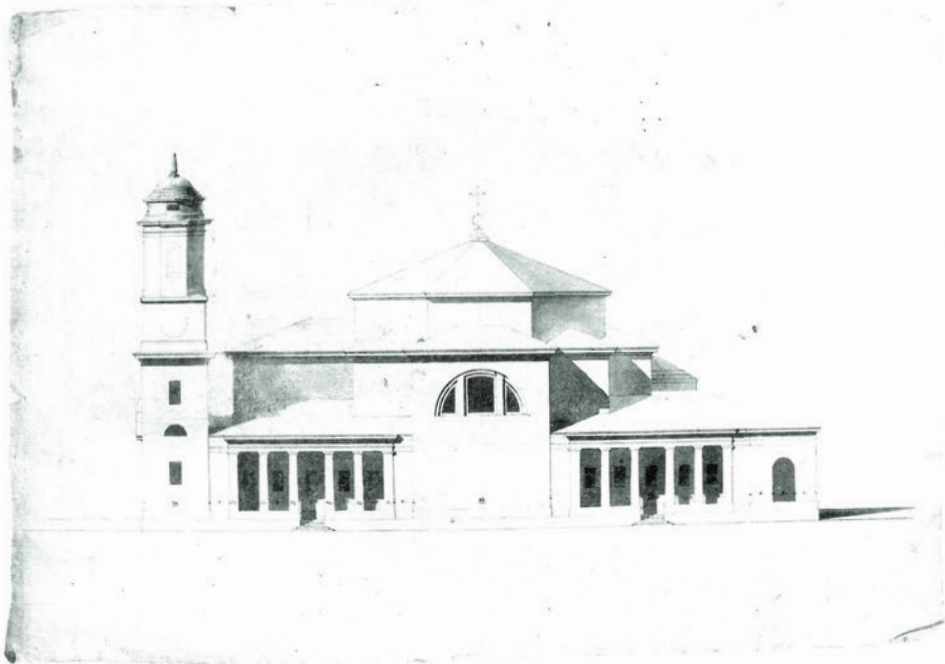
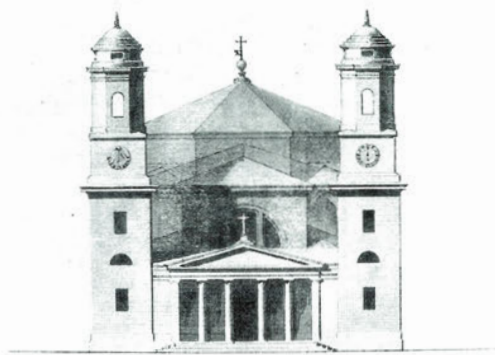
Lám. XX. A-4022. Silvestre Pérez. *Iglesia parroquial de Carrizosa*. Sección.



Lám. XXI. A-5089. Silvestre Pérez. *Capilla Mayor de San Amador de Martos.*
Perfil de las pilastras, arco y tabernáculo.

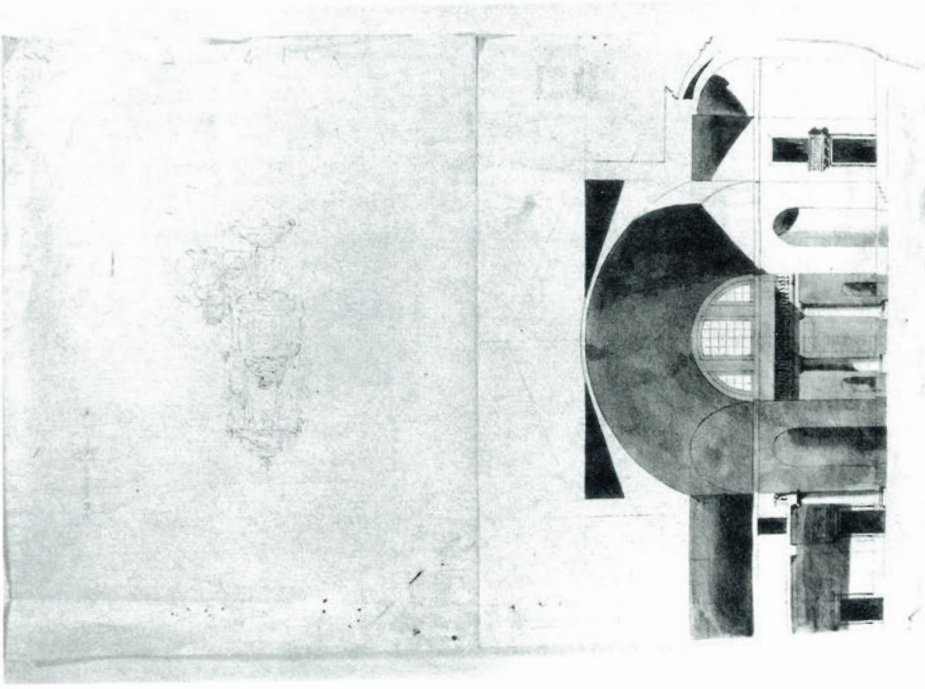


Lám. XXII. A-4691. Silvestre Pérez. *Iglesia de Santa María de la Atalaya en Bermeo.* Planta.

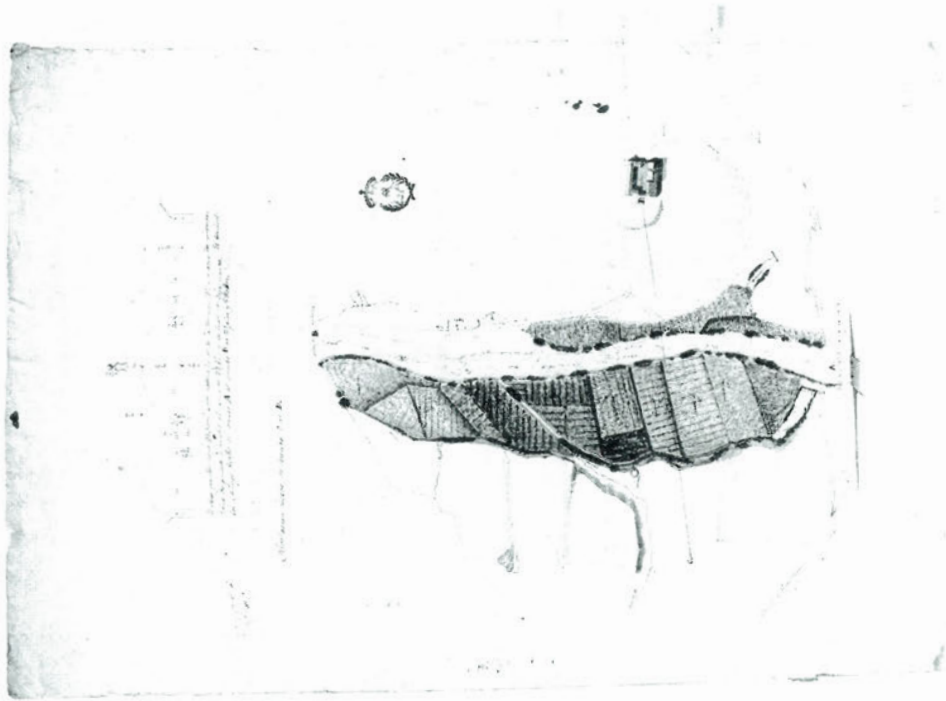


Lám. XXIII. A-4692. Silvestre Pérez. *Iglesia de Santa María de la Atalaya en Bermeo*. Alzado de la fachada principal.

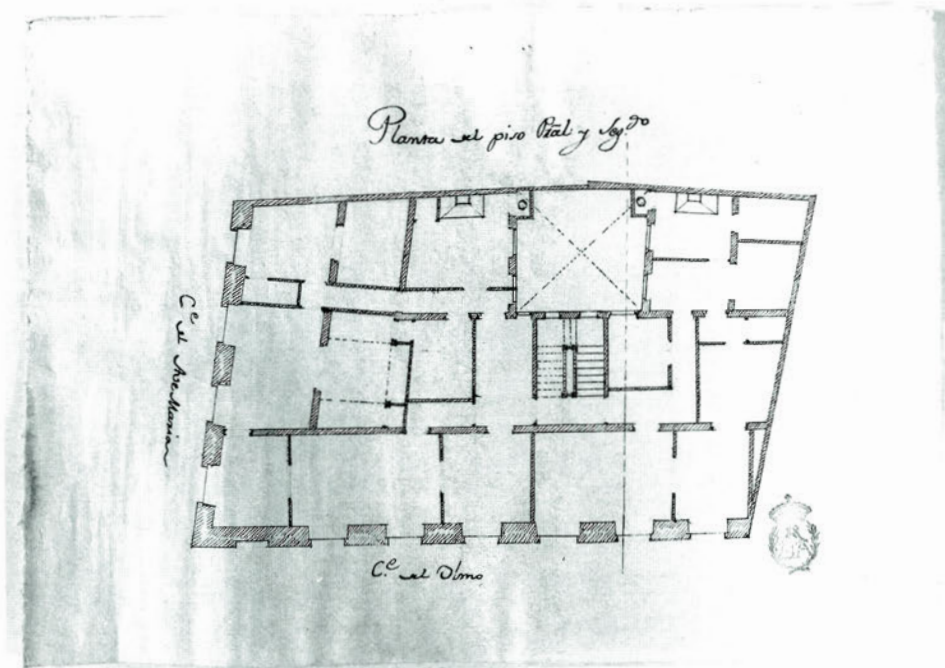
Lám. XXIV. A-4693. Silvestre Pérez. *Iglesia de Santa María de la Atalaya en Bermeo*. Alzado de la fachada lateral.



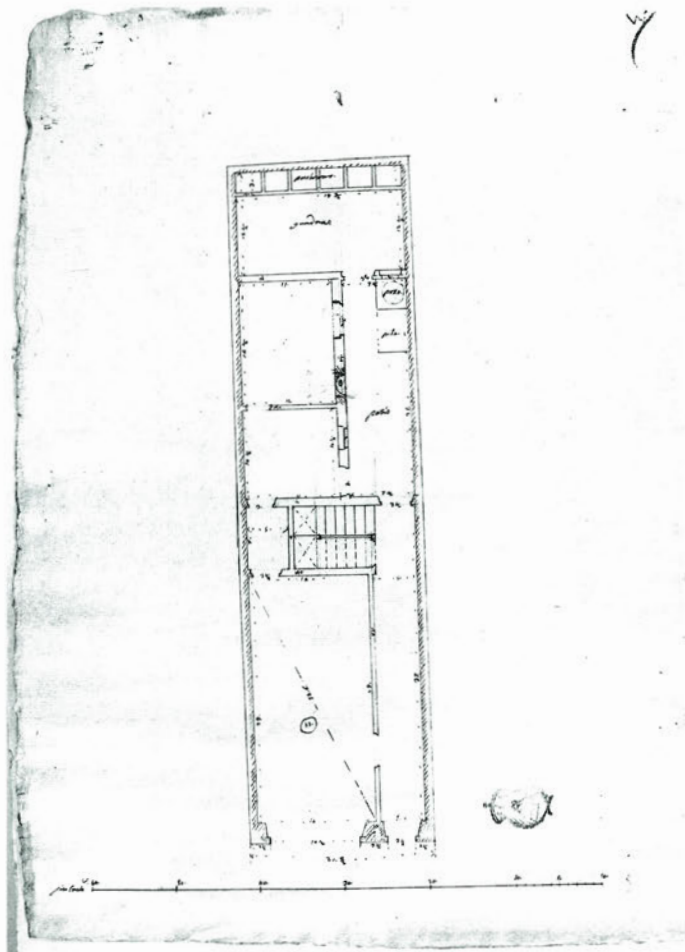
Lám. XXV. A-4023. Silvestre Pérez. *Iglesia de Santa María de la Atalaya en Bermeo*. Sección y boceto de un púlpito.



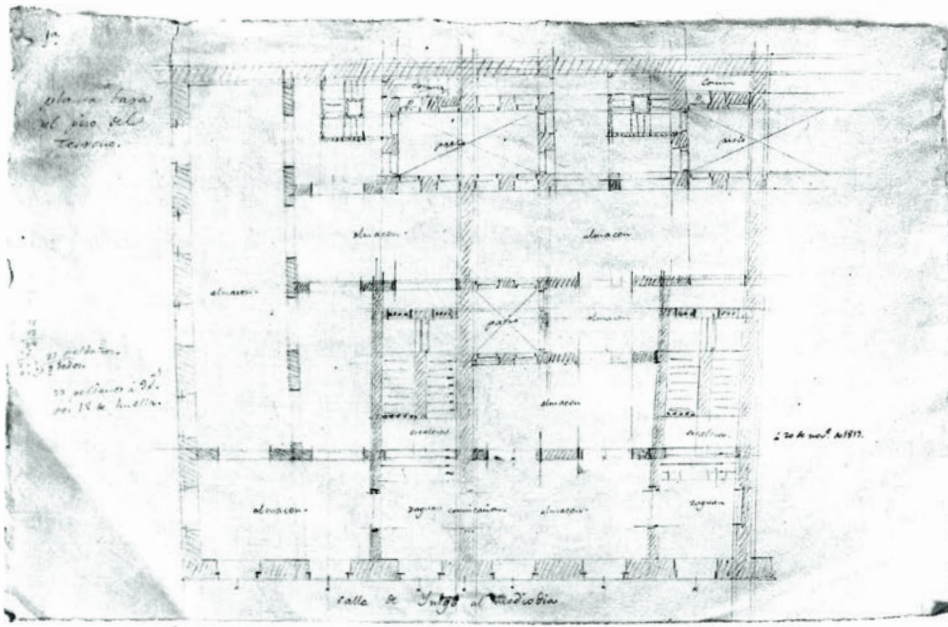
Lám. XXVI. A-3779. Silvestre Pérez. *Huerta y heredad del Duque de Villahermosa, situada cerca del Puente de la Venta del Espíritu Santo en Madrid*. Plano topográfico.



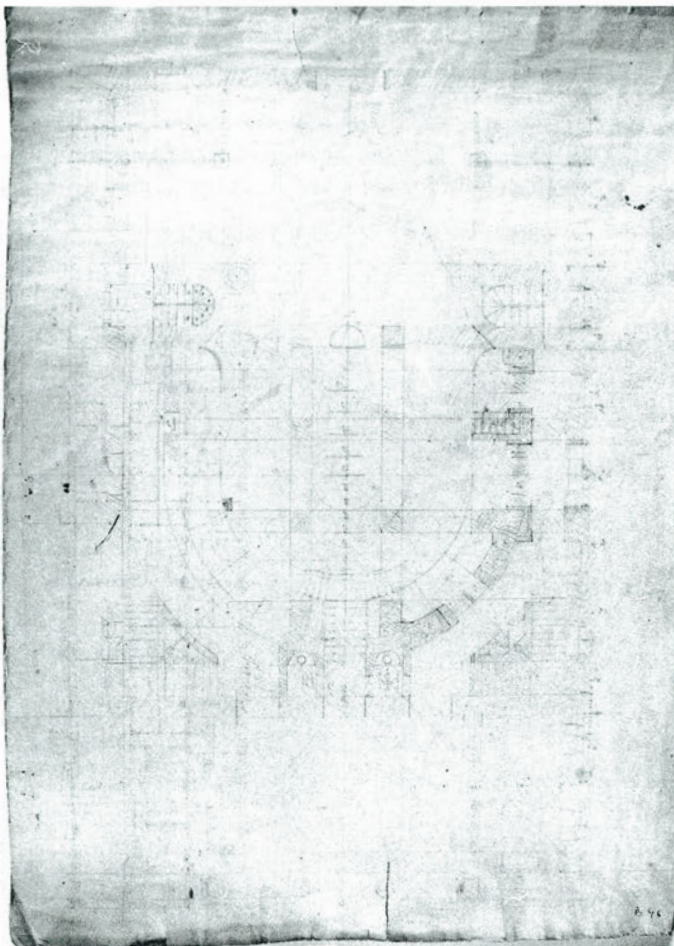
Lám. XXVII. A-1572. Silvestre Pérez. Casa situada entre las calles Ave María y del Olmo en Madrid. Plantas principal y segunda.



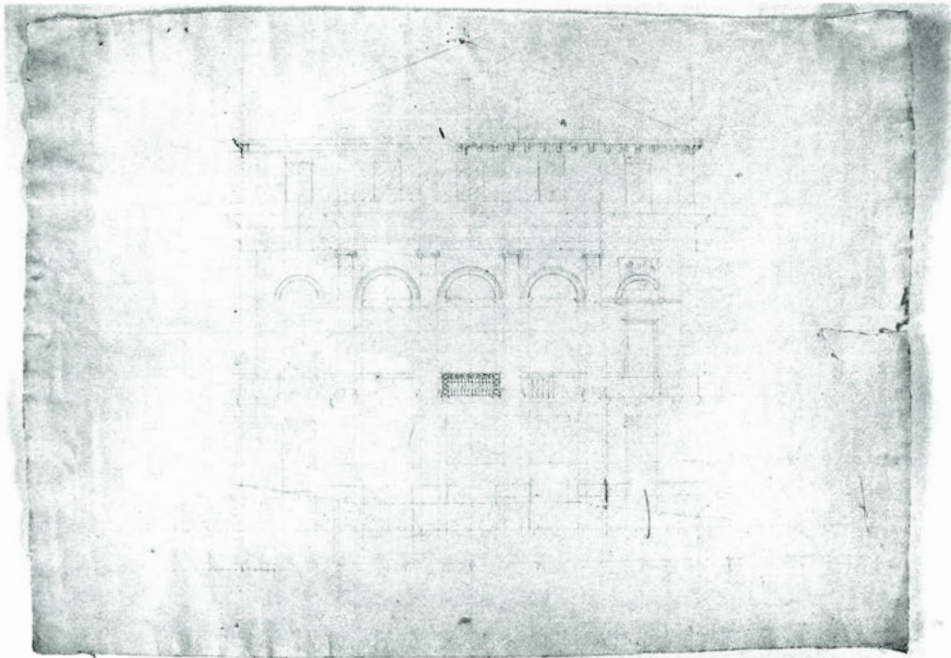
Lám. XXVIII. A-1576. Silvestre Pérez. Casa del Marqués de Valdeholmos en la manzana 291 de la calle Angosta de San Bernardo en Madrid. Planta.



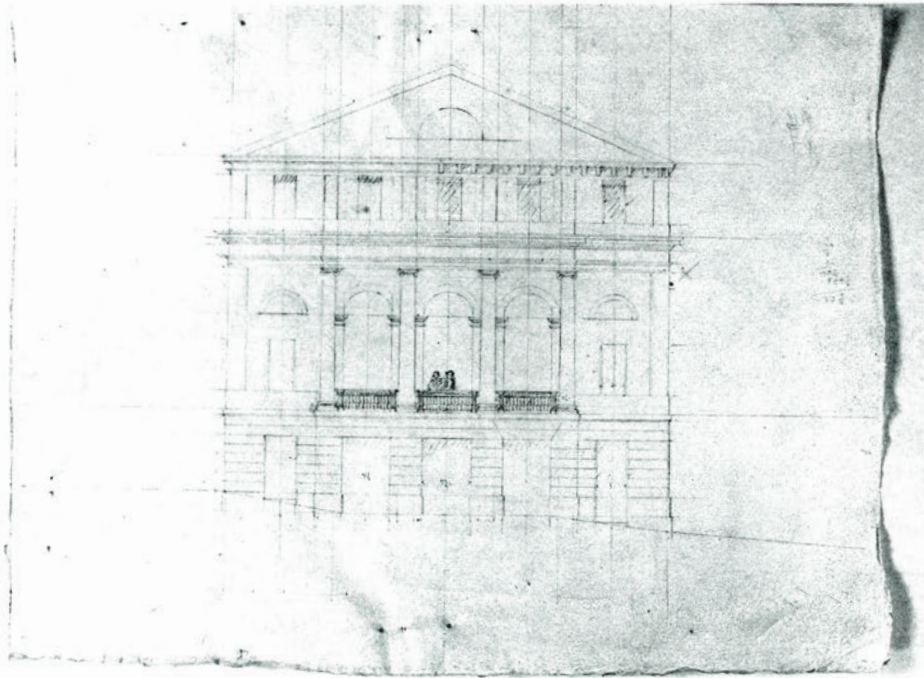
Lám. XXIX. A-1420. Silvestre Pérez. *Casa situada entre las calles Iñigo y Mayor en San Sebastián. Planta baja.*



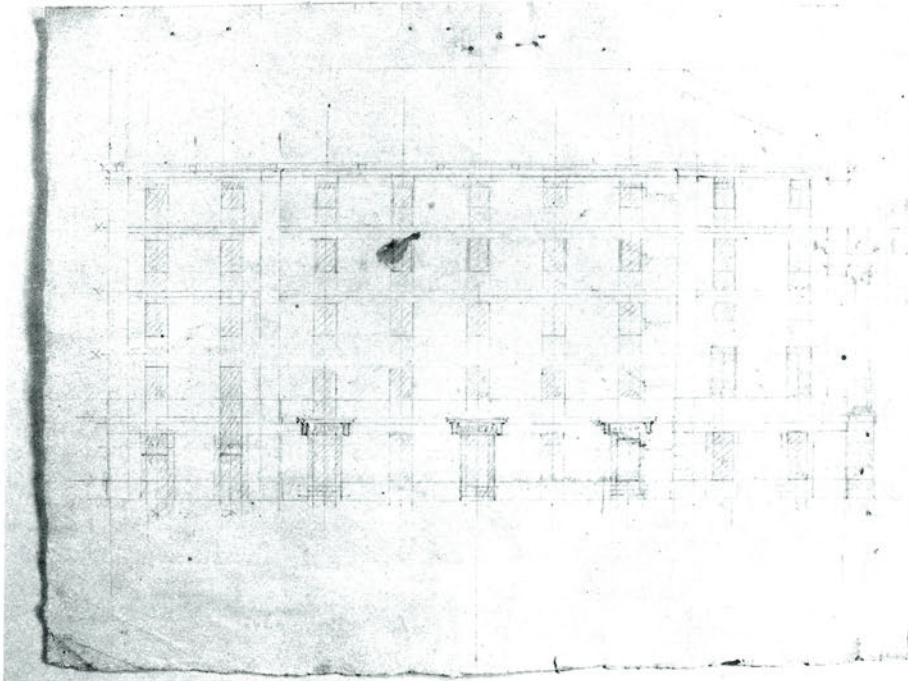
Lám. XXX. A-3741. Silvestre Pérez. *Teatro público de Vitoria. Planta.*



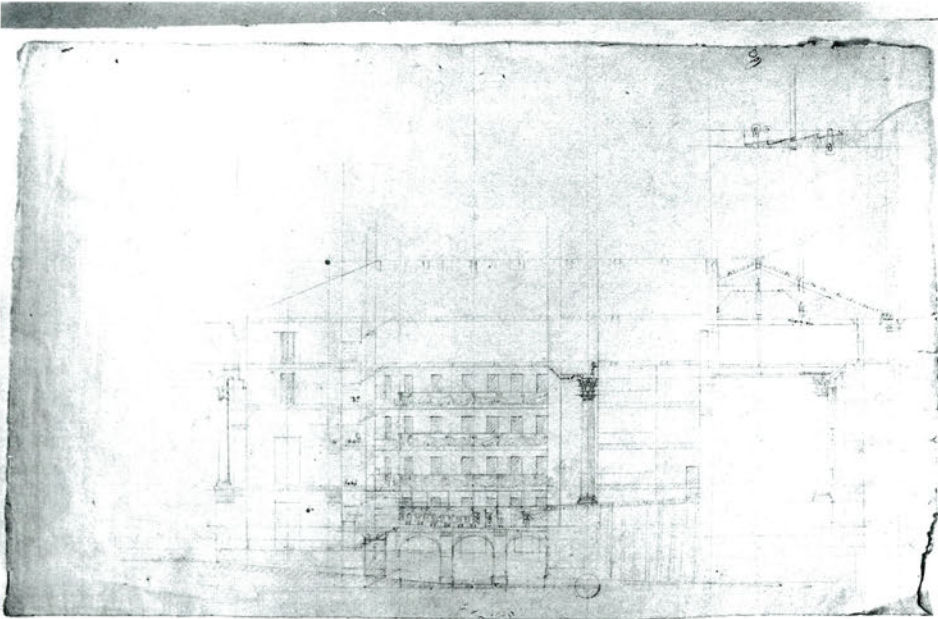
Lám. XXXI. A-3744. Silvestre Pérez. *Teatro público de Vitoria*.
Alzado inacabado de la fachada principal.



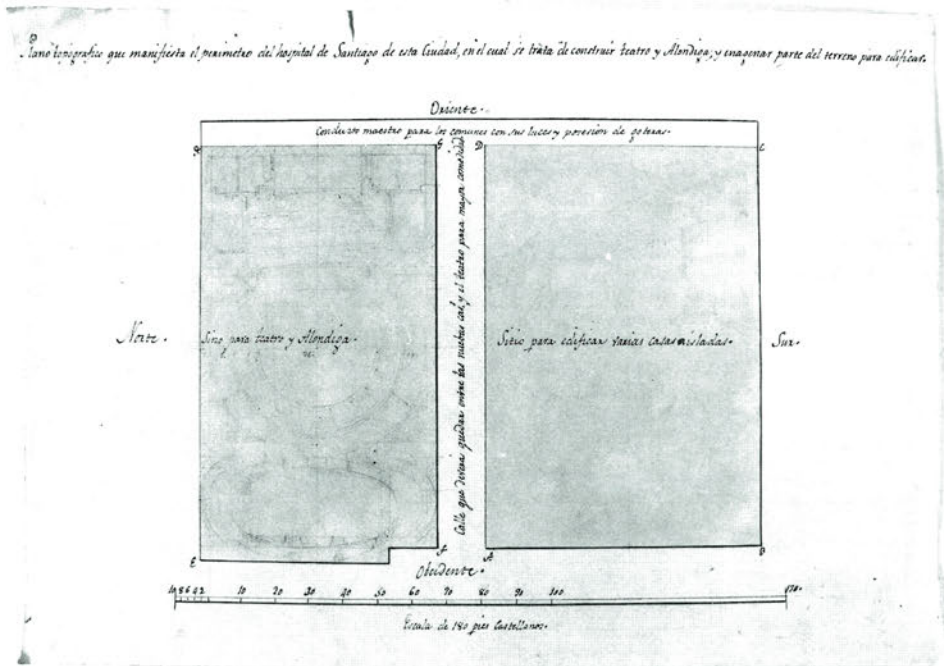
Lám. XXXII. A-3743. Silvestre Pérez. *Teatro público de Vitoria*. Alzado de la fachada principal.



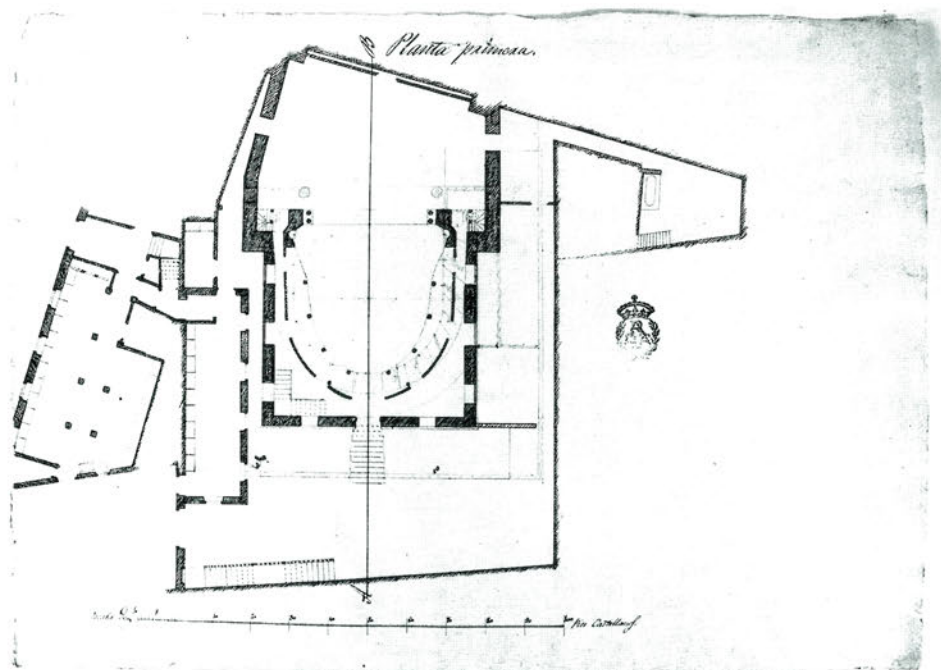
Lám. XXXIII. A-3742. Silvestre Pérez. *Teatro público de Vitoria*. Alzado de la fachada lateral.



Lám. XXXIV. A-3745. Silvestre Pérez. *Teatro público de Vitoria*. Sección.

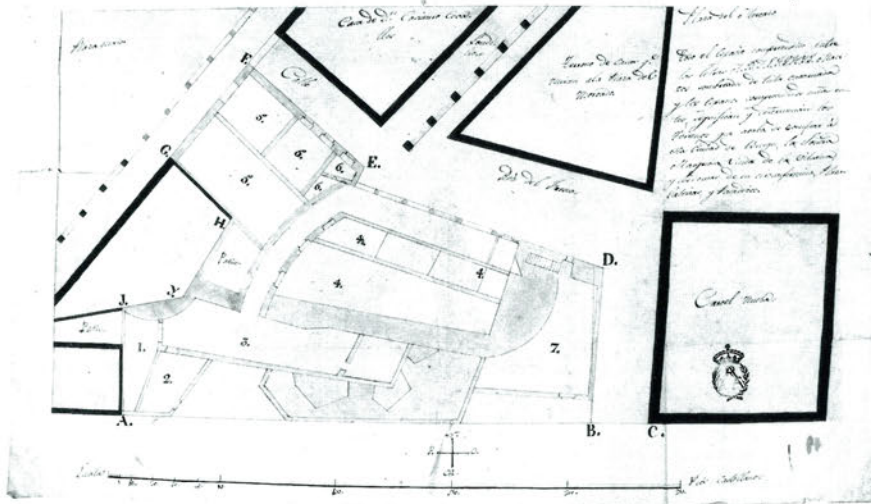


Lám. XXXV. A-3740. Plano topográfico del Hospital de Santiago en Vitoria.



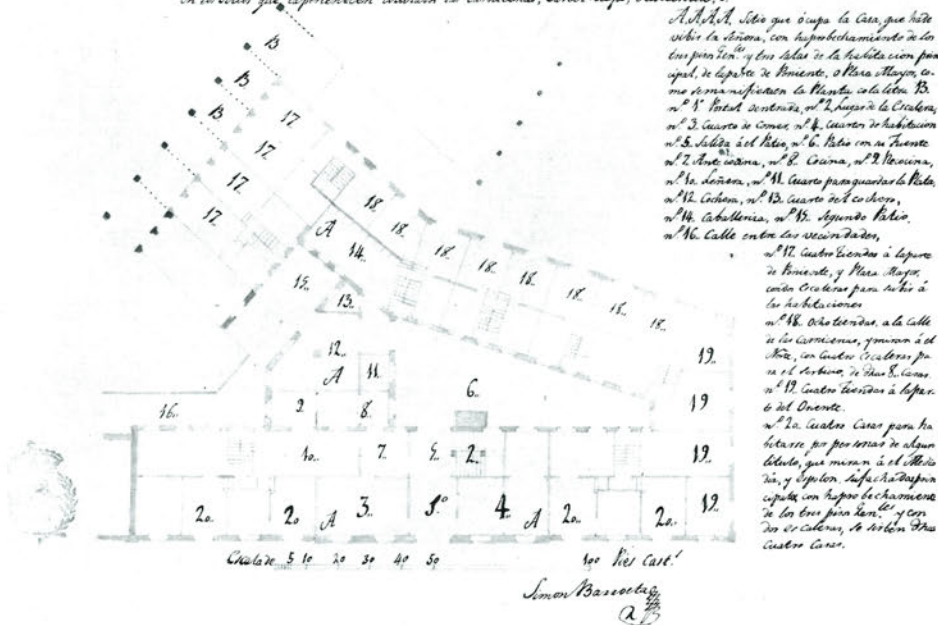
Lám. XXXVI. A-3365. Silvestre Pérez. Teatro. Planta.

PLAN TOPOGRAFICO. QUE MANIFIESTA LA DISPOSICION Y espacio que ocupan las Carnicerías, Maladero, Refadero, Carcel vieja, y de mas, con inclusion de las aguas que por ellos pasan.

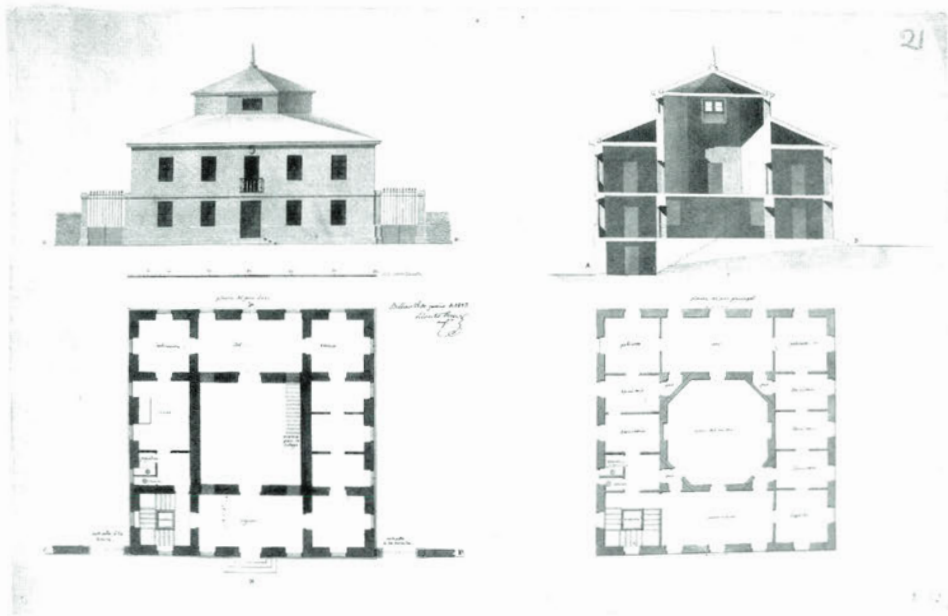


Lám. XXXVII. A-3746. Silvestre Pérez. Casa que intenta construir la Sra. Marquesa de la Vilueña en Burgos. Plano topográfico.

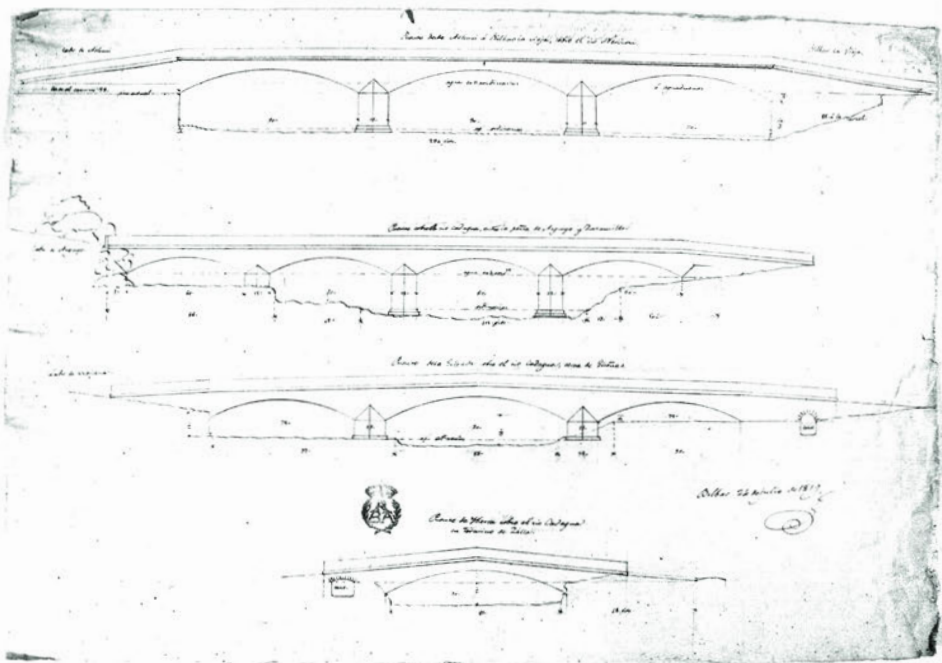
Plan en el cual se manifiesta la disposicion de la primera Planta, de las Casas que intenta construir la S^a Marquesa de la Vilueña, en el sitio que la pertenecen 'dentro de las Carnicerías, Carcel vieja, Malquería, etc.'



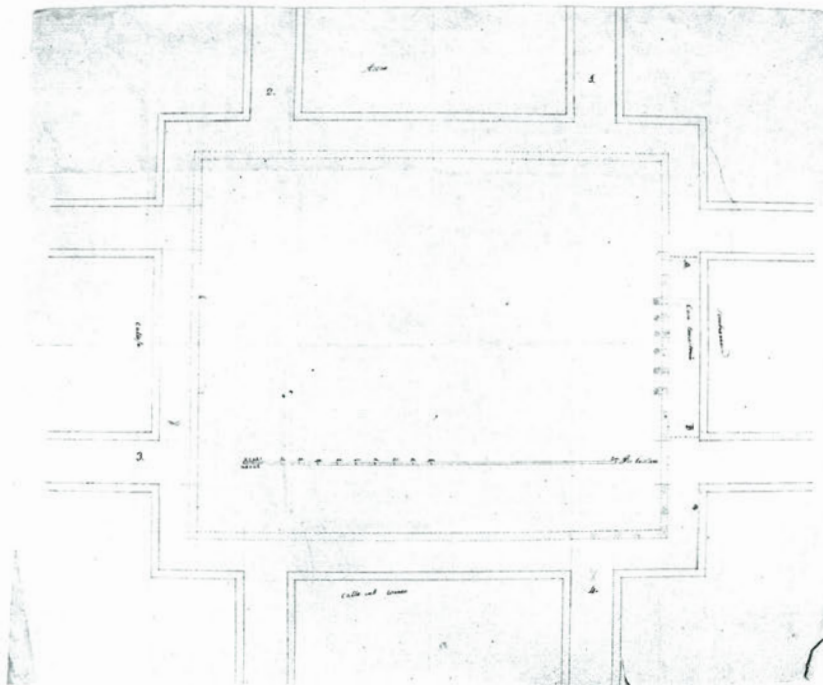
Lám. XXXVIII. A-1433. Simón de Barroeta. Casas que intenta construir la Sra. Marquesa de la Vilueña en Burgos. Planta primera.



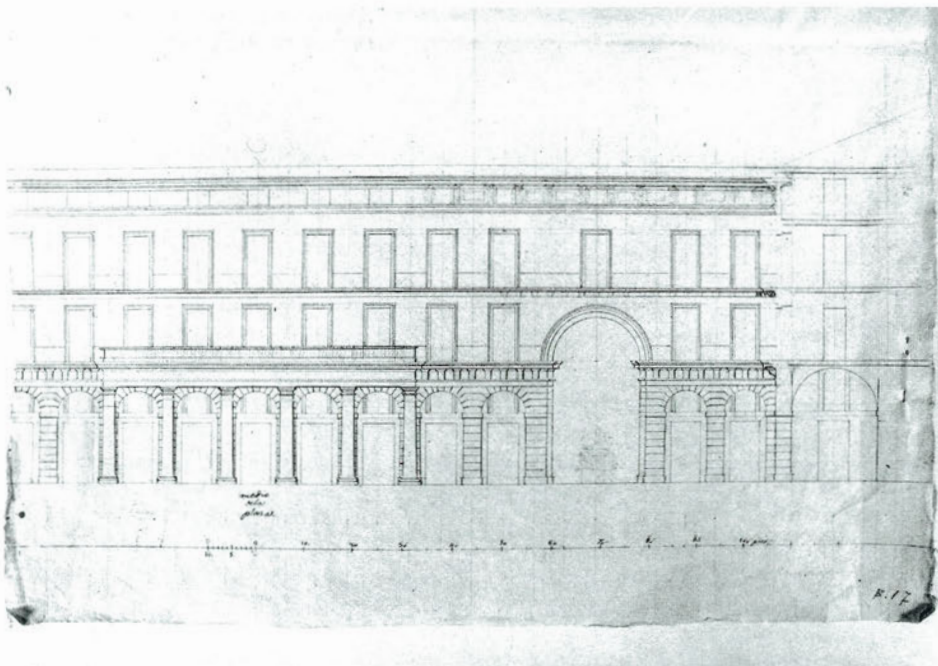
Lám. XXXIX. A-1425 (bis). Silvestre Pérez. *Casa particular para Bilbao.*
Plantas baja y principal, alzado de la fachada principal y sección.



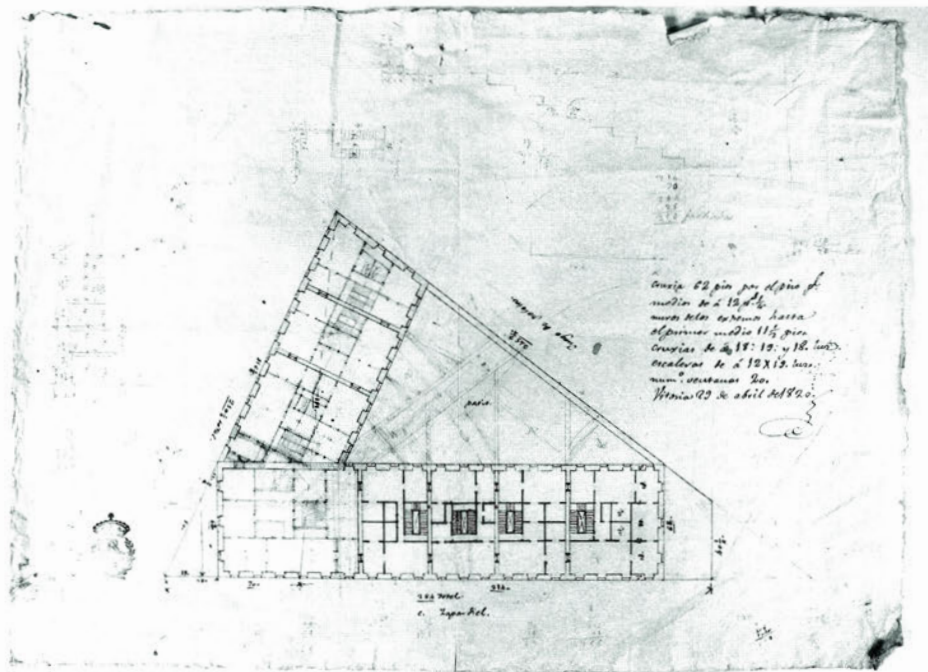
Lám. XL. A-3643. Silvestre Pérez. Varios puentes sobre diferentes ríos de Vizcaya.



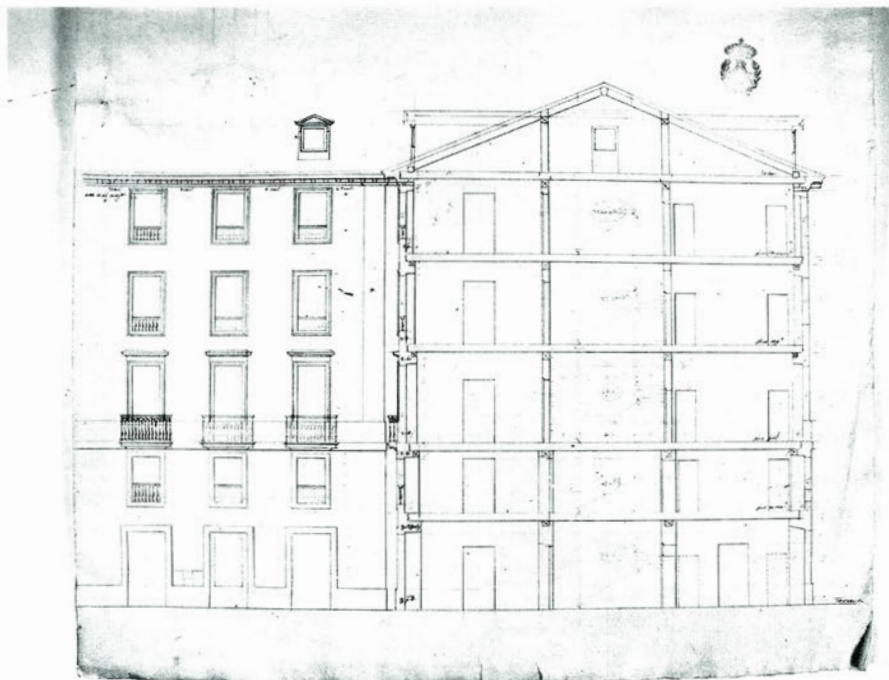
Lám. XLI. A-3750. Silvestre Pérez. *Plaza de San Sebastián*. Planta.



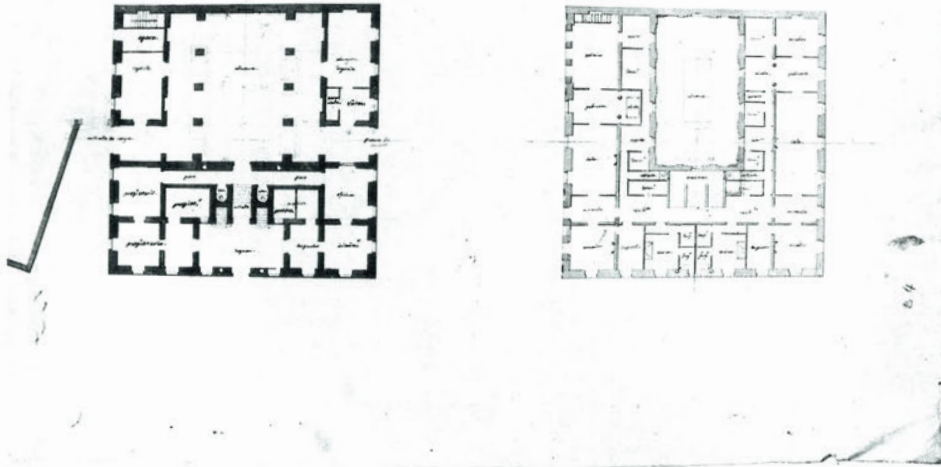
Lám. XLII. A-5051. Silvestre Pérez. *Plaza de San Sebastián*. Alzado de una fachada.



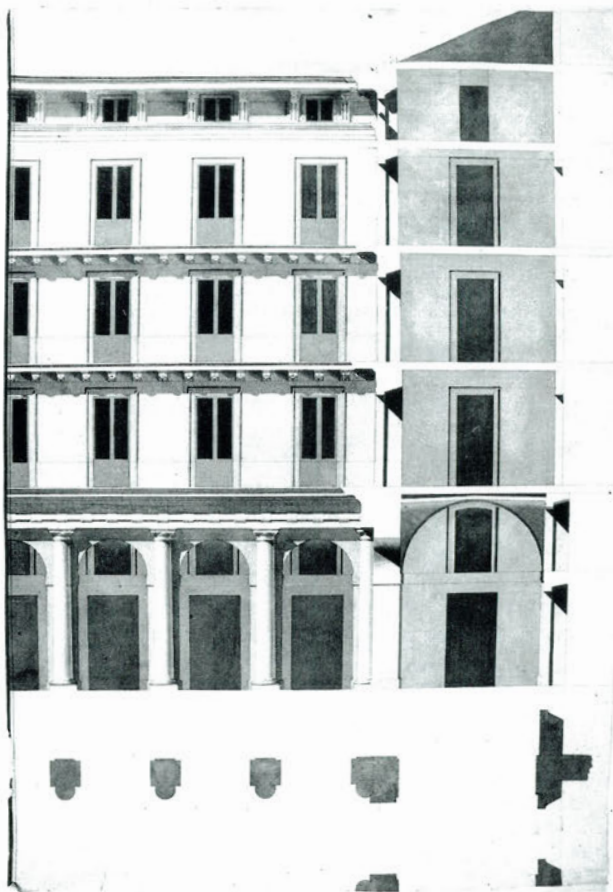
Lám. XLIII. A-1426. Silvestre Pérez. Casas de D. Manuel Echevarría en Vitoria. Planta.



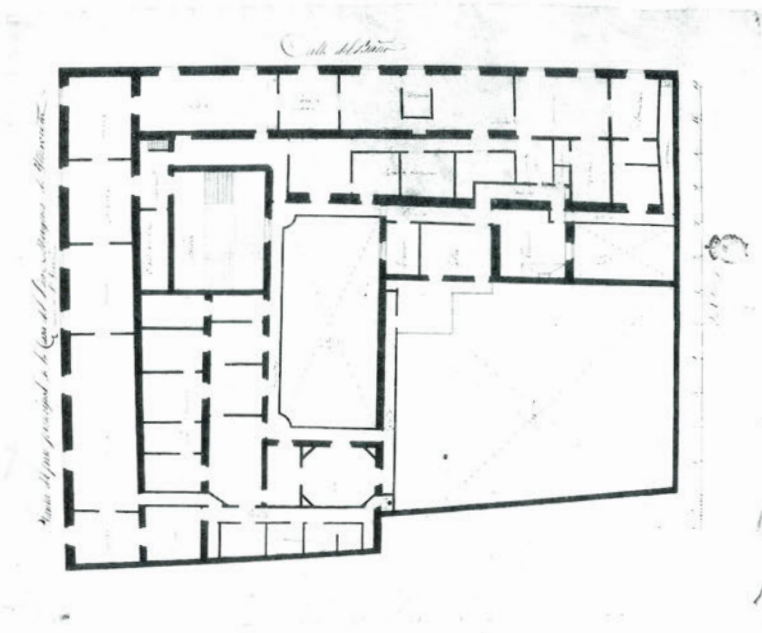
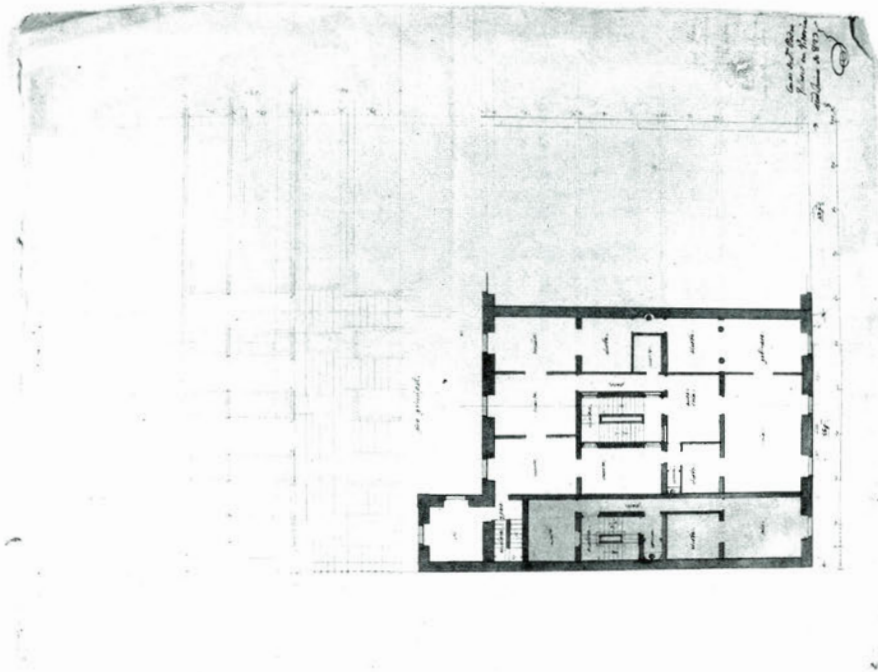
Lám. XLIV. A-1428. Silvestre Pérez. Casas de D. Manuel Echevarría en Vitoria. Sección.



Lám. XLV. A-1050. Silvestre Pérez. *Casa aduana para Irún*. Plantas.

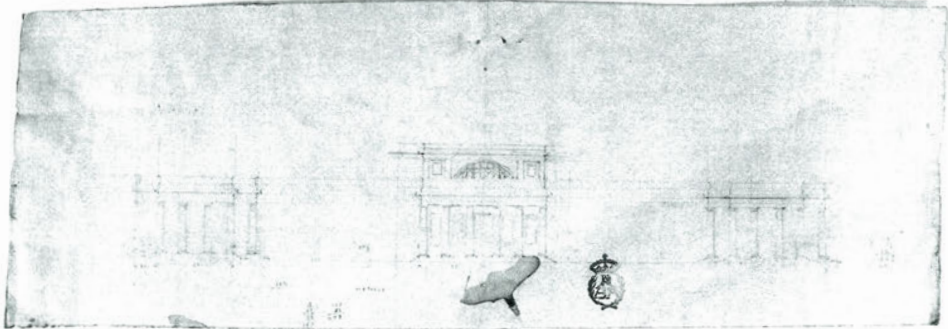


Lám. XLVI. A-5052. Silvestre Pérez. *Plaza Nueva de Bilbao*. Planta y sección de un ángulo.



Lám. XLVII. A-1436. Silvestre Pérez. Casa de D. Pedro Velasco en Vitoria. Planta y alzado.

Lám. XLVIII. A-1578. Silvestre Pérez. Casa del Marqués de Iturbieta entre la Carrera de San Gerónimo y la calle de Baños en Madrid. Planta principal.



Lám. XLIX. A-5049. Silvestre Pérez. Biblioteca real.

Plano de las Oratorias y obras de Arquitectura que el Ven^{do}
 Director de las artes, el Sr. D. Silvestre Pérez, adyudado en su
 última deposición a la Real Academia de San Fernando las en
 sendas siguientes.

- Las miniaturas copias de Hieraculano con sus marcas
 de autor y chautales.
- Ocho estampas grandes con sus marcas de autor y
 chautales que representaran historias copiadas de las
 originales de Rafael Cabini que estan en el Vaticano
 guardadas por el Sr. D. Pato y el Sr. D. J. J. J.
- Dos obras que figuran la Aurora copiadas de los ori-
 ginales de Guad y del Sr. D. J. J. J. guardadas por Pato
 y el Sr. D. J. J. J.
- Una de de Inglaterra, de Morguen.
- Una de el retrato equitativo de Simón de D. J. J. J.
- treinta y tres estampas iluminadas de mudallas y
 de adornos de mudallas de gusto.
- Dos cuadernos uno de 6 y otros de 7 estampas sin
 iluminar de D. J. J. J. J.
- Diez y tres trazos y planos de Arquitectura de D. Ventura
 Rodríguez.
- Tres dibujos con sus marcas de pino firmados por el
 mismo Rodríguez, de aparatos de adornos que se
 hallaron en Madrid por el Sr. D. J. J. J. p. a la en-
 trega del Sr. D. J. J. J. J. cuando vino a España.
- Uno de la Capiteo de la Abadía de la Iglesia
 Panagual de D. J. J. J. J. es un dibujo de D. J. J. J. J.
 en el año de 1765. tambien tiene marcas de pino.
- Trece trazos y apuntes p. a la Capilla del Plan
 de la Catedral del mismo nombre de D. J. J. J. J.

ARC. 110
 BIBLIOTECA
 43-11

manuscritos pertenecientes a esta obra.

Diccionario de las Artes de Agricultura.

Dr. Alvarado Pardo.

Núm. 1. Un legajo que contiene el primer volumen de

el Diccionario de Artes en la forma de

4. Planto y abrad de la casa Constitucional de San

Sebastián.

1. Abrad variado de la Sta Plaza

1. en plantas

1. en plantas

1. Planto de una planta.

1. Planto de otro y abrad de una casa.

1. Abpuntas plantas y abrad de un edificio

1. Planto muy largo y tentado y representado el que se

hallaba en San Blas, Branca a Durango

1. Abrad de plantas sobre el mar de maraca

1. Planto de una casa de un parador de, el convento de la Trinidad

en Madrid de la calle de la Victoria.

1. Planto y abrad del teatro de la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Pedro de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad de México.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

1. Casa de San Juan de los Rios, en la Ciudad de México.

contra de la ciudad.

la ciudad de México.

5. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

6. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

7. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

8. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

9. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

10. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

11. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

12. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

13. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

14. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

15. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

16. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

17. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

18. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

19. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

20. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

21. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

22. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

23. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

24. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

25. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

26. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

27. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

28. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

29. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

30. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

31. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

32. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

33. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

34. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

35. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

36. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

37. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

38. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

39. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

40. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

41. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

42. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

43. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

44. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

45. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

46. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

47. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

48. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

49. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

50. Planto y abrad de una plaza inundada por el agua.

NOTAS

- (1) ARQUITECTOS. Académicos. Arquitectos. 1742-1789. Sig.1- 43/1.
- (2) "Junta Ordinaria 5 de enero de 1783", en *Juntas ordinarias, generales, extraordinarias y publicas. Desde 1776 al 1785*, sig. 3/84, fol. 221.
- (3) "Junta Ordinaria 2 de marzo de 1783", sig. cit., fol. 224v.
- (4) "Junta Ordinaria 4 de mayo de 1783", sig. cit., fol. 227.
- (5) "Junta Ordinaria 9 de noviembre de 1783", sig. cit., fol. 234v.
- (6) "Junta Ordinaria 2 de mayo de 1784", sig. cit., fol. 246v.
- (7) "Junta Ordinaria 3 de octubre de 1784", sig. cit., fol. 264.
- (8) "Junta Ordinaria 5 de diciembre de 1784", sig. cit., fol. 274.
- (9) Distribución de los Premios hecha por la Real Academia de San Fernando en Junta Pública del 17 de julio de 1784, 30.
- (10) "Junta General 9 de julio de 1784", en *Juntas ordinarias... Desde 1776 al 1785*, sig.cit., fol. 254.
- (11) "Junta Ordinaria 6 de febrero de 1785", sig. cit., fol. 277v.
- (12) "Junta Ordinaria 3 de abril de 1785", sig. cit., fol. 284v.
- (13) "Junta Ordinaria 8 de enero de 1786", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1786 al 1794*. Sig. 3/85, fol. 2.
- (14) "Junta Ordinaria 5 de marzo de 1786", sig. cit., fol. 6v.
- (15) "Junta Ordinaria 4 de febrero de 1787", sig. cit., fol. 37.
- (16) *Distribución de los Premios hecha por la Real Academia de San Fernando en Junta Pública del 14 de julio de 1787*, 32.
- (17) Op. cit., fol. 22.
- (18) "Junta General 7 de julio de 1787", en *Juntas ordinarias... Desde 1786 al 1794*, sig. cit., fol. 49.
- (19) "Junta de la Comisión 20 de noviembre de 1788", en *Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1786 hasta 1805*. Sig. 3/139, fol. 104v y 105.
- (20) "Junta Ordinaria 6 de diciembre de 1789", en *Juntas ordinarias... Desde 1786 al 1794*, sig. cit., fol. 111v.
- (21) "Junta Ordinaria 2 de mayo de 1790", sig. cit., fol. 123v.
- (22) "Junta de la Comisión 22 de septiembre de 1790", en *Actas de la Comisión de Arquitectura... 1786-1805*, sig. cit., fol. 147.
- (23) "Junta Ordinaria 1 de mayo de 1791", en *Juntas ordinarias... Desde 1786 al 1794*, sig. cit., fol. 157v.
- (24) "Junta Ordinaria 7 de agosto de 1791", sig. cit., fol. 167v y 168.
- (25) "Junta Ordinaria 18 de diciembre de 1791", sig. cit., fol. 177.
- (26) "Juntas Ordinarias del 4 de agosto de 17y 10 de noviembre de 1793", sig. cit., fol. 258 y 272v.
- (27) "Junta Ordinaria 4 de diciembre de 1796", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1795 al 1802*. Sig. 3/86, fol. 64v.
- (28) "Junta Ordinaria 1 de enero de 1797", sig. cit., fol. 65v y 66.
- (29) "Junta de la Comisión 28 de febrero de 1798", en *Actas de la Comisión de Arquitectura... 1786-1805*. Sig. cit., fol. 297.

- (30) “Junta de la Comisión 28 de marzo de 1798”, sig. cit., fol. 298.
- (31) “Junta de la Comisión 31 de agosto de 1798”, sig. cit., fol. 302.
- (32) “Junta de la Comisión 29 de noviembre de 1798”, sig. cit., fol. 305v.
- (33) “Junta Ordinaria 5 de agosto de 1798”, en *Juntas ordinarias... Desde 1795 al 1802*, sig. cit., fol. 101.
- (34) “Junta de la Comisión 5 de enero de 1799”, en *Actas de la Comisión de Arquitectura... 1786-1805*, sig. cit., fol. 306v y 307.
- (35) “Junta Ordinaria 5 de mayo de 1799”, en *Juntas ordinarias... Desde 1795 al 1802*, sig. cit., fol. 115v.
- (36) “Junta Ordinaria 6 de octubre de 1799”, sig. cit., fol. 131.
- (37) “Junta de la Comisión 28 de febrero de 1800”, en *Actas de la Comisión de Arquitectura... 1786-1805*, sig. cit., fol. 317v.
- (38) “Junta ordinaria 8 de febrero de 1801”, en *Juntas ordinarias... Desde 1795 al 1802*, sig. cit., fol. 151.
- (39) “Junta de la Comisión 28 de octubre de 1802”, en *Actas de la Comisión de Arquitectura... 1786-1805*, sig. cit., fol. 349 y 349v.
- (40) “Junta de la Comisión 4 de febrero de 1803”, sig. cit., fol. 552v y 553.
- (41) “Junta de la Comisión 3 de octubre de 1804”, sig. cit., fol. 284.
- (42) “Junta de la Comisión 28 de enero de 1805”, sig. cit., fol. 389.
- (43) “Junta Ordinaria 31 de marzo de 1805”, en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1803 al 1818*. Sig. 3/87, fol. 155.
- (44) “Junta de la Comisión 30 de enero de 1806”, en *Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1806 hasta 1823*. Sig. 3/140, fol. 1v.
- (45) “Junta de la Comisión 6 de abril de 1806”, sig. cit., fol. 4v.
- (46) “Junta de la Comisión 2 de abril de 1807”, sig. cit., fol. 18.
- (47) Sig. cit., fol. 25.
- (48) “Junta de la Comisión 30 de diciembre de 1807”, sig. cit., fol. 31 y 31v.
- (49) “Junta de la Comisión 23 de enero de 1824”, en *Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1824 hasta 1831*. Sig. 3/141., fol. 1v.
- (50) “Junta de la Comisión 29 de julio de 1824”, sig. cit., fol. 14.
- (51) “Junta de la Comisión 15 de marzo de 1825”, sig. cit., fol. 23v.
- (52) “Junta de la Comisión 3 de noviembre de 1824”, sig. cit., fol. 15.
- (53) ARQUITECTOS. *Académicos. Arquitectos*. 1742-1789, sig. cit.
- (54) “Junta de la Comisión 5 de mayo de 1828”, sig. cit., fol. 113.
- (55) “Junta de la Comisión 4 de diciembre de 1828”, sig. cit., fol. 130.
- (56) En el Archivo de la Real Academia se conservan 11 estampas de Volpato de la Escuela de Atenas, cuyas medidas son: 740 x 570 mm. Sig. ban- Gr- 2/84-94.
- (57) ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco. “Ventura Rodríguez al servicio de una idea”, 191-193 y 196.
- (58) *Informes de Arquitectura. 1751-1790*. Sig. 33-1/2.
- (59) SAMBRICIO, Carlos. *Silvestre Pérez*. (Fig. 63).
- (60) “Junta de la Comisión 30 de diciembre de 1807”, en *Actas de la Comisión... 1806-1823*, sig. cit., fol. 31 y 31v.

- (61) "Junta Ordinaria del domingo 18 de abril de 1819", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1819 al 1830*. Sig. 3/88, fol. 11v.
 (62) *Informes de Arquitectura. 1751-1790*, sig. cit.
 (63) Sig. 15-1/1 (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

BIBLIOGRAFÍA

- ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los siglos XVIII y XIX*. (Prensa).
- Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*. Catálogo de la Exposición celebrada en Bilbao, San Sebastián y Vitoria entre octubre de 1990 y marzo de 1991, realizada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- BARRIO MOYA, José Luis. "El escultor Felipe de Castro y su frustrada intervención en la Capilla de San Julián en la Catedral de Cuenca", en *Academia*, 73, Madrid (1991), 349-362.
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hechos por la Real Academia de San Fernando..., correspondientes a los años 1784 y 1787*.
- ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco. "Ventura Rodríguez al servicio de una idea. La Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza", en *Artigrama*, 4, Zaragoza, (1987), 157-206.
- Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.
- Hacia una nueva idea de la arquitectura (Premios Generales de Arquitectura de la R.A.B.A.S.F. (1753-1831))*. Catálogo de la Exposición celebrada en la Real Academia de San Fernando del 25 de marzo al 3 de mayo de 1992. Madrid, Comunidad, 1992.
- KUBLER, George. "Ventura Rodríguez (1717-1785)", en *ARS HISPANIAE*, XIV, Madrid, 1958, 225-253.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del S. XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro y otros. "Del Neoclasicismo al Modernismo", en *Historia del Arte Hispánico*. Vol. V, Madrid, Alhambra, 1978.

- PLANIMETRÍA General de Madrid. Madrid, Tabapress, 1988. Ed. acs. de Antonio de las Rivas, 1757.
- RIOS, Teodoro. "Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza", en *Boletín del museo Provincial de Bellas Artes*, 11, Zaragoza (1925), 1-79.
- SAMBRICIO, Carlos. *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración*. Publicación de la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de San Sebastián, 1975.
- "Un album de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional", en *Archivo Español de Arte*, 181, Madrid (1973), 45-57.
 - *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España; Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.

DOCUMENTOS *

- Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1786 hasta 1805. Sig. 3/139.*
- Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1806 hasta 1823. Sig. 3/140.*
- Actas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1824 hasta 1831. Sig. 3/141.*
- ARQUITECTOS. Académicos. Arquitectos. 1742-1789. Sig. 1-43/1.*
- Informes de Arquitectura. Iglesias parroquiales. 1751-1790. Sig. 33-1/2.*
- Juntas ordinarias, generales, extraordinarias y públicas. Desde 1776 al 1785. Sig. 3/84.*
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1786 al 1794. Sig. 3/85.*
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1795 al 1802. Sig. 3/86.*
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1803 al 1818. Sig. 3/87.*
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1819 al 1830. Sig. 3/88.*

* Los documentos citados pertenecen al Archivo de la Real Academia de San Fernando.

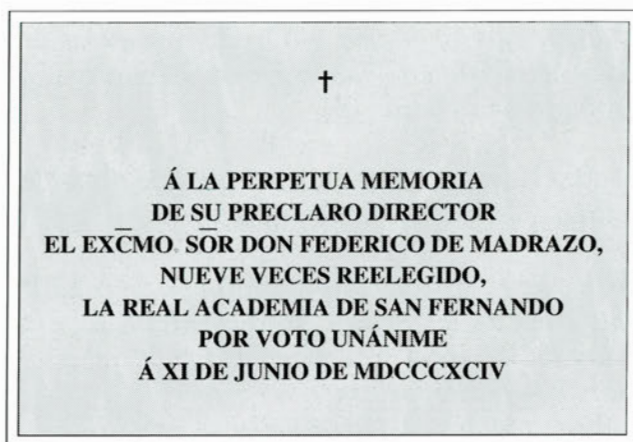
FEDERICO DE MADRAZO Y
LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ

Como homenaje a Federico de Madrazo, en el centenario de su fallecimiento (1894-1994), deseo dar una visión general de la figura de este pintor en su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En la galería de cuadros de este Real Estamento figura una lápida conmemorativa del paso de Federico de Madrazo Küntz por esta noble Academia, con el siguiente texto:



Esta lápida fue colocada después de su fallecimiento, que se produjo en Madrid, a las 23,30 del día 10 de junio de 1894, tras una delicada operación quirúrgica llevada a término por el Dr. Viforcós, siendo ayudado por el Dr. Mariani (1).

En este artículo expondré la estrecha relación que mantuvo Madrazo con nuestra Academia, y para ello me he basado en los documentos consultados en la de San Fernando y en los archivos particulares de la familia Madrazo.

El primer documento de la Academia que hace referencia a Federico es una minuta de 1830, sin firma, en la que se lee:

“de los programas que cupieron en suerte para los ejercicios de Dn. Federico de Madrazo en su admisión á la Graduación de Académico de Mérito, fueron:

1º Castiga Dios con picaduras de serpientes al pueblo de Israel; Exige Moysés la serpiente de Mera y sanan los heridos á su vista.

2º La Continencia de Escipión, á la vista de la ciudad de Cartagena. Y

3º La suerte del rey Dn. Fernando 3º ó el Santo” (2).

Tras la convocatoria de la Comisión de Pintura, el 17 de diciembre de 1830, Juan Miguel de Inclán Valdés le envió, con fecha 19 de diciembre, un oficio en el que se le comunicaba oficialmente estos asuntos que habían sido seleccionados por la Comisión de Pintura, y añade:

“El pretendiente exigirá de esos tres asuntos el que más le acomode, devolviendo este escrito y oficiando al Sor. Secretario el que haya elegido que copiará de su letra” (3).

Martín Fernández Navarrete escribió en el libro de Actas de la Junta Ordinaria del domingo día 19 de diciembre que:

“Dn. Federico de Madrazo, natural de Roma, de edad 16 años e hijo del Teniente Director de pintura Dn. José Madrazo, exponiendo sus estudios y las obras que ha presentado á la Academia, solicita que esta le admita de Académico de mérito.

La Comisión de pintura cuyo informe pasó esta instancia, opinó que este joven tenía la aptitud necesaria para entrar en los ejercicios que estan señalados y habiéndole sorteado los tres programas se le pusieron el pliego cerrado para que de ellos escoja el que ha de desempeñar en la prueba” (4).

Federico de Madrazo contestó de inmediato cursando una carta, de fecha 22 de diciembre de 1830, dirigida a Fernández Navarrete, Secretario de esta Academia:



Fig. 1. A. Perea. "Federico de Madrazo". Circa 1855. "La I.E.A.". 1894.

“Excelentísimo señor: De los programas que me han cabido en suerte para mi recepción de Académico de Mérito para la pintura he tomado en número 2 que dice: La Continencia de Escipión á la vista de la ciudad de Cartagena.

Lo que pongo en noticia á V.S. para su inteligencia y Gobierno” (5).

Recordemos que Federico había pintado ya dos obras de capital importancia y reconocida maestría, como son “*La Resurrección del Señor*”, con solo 14 años, y “*Aquiles recibe a Iris que le insta á liberar el cuerpo de Patroclo*”, a sus 15 años.

Como es de suponer, nuestro joven artista se dedicó plenamente a la preparación de la prueba que podría valerle el nombramiento como académico. Para ello se documentó en grabados y litografías que se conservaban en el Real Establecimiento litográfico que dirigía su padre José de Madrazo.

Para la realización de su pintura se basó en los aspectos formales de los pintores davidianos, aunque no tengo constancia de las láminas concretas en las que se inspiró. El hecho de colaborar con su padre en el Real Establecimiento y estar en contacto con todo aquel importante fondo bibliográfico, le facilitó sobremanera el documentarse rápidamente y poder llevar a cabo, en un muy corto espacio de tiempo, los bocetos preparatorios necesarios para finalizar su obra en pocos meses. Es razonable suponer que su padre tendría especial interés por el trabajo que llevaba a término su hijo y por ello debió ejercer su magisterio con Federico, como si de un discípulo se tratara, haciéndole las oportunas correcciones en el dibujo de la composición.

La pedagogía de José era tan bien considerada que la Junta de la Comisión de Estudios, celebrada el 7 de octubre de aquel mismo año, le nombró Teniente Director.

“de nuestra Real Academia para suplir el turno de enseñanza en las Salas de natural y del hyeso, en ausencias y enfermedades de los Sres. Directores Dn. Zacarías Velázquez y Dn. Juan Gálvez” (6).

Sin embargo, el 15 de octubre de 1830, envió su respuesta a Juan Miguel Inclán Valdés, comunicándole que le era imposible encargarse de esta tarea “*por no permitirmelo otras atenciones del Real servicio*”. Estas



Fig. 2. Federico de Madrazo. "La continencia de Escipión".
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

atenciones eran, como todos sabemos, la dirección del Real Establecimiento litográfico y la asistencia a la Reina M^a Cristina.

Esto no fue un impedimento para que ayudara a su hijo que en pocos meses presentaría el cuadro a la Corporación, con tan solo 16 años de edad.

Inclán Valdés, remitió a Federico el siguiente oficio:

"Comisión reunida de las tres nobles artes celebrada el 15 de julio de 1831.

Habiéndose salido de la junta el Sor. Josef Madrazo, le di cuenta del expediente formado para la admisión del grado y título de Académico de Mérito en la Pintura Histórica de su hijo Dn. Federico, cuyos programas le fueron sorteados en Junta Ordinaria del 19 de diciembre de 1830, y poniendo de manifiesto la obra de prueba y cuadro pin-

tado con entera sugestión á ella, examinaron una y otros los S.S. Directores y Tenientes esperando sin rebozo la satisfacción que les causaba el mérito y acertado desempeño de este joven profesor, singularmente en la obra de Prueba; y habiéndose procedido á la votación que prebiene el estatuto, quedó por uniformidad de votos declarándose el Dn. Federico de Madrazo, hábil para que se le expida por esta Rl. Academia el título de incorporación que solicita” (7).

Al día siguiente Fernández Navarrete escribía en el libro de actas:

“La misma Comisión en vista de las obras de Federico de Madrazo y en vista del mérito y acertado desempeño de este joven, singularmente en la obra de prueba le declararon los Srs. Vocales por uniformidad de votos, hábil para obtener el título de Académico de mérito, y habiéndose procedido á la votación secreta, quedó admitido por igual uniformidad” (8).

El 20 de julio de ese mismo año está documentada la contestación que Federico dirigió a Fernández Navarrete:

*“Muy señor mío:
He recibido el oficio que V.S. se ha servido dirigirme en que me participa que la RL. Academia de Sn. Fernando ha tenido á bien admitirme en la clase de Académico de mérito por la pintura, acompañando al propio tiempo de título de tal Académico. —Ningún honor podía ser más lisonjero para mí que el que la RL. Academia me ha dispensado en esta ocasión; y ruego á V.S. se sirva manifestarle mi sumo agradecimiento por un favor tan grande quedándome solo el deseo de hacerme cada vez mas digno de él con mi aplicación y mis obras, á fin de ocupar un puesto honroso entre los distinguidos individuos que han honrado en todos tiempos tal ilustre corporación” (9).*

Al año siguiente la pintura, que le valió el tan deseado nombramiento, figuró en la Exposición de la Academia. En la invitación enviada con motivo de la distribución de premios, que tuvo lugar el 25 de marzo de 1832, se comunicaba la asistencia de la familia Real a este acto (10).



Fig. 3. Federico de Madrazo. "Isabel II".
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El hecho de haber obtenido esta titulación le facilitó el conseguir el permiso para poder escenificar en un lienzo: “*La enfermedad del Rey Fernando VII*”. Su interés por lograr el máximo realismo en su obra, le impulsó a tomar los apuntes pertinentes en el Real Sitio de Aranjuez y aunque finalizó la obra en su estudio del Tívoli, por ese mismo empeño, solicitó a los galenos reales que acudieran a éste para posar (11).

Ya como Académico de pleno derecho expuso esta obra en el Real Museo de Pintura y Escultura y, tras haber pedido la gracia del nombramiento de Pintor Supernumerario de Cámara –que se le concedió el 28 de julio de 1834–, decidió ampliar sus conocimientos en París, en donde consiguió las medallas de plata y oro de los Salones de 1838 y 1839, y también en Roma, donde estuvo en estrecho contacto con el grupo nazareno. Ello no fue óbice para que también expusiera su obras en las Exposiciones de 1834, 1835 y 1836 de la Academia (12).

Ya no es hasta su regreso definitivo a Madrid, en 1842, cuando tenemos noticia académica acerca de Madrazo. El 1 de noviembre de 1843 se le conceden honores y graduación de Director de pintura por Real Orden que así dice:

“Ilustrísimo Sr.:

Atendiendo al distinguido mérito de Dn. Federico de Madrazo, el gobierno provisional en nombre de S.M. la Reina D^a. Isabel II á tenido á bien concederle los honores y graduación de Director de pintura de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, de la que es ya Individuo, conforme á lo que previene el artículo 11 de los Estatutos de la misma. De orden del propio gobierno lo comunico á V.I. para inteligencia de esta Corporación y demás efectos consiguientes. Dios guarde á V.I. muchos años. Madrid 1^o de noviembre de 1843” (13).

Por aquel entonces la Academia le había encargado el retrato de la joven Reina, por lo que el pintor tuvo la oportunidad de conocerla personalmente. Tomó los bocetos en el mismo Palacio Real, facilitándole el traje y las joyas para que ultimara dicha pintura. Este cuadro fue colocado bajo dosel en el recinto de la calle Alcalá. El pago del mismo se demoró hasta junio de 1845 y tras diversas peticiones se decidió pagar parte de lo establecido. Así en la Junta Ordinaria del 29 de junio se dice:

“Quedó enterada la Academia de dos comunicaciones que había dirigido del Real Orden el E. Sr. Ministro de la Gobernación fechas primero y quince de dicho mes de junio, participando en la primera que S.M. se había servido acordar que se satisficiera á D. Federico de Madrazo á cuenta de los atrasos que tiene á su favor este cuerpo académico, los catorce duros en que se había graduado el retrato de S.M. ejecutado por dicho profesor para colocarle en la sala de Juntas del mismo” (14).

El éxito y gran aceptación que tuvo esta obra le reportaron nuevos encargos para hacer varias versiones del mismo. Debido a la dificultad que le acarreaba el trabajar en Palacio y la incomodidad de pintar en la Academia solicitó permiso para copiar dicho cuadro en su propio estudio. Con fecha 18 de marzo de 1845, cursa la siguiente carta:

“Excelentísimo Sr. Marqués de Salces:

Muy Sr. mío y de todo mi respeto V. sabe que se me ha encargado un retrato de S.M. la Reina D^a. Isabel 2^a para el Ayuntamiento de Granada, al mismo tiempo, tengo también el encargo de hacer otros dos –para la Legación española en Roma y para el Ayuntamiento de Sevilla– no pudiendo ni debiendo molestar para cada retrato, ni á S.M., ni á los Sres. que tuvieron la amabilidad de presentarme facilitándome vestidos, alhajas y demás accesorios y no habiéndome yo quedado con copia de ellos, necesito forzosamente recurrir al que tuve el honor de hacer para nuestra Academia, de la que es V. digno presidente –por tanto ruego á V. quiera tener la bondad de permitirme antes de que se cuelgue el retrato y cuando lo hayan acabado de copiar los tres jóvenes que creo que se ocupan ahora de ello, que lo traiga á mi estudio del Tívoli por algunos días, y así podré al mismo tiempo devolverlo á la Academia, lavarlo y barnizarlo bien, pues de todos modos esta última operación había de verificarse bajándose el cuadro–.

Me sería imposible ir á la Academia á ejecutar los otros dos retratos, porque sobretudo el que tengo que hacer para Roma es inmensamente grande por lo que me veré precisado á introducir en él muchas variaciones y estas no las podría ejecutar tan comodamente en la Academia

como en mi estudio –quisiera, pues que pido á V. una cosa que no es nada fuera de costumbre, merecer de V., la misma prueba de deferencia que en otras ocasiones se ha usado con otros pintores seguro de que no abusaré ya jamás de la bondad con que V. se preste a ello–. Y dándole anticipadamente las gracias –quedo de V. Sr. Marqués con la mas alta consideración” (15).

Esta petición fue aceptada al ser además respaldada por otra del Marqués de Viluma que se conserva igualmente en los archivos de este Estamento (16), y por Real Orden del 23 de marzo pudo llevarse la pintura al Tívoli.

En aquella época eran consiliarios de esta Academia: el Duque de Gor Juan Nicasio Gallego, el Marqués del Socorro, el Conde de Sástago y el Duque de Frías. Entre los Académicos que no ejercían como profesores se encontraban: Manuel José Quintana, Luís López Ballesteros, José Manuel de Arjona, el Marqués de Remisa, los Duques de Ribas y de Veragua, Mariano Roca de Togores, Alejandro Mon, Joaquín Alfonso, Francisco Javier Quinto, Marcial Antonio López, Antonio Ramón Zarco del Valle, Francisco de Paula de Castro y Orozco, Pedro Pidal, Pedro de Madrazo, Alejandro Oliván y Carlos Ortiz de Tarancón. Muchos de estos personajes y sus familias fueron retratados por Federico de Madrazo (17).

Este, como Académico por la Pintura de Historia, se relacionaba con su padre, con Vicente López y su hijo Bernardo, con Juan Gálvez, Juan Antonio de Ribera y su hijo Carlos Luís, con Rafael Tejeo, Antonio María Esquivel, Valentín Carderera, Benito Saez y Joaquín Espalter. Así como con el grupo de Pintura del País y Costumbres: Bartolomé Montalvo, Genaro Pérez Villaamil, Luís Ferrant y Vicente Camarón (18).

Su valiosa labor como Director-Profesor de las clases en la Escuela de Dibujo antiguo –para las que fue nombrado el 23 de marzo de 1845– queda reflejada en el Libro de Actas de la Academia. La Junta General del 9 de julio de 1848, expresa la gran satisfacción de la Academia por los “*adelantamientos y esmerados trabajos de los discípulos de las clases de antiguo y ropaje*”, así como de las de colorido, impartida por José de Madrazo, las de composición, por J.A. Ribera, y las de escultura, por Francisco Elias, y acordó “*se manifestase á los S.S. profesores y escuela haberse visto con satisfacción y que se hiciese saber á las mismas por medio del Sr. Director General*” (19).

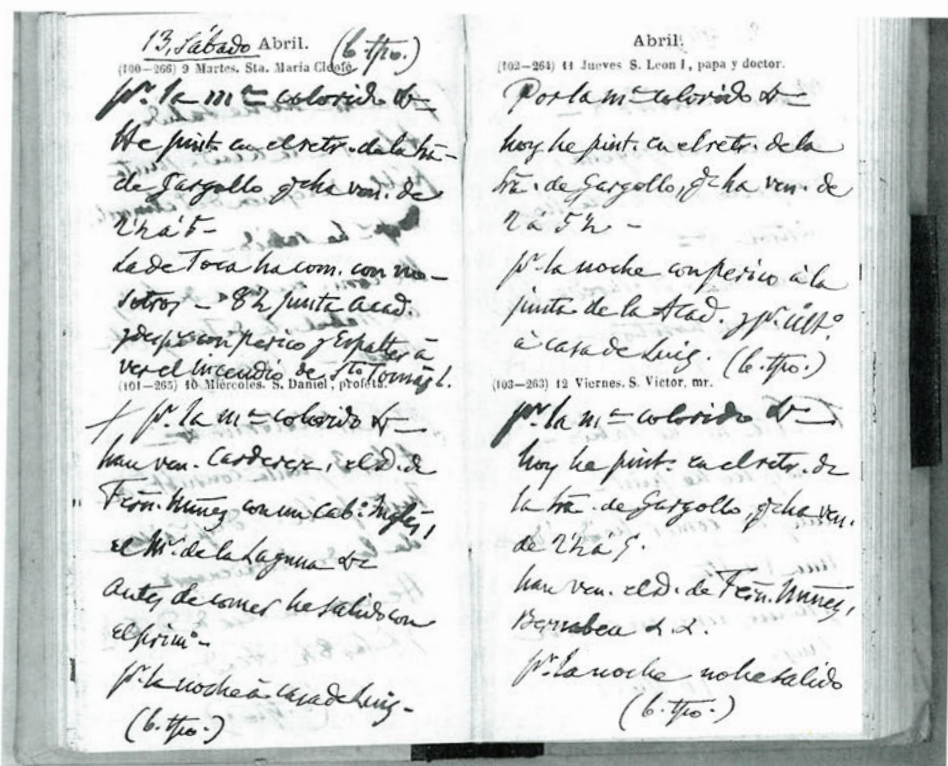


Fig. 4. Páginas autógrafas de la "Agenda de bolsillo" de Madrazo. 1872. Archivo particular.



Fig. 5. Federico de Madrazo. "M.ª Teresa Roca de Togores" esposa del conciliario Marqués de Molins. Colección particular.

En este mismo año Federico de Madrazo fue nombrado Juez de Oposiciones para las pensiones en Roma y expuso con gran éxito en la Anual de la Academia, colaborando además en el Album que, este Organismo, ofreció a Isabel II. También colaboró en el *Nuevo artista, Renacimiento, Seminario pintoresco español, Panorama, etc.*

En el año 1850, la Academia vuelve a felicitarle por la adecuada instrucción que realiza en favor de sus alumnos, y además exhibe sus obras, con gran éxito, en la exposición anual de Ésta. Será a partir de 1851 en que títulos y honores recaen en Federico, así en este año es nombrado Segundo Pintor de Cámara y al año siguiente Presidente del jurado que dicta las bases para la Exposición Nacional. Durante estos años no deja, por ello, de seguir exponiendo sus obras en la Academia como asimismo en los Salones que se celebran en París.

Precisamente en esta capital expuso en la Universal de 1855, siendo galardonado con medalla de primera clase. Su prestigio había ido aumentando rápidamente con el tiempo, y a sus treinta años ya era considerado, nacional e internacionalmente, como un gran artista. La Academia era partícipe de esta idea y tras el fallecimiento de Genaro Pérez Villaamil, en este mismo año, fue designado Presidente del Jurado para la Oposición a la Cátedra de Paisaje.

A los cuarenta y dos años fue nombrado Primer Pintor de Cámara, además de Secretario del Tribunal de Censura en la oposición a la Cátedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la Academia de Valencia, y vocal del Tribunal de Censura en la oposición a la Cátedra de paisaje de la Escuela de Minas y de la Junta consultiva del Real Museo de pintura y escultura.

En 1858 fue elegido por unanimidad: Académico de la Insigne y Pontificia de San Luca en Roma, así como nombrado vocal del Tribunal de Censura de la oposición a la Cátedra vacante de los Estudios elementales de la Academia e "Individuo" del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

En 1859 fue designado Vocal de la Junta de la Exposición Hispanoamericana, en nuestro país. Asimismo en este año culminaba su reconocimiento internacional con el tan deseado nombramiento de Miembro correspondiente del Instituto Imperial de las Bellas Artes en París. Al año siguiente, 1860, recibe dos de los máximos galardones a los que cualquier artista puede aspirar: Oficial de la Legión de Honor de Francia y Comendador de la Real Orden de Gustavo de Suecia.

En este mismo año, y por su reconocida valía, es nombrado: Director del Real Museo de Pintura y Escultura, Presidente del Tribunal de censura de la oposición a la Cátedra vacante de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, “Individuo” del Jurado para la Exposición de Bellas Artes y Presidente del Tribunal de censura en la oposición a una Cátedra vacante en la Exposición de Bellas Artes de Valencia (20).

Durante los años siguientes continúa recibiendo importantes nombramientos, aunque no siempre los recibe con la alegría que debiera, ya que ello le proporcionaba gran cantidad de horas de dedicación, serios problemas y disgustos. Gracias a sus Hojas de servicios podemos conocer íntegramente cuáles fueron estos diferentes cargos.

En 1861 Vicepresidente del Congreso de Amberes y en 1862 Académico de Bellas Artes de Milán. Fue en este año que nuestra Academia abrió sus estudios el doce de octubre en la calle de Alcalá, a los que Federico acudiría diariamente, siendo su deseo que, en estos recién inaugurados locales, se convocara —a la manera francesa— un concurso de premios con el fin de incentivar el estudio teórico de las Bellas Artes.

Su dedicación a Ésta fue tal que sus propios colegas le propusieron como Catédrico de la Escuela Superior de Pintura, cargo que ocupó a partir de 1863. Y al año siguiente fue nombrado Director General de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. En estos dos años fue Presidente del Tribunal de censura para la oposición a la Cátedra vacante de la Academia de Bellas Artes de la Coruña, miembro de la comisión para inspeccionar los Museos provinciales de Bellas Artes, “Individuo” de la Comisión General española, y vocal de Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Mientras que Portugal le honró con el título de Comendador de la Real orden de Santiago del Mérito, en 1863, Bélgica le nombró Miembro de su Real Academia, en 1865.

Pero fue en 1866 cuando la Academia de San Fernando, al fallecer Pacheco, le concede la máxima titularidad, lo cual no sólo honra a nuestro artista sino que proclama la nobleza y buen hacer de los miembros de la de San Fernando, eligiéndolo por mayoría y como reconocimiento a su dedicación y magisterio. Este es el nombramiento del cual Federico se sintió más honrado y al que dedicó el mayor interés.

En su agenda de bolsillo de este mismo año, y con fecha 25 de enero, escribe:

“noche Junta en la Academia para elegir director. La elección ha recaído en mí ¡¡¡” (21).

Estos signos de admiración, que observamos al final de esta cita, nos dan a entender claramente la satisfacción que le produjo este nombramiento. En el Libro de Actas de esta Academia, firmado por Eugenio de La Cámara, consta la sesión extraordinaria, presidida por los:

“Sres. López, París, Madrazo (D.F.), Carderera, Pérez, Medina, Ponzano, Madrazo (D.P.), Espalter, Colomer, Corominas, Ferrant, Montenegro, Bellver, Ríos, Pagniucci, Gato de Lema, Ponte, Enríquez y Cámara (Secretº. Gral.).

Reunidos suficiente número de Sres. Académicos y con aviso de no poder asistir por hallarse indispuestos los Sres. Alvarez, Peyronnet, Laviña, Martínez de la Piscina y Martínez, abrió la sesión el más antiguo Sr. D. Bernardo López manifestando que el objeto exclusivo de la reunión de este día era el nombramiento de Director para el trienio que comenzaba.

Se leyeron los artículos 33, 37 y 39 de los Estatutos 94, 95, 96 y 97 del Reglamento que se refieren a estas elecciones. El Secretario que suscribe manifestó que, siendo treinta y siete los señores Académicos residentes en la actualidad en Madrid, se necesitaba la asistencia de diez y nueve para verificar la elección. Hecho el recuento de los Sres. presentes, se halló que eran veinte, número suficiente, pero, habiendo entre ellos algunos que no tenían el número suficiente de asistencias con arreglo al artículo 37 antes citado para tomar parte en la elección, se acordó habilitar los necesarios hasta el número diez y nueve, debiendo por consiguiente quedar inhabilitado de votar uno solo de los presentes que debería ser aquél que tuviese menos número de asistencias.

Hízose así, quedando sin votar el Sr. Corominas y procediéndose en seguida á la votación por medio de papeletas en la forma de costumbre resultó elegido por suficiente mayoría el Sr. D. Federico de Madrazo, habiendo tenido también votos los Sres. Caveda, Carderera y Colomer. El Sr. Presidente proclamó la elección y recibiendo el Sr. Madrazo las enhorabuenas de todos se levantó la Sesión que certifico” (22).



Fig. 6. Federico de Madrazo. "La Marquesa de Monteló", esposa del consiliario D. Joaquín Alfonso. Museo del Prado. Casón.

Orgullosa por haber conseguido tal nombramiento, y después de despachar con el Director de la Dirección Pública, el domingo 28, convidó a un grupo de familiares y amigos al café Europeo.

“con motivo de haber sido elegido director de la Academia. Fueron todos los míos, mis hermanos, Eugenio (Ochoa), Carlos (Ochoa), Murillo, Bernabeu, Sánchez, etc. en total 16 personas” (23).

El 7 de mayo la Academia cursó una estancia con motivo de la toma de posesión de Madrazo, que tuvo lugar el 20 de mayo. En éste Federico hizo un panegírico acerca de su amor a las Bellas Artes y solicitó de los Académicos su colaboración al *“estudio del bien por medio de lo bello”*. Hizo mención a la confianza que la Reina había depositado en su persona. Una vez terminado, José Amador de los Ríos como Secretario General, dió comienzo a la Sesión histórica. Luego se celebró una comida en la residencia del Conde de la Unión (24).

A través de las agendas de bolsillo, que han llegado a mi poder, observo que, aun siendo Director tanto de la Academia como de la Escuela de Bellas Artes, no deja de acudir con escrupulosa regularidad a las clases de colorido que impartía de 10 a 12 y, en ocasiones a partir de las 7 u 8 de la mañana, para poner modelo y organizar los exámenes.

Son muchas las citas de sus agendas que hacen referencia a ello, así el 31 de mayo de 1861 escribía:

“hoy he estado todo el día y gran parte de la noche en la Academia, ya en el arreglo de las obras presentadas por los alumnos ya con los ejercicios de oposición á la plaza de profesor supernumerario de esta escuela superior de pintura”.

Para no alargar demasiado las citas, doy como ejemplos los del 1 de junio de aquel año en que escribe que va: *“á la Academia á dar asunto de composición á los alumnos de colorido para los ejercicios de examen”* y el del 2 de enero de 1862 en que va: *“á las 8 á la Academia á poner modelo, después á corregir hasta las 12”*, etc.

A la de San Fernando no sólo acudía como Académico sino que también solía acudir como Pintor de Cámara y por orden de SS.MM. o del

Gobierno, para dar su reconocida opinión sobre las obras que podían ser de interés patrimonial. Un ejemplo de ello lo tenemos cuando, el 28 de febrero de 1862, acompañó a Pedro de Madrazo y a Soriano Murillo para analizar los dos cuadros de *La Coronación de Manuel José Quintana*, pintados por Luís López y José Galofré. Este hecho nos indica la consideración que SS.MM. habían dispensado al criterio de Federico. No tenemos noticia de cuál fue el cuadro elegido por nuestro pintor, aunque suponemos que fue la obra de Luís López, dado que ésta es la que se conserva en el Patrimonio Nacional.

Entre sus muchas obligaciones académicas estaban: la de acudir a las juntas de la Academia, la de designar jurados para diversas exposiciones, la de personarse en el museo de la Trinidad para revisar los cuadros presentados, a partir de 1856, en las exposiciones nacionales, así como la de formar parte del Jurado para la distribución de premios de las mismas. Debido a su gran personalidad, era persona idónea para acompañar a los jefes de gobierno, ministros, directores de los principales museos del mundo, renombrados artistas y a toda persona de cierto rango que llegaba a Madrid, no sólo en las visitas a la Academia sino también a las del Real Museo.

Ejemplo de ello es lo que escribe el 31 de diciembre de 1856, indicando que acompañó a:

Mr. O. Sullivan, ministro de los EE.UU. y el de Portugal á la Academia”.

El 11 de febrero de 1863, con motivo de la visita del Príncipe Adalberto de Baviera, escribe que lo acompañó:

“Por la mañana al Museo y de 3 á 5 y media con los Montpensier y SS.MM. á la Biblioteca de la Academia para ver algunos trajes tanteando algunas figuras para la Reyna”

Es curioso este dato porque está relacionado con el baile de disfraces que organizó el Duque de Fernán Núñez en aquel año de 1863. Son muchos los escritos de Federico acerca del traje de la Reina y sus reiteradas visitas a la modista de su Majestad y al diamantero Melero que adornó el vestido. Una

vez concluído éste, retrató a Isabel II ataviada con esta prenda a la manera de la Esther bíblica (25). A este famoso baile de disfraces acudió también la Baronesa de Andilla, que Federico había retratado en 1856, y por la cual sintió un interés especial desde el primer momento.

En este año de 1863 retrata de nuevo a la Baronesa con el detalle significativo y único de firmar esta obra sobre la flor que pende del escote de la retratada. Federico había perdido a su primera esposa, Luisa Garreta en 1854.

En las agendas de Federico vemos que a partir de esta fecha y en determinados días, aparece un asterisco que podemos, presumiblemente, interpretar hace referencia a sus encuentros con la Baronesa de Andilla con la cual contrajo matrimonio en 1874, año del fallecimiento de Mariano Fortuny, yerno de F. Madrazo.

Como biógrafo de Fortuny quiero indicar que la primera visita que este pintor realizó a la Academia tuvo lugar el 30 de junio de 1866 en compañía de Scipión Vannutelli y del propio Federico. En sus agendas nos constan las continuas visitas que hizo a este Estamento, no sólo durante este año sino también durante los años 1867 y 1868, para ver los dibujos y grabados originales conservados en este Organismo (26).

Otras de sus actividades, por lo que respecta a la Academia, eran los discursos de contestación a los nuevos académicos. Un ejemplo de ello es el pronunciado con motivo del nombramiento de Carlos de Haes en 1860. El 31 de enero de este año escribe en su agenda: *“todo el día ocupado con mi discurso de contestación de Haes por la recepción de la Academia”*, dicho evento tuvo lugar al día siguiente a las 13 horas en el local de la calle de Alcalá: *“la recepción pública de Haes en la Academia ha sido perfecta. Hemos leído nuestros discursos habiendo presidiendo el Infante Dn. Sebastián”* (27).

Desde la fecha en que fue elegido Director de la Academia hasta su fallecimiento, tuvieron lugar nueve convocatorias para el cargo de Director siendo reelegido en todas ellas. Como Director de la Real Academia propuso, debido a su carácter perfeccionista, que Ésta fuera la encargada de seleccionar los cuadros de las exposiciones nacionales destinados a los museos provinciales, y sugirió que la realización de cualquier monumento público fuera sometido a concurso público y a examen de la Academia.

Presidió todas las Comisiones de Monumentos requiriendo informes continuos sobre su estado, y sobre las reparaciones o restauraciones a efec-



Fig. 7. Federico de Madrazo. José Amador de los Ríos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 8. Federico de Madrazo. "La Baronesa de Andilla", segunda esposa del pintor. Colección particular.



Fig. 9. José Garnelo. "Federico de Madrazo en el lecho de su muerte". Colección Carlos González. Barcelona.

tuar, con el fin de poder analizar todos estos aspectos y poder tener un criterio correcto en el momento en que la citada comisión debiese dictaminar, al respecto, cuando fuese requerida.

Este interés queda reflejado en los resúmenes de actas y tareas de la Academia de San Fernando, diciendo en una ocasión que:

“muchos monumentos artísticos e históricos se han salvado ya, merced á nuestros incesantes clamores, por ventura bien acogidos de algunos ilustres ministros, de quienes será legítimo lauro el no haber coadyugado á la vandálica empresa de cubrir de ruinas y de ignominia las más hermosas poblaciones de la Monarquía (1872). Desde 1874 la Academia apoyada por el Gobierno envió á las comisiones provinciales de monumentos una circular “Excitándoles á remitir noticias y datos á fin de conseguir la promulgación de una ley que asegure la existencia y conservación de los edificios monumentales y formación de una estadística de los mismos”” (28).

En años sucesivos fueron numerosas las circulares que envió para prevenir las ventas clandestinas y la *“Desaparición, ventas fraudulentas, etc. de objetos de arte antiguo”*, refiriéndose en particular a los objetos y piezas de culto religioso. No obstante, esta advertencia no fue oída, y por no haber sido atendidos convenientemente los consejos y previsiones que propugnaba Federico, hoy día tenemos que lamentar el que muchos de ellos hayan “desaparecido”. Este apartado requeriría un largo artículo.

No obstante, su voz no fue desoída completamente ya que fueron muchos los edificios histórico-artísticos que se salvaron de la demolición y fueron restaurados durante este período. No doy reseña de ello debido a que ya están relacionados en mi tesis doctoral publicada en el año 1981.

Transcurridos tan sólo dos años de su nombramiento como director, estalló la Revolución de septiembre de 1868. Federico, que era monárquico, tuvo que abandonar su cargo de Primer Pintor de Cámara, así como la dirección del Museo del Prado (que de Real Museo pasó a denominarse Museo Nacional).

En cambio no abandonó la dirección de la de San Fernando aunque, según nos consta, no acudió a ella durante un tiempo. No obstante, el 21 de octubre de 1869 presidió la sesión en la que se leyeron dos candidaturas para cubrir la

vacante de una plaza de Académico en la sección de pintura, siendo los propuestos Vicente Palmaroli y Luís de Madrazo. Para salvaguardar su honor y evitar así los presumibles rumores que se hubieran suscitado en el caso de que la designación recayera en su hermano, Federico comunicó a esta Entidad haber recibido de Luís una carta en la que éste declinaba dicho honor por causas particulares, quedando así pues Palmaroli como único candidato (29).

El 12 de enero de 1870, y dado que era poco amante de jurar la nueva Constitución, envía un oficio al secretario general de esta Academia excusando su presencia:

“Excmo. Señor no siéndome posible por hallarme indispuerto, acudir á la Academia á la hora que estaba designada para el acto solemne de prestar juramento á la Constitución del Estado, los empleados y Dependientes de la misma, delego á V.E. todas mis atribuciones, para que en sus manos y como Gefe inmediato, segun el reglamento, de todas las dependencias de la Academia puedan desde luego prestar el expresado juramento” (30).

No obstante, nos consta por el libro de Actas que, el 13 de febrero, Madrazo se encontraba presente en el acto de dicho juramento junto con el Secretario General Eugenio de la Cámara. Se puede justificar su presencia en dicho acto pues en el texto del Libro de Actas se manifiesta que el objeto de la reunión era cumplir con las órdenes del gobierno:

“relativas á la obligación en que estan todos los empleados activos y pasivos que perciban haberes del Estado prestar juramento á la constitución de la monarquía promulgada el 6 de junio de 1869, hecho lo cual se procedió á verificar el juramento en la forma que previene el decreto del Ministerio de Gobernación del 17 del citado mes y año habiéndolo presentado individualmente en manos del Presidente...” (31).

Leal a la antigua monarquía, y sin despreciar los valores de la nueva, no veía con buenos ojos la política seguida por el Gobierno. Así lo indica el 2 de enero de 1871 en su agenda al decir que con Cámara, Espalter y Pescador fueron a Palacio *“a la recepción del Rey. ¡Cuantas mezclas de gentes... OH MUNDO!!!”* (32).

Dejando aparte la cuestión política, volvamos nuevamente a la Academia. En la memoria sobre *“El estado y trabajos de la Real Academia de San Fernando”*, durante el trienio 1868-1871, consta que Federico de Madrazo en sesión pública del 21 de abril de 1872 hizo hincapié en que la Academia tenía por finalidad promover el estudio y cultivo de las tres nobles artes, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina. En este acto y de manera elocuente añade:

“Ha espirado el segundo trienio en que tuve la inmerecida honra de ser Director de la Academia de San Fernando, cuando á dicha hubiera yo estimado por cualquiera de vosotros dirigido, y me persuado de que si antes de obsequiarme de nuevo con vuestros votos, para que vuelva á presidiros otro trienio, hubierais reflexionado maduramente sobre la mala suerte que hasta ahora me ha cabido en tan alhagüeño puesto, de seguro me habríais arrinconado, eligiendo otro que lo ocupase mas dignamente” (33).

Federico de Madrazo al ser reelegido Director en 1872 proyectó la reforma de los estatutos de la Real Academia y se cuidó personalmente de las ordenanzas de la Española en Roma, designando como director de la misma a Eduardo Rosales. Según nos consta, hubiera querido que el nombramiento hubiese recaído en Mariano Fortuny, pero por temer las habladurías de sus propios compañeros, ya que Mariano era su yerno, desistió de apoyar este nombramiento. Tenemos como antecedente de esta actitud lo que he reseñado en este artículo con respecto a Luís de Madrazo y la Real de San Fernando.

Desde esta fecha, y hasta el final de su vida, la actividad de Federico en la Academia se refleja casi diariamente en sus agendas. En ellas observamos que tan solo acude con cierto desagrado a las reuniones del jurado de las Exposiciones Nacionales, en cuanto al resto no aparece ningún tipo de objeción. Así en 1871, con motivo de la inauguración de la Nacional, tuvo que asistir reiteradamente a varias juntas como la del 14 de noviembre en la que escribe: *“junta inútil del jurado. A perder cinco horas como la otra tarde...”*. Y el 18 del mismo mes añade: *“á la una jurado de la exposición. Quiera Dios que sea la última !!!”*.

Internacionalmente su personalidad artística continúa siendo ampliamente reconocida y son muchos los títulos y honores que se le conceden. El Rey de



Fig. 10. Alejandro Ferrant. "La rotonda del Museo del Prado". "La I.E.A.". 1894.

Prusia le nombra Caballero de la Orden de la Corona; la Imperial y Real Academia de Bellas Artes de Viena, Miembro honorario (1869). En España se le concede el grado de Caballero y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III (1871). Con motivo de la visita de los Emperadores del Brasil, se le nombra Comendador de la Real Orden de Villaviciosa en Portugal. En 1878 se le concede el título de Comendador de la Legión de Honor en París, etc.

Su interés en lo que hace referencia a la Pinacoteca de la Academia se hace patente a lo largo de todo su mandato, quejándose no sólo de no haber aumentado su patrimonio con nuevas adquisiciones, sino que tampoco la biblioteca había aumentado su número de ejemplares. También estaba disgustado en lo que a las publicaciones se refiere, tanto por no editar nuevas como por el retraso o suspensión de las ya programadas. Tan solo se podían editar los discursos, memorias e informes y *"atender á la reproducción en reducida escala de los cuadros mas selectos que poseemos con los*

correspondientes textos explicativos". Todo ello se debía a la falta de medios económicos.

El 3 de mayo de 1879 fue elegido Senador por la Academia "*he tenido todos los votos menos tres, uno de estos es el mío y he sido elegido*".

A través de este somero caminar por una sola de las vertientes de nuestro polifacético artista, he querido plasmar la importancia que como hombre y como artista tuvo Federico para nuestra Academia.

Concluiré con sus posteriores actividades académicas de las cuales tengo noticia documental. Presidió por última vez la junta de la Real Academia el 24 de octubre de 1893 en un estado muy delicado. Asimismo y debido a su enfermedad –insuficiencia renal acompañada de cálculos muy dolorosos– no pudo acudir a la inauguración del curso oficial de la Escuela de Bellas Artes 1892-1893. A pesar de estar en tan precaria situación quiso organizar el III Centenario de Diego Velázquez, siendo designado unánimemente "Presidente de la Comisión", pero, como puede leerse en sus dos últimas agendas, su deteriorado estado de salud no le permitió acudir ni tan solo a las mencionadas juntas. No obstante para tal evento donó los retratos que pintó de Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona (34).

Fue ésta una asignatura pendiente en la vida de Madrazo, pues su deseo era hacer algo semejante a lo llevado a cabo con motivo del centenario de Murillo en 1882. Entonces se ocupó personalmente de todo el evento, incluso de lo relacionado con la ornamentación floral. La inauguración de este acontecimiento tuvo lugar el lunes 1 de abril del citado año, y lo describe así en su agenda:

"nuestro programa ó mejor dicho el mío, para solemnizar el segundo centenario de Murillo ha salido bien y ha habido alegría y satisfacción. La fundación religiosa con asistencia del Rey muy bien, el desfile de la iglesia por la plaza Mayor a la plaza del Sol, calle Alcalá al Prado y hasta la estatua de Murillo muy bien. Las fachadas de la Academia, del Museo y la decoración de la plaza Murillo, muy bien, y la velada de esta noche en el salón del Conservatorio de Música, perfecto. TODO BIEN" (35).

Simón Avalos en sesión ordinaria deja por escrito en el Libro de Actas del lunes 4 de junio de 1894, que Alvarez Capra manifestó no poder pres-

cindir de la presencia de Madrazo en el acto de honrar la memoria de Velázquez, siendo secundado en este sentir por los demás académicos. Entre éstos se hallaba Pedro de Madrazo, quien contestó en nombre de su hermano, comunicando que la razón de que Federico no se hallase presente en este acto era debido a una inmediata y “*dolorosa operación quirúrgica*”, la cual se realizó el día 9 de junio falleciendo, como ya hemos indicado, al día siguiente. La noticia del óbito causó una dolorosa impresión en toda España y particularmente en el ambiente artístico internacional.

Raimundo de Madrazo, hijo de Federico, comunicó a la Academia el fallecimiento de su padre, designándose de inmediato una Comisión para que asistiera a las honras fúnebres en representación de esta entidad.

En la sesión extraordinaria que, con este motivo, tuvo lugar el 11 de junio se hicieron tres propuestas de suma importancia:

1º) Que se escribiera una biografía de este insigne pintor. Propuesta que como hemos podido constatar quedó en el olvido, hasta que en 1974 presenté mi tesis doctoral, con la cual se saldó la deuda pendiente.

2º) Que la Academia le dedicara una corona artística de flores.

3º) Que la Corporación en pleno acudiría a su entierro.

Estas dos últimas propuestas fueron cumplimentadas con gran magnificencia. De entre los presentes a este acto pidieron la palabra para proclamar y hacer justicia a los méritos de Federico: Vicente Palmaroli, Alvarez Capra, Agustín Riaño, Rada y Delgado, Amador de los Ríos, Martínez Cubells, Fernández Caparrós y Simón Avalos (36).

Federico de Madrazo yació en un féretro de hierro color negro y la capilla ardiente estuvo instalada en el salón-estudio de nuestro pintor situado en la calle Greda (actualmente calle de los Madrazo nº 22) en dónde José Garnelo realizó un retrato funerario de gran plasticidad. Desde allí y a hombros de sus amigos Carlos Martínez, Vicente Palmaroli, Alejandro de Castro, Francisco Díaz Carreño, Eduardo Barron, Juan Espina, Martín Rico y Alejandro Ferrant, sus restos mortales fueron llevados al Prado pasando por el edificio de la Academia tal y como había sido su deseo.

El gran espíritu de Federico queda patente hasta en el último acto de su vida, durante el cual sus amigos procuraron cuidar al máximo todos los detalles, colocando el túmulo en la Rotonda del Museo del Prado situando en su cabecera el *Cristo* de Velázquez y bajo el dosel la *Concepción* de Murillo. En *El Imparcial* se dice que: “*Por disposición de la familia del finado se dirigió el*

fúnebre cortejo por la ronda de Atocha, al cementerio de San Isidro, y los alumnos de la Escuela de Pintura fueron los que trasladaron el cadáver del ilustre maestro a su última morada” (37) de la que me interesa evidenciar el deplorable estado de total abandono que actualmente presenta.

NOTAS

- (1) LA IBERIA. 1894, 11 de junio. “Ha muerto uno de los pintores españoles que más renombre ha alcanzado en la época actual, y que ha venido ocupando un lugar preeminente en la historia del arte desde hace medio siglo.
En su casa de la calle de la Greda ha fallecido anoche víctima de cruel enfermedad y á las pocas horas de sufrir una operación quirúrgica, el ilustre D. Federico de Madrazo. (A continuación se da un breve resumen biográfico).
La enfermedad que ha llevado al sepulcro a D. Federico Madrazo ha sido muy larga y desde hace tiempo se hallaba recluido en su casa experimentando constantes alteraciones en su dolencia.
Pero en estos últimos días llegó un periodo de gravedad que hizo necesaria una resolución definitiva. Los médicos que le asistían deliberaron con todo el detenimiento que requería el caso y todo el interés que les inspiraba el deseo de prolongar tan preciosa vida, y sometieron a la consideración del enfermo y su familia este dilema: o una operación quirúrgica, de fácil ejecución, contando con la pericia del operador, aunque de resultado peligroso, dada la avanzada edad del paciente, o la continuación de un estado imposible de remediar por otros procedimientos, y cuyos dolores y angustias irían aumentando de día en día.
El Sr. Madrazo, esforzado y animoso, no dudo, sin poder abandonar apenas la posición horizontal, que le mantenía postrado sobre un sofá horas y horas, en lucha con las fatigas físicas y con los decaimientos morales, buscó término a tal situación y decidió ser operado. Llegó de París su hijo Raimundo, el llamado a continuar las glorias del insigne maestro, y rodeado este de los seres para él mas queridos, se preparó a afrontar los riesgos del instante solemne.
El viernes por la tarde, su espíritu cristiano buscó en la religión los auxilios de Dios. Confesó y se dispuso a acatar su voluntad, con el fervor del creyente. El sábado por la mañana, el doctor Viforcós, ayudado por el doctor Mariani y otros profesores, le estrajo felizmente dos piedras enormes, causa del terrible malestar del enfermo. –Con treinta años menos– dijeron los facultativos garantizamos el éxito completo de la operación. Esta, en efecto, no pudo ser mas rápida ni mas hábil.
Amanecido el domingo, inspirando esperanzas de salvación. Por la tarde se agravó y a las once y media de la noche, recibida la Extremaunción, entregó el alma a Dios, el eminente artista.

Su familia toda y sus amigos mas íntimos llenaban su casa, hondamente afectados por tan irreparable pérdida.

La noticia de la muerte del gran artista ha causado muy dolorosa impresión en todo Madrid.

¡Descanse en paz el ilustre pintor!”

- (2) Minuta sin firmar. Archivo Legajo 42. Armario 1. Real Academia de San Fernando. Madrid. (Posiblemente de Inclán Valdés).
- (3) El documento dice: “Comisión de Pintura celebrada el 17 de De. de 1830. Asuntos que cupieron en suerte para los ejercicios de Dn. Federico de Madrazo en su admisión a la Graduación de Académico de Mérito.
1º Castiga Dios con picaduras de serpiente al pueblo de Israel, exige Moyses la serpiente de Mera, y sanan los heridos á su vista.
2º La continencia de Escipión, á la vista de la ciudad de Cartagena.
3º La muerte del Rey Don Fernando 3º, ó el Santo.
El pretendiente elegirá de esos tres asuntos el que mas le acomode, devolviendo este escrito y oficiando al Sor. Secretario el que haya elegido que copiará de su letra. Madrid, 19 de Diciembre de 1830. J. Miguel de Inclán”. Con rúbrica.
Oficio de Juan Miguel de Inclán-Valdés a Federico de Madrazo. Legajo 42. Armario 1. Archivo. R.A.S.F.
- (4) GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo*, capítulo II, 19, nota 1, se publica íntegramente el acta del 17 de diciembre. Juan Miguel de Inclán Valdés. Oficio 1830, 19 de diciembre. Archivo, legajo 42 armario 1 y Libro de Actas 1819-1830. R.A.S.F.
- (5) MADRAZO F. de. Carta dirigida al Secretario de la Academia Fernández Navarrete 1830, 22 de diciembre. Archivo, legajo 42 Armario 1. R.A.S.F.
- (6) Junta de Comisión de Estudios. 1830, 7 de octubre. Archivo, legajo 21 Armario 1. R.A.S.F.
- (7) INCLÁN VALDÉS, J.M. de, Oficio a F. de Madrazo 1831, 16 de julio. Archivo, legajo 42, Armario 1. R.A.S.F.
- (8) Libro de Actas Junta Ordinaria 1831, 16 de julio. Archivo. R.A.S.F.
- (9) MADRAZO F. de. Carta dirigida a Fernández Navarrete. Archivo. legajo 42 Armario 1. R.A.S.F.
- (10) Excelentísimo Señor:
La Real Academia de San Fernando / celebra junta pública el día 27 / del corriente a las 10 y 1/2 de la mañana en / su casa calle de Alcalá para la dis- / tribución de premios generales: lo que de / acuerdo de la misma Real Academia / participa á V.E. por si gusta favorecer / la con su asistencia / Madrid 25 de marzo de 1832 / Martín Fernández de Navarrete / Secretario / Excelentísimo Sr. D. Luís López Ballesteros. En el lateral: “Asisten S.S.M.M. y el Rey N.S. ha acordado distribuir por sí mismo los premios”. Legajo 41 Armario 1. R.A.S.F.
- (11) El boceto que conservan los herederos de Madrazo demuestra la influencia directa de David en la composición, en especial en el estudio de los rostros de los personajes.
- (12) Con referencia al viaje a París de 1833 existe un carné de viaje del que publico parte en un artículo titulado “Federico de Madrazo en el París de 1833”. A.A.E. Madrid

1994. En imprenta. Con referencia a los demás viajes, véase GONZÁLEZ LÓPEZ. *Federico de Madrazo*. Capítulo II y III.
- (13) Esta Real Orden fue leída en sesión pública en la Academia el 3 de diciembre. Libro de Actas 1839-1843. (1-42). Archivo. Armario I. R.A.S.F.
- (14) Libro de Actas. Sesión ordinaria 1845, 29 de junio. Archivo, Armario I. R.A.S.F.
- (15) Carta de Federico de Madrazo al Marqués de Salces. En el Tívoli 18 de marzo de 1845. Archivo. Legajo 16. 1º-14. R.A.S.F.
- (16) Carta del Marqués de Viluma al Marqués de Salces. "Excmo. Sr. Marq. de Salces. Muy estimado amigo: Un comisionado del Ayuntamiento de Sevilla pretende del pintor Madrazo un Retrato de S.M. p^a aquella corporación. El pintor no puede incomodar a S.M. para sacarlo de nuevo del original y solicita qe. V. permita que lo copie del que hizo para la Academia. Los pretendientes dicen que V. puede hacerles este favor y me piden que hable á V. de ello. Si como creo es esto hacedero no dudo serán bien despachados. También necesita una copia el Ayuntamiento de Granada y la embajada de Roma. Perdone V. la molestia - Su afmo. amigo y servidor Q.B.S.M.". Archivo. Legajo 16 1º-14. R.A.S.F.
- (17) En lápiz retrató a Arjona (al que también lo retrató en óleo), J.N. Gallego y Quintana. En óleo a la esposa del Conde de Sástago, Francisca Vera Villena en 1852 y a su sobrina María Antonia Fernández de Córdoba en 1878; a la hija de Remisa, Concepción en 1856 y a su yerno Segismundo Moret en 1855. En 1865 y 1881 retrató a los Duques de Rivas, en 1852 y en 1875 retrató a Pilar de la Cerda, Duquesa de Veragua; en 1848 y 1850 al Marqués de Molins habiendo retratado a sus dos esposas, María Teresa de Togores en 1837 y Carmen Aguirre Solarte en 1850. En París retrató en 1855 a María Dolores Aldama, esposa de Alfonso, que con el tiempo fueron marqueses de Monteló. En 1847 pintó a Quinto, en 1850 a Pidal y en 1855 a Josefa Coello de Portugal, esposa de Oliván.
- (18) Por una Real Orden del 1º de abril de 1846 sobre la reorganización de la Academia y nombramiento de "Individuos", nos consta la citada relación. Archivo. Legajo 39 Armario I. R.A.S.F.
- (19) Libro de Actas. Junta general. 1848, 9 de julio. Archivo. R.A.S.F.
- (20) MADRAZO F. de, Hoja de Servicios. Autógrafo. Sin foliar. Archivo particular. Además se ha consultado su expediente personal. Archivo Palacio de Oriente. Madrid. Sección Personal. Cajón 604 nº 8.
- (21) MADRAZO F. de, *Agenda*, 1866. 25 de enero.
- (22) Libro de Actas Sesión extraordinaria 1866, jueves 25 de enero. Archivo. R.A.S.F. Firmado Eugenio de la Cámara con rúbrica.
- (23) MADRAZO F. de, de *Agenda 1866*, 28 de enero.
- (24) Libro de Actas. Sesión extraordinaria. 1886. 20 de mayo. Se organizó la Comisión de Monumentos formada por Madrazo como Presidente, Huet, Amador de los Ríos R. y E. de la Cámara como Comisarios. José Amador de los Ríos (1818-1878) trabajó en colaboración con Madrazo en la *Historia de los Monumentos Arquitectónicos de España*.
- (25) MADRAZO F. de, *Agenda* 1863, 14 de febrero, escribe: "Hoy he estado dibujando el figurín de la Reyna. A las 2 y 1/2 hablar con el diamantista Melero, con la modista de S.M.". El 16 de este mes añade: "He estado con Melero escogiendo el traje de Esther

que llevará la Reyna al baile de Fernán Nuñez ...". El 31 de marzo nos dice: "Al cuarto de la Reyna á ver como le está el traje de Esther. (A continuación nos da a conocer los nombres de las artífices del vestido). Las modistas Mme. Carolina y Mme. Hanorina". El 16 de abril: "He visto á la Reyna vestida de Esther que se ha fotografiado". El 27 de aquel mes: "He empezado el retrato de cuerpo entero. Han venido á verlo Aznar, Barroeta, Carderera, Poleró, Sensi, Murrieta y Palmaroli". El 16 de mayo confirma que: "He dejado bosquejado el retrato" y el 23 de junio anota: "Hoy he concluído el -retratito- (mamarachillo)"

- (26) GONZÁLEZ LOPÉZ-MARTÍ AYXELÁ. *Fortuny* Capítulo VI, 51 y 56. Capítulo VII, 57 y 62. Madrid 1867-1868 pág. 57 y 62. En la agenda de Federico, de 1866, consta la llegada de Fortuny el 21 de junio, personándose en el estudio de Sans Cabot para ver sus pinturas.
- (27) MADRAZO F. de, *Agenda* 1860. 1 de febrero.
- (28) Resumen de los estados y trabajos de la Real Academia de San Fernando durante los trienios 1868-1871; 1871-1874; 1874-1877; etc.
- (29) Libro de Actas. Sesión ordinaria. 21 de octubre de 1869. Archivo. Legajo 53 I-B. Armario 1. R.A.S.F.
- (30) MADRAZO, F. de, Oficio dirigido al Secretario General de la Academia, Eugenio de la Cámara. 12 de enero de 1870. Archivo. Legajo 42. Armario 1. R.A.S.F.
- (31) Libro de Actas. 13 de febrero de 1870. Archivo. R.A.S.F.
- (32) MADRAZO F. de, *Agenda* 1871, 2 de enero.
- (33) Los datos han sido extraídos del *Discurso* de F. de Madrazo en Sesión Pública el 21 de abril de 1872. Resumen del estado y trabajos de la Real Academia de San Fernando durante el trienio 1868-1871.
- (34) "La Ilustración Española y Americana", Madrid 1894, 15 de junio, pág. 348-349.
- (35) MADRAZO F. de, *Agenda* 1882, 1 de abril.
- (36) Libro de Actas. Sesión Extraordinaria. 11 de junio de 1894. Archivo. R.A.S.F.
- (37) El mismo 11 de junio se publicó un largo artículo necrológico en "La Epoca", año XLVI, número 15001. y en la "Iberia", año XLI, número 13, 821. El día 12 aparecieron textos en "La Correspondencia de España", diario político y de noticias. Año XLV número 13.216, y en "El Imparcial" Año XXVIII número 9.727. En este último diario, el día 13, describe el entierro de Federico, en el que se dice que presidieron el duelo Cánovas del Castillo, Groizard, Riva Palacio, los hijos del Pintor y el capellán de la casa. Per-Abad firma un largo artículo en el "Lunes del Imparcial" del 14 de aquel mes y Balsa de la Vega escribe otro panegírico sobre el pintor. Jacinto Octavio Picón el 15 de junio, publica otros datos biográficos en la "La Ilustración Española y Americana" N° 22, y en la misma revista, el 22 de junio, D. G. Reparaz en el apartado "Nuestros grabados" muestra los diferentes actos funerarios. En "La correspondencia de La España" del 18 de junio comunica que: "El Excmo. e Ilmo. Sr. Nuncio de Su Santidad se ha dignado conceder 100 días de indulgencia y 40 los Excelentísimos Señores Arzobispo de Madrid-Alcalá y Obispo de Sión a los fieles que asistan a dicho sufragio".

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. "Federico de Madrazo", en la *Iberia*, Madrid (1894), 11 de junio. Año XLI. N° 13.021.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José – MADRAZO KÜNTZ, Federico de, *Historia de los Monumentos arquitectónicos de España*. Madrid, S.F. Circa 1855-1859.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos. *Federico de Madrazo Küntz*, Barcelona, Subirana, 1981.
- GONZÁLEZ LOPEZ, Carlos. "Federico de Madrazo en el París de 1833", en *Archivo de Arte Español*. En imprenta.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos - MARTÍ AYXELÁ, Montserrat. *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1989, dos volúmenes.
- MADRAZO KÜNTZ, Federico de. *Agenda de bolsillo* (varios años), Madrid-París. Foliados. Archivo particular.

NOTICIAS SOBRE LA PINTURA DEL REAL ORATORIO
DEL CABALLERO DE GRACIA

Por

GRACILIANO ROSCALES OLEA

Al tratar de las manifestaciones artísticas del Oratorio se hace necesario aclarar la influencia secular del talante artístico heredado por la Congregación de Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento de su fundador, el histórico personaje llamado Jacobo Gratij. Conviene tener, también, en cuenta que la asociación realizaba sus funciones liturgo-culturales en la capilla del Convento edificado por el Caballero antes de 1595. Luego, por avatares que no son del caso, la Congregación edificó un pequeño Oratorio en el solar de la casa donde estuvo el mesón de Dña. Elvira de Paredes, en el que ocurrió el asesinato del embajador de Cromwell en España. A este pequeño Oratorio pertenecieron algunas de las obras de arte que reseñaremos. El Oratorio actual diseñado por D. Juan de Villanueva se edificó sobre el solar ampliado del viejo. Este se construyó sobre planos de Juan Torija, arquitecto, aparejador y contratista de las obras. Los planos fueron revisados por el hermano Bautista de la Compañía de Jesús, y la terminación de las obras tuvo lugar el miércoles de ceniza de 1662. El nuevo Oratorio se construyó entre 1782 y 1795. Para comprender adecuadamente éste ha de ser tenida muy en cuenta la intervención de la Real Academia de San Fernando a través del arquitecto Don Juan de Villanueva (1). Antes de ser terminado el Oratorio de Torija, ya se planteó a la dirección y socios propietarios del futuro templo el modo de atender a una adecuada ornamentación del mismo; parte de ella se encontraba, lógicamente, en la capilla de la Virgen de Gracia.

NUESTRA SEÑORA DE LA PERSEVERANCIA

Este cuadro estuvo en la capilla de la Virgen de Gracia. Posteriormente se incorporaron junto a este lienzo otros dos: el Cristo de la Obediencia y el San Juan Evangelista.

Ntra. Sra. de la Perseverancia es el cuadro que presidió las juntas de gobierno casi desde el principio y después de la muerte del Caballero de Gracia (2).

“En el mismo altar está una Nuestra Señora que estaba en la antigua sala de la Congregación desde el año 1627 y el Sr. D. Andrés de Spinola su protector la puso el nombre de la Perseverancia.

En el margen de un libro manuscrito se halla esta anotación:

“Libro de acuerdos de Veintitrés de enero de 1630 hay esta nota: Ntra Sra. de la Perseverancia la dió el Sr. Juan de Comparada consta también por el acuerdo de siete de febrero de 1627...” (3).

A partir de su colocación en la cabecera del pequeño oratorio de Torija aparece en todos los inventarios que se conservan.

Así, escuetamente, en el primer inventario posterior a la beatificación de San Simón de Rojas:

“Una imagen vestida de Nuestra Señora de la Perseverancia”

En el de mil ochocientos cincuenta y dos:

“Ntra. Sra. Dolorosa y San Juan Evangelista en el presbiterio” (4).

SAN JUAN EVANGELISTA

Este cuadro es de las mismas dimensiones que el anterior. Formaba conjunto con el gran Cristo de la Obediencia situado en el presbiterio de la iglesia, y con los retratos del Caballero de Gracia y de San Simón de Rojas. Esta disposición ornamental del presbiterio permaneció hasta el comienzo de la reforma emprendida en el Oratorio por Juan de Villanueva. Así lo recoge el inventario citado:

“Inventario de todos los bienes muebles que tiene la Congregación del Smo. Sto. del Caballero de Gracia en propiedad dados por diferentes personas bienhechores para el culto divino del Santísimo Sacramento y hornato del oratorio de la dicha Congregación:

“Dos cuadros de los santos Cristos prolongados de vara y cuarta poco más con marcos dorados y negros el un santo Cristo muerto con la Magdalena a los pies

y el otro santo Cristo vivo con Nuestra Señora y San Juan Evangelista a los lados”.

“Tres retratos, de medio cuerpo de poco menos de vara uno del Venerable Caballero de Gracia, otro del Beato padre Simón de Rojas y otro del ilustre doctor D. Agustín Barbosa de Vizerto, defensor y perpetuador de la Congregación”.

La relación no añade otra cosa que el retrato del obispo de Bicerca, Barbosa, que defendió a la Congregación en los derechos que tenía por los testamentos de Jacobo Gratij.

Del San Juan Evangelista no quedan más noticias que las relaciones aportadas por los inventarios y actas de restauraciones. Hoy, restaurados ambos en la campaña de 1974-1980, han sido colocados en el lugar que ocuparon hasta la remodelación de la Gran Vía a comienzos del s. XX (5).

EL CRISTO DE LA OBEDIENCIA

Quizá sea la pintura más representativa de la Congregación, en sus diversos aspectos religioso, cultural y artístico. Fue preocupación esencial de los socios de la Congregación como de los fieles no pertenecientes a la misma. Hasta el punto de que tuvo una fundación cuyos fondos y rentabilidad estaban condicionados a que la pintura estuviera siempre presidiendo la cabecera de la iglesia.

La primera noticia de su existencia, desde el archivo del Oratorio, la encontramos en las narraciones de lo sucedido en la consagración y fiesta del templo de 1662. La descripción es así:

“Se colocó en el altar mayor un cuadro grande de un santísimo Cristo con el dulce nombre de la Obediencia de superior pincel causando gran devoción y ternura a los que le adoran esta divina imagen; fue de la testamentaria de la excelentísima señora María de Pimentel condesa de Venavente quien mandó fundar un convento de padres trinitarios descalzos en sus casas fuera de la Puerta de la Vega y no habiendo tenido efecto, sus testamentarios se la vendieron a la Congregación.

El santísimo Cristo de la Obediencia dió la Congregación 2.200 rv. a los testamentarios de la condesa de Venavente” (6).

Don Elías Tormo, en el estudio dedicado a las iglesias de Madrid, no da noticias del cuadro. La primera información procede de Doña Amanda López de Meneses:

“En distintas dependencias algunas pinturas: los retratos del Caballero de Gracia y del Beato Simón de Rojas, la Sagrada Cena, el Cristo de la Obediencia, Ntra. Sra. de la Perseverancia”...

Testimonio a hacer notar, ya que es la prueba de que en 1931 todavía se encontraban en el oratorio cuadros muy importantes. López de Meneses, en cuanto a pintura no añade más y se limita a copiar literalmente a Tormo. Sin embargo en orden a conocer la accidentada historia de este Cristo tan ensangrentado, conviene decir que es citado de continuo en actas, inventarios y documentos varios. Procede recordar la penosa situación de la casa de Benavente en los años próximos a la adquisición de esta pintura. En 1653 murió Don Juan de Pimentel, Conde de Benavente, y asimismo su hermano el Cardenal de San Silvestre. En 1654 se produjo el óbito de Don Antonio Alfonso de Pimentel, sucesor en el condado y esposo de Doña Leonor María de Pimentel. Esta tenía ventiseis años en 1654, cuando hace testamento presintiendo que iba a morir pronto. El testamento tiene la fecha de primero de octubre de dicho año. La compra del cuadro del Cristo por el Marqués de Taracena está fechada el 12 de diciembre de 1656. El Cardenal de San Silvestre dejó en su testamento de 1652 la siguiente manda:

...Por derecho de institución, legado y no de otra manera, por todo, dejó al Ilmo. y Excmo. señor Antonio Pimentel, conde de Benavente su sobrino, la figura de nuestro Redentor Jesucristo en una cruz grande de madera que está puesta en el aposento en que su Eminencia de presente está enfermo...”

La ambigüedad del texto no deja concluir con certeza si se refiere en realidad a una pintura o a una escultura, pero es significativo que un cuadro de medidas grandes aparezca en la presidencia de la capilla de Dña. Leonor María de Pimentel al hacer el inventario de los bienes de la condesa. Lo que sí parece claro en la redacción es que el sujeto del párrafo redactado por un testamentario, en escrito dirigido a D. Alfonso Antonio, es “la figura”, no la “Cruz grande de madera”.

Al hacer el inventario de los bienes de la condesa fallecida en mil seiscientos cincuenta y seis el canónigo Blas Martínez de Aparicio cita la siguiente pintura:

“Un lienzo grande sin marco en que está un Cristo muy devoto que está por retablo de altar” (7)

A la hora de la almoneda pública los testamentarios nombran los siguientes tasadores: Tomás García, platero, para lo tocante a las cosas de oro y joyería, Juan Pérez, maestro pintor, para la pintura, Pedro Vallejo, cordonero, para las cosas del oratorio, Amaro González, maestro tapicero, lo tocante a colgaduras y tapicería, Francisco Rodríguez Salgado, maestro ebanista, lo tocante a escritorios, bufetes, cosas de évano y de madera y a Francisco Franco, lapidario lo tocante a piedras. El convento de trinitarios no se llevó a efecto, probablemente, porque la almoneda no cubrió el presupuesto de dieciseis mil ducados o porque el conde hijastro de Dña. María entabló proceso de nulidad contra el testamento de ésta. Hecho este comentario a la frase del cronista de la Congregación, veamos la tasación y remate del Cristo de la Obediencia:

“Juan Pérez...en la calle mayor en la casa de Dña. Mariana Núñez..... un lienzo de un Santo Cristo crucificado de cuatro varas de largo y tres de ancho, sin marco, quinientos ducados (al margen 550)”.

Produce no pequeña extrañeza la alta tasación de la pintura; según se lea la letra del texto o la cifra al margen de la tasación seis mil o seis mil seiscientos reales de vellón; la pintura parece que no salió a subasta pública sino que se remató de modo privado:

“Más se remataron en el dicho señor Dn. Claudio Pimentel (marqués de Taracena) con acuerdo y parecer de los señores testamentarios y por despacho de 12 de diciembre de 1656 las pinturas siguientes...:

N. 54. “un santo Crucifijo, pintado en lienzo, muy grande, que estaba por altar en el oratorio de la dicha Sta. condesa y en setecientos reales de vellón” (8)

El marqués de Taracena era hermano de la condesa fallecida; pudo ocurrir que el cuadro no alcanzara en la almoneda postura alguna o el mismo marqués tuviera interés en que así sucediese. La diferencia entre tasación y remate es excesivamente llamativa (9).

La Congregación tiene en estos momentos bastante avanzadas las obras del oratorio de Torija y se enteraría de la existencia del cuadro por su tesorero Simón González que aparece, a la vez, como contador del conde. La escritura de compra es de 1662 y se hace, no a los testamentarios de la condesa, sino a los de el marqués de Taracena:

“Hánse de recibir y pasar en cuenta al señor Simón González, tesorero de la Congregación de esclavos del Santísimo Sacramento del Caballero de Gracia en la que diere de los maravedís de su cargo en virtud de este recaudo sin otro

alguno dos mil y doscientos reales que valen setenta y cuatromil ochocientos maravedís por los mismos que de orden de la dicha Congregación se pagaron a Dn. Manuel de Vilaña Ezquerro, depositario de los bienes de la testamentaría del señor D. Claudio Pimentel que fue la cantidad en que se ajustó la hechura del Cristo de la Obediencia que fue de los señores condes de Venavente y, últimamente, del dicho señor Dn. Claudio con sus testamentarios el padre Juan de Iganza de la Compañía de Jesús y dicho Don Manuel de Vilaña en los dichos doscientos ducados de vellón por cuenta de los cuales tomaron trescientos y cincuenta reales que en la testamentaría del dicho señor Dn. Claudio debía al señor licenciado don Blas Martínez de que hizo limosna a nuestra Congregación y de los mil y ochocientos y cincuenta reales restantes, se hizo papel a favor del dicho Dn. Manuel y los pagó el señor Dn. Constantino Jiménez de que hizo limosna para dicho efecto y ambas partidas suman los dichos doscientos ducados haciéndose cargo de ellos al dicho señor tesorero se le recibirán en cuenta solo en virtud de este recaudo. Hecho en Madrid a seis de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y dos años. Firmado: Alfonso de la Serna y Quiñones, Hermano Mayor/ Don Constantino Jiménez, Consiliario/ el licenciado Juan Sierra Consiliario/ el Señor barón de Auñón, Consiliario/ /por el señor secretario Juan de Subindo/ recaudo para que se hagan buenos al señor tesorero 2.200 reales de vellón que pagó por la hechura del Santo Cristo de la Obediencia” (10)

La Congregación, adquirido el gran cuadro del Cristo de la Obediencia, se puso de inmediato a contratar los artistas que realizaran una restauración a fondo de la pintura, para acomodarla a las exigencias del nuevo oratorio, lo que permitiría, en parte, abandonar la iglesia del convento de franciscanas del Caballero de Gracia. En la restauración intervienen Gabriel de Arranz y Birriatua, carpintero, José Rates, maestro arquitecto y escultor, y Juan de Gandía, pintor y dorador.

A juzgar por los costos de la restauración, no va descaminado el cronista de la Congregación, cuando califica el cuadro de “superior pincel”; en el archivo del oratorio se conservan tanto el contrato como los recaudos de la obra realizada, en el cuaderno de cuentas presentado por el tesorero:

“Digo yo, José Rates, maestro arquitecto y escultor que tengo ajustado con los señores D. Alfonso de la Serna y Quiñones, varón de Aufi, del Consejo de guerra de su Majestad y D. Constantino Jiménez, Comisario de la obra del Oratorio de la Congregación del Caballero de Gracia que he de hacer un marco para el Santo Cristo del Oratorio que ha de tener dos pies de ancho y así mismo una cornisa de un pie y cuarto de alto o lo que tocara en buena proporción y así mismo dos carteles que han de recibir el dicho marco que todo ello ha de

ser de madera de pino y dado de negro todo liso en forma que parezca de ébano y dicho marco se ha de hacer tallar conforme a un papel que está firmado de mí y de Juan de Gandía y ansí mismo tengo de hacer un tablero que sea respaldo al Santo Cristo, de tablas de a catorce que se ha de barotear y ensamblar para toda fortaleza, el cual dicho tablero como dicho es he de entregar dentro de seis dias de la fecha de éste y toda la demás obra he de entregar como la fuere labrando, a Juan de Gandía y toda ella se ha de estar entregada dentro de veinte dias de la fecha de este, y dentro de otros ocho dias la he de dar asentada en el Oratorio de la Congregación y en toda perfección.

Y por todo lo referido se me han de dar mil y ochocientos reales de vellón pagados en esta forma: seiscientos reales de ellos, hoy día de la fecha y seiscientos reales, hecha la mitad de la obra a declaración de Juan de Gandía y los seiscientos reales restantes el día que se asentará la obra dicha en toda perfección. Y yo el dicho Juan de Gandía me obligo de dorar todo lo tallado de la dicha obra dentro de veinticuatro dias de la fecha de éste por precio de quinientos reales de vellón que se me han de pagar los trescientos reales cuando comience a dorar y los ducientos restantes cuando acabe de dorar todo la dicha obra; y yo el dicho José Rates confieso haber recibido los seiscientos reales de la primera paga del señor Constantino Jiménez y por la verdad lo firmamos en Madrid a 24 de enero de 1662/ firmado José de Rates/ firmado Juan de Gandía/ siguen en el mismo pliego los recibos firmados por las cantidades y plazos acordados por ambos artistas/

La historia de la adquisición del cuadro debiera terminar en este punto; sin embargo, la relación de los libramentos desde la junta de gobierno de la Congregación aportan algunos datos nuevos, sobre todo, en el caso del pintor Juan de Gandía, que deberán tenerse en cuenta a la hora de un estudio sobre la pintura en cuestión; en los pliegos de la cuenta general presentada por Simón González se anota lo siguiente:

...Hánse de recibir y pasar en cuenta...dos mil y trescientos y noventa y cinco reales que se pagaron a José Rates, ensamblador por la hechura del marco del Santo Cristo con su cornisa y dar de negro tablero y demás adornos que tiene. Respecto a que la dicha obra se ajustó con él en mil y ochocientos reales como constó del papel que se hizo después del concierto y de tener cortados los maderos para el marco se reconoció que el lienzo del Santo Cristo le habían achicado antes de ahora de como hera primero y quedaba cortada la mitad de la inscripción de la cruz y quedaba asombrada la cabeza arrimada al marco y que haciéndose este de dos pies de ancho como se había concertado quedaba fuera de debida proporción y acordaron los señores comisarios que se creciese el lienzo un pie de alto y otro de ancho y al respecto el marco en que había daño para el dicho José Rates no solo lo que se añadía al marco sino por tener cortadas las piezas de a menor

tamaño y tallándose después; se reconoció que no era competente adorno unos argollones y aros que estaban dibujados y acordaron se hiciese las tarjetas labradas que oy tiene y también las cartelas que no estaban en el dibujo y por esto y otras mejoras se le añadieron los quinientos y noventa y cinco reales.

“Hánse de recibir y pasar en cuenta...mil y quinientos y setenta y siete reales que se pagaron a Juan de Gandía; los ochocientos setenta de ellos que tuvo de costa el dorado del marco como pareció por tres recibos y por haber caído enfermo en aquel tiempo estando por dorar la cornisa tarjetas y cartelas y el empeño en que estaba la Congregación de abrebriar el oratorio tomaron resolución los señores comisarios de acabarlo de dorar por su cuenta por mano de los mismos oficiales que lo doraban para la de Juan de Gandía; importó el oro que se les dió cuatrocientos y cincuenta y siete reales y sus jornales doscientos y cuarenta y por cuenta de ellos les dió D. Alonso de la Serna cincuenta reales de vellón de que hizo limosna a la Congregación y aunque el concierto con Juan de Gandía fue solo de quinientos reales, no se comprendía en él, el dorado de las cartelas y tarjetas por lo que se añadió al marco, ni la cornisa que al tiempo del concierto se presupuso no había de ser tallada ni dorado el bisel y dicho Juan de Gandía añadió el lienzo del Santo Cristo, pintó lo añadido y retocó el cuadro y hizo el dibujo para el marco y otro para las arañas...

Poner en condiciones para el culto el cuadro, más el coste inicial suma bastante más que la tasación dada por el pintor Juan Pérez, ya que el coste total ascendió a la enorme suma de seis mil ciento setenta y dos rv (11). En el archivo del oratorio se conserva un recibo de Juan de Gandía y, al dorso, tres cabezas-bocetos del pintor. El recibo es coste de dorado y lleva su firma.

El cuadro permaneció colgado en el presbiterio, de modo permanente, hasta la demolición del pequeño oratorio de Torija; en 1755 Dn. Antonio Parente hizo una fundación según la cual se debería celebrar una misa diaria ante el Cristo y en el altar mayor lo que, en teoría, lo hacía inamovible (12). De hecho no fue así.

Dn. Pedro Arnal no lo juzgó “inservible” porque estuviera en malas condiciones de conservación, sino, probablemente, porque no encajaba en el ambiente artístico del templo de Villanueva. La cuestión es que la *Cena* de Zacarías González Velázquez, lo sustituye hasta después de una nueva “acomodación con restauración”. Los textos describen los hechos de modo significativamente detallado:

...Y que por hallarse inservible el cuadro del Santísimo Cristo que estaba en el altar mayor de la iglesia antigua y no tener la Congregación posibles para habilitarle, había hecho hacer a Dn. Zacarías Velázquez un cuadro que representase la Cena... (13)

“El señor Padre Mayor como consecuencia de lo acordado en la anterior habían concurrido a nuestro santo oratorio los señores Juan Lanés Dn. Miguel de Otamendi, Dn. Pedro Arnal y Dn. Julián de Barcenilla, quienes visto el cuadro del Santísimo Cristo de la Obediencia y tomadas las medidas correspondientes, dijeron estaría muy bien si se colocase en el altar mayor con solo añadirle algún tanto a el lienzo por un lado y por la parte superior y que harían buen acompañamiento si en el sitio consignado en la capilla mayor se pusiesen los dos cuadros de Nuestra Señora y San Juan debiéndose antes limpiar” (14).

Desconocemos las razones por las que Dn. Pedro Arnal cambió de opinión sobre la validez del cuadro en la nueva iglesia. Pudo ocurrir que alguien protestase, o que la Congregación lo considerase necesario a fin de cumplir con las obligaciones de la fundación del presbitero Parente; no está muy clara la cuestión, debió haber sus más y sus menos en la vida interna de la asociación porque el cronista de lo sucedido en la consagración del templo apunta causas arquitectónicas:

... “Puesto todo en el mejor orden y dispuesto el altar mayor con la pintura del Santísimo Cristo de Burgos, propia del señor D. Antonio Gálvez López Salces, consiliario de esta Congregación el mismo que estaba antes en la iglesia por no haberse podido colocar la del Santísimo Cristo de la obediencia por lo bajo del techo y ser la antigua que estaba en el altar mayor del Oratorio” ... (15)

la ambigüedad del texto, comparado con los anteriores, no deja de apuntar una polémica en la que los arquitectos Arnal y Barcenilla se plegarían a las exigencias del culto.

Las consecuencias inmediatas fueron la contratación de un restaurador que cobró un buen precio por el trabajo realizado y la búsqueda de un comprador benévolo del cuadro de la Cena de Zacarías González Velázquez.

... “1.500 reales a Dn. Nicolás Lamayra por un trabajo de limpiar, recorrer y dejar perfectamente servible el cuadro del Santísimo Cristo de la Obediencia que se venera y veneró siempre en el altar mayor de nuestro santo oratorio (16)

Para la cena de Zacarías no fue posible encontrar comprador y ha de suponerse que era un cuadro muy grande para ser acomodado en colecciones particulares y muy caro por la alta cotización del pintor en el momento artístico:

“Igualmente hizo referencia el Sr. Padre Mayor de las diligencias activas que llevaba practicadas para proporcionar la venta del cuadro de la cena las cua-

les habían sido infructuosas mediante no haberse presentado comprador alguno hasta el día y propuso también que para oviar el que dicho cuadro se echase a perder estando rollado, le parecía conveniente colocarle con el adorno conveniente en uno de los testeros de la sacristía del oratorio, cuyo pensamiento pareció bien a la junta y mandó ponerle en ejecución según como dispusiese el citado sr. Padre Mayor” (17).

Con ello, el presbiterio del nuevo oratorio recuperó la disposición tradicional del antiguo oratorio de Torija del siglo diecisiete. La ornamentación con el Cristo en la cabecera permaneció invariable hasta 1865, año en que, con motivo de la colocación del solado de mármol y pizarra, volvió a presidir la iglesia el cuadro de la Cena.

La fachada a la calle de San Miguel, sacristía, sala de juntas, casas de capellanes y ábside, demolidos con motivo de la realización de la Gran Vía madrileña durante la primera veintena del siglo XX, llevaron el Cristo de la Obediencia a la derecha del atrio, donde se construyó un tabique que ganaba un espacio, convertido en cuarto trastero. Allí lo vio doña Amanda López de Meneses en 1931. En la restauración de los años 1975-1980, se redujo el lienzo a sus dimensiones originales, eliminando los añadidos de los pintores Gandía y Lamayra y se tapó la calavera y tibias que mostraba a los pies por orden de uno de los eclesiásticos del oratorio. La restauración la realizó Dña. Teresa Ausín, restauradora del Instituto Nacional de Restauración, dirigido en el momento por Dn. Gonzalo Perales.

El cuadro de la Cena, a causa de la rotura del ábside ya citada, fue a parar al “testero de la escalera”, donde lo vio Tormo en 1927 y López de Meneses en 1931; la pintura no parece perdida. Algún funcionario pudo recogerla durante la guerra civil y llevarla a algún depósito de salvación; mueve a pensar así el hecho de que las pinturas, todas, no fueron maltratadas a pesar de convertirse el oratorio en almacén de víveres durante el tiempo que duró la contienda.

LOS DOS RETRATOS DEL CABALLERO DE GRACIA

Don Elías Tormo no cita en 1927 sino uno; no sabemos cuál, aunque se deduce que es el descrito en actas como de poco menos de vara. La razón es que el pequeño apenas llamaba la atención, puesto que estaba colocado en el sepulcro del Caballero de Gracia y se hacía difícil su descubrimiento

si no se iba expresamente a ello. López de Meneses copia a Tormo literalmente: "...y el retrato del fundador en la sacristía..."

Ninguno de los autores que tratan de algún modo los temas de la pintura del oratorio lo cita; lo admirable es que una pieza, de pocos centímetros, haya durado sin sufrir menoscabo durante siglos y más cuando la losa original del sepulcro está desgastada por el culto privado que en alguno de los siglos se tributó del modo más silencioso. Los cuadros son conocidos por varias relaciones; hay momentos en los que solamente es citado el grande (en la inauguración del primer templo); pero desde muy al principio son conocidos los dos, de modo que en la primera sepultura de 1644 (en 1619 fue inhumado simplemente como él mandaba en alguno de sus testamentos) se cita dónde están:

"Se colocó un nicho levantado de la tierra con una reja delante y encima *dos retratos del Venerable Caballero de Gracia, uno de vivo y otro de difunto* y una lápida debajo con una inscripción de su nacimiento, virtudes y muerte y traslación de su cuerpo..." (18)

La lápida es la que, desde el traslado al oratorio actual del féretro al sepulcro diseñado por Custodio Moreno, está empotrada en el muro. Se desconoce cuales son los argumentos en que se basa el cronista del S. XVIII para afirmar "uno de vivo y otro de difunto".

Parece cierto que ambas pinturas pertenecen a la Congregación muy desde el principio; la narración de la fiesta de consagración del templo de Torija, solamente cita el mayor:

"...*Pusiéronse dos retratos, uno del Venerable fundador Jacobo de Gracia con el Santísimo en las manos y al otro lado de nuestro Padre Mayor el Venerable Rojas con el rosario y saliendo de sus labios "Ave María" siendo único más parecido que hay en Madrid para que sirvan de espejos a todos los esclavos y devotos a la imitación de sus virtudes*" (19).

El pequeño, se había quedado junto al sepulcro del Caballero y más tarde (1836) con motivo del traslado de los restos desde el desamortizado convento de franciscanas, volvería a reunirse con aquél. Nada extraña que haya pasado desapercibido un cuadro pequeño de unos 25 centímetros de diámetro, colocado en el nuevo sepulcro de Custodio Moreno. Sin embargo sí quedan algunas noticias bien precisas del siglo XVII. Un cuadro pequeño es citado en el inventario de bienes de Miguel Juan, supuestamente pintor:

“Nicolás Duprie y Dña. María Ruiz Velázquez viuda de Miguel Juan archero de su Magestad ambos vecinos de esta villa de Madrid y testamentarios que somos y quedamos del dicho Miguel Juan ante escribano parecemos en la mejor forma que haya lugar en derecho y decimos que el dicho Miguel Juan es muerto y pasado de esta presente vida y para que en todo tiempo conste de los bienes muebles o rrayces joyas de oro o plata deudas y otros cualesquier que quedaron del dicho Miguel Juan. A nuestro derecho conviene el hacer inventario cierto y verdadero de todos ellos por ante escribano que de ello de fe y con la solemnidad en derecho necesaria y de tal forma que en ninguna manera, ni en tiempo alguno sea visto haber habido falta ni descuido en la obligación que nosotros como tales testamentarios tenemos, atento lo cual a Vmd. pedimos y suplicamos nos mande dar licencia para que se haga el dicho inventario con la solemnidad en derecho necesaria que juramos en forma de derecho pues es justicia la cual pedimos. Firmado Nicolás Duprie. Sigue la concesión de licencia. Siguen cinco pregones, el inventario de ropas, alhajas, muebles y utensilios, armas y calzado, el inventario de pinturas (hasta cuarenta y ocho cuadros). Aquí aparece el del Caballero de Gracia:

Item otro lienzo pequeño sin marco del duque de Lerma.

Item otro lienzo pequeño del Caballero de Gracia, sin marco

Item, otro lienzo pequeño de la cabeza de Santo Cristo de Burgos sin marco”...

Siguen objetos de vidrio, utensilios de cobre, deudas, ropas de color... etc. y a continuación la tasación, de la que vamos a entresacar los datos que afectan al cuadro y a Miguel Juan como presunto pintor:

“En la villa de Madrid a veintiseis dias del mes de agosto de mil seiscientos diez y siete años ante mí Diego de Escobar escribano de su majestad y testigos de yuso escritos pareció Luis Fernández pintor vecino de esta dicha villa y dijo que el es nombrado para tasar toda la pintura que quedó de Miguel Juan...en presencia de Nicolás Duprie y Dña. María Ruiz Velázquez..

“Primeramente una losa para moler colores... dos caballetes de pino para pintar... tres tablillas de mano para pintar... item tasso un lienzo pequeño sin marco del Caballero de Gracia en ocho reales”

No es evidente que Miguel Juan fuera necesariamente pintor, aunque los datos del inventario apuntan a ello por los útiles enumerados y tasados, los cuadros vendidos y el hecho ciertamente extraño de que todos los lienzos sacados a subasta estén sin marco; un coleccionista o unas pinturas dedicadas a la ornamentación de una casa no están sin marco. Aunque no sea evidente tampoco, el lienzo pequeño del Caballero de Gracia parece identificarse con el existente en el oratorio y documentado desde 1644. Es impensable que la Congregación de indignos esclavos del Santísimo Sacramento que veneraba en vi-

da a su fundador, no se enterase después de cinco pregones, de la almoneda y menos aún que ningún socio lo quisiera comprar en 1617, dos años antes de la muerte del Caballero de Gracia. La distinción del cronista del siglo dieciocho, no tiene argumento. El cuadro pequeño fue pintado antes de 1617, probablemente en 1612; la razón está en que el pequeño es el boceto del mayor ya que las cabezas son idénticas; el mil seiscientos doce es una sencilla deducción iconológica: el retrato mayor lleva la custodia como emblema, cosa no hacedera antes de la bula pontificia de aprobación de la asociación otorgada en la fecha citada. Habría que atribuir los dos retratos a Miguel Juan salvo corrección de los científicos (20).

SAN PEDRO APÓSTOL

No se comprende cómo este cuadro no aparece hasta el inventario que la Junta de gobierno hace en 1953 sobre las pinturas que se guardan en las habitaciones que ocupa el Rector de la época. Es simplemente un inventario que salva la propiedad sobre las piezas enumeradas. Entre ellas aparece “un cuadro de San Pedro Apóstol, óleo”. La aparición es demasiado tardía; sin embargo, hay un documento en el archivo del oratorio que aducimos precisamente por su singularidad; se trata de un inventario de bienes redactado ante el escribano Sebastián Fernández a la muerte del Presbítero, el Licenciado Amador Rodríguez; ante su biblioteca nos parece estar ante un licenciado en ambos derechos. Copiamos, en parte, este inventario que lleva fecha de 27 de septiembre de 1632:

“—Otro cuadro de San Francisco de Asís de vara de largo.

—Otro cuadro de San Antonio de Padua con su marco del mismo tamaño que el de San Francisco.

—Otro cuadro de José María y el niño Jesús con el marco dorado del mismo tamaño.

Otro cuadro de San Pedro con marco negro y dorado, del mismo tamaño.

San Pedro de poco más de una vara de ancho y largo con su marco dorado y negro en cuarenta y ocho reales” (tasación)

Una imagen de San Pedro en cuarenta y tres reales a Pedro Segura”.

Coinciden las medidas, el marco, la época; pero el inventario del Presbítero Rodríguez sólo plantea problemas; no sabemos porqué está en el archivo; tampoco si tenía relaciones con la asociación; ni podemos localizar

al comprador como congregante; ni podemos explicar cuando fue donado o comprado; ni aparece en inventarios hasta muy tarde. Las actas entre 1611-1646 se perdieron. Al marqués de Lozoya se le oyó decir: “el San Pedro tiene mucho carácter” (12).

SAN BERNARDO

Es un cuadro que refleja el episodio de la vida del santo en que se dirige a la Virgen diciéndole “Monstra te esse matrem” (muestra que eres madre). Aparece en los inventarios de 1852, 1865, 1953. Es de la segunda mitad del siglo XVII. Se desconoce cuando fue donado o comprado.

VIRGEN CON NIÑO

No aparece en actas ni en inventarios hasta el de 1953. Es del siglo XVII. Hay un texto de donación que pudiera referirse a este cuadro:

“Don Justo Navarro nuestro congregante la entregó por mi mano una imagen de María Santísima de la Contemplación que en una última disposición testamentaria la dejó legada Dn. Vicente Rico tesorero que fue muchos años de la insinuada Congregación cuya alhaja heredó por muerte de este, Dña. Lucía Navarro hija menor del citado Dn. Justo y a su consecuencia mandó la junta que por mí el infrascrito secretario se le den en su nombre expresivas gracias y la certificación que pide de la entrega de dicha santa imagen que deberá incluirse en el inventario de las alhajas de sacristía donde se halla colocada para que siempre conste ser propia de la Congregación” (22)

Se atribuye el texto a esta imagen porque en actas de esta época cuando se habla de tallas se utiliza “efigie” y porque es la única cita que se hace de una virgen de este nombre. Pintura sevillana de imitados de Murillo.

VIRGEN DE GUADALUPE

Los inventarios de 1852, 1858, 1865, citan este cuadro de la siguiente manera “Ntra. Sra. de Guadalupe de Méjico”.

El inventario de mil novecientos cincuenta y tres añade un pequeño detalle: “Otro cuadro de Ntra. Sra. de Guadalupe en piel”.

Tampoco hay más datos en el archivo referentes a donación, compra o personas. El dato del inventario de 1953 es falso ya que se trata del tejido especial utilizado en Méjico en el S. XVII según los expertos y no precisamente piel.

NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA

Aunque la lectura de las actas induce a pensar en una copia de la imagen de bulto que se venera en Granada, este cuadro es una copia de la Piedad de Aníbal Carracci (1560-1607). Así lo demuestra una simple comparación de reproducciones.

“Está en un retablo un cuadro de nuestra Señora de las Angustias de Granada se puso a devoción del señor D. Agustín de Lizaga congregante quien hizo algunos años devotísimas novenas”.

“Se dió cuenta había presentado Dn. Agustín de Lizaga el memorial que se le había dicho pidiendo por sí y en nombre de otros caballeros granadinos licencia para celebrar en el oratorio de la Congregación novena a la imagen de nuestra señora de las Angustias que han colocado en el”.

“Después se dió cuenta de otro memorial del Sr. Agustín de Lizaga y Cano congregante nuestro en que suplicó a nuestra Venerable Congregación tuviese a bien de admitir la donación que la intenta hacer de la imagen de Ntra. Sera. de las Angustias que se colocó en este oratorio cinco años ha con licencia y permiso de la Congregación en los cuales se le han dedicado a esta sagrada imagen las solemnes novenas que es notorio juntamente con un adorno de talla que se está concluyendo para el culto... haciendo este devoto a la Congregación absoluta posehedora sin intervención alguna de dicha imagen y adorno y se acordó se le respondiese sobre este asunto lo siguiente// admítese por la Congregación la donación del cuadro de Ntra. Sra. de las Angustias y su adorno que propone este devoto” (23).

NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

Se pone entre paréntesis al pintor italiano como simple instrumento de localización y porque en el inventario de 1953 es atribuido a ese pintor. El marco de la misma talla que el de la pintura de Ecce Homo nos lleva a la localización de la siguiente nota de donación. Por lo menos es copia de Sassoferrato sin prejuzgar futuros estudios:

“Hice presente una razón de las alhajas que habían entrado en nuestro oratorio desde el 21 de septiembre pasado hasta el nueve de Septiembre del corriente y son a saber un S. Vicente Ferrer que dejó en testamento al santo oratorio Don Francisco Cándido López Moneo// Un Santísimo Cristo atado a la columna y una Nuestra Señora de la Soledad que dejó en testamento la Sra. Dña. Ana Moneo” (24).

NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

Hacemos la misma salvedad que en el anterior, aunque el cuadro sea al menos copia del pintor español Morales; figura en los inventarios del S. XIX de modo escueto: “Un cuadro de los Dolores donado por Dn. Antonio Abascal”:

La donación es anterior a 1858, ya que en el inventario, de este año aparece por primera vez. Dn. Antonio Abascal, fue en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado tesorero de la Congregación.

ECCE HOMO

“También hice presente un lienzo como de tercia de alto y una cuarta de ancho en que se retrataba la santa cara de Nuestro Señor Jesucristo tocado a la original que se venera en Jaén había remitido Dn. Andrés Miranda nuestro congregante”

Es, pues, una simple copia y probablemente poco acertada. Lleva idéntico marco que la Dolorosa donada por Dña. Ana Moneo que nos permite identificarla como de la escuela del pintor Sassoferrato (25).

CRISTO ATADO A LA COLUMNA

A la vez que la citada Dolorosa aparece como donación de Dña. Ana Moneo: “un santísimo Cristo atado a la columna”. Los inventarios le llamarán:

*1852... “Una pintura de Cristo atado a la columna o de Rivas en el atrio”
1858... “Un santísimo Cristo de Rivas en el atrio”
1865... “Un santísimo Cristo de Rivas en el atrio”*

VIRGEN DEL CARMEN

Es una pintura donada a la congregación en el siglo XIX. A juzgar por las dificultades y condiciones que quiso imponer la persona donante debía estimar el cuadro como de gran valor; por lo menos el marco sí lo es:

“Fue presentado a la junta el cuadro legado a nuestro oratorio y en el que se hace mención en el acta de diez de junio de este año por la señora Dña. Micaela Alexpuru y Lapuente, representando una pintura al oleo sobre lienzo con la imagen de Nuestra Señora del Carmen engastado en un marco cuadrado cubierto con chapa de plata cincelada con ráfagas de lo mismo en la parte superior y una pechina dorada en cada uno de los cuatro ángulos siendo su total altura incluso el copete ochenta y nueve centímetros su anchura sesenta y cinco y la de la guarnición trece”

La Congregación se plantea seriamente la admisión de la donación por varias razones: no se ha presentado copia de las cláusulas testamentarias; parece que existe una cláusula de reserva de propiedad y traspaso de la donación a la parroquia de San Luis, si el cuadro no permanece constantemente expuesto al culto; por último, la junta no debería hacerse cargo pues “pesaba sobre la Congregación la responsabilidad de conservar y cuidar de una alhaja de que no era dueña ni disponer en ningún tiempo”. La discusión terminó con la intervención de García Rodrigo quien “hizo observar que el oratorio tenía la propiedad del cuadro y que la junta de gobierno carecía de facultad para renunciar una alhaja que se le donaba aun cuando únicamente sirviese como adorno” (26).

EL PERIODO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Hubo momentos históricos del templo de Dn. Juan de Villanueva en los que casi solamente podía contemplarse en el templo pintura neoclásica. La pintura del XVII quedó relegada a los ámbitos del atrio o de la sacristía. A pesar de ésto la Congregación siguió admitiendo donaciones durante todo el siglo diecinueve. En cierto sentido se debió esta orientación al propio arquitecto, aunque no conocemos cuál hubiera sido la ornamentación de haber sido Villanueva quien acabara el templo; él fue quien recomendó a Zacarías y probablemente a Beratón. Tenemos toda la documentación que se refiere a la cúpula y a los laterales del crucero.

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (1763-1834)

Hijo de Don Antonio González Velázquez, destacó por su variada actuación como fresquista, cartonista de tapices y retratista. Fue pintor de Cámara, académico de San Fernando y alcanzó la dirección general de ésta. En el Oratorio es autor de la pintura de la cúpula y de los lienzos de San José y de la Inmaculada.

1. LA CÚPULA

La documentación narra toda la historia:

“Hice presente en esta junta era el ánimo del arquitecto de nuestra obra Dn. Juan de Villanueva se pintase la media naranja y que había propuesto a Velázquez como facultativo de su satisfacción para que lo ejecutase pero que se hacía preciso diese la Congregación el pensamiento o pensamientos que fueren más propios del Augustísimo y Venerable Sacramento del altar que sin pintarla no podía pasar y que con este objeto había dispuesto la construcción de ella que la ocasión era la más oportuna y de mucho menos coste porque servirían los mismos andamios y a la medida que los albañiles fuesen bajando podía el pintor ir pintando y de este modo quedaría desembarazada en un todo y concluída la expresada media naranja. Pero que ignorando yo si los caudales que obraban en mi poder de la devoción podrían suplir este coste, dejaba a la acertada resolución de la junta de determinación de este punto en todos sus particulares y en su vista acordó por unanimidad de votos que yo conferenciando con dicho Velázquez como propuesto por el principal arquitecto resolviese lo que tuviere por más conveniente respecto a que ni la junta tenía otros arbitrios ni podía separarse del citado Sr. Dn. Juan de Villanueva” (27).

La larga cita apunta ya ciertas dudas de aplicación de recursos “de la devoción” que provenían probablemente de las dudas que el devoto donante comenzaba a plantear sobre la ornamentación.

La junta de gobierno resuelve el dilema no sin un deje de ironía. Cuando el secretario da cuenta en acta posterior sobre sus gestiones lo hará de modo preciso:

“A consecuencia de lo resuelto por la antecedente y facultades que se me dieron por ella para tratar de la pintura de la media naranja tanto en los pensamientos alusivos al misterio como en el precio dije había acordado con el pintor Velázquez que aquellos fuesen el sacrificio de Isaac, Rut espigando, Sansón

con el león y el racimo de la tierra de promisión y en las pechinas los cuatro arcángeles y en la linterna la gloria todo en el precio de doce mil reales de vellón en lo que conocería la junta que ejecutado todo por mano de un profesor tan acreditado no podía ser con más equidad ni por menos coste”...

Este texto de julio de 1792 difiere un poco del de septiembre del mismo año; la pintura de la cúpula va a cuenta de los sesenta mil reales que volvieron a poner en marcha las obras. Los Arcángeles serán tres:

“Para inteligencia de la junta puse en su noticia... que desde el día veintiocho de marzo en que había comenzado a trabajarse había logrado verla en este ya totalmente cubierta...y en estado de hallarse pintándola por el acreditado profesor Dn. Zacarías de Velázquez con quien por el ventajoso precio de doce mil reales estaba convenido en pintar la linterna y en ella la gloria y en la media naranja entre los óvalos de las ventanas los cuatro pensamientos del sacrificio de Abrahan Sansón con el león y el panal Rut espigando y el racimo de la tierra de promisión alusivos al Augustísimo Sacramento del altar y encima de los expresados óvalos unos mancebos con la ese y el clavo el cáliz y la hostia los panes de la proposición el libro de los siete sellos y el cordero y unas bandas con las inscripciones siguientes: “hic salus hic vita hic gratia hic gloria y en las cuatro pechinas San Miguel San Gabriel San Rafael y el Santo ángel de la guarda”... (28).

Sobre la cúpula el último documento recogido es el de su pago hecho por el secretario:

“Veinte y un mil cincuenta y dos reales y diez maravedis en gastos extraordinarios de pintura de la linterna media naranja y pechinas” (29).

Esta es la documentación al completo desde el archivo del oratorio. Dn. Elias Tormo hace una pequeña alusión en su conocida obra sobre las iglesias de Madrid:

“El fresco de la cúpula es todavía gracioso con las escenas de los exploradores de Canaán, Booz y Rut, sacrificio de Isaac y Sansón y el león”...

En la misma edición de 1927 añade un dato sobre ella, en correcciones a fin de obra recogida en la última edición prologada por el Sr. Marqués de Lozoya: “De Zacarías González Velázquez las pinturas de la cúpula”. A estos datos no habría que añadir más que una pequeña precisión que Dn. Elías Tormo no pudo percibir. En la última restauración de las pinturas de la cúpula se descubrió que la técnica empleada por González Velázquez fue el temple y no el fresco.

2. SAN JOSÉ

Es entre las pinturas de este pintor la única que lleva su firma: “Zacarías González Velázquez 1794” (Tormo). Es muy posible que el encargo esté avalado por Dn. Juan de Villanueva, ya que resulta muy difícil que lo hiciera D. Pedro Arnal nombrado arquitecto el 15 de Diciembre de ese año. El cuadro estaba colocado con su marco el día de la consagración del templo el día dos de febrero de 1795. El cronista de lo que ese día sucedió nos dice lo siguiente:

...Y así mismo lo lució la pintura de San José que con su mesa de altar se colocó en el crucero a devoción de un señor devoto del santo siendo de mano del mismo pintor que ejecutó la media naranja”... más abajo anotará: “D. Pedro Bejarano canónico de la Real Iglesia de San Isidro de esta corte...” (30).

Los documentos existentes no se ponen de acuerdo al respecto porque en el acta siguiente a la inauguración se dice cosa distinta sobre la persona donante:

“Una manifestación de quan grata espera la congregación haya sido a su divino dueño la traslación a su nueva iglesia es la limosna y ricos presentes que la devoción ha franqueado..una señora congregante la pintura del Señor San José su marco tallado y dorado con su mesa tarima gradas y sagrario...” (31).

Hace más fe el acta que los apuntes de un cronista, por otra parte anónimo, tomados a vuela pluma. Del cuadro de San José no quedan más documentos que el del propio pintor que se anotará más adelante.

3. LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El cuadro no se encuentra en el estudio de Dn. Elías Tormo. Probablemente pudo deberse a dificultades de atribución y a serias dudas sobre el hecho de que pudiera atribuirse a Maella. El cuadro técnico que organizó la exposición *Los Pintores de la Ilustración* (abril-junio de 1987), se identificó con ellas y el cuadro no fue llevado a la misma. La documentación que se aporta en el presente estudio deja fuera de toda duda la atribución a Zacarías González Velázquez. Se hace la transcripción en primer lugar del encargo, que muy en concreto fue un empeño personal de Don Zacarías:

“Pareciéndome conveniente por el uso que de la noticia pudiera hacer la junta respecto de ser proposición tan ventajosa y que seguramente en lo sucesivo no hallará proposición tan favorable sobre que el pintor Dn. Zacarías de Velázquez interesado por pintar el cuadro de la Purísima Concepción había estado conmigo varias veces solicitando se le diese en lo que haría la mayor equidad cerciorado de que muchos solicitaban ejecutarla y que en vista de sus deseos le había tanteado, hasta que por último vino a declararse en que la pintará por cinco mil quinientos reales, precio por el cual jamás lograría la Congregación una decente pintura por profesor acreditado que en mi poder con este destino no había más que tres mil reales de vellón que por medio del señor Dn. Francisco Calderón había dado un devoto por lo que no me había determinado a mandársela hacer. Que en esta inteligencia la junta resolviese lo que tuviese por conveniente, pero entendido de todo el expresado Sr. Calderón se ofreció a solicitar del mismo devoto que dio los tres mil, los dos mil quinientos que faltaban y en estos términos se acordó que yo el infrascrito secretario procediese a mandar hacer la pintura” (32).

El cuadro está colocado antes de julio de 1796, fecha en que aparece como liquidada toda la cuenta del altar y marcos. A pesar que puede considerarse suficientemente probado el hecho de que el cuadro es de Zacarías, para mayor abundamiento convendrá aducir el testimonio del mismo pintor en memoriales dirigidos a la Academia solicitando diversos oficios, en los que expone como méritos, las principales obras pictóricas realizadas:

Memorial para Director de Pintura (1795): “Los cuadros del Altar Mayor y colateral del oratorio del Caballero de Gracia y su cúpula”.

Memorial de 1797: “Oratorio del Caballero de Gracia: cúpula cuadro del altar (cena) y dos colaterales (S. José, Inmaculada)” (33).

JOSÉ BERATÓN (1747-1796)

Fue primeramente discípulo de Luzán en Zaragoza y posteriormente de Francisco Bayeu en Madrid. Fue académico de San Fernando y pintor de cámara. En el Oratorio está representado por dos lienzos, de *Cristo resucitado con María Magdalena* y los *Apóstoles San Pedro y San Pablo*.

El primer texto de referencia indirecta a los dos cuadros es la que hace Ceán Bermúdez en su Diccionario en la voz Beratón:

“...y son de su mano dos cuadros que están en el oratorio del Caballero de Gracia y uno de la Parroquia de Pedrola...”

Alguien al margen de este texto, en el ejemplar más antiguo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha hecho una nota a tinta, probablemente el mismo Ceán, que dice que “los costeó la excma. Sra. Duquesa de Villahermosa” sin más precisiones. D. Elías Tormo en la obra ya citada añade un texto que no deja de ser ambiguo:

“En el interior (del oratorio) varias imágenes y cuadros: dos de éstos altares sin saberse cuáles (santos Pedro y Pablo y la Magdalena acaso) son del pobre condiscipulo de Goya José Beratón, Zaragozano”.

Recientemente en el catálogo de la exposición “Pintores de la Ilustración”, Dn. José Manuel Arnáiz ofrece el siguiente texto, que da con certeza la autoría a Beratón:

“La primera atribución de este lienzo (esta M^a Magdalena) a Beratón se debe a Ceán Bermúdez que lo menciona junto su compañero S. Pedro y S. Pablo como parte... la aparición de Cristo a la Magdalena presenta fuertes semejanzas de toda índole con el tránsito de San José de la Iglesia de Pedrola (Zaragoza) perfectamente documentado como obra de Beratón. Basta comparar la delgadez y alargamiento del canon de las figuras de Cristo en el cuadro madrileño y del ángel que asiste al santo en su lecho en el de Pedrola así como del característico tono de las carnaciones que es totalmente distinto del de Camarón hijo. Esta misma atribución a Beratón ha sido recientemente mantenida por Arturo Ansón (34).

Aunque ni el texto de Ceán ni el de Tormo proporcionan la seguridad deducida por Arnáiz, las notas analíticas de éste que le llevan a la certeza en la atribución a Beratón parecen ciertas; así aparece en la documentación que el archivo del oratorio puede presentar y partiendo de que los datos de Ceán Bermúdez son ciertos en sus dos textos. La documentación del archivo es la siguiente:

“Hice presente que el motivo que ocasionaba esta junta era hacerla dos proposiciones que se me habían encargado para que lo pusiese en su noticia: la una de la excelentísima Señora duquesa de Villahermosa reducida a que si la Congregación se lo permitía se encargará su Excelencia de hacer a sus expensas dos altares para la nueva iglesia que se está construyendo con la precisa condición de que uno había de ser en obsequio del Sr. San Pablo apóstol y el otro de la gloriosa Santa María Magdalena los que con arreglo a las medidas que la suministraran hechas por el arquitecto Dn. Juan de Villanueva era su voluntad el ponerlos lo más exquisitos y primorosos que pudieran ser y que de lo que la junta resolviese se la dijese por mí el infrascrito la respuesta y enterada de todo

acordó conceder a su Excelencia todo conforme pedía y que se la diesen por mí las más expresivas gracias de que quedé entendido” (35).

Entre este texto y el de la terminación de la pintura hay una distancia de más de tres años; esto hace posible la hipótesis de que fuera Villanueva quien avalara al pintor (marzo de 1792 a octubre de 1795 ya inaugurada la iglesia). El documento de terminación es, a la letra, el siguiente:

“Así mismo dí cuenta que estando ya concluída la pintura de Santa María Magdalena para el altar que por devoción coloca en nuestra iglesia oratorio la Excelentísima señora duquesa de Villahermosa, tenía ánimo se celebrase la colocación el día 22 del presente con misa solemne sermón y exposición del Santísimo todo el día y completas por la tarde con lo que se conformó la junta como también en que se pusiesen en los dos altares de la dicha señora las barandillas de madera que había mandado hacer...” (36).

JUAN JOSÉ CAMARÓN MELIA (1760-1819)

Era hijo del pintor José Camarón Boronat. Se formó en la Academia de San Fernando, lo que le facilitó la asistencia como becario a Roma. Fue miembro de la Real Academia de San Carlos, pintor de cámara, y Director de Pintura Honorario de la Academia de San Fernando.

En el Oratorio está representado por el lienzo que representa a *María Santísima y sus Santos Padres*. Está firmado. La mencionada denominación del cuadro es la que utiliza el propio Camarón. El cuadro aparece referido en el memorial que el pintor presenta a la Academia de San Fernando solicitando la plaza de Teniente Director de pintura por ascenso de Ferro; el memorial es de 13 de junio de 1797 y se presentan a la misma plaza Maella y G. Velázquez ganando la votación Camarón con veintitres votos contra ocho de Zacarias González Velázquez y ninguno de Maella. El memorial da los datos que a continuación se resumen:

“Formado en la Academia de Valencia; pensionado en Roma en 1779 recibe varios premios. Estudia a Dominichino y Rafael; Académico de Mérito desde el 7 de mayo de 1786 menciona las obras siguientes: “Techo del monasterio de la Real Biblioteca”; cuadro del altar mayor de la parroquia de Barajas, “San Pedro”; “parte de la vida San Francisco al fresco en claustros de monasterios franciscanos; Concepción y San José al Colegio de Santo Toribio de Salamanca; varios en Audiencia de Cáceres; varios en monasterios benedictinos de Galicia;

techos del Oratorio y pieza de Besamanos de la Reina en el Escorial; “el maná de los israelitas” en Cádiz; *en el Oratorio del Caballero de Gracia en esta corte hay colocado un cuadro suyo en que se ven a María Santísima y sus santos padres*”.

El memorial está firmado el veintinueve de mayo de 1797 (37).

JOSÉ LÓPEZ ENGUÍDANOS (1760-1812)

Tuvo una fructífera actuación en la Academia de San Fernando, como dibujante, grabador, pintor de cuadros religiosos y profanos, sobre todo bodegones. En el Oratorio se hallan dos cuadros suyos, de *San Miguel y la Dolorosa*.

Ambos están sin firma y tanto en actas como en los papeles del archivo del oratorio solamente aparecen datos de quien los costeó o del lugar en que aparecen; es posible que sea este estudio el que aporte datos concretos sobre la autoría de ambos cuadros. De la Dolorosa o Soledad puede afirmarse que está olvidada en la historiografía del arte y ha corrido las últimas décadas un alto riesgo de desaparecer. Se copia el documento íntegro en lo que toca a sus realizaciones, prescindiendo de datos autobiográficos que no son de este lugar:

“...Realiza “la cartlla de diseños del cuerpo humano” con ochenta y cinco aguafuertes; discípulo y alumno de Maella (Mariano); tres cuadros presentados a Carlos IV representando “la Sagrada Familia” y dos de aves; 21 retratos para la cartuja del Paular; 1 nuestra Señora; 1 Asunción para la Colegiata de León; 1 San Cayetano, 1 copia del conde duque de Olivares de Velázquez para el Barón de Gante; varias copias del príncipe Carlos; 1 cabeza; una copia de Herodías de Guido; una copia de Santa Cecilia de Dominichino; una copia de un retrato de Mengs; varios retratos para la biblioteca de San Isidro; 1 San Ramón para León; una copia de la Inmaculada de Murillo; 1 copia del Cristo de Alonso Cano; 1 copia de Carlos III para San Isidro el Real; 1 retrato de Dn. Diego Colmenares para Segovia; 2 retratos de Carlos IV para la Coruña; 1 retrato del padre Cabrera para San F. el Real; 1 cuadro de Nuestra Señora del Pópulo para Villalón; 18 cuadros de la vida de Cristo para América; 1 San Ildefonso; 1 San José para el obispo de León; 1 San Miguel para el Oratorio del Caballero de Gracia, alto, cuatro varas; 1 Nuestra Señora de la Soledad, en un obalo, de una vara, en dicho Oratorio; 1 retrato del Padre Salcedo para San Felipe el Real; 1 santo Angel de la Guarda de lo cuartos por siete para Miraflores; 1 San Miguel para compañero del precedente; 1 Ntra. Señora del Rosario y un Santo Do-

mingo para el Escorial; 1 Santa María Magdalena de Pazzis de medio cuerpo para Cádiz; 1 retrato del padre Méndez para san Felipe el Real; 6 fruteros apaisados de tres cuartos por cuatro cuartos y medio; 1 Ntra. Señora de medio cuerpo y una Sagrada Familia para Juan Pérez que se los llevó a América; 1 Nuestra señora del Mar para el oratorio del Marqués de la Regalía; 1 Asunción para Sigüenza; 1 San Juan para Sigüenza; 1 Salvador del mundo; 1 Nuestra Señora de las Angustias de Granada para Sigüenza.

Hizo además otros muchos cuadros de varios tamaños unos copias y otros originales dentro y fuera de Madrid. Ejecutó algunos diseños de varones ilustres para unas esculturas de San Ildefonso, otros 11 para el Seminario de Vergara, dibujos de varias casas y finalmente un buen número de láminas, grabados al aguafuerte para diferentes colecciones de estampas y libros” (38).

A continuación aducimos un texto extraído de la narración de lo sucedido en la consagración del templo que redondea, sin añadir ya nada nuevo, y confirma los datos antecedentes:

“...Y con efecto puso la Congregación en ejecución y práctica la fábrica de su nuevo oratorio que se concluyó en fin de enero de 1795 el que se halla adornado con bellas efigies de pinturas en siete altares que hay repartidos en dicho oratorio siendo el mayor y primero el de la prodigiosa imagen de Jesucristo crucificado con la advocación de la Obediencia. En el segundo altar se halla la pintura de la imagen de María Santísima de la Concepción. En el tercer altar se halla la pintura de la imagen de San José que dió un devoto. En el cuarto se hallan las pinturas de San Pedro y San Pablo, así este altar como el altar de la Magdalena que es el quinto los costeó y dió la Excelentísima duquesa de Villahermosa. El sexto que es de la Sagrada Familia de María, Joaquín y Ana, con el de san Miguel que es el séptimo, los ha proporcionado el sr. D. Pedro Bejarano, que todos son de las mejores pinturas que en el día se ejecutan” (39).

PLANCHAS DE GRABADO

El Oratorio cuenta entre sus bienes artísticos con cuatro planchas de grabado; pertenecen a los grabadores Manuel Salvador Carmona, Lorenzo Sánchez de Mansilla, Bartolomé Vázquez y José Castro.

CATÁLOGO

1. NUESTRA SEÑORA DE LA PERSEVERANCIA. Óleo sobre tela de principios del S. XVII. 2,10 x 1,40 m. Actualmente bajo la celosía la-

- teral izquierda del presbiterio. Anónimo. Restaurado por Dña. Teresa Ausín del Instituto Nacional de Restauración en 1978.
2. SAN JUAN EVANGELISTA. Óleo sobre tela de la primera mitad del S. XVII. 2,10 x 1,40 m. Actualmente bajo la celosía lateral derecha del presbiterio. Anónimo. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1979.
 3. CRISTO DE LA OBEDIENCIA. Óleo sobre tela de la primera mitad del S. XVII. 3,42 x 2,17 m. Actualmente en el espacio que ocupó la sala de juntas de la Congregación del Oratorio, frente al ventanal izquierdo del crucero. Anónimo. Restaurado y repintado por Juan de Gandía en 1662. Adaptado y retocado por Nicolás Lamayra en 1798. Restaurado finalmente por Dña. Teresa Ausín en 1980.
 4. RETRATO DEL CABALLERO DE GRACIA. Óleo sobre tela de principios del S. XVII. Circular, 0,23 cm., diámetro. Cabeza del personaje. Documentado como de Miguel Juan, pintor fallecido en 1617. Actualmente en la antigua sala de juntas de la Congregación del Oratorio. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1976.
 5. RETRATO DEL CABALLERO DE GRACIA. Óleo sobre tela de principios del S. XVII. 0,80 x 0,55 cm. Probablemente del mismo pintor que realizó el de la cabeza. Retrato de medio cuerpo del personaje. Actualmente en el muro derecho del Oratorio, sobre el sepulcro de Jacobo Gratij. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1976.
 6. SAN PEDRO APÓSTOL. Óleo sobre tela de la primera mitad del S. XVII. 0,93 x 0,72 cm. Anónimo. Actualmente en el paño del muro derecho del Oratorio sobre el primer confesionario. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1977.
 7. APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN BERNARDO. Óleo sobre tela de la segunda mitad del S. XVII. 0,87 x 0,72 cm. Sin firma. Taller de Carreño de Miranda. En la iglesia, sobre el confesionario n. 1. Lado izquierdo. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1976.
 8. VIRGEN CON NIÑO. Óleo sobre tela del S. XVII. 0,53 x 0,46 cm. Anónimo. Actualmente en el espacio que hace de sacristía, sobre la caja-fuerte-sagrario. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1977.

9. VIRGEN DE GUADALUPE. Óleo sobre tela del S. XVII. 0,58 x 0,45 cm. Anónimo. Actualmente en el Oratorio realizado e inaugurado en 1985. Hace de retablo del único altar de los diseñados por Arnal que se conserva. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1980.
10. NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA. Óleo sobre tela. 1,32 x 1,14 cm. Copia de Aníbal Carracci. Actualmente en el paño del muro derecho sobre el confesionario número 3. Restaurado bajo la supervisión de Dña. Teresa Ausín en 1981.
11. NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD (Sassoferrato). Óleo sobre tela del S. XVII. 0,61 x 0,50 cm. Actualmente en el muro del espacio dedicado a sacristía en el frente de la cajonería. Sin restaurar.
12. ECCE HOMO. Óleo sobre tela. 0,61 x 0,50 cm. Anónimo. Actualmente en el muro del espacio dedicado a la sacristía en el frente de la cajonería. Restaurado por Dña. Teresa Ausín.
13. CRISTO DE RIVAS. Óleo sobre tela. 1,79 x 1,20 m. Anónimo. Actualmente en el archivo sin colgar. Sin restaurar.
14. VIRGEN DEL CARMEN. Óleo sobre tela del S. XVII. 0,88 x 0,64 cm. El marco tiene un ancho de 0,33 cm. Anónimo. Actualmente en el muro izquierdo del templo sobre el confesionario n. 3.
15. CUPULA. Temple del S. XVIII. Zacarías González Velázquez.
16. SAN JOSÉ. Óleo sobre lienzo del S. XVIII. 3,90 x 2,20 m. Firmado en el ángulo inferior derecho por Zacarías G. Velázquez. Actualmente en el brazo derecho del crucero. Restaurado 1976-1978 por Dña. Teresa Ausín.
17. INMACULADA CONCEPCIÓN. Óleo sobre tela del S. XVIII. 3,90 x 2,20 cm. Zacarías González Velázquez. Actualmente en el brazo derecho del crucero. Restaurado 1976-1978 por Dña. Teresa Ausín.
18. CRISTO RESUCITADO Y LA MAGDALENA. Óleo sobre tela del S. XVIII. 3,52 x 2,17 m. Dn. José Beratón. Actualmente en el altar n. 2 del intercolumnio derecho. Restaurado en 1979 por Dña. Teresa Ausín.

19. SANTOS PEDRO Y PABLO. Óleo sobre tela del S. XVIII. 3,52 x 2,17. Dn. José Beratón. Actualmente en el altar n. 2 del intercolumnio izquierdo. Restaurado en 1977-78 por Dña. Pilar Fernández del Instituto Nacional de Restauración.
20. MARIA SANTISIMA Y SUS SANTOS PADRES. Óleo sobre tela del S. XVIII. Juan José Camarón Meliá. Actualmente en el altar n. 1 del intercolumnio izquierdo. Firmado en el ángulo inferior derecho sobre el taburete. Restaurado en 1977 por Dña. Teresa Ausín.
21. SAN MIGUEL. Óleo sobre lienzo del S. XVIII. 3,52 x 2,17 m. Don José López Enguñados. Actualmente en el altar n. 1 del intercolumnio derecho. Restaurado por Dña. Teresa Ausín en 1976.
22. NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD. Óleo sobre lienzo del S. XVIII, óvalo de 0,98 x 0,84. Don José López Enguñados. Actualmente en el muro derecho del templo sobre el confesionario n. 2.
23. DOLOROSA (copia de Morales). Óleo sobre lienzo, 0,68 x 0,55. En el muro izquierdo sobre el confesionario n. 2.

GRABADOS

Grabado de Manuel Salvador Carmona. Plancha de 0,24 x 0,14 cm. Custodia y gloria con ángeles. *Inscripción*: "Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar. M. Salvador Carmona la dibujó y grabó, 1787. Si quis manducaverit ex hoc pane vivet in seternum Jo. cap. 6 v. 15".

Grabado de Lorenzo Sánchez de Mansilla. Plancha de 22 cm. y 4 mm. x 13 cm. y 4 mm. Custodia con gloria con dos ángeles postrados y cuatro cabezas. En los laterales dos guirnaldas que sostienen dos escudos. *Inscripción*: "Si quis manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum. Joan. cap. 6. v. 15; Alabado sea el santísimo sacramento del altar. Laurentinus Schz. a Mansilla ft."

Grabado de Bartolomé Vázquez. Plancha de 0,17 cm. x 0,14 cm. Es un retrato del Caballero de Gracia, grabado desde el retrato mayor que está so-

bre el sepulcro. *Inscripción*: “R^o. Vr^o. del exemplar caballero del avito de Cristo Jacobo de Gracia presb^o. seculr. fundad. de la Re. y Ve. Congr^on. del Ss. Sacramento sita en su Oratorio de Madrid. Murio de edad de 102 A. en el MDCXIX. Bme. Vazqz. fc. M. 1781”.

Grabado de José Castro. Plancha de 0,27 cm. 0,005 mm. x 0,15 cm. 0,007 mm. *Inscripción*: “Copia de las dos efigies de San Ildefonso y Santa Casilda titulares y patronos de la Real Congregación y Sociedad Caritativa de Naturales y Originarios de la ciudad de Toledo y su provincia según se veneran en la iglesia de RR. PP. dominicos de esta villa y Corte de Madrid. Año 1796. A costa de un devoto y zeloso congregante. D. Josef Ripold. inv. B. José Maella. dib. D. Josef Castro grabó”.

NOTAS

Clave de abreviaturas:

- A O C G. Archivo del Real Oratorio del Caballero de Gracia.
- A A B F. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- B A B F. Biblioteca de la Real Academia de San Fernando.
- A H N. Archivo Histórico Nacional.
- A H P. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

- (1) Para un estudio más hondo del Oratorio de Torija o primer Oratorio, consultar AOCG, Sección D/Libros n. 58 y Sección A/Tesorería, legajos 1-2, cajas 1-5. Madrid.
- (2) Todos los inventarios en AOCG. Sección B/Historia, leg. 1 caj. 1 carpeta 1, Madrid. La cuestión es un asunto sorprendente ya que el primer inventario es de ca. 1770 y está en dos folios. A lo largo del archivo, se citan y se manda que ciertas piezas se inventarían, pero el hecho es que hasta fechas muy recientes no se encuentra inventario serio. Y desde mil ochocientos sesenta y cinco no hay inventarios, ni se citan, hasta 1990. El de 1953, es, en realidad, una carta de reconocimiento de propiedad.
- (3) AOCG. Sección D/libros, “Historia del Origen de la Congregación”. n. 2, n. 30. Manuscrito. Madrid.
- (4) AOCG. Sección B/Historia leg. 1, caj. 1, carp. 1. Madrid.
- (5) Beatificado en 1764. El inventario es posterior ya que cita el retrato del “beato Simón de Rojas”. D. Agustín Barbosa intervino activamente con algunos escritos polémicos a favor de la Congregación de carácter más bien panfletario.



1.- Nuestra Señora de la Perseverancia.



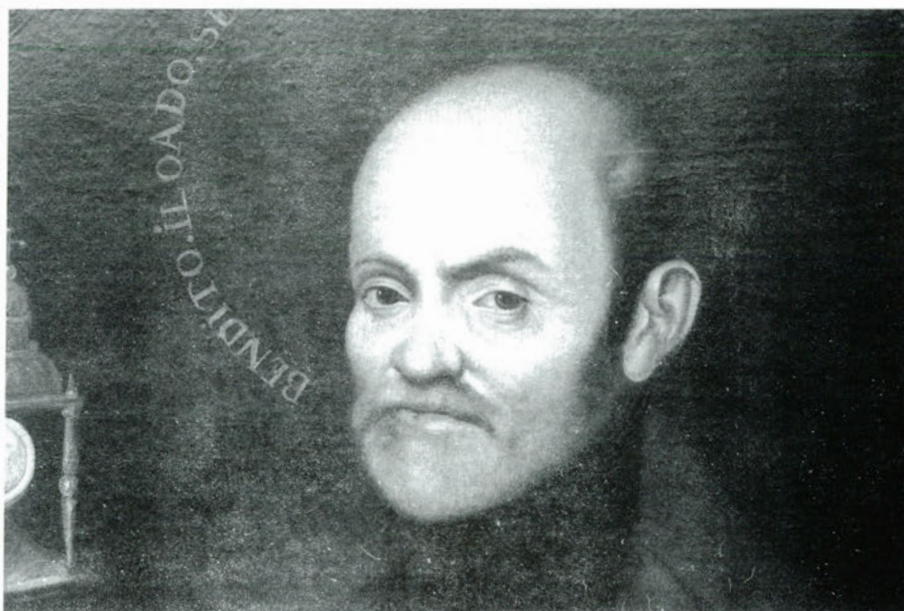
2.- San Juan Evangelista.



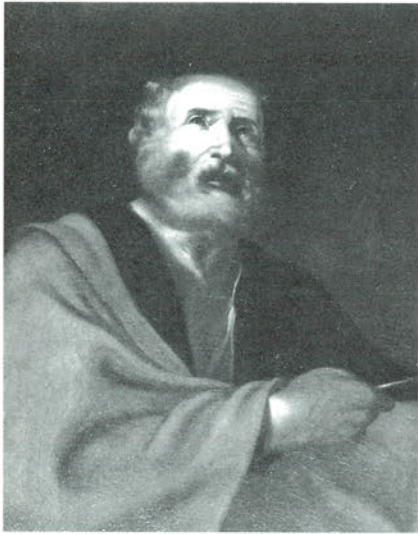
3.- Cristo de la Obediencia.



4.- Retrato del Caballero de Gracia.



5.- Retrato del Caballero de Gracia.



6.- San Pedro Apóstol.



7.- Aparición de la Virgen a San Bernardo.



8.- Virgen con Niño.



9.- Virgen de Guadalupe.



10.- Nuestra Señora de las Angustias.



11.- Nuestra Señora de la Soledad.



12.- Ecce Homo.



13.- Cristo de Rivas.



14.- Virgen del Carmen.



15.- Pinturas de la cúpula.



16.- San José.



17.- Inmaculada Concepción.



18.- Cristo resucitado y la Magdalena.



19.- Santos Pedro y Pablo.



20.- María Santísima y sus Santos Padres y firma del cuadro.



21.- San Miguel.



22.- Nuestra Señora de la Soledad.



Custodia y Gloria con ángeles. Grabado por Manuel Salvador Carmona.



Retrato del Caballero de Gracia. Grabado por Bartolomé Vázquez.

- (6) AOCG. Sección B/Libros. "Historia del Origen..." n. 30. Madrid.
- (7) AHP. Protocolo 6048, 570-714. Madrid.
- (8) Ib. Protocolo 6048, fol. 702 vto.
- (9) Para los datos de la casa de Benavente: AHN. Osuna, leg. 431, 433 y 434. Madrid.
- (10) AOCG. Sección A/Tesorería Leg. 2, caj. 4, carp. 3. Madrid.
- (11) AOCG. Sección A/Tesorería Leg. 2, caj. 4, carp. 3. Madrid.
- (12) AOCG. Sección C/Capellanías, Leg. 2, caj. 16, carp. 7. Madrid.
- (13) AOGC. Sección D/Libros, n. 64, acta 28-II-1795. Madrid.
- (14) AOGC. Sección D/Libros, n. 64, 241 vto.
- (15) AOGC. Sección B/Historia, leg. 2, caj. 7, carp. 30. Madrid.
- (16) AOGC. Sección D/Libros, n. 64, 255vto. Madrid.
- (17) AOGC. Sección D/Libros, n. 64, 241-242.
- (18) AOCG. Sección D/Libros, Historia del Origen de la Congregación. n. 2, n. 30. Madrid.
- (19) AOCG. Sección D/Libros, Historia del Origen de la Congregación. n. 30.
- (20) AHP. Protocolo 3975, 721-745. Madrid. EL MARQUES DE SALTILLO, (1953), pág. 228, transcribe: "retrato de tamaño mediano del Caballero de Gracia sin acabar". Transcripción que no es la correcta y está adaptada al cuadro más conocido y que se ha calificado como el mayor en el presente estudio.
- (21) AOCG. Sección B/Historia, leg. 1, caj. 4, carp. 29. Madrid.
- (22) AOCG. Sección D/Libros, 69, 267vto. Madrid.
- (23) AOCG. Sección D/Libros, n. 2, n. 34; n. 59, 19, y 150; sección B/Historia leg. 3, caj. 10, carp. 10. Madrid.
- (24) AOCG. Sección B/Libros, 63, 389vto. Madrid.
- (25) AOCG. Sección B/Libros, 63, 284vto. Madrid.
- (26) AOCG. Sección B/Libros, 69, 34, 37vto. y 44vto. Madrid.
- (27) AOCG. Sección B/Libros, 64, 185-186. Madrid.
- (28) AOCG. Sección B/Libros, 64, 186-187, 192-193. Madrid.
- (29) AOCG. Sección B/Libros, 64, 193.
- (30) AOCG. Sección B/Historia, leg. 2, caj. 7, carp. 30. Madrid.
- (31) AOCG. Sección D/Libros, 64, 220vto-221. Madrid.
- (32) AOCG. Sección D/Libros, 64, 233. Madrid.
- (33) AABF. 42 174-1/5; 1-44/6. Madrid.
- (34) BABF. CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario*, 128; TORMO, *Las Iglesias*, 149; ARNAIZ, *Los Pintores*, 240.
- (35) AOCG. Sección B/Libros, 64, 182-183; sección B/Historia, leg. 2, caj. 5 carp. 7. Madrid.
- (36) AOCG. Sección B/Libros, 64, 232vto-233.
- (37) AABF. 1-41/1. Madrid.
- (38) AABF. 172-1/5.
- (39) AOCG. Sección B/Historia, leg. 2, caj. 5, carp. 7.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 1978. AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ayuntamiento, 1981.
- ARNAIZ, José Manuel, *Los pintores de la Ilustración*, Madrid, 1988.
- CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, I*, Madrid, 1800.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *La vida y la obra del arquitecto D. Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.
- LOPEZ MENESES, Amanda, "El Oratorio del Caballero de Gracia" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1931, 299-308.
- MARQUES DE SALTILLO, "Artistas madrileños 1592-1850", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1953, 228.
- MONTES SERRANO, Carlos, "El Real Oratorio del Caballero de Gracia" en *Academia*, Madrid, 1993, 269-303.
- ROSCALES OLEA, Graciliano, *El Caballero de Gracia, más de cien años de aventura*, Madrid, Avapies, 1989.
- TORMO Y MONZO, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, Instituto de España, 1985, 148-150.

VALORACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA DE LOS FOROS
ROMANOS EN HISPANIA

Por

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ

I. INTRODUCCIÓN

Con el presente ensayo queremos aportar una nueva visión al estudio de los *fora* romanos en Hispania: la de la Historia del Arte y del Urbanismo, punto de vista muy diferente al hasta el momento aplicado que se centraba exclusivamente en el método arqueológico.

El papel del historiador del Arte se fundamenta en la descripción de las características generales del fenómeno artístico, en la fijación de los modelos seguidos (en este caso la Roma inimitable) y en el establecimiento de los posibles tipos y categorías artísticas, que en lo que se refiere a la arquitectura forense ofrece una gran variedad.

Entendemos que en el campo del Urbanismo corresponde al historiador la búsqueda de lo que haya en las ciudades de permanencia y cambio, de innovación y repetición, de singularidad o uniformidad de modelos, objetivos bien distintos a los del arqueólogo. Es así que en una visión general como la que emprendemos nuestra labor puede resultar muy fecunda, al tiempo que intentamos recuperar para la Historia del Arte el ámbito de la Antigüedad, casi totalmente abandonado en nuestra nación por los estudiosos de esta disciplina.

Convendría preguntarse sobre la oportunidad de estudiar en este momento el apasionante capítulo de los foros romanos. En este sentido, aún viva la polémica levantada por la lamentable actuación en el teatro antiguo de Sagunto, y cuando se acaba de celebrar en Tarragona una exposición monográfica sobre la Ciudad Hispanorromana que acompaña al XIV Congreso Internacional de Arqueología, no dudamos en lo pertinente de este análisis.

Si hemos elegido el tema de los foros es porque, siempre interesados por el grandioso urbanismo romano, encontramos en el foro el espacio representativo de la ciudad, aquel elemento que sustancialmente le con-

cede la categoría urbana. Los que han estudiado la teoría del Urbanismo saben que el fenómeno de la urbanización afecta no sólo a las estructuras materiales de la ciudad, en una idea fundamentalmente arquitectónica, sino también, en palabras del profesor A. BALIL, al estilo de vida y la organización de la convivencia.

Sin olvidarnos nunca de que las ciudades son primariamente los lugares en que se vive, nuestra concepción del urbanismo intenta aproximarse a la de G. A. MANSUELLI (*Architettura e città*, Bolonia, 1970), cuando trata el paisaje urbano antiguo abriendo perspectivas sobre cómo sería sentido y vivido el espacio colectivo e individual de la ciudad.

Según el tratadista VITRUVIO una verdadera ciudad debía tener al menos templos, construcciones de espectáculos y edificios públicos en el área cívico-comercial-religiosa que llamamos foro. En él estarían los baños públicos, así como un santuario mínimo en forma de capitolium. En su libro, Vitruvio describe el foro como espacio en forma de plaza siempre porticada.

Más adelante dedicamos un apartado al estudio de las funciones del foro. Bástenos por ahora saber que en su recinto se llevaba a cabo la máxima actividad de propaganda y opinión del imperio civilizado bajo el lema de "Roma fundadora de ciudades".

Nuestro objetivo no sería realizable si no dispusiéramos de una serie de excelentes monografías como los estudios arqueológicos de los foros de Tarraco, Emporiae, Clunia, Bilibis, Baelo Claudio, etc., e incluso de un estudio arqueológico de conjunto sobre los foros hispanos como es el de JIMÉNEZ SALVADOR (1). Sin olvidar las acertadas aportaciones de ALBERTO BALIL (2), en todas estas publicaciones echamos en falta el análisis histórico-artístico, aquella visión globalizadora que el gran maestro GARCÍA BELLIDO supo dar a sus estudios sobre urbanismo y que en lo concerniente a las ciudades hispanorromanas no pudo terminar (3).

II. LAS FUNCIONES URBANAS DEL FORO

Partiendo de la afirmación de R. MARTIN de que el foro romano tuvo el mismo origen que el ágora griega, en cuanto lugar de reunión de grupos independientes, necrópolis y vía sagrada, y que conoció una limitación de las funciones comerciales hasta especializarse en actividades del Estado (4), podemos preguntarnos con LE GALL qué es lo que se realizaba en un foro.

Distingue este autor entre “compitum” (encrucijada o plaza pública), “campus” (área de entrenamientos militares y de cementerio) y “forum”, que en los primeros tiempos sería el lugar de las actividades comerciales en cuanto en él se encontraba la “mensa ponderaria”. Poco a poco allí se celebraban las principales reuniones de la colectividad, ya fueran las “curiae”, las “contione” o los “comitia”. También tenían lugar las “sub hasta” o ventas del botín tomado al enemigo, así como cierto tipo de “ludos in foro” a los que paulatinamente la moda de colocar estatuas hizo desaparecer, y únicamente las “pompaes” o procesiones que precedían a los juegos continuaron atravesando el foro en su camino hacia los edificios especializados.

Eliminadas las actividades comerciales con la casi desaparición de las tiendas, el foro acabó por convertirse en una plaza monumental, elemento, eso sí, de rivalidad entre ciudades (5).

Pero no perdió por eso el foro romano su importante valor simbólico, como lugar donde se recogía la memoria de la ciudad. En este sentido ha sido R. CHEVALLIER quien se ha preocupado por definir el papel del foro en la mentalidad colectiva y en el espacio-tiempo urbanos: su idea básica es que el foro es un espacio privilegiado donde se escribía el “tempus” de la urbe, la memoria colectiva de sus habitantes, el recuerdo de sus glorias pasadas y modelo al que referirse para preparar el futuro. Así el foro es el mejor “exemplum”, auténtico monumento conmemorativo.

Señala este autor los innegables antecedentes en el ágora griega (verdadero museo de los recuerdos ciudadanos) y en las plazas etruscas de Veyes y Tarquinia donde se colocaban elogios de los héroes. Como valor máximo de la comunidad organizada destaca Chevallier la presencia en el foro de relojes y calendarios que marcaban el tiempo del trabajo, regulando el ritmo de los órganos del cuerpo de la ciudad y el pulso de su alma colectiva (6).

Por otro lado, en relación con algo antes apuntado, dice VITRUVIO (Libro V, capítulo I) que en las ciudades romanas existía la costumbre, transmitida por los antepasados, de que deben darse espectáculos de gladiadores en el foro. Por ello se dejaban en Roma los intercolumnios alrededor del lugar del espectáculo bastante anchos, y se ponían balcones en el piso superior debidamente dispuestos para que resulten adecuados y proporcionen ingresos públicos.

En verdad que resulta llamativa la función de plaza espectacular de los foros vitruvianos –que lleva a enlazar con un tipo muy abundante de plaza

mayor española—, si bien ese uso debió desaparecer bien pronto con la erección de edificios especializados.

Sin embargo corresponde al citado Jiménez Salvador la sistematización de las funciones del foro hispanorromano: en primer lugar señala este autor la *función religiosa*, que considera fundamental en época republicana, para ser sustituida en el Principado por la “*aedes Augusti*” situada junto a la basílica, en detrimento del culto capitolino. Respecto a la situación de los templos dentro de los foros hispánicos este autor distingue entre la posición dominante del templo de Emporiae y del de Clunia, en disposición axial, y la del foro de Conimbriga, cuya axialidad se acompaña de una cripta. En situación clara estaban los templos de Baelo, también axiales, el de Bílbilis, con podium doble y semejante centralidad y el de Saguntum. Se puede intuir la posición del templo en los casos de Emerita, Barcino, Valeria y Munigua.

En cuanto a la *función cívico-judicial*, se diferencian dos tipos de foro según la situación de la basílica. El primer tipo sería el de la basílica opuesta al templo en el lado menor del extremo rectangular, lo que como en Baelo, Clunia, Valeria y quizás el foro bajo de Tarraco aumenta el cerramiento de la plaza por el cuarto costado.

El segundo tipo sería el de la basílica en un lado largo, no prescindiéndose así de una entrada monumental y escenográfica. Es el caso de Conimbriga, Emporiae, Bílbilis y Saguntum. Mientras que hay ejemplos de relación entre basílica y *aedes Augusti* (en Emporiae, Tarraco y Clunia), no se aprecia en Hispania la asociación entre basílica y curia, salvo quizás en Conimbriga.

Por último, en cuanto a la *función comercial* señala este historiador que en Hispania se realizaba en un número indefinido de tabernae, como las del foro republicano de Ampuriae, donde se sitúan muy cerca de la entrada.

Más tarde, en época imperial, se sacan las actividades mercantiles a los macella, apreciándose el proceso de adaptación en los foros hispanos de Emporiae, Conimbriga, Clunia y Baelo (7).

No debemos terminar este apartado sin recalcar aquellas funciones que para nosotros son las más importantes en la significación del foro hispanorromano: la valoración política del lugar en cuanto altavoz de la propaganda imperial y el papel de museo o salón artístico de la ciudad, donde se concentran los mejores edificios, las estatuas más bellas y posiblemente las pinturas murales más escogidas. Piénsese en el impacto que este lugar generalmente central produciría en la mente de los indígenas y provinciales.

III. LOS VALORES URBANÍSTICOS

Se debe empezar por reconocer que en general las ciudades hispanorromanas fueron pequeñas, sobre todo si las comparamos con las de la Galia (8). Este hecho tuvo que influir necesariamente en la financiación y el tamaño de los foros. El precio de este recinto dependía evidentemente de los materiales empleados (Sadak ben Baaziz calcula en 2.000 sextercios el costo del foro de Madaure en Argelia) (9): enlosado en mármol o con suelo embetunado, columnata del peristilo en orden corintio, con columnas lisas o acanaladas y de mármol local o importado, con el arquitrabe más o menos trabajado, etc. Pero también conviene saber que siempre se financiaron con caudales privados, sin coste para la comunidad.

Según MAC DONALD, el foro urbano forma parte de la trama de la ciudad, que considera como un núcleo de calles principales y de edificios públicos esenciales que son enlazados de puerta a puerta por medio de uniones especialmente articuladas. En el foro se reúnen elementos de una arquitectura conjuntiva (vías, plazas y escalinatas), de una arquitectura de tránsito y descanso (arcos de triunfo, exedras, fuentes, ninfeos y peristilos) y finalmente los edificios públicos, de los que desde un punto de vista urbanístico interesa en especial su visibilidad realzada por medio de podios y aterrazamientos (10).

Estos principios generales son perfectamente aplicables a los foros hispanos, en los que como es lógico se siguieron unos modelos itálicos bien definidos:

Los fora itálicos conocieron hasta tres etapas de cambio en las líneas maestras de su desarrollo general. Una primera en la época republicana, cuando se siguen las pautas de la "stoa" griega (11); una segunda de época tardo-republicana, en la que arquitectos griegos promueven la importancia de la basílica, la confrontación de ésta con el templo y un nuevo impulso a la axialidad en su eje principal; por último, como fruto del nuevo culto al César, el foro imperial en el que a la basílica se añade el aedes Augusti, la curia y el culto capitolino pierden importancia y el comercio es rechazado creándose los mercados independientes.

En general se aprecia en esta evolución un principio de especialización progresiva, desde el "forum Romanum" a los "fora imperiales" (12).

Conviene preguntarse si estos modelos fueron modificados de alguna manera en su aplicación hispánica, más allá del recurso por tradición archi-

tectónica local al tapial y al adobe. Según JIMÉNEZ SALVADOR uno de los factores principales de la composición arquitectónica de los foros hispanos fue *el medio físico* en que se localiza la ciudad, hallándose una relación directamente proporcional entre las dificultades topográficas y el atenuamiento a las reglas de la composición.

Así cita este autor como casos de mayor dificultad los de Mulva, Tarraco, Bilibis y Saguntum, ejemplos de la importancia de la arquitectura en terraza en la Península Ibérica, y del empeño por aprovechar las condiciones naturales del medio físico, sobre todo en la explotación del mismo a la hora de situar los templos sobre el foro. En estos foros, las dificultades se tornan ventajas con el uso de las terrazas arquitectónicas.

Sin embargo en nuestra opinión estos logros urbanísticos no son producto de un modo hispánico ni de una mayor sagacidad de sus provinciales a la hora de diseñar ciudades, sino que sencillamente son fruto de la rica tradición del urbanismo pergameneo que llega a la Península bien por la vía italiana de Praeneste o Taormina, bien por la africana de Thugga.

Siguiendo al mismo historiador, otro factor hispánico de composición urbana serían *los ejes de circulación*. En los casos más tradicionales, como en Emporiae, la calle principal desemboca en el foro, mientras que en época imperial éste goza cada vez de mayor autonomía y de un carácter más especializado, por lo que se presenta como un conjunto cerrado respecto a la ciudad, tendiendo los viales que iban de puerta a puerta a evitar el foro. Esto sería apreciable en Baelo, Clunia, Barcino, Emerita, etc.

Asimismo, a la hora de valorar los principios urbanísticos de los foros hispanos debemos traer a colación a R. MARTIN cuando al analizar el foro de Baelo Claudia afirma que es un modelo de feliz adaptación a los recursos topográficos de la ciudad, en este caso en su triple escalonamiento. Señala este autor que el valor arquitectónico de tales conjuntos monumentales depende de la habilidad y originalidad del arquitecto y constructores para adaptar el esquema tradicional y ya un tanto coagulado a las características específicas del sitio, del paisaje, y a las funciones propias de la ciudad.

Por último dentro de los valores urbanísticos del foro no debemos olvidar el que se basaba en *la ornamentación*. Se sabe que como espacio representativo el foro contaba con un exorno fastuoso, con materiales nobles de alegres colores. Los peristilos, las fuentes y ninfeos, las estatuas a veces colosales, otras pequeñas de ricos materiales y en especial las de los magis-

trados, se completaban con la presencia de cuadrantes solares, relojes de agua e incluso la rosa de los vientos (como en la tunecina Thugga), sin olvidar el sofisticado recurso a las inscripciones formadas por letras de bronce embutidas en el pavimento (como en el foro de Saguntum).

IV. LOS TIPOS DE FOROS HISPANOS

En un nivel general el mismo R. Martin distingue dos tipos de foros romanos: el foro republicano, cuyo prototipo se logra a finales de la época republicana, en el que la basílica civil es a menudo el elemento principal de la composición, y dotado además de un capitolio dominante que se sitúa en una zona sobreelevada, en oposición a la basílica; el otro tipo es el foro imperial, fruto del desarrollo del culto a Roma y a Augusto.

Tendría su origen en Roma, en la costumbre de presentar los anales de los éxitos del emperador, siendo una amalgama de elementos diversos: helénísticos en su relación con el gimnasio griego y la costumbre de colocar monumentos funerarios y etrusco-itálicos, de donde derivaría el “kaise-reion” o aedes Augusti.

Espejos de la romanización, todavía permiten una diferenciación entre los foros hechos según la “consuetudo italica”, de forma rectangular, y los hechos según la “consuetudo graeca”, de planta cuadrada.

En Hispania es de nuevo Jiménez Salvador quien más claramente distingue entre el tipo republicano al modo de Emporiae y el tipo imperial cuyo esquema básico sería la unión de templo, plaza y basílica.

El primero resultaría el más temprano caso conocido fuera de Italia de la aplicación de los esquemas compositivos desarrollados en los santuarios del Latium (Gabii, Tibur, Terracina) y algunos foros de la Campania (Minturna, Suessa, Allifae, Capua), siendo lo más destacable el templo rodeado de un triptérico de doble nave. Pero salvo Emporiae son muy pocas las referencias a otros foros republicanos, quizás los de Corduba e Hispalis (13).

En cuanto a los foros imperiales distingue este autor dos modalidades: la que ofrece el templo opuesto a la basílica que se sitúa al otro lado de la plaza (y que como antes se dijo sería el tipo tardo-republicano de R. Martin) propio de los foros de Baelo, Valeria, municipal de Tarra-
co, Clunia, Segobriga, etc. y que en los casos de Clunia y Conimbriga ven el templo rodeado por un pórtico en U –nuevo rasgo de arcaísmo–,

y la versión que ofrece la basílica lateral al eje longitudinal de la plaza, como en Emporiae, Conimbriga, Saguntum y Bílbilis, si bien en el caso saguntino la basílica ocupa más de la mitad del eje más largo y en Bílbilis no es así exactamente pues la basílica es paralela al eje máximo del foro pero está desplazada hacia atrás.

Para Jiménez Salvador es fácilmente detectable la influencia noritálica de estos esquemas, sobre todo del primer tipo que es auténtico arquetipo occidental en los comienzos del Imperio. Sin embargo nos llama la atención la ausencia de influjos norteafricanos en los foros hispánicos. Conviene detenerse en este pormenor.

Según Ben Baaziz se dieron en los foros africanos hasta tres tipos correspondientes a tres etapas distintas: la plaza pública prerromana (que en su irregularidad pudo influir en la disposición de los foros de Volubilis, Tánger o Thugga); el foro clásico que alcanza la época de los Antoninos, ordenado, cuadrado y cerrado, y el foro severo "laico", convertido en un complejo político y cultural, sin templos ni mercados. Este último tipo ha perdido así la función económica y se adorna con jardines, estanques y estatuas. Grandes complejos públicos, a veces incluso ofrecen nuevos foros dobles.

Verdaderamente ninguna de estas variantes la encontramos en la arquitectura forense de Hispania.

En definitiva, aceptamos con Jiménez Salvador que los foros hispánicos participan de los modelos compositivos de Italia y las Galias, si bien no compartimos con este autor que el fuerte condicionamiento del medio físico en alguno de nuestros foros lleve a conformar un modelo compositivo puramente hispano. Más arriba explicábamos por qué.

V. LOS EJEMPLARES DE MAYOR INTERÉS URBANÍSTICO

Es llegado el momento de analizar artísticamente aquellos foros hispanorromanos que bien por tenerse de su disposición un mayor conocimiento o bien por lo singular de su trazado ofrecen más interés urbanístico. Tenemos en la antigua Hispania hasta una decena de magníficos ejemplares capaces de hacer las delicias del historiador y de someterse a una cabal interpretación. Podemos agruparlos por similitudes topográficas en los situados a un nivel, los dispuestos en escalón y los que usan de fuertes desniveles en terraza.

a. *Foros a un nivel*

Emporiae

Según Sanmartí-Grego (14) hubo un primer asentamiento romano al este de la polis griega en forma de campamento militar dotado de un praesidium y unas cisternas, todo de la primera mitad del siglo II a. de C..

A comienzos del siglo I a. de C. fue cuando a partir de los ejes ortogonales del praesidium se trazó una ciudad de nueva planta, con un foro monumental en su zona central, que en su perímetro rectangular está proporcionado respecto al paralelepípedo que forman los muros de la ciudad.

En el lado septentrional del recinto forense se situó un templo de orden corintio, tetrástilo y pseudoperíptero, al que se accedía por una escalinata de siete peldaños. Por detrás se dispuso un pórtico de orden toscano sobre un criptopórtico y con forma de U, alargado aproximadamente hasta un tercio del lado mayor. Delante se extendía un área despejada y en el fondo sur hasta una quincena de tabernae, formando así un esquema excepcional fuera de Italia.

En tiempos de Augusto el foro ampuritano conoció importantes modificaciones aún conservando el esquema primitivo: las tiendas se abrieron hacia la calle, no hacia el interior de la plaza, ejemplo claro de la expulsión del comercio del espacio forense; se abrieron unas puertas monumentales en el mismo lado sur, sacrificando las dos tabernae centrales, y además se construyó en el lado oriental una basílica con curia o aedes Augusti; todo se completó con un pórtico de orden jónico que recorre los tres lados de la gran plaza fronteros al del templo, haciendo pendant con el pórtico toscano republicano. Para la cimentación de la nueva galería se habilitaron varias tabernae en el lado occidental abiertas también a la calle, así como otras en el norte abiertas a un mercado especializado.

En época más tardía se añadieron hasta seis o siete templeteles alineados con el templo axial y que acabaron por formar un frente artístico de magnífico aspecto.

En resumen, en Emporiae se habilitó un espacio forense de gran tamaño y vistosidad, donde se conjuntaron los tres órdenes arquitectónicos más utilizados por los romanos: el corintio del frontis templario, el toscano del pórtico posterior y el jónico de la basílica y galería octavianas. Ciudad opulenta a juzgar por la magnificencia de sus viviendas y edificios públicos, de muy antigua economía comercial, los habitantes de Emporiae disfrutaron de una magnífi-

ca ciudad nueva en la que el orden y la regularidad, además de la monumentalidad y amplitud, manifestaban que con Roma la prosperidad continuaba y las bellas artes y el espíritu de la “civitas” tendrían franca acogida en el foro.

Conimbriga

En esta ciudad augustea se llegaron a construir de hecho dos foros diferentes: uno primero con la triple función religiosa, política y comercial y un segundo de época flavia completamente consagrado al culto imperial.

Como en Emporiae ambas fases se superponen sobre el mismo recinto rectangular, y también como allá en principio el arquitecto ha querido respetar la regla vitruviana en la colocación del templo en el punto más alto de la ciudad. Tratándose asimismo de una zona completamente plana, volvemos a encontrar el recurso de una cripta debajo del templo, a modo de terraza sobreelevada.

En el foro augusteo, del que estamos tratando, la circulación se hacía por una escalera que permitía bajar desde la plaza del foro hasta el nivel del suelo del criptopórtico, ritmado por ocho pilares medianeros. La cubierta de este conjunto estaba planteada siguiendo un esquema de nuevo recomendado por Vitruvio: el pórtico de fachada hacia el “area” se componía de una columnata que incorporaba en su alineamiento las cuatro columnas del templo del culto imperial, a menos que el pronaos del mismo haya sido proyectado más tardíamente.

Según Alarçao y Etienne (15) tal plano remite irresistiblemente a Vitruvio y su basílica de Fano. En el lado occidental se alineaba una serie de nueve tiendas, mientras que el lado oriental estaba enteramente consagrado a la vida política y judicial con la presencia de la curia y la basílica de tres naves. En suma un plan asimétrico poco logrado que además conserva un aire claramente arcaizante, algo republicano.

Sin embargo este plurifuncionalismo cambió de forma radical con la renovación de época flavia: entonces se acogió un esquema creado por los arquitectos de Pompeyo y adaptado por César y sus sucesores en los foros imperiales. Consistió en la supresión de las tabernae y de la basílica y en el cerramiento del área delantera del templo por medio de un muro con toda una galería alrededor y la prolongación del foro por detrás del templo, a su vez renovado en tetrástilo pseudoperíptero como el de Emporiae, y a su vez

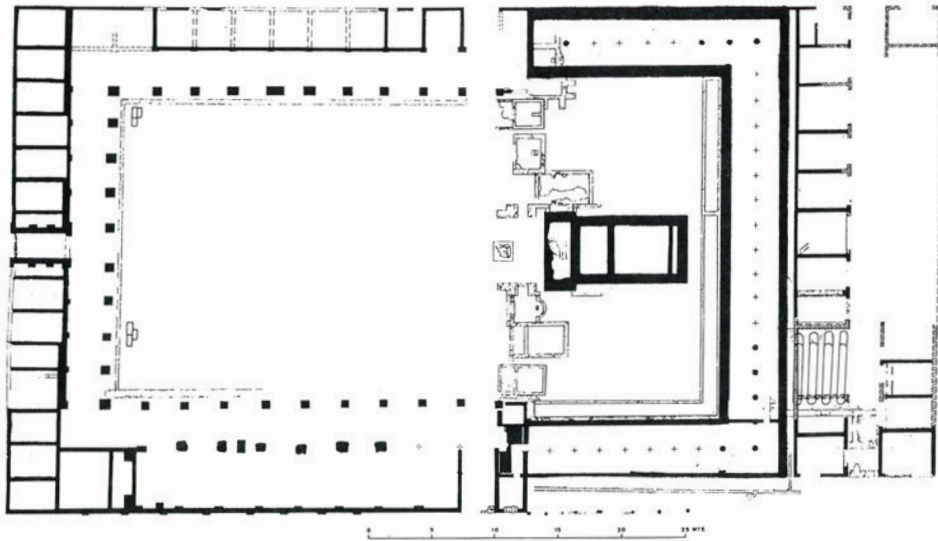


Fig. 1. Foro romano de Ampurias: fase republicana y augustea.

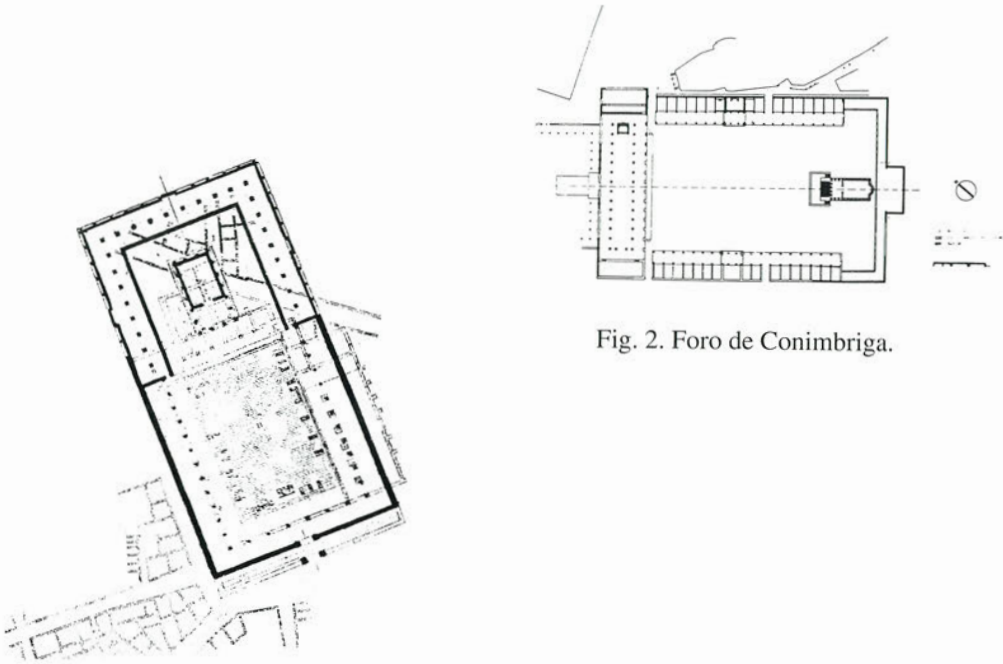


Fig. 2. Foro de Conimbriga.

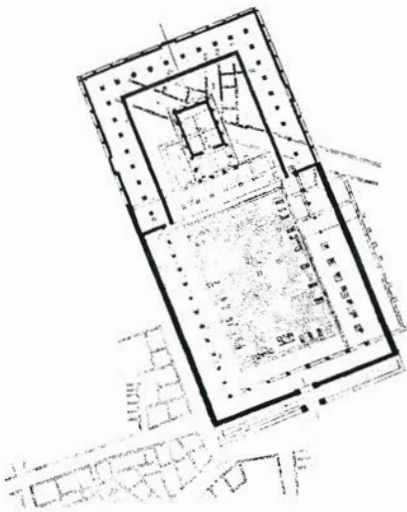


Fig. 3. Foro de Clunia.

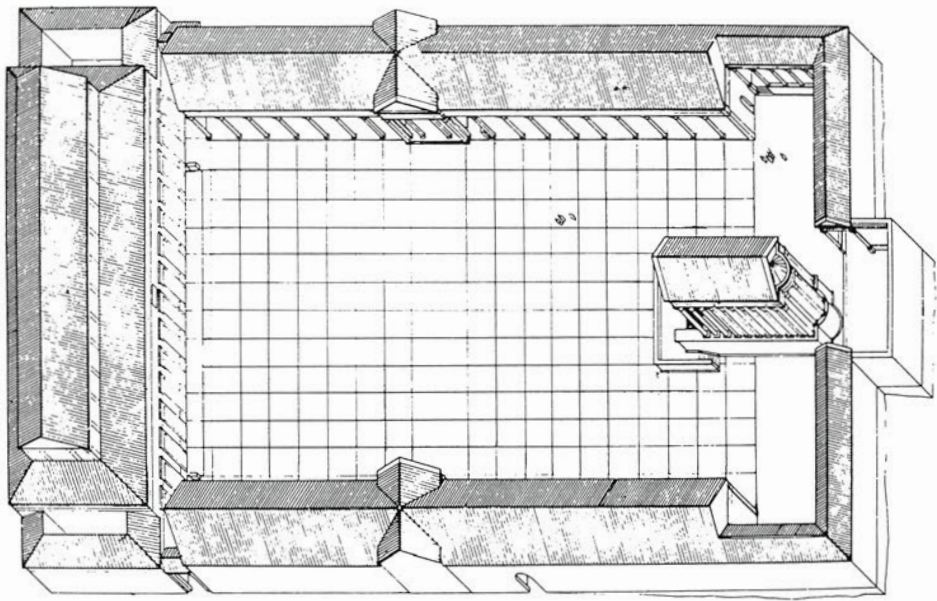


Fig. 4. Restituciones del Foro de Clunia.

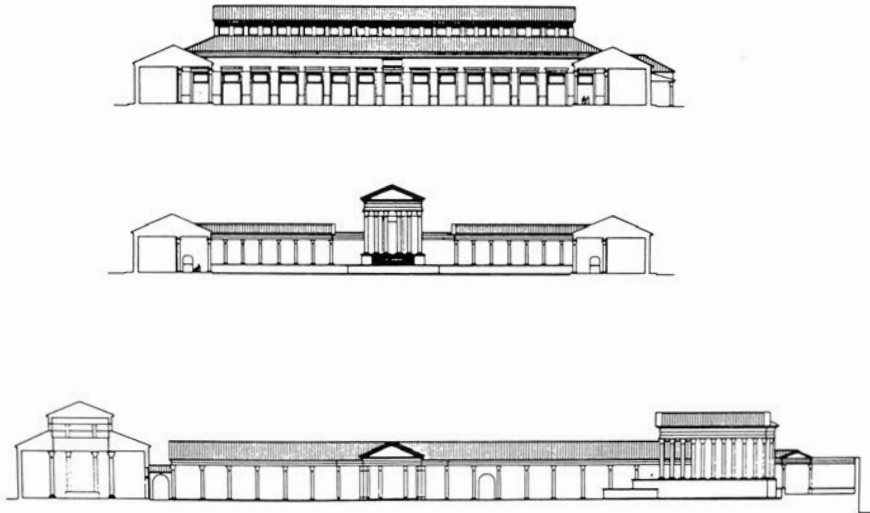


Fig. 5. Restituciones del Foro de Clunia.

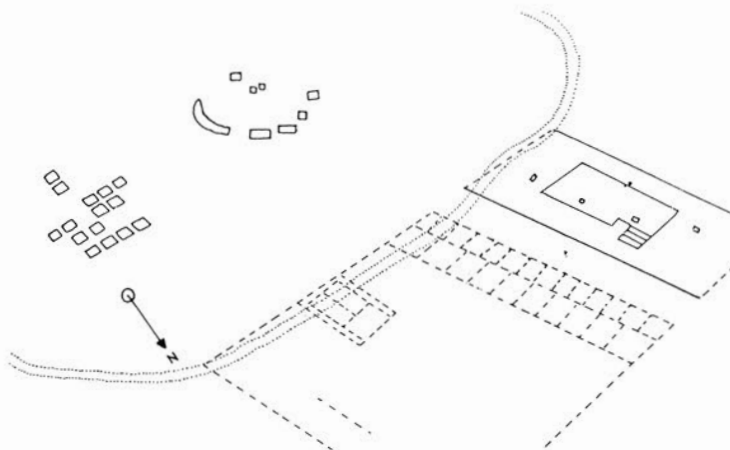


Fig. 6. Foro nuevo de Uxama.

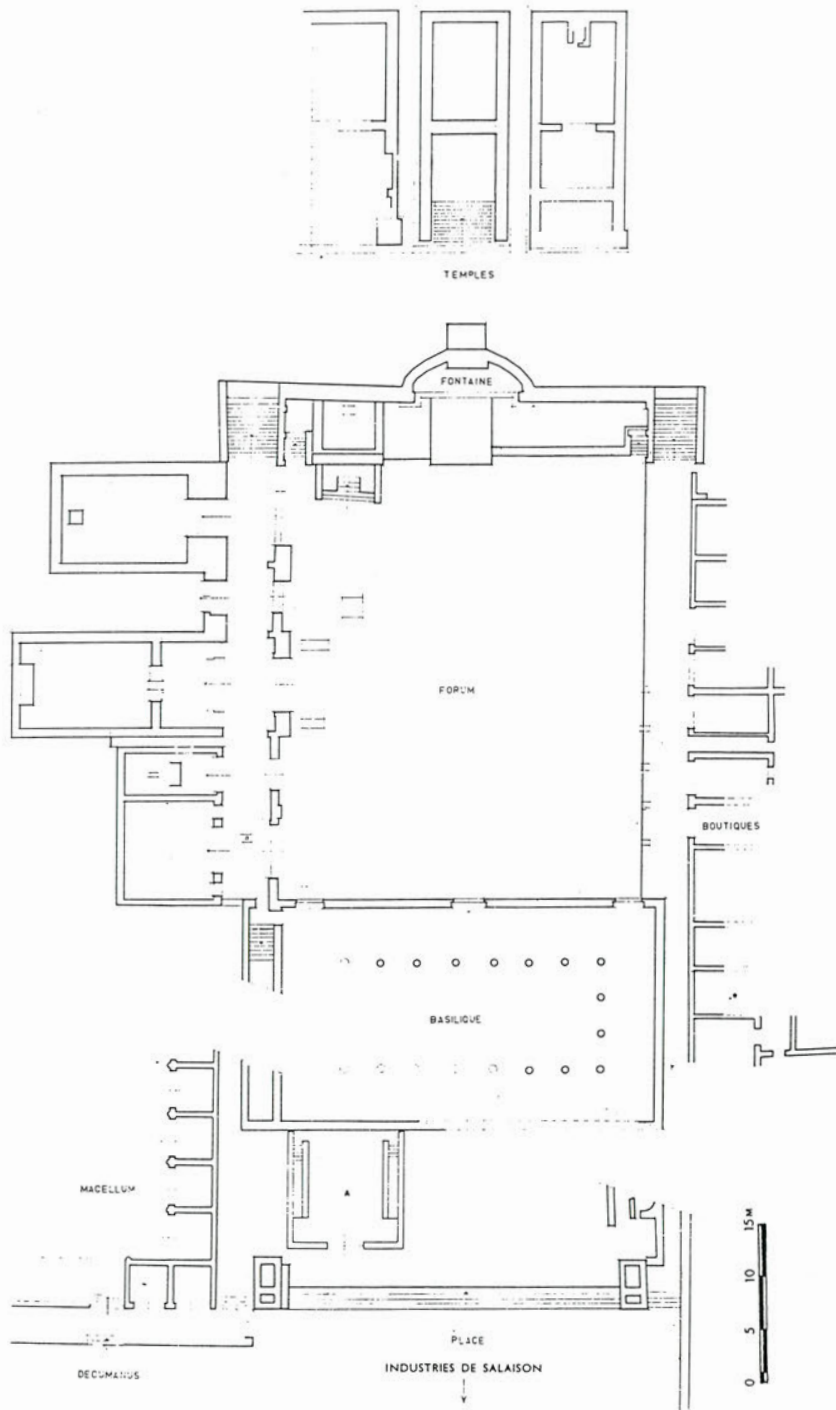


Fig. 7. Foro de Baelo Claudia.

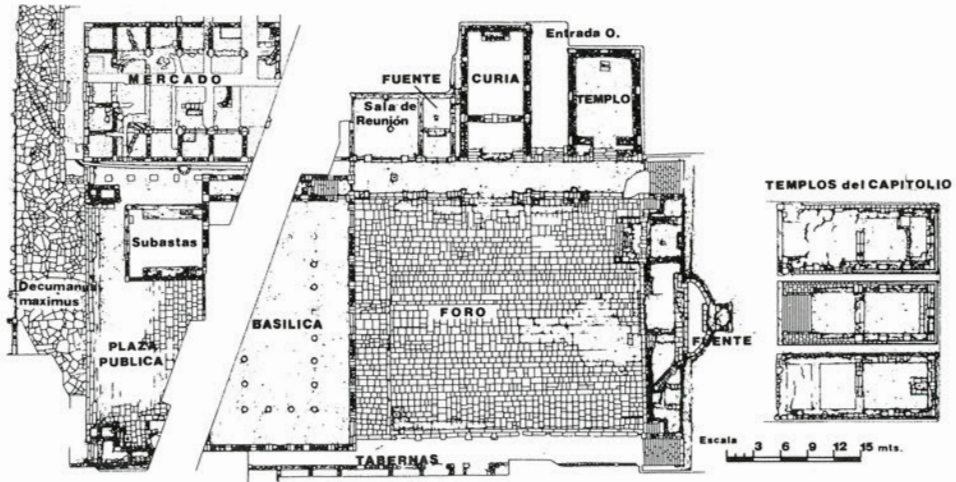


Fig. 8. Foro de Baulo Claudia.

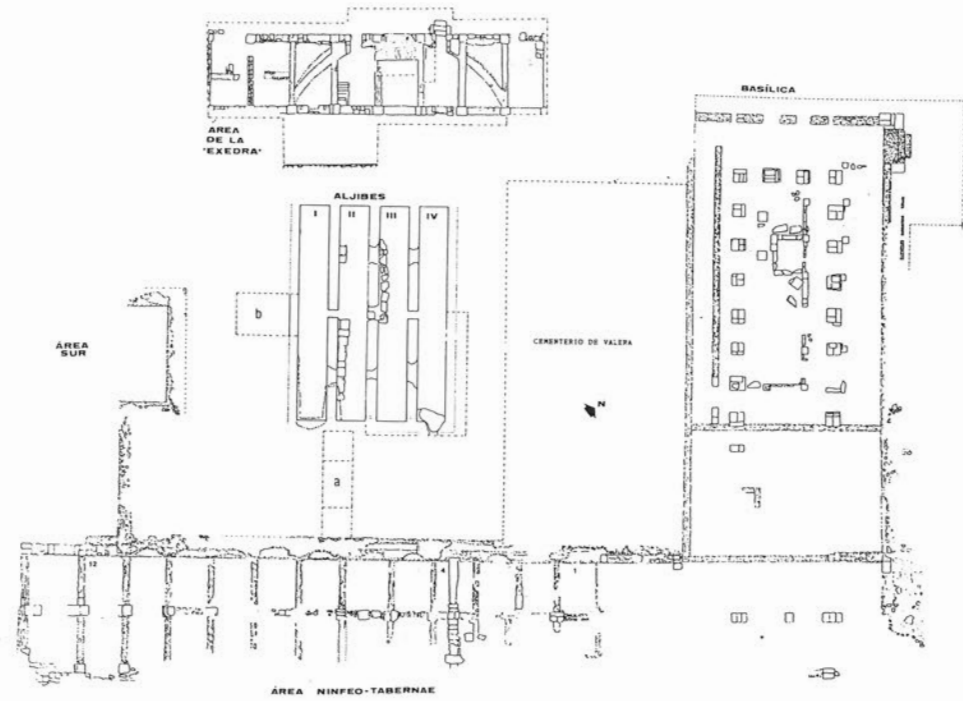


Fig. 9. Foro de Valeria.

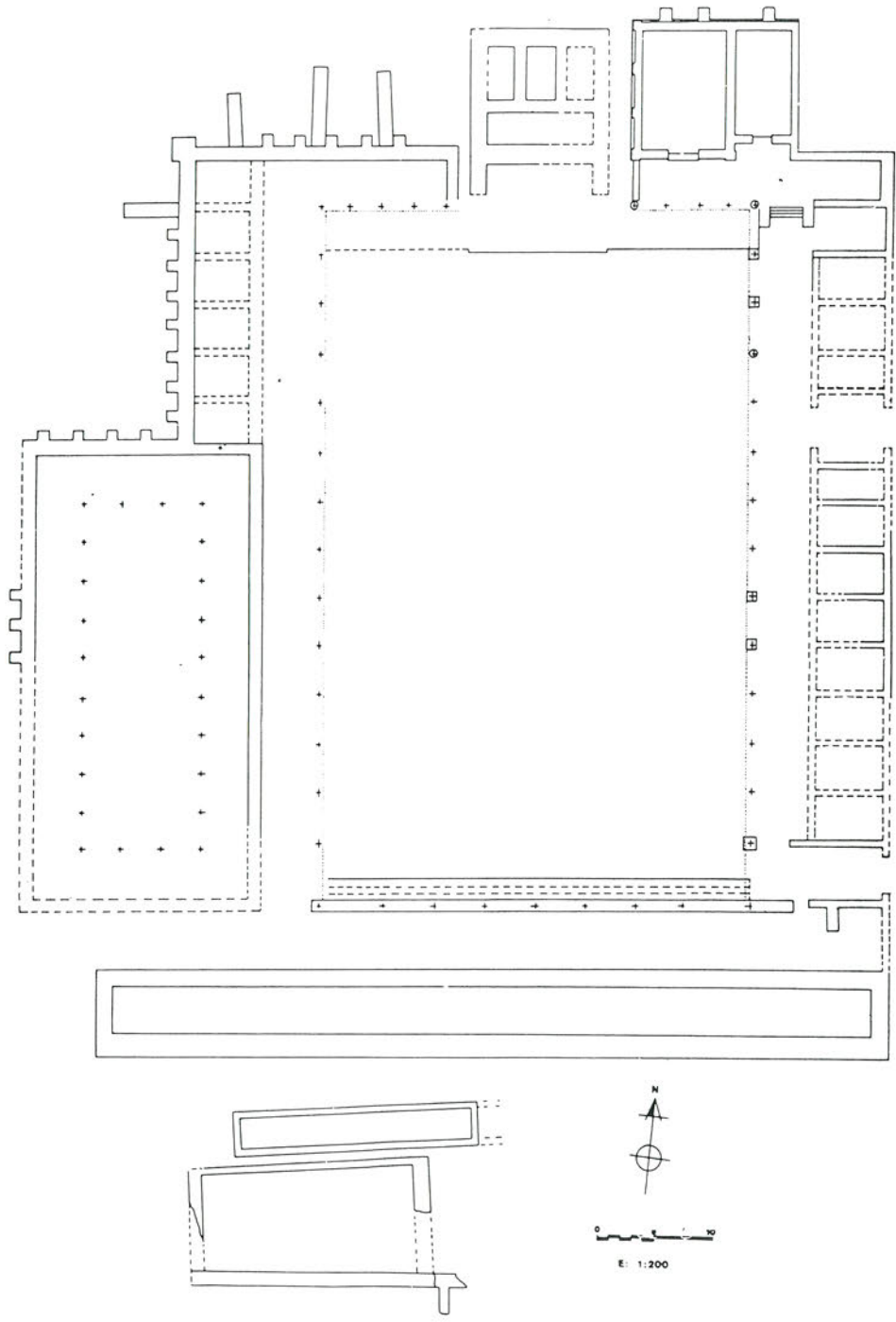


Fig. 10. Foro de Saguntum.

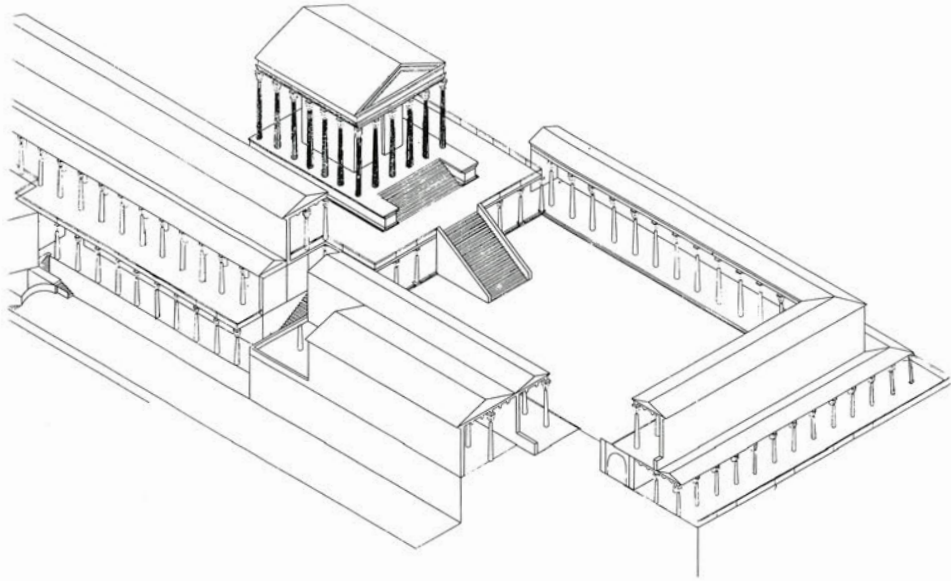


Fig. 11. Foro de Bībilis.

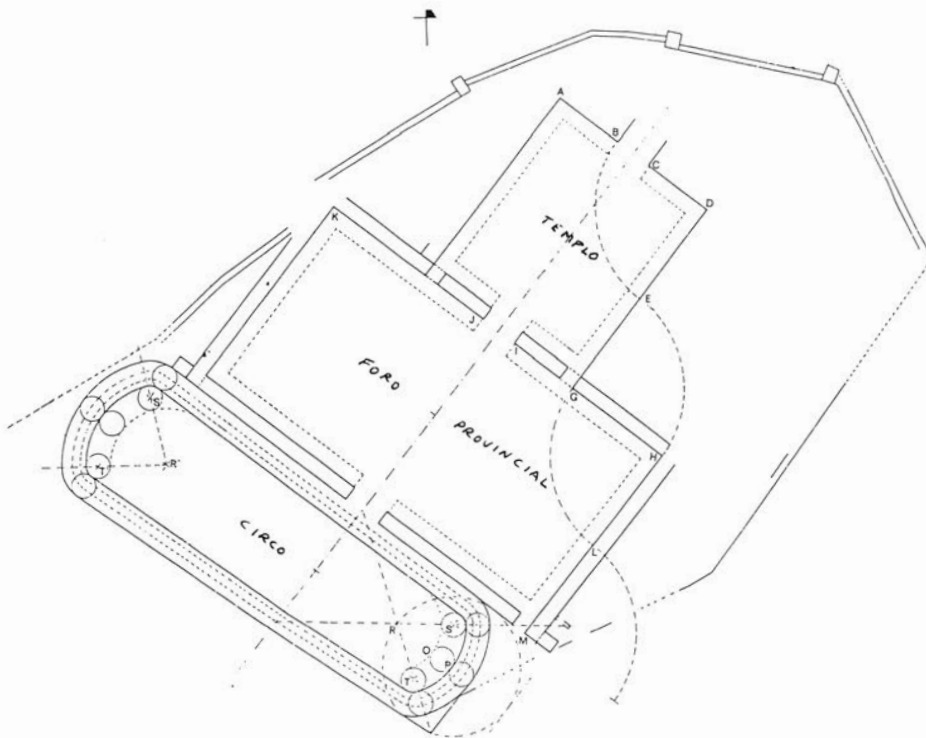


Fig. 12. Conjunto de las terrazas de Tarraco.

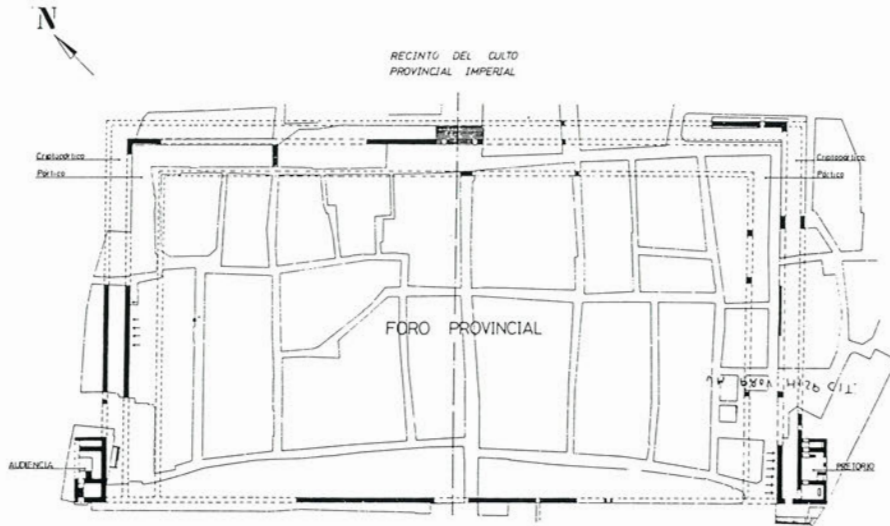


Fig. 13. Foro provincial de Tarraco.

rodeado de un pórtico en U, también como en la ciudad gerundense. El resultado es un mundo cerrado, consagrado a la divinidad imperial que en la etapa flavia alcanza plena preponderancia.

Resultan curiosas las semejanzas con Emporiae en las dos fases conimbrigenses, extendidas a las respectivas basílicas que supeditaban el número de columnas al espacio disponible y que además contaban ambas con una estancia lateral en un lado corto, comunicada la de Emporiae y no comunicada la del foro luso (16).

Clunia

Veinticinco años de excavaciones dirigidas por Pedro de Palol nos han proporcionado el más completo conocimiento del foro de la ciudad de Clunia, municipium, cabeza de conventus y colonia. Los minuciosos trabajos arqueológicos revelan un centro político y económico de funcionarios romanos al cuidado de una compleja y amplísima administración territorial (17).

El tamaño del recinto urbano, con 130 Ha, sería el más extenso de Hispania y quizás de Occidente. El núcleo público manifiesta una gran categoría y dimensiones, dentro de una trama urbana que permite suponer un plan originario unitario de gran regularidad de distribución de módulo y de dimensiones de las partes, de estructura arquitectónica y de construcción.

Este historiador distingue hasta tres ejes urbanos distintos y entrecruzados: el predominante lo marcarían las casas tiberianas, otro inclinado 30 grados lo señalaría el foro, y un tercero de 45 grados la casa nº 3 y las grandes termas.

El foro es, como el gran teatro (con sus 9.144 espectadores el de mayor capacidad de Hispania), de época julio-claudia, y con sus 140 m., más 20 de la basílica, de largo, por 100 m. de anchura, vuelve a ser el más grande de la Península.

Perfectamente reconstituído, está formado por una gran área con 19 tabernae por cada uno de los lados mayores, una basílica con curia, tribunal y quizás aedes Augusti y hasta tres o cuatro templos en disposición cruciforme: el templo mayor dedicado a Júpiter, especie de Capitolium exástilo y con ábside, como los romanos imperiales; un Augusteion formado por tres tabernae centrales quizás en ambos costados, y el anejo a la basílica por el lado opuesto al foro, del que Palol no cree que sea aedes Augusti. Este último edificio, estrechamente ligado al resto de los edificios del foro, se dispone en el interior de otra plaza porticada que podría ser una ampliación del foro.

Fuera del conjunto aunque ligado a él por proximidad se encuentra un singular edificio público de traza barquiforme que debió ser macellum o domus flavia, y cuya forma triangular responde a una adecuación y aprovechamiento de un espacio irregular formado por la dificultosa acomodación de los tres ejes de la trama urbana.

En sus líneas generales este grandioso foro, completamente a un nivel, responde al modo de los fora republicanos militares, en un tipo arcaico de foro que también se repite en el templo mayor. La disposición castrense de la traza ha de deberse sin duda a que el urbanista fue un ingeniero militar, figura que –como en la colonización hispanoamericana– atendía también a obras de arquitectura civil y representativa.

De gran suntuosidad debió ser la basílica, con sus quince grandes puertas de cuatro metros de anchura que daban paso al foro, definiendo un prototipo de tiempos augusteos propio de Italia y ambas Galias, e incluso dice Palol que, según Ward Perkins, mejor recuerda a tipos militares del limes centroeuropeo.

En definitiva, estuviera este espacioso foro enlosado o no, cabe imaginar su espléndido aspecto cuando se adornara de altares, columnas, estatuas y otros monumentos conmemorativos. La potencia económica de Clunia, atestiguada en la planimetría de las grandes termas de Los Arcos I (con una fachada de más de 50 m.) y Los Arcos II, así permite plantearlo.

Uxama

En la ciudad soriana de Uxama Argaela se detectan hasta dos foros distintos y sucesivos. Si bien el estado de excavación no está muy avanzado, el futuro es extraordinariamente prometedor.

El que C. García Merino llama “foro antiguo” data al parecer de época de Tiberio y estaba formado por una plaza y una terraza artificial porticada, sede probable de un templo tal vez de culto imperial. Sería un foro de tipo cerrado, frecuente en Occidente, con plaza y templo elevados sobre la ciudad y enmarcado por un área porticada, como la reforma flavia del de Conimbriga (18).

En este conjunto los criptopórticos se encuentran en dos lados, como en Augusta Raurica. Destaca el cimiento del ala oriental a base de singulares contrafuertes semicilíndricos de 2,70 m. de diámetro adosados a su cara interna y rellenos de lajas de cantera. Este recurso arquitectónico, según la citada arqueóloga, se repite en la Galia en los foros de Augst, Lyon, Saint Just y Dax, e incluso en cierto punto de la hispana Bílbilis.

La terraza mide 35 por 35 m. más 8 m. de pórticos en tres de sus lados, lo que sería bastante reducido. Del templo no queda absolutamente nada.

El llamado “foro nuevo” se encuentra a 130 m. del anterior. Más grande, sobre un lugar totalmente llano, parece a la vista de fotografías aéreas de traza cuadrangular con un templo de doble cella en el centro de un lado menor y tabernae a ambos lados mayores en número de diez. Por la parte exterior de las tabernae occidentales se disponen otras catorce tiendas más pequeñas que saldrían a un cardo de la trama que a su vez las separaría de un gran edificio que sería una basílica, en extraña situación por tanto respecto al foro, aislada por el citado vial.

En definitiva, como bien señala García Merino, el conjunto monumental de temenos porticado elevado con plataforma artificial y plaza de que se dota a Uxama implica la existencia de un espacio público que se contraponen al espacio privado que lo rodea, y da la medida del cambio experimen-

tado en la Meseta en la época de Tiberio. El foro es así tanto causa como consecuencia de la romanización.

b. *Foros escalonados*

Baelo Claudia

Como acabamos de ver incluso en los foros labrados en la llanura hay cierta tendencia hispana a levantar el área representativa o al menos el templo principal sobre el resto de la ciudad. De ahí el recurso frecuente a los criptopórticos que se detecta en Conimbriga, Emporiae, Uxama, etc.

Otro tipo de foro hispano sería el que aprovecha una suave pendiente que permite uno o dos escalones no demasiado abruptos con los que se puede jugar urbanísticamente superponiendo los volúmenes constructivos en varios niveles. Sería una disposición intermedia entre el foro llano y el foro de terrazas abruptas que explota un fuerte desnivel (19).

El foro de Baelo Claudia, bien conocido (20), es un buen ejemplo del uso inteligente de los pequeños desniveles. De entrada su plan general es muy tradicional y acorde con la época julio claudia en que se trazó. El conjunto mide 115 por 87 m., correspondiendo a la plaza 45 x 33 m., de lo que se deriva un tamaño más bien reducido.

Pero lo que en Clunia es regularidad y simetría casi monótona dentro del gigantismo, aquí en Baelo es toda variedad pintoresca, siendo muy distintos cada uno de los lados del rectángulo. Desde el punto de vista urbanístico nos interesa sobremanera el frente septentrional, donde se localiza el pequeño terraplén que separa la zona religiosa del capitolium de la zona civil en bajo. Ello marca tal separación que incluso ha llevado a Blanco Freijeiro y a Corzo Sánchez (21) a hablar de dos foros, uno religioso al norte con los tres templos iguales y otro laico al sur con la basílica, el decurionato y los mercados.

Pero no creemos que se deba hacer esta separación, sino que esta complejidad obedece a la sabia utilización del citado escalonamiento enriquecida con un juego sofisticado de escalinatas y otros elementos destacados como la fuente monumental central. Pero antes preferimos analizar los otros laterales.

El costado occidental sería el más irregular en cuanto en él se dispone de norte a sur un edificio con forma de templo que podría interpretarse como curia; sigue un vial de acceso a la plaza; otro megaron de mayor tama-

ño quizá para el culto imperial; una fuente y otra sala cuadrada, elementos todos que se abren a un corredor seguramente cubierto cuya salida al área se haría por medio de arcos y entre ellos un gran arco de triunfo en el centro. A sus lados quedan dos bases de estatuas desaparecidas.

El frente meridional estaba ocupado totalmente por el lado mayor de la basílica conforme a esquemas clásicos (22), y en ambas esquinas dos estrechos pasillos permiten la salida del foro hacia el decumanus maximus que corre a lo largo del lado sur de la basílica. Sin embargo conviene señalar que al igual que en Clunia este edificio civil disfruta por este costado de otro pequeño espacio abierto que la separa de la citada calle. De esta manera encontramos en Baelo la sucesión a lo largo de un eje de ámbitos despejados separados por el cuerpo de la basílica que aumenta el elemento sorpresivo en cuanto así no se permite una larga perspectiva. Además la citada placita se encuentra unos peldaños más baja que el foro propiamente dicho, en escalonamiento paulatino hacia el más realzado frente religioso del Septentrión.

Cierra el foro por el lado oriental una alineación de tabernae que se sabe fueron más tarde sustituidas por un macellum especializado, en un proceso de adaptación al cambio de funciones del foro que ya ha sido explicado por el citado Jiménez Salvador. Dicho mercado, muy regular en su configuración, se situó junto al foro, en el ángulo S.O..

Finalmente llama la atención desde el punto de vista artístico el lado norte, con un desnivel aterrazado óptimamente aprovechado: en el centro del muro, cuyo aparejo irregular mueve a pensar que debió estar estucado y quizás policromado, se dispone una magnífica fuente en exedra construída en perfecta sillería. En los extremos dos anchas escaleras permiten subir a la terraza donde se alzan los tres templos iguales que conforman un capitolio cada uno alzado sobre un podium con escalera delantera, en disposición magnífica que tiene pocos paralelismos en el Imperio (Sufetula, Salona, Aequum y Nesactium). Delante del templo central quedan restos de un altar.

La presencia en el costado oriental del templo llamado de Isis, y al otro extremo de unas construcciones indeterminadas, no restan en absoluto protagonismo a esta magnífica delantera, cuyos templos se alzaban más de quince metros por encima del nivel del foro, quizás como apunta Ponsich para que fueran visibles desde el mar (23).

En conclusión, recordando las palabras de R. Martín, el conjunto monumental de Baelo es un modelo de feliz adaptación a los recursos topográficos de la ciudad.

Valeria

En el caso del foro de la ciudad hispanorromana de Valeria, con todas las reservas ante unas excavaciones muy incompletas, nos encontramos con otro ejemplo de sabio aprovechamiento de las irregularidades del terreno, conformándose un foro a distintos niveles sin llegarse nunca a la terraza abrupta.

El foro en cuestión formaría un rectángulo de unos 86 x 79,6 m., orientado N.-S. y cuyo muro de contención oriental se ha aprovechado para construir un magnífico ninfeo de alto valor urbanístico.

Según Angel Fuentes (24) este lado tan pintoresco del foro está más en relación con la parte inferior de la ciudad que con el propio foro, siendo la terraza cimera que cerraría la perspectiva en lo alto de quien entrara a Valeria por su acceso inferior, desde el río. Todo ello motivado por la disposición topográfica de la ciudad, colocada entre cerros y con pendientes no demasiado fuertes pero constantes.

A la vista de lo descubierto en la parte alta se dispuso el área del foro que alberga hasta cuatro aljibes de gran tamaño destinados a alimentar el juego de agua del citado ninfeo.

Este elemento, de 55 m. de largo que se prolonga por medio de un muro bien trabajado hasta otros 25 m. más en sentido meridional, es con el conjunto de sus trece tabernae delanteras que se disponen en un nivel más bajo (de tal modo que sus cubiertas servían de suelo del pórtico delantero al ninfeo), lo más conocido de Valeria, incluso antes de las excavaciones modernas en cuanto nunca llegó a estar completamente cubierto. Su tamaño y disposición, ordenado a base de nichos semicirculares y rectangulares alternantes, nos recuerda el muro monumental de la mal llamada "naumachia" de la ciudad siciliana de Taormina, cuyo destino de basamento para sostener unos edificios o una plaza superior es semejante, lo mismo que su tamaño.

Pero el ninfeo de Valeria con sus tiendas subyacentes y la posibilidad de un paseo o corredor por encima de estas últimas nos habla de un edificio todavía más complejo y rico.

El lado norte del foro está claramente limitado por la basílica, transversal a la plaza en disposición tradicional, si bien en Valeria por las dificultades topográficas se encuentra un tanto más baja que el nivel de la plaza. El borde occidental se cierra con un muro que en su parte central ofrece una gran exedra, elemento característico de las composiciones urbanas romanas que permite diversas hipótesis: fuente monumental como en Baelo; exedra adornada de columnas y estatuas ya que esta es la zona donde afloran los restos epigráficos y estatuarios más abundantes, etc.

El lado meridional plantea más problemas. Presenta una exedra de planta rectangular pero cuyo desnivel se hace hacia afuera del foro, lo que no aclara la distribución de esta zona. Además como puede notarse nos falta en Valeria el templo, o templos, que en buena lógica debería estar en este lado.

A falta de prospecciones que lo confirmen, no queda resto alguno que permita hacer alguna conjetura.

Sería bastante extraño, y único en Hispania, que se tratara de un foro sin templo anexo, al modo de los de Velleia o Caerwent. Al tiempo en la basílica las naves laterales de 4 m. de anchura, el doble que la central, parecen formar un ambulacrum a su alrededor.

En cuanto a la cronología de este foro al parecer la parte más antigua sería la plataforma superior y el ninfeo, fechado en época augustea, siendo de poco después las tabernae delanteras del ninfeo, acabándose la pavimentación de la calle que las antecede en época de Tiberio. En tiempos de Claudio se acabaría el conjunto con la remodelación y ampliación de la basílica y la finalización de los aljibes y el acueducto alimentador.

En definitiva, a falta de saber dónde se situaría la zona religiosa, pues sería raro que fuera un foro laico con los templos situados lejos de esta zona, la magnificencia del foro de Valeria a la vista de las estructuras y de los restos decorativos conservados queda patente, e incluso nos haría sospechar una cronología más tardía de la antes señalada.

c. Foros con terrazas abruptas

Saguntum

Como se sabe, la ciudad medieval de Sagunto tuvo su fundamento en un castillo árabe construido sobre la plataforma de un cerro desde el cual la muralla desciende hasta la ciudad. El castillo consta de cinco plazas: la Al-

menara, el Albácar, la ciudadela de San Fernando, la plaza de los Estudiantes y la plaza del Espolón. En esta montaña se levantó la antigua ciudad ibero-edetana de Arse, así como la romana Saguntum. Precisamente en la antigua Plaza del Eco, una de estas plazas de armas, se situó el foro romano cuya configuración exacta ha sido recientemente establecida (25).

Resultó así la evidencia de un magnífico ejemplo de urbanismo de tipo pergameneo en Hispania, donde como en la acrópolis helenística se busca la adaptación al terreno, asociando el paisaje y el conjunto arquitectónico. En Sagunto se observa el mismo trazado sinuoso y ascendente, de carácter topográfico y defensivo. Como en las ciudades helenísticas del tipo de Dodona, Labraunda, Amizon, Alinda y el mismo Pérgamo, donde se produjo la aparición del paisaje arquitectónico en busca de una impresión pictórica de conjunto, aquí en Saguntum el teatro situado en la misma pendiente pero en una cota 50 m. inferior a la del foro cobra una nueva significación urbanística, ligado a conjuntos arquitectónicos que tienden a agruparse y organizarse en torno a él, superándose el tradicional aislamiento del teatro griego.

La situación del foro de Saguntum sobre la ciudad plantada en el arranque de la colina, en vecindad con el conjunto del teatro y de la fortaleza superior, nos habla efectivamente de la llegada a Hispania de los principios urbanísticos pergameneos, donde los elementos urbanos sólo se relacionan entre sí por sobreelevación. La llegada a la Península de tan pintoresca disposición debió ser a través de ejemplos itálicos como Tibur, Terracina o Praeneste.

Centrándonos en el foro, se aprecia una remodelación imperial con grandes trabajos de aterramiento, por medio de un muro con veintidós contrafuertes cortos de función ornamental, como en Tibur, y cuatro largos funcionales. Así se logra un espectacular desarrollo en altura, entre 2 y 17 m., si bien no hay ningún juego de criptopórticos ni pasos franqueables.

A pesar de la dificultad de ubicación en Saguntum se consiguió un foro de trazado bastante regular: en el flanco norte, aprovechando un primer complejo religioso se encuentra la planta de un templo republicano de triple cella, que tiene delante una cisterna antigua. Este capitolio de tipo itálico determinará el eje longitudinal del foro posterior.

Junto a este templo aparece la curia, que tenía una fachada con pilastras corintias. Estaba dotada de una estancia lateral a modo de "secretarium".

En esta zona hubo además un gran monumento escultórico, quizás un altar artístico adornado con relieves en friso.

El flanco oriental contaba con más de diez tabernae adornadas de un pórtico toscano delantero y entre ellas se abría una puerta para carros de acceso a la plaza del foro.

El lado sur está delimitado por una gran cisterna aún en uso que hace la función de un largo criptoportico de 67,40 m. de largo por 7,60 m. de ancho.

Finalmente la basílica de Saguntum ocupaba dos tercios del costado occidental, con sus 40 x 20 m.; era el edificio más moderno del conjunto. El tercio restante debió albergar algunas tiendas.

Esta plaza pública del foro, con 60 x 36 m., tuvo además a la vista de los restos una ornamentación extraordinaria, de tipo simbólico y político. Destaca en especial la inscripción de grandes letras de bronce incrustadas en el enlosado de la plaza donde se explica que el foro fue pagado por donación testamentaria de un tal Cneus Baebius Geminus. Además están documentadas entre otras estatuas de Augusto, Cayo César, Tiberio, Druso, Germánico, Adriano, etc.

Bílbilis

Esta ciudad del valle del Ebro es otro magnífico ejemplo de la aplicación consciente si bien a pequeña escala de lo que entonces se concebía como la modernidad del urbanismo: el paisaje arquitectónico de origen pergameneo.

Así lo define su máximo estudioso, M. Martín Bueno (26), quien desde 1971 excava y reconstruye el cerro de Bámbola anteriormente estudiado por Sentenach en 1917 y Schulten en 1933.

Se sabe que en época augustea se desarrolló en torno a una gran plaza un conjunto monumental planificado, con el templo en la zona superior y una disposición armónica del conjunto alrededor de la plaza, en uso escalonado de grandes terrazas adecuadas al terreno.

Esta modalidad urbanística en terrazas de origen próximo-oriental afecta al foro pero también a otros elementos urbanos como el gran teatro, construido como en Pérgamo aprovechando el fuerte desnivel y sirviendo a su vez de enlace entre el foro enrasado en su parte summa y

otros espacios urbanos en la zona de la scaena. En definitiva, la búsqueda de teatralidad monumental, el tratamiento de la arquitectura como paisaje propio y la necesidad de encontrar canteras de piedra hacen de Bólbilis un conjunto de especial interés.

Lo que era el foro lo formaban un templo, pórticos, una plaza, varias tabernae y algunos criptopórticos, alcanzándose un modelo completo, con todos los elementos.

El gran templo corintio era exástilo, con un amplio espacio detrás libre y un podium que aprovecha un resalte natural. La plaza de 48 x 41 m., prácticamente cuadrada, estaba delante y debajo del templo y se rodeaba totalmente de pórticos. En un lateral un criptopórtico que al tiempo es cisterna servía de aterrazamiento a la plataforma, de modo similar a lo que hemos visto en Saguntum.

Pero el forum de Bólbilis, según las restituciones del citado arqueólogo, era más complejo: el uso de pórticos dobles en dos pisos, alto y bajo, de cisternas, de fontanas, de fachadas porticadas que se adornaban con pinturas, así lo demuestra.

La basílica plantea problemas de localización, si bien hubo de haber una de la que no queda absolutamente nada. Su situación pudo ser enfrentada al templo según el esquema tradicional, en un lateral sobre la terraza o junto al templo, a un lado del mismo.

Finalmente existen problemas acerca de la cronología del conjunto, dudándose entre la época augustea de fundación y las evidentes reformas trajaneas.

Tarraco

Llegamos finalmente al conjunto forense más espectacular de los erigidos en la Hispania romana, el que tiene a los ojos del historiador del Arte las mayores posibilidades de interpretación.

Mal conocido hasta hace pocos años, ya Theodor Hauschild en 1976 llamó la atención acerca de la importancia del llamado foro alto de Tarraco, cuyo templo superior dedicado a Augusto le recordaba por su tamaño (ocástilo) y disposición una situación semejante a la del gran recinto de Baal en Palmyra, datado en el siglo I d. de C. (27).

Este autor señalaba la importancia de la ciudad que en los años 26-24 a. de C. llegó a ser la capital del Imperio. La ciudad siguió siendo cabeza de

la provincia tarraconense, y que en el citado foro alto el mármol de Carrara sirvió de material para desarrollar una idea arquitectónica a base de la simetría de grandes espacios en línea con la arquitectura imperial augustea.

En 1987 R. Cortés ha dado completa demostración del enorme interés del conjunto forense de Tarraco. Mejor habría que decir según este autor de los dos foros de Tarraco, el “foro provincial” en la parte alta y el “foro municipal” en la parte baja de la ciudad. La suma de ambos ocupa 105.000 m², nada menos que 10,5 Ha, lo que supone un 17,5% del total urbano destinado a espacios públicos (28).

La zona alta se basa en un admirable uso de las construcciones en grandes terrazas, cuyo escalonamiento aprovecha la topografía del enclave. Se compone del gran templo citado, el foro y el circo en tres niveles superpuestos. Como dice Cortés se trata de una planificación única.

El programa monumental de este foro provincial de Tarraco buscaba expresar plásticamente en la capital de la Hispania Citerior la potencia del Imperio. A base de considerables substracciones fechadas desde época augustea hasta Vespasiano se compuso un conjunto singular en el Occidente romano, más propio del colosalismo de las provincias orientales.

En el extremo septentrional se dispone el recinto cuadrangular del templo augusteo, de 110 pasos de lado y con tres accesos a la escalinata inferior. Toda la construcción se hace a base de opus quadratum y por medio de grandes bóvedas subterráneas.

Más abajo la gran plaza del foro provincial, con unas dimensiones considerables: 110 pasos de profundidad por 200 de longitud, con clara proporción respecto al témenos del templo. Esta gran plaza delimitada en buena parte por criptopórticos, estaba rodeada de un gran pórtico en forma de U.

Por último en un nivel inferior el gran circo de extremos curvilíneos que no sólo tuvo la finalidad deportiva sino que sirve a modo de gran plaza urbana introductoria al conjunto superior.

Antes de analizar el otro supuesto foro, el llamado foro municipal o bajo, conviene repasar con Dupré Raventós la significación y el exorno de este “Forum Provinciae Hispaniae Citerior”: a partir de la afirmación de que este es uno de los monumentos más desconocidos de España, resalta sus extraordinarias características formales, con sus 320 x 175 m., y el que fuera la sede del concilium provincial. Todo sería de época flavia, no augusteo,

y se compondría del templo imperial provincial en la parte superior, donde se acogía la estatua del Emperador, más la plaza de representación inferior de época de Vespasiano que a modo de foro albergaba hasta 33 estatuas de sacerdotes. Dos grandes escaleras monumentales en sus extremos meridionales (hoy llamadas Pretorio y Audiencia), daban paso a la zona inferior convertida en circo en época de Domiciano (29).

En cuanto al llamado foro municipal o inferior, situado en la zona portuaria, estaría formada según Cortés por una Basílica, la Plaza de las Estatuas, una serie de calles y una gran explanada, localizándose los templos seguramente muy cerca del teatro. La basílica además contaba con una curia o aedes Augusti.

Pero conviene saber la precisión que hacen R. Mar y J. Ruiz de Arbulo acerca de este conjunto de la ciudad baja. Para estos autores el foro municipal de Tarraco se hallaría en la terraza media donde Cortés sitúa el foro provincial, mientras que los restos de la zona inferior, supuesto foro municipal, sería una gran basílica con ambulacrum y aedes Augusti (30).

Conclusión

A la vista de los ejemplos que hemos traído a colación ningún historiador del arte podrá negar la posibilidad de valorar desde su disciplina conjuntos urbanísticos tan admirables como los foros de Emporiae o Cluniae, composiciones arquitectónicas tan extraordinarias como las que forman el foro y el teatro de Bilibis y Saguntum, o una disposición urbana tan sofisticada como la del foro provincial de Tarraco.

Sean foros desarrollados en un nivel, en dos escalones, o en disposición aterrizada, ha quedado clara la capacidad hispana de aprovechar al máximo las condiciones topográficas.

Cabe preguntarse si todavía hubo más conjuntos forenses de semejante categoría. Como bien saben los especialistas en la Hispania romana todavía nos falta conocer con cierta exactitud foros tan significativos como los de Hispalis, Italica, Pollentia, Ercavica, Regina, Valentia, etc.

Entre todos ellos van a sobresalir por su interés artístico *los foros de Emerita Augusta*, ciudad-capital que llegó a estar entre las diez urbes más grandes del Imperio: efectivamente hubo en la ciudad lusitana un gran foro municipal localizado en las inmediaciones del mal llamado templo de

Diana, gran ejemplar períptero y exástilo que debió estar dedicado al culto imperial. Este edificio del siglo I d. de C. conserva los paramentos de piedra granítica aunque debió estar estucado y revestido de placas marmóreas. Por el lado norte se disponía una gran plaza correspondiente al área del foro, rodeada de un magnífico pórtico decorado con grandes clipeos de Júpiter Ammon y de Medusa que estaban además flanqueados por cariátides.

Se sabe que la plaza estuvo enlosada y que tenía una basílica o curia en un lateral, así como un conjunto termal, en tanto que el citado templo ofrecía su fachada hacia el sur.

Después habría un foro provincial, en duplicidad como la que hemos visto en Tarraco, en la zona de la Plaza de Santiago al que daría acceso el llamado Arco de Trajano. Además tendría un templo romano de ábside circular, una basílica romana e incluso una basílica paleocristiana. En este lugar debió hallarse el Templo de la Concordia de Augusto, por lo que el Forum Provincial también estaba dedicado al culto imperial provincial (31).

En conclusión, que tanto en el caso de conjuntos urbanísticos como de edificios singulares (como el ninfeo de Valeria por citar un elemento de patente magnificencia), entendemos que el método de valoración histórico-artística está llamado a producir excelentes resultados.

Con este artículo hemos intentado señalar una posible vía de actuación.



Lám. 1. Vista aérea del foro de Baelo Claudia.



Lám. 2. Vista aérea del foro de Baelo Claudia.

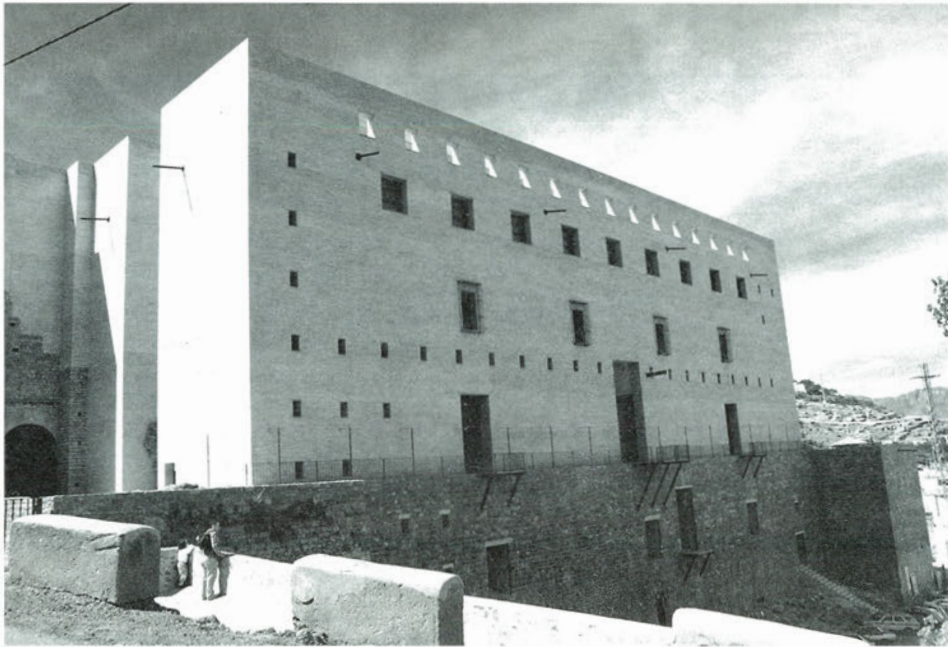


Lám. 3. Foro de Baelo Claudia: Zona del Capitolium con la exedra monumental flanqueada por las escalinatas.



Lám. 4. Foro de Baelo Claudia: ángulo de la zona de la puerta de la Basílica.

Lám. 5. Foro de Baelo Claudia: enlosado del área de la Basílica.



Lám. 6. Estado actual del Teatro Romano de Sagunto.



Lám. 7. Foro de Valeria: restos de las tabernae dobles al pie del ninfeo.



Lám. 8. Teatro romano de Segóbriga.



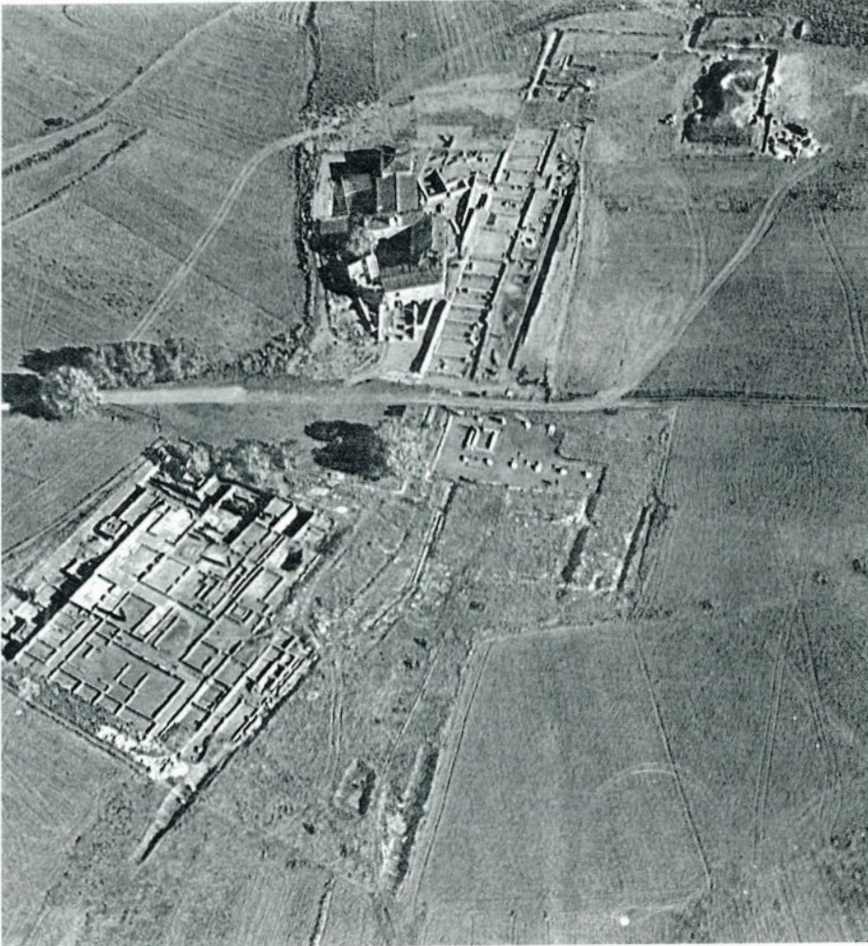
Lám. 9. Área de las termas y anfiteatro de Segóbriga.



Lám. 10. Teatro romano de Regina.



Lám. 11. Frons scaenae y valvae del teatro romano de Regina.



Lám. 12. Vista aérea del Foro de Clunia.

NOTAS

- (1) JIMÉNEZ SALVADOR, J.L.: *Arquitectura forense*.
- (2) BALIL FERNÁNDEZ, A.: "Casa y urbanismo", I, 290 y ss.; II, 5 y ss.; III, 55 y ss., y IV, 115 y ss.; "Las ideas urbanísticas", 29-78, etc.
- (3) Además del extraordinario *Urbanística de las grandes ciudades*, a este autor se debe la única aproximación al urbanismo romano en España: "La Edad Antigua", en *Resumen Histórico*, 7-67.
- (4) MARTIN, R.: "Agora et Forum", 7-21.
- (5) LE GALL, J.: "Que faisait-on sur un Forum?", 23-26.
- (6) CHEVALLIER, R.: "Le forum dans la mentalité collective", 27-32.
- (7) JIMÉNEZ SALVADOR, J.L.: "Los modelos constructivos en la arquitectura forense", 173-177.
- (8) La Ampurias romana forma un rectángulo de 300 x 700 m.. Mérida no superaba las 26 ha. mientras que Cesaraugusta alcanzaba las 50 ha. Cádiz debió llegar a los 60.000 h., Cartagena a los 40.000 y Cesaraugusta no pasó de 20.000 h.. Según BLAZQUEZ, J.M.: "Ciudades hispanas", 79-136.
- (9) SADAK BEN BAAZIZ: "Les Forums romains en Tunisie", 221-236.
- (10) MAC DONALD, W.L.: *The Architecture of the Roman Empire*.
- (11) MARTIN, "Agora et Forum", distingue tres tipos de ágoras griegas: las primitivas de contornos no definidos ni delimitados por la red de calles y con relativa independencia del plan urbano (Megara Hyblaea, Selinunte, Corinto, Atenas o Thasos); las clásicas, con regularización paulatina e integración en la trama (en Mileto, Priene, Magnesia del Meandro), y las ágoras cerradas helenísticas, verdaderos espacios vacíos dentro de un bloque, que hacen dudar sobre su condición de plaza o patio (en Meseña, Pérgamo, mercado norte de Mileto).
Este autor también se ha preguntado acerca de la relación entre el ágora y el foro. Así afirma que es menos estructural que funcional, pues cuando el ágora helenística perdió su papel político Roma supo adecuar el espacio cerrado a nuevos y originales valores, políticos y simbólicos, alcanzándose una plaza pública renovada.
- (12) JIMÉNEZ SALVADOR, J.L.: "Los modelos constructivos".
- (13) JIMÉNEZ SALVADOR, *Arquitectura forense*, 113-119. Con diferente grado de conocimiento, en general deficiente según este autor, conviene saber que en Hispania predominan los foros de época julioclaudia: del tiempo de Augusto serían los de Barcino, Bilibis, Caesaraugusta, Saguntum, los pórticos de la plaza de Baelo, la primera fase de Conimbriga y la segunda de Ampurias. Julio-claudios serían los de Hispalis, Clunia y Valeria, así como el municipal de Mérida y el capitolio y la basílica de Baelo. Flavios los de Mulva, Bilibis, el municipal de Tarraco, la segunda fase de Conimbriga y unas pequeñas reformas de Ampurias. Por último serían antoninos la segunda fase de Hispalis y la nova urbs de Italica.
A partir de la segunda mitad del siglo II ya no se hizo ningún foro nuevo, salvo obras de reforma de desigual magnitud.
- (14) SANMARTI-GREGO, E.: "El Foro Romano de Ampurias", 55-60.

- (15) ALARCAO, J. y ETIENNE, R.: “Le Portugal a l’*époque augustéenne*”, 171-188, en *Fouilles de Conimbriga, I*.
- (16) JIMÉNEZ SALVADOR, *Arquitectura forense*.
- (17) PALOL, P. de et alii: *Studia Varia Cluniensia*, es hasta ahora la más reciente publicación sobre el foro de Clunia y recoge toda la serie de artículos, notas y demás estudios publicados desde veinticinco años atrás.
Sobre el foro vid. PALOL, P. DE: “Clunia, cabeza de un convento jurídico”, y “El foro romano de Clunia”, 153-163.
- (18) GARCÍA MERINO, C.: “Noticias preliminares”, 147-151, y “Desarrollo urbano y promoción”, 73-114.
- (19) Como se sabe, este escalonamiento no es tampoco rasgo original del urbanismo hispánico. Ya en los años centrales del siglo IV a. de C. se puede apreciar en ciudades griegas como Halicarnaso, Alinda, Labraunda y Amizon, todas en la Caria, la asociación de arquitectura y de elementos paisajísticos, tales como terrazas, escalinatas, propileos, muros almohadillados y grandes pórticos que, de posible origen aqueménide, conforman a su vez conjuntos urbanos y religiosos que anuncian la originalidad de la arquitectura pergamenea helenística.
El mejor ejemplo del uso inicial de terrazas y de marcos arquitectónicos a base de pórticos lo encontramos en la zona monumental de la ciudad jonia de Priene, donde hacia el 350 el ateniense Pitio organiza el *ágora* y el vecino santuario de Atenea. Vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: “Aproximación al Urbanismo griego”, 19-41, y *La ciudad como obra de arte*.
- (20) PELLETIER, A.; DARDAINE, S. y SILLIERES, P.: “Le Forum de Belo”, 165-172.
- (21) BLANCO FREJEIRO, A. y CORZO SÁNCHEZ, R.: “El Urbanismo romano de la Bética”, 137-170.
- (22) Ante la basílica, una amplia acera enlosada confiere a aquella un nivel algo superior al del foro, desde el que se entraba por tres puertas con batientes colocados simétricamente. En su interior, una gran sala con veinte columnas de orden jónico sostenía un piso en forma de galería con columnas de orden compuesto. Al este, en el eje mayor de este edificio, una base cuadrada soportaba la estatua imperial de mármol blanco recientemente encontrada.
- (23) PONSICH, M.: “Baelo Claudia”, 6-13.
- (24) FUENTES DOMÍNGUEZ, A.: “Avance del Foro de Valeria”, 69-72. Más antiguo, OSUNA, M. et alii: *Valeria Romana*.
- (25) ARANEGUI, C. ET ALII: “El Foro de Saguntum”, 73-97.
- (26) MARTIN BUENO, M.: “El Foro de Bilibis”, 99-111, y también “Bilibis: Fisonomía”, 359-374.
- (27) HAUSCHILD, T.: “Tarraco”, 213-218.
- (28) CORTES, R.: “Los foros de Tarraco”, 9-24.
- (29) DUPRE RAVENTOS, J.: “Forum Provinciae”, 25-30.
- (30) MAR, R. y RUIZ DE ARBULO, J.: “La Basílica de la Colonia Tarraco”, 31-44.
- (31) ALMAGRO BASCH, M.: “La Topografía de Augusta Emérita”.

- ALARCAO, J. y ETIENNE, R.: "Le Portugal a l'époque augusteane", *Symposion de ciudades augusteas*, I, Zaragoza, 1976, 171-188, y *Fouilles de Conimbriga, I, L'architecture*, Coimbra, 1977.
- ALMAGRO BASCH, M.: "La Topografía de Augusta Emérita", *Symposion de ciudades augusteas*, Zaragoza, 1976, I, 189-212, y *Guía de Mérida*, 8ª edición, Madrid, 1979.
- ARANEGUI, C. ET ALII: "El Foro de Saguntum: la planta arquitectónica", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 73-97.
- BALIL FERNÁNDEZ, A.: "Casa y urbanismo en la España Antigua", I, B.S.A.A., XXXVI, 1970, 290 y ss.; II, *ídem*, XXXVII, 1971, 5 y ss.; III, *ídem*, XXXVIII, 1972, 55 y ss., y IV, *ídem*, XXXIX, 1973, 115 y ss.; también "Las ideas urbanísticas en época augustea", *Symposion de ciudades augusteas*, Zaragoza, 1976, I, 29-78.
- BLANCO FREJEIRO, A. y CORZO SÁNCHEZ, R.: "El Urbanismo romano de la Bética", *Symposion de ciudades augusteas*, Zaragoza, 1976, I, 137-170.
- BLAZQUEZ, J.M.: "Ciudades hispanas de la época de Augusto", *Symposion de ciudades augusteas*, Zaragoza, 1976, I, 79-136.
- CORTES, R.: "Los foros de Tarraco", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 9-24.
- CHEVALLIER, R.: "Le forum dans la mentalité collective romaine: l'espace-temps de la cité", *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, París, 1978, 27-32.
- DUPRE RAVENTOS, J.: "Forum Provinciae Hispaniae Citerioris", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 25-30.
- FUENTES DOMÍNGUEZ, A.: "Avance del Foro de Valeria (Cuenca)", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 69-72.
- GARCÍA BELLIDO, A.: *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antiguo*, Madrid, 1966, y "La Edad Antigua", en *Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, 1968, 7-67.
- GARCÍA MERINO, C.: "Noticias preliminares sobre el foro de Uxama Argaela (Osma, Soria)", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 147-151, y "Desarrollo urbano y promoción política de Uxama Argaela", B.S.A.A., Valladolid, LIII, 1987, 73-114.
- HAUSCHILD, T.: "Tarraco en la época augustea", *Symposion de ciudades augusteas*, Zaragoza, 1976, I, 213-218.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J.L.: "Los modelos constructivos en la arquitectura forense de la Península Ibérica", *Los foros romanos de las provincias occidentales*

- les, Madrid, 1987, 173-177, y *Arquitectura forense en la Hispania Romana. Bases para su estudio*, Zaragoza, 1987.
- LE GALL, J.: "Que faisait-on sur un Forum?", *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, París, 1978, 23-26.
- MAC DONALD, W.L.: *The Architecture of the Roman Empire II: An Urban Appraisal*, Yale University Press, 1986.
- MAR, R. y RUIZ DE ARBULO, J.: "La Basílica de la Colonia Tarraco. Una nueva interpretación del llamado Foro Bajo de Tarragona", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 31-44.
- MARTIN, R.: "Agora et Forum: ancêtres de la Plaza Mayor?", *Forum et Plaza Mayor dans le Monde Hispanique*, París, 1978, 7-21.
- MARTIN BUENO, M.: "El Foro de Bilibis (Calatayud, Zaragoza)", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 99-111, y "Bilibis: Fisonomía de la cuna de Marcial", *Actas del simposio sobre 'Marco Valerio Marcial, poeta de Bilibis y de Roma'*, Zaragoza, 1987, II, 359-374.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: "Aproximación al Urbanismo griego: la ciudad como obra de arte", *Estudios Clásicos*, 100, Madrid, 1991, pp. 19-41, y *Urbanismo en la Antigua Grecia. La ciudad como obra de arte*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994 (en prensa).
- OSUNA, M. ET ALII: *Valeria romana*, I, Cuenca, 1978.
- PALOL, P. DE: "Clunia, cabeza de un convento jurídico de la Hispania Citerior o Tarraconense", *Historia de Burgos*, I, Burgos, 1984, y "El foro romano de Clunia", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 153-163.
- PALOL, P. DE ET ALII: *Studia Varia Cluniensia*, Valladolid, 1991.
- PELLETIER, A.; DARDAINE, S. y SILLIERES, P.: "Le Forum de Belo: Decouvertes recentes", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 165-172.
- PONSICH, M.: "Baelo Claudia, próspera ciudad industrial", *Revista de Arqueología*, I, nº 2, Madrid, 1980, pp. 6-13.
- SADAK BEN BAAZIZ: "Les Forums romains en Tunisie. Essai de Bilan", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 221-236.
- SANMARTI-GREGO, E.: "El Foro Romano de Ampurias", *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 55-60.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1994

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

Elección del Director

En sesión del pleno de la Academia de 12 de Diciembre Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, ofreció a la Corporación una detenida memoria de la labor realizada durante el trienio correspondiente a su mandato.

Analizó en primer término la relación de la Academia con la Sociedad, aportando informes referentes a intervenciones arquitectónicas y urbanísticas. Con la Casa Real la Academia ha tenido constante comunicación. Sus Majestades han asistido a diferentes acontecimientos y muy señaladamente a la conmemoración del 250 aniversario de la creación de la Academia.

Las obras en el edificio han afectado a la mayor parte del mismo. Se han ampliado los almacenes mediante la creación de un altillo. Veintisiete salas han sido dotadas de refrigeración, aireación e iluminación. Se ha desembarazado el zaguán, permitiendo completa visibilidad de las estatuas de Hércules y Flora y una mejor instalación de la conserjería. Las obras se han extendido a la instalación de aire acondicionado a despachos, de sistemas de seguridad con TV y alarmas en todo el edificio y nuevo ascensor. En la Biblioteca y Archivo se ha procedido a una completa informatización, lo mismo que en la Contabilidad y Administración.

Asiduos contactos con el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento han permitido realizar exposiciones y la obtención de la estatua ecuestre del Rey Carlos III, logrando la Academia asistencia económica procedente de convenios y subvenciones para el desarrollo de sus actividades.

Ha sido muy densa la nómina de exposiciones, tanto en el Salón de la Academia como en el de la Calcografía. Se cifra en 21 el número de tales

exposiciones, siendo sobre todo memorables la referente a Goya celebrada en 1992 y la del 250 aniversario de la fundación de la Real Academia.

La Academia ha prestado el Salón de Actos para numerosos acontecimientos, tales como conciertos, conferencias, presentación de libros, entrega de premios, lo cual revela el atractivo que la Casa supone para numerosas entidades. La Academia se halla en contacto con las Academias Europeas, habiendo celebrado en 1993 una reunión conjunta en Santiago de Compostela.

La Memoria se extendió al capítulo económico. Se han cubierto la totalidad de los gastos ocasionados por las obras, las exposiciones y las ediciones. Consideración especial se dirigió a las propiedades de la institución, la restauración de obras de pintura y escultura y el personal técnico y administrativo.

En pleno de la Corporación, celebrado el día 19 de diciembre, se procedió a la votación para la provisión del cargo de Director. Realizado el escrutinio, quedó reelegido por otros tres años don Ramón González de Amezúa.

I. ACTIVIDADES

Museo

Han sido abiertas cinco nuevas salas, una vez que han concluido las obras de climatización e iluminación, mediante subvenciones proporcionadas por el Ministerio de Cultura. Desde el 15 de diciembre han entrado en vigor las nuevas tarifas de acceso. Se ha accedido al préstamo del *Sueño del Caballero* de Antonio Pereda a la National Gallery de Londres. Previamente se ha realizado una exploración de la pintura mediante Rayos X.

Se ha recibido el legado de Don Ramón de Garcíasol. La donación comprende 83 obras, distribuidas entre dibujos, estampas y óleos. Entre los autores figuran Vela Zanetti, Barjola, Vicente, Caballero, Martínez Novillo, García Ochoa, Pérez Contel, Bernardino de Pantorba, Buero, Perezgil, Mateos y otros. También la Academia ha recibido una donación de obras de porcelana ofrecidas por Revert.

Doña Leticia Azcué ha sido nombrada Subdirectora General de Acción y Difusión Cultural del Ministerio de Defensa. En sesión de 27 de

Junio la Academia tuvo noticia de la proximidad de este nombramiento, manifestándose la congratulación por el mérito que entraña. Pero al propio tiempo la institución hacía constar el sentimiento por la pérdida que supone este cambio, ya que Doña Leticia Azcué ha desarrollado una magnífica labor en el Museo, agrandada por la publicación del Catálogo de la Escultura. El cargo de Subdirectora del Museo ha sido otorgado, a propuesta de Don José María de Azcárate, a la Profesora Doctora Doña Blanca Piquero.

Informes

Se ha dado informe favorable para la declaración de Bien de Interés Cultural al Palacio de Parcent y al Palacio de la Marquesa de Sonora, en Madrid; al Palacio de Anleo, en Navia (Asturias); a la Iglesia de San Nicolás, en Villoria-Laviana (Asturias) y al Yacimiento “Peña de los Gitanos”, en Montefrío (Granada).

La Academia ha emitido informes referentes a los murales de la Estación de Chamartín, de José Lucas; a la Iglesia de San Jerónimo y Palacio de Justicia de Madrid, Museo de la Ciencia en Cuenca y la obra junto a la cabecera de la Catedral de Zamora. También ha conocido por Doña Rosario Camacho, Académica Correspondiente en Málaga, de la situación en que se encuentra el barrio conocido por “El Bulto”.

La Academia se encuentra sumamente interesada por la ampliación del Museo del Prado, tema en el que ya ha emitido informe anteriormente. Con objeto de conocer los problemas del Museo, la corporación solicitó al académico Don José Antonio Fernández Ordóñez, presidente del Patronato del citado museo, que expusiera las cuestiones que principalmente se plantean. En su intervención clasificó estas cuestiones en cuatro: ampliación, instalación de las salas, cubiertas y personal. Detalló los pormenores de esta situación, sensibilizando a la Academia acerca de las inaplazables soluciones que hayan de alcanzarse.

También a requerimiento de la Academia intervino el día 21 de noviembre Don José Luis Alvarez, informando acerca del contenido de la Ley de Fundaciones y de Incentivos fiscales. Ya anteriormente la corporación había hecho llegar hasta el Gobierno su parecer acerca de determinados puntos de la Ley ahora aprobada.

Exposiciones

La Arquitectura del Palacio. Los Palacios Reales Europeos. Fueron dos de las cuatro exposiciones comprendidas en el título general **El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la Corte de los Reyes de España.**

Esta exposición fue organizada por la Comunidad de Madrid. Su contenido responde a cinco materias, dos de ellas representadas en las obras expuestas en la Academia de San Fernando: la Sala de Exposiciones y la Caligrafía Nacional. La inauguración tuvo lugar el día quince de Septiembre.

En la Sala de la Real Academia se destinó al material referente a la arquitectura: pinturas, planos, grabados y maquetas. Se dispuso de forma cronológica, en orden a que se tuviera conocimiento del desarrollo.

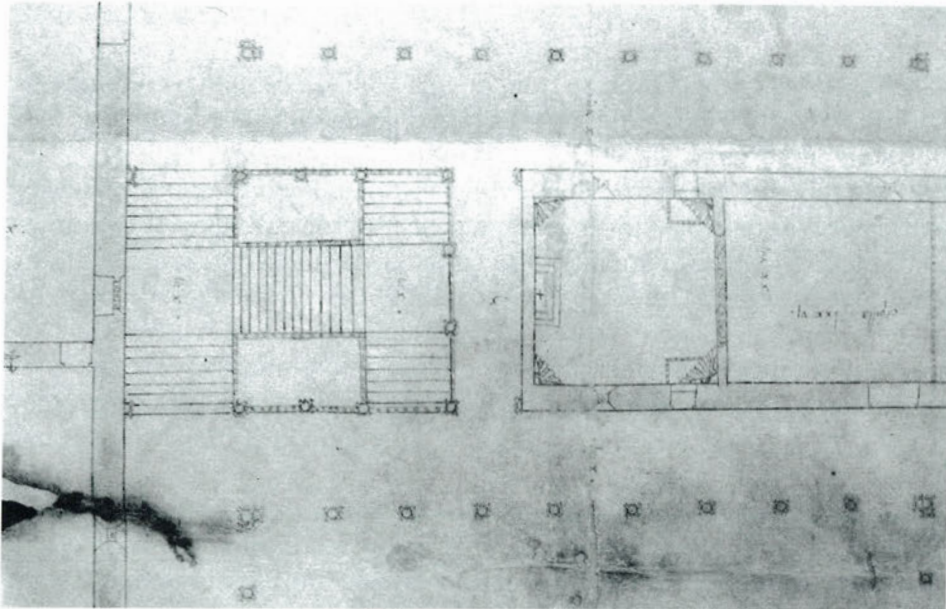
Aunque el Alcázar procede de la Edad Media, en rigor su cambio de uso a edificio representativo de la Monarquía se generó bajo Carlos V. Por esta razón figuraba un retrato del Emperador, obra de Juan Pantoja de la Cruz; y otro retrato de Felipe V, pintado por Juan Ranc, ya que bajo este monarca se emprendieron las últimas obras, hasta la catástrofe de 1734.

Para el entendimiento de esta exposición se dispone del libro editado por la Comunidad de Madrid, comentado en este Boletín, (*Crónica bibliográfica del Real Alcázar de Madrid*).

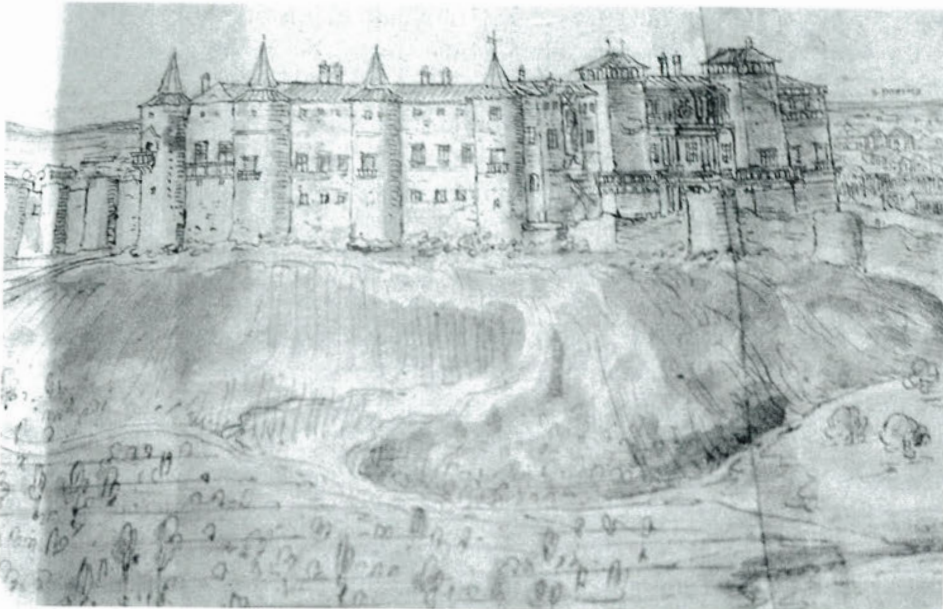
Nada mejor para ambientación del escenario que los diseños de Anton Van Wyngaerde (Biblioteca Nacional, Viena). Dos vistas de Madrid (una en dibujo no coloreado y otra con acuarela) dan idea de la importancia del Alcázar, dominando en el extremo de poniente. Las fachadas de levante y mediodía se muestran en el diseño de Jean L'Hermitte (1596). La fachada meridional aparece como lugar del espectáculo. Dos volatineros actúan, uno precisamente deslizándose por una cuerda colgada de la Torre del Bastimento. El costado de levante aparece con su amplia galería alta, que concluye en la torre de la Reina o de la Tapicería, en cuyo remate se estaba trabajando.

El plano de Alonso de Covarrubias (Ministerio de Asuntos Exteriores) es un documento básico para conocer la nueva tipología que con Carlos V se introduce en el Alcázar: dos patios, del Rey y de la Reina, y escalera monumental, con entrada y salida para servicio de ambos.

La intervención de Felipe II fue asimismo trascendental en la evolución del edificio. Árbitro de los cambios fue Juan Bautista de Toledo. De éste se mostraron tres diseños. De excepcional valor es la traza de los Corredorci-



Escalera del Alcázar de Madrid. Detalle del plano de Alonso de Covarrubias.
Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.



Wyngaerde. Vista del Alcázar de Madrid. Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

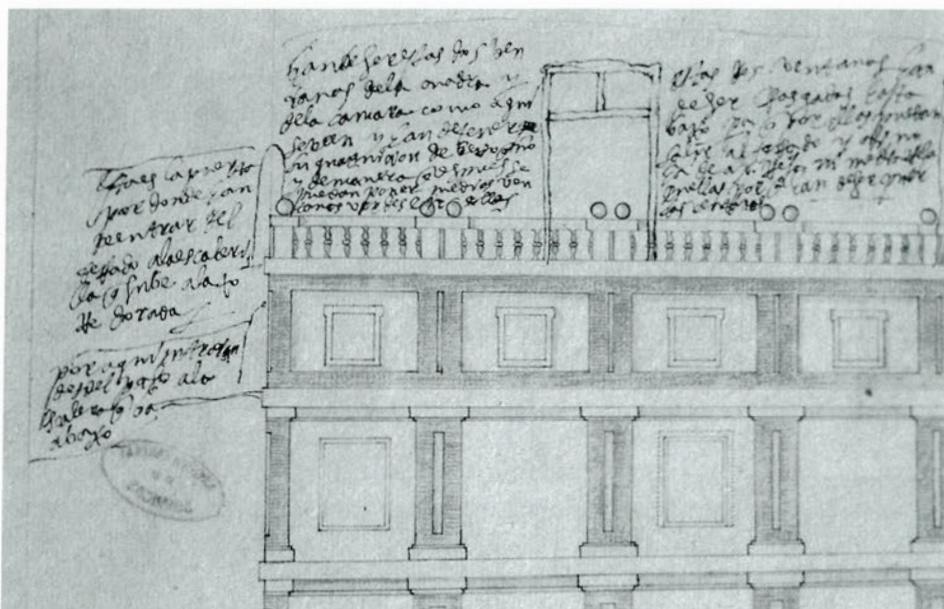
llos (Archivo de Simancas). Se trata de una fachada de nuevo cuño que se añade al costado de poniente, entre la torre cuadrada del extremo norte y el cubo semicilíndrico.

Se rompía el hermetismo medieval, irrumpiendo en el exterior. El Rey podría acceder desde el norte y salir a pasear por la explanada de poniente (Campo del Moro). Además este carácter de mirador quedaba garantizado por la cubierta en forma de terrado. De ahí la balaustrada con que protegía. En este diseño figura ya el vocabulario del nuevo estilo clasicista. Era un lugar de paso entre dos cubos, pero convertido en estancia. Por eso esta traza se completa con la del pavimento, con dibujo geométrico. La participación de Felipe II queda consignada por las extensas notas autógrafas del monarca.

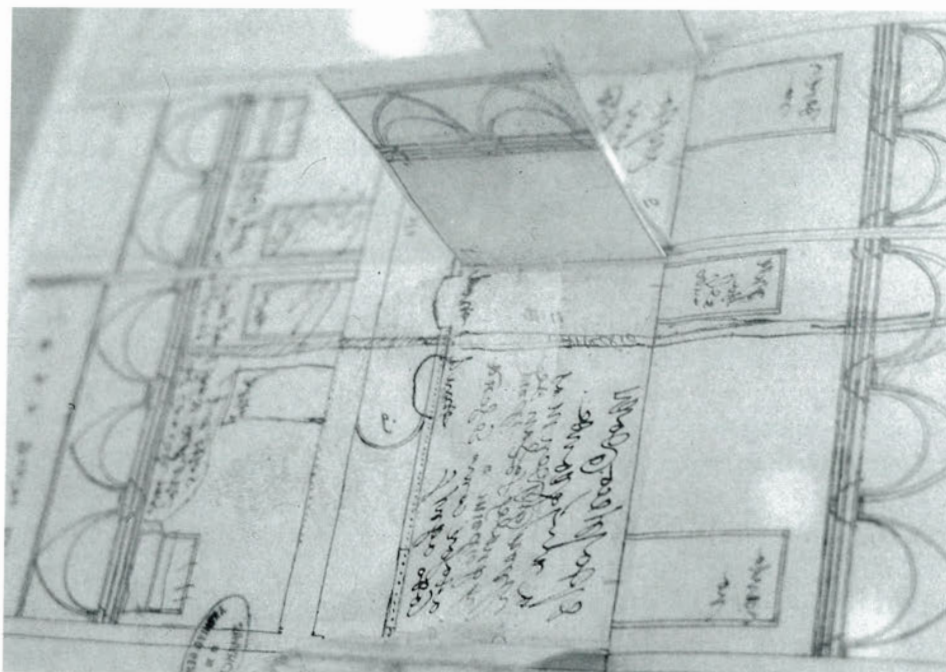
También concurrió el dibujo del Cubillo de las Trazas (Archivo de Simancas). Se trataba de reacomodar un espacio. El diseño cabe asignarlo a Juan Bautista de Toledo, en calidad de idea que transmite a Felipe II para su decisión. Y en efecto, el Rey pone por escrito su pensamiento, para que se entienda y no se tergiverse. Pero además esta forma de representación ofrece otro interés: es un diseño “abatible”, ya que parte de la representación está pegada, para que se levante ofreciendo el interior de la habitación.

La Armería fue asimismo dependencia ilustre. Se hallaba situada en la Plaza del Palacio. Sobre su edificación hubo numerosas intervenciones, porque en el edificio confluyeron caballerizas y armería. Se mostró un precioso grabado romántico (Museo Municipal de Madrid).

Otra de las intervenciones importantes en tiempo de Felipe II fue la edificación de la Torre Dorada, en el ángulo suroeste. Respondía al tipo austríaco de torre-chapitel. A partir de su elevación la fachada meridional quedó sin armonía, ya que se aminoraban las torres del Homenaje y del Bastimento. Con objeto de lograr una armonización de toda la fachada, en 1609 Francisco de Mora dio las condiciones para un nuevo tipo, con tratamiento unitario. En el extremo sureste se levantaría una torre similar a la Torre Dorada; en medio quedarían las del Homenaje y del Bastimento, sirviendo de enlace, entre el tramo central de la portada y las torres, una monumental balconada. Pero la muerte de Francisco de Mora en 1610 dejó el proyecto sin realización. En este momento accedió al puesto de maestro mayor su sobrino Juan Gómez de Mora, con quien da comienzo una de las intervenciones más novedosas de la historia del Alcázar.



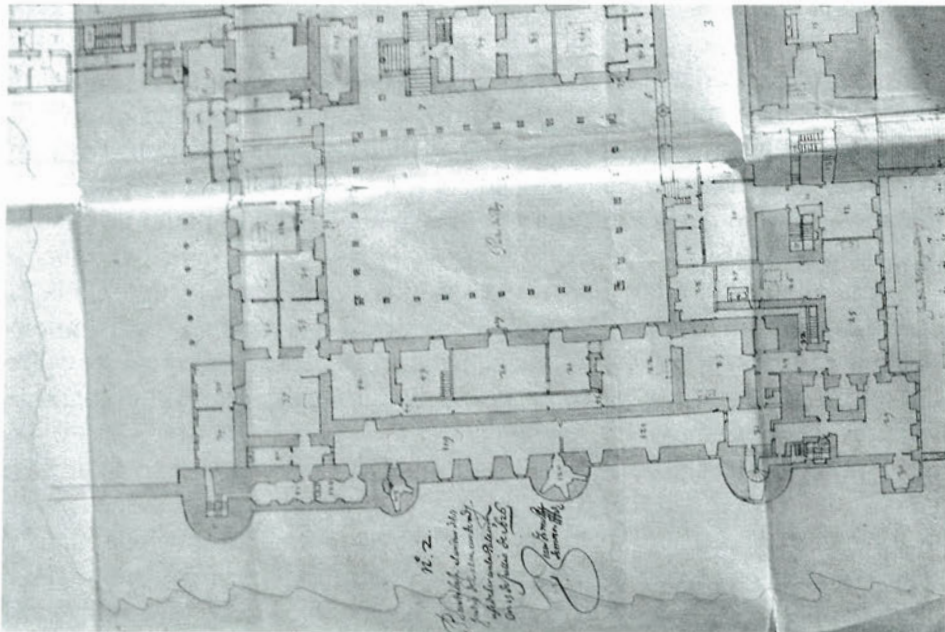
Los Corredorcillos. Fragmento del diseño de Juan Bautista de Toledo.
 Archivo de Simancas.



Plano del Cubillo de las Trazas. Archivo de Simancas.

En el corpus de planos de las residencias reales españolas obra de Juan Gómez de Mora (1626), figuran dos plantas del Alcázar, la baja y la principal (Biblioteca Vaticana, Roma). En estos planos deja constancia el arquitecto de la distribución del Alcázar y de las novedades que estaba introduciendo. Fue Gómez de Mora quien acometiera a fondo un nuevo tipo de fachada para el costado de mediodía. Esta actuación tenía dos propósitos. Por un lado arbitrar nuevos espacios, como un zaguán amplio entre las dos torres; y un salón encima, el nuevo, previsto para las recepciones. Pero que se actuaba a fondo sobre la fachada lo indica la planta principal, ya que entre las dos torres se percibe un muro con las perforaciones para ventanas, ofreciendo en el centro tres balcones para el Salón Nuevo. Las torres del Homenaje (entonces llamada del Sumiller) y del Bastimento, quedan absorbidas, hasta el punto de que su muro se separa del de la fachada, formando un pasillo. Asistimos con ello a la aparición de una fachada continua, entre dos torres extremas, con portada central, rematada por el escudo de la monarquía. Sobre el piso bajo, se alzan los dos principales, cada uno con balcones separados por pilastras. Es el tipo de fachada del estilo austríaco de Madrid, como ejemplifica la Cárcel de Corte (Ministerio de Asuntos Exteriores), pero en definitiva consecuencia última de la fachada principal del Monasterio del Escorial.

Pero hay en esta intervención una cuestión aún no aclarada del todo: las torres preexistentes del Sumiller y del Bastimento. O por propio designio de Gómez de Mora o como resultado de una imposición, el caso es que estas torres habrían de mantenerse. Lo prueba el grabado de 1623, que ofrece la fachada del Alcázar con el cortejo de la entrada del Príncipe de Gales en Madrid. El primer piso de la torre del Sumiller, emergiendo ya sobre la fachada, estaba ya construido y se percibe una grúa en pleno trabajo. Sin embargo nada se hacía en la Torre del Bastimento. Sin duda el conservar estas torres en la fachada era motivo de discusión. Por supuesto es un desacierto del proyecto si Gómez de Mora las incluyó, máxime cuando eran de mayor superficie y altura que las de los extremos. La reconstrucción en maqueta que se presentó en la exposición deja constancia del hecho. El gasto excesivo de las torres y el arcaizante efecto provocarían un cambio. Primero se pararon las obras y luego se mandó derribar la Torre del Sumiller. En cuanto a la del Bastimento, ni se había tocado. ¿A quién es imputable la mudanza? En 1636 Juan Gómez de Mora fue apartado de las obras del Al-



Planta baja del Alcázar de Madrid (1626), por Juan Gómez de Mora.
Detalle. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma.



Maqueta de la nueva fachada del Alcázar de Madrid. Museo Municipal, Madrid.

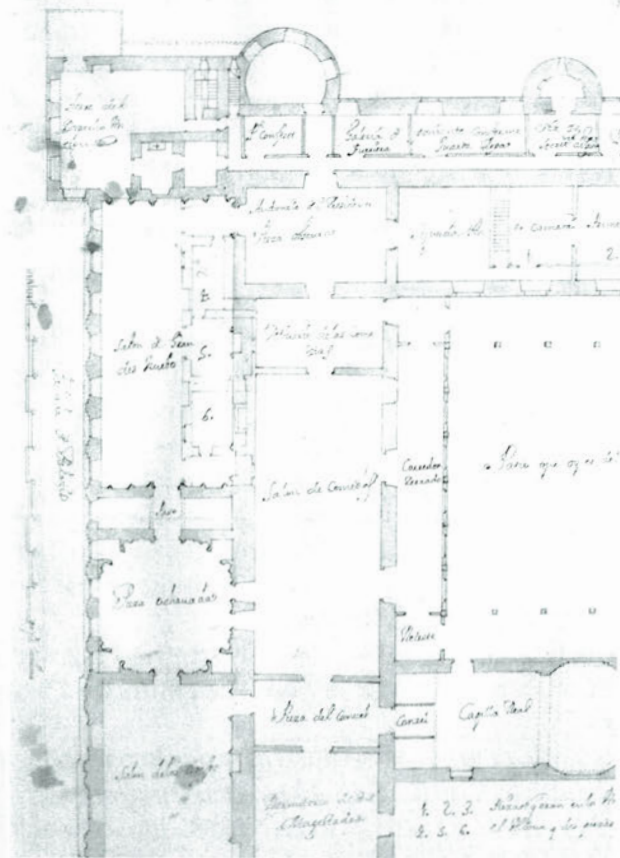
cázar, pero la orden de demolición se tomó en 1630. ¿Construía Gómez de Mora a regañadientes la Torre del Sumiller? En el grabado de Louis Meunier, fechado hacia 1666, se muestra la fachada del Alcázar sin la Torre del Sumiller, pero se conservaba intocada la torre del Bastimento, como un camaranchón. Pero de esta misma manera se aprecia en el plano de Madrid de Teixeira (1656).

En la exposición pudo apreciarse en toda su valía la maqueta de la fachada de mediodía (Museo Municipal, Madrid). Esta maqueta está tradicionalmente asignada a Juan Gómez de Mora. Este modelo al menos evidencia que transcribe su idea unitaria, porque coincide con los grabados y pinturas que poseemos. La ausencia de las torres del Sumiller y del Bastimento es el único elemento que separaría la maqueta de la autoría de Juan Gómez de Mora. En definitiva, la maqueta puede representar la idea previa de Juan Gómez de Mora o lo contrario, el estado final, después del derribo de las torres. Quien esto escribe pretende sugerir algún razonamiento. Es el *cuando* de las maquetas. Carlos Montes ha escrito acerca de la utilización de las maquetas (“Algunas anécdotas sobre la utilización de maquetas en Inglaterra”... en *Academia*, número 78, 1994), demostrando que planos y maquetas se hacen a la vez en la fase proyectiva. La finalidad de la maqueta no es historiar una intervención, sino justificarla. La del Alcázar era de notable envergadura. La maqueta es el mejor discurso gráfico para convencer. Muchos no entienden la arquitectura en el plano, pero sí en el volumen. La fachada del Alcázar iba a representar una drástica intervención en el edificio. Se trataba de cambiar usos, de mejorar la imagen. Precisamente cuando la actuación de Francisco de Mora había sido abortada, se ofrecía un paso mucho más adelantado. Hay además en la maqueta una clara intención de renovación. La nueva fachada tapa materialmente lo antiguo. Hay dos fachadas rabiosamente opuestas. La nueva, con su cubierta de pizarra y buhardillas, y la de atrás, con tejado de teja árabe. Creo, en suma, que entre las dos posibilidades es más razonable considerar la maqueta como idea básica del proyecto original, que pensar que se hizo para apreciar cómo sería la fachada sin torres intermedias o como memoria histórica de un cambio.

También se ofrecieron otros diseños. Bellísimo era el proyecto de Patricio Cajés (Biblioteca de Palacio, Madrid). Se trataba de unir el parque del Alcázar con la Casa de Campo. Era necesario un largo pasadizo y un puente. Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonel, Pedro de

Pedrosa y Bartolomé Hurtado figuran entre los autores de diseños referentes al entorno (plazas, pasadizos, puentes).

Pero también la exposición atendió a la disposición interior del Alcázar y su ornamentación. El plano del Aposento Real de Teodoro Ardemáns (Archivo de Palacio, Madrid) ilustra acerca de la transformación que sufrieron las dependencias principales que tenían sus luces hacia la fachada prin-



Teodoro Ardemáns, Planta del Aposento Real.
Archivo de Palacio, Madrid.

cial. Es el caso del Salón de los Espejos y la Sala Ochavada. Para conocer el aspecto de sus interiores se presentaron tres magníficos lienzos. El Salón de los Espejos fue el resultado de la transformación del Salón Nuevo creado por Juan Gómez de Mora encima del zaguán de la fachada principal. Juan Carreño de Miranda retrató a Mariana de Austria en este salón (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando); y lo mismo hizo con Carlos II (Museo del Prado). Aparte de los cuadros, la habitación contaba con seis bufetes de mármol sostenidos por leones de bronce dorado, hechos por diseño de Giuliano Finelli. Pero el nombre de la pieza venía de los espejos cobijados por águilas de bronce, empresa dirigida por Diego Velázquez. El escultor Domingo de Rioja hizo los modelos en cera y asimismo se encargó de pasar estos modelos a bronce, según ha documentado Barrio Moya.

La Pieza Ochavada se descubre al fondo de un retrato de la Reina Doña Mariana de Austria, obra de Juan Bautista Martínez del Mazo (Galería Nacional, Londres). Era la sala de recibir del rey y estaba decorada con estatuas de bronce, entre ellas la serie de Planetas de Jacques Jongelinck; una aparece en el cuadro de Martínez del Mazo.

La llegada al trono de Felipe V supuso una modificación substancial de las habitaciones. El ambiente austríaco resultaba excesivamente sombrío para el nuevo monarca borbónico. Por esta razón se aportaron a la exposición diseños elaborados por Robert de Cotte y René Carlier. Se trata de las salas del Rey y de la Reina y la Pieza del Himeneo o de la Comedia. Peculiares fueron los enmaderamientos de las paredes (*boiseries*), las aplicaciones de bronce y mármol, convirtiendo las dependencias en espacios lujosos, de un gusto diametralmente opuesto al austríaco.

Hay que reseñar aparte de las obras consignadas en catálogo, los diseños y maquetas de carácter didáctico que facilitaban poderosamente el entendimiento de la arquitectura del Alcázar.

En la Sala de la Calcografía Nacional se expusieron grabados correspondientes a palacios europeos, que sirvieran de contraste a lo que representaba el Alcázar.

En el siglo XVII el grabado se puso al servicio de las monarquías como medio de glorificar a la institución. El proceso tuvo su nacimiento en Francia y su palanca en el ministro Colbert, que se elevó a la categoría de Superintendente de las Bellas Artes. La Francia de Luis XIV inspiró la política de la imagen artística en toda Europa. Colbert concibió esta política en el *Cabinet du Roi*, vasto programa que encarnaba selección de artistas, téc-



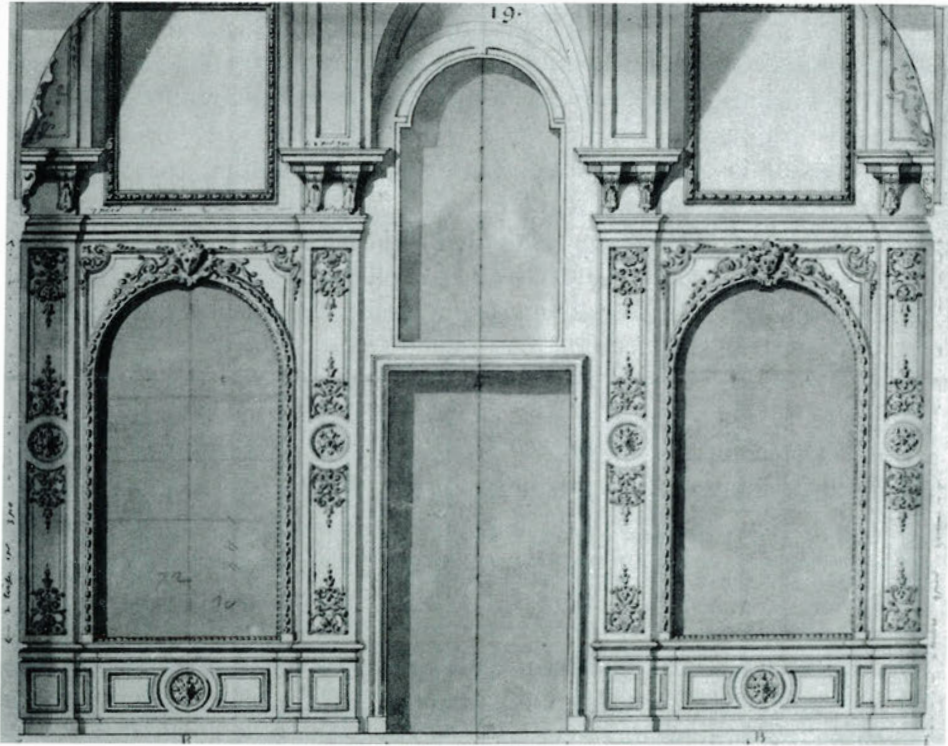
Juan Carreño de Miranda. Detalle del Salón de los Espejos,
en el retrato de Carlos II. Museo del Prado.

nicas de producción y temas. El grabado fue el instrumento de la difusión. Para lograr una más fácil expansión de la imagen, se fabricaron álbumes, en los que figuraban estampas de palacios y reproducción de pinturas y esculturas de los más famosos artistas. Extraídas de los álbumes, las láminas pasaban a decorar las paredes de las casas. Asombra el enorme tamaño de las láminas, aunque con frecuencia la escena está confeccionada con varios grabados pegados.

Libros y álbumes, abiertos para mostrar los grabados, ofrecieron una espléndida representación del arte monárquico europeo. Francia marcó el rumbo, con láminas del Louvre, de las Tullerías, de Versalles. Se referían al edificio, los jardines, las fiestas, pero asimismo a las obras de arte, como muestra el grabado de Gérard Audran, sobre pintura de Charles Le Brun, representando *La virtud agrada tanto como la victoria*. Compareció Lisboa, con el Palacio Real, y escenas como corrida de toros y el desembarco de Felipe III. Como ejemplo de las residencias austríacas se seleccionó el Palacio Imperial de Viena. Hendrik van de Putte es el grabador de las estampas del Palacio Real de Bruselas. Y se sumaron los palacios ingleses de Hampton Court y el Whitehall de Londres. España, sorprendentemente, no prestó atención a esta propaganda. Las *Estampas* del Escorial quedaron sin descendencia. Hay que contar con una excepción modesta en cuanto a la ilustración: *La Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo*, del Padre Francisco de los Santos, con láminas de Pedro de Villafranca.

1994. Premio Nacional del Grabado. El 25 de Noviembre tuvo lugar en la Academia la entrega del Premio Nacional del Grabado 1994 y la inauguración de la Exposición, presentada en la Sala de la Calcografía Nacional. Durante el acto tuvo lugar un concierto a cargo de la Orquesta de Cámara Rusa, dirigida por Ramón Torre Lledó. Ejecutó composiciones de Turina, Antón García Abril y Schostakovich.

Este premio está patrocinado por Philip Morris, cuyo Director General hace constar en el Catálogo la satisfacción que le produce ver culminar esta segunda edición de la convocatoria. Se felicita de que en esta ocasión se haya obtenido una mayor afluencia, tanto de grabadores consagrados como de noveles. Realmente representa este Premio un ejemplo de la aportación de la iniciativa privada. Don Ramón González de Amezúa, Director de la Academia



Robert de Cotte. Proyecto para la decoración de la Pieza del Himeneo.
Gabinete de Estampas. Biblioteca Nacional, París.



Las batallas de Alejandro. La Virtud agrada tanto como la Victoria.
Grabado de Gérard Audran, sobre pintura de Charles Le Brun.

de San Fernando, agradece a Philip Morris en España este generoso mecenazgo y el buen entendimiento con la institución académica.

El primoroso Catálogo se inicia con una colaboración de C. Barrena, J. Blas y J. M. Matilla, del Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional, versando sobre las ediciones de las *Carceri* de Piranesi, de quien se ofrecen algunas de las más representativas estampas. Se copian las bases del Concurso, que reflejan todas las características, incluida la composición del jurado. Y sigue el acta de concesión de los premios.

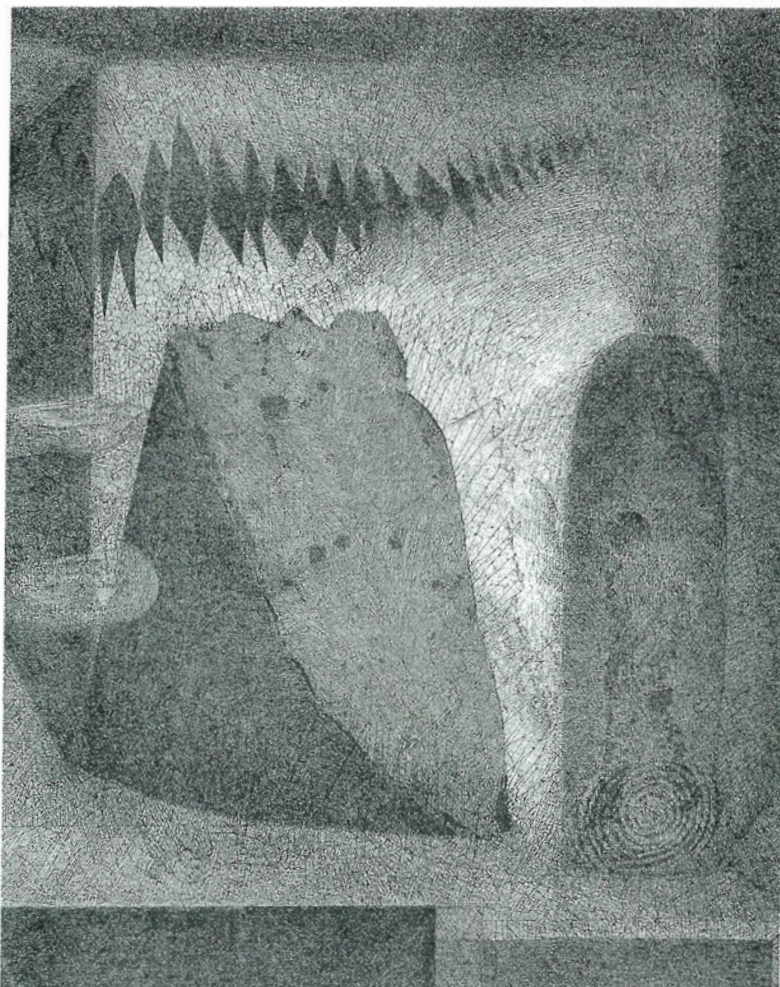
El Premio Nacional del Grabado 1994 ha sido otorgado a la obra de Enrique Brinkmann, *Sin Título*, ejecutada al agua fuerte y punta seca. Es un grabado abstracto, del más depurado virtuosismo e ingenio. Otros galardones se otorgaron a Gabriel Ramos Uranga, Eugenio Agustí Camí y Francisco Peinado Rodríguez. Cinco artistas recibieron asimismo Mención Honorífica.

Sin lugar a dudas el premio se ha consolidado. Se erige como la más acreditada concurrencia de artistas aplicados al arte gráfico en su versión estampada, con todo género de técnicas, con línea, mancha y color, y en versiones figurativas y abstractas. Sesenta y dos obras integran la obra seleccionada.

Becarios de la Academia Española en Roma (1993-1994). Se inauguró esta exposición el día 20 de Diciembre, en la Sala de Exposiciones de la Academia. Ha sido promocionada por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores.

La muestra viene a ser una rendición de cuentas del trabajo efectuado por los dieciseis becarios, cuya fotografía se muestra en el exterior de San Pietro in Montorio, la sede de nuestra Academia en Roma.

Don Emilio Menéndez del Valle, embajador español en Roma, abre las páginas del Catálogo. Evoca al Miguel de Cervantes que vivió en Roma antes de alistarse en el ejército que le proyectaría a su aventura marinera. Pero de aquel contacto sin duda extrajo multitud de vivencias que incorporaría a su obra literaria. Y la rememoración se traslada a Don Emilio Castelar, a quien se debe la fundación de la academia romana. Éste –confesaba– consumía “momentos de éxtasis ante la Historia y el Arte” durante la estancia en la Ciudad Eterna. El Director de la Academia, Jorge Lozano, presenta a los becarios, manifestando el propósito de la muestra: conocer su trabajo e incluirlo en la historia de la Institución. Don Julián Gállego reverdece la



Exposición 1994. **Premio nacional de Grabado.** “Yo y la Piedra”,
aguafuerte y aguatinta. Premio a la obra estampada en
un solo color, concedido a Francisco Peinado.

conferencia que pronunció en la inauguración del curso. Se refiere a la estancia de Goya en Roma. Recoge una cita de José Luzán, maestro de Goya en Zaragoza, que al referirse a los años romanos del pintor, valora especialmente estas palabras: “no habiendo tenido más maestro que sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y España”. Gá-

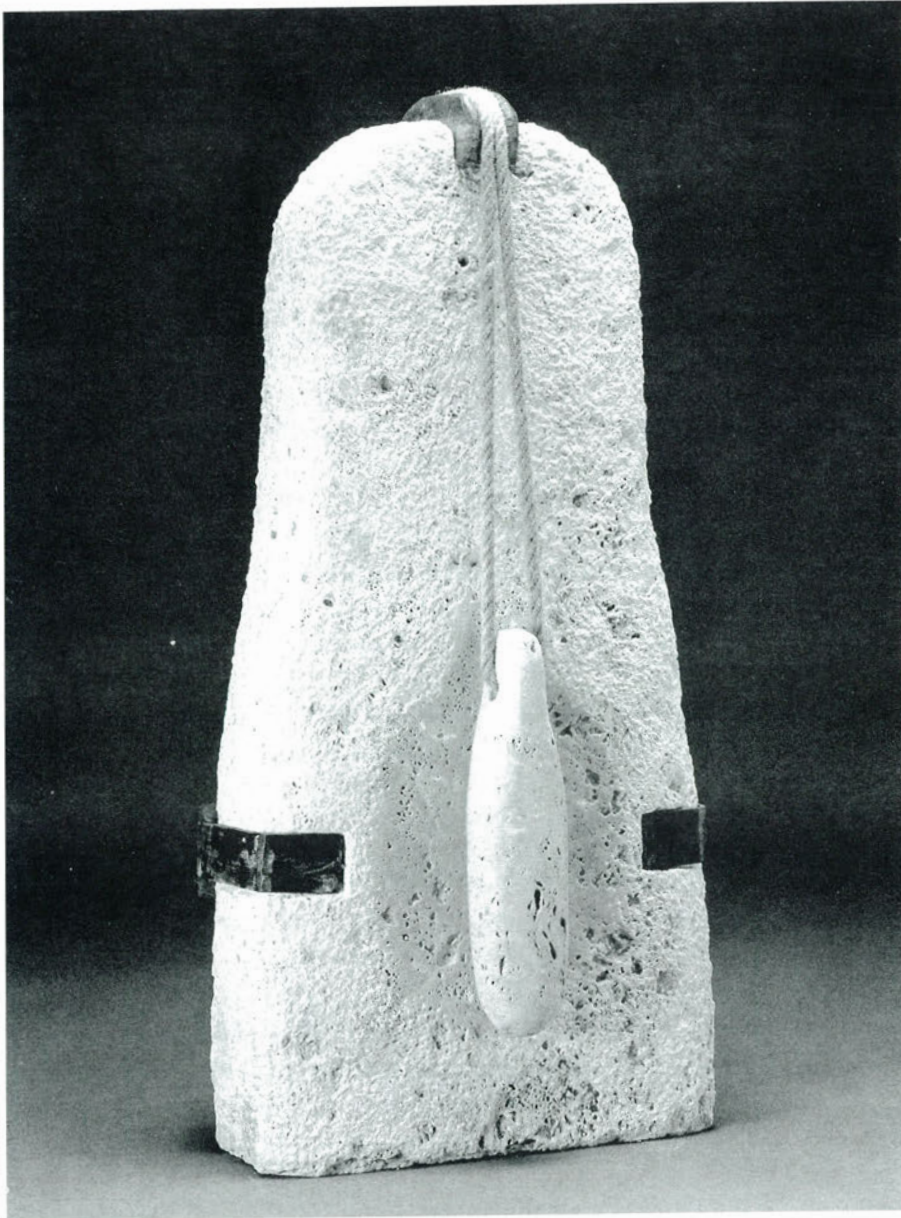
llego cimenta su intervención en el dibujo y el cuadro de Goya que representa a Aníbal atravesando los Alpes, éste recientemente identificado con el que se conserva en la Fundación Selgas-Fagalde. También figura un artículo de Alfonso E. Pérez Sánchez, quien poéticamente advierte que por encima de la Roma monumental y pétreo está ese “fluir de agua rumorosa”, que es el encanto del ambiente de la ciudad. Hé ahí el por qué esa insistencia en la afanosa búsqueda contemporánea de la ciudad de Roma.

El Catálogo comprende la obra de cuatro pintores (Pilar Insertis, José de León, Antonio Rojas y Gino Rubert), dos escultores (Leandro Seixas y Alberto Peral), la grabadora María Luisa Rojo de Castro, la fotógrafa Marga Clark, el arquitecto Lorenzo Fernández-Ordóñez, el arqueólogo José Ramón Carrillo, el músico Ignacio Marín Bocanegra, tres expertos en restauración (Valeriano Sierra, María Dolores Sanz y Susana Navarro) y las investigadoras Ferrer Ballester y Vázquez Barrado.

Cada autor aparece reseñado con su fotografía y reproducción de las obras presentadas, exposiciones a que han concurrido, fotograbados de las obras ofrecidas en la muestra, bibliografía, resultado de las experiencias, lo que representa una excelente síntesis de su labor, de lo que encarna esta Academia de Roma.

Publicaciones

Ha aparecido el número 78 del Boletín **ACADEMIA**, correspondiente al primer semestre del año 1994. Se inicia con la crónica de la presencia de los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía en la Academia el 31 de mayo, con motivo de la conmemoración del 250 aniversario de la creación de la institución. Don Carlos Romero de Lecea informa sobre el Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes, detallando la reunión de París y transcribiendo la Declaración del Consejo Europeo de Academias. Ascensión Ciruelos analiza el rico abanico de dibujos que posee la institución: los aplicados a la enseñanza, premios, pensiones y las colecciones, como la del pintor Maratta, las de los Monumentos Arquitectónicos o las de la Calcografía Nacional, como tarea previa a la realización de la plancha. Soledad Cánovas del Castillo y Cristina Lasarte clasifican los fondos de estampas del archivo y biblioteca de la Academia, especificando su adquisición (compra o donación). Pilar Fernández Agudo y Begoña Pérez Delgado detallan el contenido de la exposición celebrada en una sala de la Academia, dedicada al paisaje.



Exposición **Becarios de la Academia Española en Roma**. Leandro Seixas,
Sin título. Piedra, madera, metal y cáñamo.

El fallecimiento del Académico Don Joaquín Pérez de Villanueva queda recogido en el recuerdo que sus compañeros le dedican en la sección de necrología, con aportaciones de Azcárate, Hernández Díaz, Romero de Lecea, Martín González, Del Campo, Pardo Canalís, Gómez-Moreno María Elena y Rico Santamaría.

La contribución científica de los artículos se inicia con un trabajo dedicado a la miniatura medieval en dos manuscritos del “Breviari D’Amor” (Miranda García). Cómo fuera el Palacio en que murió la Reina Isabel la Católica en Medina del Campo se detalla en el artículo de Domínguez Casas, donde se localiza y describe el edificio y se estudian los bienes muebles que contenía. Martínez Taboada detalla la disposición que tenía al finalizar el siglo XV la Plaza Nueva de Sigüenza. Isabel Mateo ensancha el catálogo de obras del pintor toledano Juan Correa de Vivar. Retratos del artista entregado a su tarea son presentados por María Dolores Teijeira.

Del Campo se ocupa acerca del significado y posición del espejo en el cuadro de La Venus del Espejo de Diego Velázquez. Gran conocedor de las leyes de la perspectiva, extrae conclusiones substanciosas acerca de la relación cabeza real y cabeza reflejada, para lo que se ayuda de perspectivas rigurosamente estudiadas. Mercedes Royo-Villanova identifica una pintura de Hendrik de Clerk y estudia su relación con dibujos y grabados del tema de la pintura.

Montes Serrano estudia el papel de la maqueta en la arquitectura inglesa, con muestras muy significativas. Sin duda es tema capital en la tarea de elaboración de las ideas y formas, con la ventaja de dar el mejor ejemplo previo de la futura realización. Concepción Lopezosa analiza el proyecto de Ventura Rodríguez para la Plaza del Ángel de Madrid, ofreciendo un dibujo de dicho arquitecto.

Juan Antonio Yeves publica un retrato de María de los Dolores Perinat, debido a Federico de Madrazo. También publica el álbum propiedad de esta dama, poblado de dibujos, acuarelas, piezas musicales y composiciones poéticas. Yolanda Barriocanal revela la proyección de los grabadores madrileños sobre Galicia, entre ellos Juan Bernabé Palomino. Paula Revenga estudia un grupo de arquitectos mayores del arzobispado de Toledo durante el siglo XIX. Marcos Rico valora positivamente la convivencia de la catedral nueva de Coventry junto a las ruinas de la destruida por las bombas. Cano Lasso expresa su preocupación sobre los nacientes planes de estudio en las Escuelas Superiores de Arquitectura. Indica la necesidad de cohesionar arte y técnica.

Cano de Gardoqui se ocupa del Museo Oriental del Colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid. Estudia la constitución de sus fondos, el contenido de las colecciones y el valor que en la museología moderna desempeña este centro.

Al final del volumen se sitúa la Crónica de la Academia (Martín González) y la Bibliografía.

Salón de Actos

El seis de Octubre pronunció en este salón Don José Antonio Fernández Ordóñez una conferencia titulada “Tres puentes, tres ciudades” que constituyó la lección inaugural del curso que realiza el Instituto de Estética y Teoría de las Artes.

El 20 de Diciembre se procedió a la entrega a Don Cristóbal Halffter del Premio Fundación Guerrero de Música Española, 1994. Con este motivo se realizó una publicación conmemorativa de este premio, en la que consta el acta del jurado, el artículo de Fernández-Cid titulado “Cristóbal Halffter, Músico español de hoy”, una recogida de opiniones sobre el músico y académico y su curriculum. María Manuel Caro interpretó al piano la composición “El ser humano muere solamente cuando lo olvidan” (Homenaje a A. Rubinstein) y “Cadencia” de Cristóbal Halffter.

El 30 de noviembre se verificó la presentación del libro “Goya. Catálogo de la Pintura”, del que es autor Don José Luis Morales y Marín. La presentación correspondió a Don Federico Torralba y al Doctor Nigel Glendinning, especialista del pintor. Don Wifredo Rincón procedió a la lectura del escrito que había preparado Don Julián Gállego, que no pudo concurrir al acto. La significación de este acto se desprende de la importancia del artista y sobre todo por haber sido miembro de la Academia.

II. DISTINCIONES

El 15 de diciembre tuvo lugar la sesión de entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia de San Fernando correspondiente al año 1994, a la **Fundación Antonio Camuñas**. Se abrió la sesión con la lectura por el Secretario de la Academia del acta de concesión de la medalla. Seguidamente Don Fer-

nando Chueca glosó los méritos de la Fundación, que han justificado el galardón. La Fundación fue creada en 1982 como una entidad de carácter privado, destinada a “fomentar, promover y difundir toda clase de actividades relacionadas con las Bellas Artes y en particular con el mundo de la Arquitectura”. Dedicó un recuerdo al fundador, el catedrático Camuñas Paredes. Sus hijos han sido los principales impulsores de la Fundación. En 1985 instituyen el Premio Antonio Camuñas de Arquitectura, que se concede cada dos años. Se ha logrado instituir un Centro Superior de Arquitectura con vistas a la aplicación de las nuevas tecnologías, cuyo medio de actuación es la enseñanza.

Don Ramón González de Amezúa, Director de la Academia, invitó a Don José Antonio Camuñas Solís, Presidente de la Fundación, a recoger la medalla. A continuación éste pronunció unas palabras, agradeciendo la distinción otorgada por la Real Academia.

III. ACADÉMICOS

Nombramientos

El día 9 de noviembre se procedió a la designación de los cargos de Conservador del Museo y de Tesorero de la Real Academia.

Resultaron reelegidos Don José María de Azcárate como Conservador y Don Ángel del Campo como Tesorero. En esta misma sesión se procedió a la constitución de las Comisiones, que habrán de regir para un periodo de tres años, lo mismo que los cargos antes mencionados. Se trata de las Comisiones de Administración, de Monumentos, de la Calcografía Nacional, del Museo, del Taller de Reproducciones, de Publicaciones, de la Academia de Roma, de la Medalla de Honor, del Archivo y Biblioteca, de Relaciones Públicas, de Exposiciones y de Académicos Correspondientes.

Felicitaciones

La Real Academia ha expresado su felicitación a los Académicos por sus distinciones y actividades culturales.

Por Su Santidad el Papa Juan Pablo II ha sido nombrado Don Fernando Chueca Caballero de la Gran Cruz de San Gregorio. Don Antonio Iglesias

ha sido nombrado Hijo Adoptivo de la ciudad de Santiago de Compostela y ha recibido la Medalla de Oro de esta ciudad. Don Julián Gállego ha tomado posesión del cargo de Miembro Asesor del Centro Reina Sofía.

El día 12 de Noviembre se celebró en la iglesia del Monasterio de Tordesillas el estreno de la obra de Don Cristóbal Halffter, titulada "Endechas para una Reina de España", acontecimiento perteneciente a la Conmemoración del V Centenario de la firma del Tratado de Tordesillas. Don Ramón González de Amezúa ha ejecutado un concierto de órgano en la Catedral de Saint-Denis.

En la Galería "Castilla", de Valladolid, estuvo abierta al público en el mes de octubre una exposición de la obra escultórica de Don Venancio Blanco. Por Caja **España** se celebró primero en León y después en Valladolid, una exposición titulada "Vela Zanetti: Documentos y Testimonios". En ella se ofrecieron fotografías, periódicos, libros y obras de arte del pintor. Al mismo pintor y académico esta Caja ha dedicado un libro, que se reseña en la sección de Bibliografía de este Boletín.

El Centro de Arte Moderno "Ciudad de Oviedo" ofreció al público una exposición dedicada al pintor ovetense Don Joaquín Vaquero Palacios. La muestra fue inaugurada el 29 de noviembre. La Galería Espalter de Madrid exhibió a partir del 10 de noviembre la obra pictórica de Alvaro Delgado dedicada al retrato entre los años 1990 y 1994. El artista hace compatible la identificación fisionómica con el sometimiento a una voluntad estilística de gran personalidad. Otra muestra del pintor tuvo lugar en la Galería "Rafael" de Valladolid.

En la Galería "Alfama", de Madrid, se expuso desde el 13 de diciembre la obra del escultor Joaquín García Donaire. Estuvo formada por piezas de madera, modelados, bronce y asimismo obras de pintura de alegre colorido. El artista se mueve en la neofiguración, que permite la plasmación de temas ligados al sentimiento.

Necrología

El 23 de Octubre tuvo lugar el fallecimiento del Académico de Número Don Hipólito Hidalgo de Caviedes. Nacido en Madrid en 1902, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Desde 1931 se sitúa en Florencia, donde completa su formación en la Academia de Bellas Artes.

En 1935 recibió el Gran Premio Internacional otorgado por el Carnegie Institute, de Pittsburgh, en reconocimiento al valor de su pintura "Elvira y Tiberio". Fue elegido miembro numerario de la Real Academia de San Fernando el 16 de junio de 1969, ingresando el 8 de marzo de 1970. Su discurso recibió el título "El Pintor ante el Muro". Ostentó la medalla número 4. Su obra es polifacética, pues a su periodo en Italia debe sumarse su larga permanencia en Cuba, entre 1936 y 1960.

En su honor tuvo lugar en el Salón de la Real Academia una sesión necrológica el día 7 de noviembre. La misa fue oficiada por el padre dominico Don Bartolomé Vicens Fillol, con música religiosa al órgano interpretada por Don Ramón González de Amezúa. Hicieron uso de la palabra los señores Pardo Canalís, Hernández Díaz (en palabras leídas por el Secretario General), Chueca, Azcárate, García-Ochoa, Gállego y Prados de la Plaza. Don Ramón González de Amezúa, como Director de la Academia, cerró el acto, expresando el dolor de la corporación por la pérdida de tan descollante artista y académico.

El 23 de Diciembre falleció en Madrid Don Enrique Segura Iglesias, académico de número de nuestra Corporación, donde ocupaba la Presidencia de la Sección de Pintura. Nació en Sevilla, formándose en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Completó su formación en París. Establecido en Madrid, ha cultivado el retrato, siendo autor de obras representativas de la vida pública española. En 1964 fue elegido académico de San Fernando, leyendo su discurso el 14 de febrero de 1965, que versó sobre "*Consideraciones sobre el retrato en la pintura*". Ostentaba la medalla número 33.

IV. NOTICIAS VARIAS

Con objeto de obtener una más eficaz relación con los medios de información y de que la sociedad tenga conocimiento de las actividades de la Academia, Doña Pura Ramos ha asumido la función de portavoz ante tales medios. Los informes de destino público, las conferencias, los conciertos y las exposiciones podrán de esta suerte anunciarse con la oportunidad que su importancia requiere.

MEMORIA DEL MUSEO, 1993

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE Y RISTORI

INSTALACIONES

Se han continuado las obras de mejora en cuanto a la iluminación y climatización del Museo, financiadas por el Ministerio de Cultura a Instituciones adscritas al Sistema Español de Museos.

Durante el presente año de 1993, se han aplicado estas mejoras a las salas 31 a 35, ambas inclusive, correspondientes a la 2ª planta del Museo.

Por otra parte, la sala XV, de la 1ª planta, se ha destinado a exposiciones temporales con fondos de las propias colecciones.

DONACIONES

Los fondos del Museo se han visto incrementados durante el año de 1993, con las siguientes obras:

- E-570.- Cano Correa, Antonio: "Figura femenina". Mármol. 14 x 17 x 31 cms. (Donada por el autor).
- E-569.- Ávalos, Juan de: "Cabeza de Manolete". Bronce. 50 x 21 x 45 cms. (Obra fundida en bronce por el autor, de una escayola que ya poseía el Museo).
- E-566.- Sánchez, José Luis: "Homenaje a Miguel Hernández". Medalla en bronce. 0,14 cms. de diámetro (Donada por el autor).
- 1.347.- Estrada Vilarrasa, Alberto: "San Jerónimo el Real". Acuarela. 45 x 60 cms. (Donada por el autor).
- 1.350.- Hidalgo de Caviedes, Hipólito: "Piedad". Óleo sobre lienzo. (Donada por el autor).

ADQUISICIONES

Prieto, Tomás Francisco: “Medallón con el retrato de Carlos III”. (Adquirido a D^a. Magdalena García Hernández).

VISITANTES

El número de visitantes al Museo durante el año de 1993, fue de:

– Visitantes nacionales	32.665 personas
– Visitantes extranjeros	10.770 personas
Total	43.435 personas

PUBLICACIONES

Inventario de la Herencia Guitarte

Elaborado por D^a. Blanca Piquero y D^a. Mercedes González de Amezúa.

Copias académicas de maestros italianos.

Estudio correspondiente a la Exposición “Copias académicas de maestros italianos”, realizado por D^a. Blanca Piquero.

Bronces egipcios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Catálogo de los bronce egipcios, procedentes de la donación de D^a. Marcela Faure Yusta, que se conservan en la Sala 7 del Museo.

Redactado por D^a. Pilar Fernández.

Arquitectura funeraria y conmemorativa.

Estudio documentado sobre el tema que ha motivado la exposición, a cargo de D^a. Silvia Arbaiza y D^a. Carmen Heras.

Actualmente, se encuentra en prensa la Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Sección C), correspondiente a la 3^a planta del Museo y ámbito de la vida académica (despachos y salas de reuniones). Como en anteriores ocasiones, su edición correrá a cargo de la Comunidad de Madrid.

PERSONAL. ACTIVIDADES

Entre las actividades realizadas durante el año de 1993, destaca el curso de III Ciclo que impartió el Académico-Conservador, D. José María de Azcárate en la Sala de Conferencias de la Corporación, para alumnos de la Facultad de Geografía e Historia y Facultad de Bellas Artes, dentro de los cursos de Doctorado que organiza cada año el Instituto de España.

Asimismo, tanto el propio Sr. Académico-Conservador, como la Subdirectora del Museo, D^a. Leticia Azcue y la Dra. D^a. Blanca Piquero, participaron en los ciclos de conferencias que organiza el Museo del Prado.

EXPOSICIONES

Préstamos nacionales.

- *Dióscoro Teófilo Puebla*
Burgos (Casa del Cordón).
Febrero-mediados de marzo de 1993.
- 2482.- Fortuny, Mariano: "Desnudo femenino" (dibujo).
- 342.- Puebla, Dióscoro Teófilo: "Bacante y Sátiro" (lienzo).
- *El Libro Ilustrado en el siglo XVIII*
Madrid (Salas de la Calcografía Nacional).
Del 15 de abril al 23 de mayo de 1993.
- M/55.- Prieto, Tomás Francisco: "Medalla de Premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". Anverso de la medalla de oro.
- 1221/P.- Selma, Fernando: "Dibujo de gladiador".
- *Francisco Lozano*
Valencia (Centro Julio González-IVAM).
Del 27 de abril al 20 de junio de 1993.
- 997.- Lozano, Francisco: "Arenal".
- *Ribera*
San Sebastián (Salas de Exposiciones de la Obra Social donostiarra-KUTXA).
Del 23 de julio al 5 de septiembre de 1993.

- 263.- Ribera, José de: "Entierro de Cristo".
- 388.- Ribera, José de: "Entierro de Cristo".
- 313.- Ribera, José de: "Martirio de San Bartolomé".
- 10.- Ribera, José de: "San Jerónimo Penitente".

- *Antonio Ponz*

Castellón (Museo de Bejis).
Del 24 de julio al 4 de diciembre de 1993.
- 766.- Ponz, Antonio: "Autorretrato".

- *Arte para después de una guerra*

Madrid (Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid).
De noviembre a diciembre de 1993.
- 810.- Chicharro, Eduardo: "Retrato del Conde de Romanones".

EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO (I)

Copias académicas de maestros italianos

De enero a febrero de 1993, en la sala IX del Museo, se expuso una pequeña muestra de copias de maestros italianos. Exposición a cargo de D^a. Blanca Piquero.

Arquitectura funeraria y conmemorativa

Durante los meses de abril y mayo de 1993, y en la sala XV del Museo, se expuso una pequeña selección de planos de arquitectura, como proyectos de panteones, desde 1761 a 1853. Esta exposición estuvo a cargo de D^a. Silvia Arbaiza y D^a. Carmen Heras.

El paisaje en la Academia

Durante los meses de octubre a diciembre de 1993, y en la misma sala XV se expuso una muestra de obras con tema de paisaje, de los siglos XVII, XVIII y XIX. Exposición a cargo de D^a. Pilar Fernández y D^a. Begoña Pérez.

EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO (II)

Retratos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Exposición realizada con fondos de pintura de retratos, de las colecciones de la Real Academia, de los siglos XVIII, XIX y XX.

La selección de retratos fue expuesta, desde el mes de septiembre de 1993 hasta primeros de enero de 1994, en La Coruña, Vigo y Orense respectivamente. La organización corrió a cargo de D^a. Isabel Azcárate, D^a. Pilar Fernández y D^a. Elena Rivera.

Exposición financiada por Caixavigo y Caixaorense.

Catálogo de la exposición elaborado por D^a. Isabel Azcárate, D^a. Pilar Fernández y D^a. Elena Rivera.

VISITAS

Se han realizado las siguientes visitas guiadas, a cargo del personal del Museo:

• ENERO

- Centro Cultural del Patronato de Cultura de Móstoles (2 grupos de 25 personas).
- Centro-Unidad de Alcoholismo (1 grupo de 20 personas).
- Colegio de Nuestra Señora de la Consolación (2 grupos de alumnos de 8º de EGB).
- Asociación Cultural de Maestros.

• FEBRERO

- Colegio de Nuestra Señora de la Consolación (2 grupos de alumnos de 8º de EGB).
- Colegio Mater Salvatoris (2 grupos de 25 personas).

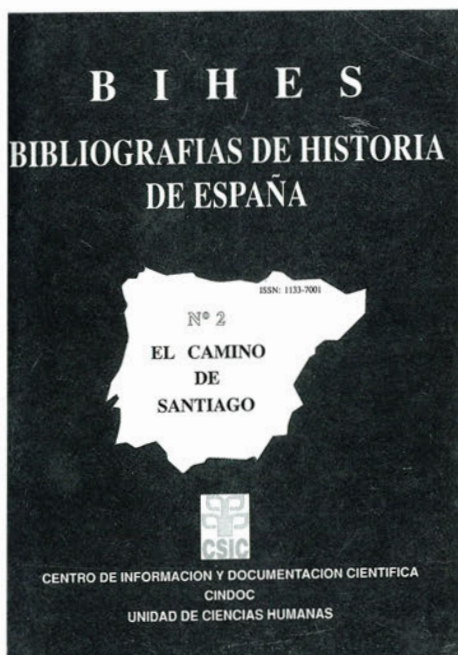
• MARZO

- Colegio Sancer (3 grupos de 20 personas).
- Hermandades del Trabajo (1 grupo de 25 personas).
- Instituto “Ramiro de Maeztu” (1 grupo de 15 alumnos).
- School Year Abroad (2 grupos de 20 alumnos).

- *ABRIL*
 - Aula de Cultura “León Felipe” (Un grupo de 15 personas).
- *MAYO*
 - Grupo Parroquial de Móstoles “San José Obrero” (2 grupos de 25 personas).
 - Centro Cultural del Ayuntamiento de Majadahonda (2 grupos de 25 personas).
 - Colegio de Nuestra Señora de Loreto (2 grupos de 20 alumnos).
 - Colegio Nuestra Señora del Recuerdo (2 grupos de 20 alumnos).
 - Grupo ACATEMA (1 grupo de 25 personas).
 - Residencia de Nuestra Señora de la Paz (1 grupo de 25 personas).
 - Escuela Municipal de Adultos de Alcorcón (2 grupos de 15 personas).
- *JUNIO*
 - Escuela Municipal de Adultos de Alcorcón (2 grupos de 15 personas).
- *JULIO*
 - Sr. Presidente de Uruguay y señora con un pequeño séquito diplomático.
- *SEPTIEMBRE*
 - Unidad de Alcoholismo (1 grupo de 20 personas).
 - Colegio FEM (2 grupos de 15 alumnos de 8º de EGB).
- *OCTUBRE*
 - Colegio de la Sagrada Familia (2 grupos de COU).
 - Universidad Popular de rivas Vaciamadrid (1 grupo de 20 personas).
 - Colegio Montpellier (2 grupos de 20 alumnos).
- *NOVIEMBRE*
 - Escuela Municipal de alumnos de Alcorcón (2 grupos de 25 personas).
 - Colegio Santo Sacramento (2 grupos de 20 alumnos de 8º de EGB).
 - Colegio público Herrera Oria (2 grupos de 25 alumnos de 7º de EGB).
 - Colegio Sagrada Familia (2 grupos de COU).
 - Asociación ACATEMA (Asociación Cultural de adultos de Villaverde) 1 grupo de 25 personas.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ ROJO, Rosa, *El Camino de Santiago*, nº. 2 de Bibliografías de Historia de España, Madrid, C.S.I.C., Centro de Información y Documentación Científica, 1993, 77 págs.



Es un cuaderno impreso en sus páginas impares con la par en blanco.

Contiene un amplio repertorio bibliográfico de trabajos sobre el tema del Camino de Santiago aparecidos en revistas españolas desde el año 1975 hasta la fecha de su impresión.

La reseña de los trabajos incluidos es muy completa, pues menciona todos los

aspectos relacionados con el Camino jacobeo. Desde los históricos, artísticos, arquitectónicos y urbanísticos, hasta interesantes obras de viajes, jornadas de peregrinos, economía de la época y personajes, sin olvidar el folklore, tradiciones, gastronomía y múltiples temas que harían interminable su enumeración.

Los diversos y amplios temas, integrados en 255 artículos, están racionalmente clasificados con referencia a once regiones españolas.

Para el fácil manejo de esta valiosa bibliografía se incluye el índice de autores y los tres de materias que subdivide en *descriptores*, *identificadores* y *topónimos*.

Es una obra de obligada consulta para el estudio de cualquier tema relacionado con el Camino de Santiago, ya que de cada artículo se cita la revista donde está publicado, así como el número de ella, año, páginas que comprende y una idea de su contenido.

Este trabajo bibliográfico merece la gratitud de los investigadores, el reconocimiento a la autora por su laboriosa tarea y la felicitación a los promotores de la edición.

Sería deseable la publicación de índices análogos, referidos a especialidades artísticas, pues de cualquier tema resulta inabordable conocer lo que de él se ha escrito en revistas.

LUIS CERVERA VERA

LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios de Historia de la Teoría musical*, 2ª. edición, Madrid, C.S.I.C., 1991, 695 páginas.

TEXTOS UNIVERSITARIOS

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

ESTUDIOS DE HISTORIA DE LA TEORÍA MUSICAL



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

El profesor León Tello presenta en esta segunda edición uno de sus estudios más interesantes y agudos sobre la *Teoría musical*, que estructura con el rigor y claridad de todos sus trabajos.

Inicia la obra con una elaborada *Introducción*, en la cual desarrolla muy extensamente los temas, escasamente conocidos en nuestra bibliografía, del concepto de la Música y del Músico, el Sistema musical, la Teoría nodal y la Polifonía, la Notación y la Atribución, terminando con el Ensayo

de una Sistematización. Son temas que trata con su peculiar estilo, a la vez documentados y de agradable lectura.

Divide sus *Estudios* en dos partes. La primera dedicada a la teoría musical en la Edad Media, mientras en la segunda se ocupa de la teoría musical española durante los siglos XV y XVI.

A continuación comienza a estudiar los tratadistas que denomina de *transición*: Boecio, Casiodoro, San Isidoro y San Niceto, de los cuales, a través de los textos de dichos autores, desvela sus teorías musicales y características.

Luego, en el Capítulo II, se ocupa de los tratadistas de los siglos IX al XIII. En su completa nómina expone los caracteres, análisis de los textos y modalidades de Beda el Venerable, Alcuino, Rabano Mauro, Aureliano de Reomé, Regino Prumiense, Hucbaldo, Odón de Cluny, Notker, Adelbodo, Berno, Guido de Arezzo, Aribon, Cotton, Guido de Chalis, que completa con consideraciones sobre "Alia Musica", "Musica Enchiriadis" y otros tratados de varios autores y anónimos.

El Capítulo III lo dedica a los tratadistas del *Ars Antiqua* en el que desde Juan de Garlandia hasta Juan de Grocheo pasa minuciosa revista a los autores de aquella época. Con el mismo rigor estudia en el Capítulo IV a los tratadistas del *Ars Nova*.

En esta Primera parte es abrumador el análisis sobre las teorías musicales de los numerosos autores que reseña y las sugerencias que presenta.

La Segunda parte es más extensa que la primera y su escrupuloso texto altamente ilustrativo. En ésta trata de los numerosos teóricos que reseña, con exposición detalla-

da de sus conceptos y prácticas. La divide en *Temas generales* y *Sistema musical*.

Continúa con las teorías del *Canto Llano*, del *Canto Polifónico* y finaliza el texto con un sistemático estudio acerca de la teoría musical de Francisco de Salinas.

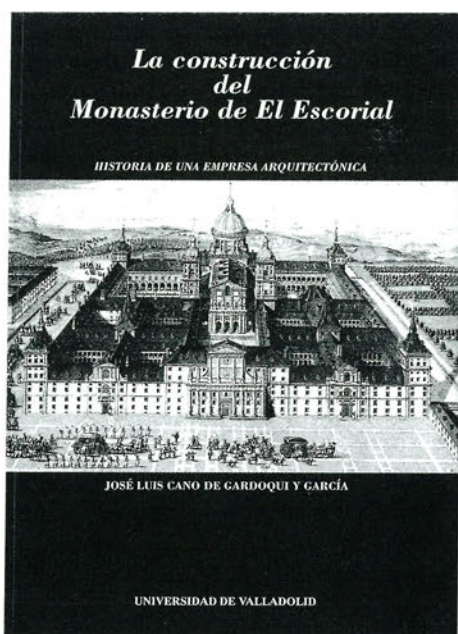
El profesor León Tello completa su magnífico estudio con una numerosa y es-

cogida bibliografía a la que siguen unas interesantes notas.

La obra que comentamos constituye una clara y rigurosa exposición de obligada consulta, tanto para los estudiosos como para los investigadores de temas musicales.

LUIS CERVERA VERA

CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA, José Luis., *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una Empresa Arquitectónica*, Universidad de Valladolid, 1994, 565 páginas y 58 figuras.



Con acertado título, en el que gramaticalmente figura *El Escorial*, no el confuso del Escorial, subtítulo su riguroso trabajo:

Historia de una Empresa Arquitectónica, que expresa con claridad el inédito y original desarrollo de la concepción de su texto.

La novedad de este trabajo consiste en establecer mediante un estudio documental de la *Empresa* que hizo posible organizar la infraestructura administrativa de la ingente fábrica escorialense y su financiación, ambas acopladas en una *perfecta maquinaria humana y económica*, según el autor.

Aclara la *Estructura jerárquica* en las obras, con el mando supremo del rey, en un ordenado texto y tres gráficos (Figs. 1, 2 y 3), que corresponden respectivamente a los años 1563, 1569 y 1572.

Distingue de la jerarquía anterior la organización burocrática y específica, las atribuciones de los priores, vicarios y de la Congregación, así como las de los contadores y veedores.

En cuanto a la financiación de las obras se ocupa de sus fuentes. De los gastos estudia los anuales, los totales y por conceptos. Para conocer los pagos analiza su sistema y las obligaciones del pagador.

Muy acertada es la sucesiva estructura de la construcción, mediante las etapas de

Juan Bautista de Toledo y las de Juan de Herrera; así como la misión del Obrero Mayor, del Tenedor de materiales y de los materiales a cargo de éste, materiales que define y estudia.

Dedica un concienzudo estudio al importante tema del transporte de materiales con especificación de cargos y de los medios de transporte.

Estudia con precisión y detalle el trabajo y las características de los laborantes, españoles y extranjeros, que intervinieron en las distintas obras. De estas nos muestra las atribuciones de los sobrestantes y las actividades de los diversos y variados la-

borantes y artífices, y además expone la organización de los trabajos, los contratos de obra y las tasaciones.

El estudio que reseñamos es tanto por su novedad, como por el rigor documentado de su texto, un libro que inicia un interesante camino en la historiografía del monasterio escorialense. Su contenido deberá consultarse por quienes, en lo sucesivo, pretendan estudiar la construcción del monasterio y la ejecución de las artes que integran su grandiosa fábrica, pues las noticias investigadas por Cano de Gardoqui son imprescindibles y pueden aplicarse en cualquier tema arquitectónico o artístico.

LUIS CERVERA VERA

CERVERA VERA, Luis, *Los dispersos Colegios Mayores y Menores en el conjunto urbano medieval de Alcalá de Henares (Madrid)*, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 1994, 71 páginas, nueve planos.

Completa este libro la fisonomía urbanística de Alcalá de Henares, que inició el propio autor al estudiar el conjunto urbano con su Calle Mayor. El objetivo se dirige a las fundaciones universitarias emprendidas en la ciudad por el Cardenal Mendoza y las órdenes monásticas. La decadencia de la vida universitaria de Alcalá de Henares en el siglo XIX llegó a tal extremo que el Gobierno dispuso en 1836 el traslado de la Universidad Complutense a Madrid. Cervera recuerda la vida alcalaína antes de las fundaciones del Cardenal Cisneros. Para ello estudia la configuración social de la población, en la que el hecho diferencial era la convivencia de tres religiones. Esta situación trascendió a la ocupación urbana, configurada por tres núcleos, cristiano, judío e islámico, cada uno con su caserío y sus edificios religiosos. Exalta el papel to-

lerante desempeñado por el arzobispo de Toledo Alonso Carrillo de Acuña. Impulsa la expansión urbana mediante un polígono situado al norte, lo que exigió el trazado de una segunda muralla para albergar todo el conjunto.

Pero esta situación cambia a tenor de la nueva política antisemítica inspirada por el Inquisidor General el dominico Fray Tomás de Torquemada. Ante la persecución, la judería inició el éxodo hacia otros puntos, hundiéndose el esplendor comercial que hasta entonces había determinado la grandeza de Alcalá de Henares. El decreto de expulsión de los judíos de 1492 representa el punto final.

Pero cuando el futuro de la ciudad se envolvía de negras nubes, surgió la iniciativa del Cardenal Cisneros. El porvenir de Alcalá era la Universidad. Pero las estruc-



turas de ésta eran fundamentalmente religiosas y en aquel momento la Iglesia española se hallaba en grave momento de indisciplina y desorden. Se requería una reforma profunda, y a ésta aplicó todas sus energías el eminente franciscano. Mas esta reforma afectaba de lleno a la propia universidad, ya que en su seno se fabricaban los cerebros que iban a gobernarla. No solamente Cisneros impulsó la Universidad en su núcleo central, sino que en el complicado entramado de los Colegios virtió su iniciativa. Tales Colegios serían el lugar de formación de los universitarios, con destino en las instituciones de la Iglesia. Los Colegios alcalaínos serían los lugares de formación teológica que propiciaban el nuevo estilo religioso.

Aclara Cervera que no pretende en esta ocasión estudiar la arquitectura de los Colegios y su historial docente. Se limita a examinar una estrategia ocupacional del plano de Alcalá. Se trata del impacto urbanístico. Todo lo explica el autor con el lujo documental que acostumbra: los planos, sobre los que diseña la distribución de los Colegios.

Distingue entre los Colegios fundados por el Cardenal Cisneros y los instituidos por las comunidades religiosas. Pero unos y otros tienen una particularidad: se hallan dispersos, no concentrados en un área universitaria. Pero es una dispersión que tolera la aglomeración a manera de racimos. La consecuencia es que la esfera de influencia universitaria se extienda a la totalidad de la población. La dispersión tuvo una motivación ocasional y otra intencional. La falta de terrenos determinó la ubicación donde existió compra o donación. Pero por otro lado la dispersión que llamaríamos limitada se hizo en cumplimiento de lo que aconsejara Alfonso X el Sabio: "las unas cerca de las otras".

El encabezamiento jerárquico corresponde al Colegio *Mayor* de San Ildefonso, fundado por el Cardenal y construido a sus expensas. Terminado en 1513, el Cardenal vio cumplidas sus aspiraciones. Pero en su derredor surgieron tres Colegios *menores*: el de la Madre de Dios, el de San Pedro y San Pablo y el de Santa Catalina. Pero en lugar próximo se ubicaba el de Santa Balbina. Y finalmente, el llamado Colegio Menor Trilingüe, creado en 1557, intensifica el efecto catalizador del Colegio de San Ildefonso.

Otra piña de colegios menores de fundación cisneriana se situaron en la zona de expansión correspondiente a la judería y morería, inmediata a la Puerta Nueva. Fue-

ron los Colegios Menores de San Eugenio, de San Isidoro y de San Lucas.

El ejemplo de Cisneros de introducir a los franciscanos en la enseñanza universitaria dentro de Alcalá fue seguido por otras órdenes establecidas en la población, deseosas asimismo de que sus miembros adquirieran la cualificada formación del centro superior. Pero su creación se espació en el tiempo, pues iniciada en tiempos de Cisneros algunos colegios surgieron ya en el siglo XVIII.

Estos colegios se instalaron bien en el casco antiguo, en el sector cristiano, o en la zona de expansión, también de configuración cristiana. Cerca de la Iglesia Magistral se dispusieron los Colegios Menores de Tuy y de Santas Justa y Rufina. Pero la mayoría ocupó la zona de expansión. En línea y hacia la Puerta de Guadalajara, se colocaron los Colegios Menores de Nuestra Señora del Prado, de Vizcaya y de Santa Catalina. El poder de atracción del Colegio Mayor de San Ildefonso, reforzado por la escolta de los Menores, se aprecia en la aglomeración de Colegios Menores, que conducen a la Puerta de los Aguadores. Son los Colegios Menores de Trinitarios Calzados, San Bernardo, de Málaga, de

Agustinos Calzados, de Santo Tomás de Aquino, de Santiago, de Clérigos Menores, de la Concepción, de San Basilio Magno y de Carmelitas Descalzos.

Otros cinco Colegios se abrieron en la zona que fuera la Judería. Son los de San Jerónimo de Lugo, de San Patricio (o de los Irlandeses), de San Carlos Borromeo, del Carmen Calzado y de San Clemente Mártir.

Y otra serie se constituyó en la Morería y su zona de expansión. Eran los Colegios Menores del Patriarca San José, de la Orden Militar de Santiago, de San Nicolás Tolentino, de San Martín, de San Felipe y Santiago y de la Compañía de Jesús.

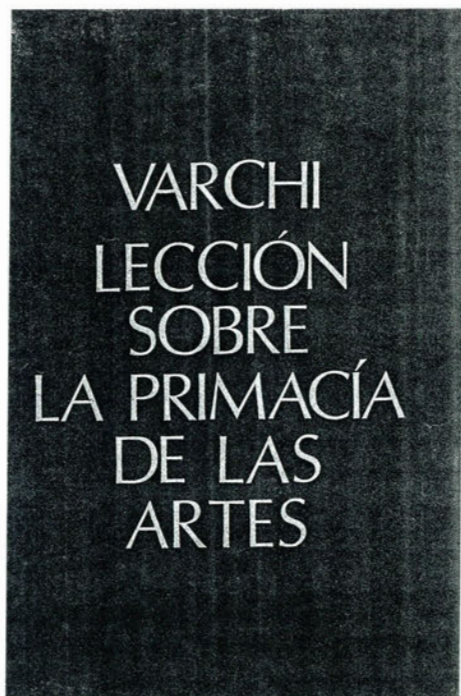
La suma final arroja un Colegio Mayor y treinta y seis Colegios Menores. Distribuidos por la totalidad del plano, en lo que fueran núcleos cristiano, judío y moro, y en la zona de expansión, tales centros dotan a Alcalá de Henares de una imagen totalmente universitaria. Precisamente el resultado final que se obtiene del libro de Cervera Vera, es que Alcalá de Henares es de todas las ciudades universitarias españolas la que posee este carácter con exclusividad y totalidad.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

VARCHI, Benedetto, *Lección sobre la primacía de las Artes*, en la Colección *TRATADOS*, Dirección de Bellas Artes y Archivos, Consejo General de la Arquitectura de España, Madrid, 1993. Estudio preliminar de Cristóbal Belda Navarro, páginas IX-LV, Edición facsimil 210 páginas.

El pintor, escultor o grabador que hoy día presenta su obra en una exposición, vende sus creaciones y se entrega a la tarea sin requerir certificados, probablemente no tiene conciencia del largo camino recorri-

do hasta conquistar esta libertad. Pero los entendidos saben que ha sido toda una batalla, en la que han estado involucrados los artistas, las instituciones (gremios y academias), los sistemas de enseñanza; se han



establecido y luego superado barreras sociales. Un largo combate en que los interesados han utilizado todos los recursos para conseguir la igualdad con las demás clases sociales y hasta el reconocimiento del arte en su categoría de sublime cuando se ha escalado la genialidad.

Por eso, para recuperar esta memoria del pasado debe encomiarse esta edición facsímil del libro que en 1753 se imprimió en Madrid, debido a la iniciativa del escultor Felipe de Castro, que era su traducción al castellano desde el original en lengua italiana de la *Lección que hizo Benedicto Varqui* en 1546. La obra que comentamos cuenta con dos materiales. Por un lado el texto de Varchi, con el análisis del mismo por Felipe de Castro. Y por otro lado el jugoso comentario a esta edición de Felipe de Castro, realizado por el Profesor Belda Navarro.

Desde el siglo XV las artes contendían por abrise paso entre las demás ocupaciones humanas. Primero la pintura y después la escultura se batieron por lograr la condición de arte liberal. Alcanzada esta posición, comenzó una batalla entre las mismas artes, por ver cuál era la preeminente. Dos pugnas que se enlazaron, ensanchando las bases para la obtención de un reconocimiento de méritos. Aunque las disputas mermaron la solidaridad, la suma de esfuerzos se traduciría en un beneficio colectivo de todo el linaje humano implicado en el arte.

El siglo XVIII había implantado el reinado de las academias en Europa, fenómeno que asentó firme en España con la implantación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero, ¿qué pudo mover a Felipe de Castro para traducir la *lección* de Varchi y lograr la impresión de la misma al año siguiente de la fundación de la Real Academia? Ya dice bastante el largo curriculum que inserta el autor en la portada del libro: primer Escultor de Cámara, Director principal de Escultura del Nuevo Real Palacio, Director de la Academia de San Fernando, etc. Sin duda consideró necesario refrescar la memoria con un libro de Varchi, en el que el autor se decantó a favor de la unidad de las tres artes, de escultura, pintura y arquitectura, rehuyendo la "preeminencia", aunque aportando opiniones muy concluyentes en beneficio de la escultura, como las de Miguel Ángel y Benvenuto Cellini. Recuerda Felipe de Castro que por los testimonios que había reunido "la Pintura jamás ha tenido preferencia sobre la Escultura"; y que lo más razonable era unirse al parecer de la Academia de Roma, que auspició la creación de una *empresa*, "formando con el cincel, el pincel y el compás un triángulo equilátero y el mote aequa potestas". No es casualidad que el

emblema de la Real Academia de San Fernando que figura en la ABERTURA de 1752 sean estos tres elementos cruzados sobre una mesa triangular. Era una Real Academia de “las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura”.

La Real Academia fue de creación regia, pero había sido promovida por el escultor italiano Juan Domingo Olivieri. La llegada de Felipe de Castro a Madrid, después de su formación y acreditada carrera en Roma, vino a reforzar la posición de la escultura en la capital. Aunque una intensa rivalidad separó a Olivieri y Castro, en rigor fueron dos sumandos para la escultura en su carrera ascensional en el mundo artístico cortesano. Este es el fondo de la cuestión. Al poner sobre el tapete el libro de Varchi, Felipe de Castro no hizo otra cosa que evidenciar la existencia de una pugna dentro de la misma Academia, entre pintores, escultores y arquitectos. Naturalmente él procuró defender a la escultura, pero tuvo que actuar con prudencia para no dismantelar el lema de la unidad de la propia institución.

Tomando por eje el libro de Varchi y el comentario que sobre el mismo realiza Felipe de Castro, el Profesor Belda recorre los aspectos principales de la “disputa”, significando el peso que en ella represen-

taron los deponentes, fueran escultores y pintores. A este respecto la “encuesta” (como con acierto la llama Belda) aportada por pintores y escultores al texto de Varchi reúne los mejores testimonios. Hace una interpretación “española” de la Lección de Varchi, revisa los métodos de enseñanza, resaltando las *Conversaciones sobre la escultura*, de Don Celedonio de Arce; para concluir con el tema medular: la “ingenuidad” de la Escultura. Con estudio de la documentación salen a relucir los problemas entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y los gremios, consagrándose la libertad que para las Tres Nobles Artes representaron las Reales Ordenes de 1780 y 1785. Si en la pugna de las artes los escultores habían esgrimido a su favor el esfuerzo, para los pintores representó un demérito, por cuanto implicaba más la utilización de las manos y el riesgo de contaminación con los “oficios mecánicos”. Pero hé aquí que la Ilustración, los escritores como Campomanes y Capmany, con la rúbrica de la Corona (Real Cédula de 17 de marzo de 1783), reivindicaron los menospreciados *oficios* artísticos. El estudio de Belda ha ido más lejos que la mera recordación de Varchi a través de la puesta al día por Felipe de Castro.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José (coordinadores), “*El Bosque*” de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento. *Actas de las Jornadas*, Béjar, 1993, 329 páginas.

Durante los días 17 y 18 de septiembre de 1993 tuvieron lugar en Béjar unas *Jornadas* referentes al “Bosque” de esta localidad y las Villas de Recreo del Renaci-

miento. Se aportaron conferencias y ponencias, en relación a la legislación, el análisis del conjunto urbanístico y medio ambiental del “Bosque” de Béjar, y las me-



didadas de salvaguarda del conjunto. La publicación de todo el material tiene una doble utilidad. Por un lado la valoración de las Villas de Recreo y por otro su significado como bienes de interés cultural. Había una motivación de urgencia: el proyecto de *recalificación* de “El Bosque”, en fase de tramitación. De aprobarse este proyecto, el impacto sobre el conjunto sería terriblemente negativo para este espacio, ya que, aunque goce del reconocimiento de Bien de Interés Cultural, las nuevas urbanizaciones se introducirían en el tejido medio-ambiental, destruyendo el extraordinario conjunto que funde arquitectura, urbanismo y paisaje.

Al acometerse la publicación de las Actas, se pone a disposición un elemento disuasorio de enorme valor, ya que “El Bosque” no es un simple jardín del Rena-

cimiento, sino un conjunto natural de gigantesca envergadura.

Este complejo recreativo de campo comenzó a edificarse a partir de 1567 por Don Diego López de Zúñiga, Duque de Béjar. Este lugar vino a ser su residencia campestre, empleada en todo linaje de fiestas cortesanas. En esta población disponían de un palacio urbano y de una villa suburbana de recreo. Una de las primeras actuaciones en este espacio fue el acotamiento mediante una cerca, que se mantiene en pie. Severísimas multas se imponían a quien franqueara este límite, signo de dominio señorial.

José Luis Majada recuerda el papel del poeta Cristóbal de Mesa, preceptor del hijo del Duque de Béjar. Conoció este lugar y lo ensalzó como “el sitio mejor que España encierra”. Viene a representar la corriente de Fray Antonio de Guevara, de añorar la vida de aldea, en menosprecio de la Corte. Es el cantor de la vida rústica en Béjar; es el botánico del paraje, que conoce “los membrillos odoríferos, los silvestres nísperos, los peruétanos y las támaras”. Como coto de caza lo diseña Muñoz Domínguez. Se ocupa de la “naturaleza ordenada”: huertas y jardín geométrico. Describe las terrazas escalonadas del recinto. La más alta es donde se encuentra un gran estanque y el Palacete. Este último viene a ser en palabras del autor “un verdadero mirador abierto a la naturaleza”. El lugar está acreditado por las armas de los Zúñiga y Sotomayor, con la inscripción fundacional del matrimonio: “Franciscus Bejarensis Dux ... et Guiomar, eius uxor, haec erigebant 1567”.

Consuelo M. Correcher prevé el futuro del Jardín del Bosque, desde la historia hacia la inmediatez del siglo XXI. Estudia los caracteres del jardín renaciente: el agua, la naturaleza urbanizada y el bosque. Traza la urbanística del conjunto natural, estable-

ciendo comparaciones con otras villas de recreo del renacimiento de Italia y Francia. Y apunta hacia el porvenir, desde la atalaya de la legislación española (la propia Constitución) y las Cartas de Atenas y Venecia. Hace unos esquemas didácticos del comportamiento del agua (riego, pesca, lavado, tintes). Analiza los componentes de ocio y estética, donde armoniza el bienestar, la salud, la contemplación, el paisaje.

Miguel Rodríguez Bruno se ocupa de la Casa de Campo y del Bosque de Béjar historia que se pasea por los constructores, los cuidadores de los jardines, el ganado y los bosques.

Fernando Checa aborda el jardín dentro de la "teoría", como centro de esparcimiento de cultura. Analiza los elementos renacentes y los islámicos, tan peculiares del ambiente español. Umberto Oppus contempla las villas suburbanas italianas del Renacimiento, que es lo que viene a ser la del Bosque. Y como marco para abordar la defensa del sitio, José Luis Álvarez aporta el contenido de la legislación española actual.

Pero a los organizadores pareció muy conveniente estudiar El Bosque dentro del conjunto español de las villas de recreo del Renacimiento. Ciertamente se aportaron las de ciertas regiones, lo cual puso de manifiesto la necesidad de hacer una mayor convocatoria en otro marco, para apreciar la enorme significación que tiene este tema dentro de los valores culturales españoles.

Nicolás García Tapia analizó las "bur-las y juegos de agua en la Villas del Renacimiento", oportuno estudio porque estos artificios están presentes en "El Bosque". Hortensia Larrén Izquierdo y Andrés Martínez-Novillo muestran sus investigaciones en torno al Palacio de los Duques de

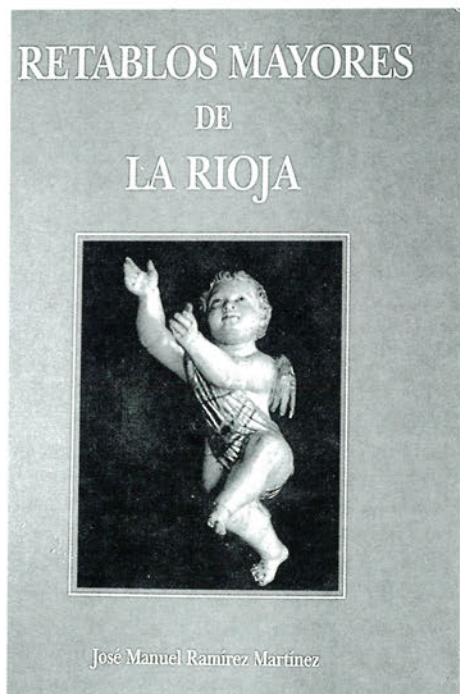
Alba en Piedrahita, con exhibición de plantas y gráficos de sus características.

Lozano Bartolozzi y Navareño Mateos aportan el variadísimo repertorio extremeño, con los ejemplos máximos de Yuste y Abadía. Inmaculada Hernández recuerda la perla de las villas: la Casa Blanca de Medina del Campo, edificación campestre del banquero Rodrigo de Dueñas. Martín González se refiere a las villas de recreo vallisoletanas, colocadas en las riberas del Pisuerga y el Duero. De ellas testimonian la villa regia de la Ribera, el palacio del Abrojo y la finca rústica del banquero Fabio Nelli. Y como excelente ejemplo de las villas italianas, presenta Pedro García Martín el "Parque de los Monstruos" en Bomarzo.

Todo este material apunta a unas soluciones para "El Bosque". La propuesta de uso corresponde a María Dolores González Canalejo. Analiza el impacto ambiental que causaría la urbanización residencial como solución a los problemas de la vivienda en Béjar. Y halla aplicaciones, que van desde los puros beneficios del aprovechamiento de la naturaleza, a la finalidad estrictamente de esparcimiento público. Al final se enuncian las conclusiones. La más relevante es el de la definición territorial del espacio, "como conjunto único integrado en el paisaje, constituido por agua, jardines, arbolado y arquitectura. El conjunto histórico está constituido por todo lo que hay en el interior de la cerca. Pero como zona de respeto y por tanto intocable, se halla el bosque que envuelve el conjunto. Por esta razón, la recalificación que busca la ocupación residencial representa una violación del pleno sentido urbanístico y ecológico del sistema.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, edición del Obispado de Calahorra y La Calzada, Logroño, 1993. 398 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.



Ramírez Martínez ha revelado en abundantes publicaciones su dominio en los temas de la escultura riojana del renacimiento y del barroco, de suerte que afronta la historia del retablo con el mayor bagaje científico.

El catálogo de retablos mayores da constancia de la exactitud de las palabras del autor, cuando afirma que este caudal artístico se apoya en la riqueza del Valle del Ebro en La Rioja. El arte es fruto de una riqueza material proveniente de la fecundidad de las cosechas, en buena parte del viñedo. Pero al mismo tiempo este esplendor se halla en función de los episco-

pados afincados en Logroño, Calahorra y Santo Domingo de la Calzada. Es de admirar la abundancia de iglesias parroquiales provistas de imponentes retablos.

El autor aporta documentación, trazas originales, firmas de artistas y un riquísimo corpus fotográfico. Deja constancia de la personalidad de los artistas que crearon las obras, valorando los mecenazgos de eclesiásticos, pero sobre todo la generosidad del vecindario, que no vacilaba en aportar dinero y productos de la tierra para constituir los fondos requeridos por el retablo de su parroquia.

Se refiere a los retablos mayores porque marcan en cada templo las ideas renovadoras. En ellos se acomoda la imagen titular del templo y en todo caso constituyen el centro de las miradas de los fieles. El retablo cobra autonomía en este libro. Es una suma de arquitectura, escultura y pintura. Al establecer los estadios evolutivos, por un lado contempla la arquitectura y escultura del retablo y por otro lado la pintura; enfoque correcto, porque entre el ensamblador y el escultor hay correspondencia. En cambio los retablos de pintura se gestionan con autonomía; el pintor ha de sumar unos cuadros a un esquema arquitectónico.

En primer lugar se abordan los artistas, a través de los retablos y después de forma biográfica. Se destaca el papel de Damián Forment al establecerse en Santo Domingo de la Calzada para ejecutar el retablo mayor de la catedral, compleja labor empresarial, ya que el maestro ha de conducir todo el taller, donde ahora se reconocen otros aragoneses como los Beaugrant. Los artistas son tratados en biografías referidas al foco de Briones, que es el que concentra

los principales esfuerzos. Allí se dan cita Pedro Arbulo, Hernando de Murillas, Pedro Jiménez, etc.

El catálogo de retablos cubre los siglos XVI, XVII y XVIII. Aunque no se fija una línea evolutiva, se perciben los cambios a través del análisis que formula el autor, apoyándose con frecuencia en las condiciones de los contratos. Cada retablo está provisto de información documental, descripción y juicio crítico; se acompañan fotografías y notas.

El retablo de Ezcaray representa el modelo tardogótico a modo de gran panel, con relieves rematados por chambranas. De retablo-tríptico conceptúa el del monasterio de Cañas; el de Foncea ejemplifica lo plateresco, de tal suerte plana es la talla. Y obra cimera por su tipología, estructura y bondad de la talla es el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Los Beaugrant se congregan masivamente en el retablo de Ávalos, con una talla escultórica que cruje de dolor, no lejana de Juan de Juni.

El romanismo ha penetrado a través del retablo de Santa Clara de Briviesca, pero lo hace en versiones riojanas debidas a Pedro Arbulo y Fernández de Vallejo. Pero en la lejanía se contempla el retablo mayor de la catedral de Astorga, acreditando en el retablo de Lagunilla que su autor lo conoce. Otorga a Pedro Arbulo el retablo de Manjarrés, justamente reconocido por el autor como "obra maestra del romanismo regional". Que el retablo de pinturas se mantenía lejos de acuñar tipos, lo indica el de Muro de Cameros, un puro escaparate pictórico. El retablo de Briones, tan justamente valorado por todos los historiadores, se ofrece como quintaesencia del romanismo. Le hace buena compañía el de Fuenmayor.

Es juicioso pensar en tracista madrileño para el retablo del monasterio de San

Millán de la Cogolla, al ponerse al servicio de Fray Juan Rizi.

Hace aparición la columna salomónica para afianzar el barroquismo. Así se expresa en el retablo de Murillo de Leza: "con un emparrado con sarmientos, pámpanos, uvas y pájaros". Y ya el retablo salomónico de esquema cueviforme se aprecia en el de Arnedo, sometido al ritmo binario que imponen las estatuas de los Santos Cosme y Damián.

En el último tercio del siglo XVII se constituye un núcleo interregional de retablos, con presencia de maestros cántabros y vascos. Son los retablos de Anguiano, Navarrete y Entrena. Consciente de esta relación, Fernando de la Peña asegura que el de Navarrete "en ambas Castilla no habrá que... se le pueda igualar".

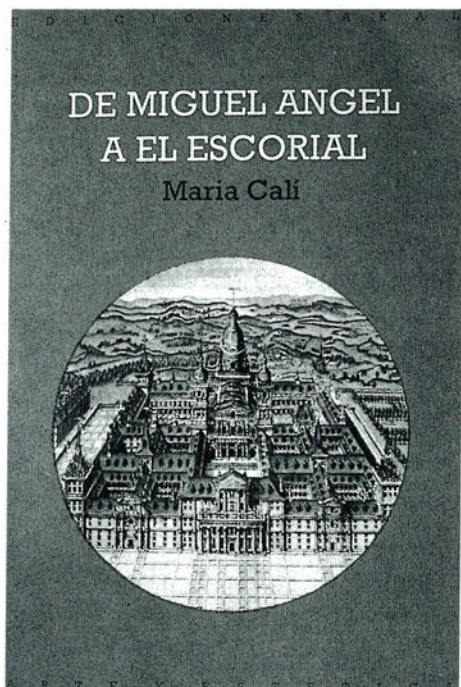
Hay contactos con Navarra, como el tipo de retablo con escena central dentro de óvalo (Tudelilla, Villoslada). Y la tipología del tabernáculo-retablo de Bañares requiere conexiones con la cartuja del Paular. El retablo se deja ganar por la rocalla (Alcanadre), cuya novedad en esta tierra fue intuída por el carmelita descalzo Fray José de San Juan de la Cruz, al dar el visto bueno a la traza.

Y se llega al período de la Academia. La desornamentación y la arquitectura lignaria que imita colosales columnas de mármol imperan en retablos como el de Ortigosa de Cameros, en el que se emplazó una estatua de San Miguel, que el autor intuye traída de Madrid.

Ramírez Martínez ha concebido, dentro del tan boyante hoy mundo de los retablos, un modelo original. No es el retablo de un período, de una escuela o de un maestro. Es la historia del retablo de una región.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

CALÍ, María, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*, Akal Ediciones, Madrid, 1994, 283 páginas, 115 ilustraciones.



Es la versión española del libro publicado por el editor Einaudi en 1980. El título junta el nombre del gran artista florentino y el monumento arquitectónico más famoso de España de todos los tiempos. El lector se preguntará sobre la oportunidad de ofrecer esta traducción de una obra aparecida hace doce años. Pero de inmediato lo agradecerá, pues nuevos libros acaban de aparecer dedicados al monasterio, que se halla en la cúspide de su prestigio.

El subtítulo de la obra precisamente reafirma la necesidad de que junto a las grandes monografías de artistas y de esti-

los se establezcan debates en torno a la materia que los motiva. La teoría de la autora reposa en la consideración de la figura cúbica. Pero en la doble significación de clave estética y simbólica; es armonía formal y concepto teológico. Precisamente el actualizar en nuestra lengua el contenido de una obra que interrelaciona el arte, las ideas filosóficas, políticas y religiosas, nos evita encerrarnos en el narcisismo de un monumento aislado.

Los siete capítulos ven desfilar un argumento bien trabado, que se inicia con la Contrarreforma y concluye con Giusepe Valeriano, “el último acto del miguelangelismo contrarreformado”. El lector tendrá que consultar las densas notas que se agrupan a pie de página, que descargan la lectura de copioso equipaje.

En pocas ocasiones el arte ha tenido mayor necesidad de ser examinado a la luz de los acontecimientos religiosos. El arte fue beligerante. Los dos polos fueron la Iglesia católica y el Protestantismo. Duros enfrentamientos dialécticos, respuesta en el campo del arte: negativa (por destructora y panfletaria) en el campo protestante; positiva en el católico, por la avalancha de imágenes que habrían de sostener la piedad y la memoria religiosa.

Miguel Ángel constituye el pilar de la argumentación. Se ofrecen diversos testimonios, pero uno tiene prioridad: la forma cúbica. Las ideas se apoyan en testimonios artísticos. La autora selecciona el relieve de la Virgen de la Escalera, de Miguel Ángel. Se halla sentada sobre un cubo, pero no es excepción, pues reaparece en otras obras del maestro. Es una forma plástica, necesaria para la construcción del volu-

men. Pero hay que añadir el sentido trascendente que el número cuatro y las formas geométricas de cuadrado y cubo han tenido para la Iglesia.

Juan de Arfe es el hilo conductor del miguangelismo hacia España. En los dibujos que sirven de ilustración a su *Varia Conmensuración*, el cuadrado y el cubo son la medida para el cuerpo humano. Y finalmente la figura cúbica aparece en El Escorial. El fresco de la Gloria del coro del monasterio, tiene en su parte central una Trinidad que descansa sobre un cubo. Pero es que el gran artífice del Monasterio escribe un tratado sobre la Figura Cúbica. Esta forma era usada simultáneamente para la pintura, la arquitectura y la teoría del monasterio.

Pero la relación de Miguel Ángel y el Monasterio es uno de los aspectos medulares de la crítica. En este campo se han dividido los críticos en dos grupos: los vitrubianistas y los miguangelistas. La inspiración en Vitrubio es más ampliamente compartida, sobre todo por la gran difusión de su libro de arquitectura. Sin embargo han ganado terreno los partidarios de un mayor bagaje miguelangelesco en la inspiración del Escorial. Se amparan en el análisis de las formas, pero sobre todo en algo tan fundamental como que en el edificio el Soberano quiso dejar el testimonio de unidad en la complejidad de lo político, lo religioso y lo artístico.

Pero el libro tiene otra vertiente: el papel asumido por la Compañía de Jesús. Se des-

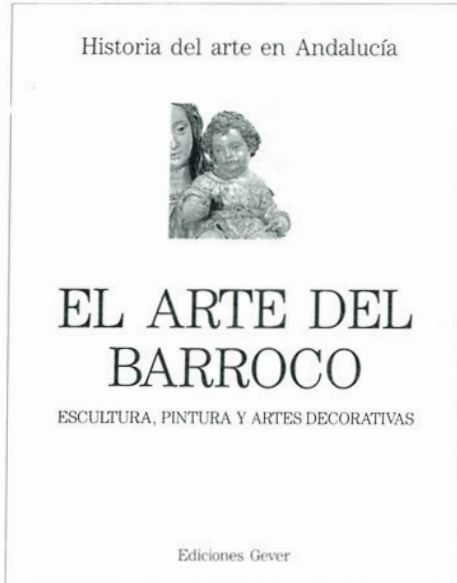
carta que los Jesuítas hayan creado ningún estilo, cosa ya admitida, pero eso no resta un ápice al enorme impulso que dieron a la construcción de edificios y sobre todo a la utilización de la imagen a efectos de la composición de lugar y la devoción. En absoluto se volvieron de espaldas a manifestaciones de arte como el teatro, pues se sirvieron de él para la escenografía, que venía a ser propaganda a los ojos de multitudes.

Los Jesuítas gozaron de la amistad de Juan de Herrera. Pero además contaron con una figura singular: el Padre Giuseppe Valeriani. Durante su estancia en Italia se formó como pintor, identificándose con el estilo de Miguel Ángel. Pero su llegada a España le vinculó a tareas arquitectónicas, sirviendo de vehículo de lo escurialense hacia los edificios de la Compañía de Jesús.

En rigor el libro se ha traducido en la forma original de 1980. La diferencia, no obstante, se ofrece en el sabrosísimo prólogo, que viene a ser un estado de la cuestión al día de hoy. La autora reúne las aportaciones de este decenio y medio transcurrido. Es el caso de Ferdinando Bologna, quien ve en Caravaggio un enconado disidente de cualquier conformismo religioso en el campo artístico. Se pasa revista al entendimiento intelectual y afectivo entre Miguel Ángel y Vittoria Colonna. Y sobre todo se sintetizan los puntos de vista acerca de la consideración de clasicista que se da al estilo de la época de Felipe II y marcadamente El Escorial.

J.M. MARTÍN GONZÁLEZ

SÁNCHEZ-MESA, Domingo, *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, tomo VII de la *Historia del Arte en Andalucía*, Ediciones Gever, Sevilla, 1991. 521 páginas, 350 ilustraciones en color.



Nos hallamos ante una obra de recopilación, de investigación y de divulgación a la vez. Tarea no fácil por su diversidad, pero colmada con satisfacción, por la larga experiencia y el amor a su tierra del autor. Sin duda alguna es la finalidad que se ha impuesto la editorial, llevando al gran público una obra que rinda culto a la riqueza artística de Andalucía.

Se plantea inicialmente la finalidad del arte durante este periodo, arrancando de presupuestos religiosos, con base en las doctrinas de Trento. Pero arte religioso que incide en el concepto de la propia vida. Escultores y pintores exaltan a la familia, al niño, al afecto humano, cual sucede al abordarse temas como el de las Dos Trini-

dades. Los teólogos incitaron al establecimiento de un diálogo con la imagen, como recomienda San Ignacio de Loyola. Se cuenta con el espectador, se le invita a participar, según indican obras como la Virgen del Anillo de Sánchez Cotán. Y se golpea con fuerza, recordando con acritud la fugacidad de la vida. Pedro de Campobin transformó un bodegón en encuentro del caballero con la muerte.

Selecciona en el capítulo de la escultura los aspectos más necesarios para definir el concepto. Sevilla y Granada constituyen los centros descolantes, pero el autor pone especial atención en las relaciones entre ellos a la vista de las investigaciones recientes. Destaca el papel asumido por Granada en la época de Pablo de Rojas, a cuyo taller acude Martínez Montañés. Los dos habían nacido en Alcalá la Real (Jaén). Sevilla sería el asiento definitivo de Martínez Montañés, pero los modelos iniciales los lleva de Granada.

Los escultores se aplican a los más diversos materiales: piedra, madera en su color, madera policromada, barro cocido, marfil. La escultura monumental cuenta con obras de gran valor, como el relieve de la Anunciación de la catedral de Granada, los Doce Apóstoles de la iglesia del Sagrario de Sevilla (Catedral) y las esculturas de la balaustrada de la catedral de Jaén. La distancia que las separa del contemplador hace que no se estimen como merecen.

La escultura en madera se ofrece en su color y también policromada. El autor ha hecho anteriormente concienzudos estudios referentes a la policromía, que en esta obra cuenta con fotografías de detalle de las dife-

rentes técnicas: punta de pincel, grabado y relieves de yeso. En lo referente a los postizos, Andalucía ofrece el más rico repertorio de coronas, espadas, telas de vestir y encoladas, lágrimas, pestañas, etc. Pero esto no debe hacer olvidar la grandeza de las obras no policromadas, como las sillerías, con obras tan sobresalientes como las de las catedrales de Málaga y Córdoba.

En cuanto a la evolución, se parte de un período de transición que ya fue estudiado en el volumen anterior de esta colección. Sánchez-Mesa pasa revista a los maestros de Sevilla y Granada. Puede decirse que su aportación representa la actualización de las monografías, como es el caso de la de Martínez Montañés. Le conceptúa como el "maestro de la escultura barroca sevillana"; pero ha de sufrir grandes mutaciones, que le llevarán al barroquismo del retablo mayor de la iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera. La fenomenal cabeza de San Pablo de este retablo muestra que la distancia nos impide disfrutar de tan preciosa obra, equiparable en mérito al San Jerónimo del monasterio de San Isidoro del Campo. Son enriquecedoras las consideraciones en torno a los Hermanos García, que inician en Granada la senda del barroco. Si es de ellos (como se sugiere) el Crucifijo de la sacristía mayor de la Catedral de Granada, sería otra prueba del enlace de las dos ciudades. Un modelo de Martínez Montañés habría experimentado una rápida barroquización.

Se discute el alcance que tenga lo barroco. Al abordar a Pedro de Mena, se valora lo que encarna de vuelta al realismo. Pero que hay un barroco entendido en la forma de Bernini y Rubens se acredita con las esculturas de José de Arce. ¿Pero hay nada más barroco que el Crucifijo de la iglesia de San Agustín de Cádiz, de autoría tan oscilante?

En este barroquismo se encuadran las figuras de Duque Cornejo, Risueño y Ruiz del Peral. La pérdida de la sillería de la catedral de Guadix es para el autor una de las más graves ausencias de la herencia que habíamos recibido de Ruiz del Peral.

El capítulo de la pintura comienza por consideraciones generales. Destaca el valor nacional que representan sus grandes maestros por sus conexiones con la Corte. Pero considera oportuno tener presentes a muchos maestros "menores a los que sería injusto desconocer". Se valora a José Risueño, pero junto a éste floreció Domingo Chavarito, autor de dos pinturas del Triunfo de la Eucaristía, copiando los conocidos cartones de Rubens.

La gran constelación de maestros de primera fila de Sevilla y Granada desfila por las páginas del libro. Pero insistiendo en que hay pintores de gran significación aun no militando en la vanguardia se ofrece el caso de Juan de Sevilla, con el magno lienzo de la Adoración de la Eucaristía, en la iglesia de la Magdalena en Granada. Y como testimonio de la intercomunicación de centros, la Cartuja de Granada es depositaria del gran fresco barroco sobre superficie abovedada: la pintura de Palomino, también del Triunfo de la Eucaristía.

El último capítulo se destina a las artes decorativas. El autor se halla ante repertorio de obras lujosísimas, que abarcan puertas, cajonerías, confesonarios y ornamentos de culto hechos con bordado. Pero hay que destacar la orfebrería. Frontales, custodias procesionales, esculturas de plata de tamaño natural, deparan esta imagen de esplendor, lujo y buen gusto del mundo andaluz del período barroco.

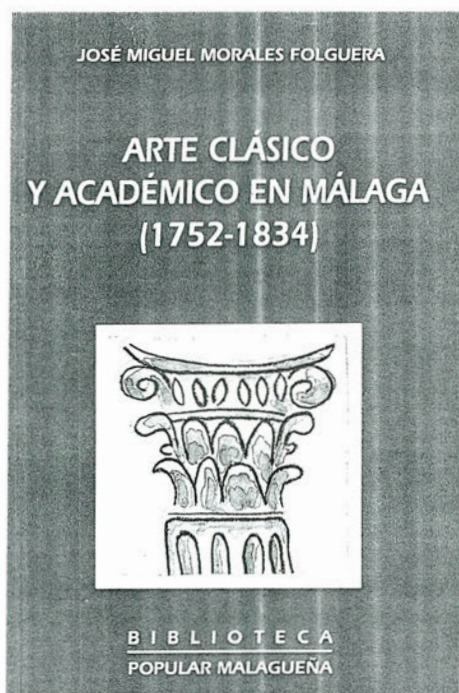
Hay que hacer alabanza junto al texto del material gráfico. Si la escultura se beneficia por la aparición de inéditos testimonios, la pintura a la vez acredita que los

grandes conjuntos requieren el consorcio de los detalles, como revela la estantería

del cuadro de Juan de Roelas la *Aparición de la Virgen a San Bernardo*.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Arte clásico y académico en Málaga (1752-1832)*, Servicio de Publicaciones de la Diputación, Málaga, 1994. 176 páginas, 51 ilustraciones.



El cambio de mentalidad introducido en Madrid desde mediados del siglo XVIII, cuando la Academia de San Fernando ha asumido la función de establecer las normas del buen gusto, para cuya imposición el rey Carlos III dictó las Reales Ordenes pertinentes, se extiende por toda la Península y alcanza la periferia. Morales Folguera analiza el impacto de este cambio en Málaga y su

provincia. El autor ha efectuado un programa de investigación, que le ha llevado a importantes archivos y muy fundamentalmente al de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su información tiene la frescura del descubrimiento y el juicio preciso que requieren las obras sometidas a examen.

El periodo considerado encierra la ideología con la nueva institución académica (1752) y el predominio del neoclasicismo, que cubre el primer tercio del siglo XIX. El contenido se distribuye en cuatro capítulos.

El primer capítulo se destina a la "pasión por la Arqueología". Se arranca de la consideración de que Carlos III había impulsado las excavaciones en Italia. En Málaga hubo dos personalidades interesadas por la Antigüedad. El Marqués de Valdeflores fue un predecesor de Antonio Ponz acometiendo el viaje por España. Le fue encargado por la Real Academia de la Historia en 1752, con la finalidad de recoger información de todo género de monumentos que tuvieran relación con la historia de la nación. Se le pagaba la misión y se le dotaba de un dibujante para hacer diseños. Al propio tiempo debía investigar en los archivos, para dotar a su informe de una rica documentación. El autor cumplió con su misión, entregando el informe en 1760. En rigor se aplicó a las antigüedades, sobre todo a las romanas. Pero este material permaneció inédito, pues el Marqués de Val-

deflores fue perseguido y encarcelado. Todo este material se halla depositado en la Real Academia de la Historia y de su contenido nos informa Folguera. Se ofrece un estudio crítico junto con los dibujos, descollando los del Teatro de Acinipo.

También se ocupa Folguera de Cristóbal de Medina Conde, un personaje intrigante que se sitúa entre el amor por las antigüedades y su falta de escrúpulos para el plagio y la falsificación. No obstante se consideran sus aspectos positivos, como la obra *Conversaciones históricas malagueñas*, en la que revela su afición por la arqueología clásica, situada en el escenario de Málaga.

En otro capítulo afronta el escenario malagueño de las instituciones académicas. Da cuenta de la aparición en 1782 de una Academia de Nobles Artes, que manifiesta su existencia a propósito de una demanda que eleva al Ayuntamiento de la ciudad. Lo que deseaban sus miembros era la exención de contribuciones, argumentando las reales ejecutorias pasadas a través de la Real Chancillería de Valladolid, a las que se hace mención expresa. En Málaga se libraba la batalla de la liberalidad artística, apoyándose en las conquistas anteriores de otras poblaciones españolas, singularmente Madrid. Pero ha de recordarse que en 1780 una real orden había dictaminado que “los pintores, escultores y arquitectos ejerciesen libremente su profesión”, sin que los gremios lo contradijesen. El ayuntamiento malagueño dió una respuesta afirmativa a su petición, pero exigió que se facilitara la lista de los “profesores” matriculados en estas actividades.

El capítulo tercero contiene las actuaciones en Málaga de los arquitectos de la Academia de San Fernando. Según disponían las reales órdenes, los proyectos arquitectónicos debían ser remitidos a la

Academia para su aprobación. En esta primera etapa del siglo XVIII afluyeron a Madrid multitud de proyectos. La Academia los examinaba a través de la Comisión de Arquitectura. Por lo común eran reprobados, argumentando deficiencias en los planos y la memoria. Es natural que esto se produjese. La Academia tenía un arsenal de medios de información y era en rigor una escuela de arquitectura. El diseño arquitectónico en la Academia era de gran calidad. Pero hay que ver al propio tiempo el espíritu de superioridad y de interés personal, ya que en las contestaciones solía decirse que el proyecto era tan deficiente que era preferible que lo hiciera un arquitecto de la Academia. Pero sin duda era tal el prestigio de los académicos de San Fernando, que en la mayoría de los casos se consideraba en provincias que era un honor que vinieran de la capital de España los arquitectos a redactar los proyectos.

Folguera da cuenta de las actuaciones de los arquitectos de la Academia de Málaga. Ventura Rodríguez acudió a Málaga a solicitud de su catedral para dictaminar sobre el estado de conservación de la misma. El informe que presentó, acompañado de dos planos, se conserva en el archivo de la catedral. Da noticia Folguera de otro proyecto, que ha permanecido inédito. Se trata del diseño de las puertas colaterales de la catedral, con su maderamen y ornamentos, que efectivamente se hicieron conforme a sus dibujos. Otras actuaciones tuvo en Málaga sobre proyectos de otros arquitectos, como la Casa de Expósitos e iglesias en Genalguacil, Manilva y Nerja. Todos estos datos son muy útiles para completar el catálogo de obras del extraordinario arquitecto. También se dan noticias de otras intervenciones de arquitectos de la Academia, como Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Don Ventura, y Juan

de Villanueva. Se afianza con pruebas la asignación al último del retablo de la Encarnación, de la catedral malagueña.

Se plantea la historia del Tabernáculo de la catedral, proyectado ya en el siglo XVI. Lo traza de nuevo Silvestre Pérez, dentro de la problemática de la ubicación de los coros. Tema de especial relevancia, pues al margen de los estilos (la enemiga contra el barroco), se trataba de buscar una armonía espacial en los templos. La Academia se mantenía en el campo de los principios. Desembarazar la nave mayor suponía reivindicar el espacio en sentido arquitectónico. Pero ello incidía en una

cuestión palpitante: la realidad de una riqueza artística que todo el mundo admiraba. Silvestre Pérez trazó el tabernáculo, lo colocó delante del presbiterio y situó un nuevo coro rodeando la capilla mayor de la catedral. Demasiada teoría, que el Cabildo (gracias a Dios) no admitió, dejando el coro de Pedro de Mena en su sitio.

El último capítulo se dedica a la “arquitectura de la muerte”, los cementerios. Se establece la teoría sobre los mismos y se publica el cementerio de Antequera, proyectado en 1830 por Juan Miguel de Inclán Valdés.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

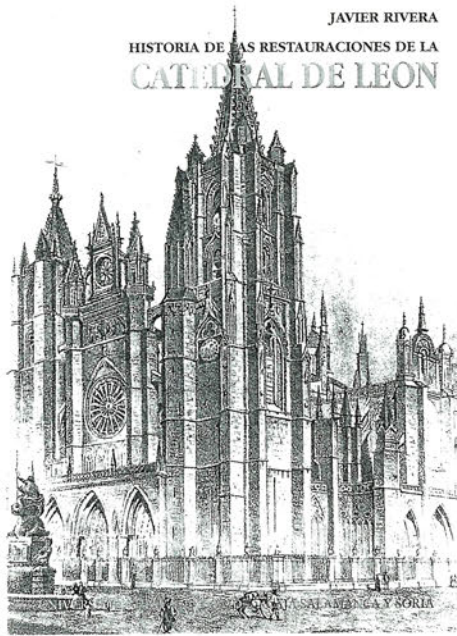
RIVERA, Javier, *Historia de las restauraciones de la catedral de León. “Pulchra leonina”: la contradicción ensimismada*, Universidad de Valladolid y Caja Salamanca y Soria, Valladolid, 1993, 340 páginas 123 láminas.

Los días que corren proporcionan un aire salútfero para las catedrales. Sabedores de los males que las acogen, surgen aquí y allá “amigos”, que esperan asegurar la permanencia de sus fábricas, envueltas en actividades religiosas y culturales. Por su significación, la catedral de León ocupa un puesto de vanguardia en estas reivindicaciones.

Pero la coincidencia de utilidad, cultura y amor exigen el deber de conocimiento. De vez en cuando se requiere aprovechar un acontecimiento para llamar la atención. Este fue señalado en la catedral leonesa: la exposición de *Las Edades del Hombre*, en su versión musical. No pocos de los que se acercaron descubrían el encantador espacio gótico por primera vez. Pero “el mal de la piedra” o la ubicación de los nidos de las cigüeñas aportan elementos que exigen una intervención. Programada en gran escala, es

lo que se llama un plan “director”, que ciertamente está en marcha.

Pero insistimos en que es preciso el despertar de la conciencia. Cómo pueda lograrse lo viene a indicar el libro del Profesor Rivera, haciendo lo que llama historia de la restauración. Pero el título se complementa con la expresión “la contradicción ensimismada”. Anuncia que no se va a limitar a la condición de historiador en su categoría de narrador. Viene a ser un corolario, lo que revela que expresa un juicio, una toma de postura, una valoración, que no se refleja tanto al finalizar el libro como al deslizarse su lectura. Además, no dice restauración, sino que emplea el plural. En las primeras líneas de la introducción señala que el caso de la catedral leonesa es un “verdadero paradigma para constatar la presencia de etapas arquitectónicas históricas... una continua metamorfosis... hasta nuestros días”. Podrá coin-



cidir la catedral de León con la de Burgos en la progresiva agregación de elementos, desde su origen gótico. Pero en lo que es única es en el signo trágico que ha acompañado su vida, con desplomes continuos, hasta finalizar en la más drástica operación de cirugía que quepa imaginar.

La empresa era tentadora, sobre todo porque hubo intentos de historiar el proceso de las intervenciones por los propios arquitectos. Pero el autor asumió esta función de historiador, empleando los recursos de su especialidad docente e investigadora. El material básico se halla a la vista: el propio edificio. Cuando se le toma por objetivo, queda asumido que hay un enamoramiento, una pasión. Pero no basta. Al enumerar las fuentes se percibe el esfuerzo que le ha exigido consultar los archivos (catedral de León, Simancas, Academia de

San Fernando, General de la Administración en Alcalá). Montañas de planos han acudido a la consulta, compulsados con los tratados de restauración, en buena compañía con Viollet-le-Duc, que sirvió de orientación a las definitivas intervenciones en el templo catedralicio.

Infinidades de notas van jalonando los epígrafes del libro, que sigue invariablemente una senda cronológica. Que es aquella que arranca del escogimiento del “lugar”, en una ciudad campamentaria romana, en la que los restauradores hallaron muestra de mosaicos bajo la misma catedral.

Me apresuro a confesar que he seguido su lectura sin pestañear, porque el autor tiene el acierto de conjuntar la letra con la ilustración, justo donde es necesaria. Y por otro lado dando un contenido literario al historial. Esto lo digo en voz alta, porque ya va siendo hora de que la literatura no se la apropien en exclusiva los *escritores*. Hay una literatura en la historia del arte y no porque empleen en su discurso una afectación estilística rebuscada. No, la mejor literatura es la que resulta a posteriori, sin buscarse. No debiera ofenderse el autor de este libro si le digo que ha escrito una fenomenal novela histórica de la catedral de León. Lo de novela se aduce no por restar exactitud, virtud que preside todo el trabajo, sino porque la lectura es apasionante, tiene carga dramática. Y por supuesto existe un hilo conductor y un desenlace.

Proyectada en gótico, el ritmo de construcción de la catedral mantuvo su fidelidad de estilo hasta el siglo XVI, si bien en éste último con mutaciones hacia “la modernidad”. La desviación surgió en 1631, cuando habiéndose desplomado parte de la bóveda central el cabildo llamó a Juan de Naveda y propuso éste la construcción en el centro del crucero de una cúpula. Rivera investiga minuciosamente la construcción de esta cúpula

la y de la linterna con que se remató. Asigna al arquitecto Pantaleón del Pontón Setién un papel relevante en la construcción de los adornos de la media naranja. Queda claro el juicioso proceder del cabildo, llamando a declarar en torno al problema de estabilidad del edificio, ante la sobrecarga de los ornamentos barrocos que introducía Pontón. Nada menos que Casas y Novoa y Narciso Tomé llegaron con este propósito. El último encontraría ocasión de intervenir posteriormente con la construcción del retablo mayor. Lo cierto es que al instalarse este retablo, se dañó la pared en que se sujetaba, produciéndose nuevas zozobras. Entre la documentación se incorpora la traza de Narciso Tomé para el retablo mayor.

En el siglo XVIII la problemática llegó hasta la Real Academia de San Fernando. Rivera ha explorado a fondo el archivo de la institución en trazas y documentos. Se entra de lleno en un período en que la arquitectura adquiere el mayor dirigismo desde Madrid, servido por personas muy cualificadas y con criterios clasicistas en cuanto al gusto, pero racionales en cuanto a lo que se llamaba la "unidad de estilo". La aguja apuntaba a partir de ahora a restaurar la catedral, alejar sus peligros, pero a depurar todo lo que no fuera gótico. Y se iniciaba un proceso de nacionalización del monumento, esto es, de considerarlo un bien cultural cuya conservación interesaba a la nación entera. Plantea Rivera la cuestión en sus justos términos. El Cabildo pedía ayuda técnica y dineraria al Gobierno, pero a la vez pretendía intervenir en la designación de los arquitectos. La cuestión de competencias —continúa Rivera— dura hasta hoy y es fácil que no alcance solución. En su día la Iglesia nombró a sus maestros mayores y sacó los recursos de sí misma; desde el siglo XVIII los nombramientos y el dinero proceden del Estado. La propiedad es la misma, pero la interven-

ción en el edificio no puede limitarse a una subsidiariedad sometida al propietario. Esta es la clave de los conflictos que surgieron, que analiza Rivera, pero esta tensión no desvirtúa la narración del proceso de intervencionismo arquitectónico. En estas páginas el relato adquiere una dimensión crítica, ya que al precisarse el programa de los diversos arquitectos quedan al descubierto sus aciertos y desventuras.

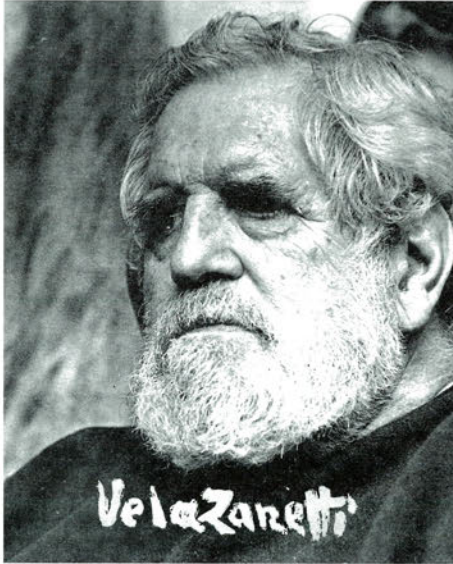
Juan de Madrazo llegó a León en 1870, llevando en su cabeza nítidamente lo que había que hacer: depurar. La catedral de León sería sometida al programa de Viollet-le-Duc. Encimbró previamente toda la catedral para evitar su desplome. La documentación exhibida por Rivera muestra la ciencia de una arquitectura racionalista, al servicio del goticismo como si estuviera naciendo. La serie de diseños de Juan de Madrazo es de una excelente factura. Su objetivo estaba a la vista: evitar la ruina, consolidar todos los elementos; pero al mismo tiempo eliminar lo que no fuera gótico. Esta era la cuestión que verdaderamente interesaba: salvar la catedral. Pero se interpuso una pugna ideológico-doctrinal entre Juan de Madrazo y el Cabildo. Al final, el cese del arquitecto. Rivera publica in extenso los documentos oficiales referentes a este lance. ¿Quién sería el sucesor? Lastimada la Academia de San Fernando, situada al lado del cesado, no quiso intervenir en la sucesión. Al final se designó a Demetrio de los Ríos, quien vino a cumplir fielmente el programa de Juan de Madrazo. Entramos en terreno más conocido, porque Ríos publicó además un libro en 1895 dedicado a la historia constructiva de la catedral. Rivera sigue paso a paso la actuación de Demetrio de los Ríos, mostrando en numerosos gráficos el itinerario restaurador. La finalización restauradora quedó en manos de un leonés, Juan Bautista Lázaro, ya que en 1892 falle-

ció Ríos. En 1901 se volvía a abrir al culto la catedral leonesa. No por ello cesaron los males. El mal de piedra anida en el edificio y pese a la depuración gótica y desmonte de elementos con peso como la cúpula, no han cesado de percibirse agrietamientos. Rivera habla de una especie de enfermedad de difícil curación: “la permanente consolidación

del monumento”. Por si fuera poco un incendio se produjo en 1966, quedando el edificio sin techumbre. Las últimas palabras del historiador son una gravísima llamada de atención sobre la desprotección de las vidrieras, la erosión de las piedras, la trepidación producida por el tráfico y la contaminación atmosférica.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

AUTORES VARIOS, *Vela Zanetti*, Edición de Caja España. Valladolid, 1994, 212 páginas, numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.



Ha nacido este libro con la intención “de una felicitación de corazón, desde *su tierra*”, al cumplir el artista sus ochenta años. CAJA ESPAÑA le ha dedicado este homenaje y la exposición celebrada en sus sedes de León y Valladolid. La exposición

deja constancia de la muchedumbre de libros y artículos escritos sobre Vela Zanetti, y así mismo del largo caminar de sus exposiciones en tantas ciudades de América y Europa.

La obra ya impresa sobre Vela Zanetti revela que el artista ha hecho profundo impacto en la opinión. Pero la recogida de tantos testimonios como se congregan en esta obra, revela la oportunidad de su publicación. Salen a relucir sus viejos amigos: Manuel Bartolomé Cossío, quien se anticipó en descubrir las grandes posibilidades que anidan en Vela Zanetti; sus charlas con Américo Castro en la Universidad de Princeton; y en España sus encuentros con Enrique Azcoaga y Juan Antonio Gaya Nuño (hoy tan injustamente olvidado).

Firman artículos escritores y críticos de ayer y de ahora. Interesan mucho los de ayer, pues hacen historia directa, de la obra del pintor. Es el caso de Victoriano Cremer, verdadero historiador de Vela Zanetti, habitando en su “Celda” de La Casona. Luis López Anglada escribió en 1956 un vibrante soneto, concluyendo así: “Yo vi un hombre con el alma en la pena y la pin-

tura". Y de Margarita Nelken se recoge un artículo de 1957, exaltando el mural de *Los Misioneros* (Casa del Oidor Juan Manuel, en Méjico), como "obra decisiva del muralismo americano, conjunción de razas y culturas". Horia Tanasescu comenta los murales de Vela Zanetti y su fortuna crítica. La pleamar se produjo con el mural en el edificio de las Naciones Unidas de Nueva York. La crítica de Enrique Azcoaga huele a intimidación. La escribió con motivo de la exposición del pintor en el Banco de Bilbao de Valladolid. Gaya Nuño deja oír su voz en 1963, viendo al pintor como "una especie de Hércules, trabajado por muchísimas horas de pincelar no sé cuántos techos de las Américas".

Reverdecen las palabras de Vela Zanetti por él pronunciadas en la Real Academia de San Fernando cuando entró en 1985, con su discurso sobre la pintura mural. Y no podía faltar un testigo de excepción: Miguel Delibes, quien vierte su juicio sobre el pintor a propósito de la visita que éste le hizo en su casa de Sedano.

Una carta dirige a Vela Zanetti el pintor Eugenio Granell. Celebra este homenaje que se tributa al artista y rememora las comunes andanzas en América. Admirable el fragmento que escogemos: "Tu has podido salvar todas las barreras de la suerte, construyendo tu castillo personal con los bloques de oro de tu insobornable tesón y con los de tu arte".

Participan otras plumas más cercanas en el tiempo. Eduardo Aguirre razona a propósito del magnetismo que el Renacimiento ejerció sobre el pintor. Fue sobre todo la concepción del espacio de los muros para la gran composición. Celebra su "ruralismo sin necesidad de ser falsamente embellecido", dentro de la pintura figurativa de la que es una cima. María Aurora Vilorio se ocupa del "largo viaje" del pin-

tor, que tiene la agilidad de experta en entrevistas. Ha desplegado una ojeadada por el amplio abanico de realizaciones y ensueños del artista. Corral Castanedo apura las esencias, como crítico de profundo calado. Para él, Vela Zanetti es el temperamento de gigante de la meseta uncido a los pinceles; es "una mirada en la que el cansancio de tantas travesías no ha destruido sino revitalizado su curiosidad". Da la razón a Angel Villalba, quien en el prólogo del libro señala que esta obra no es el testamento del pintor, pues está seguro que "esta etapa fecunda y reflexiva se prolongue".

En cuanto a quien esto escribe, deja constancia de que Vela Zanetti está ya en la historia de la pintura. La crítica no pocas veces adopta clamores y silencios en virtud de la adhesión de los artistas a los propios gustos del que juzga. Mal camino. Prefiere ampararse en el equilibrio del historiador, sopesando lo que cada artista aporte al despliegue general. Y en ese sentido sus palabras huelen a sentencia: su pintura "puede aguardar con tranquilidad el cernido de la historia... es de la que habrá de quedar". ¿Quedarán sin embargo tantos desplantes caprichosos, alzados al panegírico por vínculos de dudosa amistad o intereses económicos?

Nunca se habían congregado tan vistosos testimonios de la obra del pintor. Pueden decirse que están presentes todos los murales, en fotografías de gran formato, como los de la ONU. Pero pintor tan universal ama la tierra de sus mayores. Sus campesinos, herreros, artesanos, pregonan en sus boinas, arreos, herramientas de trabajo ("la zoqueta"), alforjas, que el artista no se ha vendido a las alturas.

Pasa a ráfagas el pincel sobre la superficie: son sus dibujos sin afeite, en los que el sentimiento precede al golpe pictórico, tan sincera es la intención de dejar visible

la voz del interior. Y salen al primer plano el labriego enzarzado en el manto a cuadros, el mulero a par con su mula, “el herrero de Milagros”, plantado en serena convicción de personalidad. Y ese *Bodegón del sudor*, que es el Noventa y ocho in-

declinable. ¿Pintura “moderna”? El arte es o no es. Los estilos no se dictan; no hay leyes para obedecer. Hay —meramente— crear o no crear. Vela Zanetti es de los que van a quedar.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

AUTORES VARIOS, *Madrid visto por... (3)*, Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, 182 páginas.



“Madrid en el objetivo” es el prólogo con el que Araceli Pereda, Directora General de la Fundación, explica la significación del libro: dar razón de la ciudad, donde está el campo, la cultura, la música, pues “lo urbano ha terminado siendo naturaleza para el hombre”. Lola Garrido Armendáriz se ha encargado del desarrollo de este proyecto, que ha consistido en ofrecer un testimonio de Madrid ante la cámara. El primer libro recogió los testimonios de varios fotógrafos americanos; el segundo de europeos, y este tercero, de españoles. Resalta que la cámara viene a ser como la pluma para el escritor.

El libro se divide en capítulos, donde se contienen las biografías de los fotógrafos y

se exhibe su contribución. Excelente idea, pues es material de primera mano para la historia de la fotografía. Madrid aparece recorrido en el detalle fugaz y en la anécdota; en el monumento artístico y en el apartado barrio; en el bullicio y en la paz del cementerio. Reflejos, contraluces, primeros planos; y movimiento.

Clemente Bernard presenta una manifestación, con la lluvia de papeles sobre el suelo. Acude al Rastro, recreándose en las mil bagatelas. La Plaza de las Ventas tiene el calor de la arena, el silbido del cuerno airado. Y la mano de Botero nos amenaza como el monstruo de King Kong. Juan Pedro Clemente asoma la cámara por la ventana del coche, reflejándose en el encuadre la lejana iglesia. Acude a Leganés, donde hace ese retrato de mujer como Mater Dolorosa. Se acerca a la mesa de un café, y en ella protagoniza a la taza, el plato a modo de cenicerero, y sobre el plato, la propina. Es la historia de lo que pasa. Pero tiene de Madrid la intuición de nueva Atenas. ¿No lo es desde la terraza del Círculo de Bellas Artes, con su Minerva como Promacos? Entra en el patio de butacas del Calderón, en visión futurista de los mil brazos. Y Madrid a la sombra de los rascacielos: Azca al anochecer.

Alberto García Alex se dedica al retrato, atacado con detalle increíble: el cabello

hasta las raíces. Tatuaje, el Ángel, cabezas sorprendentes, primeros planos de la anatomía humana.

Cristina García Rodero se aplica al casticismo, el Madrid del que hemos oído hablar y ya no vemos. Pero lo descubre y hay mucho que agradecerle. Surge el Madrid de la Plaza Mayor, con sus manolas y chisperos. Sigue el derrotero solanesco en el Entierro de la Sardina; es la incitación a lo sórdido. No podía faltar el día de San Antón. El santo es patrono de los animales: sin recelo se acercan el cerdo, el perro, el gallo. No falta la primera comunión, también en la Plaza Mayor. Reluce Madrid por

San Isidro, bulle la Puerta del Sol. Con sinceridad: son fotografías fenomenales, precisamente porque arriesgándose en lo tópico ha sacado provecho de lo moderno.

Miguel Trillo hace asimismo el seguimiento del Madrid conocido. Acude a las fiestas de San Isidro, se pasea por el Jardín Botánico y no pone reparos al Santiago Bernabeu, hinchas incluidos. Pero hay una visión para la última estación: el cementerio de San Isidro.

Se cierra el ciclo y debe recibir nuestros parabienes. Pero con nostalgia: nos informa que es la despedida de la Fundación. Un final por todo lo alto.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

SINISGALLI, Rocco y VASTOLA, Salvatore: *Il Planisfero di Tolomeo*. Edizioni Cadmo, Firenze, 1992, 271 páginas con 137 ilustraciones.

SINISGALLI, Rocco y VASTOLA, Salvatore: *L'Analemma di Tolomeo*. Edizioni Cadmo, Firenze, 1992, 157 páginas con 52 ilustraciones.

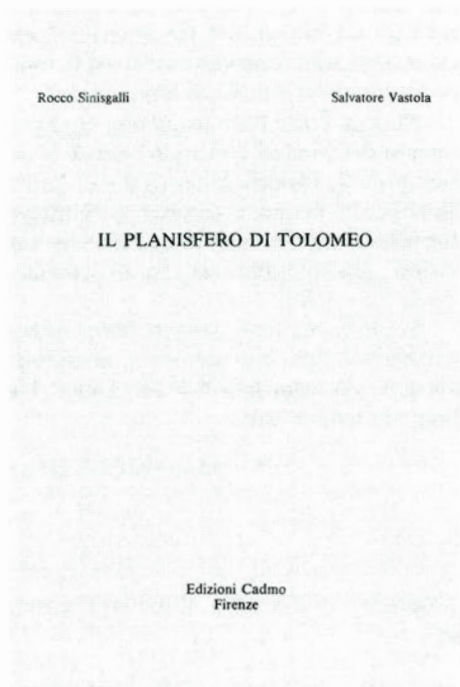
Estos son los dos primeros volúmenes de la colección *Domus Perspectivae*, fundada por Rocco Sinisgalli (a su vez responsable y coordinador científico de la misma), dirigida por Mario Docci y editada por Edizioni Cadmo de Florencia, con la ayuda del Centro Nazionale della Ricerca.

Esta colección promete ser, y ya lo está siendo, una contribución decisiva a la historia de la ciencia de la representación gráfica.

Los dos primeros números, que acaban de aparecer, son *Il Planisfero di Tolomeo* y *L'Analemma di Tolomeo*, ambos traducidos y comentados por R. Sinisgalli y S. Vastola. Y este magnífico comienzo será seguido de los siguientes títulos: *Il com-*

mentario di Federico Commandino al Planisfero di Tolomeo, por R. Sinisgalli; *La teoria sui planisferi universali di Guidobaldo dei marchesi Del Monte*, por R. Sinisgalli y S. Vastola; *Il Planisfero di Giordano Nemorario*, por R. Sinisgalli y S. Vastola; *Il libro sugli orologi solari di Federico Commandino*, por R. Sinisgalli y S. Vastola; *I lunedì della Prospettiva* por varios autores (conferencias impartidas en el Instituto Suizo de Roma); *Storia della Gnomonica*, por S. Vastola y *Storia della Prospettiva, dall'antichità alla rivoluzione francese*, por R. Sinisgalli.

Como dice Mario Docci en el prefacio a la colección: "Creo que el trabajo de Sinisgalli y Vastola puede reabrir un debate



cultural jamás extinguido. La traducción al italiano de muchos textos en latín, la reelaboración de dibujos originales muy complejos, la relectura crítica de los comentaristas antiguos, permitirá además acercarse al estudio de la perspectiva incluso a los estudiosos menos expertos en este sector”.

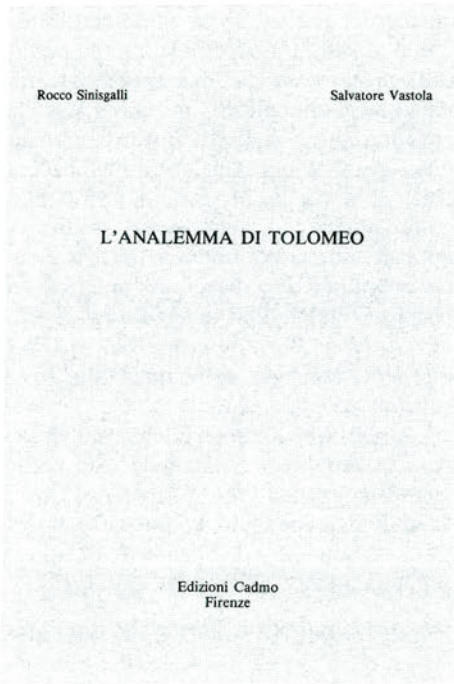
Realmente los contenidos de la colección hablan por sí mismos y ofrecen grandes esperanzas a todos aquellos interesados en la historia de la ciencia de la representación.

Nos podríamos preguntar el por qué de este interés por la perspectiva. Si analizamos la bibliografía europea y americana reciente nos damos cuenta de que el interés por la perspectiva ha ido creciendo durante los últimos quince o veinte años. Es-

te fenómeno puede aclararse si pensamos que la perspectiva estructura y centra el espacio y además lo hace de la forma más natural: de acuerdo con las leyes de la visión; y tiene, además, la capacidad de crear escenas, espacios, mundos ilusorios o ilusionísticos. Pues bien, parece que en este final de siglo y de milenio la humanidad siente cierta nostalgia del orden perspectivo, que ha organizado las apariencias visuales durante más de 500 años, así como de su capacidad de “ilusionar”. Y el interés científico parece no escapar a esta nostalgia.

En el Coloquio Internacional “De l’image naturelle á l’image artificielle” (París, Mayo 1989) Rocco Sinisgalli y Salvatore Vastola presentaron el estado de sus investigaciones sobre el *Planisferio* de Ptolomeo. Más tarde, en el Congreso Internacional sobre Desargues (París-Lyon, Noviembre 1991) dieron también cuenta de sus investigaciones sobre el *Analemma* del mismo autor. En ambas ocasiones todos los presentes pudimos captar la enorme importancia y la gran claridad de estos trabajos que, ahora terminados, cobran toda su fuerza y magnitud.

Rocco Sinisgalli ya ha demostrado en múltiples ocasiones su gran conocimiento de la perspectiva y de las culturas de la Antigüedad y del Renacimiento, así como su perspicacia para desentrañar los contenidos más importantes de los tratados y relacionarlos con nuestros conocimientos sobre la perspectiva (los estudiosos de la perspectiva debemos mucho a sus trabajos sobre Stevin, Borromini y Guidobaldo del Monte, por sólo citar lo más importante). Salvatore Vastola une a su carácter de estudioso la práctica de muchos años de navegación aérea como piloto, lo que supone un gran bagaje experimental en la Cartografía y en la Gnomónica y ha reunido una colección inigualable de tratados sobre es-



tos temas, que se conoce tan a fondo y los disfruta tanto que bien podría decir: ¡Oh, qué dulce cosa es la Gnomónica!

Los dos primeros libros de la colección son ediciones bilingües; contienen los originales latinos y la traducción al italiano realizada por Sinisgalli y Vastola. Y se completan con una lúcida introducción y unas notas que suplen perfectamente las oscuridades de los textos antiguos, además de situarlos en su contexto histórico y, lo que supone una de las mayores aportaciones de estos autores, en la historia de la ciencia de la representación. Las figuras que acompañan el texto, reelaboradas con gran claridad e intención didáctica por Sinisgalli y Vastola, permiten una comprensión definitiva de estos textos fundamentales.

Los autores dejan muy claro que su intención no es tan sólo traducir los textos,

sino también indagar en los mismos sobre la más antigua aplicación de la geometría proyectiva y de los procedimientos descriptivos. Y de ahí extraen importantes conclusiones.

Una de ellas es que el *Planisferio* es el fundamento del único instrumento de orientación y medida del tiempo desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Moderna: el astrolabio. Otra es que en Ptolomeo está también el fundamento de importantes aspectos de la Geometría Descriptiva relativos a los planos tangentes a una o más esferas, a las secciones cónicas, a las superficies curvas de segundo grado (todo ello en Monge), así como a la involución del círculo.

La claridad en la exposición, las notas y las figuras es uno de los grandes valores de estos estudios. Pero quizá el mayor valor de los mismos sea, como dice Mario Docci en su prólogo al *Analemma*, la impronta descriptiva que Sinisgalli y Vastola han dado a sus comentarios y que se concretan en las aplicaciones demostrativas relativas a los ángulos característicos, los compendios espaciales de sus figuras, así como el hecho de haber destacado las relaciones entre la Gnomónica y la Teoría de las Sombras y el peso que el estudio de la Gnomónica tiene en la historia de la ciencia de la representación.

Como dicen los propios autores, el encontrar en época helenística temas tan modernos como las coordenadas cartesianas o la operación de abatimiento demuestra que la Geometría Descriptiva que practicamos y que data de sólo dos siglos, ha perdido el contacto con las raíces históricas que generaron su estructura.

El haber evidenciado estos temas es, a mi entender, la mayor contribución de estas obras de Sinisgalli y Vastola.

El *Planisferio* de Ptolomeo fue traducido del griego al árabe primero por Maslama,

un astrónomo árabe español de finales del siglo X y principios del XI, a quien se debe el conocimiento definitivo del astrolabio y su definitiva utilización por la astronomía occidental. Posteriormente Ermanno Secondo y Roberto Ketenense hacen otra traducción al latín en 1144 en Toledo o en Tolosa, duda que aún no se ha clarificado. Estos incluyeron en su traducción la realizada por Maslama. La primera edición en lengua latina se publicó en Roma en 1507 como un apéndice a la *Geografía* de Ptolomeo. Sinisgalli y Vastola traducen al italiano y comentan con gran sensibilidad e inteligencia la traducción del siglo XII, sin omitir la precedente, diferenciando ésta con letra cursiva, tanto en el original como en su traducción al italiano.

El *Analemma* de Ptolomeo, importante obra de la Gnomónica helenística, fue tra-

ducida del griego en que Ptolomeo lo escribió al latín por Moerbeken y fue publicada en Roma en 1562 por Federico Commandino. Como dicen Sinisgalli y Vastola en la Introducción, la edición de Commandino, única conocida en la cultura renacentista, es la que ha llegado a nuestros días como auténtica contrapartida gráfica y aplicativa de la obra ptolemaica. Al carecer el original de aplicaciones prácticas, el propio Commandino le añadió en su edición el *Liber Horologiorum Descriptione*, que será publicado, como queda dicho, en esta misma colección.

Ambos libros tienen un enorme interés para el estudioso español de este sector científico, pero el *Planisferio* tiene el valor añadido de haber sido un árabe español su primer traductor y de haberse realizado su segunda traducción también en España.

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA

WILKINSON ZERNER, Catherine, *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*, Yale University Press, New Haven and London, 1993, 216 páginas y 198 ilustraciones.

Realmente, resulta sorprendente encontrarnos con una monografía de Juan de Herrera, publicada en inglés y en los Estados Unidos. Sobre todo, teniendo en cuenta que, pese a la abundante bibliografía sobre nuestro arquitecto, carecíamos hasta el presente de una publicación de estas características.

Esta circunstancia podría llevar a pensar a alguno que nos encontramos con un libro de escaso interés para el entendido de nuestro país; con un texto orientado al lector anglosajón, en el que se resumiría la trayectoria profesional de Herrera en cuanto arquitecto del rey Felipe II, basándose en lo ya publicado en los últimos decenios. Si en parte esto es así –tal como lo reconoce la au-

tora en el prefacio–, ello no resta, en modo alguno, un gran valor a la publicación. De hecho, el que la autora sea una discípula del hispanista George Kubler ya supone una cierta garantía sobre la seriedad y profundidad de su trabajo, ausente de fáciles generalizaciones y tópicos al uso sobre nuestra arquitectura. Por otra parte, debemos recordar que C. Wilkinson ha venido publicando, desde la edición de su tesis doctoral sobre el Hospital del Cardenal Tavera en Toledo (1968), una serie de valiosos artículos sobre Juan de Herrera y la arquitectura española del s. XVI cuyas ideas se recogen en el presente texto y articulan algunas de sus interesantes interpretaciones.

Juan de Herrera

Architect to Philip II of Spain

CATHERINE WILKINSON ZERNER



Conviene llamar la atención, antes de entrar en el contenido del libro, de la elegante y cuidada maquetación del texto, ilustrado con gran cantidad de fotos y dibujos que otorgan una gran calidad a la publicación. Por desgracia, son muchos los libros de historia de la arquitectura en los que se escatiman imágenes, o se colocan en un lugar no apropiado, separado del texto escrito, haciendo incómoda su lectura o impidiendo cotejar el discurso escrito con las necesarias ilustraciones situadas en la misma página. En el caso que nos ocupa no sucede así; además, las fotografías son excelentes y la reproducción de los dibujos de una gran calidad. Todo ello jega en favor de una lectura amena, a lo que contribuye la autora con un elegante estilo literario, ausente de divagaciones inútiles o complejas disquisiciones.

Tan sólo señalaría un defecto: la situación de las notas a final del libro, tal como se acostumbra en el mundo anglosajón. Para un lector interesado, no deja de ser una molestia el tener que buscar continuamente en las páginas finales la cita bibliográfica o el comentario erudito.

Como decíamos, el libro de Wilkinson pretende ser una monografía de Herrera, intentando cubrir la ausencia de un libro de estas características. En la amplia relación bibliográfica, incluida al final del texto, encontramos las principales fuentes de su trabajo. La autora, consciente de cuáles serían los posibles lectores de su trabajo – personas no especializadas en nuestra arquitectura – se esfuerza por encuadrar la figura y los proyectos de Juan de Herrera en el contexto social y arquitectónico de nuestro país en la segunda mitad del siglo XVI. De hecho, y tal como se indica en el título de la obra, una de las ideas que vertebran el contenido del libro es la íntima relación entre Felipe II y su arquitecto a la hora de proyectar sus edificios y de definir el estilo arquitectónico de la época.

El libro se vertebra en ocho capítulos. En mi opinión, los tres primeros constituyen la aportación más original, al intentar ofrecer la autora una interpretación personal a la figura de nuestro arquitecto. Se titula el primero “The making of a royal architect”, curioso vocablo con el que ya enuncia tanto la formación de Herrera, como el proceso en el que éste fue convirtiéndose en el arquitecto del rey. Se ocupa Wilkinson, por tanto, en estudiar las relaciones entre el arquitecto y Felipe II – y de ambos en relación a sus proyectos – asumiendo ambos los papeles que Alberti asigna al arquitecto y al comitente en las páginas de su tratado. En este sentido, y en consonancia con el texto albertiano, resulta de interés el análisis que realiza la auto-

ra del breve tratado anónimo dirigido a Felipe II a mediados de siglo; o el análisis de la nueva situación profesional inaugurada con el monarca, que venía a alterar la estructura gremial presente en el país desde el medioevo, con la distinción entre los maestros mayores, los aparejadores y la nueva figura del arquitecto.

No obstante lo anterior, Wilkinson sostiene que el entendimiento que Herrera tenía de su trabajo se encontraba más próximo a las ideas expuestas por Vitruvio que a las de Alberti. En el capítulo segundo, por tanto, intenta exponer cómo la arquitectura, en el pensar de Herrera, es un saber práctico que trata tanto del arte como de los saberes científicos. De ahí ese interés de Herrera por la ingeniería y la tecnología, por la mecánica, la geometría, la matemática o la hidráulica. En opinión de Wilkinson, Herrera o era un simple humanista, un erudito entendido en la arquitectura de la antigüedad –según el ejemplo de Alberti o, incluso, el de Palladio–; sino, más bien, una persona entendida en aspectos relacionados con la ciencia.

Por ello, la autora cree entender que, a pesar de la nueva situación profesional inaugurada con Herrera, existe una continuidad entre éste y la tradición medieval de los “maestros mayores”; cuya autoridad se basaba, no sólo en la experiencia adquirida en las obras, sino muy especialmente en los conocimientos técnicos y constructivos que aseguraban una buena resolución constructiva y tecnológica a sus edificios. En consecuencia, Herrera aunaría, en su trayectoria profesional, características comunes con la de los arquitectos formados en la tradición renacentista italiana, con otros aspectos más en continuidad con la tradición medieval del norte de Europa.

El capítulo tercero viene a ocuparse del estilo herreriano, también denominado, comúnmente, como clasicista o desorna-

mentado. Se trata por tanto, de una importante cuestión; ya que, tradicionalmente, la arquitectura de Herrera y la obra de El Escorial han dado lugar a todo tipo de fantasías o de excesos en la interpretación de los orígenes del estilo implantado por Herrera y su monarca. De acuerdo con el pragmatismo habitual de los historiadores del arte anglosajones, Wilkinson trata de desmontar las interpretaciones del estilo que cabría denominar como “fisionómicas”, interpretaciones que suponen una proyección literal de ciertas cualidades percibibles en el temperamento o actuaciones de los artífices –en este caso, del rey Felipe II–, en la idiosincrasia nacional, o en el denominado espíritu de la época, a las formas artísticas. Wilkinson defiende, por el contrario, una interpretación del estilo que es la consecuencia de una peculiar manera de hacer, por parte de Herrera, basada en los aspectos más pragmáticos de la arquitectura –de acuerdo con la *firmitas* y la *utilitas* vitruviana– y en un intento de alcanzar cierta nobleza de diseño a partir de articulaciones murarias basadas en un sistema bastante logrado de proporciones geométricas y matemáticas.

Es posible que este análisis del estilo herreriano constituya la aportación más sugerente de todo el libro; un tema que vuelve a aparecer en los sucesivos capítulos al analizar los proyectos ejecutados o impulsados por Herrera y en el capítulo de conclusiones. No debemos olvidar que la autora se reconoce como discípula de Kubler, cuyo libro, *The Shape of the Time*, es posiblemente uno de los principales estudios sobre el concepto de estilo, sus causas y su evolución en el tiempo. De ahí los sugerentes y acertados comentarios de Catherine Wilkinson.

En el siguiente capítulo se aborda la práctica profesional inaugurada por Herrera, y auspiciada por Felipe II, basada

en una proyectación exacta por medio del dibujo; lo que permite al arquitecto dirigir las obras “a distancia”, logrando un exacto control en la definición formal de sus edificios previa a su ejecución. Esta indudable modernidad en el trabajo del arquitecto, inaugurada en Italia ya entrado el siglo XVI, llevó –como cabe observar en el caso de Herrera y en comparación a Juan Bautista de Toledo– al progresivo abandono de los modelos de bulto, en favor de dibujos exactos de todo el proyecto. Dibujos realizados mediante la aplicación del dibujo geométrico y el novedoso empleo de la sección ortogonal, cuestiones todas ellas estudiadas en su día por el historiador Wolfgang Lotz en sus *Estudios de la Arquitectura del Renacimiento Italiano*, y que en el libro que nos ocupa se ven aplicadas a la proyectación en nuestro país.

Wilkinson titula el capítulo quinto como “la creación del estilo del rey”, estudiando los proyectos relacionados con los palacios

y sitios reales, y otros edificios públicos auspiciados por el monarca. El siguiente capítulo trata sobre el Real Monasterio de El Escorial, intentando dilucidar la verdadera aportación de Herrera al proyecto, en relación con Juan Bautista de Toledo. La tesis de Wilkinson viene a defender una verdadera “apropiación” por parte de Herrera de las ideas de Juan Bautista; apropiación que consagrará su fama como artífice de la obra. En los dos últimos capítulos se aborda y analiza el proyecto de la inacabada catedral de Valladolid, el legado de Herrera, y sus diseños y proyectos más relacionados con la ciudad y el urbanismo.

En definitiva, un libro atractivo y un interesante análisis e interpretación de la arquitectura de Juan de Herrera. Publicación que nos vuelve a recordar la necesidad de seguir editando libros monográficos dedicados a nuestros principales arquitectos, y que es de esperar se encuentre pronto a disposición del lector de nuestro país traducido al castellano.

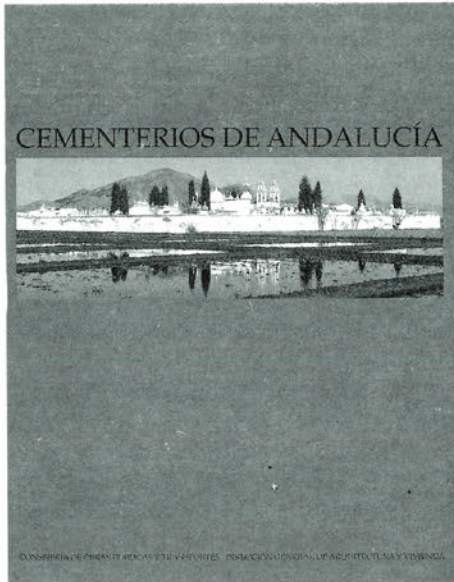
CARLOS MONTES SERRANO

RODRÍGUEZ BARBERÁN, Javier (textos); del Amo Vicente (fotografías); *Cementerios de Andalucía*. Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1993, 234 páginas con numerosos planos y fotografías en bitono.

Consciente de la necesidad de que la arquitectura debe ser dada a conocer como un servicio al alcance de todos, el organismo editor de este libro lleva años promoviendo el conocimiento de las tipologías edificadas de su hermosa tierra. De esas arquitecturas luminosas, orgánicas, plenas de estímulos sensoriales, que el tiempo y el talento han producido allí a lo largo de gene-

raciones. Son libros bien compuestos y editados, fruto del trabajo pausado, apoyados por una línea editorial basada ante todo en la acumulación de datos fiables, recogidos después en monografías que reúnen el esfuerzo de muchos.

Andalucía, punto de reunión de civilizaciones, amalgama de pueblos que la invadieron y ocuparon, tierra antigua don-



de sus gentes mantienen todavía la sabiduría de controlar su existencia pese a los estímulos desaforados del igualitarismo y del consumo, nos ofrece ahora una muestra de su saber morir. Y lo hace a través de la difusión de su secular culto por la muerte, con ejemplos que son algo más que arquitectura funeraria. Porque en Andalucía la arquitectura es tan sólo una excusa para lograr la expresión del sentimiento. Sentimientos orgánicos, profundos, arraigados en lo popular, donde hasta las expresiones más cultas se matizan con componentes lúdicos, que podrían resultar anacrónicos para los no iniciados, pero que son expresiones gozosas de uno de sus mayores atractivos. Ese anacronismo donde lo barroco todavía constituye parte de la esencia de la relación entre sus gentes, algo íntimamente ligado a lo social, que se manifiesta en aderezos y ta-

lante. Una expresión de lo risueño y de lo luctuoso plena de un refinamiento estético que resulta común a lo solemne y a lo cotidiano. Anacronismo vital, propio de quien sabe que el tiempo no es sino la referencia de un palpito que debe ser superado por la propia expectativa de vivir, algo que no puede aprenderse desde fuera y que constituye una filosofía esencial donde vida, arquitectura y muerte forman de una visión cósmica resueltamente natural.

Son sus cementerios actuales el resultado de la escisión que en segunda mitad del siglo XVIII se produjo entre la tierra sagrada aledaña a las iglesias, contraria a las necesidades crecientes de la higiene, que obligaron a toda Europa a separar los camposantos de los cascos de las poblaciones y a trasladarlos extramuros, ventilados y amplios, lejos de la secular promiscuidad entre los vivos y los muertos. Así surgieron nuevas tipologías que redibujaron los cobijos de después de la vida y, como si de nuevas ciudades se tratase, combinaron esquemas seriados con otros individuales, disponiendo recorridos, vegetación y arquitecturas, demostrativos cada cual de su peculiar sentido de adaptación al medio social y geográfico. Nuevos cementerios interpretados como una consecuencia más del vivir, donde los vivos trasladaron su sentido luminoso de la vida sin perder por ello el entendimiento trágico de un deseado culto por la muerte. Es como si se tratase de transportar a una arquitectura autóctona los sentimientos entremezclados de tristeza y reposo que la muerte produce, transmitiendo la misma esencia barroca de la vida al lugar de la muerte. Nada más alejado de esos cementerios castellanos abandonados, austeros, comedidos, cuya trágica estampa dibujaba Unamuno:

*Corral de muertos, entre pobres tapias
hechas también de barro.*

*Sólo una cruz en el desierto
del campo señala tu destino.*

En los cementerios que este libro nos muestra, la muerte pasa a ser casi un motivo de descanso, de relicarios enalados vertidos al sol de Andalucía, contrapuestos al desastre de las ciudades abnegadas de miseria urbana. Como si de un cobijo todavía humano se tratara, repleto de gentes que supieron vivir y que tuvieron el acierto de saber situarse a la hora de morir, inmersos en una arquitectura espontánea y propia como la que siempre conocieron. Son tipologías de un hecho complejo, donde se conjugan factores arquitectónicos y urbanísticos colmados de significación propia. Relaciones que definen las peculiaridades de emplazamiento, planta, camino y espacio exterior para dar forma a modelos semejantes pero nunca repetidos.

Unos factores externos que habrán de completarse con los signos internos propios del cementerio, la cerca, la fachada, la disposición, las tumbas, entendiendo sus tapias como el límite de lo permitido, detrás de cuyo ámbito comienzan los espacios reservados a la muerte. Una opción rotunda, voluntariamente artificial las más veces, que permite vislumbrar desde fuera un horizonte diferente sobre el que aparecen los signos contenidos de las arquitecturas fúnebres y emerge poderoso el arbolado. Juegos que, entrevistos desde lejos, permiten vislumbrar tan sólo la parte que limita con el cielo, vulnerando el deseo de recato que la cerca implica. Cercas que son signos exteriores de la evolución del cementerio, de su adaptación al tiempo a través de sus ampliaciones, con una imagen que desea ser homogénea, tras la que late su abigarrada existencia interior, tan sólo

penetrada a través del pórtico de la entrada, que permite el acceso a lo vedado, a modo de filtro entre la vida y la muerte. Un elemento de infiltración que en los cementerios andaluces trata de demostrar sobre todo su imagen interior, al contrario que la cerca, y que se ofrece casi siempre con un esmero especial, con una arquitectura que por la época de su construcción debiera ser partícipe del clasicismo, pero que se presenta con inevitables síntomas barrocos, como un estilo más familiar a los vivos y a los muertos. Es la llamada de atención al visitante sobre lo que el interior contiene, un espacio de tránsito que aprovecha su importancia para mostrar los repertorios heterodoxos de Andalucía.

Y después, el interior, a menudo bien planificado, pero siempre sometido a la distorsión orgánica de sus ampliaciones, que le confieren un aspecto de evolución casi urbana, urdida por trazados aceptados por el uso y por esa botánica funeraria cuyas especies representan ante todo un reflejo de la sensibilidad y el color. Unos recorridos que van a ordenar la armónicamente abigarrada sucesión de las sepulturas, como metáforas en cal repletas de referencias al mundo de los vivos. Transposiciones al cementerio de elementos urbanos individuales y colectivos de categoría tipológica equivalente: panteones, tumbas, nichos, que cobijan a los muertos con arquitecturas propias, tal vez más espontáneas que las urbanas, y permiten que el sentimiento complete aquello que la arquitectura por sí sola no sería capaz de definir.

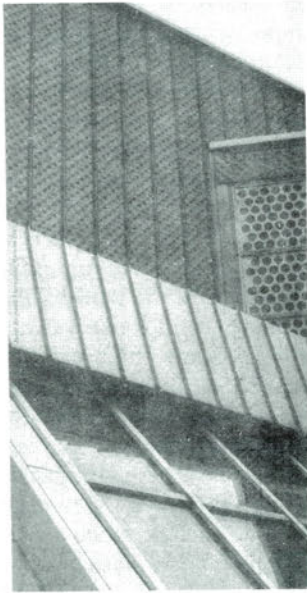
Cementerios andaluces, magistralmente expresados en este libro, donde sus textos y sus hermosas imágenes actúan como inseparable complemento, y nos ofrecen visiones desconocidas, aunque tal vez sospechadas, de la peculiar relación entre vi-

da, arquitectura y muerte a la que aludíamos antes. Un servicio inestimable para que todos puedan tomar conciencia de su inusitada belleza, lo que por fuerza debe

redundar en la estimación y el cuidado inmediato de ese legado que el tiempo ha conseguido transmitir.

JOSÉ LABORDA YNEVA

BERNADÓ TARRAGONA, Jordi; PRAT, Ramón, *Berlín* (fotografías urbanas). Textos de Josep Lluís Mateo, Manuel Gausa, Jaime Salazar Rückauer y Manuel Laguillo, Actar Editor, Barcelona, 1993, 130 páginas, 69 fotografías.



Podríamos comenzar considerando que la fotografía no es sino una forma artificial de interrupción del tiempo. Y por eso, porque el tiempo jamás se detiene, el artificio que supone la paralización del futuro mediante el testimonio del presente se convierte, en ocasiones, en algo que supera lo anecdótico para llegar a ser una

manera de expresar una intemporalidad ficticia. Sin embargo, por lo que a la arquitectura respecta, esa suspensión del futuro que la fotografía exige, se nos muestra casi como un efecto de su propia esencia, porque es precisamente lo intemporal, lo inerte, uno de los caracteres ciertos del ser de la arquitectura. En la fotografía de la arquitectura no se produce la interrupción del tiempo, entendida como acto transitorio de definición; no se trata, creemos, de buscar en la arquitectura una sorpresa gestual ni un reflejo instantáneo de apariencias que después ya nunca serán como son. Es la arquitectura la que mantiene su presencia inalterable desde su poder de transformación definitiva del espacio; y eso le confiere un carácter permanente, invariable, que sólo puede ser modificado por lo circunstancial, a través de un lento proceso de maduración que culmina en la caducidad de lo material. Una opción casi mineral, alejada por ello de relaciones vinculadas con cualquier tipo de evolución vital.

Son sus circunstancias las que proporcionan matices a la arquitectura; son los destellos ocasionados por el clima, la luz, la vegetación, el entorno, las huellas del hombre, lo propiamente humano... los ele-

mentos que permiten atisbar que en la fotografía de un edificio hay algo más que un momento artificialmente detenido; y en ello, tal vez, estriba la relación de la fotografía de la arquitectura con la búsqueda del arte: en la aleatoria conjunción de las circunstancias que acompañan lo edificado. Desde ese punto de vista arquitectura y fotografía van a iniciar un camino de mutua conveniencia para dar a conocer sus relaciones, allá donde el efecto deseado interese al edificio y la mineralidad arquitectónica no sea un obstáculo para la elección azarosa de su circunstancia.

Un camino que entendemos decididamente extrahistórico, tal vez afortunadamente desligado de la interrupción del tiempo, como lo es el emprendido por las fotografías acopiadas en este libro, que nos manifiestan una opción deliberadamente ajena a las alternativas que puedan vincularse con lo mutable, y nos permiten profundizar en la esencia inhabitada de la arquitectura.

Son los paisajes grises de la arquitectura de Berlín, apenas sin sombras, despojados voluntariamente de su vínculo con el tiempo, casi al margen del clima, uniformes en su luz, donde la vegetación no es sino una anécdota que no supone compañía, aunque plenos, en cambio, de las huellas del hombre. Huellas que aparecen con carácter propio, sin precisar de lo humano ni de la presencia de la vida para demostrar su fuerza. Paisajes vacíos, donde el hombre permanece al margen del diálogo establecido entre la arquitectura y la fotografía, tal vez buscando una exclusión consciente que permita retener tan sólo un rastro, una impresión es-

tricta de lo urbano, sin desear la contaminación que supone la interrupción del aliento de la vida. Hermosas fotografías vacías que tan sólo pretenden resaltar la arquitectura y que, por eso, consiguen ser una manifestación inequívoca del arte.

Porque ese vacío conviene también a Berlín, donde la arquitectura resulta casi una obsesión inalcanzada, tantas veces mutilada y otras tantas repuesta. Esa necesidad de lograr la estabilidad perdida, que fatalmente se refleja en su rostro surcado por las huellas de una disparidad caótica, y sin embargo, deseosa de no perder su serenidad. La arquitectura de Berlín es el resultado del esfuerzo por su propia supervivencia, voluntariamente decidida a superar su anacronismo; una desgajada opción de ciudad rota que clama por su salvación. Casi un escenario ávido por conseguir la articulación de sus transformaciones mediante una unión teatral, artificiosa y melancólica a la vez, que permita definir la trama triste de su argumento.

Ese es quizá el Berlín que Bernadó y Prat quieren mostrarnos en sus fotografías, que acaso no necesiten del artificio de la interrupción del tiempo para demostrar la mineralidad de su arquitectura. Son retratos del alma de la ciudad; de su esencia más interior, de ese lamento que el tiempo ha producido en su transcurso como tierra de nadie, alejada de lo humano más aún si cabe que el resto de nuestras hostiles ciudades occidentales. Un alma que manifiesta conscientemente las inequívocas huellas de su infortunio a través del retrato su arquitectura.

JOSÉ LABORDA YNEVA

MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España, 1750-1808, Manuales Arte Cátedra*, Madrid, 1994, 443 páginas, 231 ilustraciones.

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN

PINTURA EN ESPAÑA

1750-1808



MANUALES ARTE CÁTEDRA

El libro del profesor Morales y Marín, cuya publicación aguardábamos desde hace algún tiempo, no por esperado ha dejado de sorprendernos, superando todas las previsiones respecto a su contribución científica y rigor con el que ha sido elaborado.

De esta forma, el presente trabajo viene, por tanto, a cubrir ampliamente una extensa laguna en la bibliografía de la pintura española, ofreciéndonos el panorama puntual de una etapa clave y hasta la fecha estudiada solo desde aspectos particulares, de los que, precisamente, el profesor Morales y Marín, se había venido ocupando de una manera continuada y eficaz, con monografías de artistas, artículos sobre

cuestiones específicas, catálogos razonados, etc. y que fueron sedimentando el monumental "corpus" que ahora nos llega y que, sin duda, está destinado, ya desde su aparición, a convertirse en un clásico al que todos tendremos que acudir para cualquier pormenor de ese complejo período de la historia de la pintura en España.

La abundancia de noticias documentales, fruto de la paciente labor investigadora del autor, supone un elemento fundamental en la configuración del trabajo, fijándose así cronologías biográficas y de las producciones de los diferentes artistas, enriqueciendo considerablemente el sucinto conocimiento que teníamos de muchos de ellos, y aclarando cuestiones hasta ahora sustentadas tan solo por endeble teorías y tópicos de manual.

Capítulos plenos de interés y usualmente poco tratados, como el de los pintores de las Reales Caballerizas, Miniaturistas de Cámara o, sobre todo, el relativo a los pintores decoradores de Carlos IV, vienen a constituir verdaderas novedades, al mismo tiempo que completan la visión general del momento en la pintura de corte, en una extensa nómina de pintores —muchos de ellos prácticamente desconocidos hasta ahora— y cuyo perfil, el profesor Morales y Marín, deja definitivamente establecido.

Un apartado de singular importancia, lo supone el tratamiento de la problemática de las influencias externas en los artistas que el autor viene a englobar bajo el epígrafe de "generación de 1760", analizando profundamente, a partir de los representantes de las tres tendencias de la centuria, Giaquinto, Tiépolo y Mengs su incidencia en los artífices españoles.

Por otro lado, la capacidad de síntesis del profesor Morales y Marín, se pone de manifiesto, particularmente, en los epígrafes dedicados al estudio de los focos regionales, y, específicamente, en aquellas regiones de las que partirán algunos de los máximos representantes de la pintura de corte –Aragón y Valencia–, y donde se pone de relieve la aportación de

sus tradicionales fórmulas autóctonas en ese despertar de la pintura española en esos años.

Resumiendo, puede afirmarse que con este libro, el profesor Morales y Marín, ha conseguido una obra que puede calificarse de definitiva, ratificándose, al mismo tiempo, como el primer especialista en la materia tratada.

JENA GESTENBERG

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de nueve a tres.
Martes a viernes, de nueve a siete

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 90 53

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes, de diez a dos
Archivo: Abierto de martes a sábado, de diez a dos

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 532 15 43

Abierta de lunes a viernes de diez a dos y sábados de diez a una y media

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de ocho a siete de la tarde. Martes a viernes de ocho a tres.
Reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas
Se venden reproducciones a entidades y particulares

PUBLICACIONES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes de diez a dos

