

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

NÚM. 87





# 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

desde 1951, ISSN: 0567-560X

---

GRÁFICAS ARABÍ, S.A. c/ Virgen de la Paz, 6 – Torrejón de Ardoz (Madrid)

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

NÚM. 87

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Excmo. Sr. D. ANTONIO GALLEGO GALLEGO  
*Delegado*

” ” ” TOMÁS MARCO ARAGÓN  
*Vocal*

” ” ” PEDRO NAVASCUÉS PALACIO  
*Secretario*

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
Alcalá, 13 – Teléfs. 91 532 15 46 – 91 532 15 49 – Fax: 91 523 15 99  
28014 MADRID

Este número de ACADEMIA  
está dedicado a la memoria de  
D. Luis Cervera Vera,  
quien como Delegado de la Comisión de Publicaciones  
dirigió con eficacia nuestro Boletín  
durante muchos años





## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. DON LUIS CERVERA VERA . . . . .	11
ANTONIO IGLESIAS, <i>Don Luis Cervera, prestigioso arquitecto</i> . . . . .	15
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, <i>In memoriam: Luis Cervera Vera, científico y humanista</i> . . . . .	19
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Luis Cervera Vera</i> . . . . .	21
JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, <i>Ante las publicaciones de Luis Cervera Vera</i> . . . . .	23
ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA, <i>Luis Cervera Vera (1914-1998)</i> . . . . .	29
ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS, <i>Despedida a Luis Cervera Vera</i> . . . . .	31
RAFAEL DE LA-HOZ, <i>Mas allá de la profesión</i> . . . . .	35
RAFAEL MANZANO MARTOS, <i>En la muerte de Luis Cervera Vera</i> . . . . .	41
ELENA FLÓREZ ALBERT, <i>In memoriam. Luis Cervera Vera</i> . . . . .	45
AMELIA GALLEGO DE MIGUEL, <i>Recuerdo de Luis Cervera Vera en Valladolid</i> . . . . .	47
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI, <i>Don Luis Cervera, maestro y amigo</i> .	51
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. DON JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ . . . . .	53
ANTONIO IGLESIAS, <i>En la muerte de D. José Hernández Díaz</i> . . . . .	57
JOSÉ M <sup>a</sup> . DE AZCÁRATE, <i>Recuerdo de un maestro</i> . . . . .	61
JUAN DE ÁVALOS, <i>Con la venia de la mesa</i> . . . . .	63
RAFAEL MANZANO MARTOS, <i>Recordación de D. José Hernández Díaz</i> .	67
FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, <i>José Hernández Díaz en el recuerdo</i>	73
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. DON JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS . . . . .	75
ANTONIO IGLESIAS, <i>En la muerte de Joaquín Vaquero Palacios</i> . . . . .	79
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Elegía a un amigo desaparecido, Joaquín Vaquero Palacios</i> . . . . .	81
MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, <i>Joaquín Vaquero en el recuerdo</i> . . . . .	85
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ, <i>En aras de la brevedad, Joaquín Vaquero Palacios, biología versus necrología</i> . . . . .	89
JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS, <i>Joaquín Vaquero Palacios</i> . . . . .	91
FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, <i>El adiós de Joaquín Vaquero Palacios</i>	93
ELENA FLÓREZ, <i>In memoriam. Joaquín Vaquero Palacios</i> . . . . .	97
JOSÉ MARÍA VALVERDE (†), <i>Salmodia al pintor Joaquín Vaquero</i> . . . . .	99
ENSAYOS DE ACADÉMICOS . . . . .	101
JUAN BASSEGODA NONELL, <i>El VII Centenario de la Catedral de Barcelona (1298-1998) De la seo románica a la gótica</i> . . . . .	103

	<u>Págs.</u>
ALBERTO GARCÍA GIL, <i>La capilla Mayor del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia</i> , . . . . .	119
JOSÉ RAMÓN SORALUCE BLOND, <i>Las fortificaciones españolas de Palermo en el renacimiento</i> . . . . .	141
M <sup>a</sup> . ÁNGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ, <i>Un nuevo cuadro de Antonio Martínez en la Real Academia. Noticias sobre otras obras del pensionado</i> .	157
M <sup>a</sup> . DEL CARMEN UTANDE RAMIRO y MANUEL UTANDE IGUALADA, <i>Otro retrato de Godoy en el Museo de la Academia</i> . . . . .	179
JOSÉ LABORDA YNEVA, <i>Hugo Alvar Henrik Aalto, 1898-1976 Razón y sentimiento en la arquitectura contemporánea (Centenario del nacimiento del arquitecto finlandés)</i> . . . . .	225
FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, <i>Gerardo Diego visto por Julio López Hernández</i> . . . . .	231
OTROS ESTUDIOS SOBRE LA ACADEMIA, SU HISTORIA Y SUS FONDOS . . . . .	239
CARMEN RALLO GRUSS, <i>Aportaciones de un texto en el Boletín de la Academia a la pintura mudéjar</i> . . . . .	241
CARMEN RODRÍGUEZ RICO, <i>Alfonso Giraldo Bergaz y su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> . . . . .	285
SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER / CARMEN HERAS CASAS, <i>Fernando Rodríguez y su estudio arqueológico de las ruinas romanas de Mérida y sus alrededores (1794-1797) (Exposición 23 de junio- 19 de octubre 1998)</i>	309
TEODORO MARTÍN MARTÍN, <i>La otra desamortización en Madrid</i> . . . . .	367
MARÍA ISABEL ESTELA GIMÉNEZ, <i>Estructura y funcionamiento de la comisión provincial de monumentos de Valencia durante los años 1858 a 1878</i>	391
JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO, <i>Dos escultores del eclecticismo español: Ricardo Bellver y Agustín Querol</i> . . . . .	421
ÁLVARO MARTÍNEZ-NOVILLO, <i>Lafuente Ferrari: una lección ética</i> . . . . .	447
CRÓNICA DE LA ACADEMIA. AÑO 1998 . . . . .	451
ANTONIO IGLESIAS ÁLVAREZ, <i>Secretaría General. Memoria de actividades en 1998</i> . . . . .	453
ANTONIO BONET CORREA, <i>Memoria del Museo del año 1998</i> . . . . .	461
JUAN CARRETE PARRONDO, <i>Calcografía Nacional. Memoria de actividades en 1998</i> . . . . .	475
JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR, <i>Archivo y Biblioteca. Breve resumen de las Actividades realizadas en 1998</i> . . . . .	491
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ, <i>Taller de Vacidados. Resumen de las actividades del año 1998</i> . . . . .	493
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	495

NECROLOGÍA  
DEL  
EXCMO. SR. DON LUIS CERVERA VERA



A mi gran amigo  
Luis CERVEAS.  
Bosque en 1922 -  
12-x-98  
Benancio  
13-IX-98





## DON LUIS CERVERA, PRESTIGIOSO ARQUITECTO

Por

ANTONIO IGLESIAS

Con fecha 9 de Mayo de 1975, los Excmos. Sres. D. Luis Moya Blanco, D. Luis Gutiérrez Soto y D. Francisco Íñiguez Almech proponen a D. Luis Cervera Vera para cubrir la vacante ocasionada por el fallecimiento del Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, en la Sección de Arquitectura de nuestra Corporación. En la sesión extraordinaria celebrada el día 30 de Junio siguiente, es elegido, celebrándose la ceremonia de su ingreso, el 4 de Abril de 1976, en la que lee su Discurso “Sobre las ciudades ideales de Platón”, al que contesta en nombre de la Academia, el Excmo. Sr. D. Luis Moya Blanco; el recipiendario fue acompañado ante el estrado por los Excmos. Sres. D. José Luis de Arrese y Magra y D. Fernando Chueca Goitia, y el Director, Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, le haría entrega en la ocasión, del Diploma correspondiente y de la Medalla número 10. Debido a las obras de restauración de nuestro edificio, la sesión pública y solemne tuvo lugar en la Real Academia de la Lengua, en la calle de Felipe IV.

Nacido en Madrid el 12 de Febrero de 1914, fallece en la misma ciudad, el 25 de Agosto último. Era Doctor Arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Licenciado en Ciencias Exactas por la Universidad de Madrid y Técnico Urbanista por el Instituto de Estudios de Administración Local, habiendo desempeñado los cargos oficiales de Arquitecto al Servicio de la Hacienda Pública (Número 1 de la Oposición), Arquitecto Conservador del Ministerio de Hacienda y de Monumentos Nacionales (Dirección General de Bellas Artes), así como Vocal del Tribunal de Oposiciones a la Cátedra de “Construcción”, de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid.

En un tiempo, Premio “Conde de Cartagena” (Sección de Arquitectura) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vera, será en ella su Censor entre los años de 1977 y 1988,



ocupándose últimamente de nuestras Publicaciones —con una dedicación personal y ejemplar— como Presidente de la Comisión y, en concreto, presidiendo el Consejo de Redacción de nuestro Boletín, “Academia”, que se enriquece constantemente con sus propias colaboraciones, así la que aparece en el último número, bajo el título de “Noticias sobre Luisa de Herrera, hija natural de Juan de Herrera”, el ilustre arquitecto profundamente estudiado por Cervera Vera en no pocos libros. Deja un asombroso número de publicaciones, unas trescientas aproximadamente, todas ellas guardadas en nuestra Biblioteca, pues ella era la primera destinataria de sus escritos. Pronunció asimismo numerosas conferencias, pudiendo recordarle en la que, en conmemoración de la Fiesta Nacional del Libro Español, se celebró en el Instituto de España (el 21 de Abril de 1978) sobre “El Códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas”.

Como arquitecto, realizó importantes trabajos oficiales —en el Ministerio de Hacienda, por ejemplo—, de restauración de monumentos (citémosle respecto a la Catedral de Valladolid), así como muchos otros de índole particular, proyectos y dirección de obras. Luis Cervera, en su calidad de Numerario de esta Academia, bien puede decirse que quiso situarse entre quienes desean servir a nuestra Corporación, con la más puntual de sus asistencias, siéndole concedido, por acuerdo unánime registrado en la Sesión Ordinaria del 6 de febrero de 1995, el Premio “José González de la Peña”, Barón de Forna, 1994.

Su bien ganado renombre será objeto de condecoraciones y títulos importantes. Así, nuestro llorado amigo, fue Miembro de “The Hispanic Society of America” de New York, de la “Society of Architectural Historians” de Philadelphia, y de la Sección Española de la Académie Belge-Espagnole d’Histoire de Bruselas. Fue también Numerario de la Academia de Letras y Filosofía de Santa Fe de Bogotá y de la de Arte e Historia de San Dámaso de Madrid; Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, así como de la Burgense de Historia y Bellas Artes de Burgos. Citémosle por último como Correspondiente de la Académie Internationale d’Histoire des Sciences de París, de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de México, de la de la Historia de Madrid, Sant Jordi de Barcelona, San Carlos de Valencia, San Luis de Zaragoza, Purísima Concepción de Valladolid, de las de Córdoba, Toledo, Cádiz y Alfonso X el Sabio de Murcia. La

cita no puede olvidar sus títulos de Hijo Predilecto de la Villa Ducal de Lerma y Adoptivo de la Ciudad de Arévalo, así como Presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles o Miembro de la Junta Asesora de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Educación y Ciencia, en 1984 y 1983, respectivamente.

Una personalidad eminente la suya, distinguida por su infatigable amor al trabajo de su profesión como arquitecto, al estudio y la investigación artística, a las publicaciones, cuya pérdida siente nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como algo verdaderamente irreparable, en la amistad de sus compañeros que hoy le lloramos.

Descanse en paz el Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vera.



## IN MEMORIAM: LUIS CERVERA VERA, CIENTÍFICO Y HUMANISTA

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Tardía y escuetamente por correo, he conocido la emocionante noticia del fallecimiento de mi fraternal amigo y compañero de Academias Luis Cervera.

A vuela pluma, redacto una nota para ser leída en la sesión necrológica que le dedica la Academia.

Difícil de escribir de tan prolífico Autor, arquitecto, historiador, restaurador, urbanista, que no daba paz a la pluma hasta el último momento.

Aunque sus colegas de la Sección harán el pertinente estudio, yo me limito a una apresurada y urgente noticia.

Gran académico, celoso Censor en San Fernando y director de sus publicaciones, hasta convertir la revista ACADEMIA en una de las mejores de su rango.

En 1976 ingresó como Numerario, acreditando su gran formación clásica. Versó su discurso de recepción sobre “Las Ciudades ideales de Platón”, contestado por un gran colega, D. Luis Moya Blanco.

Once años después (1987), otro discurso de tesis, en la sevillana de Santa Isabel de Hungría, tratando de “Las Ciudades teóricas de Hipódamo de Mileto”, teniendo yo la satisfacción de contestarle en su condición de Académico de Honor, habiendo sido largo tiempo Correspondiente.

La extensa y profunda erudición demostrada será la tónica de todo su apretado “Currículo”.

Sabio restaurador de monumentos; a la tarea profesional une un concienzudo conocimiento de su historia y de su Arte. Citaré como un solo ejemplo —entre muchos— la monumental monografía sobre “La Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid” (1982).

Extraordinario urbanista: citaré —escribo y no acabo— su extraordinario conjunto de Lerma en que agota la materia de su riquísimo contenido. Es el gran experto en tan profunda materia.

Eximio conocedor del gran arquitecto Juan de Herrera, cuyas numerosas monografías constituyen otro gran bloque de su bibliografía.

En la Academia Sevillana poseemos casi toda su producción, cedida por él o por mí.

Gran caballero, con señorío que hoy no suele estilarse; amigo de sus amigos, sin tacha alguna.

Su figura y su producción científica y humanística dejarán huella en la cultura española.

Descanse en Paz.

## LUIS CERVERA VERA

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Ha muerto Luis Cervera Vera. Con su muerte se va una parte de nuestra vida. Conocí a Luis Cervera cuando terminaba la Guerra Civil, en la que el conocido arquitecto tuvo una parte muy comprometida que para mí permaneció siempre en la oscuridad. Desde entonces nuestro trato y amistad fueron siempre asiduos.

Muchas veces nos reuníamos un grupo de compañeros en un pequeño restaurante de la Calle de Montalbán. Solíamos ser Carlos Sidro, Julián Navarro, Jacinto Mangás, Antonio Morales, y por supuesto Luis Cervera, al que llamábamos cariñosamente, sin saber por qué, el cabo Cervera.

Eran tiempos todavía confusos y difíciles, en los que las discusiones saltaban, como fuego graneado, entre unos y otros. Las afirmaciones eran contundentes y atrevidas, y las discusiones parecían a veces volverse agrias si no fuera por el clima de amistad que a todos nos unía. Luis Cervera no era de los menos firmes en mantener sus convicciones, que a veces no coincidían con las nuestras. Pero de Cervera se desprendía algo así como una seguridad en sí mismo, que nos parecía emanar de un hombre más maduro que muchos de nosotros, más dispuesto a dominar su trayectoria vital. Pero, en cuanto a edad, acaso figurara entre los más jóvenes de la tertulia.

Pero a mí siempre Luis Cervera se me antojó un hombre más maduro que los demás del grupo, y más comprometido con la vida. Luis Cervera sabía lo que quería y así lo demostró a lo largo de los años cuando yo pude ser testigo de su trayectoria singular.

Luis Cervera era una persona que se salía del marco de un profesional arquitecto de aquellos tiempos. En términos sociológicos diríamos que no obedecía al rol de los años del 40 al 80. Era una persona excepcional, arquitecto, sí, pero de una cierta manera, pues además de obedecer a la figura usual del arquitecto de entonces, estaba dominado por otras muy diversas inquietudes. No era un arquitecto que esperara pasivamente a su cliente, sino que era el arquitecto de sus propias obras, lo que diríamos un arquitecto promotor, con energía y capacidad de acción muy notables.

Esto nos llevaría a considerar a Cervera como un hombre pragmático sin otras inquietudes que las del éxito económico. Pero ahí no acaba Luis Cervera porque, aunque parezca contradictorio, llevaba dentro de sí la ambición de destacar también en el mundo de la cultura, que le llevó a ejercer un peculiar mecenazgo que tenía por objeto difundir culturalmente mediante publicaciones el valor de la arquitectura.

Luis Cervera supo crear un grupo de investigadores o investigadoras y de dibujantes, que le ayudaron en su tarea y así fueron saliendo libros y más libros de diversos formatos, siempre impecables y de gusto exquisito. ¿Cuáles fueron los temas de estos libros? Pues por una parte reediciones de tratados de arquitectura desde Vitrubio a Sagredo, temas escurialenses y herrerianos en los que era especialista, estudios de restauración de monumentos, actividad en la que también participó con éxito, y algo que le interesaba mucho, la tipología de las plazas españolas, no sólo las de mayor alcurnia, sino las más modestas de pueblos y lugares de España, tan llenas de carácter, gracia y naturalidad.

La numerosa bibliografía de la opera cerveriana es una contribución al conocimiento de la arquitectura y geografía española; es algo por lo que le debíamos estar todos profundamente agradecidos.

Esta dedicación le llevó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde entró el 4 de abril de 1976 y fue contestado por Don Luis Moya Blanco. Si antes de su ingreso en la Academia ya se había iniciado su afortunada carrera de publicista, cuando formó parte de la Corporación parece que se redoblaron sus esfuerzos, siendo el sillón académico no una plácida poltrona para reposar los afanes de una vida, sino todo lo contrario, un estímulo para seguir más y más en la brecha.

Luis Cervera Vera fue un Académico ejemplar, constante y fiel a la Corporación, asiduo asistente a sus sesiones, donde siempre intervenía manifestando sus puntos de vista con sinceridad y atrevimiento, no obstante pecara a veces de brusquedad propia de su carácter odenancista.

Durante muchos años ejerció el difícil cargo de Censor, que es algo así como el Guardián de la Ley, lord del sello privado de la Academia. Y en esto, como en todo, demostró su dedicación y por qué no decirlo, su sano vigor.

Hemos perdido un académico muy singular, hemos perdido un hombre de cuerpo entero. Descanse en paz.

## ANTE LAS PUBLICACIONES DE LUIS CERVERA VERA

Por

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

El fallecimiento de nuestro querido compañero, el 25 de agosto de 1998, me ha conturbado profundamente. Lo conocí muchos años antes de convivir con él en esta Casa. Puedo decir exactamente cuándo, nada menos que hace cinco décadas, era yo secretario de la revista *Archivo Español de Arte* y nos entregó un artículo sobre “La Cachicanía” del Escorial, una casa “que se construyó para vivienda del hortelano que cuidaba de la hermosa huerta del Monasterio”. Entonces me impresionó el rigor del trabajo sobre un tema que parecía ser modesto; iba avalado con un texto conciso que contenía una completa información desde el punto de vista histórico, además de una apurada descripción y análisis de la obra, con espléndidos dibujos lineales de planta, fachadas y perspectiva, además de otros, a mano alzada, entre los que destacaba una grata visión de la estancia principal, debidamente ambientada; todo ello, sin perjuicio de una buena información fotográfica publicada en láminas fuera de texto. Aquel trabajo se publicaba un lustro después del primero que había dado a la imprenta, en 1943 (sobre otro tema escurialense), en la misma revista.

He querido rescatar aquel lejano recuerdo porque para mí sirvió de punto de partida de lo que sería la ejemplar trayectoria de Luis Cervera Vera como estudioso de nuestra arquitectura. De entonces acá nuestro querido compañero, con impresionante constancia, no dejó de realizar sustanciosas aportaciones que quedarán como modelo de un buen hacer. Las que vieron la luz en revistas especializadas siempre aparecieron enaltecidas por los rasgos que acabamos de apuntar. Pero a estos valores habría que añadir las cuidadosísimas ediciones de otros estudios en los que pudo controlar la calidad del papel, la tipografía y otros detalles que dieron vida a verdaderas joyas bibliográficas. Así, contenido y continente alcanzaron la más noble expresión en sus publicaciones. Hacer un detenido balance de ellas en una triste ocasión como ésta resultaría tarea des-



medida. Como homenaje a su memoria, debo limitarme a presentar una apretadísima valoración de su obra impresa realizando un recorrido a través de más de doscientos trabajos. Por fortuna, contamos con un eficazísimo punto de apoyo; con el libro (impecablemente editado con bellas ilustraciones) de Juan Antonio Yeves: *Bibliografía de Luis Cervera Vera. Publicaciones desde 1943 a 1995*. Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 1996. Ya sé que en este utilísimo repertorio nos faltan unos cuantos títulos que comprenden más de un bienio; para mí no deja de ser motivo de satisfacción el haber tenido la fortuna de que apareciese en una revista que dirijo, *Cuadernos de Arte e Iconografía* (VII, 13, 1998, pp. 29-37), de la Fundación Universitaria Española, un artículo suyo dedicado a “El humanista Camón Aznar y su visión personal en el arte”, con motivo del centenario de su nacimiento.

Ante la necesidad de ser breve en este homenaje póstumo, abordaré una visión de conjunto de las publicaciones de Luis Cervera Vera, distribuyéndolas en cinco grandes apartados; aunque la clasificación hecha resulte forzosamente convencional, puede ayudarnos a percibir por qué caminos se orientó su vocación investigadora y divulgadora. Me referiré al nutridísimo acervo bibliográfico remitiéndome, en notas al pie, a los números y los años de aparición de los trabajos que figuran en la obra de Yeves.

## **I. FELIPE II, EL ESCORIAL, HERRERA Y OTROS ARQUITECTOS DEL ENTORNO**

Creo que este apartado debe, en justicia, encabezar los grupos temáticos. Puede resultar todo un símbolo el que abra y cierre, con los números 1 y 206, el repertorio bibliográfico que utilizamos. Nada menos que cincuenta y ocho trabajos se incluyen aquí con un contenido muy variado, conviviendo textos de carácter general o rigurosamente específicos. Resulta inevitable la presencia de algunas cuestiones recurrentes, prenda del interés que sintió por una etapa brillante de nuestra arquitectura, alentada por el monarca apasionado de ella, que tuvo a su servicio maestros de primera magnitud. La figura de Felipe II y su gran Monasterio encabezan la nómina de trabajos que inician este apartado, incorporando a él estudios sobre edificios vinculados a esta gran obra o que se relacionan con cuestiones anejas (1).

Pero dentro del mundo escurialense fue la figura de Juan de Herrera la que le obsesionó desde el primer momento; se ocupó de su biografía, con aportaciones documentales de primera mano, de las mercedes y relaciones con Felipe II, de sus aposentos, de las trazas que hizo del monasterio, de los bienes que poseyó, de su mujer María de Álvaro, de los años del primer matrimonio, de su iconografía, de las trazas de la lonja de Sevilla, del diseño del retablo de Yuste, de que hizo del puente sobre el Guadarrama, de los libros que figuran en su biblioteca... (2). Otros arquitectos del entorno, como Juan Bautista de Toledo y, sobre todo, Francisco de Mora, reclamaron, asimismo, la atención de nuestro querido colega (3).

## II. SOBRE URBANISMO

Consideramos como segundo centro de atención en la obra de Luis Cervera Vera una serie de trabajos relacionados con la creación y el desarrollo de las ciudades, partiendo de los testimonios que figuran en los textos clásicos, desde Platón (no olvidemos que sobre sus *ciudades ideales* versó su discurso de ingreso en nuestra Academia), pasando por Aristóteles, Hipódamo de Mileto y otros autores hasta alcanzar el Renacimiento (4). El urbanismo en España le interesó desde muy diversos puntos de vista; unas veces abarcando una época como la de los Austrias; otras interesándose por aspectos de nuestros pueblos, como los blancos de Andalucía; también fijándose en ciudades y pueblos concretos como Madrid, Colmenar de Oreja, Arévalo, Alcalá de Henares, Ciempozuelos, Urueña, Madrigal de las Altas Torres, Pelegrina (Guadalajara) etc.; algunos de estos estudios se ofrecen en ediciones impecables con rigurosos dibujos de las tramas urbanas; dentro de las ciudades habría que destacar, como aportación de primera magnitud, los magistrales estudios dedicados a sus plazas mayores (5).

## III. SOBRE LA VILLA DE LERMA Y SUS DUQUES

Hemos querido desgajar del apartado anterior cuanto concierne a la villa burgalesa y a quienes ostentaron el ducado de ella (con particular referencia a fundaciones), porque han sido muchos e importantes los trabajos que les dedicó. Entre ellos se encuentran libros realmente de excep-

cional interés y belleza. A la cabeza de todos habría que recordar libros como los titulados *El conjunto palacial de la villa de Lerma* (con 712 págs., 78 figs. y XXXVI láms.) o *El conjunto urbano de Lerma desde sus orígenes al siglo XI* (6).

#### IV. ESTUDIOS MONOGRÁFICOS SOBRE MONUMENTOS DIVERSOS

En este apartado pueden recogerse numerosos trabajos sobre construcciones distribuidas por tierras de ambas mesetas e incluso de Andalucía. Como en los apartados anteriores, nos encontramos aquí con estudios de la más diversa entidad, aflorando valiosas monografías, enriquecidas con interesantísimos diseños; recordemos las dedicadas, en 1982, a la *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid* y, en 1987, a *La fábrica y ornamentación del Palacio de Carlos V en la Alhambra* (7).

#### V. VARIA

Muy rico en aportaciones resulta el último apartado en el que se entremezclan temas muy diversos. Muchos de ellos hubieran merecido consideración específica. Pero por no alargar estos comentarios hemos preferido agruparlos aquí. Pueden hallarse importantes noticias sobre personajes como Gaspar de Vega, Sabatini, Luis de Vega, Diego de Sagredo (con estudio de sus *Medidas del Romano*), Vitrubio, Mateo Vázquez, Lois de Monteagudo, etc. Concluiremos recordando que en esta sección se incluyen las respuestas a discursos de ingreso de nuestros compañeros en la Corporación y sentidas notas necrológicas con ocasión de su muerte; valgan entre las primeras, las dedicadas a Fernández de Alba, Del Campo Francés o de La-Hoz; entre las segundas, a Marés, Íñiguez, Lafuente Ferrari, Angulo, Moya Blanco, García de Paredes y a nuestro inolvidable Oficial Mayor, Salinero (8).

## NOTAS

- (1) Ver Yeves: 7.49; 10.51; 32.72; 96.84; 104.85; 106.85; 118.86; 182.86; 127.86; 123.87; 204.95 y 206.95.
- (2) Ver Yeves: 4.48; 5.49; 12.52; 16.54; 18.54; 20.63; 30.72; 33.72; 36.74; 46.77; 47.77; 48.77; 56.80; 69.81; 70.81; 81.82; 82.82; 87.82; 61.83; 97.84; 101.84; 105.85; 116.85; 117.86; 121.86; 125.86; 130.87; 138.87; 140.88; 146.88; 179.92; 186.93; 189.94 y 197.95.
- (3) Ver Yeves: 1.43; 9.50; 31.72; 71.81; 100.84; 102.84; 159.90; 161.90; 162.90; 201.95 y 202.95.
- (4) Ver Yeves: 42.76; 50.77; 74.82; 99.84; 123.86; 132.87; 136.86; 155.89; 185.93; 194.94 y 205.95.
- (5) Ver Yeves: 15.54; 37.75; 75.82; 119.85; 111.85; 113.85; 126.86; 129.87; 139.87; 141.88; 147.88; 148.89; 150.89; 153.89; 160.90; 165.90; 170.91; 175.91; 176.92; 183.93; 184.93; 188.94; 190.94; 199.95 y 200.95.
- (6) Ver Yeves: 11.51; 13.52; 16.54; 19.54; 21.67; 22.67; 23.69; 24.69; 25.69; 26.69; 27.70; 28.71; 34.73; 38.75; 39.76; 45.76; 67.80; 85.82; 112.85; 116.19 y 195.94.
- (7) Ver Yeves: 2.47; 3.48; 6.49; 8.50; 13.52; 49.77; 57.79; 63.79; 72.82; 86.82; 88.82; 98.84; 103.84; 107.85; 134.87; 142.88; 158.90; 178.92; 182.93; 191.94 y 193.94.
- (8) Ver Yeves: 29.71; 35.73; 40.79; 43.76; 44.77; 51.78; 52.78; 53.78; 54.78; 55.78; 56.78; 58.79; 59.79; 70.79; 71.79; 62.79; 64.79; 64.80; 73.82; 77.82; 78.82; 79.82; 80.82; 83.82; 84.82; 89.83; 90.83; 92.83; 94.83; 95.83; 110.85; 108.85; 114.85; 115.85; 119.86; 120.86; 124.86; 128.86; 131.86; 135.86; 137.87; 143.88; 144.88; 145.88; 149.89; 151.89; 152.89; 157.89; 163.90; 164.90; 166.90; 167.90; 168.91; 171.91; 172.91; 173.91; 174.91; 177.92; 180.93; 187.94; 192.94; 196.95; 198.95 y 203.95.



## LUIS CERVERA VERA (1914-1998)

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA

Publicaba uno de sus primeros artículos en el año 1943 sobre la Iglesia de la parroquia de San Bernabé en El Escorial, aún lacerantes las ruinas de una guerra civil; una década más tarde editaba su libro sobre “Las estampas y el sumario de El Escorial” por Juan de Herrera.

Si comienzo por estas citas bibliográficas, en esta sesión necrológica de la Academia, es porque la figura del arquitecto y académico Luis Cervera Vera, creo que no podría perfilarse en ningún otro rincón que no fuera el encuentro con los recintos del archivo, la búsqueda del documento y la edición del libro en torno a las cuestiones de la arquitectura, para lo que no escatimó tiempo y dedicación hasta los últimos días de su vida.

Señalado bibliófilo estuvo siempre rodeado de una singular y valiosa biblioteca, que junto con las de nuestro siempre recordado compañero, Luis Moya y Fernando Chueca felizmente trabajando en los quehaceres profesionales y académicos, llegó a constituir el conjunto documental sobre tratados y otros índices bibliográficos en torno a la arquitectura más importante de España.

Atento en su juventud a las enseñanzas de Vitrubio y a la tratadística española especialmente la renacentista. Sus trabajos sobre la villa Ducal de Lerma, y las minuciosas entregas a lo largo de toda su vida profesional en torno a El Escorial, sus arquitectos y seguidores constituyen un bagaje de gran valor historiográfico y documental.

Especial interés mostró Luis Cervera en su labor investigadora por la figura de Juan de Herrera; la vida y la obra de Herrera, como señala el profesor Pedro Monleón, “fue la gran obsesión de Luis Cervera, a quien ha dedicado cincuenta textos monográficos aportando con cada uno nuevas precisiones biográficas y artísticas que añadir a las ya conocidas, y hay que señalar que en su mayoría eran conocidas gracias a él”.

Su actividad profesional como arquitecto se vio dissociada en un quehacer de atenciones rutinarias y domésticas de la construcción inmobiliaria y su decidida vocación investigadora que le lleva a emprender en alguna ocasión trabajos de restauración de edificios históricos, como el Colegio de Sta. Cruz y San Gregorio de Valladolid, las iglesias de Sta. M<sup>a</sup> de Frómista, La Lugareja y los trabajos de consolidación y saneamiento llevados a cabo en la Catedral de Astorga.

Académico de número, de honor y correspondiente de varias instituciones, vivía el acontecer del trabajo de la actividad académica con vehemencia y tenacidad, presidía junto al académico Juan José Martín González la dirección del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Hombre de recio carácter, infatigable en el hallazgo del dato, tenaz en la defensa de sus propias convicciones, supo crear reducidos equipos de estudio a los que logró contagiar su ánimo de trabajo y desarrollar una amplia labor editorial.

Sobre el académico Luis Cervera Vera, creo yo que gravitaba como en algunos hombres de su generación esa dualidad y contradicción de la inteligencia burguesa; de cómo hacer compatible la dura realidad social del tiempo que le tocó vivir y la abstracta reflexión por la que discurrían los espacios de la historia. Sobre su mirada me parecía distinguir un velo de oculta melancolía por esta ecuación no verificada y no siempre dispuesta a manifestarse y hacerse realidad.

## DESPEDIDA A LUIS CERVERA VERA

Por

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Luis Cervera, insigne miembro veterano de esta Real Academia, se nos ha ido a los veintidós años de ostentar, con orgullo, la medalla número 10 de nuestra corporación; él contestó a mi discurso y me dio aquí la bienvenida, va a hacer ahora nueve años dentro de cuatro días. Nadie podría pensar que entre él y yo había pervivido una amistad interrumpida durante largo tiempo, ya que, como condiscípulos, la habíamos iniciado hace unos setenta y cinco años.

Y es que no quiero olvidarme en esta despedida —al igual que Luis Cervera no lo olvidó al recibirme— de las Ciencias Exactas de la antigua Universidad Central, que enmarcaron nuestra naciente amistad en aquellos últimos años de la anteguerra.

“No me cuente usted su caso” fue la fórmula con la que, acabada aquella, se anularon todas las componentes históricas personales, de los que sobrevivimos a la trágica ruptura de todas las continuidades. La de nuestra amistad, perdida en bifurcación la línea que la orientara, y jalonada por nuestros respectivos “casos”, que nunca llegamos a contarnos, tardó más de cinco lustros hasta volver a encontrarse. Fue en un acto final de curso en el colegio de la Asunción, en el que intervinimos algunos padres de alumnas. Se produjeron las naturales expresiones de sorpresa. Luis Cervera me había reconocido y en un momento, tras estrecharnos en un fuerte abrazo, remitimos inmediatamente nuestro recuerdo a las lejanas aulas de matemáticas de la vieja Universidad. El salto había sido importante, éramos ahora unos maduros profesionales, padres de familia, ¡y con sendas hijas cursando el bachillerato en la misma clase! No supimos explicarnos cómo ni por qué aquella filial coincidencia no había podido descubrir tan prolongado desencuentro. Nuestras respectivas trayectorias se habían distanciado tanto, que apenas pudimos intercambiar un rápido repaso de nuestros tiempos pasados. La primera vez que luego escuché su



nombre, por cierto en términos elogiosos, fue como arquitecto restaurador de la catedral de Astorga, allá por el año 1965 en una visita turística; la segunda, no mucho tiempo después, fue casualmente hablando con las religiosas Clarisas del monasterio de Lerma cuando, con admiración y gratitud, lo mencionaban por los trabajos de investigación que venía realizando en la villa ducal y en su histórico edificio.

No podía sospechar yo, entonces, que aquellas dos breves referencias me preludiaban un extenso y admirable cúmulo de aportaciones profesionales e historiográficas que, ya en la década de los 70, me completaban el conocimiento de la personalidad de Cervera. Se me iba ésta definiendo por el sello perfeccionista, original e inigualable, de sus preciosos libros ilustrados bellamente con sus dibujos. Progresivamente fui conociendo sus intervenciones arquitectónicas en monumentos de Valladolid, Arévalo, Briviesca, Madrigal de las Altas Torres, Colmenar de Oreja, la iglesia de Arcas... y tantos otros en los que su personal impronta no sólo quedaba plasmada en las realizaciones arquitectónicas y urbanísticas, sino en lo que tras ellas latía de su personal humanismo docto y afectivo, estimulando los orgullos localistas tradicionales e históricos de los pueblos españoles, que raros fueron los que no perpetuaban su nombre dedicándole una calle o nombrándole hijo adoptivo.

Mi definitivo encuentro vinculante con Luis Cervera no se produjo hasta 1980, cuando esta Academia aún estaba instalada provisionalmente en el edificio de la Biblioteca Nacional. Ya ostentaba el cargo de Censor, y se ocupaba de la edición del Boletín de la Academia para el que me pidió algún artículo, condicionándome a que me suscribiera al mismo. Cumplí gustoso y discretamente sumiso; periódicamente visité la Academia para renovar mi suscripción al bueno de Salinero.

Un día (1985) en que me quejé del retraso que sufría la publicación de mi último trabajo, percibí, por primera vez, el rigor y autoridad con que se manifestaba Luis Cervera en cuestiones académicas. Se traslucía en ellas, sin embargo, la misma constante apodíctica y esteticista con que se producía en sus trabajos historiográficos. *Verdad en el contenido y belleza en la exposición* podría ser el lema literario de Luis Cervera, que en su forma retórica, cabía traducirlo por rigorismo perfeccionista, no siempre bien comprendido cuando lo aplicaba en funciones de Censor. En todos sus escritos los rigores tenían siempre un fundamento afectivo, diríase que

de puro enamoramiento y respeto hacia sus temas estudiados: desde los teóricos sobre las ciudades ideales de Platón y de Hipódamo de Mileto, hasta sus publicaciones sobre las “Plazas Mayores de España”. Igualmente en el tratamiento de sus personajes biografiados, como el de su predilecto Juan de Herrera y el de otros personajes vinculados a su apasionamiento escurialense.

Con estos breves recuerdos he pretendido forjar mi modesta despedida a Luis Cervera Vera, que ocupó en nuestros últimos años el lugar recuperado de una lejana amistad. Pero no me quedaría satisfecho sin ofrecerle una dedicatoria póstuma, precisamente plasmada en tres números de ese Boletín académico que él dirigió. Fueron mis tres últimas recensiones de sendas publicaciones de descubrimientos suyos: el reglamento autógrafo redactado por Juan de Herrera, para la Real Academia de Matemáticas fundada por Felipe II; el escrito dirigido a éste su Señor, por el mismo Juan de Herrera, explicándole los fundamentos de la grúa inventada por él para las obras del Monasterio; y la recopilación de todo el archivo de documentos relativos a Juanelo Turriano en sus servicios al rey Felipe II. La elogiosa satisfacción con que, en su día, Luis Cervera acogió estos tres trabajos míos, me sirve ahora para que con ellos se identifiquen, afectivamente, las oraciones que por su alma elevo a la infinita misericordia de Dios.



# MAS ALLÁ DE LA PROFESIÓN

Por

RAFAEL DE LA-HOZ

En la brillante y compleja personalidad de Luis Cervera destaca, junto al gran profesional de la Arquitectura que siempre fue, la desmesura de una singular vocación que supo inspirar hasta el último detalle y postrer aliento su proyecto vital.

Se entiende su proteica trayectoria si asumimos que la diferencia básica entre profesión y vocación estriba en que, mientras la primera se ejerce, la vocación se vive.

Que si bien ambas tienen en común la potestad de enriquecernos, en lo relativo a finanzas, dicho poder sólo es privilegio de la profesión.

Y que por ello cuando, como no es infrecuente, realizar la vocación exige algo más que un simple “*violón de Ingres*” lo sabio es primero ejercer al límite la profesión para con sus frutos permitirse luego *vivir la vocación*.

Éste debió de ser el razonamiento que se hiciera Luis Cervera, quien parece haber planificado su vida en paralelo con la de aquel personaje arquetípico de Plutarco que fue Marco Licinio Craso.

Según el historiador nos relata, Craso, al frente de un formidable equipo de quinientos arquitectos, se convirtió en el primer gran *promotor-constructor* del que tenemos certeza histórica.

Una vez dueño de la más incalculable de las fortunas, dio un golpe de timón a su existencia destinando el resto de la misma a hacer realidad su inmenso amor por la *cosa pública*, esto es, por la Política.

Da medida del éxito que también le acompañó en esa nueva andadura el que, junto a Pompeyo y Julio César, llegara a regir el propio Imperio Romano.

El segundo capítulo de la vida de Luis Cervera, lejos ya del ejercicio profesional y dedicado en exclusiva a la cultura, no deja de ser igual de impresionante.

De acuerdo con su proyecto vital, trasmutado que fue en mecenas y publicista de la investigación arquitectónica -su verdadera vocación- dedicará a tal objetivo y durante el resto de su vida todos los medios materiales conquistados con el ejercicio profesional como arquitecto, como promotor, e incluso aquéllos -supremo sacrificio- producto de la subasta en Nueva York de su fabulosa y muy querida colección filatélica.

En cierta manera, al igual que a mediados de siglo Raymond Cartier inventara el moderno “Periodismo de Investigación”, Cervera crea en su última mitad existencial una nueva metodología de “Investigación Historiográfico-Arquitectónica”.

A tal fin, armado con cuantiosos recursos financieros, una excepcional preparación científica, colosal energía y gran capacidad organizativa, monta un importante Centro de Investigación privado en el cual acierta a reunir la mejor selección imaginable de colaboradores y otros profesionales altamente cualificados, con quienes desencadena su poderosa creatividad.

Elabora concienzudos trabajos de análisis y de síntesis, cuidados dibujos y planos, que se traducen finalmente en una cosecha de pulcras ediciones alrededor de la Historia, la Arquitectura y el Urbanismo, cuyo interés y calidad sobrepasan con creces la cota de la excelencia.

Obra y legado éste que le va a permitir seguir enseñando desde la ausencia y con ello hacer trascender su existencia.

Es significativo, en otro nivel de cualidades, el reiterado protagonismo entre los títulos de sus libros, de sus artistas preferidos: Vitrubio, Francisco de Mora y Herrera, lo cual denota, por encima de toda fidelidad para con sus amigos, el síndrome del consumado coleccionista -hasta de grandes hombres- que nunca dejó de ser.

Su magnífica colección bibliográfica así lo prueba.

Repetidamente ofreció donarla a esta Real Academia con la sola condición -arquetípica del buen coleccionista- para que aquello tan trabajosamente reunido no se dispersara, de que aquélla quedase reunida como legado personal en una sección específica de la Biblioteca Académica.

Traducción pragmática de una bondadosa generosidad celosamente guardada tras una máscara de adustez -a veces desconcertante-.

Contaba a este propósito Ramón Andrada -y ruego disculpen lo que de personal tiene la vivencia- que, con ocasión de mi nominación para ingresar en esta Academia, celebraron una reunión a la que asistirían además de ellos otros dos proponentes: Luis Moya y José María García de Paredes.

Como quiera que la presentación formal no podía reglamentariamente ser rubricada más que por tres académicos, se discutió ampliamente cuál sería la terna que suscribiera el documento .

Cervera quedó excluido.

Tras manifestar de frente y por derecho su disgusto, se marchó sin despedida alguna.

Instantes después regresó para disculparse y lo hizo con estas precisas y preciosas palabras:

*“Si he olvidado molestar a alguno de ustedes, le ruego que me perdone”.*

La risueña expresión de sus ojos anunció de inmediato el final del encuentro.

Y ninguna sonrisa más irresistible que la de un rostro habitualmente serio.

Así que todo terminó amigablemente arreglado encomendándole contestar el Discurso de Instalación Académica, lo que para él supuso satisfacción bastante y para mí prueba de buena fortuna.

Recuerdo que abordaba en dicho discurso las dos posibles lecturas o perceptibilidades del espacio arquitectónico: aquélla que emana de la

Razón, o estotra que es hija de la Intuición; en definitiva, Escolástica frente a Sufismo.

Se ilustraba la difícil conjunción de dicha antítesis con un relato inédito -y con su evocación termino- que por cierto impresionó vivamente a Luis Cervera.

Narraba aquel pasaje, protagonizado por el gran sufista Ibn-Arabi y su aristotélico rival, Averroes, la muerte y entierro de éste último, -cuyo octavo centenario precisamente conmemoramos en estas fechas-.

Sucedió que, por una de esas casualidades estelares que se dan una sola vez en la historia, el camino que el difunto Averroes habría de recorrer para llegar a su tumba pasaba necesariamente por delante de la casa de Arabi.

Con tal motivo y dado su acendrado antagonismo, pesaba en el aire de Córdoba y en los ánimos de sus gentes, una tensa expectación.

De acuerdo con la tradición islámica, encabezaba el cortejo fúnebre una acémila blanca aparejada con un doble serón provisto de amplios senos acostados a ambos flancos del animal.

Los restos mortales de Averroes habían sido depositados en el costal derecho mientras un ceremoniante agarraba, con ostensible alarde de fuerza, el otro serón vacío, escenificando de esta forma la puesta en valor y gran *peso específico* del finado.

Al alcanzar el séquito la altura de Ibn-Arabi, quien en el quicio de su casa aguardaba el tránsito de su rival, y tal vez por la ansiedad o climax de nervios reinantes, el responsable de la estabilidad del aparejo se descontroló, aflojó la sujeción y provocó que el conjunto de serones comenzara a desequilibrarse peligrosamente hacia el costado cargado con el cadáver.

De pronto, por sobre el silencio de la enmudecida y angustiada multitud, resonó autoritaria la voz de Ibn-Arabi ordenando:

*“¡Coloquen en el otro costado cuantos libros escribió!”.*

-No cabría hoy mejor epitafio para quien, como hoy es el caso, ha escrito centenas de ellos-.

*“En un lado su obra, en el otro el hombre”.*

Nuestro noble, admirado e inolvidable amigo Luis Cervera Vera.

Quien, en cabalgadura tan de talentos cargada, pasará sin tocar pared cuantos *“ojos de agujas”* conducen al Paraíso.

Siga allá trabajando en Paz.

-Que es lo suyo-.





## EN LA MUERTE DE LUIS CERVERA VERA

Por

RAFAEL MANZANO MARTOS

La muerte de Luis Cervera Vera trae a mi mente recuerdos viejos de juventud de los días de nuestro primer encuentro —recuerdos de tiempo viejo—, de hace unos cuarenta años, cuando yo era estudiante de arquitectura, dedicado ya a aficiones artísticas e historiográficas, que fueron modelando mi vocación, entre maestros irrepetibles en el panorama actual de la vida universitaria española, Gómez Moreno, Torres Balbás o Fernando Chueca, éste último felizmente entre nosotros, que fueron mis interlocutores casi cotidianos en una vida extrauniversitaria riquísima de contenidos, e incardinada en una concepción todavía casi gremial y familiar de la transmisión de los saberes arquitectónicos. Mi afición a buscar en las librerías de viejo antiguos tratados y libros de arquitectura me convirtió en bibliófilo modesto, a la medida de mis cortas posibilidades económicas. Entre los librereros de viejo de Madrid recuerdo a más de los de la Cuesta de Claudio Moyano y de la calle de Librereros, más especializados éstos en libros de texto, al viejo Bardón, que todavía mantiene viva su librería de la plaza de las Descalzas, a la un tanto desabrida Victoria Vindel, allá por la placeta de San Ginés, y, sobre todo a Gabriel Molina, que tenía su establecimiento en la Travesía del Arenal, equidistante de la calle Mayor y de la vía del mismo nombre.

Gabriel Molina era un personaje relativamente joven, encantador y profundo conocedor de las artes del libro, oficio viejo heredado de su padre. Su cliente máximo era Luis Cervera, también bibliófilo insigne al borde ya de la bibliomanía. Se daba la coincidencia de que Luis Cervera, en su obsesiva búsqueda de la perfección de sus ejemplares, iba desechando algunos, sustituidos por ediciones más cuidadas y mejor conservadas, que intercambiaba con nuestro común amigo librero, que me avisaba con frecuencia la existencia de ejemplares más o menos defectuosos pero que me revendía en precios accesibles a mis posibilidades. Así fui

haciendo mi pequeña biblioteca en parte con los libros desechados por Luis, que eran para mí verdaderos tesoros. Tengo algunos con su exlibris, y mis primeras noticias de este gran amigo, que hoy lloramos, fue más como bibliófilo que como investigador de nuestra arquitectura en cuyas lides por aquellos días se iniciaba.

Un día me llamó nuestro librero Molina, para decirme que Luis Cervera quería conocerme para obsequiarme su recién salido libro sobre “Las Estampas del Escorial de Juan de Herrera”. En efecto, se lamentaba nuestro arquitecto del escaso interés que despertaban los estudios históricos y, en general, la arquitectura del pasado, entre los jóvenes estudiantes de nuestro arte, y, un poco como consuelo, Molina le dijo que él tenía un cliente joven y estudiante de arquitectura que compartía, sin él saberlo, libros, gustos e intereses artísticos con él.

De ahí surgió una amistad vieja y entrañable, rota hoy tristemente por su muerte.

Muy pronto tuve la fortuna de ser profesor en la Escuela de su hijo Luis, también arquitecto, con quien en unión de su familia, quiero compartir especialmente el dolor de su partida en estos momentos.

Recuerdo ahora días lejanos en el ambiente de su biblioteca disfrutando de la belleza de sus tesoros bibliográficos y compartiendo con él su interés por la figura de Herrera y de su entorno, Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora, y siguiendo su riquísima producción en la que ha des-huesado los problemas de la arquitectura y del urbanismo de los siglos XVI y XVII, a través de sus iglesias, de sus palacios, monasterios y plazas mayores. Todo ello visto con ojo de arquitecto y descrito con bellísimos levantamientos planimétricos y perspectivas de elegantísimo diseño.

Su amor al libro se traducía en la belleza, calidad y cuidado bibliográfico de sus ediciones, que creo que culminan en sus estudios de la Villa de Lerma. Pero no quiero abundar en un tema en el que supongo recaerán otros con mejor conocimiento.

Entre los recuerdos más personales, unos levantamientos que le traje de la Lonja de Sevilla para un trabajo exhaustivo sobre ella que desgraciadamente ha quedado sin ver la luz, y en el que quería publicar facsimilarmente la “Carta Apologético Crítica” en que Lucas Cintora vindicaba la obra realizada por él en la citada Lonja en 1786 para su adaptación a archivo de Indias, y que fue objeto de duras críticas en su época.

También quiero evocar aquí su dedicación tardía a la arquitectura y urbanística griega, con cuyas primicias, en un apurado estudio sobre “Hippodamos de Mileto y la arquitectura hipodámica”, nos quiso obsequiar, convertido en brillante discurso, cuando fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

Igualmente he compartido con él intereses comunes por la Alhambra de Granada, en cuya Comisión de obras prosiguió tareas que yo había vivido apasionadamente en los días ya lejanos de dedicación a aquel Patronato, y en el que justamente él fue designado en el momento en que yo cesaba en mis servicios a aquella casa.

Pero todavía, en días muy próximos a su muerte, hemos compartido junto con Fernando Chueca, Blázquez y otros autores, la edición de un libro sobre la Historia del Urbanismo en España donde se desarrolla su teoría de las plazas mayores españolas del siglo XVI, junto a mis capítulos dedicados a la España Medieval, y que se convierte en su primera obra póstuma, que espero no sea la única.

Descanse en paz, el amigo querido, el arquitecto sabio, el historiador de nuestra arquitectura filipense, el bibliófilo, quizá más grande, que hayan tenido en nuestro siglo la teoría y la historia de la arquitectura.



## IN MEMORIAM. LUIS CERVERA VERA

Por

ELENA FLÓREZ ALBERT  
Académica correspondiente

Conocí los libros antes que a su autor. La primera reseña que hice de uno de ellos fue la de los “Documentos biográficos de Juan de Herrera (1572-1581)”, que había enviado a la redacción del periódico del que fui la titular de las páginas de arte durante veinte años. Hice una extensa reseña que fue publicada el 16 de octubre de 1982 y en la que ponía de manifiesto la categoría investigadora del autor, Luis Cervera. Me llamaron unos días después por teléfono para darme las gracias por la reseña, al tiempo que me preguntaba si me interesaban sus trabajos, a lo que naturalmente contesté que sí. Fueron llegando otros volúmenes, sobre todo de las plazas de villas y pueblos españoles, de los que fui dando cuenta en la sección Biblioteca de la revista *Goya*, en la de Bibliografía del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -que precisamente llegó en la fecha de la misa y sesión necrológica en su memoria- y en alguna otra publicación.

Entretanto, yo había conocido a Luis Cervera Vera personalmente, en la inauguración de una muestra de pintura en el Centro Cultural Conde Duque. A partir de ahí coincidimos en reuniones de amigos comunes, en la sede de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles -de la que él también era miembro- cuya Presidencia ostentó durante algunos años, y también nos vimos en otras partes. La última vez en la tarde del lunes del 29 de junio pasado en la sesión de la Academia. Le entregué mis escritos de las crónicas y reseña de su libro “Las Plazas Mayores en la Comarca toledana de El Alcor” para su publicación en el Boletín de la Academia. Días después conversamos por teléfono para comentar mis trabajos y las diapositivas que los ilustraban. Luego... la esquela de su fallecimiento.

He vuelto a leer el discurso de su recepción como Académico de número, medalla núm. 10, de esta Casa, que versa sobre “Las Ciudades Ideales de Platón”. A modo de prólogo y con el título “Algunos antecedentes”

dice Luis Cervera: “Las utopías surgen en épocas de desequilibrio y de perturbación, consecuencias éstas últimas de la aparición de nuevos problemas de orden social y político; son como el refugio de paz, e incluso de seguridad, cuando los hombres están agitados por toda clase de trastornos. Entonces sus autores se ocupan fundamentalmente de la sociedad en que viven, siendo su principal objetivo la consecución de una perfecta estructura comunitaria”. Esas palabras son una declaración de principios de quien como arquitecto, como urbanista y como intelectual de rango humanista tal vez habría querido habitar en la ciudad ideal platónica. Cuando se escoge un tema es porque existe afinidad...

Hay un tono de nostalgia de una realidad sosegada y humana en los comentarios de Cervera Vera en su bella glosa del libro “Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal”, que a tal texto refinado corresponde el glosador y no creo sea casualidad el que la obra esté publicada por el Grupo Editorial Swan, que traducido del inglés es *cisne*; se aúnan la elegancia del modelo y el resultado. Por cierto, cuando me preguntó Luis si me había gustado el libro le contesté que mucho, aunque le señalé un “defecto” “¿Cuál?, me preguntó”. Y le contesté: “Es demasiado breve”.

Hay elegancia en sus publicaciones, de las que escojo sus monografías dedicadas a las Plazas Mayores de nuestra España antepasada que fueran marco de hechos decisivos, y hoy olvidadas por tantos historiadores que sólo hablan de los personajes que estuvieron, pero no de los sitios que fueron y aún son. Tras esos sitios ha caminado Luis Cervera Vera durante años para *retratarnos* con su prosa escueta, directa, azoriniana, las huellas de sus vivires, la fisionomía psicológica que trasciende el homenaje emocionado y sutil, cuidado con esmero en su envoltorio gráfico, descrito todo con singular sensibilidad y que nos recuerdan esos versos que pueden aplicarse a la utopía de Luis: ...“nadie me podrá quitar el doloroso sentir”. Adiós, amigo. Mi oración.

## RECUERDO DE LUIS CERVERA VERA EN VALLADOLID

Por

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL  
Académica correspondiente

Conocí personalmente a Don Luis Cervera Vera en 1982. Una tarde de aquella primavera se presentaba en Valladolid su libro *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz*.

El libro elaborado como la apoyatura de la restauración que se llevaba a cabo en el Colegio Mayor de Santa Cruz, bajo la dirección de Cervera Vera, resultó ser, tanto por el estudio histórico del edificio y el de los importantes personajes del entorno, como por los preciosos dibujos y planos que aparecen en él, un verdadero trabajo de investigación. Porque, como en el mismo libro se dice, para garantizar una restauración, debe disponerse de un material gráfico, documental y textual y de ellos estaba plenamente dotado el estudio que se presentaba aquella tarde.

Por entonces hacía poco tiempo que se había publicado mi libro *Rejería castellana. Valladolid*. Yo había tenido la fortuna -porque el investigador, pese al esfuerzo puesto, necesita también una dosis de suerte- de hallar en el Archivo Histórico Provincial y Universitario unos documentos que yo consideré importantes: el informe que a solicitud del Rector del Colegio había presentado Ventura Rodríguez en 18 de abril de 1761 sobre el estado del edificio y la necesidad de una reforma; otro informe emitido por Juan de Sagarvinaga, en 1764 y la memoria pormenorizada que en 1765 presentaba Manuel Godoy, sobre lo que, de acuerdo con los informes de los arquitectos, debería hacerse en el edificio del Colegio.

La justificada necesidad de la reforma por el estado del edificio y, consiguientemente, la necesidad de abrir nuevos huecos al exterior que suponían grandes y bellas balconadas, -las más tradicionales y las más novedosas, "al gusto francés"- que tanto iban a cambiar el aspecto exterior del edificio, se habían convertido en un capítulo más de la *Rejería castellana*.

Al final del acto me acerqué a felicitar al autor y en tono casi exculpatorio le di cuenta de mi reciente hallazgo, ofreciéndome a enviarle la cita



del protocolo que contenía las escrituras. Su felicitación con su cordialidad habitual, fue totalmente sincera. No quiero olvidar sus palabras: la continuidad de la tarea, aun por caminos aparentemente distintos, para encontrar entre todos la verdad y las circunstancias que la rodean, es el fundamento de la verdadera investigación.

Este encuentro fue el comienzo de una amistad que yo he procurado valorar en todo lo que merecía. Al mismo tiempo que he tratado de ser fiel a este generoso concepto de investigación como tarea común, que he deseado compartir siempre.

El Colegio Mayor de Santa Cruz ha sido uno de los vínculos de Cervera Vera con Valladolid, pero no ha sido el único. La catedral y el Colegio de San Gregorio recibieron su asistencia como Conservador de monumentos nacionales: era, además, Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

La vitalidad de Luis Cervera y su sentido de la amistad se reflejaban cada día en su disposición para colaborar con los demás, con rapidez para ofrecer cualquier dato que se le solicitara y que solía hacer en el tiempo en que llega una carta contestada a vuelta de correo, aunque él utilizara el teléfono. Sus noticias eran precisas y sus aportaciones resultaban siempre valiosas para la historia de nuestra arquitectura y de nuestro urbanismo.

No hace mucho tiempo que recibí, a través de Juan Antonio Yeves, la *Bibliografía de Luis Cervera Vera*, que resulta impresionante: doscientos seis trabajos producto del esfuerzo de cincuenta años. El mismo catálogo, a su vez, es un modelo de presentación.

En esta crónica, que es más bien una afectuosa evocación de recuerdos, no quisiera olvidar mis últimas conversaciones con él. Fue en el mes de mayo cuando nos recordaba su deseo de seguir recibiendo el Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad, del que había sido frecuente colaborador y cuyo envío se había interrumpido. También ordenaba entonces los depósitos de sus publicaciones y mostraba el deseo de enviar algunos ejemplares a la biblioteca del Seminario. Era un vitalista lleno de proyectos y debió seguirlo siendo hasta el fin.

Él, gran conocedor de Juan de Herrera, había publicado recientemente un libro *-Los testamentos de Juan de Herrera-* que es una verdadera edición de bibliófilo. De presentación impecable por el papel, por la tipografía, por el buen gusto con el que se persigue el perfeccionismo en la

impresión, propios de alguien que ha sentido la afición al libro bello, raro, interesante y por ello ha reunido a lo largo de su vida una gran colección de bibliófilo.

Cuando finalizaba la primavera llegaron noticias de su delicada salud. Los días tan dispersadores del comienzo del verano nos hicieron perder el contacto con su Estudio. La próxima noticia fue la de su fallecimiento. En el recuerdo de todos quedaban aquellas condiciones suyas de gran arquitecto, investigador, erudito. Y con ellas su capacidad para ilusionarse, su tesón, su sentido de la amistad.

Descanse en paz.



## DON LUIS CERVERA, MAESTRO Y AMIGO

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

Todos los amigos dejan huella, pero mucho más todavía si se han comportado como padres. Entonces el recuerdo es permanente y el agradecimiento profundo. Es el caso del que esto escribe, quien estuvo vinculado con don Luis, de manera especial, por el interés que sentía hacia el patrimonio histórico y artístico de Castilla y, más concretamente, de la provincia de Burgos.

A pesar de no ser burgalés, sintió verdadera predilección por nuestra provincia. A ella acudía a menudo en busca de información, impartir conferencias, presentar libros... lo que le valió el ser considerado como un verdadero burgalés y, en consecuencia, que se le nombrara académico honorario de la Institución Fernán González, en cuya revista colaboró a menudo.

Es sabido que, entre sus muchos libros, destacó el dedicado a las plazas mayores de España. Proyectado en varios volúmenes, sólo vio la luz el primero, dentro de las grandes obras de arte Espasa-Calpe. Tenía preparados, o muy adelantados, el resto de los estudios, pero las urgencias e intereses editoriales se desviaron hacia temas más "rentables" como novelas, biografías de poca monta, tratados de divulgación... que obligaron a dejar varado el casi monumental proyecto. Como sucedáneo don Luis tuvo que dar a conocer lo ya preparado en diversas revistas o publicaciones provinciales y locales, como ocurrió con Toledo.

Hace unos años tuve el honor de invitarle a que hiciese otro tanto con lo recogido sobre Burgos. Y así fue, en la excelente revista local, "Biblioteca", de Aranda de Duero. En varias entregas dio a conocer las plazas de la Ribera del Duero, antiguas, recias, de densa historia, corazón del diario vivir de los pueblos y centro de sus principales celebraciones. En sus bellos y perfectos dibujos destacó hasta los mínimos detalles. No en balde fue éste uno de los más alabados aspectos de los trabajos de don Luis. Durante las presentaciones veraniegas de sus artículos, nos ofrecía amplia-

ción de noticias, funciones insospechadas, nuevos datos históricos, autores... que nos deleitaban. Y, en alguna ocasión, con la presencia de otro ilustre académico, también recientemente fallecido, don José Vela Zanetti, retirado a su soledad del cercano pueblo de Milagros. Oír hablar a tan ilustres personajes era un verdadero acontecimiento en la villa, especialmente para los asistentes a las tertulias de sobremesa.

Pero es sabido que don Luis trató otros muchos temas de nuestra provincia. Entre todos ellos destacó el estudio histórico, urbanístico y de edificios singulares de Lerma. Villa querida, mimada y restaurada con todo acierto. A su monumental palacio ducal le dedicaría un extenso trabajo, completado con otro posterior sobre los bienes muebles de dicho edificio, que ha quedado como clásico y que prácticamente agotó el tema. Es lógico, pues, que recibiera el premio "José María Quadrado". El erudito historiador burgalés, García Rámila, lo elogiaría como una de las mejores publicaciones sobre temas de nuestra provincia. Y este interés de don Luis por la villa se vería ampliado con otros varios estudios sobre los monasterios fundados o trasladados a Lerma por el duque e incluso con temas profanos, como los orígenes más remotos del pueblo o sus ordenanzas del siglo XVI. La villa le agradecería tanto interés nombrándole hijo adoptivo.

A don Luis le apasionaba nuestra tierra. Siempre que tenía ocasión se escapaba a ella. Cuando había ocasión para la charla, se explayaba en preguntas, datos y opiniones sobre distintos edificios o aspectos artísticos o sobre instituciones o personajes encargados de su mantenimiento y custodia. La pasión por todo lo nuestro, y suyo, le llevaba a dar, en ocasiones, opiniones duras, especialmente cuando veía que el rico patrimonio se hallaba descuidado, expoliado o abandonado y las autoridades competentes respondían con desidia, lacra ésta demasiado frecuente. Tampoco escatimaba elogios cuando los aciertos eran evidentes.

Nunca los burgaleses le estaremos suficientemente agradecidos. Mis impresiones, desde hace años, eran las conocidas: un gran arquitecto, exigente publicista, excelente bibliófilo... pero, ante todo y sobre todo, un hombre bueno al mejor estilo y en el más puro sentido machadiano. Que el Arquitecto Supremo, autor de toda Belleza, le tenga en su seno.

NECROLOGÍA  
DEL  
EXCMO. SR. DON JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ



HONRABLE Y RECUERDO  
a un gran amigo y compañero  
JOSE HERNADEZ DIAZ  
a Desamu en Paz 75  
Venancio







## EN LA MUERTE DE D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Por

ANTONIO IGLESIAS

El 8 de Mayo de 1906, el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz nace en Sevilla, donde acaba de morir el 14 de Octubre último. Tuvo una relación muy intensa, muy prolongada, con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, quizá ya con anterioridad, aunque ya de manera muy fehaciente desde que, propuesto como miembro Correspondiente de nuestra Corporación, por los Excmos. Srs. Duque de Alba, Francisco Javier Sánchez Cantón y Manuel Gómez Moreno, fue así nombrado para Sevilla, en Sesión Extraordinaria celebrada el 12 de Abril de 1948. Desde entonces, vivió nuestra Real Academia de modo ejemplar, denodada y hasta con una particularísima elegancia, sobre todo, a partir ya del 6 de Abril de 1970, en cuya Sesión Extraordinaria también, pasa como Numerario a ocupar la vacante de la Sección de Escultura, ocasionada por el fallecimiento del Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín; su propuesta reglamentaria, la firmarían en aquella ocasión los Excmos. Sres. D. Enrique Pérez Comendador, D. Xavier de Salas y D. Juan Luis Vassallo, con fecha 9 de Febrero anterior. Su Discurso de Ingreso, se refirió a la "Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla", contestándole en nombre de nuestra Corporación académica, el Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador. La ceremonia de su pública recepción, tuvo como fecha la del 13 de Junio de 1971, recibiendo la Medalla Núm. 40, de manos del Director, Excmo. Sr. D. Federico Moreno Torroba, siendo acompañado durante la sesión, por los Excmos. Sres. D. Juan Adsuara Ramos y D. Juan Luis Vassallo Parodi.

Desde aquel entonces, acostumbraba a desplazarse desde Sevilla para asistir —bien puede decirse— que a todas nuestras sesiones, plenarias o extraordinarias y, caso de no poder hacerlo, su excusa telegráfica o telefónica (así lo vino haciendo, con asombrosa puntualidad, hasta los últimos días de su vida), lo justificaba ante sus compañeros, que tampoco dejaban

de recibir sus parabienes o pesares en la ocasión que fuere, o colectivamente, así, por ejemplo, en la festividad de nuestro Patrón, San Fernando. Pero, a raíz de su nombramiento como Académico Numerario de nuestra Corporación, podemos ya verle colaborando en trabajos de nuestra Comisión Central de Monumentos Histórico Artísticos y, posteriormente, en "Academia", la revista semestral que publica nuestra Corporación. Sus donaciones a la Biblioteca de su amada Academia de Bellas Artes, fueron constantes y bien puede decirse que hoy ocuparán un lugar destacado y muy preferente de la misma; las entregaba él, personalmente, o bien las enviaba a tal fin por cualquier medio que estimara como seguro.

Autor de un número importante de libros, folletos, artículos que, luego, aparecían en oportunas "separatas", su simple relación haría interminable esta intervención; de todos modos, como ya queda consignado, su inmensa mayoría puede ser consultada en nuestra Biblioteca. Sus primeros estudios los realizó en el Instituto General y Técnico, y en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla, cursando los de Doctorado en la entonces Universidad Central de Madrid, donde los finalizaría en la Sección de Historia. En 1969, fue Catedrático de Historia del Arte Español en la Universidad de Sevilla y, anteriormente, desde 1940, de Historia General de las Artes Plásticas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. En 1957, Director del Laboratorio de Arte de la precitada Universidad sevillana, ciudad en la que crea y dirige la Escuela Superior de Bellas Artes. Desde 1968, era Rector Honorario de esta Universidad, de la que sería Vicerrector, entre 1951-55 y Rector entre 1955-63. Había sido también Alcalde del Ayuntamiento de Sevilla, entre los años de 1963 y 1966. Director General de Enseñanza Universitaria y de Enseñanza Superior e Investigación, en 1966-68. Procurador en Cortes y Presidente de su Comisión de Educación Nacional, así como Consejero Nacional de Educación..., situamos aquí un elocuentísimo etcétera, que nos muestra al Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, como la figura que centró y desarrolló la cultura sevillana, en su más amplio panorama a niveles de excepción, merced a la brillante y volcada aportación personal.

Académico Numerario y Presidente desde 1951, de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Académico Numerario y Preeminente, y Vice-Director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Fue asimismo Académico Correspondiente de las Reales

Academias de la Historia, de Madrid; Sant-Jordi, de Barcelona; San Carlos, de Valencia; Ciencias y Nobles Artes, de Córdoba; e Hispano-Americana, de Cádiz. En el extranjero, lo era de "The Hispanic Society of America, de New York, Member of the Board"; del Instituto de Coimbra; y de la Asociación de Arqueólogos Portugueses, de Lisboa. Se quiso corresponder, oficialmente, en parte, otorgándole las Grandes Cruces de Alfonso X el Sabio y de Isabel la Católica, Primera Medalla de Plata de la Universidad de Barcelona, concediéndole Francia las Palmas Académicas, Italia su Encomienda de la Solidarietà Italiana, siendo nombrado Gran Oficial de la Orden del Mérito de la República Italiana, Marruecos le concede una Encomienda de la Medhauía, Chile le distingue como su Ciudadano Honorario, etc., etc.

Para cerrar de alguna manera esta nota ya densa, pero de imposible relación puntual, volvamos a nuestra Real Academia, para consignar que, unánimemente, en su Sesión Plenaria del 12 de Diciembre de 1988, quiso distinguirlo con la concesión del Premio "José González de la Peña", Barón de Forna. Ya, por encima de lo que es preceptivo del Secretario General, me permito leer una muy reciente carta suya, exponente de su inquietud y afecto: "Sevilla 25 de junio de 1998. Excmo. Sr. D. Antonio Iglesias. Madrid. Mi querido amigo y compañero de Academias: Mucho le agradecería ordenara la remisión de las últimas publicaciones, singularmente de los discursos de recepción y de las que se distribuyen entre los Numerarios. Mis achaques seniles (92 años!) me impiden desplazarme para cumplir mis obligaciones académicas. Incluso tampoco puedo concurrir a las sesiones de las academias sevillanas. Espiritualmente estoy siempre presente por el respeto y afecto que me merecen y por el honor que significan. Con mi anticipada gratitud y deseándoles buenas vacaciones estivales, me reitero afmo. a. y C<sup>o</sup> que le abraza, José Hernández Díaz."

Que Dios le conceda su merecido descanso.



## RECUERDO DE UN MAESTRO

Por

JOSÉ M<sup>a</sup> DE AZCÁRATE

En fechas recientes la Academia ha visto mermadas sus actividades con la desaparición de un erudito tan notable como Don José Hernández Díaz, que aportaba con su presencia en esta Real Academia sus profundos conocimientos del arte andaluz, así como su criterio en las múltiples cuestiones que se suscitaban y en las que su parecer era siempre tenido en cuenta.

Hombre admirable por su carácter y abierto a todas las opiniones, era en todo caso fundamental para los que le tratábamos.

Universitario, seguía en su trayectoria intelectual las directrices derivadas del Laboratorio de Arte, fundado por su viejo maestro Don Francisco Murillo para el mejor conocimiento del arte andaluz. Muchos han sido los profesores formados en este Laboratorio de Arte.

Entre sus publicaciones podemos destacar su colaboración en el Catálogo Monumental Arqueológico y Artístico de Sevilla, así como las valiosas aportaciones al estudio de la escultura en Sevilla, que han sido proseguidas por sus discípulos y continuadores. Especialmente importantes son las referentes al círculo de Montañés y las relativas a la Virgen, a la que dedicó varios trabajos.

Como maestro destacaremos el impulso que dio a numerosas publicaciones, de las que esta Real Academia tiene cumplida noticia a través de los ejemplares que en las reuniones plenarias aportaba para los fondos de la Biblioteca.

Toda una vida dedicada al arte y la difusión de las formas artísticas, a todos los niveles, en virtud de los diversos cargos que desempeñó, su actividad estuvo siempre presidida por un bien hacer. Dios le acoja en su seno.



## CON LA VENIA DE LA MESA

Por

JUAN DE ÁVALOS

Excelentísimos señores, Familia Hernández Gordillo, Señores Académicos, Señoras y Señores.

Cumplo el encargo de nuestra Corporación con mi alma llena de tristeza, devoción y gratitud para honrar la memoria de nuestro compañero el Excmo. Sr. Don José Hernández Díaz, ser de incalculables valores al cual, siempre que la ocasión fue oportuna, manifesté en vida mi admiración, que es cuando, según mi criterio, debe manifestarse. Don José siempre rechazaba los elogios, por la modestia que al gran maestro le caracterizaba.

Memorizando sus valores humanos e intelectuales, y apoyándome en sus “curriculum vitae” existentes, se comprueba con asombro su trayectoria e inmensa labor que voy a condensar en cifras, puesto que mis compañeros de esta docta Casa serán quienes mejor que yo puedan señalarla comentándola, haciéndonos ver su valor y transcendencia, toda vez que voy a ceñirme a sus valores humanos, por su preocupación con los demás y atención por quienes pretendemos comunicarnos con nuestras creaciones plásticas, recibiendo de él sus consejos y aliento.

Cuando conocí a don José nunca pude sospechar que, a este pobre aspirante a ser alguien en el arte, el destino le depararía hacer esta intervención, donde iba a enumerar en cifras su vida y gigantesca labor.

En cifras, como digo, resumo su labor:

- Títulos académicos, veinte.
- Altos cargos desempeñados, quince.
- Condecoraciones, once.
- Discursos contestados, diecisiete.
- Varias obras inéditas aparte de las numerosas publicaciones tan conocidas y estimadas.

Estas extraordinarias cifras, unidas a su enorme labor en todos los campos, lo señalan, según se ha dicho, como “capitán” de toda empresa de in-



vestigación artística, no sólo en su Sevilla natal, sino también en España y América. No le bastaron las publicaciones, la diaria labor investigadora con su equipo, sacaba tiempo también para organizar sus cursos, conferencias, dirigir tesis de Licenciatura y Doctorado; sus publicaciones, en sus puntuales asistencias, siempre las donaba para nuestra biblioteca. Tenía tiempo para colaborar con otras Universidades, congresos y cursos extranjeros. Éste es el ser que sigo admirando, toda vez que su obra no muere, él me hacía el honor de ser mi amigo generoso.

Permitidme hacer un poco de historia, contaros cómo conocí a don José. Fue allá por el año 1942, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, a la que concurrí, tímidamente, con dos bustos en bronce, uno de mi entrañable compañero el pintor Lázaro, y un autorretrato que, sorprendentemente, obtuvo “Tercera Medalla”; en esa inauguración, a instancias suyas, me lo presentó don Enrique Pérez Comendador, que por ser extremeño como yo estaba satisfecho de mi éxito. Don José fue muy generoso en su enjuiciamiento de estas obras, y manifestó su deseo de tener fotografías de ellas, yo prometí hacérselas llegar, cosa que no pude hacer, quedé muy mal a su atención. Pasado algún tiempo lo encontré en el café llamado Dólar, donde yo acostumbraba a desayunar antes de ir a mi trabajo, como dibujante técnico y publicitario de CENEMESA; don José iba al Ministerio de Educación Nacional, que estaba enfrente, en la calle de Alcalá; cariñosamente me reconvino de mi falta de atención, di mis excusas, hablamos mucho, yo me confesé y este gran personaje, que descubrí que no sabía quién era, desde entonces me honró con su generosa amistad.

Coincidí muchas veces con él en este lugar, le confié mis trabajos como arqueólogo aficionado al lado de Floriano en mi tierra natal, Mérida; mis luchas y preocupaciones como subdirector del Museo, su catalogación, nuestra amistad con don Elías Tormo, don Manuel Gómez Moreno, por sus hijas Elena y Natividad, compañera mía en la Escuela de Bellas Artes, y don Diego Angulo y otros ilustres compañeros suyos, de quienes yo recibía sus favores como amigos. Esto contribuyó para reforzar y honrarme con su amistad. Siempre valoré muchísimo su interés constante en mi lucha por ser alguien en la difícil creación artística.

Se vieron interrumpidos nuestros encuentros, por mí deseados, durante mi ausencia de España desde 1944 hasta 1950, que nuevamente volví a Madrid para concurrir a la “Nacional” con dos obras, “El héroe muerto”,

que modelé en Madrid el mes antes de la inauguración, y media estatua en mármol, retrato de mi esposa, que traje desde Lisboa, donde residíamos. Y en la exposición allí encontré a don José, serio, cordial y animoso, con palabras de elogio hacia mi obra, que, como siempre, agradecí con el alma.

En esos días, curiosa e inesperadamente, suspendí mi regreso a Lisboa, porque me pidieron participar en un concurso restringido. Era como un sueño para un artista, la suerte me acompañó en ello después de meses de participación, y fue don José de los primeros en felicitarme, deseándome éxitos en la empresa, con su alentadora confianza en mi modesta creación.

Siempre atento a su responsabilidad; primero, como rector de la Universidad de Sevilla y, más tarde, como alcalde de la Ciudad, no eran fáciles nuestros encuentros; yo viajé mucho fuera de España, mi labor era abrumadora, de gran responsabilidad, pero él no olvidaba a sus amigos, siempre recordaba a quienes le admirábamos en silencio y sin halagos serviles, que tanto le molestaban.

Asistí en 1971 a su toma de posesión como académico de esta docta Casa, versando su discurso bajo el título de "Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla".

Su magistral intervención fue una gran lección. Señor en todo, por su ciencia, categoría humana, ferviente enamorado del arte, nos transmitió su amor por la Santísima Madre de Cristo.

Nuestro desaparecido compañero, Excmo. Sr. Don Enrique Pérez Comendador, le dio la bienvenida en espléndido discurso, con frases que quiero hacer mías. "Su vida es ejemplar, van con sus amores del hogar, con su esposa devota y maternal y prole numerosa, a esa amplia gama de actividades, que ampliamente hemos descrito, sostenido el esfuerzo diario, sin que la tensión ni la fatiga se muestren y con la renuncia, a veces, de no pocas ilusiones y del necesario descanso. Conviene señalar públicamente estas virtudes de los hombres que laboran sin cesar, aman noblemente y oran en silencio, para que no nos atolondre el estrépito de las minorías contestatarias y violentas, que tratan de destruir lo que ellos construyen."

Éste es el ejemplo que de don José tengo presente. Pero no quisiera dejar de hacer pública en este acto su grandeza de alma generosa y recordar que él fue quien propuso a mi modesta persona en 1981 como académico correspondiente de la que él presidía en Sevilla; y más tarde, en junio de 1984, me participa el entonces secretario, Excmo. Sr. Don Antonio de la

Banda, actual presidente de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, que la citada corporación me concede la Medalla de Honor, señalando el 17 de noviembre, festividad de la egregia titular de la Academia, para la entrega de la misma. La inolvidable sesión fue doblemente feliz, porque en ella recibió el título de Académico de Honor nuestro recordado compañero Excmo. Sr. Don Juan Luis Vassallo.

He aquí la mano generosa de don José, siempre alentando con estos gestos en favor de quienes luchamos a cuerpo limpio, por ser y dar nuestras vidas por amor al arte, su ejemplo e inspiración dicen por sí solos quién fue y sigue estando en nuestro corazón, el muy Excelentísimo Señor Don José Hernández Díaz.

Dios le habrá acogido en su seno y dado su eterno descanso.

# RECORDACIÓN DE D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Por

RAFAEL MANZANO MARTOS

Excmos. Sres.:

En este día, próximo a la celebración de los fieles Difuntos, nos reunimos de nuevo en señal de duelo por la pérdida de otra gran personalidad, gran amigo y académico de cuya presencia aquí entre nosotros no hemos podido gozar en estos últimos años, pero que desde el silencio de su casa ha servido a la Academia hasta el último día de su vida. De su puntualidad en la correspondencia, de su amor a esta institución y a todos y cada uno de sus miembros, nada puede dar idea más significativa que el hecho de que en la última sesión necrológica celebrada en honor de nuestro inolvidable compañero Luis Cervera Vera, leíamos aquí un emocionado texto recordatorio póstumo, escrito un día antes de su definitiva y breve enfermedad.

José Hernández Díaz ha muerto a sus 94 años de edad en plenitud de su lucidez y en la plenitud de su labor investigadora. Es cierto que, sobre todo desde la muerte de su esposa, salía poco de su casa y tenía un cierto temor a no sentirse en condiciones de mantener el tono de una disertación académica o a emprender largos viajes, pero, todavía en el último mes de mayo pudo leer en nuestra academia hermana de Sevilla, el discurso de contestación al de ingreso del arquitecto D. Aurelio Gómez de Terreros, que según nos manifestó en aquella solemne ocasión hacía el número treinta de los que había pronunciado en el transcurso de su larga vida académica. Porque Hernández Díaz ha sido un ejemplo de vocación académica temprana y de juventud.

Fue el más brillante escolar de aquella Facultad de Letras de la Universidad Hispalense en los días en que el benemérito D. Francisco Murillo Herrera sentaba con su largamente acreditado Laboratorio de Arte, las bases de un futuro centro de investigación histórica. Luego Hernández Díaz completaría su formación en la Universidad de Madrid donde cursó sus estudios de doctorado a la sombra de Tormo, Gómez Moreno y Sán-

chez Cantón. Su tesis, sobre la Iconografía Medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla, lo inclinaría para siempre hacia la investigación de la iconografía, y especialmente de la escultura, campos hasta entonces un tanto inéditos en nuestra historiografía artística.

Pero tan pronto obtuvo su título de doctor, volvería a su querida “alma mater” hispalense, para impartir docencia como auxiliar de cátedra llenando los vacíos de diversas asignaturas de la Facultad de Letras hasta que pudo ganar la adjuntía de Historia del Arte que demandaba su vocación docente.

Son los años de iniciación investigadora, truncados como para tantos por la guerra civil, en cuyos años tuvo que dedicarse a la triste tarea de inventariar el patrimonio artístico perdido y a recuperar y restaurar lo salvado.

Creo que fue el año de 1939, cuando en medio de tan dolorosos avatares, pudo ganar brillantemente la Cátedra de Historia del Arte de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en una de aquellas oposiciones, hoy en desuso, en que al historiador del arte se le pedía un conocimiento universal de la asignatura, comprobado en la catalogación de decenas de diapositivas muchas de ellas mostrando simples fragmentos de la obra presentada. Eran tiempos en que al Catedrático de Patología Quirúrgica se le exigía la intervención en cualquier órgano humano, tan lejanas a las de hoy en que se regalan las cátedras a los más incapaces prohijados políticos por la simple lectura de una lección escrita sabe Dios por quién, y que se adjudican a un llamado perfil profesional preestablecido a la medida del designado.

Como fuera, su paso por Valencia fue efímero, pues pronto fue llamado a Sevilla en comisión de servicio para encomendarle la dura tarea de crear la escuela superior de Bellas Artes de Sevilla que iba a instalar con el auxilio de los arquitectos Balbontín y Delgado Roig, ampliando el estudio del insigne pintor y académico de esta casa D. Gonzalo Bilbao, con la edificación de unos huertos adyacentes.

Allí durante largos años de magisterio ocuparía la dirección del centro durante casi medio siglo, hasta su jubilación, y le cabría aún la tarea de trasladar la Escuela, ahora convertida en Facultad Universitaria, a su actual sede en la antigua casa profesa de la Compañía de Jesús, donde había radicado durante tantos años la Universidad de Sevilla, y en la que se hi-

cieron obras en que, desgraciadamente, su arquitecto no estuvo a la altura de la prodigiosa calidad del edificio.

Por aquellos años compartía estas tareas con la docencia universitaria y con la enseñanza de la Historia del Arte en el Seminario por personalísima decisión del Cardenal Segura y Sáenz.

Pronto ganaría la Cátedra de Historia General del Arte y Arqueología en la Facultad de Letras de la Universidad en la que sería sucesivamente Secretario, Decano y Rector Magnífico, de cuyo cargo saltaría a ocupar la Alcaldía de la ciudad de Sevilla, en cuyo cargo le cupo el honor, que él consideraba el máximo de su vida, de coronar canónicamente por su mano la imagen veneradísima de la Esperanza Macarena.

Como veis, Hernández Díaz lo fue todo en aquella ciudad y pronto también en Madrid, donde bajo el Ministerio de D. Manuel Lora Tamayo iba a ocupar sucesivamente la Dirección General de Universidades, y luego la de Investigación, en días en que era electo como miembro de número de esta Real Academia, en la que también iba a ingresar con un discurso sobre la Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla.

Hernández Díaz había nacido para presidir Patronatos, Escuelas, Facultades y Academias.

Con 25 años, en 1931, fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, a la que me honro de representar en este acto, y de la que fue presidente desde 1951 durante más de cuarenta años, renunciando por razones de su edad en 1992, en que fue proclamado Presidente de Honor hasta su muerte.

En 1935, cuando contaba 29 años de edad, fue designado numerario de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, en la que alcanzó la condición de Académico Preeminente.

Como académico de honor y correspondiente ha pertenecido a multitud de Academias andaluzas, nacionales y extranjeras.

También llovieron sobre él condecoraciones, grandes cruces y medallas, que aceptó con humildad, porque fundamentalmente fue en vida un honesto investigador que se levantaba a diario a las seis de la mañana para leer y estudiar hasta las ocho, y por encima de todo un hombre bueno.

Como estudioso del arte, se dedicó fundamentalmente a profundizar en la catalogación de la escultura sevillana, y pienso que su principal aporta-

ción, aparte de sus grandes estudios sobre los más importantes imagineiros de aquel entorno, como Martínez Montañés, Juan de Mesa, o Ruiz de Gijón, fue su estudio clarificador de los artistas finales de la Edad Media, y sobre todo de los que introdujeron el Renacimiento en la ciudad e inventaron esta escuela de escultura andaluza, desde Lorenzo Mercadante y Pero Millán, a los Roque de Balduque, el Torrigiano, Juan Bautista Vázquez el Viejo, o Andrés de Ocampo.

Ahí está para mí ver una de las grandes claves de sus investigaciones. El otro gran caudal de aportaciones disperso en separatas y artículos de revistas es su colección de “Papeletas” para la Historia del retablo en Sevilla y en Andalucía Occidental a lo largo del siglo XVII, en la que deslinda las personalidades de Bernardo Simón de Pineda, Francisco Dionisio de Ribas, Fernando, Francisco y Baltasar de Barahona, Cristóbal de Guadix o Sebastián Rodríguez.

Como historiador de la pintura, a más de su Guía del Museo de Bellas Artes de Sevilla, debemos recordar sus estudios en torno a Zurbarán y sus discípulos, especialmente Bernabé de Ayala y los Polanco.

Pero su obra más trascendente, que supone una aportación fundamental al conocimiento de la arquitectura, de la pintura y de la escultura de la Ciudad, es el Catálogo Monumental de la Provincia de Sevilla, realizado con una metodología científica y una profundidad informativa, que superó en su época la dimensión alcanzada por los catálogos ya realizados por entonces en otras provincias, y sirvió de modelo a similares empresas posteriores. Esta importantísima labor la llevó a cabo con dos grandes compañeros de aventura, Francisco Collantes de Terán y Antonio Sancho Corbacho. Desgraciadamente, su desbordante éxito tanto académico como político cortó la continuidad de esta importante empresa, que sólo alcanzó en el orden alfabético hasta la letra E, con el magistral catálogo monumental de Écija.

Hernández Díaz fue también biógrafo de sus compañeros de academia, especialmente escultores: Enrique Pérez Comendador, Juan Luis Vassallo Parodi, o Gustavo Bacarisas y Enrique Segura entre los pintores.

Yo conocí a Hernández Díaz hace unos treinta y cinco años, cuando me incorporé como catedrático de Historia del Arte a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, poco antes del desembarque en aquellas riberas de nuestro compañero Antonio Bonet Correa, que llegaba proce-

dente de la Universidad de Murcia. Nos precedía fama de liberales y progresistas a más de procedentes de escuelas foráneas. Hernández era, por propio instinto, conservador y gustaba de estar rodeado por sus discípulos que cobijaba bajo sus alas poderosas. No faltaron mutuos recelos iniciales, trocados por el tiempo y el contacto en mutua amistad. Sevilla, que es ciudad aparentemente abierta y acogedora, es difícil de conquistar, y os lo dice quien aún no la ha conquistado aún habiendo nacido dentro de los límites de su antiguo Reino. Luego tuve la fortuna de tener entre mis alumnos más queridos a un hijo de Hernández, Francisco Javier, personaje genial, bohemio, y con aspecto de progresista. Recuerdo que llevaba unas lentes y unas llaves colgadas de un cordelillo de esparto, sobre ropa informal y pantalón vaquero. Usaba de larga barba un tanto descuidada, en contraste con el porte severo y académico del padre. Yo me reía con él, y le decía que Dios lo había puesto en esta vida para castigar algún pecadillo oculto de su padre. Él me decía que salía a la rama de los Gordillos que eran más alegres y vividores. Luego tuvo entre mis discípulas a una nieta del académico que hoy lloramos, María José López Hernández, que está a punto de terminar la carrera de arquitecta y que es una criatura angelical. También he tratado a otra nieta, Elisa Crespo Hernández, historiadora del Arte y que es ya la continuadora de las líneas de investigación abiertas por su abuelo. En ellos, junto con las otras hijas, hijos y nietos de Don José Hernández Díaz, quiero personalizar hoy el profundo dolor que me produce su muerte.

Esta muerte de Don José ha sido ejemplar, cristianísima, como lo fue su vida.

“Nuestro hermano ha muerto”. Avisase a Vuesa Merced para que encomiende su alma, asista a sus exequias, y le rece una misa y una tercia del Rosario y para que medite sobre la muerte y las vanidades de la Babilonia de este Mundo.

En términos más o menos parecidos, con letra y espíritu de Miguel Mañara, se expresan las octavillas con que la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla avisa las honras fúnebres de sus hermanos.

Allí con su rito, fue enterrado Don José Hernández Díaz, como años antes lo fuera otro inolvidable académico, Don Diego Angulo Íñiguez.

En aquel funeral en el que, por deseo de nuestro Director, ostenté la representación de esta Academia, despedíamos a este hombre rodeado de la



mejor arquitectura de Bernardo Simón de Pineda, y de los yeseros Borja, ante el retablo perspéctico en el que Pedro Roldán esculpía en el entierro de Cristo el simbolismo de la obra de Caridad de enterrar al difunto, rodeado de los más bellos cuadros de Murillo, y entre los dos Jeroglíficos en que Valdés Leal describe en espantosos términos la vanidad de las grandezas ante el horror de las postrimerías.

Oficiaban y concelebraban viejos sacerdotes presididos por el Vicario general de la Diócesis y Deán del Cabildo Catedral que representaba al Arzobispo que se encontraba ausente.

Don Antonio Domínguez Ortiz en su homilía nos recordó el papel de Hernández Díaz como profesor de Arte en el Seminario, en el que él había sido su discípulo, y donde había logrado crear una generación de clérigos amantes y defensores del arte eclesiástico, y al mismo tiempo evocaba emocionado no sólo la interpretación que el entonces joven Hernández Díaz hacía de la técnica y de la composición de las obras de imaginería, sino la del sentimiento religioso que el artista había intentado transmitir a través de su obra.

Qué lástima que aquel acierto del Cardenal Segura no haya perdurado en los seminarios de todas las diócesis españolas, y nos encontremos hoy con problemas gravísimos en nuestras iglesias y catedrales que hieren en los más profundo la sensibilidad académica.

Quisiera despedir aquí a nuestro compañero, con aquel “Dejonos consolados, su memoria”... máxima expresión del sentimiento cristiano cantado en la mejor estrofa manriqueña.

# JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ EN EL RECUERDO

Por

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA  
Académico correspondiente

Tengo muy reciente el recuerdo de una tertulia familiar, en mi casa, con mi esposa y mis hijos, al hilo de una carta de José Hernández Díaz que recibí a comienzos del verano último, respuesta a otra carta mía que le escribí al académico, que de muy antiguo me distinguió y honró con su amistad. Le solicitaba datos sobre sus más recientes actividades para un trabajo informativo que elaboraba. Me contestó a vuelta de correo de puño y letra, como se hacía a la antigua usanza, la siguiente carta que dice:

“Sevilla 30 de junio de 1998...

...Muy señor mío y distinguido A. y colega: Respondo a su carta del 22, recibida ayer, agradeciéndole su atención.

Los pintores y escultores sevillanos, discípulos míos, me ofrecieron una *exposición-homenaje, celebrada en el Museo de B. Artes del 4-XII-1997 al 8-I-1998*. Catálogo impreso a todo color (hay ejemplar en S. Fdo.), con textos laudatorios del Rector de la Univd.; dos vicerrectores; del Decano de B. Artes, del Pte. de la A. de B. Artes, y dos artistas.

Hubo un acto público de inauguración con los discursos de ritual (algunos de los citados) con gran concurrencia. Quedé muy agradecido por este homenaje a los 91 años de edad y 21 de jubilado en la cátedra.

El 6-II-1998, *contesté al Discurso de recepción del Arquitecto Sr. Gómez de Terreros*, en la sevillana de B. Artes (con éste son 35 las “contestaciones” en las Academias de que soy Numerario).

Con mi agradecimiento y afecto, José Hernández Díaz”.

Como puede apreciarse es una bella carta que habla de alguien que, edad aparte, vive una juventud mental admirable que me hizo recordar en la tertulia familiar de referencia, aquel primer encuentro con el profesor que, a partir de entonces, me brindó su amistad y su orientación en tantas cuantas ocasiones se las solicité. Fue en TVE por los primeros años 60, con ocasión de una información cuya actualidad descansaba en el profe-

sor Hernández Díaz. El tema no lo recuerdo porque fue anulado por la conversación amena y erudita del personaje, que superaba con mucho, los límites concretos de una noticia de actualidad. Hernández Díaz habló de muchas y muy interesantes cuestiones con una visión de conjunto admirable abordando problemáticas en torno a la Universidad y la masificación que empezaba a desbordar los aforos de las aulas, las posibilidades de ubicación física de los estudiantes, sin claras vías de solución más allá de unas limitaciones de accesos a tales o cuales carreras, siembra de frustraciones vocacionales de consecuencias nefastas... sus preocupaciones por la arqueología (entonces se potenciaban los trabajos en las ruinas de la "Itálica famosa" que diría el poeta, en Santiponce muy cerca de Sevilla, la querida Sevilla de José Hernández Díaz, tan preocupado siempre por la conservación y la investigación de nuestro patrimonio artístico). Su ejemplaridad y laboriosidad están presentes en su quehacer en la cátedra, en trabajos de investigación, en sus escritos múltiples, algunas veces en colaboración, otras muchas, las más, en artículos, libros, ensayos y tantas y tantas otras actividades que le condujeron años atrás a ejercer el cargo de regidor mayor de la capital andaluza, de alcalde de Sevilla.

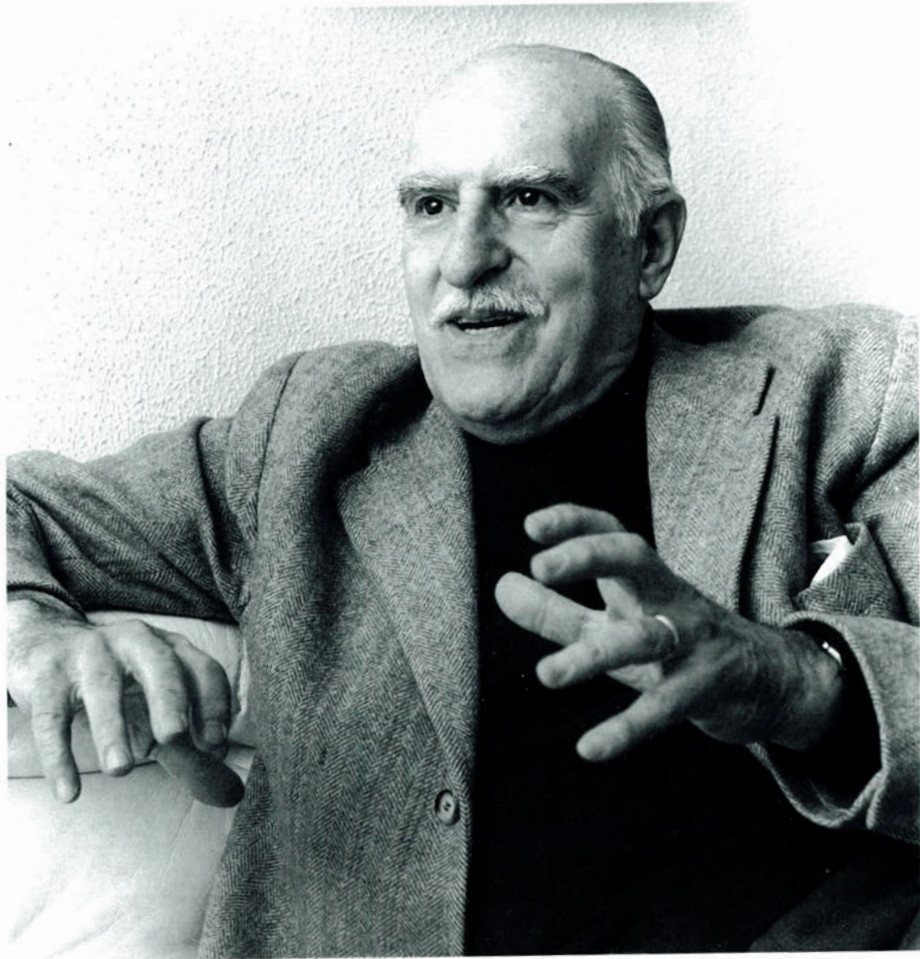
Todo es digno de esbozarse, aunque sea a modo de telegrama, en esta hora presta a los recuerdos, cuando ya es tarde para cumplir con el propósito formulado, al recibir esa carta, de visitar al ejemplar amigo en cualquier paso por Sevilla, y darle un abrazo, tal vez el último en este mundo. No ha sido posible, querido maestro, la hermana muerte se presentó sin previo aviso, como suele hacer casi siempre. Sólo me queda cumplir el propósito la próxima vez que visite Sevilla y en vez de llevarte un abrazo, poner una flor donde sé que descansas en paz.

NECROLOGÍA  
DEL  
EXCMO. SR. DON JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS



DESCANSE  
EN  
PAZ

A mi gran amigo  
y compañero  
JOSE LUIS RODRIGUEZ PASCUAL  
Homenaje y cariñoso  
recuerdo  
Venancio  
30. XI. 78





## EN LA MUERTE DE JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Por

ANTONIO IGLESIAS

El Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Palacios, que acaba de fallecer en Madrid, el 28 de Octubre de este mismo año de 1998, había nacido en Oviedo, en 1900, es decir, con nuestro siglo, el que ahora finaliza. Todavía antes de terminar, en 1927, sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura, desde muy joven había comenzado a pintar y, así, en el mismo año tienen lugar sus exposiciones individuales en París y New York, muestras que, partiendo de la primera, realizada a los dieciséis años en la ciudad donde había nacido, se repetirán por todo el mundo, individuales o colectivas, incesantemente galardonadas con Medallas y distinciones importantes. En 1928, contrae matrimonio con Rosa Turcios Darío —sobrina carnal de Rubén Darío—, de cuya unión nace su hijo Joaquín, pintor extraordinario, asimismo y, actualmente, querido compañero en nuestra Real Academia.

En 1930, en colaboración con el inolvidable amigo y arquitecto (también miembro de nuestra Corporación), Luis Moya Blanco, gana el Tercer Premio del Concurso Mundial convocado por la Panamerican Union, para levantar el Faro de Colón, en Santo Domingo, a cuyo certamen acudían 42 naciones, con un total de 542 proyectos; entre los miembros del Jurado se hallaban, Frank Lloyd Wright y Eliel Saarinen. En el mismo año, obtendrán los dos, la Primera Medalla de Arquitectura de nuestra Exposición Nacional. Por aquel entonces, trabaja como arquitecto en Asturias, construyendo numerosos edificios de estilo racionalista y, posteriormente, proyecta y dirige toda clase de construcciones de nueva planta, y restaura monumentos históricos, especialmente en Asturias, Galicia, Segovia y Madrid. Entre los mismos, cabe destacar la serie de centrales eléctricas, “en las que buscó una profunda integración de las artes plásticas con la ingeniería”.



El 13 de Diciembre de 1968, los Excmos. Sres. Marqués de Lozoya, D. José Camón Aznar y D. Joaquín María de Navascués, proponen a D. Joaquín Vaquero Palacios, para cubrir en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la vacante ocurrida por el fallecimiento del Excmo. Sr. D. Julio Moisés Fernández de Villasante, siendo elegido como miembro numerario de nuestra Corporación, en su Sesión Extraordinaria del 10 de Febrero de 1969. En la ceremonia solemne de su recepción —celebrada el 14 de Diciembre siguiente—, leyó su Discurso de Ingreso, que versó sobre “El alma del paisaje”, contestándole en nombre de la Academia, el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, quien le destaca como “pintor-pintor”, que “figura entre los primeros que supieron captar la belleza dinámica de las fábricas, los contrastes luminosos de los altos hornos y las posibilidades estéticas de un embalse...”.

Durante más de diez años reside en Roma, donde es elegido miembro de la Accademia Nazionale di San Luca, obteniendo otros numerosos reconocimientos nacionales e internacionales: Numerario del Instituto de Estudios Asturianos; Hijo Predilecto de Asturias; Premio “José González de la Peña”, Barón de Forna, 1992, de nuestra Academia; Medalla de Oro de la Arquitectura 1996 (del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España); todavía, el año pasado fue nombrado, como pintor, Doctor “Honoris Causa” por la Universidad de Oviedo... En el final de su Discurso académico, se lee: “Para mí, pintor de paisajes, enamorado de España, de sus gentes y de sus tierras, donde Dios asoma su Faz en la paz de los campos...”. Que Él le haya acogido ya en Su seno.

ELEGÍA A UN AMIGO DESAPARECIDO  
JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Comprendiste el paisaje como nadie  
lo hiciste tuyo en amoroso abrazo;  
ni el cazador furtivo  
ni el labrador constante  
entraron tan a fondo  
en los pardos relieves del terruño,  
ni en mieses castellanas,  
ni en viñedos manchegos.

La Almunia aragonesa  
y el serrijón violento  
de cárdenas roquedas,  
excitaron tu rica fantasía.

Fuiste el pintor del mar  
y de la noche oscura  
en los acantilados saledizos.  
Tu faz de viejo astur estremecido  
con algo de pirata y de marino  
tiene la piel de bronce  
y de salitre.

En torno tuyo  
las gaviotas vacilan  
y vuelven a las olas  
olvidando las playas.

En bajamar respetan  
tus pinceles generosos y ardientes,  
empapados de mar  
yodo y espuma.  
Como un dios de la mar  
te reverencia  
el rumor de las olas.

Tu sueño, sueño eterno,  
arrullarán las olas  
con ecos de silencio contenido,  
rumor de caracolas  
y sirenas lejanas.

Tiene tu arquitectura  
gravidez perforada  
de acantilado oscuro,  
y sus formas macizas,  
evidencia de Roma sepultada.

¿Por qué en la noche austral  
la luna brilla sola,  
entre guijarros y calladas piedras?  
Porque es la luna  
tu mejor confidente,  
rompiendo entre las nubes  
su disco blanco y puro.

Tú la escuchas, la miras  
y acomodas tu lienzo  
a su materia  
sin el menor desliz  
vacilación o duda.

¿Es capricho tu arte  
o bien, por el contrario,

mitología arcaica  
con grandeza de resto humanitario?

Yo quisiera saberlo  
pero yo me confundo.  
La roca viva,  
el oleaje recio  
embravecido en la marea alta,  
el mármol enterrado  
de un templo  
consagrado a los dioses,  
todo se vuelve contra mí discurso  
porque todo eso y más  
están flotando en mítico concurso.

¡Oh!, tú, Joaquín, amigo,  
que viajaste por tierras ignoradas,  
que llegaste a los trópicos calientes,  
que de los mayas y los incas viste  
pirámides truncadas...

¡Oh!, tú, Joaquín, amigo,  
que en el viejo volcán incandescente  
pedras antropomorfas encontraste  
como estatuas crueles,  
que a través de los años  
los siglos, los milenios  
parecen contemplarnos  
como fantasmas mudos.

América profunda  
entra en tu vida aventurera y noble  
como en la de un indiano  
buscador del Dorado inasequible.

La América está en ti, te pertenece.  
De estirpe americana era tu esposa  
y de cuna preclara su linaje,  
donde la poesía resplandece.

Por eso al hijo de tu mismo nombre  
legaste un día  
la plenitud total  
de los Descubrimientos.

Ahora recibe, amigo, esta Elegía  
para honrar tu memoria,  
de limpia ejecutoria,  
y para comentar tu vida humana,  
tu vida alegre, singular, diversa,  
tu bondad en sí misma inagotable,  
y la amistad de un tiempo terminado.

Descansa en paz, amigo.

## JOAQUÍN VAQUERO EN EL RECUERDO

Por

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA

Conocí a Joaquín Vaquero Palacios en torno a los años cincuenta y tantos en la Academia Española de Roma. Fue con motivo de un viaje organizado para el montaje e inauguración de una Bienal de Arte en Venecia; si mal no recuerdo la nº 26, del año 1952. Para aquel certamen internacional eran comisarios del pabellón español, nombrados por el Ministerio de Asuntos Exteriores, mis profesores Enrique Lafuente Ferrari y Joaquín Valverde.

Me invitaron a acompañarles al viaje que incluía una primera etapa de visita y estancia en la Ciudad Eterna. En ese momento era yo estudiante de pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, cuyas aulas, como es sabido, estaban en este mismo lugar en el que hoy nos encontramos. Un ofrecimiento de tal naturaleza no podía ser rechazado, por lo que organicé las cosas como pude para no desaprovechar tan atractiva oportunidad. La visita a Italia suponía oír enseñanzas de la máxima autoridad y recibir un baño de arte y de esplendor único conociendo Roma, con el goloso suplemento añadido de una escapada a Venecia y a la Bienal. Todo ello de la mano y sabiduría de Lafuente y de mi inolvidable y querido maestro Valverde.

Era por aquellas fechas director de aquel maravilloso centro de formación de artistas españoles, situado en uno de los lugares más preeminentes de la colina del Gianicolo, el marqués de Lozoya, indiscutible autoridad, gran señor y excelente catador de las artes. El subdirector de la Academia era Joaquín Vaquero, amigo e inestimable colaborador de Lozoya, persona de su confianza.

Arquitecto-conservador, escultor, pintor de prestigio y hombre dotado de energía e inteligencia. Vaquero era realmente quien desplegaba la plural actividad que la Academia requería, tratando de resolver y coordinar

en cada momento todos los aspectos de aquel complejo centro de histórica problemática.

Don Joaquín, como todos lo recordamos, era un hombre imponente en su aspecto físico, era de aventajada estatura y bien plantado, fornido, de gran envergadura corporal. En cierto modo, desprendía su persona esa arrogancia que le viene dada a quienes tienen a sus espaldas una reconocida alcurnia heredada de sus mayores, pero que con un bien ganado esfuerzo personal, han sabido revalidar, alcanzando un alto prestigio profesional y social. Y todo ello contrastaba en don Joaquín con su especial mirada penetrante, pero inseparable de una sonrisa de complicidad y simpatía que invitaba enseguida a olvidar esa primera impresión aparentemente intimidatoria. A tan singular personalidad, lo recuerdo muy bien, se unía el atractivo de ese entusiasmo contagioso que de él se desprendía, cuando frente a monumentos de la antigüedad, visitando las salas de los museos o en el interior de los templos, expresaba sus más encendidos elogios e inteligentes opiniones. Era delicioso pasear con él entre calles y lugares mágicos de aquella Roma; daba igual que fuesen iglesias bizantinas o vestigios del imperio, termas y basílicas romanas o fuentes del Bernini. Todo le interesaba y todo era motivo de expresivas palabras y aquilatadas reflexiones, nacidas de un verdadero estado de fascinación y de amor por las artes y por la historia.

Tuve al mismo tiempo la satisfacción de conocer y tratar en Roma, y de forma más próxima en Venecia días después, a Rosita Turcios Darío, su encantadora mujer y colaboradora eficaz a lo largo de toda su vida. Doña Rosita era sobrina de Rubén Darío, y de ella emanaba un torrente de cálida dulzura, tan específico y tan genuino de El Salvador, aquélla su tierra natal. También andaba por allí, pleno de brioso humanismo e inflamado de inquietudes, el joven Vaquero Turcios de quien ya entonces se decía: —tiene tanto talento o más que su padre.— Desde aquellos lejanos días, empezó a formarse en mí un verdadero sentimiento de admiración y de respeto por el arte de Vaquero padre, tornándose más tarde en amistad profunda, y que hoy continúa fecundada en su hijo Joaquín, nuestro compañero.

Pasados algunos años, concretamente en 1969, Joaquín Vaquero ingresa en esta casa, en esta Academia, y su discurso preceptivo como académico electo, lo titula "*El alma del paisaje*" una reflexiva disquisición sobre el concepto del paisaje a lo largo de la historia del arte.

En él asegura que: “*el hombre es él y su paisaje*”, defendiendo cómo y aquí transcribo sus palabras: “*el concepto del paisaje como naturaleza pura, como mundo virginal, ha existido siempre y siempre existirá en la mente del hombre*”. Transcurre el discurso entre sabrosas ideas e inteligentes pensamientos en torno a artistas e interpretaciones sobre sus fuentes de inspiración. Son objeto de su recóndito análisis, desde el misterioso e indescifrable cuadro “La tempestad” del Giorgione a la obra “La encantadora de serpientes” de Rousseau. Trata de desentrañar el enigma de la “Primavera” de Botticelli o se adentra escudriñando “*entre las ruinas y árboles como especies vegetales vivas y petrificadas*” de los paisajes de Claudio de Lorena.

Perugino, Rafael, el Beato Angélico o Piero de la Francesca, todos son objeto de algunas reflexiones en las que, de sus paisajes o estructuras, obtiene soportes para su tesis. Van Gogh, El Greco, Goya, Kandinsky, Mondrian o Cézanne pasan por su implacable bisturí analítico que podríamos muy bien calificar de verdadera lección de anatomía estética.

Hasta de los escultores Henry Moore o Calder, saca conclusiones penetrando en la introversión o en lo que él llama, el *Paisaje interior*, aquél que anida siempre en lo más recóndito del ser. Es asimismo tremendamente expresivo cuando discurre sobre la naturaleza y nos habla de *Los áridos y eternos huesos de la tierra*. Pero a la postre defiende a ultranza ese manantial indiscutible que recibimos de la naturaleza para concluir en “... *pero sólo con el conocimiento directo del natural esas sugerencias pueden tomar fuerza y entidad plástica. Si no fuera así, todo el paisaje inventado, por muy fantástico e imaginativo que fuera, quedaría sin el sople de la vida*”.

Lozoya fue quien contestó su discurso de ingreso haciendo un análisis portentoso del arte de Vaquero, con agudas críticas de su obra, y un denso recorrido sobre la vida e inquietudes del pintor. Vale la pena recordar algunas de sus magistrales palabras, dice así: *En el ya muy extenso repertorio de la pintura de Joaquín Vaquero Palacios, hay una variedad infinita de paisajes que han captado la atención de este viajero infatigable: los de su tierra de Asturias: montañas y playas, vetustas ciudades, centros fabriles; los de América Tropical, con el misterio de las Ruinas Prehispánicas; la Roma de los mármoles rotos y los rosados paramentos de ladrillos; las ilustres arquitecturas de Grecia, patria de los Dioses; pero es en*



*la austera tierra segoviana de calveros y barbechos, donde la pintura de Joaquín alcanza la máxima capacidad de Emoción.*

*Y más adelante concluye Lozoya: Pero antes que arquitecto o escultor, Vaquero es del gremio de los que llamamos “pintores pintores”, y como pintor ingresa en esta Real Academia aun cuando se refleje siempre en su pintura algo de su severo concepto arquitectónico. “Construye siempre cuando pinta los campos, las ruinas mayas o las columnas rotas de Grecia y de Roma.”*

España ha perdido a uno de sus más grandes pintores. Esta Academia se verá privada no sólo del sabio consejo de un eximio artista, sino también de un compañero cordialísimo, de un gran señor, y de un excelente amigo.

Descanse en paz.

EN ARAS DE LA BREVEDAD.  
JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS,  
BIOLOGÍA VERSUS NECROLOGÍA

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Los diccionarios nos suelen advertir que la raíz necro (necros) tiene un significado de muerte, y que bio (bios) antecede a todo concepto vital. Me coloco, de entrada, en esta última posición.

Porque no sé si estamos desoyendo, sin quererlo, el deseo expresado por D. Joaquín en los últimos días de su sabia y fecunda vida. “No quiero nada”, “nada de ceremonias”; ningún homenaje para después. Razones preceptivas y una cierta inercia social nos obligan, sin embargo, a este cordial y cariñoso recuerdo, olvidando un tanto su expresada voluntad.

En lo que a mí atañe ese recuerdo viene a ser una cadena de impresiones, de momentos fugaces pero intensos que en varias ocasiones han acercado mi vida a la suya. Recuerdos que se remontan a casi medio siglo, cuando lo conocí, junto con su hijo Joaquín, en la Academia Española de Roma, en mi primera excursión al extranjero; o pocos años después, coincidiendo con ellos y con Rosita en la Trienal de Milán; o viendo pasar, por la calle donde yo vivía entonces, un camión cargado con unos enormes moldes de escayola destinados a fraguar unos relieves en la central eléctrica de Salime, lo que guardo como una vívida sensación de estímulo para el escultor que yo entonces quería ser; o colgando sus paisajes antropomórficos, montañas como esculturas, y sus calientes arqueologías romanas, en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, que acabábamos de habilitar en las carboneras de la docta casa; escuchando su discurso de ingreso en esta Academia, creo que el año 69, donde desentrañaba, ecologista “avant la lettre”, “El alma del paisaje”. Siempre he tenido presentes sus palabras de entonces cuando, intentando fotografiar rastrojos y nubes en lugares poco alejados de cualquier carretera, me era

imposible soslayar cables y postes, que desarmonizan la visión el cielo, como él denunciaba en su discurso.

Por poco tiempo coincidimos en las sesiones de nuestra Academia, porque pronto dejó de asistir aislado por su sordera. Pero siempre, siempre, lo recordaré acompañado por su hijo, y acompañando a su hijo en un apoyo personal y artístico mutuo, formando una simbiosis admirable; buscando y encontrando el contacto constante con los artistas de nuestra generación, mucho más jóvenes que él, de lo que parecía deducirse un contagio vital, que creo que se reflejaba en la cada vez mayor lozanía de su obra.

El último recuerdo que guardo de él no es el de su presencia personal, sino el de una tranquila visita a su admirable casa-museo de Segovia, observando transcurrir por debajo de sus cuadros la historia de su larga vida.

Nada desaparece, todo se transforma, como nos enseñaban en nuestro lejano bachillerato. Es por lo que quisiera alejar de mis palabras todo sentimiento de fatalidad, de ausencia, de muerte.

Porque él está, va a estar siempre con nosotros mediante sus paisajes como diáfanas banderas, verdes y azules de su Asturias natal, ocre y amarillas en la Tierra de Campos; transfigurado en la cuajada obra y en la idéntica efigie de su hijo; en el apretado haz de sus nietos.

Biología contra necrología. Descanse en paz.

# JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Por

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Mi padre ha muerto, con 98 años, en el pasado mes de octubre de 1998. En enero de ese mismo año, en el acto de mi ingreso, leía yo estas palabras en la Academia:

“Al comenzar a hablaros viene a mi memoria esta misma escena, treinta años atrás. Quien estaba entonces en este lugar era mi padre, Joaquín Vaquero Palacios, que aquel día tomaba también posesión de su plaza de pintor en la Academia.

No es frecuente tener un padre cuya edad roce el siglo, y que todavía pinte, recuerde y vea pintura con pasión.

Yo he tenido esa suerte y la de compartir con él a lo largo de la vida muchos momentos de entusiasmo y emoción en un trabajo común, siguiendo de cerca su labor alimentada por una fecunda simbiosis de vocaciones que abarca las tres artes plásticas. Incluso hemos tenido tiempo de disfrutar juntos el despuntar de esa herencia biológica en mis propios hijos, sus nietos.

El fuerte paisaje marino, humano y geológico de Asturias, la visión esquemática y pura de las llanuras de Castilla en Segovia y la Tierra de Campos, han sido sus temas constantes; pero también las selvas y los volcanes de América, las arquitecturas fósiles de Roma y las islas volcánicas mediterráneas fueron objeto de su imaginación pictórica. Con ellos creó un mundo propio construido de tierras, lava y arena, de huesos gigantes y piedras humanizadas.

Viéndole pintar o hacer arquitectura pude siempre comprobar su profunda comprensión de la naturaleza de las cosas y su amor por ellas, desde una nube a una piedra; desde un atardecer a una viga de hierro. Me pareció siempre admirable su sentido de la ética constructiva, el equilibrio de su razonamiento, su infatigable voluntad de concluir hasta el final cada tarea.

En estos últimos años, cansado de viajar y de andar por los campos en busca de paisajes, pinta en su estudio de Madrid o en el de Segovia lo que

él llama “Sueños y recuerdos”, paisajes de la Asturias de su juventud, de América o de Castilla, y también muchos cielos. Cielos llenos de luz, en los que las nubes flotan en reposo o luchan con el viento. Cielos de puro color, de vuelos de ensoñación, de pintura en libertad.

A él, mi padre, va hoy mi recuerdo emocionado”.

La obra de un artista no muere mientras produzca emoción a un contemplador. Las personas no mueren mientras permanezcan vivos su memoria, su ejemplo y el amor de quienes le quisieron.

## EL ADIÓS DE JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Por

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

Académico correspondiente

Todo adiós supone un desgarró en nuestros afectos amistosos; también supone un desgarró y una pérdida de nuestras posesiones y firmezas conseguidas de esa amistad ausente. El acervo de las vivencias amistosas con quienes fueron maestros de la creatividad más varia, parece ausentarse también, si no fuera por el recuerdo que se aviva apenas retrocedemos en el tiempo. Cuando nuestros amigos, profesores, maestros, marchan a la eternidad, parece se nos llevan algo que nos es propio. Nos aterra irnos quedando cada vez más solos hasta tal punto, que nos resistimos a admitir el adiós del querido amigo y maestro de tantos saberes que fue Joaquín Vaquero Palacios. Prefiero seguir pensando que aún está entre nosotros, allí en su domicilio de la calle de Serrano, frente al oasis ajardinado del Museo Lázaro Galdiano. Cada vez que, apresuradamente pasaba por allí, pensaba en mi amigo Joaquín Vaquero, con muchos años, en ese retiro hogareño cariñosamente custodiado por su hermana, siempre atenta a servirle los medicamentos adecuados, a la hora adecuada también; atenta igualmente a responder al teléfono y evitar a Joaquín todo esfuerzo más allá de los estrictamente imprescindibles.

La vida transcurre y llega siempre su final en un momento u otro. Los que nos quedamos, nos defendemos en la tristeza regresando al pasado; los que nos dicen adiós lo dicen en el último instante pues, ya fuera del tiempo y su medida, gozan del reencuentro con todos; de manera especial, supongo, con los más cercanos que un día le dieron su adiós que parecía algo imposible.

Rosa Turcios Darío, su esposa, cobra presencia especial en los recuerdos que se agolpan en estos momentos. Joaquín y Rosa fueron un matrimonio ejemplar. No se puede asegurar quién admiraba más a quién. Asistir a sus diálogos como tercer coloquante era una delicia. Las horas

parecían más cortas siguiendo los relatos, los recuerdos, las opiniones y detalles de un vivir intenso y perfectamente compaginado del matrimonio.

Nos quedan muchos recuerdos, querido amigo y maestro de tantas cosas. El recuerdo de la potencialidad volcada en tu obra; el recuerdo también de esa amistad tan auténtica que sabías brindarnos a todos, de tantas opiniones emanadas de tus saberes abiertos a tantos temas.

Recuerdo a Joaquín Vaquero Palacios cuando le conocí siendo yo muy joven. Terminaba mis estudios de periodismo cuando tomé contactos con notoriedades a las que, de haber tenido otra profesión, probablemente no habría llegado a tratar quizá. El acercamiento del periodista a la noticia y a lo noticiable, es la mayor riqueza de esta profesión que uno puede encontrar. Conocí a Vaquero Palacios en 1958, con ocasión de dos exposiciones que simultáneamente celebró en Madrid: una en el Ateneo, la otra en el Colegio Oficial de Arquitectos y recuerdo aquel encuentro como uno de los de mayor impacto y admiración. Quedé avergonzado de mis pocos conocimientos, incluso de su personalidad y de su biografía, pues no había recibido aún la lección y el consejo de consultar los archivos y datos en torno a los personajes que debía entrevistar y que luego, fueron muchos: Menéndez Pidal, Azorín, Antonio Tovar, Pérez de Ayala, Alexandre, Joan Miró, Salvador Dalí... y hasta a Pablo Picasso en una conversación telefónica en español con claro acento malagueño.

Pues bien, aquella entrevista con Vaquero Palacios me causó mayor impacto porque conocí a un extraordinario personaje “de un tirón”, y entendí su gran bondad y su sencillo trato que después, en encuentros posteriores, pude valorar con más fundamentos, que hoy rememoro con agradecimiento, pues estoy seguro que, en aquel primer encuentro, Vaquero Palacios se dio cuenta perfectamente del inexperto periodista que venía a verle.

Vaquero Palacios es un gigante de la pintura, pensé entonces sorprendido. Sus cuadros me parecieron firmes y poderosos, unas pinturas rotundamente seguras como lo era también su compostura física. Años más tarde, leí un bello texto de Ramón Faraldo, dominador del lenguaje y de los vocablos, que decía: “No puedo separar su persona de su pintura, una isla rodeada de Joaquín Vaquero por todas partes. No puedo ver petrificaciones firmadas por él sin que se me transformen en su gran rostro de huesos y en su blindaje físico”.

Tras la imagen admirada que Vaquero Palacios me produjo en aquel primer encuentro, en el poco tiempo que duró la charla, poco más o menos una hora, descubrí a un hombre de cultura enciclopédica que lo mismo opinaba del arte que él hacía, que de la técnica en cualquiera de sus manifestaciones, de la poesía que la vida lleva en su caminar, que hablaba con autoridad y convicción de toda problemática planteada al hombre de este siglo. Él nació con el siglo XX y Dios le ha dado larga vida para ser testigo de larga presencia. Casi llega al final del siglo. Se nos fue poco antes pero nos dejó su obra con clara vocación de futuro, una obra capaz de adentrarse bastante en el siguiente siglo XXI, pues Vaquero Palacios fue un adelantado en los conceptos estéticos como arquitecto, como pintor, como escultor. Bebió en las fuentes de los renacentistas al propio tiempo que informaba el futuro configurándolo. Su pluma, de correctísima gramática y profundos pensamientos, solía adentrarse en diversos temas desgranando visiones de nuevas creatividades.

Su hijo, el querido amigo Joaquín Vaquero Turcios, su continuidad más directa, nos ayuda a ver que no hemos perdido del todo al amigo que nos dijo adiós, pues sus talentos señalan una continuidad de lo que su padre ha sido. Vaquero Palacios, Vaquero Turcios, los dos arquitectos, los dos pintores, los dos escultores de gran raza. Los dos Académicos de Bellas Artes de San Fernando. Hasta el parecido físico del hijo al padre es cada vez mayor conforme Vaquero Turcios va cumpliendo años.

Antes de comenzar a escribir estas líneas "in memoriam" de Vaquero Palacios en esta hora, revisé el archivo personal en busca de datos concretos sobre su persona y su obra. Anoté muchos datos y pasajes de su vida, opiniones de muchos autores, españoles y extranjeros, que hablan de su universalidad. No he hecho hasta aquí uso de ninguno porque al comenzar a escribir me invadieron los recuerdos y las vivencias directas. Son notas con contenidos que hablan del estudio de sus quehaceres, de críticas, comentarios... un material sin duda valioso por demás, pero me salió este enfoque más íntimo, más directamente testimonial y aunque, sin duda menos erudito, resulta, eso sí puedo asegurarlo, más sentido. Descanse en paz.





## IN MEMORIAM. JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Por

ELENA FLÓREZ  
Académica correspondiente

Entre las venturas que tiene la vocación por el arte está la de permanecer en la memoria de los días, de los años, cuando se ha cumplido el existir del artista. Queda de éste su obra como testamento tangible de su afanado quehacer; de sus ambiciones; de sus sacrificios de toda índole y de su empeño en la disciplina del oficio. Se lleva el artista a un Más Allá la voz de sus ideas, pero quedan unos silencios que se hacen más vibrantes, más convincentes cuando ya no pueden decirse las palabras: las palabras que ya no podrán escucharse de Joaquín Vaquero Palacios, aunque sí comprender mejor sus silencios expresivos.

Unos silencios que están plasmados en sus paisajes de singular fuerza telúrica, aun los de más aparente lirismo; en sus marinas, tan vehementes de concepto, tan descriptivas de la misteriosa y terrible energía del mar. Están los silencios del pintor en sus interpretaciones de los monumentos y plástica de las grandes culturas de Grecia y de Roma; así como en las escenas campesinas o étnicas de los primeros años de su trabajo y en los volúmenes de sus relieves. Silencios que, trasladados a su sentir estético, expresan estados anímicos de una peculiar inquietud que campa en toda su obra, sea cual fuere el asunto, porque en todas va dejando una suerte de prolongado autorretrato. Dice Schiller en su libro *“La educación estética...”* que “el hombre debe exteriorizar todo lo interno y dar forma a todo lo externo”. Si esa premisa abarca todas las manifestaciones del arte, clave esclarecedora para la identificación con la obra del artista ovetense.

Su figura apuesta, su mirada indagadora, no sé si incansablemente buscando un ideal, tal vez nunca encontrado, su aire altivo, su manera de estar. En varias de las fotografías que se publican en los catálogos de algunas exposiciones, la personalidad física del pintor exterioriza su interioridad, como aconsejaba el filósofo alemán. Así en 1973 vemos al artista de medio cuerpo, apoyado sobre una suerte de muro pequeño, con

boina, chaqueta y jersey, sobre el fondo de uno de sus paisajes; pese a su vestimenta, por su actitud enérgica, su mirada hacia lo lejos y desafiante, nos recuerda en el conjunto a la *pose* de un *condottiero*. Otra fotografía del pintor, 1966, en raro escorzo y luces de claroscuro, en postura que pliega el ligero tejido de un jersey pareciendo el busto de un patricio romano y, la más relevante de la personalidad de Vaquero Palacios, es otra que nos lo muestra sentado, con pincel y bote de pintura en cada mano y cubierto de guardapolvo de trabajo que, por curiosa metamorfosis, se asemeja a la figura de un senador romano con su túnica plegada.

La ausencia de Joaquín Vaquero Palacios no impide que permanezca el recuerdo de su larga vida dedicada al arte, sin concesiones a lo anecdótico, sin vacilaciones de estilo, fiel a una independencia de criterio que él explica en el escrito de un catálogo de 1984: “Ni estoy ni estuve jamás, por lo menos conscientemente, inmerso en ningún movimiento artístico determinado, o escuela, o ismo. Siempre hice, lo mismo en pintura que en mi vida, lo que me vino ordenado en cada momento por mi reacción ante los hechos o la naturaleza a la que nunca dí la espalda... He visto y contemplado el espectáculo del arte, a veces apasionadamente, como el que ve las ‘cosas’ con atención pero sin detenerse, consciente de que ellas son propiedades ajenas y la mía es de mi propia embarcación, cómoda o incómoda pero mía, sobre la que yo transito sin ningún afán de cambiarla por otra... como si una nave cruzase una tormenta manteniendo tercamente un solo rumbo.”

Que Dios le conceda el descanso eterno.

Muchas gracias.

## SALMODIA AL PINTOR JOAQUÍN VAQUERO \*

Por

JOSÉ MARÍA VALVERDE (†)

Sí, Joaquín Vaquero, ya iba siendo hora de que nos pintaseis un mundo,  
un mundo lleno de aire, con un gran cielo donde van a pasar cosas.  
Para eso tienes espaldas de tamaño de tronco benévolo  
y manos de arador, suaves de tanto barro, y ojos todos de pupila.

Acude con tus grandes pisadas y con la escolta de tu cómplice hijo,  
dispuesto a seguir llamándose “Joaquín Vaquero por los siglos  
de los siglos”,  
porque éste es trabajo para muchos brazos y muchos años, ciñéndolo  
entre todos difícilmente, como el tronco de la “sequoia” milenaria.

Ea, agarrad el remo, hasta que todo esté amueblado con rocas,  
y todos los tubos de blanco como lagartos despanzurrados de una pedrada,  
sin que importe que haya que volver más tarde a terminar; porque es hora,  
porque hacen falta peñas para sentarse, árboles que no los lleve el aire.

Sin demasiados pasos atrás, sin entornar demasiado los párpados,  
y si a la tarde estás cansado entonces te dejaremos hacer tu picardía,  
sacar una luz de Belén por detrás del horizonte profético,  
soltar el pájaro, guñar el ojo desde el rincón de la llanura.

\* Publicado por primera vez en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 26, 1952, págs. 196-197, se incluyó en el libro *Versos del Domingo*, Barcelona, Ed. Barna, 1954. Reproducimos por la reciente edición de *Obras completas 1, Poesía*, Madrid, Ed. Trotta, 1998, págs. 215-216. Ed. de David Medina. Coordinación de Rafael Argullol.

Tú, el menos arqueológico de los hombres, vuelves de tu paseo  
por las afueras del tiempo,  
abrigado en tu poco de neblina de melancolía, de gaita silbada  
para adentro,  
y pintas con el barro de la Vía Apia que trajiste entre las suelas,  
poniéndole encima una hierba india que yacía en el bolsillo  
de la cazadora.

Joaquín Vaquero, pinta el andamiaje de la tierra, la roca viva de siempre,  
que va a hacernos falta ahora, que queremos plantar el pie donde  
no resbale,  
en lo mineral y en lo festivo, en el amor y en el barro, entre los huesos;  
pinta el borde del mundo, el fulgor de una edad deshabitada,  
da de comer a la esperanza.

# ENSAYOS DE ACADÉMICOS



EL VII CENTENARIO DE LA CATEDRAL  
DE BARCELONA (1298-1998)  
De la seo románica a la gótica

Por

JUAN BASSEGODA NONELL  
Arquitecto de la Catedral de Barcelona  
y Académico correspondiente

*1.- El obispo Bernardo Pelegrí*

El obispo Fray Bernardo Pelegrí, que rigió la diócesis desde 1290 a 1300, era franciscano e hijo de Barcelona. Sucedió a Arnaldo de Gurb (1252-1284) (1). Su designación desencadenó largas controversias hasta que, elegido papa Nicolás IV (Jerónimo d'Ascoli), (1288- 1292), también franciscano, que fue hospedado en Barcelona por el rey de Aragón y que era amigo de Fray Bernardo, expidió el 4 de junio de 1288 la Bula para la designación del nuevo obispo, aunque no tomó posesión hasta el mes de agosto de 1290 (2).

En 1291 se fundó en la catedral barcelonesa la capilla exterior del Deán, que en 1299 fue dedicada a San Blas y Santa Catalina donde, luego, se instaló un altar dedicado a San Francisco (3). Esta capilla fue demolida en el siglo XV cuando se amplió la catedral siendo obispo Francisco Clemente Sopera.

En 1297 se celebró la consagración de la iglesia del convento franciscano llamado de Fra Menors, ceremonia que ofició el obispo de Toulouse, más tarde San Luis de Anjou, cuñado del rey Jaime II. En esta iglesia el obispo Pelegrí consagró un altar dedicado a San Francisco de Asís.

Fray Bernardo Pelegrí murió en 1300 y fue enterrado en la capilla de San Francisco, tal como se puede leer en la crónica del monasterio de Santa María de Ripoll, citado por Tarafa, Villanueva y Sebastián Puig, sin que sea posible determinar si fue en la catedral o en Fra Menors. Este convento fue derribado en 1837 y, dado que la capilla de San Blas de la catedral desapareció en el siglo XV, es imposible saber dónde fue a parar la tumba del obispo Pelegrí.



## 2.- *Inicio de la obra gótica de la seo*

Siendo obispo Fray Bernardo Pelegrí se inició la obra de la catedral gótica. En dos inscripciones latinas en sendas lápidas de piedra empotradas a ambos lados de la puerta de San Ibo (4) se puede leer lo siguiente:

+ IN NOIE DNI NRI JESU JHU XPI AD HONOREM SCE TRINITATIS  
PATS ET FILII ET SPS SCI AC BETE VIRGINIS MARIE ET SCE CRUCIS  
SCE QUE EULALIE VIRGINIS MARTIRIS XPI AC CIVIS BARCHN  
CUIUS SCM CORPUS IN ISTA REQIESCIT SEDE OPUS ISTIUS ECCE  
FUIT INCEPTU KLS MADII ANO DNI M CC XC VIII REGNANTE  
ILLUSTRISSIMO DNO IACOBUS REGE ARAGONU VALN SARDINIE  
CORSCICE COMITE QUE BARCH+

Las lápidas, de forma casi cuadrada, están rodeadas por una moldura sencilla de media caña y una especie de “passe-partout” de hojarasca en bajo relieve. En la de la izquierda, en los cuatro ángulos, hay esculpida la cruz griega patada de la catedral y, en la de la derecha, en el inicio de la primera línea y al final de la última aparece la misma cruz y, en el final de la primera línea e inicio de la última, el escudo de Aragón con tan sólo dos palos.

El estilo de los relieves es de la segunda mitad del siglo XIV y por tanto no corresponde al momento del inicio de las obras, ya que por entonces no había muro donde fijar las placas.

## 3.- *Inscripciones en Santa María de la Mar*

Las inscripciones son del mismo estilo de las que figuran en la puerta lateral de Santa María de la Mar en Barcelona, en las cuales figuran un Agnus Dei, el escudo de Aragón con cuatro palos y el de la ciudad con la cruz sencilla en el primer y cuarto cuarteles y, en el segundo y tercero, el de Aragón con tan sólo tres palos. Lo mismo que se puede ver en la quinta clave de la bóveda mayor, colocada en 1383. (5)

## 4.- *El ritual de la primera piedra*

Mosén Sebastián Puig en su libro “Episcopologio de la sede Barcinonense” (6) cita el volumen cinco del Libro de Ceremonial del Consejo de Ciento, p. 37, donde se dice que el rey Jaime II, poco antes de su partida

para Sicilia en calidad de gonfaloniero papal, y el obispo Pelegrí colocaron la primera piedra y que el obispo con su báculo señaló el perímetro del nuevo templo. Sin embargo, en ninguno de los libros de Ceremonial conservados en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona, ni tampoco en los siete volúmenes del “Llibre de Solemnitats (1383-1719)” de Agustín Durán Sanpere y José Sanabre, aparece la cita de referencia.

Con todo la ceremonia se describe perfectamente en los antiguos Pontificales entre los cuales es notable el “Pontificale romanum” de Annibalis S. Clementis Albani, que fue obispo de Sabina y cardenal (1682-1750), publicado en 1735 con los ritos aprobados por los papas Clemente VIII (1592-1605) y Urbano VIII (1623-1644). (7)

En este texto se explica punto por punto las acciones conducidas por el obispo y las oraciones e invocaciones correspondientes. En primer lugar se situaba una cruz de madera en el lugar donde estaría el altar, y después en algún punto del perímetro del templo se colocaba una piedra cúbica. El obispo rociaba con agua bendita la cruz de madera y la primera piedra revestido de sobrepelliz, amito, alba, cíngulo, estola, capa pluvial blanca, mitra y báculo.

Seguidamente un albañil ponía cemento sobre el cual el obispo sentaba la primera piedra. Luego aspergía los cimientos, si estaban abiertas las zanjas y si no el perímetro de todo el edificio. Rezaba tres veces la Antífona y vuelto al punto inicial ocupaba el faldistorio y pedía la ayuda de los fieles para las obras, los bendecía, concedía indulgencias y celebraba la misa del santo al que el templo estuviese dedicado.

Esta detallada descripción no se deduce de las lápidas de la puerta de San Ibo, única referencia existente en la catedral y en su archivo, pero este ritual de señalamiento del perímetro se conoce también por el libro de Ceremonial de Santa María de la Mar de Barcelona escrito en 1341 en cuyo folio 46 (8) se explica que el Arcediano Bernardo Llull, debidamente autorizado por el obispo, aspergió la primera piedra y el perímetro completo de la nueva iglesia.

Un caso similar se dio en el monasterio de Santa María de Pedralbes donde los reyes de Aragón Jaime II y Elisenda de Montcada estuvieron presentes en la colocación de la primera piedra en la cabecera de la iglesia y, poco después, el provincial de los franciscanos Fray Ramón Bancal determinó la forma y disposición en planta del nuevo templo y encargó al

canónigo Ferrer Peyrón y al tesorero real Domingo Granyena la fijación de los hitos de la edificación. (9)

Un caso especial de interpretación gráfica de este tipo de pontifical se puede ver en el políptico de Masolino da Panicale (1383-1447) del Museo de Capodimonte en Nápoles, que representa al papa San Liberio (352-363) en el momento de señalar el perfil de la primera basílica de Santa Maria Maggiore de Roma, el 5 de agosto del año 352, mediante un azadón que le permite trazar el surco perimetral de la iglesia en torno a una milagrosa nevada caída en pleno agosto con la forma exacta de la planta de la iglesia. (10). Precisamente el 5 agosto conmemora la Iglesia la festividad de Nuestra Señora de las Nieves.

#### *5.- Recursos financieros para la obra*

El obispo Bernardo Pelegrí, el 7 de mayo de 1298, una semana después del inicio de la obra, decidió aplicar a la misma las rentas, durante diez años, de todos los beneficios vacantes en la diócesis. Según Bofarull la nueva iglesia se construyó en estilo “tudesco, llamado vulgarmente gótico”. (11)

Al obispo Pelegrí le sucedió el mallorquín Poncio de Gualbes (1303-1334), consagrado en 5 de septiembre de 1303, prestando obediencia al metropolitano de Tarragona el 12 de abril. A pesar de todas estas previsiones no parece que las obras fueran a buen ritmo, especialmente por causa de la llamada guerra de los laudemios.

#### *6.- La guerra de los laudemios*

El pago obligado al rey de un tanto por ciento sobre la venta de propiedades no se cumplía por parte del obispo, canónigos y presbíteros y dio lugar a una larga discusión. El rey Pedro III el Grande estableció un Estatuto llamado “Recognoverunt Proceres” en 1284 por medio del cual se reducía un tanto el importe de los pagos, pero los eclesiásticos siguieron incumpliendo tal disposición. En los siguientes reinados de Alfonso II el Franco o el Liberal (1285-1291) y Jaime II el Justo (1291-1327) continuó la resistencia al Real Decreto hasta que se produjo la llamada Sentencia Arbitral en 1310.

El obispo Poncio de Gualbes otorgó en 1306 para las obras de la seo las rentas de los beneficios vacantes pero a pesar de ello y por culpa de la guerra de los laudemios (1248-1310), de la muerte del obispo Pelegrí en 1300, de los tres años de sede vacante y las guerras de Nápoles, Córcega y Cerdeña, se retrasaron las obras hasta 1317 en que se contrató al arquitecto mallorquín Jaime Fabra, autor del desaparecido convento de Santo Domingo en Palma de Mallorca.

El rey Jaime II fue investido en Roma por el Papa soberano de Córcega y Cerdeña y se le propuso ser gonfaloniero, almirante y capitán general de la Santa Iglesia Romana, en enero de 1296. En agosto de 1298 atacó la ciudad de Siracusa, aliado con Carlos de Francia contra su propio hermano Federico. Es evidente que los gastos de la guerra debieron repercutir en la marcha de las obras de la catedral.

A partir de 1317 las obras adquirieron un buen ritmo con una corta interrupción en 1329, que se comentará luego, y no se interrumpieron hasta 1438 una vez fallecido el obispo Saperá. La última etapa de construcción se desarrolló tardíamente entre 1887 y 1913.

### *7.- La catedral románica de Barcelona*

Los libros de obra de la catedral explican claramente que la catedral románica, consagrada en 1058, se fue derribando a medida que se edificaba la gótica.

Pablo Piferrer escribió en 1839 (12) que la catedral románica ocupaba el espacio que es ahora el del coro de la gótica. No especificaba el sentido del eje longitudinal de la iglesia que, desde muy antiguo, se creyó que era inverso al actual, con el ábside apoyando en la muralla romana. Carreras Candi, Cayetano Soler y Durán Sanpere mantuvieron esta opinión al igual que el arquitecto Augusto Font Carreras, que en 1895 excavó los cimientos de los dos grandes pilares detrás del trascoro y halló la base de la puerta románica. Los dibujos de Font, conservados en el Archivo Capítular y publicados en 1916 por Carreras Candi, están incompletos dando lugar a confusión respecto a la situación de la catedral.

En 1967 se hicieron nuevas excavaciones por parte del Museo de Historia de la Ciudad y se localizó nuevamente la parte baja de la puerta

románica. Entonces se pudieron constatar algunos hechos que modifican las opiniones mantenidas por los historiadores.

En primer lugar la base de la puerta románica presenta doble derrame y no sencillo como dibujó Font, por lo que la orientación del eje del edificio tanto podía ser en un sentido como en el opuesto. Más tarde, cuando se hizo el levantamiento preciso del derrame se vio que no coincidía con el de la puerta románica del claustro, que Font supuso había sido reutilizada trasladándola desde el portal mayor de la seo románica a un extremo del crucero de la gótica.

#### *8.- Los trabajos de Martín Vergés*

En 1978 Martín Vergés y Teresa Vinyoles redactaron un cuidadoso y serio estudio sobre la situación de la catedral románica con el ábside y la cripta en idéntica posición que la gótica.

A semejanza de las catedrales de Santiago de Compostela y Elna, edificios románicos subsistentes, que pudieron ser demolidos para la construcción de unas proyectadas iglesias góticas superpuestas a las románicas, en Barcelona se podía suponer que los pilares de la girola gótica se levantaron alrededor del ábside románico y que la cripta modificó su estructura pasando de las bóvedas por arista sobre cuatro columnas, como en San Vicente de Cardona o San Esteban de Olius, a una bóveda ojival de doce nervios confluentes en una gran clave central. El hecho de que el sepulcro de Santa Eulalia fuese trasladado dos veces confirma el hecho del derribo de la vieja cripta y la construcción de la nueva, inaugurada en 1339. (13)

Por lo que se refiere a la puerta marmórea del claustro parece ser, según investigaciones de José Bracons (14), que se compró en 1327 a unos mercaderes sardos junto con otros mármoles italianos situados en distintos lugares de la catedral.

Font había supuesto que la puerta, en su inicial ubicación en la fachada mayor del templo románico, era de arco de medio punto con un mainel o parteluz y que, para situarla en el crucero, se suprimió el mainel y se transformó el arco de medio punto en apuntado, lo que obligó a retocar unas cuantas dovelas reducidas de tamaño a modo de cuñas (15). Los ejemplos de puertas románicas con arcos apuntados no son raros en el siglo XII y principios del XIII en Italia, como sucede en el pórtico de la

abadía benedictina de San Clemente de Casauria en Tor de'Passeri o en Santa Lucia de Magliano dei Marsi, ambas en los Abruzzos, o en Tierra Santa en el Santo Sepulcro y en Santa Ana de Jerusalén o en Santa María de Tortosa de Siria. No hace falta pensar en ninguna deformación de la portada de arco de medio punto, ni en la supresión del parteluz. En las arquivoltas de la puerta del claustro se puede ver que los zig-zag que decoran diferentes arquivoltas están tallados en dovelas de diferentes tamaños aunque siguiendo exactamente los dibujos decorativos. Se trataría de una puerta italiana comprada por la obra de la catedral e instalada en su actual ubicación, sin modificación de su forma original.

El Dr. Martín Vergés estudió una ingeniosa interpretación de la planta de la catedral románica de Barcelona. Tomando como modelo la planta de la iglesia de la colegiata de San Vicente de Cardona y reduciendo su tamaño ligeramente, era posible situarla dentro de la planta de la catedral gótica.

La hipótesis de trabajo de Martín Vergés establece que la catedral románica barcelonesa tenía tres naves, crucero, tres ábsides semicirculares y una cripta y que la catedral gótica se hizo construyendo la girola y el ábside abrazando los tres ábsides de la románica. El nuevo ábside se entrega en los muros tardorrománicos de la capilla de las Ánimas y la Sacristía, piezas situadas a continuación del crucero románico edificadas por disposición del obispo Arnaldo de Gurb a finales del siglo XIII (16). A continuación aparece el transepto gótico situado un tramo más abajo que el románico y seguidamente tres tramos con la puerta al final y el pórtico o galilea. Todo ello envuelto por la catedral gótica en cuya nave mayor figuran las claves de la Crucifixión en el presbiterio, Santa Eulalia, la Virgen de la Merced, la Anunciación, el obispo Planella, la Majestas Domini y el cimborio, éste ya más allá de la puerta románica, en la parte de la obra dispuesta por el obispo Saperá.

La hipótesis de Martín Vergés halla un paralelo en la catedral de Pamplona que fue totalmente excavada entre 1991 y 1994 y donde se encontraron los cimientos de la románica. Era una gran catedral de 70 metros de largo con un crucero de 50 metros, tres ábsides y tres naves con anchura muy similar a la de la catedral gótica construida encima (17). De todas maneras mientras no se practiquen excavaciones en el subsuelo de la catedral de Barcelona no se podrá conocer la verdad.

### 9.- *Una catedral de nave única*

A modo de hipótesis de trabajo, sin intención alguna de polemizar, ya que sin evidencias todo queda dentro del campo de la especulación, se puede formular una hipótesis diferente.

Esta nueva teoría supone una catedral románica con una cabecera de tres ábsides semicirculares abiertos al transepto y cuatro tramos de nave única en lugar de las tres de la hipótesis precedente.

Una razón para mantener este criterio reside en la dificultad de construir los pilares góticos entre la nave central y las laterales teniendo en cuenta la existencia de gruesos muros y pilares románicos, como es en el caso de San Vicente de Cardona. Hubiese sido preciso perforar las bóvedas de las naves laterales románicas, construir las góticas y luego derribar las tres naves de la iglesia antigua. Una tarea sumamente dificultosa ya que no se podían derribar las naves laterales románicas para hacer los pilares góticos sin poner en peligro la estabilidad de la nave central que en este caso quedaría sin estribos.

### 10.- *La catedral de Pamplona*

Es posible trazar un paralelo entre las catedrales románicas de Barcelona y Pamplona, esta última ciertamente de tres naves, tal como se pudo comparar en las campañas de excavación de 1990 a 1994.

En la catedral de Pamplona los cimientos de los pilares góticos atraviesan los de los muros románicos hasta hallar suelo firme. Esta catedral construida entre 1100 y 1127 se desplomó parcialmente el 1 de julio de 1390 lo que permitió construir más fácilmente la gótica, iniciada el 27 de mayo de 1394, sin las complicaciones de la superposición como sucedió en Barcelona. Algunas partes de la catedral románica de Pamplona subsistieron e incluso sirvieron para actos de culto en 1400 y para una coronación real en 1429. La fachada románica subsistió hasta el siglo XVIII cuando Ventura Rodríguez levantó el nuevo imafrente neoclásico.

Un caso parecido de demolición previa se dio en Santa María de la Mar de Barcelona, iniciada la iglesia gótica en 1329 y demolida la románica en 1341 ya que impedía la continuación de los trabajos.

Mantener la catedral románica de Barcelona en tanto se levantaba por encima la gótica hubiese sido muy difícil con un edificio de tres naves, pe-

ro relativamente sencillo con una iglesia de nave única, pero con transepto y tres ábsides.

Iglesias románicas de este tipo se pueden estudiar en Cataluña en San Poncio de Corbera, San Miguel de la Seo de Urgel, Santa María de Serroteix y, especialmente, en las catedrales de Santa María de Gerona, excavada hace poco con el hallazgo de la puerta de su única nave y el ábside, y la de San Pedro de Vic aunque ésta, aun siendo de nave única, en lugar de absidiolas en el crucero presenta nichos rectangulares dentro del grueso del muro.

El problema de levantar una catedral gótica derribando la precedente románica de tres naves se hubiese planteado en los casos ya citados de Santa Eulalia de Elna, ésta con capillas laterales góticas añadidas en la nave románica meridional, o de Santiago de Compostela, a la que sólo se pretendía cambiar el ábside. En ambas catedrales se inició la obra gótica por la cabecera, obra que se interrumpió apenas construidas algunas hiladas por encima de la rasante del terreno, razón por la cual no se puede saber cómo hubieran resuelto el problema de sustituir una catedral románica por otra gótica.

En el caso de Barcelona, admitiendo la existencia de una sola nave, la construcción de la cabecera, las capillas absidales, la girola y la bóveda del presbiterio no debió presentar problema alguno para los arquitectos ya que podían trabajar desde afuera y por encima de la seo románica.

Tampoco debió haber ningún impedimento para la construcción de los contrafuertes y capillas laterales a ambos de la catedral vieja, una vez aprovechados los espacios tardo románicos del obispo Arnaldo de Gurb en la Sacristía y capilla de las Ánimas o Tesorería, hasta llegar a la altura de la puerta románica donde la obra se paró hasta la acción del obispo Sopera en el siglo XV.

Ahora bien, en el momento de voltear las naves laterales era preciso haber terminado los pilares de separación con la nave central que no se hubiesen podido levantar sin perforar las bóvedas de las naves laterales románicas.

Así pues, la catedral iniciada en 1298 y fuertemente impulsada a partir de 1317, debió tener concluidos el ábside y la girola antes de 1329, momento en que se produjo una interrupción al comenzar los trabajos frente a la calle de los Condes de Barcelona, ya que el baile general del palacio real mandó parar la obra por considerar que ocupaba parte de la vía pú-



blica. El rey Alfonso IV el Benigno, desde Valencia el 29 de marzo de 1329, autorizó la continuación de los trabajos. Suponiendo que la catedral románica tuviera solamente una nave a partir del crucero, parece muy lógica la actitud del baile del real palacio que debió ver una importante reducción del ancho de la calle al poner los cimientos de una iglesia de tres naves, hecho que acarrearía la reducción del ancho de la calle en toda la latitud de la nave lateral de la nueva iglesia.

El hecho de que en los documentos antiguos se mencione la existencia de altares más abajo del crucero no supone la existencia de capillas laterales en la seo románica, como las que tiene la gótica, puesto que tampoco existían en San Vicente de Cardona. Las advocaciones citadas en los documentos pueden referirse a altares adosados a los muros a pie de ventanas, tanto si la catedral tenía una como tres naves.

Otra buena razón para creer que la catedral románica de Barcelona tenía una sola nave se halla en uno de los libros de obra (18) donde se explica cómo en 1423 se derribó la gran bóveda vieja que estaba encima del portal y que se había conservado, ya que servía de apoyo a los andamios de la obra gótica. Algunos sillares de la demolición al caer dañaron la sillería del coro, obra de los siglos XIV y XV, de tal modo que hubo que improvisar una protección. En esta descripción se habla de la bóveda en singular, cosa que permite suponer que sólo había una y, por tanto, una sola nave.

En favor de la hipótesis de las tres naves está un fragmento del “Libre de les nobleses dels reys”, crónica tardomedieval (Ms. 487 y 152 de la Biblioteca de Catalunya) donde se refiere el entierro de la condesa de Barcelona y reina de Aragón doña Violante o Sancha de Aragón, probablemente Petronila, en la catedral de Barcelona en un sepulcro de mármol “situat en lo portal maior de la dita seu qui guarda a Tramuntana” en una versión y, en otra “la porta sinistra del portal major qui garde vers Jonqueres”. Es evidente que habla de más de una puerta a los pies de la catedral, pero como indica Francisca Español Bertrán en “Miscel·lània Joan Ainaud de Lasarte”(1998) p. 112, había un panteón condal situado a los pies de la iglesia con los sepulcros adosados al muro a lado y lado de las puertas. Si había un panteón condal lo lógico sería que estuviera a la altura del crucero o en el presbiterio, no al final de la nave, si fuera una iglesia gótica puesto que en tiempos románicos no se hacían enterramientos en el interior de los templos. Por otra parte es conocida y documenta-

da la existencia de un pórtico o galilea delante de la puerta mayor, donde había otros muchos enterramientos. Esta galilea o pórtico pudo haber tenido tres arcos o puertas de las que el documento comentado cita la del lado Norte o Tramontana.

### *11.- La última ampliación*

El obispo Francisco Clemente Sopera, secretario del antipapa Benedicto XIII y Patriarca de Jerusalén, mandó ampliar la catedral más allá del trascoro, imprimiendo un fuerte carácter a esta parte del edificio que se distingue claramente del resto.

Con objeto de construir un cimborio a los pies de la iglesia, que se supone debía tener planta octogonal y forma de prisma con dos órdenes superpuestos de ventanas como en la catedral de Valencia, (19) fue necesario reforzar los contrafuertes laterales, hecer otros dos en la parte internada de la fachada mayor y levantar dos pilares frente al trascoro, mucho más gruesos que los del resto de la catedral. Los cimientos de estos dos pilares fueron los que exploró en 1895 el arquitecto Augusto Font dando con la puerta románica.

A ambos lados de la catedral, entre las capillas laterales de San José Oriol y de San Antonio de Padua, en el lado de la Epístola, y de San Marcos y de San Bernardino, en el del Evangelio, se puede ver medio contrafuerte de tiempos del obispo Planella y medio de cuando el obispo Sopera.

La parte del contrafuerte que mira a la nave lateral se forma con medio pilar fajado con una agrupación de nervios cilíndricos y medias cañas, que son mucho más gruesos en la parte del siglo XV que en la del XIV. Estos contrafuertes reciben la coza de los arcos torales situados entre los dos grandes pilares fajados entre el trascoro y la fachada principal. Tienen la misión de absorber la mitad de la carga del cimborio, en tanto que la otra mitad descarga sobre los dos contrafuertes a ambos lados de la puerta principal.

La ampliación de la catedral según el proyecto del obispo Sopera se centró en la construcción del tramo que comprende el cimborio, por más que, al interrumpirse las obras en 1438, cuando solamente se había construido el tambor de dicho cimborio, el conjunto quedó inacabado en situación provisional, cubierto mediante unas armaduras de madera que

sostenían una cubierta piramidal que perduró hasta las obras definitivas, según proyecto de Augusto Font de 1896, aprobado por la Academia de San Fernando en 1897 y realizado entre 1906 y 1913.

Una prueba física de la separación entre la catedral del obispo Planella y la del obispo Sopera se puede ver observando los contrafuertes antes mencionados, cuya sección dibujó el arquitecto Francisco Rogent Pedrosa y publicó en la página 44 del libro sobre la catedral, en 1898. Allí puede verse que la parte hacia el ábside es de dimensiones más reducidas que la parte hacia la fachada.

Para que quedara constancia física de esta diferencia se dejó, en los dos contrafuertes y en la parte del basamento, una piedra sin labrar que indica el final de una catedral y el inicio de la otra. El sacristán Luis Ramón Merino, que ejerció su cargo a lo largo de 65 años, lo hizo notar al canónigo archivero y obrero Dr. Ángel Fàbrega Grau y éste al autor de este texto, que fotografió ambas piedras y da a conocer el hecho por vez primera en letra de imprenta.

## *12 .- Unas posibles conclusiones*

En forma de conclusiones se puede decir que, en el año de VII Centenario de la catedral gótica de Barcelona, es momento de prever la realización de excavaciones arqueológicas del subsuelo en busca de los cimientos de la seo románica.

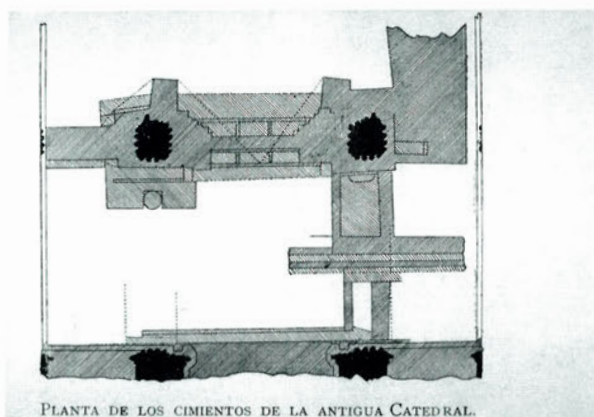
Es ésta una cuestión complicada ya que, en el caso paralelo de la catedral de Pamplona, la obra supuso la interrupción del culto durante cuatro años, hecho inimaginable en Barcelona donde la actividad religiosa y también la turística ocupan todas las horas del día. Algunas catas en puntos estratégicos sí serían factibles y, de este modo, obtener la forma exacta, situación y posición de la planta del edificio románico.

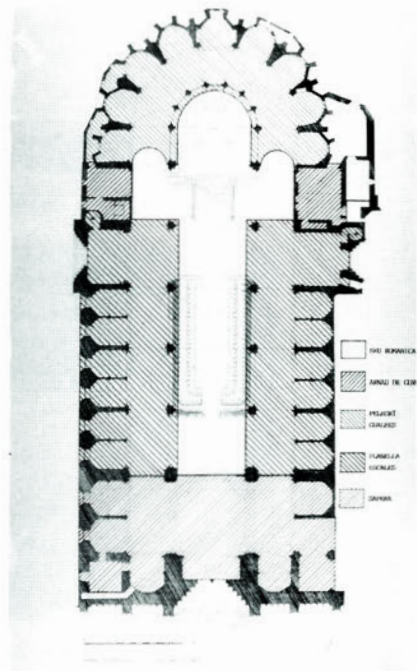
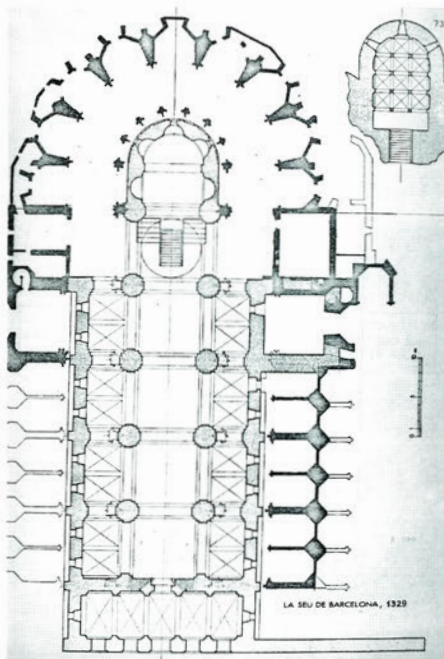
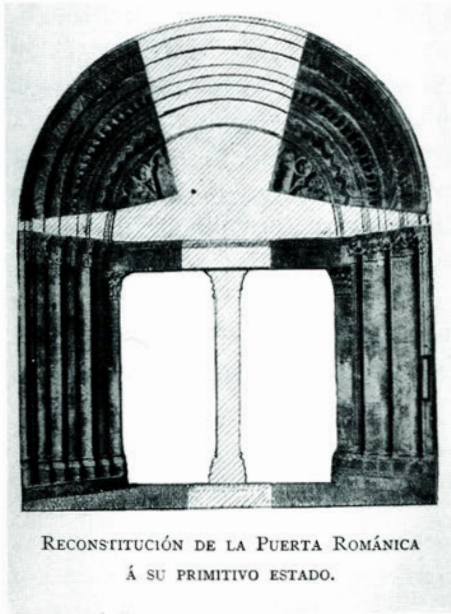
Solamente la posibilidad de comprobar si la catedral de los condes Berenguer el Grande y Almodis y del obispo Guislaberto (1035-1062) era de una o tres naves sería evidentemente un descubrimiento importante.

Imaginando una catedral de nave única, crucero y tres ábsides se podrían dibujar en planta las dos catedrales superpuestas con las sucesivas obras de los obispos Pelegrí, Gualbes, Escales, Planella y Sopera entre 1298 y 1438.

Otras catas deberían permitir la ubicación del campanario, último trozo de la seo románica demolido según los libros de obra. Podría localizarse junto a la puerta del claustro, como supone el Dr. Martí Vergés en su estudio, o junto a la puerta principal, si así lo determinan los restos descubiertos en las excavaciones de 1967 y aún por investigar.

Las más o menos recientes excavaciones en el subsuelo de las catedrales de Vic (1946), Santa María de la Mar (1967), donde se localizaron unas construcciones por desgracia desaparecidas, que quizás fueran los restos de la antigua Santa María de las Arenas, publicados por J. Bassegoda (20) M. Ribas (21), de la catedral de Pamplona (1990-1994) y de la catedral de Gerona (1998) (22), constituyen unos buenos antecedentes de lo que podrá ser la investigación subterránea de la catedral de Barcelona.





## NOTAS

- (1) Joan Bassegoda i Nonell. *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*, Fundació Roger de Belfort, Barcelona, 1995, p. 196.
- (2) P. J. Bassegoda Musté, *Huerto y viñedo de Barcelona*, Escuela T. S. de Arquitectura Barcelona, 1971, p. 35.
- (3) Archivo Capitular de Barcelona. *Dotarium I*, Fol. 253.
- (4) A. A. Pi y Arimón. *Barcelona antigua y moderna*, Barcelona, 1854, p. 441. Reproduce el texto completo y menciona los errores y omisiones de otros autores como Madoz, Bofarull, Campillo, Aymerich, Ponsich y Diago. Pi y Arimón desarrolla las abreviaturas latinas del texto original.
- (5) J. Bassegoda. *Els gremis i l'obra de Santa Maria de la Mar*. Butlletí XII, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1998, pp. 191 - 197.
- (6) Sebastián Puig y Puig. pbro. *Episcopologio de la sede barcinonense*, Ed. Balmes, Barcelona, 1929, p.26.
- (7) Annibalis S. Clementis Card. Albani. *Pontificale romanum Clementis VII et Urbani VIII auctoritate recognitum. Pars secunda*. Typis Ludovici Josephi Urban, Lovani, 1735, pp. 259-281.
- (8) José Roca Colí. "La Providencia recompensa la piedad de los fieles parroquianos de Santa María del Mar" *Discursos panegírico-históricos*. Establecimiento Tipográfico Joaquín Bosch, Barcelona, 1861, p. 27; Nota 11.
- (9) A. Escudero Ribot. "El monestir de Santa Maria de Pedralbes" *Terra Nostra 12*, Ed. Nou Art Thor, Barcelona, 1988.
- (10) Giuseppe Bovini. Roma. *Basilica di Santa Maria Maggiore Tessori d'Arte Cristiana*, Vol. I, Off. Grafiche Il Resto del Carlino, Bologna, 1966, pp. 29 - 56.
- (11) Antonio de Bofarull. *Guía Cicerone de Barcelona*, Imp. Fomento, Barcelona, 1847.
- (12) P. Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España*, Tomo I, 1a. parte, J. Verdaguer, Barcelona, 1839 (Ed. facsímil 1939), p. 54.
- (13) Lambard. Vol. II (1983-1985), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 198. Veáse también: "Catalunya romànica", Barcelona. Baix Llobregat. Maresme, *Enciclopèdia Catalana*, Vol. XX, Barcelona, 1992.
- (14) J. Bassegoda, op. cit., p.71.
- (15) Juan Bassegoda. "La catedral románica de Barcelona" A B C Cataluña, Barcelona, 31 de diciembre de 1997.
- (16) J. Bassegoda. "Les obres del bisbe Arnau de Gurb" *Miscel.lània Joan Ainaud de La sarte*, Vol. I, Pub. Abadía de Montserrat, 1998.
- (17) E. Aguirre Estella. *Arquitectura prerrománica y románica. La catedral de Pamplona*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994, pp. 136 - 140 texto; p. 113 plantas.
- (18) Archivo Capitular de Barcelona, *Obrería*, 1423-1425.

- (19) J. Bassegoda. *La cerámica popular de la arquitectura gótica*, Ed. Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1977,1983, p. 67.
- (20) J. Bassegoda. *Guia de Santa Maria de la Mar*, Fund. Caixa de Barcelona, Barcelona, 1987, p. 22.
- (21) Marià Ribas i Bertran. *Necròpolis romana en la basílica de Santa Maria del Mar*. 1a. Edició Sèrie Monogràfica de Sta. Maria del Mar, nº 3, Imp. Fidel, Bot 13, Barcelona, 1977
- (22) D. Bonaventura. "Les restes de la catedral romànica" *Diari de Girona*, Girona, 20 de febrer de 1998. Veáse también: J. Serrat. "El temple romànic de Girona" *Avui*, Barcelona, 13 de febrer de 1998.

# LA CAPILLA MAYOR DEL MONASTERIO DE SAN ANTONIO EL REAL DE SEGOVIA

Por

ALBERTO GARCÍA GIL  
Académico correspondiente

En 1455, en los Franciscanos del Convento de Segovia se hicieron patentes diferencias insalvables entre claustrales y observantes.

Planteado el asunto al Rey por su confesor, Fray Alonso de Espina, cabeza de los observantes, Enrique IV decidió ceder a estos su casa de El Campillo, mandando se dispusiese en forma de Convento.

Fray Francisco Muñoz, en su Catálogo conventual de 1813 (1), escribe “*Compraronse para este efecto varias tierras contiguas a una casa de campo que tenía don Enrique en este sitio, cuya capilla es la misma que ahora es capilla mayor*”.

Flórez Valero, en su libro sobre el Monasterio de San Antonio (2), transcribe de una cédula dada por la Reina Isabel en Segovia a 2 de febrero de 1475: *...por cuanto el Rey Don Enrique, mi señor y hermano, que Dios de Santa Gloria haya, fundó y edificó de suelo el Monasterio de San Antonio...*

Reunificados los Franciscanos, cuando en 1488 llegaron al Monasterio las Monjas de Santa Clara, describieron:

*... La capilla mayor, mui rica e mui notable e insigne, a tal que a nuestro parecer conviene solamente para sepultura e enterramiento de Rey o Reyna...*

Se ha tenido siempre, por los historiadores más insignes, como la única parte segura del *Palacio* que Enrique IV cedió a los franciscanos observantes para *disponerlo como convento*.

Santiago Alcolea en **Segovia y su Provincia** (3) escribe:

*El convento de San Antonio el Real fue fundado en 1455 por el Rey Enrique IV que a tal efecto cedió un palacio de recreo que se había construido y al cual deben pertenecer al crujía del lado*



*Norte más elevada que el resto, e integrada por la capilla mayor, nave de la iglesia y coros alto y bajo de las monjas.*

*Lo más hermoso es la capilla mayor especialmente por el artesonado que luce, el mejor de Segovia y de gran interés.*

*Por su estilo esta capilla pertenece a la época de las primeras obras del entonces príncipe Enrique en el Alcázar, como la famosa sala de las piñas con techo de traza francamente musulmana aunque todo el adorno es aún exclusivamente gótico.*

Las más recientes investigaciones parecen demostrar que tal Palacio era, en realidad, el edificio tradicionalmente denominado *La Enfermería* donde hemos encontrado una portada de origen indudable.

Desprovistos del apasionamiento de querer ver el Palacio bajo los dorados de la Capilla Mayor la explicación arquitectónica del Monasterio parece encajar definitivamente:

Hasta donde llegan los conocimientos actuales cabe decir que la Capilla Mayor fue construida *de suelo* como tal Capilla, en la edificación global de un Convento de nueva planta, realizada mientras los franciscanos ocupaban ya, seguramente con estrecheces, la antigua Casa de campo del Príncipe Enrique que, evidentemente, recibió consagración, como lo demuestra la cruz de tracería descubierta sobre el exterior de la chimenea principal.

La Capilla Mayor tiene unidad arquitectónica autónoma y representa la síntesis de las dos culturas, musulmana y cristiana, presentes en todo el Monasterio, cada una de ellas con sus conceptos y simbolismos.

Es, a la vez, expresión de la norma franciscana para sus iglesias conventuales. Y es un sorprendente homenaje al fundador, a Enrique IV: la exaltación de su victoria en Jimena.

Unidad arquitectónica, conceptual y expresiva, a la vez que síntesis cultural. También, importante elemento expresivo voluntariamente magnífico.

Según un documento de 12 de abril de 1488 del archivo del Convento, *Las religiosas de este convento se obligan a no permitir entrar en la Capilla Mayor a persona alguna que no sea el Rey o su familia.*

Importancia reconocida desde siempre, Colmenares describe así la llegada de las Clarisas (4):

*El 12 de abril de 1488 las religiosas de Santa Clara se trasladaron al Convento de San Antonio. Haciendo Oración en Capilla Mayor, a continuación se dio las llaves de San Francisco a las religiosas de San Francisco. A partir de aquel entonces por mandato de los reyes se llama de San Antonio el Real.*

El Marqués de Lozoya en **Historia del Arte Hispánico** (5). dice:  
*La capilla mayor que pudo ser el salón del palacete está cubierta por uno de los más espléndidos techos de lazo de toda Castilla.*

Santiago Alcolea (6) continúa:  
*Sobre una devota inscripción corren las fajas de yeserías que constituyen el friso cubierto de complicadísimas labores de estilo gótico flamígero, policromadas de oro sobre fondo rojo o azul y blasones con las armas reales de Castilla y encima el techo en forma de artesón de ocho faldones y fondo plano cubierto por una decoración de lazo de a diez que forma la trama principal y deja ver tableros muy decorados entre las lacerías; en el fondo hay tres centros principales que sostienen sendos racimos de labor muy bella y delicada, rodeados por otros ocho más pequeños cada uno.*

Significativamente y en lectura que ha de hacer caso omiso de errores de interpretación, el Barón de Rosmihal, en su viaje de 1466 narrado por su secretario Schasckek de Nuremberg, dice:  
*El coro estaba adornado de preciosísimas esculturas de piedra y oro, que los más peregrinos artífices no podrían esculpir en madera con mayor habilidad.*

El coro no podía ser otro, en 1466, que la Capilla Mayor.

María Jesús Herrero Sanz en su Tesis (7), no publicada, detecta la interpretación posible.

Otra cuestión es la fantasía acerca de los materiales y el desconocimiento que revela el barón de la tipología constructiva.

En definitiva, no hay que olvidar un aspecto que es básico para la comprensión de la arquitectura del Monasterio: se trata de una instalación Franciscana, adaptada y transformada en una instalación Clarisa.

Esta adaptación es particularmente expresiva en el diferente uso que tiene el presbiterio, la *Capilla Mayor*, para los franciscanos, que lo utilizan como coro, y para las clarisas, cuyo coro se sitúa a los pies de la Iglesia.

Por unas razones y otras conviene atender puntualmente a las fechas de los acontecimientos documentados:

En 1455, un año después de subir al trono, Enrique IV cedió su casa a los Franciscanos.

En 1458, en abril, se produjo la campaña y toma de Jimena. Es en esta ocasión cuando el Rey adoptó la granada como emblema heráldico, con el mote “Agridulce reinar”.

En el mismo año, el 18 de Mayo, el Rey contrajo matrimonio con la Princesa Juana de Portugal.

En 1474 murió el Rey en Madrid. Fue enterrado en Guadalupe.

En 1488, reinando ya Isabel I, llegaron al Convento las monjas de Santa Clara.

**Según todos los indicios, la Capilla Mayor fue el primer edificio del nuevo Monasterio, terminado después de 1458 fecha en que el Rey toma Jimena.**

Se construyó siguiendo la **norma franciscana** (8) expresada en sus Estatutos de 1260, renovados en 1310, que tuvieron como motivo principal el rechazo del lujo arquitectónico.

*...las iglesias no serán en ningún caso abovedadas, a excepción del presbiterio. Por lo demás, el campanil de la iglesia no se levantará nunca a modo de torre (ad modum turris de cetero nusquam fiat).*

*Las vidrieras no se pintarán tampoco con historias ni imágenes, en ningún lugar, con la excepción de que la ventana principal detrás del altar mayor se permitirán imágenes del Crucifijo, de la Virgen María, de San Juan, de San Francisco y de San Antonio.*

El significado de la bóveda, como elemento enfático y de riqueza, es asumido en la arquitectura mudéjar por la techumbre policromada y cargada de símbolos expresivos.

Aquí el presbiterio es la Capilla Mayor que acogió, también, con los franciscanos, el papel de coro monástico y se cubrió con espléndido artesón.

No hay torre: hay campanil.

No hay vidrieras. Los muros son escuetos en su decoración.

El retablo que pudo estar en la cabecera, organizado con el elemento central del retablo flamenco de la Pasión, hoy reordenado, en la nave de la Iglesia, tenía su máxima riqueza en el importante valor artístico que cabe atribuirle.

Hay, en todo el conjunto de la Iglesia, una voluntad evidente de austeridad decorativa, concentrándose toda la expresividad del templo en su techumbre policromada y dorada que es tanto síntesis celestial como exaltación real.

Teniendo el mudéjar de San Antonio referencias tanto de Toledo como de la Vega de Granada y siendo evidentes las relaciones en uno y otro sentido, hay que apuntar brevemente una nota sobre las características del **templo granadino**.

*El que, según Pavón Maldonado (9) (Gran Enciclopedia Rialp) citando a Manuel Capel Margarito en **Mudéjares granadinos en los oficios de la madera**, puede llamarse templo granadino es, una laboriosa acomodación a lo cristiano de un espacio rectangular, casi siempre de una sola nave, de cabecera plana y con capillas laterales; al altar mayor se asciende por una grada que eleva su conjunto por encima del nivel de la nave de los fieles y tanto este espacio como los restantes están cubiertos con armaduras de madera, de par y nudillo y de limas mohamares, con tirantes, lazos y policromías.*

## LA ARQUITECTURA DE LA CAPILLA MAYOR

Es una unidad arquitectónica evidente, de planta rectangular.

El muro de la cabecera es visible en su totalidad.

El muro sur, salvo en su primer tercio, tiene adosado el Claustro.

Tuvo, probablemente, una pequeña ventana que, posteriormente, sería transformada en el actual ventanal.

El muro norte tiene adosado el Claustro de la Vicaría cuyas salas ocultan una ventana, a media altura, que iluminaba el testero de la Capilla.

El muro occidental incluye un arco que conecta la Capilla Mayor con la nave de la Iglesia: es un carpanel de piedra apoyado sobre ménsulas y que procede, al menos, de finales de siglo XVI.

La planta tiene 8,345 m de ancho y 12,30 m de largo.

Aproximadamente 30 pies castellanos, equivalentes a 15 *rassasiyas*, de ancho, dimensión esta fundamental para el trazado de una techumbre musulmana.

La altura hasta cornisa es de 13,554 metros desde el terreno natural y de 12,64 metros, 45 pies, desde el nivel de la nave de la Iglesia.

En la arquitectura musulmana éste no es un dato especialmente significativo.

Los **muros** tienen un espesor distinto en cada uno de ellos, en torno a 1,00 metro, en parte debido a las sucesivas capas de yesos en el revestimiento y saneado interior.

Están contruidos en tapial y ladrillo: esquinas, machones e hiladas de ladrillo y relleno de tapial.

Los elementos de tapial están regularmente distribuidos, con la misma altura aproximada.

Los elementos de ladrillo tienen un sencillo rejuntado: no existen en ellos ni inclusiones de mampostería, ni esgrafiados de ningún tipo, ni restos de pintura.

En el muro sur había una puerta, en arco conopial, que daba acceso a la comunidad franciscana a la Capilla Mayor y cuyas huellas son patentes bajo el revoco.

En el muro norte se reprodujo, simétricamente, esta portada, al construirse el Claustro de la Vicaría. También es evidente su huella.

La **cornisa** del muro este y los inicios de los muros norte y sur tienen características de diseño únicas en el complejo monástico.

Está contruida en ladrillo, revocada en su totalidad y se aprecian restos de la pintura que tuvo.

Tiene modillones muy desarrollados, sobre los que corre un pequeño caveto coronado por amplia platabanda.

Sobre esta platabanda, la cornisa se completa con dos hiladas de teja, alternativamente vidriadas en blanco.

En el muro norte, tras el modillón de esquina, la cornisa descrita corre aún hasta la mitad de la longitud del muro, y más adelante, desaparece, sustituida por un pobre alero de madera, probablemente realizado en una reforma de cubiertas reciente: la cornisa original debió desaparecer al adosarse el Claustro de la vicaría y formar, la cubierta de la capilla y la de la nave sur de este Claustro, un sólo faldón.

El muro sur, cuyo primer tramo es visible y mantiene las características del muro este, está coronado por la misma cornisa desarrollada y que puede verse hasta su encuentro con la cubierta del ala este del Claustro Central.

Pero, bajo esta cubierta del Dormitorio, la cornisa que, oculta, continúa, no tiene revoco, sino rejuntados de ladrillo visto y los canes, formados con ladrillo aplantillado en tabla, adquieren perfil próximo a los lobulados de madera.

La estructura de la **cubierta** ha sido repetidamente renovada: es una parhilara de madera sin características topológicas especiales y a la que el arrimo del campanario ha creado frecuentes problemas de estanqueidad.

Sobre la estructura, tablazón y teja vana a la manera tradicional segoviana.

Los **pavimentos** actuales son losas y peldaños labrados, de piedra caliza, cubriendo las dos plataformas del presbiterio de la Capilla.

La traza de los peldaños parece indicar una reforma del siglo XVII, coherente con el arco que abre la Capilla a la nave de la Iglesia.

El recuerdo de ejemplos como la Iglesia del Carmen, el antiguo Convento de la Concepción y otros es evidente.

Los **paramentos interiores**, bajo las telas decorativas modernas que ahora los cubren, aparecen simplemente revestidos de yeso y encalados, con varias capas superpuestas a la original.

## EL RETABLO

El retablo mayor, de madera dorada, tiene arquitectura dieciochesca.

Porcede, probablemente, de las reformas realizadas en la Iglesia en 1730 y de las que proceden las bóvedas de sus naves.

Su copete central contiene los símbolos franciscanos de las cinco llagas; aunque, en otro medallón, más discreto, se ven los símbolos de las Clarisas.

Parece muy probable que este retablo haya sustituido, con evidente decadencia, al llamado *Retablo de la Pasión* (10), flamenco policromado, hoy en la nave, desaparecida su probable arquitectura gótica, recompuesto y enmarcado con escasa fortuna, en el siglo pasado.

Tras el retablo quedan restos de pinturas similares, en color y forma, a las telas modernas que cubren los paramentos de la Capilla.

## LA TECHUMBRE

El carácter de la capilla mayor como *muy rica e muy notable e insigne*, le viene, además de por su espacio solemne y rotundo, por la singular techumbre que la cubre, cuya expresividad ha llevado a los historiadores a considerar la Capilla como parte segura del Palacio de Enrique IV.

El techo de la Capilla Mayor es una armadura ochavada de limas, ataujeada, con decoración de lazo, sobre friso de gran desarrollo, de tableros de madera labrada, todo ello ricamente policromado y dorado.

Estructuralmente es similar a una armadura de cinco paños en que los paños bajos formaran un friso muy desarrollado.

La traza geométrica es igual que la del techo de la Iglesia de Santa Clara de Tordesillas, con igual tránsito del lazo de diez a la decoración de octógonos del harneruelo.

## LA INSCRIPCIÓN

El encuentro de la techumbre y los muros es una faja de yeso, leve insinuación de caveto, sobre la que corre una inscripción en caracteres un-

ciales de importante diseño, sombreado y dorado, interrumpida, en el siglo XVIII, por la apertura de una ventana y la colocación de un retablo.

El profesor Dr. García Lobo ha leído la inscripción que corre bajo el friso, cuya transcripción nos da Lorenzo Martínez Ángel de la Universidad de León.

Con las dificultades del mal estado de conservación de algunas letras y de que parte de la inscripción está oculta por el retablo, el texto sería:

*Beati qui habitant in domo tua, Domine; in secula seculorum laudabunt te*

Salmos, 84,5 que en la versión de la Biblia de Nácar-Colunga se traduce por: Bienaventurados los que moran en tu casa y continuamente alaban.

Esto es una parte del texto. El resto no ha podido ser identificado aún.

## EL FRISO

Sobre la inscripción, el friso o *arrocabe* en cuya primera parte, friso propiamente dicho, está formado, sucesivamente, por un durmiente de madera con decoración labrada con motivos góticos flamígeros, una moldura con el cordón franciscano y una importante faja formada por un tablero de madera labrada, decorada, también, con motivos decorativos góticos y, como en el durmiente, engarzados en una geometría y modulación de indiscutible raigambre musulmana.

Cuadrifolios vegetales estilizados tachonan la decoración geométrica y los motivos góticos.

Sobre esta faja, en tableros superpuestos desde el origen, resaltando su importancia, la heráldica de Enrique IV orlada de manera muy especial: sendos ramos de granadas.

Rematando, la moldura con el cordón franciscano.

Es una decoración de rico mestizaje, que se enriquece con dorados y fondos azules y que es similar a la de la portada del Palacio de San Martín que aún se conserva y en la que parece intervino Xadel Alcalde que estaba en Segovia en 1456.

La heráldica se sitúa en los centros de los muros y en las esquinas.



En su segunda parte el friso se ochava y está formado por una serie sucesiva de piezas que recuerdan durmientes, con la esquina inferior labrada en forma de caveto y tableros decorados con el elemento repetido, intercalado, de la moldura del cordón franciscano.

También aquí se integran, en la decoración, motivos góticos y conceptos geométricos musulmanes, siempre en torno a composiciones de círculos entrelazados.

Se repiten labras, dorados y fondos azules, así como el tachonado de cuadrifolios vegetales.

El primer *durmiente* corresponde a la situación del cuadril. La decoración tiene como base una estilización del cuadrifolio gótico.

Sobre éste y la moldura del cordón, el tablero tiene una decoración en que una hábil integración de trifolios góticos en una geometría de círculos entrelazados produce un extraordinario dinamismo formal en que destacan círculos básicos y diagonales alternadas.

El siguiente *durmiente* es una serena modulación sobre la base del cuadrado esquinado y el cuadrado curvilíneo tetralobulado.

El sucesivo tablero está compuesto según una geometría básica de círculos, en que un círculo centrado se encadena a semicírculos arriba y abajo, decorando los huecos con tetralóbulos y otras formas góticas. En este tablero, de seguir la misma lógica compositiva, habría de venir ahora un nuevo *durmiente*.

En su lugar, el último tablero tiene moldurado en caveto su lado inferior.

Este último tablero toma el motivo del *durmiente* de los cuadrifolios y lo duplica, creando una base de gran serenidad, preparación adecuada de la explosión geométrica del artesón.

En realidad, lo que se ha hecho es duplicar el durmiente, introduciendo un nuevo ritmo o intentando producir un potentísimo *durmiente* capaz de soportar formalmente el rico artesón.

Y sobre este *tablero-durmiente*, en el lugar de la moldura del cordón, una nueva moldura de igual proporción en que sobre un caveto teñido de azul aparecen perlas doradas.

Encima ya, el durmiente alto, en su verdadera función, no exclusivamente decorativa como los anteriores.

Éste lleva una decoración solamente dorada, compuesta sobre la base geométrica del círculo en que se inscribe el tetralóbulo gótico, repetido alternando con motivos góticos que se desarrollan a lo largo de la onda que forman semicírculos alternados.

Esta es la base del artesón.

El conjunto de frisos sobresale del paramento del muro 48 centímetros, inclinado, desde el plano del caveto de la inscripción.

A los efectos de comprobar la adecuación de los dimensionados del artesón con las reglas de la carpintería clásica, hay, entonces, que partir del ancho de la nave descontando 0,96 metros, esto es de 7,385 metros.

## LA TECHUMBRE

Es una techumbre ochavada de limas, ataujerada, con decoración de lazo, policromada y dorada.

La estructura son pares sobre los que está aplicado el taujel.

Las techumbres no resistentes, siempre ataujeradas, son una característica esencial de las puramente islámicas.

Bien construida, evidencia el valor de la regla según la cual, en el mudéjar era tenido por mal carpintero el que tenía que hacer alguna corrección in situ, fuera del taller.

Las gualderas y el almizate guardan muy aproximadamente las proporciones clásicas: el nudillo está situado a  $\frac{2}{3}$  de la altura de las alfardas, esto es, las gualderas son visibles en  $\frac{2}{3}$  de su altura; el nudillo tiene una longitud de  $\frac{1}{3}$  del ancho de la armadura y, por tanto, el almizate ocupa  $\frac{1}{3}$  del ancho.

En las gualderas, la decoración de lazo de diez desarrolla hasta cinco centros completos y los semicentros correspondientes a los quiebros de paños, todos ellos situados en una trama triangular.

En el centro del lazo, un elemento vegetal, de diez hojas abiertas en torno a lo que puede ser una abstracción de la granada, motivo que se repite, adaptando su forma a los polígonos de la trama.

En los hexágonos irregulares que produce el lazo, las chillas se decoran con gallonados que reproducen decoración gótica.

Las cintas tienen decoración labrada de motivo floral entre dos gramiles destacados por la policromía azul. Sus cantos están policromados en rojo, destacando la riqueza del dorado de las chillas.

Tienen 10.5 centímetros de ancho y 8 centímetros de grueso.

Las calles principales tienen 21 centímetros, el doble que la cuerda, como requiere la ortodoxia de la carpintería.

Los paños menores destacan la potencia compositiva de su singular centro completo.

El almizate transforma el lazo de diez de las gualderas y lo conduce hacia una composición de octógonos en que tres centros principales aparecen rodeados de ocho secundarios cada uno. Unos u otros enmarcando racimos de mocárabes.

En las enjutas de la trama, chillas con gallonados góticos y elementos de hojarasca vegetal.

Los racimos secundarios, se componen a través de la transformación del cuadrado en octógono.

En los principales, a partir de la base octogonal, se producen ocho centros en estrella de ocho puntas que rodean un elemento central, también octogonal.

Los centros estrellados son huecos, constituyendo ventilación del artesón y, eventualmente, perforación de paso de sujeciones de lámparas.

Los racimos están dorados. Sus cantos se destacan con líneas pintadas en azul.

La policromía del conjunto tiene un plan definido: dorado básico, azul en fondos, destacando elementos y rojo en el canto de las cuerdas. Probablemente los colores de la heráldica real.

María Dolores Aguilar García en su *Un ensayo de lectura de las armaduras mudéjares* (11), sobre el *significado de los polígonos estrellados y su base filosófica...* dice que *en cualquier armadura mudéjar puede leerse un mensaje parecido: Si está adornada con lazo, su trazado geométrico será un conjunto de signos para leer un mensaje espiritual.*

El techo de la Capilla Mayor contiene, a nuestro entender, mensajes, de orden espiritual y humano.

Desde el punto de vista humano, los símbolos son evidentes y las hipótesis inmediatas: heráldica real flanqueada por ramos de granadas, en recuerdo de la campaña victoriosa de Jimena (una de las escasísimas victorias de Enrique IV y con el doloroso incidente de la muerte en la campaña de Garcilaso de la Vega) y abstracciones de granadas repartidas por todo el techo y destacadas en sus focos principales. Homenaje al Rey fundador (12).

Ibn Masarra, citado por Aguilar, dice que *los seres creados, contingentes, son como las paredes de un edificio. La techumbre tiene una meta más alta, que apunta a la esfera divina.*

Es, pues, en la techumbre en la que se desarrolla el argumento.

En las gualderas, la estrella de diez.

*La estrella de diez es muy perfecta y del contacto de dos de ellas surgen estrellas de cinco puntas, llamadas candilejos, símbolos de la luz y el brillo de los astros.*

*La estrella de 5 puntas es, para Platón, símbolo del Hombre y, para Al-gazel, es la Naturaleza (13).*

La Naturaleza tan vivamente sentida por el peculiar Rey Enrique...

En el almizate, el polígono de ocho; *el ocho es el número de la Regeneración: en términos cristianos, la Resurrección de Cristo.*

En los octógonos, los racimos de mocárabes como transcripción del Cielo. El cielo del Corán...

Continúa Aguilar:

*La visión de la geometría dinámica de estas decoraciones evoca el movimiento de las esferas celestes y unida a la armonía musical de su construcción, la meta final de una estancia cubierta de lazo será escuchar la inaudible música armoniosa de las esferas.*

En el techo de la Capilla Mayor se escuchan, realmente, varias y muy intensas músicas, de la selva a la batalla a las esferas celestiales. En una regeneración a partir de la Naturaleza apasionadamente querida, a través de las estrellas más luminosas, con la ayuda de la victoria en el campo de batalla, hasta la resurrección...

Y expresado a través de los recursos de dos culturas básicas de una raza necesariamente mestiza.

### LAS PECHINAS

En los ángulos, tableros triangulares, pechinas planas en taujel, con decoración de lazo octogonal, acompañando al cuadrado estructural.

Tienen racimos de mocárabes octogonales.

En el ángulo, el tablero del escudo real forma chaflán. El triángulo que se forma en la base de ese tablero, cerrando el hueco hasta los lados del rectángulo de la sala, está decorado con la abstracción de una granada, máximo icono de toda la composición.

### EL ESTILO Y LA RELACIÓN CON LOS TECHOS DEL ALCÁZAR

Aparte de intenciones simbólicas evidentes, lo que caracteriza el techo es su austeridad expresiva que exalta la geometría al máximo (incluso con el rigor de no dejar hueco de la composición sin trabar adecuadamente; no hay *holguras* ni concesiones en el trazado) y concreta su lenguaje en elementos sumamente elaborados y sintéticos. Incluso las abstracciones vegetales son depuración representativa.

Difícilmente encontramos una actitud plástica similar en los techos del Alcázar en que la geometría se ve frecuentemente ahogada por la hojarasca más profusa.

La referencia constante a la Sala de las Piñas es muestra evidente de la distancia expresiva: lo que en la Sala son cardinas en San Antonio son geometrías, lo que en el primero son transposiciones cercanas a lo abusivo, en el segundo es rigor clásico.

Hay dos lenguajes; probablemente, así lo creemos, hay dos épocas. Quizá dentro del quehacer de las mismas manos.

Hay que destacar, por otro lado, una cuestión que puede tener cierta importancia en el intento de relacionar unas obras y otras: en las restauraciones más recientes del Alcázar, los dibujos de Avrial y Flores se interpretan la mayor parte de las veces en obra de escayola, sustituyendo a la inicial y perdida de madera labrada.

Esto puede inducir a determinadas confusiones. Sobre todo cuando se analizan elementos aparentemente ambiguos como los frisos.

Elías Tormo y Monzó, en *El álbum del Alcázar por Avrial* (14), comenta el trabajo de José María Avrial y Flores haciendo algunas precisiones.

Atendiendo al estilo de la Sala de las Piñas, Tormo intuye que en el año de 1451 en que fue construida *no habían llegado al Alcázar ni el moro Jadel, que en 1456 trabajó la cuadra del Solio, ni los artistas goticistas de Flandes y Alemania, cuya estilización es más realista y cuyos trazos ya no suelen ser flamboyantes.*

El propio José María Avrial y Flores, en *El Alcázar de Segovia* describe con detalle la Sala, o cuadra, del Solio y transcribe la inscripción del primer friso: *“Esta cuadra mandó faser el muy alto e muy poderoso illustre senor el rrey D. Enrique el quarto, la qual se acabó de obrar en el anno del nascimiento de nuestro senor Jesu Cxpto. De mill e quatrocientos e cinquenta e seis annos, estando el senor rrey en la guerra de los moros, quando ganó a Ximena, la qual fiso por su mandado Francisco de Avila mayordomo de la obra, seyendo alcaide Pero de Muncharas criado del rrey; la qual obra ordenó e obró maestro Xadel alcalde”.*

Hay aquí un elemento de confusión: según Diego Enríquez del Castillo en el capítulo 12 de su Crónica, la Campaña sobre la Vega de Granada en que se tomó Ximena fue en 1458. Hubo una primera campaña del Rey en Andalucía, en abril de 1456, pero no fue en esta ocasión cuando, partiendo de Segovia y volviendo a la Vega, tomó Ximena.

De la lámina 4 del álbum se desprende que el techo era una armadura ochavada de limas, probablemente de cinco paños y con decoración de lazo de doce en los paños bajos.

En la lámina 8 se describe un paño alto y el almizate. El paño tiene lazo de ocho e incluiría, según Avrial, elementos curvos.

En el almizate, el octógono que enmarca el florón crea un lazo en que el rigor geométrico cede ante la intención ornamental.

El florón central es un racimo de mocárabes poco convencional y con más base decorativa que geométrica.

De las decoraciones de puertas y frisos se desprende una base casi absoluta del adorno floral sobre la que pugna por emerger un rigor geométrico que tiende a serenar y dar orden a la composición.

La heráldica se caracteriza por los dos ángeles tenantes que la flanquean. No parece que el símbolo de la granada, unido a la toma de Ximena, esté aún presente.

Personajes selváticos y escenas de caza protagonizan el primer cuerpo del friso, según los detalles trascritos por Avrial en su lámina 5.

El segundo cuerpo del friso presenta una composición de hornacinas, formadas por mocárabes sobre columnillas y enmarcando figuras de personajes monstruosos (lámina 6).

La lámina 7 describe el último friso y el lazo de los paños bajos.

En el friso, elementos dispares (geometrías, abstracciones florales, mocárabes, adornos góticos) se acumulan sin otra traba que la que proporciona la repetición modulada y el relleno de huecos; lo que es particularmente patente en el polígono estrellado de ocho que es módulo en la faja que soporta una nueva heráldica real, esta vez escueta de aditamentos.

En el lazo, las cintas van decoradas con cardinas, formando una onda continua y gramiles; en los centros y los huecos, representaciones muy realistas de elementos vegetales que solo llegan a apuntar, en los centros, estilizaciones próximas a la geometría.

En definitiva, las mayores coincidencias entre la Sala del Solio y la Capilla Mayor están en los años en que se produjeron:

1454. Enrique IV, Rey.

1455. Cesión de la Casa a los Franciscanos.

1456. Fecha que figura en el friso de la Sala del Solio. Xadel Alcalde.

1458. Abril. Campaña de la Vega de Granada con la muerte de Garcilaso y la toma de Ximena. Aparición del símbolo de las granadas.

Mayo. Matrimonio con Juana de Portugal.

A partir de 1458. Construcción de la techumbre de la Capilla Mayor.

Si, como parece probable, la Capilla Mayor fue lo primero que se hizo, tenemos aquí una fecha probable de inicio de la construcción del Monasterio. Entre 1455 y 1458, los Franciscanos ocupaban la Casa del Príncipe someramente acondicionada.

## LA REJA

En su encuentro con la nave de la Iglesia, la Capilla Mayor tuvo reja de madera, en paradero desconocido por la actual generación conventual, cuya descripción aparece en Estudios Segovianos (15): *Escritura ante Juan de Juntillo (escribano) con fecha 13 de julio de 1595 concierta con "Fray Diego de Dueñas", franciscano, en nombre de la Abadesa y Convento de San Antonio del Real para pintar y dorar y platear a su costa una reja de madera que tiene dicho convento para la entrada de la Capilla Mayor según estas condiciones: "que la dan hecha y acabada para desde hoy día de la fecha en tres meses, con las columnas redondas plateadas y rebestidas de una hoja de parra, las bolas de arriba de oro y las peanas y gargantas de plata y los libros de oro" "En las tarjetas quatro figuras una de San Francisco, otra de Santa Clara, otra de San Antonio, otra de San Buenaventura".*

*"La peana del Calvario plateada con los vivos de oro y los demás de plata".*

Esta fecha de 1595 podría corresponder al propio arco de piedra que abre la Capilla a la Nave.

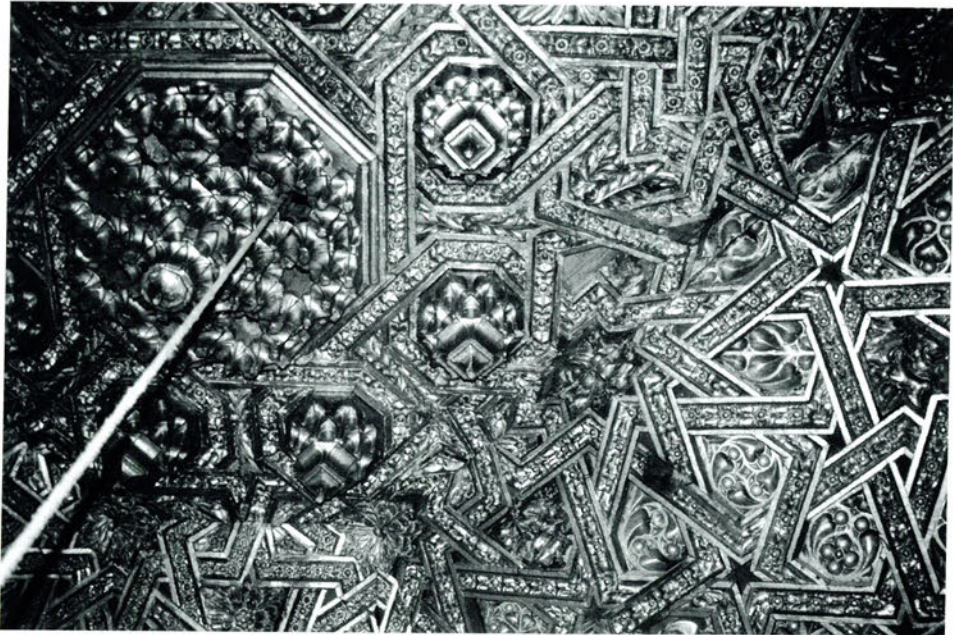
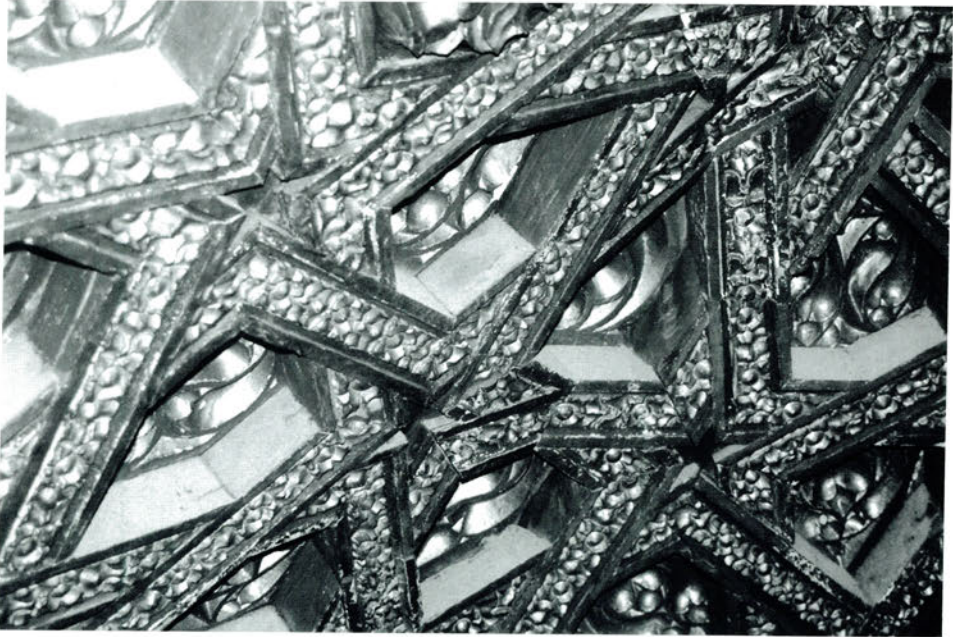
## NOTAS

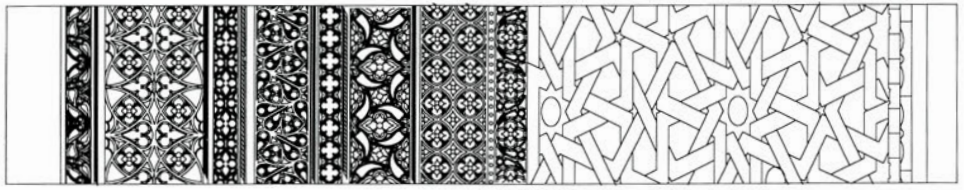
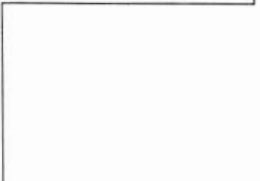
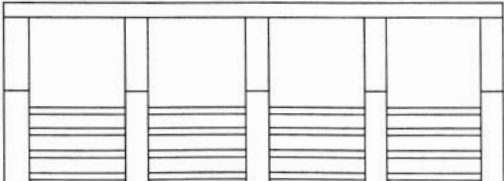
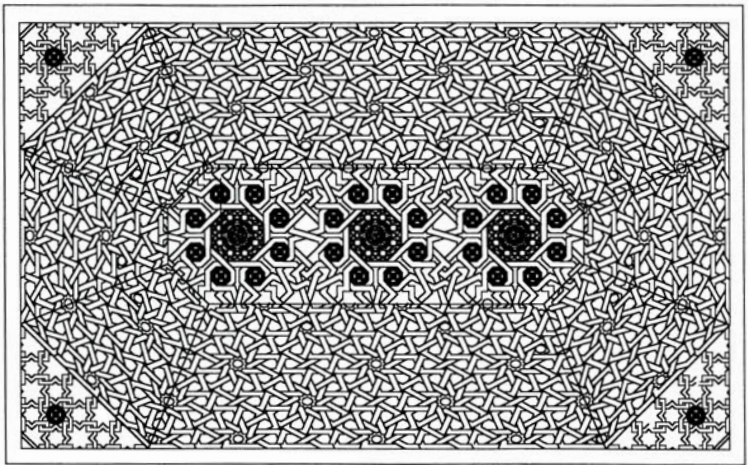
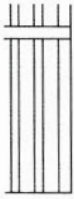
- (1) Fray Francisco Muñoz, Catálogo conventual, 1813.
- (2) José Antonio Flórez Valero, Monasterio de San Antonio el Real de Segovia. Caja de Ahorros de Segovia, 1988.
- (3) Santiago ALCOLEA, *Segovia y su provincia*, Guías Artísticas de España. Ediciones Aries / nº 21 / Barcelona 1958.
- (4) Diego de Colmenares: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia, 1643. Reedición de la Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia, 1970.
- (5) Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1940.
- (6) Santiago Alcolea, o.c.
- (7) María Jesús Herrero Sanz. *Memoria de Licenciatura*, mayo de 1980.
- (8) Wolfgang Braunfels. *La Arquitectura Monacal en Occidente*. Barral Editores, 1975.
- (9) Actas del Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 1984, 1985, 1986.

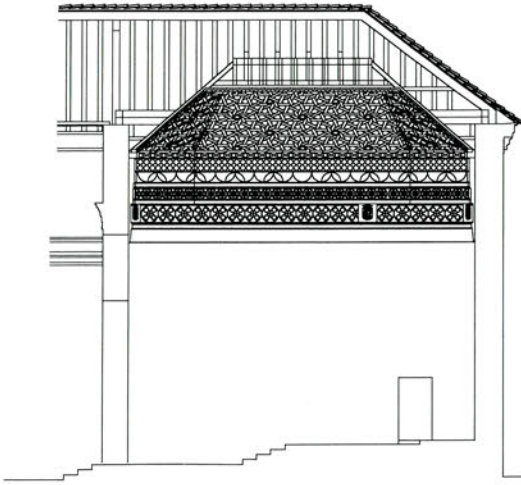


- (10) *Archivo Español de Arte*. Madrid. Juan de Vera de la Torre: “Felipe Lobel, restaurador del célebre retablo del Convento de San Antonio el Real”, (1952, XXV).
- (11) María Dolores Aguilar García. “Un ensayo de lectura de las armaduras mudéjares”. *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, 1985.
- (12) Diego Enríquez del Castillo. *Crónica de Enrique IV*. Edición Madrid, 1987.
- (13) Cruz Hernández. *La filosofía árabe*, citado por Aguilar.
- (14) Elías Tormo y Monzó, en *El álbum del Alcázar por Avrial y José María Avrial y Flores, El Alcázar de Segovia. Estudios Segovianos Tomo V*, 1953.
- (15) Reja, *Estudios segovianos*, tomo IV, pág. 133.

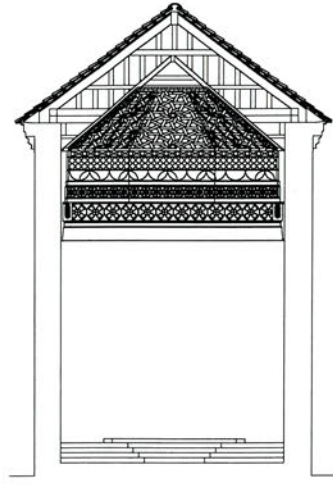




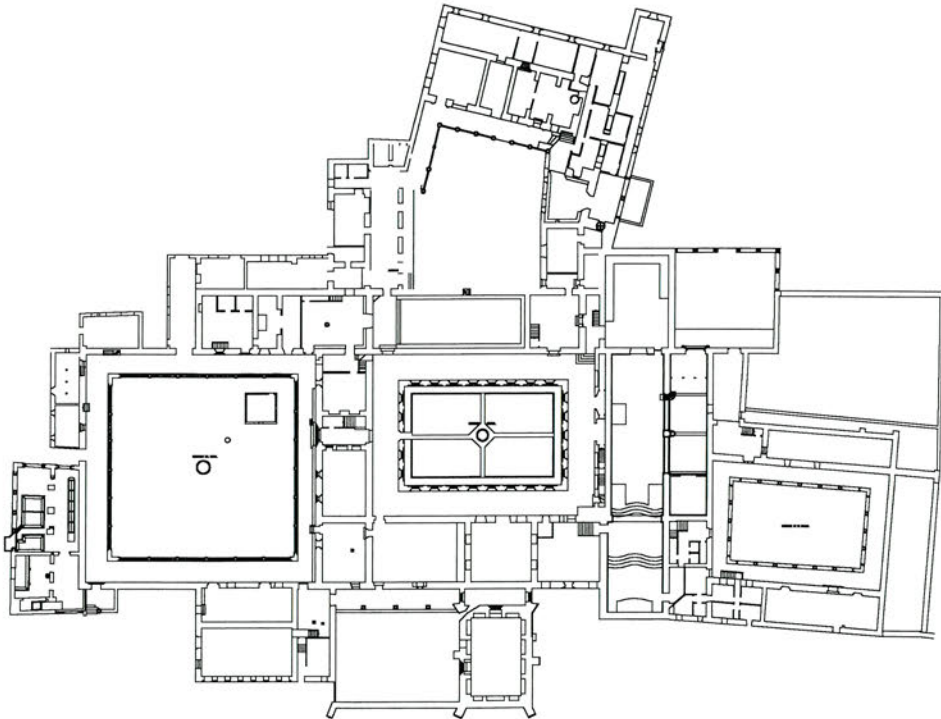


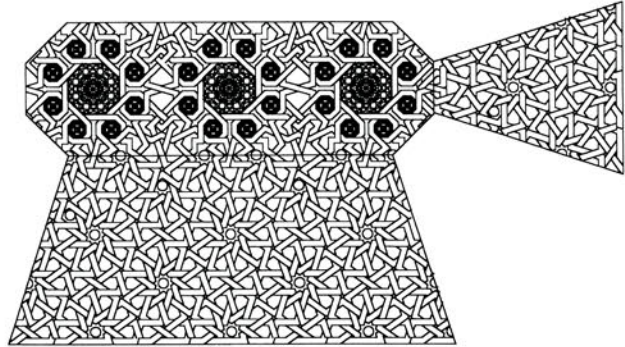
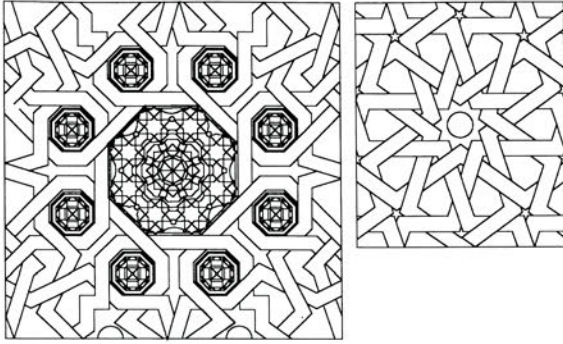


SECCION LONGITUDINAL



SECCION TRANSVERSAL





# LAS FORTIFICACIONES ESPAÑOLAS DE PALERMO EN EL RENACIMIENTO

Por

JOSÉ RAMÓN SORALUCE BLOND  
Académico Correspondiente

## INTRODUCCIÓN

Eclipsada por su actuación en América, la obra de fortificación por España de ciudades del Mediterráneo supuso un considerable esfuerzo y una constante preocupación de la monarquía durante el siglo XVI, así como una dura prueba para alcanzar la consolidación de las técnicas del abaluartamiento, en pleno Renacimiento.

Las fortificaciones modernas de las ciudades costeras de Sicilia constituyen un capítulo más de la historia de la Ingeniería Militar Española, en el que intervinieron de forma directa los mismos monarcas, sus gobernadores o virreyes y los más destacados arquitectos militares de la época, italianos y españoles, oficiales todos de un mismo ejército.

Un siglo de transformaciones sustanciales en materia de fortificación, que tendrá como campo de operaciones y experimentación a la fértil y bella isla italiana, convertida por la geo-política del momento en la más vulnerable frontera de la cristiandad.

Desde que, a principios del siglo, el Gran Capitán utilizara estos territorios de la Corona de Aragón para iniciar la conquista del reino de Nápoles, las obras de fortificación no cesaron, modernizando viejas estructuras medievales o abaluartando recintos urbanos y castillos costeros, así como proyectando nuevos complejos defensivos para la protección de los innumerables caladeros de la isla, siempre expuesta a desembarcos o ataques de las armadas berberiscas.

Recuperar la imagen e identificar lo existente, de lo que fue la Sicilia española fortificada del siglo XVI, supone compaginar una labor casi arqueológica de localización con una indagación documental dispersa, desconocida en su mayoría, que nos lleva de Italia a España o de España a Italia en la reconstrucción de un rompecabezas histórico, cuyos resultados supo-

nen en buena medida un reencuentro con un capítulo olvidado de la arquitectura española, en la misma cuna del Renacimiento, Italia.

Para los historiadores de la Arquitectura Militar, el baluarte moderno de estructura apuntada no aparece hasta las primeras décadas del siglo XVI, incluso se indica en 1527 en Verona. Con anterioridad y de forma simultánea luego, los Ingenieros Militares siguieron construyendo baluartes cilíndricos, derivados del torreón medieval pero de más sólida estructura, menor altura y más adaptados para la artillería. A ambos modelos recurriría el Ingeniero Ferramolino durante los más de 10 años que permaneció fortificando las ciudades costeras de Sicilia.

Su experiencia posterior a 1533, es coetánea a la del Ingeniero español P. Luis Escribá y a la de su compatriota Juan Bautista Calvi, los tres grandes técnicos militares del ejército de Carlos V, el primero en Sicilia, Escribá en Nápoles y Calvi fortificando las ciudades costeras y fronterizas de España.

Estos datos convierten a Palermo en una de las primeras plazas abaluartadas del territorio de la Corona Española y una de las primeras de Europa, junto con Piacenza, Ferrara, Pésaro y Módena. El ingeniero Ferramolino, no sólo introdujo el sistema de baluartes en Sicilia, sino que desarrolló una incansable labor como arquitecto e ingeniero, durante el gobierno de tres virreyes, D. Hugo Pignatelli, D. Fernando Gonzaga y D. Juan de Vega, entre la llegada a Palermo en 1533 y su muerte en Túnez en 1550. Labor que sería continuada al frente de las numerosas obras que dejó iniciadas o en proyecto, por los Ingenieros Pedro Prado y Antonio Conde, Ingeniero de D. Juan de Austria que falleció en la batalla de Lepanto.

La revisión de los sistemas abaluartados de Ferramolino, escasos y reducidos a medida que avanzaba el siglo, fue planteada por los diversos Ingenieros del Duque de Terranova, Virrey desde 1571, Juan Antonio Nóbile, Giulio Césare Brancario y Juan Antonio Salomón, guiados por los dos grandes maestros de la Ingeniería Militar en la primera parte del reinado de Felipe II, Jorge Palearo Fratrín y Scipión Campi.

Campi, que en sus escritos se muestra muy crítico con la obra de Ferramolino, fue a su vez rebatido por un joven ingeniero formado en Sicilia durante aquellos años, Tiburcio Spanochi, el que llegaría a ser Maestro Mayor de Fortificaciones de Felipe II y de Felipe III, uno de los más importantes Ingenieros Militares del Renacimiento.

Se completa así todo el periodo histórico del siglo XVI, con tres generaciones de técnicos italianos y españoles, que desarrollaron una gran parte de su obra, teórica y práctica, en Sicilia, campo experimental de la Ingeniería Militar Moderna hasta el siglo XVIII.

El constante debate sobre los postulados del abaluartamiento y la defensa de las ciudades en el Renacimiento, quedó recogido en los numerosos informes, memoriales, proyectos y cartas, elaborados en Sicilia o España, por estos maestros del arte de la fortificación. Un cúmulo de documentos que comprenden el saber teórico, la estrategia militar y la experiencia constructiva, aportados a una ciencia en constante evolución, la Poliorcética. El primero de estos textos fue la memoria del Proyecto de Antonio Ferramolino, para abaluartar Palermo: “L’ordini di la fortificazioni di quista felichita di palermo dato per lo magnifico Ingignero antonio ferramolino” y el más completo la: “Descripción de las marinas de todo el Reino de Sicilia” de Tiburcio Spanochi, a los que hay que sumar los detallados informes de Conde, Scipión Campi, Nóbile, Fratín o Camillo Camilliani, conocidos unos e inéditos otros.



Fig. 1. Plano de las fortificaciones abaluartadas de Palermo en 1575. (Archivo Histórico Militar).



## SICILIANOS Y ESPAÑOLES: CONTRASTES DE UNA CONVIVENCIA

De las difíciles relaciones de convivencia entre los naturales del país y el Estado dominador nos da idea una carta del Virrey D. Juan de Vega al Rey (Felipe II) en la que muestra una actitud de desconfianza hacia sus gobernados, sumamente dura y sorprendente “...a los sicilianos los destruye la libertad y los conserba la servidumbre y sin duda es cosa extraña y difícil de creher que no solamente sean diferentes de la natura humana de los hombres, mas aun de las fieras... jamás quedan quietos ni contentos, ni se puede dellos sacar ningún fruto de buena obra, si no es haziendoselo hazer por fuerza, y tratándoles con severidad...” (1).

Similares comentarios le hace en 1585 al Conde de Alba su antecesor en el Virreinato el italiano Marco A. Colonna “...y en conclusión los mismos sicilianos confiesan que no hay cosa mala en esta isla sino es la gente” (2). El mismo D. Juan de Vega se mostraba contrario a la ampliación de la ciudad de Palermo, cuando se proyectó agrandarla para encerrar en su recinto el nuevo muelle en construcción. La causa era la desconfianza en la misma población “...el pueblo se ha sublevado algunas veces, si se aumenta, es peligroso” (3). Sin duda se refiere el Virrey a la suerte que corrió su antecesor en el cargo D. Hugo de Moncada en 1516, teniendo que huir a Messina y Nápoles.

Son pocas las veces en que alguna población se ofrece a colaborar en las tareas de fortificación y defensa, siendo Messina un claro ejemplo de responsabilidad cívica ante enemigos comunes; por lo general era preciso recurrir a impuestos especiales cuando los fondos enviados desde España se hacían insuficientes. La rivalidad entre Palermo y Messina convirtió a la segunda, sin ser la capital del Virreinato, en la más fiel ciudad a la corona en la isla. Hay referencias en la correspondencia de los Virreyes de varios complots (4) contra los españoles.

Desde el punto de vista militar la desconfianza en el soldado italiano, a la que se refiere el Virrey D. Fernando Gonzaga (5), obligará a mantener una permanente fuerza de ocupación con el cometido sorprendente de defender precisamente a la población ocupada; en todo caso el Ejército de Sicilia estaba compuesto por compañías de milicias locales, en una relación de eficacia para la batalla y la defensa considerada en la documentación de la época, de una compañía española por cada tres sicilianas (6).

Sin embargo esta visión tan negativa sobre la convivencia hispano siciliana en el siglo XVI, contrasta con la opinión del Catedrático de la Universidad de Palermo e Historiador Virgilio Titone “En realidad, bajo la Casa de Austria, la política española y las aspiraciones de los sicilianos con respecto a las antiguas libertades isleñas y muy especialmente a las prerrogativas y a los derechos del Parlamento, coincidían en absoluto. Para los sicilianos la libertad está en el pasado, en la integridad de sus antiguas instituciones. Y en este sentido, la política española no se propuso introducir novedades. ¡Sino todo lo contrario!. Si leyésemos las instrucciones que tenían los virreyes, las que se dieron al Duque de Maqueda, o las relaciones que dichos virreyes escribían para los sucesores en calidad de informes dirigidos al gobierno central, veríamos que no sólo no pensaban aminorar los privilegios de que gozaba la Isla desde hacía siglos, sino que por el contrario, procuraban demostrar siempre su gran confianza en la lealtad de los sicilianos. Jamás pensaron en llevar a cabo una política de centralización ...Así pues, mientras en otros lugares la persistencia de las antiguas libertades representaba un grave peligro para la seguridad de la dominación española, en Sicilia todo podía continuar discurriendo tranquilamente por los cauces del pasado... el hecho de que durante las revueltas –si hemos de ser verídicos harto frecuentes– contra tal o cual virrey, España quedase siempre al margen de la contienda dándose el caso de que los sublevados contra el virrey, lo hacían al grito de ¡Viva el Rey!, dando lugar, en estos casos, a que se multiplicasen ostensiblemente las manifestaciones de fidelidad al soberano” (7).

Ciertamente monarcas como Carlos V perviven en el recuerdo popular como todo un símbolo glorioso de su pasado. Siendo fiel testimonio del interés de España hacia el bienestar y desarrollo de la isla, aspectos de su arquitectura monumental, de su actuación urbana o la construcción de modernas fortificaciones “Sicilia, bajo el poder de España, vió sus campos colonizados gracias a la fundación de decenas de nuevos ayuntamientos rurales, algunos de los cuales siguen siendo hoy en día prósperos centros de la isla; que su población aumentó notablemente: que las ciudades se embellecieron y que se llevaron a cabo grandes obras públicas con notables dispendios. Baste recordar entre ellas el gran muelle de Palermo que en aquellos tiempos se consideró como algo maravilloso y sin precedentes” (8).

En tantos siglos de dominación, primero aragonesa y después española, es normal que se diesen situaciones de opresión y de prosperidad, aún en el mismo siglo XVI estas alternativas en la actuación de los virreyes debieron ser normales como lo demuestran las sublevaciones o, por el contrario, el reconocimiento unánime a la labor de virreyes como D. Diego Enríquez de Guzmán, tercer Conde de Alba de Liste (9), luchador infatigable por sacar a la isla de una situación de miseria y hambre que se padecía a fines del siglo XVI. Pero de lo que no se libró Sicilia en el reinado de Felipe II fue del alarmante aumento de la burocracia y del paso de las propiedades a manos del clero y la nobleza, como ocurría en el resto de los reinos hispanos.

No es lugar éste para profundizar en las relaciones de dependencia mutua, conocidas y estudiadas por diversos autores; basten estas breves notas para apuntar las condiciones en las que tuvo que fortificarse la isla durante el siglo XVI, con o sin la ayuda material y humana de los sicilianos, según los casos.

Un párrafo del manuscrito de Tiburcio Spanochi, no deja lugar a dudas de la actitud de desinterés de sus habitantes por colaborar en su propia defensa: “Varones y lugares hay que por haver rescebido daño por falta de convecinos guardias, desean torres en sus estados, de buena gana harían todas a sus costas en las marinas y no las hazen por no gastar sus haziendas por comodidad agena...” (10).

Han sido los actuales historiadores de la arquitectura italianos, quienes han sabido valorar aquel esfuerzo constructor, en el que los sicilianos jugaron un importante papel, reivindicando la parte de prestigio que corresponde a los Ingenieros italianos que trabajaron para España en aquellas importantes obras de ingeniería. Dice el historiador Rodolfo Santoro en un reciente trabajo, que no se entiende cómo mucha de la obra realizada en este periodo, se siga denominando “forti spagnoli” de forma genérica por divulgadores simplistas, “... quando essere furono progettate, eseguite e pagate dagli Italiani” (11).

## PALERMO: DE FERRAMOLINO A SPANOCHI

Carlos V ordenó el amurallamiento abaluartado de Palermo, siendo Virrey de la isla D. Fernando Gonzaga. Ferramolino, que desde 1533 se encontraba en Sicilia, proyectó la sustitución paulatina de la cerca medieval por baluartes y cortinas de grandes dimensiones, distribuidos en cuatro grandes Frentes, tres

de Tierra y uno de Mar. El orientado al sur, del que salían los caminos hacia Messina, estaba formado por cinco baluartes (Pescara 1569-75, Sta. Agata 1570, S. Antonio, Spasino 1537 y el baluarte de Vega en la esquina occidental de la plaza) y dos portadas, las de Sta. Agata y la de Términi. El frente norte con 4 baluartes (Aragona 1572, Gonzaga 1536, S. Giuliano 1536 y S. Giorgio) acababa su trazado en el Castello a Mare del puerto, fortificación reforzada por los aragoneses y ampliada por Fernando el Católico en 1496. Allí se abrían las puertas de Carini y San Giorgio.

Tierra adentro, el Frente Oeste se formó entre los baluartes de Pescara y Aragona, con el abaluartamiento del Palacio Real (baluarte de S. Pedro 1550 y el de Piperito) únicas fortificaciones modernas que aún se conservan.

Frente al mar sólo se construyeron dos baluartes, el citado de Vega y el del Tuono levantado en 1550. Aunque en la obra inicial no se contemplaba, Ferramolino proyectó el abaluartamiento de Castello a Mare en el puerto de Palermo en 1547.

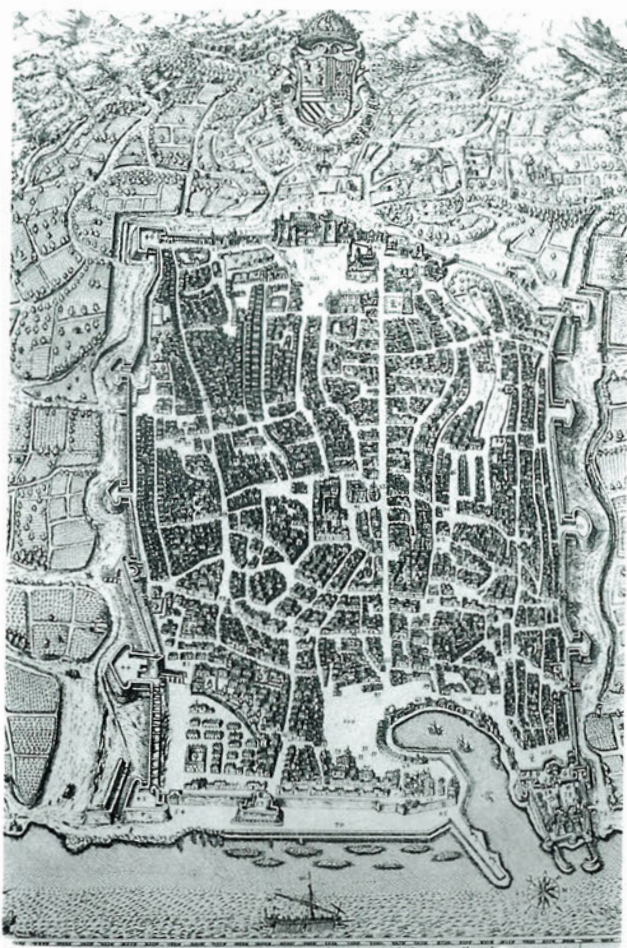


Fig. 2. Vista de Palermo por Horacio Maiocchus en 1580.

Varios documentos del año 1545, cursados por el Virrey Marqués de Terranova al Príncipe de España (después Felipe II), dan cuenta de estas obras de fortificación y en concreto de la construcción de los baluartes “...Que la fortificación de aquella ciudad de Palermo se halla en muy buenos términos por que se han hecho despues q de allí partió tres bastiones conforme la orden q tenia dado de suerte que toda ella está ya reunida de bastiones, se responden los unos a los otros de tal manera q de todas partes esta guardada y puesta en defensa” (12). En la “Relación de lo q Juan de Vega scrive a Bustamante de Herrera, para q suplique a S. Mgd. para lo q conviene proveerse en el reyno de Sicilia” (13) se da cuenta del proyecto para abaluartar Castelo a Mare: “Que la fortificación de este Castillo de Palermo como su Mgd. ordena en su instrucción he pensado por todas las vias algun remedio para labralle conforme el deseño q su Mgd. ha embiado y en lo q aca mas pareciere conveniente y con el parecer de Ferramolino y de algunas otras personas de experiencia espero se hara tal obra y fábrica mediante la cual quedará honestamente fortificada”, fechado en 1547.

La fortificación de Palermo por Ferramolino fue bien estudiada por Vincenzo di Giovanni en 1896, siendo varios los trabajos sobre tan monumental obra, de la que se conserva la Memoria del Proyecto redactada por el ingeniero. Pese a todo, estas construcciones no responden a unos criterios de uniformidad en sus dimensiones ni en el trazado; dificultades topográficas, técnicas o simplemente planteamientos estratégicos, dividen el sistema en baluartes de dos tamaños, los Reales o mayores, entre los que destaca el Spasino, junto a la puerta de Términi y los intermedios, de menor tamaño, casi exclusivamente plataformas de artillería.

Los 90.000 florines de coste proyectado para las obras fueron sufragados por la población en sus dos terceras partes, mediante una gabela sobre los alimentos y el resto por el Reino. En 1544, cuando el recinto estaba bastante avanzado, se inició la excavación del foso por los vecinos, obra de la que se conserva el “Bando per le fossati della città” del 5 de mayo.

A Ferramolino lo sucedió al frente de estas fortificaciones el Ingeniero Pedro Prado con los Maestros de Obras Nicola Facenti, Vicencio Lavaca y Francesco Durso. Entre 1570 y 1576, durante el gobierno del Duque de Terranova, se completó la obra, contruyéndose los últimos baluartes y la Porta Nova, junto al Palacio Real, monumento a la memoria de Carlos V de voluminosa factura manierista.

Al final de este periodo, acabados de rematar los últimos baluartes, se dejan oír las primeras voces discrepantes con la gigantesca obra. Por un lado la crítica opinión de Scipión Campi: “Tratar de la manera que agora se halla la fortificación sería largo porque no hay cosa segura y sería menester grand tiempo y espera para ponello en perfección” (14). Pero es el proyecto de remodelación del abaluartamiento del arquitecto militar Alejandro Giorgi, conservado en el Archivo General de Simancas, el que muestra los errores de Ferramolino. Éstos pueden concretarse en dos aspectos, la falta de homogeneidad en el tamaño y forma de los baluartes, igualados todos en el proyecto de Giorgi, y la desproporción entre las dimensiones de los baluartes y la longitud de las cortinas, excesiva para ser eficaces, por lo que se debían incluir en la muralla al menos tres nuevos baluartes (15).

El Virrey Marco Antonio Colonna dió por rematada la fortificación de Palermo, pasando a rehabilitar el viejo castillo normando para Palacio Real, en cuyas obras se sabe que trabajó Tiburcio Spanochi, proyectando y construyendo la cimentación de la obra nueva, integrada en la vieja estructura, en torno a un patio central de tres plantas con arquerías renacentistas.

En las últimas décadas del siglo XVI, son varias las referencias a las reformas introducidas en la muralla y baluartes, pero sobre todo es la construcción de un nuevo puerto de mayor amplitud, la que acapara los caudales públicos destinados a infraestructuras defensivas urbanas.

A petición de la Universidad de Palermo en 1566, el Emperador accedió a construir un nuevo puerto para la ciudad junto a la primitiva ensenada. La estancia de D. Juan de Austria en la plaza permitió plantear cuestiones como la de la longitud del dique de cierre o el crecimiento de la ciudad en aquella dirección. La rica documentación conservada de todo este proceso, incluso gráfica (un dibujo en perspectiva de 1580 realizado por Oracio Maiocchus, muestra el dique en plena construcción), permite un perfecto seguimiento de la que fue la segunda gran obra de ingeniería realizada por los españoles en la capital siciliana, así como el mayor puerto construido en su tiempo.

Estas obras debieron comenzarse en 1566, ya que seis años después seguía ejecutándose tal como las iniciara el Virrey D. García de Toledo. La propuesta de ampliar el recinto urbano hasta el nuevo dique, fue duramente criticada por la necesidad de duplicar la guarnición y ante el temor de aumentar una población propensa a sublevarse. En proyecto el muelle medía 300 canas de largo, pero el Virrey D. Juan de Cardona

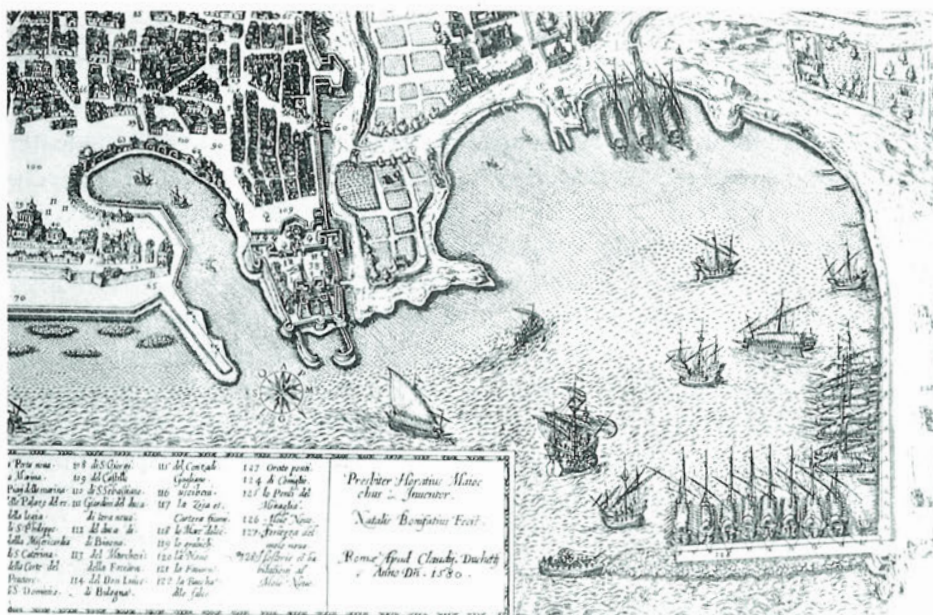


Fig. 3. Vista del nuevo puerto (en construcción) de Palermo en 1580.  
(Detalle del dibujo de Horacio Maiocchus).

decidió reducir su excesiva longitud. En plena preparación de la campaña contra Túnez, D. Juan de Austria llegó a Palermo el 6 de septiembre de 1573, estudiando y dando su parecer sobre la fortificación de la ciudad y la construcción del muelle (16).

La importancia estratégica de Palermo, la importancia para la Corona de sus fortificaciones y la necesidad de reforzar la defensa del nuevo puerto, haciendo otro castillo en su punta o reforzando el Castello a Mare, son las indicaciones que se recogen en el informe oficial elaborado por el Marqués de Avola en 1574 “Palermo y su muelle y darsena.- Quanto a la fortificación V. Mgd. sepa que está muy abierta y conforme alo que se vee por el dessino aun que en la ciudad por ser tan principal esta muy poblada de cavalleros y otra mucha gente la qual sera en numero de veynte mill hombres para poder pelear mas ha menester q se arme, ay tambien buen golpe de cavalleria con servirse de los cavallos de los coches y otros de basto para los quales faltan sillas y se da orden aque esten como conviene para lo que

se puede ofrecer y en todos seran numero de mill y quinientos cavalleros los quales estan muy apunto de armas y cavallos y para servir en qualquier ocasion de manera quepor haver todo esto y ser la ciudad en parte donde con mucha facilidad puede ser socorrida no se tiene ningun recelo de daño que el enemigo pueda hazerle y assi no parece ser neccess. deponer en ella gente de guerra mas de una compañia de españoles en el muelle para guardia ordinaria del, estando aquello sin ninguna fortificació con solo un cavallero muy pequeño al principio del donde están tres piecs de Artillería y por estar este lugar tan desamparado conviene que V. Mgd. sea servido de tomar resolución en la manera dela fortificacion para seguridad delas galeras y quando V. Mgd. fuesse servido que el muelle no passe mas adelante de doscientas y cinquenta canas sepodra hazer un castillo en la punta del, para guardar la entrada en el qual estarían muy seguras las naves que allí acudiessen, y las galeras podran estar en el mandracho, haziendose en la parte que esta designado en el. El gasto de las cinquenta canas mas que estava de dessignado que fuesse el muelle... Será neccessario tambien poner el castillo de palermo con mas fortificacion de la que al presente esta y haziendose esta darcana estaran muy seguras las galeras que han de imbernar en aquel Reyno y cabran mas de cinquenta y el muelle serviran para armada Real laqual de si se defiende y para naves que de ordinario acuden alli gran numero con mercaderías, y quando el muelle huviesse de passar adelante y no se hiziesse la darcana sera menester que las galeras imbiernen en el muelle pues en la cala estarían con mucho peligro de los temporales y estando alli es menester fortificar toda la parte del muelle y crescer la ciudad como esta dessignado en lo qual V. Mgs. podra tomar la resolucion quele sea mas servicio” (17).

La fortificación del nuevo muelle en construcción vuelve a ser informada en una relación, sin firma, de 1579 titulada “Relacion de las cosas del reyno de Sicilia” en la que se da la siguiente relación sobre Palermo: “...y se yo que en tiempo del Marqués de Pescara, se antepuso a su Mgd. que por quanto el puerto desta ciudad esta muy apartado della fuera de las murallas y que a esta causa viniendo una armada enemiga podría señorearse del fuera bien que la ciudad se cresciesse tanto que incluyesse dentro de si el puerto y no parescio a su Mgd. que devia hacerse por la razon de estado que he dicho atras de que no conviene que Palermo sea tan grande. Porque necesariamente creciendo esta ciudad se viene a



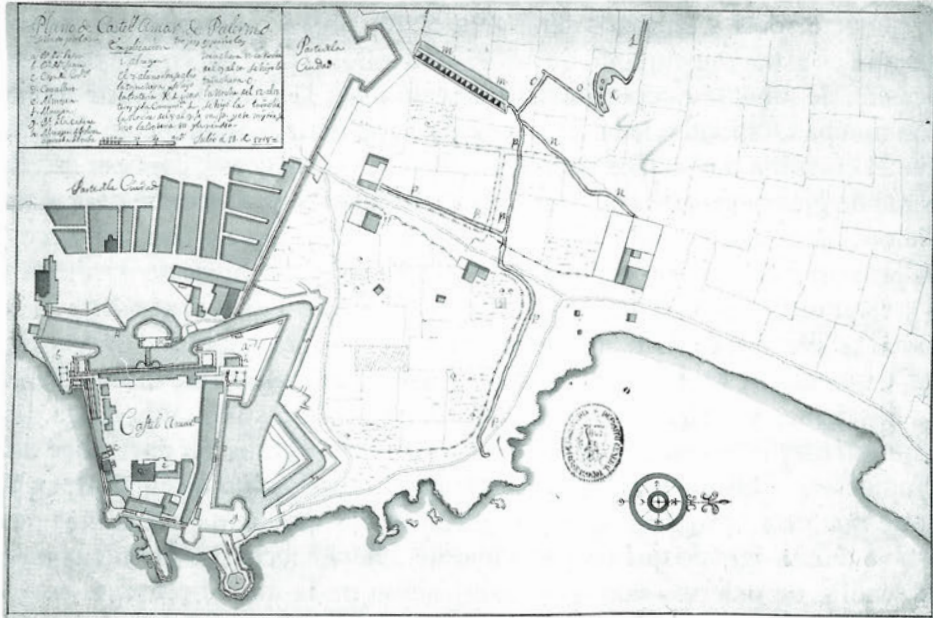


Fig. 4. Plano de Castell a Mare en 1718. (Archivo Histórico Militar).

disminuir Mecina y esto consiste en la residencia de la Corte y assi ordeno su Mgd. por remediar la seguridad del muelle sobre la punta del que entra en la mar se hiciesse un torreón muy bueno y fuerte adonde pudiesse estar la artilleria que fuese menester y que el castillo que guarda la otra banda se cresciesse tanto a la buelta de la punta del muelle quanto se juzgase necesario para que jugando la artilleria de una y otra parte impidiesse la dicha entrada a la armada enemiga” (18).

En la década de los años ochenta seguían las obras del Palacio Real, así como reformas y ampliaciones en algún baluarte o cortina. Otro informe al Rey del año 1582 hace una velada crítica a los gastos que Palermo emplea en fiestas, teniéndose que destinar los medios habilitados para las obras del Palacio Real a la fortificación de Siracusa, tal y como indicaba al virrey Marco A. Colonna a su sucesor el Conde de Alba en 1585 (19).

La cartografía militar de los primeros años del siglo XVIII, es fiel testigo de las nulas innovaciones que tuvieron las fortificaciones de Palermo durante el siglo XVII. El nuevo muelle se mantuvo aislado de la población y

al Castelo a Mare no se le llegaron a construir los dos baluartes del Frente de Mar, tan necesarios.



Lám. I. Estado actual del baluarte del Piperito en Palermo. (Foto del autor).

## NOTAS

- (1) "Una carta de Juan de Bega Visorrey de Sicilia escrita a su Magd. el Rey Felipe II sobre el gobierno de Sicilia" (Sacado de la librería de manuscritos del Escorial), B.N. - M.S. 2058 (368-374) y M.S. 1429 (33).
- (2) "Relación de las cosas del Reino de Sicilia, escrita en el año 1585 para el Visorrey Conde de Alba de Liste, sucesor de M. Antonio Colona", B.N. - M.S. 2460 (32)
- (3) "Informe sobre la fortificación de Palermo", A.G.S.: ESTADO - Leg. 1143 (12).
- (4) "Denuncia de un complot que se dice existe en Siracusa de Sicilia", A.G.S.: ESTADO - Leg. 1158 (19, 20 y 42).
- (5) "Poca confianza del Virrey Gonzaga en el soldado italiano", A.G.S.: ESTADO - Leg. 1115 (33).
- (6) "Descripción del Reino de Sicilia", B.N. - M.S. 1761, fol. 113.
- (7) TITONE, "Palermo", 15.
- (8) TITONE, "Palermo", 16.
- (9) SANZ, "Alcarreños", 44 y 45.
- (10) "Descripción de las marinas de todo el Reino de Sicilia. Con otras importantes declaraciones notadas por el Cavallero Tiburcio Spanoqui del Abito de San Juan Gentilhombre de la Casa de Su Magestad. Dirigido al Príncipe don Filipe Nuestro Señor en el año de MDXCVI", B.N. - M.S. 788 - fol. 7.
- (11) SANTORO, Fortificazioni, 252.
- (12) A.G.S.: ESTADO - SICILIA - Leg. 1116. Docs. 20, 55, 92, 94, 95, 186 y 188.
- (13) A.G.S.: ESTADO - SICILIA - Leg. 1118. Doc. 53.
- (14) A.G.S.: ESTADO - SICILIA - Leg. 1145. Doc. 88 y Leg. 1146 doc.. 59.
- (15) A.G.S.: ESTADO - SICILIA - Leg. 1146. Doc. 61 y M.P. y D. - X - 60.
- (16) SARRALBO, "Una estancia", 73 - 74.
- (17) A.G.S.: ESTADO - SICILIA - Leg. 1142. Doc. 114.
- (18) B.N. - M.S. 11592 - fol. 105.
- (19) B.N. - M.S. 1761 - fol. 116 y M.S. 2460 - fol. 36 r.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALLEJO Y ANGULO, Pierre del, *Descrittión de L'isle de Sicile et de ses cotes maritimes avec les plans de toutes ses forteresses*, Amsterdam, 1734.
- CARNEVALE, G., *Historia et descrittione del Regno di Sicilia*, Napoli 1591, 1651.
- COSTANZO, Buonfiglio, *Storia Siciliana*, Venecia 1604.
- DE SETA, C. y DI MAURO, L., *Palermo*, Bari 1980.
- DRAGO, Alba, *Castelli di Sicilia*, Milano 1956.
- GIOVANNI, Vincenzo, *Le fortificazioni di Palermo nel Século XVI. Giusta l'ordine dell'ing. Antonio Ferramolino*, Palermo 1896.
- GIUFFRÉ, M., *Castelli e luoghi forti di Sicilia (XII-XVI sec.)*, Palermo 1980.
- GIULIANA, A., *Architetti regi in Sicilia, del sc. XIII al sec. XIX*, Palermo 1952.
- MAGANUCO, Enzo, "Influencias españolas en la arquitectura siciliana del Renacimiento", en *Revista Geográfica Española*, n. 28, Madrid (s/f), 111-124.
- PROMIS, Carlo, *Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVIII*, Torino 1874.
- SÁNCHEZ, M. Manuela, "Monumentos del Palermo español" en *Revista Geográfica Española*, n. 28, Madrid (s/f), 19-31.
- SANTORO, Rodolfo, *Fortificazioni bastionate in Sicilia (XVI y XVII)*, Palermo 1978.
- SANZ DÍAZ, José, "Alcarreños en Sicilia", en *Revista Geográfica Española*, n. 28, Madrid (s/f), 43-52.
- SARRALBO, Eugenio, "Una estancia de Don Juan de Austria en Sicilia", en *Revista Geográfica Española*, n. 28, Madrid (s/f), 68-79.
- TADINI, Guido, *Ferramolino da Bérgamo. L'ingegnere militare che nel'500 fortificó la Sicilia*, Bérgamo 1977.
- TITONE, Virgilio, *La Sicilia dalla dominazione spagnola*, Bolonia 1955.
- TITONE, Virgilio, "Palermo y su Carlos V", en *Revista Geográfica Española*, n. 28, Madrid (s/f), 15-18.



# UN NUEVO CUADRO DE ANTONIO MARTÍNEZ EN LA REAL ACADEMIA. NOTICIAS SOBRE OTRAS OBRAS DEL PENSIONADO (\*)

Por

M<sup>a</sup> ÁNGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ  
Académica correspondiente

Como consecuencia de las tareas de catalogación emprendidas tras la última reorganización del Museo en 1997, se ha iniciado la revisión de los depósitos de obras de la Real Academia en otras instituciones. Ello me ha permitido localizar e identificar una nueva obra del pintor madrileño Antonio Martínez Espinosa, uno de los primeros pensionados de la Academia en Roma (1), depositada en el Museo de Pontevedra y considerada como anónimo del siglo XIX (2). El lienzo, copia del cuadro de Tiziano “Venus vendando al Amor”, rescatado así del anonimato viene a sumarse a la excelente colección que la Academia posee de sus pensionados.

El archivo de la Academia conserva amplia documentación sobre sus discípulos (registros de matrículas, distribución de Premios, actas de las sesiones, informes, cartas etc...). Gracias a ella, me ha sido posible conocer nuevos datos acerca de Antonio Martínez e incorporar aspectos de su estancia en Roma, que completan las escasas noticias sobre su biografía; estudiando no sólo la nueva e interesante obra, sino documentando otras del mismo autor, que aún permanecen en el Museo.

La relación del artista con la Real Academia abarca un largo periodo de más de diez años (1754 - 1765), coincidiendo con los primeros tiempos de andadura de la institución. Su primera constancia la encontramos en 1754 cuando opta a los Premios de la Academia, siendo citado en las actas como opositor de Pintura, aunque sin obtener premio alguno (3). Al año siguiente aparece en los registros de matrícula de la Academia, como discípulo (4).

De nuevo en 1756 se presenta a los Premios siendo incluido, en esta ocasión, entre los opositores de tercera clase, y consiguiendo tan sólo un voto con el dibujo de Hércules y Anteo de la Academia (5). Finalmente en 1757 obtiene el segundo premio de tercera clase con todos los votos, lo

que le hace merecedor de la medalla de plata de tres onzas , realizando para esta ocasión el dibujo del “Gladiador de la Academia” (Gladiador Borghese) (6).

Asimismo, después de optar sin éxito a las pensiones que para la formación en Roma de sus discípulos otorgaba la Academia, en su afán de perfeccionamiento, decide desplazarse a Roma, a su costa, para continuar su formación. El resumen de las actas de la Academia del 6 de marzo de 1757 recoge de forma explícita esta decisión: “Dn Antonio Martínez Espinosa, uno de los que concurren a la oposición de pensiones, no habiéndole tocado alguna, tomó la resolución de acompañar a los pensionados y mantenerse en Roma a sus expensas, sometiéndose por su propia voluntad a las Ordenes del Director de ellos, y observando exactamente las reglas e instrucciones que dió la Academia para el gobierno de todos” (7).

La decisión de Martínez de mantenerse por sus propios medios durante su estancia en Roma, queda reflejada asimismo en una carta fechada el 2 de octubre de 1758 dirigida a D. Ricardo Wall por cuatro académicos. En ella, tras indicar la Instrucción de los artistas de pintura y escultura que se habían aprobado en Junta de 28 de septiembre, se solicita que sean devueltos los pasaportes a los dos pintores pensionados, José del Castillo y Domingo Álvarez, así como a los escultores, Manuel Álvarez y Carlos Salas, reclamando a continuación otro pasaporte “para el Discípulo Dn Antonio Martínez”, señalándose de nuevo “que ha pedido licencia para ir a sus expensas a estudiar en Roma la Pintura” (8).

Su vinculación, pues, con la Academia es clara de forma que, ya en la “Junta Particular de 10 de octubre de 1758” se refleja la decisión de la corporación de escribir a Preciado de la Vega, Director de los pensionados, “para que cuide del Discípulo D. Antonio Martínez, aunque no esté obligado a lo de los demás pensionados, pues se mantiene a sus expensas” (9). Un mes más tarde, en “Junta Particular de 16 de noviembre de 1758” se menciona una carta del propio Hermosilla (Secretario de la Academia) a Preciado de la Vega, rogándole que cuide no sólo de los pensionados sino de Maella y del Discípulo Martínez “que a sus expensas pasó a perfeccionarse en la Pintura” (10). De nuevo, al año siguiente continúan las recomendaciones en las actas para que se atienda a Martínez (11).

Estos contactos con la Institución junto a su aplicación y los continuos progresos hacen que la Academia llegue a considerarle como pensionado

extraordinario, situándole incluso al nivel de Maella, uno de los grandes pintores del momento. En el resumen de las Actas antes citado vemos como, apenas un año después de residir en Roma, una vez que los pensionados habían remitido, cumpliendo con el precepto académico, las obras ejecutadas durante este periodo, se dice que la Academia las ha recibido con agrado, haciendo especial mención de la satisfacción por el trabajo de Maella y de Martínez "... Y habiendo sobresalido con singularidad los de Maella se le recompensó con una pensión extraordinaria y a Dn Antonio Martínez Espinosa, en cuyas obras se halló también un notable adelantamiento, se le concedieron por el mismo tiempo quatro reales diarios" (12).

Todas estas circunstancias permitirán, pues, que en 1760 tanto Maella como Antonio Martínez Espinosa sean considerados como pensionados extraordinarios (13), incrementándose, durante este periodo, de forma excepcional el número de pensionados en Roma. Dicho reconocimiento se produce tras repetidos informes enviados desde Roma por Preciado de la Vega, indicando los progresos y aplicación del artista. En consecuencia, se les asigna una cantidad fija, tanto a Martínez como a Maella, manteniéndoles la pensión y asegurándoles su estancia en Roma hasta que los dos pensionados de Arquitectura, Lois y Villanueva regresaran a Madrid, circunstancia que se produjo en 1765.

Durante su estancia en Roma, cumpliendo con el reglamento de la Academia, realiza una serie de obras que serán remitidas a Madrid en envíos sucesivos. Las normas estipulaban que los pensionados durante su primer año, tenían que "dibujar en papel blanco con lápiz negro o encarnado las célebres estatuas antiguas de Hercules Farnese, el Antinoo, el Apolo, el Laoconte y el torso de Velvedere, el Apolo de medicis, las dos venus, y otras, así desnudas, como vestidas a su elección, pero siempre con la aprobación del Director" (14). En el punto siguiente se especificaba que debían "dibujar también las obras de Rafael, Anival, Domeniquino, Guido, Lanfranco, Saqui, Cortina, Marati, Coreso parmesano, Veronés, Ticiano, o de otros célebres Pintores, siguiendo siempre la escuela Romana, Lombarda, o Veneciana, y el dictámen del Director, sugetando así estos dibujos, como todos los demás que hagan, a su corrección, y aprovechándose de sus documentos". La normativa respecto al primer año acababa en el punto 14 en el que se leía "Al fin de este primer año cada uno ha de enviar a la Academia seis dibujos, dos de las pinturas, y



quatro de las estatuas, todos de un mismo tamaño que será de un pliego de papel de Olanda de marca. Y del mismo tamaño, observando siempre la uniformidad enviará también cada uno dos docenas de las mejores Academias que trabajase a juicio del Director” (15).

De acuerdo con este último precepto, en “Junta Ordinaria de 8 de abril de 1760” se recoge carta de Manuel de Roda en la que anuncia que remite una caja con las obras de los pensionados. En ella se dice que “el discípulo A. Martínez, aunque no es Pensionado estudia con particular empeño y adelantamiento” (16), indicándose a continuación “que D. Antonio Martínez regala un dibujo de Polifemo en pie, y del Perseo de la Galeria Farnesiana en tres pedazos. Del Museo Capitolino, las estatuas de Flora y Gladiador moribundo, Venus Medicis, Moisés de Miguel Angel y envía media docena de Academias” (17). Más adelante se menciona una carta del pintor pidiendo” que la Academia lo vea y se sirva decirle los defectos y le continúe su protección” (18). Se indica asimismo que se den estas obras al Viceprotector para que las ponga a los pies del Rey con el fin de que vea sus progresos.

Así pues, de nuevo en Junta, se expresa el adelantamiento de los dos artistas “concediéndoles los auxilios necesarios para que sirvan de ejemplo a otros discípulos” (19). Finalmente, como ya se ha citado en “Junta Particular de 11 de abril de ese mismo año”, en premio a su aplicación “se les aumenta (a Maella y a Martínez), la ayuda de costas en cuatro reales diarios ... hasta que cumplan los arquitectos Lois y Villanueva” (20). En el mes de agosto llega la carta de agradecimiento (21) y se pone en conocimiento de la Junta que “Martínez prosigue dibujando en la Academia de Francia con visible adelantamiento (22). Preciado expresa su complacencia por el agrado con que la Academia recibió sus dos figuras de academia y vuelve a pedir protección por el cobro de sus atrasos (23). Incluso se les solicita material cuando se indica que “se les hagan cajas con llaves para los colores” (24).

Al año siguiente (1761), las Actas de la Academia recogen la exposición de obras remitidas por el Viceprotector a examen de Profesores, especificándose de nuevo que se escriba dando las gracias a Martínez “por la copia de la Virgen y el Niño sacada del original de Masucci, por los dibujos de pinturas y estatuas antiguas y por sus Figuras de Academia, que han celebrado los profesores su aplicación y adelantamiento” (25).

Sin embargo, en una carta enviada el 7 de octubre de 1762 por Preciado y recogida en Junta Ordinaria se dice “que Dn. Antonio Martinez no ha hecho este año cosa alguna de invención por haberle parecido a Preciado le sería más provechoso hacer algunas Copias de buenos autores” (26). Las obras realizadas a lo largo de 1762 serán remitidas en consecuencia al año siguiente. De tal forma, que en “Junta Ordinaria de 6 de marzo de 1763” se menciona la relación de obras enviadas por Martínez: “de Dn Antonio Martinez una Copia de san Juan Evangelista de Domeniquino que está en el palacio Giustiniani, Otra de la Sibila del Guerchino que está en el Campidollo, y otra de la Santa Margarita del mismo autor que está en S. Pedro in Vinculis, las tres del tamaño de los originales. Una adoración de los magos copia de Maratta de S. Marcos más pequeña que el original”. Se citan también seis Academias (27) y se recoge una carta de 18 de febrero en la que se menciona “una copia de Ticiano (sin duda la que nos ocupa) que está concluyendo Martínez vendrá todo en la 1ª Barca catalana” (28).

Del año 1764 tenemos los datos que aporta una carta de 11 de octubre en que D. Manuel de Roda da cuenta al Secretario Hermosilla de haber llegado sin desgracia las obras de los pensionados, de cuya remesa había hablado en carta de 22 de junio y que constaba en actas de la “Junta Ordinaria celebrada el 2 de septiembre”. En ella se indica nuevamente la aplicación en la obra de D. Antonio Martínez, mencionándose nuevos envíos del artista “algunas medias figuras de Diosas de Ticiano y una media figura de una Virgen de Guido Reno... por Dn Antonio Martinez”, citando por último dos figuras de academia (29). Sin duda, “las medias figuras de Diosas de Ticiano”, hacen referencia al cuadro de “La Educación del Amor”, citado en febrero de 1763 cuando lo estaba concluyendo, y que no habría salido hacia España hasta esta fecha.

Un año después, en “Junta de 5 de mayo de 1765” se da cuenta de las cajas venidas con obras de los Pensionados para que las recoja el conserje. De Antonio Martínez se cita “una figura de Academia pintada al óleo en un lienzo de quatro palmos, una figura dibujada, y una cabeza de Gladiador dibujada ambas en lápiz rojo” (30).

La última noticia sobre la estancia del pintor en Italia se recoge en “Junta Ordinaria de 3 de Noviembre” de este mismo año en la que se hace constar una carta de Preciado de 26 de septiembre en la que se comunica que “Martínez ya restablecido sale de Roma” (31). Es pues esta

la fecha de su regreso a España después de haber permanecido durante siete años en Roma.

Vuelto a España su vida en la Corte no fue fácil. Se sabe que cobraba de la tesorería del infante Don Pedro, y que fue profesor del infante Don Gabriel. En 1802 solicita ser nombrado pintor de Cámara, cargo que jura el 7 de mayo de este mismo año (32). A esta época pertenecen los dibujos del “Compendio de la Santa Biblia” dedicado a la Reina por el padre Fernando Scio (33).

El lienzo que nos ocupa, “La Educación del Amor”, aparece citado, como hemos visto, en “Junta de 6 de marzo de 1763”, entre las obras que envía desde Roma Antonio Martínez, producto, sin duda, del estudio durante un año de los grandes maestros por indicación de Preciado de la Vega, (Fig. 1). Se trata de una copia del lienzo del mismo tema de Tiziano de la Galería Borghese de Roma, adquirida en 1608 probablemente por el cardenal Scipione Borghese, junto con otras obras, al cardenal Sfrondato (Fig. 2) (34). De esta obra, realizada en los últimos años del maestro veneciano y fechada en torno a 1565 (35), se desconocen los motivos de ejecución, no existiendo tampoco referencias sobre ella en las fuentes y documentos de la época. El primer texto relativo al cuadro lo tenemos en la obra poética de Escipión Francucci de 1613 (36). En ella, después de ensalzar la figura de Tiziano, presenta a Venus como “muestra de belleza divina” y define el tema de “Venus vendando a Amor”, cuestionándose si la diosa realiza este gesto para evitar que Amor pueda tirar con el arco, resaltando al mismo tiempo la inutilidad de esta acción, cuando dice “ciego Amor, ciego furor deviene”. Para Francucci, el otro amorcillo expresaría la compasión por el vendado y la duda sobre su propia actitud. Por otro lado identifica a las dos ninfas de la derecha “Bellas, encantadoras y altivas” como Diori “ninfa púdica y bella” la del segundo término, que tiene el arco y, como Armilla “gloria de la Honestidad e Idea de la Belleza”, la del primer término con el carcaj, describiéndolas como enemigas inútilmente armadas contra el amor.

A lo largo de los tiempos esta obra ha recibido distintas denominaciones. En la primera descripción de la colección Borghese, realizada en 1650 por Manilli, se cita el cuadro como “Venus con dos Ninfas” (37). Sin embargo, Ridolfi en 1648, describe el lienzo como “las tres Gracias con Cupido y algunas pastorcillas” (38). Con posterioridad es mencionado in-

Fig.1.- Antonio Martínez Espinosa. Educación del Amor (nº inv. 1340). Depositado en el Museo de Pontevedra.



Fig.2.- Tiziano. Venus vendando al Amor. Galleria Borghese (Roma).

distintamente como “Venus con dos Ninfas” o “Las tres Gracias”. Con esta última denominación regresa en 1816 desde París, entre los cuadros del príncipe Camillo Borghese al ser devueltas a Roma las obras que se había llevado Napoleón en 1809 (39).

El cuadro, constituye un raro ejemplo de representación mitológica de Dioses de la Antigüedad pintado por Tiziano, después del Concilio de Trento (1563). El tema de “Venus vendando al Amor” ha sugerido muy diferentes interpretaciones iconográficas. La crítica moderna (Tietze, 1936, Panofsky, 1969 y otros), más moralista que en los tiempos del cardenal Borghese, ha preferido la denominación de “La Educación del Amor”,

aunque la educación de Cupido ha sido tradicionalmente compartida con Mercurio (40).

La actitud de Venus ante sus hijos pone de manifiesto la dramática fuerza del destino (Fig. 3). Mientras el “Amor vidente” afligido por la tristeza se apoya pensativo sobre el hombro de su madre, la venda cegando a Cupido indica la arbitrariedad de éste al disparar las flechas de amor. Como vemos en “los Triunfos” de Petrarca o en las xilografías del siglo XV, el amor es ciego (Pico della Mirandola) porque está por encima de la inteligencia y de los motivos racionales. En todo caso, la presencia de los dos Cupidos en la obra de Tiziano puede interpretarse también, de acuerdo con la costumbre antigua, como un símbolo del “amor recíproco”. Otra interpretación es la apuntada por L. Venturi, quien junto a Tietze, considera como fuente de inspiración temática “el Asno de Oro de Apuleyo”, en donde Venus intenta castigar a Amor por sus aventuras con Psique, entregando sus armas a un hermano (41).

Por otra parte Panofsky, de acuerdo con la visión neoplátonica, distingue entre el Cupido vidente (Anteros), representación del Amor Divino, que levanta el ánimo del hombre hacia la contemplación de Dios, mientras que, el Cupido Vendado (Eros) simboliza el amor terreno. En esta misma línea, las Ninfas, representan el Placer y la Castidad (42). Más recientemente Wind ha visto en el lienzo una alegoría de la “iniciación al amor” que Venus personifica en su doble expresión de claridad de visión y ciega pasión.

De cualquier forma, a pesar de las múltiples interpretaciones, este lienzo fue motivo de inspiración para los artistas, siendo copiado por varios pintores a principios del siglo XVII, como recoge Wethey (43). Entre las copias del siglo XVIII hemos de mencionar las dos que la Academia posee realizadas por sus pensionados en Roma, Antonio Martínez y Gabriel Durán (44). Por otra parte ha servido de fuente de inspiración asimismo para la obra gráfica. En este aspecto merecen citarse los trabajos de Boulogne en el siglo XVII, Strange en el siglo XVIII o Marchetti en el siglo XX.

Antonio Martínez, casi dos siglos después de morir Tiziano, realizará la copia que comentamos, de excelente calidad. En ella sabe captar la esencia del maestro abordando una obra de los últimos tiempos cuando el veneciano, retomando sus motivos de primera madurez, se inspira en el mundo poético de las alegorías, que el mismo denominó “sus poesías”.

Recoge la soltura y el carácter impresionista de la obra de Tiziano, mencionados ya por Vasari cuando, al referirse a las obras que Felipe II tenía, después de exaltar los colores, realismo y vivacidad, dice: “Pero el estilo de estas últimas es muy diferente al que tenía de joven, pues las primeras están hechas con una finura y esmero increíbles y pueden ser contempladas de cerca y de lejos; en cambio las últimas hechas a grandes trazos, no se pueden mirar de cerca pero de lejos resultan perfectas” (45). En términos muy semejantes se expresa Cavalcaselle respecto al último estilo del maestro: “Nunca como en su edad avanzada había llegado Tiziano a tan perfecto conocimiento de los secretos de la Naturaleza...” los años le llevaron a ser completamente realista y la práctica le había proporcionado esa facilidad de reproducir con gran maestría la realidad a grandes rasgos “... pero sobre todo en estos cuadros, nos hallamos ante una de las mayores destrezas, que es el de saber ocultar su continuado esfuerzo bajo la apariencia de la mayor naturalidad y espontaneidad de ejecución” (46).

Para Martínez, al igual que para Tiziano, toda la composición está sometida al color. Por medio de él consigue fundir mágicamente las figuras con el ambiente. El paisaje del fondo, identificado como las montañas de Cadore, lugar de nacimiento de Tiziano (47), expresa la armonía con la naturaleza (Fig. 4). La belleza de colorido se consigue al aplicar grandes zonas cromáticas en donde combina los más ricos tonos suaves ocres y rojos con una sombra dorada. El color se oscurece en tonalidades rojizas, quemadas por una difusa luz dorada, que evoca las puestas de sol otoñales en Venecia, obteniendo, de forma espléndida, un colorido en función de su luminosidad. El cielo ardiente resulta así doblemente intenso por contraste con las montañas de perfil azulado, con el azul del manto de Venus y así como con el ala del amorcillo. En la perfecta armonía de la composición destaca asimismo la delicadeza del dibujo del rostro de Venus, afirmación de la fuerza del Amor y vínculo permanente del Universo.

El cuadro, que fue enviado desde Roma en 1763 ha permanecido en la Real Academia hasta nuestro siglo. En 1929 se cede en depósito al Museo de Bellas Artes de Pontevedra. Considerado hasta hoy como obra anónima del siglo XIX (48), no aparece incluido en los catálogos del siglo XX posteriores a esta fecha. La identificación que hoy hacemos gracias a los inventarios antiguos de la Academia y otros datos conservados en el Ar-



Fig.3.- Antonio Martínez Espinosa.  
Educación del Amor (detalle).  
Depositado en el Museo de Pontevedra.



Fig.4.- Antonio Martínez Espinosa.  
Educación del Amor (detalle).  
Depositado en el Museo de Pontevedra.

chivo, ha permitido dar a conocer e incorporar una nueva obra al Museo de la Academia (49).

La numeración en blanco “184” en la zona inferior del cuadro me ha llevado a relacionarla con la del “Inventario de 1804”, en cuyo número 184 figura esta obra mencionándose así mismo el autor “Venus vendando a Cupido copia de Tiziano por Dn Antonio Martinez igual a la del numero 16” (50). El número 106 se refiere a la obra del mismo tema del también pensionado Gabriel Durán, que se encuentra en el Museo (51).

Los inventarios de 1817, 1819 y 1821 omiten esta obra si bien se recogen otros lienzos del mismo autor. Es, sin embargo, en el “Inventario de 1824”, donde en la “Sala que fue de Geometría” se cita la obra con el número 26, indicando tema, autor y medidas: “Venus vendando a Cupido los ojos co-

pia de Ticiano pr Dn Antonio Martinez alto 4 ps 5puls ancho 7 pies” (52). En el mismo inventario, se menciona también con el número 2 (en el pasillo) la obra del mismo tema realizada por Gabriel Durán, citada también, como hemos visto, en el inventario de 1804. Así mismo en las adiciones al inventario de 1824, realizadas el 16 de marzo de 1829, cuando a causa de las obras de la escalera y por indicación del Director Zacarías González Velázquez se colocan algunos cuadros en otras dependencias, además de incluirse otras obras de Martínez, en la Sala 8 que “es un pasillo”, con el número 2 se cita el cuadro en estos términos “Venus vendando los ojos a Cupido. Figuras de medio cuerpo tamaño del natural copia de Ticiano por Dn antonio Martinez. Este cuadro estaba colocado en la pieza de los judios al nº 26” (53).

En el inventario de 1929, realizado por Herrero, encontramos la última mención señalando a Antonio Martínez como su autor: “Venus vendando a Cupido” (1,15 x 1,80) como envío del pensionado desde Roma y localizada en el antedespacho (54). En este mismo año es recogida por Tormo en sus “Cartillas de Excursionistas” en donde al hacer relación de las obras que se encuentran en el almacén dice “guárdanse grandes e importantes copias de obras maestras... La Educación del Amor, del Tiziano” (55).

Todos los trámites relativos a la cesión de la obra están documentados. La solicitud del depósito se hace constar en la “Sesión Ordinaria de 17 de Diciembre de 1928” (56), en la que, entre otras comunicaciones a la Junta, el Secretario Manuel Zabala pone en conocimiento de ésta que el patronato del Museo de Pontevedra habiendo adquirido y restaurado un nuevo edificio para su Museo solicita de la Academia el envío de sus publicaciones así como de algunas obras de su Colección.

Por fin el 29 de abril de 1929, después de una visita a los almacenes Sánchez Cantón acompañado de Tormo y otros académicos dice que han tenido ocasión de ver “obras que si no tienen valor relativo para figurar en la exposición son materia de estudio y de observación en otras colecciones necesitadas de material” (57). En consecuencia se anticipa a proponer “que sean confiados en depósito al Museo de Pontevedra tres de los cuadros existentes en el almacén, una copia del Cristo de Velázquez, obra del pintor gallego Gregorio Ferro, una copia de Ticiano, una sobrepuerta con dos figuras de Lucas Jordán” (58). A continuación el Sr. Herrero (director entonces del Museo) expresa su conformidad “opinando que la cesión de



cuadros en depósito debidamente garantizado es favorable a su conservación y cumple un fin docente”, acaba diciendo que “considera muy afortunada y conveniente la cesión de tres cuadros indicados por el Sr. Sánchez Cantón al Museo de Pontevedra” (59).

De las otras pinturas enviadas desde Italia por Martínez, según consta en la documentación, sólo algunas aparecen en los inventarios antiguos y de ellas aún un número más reducido es el que nos ha llegado. “La Magdalena” (Fig. 5), citada por primera vez en el “Inventario de 1804” con el número 18: “Sta María Magdalena, copia de Guido Renni, tres cuartas y media de alto y tres escasas de ancho, con marco dorado” (60). Esta obra aparece recogida también en el inventario de 1817 con el número 290, localizada en la biblioteca: “Santa María Magdalena copia de Guido por Don Antonio Martinez” (61). Nuevamente en el “inventario de 1819” se incluye la obra con el número 304, en la biblioteca: “Santa Maria Magdalena, copia de Guido: por D. Antonio Martinez” (62). En el inventario de 1821, en este caso con el número 307 y situado también en la biblioteca se vuelve a mencionar “Santa María magdalena, copia de Guido: por Dn. Antonio Martinez” (63). No se volverá a mencionar hasta el inventario de 1929 en que se localiza en el Despacho del Sr. Secretario como “Copia de Guido Reni, por Martínez: La Magdalena, de medio cuerpo (0,63 x 0,55)” (64). En este mismo año Tormo la cita también en la Sala 7<sup>a</sup> antigua, despacho del Secretario (65). La obra se conserva todavía en el Museo, siendo recogida en el inventario de 1964 con el número 372 (66). El lienzo conserva todavía la numeración en blanco del inventario de 1804.

Se encuentra también en el Museo el lienzo de “la Virgen con el Niño dormido” (Fig. 6), copia de Maratta, inventariado con el número 527 (67). Obra que se recoge por primera vez en el inventario de 1804 con el n<sup>o</sup> 142: “La Virgen con el Niño dormido, copia de Carlos Maratti, por Dn Antonio Martinez, alto vara y media quarta, ancho vara escasa marco dorado” (68). Omitida esta obra en los inventarios de 1817 y 1819, aparece de nuevo recogida en 1821 con el n<sup>o</sup> 138, en la Sala del Pasillo: “La Virgen Santisima con el niño dormido: copia de Carlos Marati, por Don Antonio Martinez” (69). Más tarde en el inventario de 1824 en la Sala 4<sup>a</sup> con el n<sup>o</sup> 38 se vuelve a mencionar como “La Virgen con el Niño dormido: copia de Carlos Maratti por Antonio Martinez: alto 3 ps 6 pulgs y 2 pies 8 pulgadas de ancho” (70). La última mención de la obra antes del actual es el inventario de 1929 que la



Fig.5.- Antonio Martínez Espinosa.  
Magdalena (nº inv. 372).



Fig.6.- Antonio Martínez Espinosa.  
Virgen con el Niño dormido. (nº inv. 527).

sitúa en el Antosalón de actos citándola como “Virgen con el Niño Dios dormido” (0,97 x 0,79), copia de Maratta. (71).

La “Sibila Pérsica” (Fig. 7) también en el Museo, inventariada en 1964 (72) con el número 354, aparece citada por vez primera en 1804 con el número 126, que también figura en la zona inferior del lienzo, mencionándose la autoría y la firma del pintor: “Sibila Persica ...firmada en el ángulo inferior derecho “Antonio Martinez , año de 1762” (73). Omitida en los inventarios de 1817, 1819 y 1821 aparece mencionada sin embargo en 1824 con el nº 5 en “la pieza de los colores” en los términos siguientes: “Otro que representa la Sibila Pérsica por Dn Antonio Martinez. alto 5 pies ancho 3 1/2 pies , nº 312” (74). Siendo incluido entre los cuadros colocados en la Sala oscura , con el nº 10 “otro cuadro que representa la Sivila Persica, copia del Guercino por Dn Antonio Martinez, alto 4 pies ancho 3 1/2 pies, inventariado con el nº126 del inventario antiguo” (75). Asimismo



Fig.7.- Antonio Martínez Espinosa.  
Sibila Pérsica. (n<sup>o</sup> inv. 354).

aparece en las adiciones al inventario de 1824, realizadas en 1829, en la Sala 9” que da paso a la Biblioteca con el n<sup>o</sup> 12 como “La Sibila Persica copia del Guercino por D. Antonio Martinez este cuadro estaba en la pieza de los colores con el n<sup>o</sup> 5” (76).

De los siete lienzos de Martínez recogidos en el “Inventario de 1804” tan sólo los tres mencionados se encuentran actualmente en el Museo. A ellos habría que añadir un cuarto, la obra que nos ocupa, depositada en el Museo de Pontevedra. Quedan por tanto sin localizar por el momento: un San Juan Evangelista, una Santa Margarita y una Adoración de los Magos, citados en el inventario de 1804 con los números 96, 118 y 242 respectivamente. Por otra parte, en el inventario de 1964, con el n<sup>o</sup> 280, se ha atribuido a Martínez un San Miguel, copia de Reni, obra, sin embargo, de Gabriel Durán, otro de los pensionados en Roma, como ya indiqué hace algún tiempo (77).

En lo que a sus dibujos se refiere, la documentación conservada en el Archivo cita, en unas carpetas que guardaban los dibujos de los Discípulos pensionados en Roma, como pertenecientes a Dn Antonio Martínez “Qua-

tro figuras de Academia de lápiz negro, Diez y nueve figuras de academias de lápiz encarnado. Un diseño del Moyses de Miguel Angel de lápiz encarnado” (78). En la actualidad la Academia conserva dos dibujos realizados antes de desplazarse a Roma, la prueba de pensado (Fig. 8) y de repente con los que obtuvo el Premio en 1757 (79). Mientras tan sólo diez de sus dibujos del periodo romano, pasaron a la Escuela de Bellas Artes cuando ésta se trasladó, ya en nuestro siglo, a la Ciudad Universitaria (80).

La presencia, pues, de Antonio Martínez en el Museo a través de sus obras, ofrece un buen panorama de la personalidad artística del pintor y muy especialmente de su labor en Italia. Se convierte, por tanto, en una magnífica muestra del hacer de los pensionados, del seguimiento por parte de la Real Academia acerca de sus discípulos así como de su función en la enseñanza a lo largo del siglo XVIII, siempre cumpliendo con lo expresado en sus estatutos, “estimulando el buen gusto artístico, con el ejemplo y la doctrina”.



Fig.8.- Antonio Martínez Espinosa. Gladiador Borghese (nº inv. 1537/P), (ejercicio de pensado). 2º Premio de Tercera Clase. Concurso para los Premios de Pintura Año 1757.

## NOTAS

- (\*) Trabajo en relación con el proyecto de investigación (nº 94/99) Universidad Complutense - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- (1) PARDO CANALÍS, E, *Registros de Matrículas*, pág. 69; BÉDAT, C., *La Real Academia*, págs. 260, 262, 263, 267.
- (2) FILGUEIRA VALVERDE, José.: *Guía Breve del Museo de Pontevedra*, pág. 18, cita la obra en la Saleta Italiana. La fotografía del cuadro me ha sido facilitada por D. José Carlos Valle Pérez, director del Museo de Pontevedra, a quien agradecemos su deferencia.
- (3) “Junta General de 17-19-20 de diciembre de 1754”, en *Libro de Juntas Ordinarias Generales y Públicas desde el año 1753 hasta 1757*. ASF 81/3, fol. 33.
- (4) PARDO CANALÍS, E, ob. cit, p. 69. Se le cita en estos términos “Antonio Martínez. Catorce años. De Madrid. Hijo de Domingo. Nov 1755”.
- (5) “Junta General de 25 de Enero de 1756 en *Libro de Juntas Ordinarias*. ASF 81/3, fols. 43 y 43 v. Recogido también en *Distribución de los Premios concedidos por el Rey N.S. 1756*, págs. 6-8.
- (6) “Junta General de 3 de Febrero de 1757 en *Libro de Juntas Ordinarias*. ASF, 81/3, fols. 59 y 59 v. Recogido también en *Distribución de los Premios concedidos por el Rey N.S. 1757*, págs. 3, 6, 11. El Museo conserva todavía en sus fondos, pruebas de anverso y reverso de las medallas que se otorgaban a los artistas: PIQUERO LÓPEZ, M.A.B. y SALINERO, C.: “Inventario de la Colección de medallas de la Real Academia”, pp. 257-362.
- (7) Informe recogido en *Distribución de los Premios Concedidos por el Rey N.S.*, 1760, pág. 4.
- (8) ASF 50-5/1.
- (9) *Libro de Juntas Particulares*. ASF 82/3, fol. 41.
- (10) *Libro de Juntas Particulares*. ASF 121/3, fol. 42 v.
- (11) “Junta Particular de 17 de Enero de 1759” en *Libro de Juntas Particulares*. ASF 121/3. fol. 50.
- (12) “Resumen de las Actas de la Academia desde 6 de marzo de 1757” en *Distribución de los Premios concedidos por el Rey N.S. 1760*, pág. 4.
- (13) *Distribución de los Premios Concedidos por el Rey N.S. 1760*, pág. 93.
- (14) “Instrucciones para el Director y los Pensionados del Rey en Roma”. ASF (sig 50 - 5/1).
- (15) *Ibidem*.
- (16) *Libro de Juntas Ordinarias*. ASF 82/3, fol. 77 v.
- (17) *Ibidem*, fol. 78 v.
- (18) *Ibidem*, fol. 79 v.

- (19) *Ibidem*, fol. 80 v. “Y respecto tambien de lo mucho que ha adelantado Martinez, de su ejemplar aplicación y de que en fuerza de ella pasó a Roma, y se mantiene allí a sus expensas.: Se haga presente uno y otro en la primera Junta particular afín de que se sirva atender a estos Dos Discípulos concediendoles aquellos auxilios que conengan, así para que no se malogren unas habilidades tan conocidas, como para que la noticia del premio que se de a su aplicación excite y estimule la de los Demás”.
- (20) *Libro de Juntas Particulares*. ASF 121/3. fol. 93 v.
- (21) *Ibidem*, fol. 95, se comunica la carta de 15 de Mayo con el agradecimiento, citándose por primera vez como Martínez Espinosa.
- (22) *Ibidem*, fol 96. En Junta particular de 12 -6 1760, ASF 121/3, se recoge la carta de Preciado de 15-5-1760, con la autorización de Preciado para que los becarios estudien en la Academia francesa.
- (23) *Ibidem*, fol. 96.
- (24) *Ibidem*, fol. 96 v: “se les hagan cajas con llaves para los colores”.
- (25) “Junta Particular de 27 de Junio de 1761 en *Libro de Juntas Particulares*. ASF 121/3, fol. 115.
- (26) *Libro de Juntas Generales*. ASF 82/3, fol. 151 v.
- (27) *Libro de Juntas Generales*. ASF 82/3, fols. 166 v y 167.
- (28) *Ibidem*. fol. 168.
- (29) *Libro de Juntas Generales*. ASF, 82/3, fols. 255v y 256.
- (30) *Libro de Juntas Generales*. ASF 82/3, fol. 318 v.
- (31) *Libro de Juntas Generales*. ASF 82/3, fol. 318 v.
- (32) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los pintores de Cámara* pag. 285. “Se le concedieron honores el 27 de abril de 1802 a Antonio Martínez, maestro que fue de D. Gabriel y autor del Compendio de la Biblia del P. Scio”.
- (33) CARRETE, J. y otros.: *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. págs. 177-178.
- (34) DELLA PERGOLA, P.: *Galleria Borghese*, n.235. VALCANOVER, F., *L’opera completa di Tiziano*, n. 450.
- (35) TIETZE, H, p. 141; DELLA PERGOLA, P, p. n. 235; VALCANOVER, n. 450; PALLUCHINI, R.: p. 321.
- (36) FRANCUCCI, S.: *La Galleria dell’Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese*, pp. 107-117.
- (37) MANILLI, G.: *Villa Borghese*, p. 64. En “Roma Antigua” se menciona el cuadro con ese título.
- (38) RIDOLFI, C.: *Le Meraviglie dell’arte*, p. 257. DELLA PERGOLA, P. “L’Inventario Borghese”, se cita con el mismo título. Dicha interpretación se basa en argumentos antiguos relatados por Claudiano y recogidos por J. VON SANDRART en “Iconologia Deorum”, 1680, según los cuales Venus puede ser identificada con una de las tres Gracias.
- (39) “NOTA dei quadri che D. Camilo Borghese”, 1816.

- (40) Recordemos el magnífico cuadro de Van Loo sobre “Venus, Mercurio y el Amor” en el Museo de la Academia: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Inventario de las Pinturas*, n. 711, p. 65.
- (41) VENTURI, L.: *Italian Paintings*, III, p. 525.
- (42) PANOFSKY, E.: *Problems in Titian*, pp. 129-136.
- (43) WETHEY HAROL, E.: *The painting of Titian*, III, n. 4, p. 85.
- (44) La copia de Durán, también de buena calidad, se recoge en el “Inventario de Pinturas” de A. E. Pérez Sánchez, con el núm. 329, interpretándose que es la misma que se citaba en el catálogo de 1929, como obra de Martínez. En realidad son dos obras, Tormo en 1929 recoge la de Durán en la pág. 48 en la sala 5<sup>a</sup> o pasillo, mencionando el otro lienzo, (el de Martínez, sin duda) entre las obras que han quedado en el almacén despues de la instalación de 1928. De allí, como hemos visto, se retiraría para ser depositada en Pontevedra.
- (45) VASARI, G.: *Le vite dei 'più eccelenti*, p. 256.
- (46) CAVALCASELLE, G. B, CROWE, J. A. : *Tiziano, la sua vita*. T. II, pp. 343-344.
- (47) PUTEELLI, L.: *Tiziano Vecellio*, p. 339.
- (48) FILGUEIRA VALVERDE, J., *Guía Breve del Museo del Pontevedra*, pág. 18.
- (49) Inventariada con el núm. 1340 en PIQUERO LÓPEZ, M.A.B., “Continuación del Segundo Inventario de la colección de pinturas” en preparación.
- (50) “Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de Sn Fernando, 1804”.
- (51) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Inventario de las Pinturas*, n. 329, pág. 36.
- (52) “Inventario General de los Cuadros o Pinturas” 1824.
- (53) “Adiciones al inventario de 1824”.
- (54) CASTRO, A de., *Catálogo del Museo*. n. 19, p. 61.
- (55) TORMO, E.: *Cartillas Excursionistas*, pág. 122.
- (56) *Libro de Juntas Generales*, ASF 112/3, fol. 573. Aprobada el 31 de diciembre de 1928.
- (57) “Junta Ordinaria celebrada el 29 de Abril de 1929” en *Libro de Juntas Generales*. ASF 113/3 fol. 19.
- (58) *Ibidem*. fol. 20.
- (59) *Ibidem*, fol. 20.
- (60) “Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando, 1804”.
- (61) *Catálogo de los Cuadros, estatuas y Bustos*. 1817.
- (62) *Catálogo de los Cuadros, estatuas y Bustos*. 1819.
- (63) *Catálogo de los Cuadros*. 1821.
- (64) CASTRO, A de., *Catálogo del Museo*, n. 2, pág. 8.
- (65) TORMO, E.: *Cartillas excursionistas*, pág. 95.
- (66) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las Pinturas*, n. 372, pág. 39.
- (67) *Ibidem* , pag. n. 527, p. 51.

- (68) "Inventario de las Alhajas..., 1804".
- (69) *Catálogo de los Cuadros, Estatuas y Bustos*, 1821.
- (70) "Catálogo de las pinturas," 1824 .
- (71) CASTRO, Antonio de.: *Catálogo del Museo*, n. 39, p. 51.
- (72) "Inventario de las Alhajas..., 1804".
- (73) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las Pinturas*, n. 354, p. 38.
- (74) "Catálogo de las pinturas", 1824.
- (75) Ibidem.
- (76) "Adiciones al Inventario de 1824".
- (77) PIQUERO LÓPEZ, M.A.B.: "Copias académicas", págs. 229-332.
- (78) ASF, 48-7/l. Fol. 1 v.
- (79) VV. AA., "Inventario de Dibujos correspondientes a Pruebas de examen, Premios y estudios de la Real Academia" en ACADEMIA, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid (primer Semestre 1988) núm. 66, p. 395 ( n.º inv. 1536 /P y 1537 /P.); *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura.*, págs. 72 y 73.
- (80) VV. AA., *Los Dibujos de la Academia*, 1990, pp. 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 216.; *Formación del Buen Gusto*, 1995, pp. 81-85.

## BIBLIOGRAFÍA

- BÉDAT, Claude., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1808*, Madrid: Fundación Universitaria Española y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989. (1ª ed. en francés: Toulouse, 1974).
- CARRETE, Juan y otros, *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. Madrid MCMLXXXVII. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- CASTRO, Antonio de., *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929.
- CATÁLOGO de los Cuadros, estatuas y Bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid, Imprenta Fuentenebro, 1817.
- CATÁLOGO de los Cuadros, estatuas y Bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819, con expresión de las salas en que



*están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado.* Madrid, Imprenta Real, 1819.

CATÁLOGO de los Cuadros, Estatuas y Bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando. Madrid, Imprenta Ibarra, 1821.

CAVALCASELLE, G.B., CROWE, J.A., *Tiziano, la sua vita, i suoi tempi*, 2 tomos, Florencia, 1877-1878.

DELLA PERGOLA, P., *Galleria Borghese*, I. dipinte, Roma, 1955.

DELLA PERGOLA, P., "L'Inventario Borghese del 1693" (II), en *Arte Antica e moderna* 28, (1964).

*Distribución de los Premios concedidos por el Rey N.S. A los Discipulos de las Tres Nobles Artes, Hecha por la Real Academia de San Fernando en la (Junta General de 25 de Enero de 1756; Junta de 6 de marzo de de 1757; Junta de 28 de agosto de 1760).* Madrid: En la Oficina de D. Gabriel Ramirez, (año de M.DCCC.LVI; año de M.DCCC.LVII; Año de M.DCCC.LX)".

FILGUEIRA VALVERDE, José., *Guía Breve del Museo de Pontevedra*. Diputación Provincial de Pontevedra, 1984.

FRANCUCCI, S., *La Galleria dell' Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese cantate da Scipione Francucci.*, 1613, ed. Arezzo, 1647.

"INSTRUCCIONES para el Director y Pensionados del rey en Roma", ASF (50-5/1).

"INVENTARIO de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando", 1804.

"INVENTARIO General de los Cuadros o Pinturas, Estatuas, bajo relieves y otras obras de Escultura, medallas, Muebles y demás útiles que existen en la R. Academia de Sn fernando formado en el año de 1824".

*LIBRO DE JUNTAS Ordinarias, Generales y Publicas desde el año 1753 hasta 1757.* ASF 81/3.

*LIBRO DE JUNTAS Ordinarias, Generales y Publicas desde el año de 1757 hasta 1770.* ASF 82/3.

*LIBRO DE JUNTAS Particulares desde el año 1757 hasta 1769,* ASF, 121/3.

MANILLI, J., *Villa Borghese fueri di porta Pinciana*, Roma, 1650.

- “NOTA dei quadri che D. Camillo Borghese fece trasportare a Parigi nel 1809 ritornarum in Roma nel‘sett. 1816, copia Piancastelli en el Archivio Galleria Borghese”. 1816.
- PALLUCCHINI, R., *Tiziano*, 2 tomos. Florencia, 1969.
- PANOFSKY, Erwin., *Problems in Titian. Mosly iconographia*. Londres, 1969.
- PARDO CANALÍS, Enrique., *Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1757 a 1815*. Madrid, 1967.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio., *Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid. Real Academia de San Fernando, 1964.
- PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup>. A. Blanca., *Segundo Inventario de Pinturas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.
- PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup> A. Blanca, SALINERO MORO, M<sup>a</sup> Carmen., “Inventario de la Colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *ACADEMIA*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm, 66. Madrid (Primer Semestre 1988).
- PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup>.A. Blanca., “Copias académicas de maestros italianos” en *ACADEMIA*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 76. Madrid (Primer Semestre de 1993).
- PUTELLI. L., *Tiziano Vecellio da Cadore*.Turin, 1966.
- RIDOLFI, C., *Le Meraviglie dell’ arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritti da Carlo Ridolfi*. Venecia, 1648; ed. Padua 1835, 2 tomos, Berlín, Ed. D. von Hadelon, 1914-1924.
- “ROMA antigua y moderna”, 1775.
- SANDRART, J.VON., “Iconologia Deorum” (1680).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier., “Los pintores de Cámara de los reyes de España. Los pintores de los Borbones “en *B.S.E.E.* Madrid (1916), pág. 285.
- TIETZE, H., *Tizian Gemälde und Zeichnungen*. Viena, 1936.
- TORMO, Elías., *Cartillas excursionistas. VII. La visita a las colecciones de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1964.
- VALCANOVER,F., *Tutta la pittura di Tiziano*, 2 tomos. Milán; ed. inglesa, 4 tomos, New York, 1960.
- VALCANOVER, F., *L’ opera completa di Tiziano* (prefacio de C. Cagli.) Milán, 1969.

- VV.AA., "Inventario de Dibujos correspondientes a Pruebas de examen, Premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)", en *ACADEMIA*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 66. Madrid (Primer Semestre de 1988).
- VV. AA., *Los Dibujos de la Academia*. Madrid. Editorial Universidad Complutense, 1990.
- VV. AA., *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- VV. AA., *Formación del Buen Gusto. Dibujos de Pensionados en Roma (1752-1786)*. Catálogo exposición (17 al 31 de mayo de 1995). Madrid. Facultad de Bellas Artes. Sala de Exposiciones Universidad Complutense, 1995.
- VASARI, G., *Le vite dei' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani da Cimabue insino ai ' tempi nostri*. Florencia, 1550.
- VENTURI, Lionello., *Italian Paintings in America II*, New York-Milan, 1933.
- WETHEY HAROL, E., *The painting of Titian*, 3 vols. Londres, 1969-1975.

# OTRO RETRATO DE GODOY EN EL MUSEO DE LA ACADEMIA

Por

M<sup>a</sup> DEL CARMEN UTANDE RAMIRO  
y MANUEL UTANDE IGUALADA

Académico correspondiente

*En uno de los pasillos de la planta alta del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando llama la atención el retrato de un caballero con uniforme del siglo XIX catalogado como de autor anónimo.*

*El objeto del presente estudio es probar que se trata de un retrato de Manuel Godoy obra de Agustín Esteve.*

## EL RETRATO

Pintada al óleo sobre lienzo con un fondo neutro, algo aclarado en parte, aparece la media figura de un caballero de mediana edad con uniforme militar de alta graduación, en posición de tres cuartos de perfil izquierdo y con la mirada de frente.

En el rostro lleno, rasurado, de tez blanca y mejillas sonrosadas, cejas rubias, ojos claros y nariz recta, se esboza una sonrisa.

El tratamiento que el pintor ha dado al pelo parece que quiere sugerir el cabello propio empolvado más que una peluca.

El brazo derecho, poco definido, está algo separado del cuerpo; como la pintura alcanza sólo a la mitad del antebrazo no se sabe si la mano está apoyada en un mueble, sostiene algún objeto o señala algo; la postura del brazo izquierdo, también algo separado del cuerpo, hace entender que la mano –fuera del cuadro– descansa sobre la empuñadura del sable o en el bastón de mando.

Viste el caballero casaca azul turquí con vueltas rojas; los entorchados dorados del collarín y de las solapas abiertas parecen propios de un oficial general, aunque el puño izquierdo incompleto no permite contar las hileras de su entorchado. En la casaca va bordada o aplicada la espadilla



Fig. 1. ANÓNIMO S. XIX: *Retrato de caballero*, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

roja de la Orden de Santiago. Luce, prendidas o en venera, un buen número de insignias de distintas Órdenes.

Ciñen la cintura sobre la casaca un fajín de tela plegada de color azul claro con hilo de oro y otro de tela armada azul oscuro, ricamente bordado, con una gran hebilla en la que van grabadas letras enlazadas.

Por encima del corbatín blanco, como de muselina, asoma el cuello almidonado de la camisa también blanca.

Mide el lienzo 95 por 75 centímetros.

*Catalogación.* La cartela colocada al pie del retrato lo menciona así: “243 / ANONIMO S. XIX / RETRATO DE CABALLERO”.

Si acudimos al *Inventario de las pinturas* del Museo de la Academia, confeccionado por Alfonso E. Pérez Sánchez y publicado en 1964, la referencia que encontramos bajo el número 243 es ésta: “**Retrato de Caballero del Toisón** (¿Godoy?).- 0,95 x 0,75. / Comienzos del XIX” (1).

En otros catálogos de la Academia no hemos podido identificar este cuadro con certeza:

a) En el catálogo de 1929 *podría* ser el que aparece citado sin medidas con el número 7 en el despacho del Secretario (2).

b) En el catálogo de los retratos de 1939 sólo se recoge una parte de los existentes: figuran ciento treinta sin referencia a éste (3).

c) Tampoco lo encontramos en el catálogo de las pinturas de 1965 redactado por Fernando Labrada (4).

Nos parece evidente, en cambio, que el retrato que estudiamos es el que Martín S. Soria decía haber visto en la Real Academia, si bien lo cita en su obra con un “núm. 196” que no hemos visto recogido en los catálogos (5).

*Identificación.* ¿Otro retrato de Godoy en el Museo de la Academia?.

Partiendo de la hipótesis sugerida por Pérez Sánchez, que acabamos de citar, de que el personaje que estudiamos sea Manuel Godoy, hemos acudido para su identificación a otros retratos que constan como auténticos.

En el mismo Museo de la Academia están: a) el gran retrato de Godoy pintado por Goya a propósito de la “guerra de las naranjas”, b) el retrato pintado por Antonio Carnicero y c) la composición alegórica de Godoy como restaurador de la educación española, que en el inventario de pinturas figura como obra anónima y Soria cataloga entre las obras de Agustín Esteve. Respetando el retrato indiscutiblemente real de Go-

ya, los otros dos no nos han ofrecido seguridad como términos de comparación, no ya por la composición diferente sino, sobre todo, por la diferencia de las facciones (6).

Nos hemos fijado, en cambio, en otros retratos que nos parecían más adecuados, tanto por la analogía de su composición y –con algún rasgo diferente– de sus facciones como también por la fecha de su realización: a) el retrato de Godoy que el Art Institute de Chicago conserva (lo citaremos como “Chicago” en lo sucesivo); b) el que perteneció hace bastante tiempo a los condes de Torre Alta (“Torre Alta” en adelante), que hemos recogido del Archivo Fotográfico Moreno; c) el procedente de la condesa de Castillo Fiel, segunda esposa de Godoy, y de los sucesores en el título (“Castillo Fiel” en nuestras citas), que hemos encontrado –aunque no expuesto– en el Museo de Cuenca, y d) otro, tomado del mismo Archivo Moreno, con referencia no comprobada a una colección Benavides (“Benavides”). Hemos utilizado también dos grabados de la Biblioteca Nacional: e) uno que figura como de Steven y Fosseyeux (“Steven”) y f) otro minúsculo obra de Tomás López Enguídanos (“L. Enguídanos”). Los primeros han resultado fundamentales para la identificación del personaje; los otros, aun con diferencias importantes, nos han servido de contraste para aclarar varios puntos complementarios (Al que es objeto de nuestro estudio lo mencionaremos como “San Fernando”) (7).

No nos detenemos en otros cuadros de la Academia que, por ser fruto de “pruebas de pensado” para sus premios, se mantienen en el ámbito de lo imaginario: son las dos versiones de *Godoy presentando la Paz al Rey*, una de José Aparicio y otra de Juan Pablo Montaña, ni en la *Alegoría de la Paz de Basilea*, de Juan Clemente Brinardelli, no menos imaginaria. Tampoco en el *Godoy Guardia de Corps* atribuido a Agustín Esteve, que lo retrata muy joven, ni en el grabado de Tomás López Enguídanos –procedente de la Calcografía Nacional– que incluye como una parte del conjunto el otro suyo que acabamos de citar y que decora la antesala del Director de la Academia. Dígase lo mismo del busto de Juan Adán y de otro grabado –éste conservado en la Calcografía– obra de Manuel Salvador Carmona sobre dibujo de José Beratón, destinado a ilustrar un libro de Leonardo Galli (8).

*Composición.* Chicago, Torre Alta, Castillo Fiel y San Fernando forman una serie con analogías notables y diferencias también importantes.



Fig. 2. AGUSTÍN ESTEVE: *Manuel Godoy*, Chicago, I11., The Art Institute.



La composición de los tres primeros es más parecida, como se puede ver en las ilustraciones anejas; en cambio, el uniforme en la versión de Chicago es diferente; volveremos sobre ello.

En cuanto a la distancia del modelo vemos al Godoy de Torre Alta y Castillo Fiel más lejano del espectador, al de Chicago más cercano y al de San Fernando en primer plano. Por otra parte, las dimensiones de Chicago y Castillo Fiel son mayores (220 x 146 cm. el primero y 117 x 84.2 el segundo, éstas según la ficha del Art Institute, pues Soria las da menores); desconocemos las medidas del óleo de la colección Torre Alta.

La situación del personaje y el tamaño del lienzo permitieron al pintor representarlo de cuerpo entero en el retrato de Castillo Fiel y de media figura prolongada en los de Chicago y Torre Alta, de modo que en éstos dos aparece la empuñadura del sable y la parte superior del bastón de mando, así como una parte del mueble de la izquierda con un mapa encima sobre el que descansa una mano del militar, que toca un compás sin llegar a cogerlo, viéndose también en parte el bicornio del uniforme. En el caso de Torre Alta queda un espacio apreciable sobre la cabeza y entre el brazo izquierdo y el borde derecho del lienzo; en el de Castillo Fiel un cortinón ocupa este lado derecho.

En el retrato de San Fernando, como hemos indicado, sólo cabe media figura, no entran la mesa, el mapa y el bicornio; tampoco el sable, el bastón y la cortina.

La postura es la misma en la parte que comprenden los cuatro retratos, si bien en el caso de Chicago el brazo derecho está más pegado al cuerpo que en los otros.

*Uniforme.* En todos estos retratos se ve la casaca abotonada con las solapas abiertas y el collarín de doble paño rígido. Con excepción del de San Fernando es también visible el calzón, que en las fotografías disponibles pasaría por blanco, pero que Martin S. Soria cita como de color ante; así se puede ver ciertamente en el retrato de Castillo Fiel en el Museo de Cuenca. Éste era precisamente un color autorizado por los reglamentos militares de la época.

El arma blanca visible en parte en Chicago y Torre Alta es el sable que aparece entero en Castillo Fiel. La empuñadura estriada se halla rematada por una cabeza que Soria (fijándose en Benavides, pues no llegó a conocer el retrato de Castillo Fiel) identifica como de león y la cruz de guarnición por otra que parece de caballo. La cadena que pasa de una boca a



Fig. 3. AGUSTÍN ESTEVE: *Manuel Godoy*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español.

la otra termina en una borla. El repujado del centro marca ya una diferencia: sólo en el cuadro de Chicago hay un ancla que se ve claramente.

Si nos fijamos en los entorchados del uniforme podremos ver su semejanza en los diversos retratos con excepción, también, del de Chicago: en éste abundan pequeñas anclas como remate de los hilos dorados del collarín, las solapas y las bocamangas. El ancla es visible también en el bordado de su fajín.

Es fácil concluir que en el retrato del Art Institute Godoy viste de Almirante General mientras que en los otros el uniforme es de Generalísimo. Ello no obsta a que en todos lleve la faja de color azul claro, pues se la otorgó Carlos IV en octubre de 1801 como distintivo de ese grado de Generalísimo de las “armas *de mar y tierra*”.

En consecuencia, nuestra opinión tiene que diferir de la de Soria para quien Godoy, en el retrato de la colección Benavides, viste uniforme de Gran Almirante de España. Entendemos que ese uniforme corresponde a la Brigada de Caballería Ligera organizada en el año 1800 como “Guar-

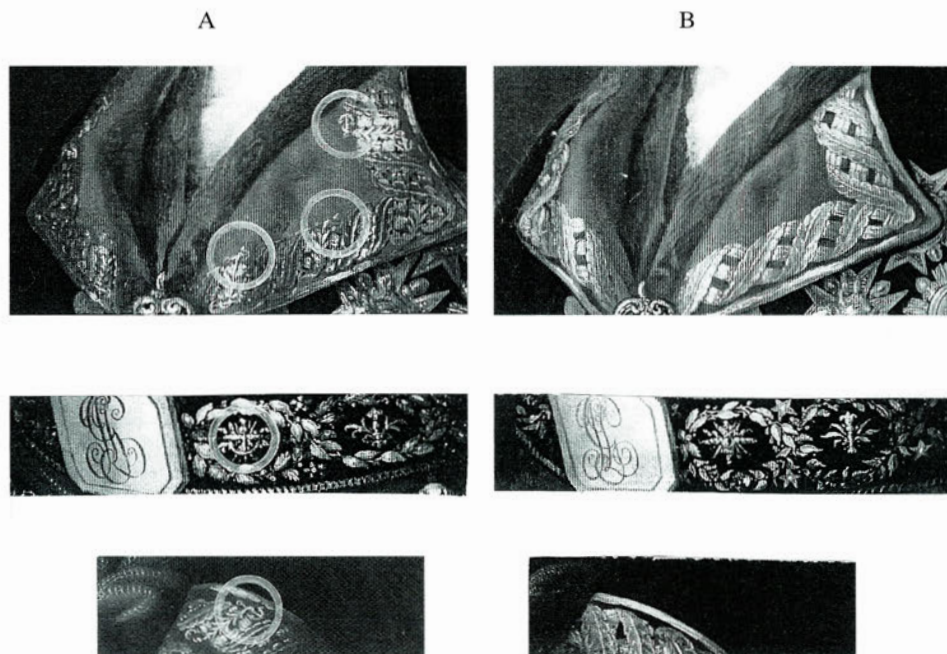


Fig. 4. Entorchados y bordados. A. Tres muestras en *Chicago* (anclas en los círculos).  
B. Tres muestras en *Torre Alta* y en el retrato de la Academia.

dia del Almirante” (Godoy), que constaba de un escuadrón de húsares y otro de cazadores; éste último, precisamente, con otro corte de casaca, cordones y bocamangas diferentes, es a nuestro entender el que Godoy luce en ese retrato (9).

*Mapas.* De un modo paralelo al cambio de uniforme se produce una variación en los mapas que, sobre el mueble de la izquierda del cuadro, aparecen en varios retratos. En el de Chicago, junto a Godoy con uniforme de Almirante General, la hoja en que apoya su mano derecha comprende la Península Ibérica y la costa norte de África; en el de Torre Alta, con Godoy de Generalísimo, esa hoja ha sido desplazada hacia abajo de modo que sobre la mesa queda un mapa con la costa de la Capitanía General de Venezuela; en el de Castillo Fiel vemos la costa gaditana con la bahía de Cádiz en el centro. En la fotografía de la versión Benavides no se aprecia el dibujo cartográfico (10).

*Letras de la hebilla.* En varios retratos de Godoy y también en el que venimos estudiando llama la atención la hebilla dorada del fajín bordado en la que lucen unas letras mayúsculas enlazadas. No lleva ese fajín ni la hebilla en el retrato de Goya ni en los de Carnicero ni en los de “restaurador de la educación española” en su versión de la Academia y en su réplica del Museo de Valencia; tampoco en la alegoría de Llácer sobre el nombramiento de Almirante por Carlos IV, en el mismo Museo. En el grabado minúsculo de L. Enguídanos la hebilla, de otra forma, lleva unas marcas poco claras, pero diferentes. En otro de Godoy a caballo del mismo autor y en el óleo “de memoria” de Joaquín Inza que estudiaremos después no se aprecia el dibujo de la hebilla, oculta como está por la mano del retratado. Tampoco aparecen las letras ni es igual la hebilla en el retrato de Godoy ya muy mayor recogido por Antonio Ballesteros de un grabado de la época. En el de Castillo Fiel la hebilla es la misma, pero las letras están mal dibujadas.

En las versiones de Chicago, Torre Alta, Benavides y Steven aparecen las letras enlazadas y bien definidas; parecen estar también en un grabado de Godoy anciano sobre dibujo de Domingo Valdivieso. Pero ¿qué letras son?. Para Martín S. Soria se trata de “las iniciales de Godoy”. Nos parece una identificación errónea (serían “MG” por lo menos) según el análisis que vamos a exponer.



Fig. 5. AGUSTÍN ESTEVE: *Manuel Godoy*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Es fácil reconocer una “G” en las letras enlazadas y probablemente por eso entendió Soria que era la inicial de Godoy. El resto no está tan claro por la aparente “L” caracterizada por el rasgo inferior de la derecha; pero esa inicial no corresponde a los otros apellidos (Álvarez de Faria Ríos Sánchez Zarzosa) ni a alguno de sus títulos de mando.

Para nosotros todos los trazos que no forman parte de la G configuran una “A” (incluido ese “pie de L”) tal como la definimos en la ilustración aquí incluida. ¿Puede haber una A con esos rasgos?. Como argumento a favor presentamos cuatro ejemplos de A mayúscula rematada con ese “pie”, uno de ellos precisamente de época poco anterior a Godoy, el de estilo Luis XV, al que creemos que se aproxima la A que vemos en la hebilla. Otra letra capital semejante la recoge en su obra David Diringer.

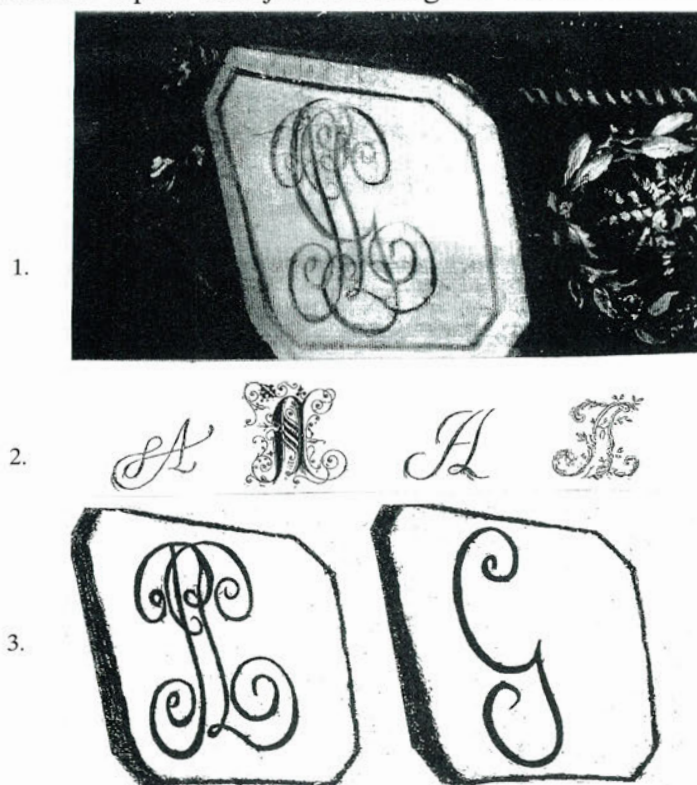


Fig. 6. Letras de la hebilla. 1. Letras enlazadas en el retrato. 2. Formas de letra A con “pie de L”. 3. Propuesta de descomposición: A / G.

En cuanto al significado de la combinación “AG” o “GA” se nos ofrecen varias posibilidades. Al verlas en el retrato de Chicago parece que significarían “Almirante General”, título que reconoció Carlos IV a Godoy por Real Cédula de 13 de enero de 1807. Como aparecen también en los retratos de Generalísimo se podría admitir que corresponden al grado otorgado por los Reales Decretos de 6 de agosto y 4 de octubre de 1801 de “Generalísimo de mis Armas de mar y tierra”. Otra posibilidad, que nos parece menos probable aunque ha sido utilizada, sería la de “Gran Almirante” (11).

*Insignias.* Llama la atención en el lienzo que estudiamos la abundancia de insignias honoríficas que el caballero retratado ostenta, extremo valioso para su identificación y también para la datación de la pintura ya que, al comparar los distintos retratos de Godoy en los que es clara su analogía, se puede ir viendo la incorporación de distintivos que van sumándose sin sustituir a otros aunque varíe su colocación (12).

En nuestro retrato no aparece la banda de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III visible, en cambio, en otros anteriores, como el de Goya, los de Carnicero y también los que representan a Godoy como restaurador de la educación; ha sido sustituida por la placa correspondiente. Las insignias que vemos son: tres pendientes del cuello a modo de venera, una medalla y cinco placas prendidas en la casaca y una espadilla bordada o aplicada sobre el paño de ésta. Tratamos de identificarlas guiados por el croquis adjunto.

1) *Toisón de Oro.* El vellón o vellocino de oro de un carnero ocupa el primer lugar; va pendiente de una cinta roja y no del gran collar apropiado para ceremonias de corte. Es el Toisón (*la toison* francesa), Orden dinástica –no militar– de nivel supremo establecida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en el siglo XV y asumida luego por los reyes de España como sucesores en la titularidad del ducado (13).

2) *Orden de Malta.* Los caballeros de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén (consolidada a comienzos del siglo XII en el marco de las Cruzadas) tuvieron que cambiar su nombre por el de Caballeros de Rodas en su repliegue del siglo XIV y por el de Caballeros de Malta en el XVI, trans-

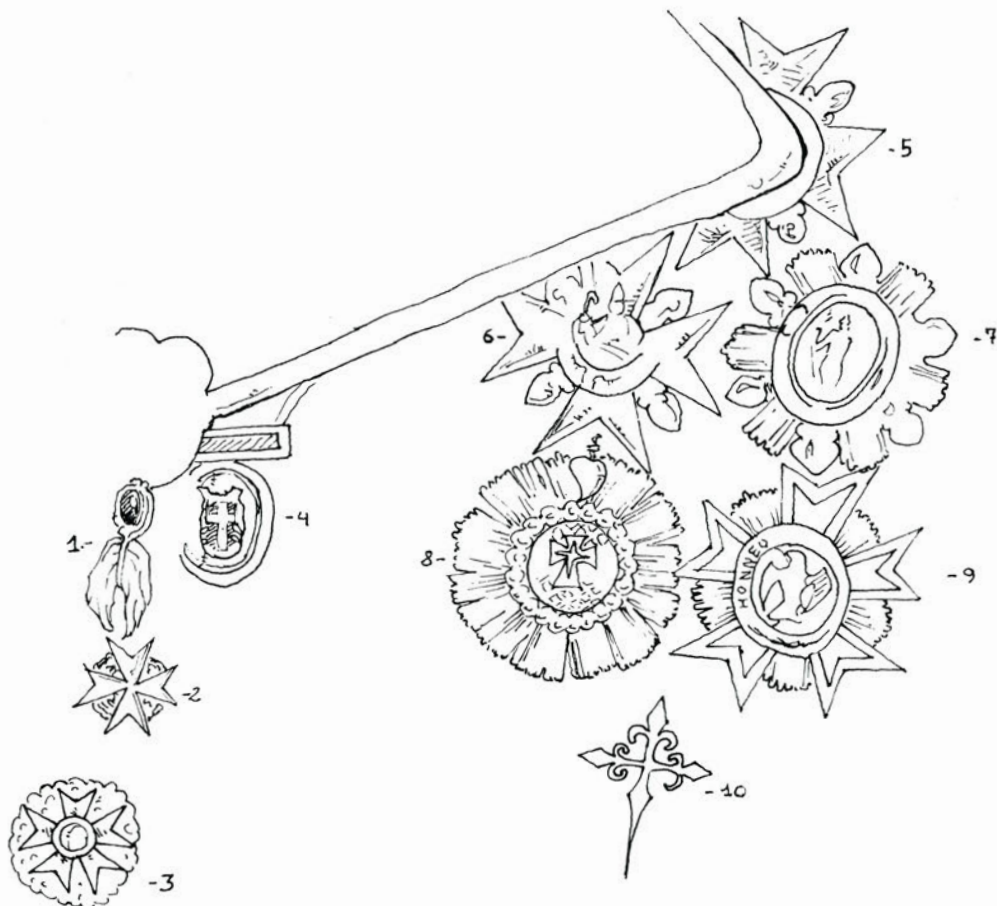


Fig. 7. Insignias en el retrato de la Academia.

formándose al fin en institución honorífica, pero que continúa siendo sujeto de derecho internacional. Su distintivo es la cruz blanca de cuatro brazos y ocho puntas. Godoy fue Bailío y caballero Gran Cruz de la Orden (14).

3) *Legión de Honor*. Instituida por Napoleón Bonaparte en 1802 (todavía se hablaba del mes de Floreal del año X), la Legión superó los cambios sucesivos de régimen político que dejaron, sin embargo, huella en sus insignias. Aquí vemos la primitiva: estrella de cinco rayos dobles de oro y esmalte blanco sobre una corona de laurel y roble con el busto del em-



perador en el centro; al dorso llevaría el águila y la inscripción que veremos en la insignia número 9 (15).

4) *Orden Militar de Santiago*. Una atención especial nos ha exigido la insignia que el caballero lleva prendida en la casaca junto a la botonadura, con la mayor parte de la cinta y un extremo del pasador ocultos bajo la solapa abierta y el adorno del Toisón.

Está clara la cruz santiaguista en el centro del medallón. Sin embargo, en las insignias que conocemos de la Orden *española* de Santiago la cruz destaca nítida sobre el fondo y el óvalo metálico no lleva una orla tan ancha. ¿Podría tratarse de la Orden *portuguesa* de Santiago de la Espada, cuyas insignias van orladas de una trencilla de oro?. Se oponen a ello el color rojo de la cinta, propio de la Orden española, frente al morado intenso de la portuguesa, y la ausencia de las palmas de oro que ésta lleva en la base de la cruz.

Vemos, además, que en nuestra insignia desborda por los lados de la cruz-espada una especie de manto con los extremos replegados al modo heráldico. Por todo ello sospechamos que se trata de una insignia específica en la que se han acolado el distintivo de la Orden y un escudo de armas. El del ducado de Alcudia, otorgado a Godoy, tiene una forma que puede llevar a ese resultado (16).

5) *Orden de Carlos III*. La insignia que se ve sólo en parte es, sin duda, la placa de la Gran Cruz de la real y distinguida Orden de Carlos III, instituida por este monarca, que lleva en el centro la imagen de la Concepción Inmaculada de María y tiene por colores propios el azul y el blanco de la Purísima. En todos sus retratos Godoy la lleva en el lugar superior. Por lo que se refiere a la forma no es obstáculo el que no aparezcan las pequeñas esferas que rematan las puntas de la cruz; tampoco las vemos en el retrato de Carnicero de la Academia ni en el de Goya, en donde apenas asoma la placa bajo la solapa abierta de la casaca (17).

6) *Orden de San Jenaro*. Carlos, rey de Nápoles y futuro Carlos III de España, fundó esta Orden en el año 1738 para la defensa y aumento de la religión católica, ejemplo de conducta heroica y de piedad y fidelidad al rey. La insignia —de oro para los caballeros y de plata para los oficiales—

era una cruz de ocho puntas con flores de lis intercaladas y en el centro, sobre el lema “In sanguine foedus”, la figura del santo con vestidura episcopal, mitra y báculo, el libro de los evangelios en la mano izquierda y sobre él la ampolla de la Preciosa Sangre (18).

7) *Orden de San Fernando*. También en Nápoles, aunque ya en el año 1800, su rey Fernando IV instituyó esta otra Orden para honrar la lealtad tanto civil como militar. Aquí la insignia de la Gran Cruz es una estrella de oro de seis brazos almenados con flores de lis intercaladas y en el centro, sobre el lema “Fidei et merito”, la figura de San Fernando vestido de un manto rojo con armiño, teniendo una espada en la mano derecha y una guirnalda verde en la izquierda. Al dorso deberían figurar el nombre del rey y la fecha. Tanto esta Orden como la anterior fueron suprimidas en 1860 (19).

8) *Orden portuguesa de Cristo*. “Caballeros de Cristo” fue el nombre original de los Templarios. En 1317, cinco años después de su abolición por el Papa, el rey Dionisio de Portugal los restableció; el Papa Juan XXII dió su conformidad asumiendo él también la facultad de conceder la Orden y por ello, junto a la rama portuguesa (esta “Orden de Cristo”), existe la pontificia, suprema entre las que el Papa otorga. En el retrato vemos la placa de la Gran Cruz: estrella de oro de muchas puntas con rayos asimétricos y, en el centro también de oro, la cruz de esmalte rojo con remates salientes en los brazos y una cruz latina blanca dentro. La insignia antigua –como ocurre en este caso– llevaba en la parte superior un Sagrado Corazón (20).

9) *Legión de Honor*. Además de la insignia pequeña mencionada con el número 3 nuestro caballero ostenta la placa de la Gran Condecoración. La estrella es también de cinco rayos dobles de oro con esmalte blanco y en el centro lleva un águila con las alas algo levantadas y un rayo en sus garras, rodeada de una corona de roble y laurel y la inscripción “Honneur et Patrie” (21).

10) *Espadilla de la Orden Militar de Santiago*. La más discreta de las insignias es la espadilla roja, tan conocida, propia de los Caballeros de la

Orden española de Santiago. Aunque en sus orígenes la insignia era una simple cruz, después se hizo rematar los brazos en forma de flor de lis, adoptando por fin la forma de espada que aún subsiste (22).

*Conclusión.* Creemos que el examen de estas diez insignias es suficiente para reconocer a Manuel Godoy en el caballero retratado. Además de su semejanza —a salvo de mínimos pormenores— con las que aparecen en retratos indudables, como los de Chicago, Torre Alta, Castillo Fiel y Benavides, tenemos el testimonio de los *Anales de la Nobleza de España*, de Béthencourt, en cuya primera edición (1880), bajo la rúbrica de “Duque de la Alcudía”, figuran todos los títulos que Godoy recibió y la relación de las Órdenes de las que fue miembro, mencionando incluso la de San Hermenegildo que no le fue otorgada hasta el mes de diciembre de 1847, después de su rehabilitación por Isabel II (23).

El uniforme y las insignias son, sin duda, los de Godoy. ¿Y la figura?, ¿cómo era él?. La descripción más breve y directa se la debemos a Napoleón quien, en carta a Talleyrand, decía: “Godoy parece un toro”. Otro testigo personal, Alcalá Galiano —que recordaba haber asistido de niño con su madre a una recepción de Godoy poco antes de su caída—, nos lo presenta como “de alta estatura, lleno de carnes, aunque no gordo, muy cargado de espaldas, a punto de llevar la cabeza algo baja, de pelo rubio y color muy blanco... Sobre la blancura de sus mejillas relucía un vivísimo carmín... don de la naturaleza”. Cándido Pardo, teniendo presente la hoja de servicios de Godoy, lo describe así: “La verdad es que su estatura no pasó de cinco pies y cuatro pulgadas, poco mayor que la ordinaria (de entonces), y no fue de facciones muy correctas, siendo la boca grande...; de nariz prolongada y ancha y ojos pardos y desproporcionados con el arco de sus pobladas cejas rubias; de frente algún tanto estrecha y deprimida..., dorada y espesa cabellera..., ancho de espalda y pecho y de musculatura bien desarrollada”. González Santos insiste: hombros anchos, ojos pequeños y pardos (24).

Nos habían dicho que Godoy tenía los ojos azules... En efecto, repasando el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* del año 1887, encontramos un estudio extenso del pedagogo suizo Heinrich Morf sobre “Pestalozzi en España”; allí, al referirse a Godoy y al establecimiento, gracias a él, de una escuela pestalozziana en nuestra patria (episodio recogido en esos retratos de “restaurador de la educación”), se dice: “Nues-

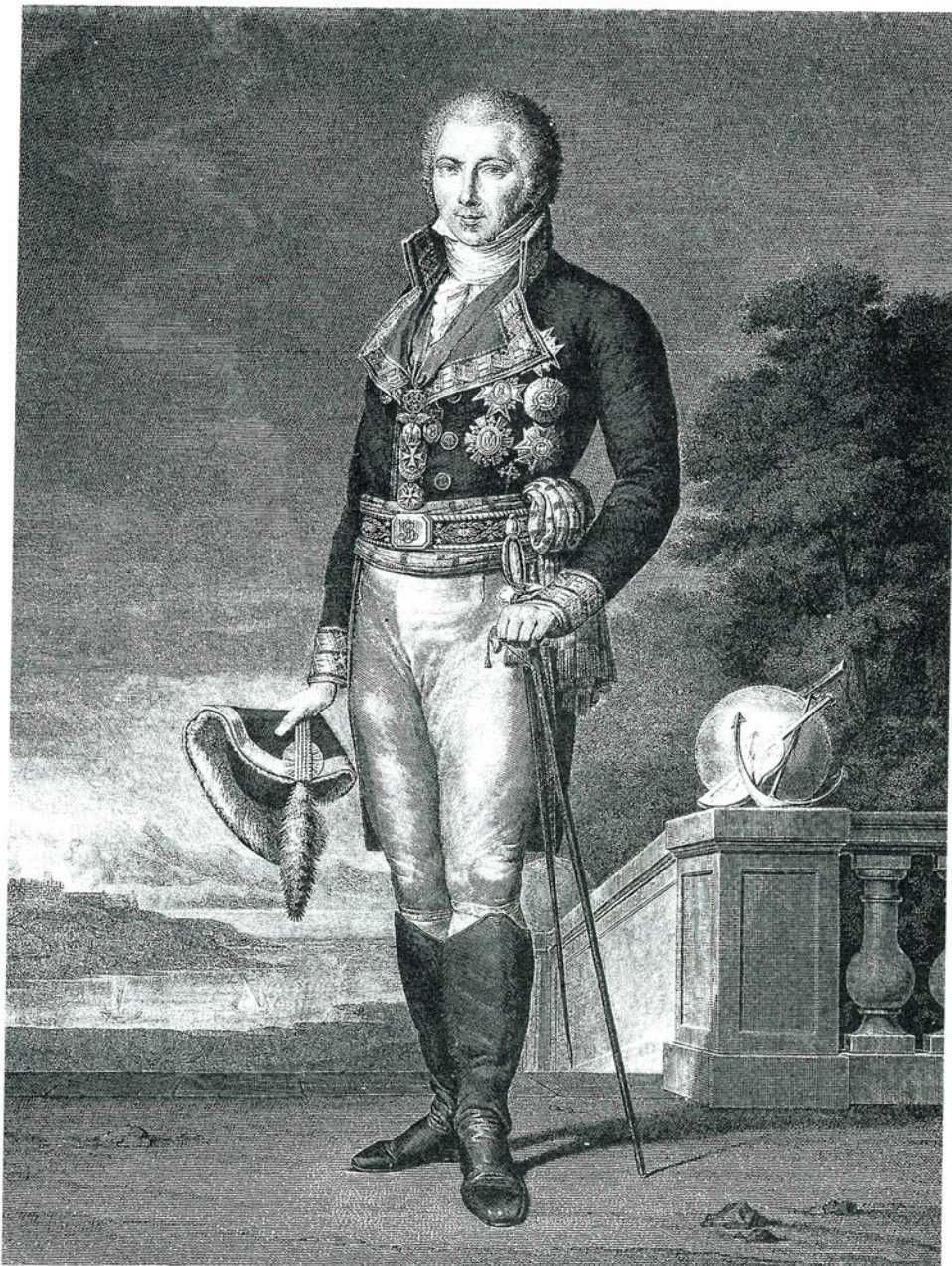


Fig. 8. "STEVEN" Y FOSSEYEUX, *Manuel Godoy, S.A.S. le Prince de la Paix*, Madrid, Biblioteca Nacional.

tras fuentes describen al favorito (Godoy) como (de) bella figura, blanca tez (y) ojos azules”; pero en el estudio –tomado de la revista *Paedagogium* de Viena– no hemos encontrado esas “fuentes” en las que Morf se apoyaba. La publicación por el Museo Pedagógico Nacional en 1928 en edición no venal reproduce el texto sin alteraciones (25).

Son evidentes en todos los retratos de que disponemos los ojos pardos, claros, de Godoy y el cabello rubio cuando no aparece empolvado o cubierto con una peluca (al natural lo retrató Carnicero). En cuanto a su estatura y corpulencia tendremos que dar la razón a Goya y quizá algo menos a Carnicero; pero entonces ¿dónde se quedan las versiones esbeltas de Steven y Benavides y los retratos, que creemos favorecidos, de Chicago y Torre Alta?.

En fin, volviendo al óleo de la Academia que venimos estudiando, estimamos que es un retrato de Manuel Godoy sin la menor duda. Hasta podría ser por la corpulencia de la figura el “más godoy” de los examinados; sobre sus facciones, sin embargo, volveremos al final en la apostilla dedicada al proceso de restauración del lienzo (26).

## EL AUTOR

La inclusión del retrato que estudiamos por Martín S. Soria entre las obras de Agustín Esteve, aunque en el Museo de la Academia sigue figurando como anónimo, nos ha inclinado a tratar ante todo de verificar esa atribución, pero nos han surgido dudas por la disparidad frecuente en la identificación de los pintores de aquella época y de aquel entorno goyesco, que afectan incluso a alguno de los retratos que Soria da sin titubear como de Esteve (27).

Un ejemplo llamativo nos lo ofrece el retrato de Godoy que fue atribuido a Goya en la *Colección* publicada con textos de Zapater y cuyo autor era Joaquín Inza, como consta incluso en la cartela pintada en el mismo lienzo, propiedad del Patrimonio Nacional y conservado en el Palacio Real de Aranjuez (28).

Otro más cercano por pertenecer al Museo de la Academia es el del retrato de Godoy como “exento” de Guardias de Corps, depositado en el

Museo Municipal de Madrid desde el año 1929. Este retrato ha sido atribuido sucesivamente a varios autores:

En 1813 a Bayeu (en uno de los inventarios de la incautación de bienes de Godoy, transcrito en 1921 en el *Boletín* de la Academia con notas de Narciso Sentenach).

En 1929 el Museo Municipal lo registra como anónimo.

En 1934 Ballesteros y Beretta lo considera obra de Esteve.

Por esos años, sin fecha precisa, el Museo Municipal lo tiene “con atribución dudosa a Carnicero”.

En 1978 Seco Serrano lo estima como de autor anónimo.

En 1983 Isadora Rose vuelve a atribuírselo a Bayeu.

En 1985 se tiene por seguro que es de Antonio Carnicero y así lo recoge Blanca Piquero en su inventario.

En 1990 el *Catálogo* del Museo Municipal lo da como de Carnicero sin dudarlo.

Sospechamos, sin poder probarlo, que éste es también el retrato que Sánchez Cantón atribuía a Zacarías González Velázquez citándolo únicamente como “el Godoy de la Academia de San Fernando” (29).

*Estilo y técnica.* Un análisis del estilo y la técnica de Agustín Esteve y pintores afines debe llevarnos a la identificación del autor del retrato de Godoy que estudiamos; intentamos seguir así el método que recomendaba Lafuente Ferrari al hablar de las coincidencias de Goya y otros pintores: tomar un núcleo de retratos seguros y documentados de Maella, de Carnicero, de Inza, de González Velázquez, de Esteve y entonces “cualquier retrato anónimo que surja de la época estúdiase en relación con cada uno de estos artistas” (30).

Descartamos dos de antemano: Bayeu y Goya. Es verdad que la semejanza entre Bayeu y Esteve ha podido dar lugar a discrepancias de atribución como acabamos de ver; pero Bayeu había muerto en 1795, doce o trece años antes de la fecha de este retrato de Godoy. En cuanto a Goya, una simple comparación de su retrato del valido en el Museo de la Academia con éste discutido muestra su diferencia sustancial sin necesidad de acudir al estudio de su técnica (31).

En Mariano Salvador Maella (+ 1819), autor de retratos tan importantes como el de Carlos III con el hábito de su Orden, encontramos cierta-

mente una calidad de dibujante excepcional; sus bocetos han sido celebrados por los historiadores del arte desde Guinard y Baticle hasta Lafuente Ferrari; también la Real Academia de San Fernando expresó oficialmente su estima de los dibujos de Maella “por su corrección, por la delicadeza de sus sombreados y por la perfección de todas sus partes”. En cambio, sus pinturas han sido calificadas de académicas y dulzonas por el propio Lafuente y criticadas también por Sánchez Cantón, que en bastantes de las obras de Maella encuentra un colorido convencional y desvaído en los tonos dominantes, notas que en conjunto creemos que no corresponden a nuestro retrato. Más directo para descartarlo puede ser el examen de dos de sus retratos en el Museo de la Academia: su autorretrato joven y, sobre todo, el retrato de D. Pedro Godoy, de 1794 (32).

Antonio Carnicero (+ 1814) es otro de los pintores con obras de paternidad discutida entre él y Esteve, aunque en términos generales hay coincidencia en subrayar como característica del primero su arte más popular que depurado, “no refinado, pero sí vigoroso”, su “realismo robusto, desdeñoso de elegancias”; en cuanto a la técnica es opinión común su predilección por las tonalidades calientes, incluso en los fondos, su colorido intenso, agrio en ocasiones. Nos parece que todo esto queda lejos del retrato que estudiamos; incluso hay una vía más directa para formar opinión: comparar éste con el retrato de Godoy por Carnicero que se exhibe en el propio Museo de la Academia, ya citado al comienzo de nuestro estudio, y que Sánchez Cantón considera aparatoso y prolijo (33).

Joaquín Inza (Ynza o de Ynza) (+ 1808), otro de los pintores de la época que —a juicio del mismo Sánchez Cantón— apenas cuenta al lado de Goya, Maella y Esteve, no debe ser descartado del examen, aunque sea precisamente para destacar la gran diferencia de sus retratos en comparación con los de Esteve; no podemos olvidar que incluso uno de Godoy, perfectamente documentado ahora como de Inza, fue tenido como de Goya hasta fechas no lejanas. Este retrato, conservado en el Palacio Real de Aranjuez, es una muestra típica del estilo “sobrio y un tanto seco” del autor, muy diferente del refinamiento y el encanto de los pinceles de Esteve, diferencia fácil de comprobar contemplando el retrato de Carlos III, obra de Inza, en la Academia de San Fernando (34).

En cuanto a Zacarías González Velázquez (+ 1834), a quien Gaya Nuño sitúa entre los indecisos ante el neoclasicismo, lo fue también en su



1.



2.



3.



4.

Fig. 9. Otros rostros de Godoy: 1. A. CARNICERO. 2. LLÁCER. 3. INZA. 4. T. L. ENGUÍDANOS.



técnica, oscilando entre titubeos y aciertos sorprendentes que no borran su fama de buen retratista (Morales) ni impidieron la manifestación, incluso, de un cierto espíritu romántico en alguna de sus obras (Luna). No creemos que fuera el autor de nuestro retrato de Godoy, con una vaguedad de expresión que contrasta con la técnica vivaz de González (Sánchez Cantón). Una forma directa de llegar a esta conclusión es comparar el retrato que estudiamos con los que la Academia conserva de aquel pintor, especialmente el retrato de su padre y su autorretrato, en los que se ve la forma tan diferente de tratar la figura en González Velázquez, con un cuidado especial de la iluminación fuerte, directa, del rostro y una atención menor a la indumentaria (35).

De todos estos datos y, sobre todo, de esa comparación de retratos auténticos de los artistas citados con el que atrae nuestro estudio queda claro para nosotros que ninguno de aquéllos pudo ser su autor; pero todo ello no demuestra sin más que sea obra de Agustín Esteve y debemos, por tanto, profundizar en el análisis del estilo y la técnica de éste último.

Nos fijamos, pues, en Agustín Esteve (+ 1820...), a quien vamos a acercarnos en primer término a través de algunos historiadores y especialistas en la época goyesca y después mediante el estudio monográfico de Martín S. Soria.

El marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari, Tormo, Martín González, Morales y Marín, Sánchez Cantón y Jeannine Baticle nos ofrecen una visión amplia y precisa de la pintura de Esteve, a quien consideran retratista excelente, con obras de un encanto especial, una poesía y unas cualidades pictóricas relevantes, en cuyos retratos destacan algunas notas peculiares: elegancia innegable un tanto envarada, aunque quiere dar a las figuras “un movimiento natural en alguno de sus brazos” (Tormo); también su técnica minuciosa y detallista, especialmente en bordados, joyas y condecoraciones “como si recordase siempre la habilidad de miniaturista que Goya descubrió en él” (Contreras); Lafuente señala cómo los retratos de Esteve –más planos y fríos de color que los de Goya– están más dibujados que pintados, con una pintura delgada con la que “se pierde gran parte de la esencia de la vida”, y la iluminación de los rostros con delicadeza produce efectos de lisura, un aire modoso, blando y asténico caracterizado también por una cierta languidez en la *pose* (36).

Aunque la cita resulte ya prolija, para identificar al autor del retrato nos parece importante este texto de Lafuente en su estudio sobre las coincidencias de estilo entre los pintores del entorno de Goya: de los ojos, los “ojos de Esteve” nos dice que tienen “una mirada fija y ratonil”; en cuanto a la boca, “los labios son finos, apretados y suelen presentar comisuras en arco hacia arriba” (37).

No podemos, en fin, dejar de señalar la apreciación de conjunto de Juan J. Luna para quien, en la generalidad de sus retratos, Esteve se muestra sencillo, favorecedor (*flattering*) y acrítico (38).

Creemos que el conjunto de estas notas hace posible la atribución a Esteve de nuestro retrato de Godoy; pero aún tenemos que acudir al estudio monográfico de Soria, del que entendemos que salen nuevas luces.

Martín S. Soria nos ofrece, en efecto, una serie de caracteres de la pintura de Esteve que refuerzan y amplían los que acabamos de recoger; aunque él no los presenta de modo sistemático valen para la generalidad de los retratos pues, como él reconoce, tienen un parecido acusado y familiar.

Decisiva para identificar a Esteve es –lo habíamos visto– su forma tan fiel de recoger los detalles del traje, tales como entorchados, botones e insignias, y muy peculiar también de él la posición diagonal y paralela de los brazos.

La luz: de modo repetido recuerda Soria como propia de Esteve la iluminación suave y uniforme que evita cualquier contraste duro, ausencia de contrastes de luz y sombra que llega a producir cierta vaguedad en el modelado.

Los ojos –otra vez los “ojos de Esteve”– grandes y oscuros con una mirada penetrante y melancólica; la sonrisa con modelado carnoso –se aparta de Lafuente– y más bien suave.

En conjunto se aprecia en los retratos auténticos de Esteve –a juicio de Soria– “carácter, delicadeza del modelado, refinamiento en la luz y armonioso colorido”; una tendencia “hacia lo distinguido y refinado, a cambio de perder fuerza y virilidad” (39).

Contemplando nuestro retrato y fijándonos en el reflejo de cada una de esas notas en el lienzo creemos que se puede afirmar sin duda que es obra de Agustín Esteve. Sí, pero...

*Objeciones.* El primer reparo que se puede oponer a esta seguridad en la atribución a Esteve es la falta de firma del autor. Fue, sin embargo, costumbre del pintor: en la minuciosa monografía de Soria, en la que éste recoge hasta ciento setenta y ocho obras de Esteve, sólo registra firmadas quince, aparte de la indicación de su nombre en algún grabado (40).

Por otra parte, si Agustín Esteve pintó este retrato —como sostenemos— y lo hizo hacia 1807 antes de la caída de Godoy, ¿cómo se explican las diferencias que se advierten en él respecto de otros de la misma serie (Chicago y Torre Alta)?: el tronco menos esbelto; el rostro menos retador, no tan modelado y ligeramente avejentado; la mirada algo cansada, no tan incisiva; el brazo derecho poco definido.

Estas hipótesis se nos ofrecen: que Esteve hubiera prescindido de la idealización de Godoy vertida en los retratos oficiales (recordemos también la versión Benavides); que el retrato hubiera sido pintado en fecha algo posterior a la que sugerimos; que otro pintor, en fin, hubiera puesto sus pinceles en una obra inacabada de Esteve.

Para el análisis de estas hipótesis nos ha sido útil el encuentro en el Museo de Cuenca —según hemos dicho— de otro retrato de Godoy, *firmado por Agustín Esteve*, del que Soria sólo tuvo noticia como perteneciente a la colección del conde “de Castilliofiel” —dice él— y del que Isadora Rose pudo seguir la pista sólo hasta el momento de su adquisición por el Estado (41).

Lo singular de este retrato de cuerpo entero, precisamente el que había conservado Pepita Tudó, condesa de Castillo Fiel y segunda esposa de Godoy, es que se aparta de la figura “oficial”, idealizada, de los otros retratos para aproximarse en ese aspecto al de la Academia de San Fernando, que creemos que está en esa misma línea de mayor verismo. El parecido es aún mayor si lo comparamos con una fotografía antigua del nuestro sobre la que volveremos al hablar de su proceso de restauración (42).

¿Pudo ser pintado el retrato de la Real Academia —segunda hipótesis— en fecha posterior a los de Chicago y Torre Alta?. Se plantea aquí una cuestión, que escapa de nuestro alcance, sobre la datación auténtica de estos retratos. De todos modos, en cuanto al nuestro se refiere, no podemos olvidar las observaciones que Soria hace sobre la evolución de la pintura de Esteve y que reproducimos literalmente:



Fig. 10. AGUSTÍN ESTEVE: *Manuel Godoy*, Museo de Cuenca (referencia: Castillo Fiel).

“En los retratos pintados entre 1795 y 1800 se ve una disminución de gradaciones, una tendencia hacia una mayor amplitud y al mismo tiempo una cierta vaguedad. En el nuevo siglo (desde 1801)... al pintar un retrato masculino lo presentaba invariablemente con un encanto casi femenino, con una suavidad y una elegancia poco varoniles. Después de 1810 el estilo de Esteve (llegará a una expresión) cada vez más anémica y sin relieve”.

En un retrato precisamente de 1807, el de Máiquez, señala ese autor “la detallada, tímida y difuminada ejecución del rostro, la suave forma plana de la cabeza” y llama la atención sobre la “exagerada redondez de los dedos”. También Lafuente Ferrari observa en los retratos de Esteve a partir, más o menos, de 1800 que “no se supera y en sus obras produce un efecto cada vez más plano” (43).

¿No se cumple todo esto o casi todo en nuestro retrato de Godoy?. Vale la pena repararlo ante el cuadro. Y aquí también la versión de Castillo Fiel confirma las observaciones de Soria, incluso en la “suave forma plana de la cabeza” y en la “exagerada redondez de los dedos”, visibles en ese lienzo aunque no lo estén en el de la Academia. No haría falta, por tanto, retrasar más acá de 1807 o comienzo de 1808 la fecha del retrato de San Fernando (44).

Queda por ver, en fin, la tercera hipótesis, la de que otros pinceles distintos de los de Agustín Esteve hubieran intervenido en el retrato de la Academia. Ciertamente en aquel círculo de artistas no eran prácticas extrañas la colaboración y aun el repintado con otros retratos; recordemos algunos ejemplos:

- a) Retratos pintados por Goya con la colaboración de Esteve.
- b) Retratos pintados por Esteve con la colaboración de Goya, que llegó a retocar alguno sin suprimir la firma de aquél, aunque en algún caso haya opiniones diversas.
- c) Retrato pintado por Goya sobre otro suyo que representaba a Godoy.
- d) Retrato pintado por Goya sobre otro de Caetano Pinho representando también a Godoy.
- e) Retrato de Godoy pintado por Esteve con participación de otros pintores de su taller (45).

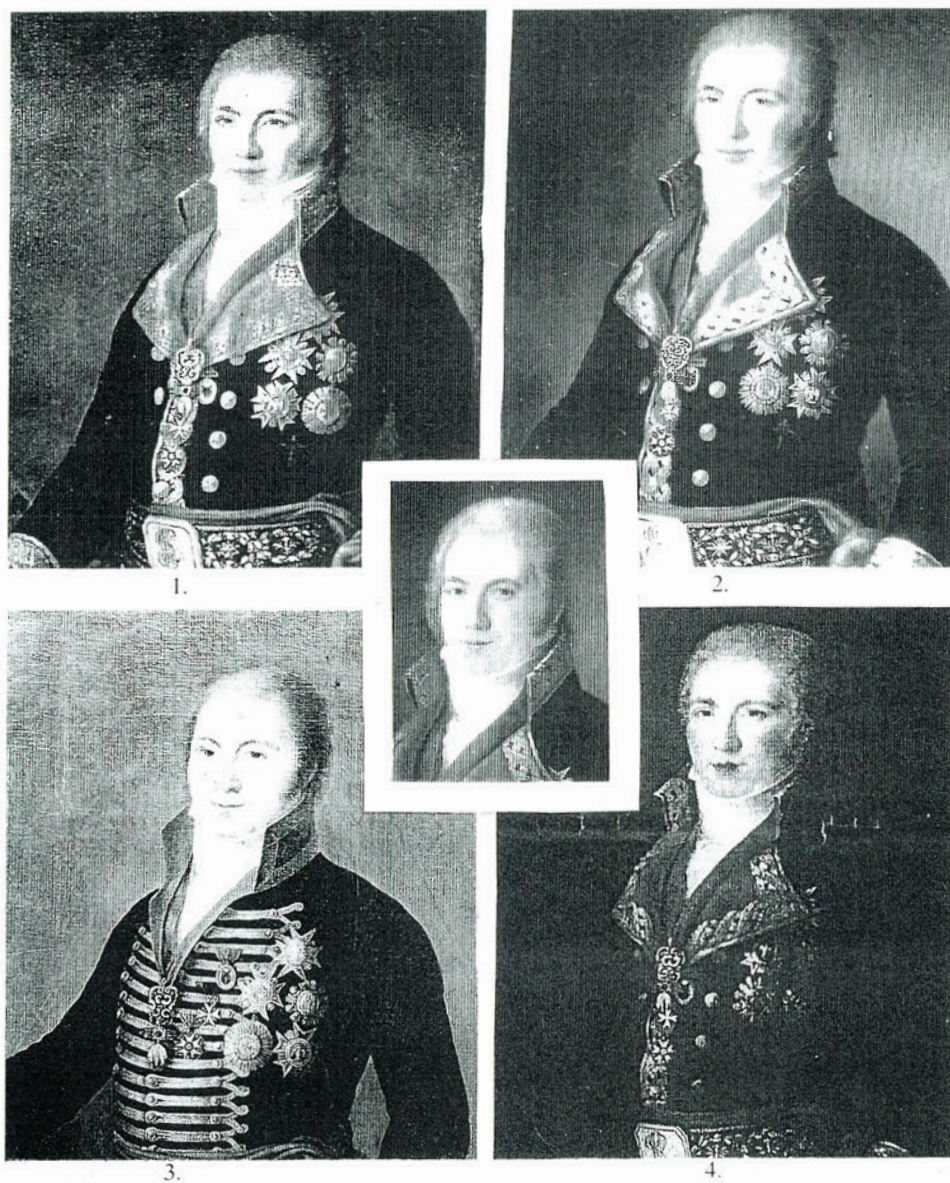


Fig. 11. Los *Godoy* de AGUSTÍN ESTEVE: 1. Chicago, 2. Torre Alta, 3. Benavides, 4. Castillo Fiel.  
En el centro: Real Academia de San Fernando.

No tendríamos, pues, que escandalizarnos de la participación de otros pintores en el retrato que estudiamos; opinamos que, en concreto, esa participación se limitó a la pintura del brazo derecho, que desmerece del conjunto.

*Conclusión.* De cuanto queda expuesto deducimos que el cuadro del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando “243 / ANONIMO S. XIX / RETRATO DE CABALLERO”, retrato de Manuel Godoy, fue pintado por Agustín Esteve, aunque en el óleo hubiera una intervención mínima de algún ayudante.

## APOSTILLAS

*Vida y efigie de Agustín Esteve.* En anejo a estas páginas resumimos los hechos más importantes de la vida del pintor. En cuanto a su efigie, pese a la amplitud de nuestra búsqueda, no hemos podido encontrar un solo retrato suyo en el campo de la pintura ni dibujado ni grabado; en la escultura se cita como retrato suyo un busto del que la Biblioteca Nacional conserva una fotografía (de un vaciado en yeso) en su colección de Iconografía Hispánica; no nos decidimos a publicarlo pues la única referencia —que no hemos podido comprobar— es que estuvo en tiempos en una Escuela de Veterinaria, pero no se dice en cuál (46).

*El lenguaje de los mapas.* Nos parece interesante señalar como una característica de Agustín Esteve la elección de los mapas que aparecen en sus retratos con un significado propio. En la versión de Chicago de los retratos de Godoy, vestido allí de Almirante General, la hoja en que apoya su mano derecha comprende la Península Ibérica y parte de la costa norte de África, centrándose la parte visible en el Estrecho de Gibraltar y en la plaza fuerte de ese nombre, único que se ve claro en la Península.

En el retrato de Torre Alta, con Godoy de Generalísimo, aquella hoja ha sido desplazada hacia abajo, de modo que sobre la mesa queda un mapa con la costa americana de la Capitanía General de Venezuela y Caracas en el centro; ¿por qué?, suponemos —y es dato de interés para fechar el retrato— que para destacar la atención a aquel territorio español, en donde acababan

de ser sofocadas (en 1806) dos intentonas de alzamiento independentista de Francisco Miranda, que fracasaron en parte por la falta de ayuda naval que esperaba del gobierno inglés y en parte por la reacción civil.

¿Qué significa, entonces, el mapa de la costa gaditana en el retrato de Castillo Fiel, el del Museo de Cuenca?. Las dos partes del mapa, aun sin una precisión cartográfica cuidada, forman un conjunto centrado en la bahía de Cádiz, cuyo eje coincide con la línea divisoria de las hojas. La que está sobre el mueble se extiende hacia el norte –tomamos su rotulación– por el Puerto de Santa María, Rota y Chipiona y, en el interior, Jerez de la Frontera; la hoja que cae por delante se extiende hacia el sur por Chiclana, el cabo de Trafalgar, Barbate y Zahara y, en el interior, Medina Sidonia y Sierra Gitana; ésta última nos parece que puede ser referida a la Loma de la Gitana que figura en el Mapa Militar de España 1 : 50.000 (hoja 1.064).

Todo este escenario gaditano, a nuestro juicio, es una prueba de que el retrato fue hecho precisamente para su segunda esposa Pepita Tudó, condesa de Castillo Fiel y gaditana –insistimos– pues, aunque Sáinz de Robles la da por nacida en Madrid, el dato de su nacimiento en Cádiz consta de modo indiscutible en el testimonio de su partida de bautismo y en el acta de su matrimonio con Godoy en Roma (47).

*Procedencia.* Lo que no hemos podido averiguar en nuestra investigación es la procedencia del retrato, considerado anónimo, ni la fecha de su incorporación a las colecciones de la Real Academia. No aparece en el inventario de Quilliet de 1º de enero de 1808 estudiado por Rose; tampoco en el de 1813 recogido en el *Boletín* de la Academia en 1921 y 1922; ni lo hemos visto en los catálogos de 1821, 1824 y 1829, en los que tampoco encontramos otros retratos de Godoy. Suponemos que ingresó antes del año 1929, sobre todo si es el mencionado en el catálogo de ese año al que ya nos hemos referido (véase la nota 2). No llegamos a más.

¿Tan difícil era la tarea de confiscar, conservar y distribuir la colección extensa de Godoy, de la que el retrato puede provenir?. Un estudio amplio de la cuestión, debido a Isadora Rose y publicado en las páginas de *Academia*, debe ahorrarnos insistir aquí en este punto (48).





1.

2.



3.

Fig. 12. Proceso de restauración del retrato de la Academia:  
1. El retrato de la Academia antes de 1947. 2. En 1947 (Archivo Mas). 3. Estado actual.

*Restauración.* En el Taller de Restauración de la Real Academia se encuentra el informe de la restauración de que fue objeto el retrato en el año 1991: reentelado y limpieza. Enmarcado de nuevo se advierte que se ha reducido el lienzo unos pocos centímetros en sentido vertical, de modo que no se ve el comienzo del segundo galón de la bocamanga izquierda ni el remate de la empuñadura del sable que aparecían en la fotografía previa a la restauración y también en el cliché del año 1947 que conserva el Archivo Fotográfico Mas, de Barcelona.

Además, si se compara con esas imágenes otra fotografía antigua (que reproducimos a su lado), salta a la vista un retoque del rostro y la cabeza, pues en ésta el retrato queda muy próximo a la versión de Castillo Fiel mientras que la del Archivo Mas lo presenta con la imagen actual; y no hay duda de que se trata del mismo lienzo, pues en la antigua y en la de 1947 se ve el mismo desperfecto junto a la placa de la Legión de Honor y aparecen los mismos números en la etiqueta circular y en las marcas de la parte superior de la tela (49).

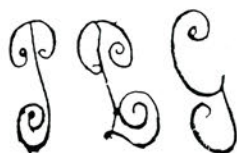
## NOTAS

- (1) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario*, 30. En la exposición sobre “El Conde de Aranda (1719-1798)”, celebrada en Zaragoza entre octubre y diciembre de 1998, se ha exhibido este lienzo como “Retrato del caballero del Toisón - Anónimo”.
- (2) *Catálogo del Museo*, 114.
- (3) HERRERO, *Retratos*. Es verdad que con el núm. 100 recoge un retrato anónimo de Godoy sin descripción ni medidas; pero debía de referirse al de “restaurador de la educación” (núm. 698 del *Inventario* de PÉREZ SÁNCHEZ), cuya identificación ofrecía menos dudas.
- (4) LABRADA, *Catálogo*, passim.
- (5) SORIA, *Agustín Esteve*, 126-127. Ese número 196 sí aparece manuscrito al dorso de una fotografía antigua del retrato que obra en el expediente de su restauración.
- (6) El gran retrato de Goya (núm. 670 del repetido *Inventario*) ocupa un lugar destacado en las salas dedicadas a este pintor. –El de Carnicero lleva el núm. 696 en el mismo. –El tercero lo da SORIA como de Esteve bajo el núm. 105 de su monografía; en el repetido inventario tiene el núm. 698. Hemos comprobado que el Museo de Bellas Artes de Valencia posee una réplica de este cuadro, adquirida en fecha reciente

por la Generalidad valenciana, que convendría estudiar si es el núm. 106 de SORIA.- De Godoy el Museo del Prado conserva dos grabados: uno, de José María Galván, que reproduce el retrato de Goya de la Academia (G. 195), y otro, de Tomás López Enguñados, con Godoy presentándose a los reyes (G. 1625).

- (7) The Art Institute de Chicago nos ha proporcionado una fotografía de su retrato de Godoy (núm. 113 de SORIA), que publicamos con su autorización.- Del que fue de los condes de Torre Alta -cuyo paradero desconocemos- (núm. 114 idem) reproducimos la fotografía facilitada y autorizada por la D. G. de Bellas Artes, que adquirió el Archivo Fotográfico Moreno y lo gestiona dentro del Instituto del Patrimonio Histórico Español. -Dígase lo mismo del retrato conocido como de "Benavides" (núm. 111 idem)-. El "Steven" está en la Biblioteca Nacional bajo la signatura I.H./3806-16; parece que debería corresponder al publicado en LABORDE, *Voyage* (núm. 112 idem), pero en el ejemplar microfilmado de esta obra en la misma Biblioteca no lo hemos visto.- El "L. Enguñados", (10 x 6,5 cm.) está también allí (I.H./3806-17).
- (8) En el *Inventario* de PÉREZ SÁNCHEZ figuran esos cuadros con los números siguientes: Aparicio, 321; Montaña, 388; Brinardelli, 472; Esteve, 695.- El grabado de López Enguñados "Adorno de la fachada... con motivo de la concesión del título de Almirante General... 1807", en *Catálogo general*, núm. 399 e il. 95.- Sobre el busto de Juan Adán, AZCUE, *La escultura*, E-160.- El grabado de Salvador Carmona en *Catálogo general*, núm. 2.470; texto en pág. 125.- La escena imaginada por López Enguñados en el grabado (prueba de estado) citado en la nota 6 podría referirse a los todavía Príncipes de Asturias -antes de diciembre de 1788-; ver, p. e., GONZÁLEZ SANTOS, *Godoy*, 38. Difiere de esa versión RIVAS, *Anecdotario*, 19-24.- En cuanto a la concesión de los premios de la Academia en 1796 a Aparicio y Montaña, VARIOS, *Historia y alegoría*, 203-205. Del *Godoy Guardia de Corps* hay una réplica en el Museo del Ejército.
- (9) Abundancia de dibujos explicados, con uniforme de la época muy variados, en GIMÉNEZ GONZÁLEZ, *El Ejército y la Armada*, y en BUENO, *Soldados, Uniformes españoles y Uniformes militares*. Sólo para la Marina en ALÍA, *Historia*.- Sobre el remate del sable, SORIA, *Agustín Esteve*, núm. 111.- Tras la gran reforma de 1769 los oficiales generales continuaron con la casaca azul turquí con vueltas rojas y se les autorizó el pantalón anteado o blanco (BUENO, *Soldados*, 38); aquel color es patente en el gran retrato de Goya; también en Castillo Fiel.- El sable sustituyó a la espada en 1795 (BUENO, *Soldados*, 43); sin embargo Godoy lleva espadín en su retrato "Steven" y en los de "restaurador".- Anclas diferentes de las de Chicago en "Steven".- Sobre los uniformes de la "Guardia del Almirante", BUENO, *Soldados*, 268; el uniforme de sus cazadores (semejante al de la Caballería ligera en 1800; ver GIMÉNEZ GONZÁLEZ, t. 2, 113 y lám. 110) inspiró a Fernando VII para sus "Guardias a caballo" de 1808 (BUENO, *Uniformes españoles*, 74 y lám. 15).- Reformas de los uniformes en la época de Godoy en los Reglamentos de 31 ago. 1800, 26 ago. 1802 y 15 abr. 1805.

- (10) Véase “El lenguaje de los mapas” en las apostillas finales del presente estudio.
- (11) Mencionamos los retratos de Carnicero en plural ya que hay otro en el Museo Romántico de Madrid.— Sobre Godoy “restaurador”, véase la nota 6.— El cuadro de Llácer, en ALÍA, *Historia*, 92.— “L. Enguídanos” (Godoy a pie) y “Steven” en la nota 7.— López Enguídanos (Godoy a caballo) en CHASTENET, *Godoy*, 176-177.— Para Inza (documentado en la cartela del propio lienzo; Palacio Real de Aranjuez), ZAPATER, *Colección*, lám. 141 (referido a Goya).— Godoy en sus últimos años en BALLESTEROS, *Historia*, V, 329 y (según Valdivieso) en ESTADO MAYOR, *Tratado*, I, lám. III.— Los modelos de letras en la *Enciclopedia* Espasa, I, lám. entre pág. 14 y 15, y DIRINGER, *The Alphabet*, vol. 2, 416.— La Real Cédula de 1807 (que cita los RR. DD. de 1801) en el *Suplemento a la Gazeta (sic) de Madrid*, 16 ene. 1807.— No descartamos, aunque nos parece menos probable, la hipótesis de tres letras enlazadas, que descompuestas quedarían así (P P G):



- Podrían significar “Príncipe de la Paz y Generalísimo”.— En cuanto al apellido Faria el propio Godoy en sus memorias da como original el de Faría (*Cuenta*, I, 23).
- (12) En el retrato “Steven”, en sustitución de la placa de San Fernando, se ve una con los mismos seis brazos y lises intercaladas pero que en el centro, en vez de la imagen del santo, lleva una M y una A enlazadas como en el anagrama de la Virgen María. No la identificamos; se asemeja a la insignia de la Orden portuguesa de Nuestra Señora de la Concepción de Villa Viçosa, ésta más historiada y con una estrella de nueve rayos; pero no fue establecida hasta el año 1818. Se puede ver en WERLICH, *Orders*, 352. Sobre la fecha de concesión de los distintos honores, PARDO, *Don Manuel Godoy*, 12, 13 y 21.
- (13) FELIU, *Diccionario*, 41-42. La insignia en ESTADO MAYOR, *Tratado*, I, lám. s/n tras la pág. 88. Carácter inmutable de la insignia según las constituciones de Lille (1431) en OROZCO, *La insigne Orden*, 57. Sobre el nombramiento de Godoy como Caballero del Toisón (17 nov. 1792) esa misma obra, 363, y ROMERO DE JUSEU, *El Toisón*, 144. Tanto la obra de Orozco como la de Romero informan por extenso de la historia, los soberanos, las normas y los miembros de la Orden. Sobre otros retratos del Museo de la Academia en los que aparece el toisón, véase BONET, “La Toison d’Or”, 93-98, incluido en un estudio sobre la exposición celebrada en el castillo de Malbrouck en 1998, centrada en el mito de los argonautas y el vellocino de oro.

- (14) Institución, categorías e insignias de la Soberana Orden de Malta en FELIU, *Diccionario*, 13. Otros datos y dibujos de las insignias en HIERONYMUSSEN, *Orders*, 9-10 e il. 413-415.
- (15) RENAULT, *La Légion*, passim. Según BÉTHENCOURT, *Anales*, 36, Godoy fue titular del Gran Cordón; pero esta denominación sólo existió durante unos meses de 1814. A Godoy le correspondería la “Gran Condecoración” y el título de “Gran Águila”; sobre este grado en concreto, RENAULT, cit., 23. Otros datos y dibujos de las insignias en HIERONYMUSSEN, *Orders*, 158-159 e il. 186-189.
- (16) Se puede hacer la comparación del distintivo español con el portugués consultando ESTADO MAYOR, *Tratado*, I, lám. s/n tras la pág. 74, y WERLICH, *Orders*, 351. En el Museo del Ejército, de Madrid, se puede ver la banda de color morado intenso y la insignia de la Orden portuguesa de Santiago de la Espada entre los recuerdos del capitán general García de Polavieja. En cuanto a la evolución de la Orden en Portugal, HIERONYMUSSEN, *Orders*, 201-202 e il. 336-339.
- (17) La institución de la Orden en FERNÁNDEZ DE LA PUENTE, *Condecoraciones*, 23-24; las insignias en idem, 29-33 (lám. II-IV).
- (18) FELIU, *Diccionario*, 206. Dibujo y documentación abundante en PALACIO, *la Maison Royale*, 455-469.
- (19) FELIU, *Diccionario*, 204. Dibujo en WERLICH, *Orders*, 258.
- (20) Tomamos la fecha de 1317 del Breve de Pío X de 7 feb. 1905, reproducido en FELIU, *Órdenes*, 15-19. Explicación y dibujos en HIERONYMUSSEN, *Orders*, 198-201 y WERLICH, *Orders*, 346. La Orden pontificia especialmente en la obra citada de FELIU, lám. s/n. A la concesión de esta Gran Cruz se refiere Godoy en sus memorias: GODOY, *Cuenta*, I, 24.
- (21) Grados y descripción en RENAULT, *La Légion*, 23-24. Ver la nota 15 anterior.
- (22) Además de las referencias de la nota 16 anterior pueden interesar FELIU, *Diccionario*, 42-43 y ESTADO MAYOR, *Tratado*, I, 61-62. El texto latino de la regla primitiva en GUTTON, *L'Ordre*, 240-249.
- (23) Relación de las Órdenes a las que perteneció Godoy en BÉTHENCOURT, *Anales*, 35-36 y en GONZÁLEZ SANTOS, *Godoy*, 40; en esta obra, 215, la referencia a la concesión de la Orden de San Hermenegildo. En cuanto a los títulos que aquél reunió pueden interesar SOLAR Y TABOADA, *Godoy*, passim, y PARDO, *Don Manuel Godoy*, 13, 21 y 271-272; y sobre la incredulidad de los nobles españoles frente a los servicios de Godoy, BECKFORD, *Un inglés*, 154 (carta de 2 dic. 1795).
- (24) La cita de Napoleón en SAN JOSÉ, *Godoy*, 146.— ALCALÁ GALIANO, *Recuerdos*, 58-59. CHASTENET, *Godoy*, 78, cita ese mismo texto con excesiva libertad de traducción.— PARDO, *Don Manuel Godoy*, 9.— La última de las descripciones citadas en GONZÁLEZ SANTOS, *Godoy*, 38.
- (25) MORF, “Pestalozzi” (*Boletín*), 20-21; idem, *Pestalozzi*, 2 y 5.

- (26) No es de extrañar, por eso, que fuera recogido por BALLESTEROS Y BERETTA, *Historia*, VII, 263, y en la monografía de BULLÓN, *Manuel Godoy*, cubierta. Creemos que no afecta a la identidad del personaje el que la mirada sea más soñadora en las versiones de Chicago y Torre Alta, indiferente en Benavides y penetrante en el retrato que estudiamos.- La exposición de obras de José Madrazo celebrada en el Museo Municipal de Madrid en 1998 nos ha permitido contemplar un retrato de Godoy, obra de aquel pintor (1816), en donde también se contempla la corpulencia del valido ya en desgracia y con el pelo muy canoso; óleo menos conocido pues pertenece a un coleccionista particular de Perugia.
- (27) SORIA, 126-127, núm. 115 (el retrato que estudiamos). LAFUENTE rectifica a Soria en la atribución de algún retrato (“La situación”, 177 y “Prólogo”, 27) y recuerda qué fácil era la confusión y cómo “hasta la han justificado algunas veces” las relaciones y semejanzas en el gusto, la entonación, la actitud de los personajes, la *mise en cadre*, obrando sobre una común sugestión de la época (ver, en general, toda la segunda parte de su estudio). En el mismo sentido de rectificación de Soria, SÁNCHEZ CANTÓN, “Escultura y pintura”, 316 y 319.
- (28) *Colección de ... reproducciones* (con notas de) ZAPATER, lám. 141. Hemos comprobado la realidad de la cartela (¿repintada?) en el lienzo de Aranjuez que, en el frente de la mesa, dice así: “ESTE CUADRO NO ES ORIGINAL / COPIA SÍ DEL QUE EL PRÍNCIPE EN SU AUDIENCIA / EN MI MENTE GRABÓ CON SU CLEMENCIA / JOAQUÍN DE YNZA HACÍA (¿?) EN EL AÑO D. 1807”. Sin embargo, no se ve esa inscripción en el retrato –que es el utilizado por nosotros– tomado del Archivo Fotográfico Moreno. De aquí que no fuera extraña la duda en atribuírselo a Inza. Suponemos que, al restaurar el lienzo en el Patrimonio Nacional, se identificó la inscripción oculta y fue repuesta.
- (29) SENTENACH, “Fondos selectos / La galería”, 207, núm. 33.- BALLESTEROS Y BERETTA, *Historia*, VII, lám. XVI.- SECO SERRANO, *Godoy*, 30.- ROSE, *Manuel Godoy*, II, 673-675.- PIQUERO, *Segundo inventario*, 96, núm. 1.073.- *Catálogo de pinturas* (Museo Municipal), 115, núm. 3.415.- SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores*, 161.
- (30) LAFUENTE FERRARI, “La situación”, 148.
- (31) Véase por ejemplo, entre tantos estudios, MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia*, 427; LAFUENTE FERRARI, “La situación”, 76, 80, 107-135; CAMÓN AZNAR, “La pintura”, *passim*.
- (32) GUINARD y BATICLE, *Histoire*, 141. LAFUENTE FERRARI, *Breve historia*, 394. “Acta de 6 jun. 1819”, en *Libro*, fol. 20. SÁNCHEZ CANTÓN, “Escultura y pintura”, 315. Los dos retratos del Museo de la Academia que citamos tienen los núm. 32 y 356 en el *Inventario* de PÉREZ SÁNCHEZ.
- (33) MORALES Y MARÍN, “La pintura”, 182. SÁNCHEZ CANTÓN, “Escultura y pintura”, 247 y 325. Cfr. LAFUENTE FERRARI, “La situación”, 166-169.
- (34) SÁNCHEZ CANTÓN, “Escultura y pintura”, 310 y 325. Cfr. LAFUENTE FERRARI, “La situación”, 162-163. El óleo de Inza tiene el núm. 359 en el *Inventario* de PÉREZ SÁNCHEZ.

- (35) GAYA NUÑO, "Arte", 123-124. MORALES Y MARÍN, "La pintura" 216. LUNA, "Zacarías González", en *The Dictionary*, vol. 12, 925. SÁNCHEZ CANTÓN, "Escultura y pintura", 325. En el estudio reciente de José Manuel de la MANO se alude a la influencia de otros pintores en su estilo, pero no se analiza éste: "Un artículo", 378. Los retratos que citamos tienen los núm. 694 y 704 en el *Inventario* de PÉREZ SÁNCHEZ.
- (36) CONTRERAS, *Historia*, V, 50-51. LAFUENTE FERRARI, "La situación", 175-176 y "Prólogo", 22-24. TORMO, "Pintores", 313. MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia*, 427. MORALES Y MARÍN, "La pintura", 214. SÁNCHEZ CANTÓN, "Escultura y pintura", 319-320. BATICLE, "Esteve", 230.
- (37) LAFUENTE FERRARI, "La situación", 175 y 176, y "Prólogo", 23-25.
- (38) LUNA, "Agustín Esteve", en *The Dictionary*, vol. 10, 534.
- (39) SORIA, "Agustín Esteve", 49, 51, 55, 56 y 59; la cita literal en pág. 55.
- (40) Salvo error u omisión los cuadros firmados por Esteve son los catalogados por Soria con los números 36-38, 42, 46-50, 73, 113, 114, 130 y 140. A ellos hay que añadir el núm. 172 según indicamos en la nota siguiente.
- (41) SORIA, *Agustín Esteve*, 144 (núm. 172), lo fecha vagamente entre 1790 y 1818.— ROSE, *Manuel Godoy*, II, 18; ella da el año 1967 como el de la venta al Estado, y, sin embargo, en el expediente administrativo consta la Orden del Ministerio de Educación y Ciencia de 9 de abril de 1974, por la que se acordó la compra al anticuario de Madrid Manuel González López-García. Es un óleo de gran tamaño (220 x 146 cms.), de composición parecida al de Torre Alta, pero con Godoy de cuerpo entero y con mapas de la costa de Cádiz, aunque en la ficha del Museo de Cuenca hay referencia a Córdoba. Firmado en el águila inferior derecho "Agustín Esteve, Pintor de Cámara de S.M."
- (42) Llama la atención la forma diferente de la boca en las versiones de Chicago-Torre Alta, Benavides, Castillo Fiel y San Fernando. No descartamos que en éste hubiera quedado afectada por la restauración de que hablaremos; en tal caso, la forma de la boca primitiva en San Fernando y la análoga de Castillo Fiel nos parecen más próximas al perfil más carnoso que vemos en el gran retrato de Godoy por Goya del Museo de la Academia. No creemos, sin embargo, que en este caso se dé esa imprecisión de rasgos que Soria señala en dos retratos obra de Esteve: el de la *Dama de azul* y el de Azanza. SORIA, *Agustín Esteve*, 55, núm. 27 y 30.
- (43) SORIA, *Agustín Esteve*, 56, 64, 67, 69 y 144. LAFUENTE FERRARI, "La situación", 177-178 y "Prólogo", 26-27.
- (44) A pesar de esa observación de Soria sobre los dedos, Osuna cree adivinar pinceles de aprendiz en la plasmación de las manos; OSUNA, *Museo*, 87.
- (45) HERRÁN, *Goya*, 77. SENTENACH, "Los grandes retratistas", 87, 88 y nota 2. MARTÍNEZ RIPOLL, "Un retrato", 294-299. BEYERSDORF, "A rediscovered", 536-539. SORIA, *Agustín Esteve*, 60-61.
- (46) Junto a los manuales de historia del arte se puede encontrar algún dato interesante sobre la vida de Esteve en SÁNCHEZ CANTÓN, "Los pintores", 159-160. Fotografía

- del busto de Esteve en la Biblioteca Nacional bajo la signatura IH-2.892 bis. MORALES Y MARÍN, “La pintura”, 132, cita un retrato suyo grabado por Fernando Selma; sólo hemos encontrado un retrato al óleo de Selma pintado por Agustín Esteve en el Museo de Bellas Artes de Valencia (véase *Fernando Selma*, il. previa).
- (47) Sobre los intentos de Miranda en abril y agosto de 1806 en Venezuela, MUDARRA, *Historia*, 133-134.— SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo*, 1140.— Testimonio de la partida de bautismo de Josefa Tudó (parroquia castrense de Cádiz, 20 may. 1781), en el expediente de concesión del condado de Castillo Fiel (Archivo del Ministerio de Justicia). Acta del matrimonio con Godoy (ante el párroco de Santa María de Campitelli, de Roma, 7 ene. 1829) en M. L. V. “Las alhajas”. 150-151.— En cuanto al mapa de la versión Benavides, el cliché del Archivo Fotográfico Moreno no recoge su imagen con claridad, de modo que no se puede apreciar el dibujo cartográfico ni la rotulación.
- (48) Sobre el ingreso en la Academia de diversas colecciones, SENTENACH, “Fondos / Formación”, 148-154. Inventario de los cuadros de Godoy (16 ago. 1813) en SENTENACH, “Fondos / La galería”, 204-211 y “Fondos / Inventario”, 54-66. En cuanto a la destrucción y dispersión de la colección de Godoy y de otros retratos suyos, ROSE, “La celebrada”, 197-226; allí se recoge la entrada en el edificio de la Real Academia “de una crecida porción de la plebe con banderas y tambores de Regimiento”, que destruyeron en la biblioteca el vaciado en yeso del busto de Godoy cuyo mármol, original de Adán, conserva hoy la Academia.
- (49) El retrato del Archivo Mas, colección que ahora gestiona el Instituto Amatller de Arte Hispánico, de Barcelona, está registrado con el número 94.997. En nuestra reproducción sólo recogemos la parte central del lienzo para compararla de modo más preciso con las otras imágenes.

---

© y autorización para publicar las reproducciones:

- *Chicago*: The Art Institute, Chicago (Ill.).
- *Torre Alta, Benavides*, Inza: Archivo Fotográfico Moreno, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Educación y Cultura.
- *Castillo Fiel*: Dirección General de Bellas Artes (depósito en el Museo de Cuenca).
- *Llácer*: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos-Museo de S. Pío V, Valencia.
- *Steven*, L. Enguñados: Biblioteca Nacional, Madrid.
- *San Fernando* (cliché de 1947): Instituto Amatller de Arte Hispánico (Archivo Fotográfico Mas), Barcelona.



## ANEJO I

*Resumen biográfico de Godoy*

- 1767 (12 de mayo) Nace Manuel Godoy Álvarez de Faria Ríos Sánchez Zarzosa (\*).  
1784 Guardia de Corps.  
1792 Teniente General; duque de Alcudia; Primer Secretario de Estado.  
1794 Protector de la Real Academia de San Fernando.  
1795 Príncipe de la Paz.  
1797 Boda con María Teresa de Borbón, condesa de Chinchón.  
1798 Breve tiempo apartado del gobierno.  
1801 Generalísimo de Mar y Tierra.  
1807 (6 de febrero) Almirante General de España e Indias.  
1808 (17 de marzo) Motín de Aranjuez.  
” (18 de marzo) Privación de cargos, honores y propiedades.  
” (abril) Traslado a Francia.  
1812 (julio) Con Carlos IV y María Luisa a Roma.  
1828 Muere la esposa de Godoy.  
1829 (enero) Boda con Josefa (Pepita) Tudó, condesa de Castillo Fiel.  
1830 Cambia el título de Príncipe de la Paz por el de Príncipe de Bassano.  
1832 Se instala en París.  
1834 Pepita Tudó vuelve a España.  
1851 (4 de octubre) Godoy muere en París.

(\*) Godoy confiesa haber nacido en Badajoz; sin embargo, Barbadillo en su biografía apoya la opinión popular de que había nacido en Castuera (Badajoz). Puede verse su genealogía en PARDO, *Don Manuel Godoy*, 270-271.

## ANEJO II

*Resumen biográfico de Esteve*

- 1753 (12 de mayo) Nace en Valencia Agustín Esteve y Marqués. Estudia en la Real Academia de San Carlos.
- 1772 Real Academia de San Fernando: primer premio en la tercera clase (dibujo).
- 1778 Real Academia de San Fernando: no obtiene el de primera clase (pintura).
- 1778-1779 Comienza a trabajar para los duques de Osuna (influencia de Mengs); lo hará hasta 1808.
- ¿1781? Ayudante de Goya.
- 1789-1808 Réplicas de retratos regios de Goya. Otros retratos de la familia real. Retratos diversos. Otras pinturas.
- 1795-1800 Cumbre de su carrera; en 1800, Pintor de cámara con retribución escasa.
- 1809 Permanece en el Madrid ocupado por los franceses.
- 1815 Retrata a Fernando VII y al infante don Carlos. No obtiene la equiparación de su sueldo con el de los demás pintores de cámara.
- 1818-1819 Crisis de salud y económica. Vende la *Santísima Trinidad*, de Ribera. Se retira a Valencia.
- 1820 ... Muere.

## ANEJO III

*Orden cronológico de los retratos estudiados*

ca. 1787	Guardia de Corps	Esteve	R.A. de San Fernando	Inv. 695
ca. 1788	Presentación a los reyes	Ribelles T.L.E. (*)	Museo del Prado	G.01625
ca. 1790	Guardia "exento"	Carnicero	Museo Municipal de Madrid (depósito de la R.A.B.A.S.F.); según Barbadillo, de 1793	2 <sup>o</sup> Inv. 1.073
1794	Alegoría de la Paz de Basilea	Brinardelli	R.A. de San Fernando	Inv. 472
¿1794?	Busto (mármol)	Adán	R.A. de San Fernando	E-160
1795	Príncipe de la Paz	Beratón/M. S. Carmona	Calcografía Nacional	2.470
1796	Presentando la Paz	Aparicio	R.A. de San Fernando	Inv. 321
"	Presentando la Paz	Montaña	R.A. de San Fernando	Inv. 398
1801	S.A.S. le Prince de la Paix	"Steven"/ Fosseyeux	Biblioteca Nacional; según Barbadillo ¿1807?	IH-3806-16
1801	General ("guerra de las naranjas")	Goya	R.A. de San Fernando	Inv. 670
1806	Restaurador de la educación	Esteve	R.A. de San Fernando	Inv. 698
"	Idem (réplica)	Esteve	Museo de Valencia	
ca. 1807	Generalísimo	T.L.E. (*)	Biblioteca Nacional	IH-3806-17
		... ..		
1806-1808	El resto de los retratos estudiados son probablemente de este trienio			
		... ..		
1816	Godoy en atuendo civil	J. Madrazo	Perugia, col. partic.	
d. 1832	Príncipe-Duque de la Alcuía	Valdivieso	En el <i>Tratado de Heráldica Militar</i> del Estado Mayor	I, lám. III
d. 1832	Godoy en sus últimos años	Anónimo	En la <i>Historia</i> de Ballesteros	V, 329

---

(\*) T.L.E. = Tomás López Enguídanos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Recuerdos de un anciano*, Madrid, Lib. Perlado, Páez y C<sup>ª</sup>., 1907.
- ALÍA PLANA, Miguel y Jesús, *Historia de los uniformes de la Armada Española (1717-1814)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1996.
- AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, RABASF, 1994.
- BALLESTEROS Y BERETTA, Antonio, *Historia de España y su influencia en la Historia universal*. Barcelona, Salvat, t. V, 1929; t. VII, 1934.
- BARBADILLO, Manuel, *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz. Su juventud, sus años de gobierno, su atardecer (1767-1853)*, Jerez de la Frontera, Sexta, 1979.
- BATICLE, Jeanine, "Esteve, Goya y sus modelos", en la revista *Goya*, núm. 148-150, Madrid, Fund. Lázaro Galdiano, enero-junio 1979.
- BECKFORD, William, *Un inglés en la España de Godoy*, Madrid, Taurus, 1966.
- BÉTHENCOURT, Francisco F. de, *Anales de la Nobleza de España*, Madrid, Imp. José García, 1880.
- BEYERSDORF, Eunice Smith, "A Rediscovered Portrait of Godoy, Minister to Carlos IV", separata de *The Burlington Magazine*, Londres, B.M.P., dic. 1962.
- BONET CORREA, Antonio, "La Toison d'Or en Espagne depuis le XVIIIe siècle", en VARIOS (dir. Jean-Luc Liez), *La Toison d'Or, un mythe européen*, París, Somozy, 1998.
- BUENO, José María, *Soldados de España: el uniforme español desde los Reyes Católicos hasta Juan Carlos I*, Málaga, J. M<sup>ª</sup>. Bueno, 1978.
- BUENO, José María, *Uniformes españoles de la Guerra de la Independencia*, Málaga, José M<sup>ª</sup>. Bueno, 1989.
- BUENO, José María, *Uniformes militares españoles: el ejército y la armada en 1808*, Málaga, José M<sup>ª</sup>. Bueno, 1982.
- BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso, *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz*, Badajoz, Tip. Barrena, 1968.
- CAMÓN AZNAR, José, "La pintura de Goya", en el vol. XXVII de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Imp. Ibarra, 1824.

- Catálogo de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Imp. Ibarra, 1829.
- Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional (sic) de San Fernando*, Madrid, Imp. Ibarra, 1821.
- Catálogo de los retratos* (de la Real Academia de San Fernando), Madrid, RABASF, s.a. (¿1930?).
- Catálogo de pinturas*, Madrid, Museo Municipal, 1990.
- Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, RABASF, 1929.
- Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, RABASF, 1987.
- Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya precedidas de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas publicadas por D. Francisco ZAPATER Y GÓMEZ en 1868, (reed.)*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.
- CONTRERAS, Juan de, marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. V, Barcelona, Salvat, 1949.
- CHASTENET, Jacques, *Godoy y la España de Goya*, Barcelona, Planeta, 1967.
- DIRINGER, David, *The Alphabet. A Key to the History of Mankind*, vol. 2, Londres, Hutchinson, 1968.
- ESTADO MAYOR DEL EJÉRCITO, *Tratado de heráldica militar*, t. I, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1949.
- FELIU Y QUADRENY, Sebastián, *Diccionario heráldico mundial de Órdenes de Caballería*, Palma de Mallorca, CLUMRA, 1954.
- FELIU Y QUADRENY, Sebastián, *Órdenes de Caballería Pontificia*, Mallorca, s.e., 1950.
- FERNÁNDEZ DE LA FUENTE Y GÓMEZ, Federico, *Condecoraciones españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, (1953).
- Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Madrid, Calcografía Nacional-Museu Sant Pius V, junio-julio 1993.
- GIMÉNEZ GONZÁLEZ, Manuel, *El Ejército y la Armada*, (facsimil de la ed. de 1862), 2 vol., Madrid, Ministerio de Defensa, 1982.
- GODOY, Manuel, *Cuenta dada de su vida política (o sean Memorias...)*, 6 tomos, Madrid, Imp. I. Sánchez, 1836-1842. (En el tomo VI el título de *Memorias* pasa al primer lugar).

- GONZÁLEZ SANTOS, Luis, *Godoy, Príncipe de la Paz, siervo de la guerra*, (Madrid), Silex, 1985.
- GUINARD, Paul y BATICLE, Jeannine, *Histoire de la peinture espagnole du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Pierre Tisné, 1950.
- GUTTON, Francisco, *L'Ordre de Santiago (Saint Jacques de l'Épée)*, París, Le-thielleux, (1972).
- HERRÁN DE LAS POZAS, Agustín de la, *Goya, 1746-1946, V. López..., L. Alenza..., A. Esteve... Pinturas y dibujos coleccionados*, Bilbao, Vizcaína, 1946.
- HERRERO, José Joaquín, *Retratos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1930.
- HIERONYMUSSEN, Paul, *Orders, medals and decorations of Britain and Europe*, Londres, B. Landford, 1967.
- LABORDE, Alexandre Louis Joseph, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 2 vol., París, s.i., 1806.
- LABRADA, Fernando, *Catálogo de las pinturas* (de la R.A. de S. Fernando), Madrid, RABASF, 1965.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, "La situación y la estela del arte de Goya", en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid. Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.
- Libro de acuerdos para las Juntas Ordinarias de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Archivo de la RABASF, lib. 8.813.
- LOZOYA, marqués de (ver Contreras).
- LUNA, Juan J., "Agustín Esteve y Marqués", en *The Dictionary of Art* (Grove), vol. 10, Nueva York, Macmillan, 1994.
- LUNA, Juan J., "Zacarías González Velázquez", en *The Dictionary of Art* (Grove), vol. 12, Nueva York, Macmillan, 1994.
- M. L. V., "Las alhajas de la reina María Luisa: una intriga de la Tudó", en *Historia*, núm. X, Madrid, C.S.I.C., 1943.
- MADOL, Hans Roger, *Godoy, el primer dictador de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza, 1966.
- MANO, José Manuel de la, "Un artículo inédito del arqueólogo José Ramón Mélida sobre el pintor Zacarías González Velázquez", en *Academia*, núm. 83, Madrid, segundo semestre de 1996.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia del Arte*, t. II, Madrid, Gredos, 1990.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “Un retrato alegórico de Godoy, por Goya”, en la revista *Goya*, núm. 148-150, Madrid, Fund. Lázaro Galdiano, enero-junio 1979.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, “La pintura española del siglo XVIII”, en el vol. XXVII de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Los Bayeu*, Zaragoza, Instituto Camón Aznar, 1979.
- MORF, Heinrich, “Pestalozzi en España”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año XI, núm. 239 (y sig.), 15 oct. 1887.
- MORF, Heinrich, *Pestalozzi en España*, Madrid, Museo Pedagógico Nacional, 1928.
- MUDARRA, Miguel Ángel, *Historia general de Venezuela*, Caracas, Biosfera, 1983.
- OROZCO DE NAVASCUÉS Y DOMÍNGUEZ, Santiago (Presidente del Proyecto), *La insigne Orden del Toisón de Oro* (ed. limitada), Madrid, Ediciones Toisón, 1996.
- OSUNA RUIZ, Manuel, *Museo de Cuenca, secciones de arqueología y bellas artes*, Madrid, M.E.C., 1976.
- PALACIO Y DE PALACIO, José M<sup>a</sup> de, marqués de Villarreal de Álava, *La Maison Royale des Deux Siciles, L'Ordre Constantinien de Saint Georges et L'Ordre de Saint Janvier*, Madrid, Altamira Tall. Gráf., 1964.
- PARDO GONZÁLEZ, Cándido, *Don Manuel Godoy y Álvarez Faria, Príncipe de la Paz*, Madrid, Imp. Vda. de A. Álvarez, 1911.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Inventario de las pinturas* (núm. 1-868), Madrid, RABASF, 1964.
- PIQUERO, M<sup>a</sup> Ángeles Blanca, “Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia” (núm. 869-1.300), en *Academia*, núm. 61, Madrid, RABASF, segundo semestre de 1985.
- QUILLIET, “Inventario” (ver Rose, *Manuel Godoy*).
- RENAULT, Jules, *La Légion d'Honneur*, París, Charles Lavauzelle, 1922.
- RIVAS SANTIAGO, Natalio, *Anecdotario histórico contemporáneo*, primera parte, Madrid, Editora Nacional, 1944.
- ROMERO DE JUSEU Y LERROUX, José, marqués de Cárdenas, *El Toisón de Oro, Orden dinástica de los duques de Borgoña*, Madrid, Imp. Vda. de Galo Sáez, 1960.

- ROSE, Isadora, "La celebrada caída de nuestro coloso. Destrucciones espontáneas de retratos de Manuel Godoy por el populacho", en *Academia*, núm. 47, Madrid, RABASF, segundo semestre de 1978.
- ROSE WAGNER, Isadora, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista* (tesis doctoral), 2 vol., Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de mujeres célebres*, Madrid, Aguilar, 1959.
- SAN JOSÉ, Diego de, *Godoy, grandeza y servidumbre de un valido*, Madrid, Nuestra Raza, s.a.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Escultura y pintura del siglo XVIII", vol. XVII de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1965.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los pintores de cámara de los reyes de España* (tesis doctoral), Madrid, Hauser y Menet, 1916. (Cfr. también *Bol. Soc. Esp<sup>a</sup> de Excursiones*, 1<sup>o</sup> jun. 1916).
- SECO SERRANO, Carlos, *Godoy, el hombre y el político*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- SENTENACH, Narciso, "Fondos selectos del Archivo de la Academia de San Fernando. Formación de sus galerías de pintura y escultura", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 59, Madrid, 30 sep. 1921.
- SENTENACH, Narciso, "Fondos selectos... La galería del Príncipe de la Paz", en *Boletín de la R.A.B.A.S.F.*, núm. 60, Madrid, 31 dic. 1921.
- SENTENACH, Narciso, "Fondos selectos... Inventario de los cuadros de Godoy" (cont.), en *Boletín de la R.A.B.A.S.F.*, núm. 61, Madrid, 31 mar. 1922.
- SENTENACH, Narciso, "Los grandes retratistas de España", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, segundo semestre de 1913, Madrid, 1<sup>o</sup> jun. 1913.
- SOLAR Y TABOADA, Antonio del y MARQUÉS DE CIADONCHA, *Godoy, Príncipe de la Paz*, Badajoz, Tip. Arqueros, 1994.
- SORIA, Martin S., *Agustín Esteve y Goya* (prólogo de E. Lafuente Ferrari), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957. (Primera versión: "Agustín Esteve and Goya", en *The Art Bulletin*, t. XXVI, núm. 2, Nueva York, College Art Association, sep. 1943).
- TASONERA, Luciano de, *Godoy, Príncipe de la Paz y de Bassano. Una vida y una época*, Barcelona, Juventud, 1946.



TORMO, Elías, “Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, cuarto trimestre de 1916, Madrid, 1<sup>o</sup> dic. 1916, apéndice II.

VARIOS, *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, RABASF, 1994.

VILLARREAL DE ÁLAVA, marqués de (ver Palacio).

WERLICH, Robert, *Orders and Decorations of All Nations. Ancient and Modern, Civil and Military*, Washington, D.C., Quaker Press, 1974.

ZAPATER, (ver *Colección*).

HUGO ALVAR HENRIK AALTO, 1898-1976  
Razón y sentimiento en la arquitectura contemporánea  
(Centenario del nacimiento del arquitecto finlandés)

Por

JOSÉ LABORDA YNEVA  
Académico correspondiente

Sin duda no es frecuente en la arquitectura un destello como el que supuso la trayectoria de Aalto. Un magnífico episodio cuajado de hermosas muestras edificadas cuya descripción no deseamos acometer ahora, seguros de que ocasiones habrá habido para que hayan podido ser abundantemente conocidas. Tampoco haremos cronología, ni catálogo, ni relación de obras principales. Recordaremos, en cambio, lo que entendemos esencial de su arquitectura: esa postura intelectual que supuso la renovación del concepto de relación entre lugar y edificio, siempre añorada por la arquitectura y completamente diferente en sus resultados desde que Aalto la supo proponer y demostrar a través de sus obras. Una actitud anhelantemente deseada por muchos de los buenos arquitectos contemporáneos que, en ámbitos geográficos distintos y a veces contrapuestos a los del Norte, buscan en el arquitecto finlandés pautas externas e internas para componer sus edificios.

Ése será nuestro recuerdo a Aalto en el centenario de su nacimiento. Un recorrido por la esencia de su pensamiento, origen y argumento de cuanto dio lugar a su obra construida. Comprenderemos así que su figura no resulta en absoluto clasificable en lo que ha dado en llamarse movimiento moderno. Ni su cálida valoración del entorno, ni su respeto por la tradición, ni su expresión plástica permiten en modo alguno encontrar motivos para incluir la arquitectura de Aalto entre las pautas descontextualizadas de la arquitectura internacional, pese a los esfuerzos de muchos por captar su talento para ennoblecer tendencias racionalistas desprovistas de sentimiento. De igual forma resulta vano tratar de internacionalizar su arquitectura. La arquitectura de Aalto —aunque no quepa ser limitada a un ámbito meramente nacionalista— es, ante todo, nórdica y finlandesa y fue Finlandia el sustrato cultural y orgánico donde tuvo lugar el cúmulo de las circunstancias que permitieron madurar su genial comprensión del espacio edificado.

En Finlandia, y en los restantes países del Norte, es donde aparece nítido el esmero secular por el oficio, por la valoración del interior de las cosas; donde la aceptación de las circunstancias geográficas y climáticas origina toda una cultura reservada al detalle, a la calidad de lo habitable, fruto de la necesidad de encontrar ambientes envolventes que mitiguen el rigor extremo de un exterior impracticable durante gran parte del año. El gusto por el encuentro con lo humano, el desarrollo íntimo de la relación entre las gentes, la necesidad de encontrar privacidad y abrigo en la arquitectura es lo que potencia en el Norte las actitudes basadas en el desarrollo de la pericia, en el diseño introspectivo de lo necesario, en la reflexión sobre la forma, lejos de las propuestas de otras culturas más cálidas y agrícolas —como lo es la nuestra— que encuentran en la relación exterior su también admirable forma natural de expresión. Por eso, la arquitectura de Aalto, íntima, enraizada en su medio, respuesta genial a las condiciones de su entorno, no resulta en absoluto extrapolable a otras latitudes pese a que su manifiesto atractivo la convierta en tan deseable por muchos espíritus sensibles que buscan y no encuentran en su propia geografía referencias válidas para sus propósitos.

Además, el hecho de que Aalto pertenezca por edad al ámbito temporal de los discípulos de los primeros maestros del movimiento moderno permite establecer una primera gran diferencia entre su formación y la de quienes necesitaron adoptar la ruptura como forma de rechazo a los precedentes decimonónicos. Aalto no precisó ser militante para renovar la arquitectura, ni experimentó las circunstancias que otros arquitectos alemanes y centroeuropeos debieron afrontar para superar la Gran Guerra. Fueron Loos, Taut, Dudok, Gropius quienes se enfrentaron con la necesidad de señalar los cauces de la arquitectura del siglo XX. A Aalto le cupo la suerte de avanzar sobre ellos, de ejercer una vez más esa actitud elaborada que caracteriza la esencia finlandesa. Sus resultados, por eso, poco tienen que ver con el primer racionalismo, tan utilitario, tan ajeno a su entorno, tan extrapolable artificialmente por ello a cualquier lugar.

La de Aalto, en cambio, es una arquitectura basada en la razón de las cosas, y contrapuesta en su esencia al ejercicio racionalista militante. Una arquitectura fundada también en el sentimiento —se diría que eso la vuelve también partidaria del Sur— imposible de compaginar con la linealidad a ultranza. Arquitectura infrecuente, repleta de anomalías, de sabias



adaptaciones al uso, de esmero, de respeto por la tradición visual y ambiental. Una *organicidad necesaria* para encontrar respuesta a la *necesidad orgánica* del desarrollo de la actividad humana. Por eso su arquitectura aparece tan vinculada con la valoración de la escala, con el entendimiento del hombre como motivo final de la creación del espacio.

Aalto permanecerá fiel a las raíces atávicas del diseño y, en su deseo de adaptarse a las circunstancias del paisaje, establecerá en su arquitectura una continua relación con las referencias visuales de cada lugar. Su arquitectura aparece así plena de matices, sujeta a los estímulos señalados por el detalle en la calidad material y, al mismo tiempo, definida por el entronque entre la forma y su implantación. Es la unión entre arquitectura, entorno, oficio y función: una relación que produce un resultado permanentemente en pos del hombre y su circunstancia. Un estilo propio, irrepetible, forjado en la revisión de las propuestas ortodoxas de la modernidad, que habían supeditado a la técnica y a la serie el resultado de la arquitectura. En Aalto, en cambio, la serie no tiene lugar y la técnica aparece como un factor subordinado, un instrumento de apoyo a la relación entre la forma y su sistema constructivo, sin condicionar con su fría eficacia la razón de ser de la arquitectura.

Una opción poética, diversa en su resultado y en su capacidad evocadora, provista de todo el indescriptible atractivo que traduce una esencia interior susceptible de ser interpretada de manera siempre distinta. Es la libertad compositiva, la propuesta de lo orgánico, el rechazo de la rigidez, el método matizado por la intención, la intuición que sólo puede lograrse mediante el largo desarrollo de la reflexión; la búsqueda, en fin, de una idea capaz de reunir mediante la forma las variables intelectuales y funcionales que convienen a cada propuesta.

La arquitectura de Aalto surge entonces como un conjunto de la evaluación de factores subjetivos en busca del ritmo y la sugerencia que dimana del ejercicio de la sensibilidad. Una fluencia espiritual que todo lo comprende. Es la reunión entre razón y sentimiento perseguida desde el tiempo de la Ilustración como paradigma del concepto último del arte. A ello cabe añadir el esfuerzo por la transformación del medio, la búsqueda de la armonía entre el hombre, la arquitectura y la naturaleza, aprendida a través de una capacidad de percepción infrecuente, dispuesta siempre a relacionar lo subjetivo con lo material.

Desde esa opción de sensibilidad permanente, la arquitectura se convierte en un vínculo de relación con la realidad natural. Un sistema diverso y sugerente, matizado por el efecto siempre cambiante de una luz que permite diferenciar el espacio, asumir el paso de las horas, introducir variedad en la percepción de la sombra, de la penumbra, de la claridad natural y del efecto artificial de la iluminación nocturna. Luz que resbala sobre la textura, que ordena y diferencia ambientes y promueve sensaciones apoyadas por el color, entendido en sí mismo como una nueva fuerza argumental de la expresión poética.

Aalto recupera el valor de lo natural en toda su múltiple expresión, síntesis del encuentro con la riqueza secular que proviene de las pautas visuales del paisaje que el hombre ha tratado siempre de interpretar. Una percepción diferente de la que propuso un movimiento moderno alejado interesadamente de su entorno, ignorante del perverso efecto de contraste entre lo lineal y lo orgánico. Aalto, por el contrario, propone en su arquitectura una fluencia espiritual y espacial infrecuente, plena de una modernidad sin esterotipos, sin soluciones de repertorio; una *moderna manera* equiparable a la poética que Bramante fue capaz de sugerir a través de sus espacios transgresores, en el lejano tiempo de la vanguardia antigua.

La arquitectura de Aalto se sustenta sobre todo en la libertad, en su arbitrariedad aparente, en la sorpresa de sus ritmos. Un conjunto de sensaciones visuales que participa de la expresión de los contornos, allá donde la abstracción de la forma orgánica se hace reconocible a través de su interpretación edificada. Una arquitectura forjada en la asociación de las imágenes y enraizada en la memoria de las cosas, capaz de relacionar la estricta linealidad con la sensualidad ondulante del espacio interior. Un espacio repleto de sensaciones diferentes, dispuesto siempre a establecer una relación entre función y habitabilidad plena de ese carácter abstracto y admirable que evoca el recuerdo.

Estamos en el centenario de Aalto y acaso debamos ahora ser capaces de interpretar el sentido último de su arquitectura más que asumir directamente su literalidad construida. Por eso es tan importante difundir la teoría como factor intelectual, generador de posibilidades en un tiempo tan necesitado de respuestas coherentes a la relación entre el hombre y la arquitectura.



# GERARDO DIEGO VISTO POR JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Por

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA  
Académico Correspondiente

## I

Cuando paseamos por las ciudades, algunas veces ciudades desconocidas que visitamos por vez primera, la llamada de personajes perpetuados por una escultura se hace costumbre grata, sobre todo cuando se trata, además de recordar a una celebridad, de una escultura de calidad artística. El nivel cultural de un pueblo se aprecia en muchos detalles y uno de ellos es éste de situar en la vía pública esculturas de valía y no obras monumentales que parecen salidas de los talleres de decoraciones cinematográficas de las grandes producciones americanas. No hay nada en contra de esos trabajos, realizados para ser cinematografiados y nada más; realizados por tanto con el conocimiento preciso que proporciona la fotogenia de la imagen envolvente de una escena o de esa otra imagen que define un ambiente deseado, como fondo situado a lejanías diversas.

La escultura en la vía pública es algo así como la prolongación de un museo vivo y entendemos como museo vivo aquél que transmite el contenido cultural que poseen las obras que exhiben.

En Madrid, donde no todo lo que reluce es oro de 24 quilates, hay cada vez más esculturas de calidad artística situadas en la vía pública y nos felicitamos de ello cada vez que tenemos noticia de la colocación o el encargo de alguna escultura a un maestro del oficio de este arte. Porque hay que distinguir entre el encargo de una obra a la colocación de esa obra formando parte ya de la fisonomía y del ambiente de la ciudad. En ese recorrido hay toda una historia y vamos a acercarnos a una de ellas: la que protagoniza y define la escultura, el busto del poeta Gerardo Diego, esculpido por Julio López Hernández. Él nos relata el origen del encargo:

– Fue una idea de Álvaro Martínez Novillo que, anticipándose al centenario del nacimiento del poeta, pensó en la conveniencia del encargo de





Julio López Hernández. *Retrato de Gerardo Diego*. Bronce, 1997.



Julio López Hernández. *Retrato de Gerardo Diego*. Bronce, 1997.

una escultura. Yo no conocí a Gerardo Diego más allá del conocimiento que proporciona su notoriedad. Quiero decir que no lo traté. Hice de su figura una maqueta pequeña que se expuso en Madrid y en Santander. Aquello ocurría en 1996. El año del centenario era 1997. El proyecto se retrasó, la escultura quedó en mi taller, envuelta en polvo.

Las esculturas envueltas en polvo en el taller de Julio López Hernández, a pesar de la apariencia no están nunca olvidadas, sobre todo para él que las mira y las remira una y otra vez quizá para acabarlas más y más en su expresión y en sus significaciones. El escultor nos informa que en ese tiempo, en esa parada achacable a muchas causas imprevisibles algunas veces, él daba vueltas y más vueltas al personaje al que, como queda dicho, no trató. Le situaba como poeta sobre todo —su poesía sí la conoce bien—, le situaba también como profesor de Literatura en el Instituto Beatriz Galindo de Madrid. Tal vez, en alguna ocasión se cruzara con él por la calle de Goya... Le recordaba igualmente correctamente vestido, elegante, de andares pausados...

Recientemente la escultura, el proyecto de monumento a Gerardo Diego, cobró actividad. Gómez Angulo, el Concejal de Cultura y Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Madrid, impulsó la culminación del encargo y aquella maqueta fue modelada en barro por Julio López Hernández y más tarde fue fundida en bronce, patinada y aprobada por el Ayuntamiento madrileño. Es ya una realidad.

— Una realidad que aún espera la determinación de un lugar apropiado. ¿No es así?

— Sí, efectivamente. Se ha hablado de varios lugares: la Plaza de Santander, Cea Bermúdez, Vallehermoso... No sé, finalmente, cual será su emplazamiento, pero sí sé que esta escultura forma parte de un plan de instalaciones de esculturas en monumentos en la vía pública de la ciudad.

— ¿Qué tamaño tiene la escultura de Gerardo Diego?

— Es un busto de cintura para arriba. Desde los brazos a la cabeza mide 80 centímetros, lo que correspondería, de ser una figura de cuerpo entero, a dos metros diez/quince centímetros, mayor tamaño que el natural.

El bronce se entregó el pasado mes de marzo en un acto celebrado en el Museo de la Villa, de Madrid, donde fueron obtenidas una serie de fotografías que la prensa nacional publicó para general conocimiento de esta obra de Julio López Hernández.

Los acontecimientos noticiosos en torno a los autores, a los artistas, se acumulan con frecuencia y éste es el caso del escultor Julio López Hernández, pues recientemente también, casi coincidente con el caso que comentamos, otro acontecimiento actualizó su nombre y su valía con motivo de la colocación e inauguración de otra escultura suya. También de un poeta, Federico García Lorca. Un monumento instalado en la Plaza de Santa Ana, frente al Teatro Español, que el 12 de marzo de 1934 homenajeó al poeta y dramaturgo tras las 100 representaciones de *Yerma*. En aquel histórico acto, García Lorca leyó su “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” aún inédito. El doce de marzo de 1998 se cumplía también el centenario del nacimiento de García Lorca y se escogió la fecha para inaugurar el monumento, obra de Julio López Hernández, encargado también por el Ayuntamiento de Madrid.

Aún está en el recuerdo de muchos la exposición retrospectiva que realizara el escultor a finales de diciembre de ese mismo año en la Galería Leandro Navarro. Obras realizadas desde 1965. Exposiciones así ayudan a entender mejor al escultor, a valorarlo mejor también.

Decía en esa ocasión Julio López Hernández:

– He querido encontrarme con mi pasado, lo he revisado, reactivado y le he dado una nueva dimensión. Creo que muchas de mis piezas antiguas se han purificado después de esta reactivación. Han sido retomadas desde muy dentro de mí, las he “limpiado” y he puesto en marcha de nuevo sus viejas almas.

## II

### POESÍA Y ENCANTO DE LA ESCULTURA DE JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Parece obligado insistir en los valores escultóricos de la obra de Julio López Hernández cada vez que su escultura reclama la atención de la actualidad y los medios de comunicación airean su arte. No importan las repeticiones de las opiniones porque ello demuestra el afianzamiento en lo dicho anteriormente, el refrendo de motivaciones y procesos, tan defini-

dos y tan definidores en los casos de artistas de renombre. Pese a ello, pese a caer en la repetición de lo dicho por otros y de lo dicho también por uno mismo en ocasiones anteriores, no podemos por menos que recordar los encuentros con el escultor, las visitas a su estudio, donde se tiene siempre la ocasión de ver de nuevo obras que dejaron en su momento una profunda impresión en el espectador y, al reencontrarlas después, se manifiestan como nuevas porque el aporte de sugerencias, de contenidos descriptivos, de sensaciones poéticas... es de especial novedad. He ahí el misterio inagotable de los contenidos artísticos que son inequívocos de la auténtica valía, que no es otra que mantenerse siempre inexplorada, en cierto modo inédita al entendimiento y comprensibilidad, diferente para cada persona y en cada momento de encuentro con la obra de arte.

Vemos la obra de este escultor impregnada de poesía, de exaltación de los contenidos, convenientemente considerados con especial atención y sensibilidad. Por ello su obra no está exenta de valores literarios, algunas veces muy fina y delicadamente tratados a través del lenguaje escultórico, lo que presenta no poca dificultad, pues la materia escultórica, bronce, barro, piedra... oculta las sutilezas sensibles de los entornos etéreos, al menos los oculta a los entendimientos varios de los contempladores, tan condicionados muchas veces por tantos y tantos agentes ambientales: antecedentes, equívocos, falta de tiempo, frivolidad en la entrega contemplativa y dialogadora con la obra de arte... que dificultan no ya la atención debida, sino acaparan la desatención, lo que resulta más peligroso y nefasto en el encuentro con el arte.

Ante la obra de Julio López Hernández, da igual ante la apreciación de un grupo de piezas admiradas en su estudio/taller que ante una escultura suya nada más, en un salón, en un monumento al aire libre, la crítica de arte se encuentra con grandes dificultades.

La escultura de Julio López Hernández se caracteriza por descubrir ámbitos, tanto reales como ideales. La realidad escultórica se fusiona con la realidad representada en un alarde de integración que continúa su línea descubridora cuando la materia envolvente se rompe dejando libre, al descubierto, los secretos espacios encerrados que toda escultura posee, sin que la mayoría de las veces se descubra el hecho, ni aún para los teóricos más exigentes que dialogan con la escultura temas de trascendencias varias, pues son las calidades externas las que configuran los cuerpos, las

que acaparan la atención e incluso las dilaciones posibles de la escultura. Julio López Hernández rompe el cerco en el doble sentido literal y real, y el espacio queda libre, abierto, acaparando una estética plena de misterios y de sugerentes elucubraciones que altera las coordenadas de tiempo, materia, significados... y otras muchas que sirven, unas y otras veces, para investigar el arte desde el núcleo de las obras concretas.

Por eso vemos la escultura de este artista inmersa en un continuo compromiso de comunicación y de transmisión de emociones intelectuales, algo que muy bien podríamos compendiar denominándolo “integración de las artes”, porque el afán de descubrir ámbitos abarca el entrar y tomar parte, con la escultura, en otras artes que se extienden a la literatura, por ejemplo, y a otros campos intelectuales como pueden ser la historia, el tiempo pasado, los efectos químicos en la transformación de la materia... Son incursiones, intromisiones que el escultor hace para desentrañar secretos a los temas que lleva a la escultura. Por eso, para Julio López Hernández la escultura es todo un tratado de humanismo que no deja nada de cuanto le sale al paso de su aire creativo. La propia fuerza que le clama interés creativo, le solicita también cauces y normas creativas comprometidas con el continuo descubrimiento propio de todo un investigador que todo lo considera, que no desprecia nada, que todo lo integra en la realidad de las piezas que esculpe.

La propia estructura de sus esculturas se muestra en las apariencias más diversas, aquéllas más apropiadas para cada caso: relieves, en planos, en ángulos, exentas... y en casos precisos presentando incluso libres formatos y estructuras abiertas, voladoras, incidentes otras veces.

Por todo ello cabe ver en la obra de Julio López Hernández el seguimiento de un expresionismo muy abierto, muy ampliamente considerado, pues no se conforma el artista con mostrar la expresión sólo en uno o en algún ámbito que lo defina razonablemente; también se compromete a expresarse en todos los ámbitos a los que cualquier tema le conduzca y le reclame. El expresionismo en este escultor adquiere mayores dimensiones y abre pautas nuevas de actuación.

Una escultura, en fin, la de Julio López Hernández, que requiere mucha investigación y una esmerada observación abierta a campos insospechados pero certeros, porque esos campos fueron tenidos en consideración por el artista en algún momento del largo proceso de elaboración de sus esculturas.



OTROS ESTUDIOS SOBRE LA ACADEMIA,  
SU HISTORIA Y SUS FONDOS





# APORTACIONES DE UN TEXTO EN EL BOLETÍN DE LA ACADEMIA A LA PINTURA MUDÉJAR

Por

CARMEN RALLO GRUSS

*En el desarrollo de la investigación documental del capítulo dedicado a la pintura mudéjar, dentro de mi tesis doctoral “Pintura mural medieval a finales de la Edad Media en Castilla” constituyó un hecho fundamental encontrar el artículo de Rafael Ramírez de Arellano en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes. Teniendo en cuenta la ardua labor que constituye la investigación de documentos sobre la pintura mural (prácticamente inexistentes en España), que se acrecienta cuando se concreta el tema en pintura mudéjar, no es necesario presentar más pruebas que el propio documento para deducir la gran importancia que tiene para el tema.*

*Por ello, para rendir homenaje al propio documento, a su descubridor, Ramírez de Arellano, y al Boletín de la Real Academia que lo recoge en 1915 (tomo IX, páginas 26 a 46), este artículo recoge mis investigaciones en el tema. La inclusión del citado texto denominado **Hordenanzas de pintores de Córdoba** (Anexo I) se realiza a través de una transcripción actualizada del documento original, perteneciente al Archivo del Ayuntamiento de Córdoba (Tomo I de Ordenanzas, folio 82).*

*Muy atractivas son las sugerencias que nos aporta el texto citado, tanto acerca de la nomenclatura utilizada en la época, como sobre el alarife autor de este tipo de pintura y su organización gremial; pero aún la investigación puede ir más allá descubriendo en el texto detalles técnicos (esa técnica artística tan poco estudiada) sobre la manera y materiales de trabajar la pintura mural de la Baja Edad Media.*

## **Nomenclatura utilizada**

El término “mudéjar”, inaugurado por José Amador de los Ríos precisamente en su discurso de entrada a la Academia en 1859, ha sido últi-

mamente cuestionado por algunos sectores de especialistas en historia del arte. Sin entrar en discusiones ya ampliamente recogidas en otros foros (Congresos de Mudejarismo, por ejemplo), sí es conveniente, para poder comprender el texto objeto de este artículo, detenernos en la investigación sobre esa nomenclatura en uno de sus aspectos: ¿Cómo era nombrado ese tipo de pintura parietal en el momento preciso en que se utilizaba como ornamentación?

La investigación sobre la nomenclatura coetánea a la expresión artística puede darnos algunos resultados: En el siglo XV, para este tipo de pintura hemos encontrado dos denominaciones, **echar cintas**, y pintura “**de lo morisco**”.

Sobre la primera nomenclatura podemos citar que en el artículo de Serrano y Sanz sobre la pintura gótica aragonesa se transcribe el contrato de Mahoma de Galí para que pinte la Capilla de los Ángeles de Zaragoza, donde dice: “...item que por pintar el aljez e **cinitas** e oro..... Anno CCCCVIII a XXVII de Octubre, en Çaragoça..” (1). De la misma manera, el “**echando çintas**” es una expresión que también aparece en otros documentos citados por Domínguez Casas (2), en relación de cuentas de obras de Córdoba.

La segunda denominación se encuentra en varios documentos sobre el tema: M<sup>a</sup> Carmen Lacarra nos dice “Los documentos medievales vienen a suplir esta escasez con noticias de nuevos conjuntos pictóricos hoy desaparecidos. Así sabemos de la existencia de una sala pintada “**a lo morisco**” en la Aljafería de Zaragoza” (3).

En el documento que recoge Gestoso (4) presentado ante el Cabildo sevillano el 18 de septiembre de 1480, y firmado por varios pintores en protesta por las Ordenanzas que van a regularizar su oficio, al enumerar los múltiples trabajos que desarrollan, los nombran como “**Asy de morisco** e de alizares e de sargas se han contentado e contentan dellas por precios Rasonables en que nos abemos mantenido e mantenemos”.

Testimonio excepcional para esta argumentación son las **Hordenanzas de pintores** de 1493 del regimiento de la ciudad de Córdoba (Lám.1), sacadas a la luz por Ramírez de Arellano ya en 1915.

El documento intenta regularizar los exámenes que tuvieran que pasar aquellos pintores que quisieran poner tienda, para evitar daños causados “por aquellos que non saben nin avian conocimiento verdadero del officio



e arte”. Este oficio, en estas Ordenanzas, está dividido en tres modalidades, pintor en el arte “**de lo morisco**”, pintor de sargas y pintor de imaginería, y se definen las enseñanzas que debe conocer cada maestro de cada especialidad. Varias veces reincide en esta nomenclatura ... “**obras de moriscos**”, “**..pinturas de lo morisco**”, etc. Muy acertadamente Ramírez de Arellano editó este documento junto a otras Ordenanzas de Pintores para Córdoba de 1548. Como destaca el autor, en este segundo documento curiosamente ha desaparecido la categoría de “pintor **de lo morisco**”, se conservan las de sarga e imaginería y se valora la pintura al óleo, el dorado, estofado y la pintura “a lo romano”.

Sin embargo, las Ordenanzas de Málaga de 1611 (5) dictan las normas para los exámenes de calificación como “Pintores **de lo morisco**”, lo que nos da una idea que en esta ciudad perdurará durante mayor lapso de tiempo esta denominación.

Parece sumamente atractivo el utilizar el término “**de lo morisco**” en lo referente a esta determinada expresión pictórica de la Baja Edad Media que, realizada en territorio cristiano, refleja una marcada influencia musulmana, nomenclatura avalada por los propios escritos coetáneos referentes a este tipo de pintura, no ya por su procedencia étnica.

Así mismo, textos de autores cristianos del s. XV, e incluso del XIV (6), utilizaban por extensión el término de “**morisco**” cuando se referían a productos de esta cultura, ya fueran elementos o costumbres de su entorno cotidiano, y así lo recogen distintos autores como el viajero Tetzl (7), la crónica del Condestable Lucas de Iranzo (8), textos estudiados por Baltrusaitis (9) o el barón de Rochmihal que nos habla de los trajes y usos **moriscos** del rey Enrique IV.

Este término ya había sido propuesto en el siglo XIX por distintos autores, y así incluso se sigue empleando en el XX por Terrasse (10) o el Marqués de Lozoya que intitula el capítulo II del tomo II de su *Historia del Arte Hispánico* como “*La primera arquitectura morisca*” y recuerda cómo Calzada denominaba “protomorisca” al “románico de ladrillo” de Lampérez, a lo que añade que el “arte **morisco** o arte mudéjar es, en realidad, la misma cosa y las dos palabras pueden emplearse, indistintamente, si bien la primera tiene la ventaja de ser más castiza y expresiva” (11).

Discutido por otros especialistas, que ven en esta nomenclatura un apelativo hijo del romanticismo novecentista, este uso “tal vez sea el último

intento de rechazo del término mudéjar y se inscribe dentro de la polémica terminológica (12) en este caso de carácter anecdótico, del s. XIX. Conocida es la fortuna que el término “**morisco**” ha tenido en la terminología extranjera” (13).

Para sistematizar el problema, algunos especialistas (14) proponen el uso del término con claras delimitaciones temporales y religiosas, volviendo a tomar como punto referencial la implicación social, la población **morisca**, error que ya fue cometido al pensar que el arte mudéjar era exclusivamente el producto del *muddayan* o sometido, y enmendado más tarde por obligadas referencias documentales. Y así limitan el uso del término **morisco** al arte posterior a 1502 en Castilla y 1526 para Aragón y Valencia, confundiendo una vez más una realidad histórica humana (15) con una realidad artística connatural con la nomenclatura popular, por lo menos, del s. XV (16).

Así, y siguiendo a Domínguez Ortiz (17), este término debería emplearse, en propiedad, después de los años 1501-1502, con la conversión forzosa de los mudéjares, hasta 1609-1614, fecha de la expulsión definitiva de los moriscos. Esto ha sido recogido con los mismos determinantes en los tratados extranjeros (18).

Pero en el caso de la pintura, como hemos visto, el término “**de lo morisco**” no es algo meramente anecdótico, sino que corresponde a la denominación que se utilizó para una cierta modalidad pictórica y como adjetivo, por lo menos a partir del siglo XIII, en tiempos bastante anteriores al decreto de los Reyes Católicos que propició la conversión masiva al cristianismo.

Exceptuando el caso de Málaga, y como ya hizo observar Ramírez de Arellano, en pintura, desaparece la voz “**de lo morisco**”, al iniciar el s. XVI, precisamente cuando, desde un punto de vista histórico, algunos especialistas aconsejan su empleo. Es posible que lo que desapareciera fueran los encargos artísticos en este sentido, debido a un cambio de gusto que se correspondería con connotaciones políticas: era importante demostrar que se pertenecía al grupo de los “cristianos viejos”.

Por todo ello podría aconsejarse la adopción del término “**de lo morisco**” sin más límites temporales que los que marque su propia existencia, y en referencia a la pintura mural. Frente a esa tentación, se podría aducir que prácticamente toda la terminología utilizada actualmente en la clasificación artística es una convención histórica adoptada en el s. XIX,

tal como han sido las denominaciones gótico (19) o renacentista (20). Por supuesto, el término “**mudéjar**”, aún cuestionado, es comprendido de manera aceptada por todos como **la realidad de una serie de elementos en el arte medieval español que denotan una disposición cultural o tradicional de manera innegable, y la necesidad de una nomenclatura común a todas las expresiones artísticas que coincidan en esos rasgos es imprescindible**. Consagrado por el uso, no sería oportuno sustituir el término mudéjar sin crear mayor confusión aún.

Admitiendo que en el texto objeto de este artículo se utiliza el término “**de lo morisco**”, para referirse a la “pintura mudéjar” mural, vamos a utilizar indistintamente las dos denominaciones, para dar mayor claridad y fluidez al texto.

### **El pintor “de lo morisco”**

*Los alarifes que en sus oficios, como deven, han nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir, como omes sabidores.... (Libro de Peso)*

El primer planteamiento que es necesario establecer cuando vamos a conocer al autor de la pintura “de lo morisco” es si realmente existió como tal pintor. Pocos documentos (excepciones conocidas para la zona aragonesa) (21) se conocen con nombres de artífices de obras de arte, aún menos de pintores y ciertamente casi ninguno que pueda decirse que fuera “pintor de lo morisco” (22).

El fenómeno puede ser explicado desde dos puntos de vista. El primero es la comprensión de la mentalidad medieval, donde el artista es “anónimo” hasta bien avanzada la Baja Edad Media (23). Precisamente uno de los logros del Renacimiento, consecuencia de las corrientes humanísticas, es la nueva consideración de la pintura como expresión subjetiva de un artista determinado.

Por otro lado, y para reforzar el razonamiento anteriormente expuesto, hay que considerar que la pintura mural, y con mayor razón la puramente ornamental como ocurre con la “de lo morisco”, está ligada a la propia edificación como algo connatural a ella (Lám. 2). Es decir, el edificio se levantaba y a continuación se recubría de revocos, frecuentemente pintados, como algo inherente e imprescindible para su protección y acabado.



2.-Aspecto general de zócalo “de lo morisco”

De ahí la nula importancia de destacar quién lo va a finalizar; la pintura de recubrimientos es un proceso más de la edificación.

Es más, en muchos casos serán los propios alarifes o albañiles los encargados de hacerlo (24). Esta aseveración es el resultado de la investigación realizada y corresponde plenamente al modo de hacer medieval (25). Por una parte es chocante observar que a pesar de lo que el Marqués de Lozoya afirma acerca de “el frecuente ejercicio del arte de la pintura por los mudéjares” (26), en estadísticas de población mudéjar agrupada por profesiones, ni se menciona la de pintor, mientras que aparece frecuentemente “alarife, albañil, mozo de albañil, calero...” (27).

En datos de Münzer recogidos por Domínguez Ortiz y analizados por Borrás (28) las profesiones más frecuentes de los mudéjares serían herreros, albañiles, ceramistas y carpinteros. En nóminas de 1420 del Alcázar



sevillano existen albañiles (13), alarifes (1), carpinteros (2), cañeros (2), olleros, azulejeros, soladores y vidrieros (29), incluso un espartero, pero ningún pintor. Los pintores (que no “de lo morisco”), aparecen a partir de nóminas de 1479 (30).

Si es infructuosa la búsqueda de alusiones a la profesión de pintor, es más fácil constatar la de “alarife” (31), a veces en diferentes variaciones terminológicas. Por Ibn Abdún sabemos que los albañiles y alarifes se organizaban corporativamente ya en el siglo XII. Ballesteros Beretta nos habla del libro de reglamentos que poseían los alarifes de Sevilla en el s. XIII (32), el Privilegio de Fernando IV (33) nombra las escribanías de alarifes en 1310, y todo ello es recogido en el *Libro de Peso de los Alarifes y Balanza de Menestrales* de Sevilla, atribuido por especialistas a tiempos del rey Alfonso X (34).

Tanto este último documento como el posterior de López de Arenas (1618), personaje que ejerció precisamente la profesión de alcalde alarife (35), que contiene un capítulo importante denominado *Tratado de Alarifes* (36), nos van a esclarecer quiénes eran los alarifes (“hombres de buena fama sabedores de la Geometría”) y qué tenían que conocer; ambos finalizan incluso con un apéndice de dibujos de geometría “porque se entienda mucho mejor” (*Libro de Peso*).

La introducción del *Libro de Peso* nos define los alarifes como “... maestros de frogar, o labrar carpintería” (37), es decir, abarcan tanto el arte de la carpintería como el de la albañilería (38). La misma equivalencia se da en el de López Arenas, cuya primera parte se titula *Carpintería de lo Blanco*, editada en Sevilla por primera vez el año 1633 en la imprenta de Luis Estupiñán.

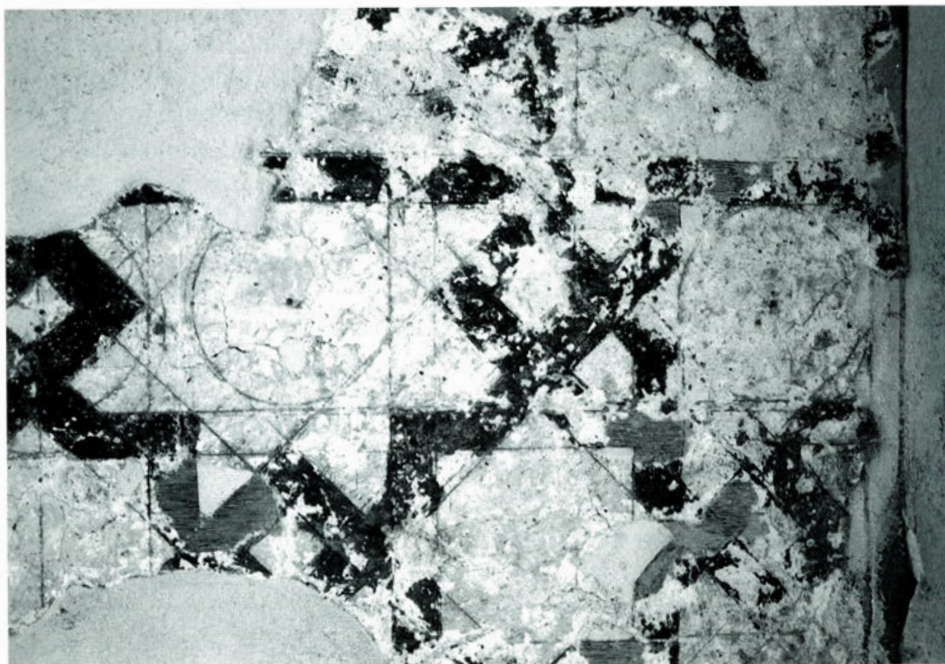
En qué consiste el trabajo del alarife viene más ampliado en el capítulo primero del *Libro de Peso*: ““Los alarifes que en sus oficios, como deven, han nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir, como omes sabidores, que son puestos por mandado del Rey, para mandar fazer derecho acuciosamente....que sean leales, y de buena fama, y sin mala cobdicia; que hayan sabiduría para juzgar los pleytos derechamente por su saber”. En el capítulo segundo nombra como primera obligación revisar los muros de la ciudad, a la que añade la vigilancia sobre la reglamentación de construcción de molinos, baños, palomares, hornos, calles, torres y “soberados”.

En resumen el alarife, con sus connotaciones de juez de su gremio, es elegido entre los albañiles de una ciudad (siendo primeramente uno de ellos, es decir, maestro de obras o arquitecto) como persona de reconocido prestigio, valía y honradez para vigilar las obras municipales y dirimir los pleitos surgidos entre su propia gente. Como institución heredada del concejo musulmán, existe tal figura en la organización gremial incluso antes de la conquista de la ciudad por los cristianos, es el *almotacén* que vela por la perfecta construcción de las casas y cuidado de la calidad del ladrillo; en la Sevilla cristiana (39) permanece su existencia.

Pero además es de destacar que se une su reglamentación a los Tratados de los carpinteros (40), debido al conocimiento que habían de tener tanto el alarife (que primeramente y ante todo debe ser un maestro albañil) como el carpintero del uso de la Geometría. Y así en los textos citados se enseña cómo utilizar la regla, el compás y la escuadra, trazar paralelogramos, triángulos, entrelazos, estructurar la composición con estrellas de a seis, ocho, doce o dieciséis, es decir, el conocimiento completo de la regla del lazo musulmán.

En su Tratado de Alarifes, López de Arenas (41) nos dice “porque además de que es razón que el alarife sea maestro como queda dicho, ha de saber este mucho más”, y que “precisa el alarife ser sabio en Geometría, porque suele suceder muchas veces ser menester cuadrar un sitio y medirlo, como sucede cada día, y es menester apreciarlo todo o parte de él, y assí es bien que sepa el Alarife, por el todo ratear y apreciar la parte, y por lo contrario, por la parte apreciar el todo”

Precisamente ese conocimiento de la Geometría recomendado a alarifes y carpinteros “de lo blanco” es el imprescindible para poder realizar una pintura “de lo morisco” (Lám 3). Si a esto añadimos el vacío total del oficio de “pintor” dentro de la documentación escrita, llegaremos a la conclusión que la obra en estos monumentos y para este tipo de alarifes constituía un todo sin partes indivisas, precisamente como uno de los rasgos distintivos del arte mudéjar, conclusión semejante a la que expone Borrás en el *III Simposio de Mudejarismo* (42), donde dedica un artículo a la *manobra* aragonesa (43). En él, dice “en el mudéjar los materiales, las técnicas y las formas artísticas se unen de modo perfecto en la obra terminada”, fijando su mirada en las obras. Es más que eso: no sólo la obra



3.-Uso de regla y compás en la ejecución de zócalo pintado

es unitaria en sí misma, sino que los artistas que realizan una y otra fase de la obra pueden ser los mismos.

Ejemplos de este razonamiento los encontramos en textos del propio Borrás: en el contrato del 25 abril 1488 para el claustro de San Pedro Mártir en Calatayud se encarga la “manobra” al maestre Muça (44) comprendiendo todas las operaciones. En la enumeración de los pasos dados por Mahoma Ramí en las obras encargadas por el papa Benedicto XIII para la misma iglesia entre 1411 y 1414 (45), el maestro interviene en la obra desde el primer momento, abriendo los “fundamentos” que se rellenan de piedra, cal y arena, hasta la finalización “en blanquecer et pinzellar”, pasando por la preparación y la labra de la madera. Esta versatilidad de Mahoma Ramí, que aparece en documentos denominado ya como pintor, ya como maestro de obra, no pasó inadvertida para estudiosos como

Galiay, desconcertándole (46). En el fondo era algo normal; sabemos poco sobre la versatilidad de los artistas medievales.

Testimonios paralelos para Castilla no se conocen, pero se puede, sin gran temor a equivocarnos, llegar a las mismas conclusiones que en Aragón, examinando el tipo de obras, teniendo en cuenta la falta de documentación de pintores ornamentales y, sobre todo, volviendo nuestra atención hacia los requisitos que se pedían a un pintor “de lo morisco” para llegar a ser tal según las *Hordenanzas de pintores de Córdoba* (1493). En el folio 82 del Tomo I dice “Si lo examinare en el arte de lo morisco sea sabido de el **si sabe que cosa es engrudo** e de lo que se face para buena obra e si sabe e **conoce del aparejo de la madera** que ha de aparejar e que sepan del si es **debutador de tauriques**, si lo sabe debuxar e **labrar de colores** e si es **señalador de lazo** e lo sabe señalar e labrar de colores e naca e si sabe **labrar follaje esfanzados e relevados en madera** asy en obras de casas como de puertas. E si sabe **labrar follajes en aliceres** e si los sabe ordenar e si **labra bien al fresco** e si sabe **aparejar e dorar** en cubos e en racimos e en copas e que pertenece a lo morisco e si esto se fallare que lo sabe que lo ayan por maestro e si no se fallare maestro en todo o en las cosas principales dello que non lo ayan por maestro e que sea obrero fasta que aprenda”.

Veamos despacio lo que le exigen para llegar a ser un maestro de la pintura “**de lo morisco**”: en primer lugar saber hacer engrudo, adhesivo utilizado para la madera. Así mismo, prepararla con aparejo (47), para recibir el color y labrarla con “relevados” (relieves). Pero si sabe del material madera, también debe entender de otros materiales como la pintura al fresco, es decir, sobre muro. En esos dos materiales debe saber cómo dibujar lazos, atauriques, follajes y cómo trabajar con el color y con el oro. Es decir, debe trabajar en todo aquello que exija un mismo aprendizaje de, pudiéramos llamar, “técnica de realización”, sin la división actual que nos hemos montado de las artes por materiales (48). Con lo cual es lógico que, teniendo en cuenta que el documento mencionado es sensiblemente tardío (1493), anteriormente no apareciera ni el término “pintor” para esta clase de trabajos “de lo morisco”. Y que un pintor “de lo morisco” supiera de la misma manera “echar cintas” en la pared, que hacer una yesería (49), que trazar un artesonado. Guerrero Lovillo, con gran intuición, ya lo esboza al decir “Su personalidad (la del yesero) se apunta en un plano fugacísimo,

disolviéndose en la del albañil o alarife que contrataba y realizaba una obra en su conjunto” (50), y el Marqués de Lozoya lo menciona como hipótesis: “Los constructores mudéjares necesitaban adornar con pinturas los desnudos paramentos estucados y se convertían en pintores...” (51).

A la misma conclusión se llega en el terreno práctico: durante la restauración de la Sinagoga del Tránsito, donde se intervino simultáneamente en las yeserías y en el artesanado, fueron encontrados en lugares insospechados diversos dibujos, bosquejos rápidos realizados por los alarifes: el mismo boceto de una dama fue encontrado en la parte trasera de una “almenquilla” del artesanado que en el alféizar de una ventana de yeso (52).

Para ver el problema desde el punto de vista opuesto, hay que repasar, en cambio, lo que se exige saber a un Albañil en las *Ordenanzas de Sevilla* (53): “Otro si, ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa trazar y cortar y assentar los lazos siguientes, assi de ladrillo como de azulejo: un seys y un ocho, y un diez, y un doze, un diez y seys, un diez y siete, y un veinte, un treinta y dos, y una hoja de higuera y una çanca de araña, y otros lazos de diversas maneras, assi de cuerda como de modança y sepan concertar y fraguar, y matizar de las colores que convengan, según cada lazo de los sobredichos y de los otros fuera destos, y sepa sacar formas y cartabones, y los sepa atar, según pertenesce al lazo...”

Es decir, en conclusión, que **el autor de la pintura “de lo morisco”, era un alarife cuyo trabajo se situaba entre el pintor y el albañil de manera imprecisa, (sin olvidar al carpintero de techumbres) pero que tenía que conocer de cualquier tipo de ornamentación que requiriera el conocimiento de la tracería del lazo, ya en madera, en pared, o en azulejo.**

### Su organización

*....las obras que no fallaren fechas conforme a las ordenanças las tomen....(Ordenanzas de Sevilla de 1504).*

Con el nacimiento de las ciudades y su estructuración en el periodo medieval, los artesanos de diferentes oficios se agrupan y organizan en sociedades que protejan sus intereses profesionales, al estilo del resto de los menestrales burgueses. Las *corporaciones* medievales de artesanos se manifiestan como asociaciones libres e independientes en la sociedad,

pero someten a sus integrantes a ciertas limitaciones, como protección del oficio en sí.

Si lo anteriormente expuesto está debidamente comprobado en la Europa Occidental, resulta un efecto tardío para el reino de Castilla. Al siglo XIII pertenece el *Libro de los oficios* de París (54), escrito por Etienne Boileau y otorgado por Luis IX, donde se desarrollan las limitaciones laborales de los diferentes artesanos. Los puntos 79.1 al 79.10 regulan la profesión “de los albañiles, los talladores de piedra, los yeseros y los que trabajan con el mortero”.

Tres temas son sujeto de especial atención. El primero versa sobre el aprendizaje de los que aspiran a ser albañiles, yeseros, etc; el maestro puede tomar un solo aprendiz cada seis años, para asegurar una buena enseñanza y cuidar la calidad para el comprador a la vez que se garantiza el “secreto” del oficio y el trabajo, al no aumentar indiscriminadamente el número de asociados, evitando la competencia laboral mediante el monopolio (55). En el trabajo, el maestro puede contar además de con sus ayudantes con otros mozos del oficio “mientras no les enseñen nada de su trabajo”. Excepción contemplada para esta regulación de aprendizaje sería ser hijo del maestro. Una vez transcurrido el plazo de seis años se deberá testimoniar el buen aprendizaje ante el “maestro del gremio”.

Precisamente ése es el segundo punto a destacar, implícito en el texto: la organización jerárquica. El “maestro del gremio” es nombrado por el rey (56) y está bajo la autoridad del preboste de París; él conocerá de la finalización de la enseñanza de los aprendices, avalará los juramentos del buen hacer, cobrará los cánones debidos por pertenecer al gremio (57) y las multas e intervendrá como juez en las disputas entre artesanos del mismo oficio.

Como último punto, el documento cuida la calidad de los materiales y las medidas, lo que hace que todos los menestrales trabajen exactamente igual y con los mismos materiales; también regula el horario de apertura y cierre de las tiendas. Se determinan las multas a imponer en caso de transgresión de las normas.

Si en la Alta Edad Media eran comunes los trabajos voluntarios en los edificios religiosos, como acto de piedad (58), o la prestación personal como “deber” de ciudadanía (que podía ser relevada mediante tributo) (59), el obrero libre va siendo más frecuente en el transcurso de los tiempos.

Lampérez nos comenta que por documentos (60) se conoce que esos obreros libres se dividían en *operarios* y *artífices*, lo que vendría a coincidir con lo anteriormente apuntado en el *Libro de los Oficios*. Trabajaban a jornal, pagado en dinero o en especie, o a destajo, salario establecido en documentos como las Cortes de Jerez de la Frontera de 1268 (61) o en los propios libros que regulaban las asociaciones u Ordenanzas, como en las de Valencia de 1466.

Siguiendo a Lampérez (62) “las asociaciones de obreros en España debieron comenzar en el s. X. La más antigua de que se tiene noticia es la de los sastres de Betanzos, en el s. IX. Viene luego la de tenderos, en Soria (1126). En las artes constructivas aparecen ya constituidas en Barcelona en 1211, la de canteros y albañiles; en 1257, la de carpinteros y la de herreros, en 1296 la de pintores...”

Para Castilla los documentos de Ordenanzas conservados datan de no antes de finales del s. XV (63). Sin embargo, como hemos visto, hay autores que, como Lampérez, defienden el nacimiento de los gremios desde el s. X, extrapolando lo conocido en Francia o el Reino de Aragón, mientras que otros lo hacen coincidir con la España de los Reyes Católicos (64). Con anterioridad a este periodo sí hemos conservado suficientes testimonios sobre cómo los artesanos de una misma profesión tendían a establecerse preferentemente en un determinado lugar (65), igual que había sucedido en la España musulmana (66), tradición que ha dado lugar a numerosos topónimos que se remontan a la época medieval. Estos barrios, en cuanto a los obreros de la construcción se refiere, serían de inferior categoría social, mayormente cuando de población mudéjar se tratara.

Puede ser que los gremios surgieran como cofradías (67) bajo la advocación de un santo (68), aspecto religioso que se iría tornando en técnico-económico según se avanza hacia el s. XV, pero la falta de documentos para el área y tiempo referidos no permite más que especulaciones (69). Es lógico suponer, de todas formas, a partir de los documentos existentes, la posibilidad de que hubiera regulaciones laborales muy anteriores, ya que generalmente los escritos recogían otros más antiguos o usos y costumbres establecidos. La organización de los obreros de cada taller comprendería tres grados: aprendiz, oficial y maestro; durante su enseñanza el aprendiz no recibiría salario, es más, posiblemente pagaba al maestro (70), en todo muy

semejante a lo que hemos podido comentar acerca del *Libro de los Oficios* de París. El paso de un grado a otro se efectuaría mediante examen (71) y correspondiente pago ante los veedores (72) nombrados por el gremio.

Se habla ya de corporaciones de oficios en el campamento del rey Fernando III en Sevilla (73) (1248) y en *La gran conquista de Ultramar* escrita por Alfonso X (74), nuevamente se distingue entre oficiales y obreros, encargados de labores de menor responsabilidad. Pero el documento fundamental para conocer la organización de los Alarifes de Sevilla es el *Libro de Peso de los alarifes y balanza de los menestrales*, recogido en las Ordenanzas de Sevilla de 1632, ya mencionado aquí y comentado ampliamente por Comez Ramos (75). Recordemos que su datación es incierta, pero entre los límites de mediados del s. XIII a principios del XIV.

En él están contenidos los mismos cuatro puntos fundamentales que observábamos en el *Libro de los Oficios*:

-Una organización jerárquica, donde el alarife corresponde al “maestro del gremio” ya que aparece como figura del veedor o “departidor de contiendas” (76).

-Una serie de obligaciones que deben saber hacer, tanto el alarife como “juez de paz” como el albañil. A destacar que entre las obras que conocemos nos encontramos con que se pide que sepa “labrar sus portadas de yesería de diversas maneras, así de romano, como de lazo...y ataurique...Otrosi, ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa traçar y cortar, y assentar los lazos siguientes.... y sepan concertar y fraguar y matizar de las colores que convengan, segun cada lazo de los sobredichos”. Es decir, cuidado de materiales y “buen oficio”.

-Unas normas de la enseñanza precisa para llegar a ser del oficio, enseñanza que sólo podrán ejercer los que ya sean previamente maestros. Esta puerta de entrada al gremio fue el primer paso para el cerramiento de aquél.

-Una serie de penas que se deben imponer a los que ejerzan mal el oficio (77).

Sobre alarifes, el otro tratado importante es el de López de Arenas, impreso en 1633 (78), también ya mencionado, de gran interés desde un punto de vista técnico, pero no desde el de organización laboral, ya que sobre el tema no trata en absoluto (salvo la simple mención de haber sido el autor alarife y examinador, la existencia de aprendices, oficiales y maestros, y la importancia de conocer la geometría).



En varias Ordenanzas más son nombrados los alarifes, como pervivencia tradicional o como asimilación de leyes más antiguas, así en las de Murcia (1601) (79), o en las de Toledo, otorgadas en 1534 por Carlos V, y recogidas por Fray Laurencio de San Nicolás en 1663 (80), donde frases como “...los alarifes, que hacen sus oficios como deben aber nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir como hombres sabidores que son puestos por mandado del Rey, para mandar hazer derecho...”; nos recuerda lo ya conocido en las de Sevilla (81).

Respecto al tema concreto de los pintores, contamos con pocos documentos que nos hablen de su organización, y ya más tardíos. Con los Reyes Católicos comienzan a surgir las Ordenanzas Generales, en donde se recopilan las ya existentes, escritas o de tradición oral en los gremios. Para nuestro tema, son de capital importancia las *Ordenanzas de Pintores* de la ciudad de Córdoba de 1493, recogidas por Ramírez de Arellano, donde, como ya se ha dicho, el oficio de pintor se divide en tres artes “*de lo morisco*”, *de sargas* y *de imaginería*. En ellas, redactadas por orden del Concejo de la ciudad, podemos ver los puntos fundamentales ya apuntados en el tratado francés:

-Organización jerárquica con la provisión de dos veedores, por elección, para un año y con confirmación del Concejo. Ellos deben controlar el trabajo de los demás y “... visto lo denuncien lo que no fuere perfecto e bueno de la perfeccion susodicha asi de la obra como de los colores a nos los dichos consejo e corregidor...”. Controlan los exámenes y visitan los talleres.

-Establecimiento de penas, en maravedíes, tanto para el que ejerza el oficio sin haber pasado el examen, como para el veedor que siga obrando como tal una vez transcurrido el año, o en otras situaciones.

-Enumeración de tareas que debe saber hacer el pintor de cada modalidad para pasar el examen que le permita el ejercicio de su profesión o poner tienda, como garantía de calidad del oficio y limitar la competencia. Descripción técnica detallada de materiales y maneras de obrar.

En el mismo texto de Ramírez de Arellano, se recogen otras *Ordenanzas de Pintores*, del 3 Julio 1543 (82), también dadas por el Concejo de la ciudad de Córdoba. Contemplan así mismo tres tipos diferentes de pintores: los de *imaginería*, los de *dorar* y *estofar* y los de *sargas*. Para el examen, reunidos “en la iglesia de San Andrés el día de San Lucas”, deben

elegir dos veedores maestros en imaginería, y dos más en sargas; entre ellos, dos ejercerán como jueces de paz durante un año ante el Concejo. El resto es muy semejante al documento anterior.

En las Ordenanzas de Sevilla de 1632 se recogen las otorgadas por los Reyes Católicos a la ciudad el 18 mayo de 1504. En ellas los folios CLXIII y CLXIII se refieren a los pintores, dividiéndolos en cuatro modalidades (83) los *imagineros*, los *doradores de tabla*, los *de madera y fresco*, y los *sargueros*. Reunidos el día de Corpus Christi en su hospital de la Collacion de San Martín, regulan los exámenes de uno u otro arte, las penas a imponer en el mal uso del oficio, la elección de “dos buenas personas abiles y suficientes que sean alcaldes veedores y que sean sabidos de todas las quatro artes de pintores...tengan poder e facultad para requerir las casas e tiendas de los pintores y las obras que no fallaren fechas conforme a las ordenanças las tomen e determinen conforme a estas ordenanças sin dar lugar a pleyto salvo solamente la verdad sabida”, y lo que debe saber un pintor de cada modalidad.

Interesante para nuestro tema es la modalidad tercera, donde une la habilidad de trabajar la madera a la de conocer la técnica del fresco, y detalla: “Es menester que se le entienda de geometría e prespetiva para los alizeres y cosas que al tal oficio pertenescen, de manera que el que fuera examinado en la dicha tercera orden de la pintura sea muy bien espulgado que quando fuere dado pueda labrar sin verguença ni falta en esta cibdad o fuera della”.

Como novedades podemos señalar que se hable de documentos escritos dados a los maestros examinados como acreditación legal, llamados “cartas de examen”; de la penalización de las falsificaciones, abundantes en el oficio de las sargas, ejecutando obras sobre “lienços viejos”; y la regularización del trabajo para gente “extranjera”, forasteros no pertenecientes a la ciudad de Sevilla. Recogido en las Ordenanzas de Córdoba, pero más desarrollado aquí, se halla un capítulo sobre el trabajo de los obreros del taller: no pueden abandonarlo para irse a la competencia salvo que reciban malos tratos o se haya terminado su tiempo de contrato; en caso contrario, será tema de penalización para el maestro que les acoja.

Estas Ordenanzas de Sevilla fueron dadas por los Reyes Católicos no sin oposición por parte de muchos de los que ejercían el oficio de pintor, que comprendía labores tan diversas como pintar paveses para los solda-

dos, cirios, adornos de madera, bancos, atriles, puertas y toda clase de objetos. No quiere decir con ello que no existiese un gremio con sus normas en fecha anterior, pero éstas serían más liberales en cuanto al ejercicio de la profesión y tenencia de tiendas, por lo que las Ordenanzas reales, pedidas por algunos especialistas como Juan Sánchez de Castro y Juan Sánchez de San Román, son vistas como una protección al monopolio ejercido por éstos, y jerarquizadoras de los artesanos (84).

La célebre polémica desatada en contra y a favor de las Ordenanzas es recogida por Gestoso (85), la carta de queja presentada el 18 de septiembre de 1480 donde las razones aducidas son de peso “..por precios Rasonables en que nos abemos mantenido e mantenemos”, “...Desimos que en este oficio de pintores non es de calidad que aya menester examinadores que non es oficio de fysicos nin de cirujanos e sangradores ques oficio de peligro de omes e de otras alimancias”, llegando hasta amenazas “...se despoblaria esta dicha cibdad...desto se esperan grandes males e daños e muertes e feridas” .

La carta, sin fecha, de la parte contraria, en cambio, justifica la necesidad de esas Ordenanzas. En ella se dice que “...en esta cibdad nunca ovo examinadores”, aseveración que apoyaría la hipótesis de algunos especialistas, ya mencionada más arriba, que la organización gremial correctamente estructurada no se implanta en España sino con los Reyes Católicos.

A partir del s. XVI, ninguna reglamentación de pintores menciona el género “**de lo morisco**”. Como preconizador de este fenómeno ya las *Ordenanzas de Sevilla* negaban a los moriscos la posibilidad de ser examinadores (86). Esas ordenanzas se vuelven a reimprimir en 1632, donde se recoge así mismo *El Libro de Peso*. En Granada, y muy semejantes a aquéllas, por orden del presidente y oidores de la Real Chancillería se publicarían Ordenanzas en 1522, reeditadas en 1670-72. Las *Ordenanzas de Málaga* de 1611 dedican sus folios 103 al 105 a los pintores, y allí distinguen cuatro especialidades, “*de lo morisco*”, *de sargas*, *de retablos* y *de lienzo*, como fenómeno extraño de reminiscencias provincianas. Como las demás, estudian la normativa para el nombramiento de veedores que examinen a las diferentes modalidades. En este caso el término “de lo morisco” tiene una significación muy reducida, limitándose al trabajo de la policromía sobre madera, a los artesonados, ya que lo que estos artífices

deben saber es "...coladas con engrudo de pergamino o de bacas e bien aparejadas de una mano de yeso vivo...".

El trabajo de yesería y de "echar cintas" en el muro desaparecen. Ello coincide con el tiempo de Felipe II, y podría relacionarse con su política de acabar con cualquier residuo de la estancia musulmana en España. Con ello y con el enmascaramiento (si no desaparición) de la población morisca, la pintura mudéjar o "**de lo morisco**" había sido eliminada en la decoración parietal.

### Técnica de ejecución de la pintura "**de lo morisco**"

*...que el pintor "de lo morisco" sepa "labrar bien al fresco"...(Ordenanzas de Pintores de Córdoba de 1493)*

Para la investigación de la técnica de ejecución de cualquier obra de arte podemos seguir tres caminos diferentes: recopilar la documentación escrita acerca de ella, su cultura y tiempo de realización; estudiarla detenidamente por medios organolépticos, es decir por su observación detallada "in situ"; por último, efectuar los exámenes científicos que la técnica actual pone a nuestro alcance. En realidad, lo aconsejado es seguir las tres vías que se complementan y confirman resultados. Aquí, y dado que este estudio es documental, vamos a seguir la primera vía de conocimiento.

En las pinturas "**de lo morisco**", en base a la documentación escrita, existe una clara divergencia de su técnica entre los textos actuales y los antiguos. En la documentación actual sobre el tema, muy escasa como se ha repetido varias veces, y más por tratarse de pinturas mudéjares, muy poco citadas específicamente en manuales (87), siempre se habla de pintura sobre **yeso y en seco** al referirse a esta manifestación artística:

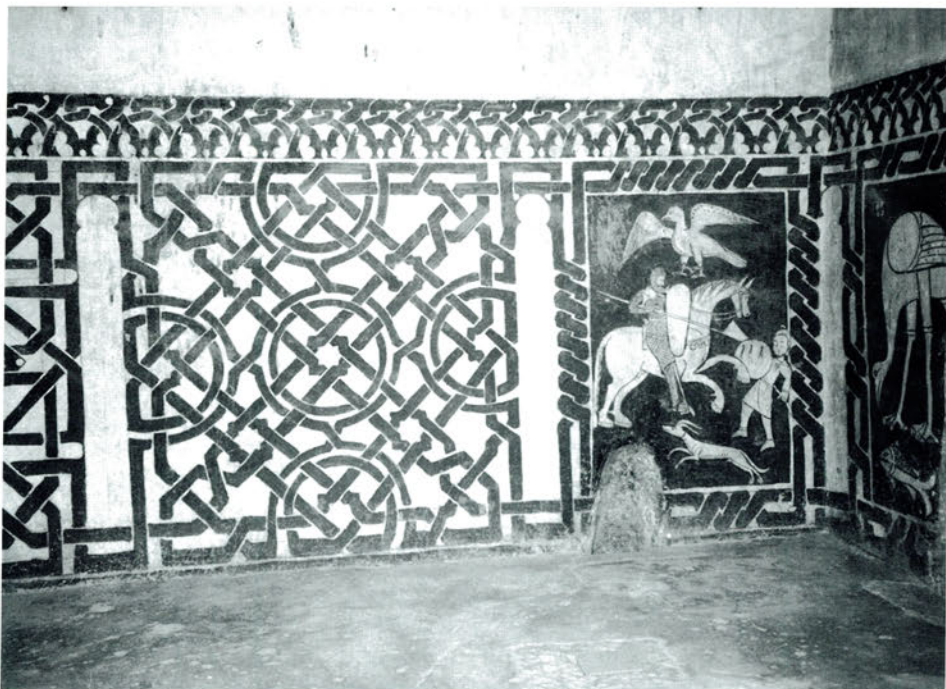
-Amador de los Ríos en su exposición en el *Museo Español de Antigüedades* acerca de las "Pinturas murales del Cristo de la Luz" (88) hace un claro resumen histórico de la pintura mural en España. Comenzando por las citas documentales de San Isidoro y Alfonso X en las Partidas, y una descripción de la obra de arte en cuestión, se plantea si la pintura mural medieval puede llamarse "fresco" (503), tomando como ejemplo referencial las pinturas de Pompeya que Winckelmann define de técnica de encausto, aunque se hubieran tenido hasta entonces como realizadas al fresco. Su conclusión es que si la pintura clásica no fue realizada al fres-

co, la medieval hispanomusulmana, como la del Cristo de la Luz, siendo heredera de aquélla, tampoco lo es. Sin embargo, la pintura de la hornacina de la citada iglesia, ya de estilo gótico, sí estaría ejecutada con la técnica del fresco...”cuando este conocido procedimiento alcanza en Toledo general predominio y ya hemos insinuado que esto sólo llega a verificarse en los últimos días del s. XV o principios del XVI, recibida la inevitable influencia del arte italiano”(507).

-Torres Balbás en “Los zócalos pintados en la Arquitectura hispanomusulmana”, al referirse a los mudéjares, dedica algunas frases a materiales utilizados en su realización:”...la ermita del Cristo de la Luz fue decorada con pinturas en rojo sobre el blanco del yeso” (409), “..(Torre de Hércules, Lám. 4))...Los lazos siempre están pintados de rojo oscuro que se destaca sobre el fondo blanco del yeso” (410), “En el castillo de Brihuega....La pintura dióse al temple y sobre una capa de bastante buen estuco (¿ ?) (412), “...en Tordesillas...el baño, los muros de la estancia central de éste están ornamentados con entrelazos grabados con el estuco y pintados de rojo sobre el fondo blanco de yeso.”(413 ) (89). En referencia a zócalos musulmanes, advertimos un gran error por desconocimiento de técnica, al hablar de los encontrados en la Alhambra junto a la Puerta del Vino (406):” Pintáronse al fresco sobre una ligera capa de estuco de escayola de dos o tres milímetros..”. Como hemos aclarado anteriormente, nunca puede realizarse una pintura al fresco sobre yeso, como éste no carbonata no funciona.

-El Marqués de Lozoya, en su *Historia del Arte Hispánico*,250, nos habla de “...Sobre el fino estuco de yeso que recubre los muros forman un friso que corre en torno...”(hablando de la Torre de Hércules). Mayor confusión nos ofrece la explicación de Ruiz Hernando, 1973 (68), cuando al hablar de los zócalos aparecidos en una casa de las canonjías dice “ :...aparecieron unos zócalos al fresco....Su técnica es la siguiente: sobre una fina capa de yeso, húmedo aún, se traza un dibujo siguiendo ...”.Técnicamente es imposible, o no es fresco, o no se trata de yeso (90).

En parte, esta consideración de la realización de todas las obras parietales en yeso, es una extensión del tópico de la identificación de los materiales con el arte mudéjar , e incluso de la identificación de la producción “barata” de los alarifes. Tradicionalmente se ha venido diciendo que, el yeso, el barro (ya decorativo en forma de azulejo, o como simple ladri-



4.-Torre de Hércules (Segovia)

llo), la madera, forman la triada imprescindible para saber si de arte mudéjar se está hablando, excepciones comprendidas (91). También se ha abusado mucho de la teoría de la relación de la utilización de los materiales y la constitución geológica de la zona (92). Aunque en principio esta explicación pudiera parecer lógica, estudiando el mapa geológico de la distribución en la Península de los yesos y las cales, no es explicable sino por una técnica tradicional que obligara a los alarifes al acarreo de la materia prima que en zonas como Tordesillas o Toledo aparezcan morteros de cal. A mayor abundamiento no es lógico que en la misma pared de un mismo monumento, convivan morteros de cal constituyendo zócalos pintados con morteros de yeso decorados con yeserías, como ocurre, por ejemplo en el Palacio de Tordesillas, o en la Casa del Temple de Toledo,

sino como objetivo de una acción volitiva de obtener distintos resultados, fruto de un experimentado conocimiento de los dos materiales.

Sin embargo, los textos antiguos, ya sea de Ordenanzas como de contratos u otros, nos hablan de **cal** o de pintura **al fresco**, que como hemos visto viene a significar lo mismo, cuando a pintura se refiere. En el área de Aragón y siguiendo la documentación recogida por Cuella Esteban o Serrano y Sanz, el material cal aparece abundantemente respecto a temas relativos a la construcción. Quizás en el mismo sentido se refiera Comez Ramos al recoger la frase de “maestros de labrar cal”, en su capítulo dedicado a los salarios de los alarifes (93), o el folio 53 de las *Ordenanzas de Málaga (1611)* que se refiere al reparto de la cal, “que la compran de sus caleros”; o las de *Murcia (1601)* al hablar de los “cahices (94) para medir la cal”.

Ya en relación con la pintura, en los documentos citados por Gestoso se habla de *pintores de cal*, *pintores de lo morisco* y de *pintura al fresco*, pero sin relación entre los términos que son citados en distintas ocasiones (95).

En las *Hordenanzas de Córdoba (1493)*, se exige, sin lugar a ninguna duda de interpretación, que el pintor “**de lo morisco**” sepa “labrar bien al fresco”. Aún detalla más adelante: “...Esto quanto a la pyntura de lo morisco e quanto a la pyntura de los aliceres que se **pinten al fresco**. /Primeramente ordenamos e mandamos que por quanto en esta pintura non puede aber engaño porque se pynta con colores muy bajas como acofaira e almagra e prieto e porque estas resciben **la cal** en si templadas con agua e albayalde para esta obra **facen de cal**...” Como vemos, concuerda con todo lo dicho sobre la técnica de la pintura al fresco. Además nos habla de colores (96) a utilizar: **acofaira** (97), **almagre, prieto** (98), **bermellón** (99). Este documento debía estar redactado cuidadosamente por alguien que conocía muy bien el tema y recomienda que no se utilice el **azarcon** (100), porque (en la técnica del fresco) se vuelve negro, y que si se han de aplicar los colores verde y azul se pongan cuando la cal esté seca empleando como aglutinante el temple de huevos.

Como nos indicaba también Vitrubio (101) y como sabe cualquier pintor que trabaje con la técnica al fresco, a causa de la causticidad de la cal, no es posible trabajar mediante esta técnica con toda clase de colores (por ejemplo, no se pueden utilizar los compuestos de cobre). Las recomendaciones de este texto coinciden exactamente con lo adecuado para la técnica del fresco.

En la escasez de documentos con que nos movemos, no se ha encontrado ninguna relación entre la pintura “de lo morisco” y el término “yeso”.

Yeso en los documentos modernos al hablar de zócalos mudéjares, cal en los antiguos al referirse a pintores “de lo morisco” ¿Quién tiene razón ante esta disconformidad?.

Sin extendernos más en el tema, y una vez comprobada, mediante analítica y estudio “in situ” de las obras de arte (102), la realidad del uso de la técnica al fresco para la pintura “**de lo morisco**” o mudéjar, lo que confirma la veracidad de los textos coetáneos a esa manifestación artística, destacar una vez más el texto de *Hordenanzas de pintores de Córdoba*, como documento insustituible para el estudio de la pintura mural en el final de la Edad Media en España.

## ANEXO I

### Ordenanzas de Córdoba (Ayuntamiento de Córdoba, Tomo I de Ordenanzas, folio 82)

*“Hordenança de los pyntores,/*

*Nos el consejo e corre|gidor dela muy no|ble e muy leal cibdad/ de cordova fazemos/ saber a los alcaldes e alguaziles/ e otras justicias desta cibdad e/ e a otras quales quier presonas/ a quien lo de yuso atañe o atañer/ puede que por quanto en el off|ficio de los pyntores desta cib|dad e su tierra se fazian muchos/ daños en especial por que aque|llos que non saben nin avyan/ conoscimiento verdadero del/ off|ficio e arte. Por ende nos que|riendo proveer e dar forma co|mmo las cosas de la pyntura se fa|gan perfectas e buenas e se gu|arde en el dicho off|ficio lo que/ se deve guardar para quel sea/ perfecto. Segund que ovymos ynformación de presonas sabido|ras del dicho off|ficio para lo qual/ mandamos facer los capitulos de hordenanças tocantes al dicho/ off|ficio. Segund se syguen,*

*Primeramente que lue|go del dia que estas or|denanças fueren publicadas/ todos los pyntores desta cib|dad elijan dos veedores maes|tros del dicho off|ficio por un/ año e non por mas e asy susce|syvamente fagan de*



*cada un/ año la dicha election de veedo/res en el dicho officio los qua/les dichos veedores que asy/ elygiere[n] vengan luego ante/ nos porque nos los confirme/mos en los dichos officios/ e con nuestro mandamiento/ en/de en adelante lo usen e que/ de otra manera que lo non/ puedan usar nin usen e sy asy lo fizieren que nos ele/giremos a otros veedores e de/mas que yncurrán en pena de/ dos mill maravedi, la tercia parte/ para el que lo acusare e las/ dos tercias partes para los/ propios de cordova.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que quando al/gund pyntor se quisiere exsa/minar que quiera poner tien/da o qualquiera de los o/tros que las tovieran puestas/ en qualquier manera e ar/te del dicho officio o en qual/quier dellas que los dichos/ veedores parescan ante nos/ porque nos les señalemos dos/ oficiales pyntores los mas/ avyles e de mejor conciencia/ que en el dicho officio nos paresciere/ para que juntamente con e/llos exsaminen a los dichos/ pyntores para que despues/ de exsaminados asy puedan/ usar del dicho officio fasta tan/to que primeramente sea ex/saminado e dado por maes/tro del arte que supiere por/ los dichos veedores e offic/ales pyntores que nos para/ con ellos nombraremos a/gora sea desta cibdad agora/ venga de fuera parte. So pe/na de seyscientos maravedis al que/ de otra manera lo usare por/ la primera vez e por la según/da e tercera vez que aya la pe/na doblada e que non use mas/ del dicho officio.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que quando los di/chos veedores e dos maestros/ pyntores ovieren de examinar/ a qualquier official pyntor en/ qualquier arte del dicho offici/o que sea en esta manera sy lo ex/saminaren en el arte de lo moris/co sea sabido del sy sabe que co/sa es engrudo e de que se faze/ para buena obra osy sabe o co/noce del apareio que tal es menes/ter para el apareio de la ma/dera que ha de aparejar e que se/pan del sy es debuxador de ta/uriques sylo sabe debuxar e/ labrar de colores e sy es seña/lador de lazo e lo sabe señalar/ e labrar de colores e naca e sy sabe labrar follajes/ esañcados e rrelebados en ma/dera asy en obras de casas co/mo de puertas. E sy sabe labrar follajes e alyzeres E/ sylos sabe ordenar e sy labra/ bien al fresco e sy sabe apare/jar e dorar en cubos e rrasymos e en copas e que perte/nesce a lo morisco e sy esto todo/ se fallare que lo sabe que lo a/yan por maestro e sy no se falla/re maestro en todo o en las co/sas mas principales dello que/ non lo ayan por maestro e que/ sea obrero fasta que de prenda.*

Otrosy ordenamos e man/damos que sy alguno se/ examinare por maestro de/ sargas se(a) preguntado sy sabe/ el engrudo o el aparejo que a la/ sarga le fuere menester segund/ e en la calydad que cada obra/ fuere demandada sy fuere blan/ca fecha de aguas negras e de/ otras colores compuestas en/tre ellas que de rrazon de las/ aguas e en que forma se a de labrar/ E debuxado de su mano pa/ra que sepan sy es debuxa/dor e hordenador para saber/ ordenar estorias o figuras o/ lo que le fuere demandado o/ sy sabe labrar verduras o ma/tas e que demuestre dello la/bra de de su mano de colores. E sy sabe asentar oro e azul/ en las dichas sargas sy gelo/ demandaren. E sy fallaren/ que es maestro de todo ello sea da/do por maestro e le den su car/ta e pueda usar el dicho offi/cio e sy non supiere sea obre/ro fasta que de prenda

Otrosy ordenamos e/ mandamos que sy al/guno se exsaminare por maes/tro de ymagineria que vean/ de su debuxo sy es buen debu/xador para saber ordenar es/torias las que fueren de/mandadas e que de una pieça/ labrada de ymagineria de/ colores en lo que puedan ver/ sy es maestro para (lo) labrar/. E que sepan del sy es maestro/ que sabe aparejar un rre-tablo/ e sy conocen los aparejos que/ son menester sabiendolo e/char sus lanasoe grasas por la/ trasera e enverbiar e lançar/ las pieças por la de-lantera don/de fuera menester e sy sabe do/rar e broñir e labrar colores/ a olyo e abayda e sy el maestro/ que exsaminaren e fallaren que/ lo sabe sea dado por maestro/ e le den su carta por donde pu/eda usar el dicho officio E sy non se fallare maestro desta/ arte tal qual pertenesce sea/ da-do por obrero e non tome cargo de obra.

Otrosy ordenamos e man/damos que los dichos pyntores que non sup-yeren/ pyntar salvo sargas que en/ aquello sean examinados e/ los que non supieren salvo Retablos de madera que en/ aquello sean exsaminados/ los que non supieren salvo obras de morisco e en aque/llo sean exsaminados E los/ que sopieren de todas las co/sas que en aquello sean exa/minados en tal manera que/ ninguno non pueda usar/ nin pyntar salvo de aque/llo que supiere e en que fue/re examinado por maestro/ e que non pueda tomar o/bras para fazerlas el nin pa/ra darlas a fazer a otro sal/vo de aque-llas quel propio su/piere fazer e en que fuere ex/aminado so las dichas pe-nas/ al que lo contrario fiziere e de/mas que los maestros pyntores examinados ...(falta) tomar a fazer por/ el tanto quando quiera que/ lo supiere e vyniere a su no/ticia e demas que pierda el/ tal maestro lo que asy

oviere/ fecho e trabajado en la tal obra/ o aquel a quien el la dio a fazer/ e esto mandamos e ordenamos que esto mismo... (falta) de qualquier condicion/ que sea non sea osado de tomar/ obra de pyntura alguna asy/ de las de la cibdad como de las/ de fuera salvo aquellos que/ fueren esaminados de las tales/ obras so las dichas penas nin/ se espere que digan que son car/pynteros e que tomaron obra/ de la madera e de la pyntura/ toda junta porque desto se a/ seguido e sygue grande daño/ al pueblo e demas de lo sobre/dicho que pagara de pena mill/ maravedis por cada vez.

Otrosy ordenamos e manda/mos que la obra de los rre/tablos de pyntura sobre made/ra se faga desta forma que todas/ las juntas de las tablas princi/pales e otras qualesquier fen/deduras que sean calafateadas/ de su madera e despues bien/ encolada con engrudo de per/gamino e que este engrudado que/ sea fecho por maestro que aya gran/de conoscimiento en la templa/ e cochura del porque ha de ser/ muy templado e cocho como de/ve e que en las juntas de las pi/eças mayores que lleve sus gra/pas de fierro e los rrespaldos/ enerviados esto se entiende/ sy la madera sufriere las grapas/ porque se fazen con engrudo de/ pexe e non lo sufre.

Otrosy hordenamos e man/damos que todos los cam/pos de las pieças mayores e to/das las otras juntas de toda la tabla e encima destes lien/ços dada su yescola e plasteci/dos yguualmente con yeso by/vo e dadas las manos del encima que pertenescen mas/ en los campos que en la tabla/ e esto asy fecho que sea ygua/lado e que le den otra yesco/la de yeso mate e dadas deste/ mismo yeso las manos que con/vinieren que non ocupen la/ tabla del rretablo e despues muy bien rraydo e yguulado comun

Otrosy ordenamos e man/damos que despues de asy fecho el debuxado de las/ ymagenes commo sea acabado delas colores que sea muy bi/en fecho de buen arte a vista/ de maestros e lo dorado de bu/en oro fyno bruñido e bien gu/arnidos los campos de las pi/eças e rropas e brocados de/ las ymagenes e todas las colo/res labradas aboly.

Otrosy ordenamos e man/damos que las colores/ con que se ayan de pyntar los/ dichos Retablos sea azul fy/no e carmin fino de borra o/ lacar syn que en ello entre/ ningund brasyl e buen genoly/ e non contrafecho nin puesto jal/de en su lugar e buen cardenillo e buen mermellon e a/zarcon fyno e buen albayal/de fyno e de aquí todas las o/tras colores mas bajas que son/ ocre pryeto. E que estas/ colores sean muy bien moly/das e dadas sobre buenas/ imprimaduras dellas mis/mas poniendo

*sus trasflores/ en los logares do pertenesci/eren asy sobre plata como so/bre las otras colores.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que los dichos/ Retablos que se ovieren de/ pyntar que se fagan de la forma/ e manera sobre dicha e con/ las dichas colores que qual/quier que lo contrario fizie/ren que por qualquier cosa/ de las contenidas en todas/ las ordenanças fechas sobre/ dichas que faltaren o qualqui/er parte dellas que por este mis/mo fecho yncurra e caya en pe/na de seyscientos maravedis e que/ sea obligado a fazer la obra de/ nuevo e por la segunda vez/ la pena doblada e por la terce/ra vez con el tres tanto e que non/ use mas del officio.*

*Otrosy ordenamos e/ mandamos que ningu/no non sea osado de calafatear/ las juntas de los rretablos/ con yeso salvo con su madera/ nin le poner engrudo de rreta/ços de vaca a do han de poner/ engrudo de pergamino e que/ non dejen por enlençar los/ campos e juntas de las obras/ e que las tiemplas del yeso que/ se fagan muy perfectas e que/ el debuxado de las ymajenes/ e acabado de las colores que/ non vaya de poca arte e que/ non pongan brasyl contrafe/cho por carmin e que non pon/gan jalde por jenoly e que/ non rrayan el yeso de la tabla con co/setes de lixa salvo con escar/centas de fierro e que non pon/gan cañamo a do han de poner/ niervos. So las dichas penas/ a los que lo contrario fizieren/ e non guardaren todo e cada/ una cosa de las sobredichas e/ esto quanto/ a la pyntura e obra de los rretablos e quanto a la pyntura e obra de las sar/gas sobre lyenços seha de gu/ardar lo syguiente.*

*Primeramente ordena/mos e mandamos que doquiera que ovyeren figuras/ de ymages que despues/ de debuxadas que sean perfil/ladas de negro los cuerpos/ e matizadas e despues muy/ bien emprimadas de su cola/ de engrudo de pergamino o/ de bacas. E con este tal engru/do aviendo el conoscimiento/ verdadero de su tiempla que/ se eche alguna miel asy porque/ haze blandos los asientos de las.....(falta) porque non/ quiebran doblando el paño.*

*Otrosy ordenamos que/ sobre esta tal emprimadu/ra aya otra de yeso molido con/ agua e templado con este tal en/grudo non espeso salvo en bue/na manera e esto se entienda en/ los rrostros.....(falta) de las/ ymagenes porque han de yr cu/biertas de color e en todos los/ cuerpos destas ymagenes e en/ los brocados e otras obras de/ fuera destas ymagenes han de/ ser templadas las colores e ma/tizes de toda la obra con este di/cho*

*engrudo guardando toda/via que las dichas colores que/ se asyenten muy delycadamen/te en manera que non fagan/ mucho cuerpo porque sean fyr/mes. E entre estas tiemplas que/ aya otra de huebos que llaman/ temple con que se perfilan las cosas/ sotiles.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que las colores con/que se ayan de pyntar las dichas/ sargas despues de lo suso dicho/ sean con buen alvalde e buen/ bermellon e buen jalde e buen/ añir e ocre e prieto e buen rrose/te fecho de brasyl e azul fyno/ sy las partes lo pydieren e que/ estas colores que sean byen mo/lydas porque son mas fyrmes/ e dan mas vista.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que ninguno non/ sea osado de pyntar ninguna/ ymagen salvo syendo encola/da. E las enprimaduras non/ las den con yeso que sea templa/do mal con engrudos non fres/cos o fuertes o flacos e que las/ emprimaduras non las den es/pesas. E en logar de alvalde/ que non pongan yeso e con el ver/mellon e azarcon e con el jalde/ que non mesclen yeso o acofay/ra So las dichas penas conte/nidas en los capitulos y orde/nanças de los rretablos contra/ aquellos que lo non fyzieren/ e guardaren como dicho es o/ fueren o vinieren contra ello/ o contra qualquier cosa o par/te dello de todo lo contenido/ en estas ordenanças. Para las/ sargas e pyntura dellas e colo/res e esto quanto a la pyntu/ra de lo morisco que es sobre ma/dera de techumbres de ygle/sias de casas de cavalleros e/ otros logares semejanτες. Se/ ha de guardar lo siguiente.*

*Primeramente ordena/mos e mandamos que/ las obras del dicho morisco e/ pynturas que sean bien enco/ladas con engrudo de perga/mino o de vacas e byen apare/(ja)das de una mano de yeso byvo/ e despues muy bien encola/das e dadas sus emprimaduras/ de colores con mescla de yeso/ asy a lo colorado como a lo naran/jado e verde. E despues dobla/das estas colores de buen ver/mellon e azarcon e buen naran/jado fyno con poca mescla e buen/ verde jalde e buen cardenillo e/ buen alvalde e añir e sangre/ de drago e despues bien barni/sado de buen barniz de grasa/ e en las obras destas que ovye/redes de aver oro que se asyen/te segund que lo de los rreta/blos e con los mismos apare/jos e asy el azul fino.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que las mesclas/ que se ovieren de fazer para/ las dichas pynturas con yeso/ que se fagan muy bien fechas/ e non echen yeso demasyado al/guno e que non fagan barni/zado alguno con rresyna salvo/ con grasa commo dicho es e qual/quiera que con otras colores pyn/tare e non guardare e cumple/re todas y cada una dellas*

*co/sas sobre dichas en las obras/ que fyziere que por ese mismo fe/cho ca-ya e yncurra en las pe/nas suso dichas por primera/ e segunda e tercera vez conte/ nidas de suso en la pyntura de/ los rretablos e esto quanto/a la pyntura de lo morisco/ e quanto a la pyntura de los aliceres que se pyn/ten al fresco se guarde lo siguiente.*

*Primeramente ordenamos e man/damos que por quanto en esta pyntura non/ puede aver engaño por/que se pynta con colores muy/ bajas como acofaira e almagra/ e pryeto e porque es/tas resciben la cal en sy tem/pladas con agua e alva/yalde para esta obra fazer/ de cal porque esta tal permanece/ e seyendo desto obra mo/risca e tornase negro/ e en lugar de bermellon se/ pone azarcon pero sy/ algund azul fyno o verde/ cardenillo ovieren de poner/ dejen secar la cal e ver/de aboli e lo azul lo den/ con templa de huevos.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que qualquier obra/ de ymagineria que en pa/red fuere fecha despues de ser debuxadas/ las ymagenes e otras obras sea/ byen emprimada de su/ açeite de linaza byen reco/cho dos veces guardando de una/ a otra el tiempo que convye/ne e despues de enjuntas es/tas emprimaduras que aya o/tras emprimaduras de colores e/ despues de enjutas sea toda la dicha o/bra labrada a aboly. El oro/ que fuere sentado sea con su/ sysa aboly con colores finos/ azul e verde. E asy todas las/ otras cosas de menudencias que en/ el arte tocan conque toda bue/na obra se pueda acabar.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que sy alguno quysiere o/bra de menos costa que se/ faga en pared desta obra que es dicha que/ se faga desta forma asy de yma/genes como de otras cosas e obras/ se de una emprimadura de açeyte de/ lynaça e despues todas las/ colores con templa labradas. E/ si oviere de ser sentado algund oro/ que sea sobre sysa aboly/ porque es mas durable empero que/ esta obra la non pueda fa/zer el salvo si el señor de la obra/ la quisiere o seyendo certificado que el pyntor/ como es obra de menos costa/ e non tal como la otra so las dichas pe/nas de suso en la pyntura de los retablos de ma/dera e contenidas al que lo contra/rio fyciere e esto quanto a las/ obras de pared e quantos a los rreta/blos de lyenço se guarde lo siguiente.*

*Otrosy ordenamos e man/damos que la pyntura sobre lyenço e rre/ta-blos se faga eso mismo des/ta forma demas de lo dicho esta que se/ de primeramente una mano de/ emprimadura de yeso con engrudo muy/ delga-*

do e raspado ante que enjuque con/ su cochilla que ningun cuerpo/ quede. E despues debuxadas las/ obras e ymagenes en la manera/ que en el capytulo arriba esta señala/do e todas las cosas barnizadas. E pa/ra mas breve que aya aquel/ aparejo de yeso primero como dicho/ es e todas las otras colores/ labradas a temple poniendo todavia muy fy/nas colores asy en lo uno como en/ lo otro o las dichas penas con/tenidas en las pynturas de los retablos de ma/dera a los que lo contrario fy/zieren e hordenamos que todas las dichas/ obras e otras qualesquier que sean bien/ fechas e muy bien acabadas e den/ buen oror e de colores a vista de los/ dichos veedores maestros pyntores o/ las dichas penas de suso contenidas.

Otrosy ordenamos e man/damos que todos los dichos/ pyntores dejen entrar a los dichos ve/edores en sus casas e tiendas e otros/ logares do quiera que toviere o fy/ziere labores de sus manos pa/ra que los dichos veedores vean e/ exsaminen todo lo que dicho es e asy/ exsaminado e visto lo denunsi/en lo que no fuere perfecto e bueno/ de la perfeccion suso dicha asy/ dela obra como de las colores a/ nos los dichos consejo e corre/gidor e qualesquier de nos para que/ sean ejecutadas en los tales las pe/nas de suso contenidas so pena de/ mill maravedis al que fuere reguroso de lo fazer/ para lo qual damos poder complydo/ a los dichos veedores e mandamos que ca/da que fueren elegidos por veedores vengan a/ jurar en nuestras manos que/ byen e fyel e derechamente usaran/ del dicho officio so la dicha pena de/ cinco mill maravedis.

Ordenamos e mandamos que/ la tercia parte de todas las sobre/ dichas penas sea para el acu/sador e para el espital de la/ caridad e las dos tercias par/tes para el propio desta cibdad.

Otrosy ordenamos e man/damos que todos los/ oficiales e criados que entra/ren a servir con algund pyn/tor por tiempo que cumplan el/ dicho tiempo e que fasta ser/ cumplido el plazo porque en/tro que otro alguno pyntor/ non lo pueda tomar nin rres/cibir en su casa salvo sy por/ vosotros fuere fallado que/ tovo justa cabsa de se yr e le fu/e dado lycencia para ello so/ las dichas penas al que lo con/trario fiziere.

Las quales dichas orde/nanças e capitulos/ dellas tocantes al di/cho officio de los pyntores man/damos que sean ordenanças de cor/dova e su tierra para agora e/ de aquí adelante para syempre/ jamas e se tengan e guarden/ e ejecuten E mandamos a los / dichos pyntores que tengan e guarden e ejecuten e cumplan/ e fagan todas las cosas e ca/da una de-

*llas contenidas en/ las dichas ordenanças. So las/ penas que en ellas e en cada/ una dellas se contienen e man/damos a vos las dichas justi/cias que guardeys e fagays/ guardar las dichas ordenanças/ e cada una dellas e las exse/cutar e mandamos que sean/ pregonadas en esta cibdad pu/blicamente porque vengan a/ noticia de todos e los unos/ e los otros non fagades ende/ al. E desto mandamos dar/ estas nuestras ordenanças fyr/mandas del lycenciado pedro/ de mercado allcalde mayor/ e logar teniente de francis/co de bovadilla corregidor de/ esta cibdad e de dos omes bu/enos de los veynte e quatro/ que veen nuestra fazienda e de die/go rrodrigues escrivano publi/co e logar teniente de pedro/ de hoces nuestro escrivano fecha/ en cordova a nueve dias del/ mes de otubre año del nasci/mento del nuestro salvador/ Jesucristo de mill e quatrocient/tos e noventa e tres años. El/ licenciado pedro de mercado/ antonio de cordova. Juan de/ argiñano. Diego rrodrigues/ escrivano publico e logar te/niente de pedro de hoces escri/vano del conceio.”.*

## NOTAS

- (1) De A.P.Z. Est. 17, leg. 6. *Apud* SERRANO Y SANZ., “Documentos”, 439.
- (2) A.G.S. C.M.C., 1ª época. leg. 87. Sin foliar. Córdoba, 20 de marzo de 1483. *Apud* DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, 181.
- (3) LACARRA DUCAY, “Rasgos mudéjares”, 73. Al no aportar más datos sobre esa aseveración no se ha podido acudir a sus fuentes. Seguramente se basa en TORRES BALBÁS, *Ars Hispaniae, IV*, que en 375, sin más datos, nos dice :”...Documentos medievales citan una cámara morisca en la Aljafería de Zaragoza llamada de Jaufre, porque la historia de éste aparecía pintada en sus paredes”.
- (4) GESTOSO Y PÉREZ., *Sevilla monumental y artística*, XLVI.
- (5) Folio 104 r, 115. *Apud* AGUILAR, *Málaga mudéjar*, 86. Como veremos más adelante, sin embargo, en este documento no se utiliza este término en el mismo sentido en que fuera utilizado en las *Hordenanzas de Córdoba*.
- (6) En RUIZ, *El Libro del Buen Amor*, 206-207, nos hablan ya de “guitarra **morisca**” y “rabé **morisco**”.
- (7) GARCÍA MERCADAL, *España vista por los extranjeros*, 175: (hablando igualmente de Enrique IV)”...los recibe sentado en tierra sobre tapices a la usanza **morisca**....Come, bebe, se viste y ora a la usanza **morisca** y es enemigo de los cristianos”.



- (8) Recogidos por DÍAZ MONTESINOS; en su tesis doctoral *Léxico de los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, los términos “mudéjar” y “**morisco**”, se puede constatar que el primero es utilizado en pocas ocasiones y para adjetivar sujetos de la población, mientras el segundo describía aspectos visibles de la vida del Condestable. Sirvan como ejemplos (93 v): “...un capirote **morisco** de muy fina grana tocado”; (125 v): “...se levantaba y cabalgaba vestido y tocado a la **morisca**...”; (141v): “...quingientos rocines muy ajaecados e tocados a la **morisca** e con barbas postisas...”.
- (9) BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, 93 :...“los entrelazos estrellados llamados *gruppi moreschi* (en italiano en el original)...que entran en la tradición gótica en el s. XIV...”.
- (10) “...los artistas crearon el arte hispano-morisco que es el arte nacional de la España Medieval”, recogido en CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, 179.
- (11) CONTRERAS, *Historia del Arte Hispánico*, tomo II, 442.
- (12) GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística*, VIII :” He aceptado y seguido las conocidas clasificaciones artístico-arqueológicas más generales hoy designando por “ojivales” a las fábricas llamadas por otros “góticas”, erigidas desde el s. XIII a los albores del XVI, y “mudéjares” a las en que se combinan en estrecho lazo los elementos que aprobó el arte cristiano y los que proceden del musulmán. Reconozco que ambas denominaciones de ojival y mudéjar son viciosas, de cuyo defecto estimo que adolecen también las de “gótico” y “**morisco**” que varones doctísimos han comenzado a emplear.
- (13) BORRÁS, “El mudéjar”, 35.
- (14) MARTÍNEZ CAVIRÓ, *El mudéjar toledano: Palacios y conventos*; ABAD CASTRO, *Arquitectura mudéjar en el arzobispado de Toledo*; entre otros. La primera define más la nomenclatura artística: “...el término de arte morisco deberá reservarse únicamente para el arte mudéjar tardío, en general decadente y, con frecuencia, mezclado ya con novedades renacentistas”.
- (15) ABAD CASTRO, *opus cit.*, nos dice en la p. 123: “Esta misma idea preside también el pensamiento de Andrés de la Calzada y el Marqués de Lozoya, quien propone en 1924 la utilización del término “**morisco**”, calificativo que, como es lógico, no tuvo aceptación, ya que designaba una realidad histórica inexistente hasta 1502.
- (16) LADERO QUESADA, “Los mudéjares”, 381, advertía de este peligro respecto al vocablo “mudéjar”: “Conviene también evitar confusiones entre dos series de hechos que no siempre se pueden superponer: uno, los restos y testimonios de mudéjarismo artístico y literario; otro, la realidad de los mudéjares como grupo social..”
- (17) DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Historia de los moriscos*.
- (18) RUSSELL, *Spain : a companion to spanish studies*, 59.

- (19) Denominado en su tiempo “arte francés”. Acerca del término “gótico”, hay que remitirse a la obra de CAAMAÑO, *La variedad del gótico del siglo XV*, 4, donde tras cuestionarse la oportunidad o no de su empleo, llega a la conclusión, semejante a la aquí expuesta, de “mantener las denominaciones acuñadas por el uso”.
- (20) Que sustituye a la denominación “a la romana”, utilizada en aquel tiempo como hemos visto, por ejemplo, en las *Hordenanzas de pintores*.
- (21) Ver GALIAY, *El arte mudéjar aragonés*; LACARRA, *opus cit*; BORRÁS, *Arte mudéjar aragonés*; CUELLA ESTEBAN, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*; SERRANO Y SANZ, “Documentos relativos”.
- (22) CONTRERAS, *Historia del Arte Hispánico*, 250, nos nombra algunos musulmanes pintores que, por falta de citas bibliográficas, no se han podido confirmar: “Hubo sin duda, moros dedicados exclusivamente al arte de la pintura: sabemos que, en 1157, pintores moros decoraron las estancias del castillo de Villamejor, y del mismo siglo XII tenemos nombres de pintores: un Hazmet y un Haly de Bellvehí. Un documento del Becerro de la Catedral de Ávila demuestra que en el s. XIII vivía en una buena casa del Cabildo, en la ciudad, un Abdala, pintor...”.
- (23) DODWELL, *Artes pictóricas de Occidente 800-1200*, 77:” Si aceptamos que casi todas las iglesias de Occidente estaban decoradas con murales, también debemos dar por sentado que estuvieron en activo miles de muralistas. Pese a tal evidencia, sólo conocemos el nombre de unos veinte y ello por dos razones, a saber: su trabajo casi siempre quedaba sin firmar y en pocas ocasiones son citados por los autores contemporáneos” Es decir, en realidad esa característica de anonimato viene sustentada, sobre todo, por nuestro desconocimiento. Acerca de ello nos habla PIQUERO, en *Historia del Arte de la Baja Edad Media*, 27: “la obra gótica en general es anónima. Anonimato que no debe ser entendido en ningún caso como una negación de la individualidad del artista, pues en gran parte es debido a una ausencia de documentación. Aspecto que queda perfectamente ilustrado con las palabras de Andrew Martindale cuando afirma que el hecho de que los estudios medievales resulten áridos y despersonalizados se debe a los documentos, no a los artistas...”.
- (24) SERRANO Y SANZ, “Documentos relativos” 439, nos cita el documento del 27 octubre 1408, donde Maxoma de Galí es encargado no sólo de tender a plana con algez toda la capilla de Santa María de los Angeles, de hacer la ventana con un banco y puerta, sino de pintarla con orlas y armas en “finos colores”. Así mismo en las pp. 467-468, en el documento del 26 febrero 1409, se contrata al maestro de obras (lo que sería arquitecto en nuestros días) Mahoma Ramí para pintar el cimborrio de la Seo de Zaragoza.
- (25) YARZA, en la introducción de *Fuentes y documentos para la historia del Arte Medieval II*, 19, nos justifica la falta de documentos sobre pintura y escultura por la no distinción entre las artes, estando todas ellas subordinadas a la arquitectura, y siendo muchas veces el escultor el propio arquitecto.

- (26) CONTRERAS, *opus cit.*, 248-250.
- (27) LADERO QUESADA, *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Hª Medieval andaluza*, 76 y 150.
- (28) DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Historia de los moriscos*, BORRÁS, *Arte mudéjar aragonés*.
- (29) COLLANTES DE TERÁN, “Los mudéjares sevillanos”, 231 y 233.
- (30) DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, 69.
- (31) El término viene del hispano-árabe ARIF, que quiere decir “entendido”. El *Diccionario de Autoridades* lo define como “maestro que públicamente está señalado y aprobado para reconocer, apreciar o dirigir las obras que pertenecen a la Arquitectura, aunque ya generalmente se toma sólo por el Maestro de Albañilería”.
- (32) BALLESTEROS BERETTA, *La Sevilla del s. XIII*, 35.
- (33) SANZ ARIZMENDI, 26, *apud* COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 70.
- (34) TENORIO, *El Concejo de Sevilla*, 152; LÓPEZ MARTINEZ, “Organización corporativa”, 205-223. Más tardío lo sitúa el artículo dedicado a este tema de COMEZ RAMOS, “El libro de peso de los alarifes”, 255-266, pero anterior al Ordenamiento de Alcalá de Alfonso XI en 1348. En otra obra comenta la posibilidad de estar basado en *Las Partidas* (COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 74) por la similitud entre ambas en determinados capítulos.
- (35) GÓMEZ MORENO, *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hechas por Dº López de Arenas en el año del MDCXVIII, edición facsimil con introducción y glosario*, 10.
- (36) 4ª edición, 1912.
- (37) Está recogido en *Ordenanzas de Sevilla* (1632) ff. 141-146 :”Aquí comienzan los capítulos del Libro que dizen Peso de los Alarifes y Balanza de Menestrales y son quarenta y un capítulos”.
- (38) Así aparece en las Cortes de Jerez de 1267.
- (39) BALLESTEROS BERETTA, *La Sevilla del s. XIII*, 147-148, nos habla de don Yugo, el alarife de Sevilla en el s. XIII. Según documento de 20 septiembre 1306, las obras de la Catedral de Sevilla fueron dirigidas por “don yugo e maestre homa e maestre yahia Alariffes de Sevilla”, *apud* COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 89.
- (40) Como lo habían hecho ya las Cortes de Jerez de la Frontera de 1267 “a los carpenteros e a los albannis”.
- (41) GÓMEZ MORENO, *Primera y segunda parte*, 65, que recoge el manuscrito de LÓPEZ DE ARENAS, Ed. de 1632 (Sevilla), localizado en la Real Academia de B.B.A.A. de San Fernando.
- (42) BORRÁS, “Los materiales”, p-321.
- (43) *Ibidem* 322.

- (44) 322: "...que el dicho maestre Muça aya de posar todas las dichas cosas que seran necessarias, assi de fusta, clavazon, algez pintar e otra qualquiere manobra que menester sea para la dicha obra et qualquiere expensas".
- (45) CUELLA ESTEBAN, *Aportaciones culturales*.
- (46) GALIAY, *El arte mudéjar aragonés*, 53: " Mahoma Ramí, cuyo nombre figura entre los artistas llamados por el Cabildo en la primera información sobre el cimborrio que en el 1409 pinta, se descubre en 1426 como autor de la iglesia de Cervera de la Cañada, según la inscripción que se ve al pie de la barandilla del coro; pero en verdad se ignora si fue tan sólo el autor de la decoración pintada - que parece ser su especialidad - o si en realidad hizo la fábrica y la decoración."
- (47) Actualmente este término ha sido sustituido por el de "preparación".
- (48) De 1484 existen las Ordenanzas del Gremio de Albañiles y Azulejeros de Valencia., otra manifestación de esta simbiosis laboral (YARZA, *Fuentes y documentos*, 278).
- (49) Es notable cómo en monumentos estudiados, como la Casa del Temple en Toledo, el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas o la propia sinagoga del Tránsito en Toledo, conviven los dos tipos de decoración, las yeserías y los zócalos pictóricos murales, interrelacionándose.
- (50) GUERRERO LOVILLO, "Los maestros yeseros sevillanos", 39.
- (51) CONTRERAS, *Historia del Arte Hispánico*, 250.
- (52) Recogidos en el informe del IPHE, RALLO, *Informe de Restauración de la Sala de Oración de la Sinagoga del Tránsito*.
- (53) *Ordenanzas de Sevilla*, elaboradas al final del s. XV, impresas en 1527, f. 151.
- (54) YARZA, *Fuentes y documentos*, 239-243, en copia posterior de 1837, ya que el original o Libro Blanco desapareció en el incendio de la Cámara de Cuentas el 27 octubre 1733. También lo recoge CONTRERAS, *Historia de las corporaciones*, 3-5.
- (55) En relación con esto, GÓMEZ MORENO, en la introducción al manuscrito de LÓPEZ DE ARENAS nos dice "... se insinúan materiales aptos para la realización; pero nada de cómo se aplicaban. Eso era la fuerza con que el maestro contaba para mantener su taller", 11.
- (56) En el Libro de los Oficios nos hablan, como ejemplo de "maestro del gremio", de Guillermo de San Patu.
- (57) A excepción del propio "maestro" y de los que hacen el mortero.
- (58) LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura*, 44.
- (59) Por ejemplo, los mudéjares albañiles, carpinteros y herreros que vivían en Córdoba, estaban obligados a trabajar dos días al año en las obras de la Catedral y si se negaban bajo cualquier excusa, el alguacil se encargaba de prenderlos (COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 14).
- (60) LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura*, 44.
- (61) "A los carpinteros e a los albannis e a los maestros de faser casas o otra carpinteria qualquier en el Andalusia, den al mejor, por el jornal, quatro sueldos de pepiones;

e a maestro de tapiar con sus tapiales tres sueldos y medio de pepiones; e syn tapiales tres sueldos; e queles den de comer::” (COLMEIRO, *Cortes de los antiguos Reinos de León y Castilla*, artículo 33, 77-78).

- (62) *Ibidem*, 45-46.
- (63) El primero que se podría considerar como tal, el *Libro de Peso* de Sevilla, es atribuido a Alfonso X por unos autores, y a Alfonso XI por COMEZ RAMOS, “El libro de peso”, 264. Pero, en realidad, su primera versión se conoce adjunta a las *Ordenanzas de Sevilla* de 1632.
- (64) MARTINEZ MELÉNDEZ, *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*, 23: “...Entre 1470 y 1484 se organizó la vida gremial en las grandes ciudades: Sevilla, Burgos, Toledo y Valladolid. CONTRERAS, en *La morería de Segovia*, 13, explica este fenómeno del nacimiento tardío de los gremios por la presencia en España de las tres religiones, ya que los cristianos viejos querían mantener su predominio en las corporaciones de Menestrales, lo que no era aceptado por todos.
- (65) BALLESTEROS BERETTA, *Sevilla en el s. XIII*; ROMERO MUÑOZ, “La economía sevillana en el s. XIII”.
- (66) IBN ABDUN, *Sevilla a comienzos del s. XII*. Apud LÉVI PROVENÇAL, *Le traité de Ibn Abdun*; SECO DE LUCENA, “El origen”; igualmente ROMERO MUÑOZ, “La economía sevillana”, 8, dice “..en el orden laboral hay estudios sobre la mutua influencia de los gremios orientales y las organizaciones laborales cristianas”.
- (67) Para TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*, el año 1400 marca el paso de la cofradía al gremio, desapareciendo totalmente aquella; tesis que rebate RUMEU DE ARMAS, *Historia de la Previsión Social en España*, 97, que piensa que las dos instituciones incluso conviven como “hermanos inseparables y mellizos”.
- (68) LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana*, 46, nos da ejemplos de ello en el área levantina: en Sagunto, San Juan para la Cofradía de las Artes y los Oficios, San Eloy para la de los Plateros y Herreros.
- (69) Esta laguna documental está atribuida por MARTÍNEZ MELÉNDEZ, *Estudio de los nombres*, 15, a las persecuciones a los gremios en Castilla, donde estuvieron prohibidos en muchas ocasiones (por ejemplo con Alfonso X, Fernando III y Enrique IV). Los cofrades, ante ellas, destruirían las ordenanzas y se regirían exclusivamente por los usos y costumbres. Por ejemplo, en las Cortes de Valladolid, de Pedro I, en 1351, (COLMEIRO, *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*), en varios puntos se recalca que “..no ssean osados de ffacer cofradias, nin cabildos nin ordenamientos” (puntos 37 para Toledo y Cuenca, para Sevilla, Córdoba y Cádiz). En otras regiones, RUMEU DE ARMAS, *Historia de la Previsión Social*, 52, recoge cómo el rey de Aragón, Pedro II, autorizó al “oficio” de canteros y albañiles a constituirse como gremio y elegir un “cónsul” que gobernase el oficio.

- (70) *Partida V*, ley XI, Título VIII: “De los salarios que reciben los maestros de sus escolares....e assi los menestrales de sus aprendizes”.
- (71) Mencionado por primera vez en un documento de Barcelona de 31 mayo 1389 (RUMEU DE ARMAS, *opus cit.*, 93, que añade: “el aprendizaje que hasta entonces había estado considerado como mero contrato particular, aparece regulado hasta en sus mínimos detalles).
- (72) Los “veedores” ejercían el papel de jueces de paz o “visitadores” para distintos gremios, como el de pintores. Entendían de los exámenes de la profesión, imponían sanciones y dirimían disputas entre artesanos de un mismo gremio. Pertenecían a la misma profesión y, “como omes buenos e sabidores”, eran elegidos entre ellos mismos y refrendados por la autoridad posteriormente. Su limitación de mandato era temporal. En el *Libro de los oficios* correspondía al “maestro del gremio” o “jure”, como hemos apuntado, su antecedente aparece ya en las remotas “gildas” de Flandes. La denominación de “veedor” nos aparece por primera vez en 1289 en Zamora.
- (73) MANUEL, *Memorias para la vida del santo rey Don Fernando III*, t. I, 147; MORGADO, *Historia de Sevilla*, 104; GESTOSO, *Ensayo de un diccionario*, XV, dice: “Por lo que a Sevilla respecta hallamos por primera vez agrupados a los artífices y oficiales mecánicos de cada profesión en el campamento establecido en el cerco de Sevilla que, al decir de la Crónica del Santo Rey, tenía traza de ciudad”.
- (74) “...E tambien pagaba muchos e grandes jornales a oficiales e obreros de carpintería e albanies, los unos hacían la cava, e los otros labraban el muro e las torres del castiello; otrosí, a los que hacían la cal e a los que doaban la madera para hacer los cadahalsos de las torres”, Tercera Crónica de Alfonso X, atribuida a su hijo Sancho IV, en circulación en 1313-1314 ; t. XLIV, 215. *Apud* COMEZ RAMOS, *Empresas artísticas*, 6.
- (75) COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 69-81; *Empresas artísticas de Alfonso X*, 6-26 y otras; “El libro de peso de los alarifes”, 255-267. También nos habla de él TENORIO, *El concejo de Sevilla*: “Notable es la organización de los maestros alarifes con su libro de reglamento. Su misión era entender en pleitos de cimientos viejos y arte de la construcción, entre otras cosas les estaba confiada la conservación de las murallas de la ciudad”.
- (76) Cap I: “...” pues ayan sabiduria para juzgar los pleytos derechamente...” Esta actividad se ve confirmada por otros documentos: BALLESTEROS BARETTA, *Sevilla en el s. XIII*, apéndice L, CCCXXIV., sobre la construcción de unos molinos y una torre en 1287: “ en guisa de que acabo del plaso quelos dexedes bien acabados avista de dos Alarifes de Sevilla”.
- (77) COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 73 -77, precisamente establece un paralelismo entre estas disposiciones y las de la *Partida III*, Título XXXII, ley XXI sobre las penas para los que “fazen algunas falsedades en sus labores” (las siete Partidas del Sabio Rey don Alfonso, Madrid 1829, 502).

- (78) Real Academia de BBAA de San Fernando.
- (79) *Ordenanzas de Murcia*, 47-58.
- (80) LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, 413-430
- (81) Para COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 75, el Libro de Peso es llevado a Toledo por Cristóbal de Montiel y encargo del Emperador, de ser así, esta similitud estaría suficientemente justificada.
- (82) Archivo Municipal de Córdoba, sección 10, legajo 3º.
- (83) Para LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura*, t. I, 4-50, los gremios relativos a la construcción se dividían en pedreros, albañiles, carpinteros y pintores y éstos a su vez se dividían en doradores de tabla (retablos, muebles, etc), y de madera (de obras).
- (84) “Et los susodichos que esto han movido andan disiendo que de los logares e tiendas que se quitaren han de poner ellos sus tiendas del dicho oficio por que son logares de buenos feriados donde les vengan muchas obras para que ellos con sus moços e aprendises se enriquezcan e que nosotros que vamos a ser sus aprendises”, GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario*, XLVI.
- (85) *Opus cit.*, XLV a XLIX.
- (86) *Ordenanzas de Sevilla*, f. 151: “Otro si ordenamos y mandamos que para examinar a qualquier hombre de arte susodicha sean elegidos de cada año por los Alcaldes alarifes y por todos los oficiales del dicho oficio del arte de albañilería, dos personas sabidoras y de buena fama y vida, y temerosos de Dios y sus conciencias, y no moriscos, para que examinen...”.
- (87) Sorprendentemente, en el reciente libro sevillano escrito por FERRER MORALES, *La pintura mural*, 36, no las nombra dentro del capítulo dedicado a la historia de la pintura mural. Únicamente existe un apartado para la Hispano-musulmana (32), refiriéndose a la zona islámica, y trata algo de lo mudéjar sevillano (sin denominarlo así) del s. XV dentro del apartado del Gótico.
- (88) AMADOR DE LOS RÍOS, “Pinturas murales del Cristo de la Luz”, 383-509.
- (89) Como realizados al fresco nombra los de San Isidoro del Campo y Nuestra Señora de la Rábida.
- (90) Otros autores más recientes nos hablan de técnicas referidas a Aragón: BORRÁS, *Arte mudéjar aragonés* y LACARRA, “Rasgos mudéjares en la pintura gótico aragonesa”, donde el soporte de la pintura, según sus estudios, está constituido por yeso. En el presente trabajo hemos querido centrarnos en la pintura “de lo morisco” y en el ámbito geográfico establecido.
- (91) BORRÁS, *Arte mudéjar aragonés*, 94: “El tópico socorrido de los materiales mudéjares tradicionales hace olvidar con frecuencia que la versatilidad de los alarifes no excluía la labra de otros materiales más nobles, como por ejemplo el alabastro...Lo mismo sucede con la piedra, utilizada generalmente en las obras de cimentación de los edificios.
- (92) Por citar un ejemplo VALDÉS, *Arquitectura mudéjar de Castilla y León*.

- (93) COMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, 88.
- (94) El “caffiz” según el *Diccionario de Autoridades*, 230, es una medida que varía según el lugar :...en unas partes hace doce fanegas, en otras seis y en otras más...”.
- (95) GESTOSO, *Ensayo de un diccionario*, XLV, XLVI, 417, etc.
- (96) Sobre colores nos habla también SAN ISIDORO (*Etimologías*, ed. OROZ, 453-456), con esa imaginación literaria que caracteriza su obra, en su punto 17 del tomo XIX; DIONYSIO DE FOURNA, en su *Hermeneia* (HETHERINGTON, 14-15) ; HERACLIO (*apud* YARZA, *Fuentes y Documentos*, 96-98), en su obra *De coloribus et artibus romanorum*; TEÓFILO (*ibidem*, 99-101; MAESTRO PETRI DE SAN AUDEMARO (*apud* MERRIFIELD, *Original treatises on the Arts of Paintings*, 112-118, que recoge los *Manuscritos de Jean le Begue*); ciñéndome únicamente a autores medievales.
- (97) Este término no es de utilización muy usual en los textos antiguos. No he podido encontrar referencia alguna en el *Diccionario de Autoridades* ni en GARCÍA SALINERO, *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*. Para COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, “açofaira” viene del árabe “çofar” que es cosa amarilla de “color rubio del oro”. Estudiando su referencia en el texto y su uso, pienso que se pudiera tratar del albero u ocre, otro óxido de hierro como el almagre, completamente compatible con la técnica del fresco.
- (98) Se utiliza este término para el color negro, fuere cual sea su composición (*Diccionario de Autoridades*, 375: “...se aplica al color muy obscuro que casi no se distingue del negro.”).
- (99) El bermellón tiene dos acepciones en ese tiempo, la propia almagra o el cinabrio, más caro.
- (100) Minio, es decir, óxido de plomo (GARCÍA SALINERO, *Léxico de alarifes*, 50). En el *Diccionario de Autoridades*, 514, basado en COVARRUBIAS, es una “tierra de color azul que se saca del plomo quemado. En la pintura es un color anaranjado muy encendido”. Para HERACLIUS, *De coloribus*, el *arzion* es el *oropimente*, es decir, el sulfuro de arsénico (siguiendo a YARZA, *Fuentes y documentos*, 97). Creo que es una mala interpretación del autor medieval, ya que es más común el otro significado, que en el texto al que nos referimos concuerda perfectamente con el contexto: el minio utilizado en el fresco puede volverse completamente negro.
- (101) VITRUBIO, *Los diez libros de la arquitectura*, Libro VII, Cap. III.
- (102) Por citar unas cuantas: castillo de Bonilla de la Sierra (Avila), Torre de Hércules y Alcázar en Segovia, castillo de Brihuega (Guadalajara), baños del palacio de Tordesillas (Valladolid), monasterio de San Isidoro (Sevilla), castillo de Zafra y castillo de Villalba de Barros (Badajoz), “casa mudéjar” y convento de Santa Clara en Córdoba, .....



## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASTRO, Concepción, *Arquitectura mudéjar en el arzobispado de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros y Obra Social Cultural, 1991.
- AGUILAR, M<sup>a</sup> Dolores, *Málaga mudéjar*, Málaga, Universidad, 1979.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, "Pinturas murales del Cristo de la Luz", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, Rada y Delgado, 1872.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio, *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, Juan Pérez Torres, 1985.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, "El mudéjar como constante histórica", en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981, 29-39.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, "Los materiales. Las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar", en *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1986, 317-325.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985.
- CAAMAÑO, Jesús M<sup>a</sup>, *La variedad del gótico del siglo XV*, *Historia 16*, Barcelona, Información y Revistas S.A., 1993.
- COLMEIRO, Manuel, *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Madrid, 1883.
- CONTRERAS, Juan de, *Historia de las corporaciones de menestrales de Segovia*, Segovia, Mauro Lozano, 1921.
- CONTRERAS, Juan de, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1934.
- CONTRERAS, Juan de, *La morería de Segovia*, Segovia, Diputación, 1958.
- COLLANTES DE TERÁN, Antonio, "Los mudéjares sevillanos", *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981, 225-235.
- COMEZ RAMOS, Rafael, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, Diputación, 1974.
- COMEZ RAMOS, Rafael, *Empresas artísticas de Alfonso X*, Sevilla, diputación, 1979.
- COMEZ RAMOS, Rafael, "El libro de peso de los alarifes", en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981, 255-267.
- COVARRUBIAS, Sebastián,, *Tesoro de la lengua castellana (1609)*, Madrid, Turner, 1977.
- CUELLA ESTEBAN. Ovidio, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1984.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1971 (2<sup>a</sup> ed.).

- DÍAZ MONTESINOS, Francisco, *Léxico de los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* Madrid, Universidad Complutense, 1985.
- Diccionario de Autoridades*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1985.
- DIONYSIO DE FOURNA, *Hermeneia*, transcripción de HETHERINGTON, Paul, London, Sagittarius Press, 1974.
- DODWELL, Henry, *Artes pictóricas de Occidente 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1995
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Historia de los moriscos*, Madrid, Rev. de Occidente, 1978.
- FERRER MORALES, Ascensión, *La pintura mural*, Sevilla, Universidad, 1995.
- GALIAY, José, *El arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1950.
- GARCÍA MERCADAL, José, *España vista por los extranjeros*, Madrid, Biblioteca Nueva (Artes gráficas), 1924.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- GESTOSO Y PÉREZ, José., *Sevilla monumental y artística* (3 tomos), Sevilla, ofic. Tip. "El Conservador", 1889.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el s. XIII hasta el XVIII*, Sevilla 1899.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Primera y segunda parte de las reglas de carpintería hechas por D. López de Arenas en el año del MDCXVIII, edición facsímil con introducción y glosario*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1966.
- GUERRERO LOVILLO, José, "Los maestros yeseros sevillanos", en *AEA XXVIII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956.
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> del Carmen, "Rasgos mudéjares en la pintura gótico aragonesa", en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981, 71-107.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media", en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981, pp. 349-389.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia medieval andaluza*, Granada, Universidad, 1989.
- LAMPÉREZ, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, 3 vol., Madrid, Espasa-Calpe (2<sup>a</sup> ed.), 1930.
- LÉVI-PROVENÇAL. Évariste, *Le traité de Ibn Abdun*, París, Maisonneuve, 1947.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, "Organización corporativa de Sevilla en tiempos de Fernando III", en *HA*, 1948.
- LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, Madrid, Plácido Barco López, 1796.
- MANUEL, Miguel, *Memorias para la vida del santo rey don Fernando III*, Barcelona 1800, en BURRIEL, Andrés, Barcelona, El Albir, 1974.
- MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina, *El mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M<sup>a</sup> Carmen, *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*, Granada, Universidad, 1995.
- MERRIFIELD, Mary, *Original treatises on the Arts of Paintings*, (London 1849), Michigan, Out of print, 1987.
- MORGADO, Alfonso, *Historia de Sevilla*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores, ed. facsímil, 1981.
- Ordenanzas de Murcia*, 1601.
- Ordenanzas de Málaga*, 1611, BN, signatura 2/24565.
- Ordenanzas de Sevilla*, 1632, BN, signatura R-2990.
- PIQUERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Historia del arte de la Baja Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1994.
- RALLO, Carmen, *Informe de restauración de la sinagoga del tránsito*, Madrid, IPHE, 1990.
- ROMERO MUÑOZ, Vicente, "La economía sevillana en el siglo XIII", *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1964.
- RUIZ, Juan, *El Libro del Buen Amor* (1341), Barcelona, Orbis, 1994.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la Previsión Social en España*, Madrid, Revista de Derecho Privado, 1944.
- RUSSELL, Peter Eduard, *Spain: A companion to spanish studies*, London, Ed. P.E., 1973.
- SAN ISIDORO, *Etimologías*, edición de OROZ, José M<sup>a</sup>, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
- SECO DE LUCENA, Luis, "El origen musulmán de los gremios", en *Revista del Trabajo* 43, Madrid, 1934.
- SERRANO Y SANZ, Manuel., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el s. XV", en *Boletín de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI, Madrid (1971), 438-439.
- TENORIO, Nicolás, *El concejo de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1901.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Ars Hispaniae, IV*, Madrid, Plus-Ultra, 1949.

TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Instituciones gremiales; su origen y organización en Valencia*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1899.

VALDÉS, Manuel, *Arquitectura mudéjar de Castilla y León*, León, Colegio Universitario, 1981.

VITRUBIO, *Los diez libros de la arquitectura*, reproducción en facsímil de la edición de la Imprenta Real de 1787, Barcelona, Altafulla, 1987.

YARZA, Joaquín, *Fuentes y documentos para la historia del Arte Medieval II*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.



# ALFONSO GIRALDO BERGAZ Y SU RELACIÓN CON LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

CARMEN RODRÍGUEZ RICO

De la investigación llevada a cabo en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde hemos hallado gran cantidad de noticias, procede el presente trabajo que confiamos contribuya al conocimiento de la vida y la obra de Alfonso Giraldo Bergaz, hoy muy escaso a pesar de la categoría alcanzada gracias a su importante y amplia labor escultórica.

Nació el 23 de enero de 1744 en Murcia (1). Su padre, Manuel Bergaz, natural de Cuenca, era escultor y antes de venir a Madrid realizó varios trabajos en Murcia; entre ellos destacan las esculturas de *San Gregorio* y *San Ambrosio* para la transportada de la Catedral que esculpió junto a Jaime Campos y que en 1751 estaban terminadas. Además labró junto al mismo escultor las estatuas de *Fernando VI* y *Bárbara de Braganza*, en Murcia, terminadas en 1753. En 1760 ya en Madrid aparece trabajando con Carlos Salas en el nuevo palacio Real (2).

Las primeras andaduras de nuestro escultor ya se registran en la Academia pues vino con su padre a la Corte y fue prontamente matriculado en 1757 (3), quedando bajo responsabilidad de Felipe de Castro, en este momento escultor de Cámara de Fernando VI.

Seis años después comenzó la tradicional carrera honorífica de los aprendices presentándose al concurso de segunda clase de escultura. Estos concursos afectaban a las tres ramas del arte, se convocaban cada tres años y a ellos podían presentarse todos aquellos estudiantes o artistas no consumados. Normalmente la prueba a la que se sometían los concursantes constaba de dos ejercicios: de pensado y de repente. El asunto de pensado para esta ocasión se propuso en la junta de 14 de noviembre de 1762 (4): *Llevada Leocadia ante Daciano, la manda azotar* (5) y siete meses más tarde, el

22 de junio de 1763, se hizo público el asunto de repente también para la segunda clase: *David en acción de degollar a Goliat* (6). Junto a él compitió Manuel Llorente (7), contando los concursantes con dos horas para realizar la obra de repente. Una vez hubo transcurrido el tiempo reglamentario se reconocieron ambas pruebas por todos los profesores y nueve vocales fueron los que votaron. Entre ellos, Felipe de Castro, Juan Pascual de Mena, Francisco Prieto, Francisco Gutiérrez y Gerónimo Antonio Gil votaron por la letra “D” que había sido asignada a Bergaz, mientras que por la letra “F” (asignada a Llorente) votaron Roberto y Pedro Michel, Luis Salvador Carmona y Santiago Labau. En consecuencia se otorgó el primer premio a Alfonso Bergaz, y el segundo a Manuel Llorente. De esta manera, en junta pública de 3 de julio de 1763 le fue entregado a Bergaz el premio correspondiente que, según era costumbre para el concurso de segunda clase de escultura, consistía en una medalla de oro de una onza (8).

¿Se conserva el ejercicio de pensado realizado por Bergaz? Como vamos a explicar a continuación es posible que así sea: en la Academia se conserva una pieza con el asunto de *Leocadia ante Daciano* que bien pudiera ser la realizada por Bergaz. Así lo creía Serrano Fatigati que estaba convencido de que el relieve de barro cocido de Manuel Llorente fue retirado o extraviado. Incluso añadía que en la fototipia por él publicada (Lám. I) puede observarse que su dibujo y modelado son de la misma mano que el *Tritón* y la *Nereida* que adornan la fuente de la Alcachofa obra de Bergaz y que las reminiscencias clásicas, el sentido naturalista y el barroquismo que alegran estas figuras se aprecian también en el desnudo de la Santa, velado solo a medias por el paño que se cae desde su cintura, el movimiento de Daciano y el oficial, los exagerados músculos del verdugo que brutalmente ata sus muñecas, la rudeza del soldado que a la izquierda contempla la escena, y la expresión de los tres rostros que aparecen en último término. Opina que si bien en la composición hay bastantes errores también hay positivos aciertos que hacen simpática y agradable la composición; incluso en ciertos detalles se percibe el acento de las figuritas de porcelana en que tanto se habían ejercitado sus dedos (9).

En líneas generales estamos de acuerdo con las opiniones de Serrano Fatigati sobre todo en lo referente al naturalismo, explicables por los asuntos tratados en ambas obras, y al barroquismo ya que las dos son de los primeros años, sobre todo el relieve de la Santa, realizado con 19 años,



Lám. I. Relieve de Santa Leocadia  
ante Daciano que la manda azotar.  
R.A.B.A.S.F. 1763.

barroquismo que en sus primeras obras es mayor y de hecho no abandonará nunca del todo en muchas de sus obras; no en vano se le ha llamado el “último escultor barroco” por Morales y Marín (10).

Según Serrano Fatigati, el relieve aparece citado en las llamadas notas manuscritas de 1804 de la Academia (pero que no hemos podido encontrar en su archivo por más que lo hemos intentado) indicando que está muy maltratado, opinión con la que aquel autor no está de acuerdo y que achaca a la precipitación con que dichas notas fueron escritas ya que, continúa, entre los numerosos relieves de los concursantes y académicos de mérito que la Corporación posee, éste es uno de los mejor conservados. Sin embargo, Leticia Azcue (11) no lo atribuye a Bergaz sino a Manuel Llorente y hemos hallado un Inventario (12) sin datar en que *Santa Leocadia ante Daciano que la manda azotar* aparece como de Manuel Llorente.

Nuevamente se presentó Bergaz a un concurso de escultura de la Real Academia, esta vez de primera clase, en 1766 y ganó su segunda medalla



de oro, ahora de dos onzas pues obtuvo el segundo premio de primera clase de escultura (13). El asunto para la prueba de pensado fue *El martirio de los santos niños Justo y Pastor en Alcalá a vista del tirano acompañado de su corte* y se hizo público el 5 de enero de 1766 (14). El 23 de julio del mismo año se presentó el asunto de repente: *Entra David en la tienda de Saúl: uno de sus capitanes le persuade de que le mate; pero David lo rehúsa y toma la lanza y una taza que tenía el Rey al pie de la cama*. Junto a Bergaz compitieron Alfonso Chaves y Pablo Serdá. Ventura Rodríguez, director general, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, José Grichi, Manuel Alvarez, Francisco Gutiérrez, Francisco Prieto, Pedro Michel, Carlos Salas, Santiago Labau e Isidro Carnicero fueron los vocales que votaron vistas las pruebas de pensado y compensadas con las de repente (15). En una primera votación Bergaz obtuvo cuatro votos (los de Roberto y Pedro Michel, Labau y Prieto) mientras que Alfonso Chaves tuvo siete; por lo que se le dio el primer premio.

A continuación se hizo una nueva votación para ver a quién se otorgaba el segundo premio y todos los votos concurrieron a favor de Bergaz, que figura como natural de Murcia y de 22 años (16). La entrega de medallas se realizó el 3 de agosto de 1766 determinándose además que los salones y galerías se conservaran en la misma forma que estaban para que quien quisiera pudiera visitarlos durante todo el mes de agosto (17).

Animado por los éxitos conseguidos, opositó a los premios generales de escultura de 1769 aunque esta vez no consiguió ningún premio. El asunto de pensado para la primera clase (modalidad en la que participó Bergaz) fue elegido el 27 de noviembre de 1768 (18): *El Rey de Castilla don Fernando el primero sintiéndose cercano a la muerte en la iglesia de San Isidro [sic] de León se despoja de sus vestiduras u ornamentos reales y los sacrifica a Dios*. El asunto correspondiente a la primera clase para la prueba de repente, fijado el 27 de junio de 1769 fue: *Júpiter ordena a los de Egipto adoren a la ninpha Ió, bajo el nombre de Ysis* (19). Junto a Bergaz al que se le dio la letra "A" participaron José Arias "B" y Pablo Serdá "C"; de los diez vocales presentes seis estuvieron por la letra B y cuatro por la letra A, por lo que resultó ganador del primer premio José Arias y del segundo Bergaz. Sin embargo, como Arias ya había ganado en el concurso antecedente el mismo premio en la misma clase y en la misma facultad, se procedió a una segunda votación quedando decidido uná-

nimemente, con resolución que parece incomprensible, que el primer premio correspondía una vez más a José Arias, y el segundo a Pablo Serdá, que no había obtenido ningún voto en la primera.

Sin embargo, Bergaz no se desanimó por este contratiempo y en 1774, a los treinta años, solicitó el grado de académico de mérito y para ello presentó un bajorrelieve en barro con asunto de su propia elección e invención, que era una *Alegoría de la protección que concede el Rey a las Artes*, junto a otros dos bocetos en cera (20). De catorce votos, trece fueron a su favor; por ello fue creado académico de mérito por la Escultura dándosele el título correspondiente y ordenándole que hiciera cocer el dicho relieve para ser colocado en la Academia. Muy bien realizado hubo de estar pues la Junta elogia al escultor alabando la “notoria aplicación, adelantamiento y buenas costumbres de Bergaz...” (21). Madrazo indica que en las notas por él consultadas no figura el asunto del bajorrelieve; aun así añade que “no debió parecer cosa despreciable al grave consistorio, porque obtuvo todos los votos, sin faltarle uno solo” (22).

¿Se conserva este relieve en la Academia? Realmente, con el título de *Alegoría de la protección que concede el Rey a las Artes* no se conserva ninguno. Leticia Azcue no lo cita; sólo señala que existe un relieve en pésimo estado titulado quizá erróneamente *Las delicias de las Ciencias y las Artes* considerado por la autora como obra anónima, añadiendo que difícilmente puede atribuirse a Bergaz. Por nuestra cuenta queremos añadir que en realidad no tiene que ser éste el de Bergaz ya que en acta no aparece este título, y en él no se presenta a Carlos III como protector. Serrano Fatigati, que también reflexiona acerca del relieve *Las delicias de las Ciencias y las Artes*, duda sobre su atribución (23). Dicho autor hace referencia a las notas manuscritas de 1804 (que nosotros no hemos podido encontrar) para señalar que el relieve era un óvalo de barro, que tenía en su parte superior un medallón con el busto de Carlos III como protector del saber nacional, descripción a la que no correspondía ninguno de los relieves que él tenía presentes. Añade que, sin embargo, sí se encontraba en la Academia un relieve que reproduce (y que es el mismo al que nos hemos referido al citar a Leticia Azcue) con las representaciones de la Astronomía, el compás de la Arquitectura o Geometría, Minerva en el centro y otras figuras pero duda en atribuírselo a Bergaz pues no tiene el contorno oval del descrito en las notas de 1804, ni el acento helénico de la

distribución de figuras y partido de paños que daba a sus obras. Por nuestra parte, no vemos claro que éste sea el de Bergaz pues no aparece Carlos III como protector. El descrito en las citadas notas de 1804, que sería el de Bergaz, no lo hemos podido encontrar.

Además de todas estas noticias, contamos con un inventario y diversos catálogos de la Academia que hacen referencia a la existencia del relieve *Las delicias de las Ciencias y las Artes*. El Inventario citado sin fecha (24) nos habla de la existencia de un bajorrelieve ovalado que representa *Las delicias de las Ciencias y las Artes*, por don Alfonso Bergaz para su recepción de académico. Los catálogos sí están fechados y todos hacen referencia a dicho relieve y a su atribución a Bergaz (25), por lo que, si ya en 1817 se pensaba que era suyo, puede ser cierto aunque en ninguno de los catálogos se dice cómo era. Además, contamos con una *Nota o razón general de cuadros y demás efectos para exposición pública de 1840* que hace referencia a la presencia de dicho relieve (26).

Estando así las cosas, falleció Francisco Gutiérrez y quedó vacante la plaza de teniente de escultura, por lo que en junta ordinaria del 3 de noviembre de 1782 fueron propuestos para ocuparla Pedro Michel, Juan Adán y Alfonso Bergaz (27). Para tal ocasión Bergaz había presentado el 22 de septiembre de 1782 una instancia en donde expuso méritos propios para conseguir dicha plaza (28); entre ellos hizo referencia a las dos medallas de oro ganadas en los concursos generales de 1763 y 1766, a haber realizado ocho figuras de estuco en el convento de San Francisco, dos estatuas y dos mascarones para las fuentes del Prado y así mismo, a que desde que fue elegido académico de mérito, desempeñó las funciones de teniente director de las salas de Yeso y Principios.

Una vez se hubieron leído los méritos de cada uno de los propuestos, se hizo la votación secreta, tal y como era costumbre, y de veintidós votos, trece resultaron a favor de Bergaz, seis por Juan Adán y tres por Pedro Michel, por lo que se propuso al Rey en primer lugar a Bergaz y en segundo a Juan Adán (29). Así pues, expresada la conformidad por el Rey, Bergaz fue nombrado teniente director de Escultura el 26 de febrero de 1783 (30).

Tras ser nombrado teniente director Bergaz juró la observancia de los estatutos en manos del viceprotector tal y como era costumbre, y ocupó el lugar que le correspondía. A partir de este momento tendrá un sueldo fijo que 500 reales por trimestre que se mantendrá hasta 1797 (31).

Según nos consta por las juntas, su asistencia es constante hasta el 1 de junio de 1783 inclusive. Luego, se irá a Rentería (Guipúzcoa) por orden del Consejo de Castilla para realizar obras diversas en estuco para la parroquia (32).

Será un año después, el 6 de junio de 1784, cuando asista de nuevo a la junta. Momento favorable para su regreso ya que en este mismo mes quedó vacante la plaza de director de Escultura debido al fallecimiento de Juan Pascual de Mena (33). Para la plaza fueron propuestos Isidro Carnicero, Manuel Álvarez y Bergaz. Sin embargo esta vez no tuvo oportunidad pues leído un memorial aportado por Manuel Álvarez decidieron otorgarle la plaza a éste, debido a su antigüedad, méritos y servicios contraídos.

Aunque no por ello se quedó sin oportunidad para ser director de Escultura ya que, tras la defunción de Roberto Michel en 1786, nuevamente se le presentó a Bergaz la posibilidad de elevar su rango y para la ocasión presentó un memorial el 28 de marzo de 1786 (34) en el que alegaba sus méritos más notorios; entre ellos estaban el haber comenzado su carrera hacía treinta años a lo largo de los cuales había obtenido diversos premios en 1763 y 1766, el cargo de académico de mérito en 1774 y el de teniente director desde 1783. Además en todos estos años no sólo había realizado diversas obras públicas para la Corte sino también fuera de ella: ocho estatuas de ángeles para la recién construida iglesia de San Francisco, la escultura del cuerpo bajo de la fuente de la puerta de Atocha, algunos ornatos de la de Apolo y la conclusión de varias obras que había dejado sin terminar Francisco Gutiérrez. Así mismo decía haber realizado obras diversas en los palacios de Liria, Alba y Altamira además de toda la obra escultórica para el retablo mayor de la parroquia de Rentería y algunas para América.

Los candidatos para el cargo de director fueron, como se ha dicho, Isidro Carnicero, Pedro Michel y el propio Bergaz, decidiéndose la junta el 2 de abril de 1786 (35) por Isidro Carnicero ya que de 16 vocales que votaron, obtuvo Carnicero 10 votos, Bergaz 4 y Pedro Michel 2.

En 1789, y con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, Bergaz recibió el encargo de decorar en estuco fachadas diversas de casas nobles de Madrid. De estas fiestas en honor del Rey y de su ornato de carácter efímero nos ofrece una relación detallada José Moreno (36), secretario del Rey y de la Real Academia, en un libro que publicó “de orden superior” (37).

Tres fueron las fachadas de edificios en las que Bergaz colaboró para tan celebrada ocasión: casa del marqués de Astorga, que debía de estar decorada para el 17 de enero, Real Casa de Correos y Real Academia de las tres nobles Artes, que debían estar listas para el 21 de septiembre (primer día de carrera) (38).

Encargos todos ellos que llegaron al escultor a través del arquitecto Pedro Arnal, director más antiguo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el balcón de enmedio de la *Real Casa de Correos*, en la puerta del Sol, se pusieron dos columnas alusivas a la empresa de España, detrás de ellas ondeaba un gran paño sostenido por dos muchachos y en él se colocaron los *retratos de Carlos IV y María Luisa* de más de medio cuerpo, pintados por Goya. Un enorme *León coronado* que empuñaba el globo y el centro servía de pie. La obra fue diseñada por Pedro Arnal y el león realizado por Bergaz. La demás obra de escultura fue realizada por José Piquer.

Para la *Casa del marqués de Astorga*, en la calle de San Bernardo, realizó el escultor también diversas obras. Una estampa (Lám. II) representa la fachada principal del edificio, pero no quedan comprendidas las obras accesorias a los lados, especialmente dos galerías con columnas y pilastras de orden dórico y siete arcos cada una que cogían la altura del cuerpo bajo y que en el principal servían de terrazas descubiertas que no pudieron ejecutarse para el momento que estamos tratando por falta de tiempo.

Los bustos de los Reyes ocupaban el balcón de en medio, debajo de un dosel imitando bronce dorado, y encima se pusieron *dos Famas* imitando a mármol blanco que sostenían unas cintas volanderas en las que se inscribió: “Vivan Carlos IV y Luisa de Borbón”. Esta escultura fue realizada por José Piquer, y sobre las seis columnas de orden compuesto de todo el edificio se colocaron las estatuas de *las tres Nobles Artes*, la *Poesía* y el *Placer*, que fueron realizadas por Bergaz. Exactamente enmedio se emplazaba un escudo de las armas reales que había hecho Miguel Ximénez.

Si bien el conjunto de este ornato “serio y magnífico” no necesitaba, según Moreno, de ningún adorno más para su lucimiento, en todos los huecos de las ventanas, y sobre los antepechos se colgaron vistosos cortinajes de varios colores guarnecidos de oro y plata, y alternados según convino a la simetría y al “noble gusto”.

Una vez estuvo elegido el dibujo de la *Real Casa de la Academia de las tres Nobles Artes*, diseñado también por Pedro Arnal, y aprobado por los Reyes, se realizó dando la máxima autoridad al citado arquitecto. La disposición, si bien no los detalles, puede verse en la estampa (Lam. III).

Puesto que la obra realizada por Bergaz para la fachada de la Real Academia fue muy amplia y meritoria, ofrecemos a continuación una relación detallada de todas las piezas que hizo:

*Escudo* de 9 pies y medio de alto (265 cm.) rematado con una cabeza de león y corona adornada y en el peto, castillos y leones con un gran plinto de madera.

Figura de la *Justicia* de 9 pies de alto (251 cm.), con el peso y la espada repartiendo coronas a los genios.

*Minerva*, también con 9 pies de alto (251 cm.) armada de morrión y lanza.

Grupo de *cuatro niños* situados al lado de la Justicia con una altura de cuatro pies y cuarto (118,5 cm.) cada uno, que representaban genios en acción de reunir las coronas del premio.

Otros *cuatro niños* de la misma altura que los anteriores, que estaban al lado de *Minerva*, y representaban la *Pintura*, *Escultura*, *Arquitectura* y *Matemáticas*, cada uno con sus atributos correspondientes.

La *Fama* de seis pies de alto (167,5 cm.) con grandes alas y clarín dorado en la mano.

La *Inmortalidad* de seis pies (167,5 cm.) coronando a los retratos de los Reyes.

Medalla ovalada con los retratos de los *Reyes*, de cuatro pies y cuarto de altura (118,5 cm.) con un gran paño por el costado que iba al lado de la medalla y remataba a los pies de la Fama. Todo ello llevaba debajo una corona dorada y un cetro, y en su extremo una mano abierta.

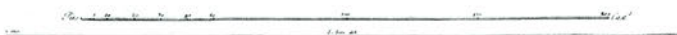
Figuras todas ellas que iban sobre plintos de madera para estar seguras.

*Dos niños* de una altura de cuatro pies y cuarto cada uno (118,5 cm.); uno con alas y una tabla dorada en acción de escribir que representaba la *Historia* con un reloj de arena y varios libros que colgaban a los lados; el otro niño estaba hablando con el anterior y señalando hacia la puerta de Alcalá.

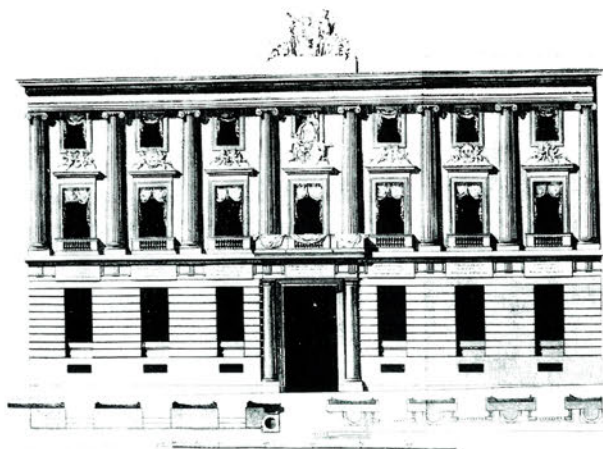
Y por último un festón de rosas, lazos de cintas y otros colgantes de festón en las puntas, que estaba en el nicho detrás de la estatua de la *Inmortalidad*.



*Plano de la casa del Excmo Sr. Marqués de Astorga, obra de José Moreno, para la Colección de Ornatos de Madrid.*



Lám. II. Fachada de la casa del marqués de Astorga. Moreno, José, *Ornatos de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1789.



Lám. III. Fachada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Moreno, José, *Ornatos de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1789.

Por estas labores presentó cuenta el 16 de octubre de 1789 valorando en 3.300 reales las estatuas de Minerva y Justicia; en 3.000 reales el Escudo, Fama e Inmortalidad; en 1.000 reales cada niño; en 1.500 reales la medalla ovalada y en 300 reales el festón de rosas. Todo ello sumaba una cantidad de 27.400 reales. A esto, Bergaz puntualizó que de su cuenta corrían todos los materiales, modelos, moldes, plintos, lienzo dorado y blanqueado, y demás gastos hasta el momento de su colocación (39).

Sin embargo, esta suma tuvo que ser rebajada a la cantidad de 26.000 reales pues así lo impuso Pedro Arnal el 9 de diciembre de 1789. Tal descuento, sin embargo, no debió molestar demasiado al escultor, ya que no nos consta queja alguna. De cualquier modo, el 17 de diciembre de 1789 Bergaz había cobrado por medio de don Juan Moreno y Sánchez sus 26.000 reales de vellón (40).

Dos años más tarde, en 1791 (41) – fecha en que fue aprobado en la academia – colaboró Bergaz junto a Juan Adán (42) en la elaboración de un modelo en madera que serviría para un gran templete que habría de colocarse bajo el crucero de la catedral de Salamanca (43), el cual recibió muy buenos informes el 7 de noviembre de 1791 en carta de José Moreno dirigida al cabildo de Salamanca (44).

La maqueta del tabernáculo de encuentra en perfecto estado, y ha sido recientemente estudiada por nosotros, en el museo diocesano de Salamanca (Láms. IV y V).

Siguiendo a Pardo Canalís, que señala las figuras que realizó Juan Adán: la *Fe*, *San Pedro*, *San Pablo*, *Santiago*, *San Juan*, *San Mateo* y *San Judas Tadeo* (45), sabemos que Bergaz realizó los *santos Simón*, *Bartolomé*, *Tomás*, *Felipe*, *Andrés* y *Santiago el menor*. Melendreras sin especificar señala que Bergaz hizo el resto del Apostolado que no realizó Juan Adán, más un medallón que representa el *Agnus Dei* “exquisitamente modelado y de factura muy elegante y fina” (46).

Sea como fuere, y a pesar de los buenos informes, el templete no llegó a colocarse a causa de las dificultades económicas por las que entonces atravesaba el cabildo (47).

En 1792 se planteaba en la Real Academia la necesidad de arreglar diversos puntos en los estudios por lo que se convocaron diversas juntas extraordinarias por el viceprotector y con los diversos profesores; en la del día 19 de agosto de 1792 (48) se expuso que los directores debían expre-



sar sus propios dictámenes sobre el método de los estudios académicos tanto en el diseño y escultura como en la arquitectura y ciencia a ellas aneja. Estos dictámenes habían de ponerse por escrito primando la sinceridad sobre el estilo literario.

Los diversos pareceres de los profesores fueron expuestos en la junta extraordinaria de 28 de octubre de 1792 (49). Entre ellos figuraban opiniones de Francisco Bayeu, Maella, Goya, Paret, Carnicero y del propio Bergaz que estaba en contra de las ayudas de costa mensuales atribuyéndoles los efectos de “envidia, interés, poca aplicación, falta de respeto a los directores, desenvoltura y presunción”. Concluido este punto añadía que en la sala de Principios muchos de los dibujos no servían por no poderse percibir el contorno en ellos, al estar las “plumeadas tan deshijadas” que hacían masa incomprensible a los principiantes, y por lo mal hecho de los “desfumados”. En la sala de Cabezas también observaba fallos pues mientras algunas tenían estilo claro otras no eran del mejor gusto; y por último hacía observaciones en torno a la sala del Yeso y la del Natural en las que encontraba conveniente bajar la tarima o subir el candilón. En este último punto concordaba con el parecer de Bayeu, quien afirmaba además que en la sala del Natural debía hacerse una reforma sustituyendo las tarimas por cajones cuadrados y recomendando el estudio de ropas y figuras vestidas en esta misma sala.

No sólo realizó Bergaz obras para iglesias y conventos, otras de carácter efímero o escritos de carácter práctico, sino que además hizo monumentos muy importantes como el de Carlos III para la ciudad de Burgos en 1783 (Lám. VI).

El motivo por el cual abordamos el tema de la escultura de Carlos III, perfectamente conservada en la actualidad en la plaza Mayor de Burgos, (Lám. VII) es el haber encontrado en la Academia un documento con fecha de 1797 referido a ella (50). La estatua realizada en bronce fue asentada en origen sobre un pedestal y sostenida sobre un plinto de un pie de alto [27,9 cm.] a elección del propio Bergaz según se dice en el documento citado. La estatua fue variada en su elevación y por ello se queja el 2 de noviembre de 1797 Fernando González de Lara, arquitecto académico de la Academia de Burgos: “tiene tres gradas por asiento, más de media vara de alto cada una [42 cm. aprox.] con bocelones como de un pie [27,9 cm.] de grueso cada una, sobre ellas el pedestal sienta tan grande o



Lám. IV. Modelo en madera del Tabernáculo con el Apostolado. Museo diocesano de Salamanca, 1791.



Lám. V. Modelo en madera del Tabernáculo con el Apostolado. Museo diocesano de Salamanca, 1791.



Lám. VI. Monumento a Carlos III.  
Plaza Mayor de Burgos, 1783.

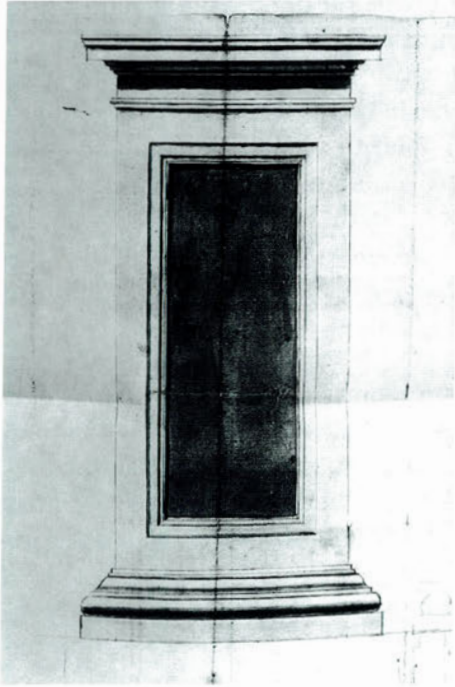


Lám. VII. Pedestal del monumento a Carlos III.

mayor que los que se hicieron para las estatuas que estuvieron en el Real Palacio, las que tienen 11 pies de alto [3,7 m. aprox.], teniendo la estatua de bronce sólo seis y medio o siete [no llega a 2 m.]. ia se puede inferir la proporción de este pedestal con ella, a mí me parece una mole monstruosa que no viene al caso...” .

Y sigue:... “me parecía muy conveniente [hablando del pedestal] que hesa Real Academia pidiese el original con su planta y escala ( ya que no lo han hecho antes de su execucción), con la razón del alto y que ésta vea y juzgue sobre todo declarando su sentir...” (51). (Lám. VIII).

Si bien es cierto que la figura de Carlos III quedaba empequeñecida y algo raquítica sobre un pedestal tan elevado, nada pudieron hacer las quejas del académico pues la estatua continúa hoy sobre el elevado pedestal.



Lám. VIII. Dibujo del pedestal de la estatua de Carlos III. R.A.B.A.S.F., 1797.

Abandonando ya el asunto de la estatua de Carlos III para volver al de su carrera académica, tenemos noticia de que al morir Manuel Álvarez en 1797 quedó vacante el cargo de director de escultura en la Academia por lo que fue propuesto y designado Bergaz el 30 de abril de 1797 (52). Su puesto fue ocupado por Julián San Martín. El sueldo de Bergaz a partir de este momento se duplicó pues pasó de cobrar 1.500 reales anuales, cantidad que cobraba un teniente director, a 3.000 por el mismo periodo (53).

Para optar al cargo de director Bergaz había presentado un memorial el 30 de marzo de 1797 (54) con las obras más relevantes realizadas por él. El número de obras había aumentado visiblemente desde 1786 (fecha en que presentó el último memorial). Aparte de las obras ya citadas hacía mención de diversas realizadas en la Corte: convento de San Martín, parroquia de San Andrés, Escuelas Pías, parroquia de San Ginés, monasterio de las Salesas, parroquia de Santa Cruz, etc., y fuera de ella: catedral de Jaén, estatua de Carlos III en Burgos, Peñaranda, Cuenca, etc. Además

de todos estos encargos dio cuenta de una serie de ellos realizados para fuera de España en la provincia de Charcas (Bolivia) y La Habana (55).

El 8 de agosto de 1798 Bergaz entregó a la Real Academia otro memorial con las obras realizadas por él hasta dicha fecha; el memorial era mucho más extenso y detallado que el anterior y en él citaba, además de lugares ya nombrados en la Corte, la parroquia del Carmen Calzado, capilla de la Dolorosa, etc., y fuera de ella, catedral del Burgo de Osma, un convento de bernardos en Galicia, un convento de capuchinos en la Calzada, Villa Rubia de los Ojos, Pamplona, Almagro, Sepúlveda, Valmojado, etc., y en América, en Buenos Aires (56).

La preocupación por el método de estudios continuó en la Academia, y por ello, Cosme de Acuña presentó un plan para “metodizar” los estudios de las artes en ella. Con respecto a dicho plan Bergaz expresó su complacencia el 28 de febrero de 1789 comentando que “abraza los preceptos de los mejores autores conocidos: establece los premios y ayudas de costa de un modo que no puede haber duda de los progresos de los alumnos...” (57).

Además veía en el plan el único medio para enderezar a la “viciada juventud” y recomendaba seguir el turno de oposiciones hasta llegar al natural método por el que se conseguiría “jóvenes muy recomendables en esta bella profesión”.

Junto a ello Bergaz propuso que en la sala de Cabezas y en la de Figuras se pusieran algunos cuadros de figuras y cabezas con contorno solamente.

El 7 de octubre de 1807 cumplía el trienio de director general de la Academia. El cargo había sido ocupado por Gregorio Ferro, pintor, y le tocaba el turno a la escultura, según los artículos 25 y 31 de los Estatutos. Por ello, se presentaron a la candidatura Pedro Michel y Bergaz. El primero sin relación de méritos, aunque no importó por ser los dos “bien conocidos”. La votación se produjo como siempre en secreto, y de ella resultó que Bergaz obtuvo 28 votos y Pedro Michel 7 por lo que se le otorgó el cargo de director general al primero (58).

El hecho de ser director general de la Academia llevaba consigo una subida considerable de sueldo que pasó de 3.000 reales a 9.000 reales por año (6.000 por ser director propiamente y 3.000 por ser director de mes) (59).

La última obra de la que tenemos noticia es un *Cristo de la Agonía* realizado para la capilla de la Congregación del Cristo en San Ginés, en

Madrid. Tallado en madera y de tamaño natural (1,82 m.) estaba ya – a falta de una mano de encarnadura – prácticamente terminado en 1807 (60). Este Cristo es citado en un memorial de 1816 (61) y en él aparece un amplio elogio: “... ha dejado concluida la efigie de un santísimo Cristo en la agonía, mayor que el natural, que le encargó la real congregación del Santísimo Cristo de San Ginés de esta corte. Este encargo se hizo con todo el honor y amplitud que necesitaba un artista para producir buenas obras, que son aquellas sencillas condiciones de no limitar tiempo ni coste con que se encargaban en la antigüedad para conseguir obras perfectas y acabadas, que aún en nuestros días son codiciadas por modelos de las Bellas Artes de todas las naciones ilustradas. El señor Giraldo Bergaz, que siempre trabajó por la gloria, no es de creer que en una obra que se había de colocar en la misma capilla en donde existe el admirable cuadro del Cristo de Alonso Cano, dejase de estudiarle con la ciencia y buen gusto con que había executado la mayor parte de sus obras: lo hizo así en efecto conuinando la ejecución (difícil por la reunión y magestad con que debe presentarse la divinidad con la humanidad paciente), la alteración que sufren las formas por la distancia, el tamaño, su altura, la luz y otros requisitos, al parecer materiales, que debe observar todo buen profesor, si no se quiere engañar con sus obras al tiempo de colocarlas. Es lástima que no se haya colocado ésta para que el público imparcial pudiera juzgar su última obra y vea pasar el dilatado tiempo...” (62).

Exagerados o no los elogios hacia esta figura de Cristo, que por otra parte y en nuestra modesta opinión nos parece una de las obras más conseguidas y maduras del escultor, lo cierto es que el 19 de octubre de 1816, fecha en que fue escrito este elogio, no estaba colgada ya que la imagen fue colocada el 17 de diciembre del mismo año, siendo bendecida por el cardenal don Luis de Borbón (63). Sin embargo – motivo por el que viene a colación hablar de esta obra – el 19 de marzo de 1817 se dirigió un auto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que se nombrara una comisión que fuera capaz de dictaminar si la efigie tenía mérito suficiente para colocarse en el altar mayor (64). El 21 de marzo de 1817, formada la comisión por Francisco Javier Ramos, director de Pintura, Estaban de Agreda y Pedro Hermoso, directores de Escultura, se contestó: “... informemos si por su mérito puede colocarse en el altar mayor, y exponerse a la veneración de los fieles: hemos visto y reconocido

abiertamente dicha efigie, y hallado ser una de las obras que el expresado don Alfonso Bergaz executó tal vez con más estudio y acierto y que hará honor a su memoria; por lo cual somos de parecer, puede colocarse en su altar mayor y exponerse a la veneración de los fieles como desea dicha real congregación.” (65) (Lám. IX).

Todavía queda por indicar que el escultor ocupó el cargo de director general no sólo tres años, como era norma en la Academia, sino hasta el final de sus días (66). Falleció el 19 de noviembre de 1812 (67) a los 68 años de edad.



Lám. IX. Cristo de la Agonía. Capilla de la Congregación del Cristo, San Ginés, Madrid, 1807.

## NOTAS

- (1) R.A.B.A.S.F. 173-1/5. *Noticia de la vida y obras de Giraldo Bergaz. 15 de octubre de 1816*. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 694. PARDO CANALÍS, *Escultura neoclásica*, 14. PÉREZ REYES, *Escultura*, 156.
- (2) V.V.A.A., *Legado escultura*, 150.
- (3) R.A.B.A.S.F. 3/300. *Libro de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Junta de 15 de octubre de 1757: "Alfonso Giraldo Bergaz, natural de Murcia, trece años, hijo de Manuel". f. 5, AZCUE BREA, *Catálogo de Escultura*, 190.
- (4) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 14 de noviembre de 1762, f. 156.
- (5) R.A.B.A.S.F. Distribución de premios de 1763. Se hace referencia al tema y concursantes, 12, 14, 20. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 694. MADRAZO, "Alfonso Bergaz", 25. SERRANO FATIGATI, "Escultura madrileña", 144. SÁNCHEZ CANTÓN, "Escultor Vergaz", 244.
- (6) R.A.B.A.S.F. Junta general de 22 de junio de 1763, f. 192-194. SERRANO FATIGATI, "Escultura madrileña", 144.
- (7) SERRANO FATIGATI, "Escultura madrileña", 144. MORALES Y MARÍN, *Escultura española*, 404.
- (8) R.A.B.A.S.F. Junta pública de 3 de julio de 1763, f. 162-194. R.A.B.A.S.F. 173-1/5, *Memorial de 1816*. MADRAZO, "Alfonso Bergaz", 23.
- (9) SERRANO FATIGATI, "Escultura madrileña", 143, 144.
- (10) MORALES Y MARÍN, *Escultura española*, 404.
- (11) AZCUE BREA, *Catálogo de escultura*, 190.
- (12) R.A.B.A.S.F. 14-4/1, Inventario (sin fecha), f. 11.
- (13) MADRAZO, "Alfonso Bergaz", 23. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 694. MORALES Y MARÍN, *Escultura española*, 404.
- (14) R.A.B.A.S.F. Junta general de 5 de enero de 1766, f. 329 v.
- (15) R.A.B.A.S.F. Junta general de 23 de julio de 1766, f. 371-377 v.
- (16) MADRAZO, "Alfonso Bergaz", 23, que hace referencia a este premio dice que lo obtuvo con 21 años de edad, pues según él Bergaz nace en 1745.
- (17) R.A.B.A.S.F. Junta particular de 3 de agosto de 1766, f. 383-385 v.
- (18) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 27 de noviembre de 1768, f. 520.
- (19) R.A.B.A.S.F. Junta general de 27 de junio de 1769, f. 555 v. 556.
- (20) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 5 de julio de 1774, f. 274 v.
- (21) *Ibidem*.
- (22) MADRAZO, "Alfonso Bergaz", 23.
- (23) SERRANO FATIGATI, "Escultura madrileña", 144.
- (24) R.A.B.A.S.F. Inventario (sin fecha) 14-4/1.
- (25) R.A.B.A.S.F. *Catálogo de 1817*. Sala segunda del pasillo, *Las delicias de las Ciencias y las Artes*. Por Alfonso Bergaz, 68. R.A.B.A.S.F., *Catálogo de 1824*, Galería



- de Esculturas. Sala décima, *Las delicias de las Ciencias y las Artes*. Por Bergaz para su recepción de académico, 98. R.A.B.A.S.F. *Catálogo de 1821*. Pasillo, segunda sala, *Las delicias de las Ciencias y las Artes*. Por Bergaz, 73. R.A.B.A.S.F. *Catálogo de 1829*. Galería de esculturas, sala décima, *Las delicias de las Ciencias y las Artes*. Por Bergaz, 92.
- (26) *Nota o razón general de cuadros o demás efectos para exposición pública de 1840. Sala diez, Las delicias de las Ciencias y las Artes*. Por Bergaz, 42.
- (27) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria del 3 de noviembre de 1782. f. 216 v. 217 v.
- (28) R.A.B.A.S.F. 172-2/5, Instancia en la que Bergaz expone méritos para conseguir la plaza vacante de teniente de Escultura en 22 de septiembre de 1782. R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 3 de noviembre de 1782. f. 216 v. – 217 v.
- (29) OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 694. SÁNCHEZ CANTÓN, “El escultor Vergaz”, 244. MORALES Y MARÍN, *Escultura española*, 405.
- (30) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 2 de marzo de 1783, f. 223.
- (31) R.A.B.A.S.F. *Libro de cuentas de 1783*.
- (32) R.A.B.A.S.F. 173-1/5, *Memorial redactado por Bergaz el 8 de agosto de 1798*. R.A.B.A.S.F. 173-1/5, *Memorial de 1816* anónimo redactado en la Academia tras la muerte de Bergaz y en donde se incluyen la mayoría de sus obras. SÁNCHEZ CANTÓN, “El escultor Vergaz”, 244, añade: “...a propuesta de don Ventura Rodríguez, el Consejo de Castilla le mandó a Rentería para hacer una gran obra en estuco”.
- (33) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 6 de junio de 1784, f. 247-247 v.
- (34) R.A.B.A.S.F. 173-1/5, Méritos alegados por Bergaz el 28 de marzo de 1786.
- (35) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 2 de abril de 1786, f. 12-12v.
- (36) Don José Moreno, Secretario del Rey y de la Real Academia de San Fernando, arquitecto, profesor y escritor, nació y murió en Madrid (1748-1792). Tras estudios de Humanidades y Matemáticas, ingresó en la Academia de Bellas Artes en donde fue discípulo de Ventura Rodríguez; recibido académico de mérito en 1773 y discípulo del matemático Benito Bails, a quien ayudó a redactar sus libros, Moreno fue segundo director de la cátedra de Matemáticas de la Academia. Subsecretario primero y después secretario de la misma, por sus dotes literarias, en 1789, obtuvo el título de Secretario Honorario del Rey. Autor, por encargo del Rey, del relato del viaje que la escuadra española hizo en 1784 a Turquía, publicó también un *Tratado de Aritmética para uso de las Escuelas*. ALENDA MIRA, *Solemnidades y fiestas*, 130.
- (37) MORENO, *Ornatos*, 1789.
- (38) *Ibidem*, 5, 6, 10, 13, 58, 59.
- (39) R.A.B.A.S.F. *Libro de cuentas de 1789*, 231/3.
- (40) *Ibidem*.
- (41) R.A.B.A.S.F. 34-3/2. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Reforma de la arquitectura”, 122.

- (42) PARDO CANALÍS, *Escultores*, 52. MELENDRERAS GIMENO, “Escultores murcianos”, 238.
- (43) R.A.B.A.S.F. Junta ordinaria de 6 de noviembre de 1791. VILLAR Y MACÍAS, *Historia*, 275.
- (44) R.A.B.A.S.F. 34-3/2, En carta de José Moreno dirigida al cabildo de Salamanca, se dice así: “...Muy señor mío con el papel de cuatro de este mes hice presente a la Real Academia de Nobles Artes, en sus juntas de ayer el modelo de madera fina que por dibujo y dirección del director de arquitectura don Manuel Martín Rodríguez se ha hecho para el Tabernáculo de la Santa Iglesia de Salamanca. La Academia viendo este modelo ha confirmado con especial aplauso su aprobación y cree que el ilustrísimo Cabildo por cuyo encargo se ha hecho llevando a efecto esta obra y colocándola debajo del crucero dará un ejemplo muy plausible para el reino, y muy propio del buen gusto, celo y acierto de sus dignos y sabios individuos”.
- (45) PARDO CANALÍS, *Escultores*, 52.
- (46) MELENDRERAS GIMENO, “Escultores murcianos”, 238.
- (47) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Reforma de la arquitectura”, 122.
- (48) R.A.B.A.S.F. 18-14/1.
- (49) *Ibidem*.
- (50) R.A.B.A.S.F. 24-1/2.
- (51) *Ibidem*.
- (52) R.A.B.A.S.F. 173-1/5.
- (53) R.A.B.A.S.F. 3/239, *Libro de cuentas de 1797*.
- (54) R.A.B.A.S.F. 173-1/5.
- (55) R.A.B.A.S.F. 173-1/5, *Memorial* 30 de marzo de 1807.
- (56) R.A.B.A.S.F. 173-1/5, *Memorial* 8 de agosto de 1798.
- (57) R.A.B.A.S.F. 18-3/1, Dictamen de Bergaz sobre el plan de estudios propuesto por Cosme Acuña.
- (58) R.A.B.A.S.F. Junta general de 4 de octubre de 1807.
- (59) R.A.B.A.S.F. *Libro de cuentas de la Academia de 1807*, 3/249.
- (60) Agradecemos a María Jesús Carrillo, archivera de la parroquia de San Ginés, la comunicación de tales datos.
- (61) R.A.B.A.S.F. 173-1/5, *Memorial de 19 de octubre de 1816*. En este memorial escrito después de haber muerto Bergaz se le elogia y se da noticia de su obra y méritos por un escritor anónimo (no lleva firma). Redactar estos escritos era bastante usual en la Academia al morir algún director de la misma.
- (62) R.A.B.A.S.F. *Ibidem*.
- (63) Datos aportados por María Jesús Carrillo.
- (64) R.A.B.A.S.F. Retablos 34-2/2, *Cristo de San Ginés*.
- (65) *Ibidem*.

- (66) R.A.B.A.S.F. 41-1/1, Antecedentes sobre honores de director... "S.M. se dignó conferir por su real orden de 2 de noviembre la vacante a la Dirección general hasta su fallecimiento.
- (67) OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 694. PARDO CANALÍS, *Escultura neoclásica*, 15. SÁNCHEZ CANTÓN, "El escultor Vergaz", 244. BLANCO FREIJEIRO Y LLORENTE, *Catálogo de escultura*, 219.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Por tierras de Burgos*, Lázaro, 1994.
- AZCUE BREA, Leticia., *Catálogo de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Academia de San Fernando, 1994.
- BLANCO, Antonio y LLORENTE, Manuel, *Catálogo de la escultura del museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1981.
- CASASECA CASASECA, Antonio, *Las catedrales de Salamanca*, León, Edilesa, 1993.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. I. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina, *Arquitectura y Urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, Caja Municipal de Burgos, 1978.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T. IV, Madrid, 1849.
- MADRAZO, Pedro de, "Don Alfonso Bergaz. Reparación de un injusto agravio". *La Ilustración Española y Americana*, XXVI (1894), 23-26.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis, "Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido" en *Anales de la Universidad de Murcia*. (1994), 230-246.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Escultura española del siglo XVIII en Arte español del siglo XVIII*. Summa Artis. Vol. XXVII. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- MORENO, José, *Ornatos de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1789.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (Edic. consultada, 1975).
- PARDO CANALÍS, Enrique, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1950.

- PARDO CANALÍS, Enrique, *Escultura neoclásica española*, Madrid, CSIC, 1958.
- PÉREZ REYES, Carlos, *Escultura en Historia del Arte Hispánico V. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Alhambra, 1979.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, en *Fragmentos* 12-14 (1988), 115-127.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “El escultor Bergaz” en *A.E.A.A.* (1928), 244-245.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, “Escultura madrileña desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días”, en *B.S.E.E.*, XVIII (1910). 139-150.
- URREA, Jesús, “Un monumento para el Rey”, en *Fragmentos*, (1988), 261-268.
- VILLAR Y MACÍAS, Manuel, *Historia de Salamanca*, II, Salamanca, 1877.
- V.V.A.A., *El legado de la escultura. Murcia, 1243-1881*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996.



FERNANDO RODRÍGUEZ Y SU ESTUDIO  
ARQUEOLÓGICO DE LAS RUINAS ROMANAS DE  
MÉRIDA Y SUS ALREDEDORES (1794-1797)  
(Exposición 23 de junio-19 de octubre 1998)

Por

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER  
CARMEN HERAS CASAS

Durante los primeros momentos de su creación, la Academia no tuvo como objetivo primordial la conservación y restauración de los edificios y obras de arte del país, pues su preocupación principal estaba centrada en organizar y gestionar la enseñanza de las Tres Nobles Artes, así como los profesores y miembros que debían constituirlos. Sin embargo, al margen de ello y a partir de 1756 manifestó una gran preocupación por conservar y propagar las antigüedades y monumentos que pudiesen destruirse con el paso de los años, sobre todo después del descubrimiento de unos retratos moros en la Alhambra de Granada, que se encontraban en un lamentable estado de conservación.

A partir de estos momentos la Academia solicitó de los profesores su colaboración y esfuerzo para que las demás naciones valorasen los monumentos de España. Pero también para que se terminase con la mala prensa que de nuestro país hacían los viajeros extranjeros, que difundían nuestro abandono y despreocupación por la conservación de los restos artísticos.

No se puede omitir la labor fecunda en este campo de uno de los mejores escritores de la época de Carlos III. Nos referimos a Antonio Ponz, quien con su obra *Viage a España* marcaría la huella para la formación del inventario monumental de España, convirtiéndose en uno de los mayores difusores de nuestro arte en la segunda mitad del siglo XVIII. En esta obra, incompleta y dividida en 18 volúmenes, no en 20 como tenía en mente el autor, describió con acierto las riquezas artísticas de nuestro pasado y el estado en que se encontraban. Examinó los monumentos arruinados, las fábricas del Renacimiento y los mármoles despedazados de

épocas variadas. Copió las inscripciones romanas y sintió gran admiración por las construcciones medievales, tanto por su firmeza y buena proporción como por ser sus principios tan distantes de los de Grecia y Roma, entonces únicos modelos a seguir.

Durante el reinado de Carlos de Borbón, soberano de Nápoles y futuro Carlos III, se iniciaron bajo su patrocinio las excavaciones de Pompeya y Herculano, las cuales despertaron el interés por la recuperación de la Antigüedad Clásica. En la Academia esta idea se materializó en la enseñanza fundamentalmente a través del estudio de los tratados clásicos —Vitruvio, Palladio, Scamozzi, Vignola, Piranesi, etc.— y en la importancia concedida a las pensiones en Roma. En el transcurso de las mismas los pensionados debían estudiar, copiar y medir los edificios y ruinas antiguas de la ciudad, para luego remitir los dibujos a la Corporación a fin de que fueran corregidos y sirviesen como modelo a los estudiantes.

Este interés se aprecia también en la gran cantidad de encargos realizados por el rey, la Corporación o diversas entidades, incluso por iniciativa personal, a miembros de la Academia y personas entendidas, para que visitaran lugares de interés histórico, bibliotecas o archivos, con objeto de que consultasen, copiasen e informasen sobre su estado de conservación y posible restauración. Se tiene constancia de varios ejemplos, entre otros el de Ignacio de Hermosilla, quien en 1762 y por iniciativa propia estudia y dibuja 28 diseños de las ruinas de Talavera la Vieja; también el de Pedro Arnal, arquitecto que en 1788 excavará por orden del rey los pavimentos hallados en 1780 en la villa de Rielves (Toledo) o el de José Ortiz y Sanz, quien en este mismo año estudia y dibuja los edificios esparcidos en España correspondientes al período griego y romano.

Posteriormente Cornide realizará en 1794 excavaciones en Cabeza del Griego, cerca de Cuenca, donde medirá y dibujará lo que allí encuentra, haciendo más tarde una exposición de las mismas, que sería aprobada por la Corporación. Del mismo modo, en este año y por encargo de la Academia, Fernando Rodríguez comienza a copiar y medir las ruinas romanas de Mérida, cuyo estudio es el objeto de este artículo.

La ciudad de Mérida, capital de la provincia de Lusitania en época romana, no podía pasar desapercibida a la Academia, sobre todo en estos momentos en que cualquier vestigio o ruina clásica era centro de atención para cualquier estudio. Había sido centro administrativo, jurídico, econó-

mico, militar y cultural, por lo que constituía un museo vivo de abundante y variada riqueza arqueológica. Poseía grandes edificios y construcciones, así como esculturas, pinturas, mosaicos y objetos diversos, dignos de ser copiados y difundidos.

Gracias a Ceán Bermúdez sabemos que Gaspar Barreiro visitó la ciudad en 1546 y que Felipe II lo hizo junto a Juan de Herrera en 1580 cuando tuvo que tomar posesión del reino de Portugal. En ese momento el rey dio orden a su arquitecto para que midiese, diseñase y describiese científicamente todo lo que allí encontrara. Estos diseños y documentos sirvieron de modelo a la Academia que se estableció en Madrid en el siglo XVII bajo la dirección del propio Herrera. "... quedaron encerrados en unos preciosos estantes, con las trazas de los principales edificios antiguos y modernos que había en España, y todo pereció con el voraz incendio del palacio real de Madrid, acaecido en la Nochebuena del año 1534..." (1).

Para reemplazar estos diseños y otros que habían desaparecido en el incendio, la Academia de la Historia propuso al rey Fernando VI que el académico Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, viajara por España para que copiara y describiese todo lo que fuera de interés. Marchó en 1753 acompañado del delineador Esteban Rodríguez y ambos realizaron 20 dibujos de los monumentos romanos emeritenses allí encontrados.

En este mismo siglo el historiador de Mérida Bernabé Moreno de Vargas realiza un estudio científico de la ciudad tomando nota de los restos del templo de Diana, y antes de que acabara la centuria, siendo comisionado por su país, el anticuario portugués Manuel Villena realiza en 1794 nuevas excavaciones en el mismo edificio (2).

Es en este mismo año de 1794 cuando Fernando Rodríguez, natural de Mérida, comienza a estudiar y copiar sus ruinas clásicas centrándose fundamentalmente en su aspecto constructivo, muy posiblemente haciendo honor a su condición de maestro de obras. Al estudio de Rodríguez le seguirá el del académico José Cornide, quien en 1804 elabora otros 13 diseños aprovechando su paso por aquellas tierras.

Los hallazgos y estudios realizados hasta entonces pusieron de relieve la importancia de las ruinas de Emerita Augusta y la necesidad de conservarlas, de ahí que por Real orden del 26 de marzo de 1838 se crease el Museo de Mérida como Museo Nacional de Arte Romano (3).



En 1844, con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos y su organización en tres secciones —Bibliotecas y Archivos, Escultura y Pintura, y Arqueología y Arquitectura— (4), se intentó llevar a cabo un control más riguroso sobre cualquier acción que se hiciese en nuestro Patrimonio Artístico. Para lograrlo se estipularon varias atribuciones, entre ellas dar unidad y dirección a los trabajos de investigación, indagar el paradero de objetos históricos y artísticos que se hubiesen extraviado y perteneciesen al Estado, promover las restauraciones de edificios que se encontrasen en estado ruinoso y fuesen de valor para las artes y la historia, denunciar los abusos, dar conocimiento de nuevos descubrimientos y adquisiciones, tanto de objetos artísticos como arqueológicos, etc. De todo ello se daría cuenta a la Comisión Central, organismo consultivo del gobierno que debía dar impulso a los trabajos de las provinciales regulándolos.

La inactividad de las comisiones provocó la Ley de Instrucción Pública del 9 de septiembre de 1857, a través de la cual se puso al cuidado de la Real Academia de San Fernando la conservación de los elementos artísticos del Reino y la inspección superior del Museo Nacional de Pintura y Escultura, así como los existentes en las provincias. Esto significa que bajo su dependencia se encontrarán a partir de ahora las Comisiones Provinciales, siendo suprimida la Central (5). Pero la absorción efectiva de la Central por parte de la Corporación no se llevaría a cabo hasta la Real Orden del 18 de enero de 1859 (6).

En 1865 —Real Orden del 24 de noviembre— se aprobaba un nuevo reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos que sería redactado conjuntamente por las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, siendo aprobado por la Reina. En él se recogía la organización, el objeto, las atribuciones y obligaciones de las comisiones, en su mayoría las mismas que anteriormente tenían. Sin embargo, se aprecia una mayor atención a la Arqueología, ya que entre las atribuciones se encontraban: la dirección de las excavaciones arqueológicas, la creación, aumento y mejora de los Museos de Antigüedades, el reconocimiento facultativo y arqueológico de los monumentos públicos, y una mayor intervención en las obras públicas que se realizasen en las inmediaciones de las grandes vías romanas o en cualquier otro lugar que ofreciese construcciones respetables. Con todo ello se pretendía evitar cualquier pérdida o sustracción de objetos artísticos y arqueológicos que pudieran descubrirse.

Del mismo modo, entre las nuevas obligaciones se encontraba el proponer e informar sobre la manera de hacer las exploraciones arqueológicas en los despoblados de antiguas ciudades o lugares análogos y las mejoras que debían introducirse en Museos de Bellas Artes o Arqueológicos. Por último, entre los deberes de las comisiones respecto de la Real Academia de la Historia se hallaba el proponer las excavaciones que debían hacerse, elevar a su conocimiento las notas oportunas sobre objetos que se descubriesen y procurarle copias exactas, vaciados o facsímiles de cuantas lápidas o inscripciones existiesen, siéndole comunicado el resultado de los trabajos a la misma.

No se deben olvidar tampoco los trabajos académicos de las comisiones en cuanto a la formación de catálogos razonados sobre objetos artísticos, arqueológicos y despoblados; la redacción de memorias o monografías sobre los mismos y la investigación o esclarecimiento de dudosos puntos de vista históricos y geográficos correspondientes al territorio al que se extendían las atribuciones de cada una.

Tras el Sexenio Revolucionario, la Academia se puso en contacto con algunos ministerios (Gobernación, Fomento, ...) para criticar severamente la postura de las Comisiones Provinciales que no reaccionaban ante la grave situación de las demoliciones que se venían efectuando desde hacía tiempo. Tuvo como resultado el Decreto del 16 de diciembre de 1873 (7), pero cinco años más tarde la Corporación volvió a pedir un nuevo esfuerzo a las comisiones, para evitar la desaparición de objetos artísticos de manos de los especuladores extranjeros y la vigilancia de la acción de párrocos y ayuntamientos que dejaban demoler o vender algunos monumentos (8).

Es importante reseñar que desde 1872 a 1882 la Corporación madrileña tuvo a su cargo el control de la edición de los Monumentos Arquitectónicos de España. Era un proyecto gestionado en la década de 1840 por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid que, dependiente de la Real Academia de San Fernando y con la protección legal y económica del gobierno, tenía como objeto someter a estudio los edificios de todos los estilos, épocas y regiones. Muchas de estas obras, entre ellas el Arco de Triunfo, los templos de Marte y Diana, varios acueductos, puentes, esculturas y fragmentos de Mérida romana, fueron estampadas para su divulgación.

Aunque todavía a finales del siglo XIX se hacían excavaciones en Mérida como la del cabildo municipal de dicha ciudad, quien a instancia del Sr.

Plano y García realizó algunas en el teatro que serían suspendidas al poco tiempo (9), no será hasta principios del XX cuando se efectúen de forma científica y rigurosa, sobre todo a partir de la ley del 7 de julio de 1911 (10). De este modo, bajo la dirección de José Ramón Mélida, arqueólogo y académico, se efectuaron excavaciones en la ciudad, principalmente en el teatro (1910), en la casa basílica (1917) y en el circo (1920 a 1925).

A lo largo del nuevo siglo la Academia siguió manteniendo un papel preponderante en la conservación, restauración e investigación de nuestro Patrimonio Artístico. Para conocer la intervención de la Corporación en este campo es básica la consulta, además de los libros de actas, los legajos y expedientes conservados en el Archivo, de los diferentes acuerdos, informes, memorias, y estudios que, sobre restauraciones, demoliciones, descubrimientos, reparaciones, excavaciones, elevación de Monumentos, etc., han sido publicados desde 1881 en el *Boletín de la Academia*.

Muchos han sido los informes favorables o desfavorables emitidos para la elevación y clasificación de los Monumentos en Nacionales e Histórico-Artísticos, con carácter Nacional, Provincial y Local, o Conjuntos Histórico-Artísticos y Paisajes Pintorescos, principalmente a partir del Real Decreto-Ley del 9 de agosto de 1926 (11).

En lo que va de siglo han sido numerosos los monumentos que pertenecientes al período romano han sido elevados a la calidad de Nacionales, entre ellos, las ruinas de Itálica (1911), la basílica de Santa Eulalia de Mérida (1923), el recinto de la antigua ciudad de Itálica (1962), el puente romano de Toro y los acueductos de Chelva en Valencia (1972). Otros lo han sido en calidad de Monumentos Históricos-Artísticos, como los monumentos romanos de Mallorca y Menorca (1967) o el anfiteatro de Carmona en Sevilla (1973). Por último cabría destacar la emisión de informes relativos a la conservación, reparación o reforma de monumentos clásicos, destacándose entre ellos los del puente romano situado entre el camino de Traspuentes e Iruña (1917), el teatro de Sagunto (1917), el muro del Foro romano de Tarragona (1922), las murallas de Lugo (1923) o la nueva puerta de dicha muralla (1928).

Curiosamente, tanto los dibujos como los estudios efectuados por Rodríguez sobre Mérida romana no fueron recogidos ni nombrados en investigaciones posteriores, aun siendo un testimonio esencial para la historia de la arqueología de la ciudad. Por ello, con la presente publicación

se ha querido ofrecer un pequeño homenaje a este olvidado artista, que espera pueda servir de punto de partida a otras investigaciones futuras.

Sabemos que Rodríguez, titulado por la Corporación madrileña como maestro de obras, había solicitado presentarse a los ejercicios correspondientes para dicho grado en la junta ordinaria del 6 de abril de 1788. En la misma, se le dio el asunto a desarrollar, consistente en una “Casa para un señor de lugar, con cómoda habitación para él y su familia y oficinas necesarias en una casa de hacendado” (12). Fue reprobado en la junta ordinaria del 4 de mayo tras presentar el ejercicio en limpio (13), al igual que lo sería nuevamente en la junta ordinaria del 6 de julio de este mismo año (14).

Volvió a solicitar nuevo examen para la misma clase en 1794, pero no le dieron el tema a realizar hasta la junta ordinaria del 6 de abril; curiosamente el mismo asunto que había tenido que desarrollar años antes: “Casa para un señor hacendado” (15).

Aunque la aprobación de Rodríguez no aparece en las juntas posteriores ni en el *Libro de Registro de Maestros de Obras*, fue aprobado como tal porque en la junta ordinaria del 1 de noviembre de 1795, fecha en la que comienza a remitir a la Academia los dibujos de las antigüedades de Mérida, se le nombra y señala como Maestro de Obras(16).

Tanto en las juntas ordinarias como en las de la comisión ha quedado constancia de la remisión de los dibujos de Rodríguez a la Corporación, a fin de que la comisión de arquitectura viera su mérito y le diese la evaluación que creyera oportuna. En esta serie de documentos se aprecia un mayor interés de la Academia por el dibujo aplicado a los ornatos antiguos, en detrimento de la delineación exclusivista de las soluciones estrictamente constructivas reflejadas por Rodríguez en sus diseños. De ahí la dificultad con la que se encontró la comisión a la hora de pronunciar su dictamen acerca del mérito artístico de estas obras “cuya más apreciable circunstancia debe consistir en la puntual medición, y en ciertas investigaciones indispensables en el Arte practicadas sobre el terreno” (17). No obstante, en ningún momento se le quitó mérito a su trabajo o a las dificultades que había tenido que vencer a la hora de realizar tan laboriosa obra. Sin embargo, la junta se limitó únicamente a evaluar los emolumentos que debía percibir el maestro de obras por los diseños presentados.

A medida que el artista fue remitiendo los diferentes diseños, la Academia fue evaluando materialmente lo delineado:

— Agosto de 1796: 10 planos . . . . .	1.800 r <sup>s</sup> v <sup>n</sup> (18)
— Diciembre de 1796: 7 planos . . . . .	1.900 r <sup>s</sup> v <sup>n</sup> (19)
— Mayo de 1797: 7 planos . . . . .	2.400 r <sup>s</sup> v <sup>n</sup> (20)
— Junio de 1797: varios . . . . .	40 Doblones (21)
— Julio de 1797: varios . . . . .	1.600 r <sup>s</sup> v <sup>n</sup> (22)
— Noviembre de 1797: varios . . . . .	25 Doblones (23)
— Enero de 1798: 5 planos . . . . .	Doblones sencillos (24)

Los diseños de Rodríguez, elaborados desde 1794 a 1797 con una precisión y meticulosidad inigualables, son un interesante documento gráfico de la construcción romana. Realizados en plantas, alzados y secciones, analizan edificios y obras de muy diversa índole; desde las estrictamente ingenieriles hasta las de carácter recreativo y monumentos destacados. No obstante, un número reducido de ellos muestran cipos sepulcrales y elementos arquitectónicos aislados como basas, capiteles, columnas, arquivadas o pilastras hallados en plazas y casas particulares.

Es interesante el estudio que hace de los materiales, que al ser romanos son fundamentalmente el hormigón natural (caementicium); la sillaría, bien en sillares almohadillados o lisos, con grapas de hierro en sus juntas; la mampostería de piedra incierta; una argamasa a base de cal y arena; el ladrillo, utilizado tanto en la fábrica de muros como en bóvedas, y por último el mármol, material noble reducido únicamente a algunos elementos constructivos y decorativos.

A lo largo de estos sesenta dibujos diseñados con tintas y aguadas de diferentes colores, en papeles de tamaños muy diversos y en pies y varas castellanas como escalas, Rodríguez nos describe el estado de conservación en que encontró las obras. Incluso en los diseños referentes al puente de Trajano sobre el río Aljuzen representa las plantas que habían crecido en las juntas de sus sillares causando su ruina, para a continuación delinear la reconstrucción ideal del propio puente.

Son significativas las apreciaciones personales del autor en cuanto al carácter originario de algunos edificios cuyas características no dejan clara su antigua función, porque seguidamente y a partir del análisis de los restos encontrados aporta su hipótesis acerca del uso que tuvieron en el pasado.

Aunque su estudio se basa fundamentalmente en las obras del período romano hace hincapié en una construcción perteneciente, según él, al período musulmán. Se trata del aljibe próximo al lienzo de la muralla y dentro de un conjunto mayor, ubicado en la fortaleza conocida como el Combentual. El autor levantó sus planos al considerar su construcción especial y digna de ser copiada debido a su "rareza", la cual venía dada por la existencia de sillería y materiales aprovechados de construcciones anteriores, entre ellas, godas y romanas.

Alejándose del aspecto estrictamente constructivo, Rodríguez transcribe las inscripciones en latín halladas en cipos y otro tipo de construcciones y las traduce al castellano, con el fin de aportar el mayor número de datos posibles y hacer más científicas y creíbles sus conclusiones.

La obra que a continuación se expone mantiene el orden de numeración que aparece en los dibujos, salvo en contadas ocasiones en las que se ha creído conveniente unir los planos pertenecientes a un mismo proyecto, para de este modo tener una mayor visión de conjunto. Dicha numeración, realizada a tinta sepia, bien al dorso o en los ángulos superiores, debió ser efectuada en una ordenación posterior a la fecha de su recepción, por cuanto que los dibujos no siguen el orden cronológico ni temático conferidos por su autor. Dado su interés, además de la ficha técnica, se incluye al final de cada proyecto una serie de observaciones con datos e información aportados por el propio artista.

*Nº 1 Pirámide de cuatro piedras ubicadas en el Arrabal de la ciudad, en medio de una alameda.*

A-5918 Alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 373 x 239 mm.

Escala gráfica de 6 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y 9re. 26 de 1774" "Fern<sup>do</sup> Rodríguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "Nº 1".

Observaciones: la pirámide, de fino mármol blanco, llevaba la inscripción: “CONCORDIA AUGUSTI” y junto a ella se hallaron basas áticas, capiteles y entablamentos de orden corintio ricamente adornados, que se encontraban colocados en obras de particulares.

*Nº 2 Suntuoso arco de triunfo dentro de la ciudad.*

A-5919 Planta, alzado y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Agua-da gris. 379 x 243 mm.

Escala gráfica de 40 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Novre. 22 de 1794” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 2”.

Observaciones: para Rodríguez, en función de las muestras encontradas, el arco debió tener dos torres y una escalera para subir a una galería o balaustrada que sobre él había. Se trataba de una construcción robusta, de grandes proporciones —casi 15 metros de alto, 9 de luz y 13 de ancho—, con dovelas unidas a hueso.

Aunque conocido como el arco de Trajano, hoy día se sabe que no se trata realmente de un monumento conmemorativo como tradicionalmente se ha creído sino de una puerta monumental situado en la “Via Kardo” en pleno centro de la ciudad.

*Nº 3 Trozo de acueducto a extramuros de la ciudad, en la Carrera Real.*

A-5920 Plantas y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y roja. 379 x 242 mm.

Escala gráfica de 40 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 28 de 9re. de 1794”

“Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 3”.

Observaciones: en este acueducto de 148 pies de largo, no permanecían en su antiguo curso las ruinas y caños de fuerte argamasa por donde iba el agua.

*Nº 4 Edificio de acueducto de romanos a extramuros de la ciudad.*

A-5921 Planta, alzado y sección AB.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas gris y roja. 369 x 528 mm.

Escala gráfica de 70 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Mérida y Diz<sup>e</sup>. 2 de 1794” “Fernando Rodriguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 4”.

Observaciones: según el autor, a este trozo de acueducto le acompañaban 36 pilares iguales a los representados, muchos de ellos medios y otros enteros por haberse arruinado sus arcos.

*Nº 5 Teatro inmediato a la ciudad.*

A-5922 Planta, alzados y perfiles.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas gris y roja. 362 x 524 mm.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Diz<sup>e</sup>. 10 de 1794” “Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 5”.

Observaciones: el teatro estaba realizado aprovechando el desnivel de la colina. Formado a base de hormigón romano, se encontraba en parte enterrado y revestido de sillería. En la excavación se encontró una piedra



con la inscripción “Marco Agripae”, como se demuestra en el alzado inferior marcado con la letra S, de 16 pies de largo por 3 de grueso.

*Nº 6 Edificio de la naumaquia inmediato al teatro.*

A-5923 Mitad de las plantas baja y alta, y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y rosa. 364 x 522 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Mérida y Enero 10 de 1795” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 6”.

Observaciones: como a 50 pasos del teatro y al N.E. de la ciudad Rodríguez halló este anfiteatro, bastante destruido y enterrado, al que entraban dos famosos acueductos de agua. Su destino era el de los espectáculos gladiatorios, sin embargo, al encontrar en un lado de la fosa un revestimiento impermeable de cal hidráulica y el desagüe, pensó que podría haberse concebido a su vez como una alberca o naumaquia para juegos acuáticos.

*Nº 7 y Nº 8 Tramo que sale del puente de Albarregas a un cuarto de legua de la ciudad, en el camino romano llamado de la Plata, de Salamanca a Zaragoza.*

A-5924 Planta.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas gris y rosa. 407 x 519 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 12 de Junio de 1796” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 7”.

## A-5925 Secciones (A) (B).

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas gris y rosa. 407 x 527 mm.

Escala gráfica de 10 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Junio 23 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 8”.

Observaciones: en este trozo del camino Rodríguez halló dos columnas: una en pie y la otra tendida, que al ser de sillería de grano basto el paso del tiempo había borrado sus inscripciones.

En las secciones se aprecia una mayor elevación de la letra A, por ser un trozo del camino ubicado en el valle, respecto a la letra B, ésta menos elevada al ser de tierra llana. Se advierte en los cortes la construcción de las zanjas, éstas realizadas con un ancho competente y rellenas con una tongada de piedra incierta, siendo la línea lateral de mayor magnitud y cubierta con tierra apisonada. A esta tongada le sigue una de piedra, de menor tamaño, retirada hacia dentro de los laterales y cubierta también con piedra apisonada, siguiéndose este orden hasta hacer la loma. Remata la obra un almadrado construido de greda, arena y guijarro menudo fuertemente apisonado.

En el dibujo Rodríguez recoge la inscripción: “AB. EMERITA CAESAR AV/GUSTAM. MP.D.C.X.X.II sic.” que responde a una de las que hubo en dicho camino; del mismo modo, las medidas de los trozos del propio camino —(A) 33 p<sup>s</sup> de ancho por 3 1/4 de alto y (B) 33 p<sup>s</sup> de ancho por 2 1/4 de alto— así como las de la columna —fuste de 9 10/12 de longitud y 2 5/12 de ancho.

*N<sup>o</sup> 9 Dos cipos sepulcrales con sus inscripciones y trofeos, y la basa y capitel de la pilastra angular de la casa del Excmo. Sr. duque de la Roca.*

A-5926 Planta, alzado y sección de la basa y el capitel, y alzado de los dos cipos.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas gris y roja. 450 x 570 mm.

Escalas gráficas de 5 y 4 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Julio 12 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 9”.

Observaciones: tanto los cipos como la basa y el capitel de la pilastra están realizados en fino mármol. En los primeros aparecen las inscripciones en latín de los personajes a quienes están dedicados: “L. MAELONIVS APER VET./LEG. VII. VIG. P.F.ANN./LXIX. MILITAVIT.B/COS.L.MAELONIVS/PRIMITIVOS ET. MA ELONIA CAESIOLA. ET/MAELONIA MALLA/LIB. PATRONO PISS./MO.D.S.T.H.S.ES.T.T.L.” “YANVARIVS VE/NUSTI EMERI/TENSIS ANN./LXXXV. H.S.ES./T.T.L. FLAVIVS SEX/TI TIVSPATRI POTI/ME MERITO FECIT.”.

*N<sup>o</sup> 10 Tres cipos sepulcrales con la representación de sus cuatro caras y un trozo de columna.*

A-5927 Alzado de los cipos, y planta y alzado de la columna.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tintas negra, roja y sepia. Aguada gris. 450 x 565 mm.

Escala gráfica de 4 pies castellanos, partida en 12 partes.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Mayo 24 de 1796” “Fernando Rodríguez”. En el lateral derecho aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 10” y en el ángulo superior izquierdo el número: “N. 5.”.

Observaciones: las cuatro piezas eran de fino mármol. La columna se encontraba en la plaza arrimada a la fachada de las casas consistoriales y los cipos tenían sus inscripciones correspondientes en latín. Además de su inscripción en latín, Rodríguez recoge en el dibujo su traducción al castellano:

1<sup>a</sup> Inscripción: “D.M.S./T.PONPEIVS/SIMILIS/TITVLVS/AN-N LXIII/HIC. S.IT. EST.S.II/” y su traducción: “Digs. Manibus. Sa/crum o Memoria consagrada a los Dioses de las Almas/odi/funtos.Tito Pompeio, simile soldado del presidio y guar/nicion de Mérida que murio de edad de 74 años/está aquí enterrado, seate la tierra libiana”.

2ª Inscripción: “IVLIA SATVRNIAE/ANN XXXXV/VXORI INCONPARABI/LI MEDICAE OPTI/MAE MVLIERI SAN/CTISSIMAE, CASSI/VS PHILIPVS MARI/TVS OBMERITIS/H.S. EST. TT.L.” y su traducción: “Memoria consagrada/a los Dioses de los difuntos. Yulia Saturnina q<sup>e</sup>. mu/rio de edad de 45 años. Casada incomparable, me/dica muy buena, i muger santissima, está aquí en/terrada seate la tierra libiana, ipor su merecimien/to le hizo este entierro Casio Philipo su marido fue mug<sup>r</sup>. virtuosa en la Curacion de los Niños, ipor esso le u/sieron la figura de un Niño enbuelto o fajado pasta los pies=”.

3ª Inscripción, que pertenece a la piedra nº 4: “D.M.S/MARIVS DROSVS/ANN LXX/H.SE.S.T.T.L./MARIVS TICIYVS/PATRI/KARRISSIMO F.” y su traducción: “Memoria Consagrada [a] .. Ma/rio Droso que murio de 70. años. hic. Sita est. Sit. tibi/terra levis. Mario Ticiyo su hijó como á Padre mui./amado. le hizo este entierro. Ticius ès Sacerdote de/apolo a ticijs avibus qua in augurio prespicabantur/ (segun Suetonio) se infiere que el Padre de este difunto/fue sacerdote de apolo=”.

### *Nº 11 Tres capiteles y un arquitrabe.*

A-5928 Plantas y alzados de los capiteles y del arquitrabe.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguada gris. 448 x 569 mm.

Escalas gráficas de 2 pies castellanos para el capitel nº 1 y 5 pies para el resto, partidas en 12 partes.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Junio 3 1796=” “Fernando Rodriguez”. En el lateral derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 11”.

Observaciones: tanto los capiteles como el friso son de fino mármol, siendo los capiteles números 1 y 2 de pilastra. El primero se hallaba en una casa particular y el tercero, que sólo era un trozo, en el dintel de una ventana. El arquitrabe, descubierto en una excavación en la ciudad, se ubicaba en el pórtico abierto de la capilla o ermita de “Santa Olaya” y sobre pilastras halladas también en una excavación. No se conservaban en él las letras de la inscripción que tuvo en su momento y que según Rodríguez debieron ser

de bronce o plata, pero gracias a la impronta o huella dejada por las mismas pudo leer: "MART. SACRVM/VETTILLA.PACVLI", cuyo significado tradujo como: "Vetilla Muger de Paculo dedico este Templo al Dios Marte".

*Nº 12 Circo romano y edificio hidráulico.*

A-5929 Plantas baja y alta, y sección por lo ancho del circo.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas gris y verde. 505 x 1116 mm.

Escala gráfica de 100 varas castellanas.

Fecha, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y octubre 28 de 1795" "Fernando Rodríguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "Nº 1". Al dorso a tinta sepia el número: "Nº 12".

Observaciones: No lejos del teatro y anfiteatro estaba el circo o hipódromo. Ubicado a 600 pasos de la ciudad en dirección a Levante y destinado a las carreras de carros, tenía una capacidad como para 30.000 espectadores. Para tener una mayor información del edificio, pues en su mayor parte estaba arruinado y enterrado, Rodríguez realizó varias excavaciones descubriendo la existencia de una misma división desde el pavimento hasta los palcos altos, y en cada división un cañón de bóveda que salía al plano del circo.

Toda la fábrica se componía de mampostería de piedra con mezcla de arena gruesa y abundante cal, a excepción de los machones y arcos de la fachada interior de los cañones, todos ellos construidos de buena sillería. El autor no advirtió entrada de comunicación ni ventana que pudiese dar luz al andito situado detrás de los palcos.

*Nº 13 Sepulcros romanos.*

A-5930 Planta y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 503 x 721 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Marzo 2 de 1797” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 13”.

Observaciones: el artista encontró los sepulcros a trescientos pasos del muro antiguo de la ciudad, en la parte meridional y sobre una tierra de cultivo llamada del Vulgo. Los cinco diseñados estaban enteros y bien conservados, sin embargo, se encontraron junto a otros siete, independientes unos de otros, con todas sus bóvedas arruinadas. A Rodríguez le llamó la atención toda la fábrica de las pilastras, paredes, arcos y bóvedas al estar realizadas, a excepción de alguna piedra angular al exterior, con una argamasa menuda, una portada en sillería y algunos pedazos de revoco interior duro y lustroso, que más bien parecían estar realizadas en fino jaspe.

*Nº 14 y Nº 15 Edificios contiguos a orillas del río Guadiana, destinados a alfarería y adobería.*

A-5931 Plantas A y B.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y rosa. 494 x 712 mm.

Escala gráfica de 80 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Abril 23 de 1797” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 14” y en el inferior derecho el número: “N. 1.”.

A-5932 Sección por los números 1-2, y 3 de la planta A; 4, 5 y 6 de la planta B.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 496 x 715 mm.

Escala gráfica de 80 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Mayo 5 de 1797” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 15” y en el inferior derecho el número: “N. 2.”.

Observaciones: los edificios se encontraban ubicados a la orilla del río Guadiana y estaban casi arruinados. A partir de los fragmentos descubiertos por debajo de un barracón de tierra, Rodríguez demostró que debieron ser grandes sus oficinas. Según los indicios uno parecía haber sido una alfarería (A) y el otro una adobería (B), dado que existían muchos pedazos de vasijas de barro blanco, “duro y campanil al sonido” que parecía de metal. El autor indica los nogues o pilones hallados, sus revocos realizados con una mezcla durísima y roja muy permanente que parecen ser del día; también la fábrica de sus paredes, éstas de mampostería de piedra incierta con verdugadas de ladrillo de un cuarto de pie de grueso, así como los estanques y pilones del mismo argamasado menudo.

*Nº 16, Nº 17 y Nº 18 Aljibe musulmán y una sala de recreo situados dentro de la fortaleza conocida como el Combentual.*

A-5933 Plantas baja y alta del aljibe y planta baja del salón (H).  
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas de colores. 500 x 722 mm.  
Escala gráfica de 40 pies castellanos.  
Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Marzo 13 de 1797” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 16” y en el inferior izquierdo el número: “Nº 1”.

A-5934 Sección longitudinal.  
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 501 x 722 mm.  
Escala gráfica de 40 pies castellanos.  
Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Marzo 23 de 1797” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 17” y en el superior izquierdo el número: “Nº 2”.

A-5935 Secciones transversales.  
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 500 x 721 mm.

Escala gráfica de 40 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y Abril 10 de 1797" "Fern<sup>do</sup> Rodriguez". En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: "Nº 18" y en el superior izquierdo el número: "Nº 3".

Observaciones: Rodríguez encontró la obra del aljibe próxima al lienzo de la muralla y dentro de un conjunto mayor o fortaleza al que abastecía de agua. Aunque lo consideró de época musulmana, levantó sus planos aun no siendo romano por considerarlo muy especial y digno de ser copiado dado su rareza. Para el autor, el semblante daba indicios de ser morisco pero compuesto de romano, godo y moro. Observó que estaba realizado en sillería y materiales aprovechados de construcciones anteriores, según él godas y romanas, no góticas como se pensaba entonces. El artista destaca una escalera de doble rampa que baja a los depósitos o estanques de agua; el sistema hidráulico para la subida del agua desde el río, del que hace una interesante descripción, y el diseño de un salón que llama de recreo, de planta alargada y cabecera en ábside o arco en forma de herradura, dotado con una estufa.

*Nº 19 y Nº 20 Restos de un edificio hallado en los corrales de una casa situada en la calle "Vaños", que podrían ser de las termas.*

A-5936 Planta del edificio y del alcantarillado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 498 x 713 mm.

Escala gráfica de 60 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida 20 de Julio de 1796" "Fern<sup>do</sup> Rodriguez". En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: "Nº 19" y en el superior izquierdo el número: "Nº 1".

A-5937 Las secciones ABE.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 503 x 721 mm.

Escala gráfica de 60 pies castellanos.



Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Mérida y Julio 30 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 20” y en el superior izquierdo el número: “N<sup>o</sup> 2”.

Observaciones: a través de una abertura realizada en la casa colindante Rodríguez se introdujo para realizar las mediciones y el estudio pormenorizado de su fábrica, llegando a la conclusión que se trataba de un edificio termal que recibía el agua de la neumaquia y desagüaba en las orillas del río Guadiana, siendo aprovechadas sus aguas para el riego de los jardines y otros menesteres. En el plano describe la obra como de “doce pies de alto, con dos líneas y parte de otra (del cuadrado) de sillería en las partes exteriores”. Indica también la utilización en la fábrica de piedra incierta menuda con mezcla de cal y arena muy fuerte, la unión de los sillares de las caras exteriores con grapas de hierro. Es interesante el estudio que hace de las termas de agua y de los dos ramales de acueducto de plomo que contiene.

*N<sup>o</sup> 21, N<sup>o</sup> 22 y N<sup>o</sup> 23 Fábrica para purificar o fundir metales situada en los montes, a dos leguas de la ciudad.*

A-5938 Planta de líneas con demostración de sus medidas.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 714 x 500 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Ag<sup>to</sup> 10 de 1796-” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia los números: “N<sup>o</sup> 21” y “N<sup>o</sup> 3.”.

A-5939 Planta.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 718 x 500 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Ag<sup>to</sup> 6 de 1796” “Fer-

nando Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia los números: “Nº 22” y “Nº 3=”.

A-5940 Las secciones OPSQR.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 714 x 510 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Ag<sup>to</sup> 23 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia los números: “Nº 23” y “Nº 4”.

Observaciones: el conjunto consta de un cuerpo central con varias dependencias que aparecen reflejadas en la planta, siendo unas rectangulares y cuadradas mientras que otras circulares y semicirculares. La fábrica es de ladrillo y mampostería “... de fuertísima mezcla de Cal, y Arena, Una hilada de sillarejo y otra de ladrillo...”.

A partir de la transcripción se deduce que el conjunto permanecía gran parte en pie y que por su composición, aunque un tanto extraña, podía tratarse de una fábrica de fundición. Rodríguez hace mucho hincapié en las distintas cubiertas, bien bóvedas de arista o de media naranja con casetones, en las que se aprecian los respiraderos o desahogaderos de humo. También resalta como importantes dos depósitos de agua comunicados entre sí por un acueducto de barro de 1 pie de diámetro: uno junto al edificio y consistente en un estanque circular cubierto con bóveda de media naranja y el otro ubicado a 1/4 de la legua de éste, también de forma circular y con un diámetro de 24 pies por la parte interior.

*Nº 24, Nº 25 y Nº 26 Templo romano llamado de Júpiter.*

A-5941 Planta de las líneas de sombras de la planta nº 1.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 719 x 503 mm.

Escala gráfica de 70 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Junio 19 de -1796=”

“Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 24”.

A-5942 Planta.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. 717 x 498 mm.

Escala gráfica de 60 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 27 de Junio de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 25” y en el centro el número: “N. 1.”.

A-5943 Restos que permanecen en pie: de la fachada, de la pared paralela a la fachada y entrada principal al templo, de la sección longitudinal, de la columna y el capitel ubicado al pie del edificio.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada de colores. 500 x 709 mm.

Escala gráfica de 10 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Julio 6 de 1796-” “Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 26” y en el izquierdo el número: “N. 2.”.

Observaciones: los restos hallados dentro del cerco de la ciudad y en una tierra de cultivo responden a fragmentos de un templo que por una inscripción, en ese momento en paradero desconocido para el autor, se sabe estaba dedicado a Marte. Rodríguez transcribe la copia realizada en tiempos del original de la siguiente manera: “YОВI O.M. FLAVIA L.F. RVFINA EMERITENSIS FLAMINICA PROVINCIA LVSITANIAE. ITEM COLONIA PERPETVA.E.T. MUNICIPI SALA/CIENS. D.D.”, traduciéndola como: “A Jupiter óptimo Maximo. Flavia Rufina Natural de Merida, hija de Lucio, Sacerdotisa perpetua de la Colonia de Merida y del Municipio de Alca/zar Dosal, Dedicó y donó este Templo”.

El autor señala su fábrica como de mampostería, con mezcla de cal y arena, alternada con verdugadas de ladrillo, siendo de sillería sus ángulos, zócalos, la portada y los resaltos de las pilastras. El mármol tan sólo es

utilizado en las columnas, los frisos, el arquitrabe y demás elementos decorativos.

Destaca igualmente en la entrada del templo un espacio cuadrado que según los indicios parecía haber sido un pórtico en el pasado.

*Nº 27 y Nº 28 Casa o villa de recreo a 800 pasos, extramuros de la ciudad.*

A-5944 Planta.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, rosa y gris. 547 x 442 mm.

Escala gráfica de 50 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: "Mérida y Junio 13 del 1797" "Fern<sup>do</sup> Rodriguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "Nº 27" y en el inferior derecho a tinta negra el número: "N. 1."

A-5945 Sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 437 x 568 mm.

Escala gráfica de 50 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: "Mérida y Junio 29 del 1797-" "Fernando Rodriguez". En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: "Nº 28" y en el inferior derecho a tinta negra el número: "N. 2."

Observaciones: los restos de la vivienda eran escasos y Rodríguez tuvo que hacer calas especiales para poder levantar la planta. En el dibujo advierte que el edificio lo encontró incompleto al no estar excavado y que lo único que había en pie era la mitad de una figura circular que él denomina cenador.

Según los vestigios hallados deduce que se trata de una casa o villa porque se conservaban dos estanques laterales y dos ramales de un magnífico acueducto que entraba a la ciudad, así como una serie de dependencias que denomina "oficinas propias de recogimiento". Señala la fábrica del edifi-

cio como de mampostería de piedra incierta con mezcla de cal, alternada con verdugadas de ladrillos, siendo los arcos de este mismo material.

*Nº 29 y Nº 30 Templo jurídico o casa del tribunal.*

A-5946 Plantas del edificio y de un templete.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. 490 x 723 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: "Mérida y Junio 3. de 1797=" "Fernando Rodriguez". En el lateral superior derecho aparece a tinta sepia el número: "Nº 29" y en el ángulo inferior derecho a tinta negra el número: "Nº 1."

A-5947 Alzado de una fachada y del templete.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 485 x 715 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y Junio 10 de 1797" "Fernando Rodriguez". En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: "Nº 30" y en el inferior el número: "Nº 2=".

Observaciones: el edificio ocupaba el espacio de los corrales de varias casas y sobresalía del terreno un lienzo de fachada de 15 pies de alto en alguna de sus partes. Rodríguez deja constancia del tipo de fábrica utilizada: mampostería de piedra incierta con buena cal y revestida al exterior de sillarejos de pie en cuadrado de berroqueña blanca y fina, y entre cuatro carreras de éstas una verdugada de dos hiladas de ladrillo.

Destaca las torres semicirculares de los ángulos, que según él se conservaban y eran de argamasa maciza sin vano alguno; del mismo modo los restos de un edificio ubicado en el centro del principal y constituido por un gran muro macizo con dos habitaciones a los lados y revestido de sillería rústica, al menos hasta el primer piso, que pensaba podía tratarse de un templo o altar para sacrificios. Deduce que podía corresponder a un

templo jurídico o casa tribunal por su distribución y por haberse hallado en él “la piedra humbrar de una de las puertas principales, conociéndose lo mucho gastada del continuo pisar en ella...”, lo que confirmaba ser un edificio de carácter público muy visitado. Hace hincapié en la riqueza que albergaba el edificio —porciones de columnas, basas, capiteles estatuas de mármol de excelente calidad...—, incluso introduce como referencia el hecho de haber visto a un vecino haciendo una excavación en el corral de su casa encontrando: “un capitel Corintio de pilastra de quatro pies y quarto de alto, una estatua de altura natural, y un trozo de pilastra estriada, que por su gran tamaño las bolbio à sepultar”.

*Nº 31, Nº 32 y Nº 33 Casa de baños en la villa de Alange.*

A-5948 Planta y situación del manantial.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 726 x 494 mm.

Escala gráfica de 80 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Mérida y Mayo 15., de 1797,,” “Fernando Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 31”.

A-5949 Sección por la línea de puntos N. 2. y alzado de una ermita.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 493 x 711 mm.

Escala gráfica de 80 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Mayo 31 de 1797=” “Fernando Rodriguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 32”.

A-5950 Sección por la línea de puntos N. 1.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 490 x 707 mm.

Escala gráfica de 80 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Mayo 20 de 1797=” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 33”.

Observaciones: el autor hace un estudio muy pormenorizado de todos los detalles y una descripción del terreno sobre el que se encuentra el manantial de las aguas termales, las cuales llegaban a las salas de baño a través de dos conductos de plomo y seguían curando a los lugareños de sus males y enfermedades.

En los baños se aprecian dos salas circulares cubiertas con cúpula, en las que a modo de nichos aparecen cuatro espacios semicirculares; también con sus bóvedas, otras dos salas rectangulares situadas a la izquierda de las anteriores y otra ubicada a la derecha, aunque ésta tan sólo descrita en sus cimientos. Debido a los restos decorativos encontrados, el autor reconoce la existencia de una división de sexos dentro del edificio.

Rodríguez se detiene en destacar el pequeño templo situado a corta distancia de los baños, en una de cuyas paredes existe una piedra en forma de pedestal con la inscripción: “YVUONI REGINAE/SACRVM/TIZ, SERENIANVS, VXOR/VARENIA ETAGINAE/PROSALVTE FILIAE SVAE/VARINIAE SERENAE/DICAVERVNT”.

#### *Nº 34 Plaza de comercio.*

A-5951 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 506 x 722 mm.

Escala gráfica de 70 varas castellanas para la planta y 100 pies castellanos para el alzado.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho y al pie respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 8 de Julio de 1795=” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 1” y en el lateral derecho el número: “Nº 34”.

Observaciones: el edificio se halla en una isla en el río Guadiana, localización que aparece marcada con la letra L en el plano del dibujo A-5961.

Según la tradición era la plaza comercial entre las provincias Bética y Lusitana. Rodríguez la define como un pentágono irregular de forma piramidal, cuyo vértice corresponde al muro o “corta mar”. Comenta que su fábrica es de mampostería de “opus incertum”, excepto el corta mar que está realizado con sillares unidos con grapas de hierro, y que la fachada que da a la ciudad se compone de arcos de sillarejo y de ladrillo para aligerar y embellecer el muro. No pasa por alto el pavimento del recinto, todo él de fuerte argamasa o almadrado, de un pie y cuarto de grueso.

*Nº 35 Un edificio sin identificar.*

A-5952 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y rosa. 718 x 494 mm.

Escala gráfica de 50 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 26 de Sep<sup>bre</sup> de 1795” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia los números: “Nº 6º” y “Nº 35”.

Observaciones: Rodríguez no sabía de qué obra se trataba, tan sólo que se encontraba ubicada en medio de la población y que posiblemente debió de estar elevada en el pasado, dado que al realizar algunos sondeos observó cómo el pavimento original de pedernal de buen tamaño se hallaba a 12 pies. Deja constancia de la existencia en el edificio de 28 columnas dispuestas en un rectángulo, en su mayoría halladas en el suelo y realizadas en sillería de varias piezas con tres rampines de hierro en los lechos.

*Nº 36 y Nº 37 Charca de Esparragalejo.*

A-5953 Plano general y planta del muro de contención.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores. 715 x 501 mm.

Escala gráfica de 200 pies castellanos.



Fecha, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Ag<sup>to</sup> 30. de 1797” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta negra: “Charca de Esparragalejo N<sup>o</sup> 2” y a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 36”.

A-5954 Planta y alzado del muro de contención y sección del arco central.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas gris y rosa. 508 x 718 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fecha, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Mérida y Ag<sup>to</sup> 19 de 1797=” “Fernando Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 37” y en el izquierdo: “Charca de Esparragalejo N. 1.”.

Observaciones: la charca o laguna situada a unos 500 pasos al oeste de la ciudad, en un lugar conocido como Esparragalejo, se encontraba en buen estado de conservación y se nutría de varios arroyos. El muro de contención tenía para el autor características muy especiales: al exterior una sección de líneas curvas en forma de nichos, de distintos formatos y tamaños, que se correspondían al interior con unos machones de gran fortaleza en forma de talud; un interior revestido de argamasa muy dura, de pie y medio de grosor “travamentado con el cuerpo del muro”, y por encima de éste y al interior unos arcos de sillares pequeños elevados a unos tres pies y medio, “bien coordinados y con mucho primor asentados”, que aportaban al muro mayor resistencia.

#### *N<sup>o</sup> 38 y N<sup>o</sup> 39 Laguna de Proserpina.*

A-5955 Plano general y planta del muro de contención con demostración del alto de las aguas y cerros contiguos al valle.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y verde. 898 x 505 mm.

Escala gráfica de 100 varas castellanas.

Fecha, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 13 de Marzo de 1796=”

“Fernando Rodrig<sup>z</sup>”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 3”. Al dorso, a tinta sepia el número: “Nº 38”.

A-5956 Planta, alzado y sección del muro de contención.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y verde. 503 x 728 mm.

Escala gráfica de 100 varas castellanas.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Noviembre 16 de 1795=” “Fernando Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 2” y en el lateral derecho el número: “Nº 39”.

Observaciones: el autor halló la laguna o embalse de Proserpina, tradicionalmente conocido como “Charca de la Albuero” o “Charca de Carijo” por su proximidad a la sierra del mismo nombre, en el arroyuelo de “Las Pardillas” y cumpliendo la misma finalidad para la que había sido construida. La describe con todo lujo de detalles, diseñando en el plano general el propio embalse con su presa, las tierras que lo conforman o limitan, el arroyo que lo nutre y el camino real que lo recorre.

La planta y el alzado del muro recogen la salida de las aguas con sus “bojines o caja de escaleras”, parte desarrollada en la sección G, demostrando la complejidad y perfección de la construcción. Los bojines, situados uno coincidiendo con la zona más profunda de la laguna y el otro en un lateral, tienen de sillería ricamente construidas las cajas de las escaleras de bajadas a las llaves de control, las alcantarillas y cambijas.

El muro está realizado en sillería “a escarpa”, con dos pulgadas de retiro en cada hilada en la parte que da al agua, y su exterior con mampostería de piedra y cal, siendo reforzado con un terraplén construido con tongadas de piedra apisonada y nueve contrafuertes.

Este lago artificial, con una capacidad de 3,5 millones de metros cúbicos y un perímetro de 5 km., estaba dedicado a la diosa Proserpina. Como dato curioso Rodríguez menciona el contenido de una leyenda que hace referencia a esta obra y en la que se amenaza con los demonios a quien la ensucie, destruya o desprecie.

Véase además los números A-5963 (Nº 46) y A-5964 (Nº 47).

*Nº 40 y Nº 41 Laguna llamada la Charca de Araya.*

A-5957 Plano general y sección B.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 748 x 455 mm.

Escala gráfica de 200 varas castellanas.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Mayo 18 de 1796=” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia los números: “N. 4” y “Nº 40”.

A-5958 Planta, alzados de los muros y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y rosa. 408 x 532 mm.

Escala gráfica de 60 varas castellanas.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Mayo 9. de 1796=” “Fernando Rodríguez”. En el lateral derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 41” y en el ángulo superior izquierdo el número: “Nº 3”.

Observaciones: la laguna, ubicada a 3/4 de legua de la ciudad y en un “amenísimo valle”, fertilizaba una campiña y arbolado. Se hallaba casi inservible aunque el muro de contención estuviera prácticamente en buen estado de conservación. En el plano general el autor dibuja la forma de la laguna, los arroyos y tierras que la conforman y una sección con la demostración de las aguas del valle y cerros contiguos. El muro o edificio de contención nº 3 está desarrollado en planta, alzados —fachadas exterior e interior— y sección del buzón.

Como característica especial Rodríguez destaca la existencia de un cauce que corre por encima del muro y recoge las aguas sobrantes a fin de regar con ellas las tierras altas. De igual manera su fábrica, la cual, a excepción de los estribos de la fachada exterior y el buzón que son de sillería, es de mampostería de piedra incierta con fuerte mezcla de cal y en tapiales allí donde está el cauce. El artista afirma que tiene todo el cuerpo de la fábrica “con buen orden, de cajones de tres pies en cuadrado, itodo el grueso del muro, de la misma argamasa, p<sup>a</sup>atado de la fábrica de mampostería”; y también un revoco a base de una mezcla de cal y ladrillo mo-

lido, cuyos restos parece “de dos dedos la costra, permanezco lo q<sup>e</sup> en el día a quedado un genero de vetún encarnado tan lustroso, como si en el día se huviera acabado de hazer”.

*N<sup>o</sup> 42 y N<sup>o</sup> 43 Laguna o charca de Cornalvo.*

A-5959 Planta general, con la demostración de la laguna, terrenos, arroyos, caminos que lo bordean y la presa.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores. 711 x 511 mm.

Escala gráfica de 300 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Charca de Cornalvo. N. 2. /Mérida y Septiembre 22 de 1797=” “Fernando Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 42”.

A-5960 Planta de la presa, alzado de la fachada que da al agua, sección del muro con el terraplén y cuerpo de la torre.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores. 496 x 722 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Charca de Cornalvo N. 1. /Mérida y Septiembre 13 de 1797=” “Fernando Rodriguez”. En el lateral izquierdo aparece a tinta sepia el número: “N<sup>o</sup> 43”.

Observaciones: la laguna, situada a tres leguas de la ciudad y de gran profundidad, recibe su nombre de los montes que la circundan. La originalidad y composición del muro de contención, éste realizado en forma “zeatral”, indujo a Rodríguez a pensar que debió servir para la celebración de juegos náuticos.

Observó cómo la fuerza del agua requería un muro de gran resistencia, de ahí que fuera en talud hacia el interior y tuviera resaltes en forma de grada, pero también señaló su fábrica, formada de fuerte argamasa de piedra incierta de poco grosor, con una mezcla de cal y arena gruesa de mucha consistencia.

La parte superior estaba adornada con arquitos simétricamente colocados, tomando como centro la torre de control de salida de aguas. Es interesante destacar la composición de esta torre o pozo, por cuanto que fue cuidadosamente construida y se hallaba en buen estado de conservación. El autor vio que era hueca, que estaba dotada de una escalera de sillería para bajar a su profundidad y que sus piedras estaban tan juntas que, aunque las aguas subiesen a su alto por el exterior, no impedirían su uso ni se advertiría filtración alguna por estar embotonadas las juntas de los sillares, lográndose de esta manera una perfecta seguridad.

Rodríguez señala incluso en el plano como la llave para soltar las aguas en el día daba por entonces agua al molino de papel del conde de Campomanes, que se encontraba ubicado contiguo a la laguna.

*Nº 44 Cerco o muro antiguo de la ciudad, con demostración de las vías militares o calzadas romanas que salen de la ciudad.*

A-5961 Planta general y sección de una milla de calzada.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas gris, verde y rosa. 585 x 498 mm.

Escala gráfica de 1000 varas castellanas para la planta y 30 pies castellanos para la sección.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tintas sepia y negra: "Mérida y Marzo 16 de 1796-" "Fernando Rodríguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "Nº 4". Al dorso, a tinta sepia, el número: "Nº 44".

Observaciones: la ciudad, cuyo perímetro rectangular está perfectamente delimitado por la muralla, tiene cuatro puertas o vías de entrada y salida coincidiendo con los ejes vertical y horizontal, o lo que es lo mismo con el cardo y el decumenum.

La puerta norte da acceso a la vía principal que va a Salamanca y Zaragoza. De ella y a corta distancia de la ciudad sale otra hacia el este en dirección a Madrid y de la misma, otra hacia Toledo. Un poco más al norte y pasado el puente sobre el Albarrega existe una bifurcación al oeste en dirección a Burgos.

De la puerta oeste con fachada hacia el río Guadiana se observa la vía con dirección a Lisboa, Sevilla y Cádiz, así como el puente de Alcántara. De la puerta este, la calzada que va hacia Córdoba mientras que curiosamente la del sur Rodríguez no especifica su dirección en el diseño.

Para la delimitación de la muralla y las diversas vías, el autor se ha valido de supuestos e indicios encontrados pero como es habitual en él, tuvo que hacer personalmente las cotas y excavaciones precisas para demostrar científicamente sus teorías. Le llamó la atención la construcción de las vías, las cuales describía de la siguiente manera: "Su construcción es asombrosa, sacadas desde el firme y construidas a tongadas, poniendo la primera de piedra incierta como de veinte libras y enrasada con tierra mezclada con arena apisonado, sigue la segunda tongada como de a quince libras, y con este orden de disminución, remata en lomo con un almenadrado, sin más ligazón que el apisonado y el orden dho, Hallandose en el dia tan prectificada que sin instrumento, no se muebe el menor guijarro".

En el plano señala la ubicación de los edificios existentes dentro del cerco antiguo y las construcciones a extramuros de la ciudad: un templete (a), el alcázar (D), el arco de triunfo (E), otro edificio antiguo (F), las termas (G), el teatro (H) la naumaquia (Y) la plaza de comercio (L), el puente sobre el río Guadiana (M), el puente de Albarregas (O), la alcantarilla (P) y el propio río Guadiana (N), casi todos ellos estudiados y copiados por el autor de forma independiente a lo largo de los años 1794-1797.

#### *Nº 45 Acueducto de agua dulce.*

A-5962 Plantas y secciones.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores. 505 x 718 mm.

Escala gráfica de 70 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida 23 de Julio de 1795=" "Fern<sup>do</sup> Rodriguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "Nº 2" y en el lateral derecho el número: "nº 45".

Observaciones: para el autor era el edificio más singular de la ciudad. Estaba a tres cuartos de legua de la urbe y venía subterráneo. Enfatiza su

fábrica, la cual describe con una base de piedra y cal sobre un cuerpo de sillares, hallándose excavados en ellos el cauce del agua. Las paredes formadas de argamasa con cajones de madera y la bóveda de piedra menuda y cal, siendo cerrada su clave con ladrillo. Los registros o cabinas de sillería, y todo el conjunto cubierto con un pie de argamasa.

*Nº 46 y Nº 47 Acueducto que tiene el lago de Proserpina.*

A-5963 Planta, alzado, sección y camino real.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas negra, roja y gris. 500 x 1313 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: “Mérida y Sep<sup>bre</sup> 10 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “N. 5”. Al dorso, a tinta sepia, el número: “Nº 46”.

A-5964 Planta de líneas de la planta, alzado y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. 500 x 1375 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Por la R<sup>l</sup>. Academia de S<sup>n</sup> Fern<sup>do</sup>/Mérida y Oct<sup>bre</sup>. 6<sup>o</sup> de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “N. 6”. Al dorso, a tinta sepia el número: “Nº 47”.

Observaciones: el acueducto, hoy en día conocido bajo el nombre de “Los Milagros” aludiendo posiblemente al equilibrio de sus pilares arruinados, conducía las aguas procedentes de la Charca o lago de Proserpina al lado oeste de la ciudad. Realizaba un recorrido de cinco cuartos de legua a través de 12 km. con muchos recovecos a fin de buscar la suavidad del terreno.

En los diseños lo que más le interesó destacar al autor fue la habilidad de los constructores romanos a la hora de realizar este tipo de obra; también la propia fábrica, pero sobre todo las soluciones adoptadas para sal-

var los diferentes desniveles, ya que son evidentes si se observa cómo de los tres arcos existentes en la parte más elevada se pasa a uno solo en la zona inferior. Entre las soluciones descritas es interesante aquella adoptada en el pilar que sirve de ángulo en el cambio de dirección del canal coincidiendo con el paso del camino real.

Rodríguez hace un estudio de la fábrica: núcleos de hormigón romano y el resto un combinado de materiales que aportan colorido a la obra. Alternancia de sillares con tongadas de ladrillo, siendo los arcos de este mismo material, y contrafuertes de sillares almohadillados sin alternancia de ladrillo hasta la altura del penúltimo arco, pero a partir de aquí con la misma composición que el resto del pilar. A la altura del último arco se sustituye el sillar por una argamasa de piedra incierta, misma solución adoptada en la parte del canalillo.

Véase además los números A-5955 (Nº 38) y A-5956 (Nº 39).

#### *Nº 48 Acueducto llamado de San Lázaro.*

A-5965 Planta, alzado y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra, gris y roja. 715 x 982 mm.

Escala gráfica de 70 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: "Mérida 6. de Febº de 1797" "Fernº Rodríguez". Al dorso, aparece a tinta sepia el número: "Nº 48".

Observaciones: el acueducto conducía sus aguas a la naumaquia, al teatro y las termas. Además de las aguas subterráneas llegaban a él los ramales del Borbollón y Navilla situados a tres leguas de la ciudad. Según Rodríguez, el acueducto se hallaba muy arruinado y valiéndose tan sólo de los restos encontrados pudo hacer el diseño lo más fiel que le había sido posible.

A diferencia de lo que ocurre en otros dibujos, el autor no describe los materiales constructivos, sin embargo, los representa y señala en el alzado: un relleno de mampostería de piedra incierta en la parte superior de los arcos y en el espacio que por el desnivel del terreno no pudo construirse ninguna otra arquería; sillería y sillar almohadillado en la parte baja alternado



con verdugadas de ladrillo en el resto de la obra; arcos de ladrillo, excepto dos de sillares almohadillados, y una capa de argamasa encima de los arcos bajos y en la parte del canalillo que se encuentra abovedado.

Los pilares de sección cuadrada aparecen con contrafuertes a su misma altura en las caras anterior y posterior, iniciándose en el suelo y terminando en forma de cuña. Igualmente interesantes son las soluciones adoptadas en los pilares que soportan el cambio de dirección del acueducto. Por semejanza con el acueducto de “Los Milagros” es posible que el núcleo de estos pilares fuese de sillares pero posiblemente la mayor diferencia entre ellos estribe en el canalillo cubierto con bóveda y los registros en su parte superior.

*Nº 49 y Nº 50 Puente llamado de Trajano sobre el río Afjuzen.*

A-5966 Planta y alzado de las fachadas en su estado de ruina.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas gris y verde. 459 x 576 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Abril 16 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 49” y en el izquierdo el número: “Nº 6”.

A-5967 Planta y alzado de la reconstrucción ideal de las dos fachadas y sección G.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguada gris. 457 x 578 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Abril 10 de 1796” “Fern<sup>do</sup> Rodríguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 50” y en el izquierdo el número: “Nº 5”.

Observaciones: está situado a tres leguas de la ciudad, en la parte de los montes sobre el río Afjuzen, y formaba parte de la vía militar o calzada real que conducía a Salamanca y Castilla. En el momento en que Rodríguez

hace su descripción se hallaba en un estado de ruina muy avanzado, principalmente en la fachada de los tajamares y debido a las encinas, fresnos y otros árboles que en las juntas de sus sillares se habían criado.

El autor admiró su magnífica belleza y construcción: fábrica de sillería a base de grandes sillares encajados a hueso sin ningún material de unión, con un revestimiento de sillares rústicos.

*Nº 51 Arco sobre un arroyo remanente de varios acueductos antiguos ya perdidos.*

A-5968 Planta, alzado y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 493 x 379 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida 6 de Agosto de 1795=" "Fern<sup>do</sup> Rodriguez". En la parte superior central aparece a tinta sepia el número "Nº 51" y en el ángulo superior izquierdo el número: "Nº 3".

Observaciones: el arco, dotado de un alto pretil y algo peraltado en su centro, debió formar parte de algún camino. El autor lo ubica a una legua de la ciudad y describe su fábrica como de sillería unida con grapas de hierro al exterior, de ladrillo su bóveda y el resto de mampostería de piedra con fuerte mezcla de cal y arena gruesa.

*Nº 52 Puente sobre el arroyo Albarregas.*

A-5969 Planta, alzado y sección C.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 512 x 728 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida 18 de Agosto de 1795=" "Fern<sup>do</sup> Rodriguez". En el lateral derecho aparece a tinta sepia el número: "Nº 52" y en el ángulo superior izquierdo el número: "Nº 4".

Observaciones: el maestro de obras halló el puente a trescientos pasos de la ciudad sobre el arroyo Albarregas, en el camino “Las Castillas”. Recogió la tradición que decía “ser el edificio más antiguo de los Romanos” y diseñó fielmente sus cuatro ojos, así como dos aliviaderos muy pequeños en donde se encontraba un lavadero.

Tanto el puente como los aliviaderos estaban realizados con sillares rústicos en las fachadas y en la parte baja de los arcos, mientras que eran lisos los de la bóveda y el pretil. En las fachadas se aprecia una igualdad en altura ya que en la planta no existían tajamares al ser un arroyo de poco caudal.

Las rampas estaban realizadas de mampostería de piedra y cal formando gruesas paredes con estribos. Su relleno consistía en tierra y cascote apisonado, y el pavimento en un empedrado de “pedernal crecido”.

La construcción de esta obra dio origen a otras tres: el acueducto de san Lázaro, el de Los Milagros y el puente sobre el Albarregas, este último de la misma época que el del arroyo Albarregas pero de mayores dimensiones.

Como complemento, la planta de líneas del referido puente se halla diseñada en el dibujo A-5971 (Nº 54), junto con las del muro de contención del cerco de la ciudad y el arco o alcantarilla por donde pasaba una de las calzadas antiguas o vías militares romanas.

*Nº 53 Muro de contención de la muralla en la parte bañada por el río Guadiana.*

A-5970 Planta, alzado y las secciones D y F.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 515 x 743 mm.

Escala gráfica de 70 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida 16 de Sep<sup>bre</sup> de 1795” “Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el lateral derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 53” y en el ángulo superior izquierdo el número: “Nº 5”.

Observaciones: en el plano se describe el muro como: “... Para el continente del piso de esta Ciudad...; de dos mil treinta y seis pies de línea... de mucha rusticidad y fortaleza...”. Es interesante destacar la so-

lución de refuerzo adoptada en la obra a base de contrafuertes exteriores e interiores.

A este muro desembocaban las alcantarillas o cloacas, realizadas con sillares y cubiertas con bóvedas de ladrillo. La fábrica de la fachada externa era de sillares rústicos unidos con grapas de hierro en sus juntas y el muro interior de mampostería menuda de piedra, con mezcla de cal por una parte y arena gruesa por otra. Sobre este soporte corrían las murallas del cerco de la ciudad, éstas realizadas en mampostería “concertada y de fuerte argamasa”.

Como complemento a este dibujo, la planta de líneas del muro de contención del cerco de la ciudad fue diseñada por Rodríguez en el plano A-5971 (Nº 54), junto con las del puente de Albarregas y el arco o alcantarilla por donde pasaba una de las calzadas antiguas o vías militares romanas.

*Nº 54 Puente sobre el arroyo Albarregas, muro de contención de la muralla que cerca la ciudad y arco o alcantarilla por donde pasa una de las calzadas antiguas o vías militares de los romanos.*

A-5971 Plantas de complemento de los números 51, 52 y 53.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 508 x 718 mm.

Escala gráfica de 60 pies castellanos para el muro de contención, 70 para el puente y 30 para el arco o alcantarilla.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y octubre 3 del 1795” “Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior derecho aparecen a tinta sepia los números: “Nº 54” y “Nº 5”.

Observaciones: se añade a continuación el encabezamiento del título del proyecto, por quedar en él señalado el hecho de que las plantas de las líneas fueron realizadas por el autor conforme las pedía la Academia: “Plantas en sólo las líneas de los sombreados, Conforme se pide en la instrucción dada por acuerdo de la Real Academia de San Fernando para los Planos que acompaña de Antigüedades de Romanos de la Ciudad-/de Mérida...”

Véase además los números A-5968 (Nº 51), A-5969 (Nº 52) y A-5970 (Nº 53).

*Nº 55, Nº 56 y Nº 57 Puente de Alcántara en la villa de Alcántara.*

A-5972 Planta del puente y alzado de la fachada de los tajamares.  
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 510 x 1392 mm.  
Escala gráfica de 100 pies castellanos.  
Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Puente de Alcántara/Mérida y Octubre 12 de 1797=” “Fernando Rodriguez”. Al dorso aparece, a tinta sepia el número: “Nº 55”.

A-5973 Planta y sección de un machón central.  
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 522 x 340 mm.  
Escala gráfica de 100 pies castellanos.  
Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Corte de la Puente de Alcántara/Mérida y Septiembre 28 de 1797-” “Fern<sup>do</sup> Rodriguez”. En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: “Nº 56”.

A-5974 Planta y alzado de la mitad del largo del puente visto por la parte de abajo del río y planta de la fortaleza.  
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 511 x 721 mm.  
Escala gráfica de 100 pies castellanos.  
Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Puente de Alcántara/Mérida y Octubre 18 de 1797” “Fernando Rodriguez”. En el ángulo superior derecho aparece a tinta sepia el número: “Nº 57”.

Observaciones: el puente de Alcántara, erigido sobre el río Tajo a veinte leguas de la ciudad en la villa de Alcántara, plaza de armas de la provincia de Extremadura, fue construido en época de Trajano según la ins-

cripción en mármol hallada en un arco de la torre central del mismo que decía: “IMP. CAESAR. DIVI. NERVAE. F. NERVAE./TRAIANO. AVE. GERM. DAGIGO. PONTIF. MAX. TRIB. POTES. IMPY. COSV. P.P.”.

Está ubicado en el camino hacia Portugal, Sevilla y Cádiz, en un lugar rocoso y escabroso de pizarra dura de gran profundidad, en el que pocas veces pasa el caudal del río más que por un arco, quedando los seis restantes como grandes avenidas.

Rodríguez quedó impresionado de la perfecta conservación de sus sillares, pues no advirtió en ellos la menor quiebra ni defecto de su primera construcción. Los tres pilares centrales son los únicos que tienen tajamares, siendo el resto rectangulares y cuadrados, aunque todos ellos de una gran fortaleza. La aparición de nichos en la parte superior de las pilastras llevó al autor a pensar que pudieran ser lugares para la ubicación de estatuas. Asimismo, señaló una fortaleza a la entrada del puente y unida a la muralla de la ciudad, que estaba realizada a partir del aprovechamiento de materiales constructivos de época romana.

#### *Nº 58 Puente sobre el río Guadiana en la ciudad de Mérida.*

A-5975 Planta, alzado y secciones A, B,C, D y P.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tintas negra y roja. Aguadas negra y gris. 226 x 2482 mm.

Escala gráfica de 90 varas castellanas.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: “Mérida y Diciembre 26 de 1794” “Fernando Rodríguez”. En la parte superior izquierda aparece a tinta sepia el número: “Nº 1” y al dorso, el número: “Nº 58”.

Observaciones: curiosamente en esta ocasión el autor tan sólo refleja de la obra su ubicación contigua a la ciudad y su longitud de 940 varas (792 m). Decimos curiosamente porque se trata de uno de los puentes más largos del mundo y Rodríguez bien pudo explayarse más en su estudio, aunque esto no significa que no lo diseñase con gran minuciosidad y detalle.

Como es sabido, el origen de esta obra ingenieril habían sido dos puentes que aprovechaban una isleta en el medio del cauce del río dividiendo su curso en dos. Pero posteriormente se introdujeron sesenta arcos sobre

los que discurría una calzada de 12 metros de altura sobre el nivel medio de las aguas, adquiriendo con ellos el puente el trazado continuo que hoy le caracteriza.

*Nº 59, Nº 60 y Nº 61 Puente sobre el río Tajo llamado Mantible, en el sitio de Alconetar, a dieciocho leguas distante de Mérida y directo al camino real de Salamanca y Castilla.*

A-3638 Planta y alzado en el estado de ruina en que se encuentra el puente y planta de las columnas que hay en la calzada antigua.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas de colores. 505 x 1400 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y Nov<sup>e</sup> 2 de 1797=" "Fernando Rodriguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "N. 1". Al dorso, a tinta sepia, el número: "Nº 59".

A-3639 Planta y alzado de una zepa y altura de las aguas.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas gris y verde. 514 x 337 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y Nob<sup>e</sup> 28 de 1797" "Fernando Rodriguez". En el ángulo superior izquierdo aparecen a tinta sepia los números: "N. 3" y "Nº 60".

A-3640 Planta y alzado imaginario reconstruido por el autor, y grapas de hierro que unen los sillares.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra. Aguadas de colores. 507 x 1408 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Mérida y Nob<sup>e</sup> 21 de 1797" "Fernando Rodriguez". En el ángulo superior izquierdo aparece a tinta sepia el número: "N. 2". Al dorso, a tinta sepia, el número: "Nº 61".

Observaciones: Rodríguez halló el puente en un lugar llamado las Varcas de Alconetar que estaba ubicado a dieciocho leguas de la ciudad de Mérida y en el camino de la Plata en dirección a Salamanca. Cuando fue a estudiarlo la obra se encontraba prácticamente destruida. Sólo quedaban en pie sus extremos, parte de las cepas sobresaliendo del agua y el resto de las piedras diseminadas, amontonadas por los alrededores o dentro del agua. Aun con todo ello, se aprecian las fábricas exteriores e interiores de sillares unidos con grapas de hierro en el sistema de cola de milano en las capas o machones (plano nº 3). El almohadillado exterior diseñado en el plano nº 2 dota a la obra de gran robustez y belleza, construcción que el autor califica como que “Entera sería de las más hermosas Puentes del Reyno”.

En los extremos, todavía en pie, se aprecian dos columnas que serán las mismas que se continúan a lo largo del camino. La situada en la parte oriental tiene la inscripción: “TI. CAESAR/DIVI AUGUSTI. F./AUGUSTUS PONTIF. MAX/TRIB. POTEST. XXVII”.

Por su lado occidental el puente terminaba o comenzaba, según se mire, en un cerro rocoso cuyo borde lindante con el cauce del río estaba reforzado con un muro de las mismas características constructivas que las del resto de la obra.

El autor diseña igualmente la pasa para el “cobro del pontazgo”, edificio construido en la parte alta del cerro y al lado del camino cuando se pensó en reconstruir el puente.

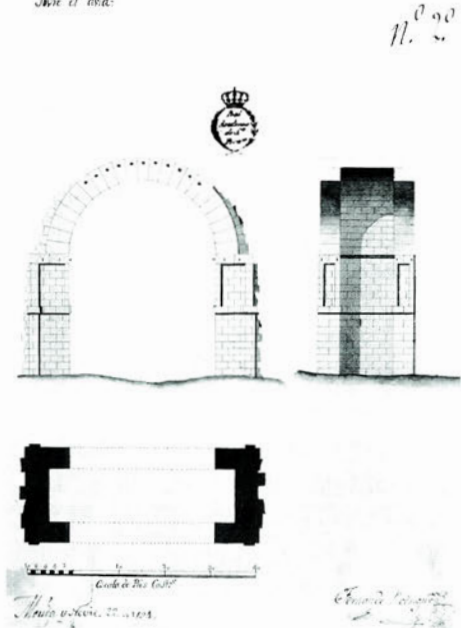


Este trozo de este Acueducto es una obra de gran antigüedad, y se cree que es de la época de los Romanos, y que se levantó en el reinado de D. Alonso el Sexto, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo.



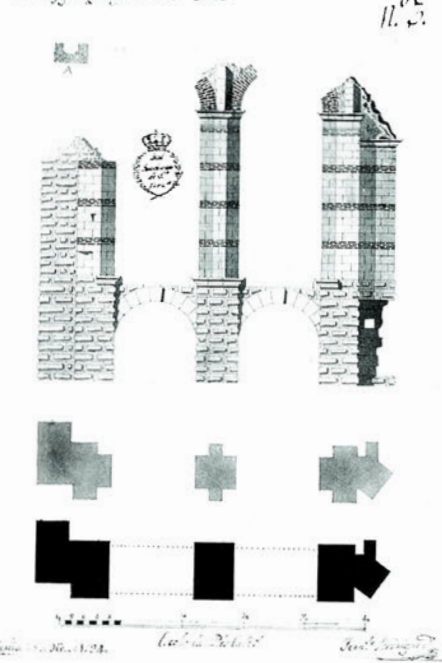
Lám. 1. Alzado de la pirámide de cuatro piedras (A-5918).

Este arco de triunfo de esta Ciudad está en el punto de vista de... Construido por el Sr. D. Juan de... que le acompañaron en su viaje para ser una gloria y memoria que vive el ora.



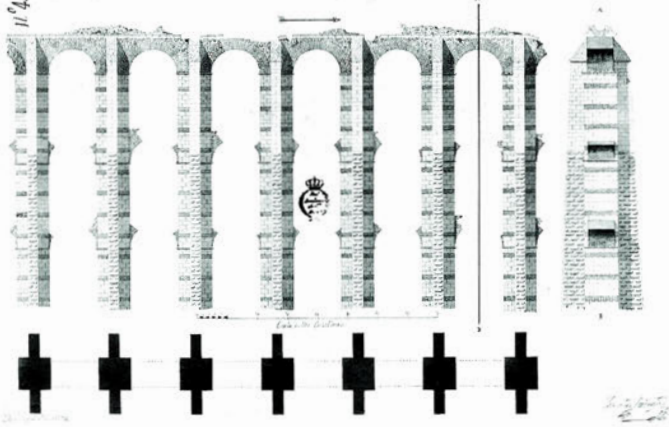
Lám. 2. Planta, alzado y sección del arco de triunfo (A-5919).

Este trozo de este Acueducto es la parte de él que se levantó en el reinado de D. Alonso el Sexto, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo.

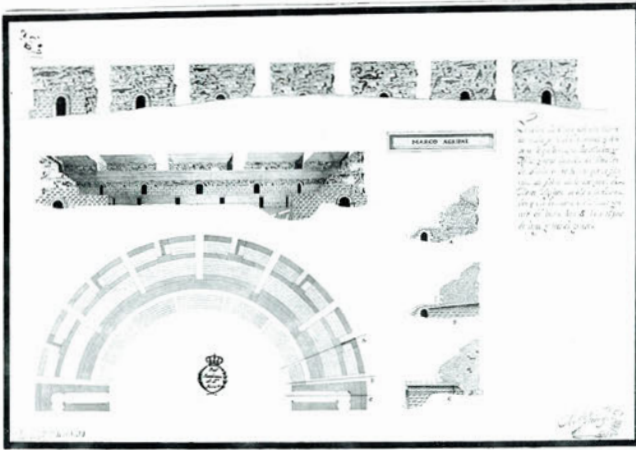


Lám. 3. Plantas y alzado del trozo del acueducto a extramuros de la ciudad (A-5920).

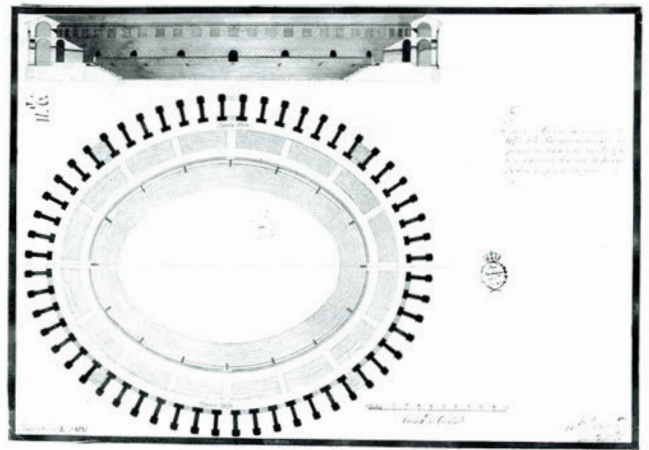
Este trozo de este Acueducto es la parte de él que se levantó en el reinado de D. Alonso el Sexto, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo, y se restauró en el reinado de D. Alonso el Octavo.



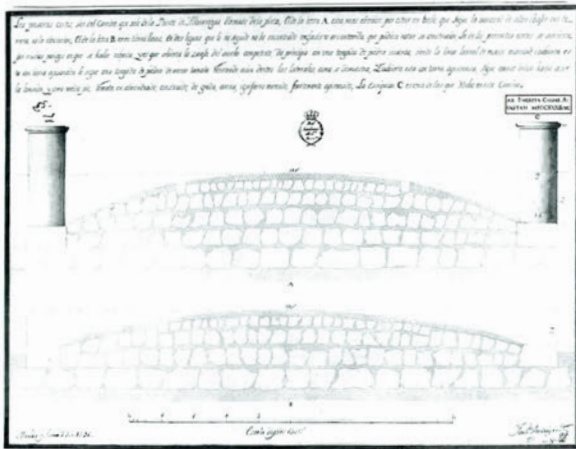
Lám. 4. Planta, alzado y sección del acueducto a extramuros de la ciudad (A-5921).



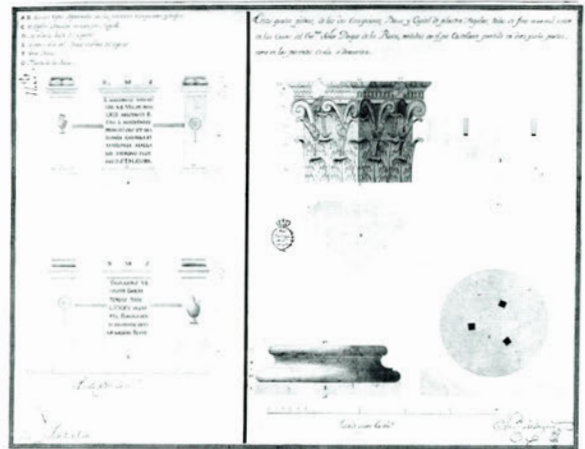
Lám. 5. Planta, alzados y perfiles del teatro inmediato a la ciudad (A-5922).



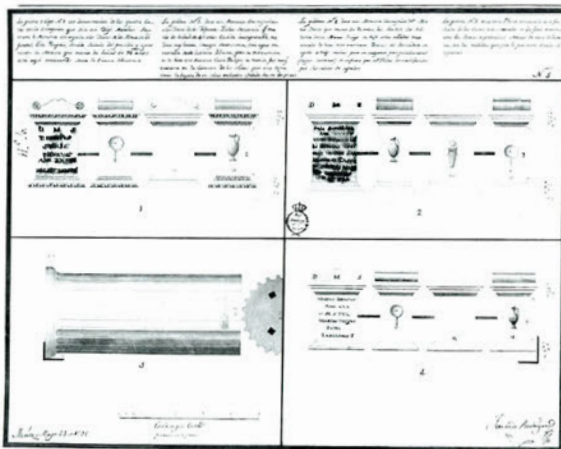
Lám. 6. Plantas y sección del edificio de la naumachia inmediato al teatro (A-5923).



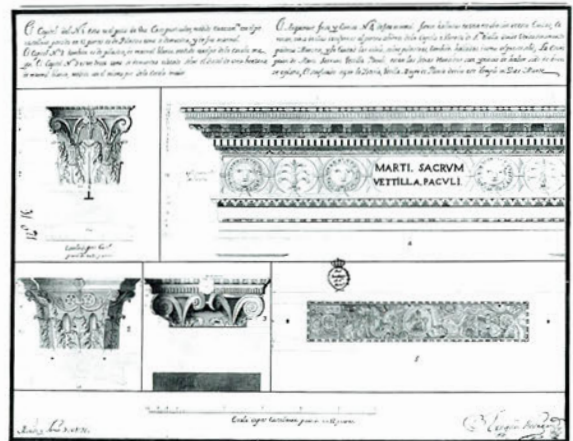
Lám. 7. Secciones del tramo que sale del puente de Albarregas (A-5925).



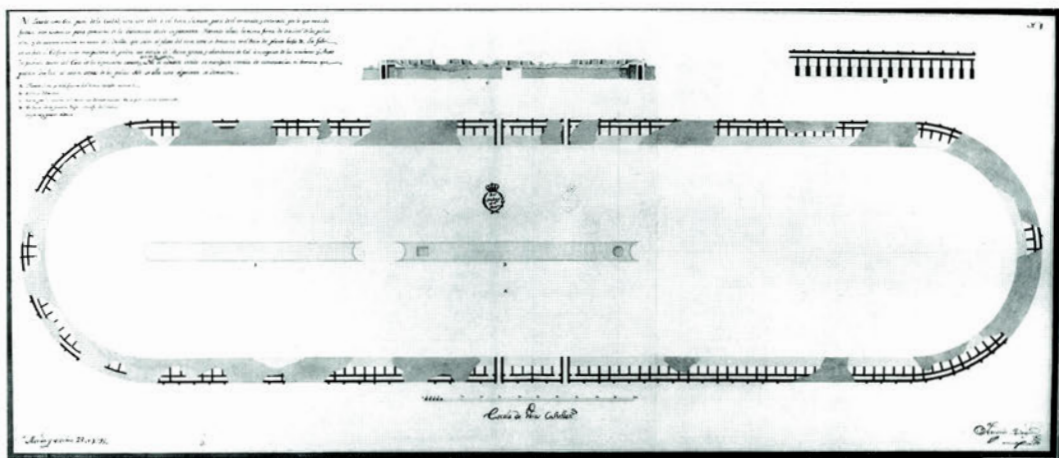
Lám. 8. Planta, alzado y sección de la basa y el capitel, y alzado de los dos cipos sepulcrales de la casa del Excmo. Sr. duque de la Roca (A-5926).



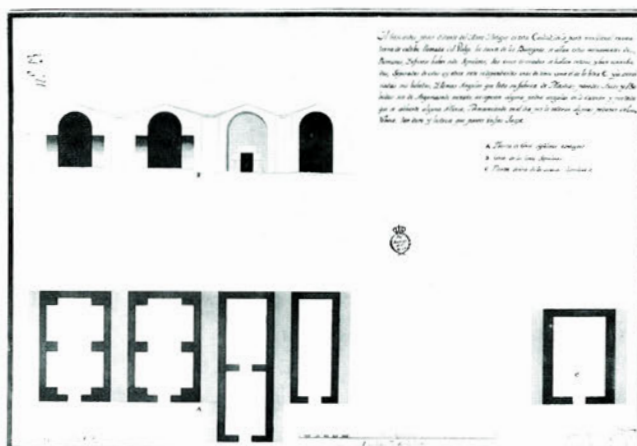
Lám. 9. Alzado de los cipos sepulcrales y planta y alzado de un trozo de columna (A-5927).



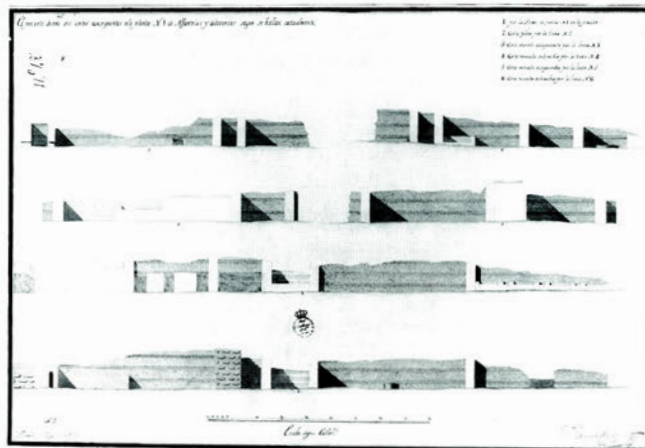
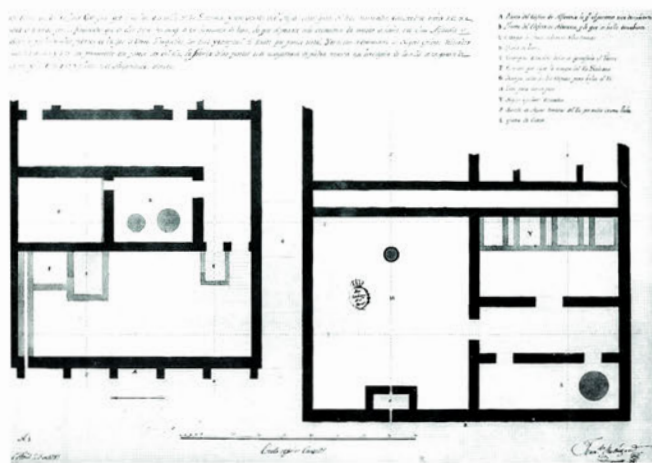
Lám. 10. Plantas y alzados de los capiteles y del arquitrabe (A-5928).



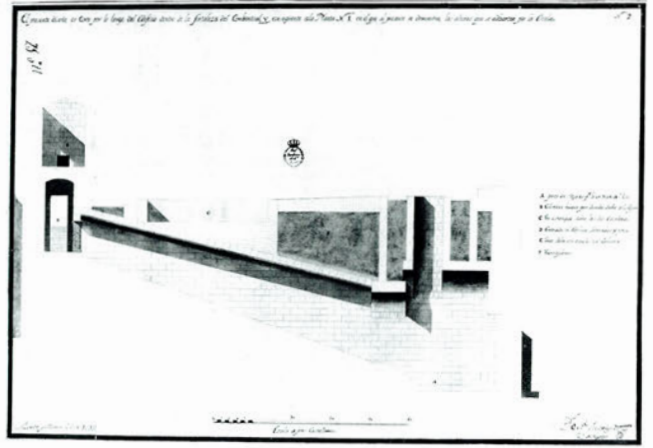
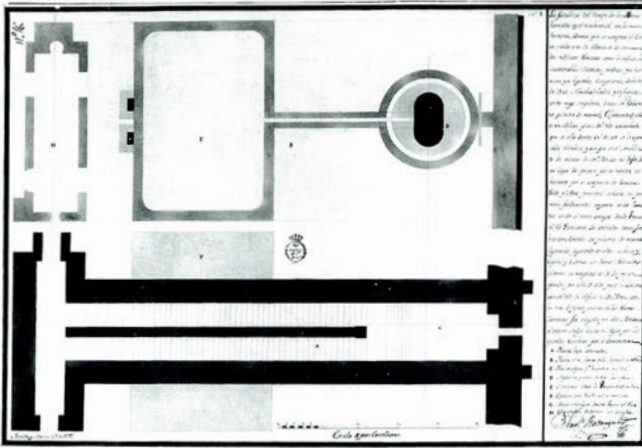
Lám. 11. Plantas y sección del circo y el edificio hidráulico (A-5929)



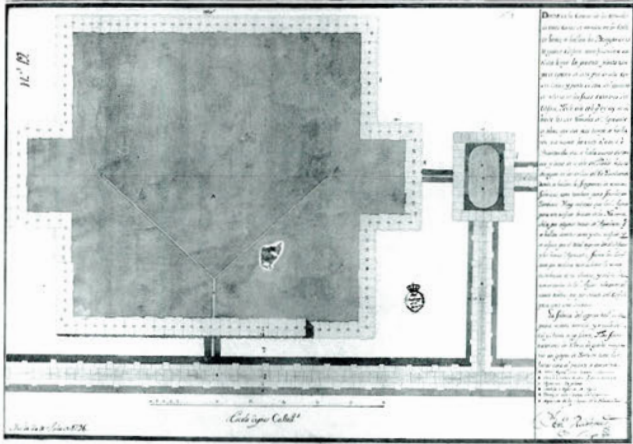
Lám. 12. Planta y sección de sepulcros (A-5930).



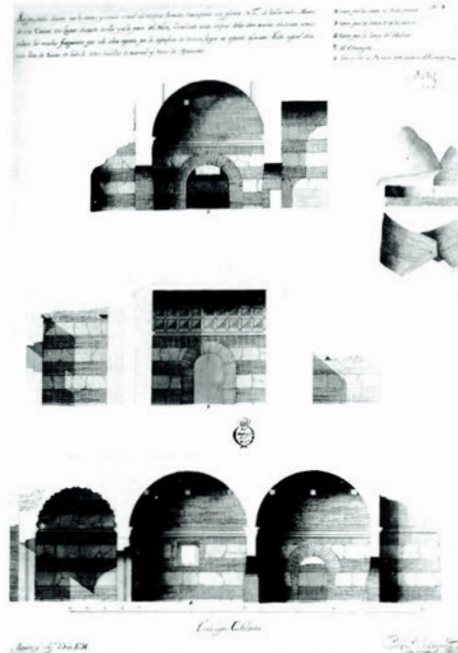
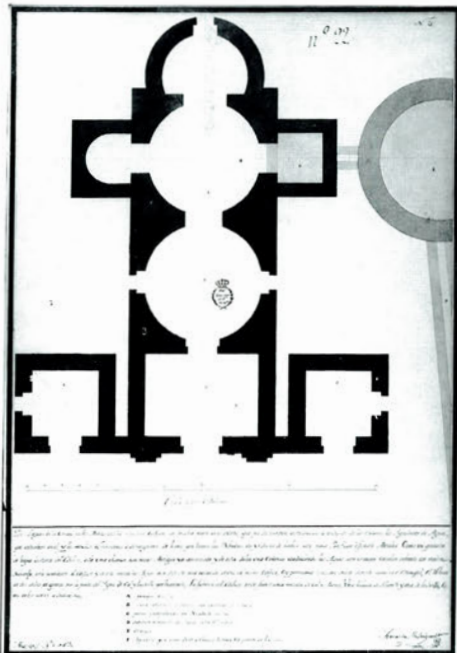
Láms. 13 y 14. Plantas y secciones de los edificios contiguos a orillas del Guadiana, destinados a alfarería y adobería (A-5931 y A-5932).



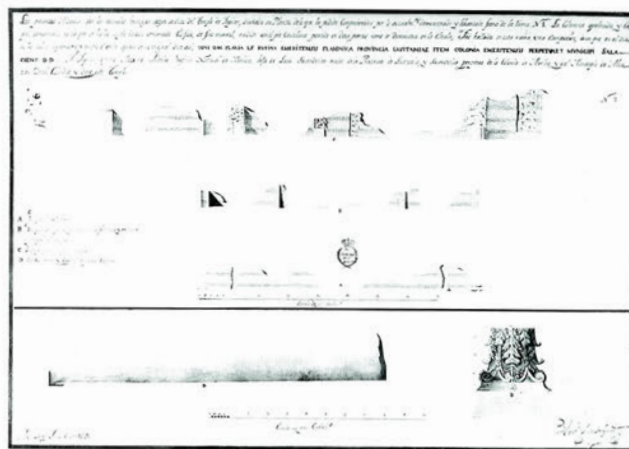
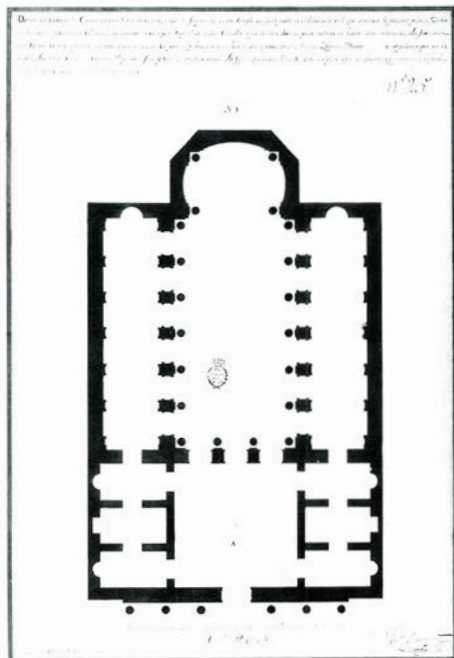
Láms. 15 y 16. Plantas y sección del aljibe y el salón (A-5933 y A-5934).



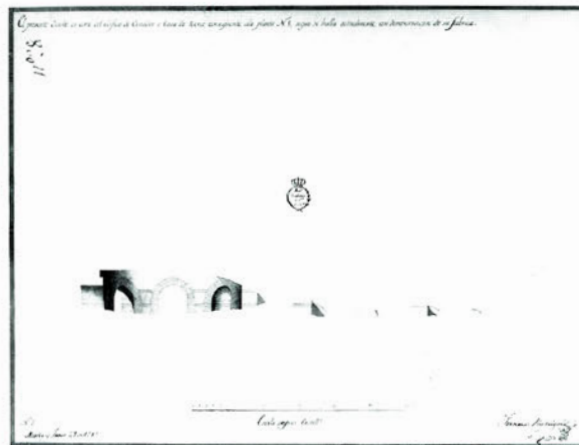
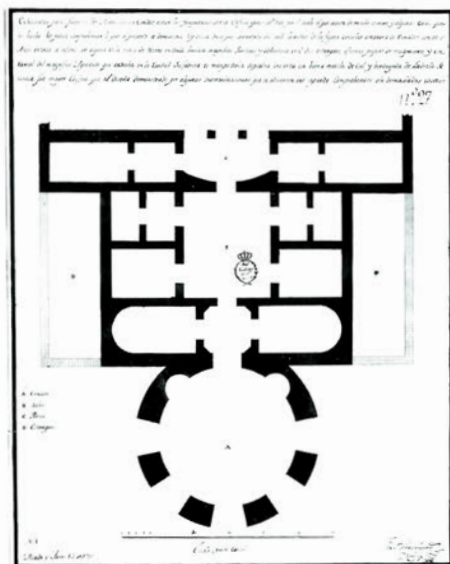
Lám. 17. Plantas del edificio hallado en los corrales de una casa situada en la calle "Vaños", que podría ser unas termas (A-5936).



Láms. 18 y 19. Planta y secciones de una fábrica para purificar o fundir metales, situada en los montes a dos leguas de la ciudad (A-5939 y A-5940).

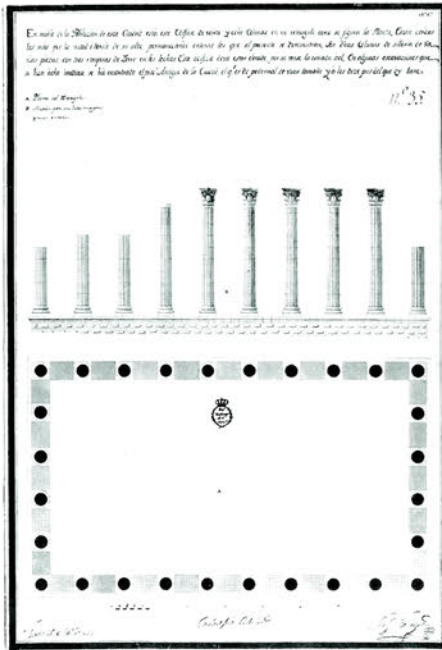


Láms. 20 y 21. Planta y restos que permanecen en pie del templo llamado de Júpiter (A-5942 y A-5943).

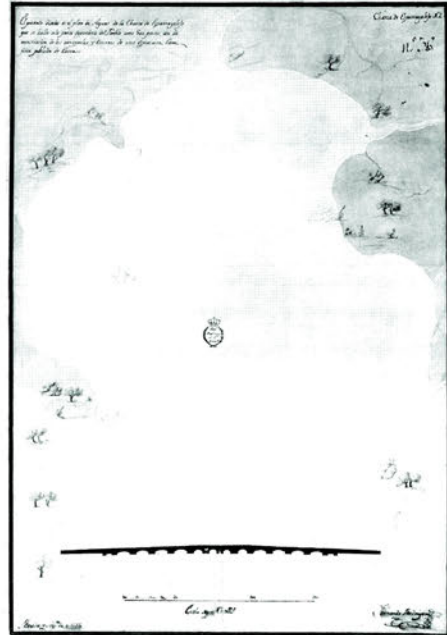


Láms. 22 y 23. Planta y sección de la casa o villa de recreo a 800 pasos extramuros de la ciudad (A-5944 y A 5945).

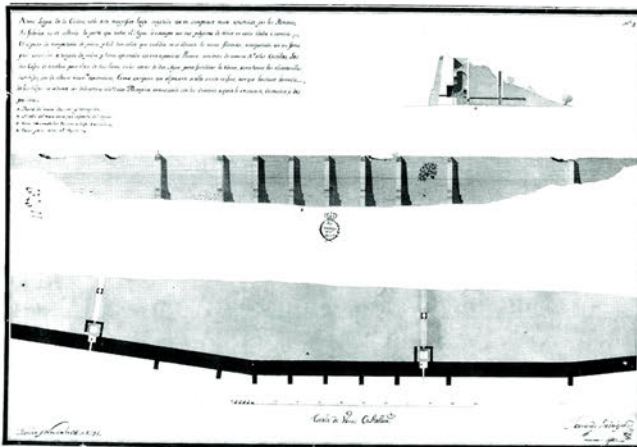




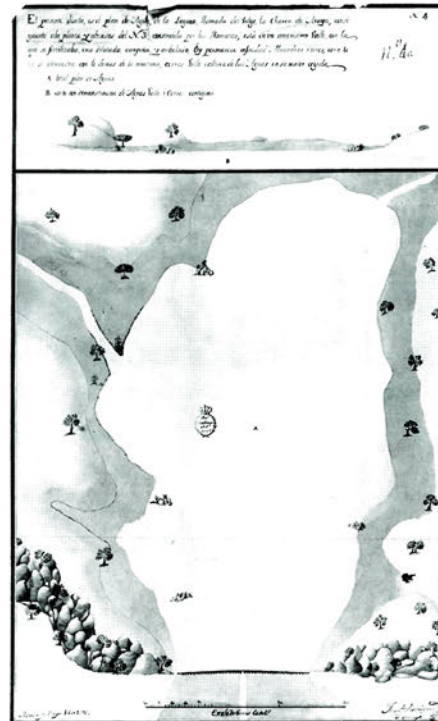
Lám. 29. Planta y alzado de un edificio sin identificar (A-5952).



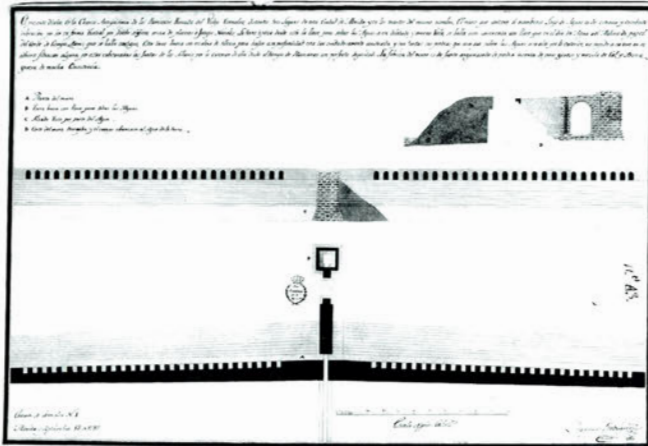
Lám. 30. Plano general y muro de contención de la Charca de Esparragalejo (A-5953).



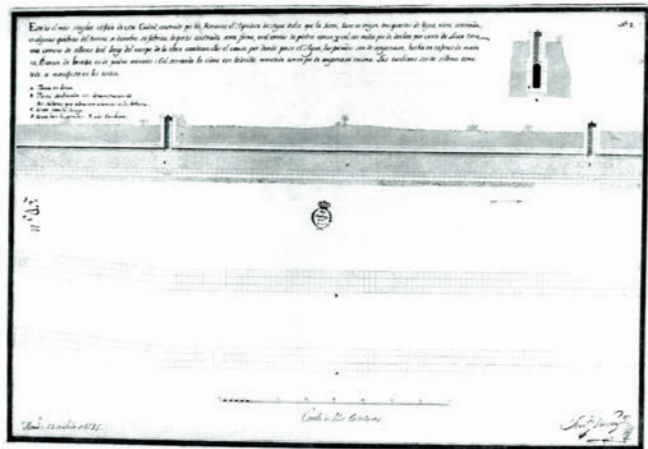
Lám. 31. Planta, alzado y sección del muro de contención de la Laguna de Proserpina (A-5956).



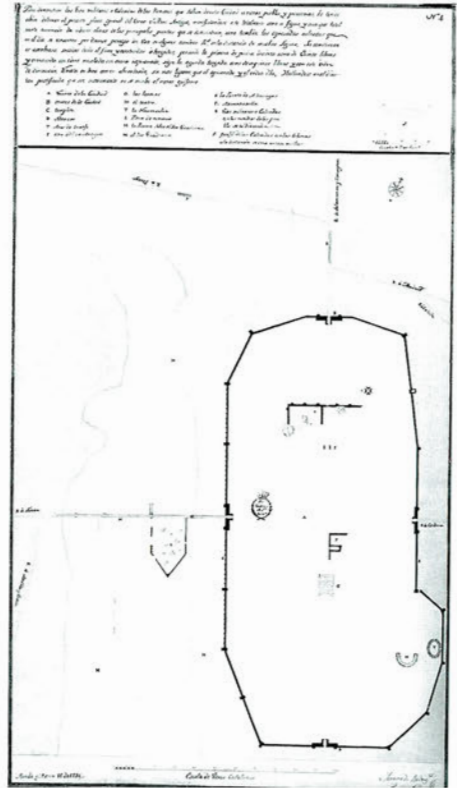
Lám. 32. Plano general y sección de la laguna llamada la Charca de Araya (A-5957).



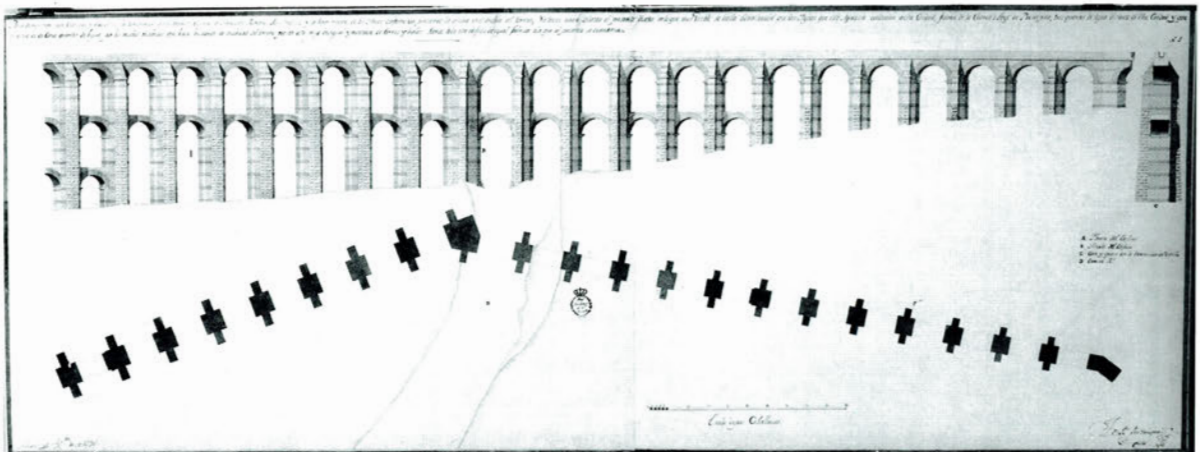
Lám. 33. Planta de la presa, alzado de la fachada y sección del muro de la Charca de Cornalvo (A-5960).



Lám. 35. Plantas y secciones del acueducto de agua dulce (A-5962).



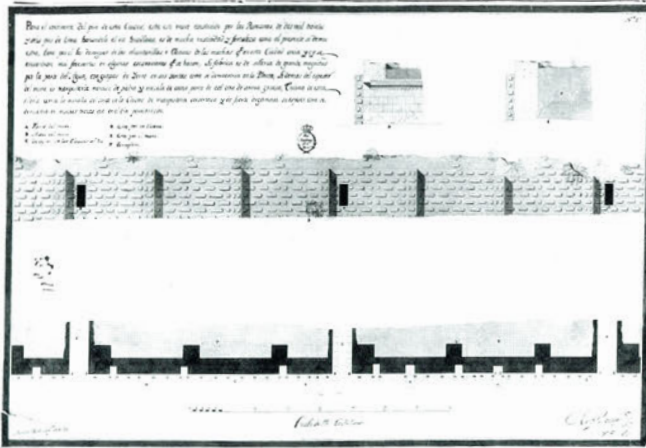
Lám. 34. Planta general y sección del cerco o muro antiguo de la ciudad (A-5961).



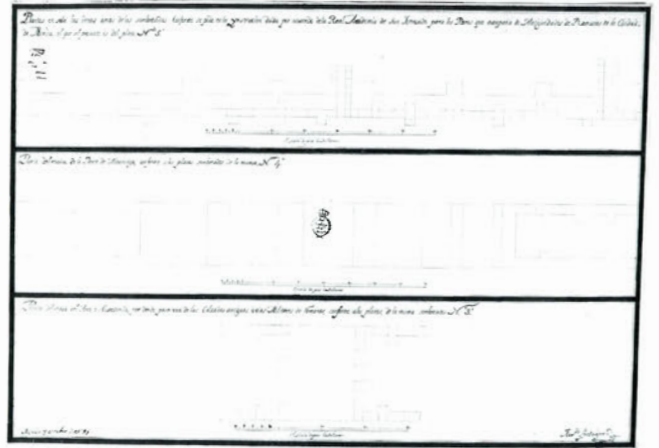
Lám. 36. Planta, alzado, sección y camino real del acueducto que tiene el lago de Proserpina (A-5963).



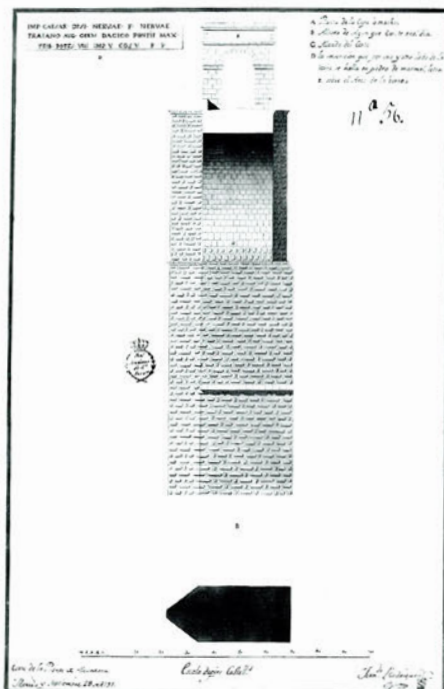
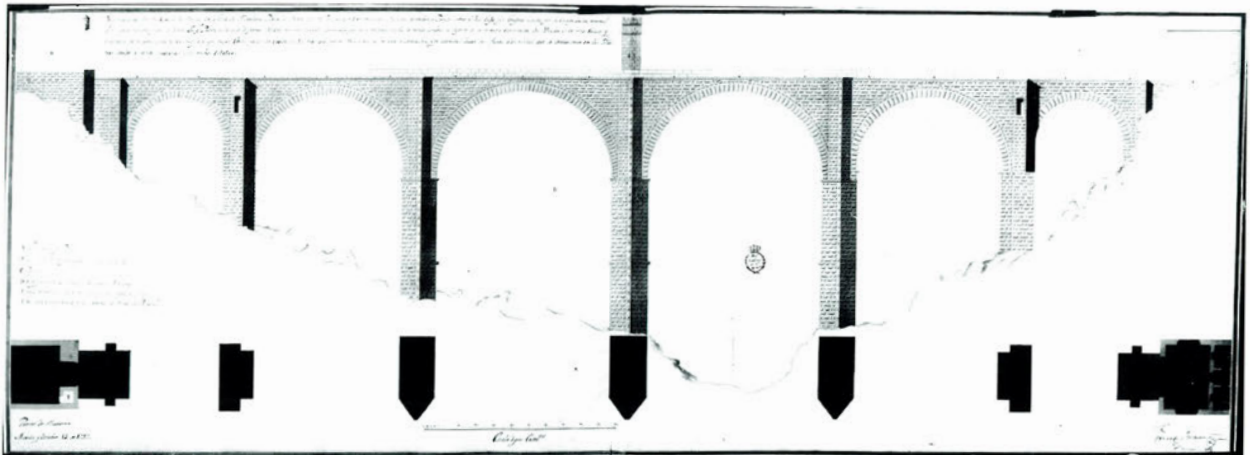




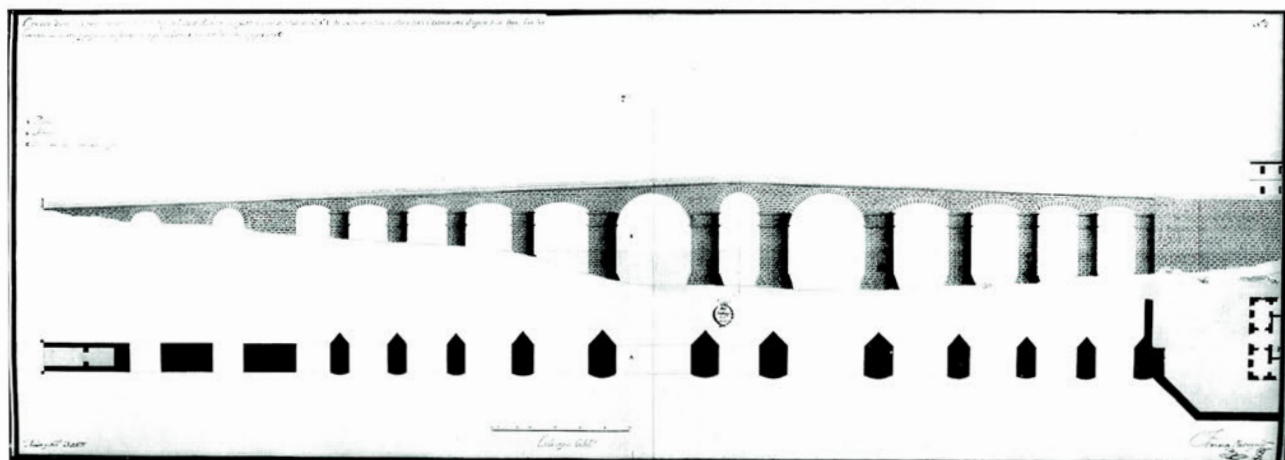
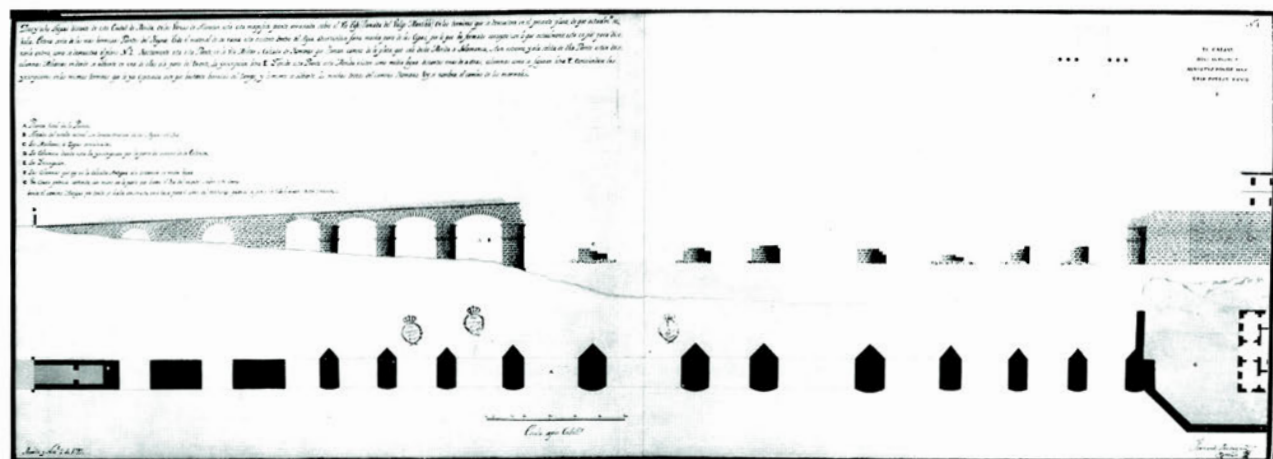
Lám. 42. Planta, alzado y sección del muro de contención de la muralla, en la parte bañada por el río Guadiana (A-5970).



Lám. 43. Plantas de puente sobre el arroyo Albarregas, muro de contención de la muralla que cerca la ciudad y arco o alcantarilla por donde pasa una de las calzadas antiguas o vías militares (A-5971).



Láms. 44 y 45. Planta, alzado y sección del puente de Alcántara, en la villa de Alcántara (A-5972 y A-5973).



Láms. 46 y 47. Planta y alzado del Puente sobre el río Tajo llamado Mantible, en el sitio de Alconetar, representado en su estado de ruina y ya reconstruido (A-3638 y A-3640).

## NOTAS

- (1) CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín, “Tercera parte. Provincia Lusitania: Mérida”, en *Sumario de las Antigüedades Romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las bellas artes*. Madrid, 1832, p. 334.
- (2) MACÍAS-LLANES, Maximiliano, *Mérida monumental y artística*, Barcelona, 1929, p. 70.
- (3) *Mérida sus monumentos. Guía breve*, Madrid, 1991, sp.
- (4) “13-VI-1844-Real Orden del 13 de junio de 1844 creando las Comisiones Provinciales de Monumentos. Su organización y atribuciones, etc.”, en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid, 1957, pp. 52 y 53.
- (5) “9-IX-1857-Ley de Instrucción Pública. Título VI. Artículo 161”, *ob. cit.*, p. 64.
- (6) En la junta celebrada para la instalación de la nueva Comisión Central de Monumentos históricos y artísticos del día 18 de mayo de 1859, queda constancia de la absorción de este nuevo papel por la Academia y los señores que iban a componerla: Duque de Rivas (presidente), José Caveda (vicepresidente) y Pedro de Madrazo en sustitución de Juan Ribera; Valentín Carderera, Aníbal Alvarez y Francisco Pérez en sustitución de Antonio Gil y Zárate; Francisco Enríquez Ferrer y Eugenio de la Cámara, este último en calidad de secretario. “Junta celebrada el 18 de mayo de 1859”, en *Actas de la Comisión Central de Monumentos desde 1851 a 1867*. Sig. 339/3, fol. 114 y 115 (A.R.A.B.A.S.F.).
- (7) “16-VIII-1873-Decreto del 16 de diciembre de 1873, dictando disposiciones para evitar la destrucción o derribo de edificios públicos que por su mérito artístico o por su valor histórico deben considerarse monumentos dignos de ser conservados. Obligaciones y responsabilidades”, en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid, 1957, pp. 82 y 83.
- (8) NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, “Circulares del 30 de marzo de 1878 y 22 de octubre de 1879”, en *La Comisión Central de Monumentos y la Comisión de Monumentos de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la R.A.B.A.S.F. de Madrid*. (Comunicación no leída, en *Preconferencia de bibliotecas de arte* organizada por el Grupo de Bibliotecas de Arte de Cataluña, Museo nacional de Arte de Cataluña e IFLA (Sección de Bibliotecas de Arte) en Barcelona, del 18 al 21 de agosto de 1993 en el salón de actos del Colegio de Arquitectos de Cataluña, pp. 191 y 194.
- (9) MACÍAS LLANES, Maximiliano, *Mérida monumental y artística*, Barcelona, 1929, pp. 70.
- (10) “7-VII-1911-Ley del 7 de julio de 1911 dictando reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas y para la conservación de las ruinas y antigüedades”, *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid, 1957, pp. 112 y 113.
- (11) El real decreto comprendía dos partes: una relativa a la conservación, custodia de las riquezas arquitectónicas, arqueológicas, históricas y artísticas de España y la otra referente a la clasificación y declaración de monumentos, ciudades y lugares pintorescos. Las declaraciones se harían mediante expedientes incoados por los or-

ganismos, entidades centrales o provinciales y personas capacitadas para ello por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, las Academias de San Fernando y de la Historia, la Junta Superior de Excavaciones, la Comisión Regia de Turismo y las Comisiones de Monumentos, gobernadores y presidentes de diputaciones de las provincias donde los monumentos radiquen. Posteriormente los expedientes serían remitidos por la Dirección General de Bellas Artes y para su informe a las Reales Academias de S. Fernando y de la Historia y la Junta de Excavaciones, para que una vez informados pasasen al Patronato y Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, a fin de dar la definitiva resolución. “9-VIII-1926-Real decreto-ley de 9 de agosto de 1926. Sobre protección y conservación y acrecimiento de la riqueza artística”, *ob. cit.*, pp. 184, 188, 191, 194 y 195.

- (12) “Junta Ordinaria del 6 de abril de 1788”, en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1786 hasta 1794*. Sig. 3/85, fols. 70 y 70v (A.R.A.B.A.S.F.).
- (13) “Junta Ordinaria del 4 de mayo de 1788”, sig. cit., fol. 73v.
- (14) “Junta Ordinaria del 6 de julio de 1788”, sig. cit., fol. 79.
- (15) “Junta Ordinaria del 6 de abril de 1794”, sig. cit., fols. 70 y 70v.  
Las pruebas de examen de este autor se encuentran entre los fondos del Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y responden a una *Casa de campo* (del A-1747 al A-1750), prueba de pensado fechada el 30 de junio de 1794; una *Capilla por arista en un romboide de dos ángulos de 80 grados y 2 de ciento* (A-1751), prueba de monteá fechada el 30 de junio de 1794 y la *Casa de un señor hacendado* (A-1899) correspondiente al ejercicio de repente.
- (16) “Junta Ordinaria del 1 de noviembre de 1795”, en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1795 hasta 1802*. Sig. 3/86, fol. 25 (A.R.A.B.A.S.F.).
- (17) “Junta de la Comisión del 27 de julio de 1797”, en *Actas de la Sección de Arquitectura (Junta de la Comisión). Desde 1786 hasta 1805*. Sig. 3/139, fol. 291 (A.R.A.B.A.S.F.).
- (18) “Junta de la Comisión del 31 de agosto de 1796”, sig. cit., fols. 284v y 285.
- (19) “Junta de la Comisión del 29 de diciembre de 1796”, sig. cit., fol. 286.
- (20) “Junta de la Comisión del 23 de mayo de 1797”, sig. cit., fol. 289v.
- (21) “Junta Ordinaria del 4 de junio de 1797”, en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1795 hasta 1802*. Sig. 3/86, fol. 77v (A.R.A.B.A.S.F.).
- (22) “Junta de la Comisión del 27 de julio de 1797”, en *Actas de la Sección de Arquitectura (Junta de la Comisión). Desde 1786 hasta 1805*. Sig. 3/139, fol. 291 (A.R.A.B.A.S.F.).
- (23) “Junta Ordinaria del 1 de noviembre de 1797”, en *Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1795 hasta 1802*. Sig. 3/86, fol. 87 (A.R.A.B.A.S.F.).
- (24) “Junta ordinaria del 7 de enero de 1798”, sig. cit., fols. 90 y 90v.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anticuaria y arqueología. Imágenes de la España antigua 1757-1877*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores (Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas), Real Academia de B.A.S.F. (Calcografía Nacional), 1997.
- BLAS, Benito, ROMERO DE TEJADA, Lola, URRUTIA DE HOYOS, Elisa, “La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España”. *Boletín Evaristo Valle*, (Gijón), mayo 1988, núm. 17, pp. 2-12.
- CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Sumario de las antigüedades Romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las bellas artes* (Publicase en Real Orden). Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Índice de los años 1907-1977*. Madrid, R.A.B.A.S.F., 1978.
- FERNÁNDEZ Y PÉREZ, Gregorio, *Historia de las antigüedades de Mérida (Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Badajoz)*. Badajoz, Imprenta y Librería de D. Gerónimo Orduña, 1857.
- FORNER Y SEGARRA, Agustín Francisco, *Metrópolis primitiva de la Lusitania*. Mérida, Tipografía estereotipia y encuadernación Plano y Corchero, 1893.
- FRANCÉS, José, *Homenaje conmemorativo de D. Antonio Ponz, en la sesión inaugural del año académico de 1925 a 1926, en la Real Academia de B.A.S.F.* Madrid, Est. Tip. Sucesor de Nieto y Compañía, 1925.
- Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957.
- MACÍAS LLANES, Maximiliano, “Mérida monumental y artística”, *Boletín de la R.A.B.A.S.F.* (Madrid), nº 33, 31 de marzo de 1915, pp. 26-28.  
– *Mérida monumental y artística (Bosquejo para su estudio)*, Barcelona: Imprenta Neotipia, 1929.
- Mérida sus monumentos. Guía breve*. Mérida, Publicaciones Mérida, c.b., 1991.
- Monumentos Arquitectónicos de España. Principado de Asturias*. Oviedo, Fundación Cultural del Ayuntamiento, 1988 (Edición de 2.000 ejemplares).
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, “La Comisión Central de Monumentos y la Comisión de Monumentos de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. (Comunicación no leída)”, *Preconferencia de bibliotecas de arte* organizada por el grupo de Bibliotecarios de Arte de Cataluña, Museo Nacional de Arte de Cataluña e IFLA (Sección de Bibliotecas de Arte) en Barcelona del 18-21

- de agosto de 1993, en el salón de actos del Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1993.
- PLANO Y GARCÍA, Pedro María, *Ampliaciones a la historia de Mérida de Moreno de Vargas, Forner y Fernández. Mérida, Plano y Corchero*, 1894.
- PONZ, Antonio, *Viage de España* (Obra compuesta de 18 volúmenes que fueron publicados en Madrid y en distintos años de la segunda mitad del siglo XVIII por la viuda de Ibarra, Hijos, y Compañía). Ed. facsímil. Madrid: L. Montserrat, S.A., 1972.
- QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid, Xarait Ediciones, 1983.
- Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos aprobados por S.M. en 11 de agosto de 1918*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1918.
- Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos aprobados por S.M. en 24 de noviembre de 1865 (Reformado por Real Orden de 30 de diciembre de 1881)*. Madrid, Manuel Tello, 1982.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil. José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España*. Madrid, Fundación C.O.A.M., 1992.
- UTANDE RAMIRO, Carmen, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Índice de los años 1978-1990*. Madrid, R.A.B.A.S.F., 1994.

## DOCUMENTOS

- Actas de la Sección de Arquitectura (Junta de la Comisión). Desde 1786 hasta 1805. Sig. 3/139.
- Comisión Central de Monumentos. Actas de las sesiones. Desde 1851-1867. Sig. 3/339.
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1770 hasta 1775. Sig. 3/83.
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1786 hasta 1794. Sig. 3/85.
- Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1795 hasta 1802. Sig. 3/85.

# LA OTRA DESAMORTIZACIÓN EN MADRID

Por

TEODORO MARTÍN MARTÍN

## *Introducción*

Ya conocemos por las investigaciones de los últimos años (1) la importancia y trascendencia que a efectos económicos, sociales y políticos tuvo la desamortización de propiedades del clero. Escasamente ha sido tratado el tema de la desamortización de sus bienes artísticos y documentales.

Éste es el objeto del presente estudio, el análisis y valoración, en una muestra creo que representativa, de la medida adoptada por los gobiernos liberales. Nos circunscribimos a efectos metodológicos y por lo que nos ofrecen las fuentes consultadas a los bienes muebles de algunos de los monasterios y conventos de la ciudad de Madrid.

Es preciso poner de manifiesto que en este trabajo no vamos a investigar los efectos de la medida liberal, tema de un estudio que proseguimos, sino cuánto tenían y qué calidad de obras (pinturas, esculturas, libros, etc.) poseían en sus instituciones.

Pretendemos con ello acercarnos a sus gustos artísticos, su mentalidad e ideología, así como el volumen de la obra que acumularon a lo largo de los siglos, fruto de sus adquisiciones y del fervor de los fieles. También podemos aproximarnos con ello a lo que fue la riqueza patrimonial de España, en gran parte perdida por obra de la desidia y el fanatismo o bien sita en colecciones privadas de nuestro país o del extranjero.

Ya hemos apuntado que nos ceñimos al caso de los centros religiosos de la ciudad de Madrid y lo hacemos así para ajustarnos con rigor a las fuentes documentales, que son las que nos condicionan.

Éstas están centradas en los siguientes repertorios:

A) En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando;  
— Sección de Conventos Suprimidos. Período 1836-1865, en total 17 legajos.



— Sección del Museo de la Trinidad. 1838-1856, en su conjunto 12 legajos.

— Fondo Bibliográfico, diferentes obras de la Biblioteca, las cuales se citan en las notas.

B) En el Archivo de la Real Academia de la Historia;

— Fondo de Isabel II (Papeles de M<sup>a</sup> Cristina), hemos analizado 9 legajos.

— Fondo Fermín Caballero, en total 9 volúmenes.

— Fondo Bibliográfico de monasterios y conventos, hemos consultado los legajos 11/8253 y 11/8048.

— Otros libros o documentos en la Biblioteca de la citada Institución.

Las fuentes relatadas constituyen la base documental utilizada; la información que nos proporcionan justifica la concreción del tema de estudio a los centros religiosos del Viejo Madrid (2).

Entendemos que este trabajo está sometido a las posibilidades que ofrecen los diferentes informes, estudios, inventarios, colecciones de papeles y documentos varios, así como repertorios de obras, correspondencia entre instituciones o personas que de todo hoy en los fondos consultados. Aun con sus limitaciones hoy podemos responder mejor a la pregunta. ¿Qué riqueza artística y documental poseían los conventos y monasterios de Madrid en vísperas de la desamortización?

### *El Patrimonio Artístico*

Los conventos y monasterios de ambos sexos, sitos en la capital, habían acumulado un amplio y variado patrimonio artístico adscrito de forma directa o indirecta al culto. Predominaban dentro de las artes ornamentales la pintura y la escultura, que servían para decorar interiores y exteriores de sus fábricas.

Por regla general esa riqueza artística se mantuvo incólume hasta la revolución liberal, ya que las instituciones religiosas podían sostenerse con sus propias rentas sin desprenderse de tesoros artísticos. Por ello los inventarios que se hacen, por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando obedeciendo a una disposición del Gobierno a los pocos días de decretarse la exclaustación, son una excelente fuente para detectar obras de Arte (3).

Estos inventarios están ubicados en legajos con documentación variada, que también hemos utilizado como material complementario. Según ellos veamos cuál era la riqueza artística de cada centro.

#### A) Monasterios y Conventos masculinos (4)

Denominación	Ord. religiosa	Obras		Observaciones
		Nº Tipo	Ubicación	
Real Capilla de S. Isidro (Colegio imperial)	Jesuitas	116 Pintura	casa aneja a la iglesia	Cuadros y un número considerable de estampas.
San Felipe Neri	Jesuitas	38 Escultura	iglesia y anejos	Mármoles, bronce, retablos y otros elementos escultóricos.
Oratorio del Salvador	Jesuitas	23 Pintura 8 Escultura	iglesia y sacristía	Crucifijos de marfil y madera. Cuadro del Stmo. Cristo. Dos efigies de mérito.
S. Jerónimo el Real	Jerónimos	97 Pintura 7 Escultura	iglesia y monasterio	Cuadros varios, entre ellos retratos de reyes.
Monserrat	Benedictinos	3 Pintura 10 Escultura	iglesia	Entre ellos una escultura de un crucifijo tamaño natural de Alonso Cano.
Nª. Sª. Atocha	Dominicos	169 Pintura 39 Escultura	iglesia y monasterio	Varios crucifijos de marfil y pinturas varias, alguna del Greco.
San Cayetano	Teatinos	49 Pintura 57 Escultura	iglesia y convento	Cristo de marfil, urnas de maderas y cristales, entre otras.
Recoletos	Agustinos	51 Pintura 26 Escultura	iglesia y convento	La gloria San Agustín de Sebastián Herrera entre otras pinturas.

Denominación	Ord. religiosa	Obras		Observaciones
		Nº Tipo	Ubicación	
San Felipe el Real	Agustinos	104 Pintura 64 Escultura	iglesia y convento	Cuadros de Ribalta y copias de Tiziano y Rafael entre otros.
Merced Calzada	Mercedarios	10 Pintura 94 Escultura	iglesia y convento	Varios panteones de mármol y piedra de fundadores.
Sta. Bárbara	Mercedarios descalzos	34 Pintura 36 Escultura	iglesia y convento	3 pinturas de V. Carducho.
San Hermenegildo	Carmelitas descalzos	196 Pintura 79 Escultura	iglesia y convento	Obras de Orrente y copias de Ticiano.
Nª Sª del Carmen	Carmelitas calzados	196 Pintura 90 Escultura	iglesia y convento	Obras de Pereda, Escalante, V. López y Orrente, entre otros.
Trinidad	Trinitarios calzados	162 Pintura 67 Escultura	iglesia y convento	Cuadros de José Donoso y Solís. Esculturas de mérito de Nª Sª Carmen y S. Lorenzo.
Jesús Nazareno	Trinitarios descalzos	129 Pintura 42 Escultura	iglesia y convento	Escultura de Jesús Nazareno, de vestir, de tamaño natural.
San Antonio del Prado y el de la Paciencia	Los dos fusionados en 1836, orden de Capuchinos	61 Pintura 42 Escultura	iglesia y convento	Obras de Tiépolo, L. Jordán y Orrente entre otros.
Sta. Rosalía C/ Fuencarral	Padres Agonizantes	28 Pintura 34 Escultura	iglesia y convento	Varios crucifijos de marfil y madera.
Nª Sª de la Victoria	P.P. Mínimos	91 Pintura 63 Escultura	iglesia y convento	Cuadros de J. Donoso, José de Ciezar, J. V. Ribera y Palomino, entre otros. Nª Sª de la Soledad del escultor S. Becerra.

Denominación	Ord. religiosa	Obras		Observaciones
		Nº Tipo	Ubicación	
San Vicente de Paúl	Padres Paúles	18 Pintura 16 Escultura	iglesia	—
Nª Sª de Portaceli	Clérigos menores	61 Pinturas 73 Escultura	iglesia y convento	Varios crucifijos de madera y marfil.

## B) Monasterios y conventos femeninos (5)

Denominación	Ord. religiosa	Obras		Observaciones
		Nº Tipo	Ubicación	
Nª Sª de los Ángeles	Franciscas	186 Pintura 24 Escultura	iglesia y convento	Varias obras murales sobre paredes.
Caballero de Gracia	Franciscas	145 Pintura 17 Escultura	iglesia y convento	Sepulcro con estatuas de mármol de fundadores.
Sta. Clara	Franciscas	71 Pintura 20 Escultura	iglesia y convento	Crucifijos marfil y bronce.
Nª Sª Constantinopla	Franciscas	92 Pintura 5 Escultura	iglesia y convento	Una del taller del Greco y una de Carducho.
San Pascual	Franciscas	106 Pintura 23 Escultura	iglesia y convento	Cristo de marfil e Inmaculada Concepción.
Baronesas	Carmelitas descalzas	98 Pintura 31 Escultura	iglesia y convento	Cristos de marfil y cruces de ébano.
Sta. Ana	Carmelitas	6 Pintura 15 Escultura	iglesia y convento	—
Magdalena	Agustinas	103 Pintura 12 Escultura	iglesia	En algunos altares dice: "nada, han quitado lo que había".
Ballecas	Bernardas	202 Pintura 5 Escultura	No específica lugar	—

Denominación	Ord. religiosa	Obras		Observaciones
		Nº Tipo	Ubicación	
Monja de Pinto	Bernardas	88 Pintura 7 Escultura	iglesia y convento	Cuadros, estampas, espejos.
Sta. Catalina de Sena	Dominicas	32 Pintura 15 Escultura	iglesia y convento	Crucifijos de altar y estampas.
Beaterio de C/ Atocha (6)	Beatas de San José	17 Pintura 5 Escultura	iglesia y convento	Cuatro evangelistas en las enjutas de la cúpula.
Beaterio de C/ Atocha	Beatas de S. José	138 Pintura 21 Escultura	iglesia y convento	—

Como podemos deducir de las referencias anteriores no se citan las más de setenta instituciones religiosas que se han contabilizado en la ciudad de Madrid. Aquí hemos inventariado 20 centros de varones y 12 de féminas, lo cual nos señala que los expedientes no se realizaron en todos los conventos. En aquellos que no se cerraron o que cobijaron a otros religiosos no se hicieron inventarios.

Por todo ello debemos complementar la información de la fuente citada con otra inserta en diferentes legajos y que hacen referencia a cuadros seleccionados por la Academia bien para su colección o para el proyectado Museo de la Trinidad. Estas nuevas fuentes nos sirven para saber de la riqueza artística de otras órdenes religiosas hasta ahora no citadas. Veamos lo que nos señalan (7).

Denominación	Orden Religiosa	Nº de obras y Tipo	Procedencia
Jesús	Trinitarios	20 Pintura	Casa D. Medinaceli. 1838
S. Felipe el Real	Agustinos	25 Pint. 1 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Sta. Bárbara	Mercedarios	4 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
S. Cayet. y S. Gil	Teatinos	5 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
S. Basilio	Basilios	1 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
Los Ángeles	Franciscas	18 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
M. de Pinto	Bernardas	31 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
S. Jerónimo el R.	Jerónimos	73 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
S. Martín	Benedictinos	5 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
Prado	Capuchinos	12 Pint. 10 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Paciencia	Capuchinos	1 Pint. 1 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Trinidad (8)	Trinit. Calzados	8 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
S. Fco. el Grande	Franciscanos	101 Pintura	Conv. Suprimid. 1836
M. Ballecas	Bernardas	36 Pint. 7 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
San Pascual	Franciscas	13 Pint. 16 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Caballero de Gracia	Franciscas	4 Pint. 7 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Sta. Catalina de S.	Dominicas	15 Pint. 1 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Sta. Clara	Franciscas	8 Pint. 7 Escult.	Conv. Suprimid. 1836
Magdalena	Agustinas	23 Pint. 3 Escult.	Conv. Suprimid. 1836

Una curiosa nota firmada por la abadesa y monjas del Convento del Caballero de Gracia solicita les sean donadas cinco pinturas y dieciséis esculturas que estaban en su iglesia y fueron recogidas por la Comisión de Académicos. Ello nos habla de la existencia en la referida institución de más obras de las aquí señaladas y que no existen en los legajos consultados.

Es interesante señalar también que la Academia recibió el 30 de abril de 1836, cumpliendo la orden de la Reina Gobernadora de 25 de enero del mismo año, una serie de cuadros pertenecientes al Tribunal de la Inquisición. En total recibe 31 pinturas que había en el Archivo de la Suprema. En la relación se citan: Dos retratos de majas, una vestida y otra desnuda, una joven dormida y desnuda, una joven dormida en un sofá con almohadón morado y una fuente al fondo, una mujer dormida sobre una sábana, una joven desnuda con una concha en la mano con dos genios, un retrato de Inquisidor General pintado por F. Rizzi y otros cuadros hasta treinta y uno. Un apuntamiento al final señala que en la Academia sólo quedaron las dos primeras majas (9).

Como complemento a estas dos fuentes documentales me parece de interés mencionar aquí la “Razón General de los cuadros que la Comisión de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando compuesta de los señores directores de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado han reconocido y visado su mérito artístico, clasificándolos de primero y segundo orden, como también los que han graduado no tenerlo, separándolos por carecer de él, cuya manifestación se hace por el orden siguiente” (10).

Nº de institutos analizados en Madrid . . . .	17
Cuadros de primer orden . . . . .	99
Cuadros de segundo orden . . . . .	263
Cuadros desechados . . . . .	2.500

En nuestra labor de prosecución de cuál era la riqueza artística de los centros religiosos de la ciudad de Madrid es importante la documentación de la Sección Museo de la Trinidad.

Una Orden de la Reina Gobernadora de 21 de enero de 1838, firmada por su ministro Someruelos, establecía la creación de un Museo Nacional en el edificio del ex Convento de la Trinidad y para ello determinaba:

1) Que una Comisión, compuesta de cuatro académicos de San Fernando, se encargara de la dirección del Museo. A tal fin se nombraba Presidente de la misma al Duque de Gor, a D. Marcial Antonio López como Secretario y como vocales a D. José Madrazo y D. Valentín Cardedera.

2) Se encomendaba a la Comisión que formara un presupuesto, “el más limitado posible”, con los gastos indispensables para colocar y habilitar los cuadros.

3) Se proponía que por el Ministerio se habilitara “un profesor activo, celoso y diestro en la restauración de los cuadros maltratados”, así como los más precisos dependientes para el establecimiento. Poco después se nombraba a D. Pedro Kuntz, emparentado con la familia Madrazo, para el citado puesto de profesor.

Las relaciones de cuadros que se incorporaron al mencionado Museo es otra fuente básica para detectar la riqueza de los monasterios madrileños. Veamos algunas referencias (11):

El 24 de julio de 1838 entran en el referido Museo, catalogadas como de primera calidad, las siguientes obras:

Institución	Nº Obras y Tipo	Denominación
Baronesas	2 pinturas	S. Rafael y Tob. de Jordán y Crist. Sepulcro.
S. Basilio	1 pint. en tabla	Virgen con un Niño.
Constantinopla	1 pintura	Degoll. S. Juan, de V. Carducho.
S. Felipe el R.	1 pintura	Cristo Crucificado, de Ribalta.
Minim de la V.	4 pinturas	Nacim. y Adora, de Palomino y otros dos.
Jesús (Trinit.)	4 pinturas	Sta. Catalina, Sta. Inés, 1 Venerable y otro.
M. de M <sup>a</sup> Arag.	2 pint. en tablas	S. José con Niño y la Anunciación.
Rosario	2 pinturas	San Juan Bautista y Nacimiento del Señor.
El Salvador	18 pinturas	12 Apostolados, 2 Salvador y otros 4.
Carm. Calzad.	4 pinturas	S. Juan y 3 frailes de la Orden.
Carm. Descalz.	5 pinturas	Sta. Catalina, S. Jerónimo, retrato de Ancian., etc.
S. Jerónimo	2 pinturas	Asunción de N <sup>a</sup> S <sup>a</sup> y Retrato de Enrique IV.
Magdalena	1 pintura	Adoración de los Reyes.
S. Cayet. y S. Gil	1 pintura	Tapiz de Cristo ante Pilatos.
Caballero de G.	4 pinturas	Ecce Homo, S. Jorge, S. Nicolás y otro.
S. Fco. el Grand.	5 pinturas	Crist. Agonía, de Goya, Nacim., de Murillo, etc.
Merced Calz.	21 pinturas	8 H <sup>a</sup> Moisés, 7 de Ley Antigua, 4 David, etc.
Trinidad Calz.	1 pintura	Inmaculada Concepción, de Solís.
Paciencia	4 pinturas	3 herejías de judíos y Coron. Esp., de Rizzi.
Sta. Clara	1 pintura	Sta. Clara de medio punto.
Agust. Recolet.	8 pinturas	8 óvalos con diferentes santos.
Mostenses	1 pintura	San Agustín.
Los Ángeles	2 pint. en tablas	Oratorio con dos puertas y Santa en tablas.
San Pascual	2 pintura	S. Jerónimo y Adoración Reyes, de Ticiano.

En la relación de este inventario hay también otros cuadros de Alcalá, Toledo, Ávila y Burgos. Los conventos de Madrid que no tienen obras de primera categoría son los siguientes: San Felipe Neri, Bernardas de Pinto, Las Ballecas, Agonizantes de la Calle Fuencarral, Capuchinos del Prado, Santa Rosalía, N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Portaceli, Santa Bárbara, Beatas de San José y San Martín.

Por este repertorio llegan a la Trinidad 172 obras de 1<sup>a</sup> categoría y 249 de 2<sup>a</sup>, en total 421. Correspondían a centros religiosos de la ciudad de Madrid 97 de 1<sup>a</sup> categoría y 221 de 2<sup>a</sup>.

En fechas anteriores habían entrado en el proyectado Museo otras obras de diferentes categorías y procedentes de Monasterios madrileños.



Veamos algunos de ellos. El 18 y 19 de julio de 1836 el Conserje de la Academia remite al Depósito de la Trinidad los siguientes cuadros (12):

De San Jerónimo el Real . . . . .	70 Cuadros
De San Francisco el Grande . . . .	113 Cuadros
De los Mínimos de la Victoria . .	61 Cuadros
De los Agustinos Recoletos . . . .	36 Cuadros
De S. Vicente de Paul . . . . .	19 Cuadros
De Sta. Catalina de Sena . . . . .	30 Cuadros

Ya en la etapa de la Regencia de Espartero se hacen nuevos inventarios de obras depositadas en el Museo Nacional. El realizado el 9 de octubre de 1840 hace referencia a los de catorce institutos religiosos (13).

Al hacerse cargo de la gestión del Museo Joaquín Íñigo, propuesto por el Regente, se realiza un nuevo envío de obras desde la Real Academia de S. Fernando (14). Éste lleva fecha de 15 de abril de 1842 y se contabilizan en total 46 pinturas procedentes de los siguientes conventos madrileños: Baronesas 1, Bernardas de Pinto 1, S. Basilio 1, S. Cayetano 3, El Carmen Calzado 2, Sta. Bárbara 4, S. Felipe el Real 13, Beatas de S. José 3, Los Ángeles 12, Ballecas 4, Paciencia 1 y la Trinidad Calzada 1.

Una “noticia” pormenorizada nos señala la ubicación exacta en que se hallaban las obras de arte recogidas en el Depósito de la Trinidad (15). En ella se mencionan las partes que ocupaban a lo largo de la nave central, capillas, sacristía, claustros, coro y otras dependencias del ex convento de la Calle Atocha. Este documento nos parece del mayor interés para poder compendiar las obras recibidas.

Como hemos visto hasta aquí, la documentación no completa el total de monasterios y conventos de la ciudad de Madrid, que ascendía a setenta. Algunos habían sufrido incendios o fusiones con otros durante los años de la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal. Además, al permanecer abiertos al menos uno de cada orden religiosa femenina y no realizarse inventarios de ellos, carecemos de información de la totalidad. Tal es el caso de las Descalzas Reales, la Encarnación, San Ildefonso, Santa Isabel, Las Bernardas del Sacramento, la Concepción Francisca o las Jerónimas Carboneras, entre otros.

Por lo que respecta a los conventos y Monasterios masculinos, aquéllos de los que no tenemos noticias es porque habían sufrido la exclaustación en el período napoleónico o bien bajo los efectos de la Ley de Monacales de 1820. Otros no poseen inventarios en razón de que subsisten, como es el caso de los dos cenobios escolapios de San Antón y San Fernando.

Todo ello nos lleva a considerar que nuestras fuentes consultadas no abarcan toda la riqueza monástica del Madrid del Antiguo Régimen. Aún así pueden desprenderse una serie de consideraciones sobre su patrimonio artístico.

Observamos la abundancia de obras de arte en su conjunto y en cada uno de ellos en particular. Otra característica es que sobresalen los cuadros sobre la obra escultórica. Ahora bien, este volumen adolecía de una calidad más que discutible. Lo vemos por la gran cantidad de obras que desechan como museables para la Trinidad. Asimismo escasean las firmas de autores destacados en las obras que se mencionan. Son raras las firmas de primeras figuras de las Bellas Artes.

La razón de todo ello reside en “la juventud” de los conventos madrileños. En su mayoría son fundaciones creadas a partir del reinado de Felipe II, al calor de la nueva religiosidad impuesta por la Contrarreforma. Además, como hemos investigado en otro lugar (16), los dominios territoriales y las rentas de los cenobios madrileños no eran muy cuantiosas. Todo ello llevaba a que estas instituciones religiosas poseyeran un gran volumen de obras, pero seleccionadas con cierta precipitación o urgencia.

### *El Patrimonio Documental*

Hemos hablado de pérdida de la riqueza artística en el campo de la pintura, la escultura y el dibujo. Más énfasis habría que poner en el deterioro y desaparición de la riqueza documental. Ingentes cantidades de manuscritos, legajos y libros se perdieron con motivo de la exclaustación. Al referirnos ahora a esta parcela del patrimonio monacal madrileño hay que poner de manifiesto que la preocupación de las autoridades por estos tesoros culturales fue francamente menor.

Las Bellas Artes eran valiosas en clave económica y podían ser subastadas o coleccionadas en museos. El patrimonio documental era poco valorado, se estimaba en tanto era fuente de información para la venta de so-

lares, fincas, censos o rentas monacales. Habrían de pasar años para que se descubriera su faceta artística y su valor histórico. No olvidemos que la recopilación de los fondos documentales de los conventos en el Museo de la Trinidad, en la Biblioteca Nacional o en el Archivo Histórico Nacional, donde por cierto no está ni la mitad de ellos, es tardía y se ejecuta en los años sesenta del pasado siglo.

Así pues, el rastreo de los fondos documentales monásticos (desde libros de coro hasta los fundacionales, de rentas, privilegios o meramente religiosos) es enormemente complejo. La dispersión de las fuentes, la escasez de catálogos de incorporaciones a instituciones públicas y sobre todo la destrucción (de mil diferentes maneras) hacen muy difícil la investigación.

A pesar de ello hemos llevado a cabo una aproximación muestral, utilizando la información que nos proporcionan las fuentes existentes en las Corporaciones Académicas madrileñas. En este sentido cabe decir que nuestra labor se ha circunscrito a los documentos existentes en las bibliotecas conventuales dejando de lado los archivos, hoy en su mayoría en el A.H.N.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sección de Conventos Suprimidos, hemos hallado algunos legajos que relatan el volumen y títulos de obras entregadas a la Institución por los Comisionados de la Junta de Extinción de Conventos. La Academia los depositó posteriormente en la Trinidad. El expediente de 1836 establece la siguiente entrega (17):

Institución	Nº de libros	Pergaminos	Pasta	Med. Pasta	Rústica
Sta. Bárbara	4	4	—	—	—
San Gil	16	12	4	—	—
Merced Calz.	431	35	392	—	4
Cap. del Prado	102	36	62	4	—
Trinit. Calz. (18)	57	20	36	—	1
Trinit. Calz. (18)	57	46	11	—	—
Agust. Recoletos	3	1	2	—	—
S. Felipe el Real	37	22	—	—	15
S. Basilio	7	6	1	—	—
Portaceli	39	38	—	1	—
El Salvador	97	—	97	—	—
Sto. Tomás	41	32	9	—	—
Total	891	252	614	5	20

En total 891 libros con predominio de los encuadernados en pasta, seguido de los pergaminos. Una relación de 23 de agosto del mismo año firmada por el encargado del depósito de la Trinidad, Miguel de Vilardebó, dice haber recibido un total de 81 legajos y 991 libros, cifra esta última que no coincide con la estadística anterior, posiblemente por la tardía incorporación de nuevos documentos.

Si importante era el volumen de la documentación que poseían, más nos interesa saber de qué trataban, los autores, años de edición, título, etc. Todo ello nos conformaría una visión más particularizada de su ideología, mentalidad e inquietudes. Observemos algunas muestras.

<b>Institución</b>	<b>Selección de algunos títulos y autores</b>
Santa Bárbara	Hª de Segovia de D. Colmenares Genealogía de los C.R. de España de Garibai Pompas fúnebres por Felipe IV, Nápoles 1666 Vida de Ilust. Caballeros de P. Jovio. París 1568
San Gil	Sandoval, Obispos e iglesias de Pamplona. 1 vol. Aynsa, Historia de Huesca Benter, Crónica General de España, 1 vol. Estrella, Viaje de Felipe II a Flandes, 1 tomo Crónica de Don Juan II, 1 volumen Vida de Ilustres caballeros de P. Jovio, 1 vol. Crónica de Alfonso XI, 1 vol. Alfonso X: Crónica General de España Herrera: Comentario de los hechos de los Esp. en Italia
Merced Calz.	Cuaderno de Plantas Monumentos de Grecia Antigüedades de Roma Museo Florentino Enciclop. o Dicc. de Diderot, total 28 volúmenes Diccionario de las Ciencias Alexiada de A. Comnena. París 1651 (19)

- Historia de Roma de Dion Casio  
 Vitrubio: De Arquitectura  
 Obras de Saavedra Fajardo, Mariana, Fournier, etc.
- Kircheri, Fisiología, Amsterdam 1680  
 A. Kirchen, Arca de Noé. Amsterdam, 1675  
 A. Kirchen, Monumentos de China, Amsterdam, 1667  
 Fray L. Sáez, Monedas de Enrique III, Madrid 1796
- Cap. del Prado F. Ocampo, Crónica General de España. 3 vol. Alcalá 1578  
 J. Zurita, Rc. Aragonia. Zaragoza 1578  
 Carta Geográficas y Estampas de Viajes de Cook  
 España dividida en Prov., e Intendencias. Madrid 1789  
 H<sup>a</sup> de las Revoluciones de Polonia. 2 vol. Varsovia 1775  
 J. Le Conte, Les soirées de St. Petersburg. París 1822
- Biblia con caracteres góticos en pergamino  
 Galileo, Libro que trata de Música Antigua. Florencia 1581
- Trinit. Calzad. P. Salazar, Crónica del Cardenal Mendoza  
 Vasconcelos, Historia de los Reyes de Portugal  
 Gibbon, H<sup>a</sup> de la decadencia de Roma  
 Obras de Vitrubio, Ariosto, Dormer, Zurita, Alonso Fdez., etc.
- Vida de Santa Rosalía
- Agust. Recolet. Diccionario de Calepini  
 Meditaciones sobre los Evangelios, en italiano
- Beson, Teatro de Instrum, y Figuras Matemát. y Mercancías
- S. Felipe el Real Eneida de Virgilio y Sátiras de Juvenal  
 G. Pujades, Crónica de Cataluña
- Fray Solano, Descripción del Escorial
- San Basilio Roma Sacra Antigua y Moderna  
 F. Salazar, Yglesias, indulgencias y estaciones en Roma
- Epigramas de Marcial y Obras de Cicerón
- Núñez Castro, H<sup>a</sup> de los Reyes de Castilla
- Portaceli Gómez Miedes, Historia de Jaime de Aragón  
 Cobarrubias, Tesoro de la lengua castellana

- Nasarre, Escuela de Música  
H<sup>a</sup> de Cuenca, Córdoba, Nápoles y Puebla en N. España
- Historia de Inglaterra en 15 volúmenes  
H<sup>a</sup> de los emperadores y otros príncipes, 6 vols.  
H<sup>a</sup> Ord. Monást., religiosos. y militares. París 1721, 6 vol.
- El Salvador  
Rollin: Historia Antigua, en francés. 28 vols.  
Rollin: Historia Antigua, en 13 vols.  
Rollin: Historia Antigua, en 17 vols.  
Diario de las Bellas Artes y Ciencias. París 1773, 12 vols.
- Ciaconi, H<sup>a</sup> de los pontífices Romanos, 5 vols.  
Moratori, Historia de Italia, 12 vols.  
Aldrete, Principio y Origen de la Lengua Castellana
- Sto. Tomás  
F. Cortés, Conquista de Nueva España  
F. Caro de Torres: H<sup>a</sup> Ord. Mil. Sant. Calatr. y Alcánt. 1629  
J. de Sigüenza, H<sup>a</sup> de la Orden de San Jerónimo  
Obras de Zurita, Mavillon, M. Gagliano y A. Moya

Esta es toda la documentación que hemos hallado en la Academia de San Fernando. La de la Historia es aún menos rica en fuentes documentales. La razón estriba en que su incorporación a esta labor de recopilación de libros y legajos no tuvo lugar hasta 1850. En ese año, dos reales órdenes de 18 de agosto y 29 de octubre atribuían a la Real Institución la custodia y estudio de estos fondos conventuales si eran de valor para investigar y estudiar la Historia Nacional. Pero de vez en cuando circulares y disposiciones ministeriales frenaban tal decisión al ser prioritario su depósito en la Dirección general de Fincas del Estado, dependiente del Ministerio de Hacienda.

En la Academia de la C/ León hemos consultado, en la sección Conventos y Monasterios, dos legajos. El que tiene el nº 11/8253 contiene pocas referencias a Madrid ciudad (20). Veámoslas.

\* Procedente de la Suprema Inquisición recibe en octubre de 1850 y enviados por la D.G. de Fincas del Estado:

5 tomos en folio con las bulas y breves originales dados por diferentes pontífices desde el año 1261 en que regía la Iglesia Urbano IV hasta 1742 en que la regía Benedicto XIV.

3 tomos de los 5 que debían existir de copias de los mismos breves y bulas.

3 tomos del índice general de todos ellos.

\* De las Descalzas Reales y a través de la misma D.G. recibe en diciembre de 1850:

6 tomos encuadernados en pergamino, a saber cinco impresos y uno manuscrito, que contienen las reglas observadas en las cuatro órdenes militares y copia de la fundación de religiosas descalzas de esta Corte.

\* De los Mercedarios Calzados de Madrid en julio de 1853:

Dos legajos con privilegios, cédulas reales y ejecutorias.

\* De San Jerónimo el Real en la misma fecha:

2 legajos con privilegios y bulas.

\* De San Martín de Madrid en julio del mismo año (21):

67 tomos en folio forrados en pergamino en que se hallan encuadernadas todas las escrituras y papeles desde 1067 hasta 1824.

\* Procedentes de Jesuitas en la anterior fecha:

La Biblioteca y documentos de los jesuitas, la mayoría sobre la expulsión en tiempos de Carlos III. Los más antiguos son de 1724.

El legajo nº 11/8048 contiene la siguiente documentación:

\* Procedente de San Martín de Madrid y sin fecha algunos tomos sin más especificación (21).

\* De octubre de 1851 hay una relación de libros recibidos por provincias y en lo referido a Madrid la D.G. de Fincas del Estado dice literalmente: "Que nada se ha encontrado".

En septiembre de 1863 la Academia recibe, de igual procedencia, una serie de libros. Los hay de jesuitas de Castilla, de América, Filipinas o el Perú, de la Orden de San Juan y algunos de ex conventos madrileños:

\* De S. Jerónimo el Real, un legajo con bulas, breves y privilegios, más un tomo con cartas impresas de generales y provinciales de la orden jerónima.

\* Del Carmen Calzado, 5 legajos sobre temas varios.

\* Del Carmen Descalzo, 4 legajos sobre temas varios.

\* De Trinitarios Calzados, 8 legajos sobre temas varios y 4 tomos sobre libros e índice de su librería.

\* De la Merced Calzada, 1 legajo con privilegios y cédulas reales.

\* De Sto. Tomás, 3 legajos sobre capítulos generales, bulas y breves.

\* De los dominicos de Atocha, 2 leg. sobre privilegios y bulas.

\* De San Felipe Neri, 2 legajos sobre privilegios y bulas y 3 tomos sobre profesiones de religiosos.

\* De Sto. Domingo el Real, 5 legajos con privilegios.

\* De las Monjas de Calatrava, 1 legajo sobre toma de hábitos de los caballeros de la Orden de Calatrava.

Un inventario redactado en 1866 en el que se hace un estado de los documentos reconocidos y extractados nos arroja la siguiente estadística de libros recibidos por la Academia de la Historia (22):

Provincias analizadas . . . . .	17
Nº de Privilegios Reales . . . . .	884
Nº de Privilegios Eclesiásticos . . . .	644
Nº de Privilegios Particulares . . . . .	6137
Nº total de Documentos . . . . .	9587

Como vemos, la relación de libros o documentos recibidos por la mencionada Academia son mínimos en lo que a Madrid respecta. Puede haber varias explicaciones a este hecho: la documentación de sus conventos se remontaba al S. XVII, pocos al XVI y menos al período medieval; por ello no debían de tener fabulosas bibliotecas o archivos con tesoros bibliográficos. Pero hay otra razón: desde que se decreta la excomunión en 1835 hasta que se ejecuta la orden de Isabel II (1850), pasan quince años cruciales para la conservación y archivo de la documentación monástica. Sabemos además del incendio y destrucción de edificios eclesiásticos en este período, que deterioran gravemente el patrimonio bibliográfico. La rapiña de particulares y el celo de algunas instituciones (diputaciones, ayuntamientos, universidades, M. de Hacienda y Fomento), hicieron que los repertorios llegados a la Real Academia de la Historia, en el caso madrileño repetimos, fueran de escaso valor.

En el último legajo consultado hay una carta que, aunque no se refiere directamente a monasterios de Madrid, sí tiene que ver con el tema. Se trata de una epístola que acompaña a la entrega del Cartulario de Santa María de Najera, hecha a la Academia por Salustiano Olózaga, académico de número (23). Lleva fecha de 8 de abril de 1853 y en ella relata las vicisitudes que tuvo que sufrir para obtener el Libro Becerro citado, que constaba de 5 volúmenes. Era Director del Academia D. Luis López Ba-



llesteros. Resulta curioso que una persona como Olózaga, cuya responsabilidad fue máxima en 1835 y 1836 en el tema de la Desamortización, tuviera que utilizar energías, esfuerzos e influencias personales para recuperar una serie de documentos, que una buena administración de sus compañeros de partido y él mismo podrían haber logrado cuando tuvieron responsabilidades de gobierno. La Historia se hace y se escribe así.

### *Un Patrimonio diezmado*

Hemos visto en los dos capítulos anteriores algunas muestras de la riqueza artística y documental de los monasterios madrileños antes de la Desamortización. Sus tesoros eran superiores a los que aquí hemos sondeado. La desidia y la incultura unidas a la ambición y la corrupción, con el complemento del fanatismo y la escasez de recursos económicos en aquella época, hicieron que se dilapidaran las grandes preciosidades artísticas conventuales. De todo ello encontramos huella en la documentación consultada.

Contra la supresión indiscriminada y repentina de conventos y monasterios clamaron las mentes más lúcidas del país no sometidas al imperio del odio y la rigidez ideológica y social. Como prueba de esta oposición razonada a cómo se hacía la Desamortización —no a las propias medidas liberalizadoras de la propiedad— hay que citar los dos manifiestos elevados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a las autoridades.

El de febrero de 1836, dirigido a la Reina Gobernadora, comienza diciendo: “La supresión repentina de los conventos y monasterios de España ha causado en las Artes un efecto que se siente mejor que se explica...” (24) Y más adelante señala: “(la Academia) se ha ocupado sin cesar y se está ocupando en preservar de la codicia de nacionales y extranjeros, lo que se conservaba en los templos y conventos”. La Exposición, firmada por el Secretario Marcial Antonio López, reclama sosiego y consulta a la docta institución antes de llevarse a cabo demoliciones de edificios tanto en la capital como en el Reino. Su ánimo es aún esperanzado, confiando en que la sensatez se imponga.

No respira el mismo aire el que se envía a Las Cortes en noviembre de 1836. Tras los sucesos de la Granja de Agosto de aquel año, y viendo que el poder de M<sup>a</sup> Cristina de Borbón es escaso, la Academia se dirige al Parlamento Constituyente en otro manifiesto más parco en razonamientos,

pero más contundente y crítico contra las destrucciones de edificios que se habían emprendido (25).

“La Academia de Nobles Artes de San Fernando ha creído un deber suyo dirigirse a las Cortes para evitar la demolición y ruinas de las grandes y bellas masas arquitectónicas que son el ornamento de Madrid” ... “Inútil es decir que si el destruir es muy fácil, no lo es tanto edificar...” ... “Ha visto con dolor que la pica destructora ha descargado y descarga sobre los más hermosos edificios.” En un momento determinado se hace una crítica de las ventas realizadas. “Varias han sido las subastas que se han hecho de conventos demolidos; reúnanse todas las sumas de los remates hasta aquí celebrados, y es bien cierto, y así se dice de público, que el plomo, o el hierro, o el ladrillo o lo más despreciable de las ruinas que se hacen, será suficiente para formar una cantidad mayor...” ... “En fin puede asegurarse que el alquiler de uno sólo en un año subiera más que todas las subastas referidas.” Estas alusiones a la línea de intereses de las medidas liberales son el último cartucho que la Academia emplea. Termina diciendo: “Se mandarán se suspendan las demoliciones acordadas y rematadas, y que ni en éstas ni en ningunas que se propongan se proceda sin contar con la Academia.” Fue el último intento, baldío, por impedir el derribo de los edificios más característicos del barroco madrileño.

La codicia se ensaña con las obras de arte de los monasterios, cerrados por orden del gobierno, y con sus riquezas en manos de los llamados comisionados del Crédito Público, cuya gestión tiene más de un punto negro en lo que respecta a las preciosidades conventuales. Veamos algunos ejemplos.

En una carta manuscrita de José Manuel de Arnedo, conserje de la Real Academia de S. Fernando, dirigida al Secretario Manuel Antonio López el 11 de abril de 1836, dice lo siguiente (26):

“El Sr. Jordá Antonio, recogió una corona de plata y otros dijes que tenía la Virgen de la Concepción, de la que era congregante... En el mismo día en que Jordá sacó del dicho convento las alhajas expresadas D. Rodrigo Aranda se llevó para el Colegio de la Unión tres preciosas urnas que constan en el inventario, de San Gil un excelente crucifijo cuya cruz está guarnecida de piedras de mucho valor, de la Soledad extrajo el crucifijo del altar mayor; D. Genaro Sanz, presbítero comisionado por el M.R. Arzobispo de Toledo, por sí y ante sí dispuso de varias imágenes llevándolas a donde mejor le pa-

reció para la veneración pública.” Y más adelante le propone: “Se exigirá una razón jurada a los Sres. Jordá, Aranda y Sanz, de todo cuanto han sacado de los monasterios y conventos, a dónde lo han conducido o depositado... lo mismo debe exigirse al Sr. de Murga, comisionado por el Crédito Público, para que diga cuántos cuadros y efigies de Santos ha donado, por orden de éste, o vendido a beneficio del dicho Crédito.”

La petición de este funcionario se hizo en abril; el 10 de noviembre de 1836, y tras la lapidación del patrimonio que se estaba realizando, él mismo pide autorización al Secretario para sacar obras de arte de los Conventos de San Pascual y el Caballero de Gracia, y dice: “se necesita no alborotar y hacerlo con quietud... pues si entran los ‘caribes’ de las artes por no entender ni saber lo que vale se lo llevará todo la trampa” (27).

Muchos eran los interesados en las propiedades y riquezas de las corporaciones religiosas. Los miembros de los institutos religiosos tampoco colaboraban, quizás por despecho, en la conservación de aquellas bellezas. Un informe policial de Salustiano Olózaga, jefe político de Madrid, del 20 de diciembre de 1835, dice textualmente: “En una casa de la calle del Humilladero, propia de la religión de San Francisco, se ocultaban dos frailes de la misma orden, se procedió al reconocimiento de aquella habitación y fueron puestos en prisión, con retención de varios cajones de libros, de rosarios y café, pipas de vino de Chipre y otros efectos pertenecientes a la orden que habían extraído del convento de esta Corte y Cuarto de Jerusalem” (28).

En otro informe de 22 de enero de 1836, también firmado por S. Olózaga, se dice lo que sigue. “En la noche de ayer fue puesto en prisión D. Marcos Fernández Ayuso, ex religioso mínimo de la Victoria por haber extraído del convento de este nombre 17 puertas vidrieras que ocultó en una guardilla de la casa nº 15 en el postigo de San Martín” (29).

Parece que todos se confabulaban en una obra de destrucción y expolio de la riqueza acumulada a lo largo de los siglos. Como ya sabemos, en Madrid caen los edificios de S. Felipe el Real con su claustro de F. de Mora, la Victoria, los Trinitarios de Atocha construido por G. Ordóñez, la Merced Calzada con sus esculturas del marqués del Valle en el crucero, San Hermenegildo, Sto. Tomás, San Bernardo con su sepulcro de jaspe del fundador Alfonso de Peralta, las excelentes cúpulas de San Felipe Neri y San Basilio, San Norberto con una linda fachada de V. Rodríguez, en-

tre otros conventos masculinos. De mujeres desaparecen Santo Domingo el Real con sus sepulcros y capilla, Constantinopla, los Ángeles, Santa Ana, las monjas de Ballecas, etc. (30) Fueron menos los derribos de conventos femeninos que los masculinos.

¿Adónde van a parar las obras muebles existentes en los cenobios madrileños? Ésta es la pregunta que nos permite hablar o no hablar de desamortización de las riquezas conventuales. En la venta de fincas y solares se siguió un sistema cual era la venta judicial con tasación, remate y adjudicación a un propietario. En el caso de las pinturas, esculturas, libros y documentos de valor lo que se hizo fue una adscripción a una institución nueva (Museo de la Trinidad) o a corporaciones ya existentes (Biblioteca Nacional, Academias, Universidades, etc.). En este proceso es donde la picaresca, la desidia y la ignorancia intervinieron generando lo que hemos llamado la “otra” desamortización, que no fue más que la pérdida, desaparición o adscripción a propietarios particulares de las preciosidades y obras de artes existentes.

Lo que hoy poseen las instituciones oficiales, por ley herederas de la riqueza monástica, lo podemos consultar o contemplar disfrutando de las mismas. Las referencias hechas hasta aquí nos hablan de qué parte de la riqueza se conservó.

El Museo del Prado es el titular de la mayor parte de las pinturas y dibujos del extinto Museo de la Trinidad (31). El Museo Arqueológico Nacional es también poseedor de ingentes obras de escultura, cerámica, etc. La Biblioteca Nacional así como las Reales Academias tienen entre sus fondos valiosos tesoros de las bibliotecas conventuales. No es éste el lugar para repertoriar sus catálogos, a los cuales remito al lector interesado. Sólo a título de muestra, y referido a escultura, cito algunas de las obras que, procedentes de la exclaustación, posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (32).

De Antón de Morales el Cristo Crucificado, de madera policromada; data de 1622 y procedía del convento de la Victoria.

De Alonso Cano el Cristo Crucificado realizado para el Monasterio de Monserrat de Madrid, de 1650 y en madera policromada. Hoy se halla en depósito en un convento navarro.

De Manuel Pereira un San Bruno, fechado en 1652, en piedra. Estuvo en la hospedería que los cartujos del Paular tenían en la calle Alcalá de Madrid.

De Claudio Beissonat el Cristo Crucificado de marfil y cruz de madera, del siglo XVII. Perteneció al Monasterio de la Trinidad.

Numerosos niños y santos barrocos, provenientes de la herencia o fondo Guitarte, tienen procedencia de las etapas del reformismo liberal.

Un estudio particularizado del fondo Valentín Cardedera, que donó interesantes documentos a la Institución y que también jugó un papel destacado en el momento de la Desamortización, nos proporcionaría datos sobre obras de arte de aquella procedencia.

Pero, ¿dónde se encuentra el resto del Patrimonio Conventual madrileño? Creemos que “desamortizado” en manos de colecciones particulares o destruido por obra de la codicia, la ignorancia y el fanatismo. A esa “pérdida” de riqueza artística y documental que hemos venido analizando es a lo que llamamos la “otra desamortización”.

## NOTAS

- (1) Véanse los trabajos ya clásicos de A. Lazo, Mutiloa Pozas, G. Rueda, Tomás y Valiente, Teodoro Martín, entre otros muchos autores que han abordado el tema de la desamortización desde ópticas y zonas diferentes o en razón de sus consecuencias y efectos.
- (2) Deseo agradecer aquí muy sinceramente las facilidades y atenciones dadas por el personal y responsables de las dos Reales Academias en las que he trabajado con gozo y enorme satisfacción. Asimismo es de justicia mostrar mi agradecimiento a los académicos D. Antonio López Gómez (de la Historia) y D. Antonio Gallego (de Bellas Artes de San Fernando).
- (3) Los inventarios mandados hacer por la Real Academia fueron realizados en su mayoría por los siguientes académicos: José Madrazo, J. A. Ribera, Francisco Elías y J. Gálvez.
- (4) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sección Conventos Suprimidos, expedientes nº 35-5/1, 35-7/1, 35-10/1, 35-11/1, 35-15/1, 35-24/1. Estos expedientes contienen diferente información en la que se da noticia de las obras más destacadas y del lugar exacto de su ubicación dentro de la iglesia o el convento. A los interesados en detalles más puntuales remitimos a los mismos.

- (5) R. Academia de S. Fernando Secc. Conv. Sup. expedientes nº 35-11/1 y 35-25/1.
- (6) Existen dos inventarios de las Beatas de la C/ Atocha que no coinciden, razón por la cual los expresamos. Entendemos que el más correcto es el segundo. Sus expedientes están en los legajos 35-11/1 y 35-25/1 de la Secc. Conv. Suprimidos.
- (7) R.A. de B.A. de S. Fernando Secc. Conv. Supr. legajos 35-2/1, 35-7/1, 35-10/1, 35-11/1, y 35-14/1.
- (8) Un apuntamiento al final de uno de los repertorios señala que estos ocho cuadros pasaron en agosto al Museo de la Trinidad.
- (9) R.A.B.A. de S. Fernando. Conv. Supr. 35-14/1.
- (10) R.A.B.A. de S. Fernando. Museo de la Trinidad 35-20/1.
- (11) R.A.B.A. de S. Fernando. Museo de la Trinidad 35-8/1.
- (12) R.A.B.A. de S. Fernando. Museo de la Trinidad 35-20/1. Este mismo legajo contiene una relación de grabados, litografías y dibujos que se han llevado al Depósito de la Trinidad desde el Picadero del Infante D. Sebastián en razón del secuestro de sus bienes. Se ejecuta el 13 de julio de 1838 y en total son 293 obras de Goya y Vicente López entre otros.
- (13) R.A.B.A. de S. Fernando. Museo de la Trinidad 35-21/1.
- (14) R.A.B.A. de S. Fernando. Museo de la Trinidad 35-2/1.
- (15) R.A.B.A. de S. Fernando. Museo de la Trinidad 35-20/1.
- (16) Muestra de esto que decimos puede verse en nuestro estudio particularizado del convento de monjas clarisas de Constantinopla, fundado en Rejas a fines del siglo XV y trasladado a Madrid en 1551. "Archivo Iberoamericano". Madrid 1999.
- (17) R.A. de B.A. de S. Fernando. Conventos Suprimidos nº 35-18/1. La mayor parte de los cenobios citados están en este legajo; no obstante, hay también información de San Gil en el 35-10/1, de Sta. Bárbara en el 35-11/1 y de los Capuchinos del Prado en el 35-2/1, todos ellos de la misma sección.
- (18) Este convento tiene dos aportaciones de libros, una en abril y otra en agosto de 1836.
- (19) El Convento de la Merced, sito en el actual plaza de Tirso de Molina, tenía entre sus fondos una importante cantidad de libros de tema bizantino. El por qué y su importancia es algo que trato de estudiar en estos momentos.
- (20) Tanto el legajo nº 11/8253 como el 11/8048 no llevan ordenación de expedientes y documentos.
- (21) El expediente no matiza si se trata del monasterio benedictino de la capital o el de San Martín de Valdeiglesias, razón por la cual lo incorporamos, pero con dudas obvias.
- (22) Real Academia de la Historia. Sección Monasterios y Conventos. Legajo nº 11/8048.
- (23) Salustiano Olózaga, líder del partido progresista, fue Presidente de la Junta de Enajenación de Conventos y Gobernador Civil de Madrid en el período de Mendizábal.
- (24) R.A.B.A.S. Fernando. Secc. Conv. Suprim. nº 35-15/1.
- (25) R.A.B.A.S. Fernando. Secc. Conv. Suprim. nº 35-17/1.

- (26) R.A.B.A.S. Fernando. Secc. Conv. Suprim. nº 35-15/1. Hay que recordar que A. Jordá, Mateo Murga, Manuel Cantero y Juan Guardamino eran los comisionados de la Junta de supresión de conventos de Madrid, auténticos dueños del patrimonio hasta las subastas.
- (27) R.A.B.A.S. Fernando. Secc. Conv. Suprim. nº 35-12/1.
- (28) Real Academia de la Historia. Fondo M<sup>a</sup> Cristina, Informes de policía hechos por los gobernadores civiles. Legajo 9/6942.
- (29) Real Academia de la Historia. Fondo M<sup>a</sup> Cristina, ídem, leg. 9/6942.
- (30) Una exhaustiva relación de los mismos en José M<sup>a</sup> Quadrado: *Recuerdos y Bellezas de España*. vol. I, *Madrid y Castilla la Nueva*. Madrid, 1853. Contiene algunas ilustraciones de Parcerisa que nos recuerdan los viejos edificios demolidos. Sobre el tema es así mismo interesante la obra de José Antonio Gaya Nuño titulada, *La Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Espasa Calpe. Madrid, 1961.
- (31) Sobre los fondos del Museo de la Trinidad y su relación con el Museo del Prado véase la obra *Inventario General de Pinturas del Museo del Prado*, vol. II, *El Museo de la Trinidad*. Con prólogo y estudio introductorio de J. A. Pérez Sánchez. Espasa Calpe. Madrid, 1991.
- (32) Leticia Azcue Brea: *La escultura en la R.A.B.A. de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid 1994. Págs. 81 a 100. Otros estudios sobre la institución son: J. M<sup>a</sup> de Azcárate y Ristori, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Guías del Museo, 2 vols. Madrid, 1991; y el *Libro de la Academia*, editado en un volumen por la misma institución en Madrid, 1991.

# ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS DE VALENCIA DURANTE LOS AÑOS 1858 A 1878

Por

MARÍA ISABEL ESTELA GIMÉNEZ

Desde principios del siglo XVIII se dictan normas para la defensa del Patrimonio, consecuencia de las “ideas de la Ilustración y de la Revolución Francesa” (1).

En este siglo la restauración del Reino debe centrarse en el fomento de la cultura en todos sus aspectos, como así lo dejan escrito muchos pensadores españoles (Jovellanos...).

La fundación de las Academias (como ya se había hecho en Italia y Francia) debía estar encaminada hacia el control y la dirección de las actividades del Reino, entre éstas las Bellas Artes. Así pues, el 12 de abril de 1752 es el momento en el que se dicta el Real Decreto de fundación de la Real Academia de San Fernando (en el reinado de Fernando VI). Esta Real Corporación a partir de 1777 a través de unos Reales Decretos pasó a tener “el control de la arquitectura, tanto en obras públicas como eclesiásticas, y el 22 de marzo de 1786 se creó la Comisión de Arquitectura que intervenía en todas las Construcciones del Reino” (2).

En Valencia a partir de 1754 está la Academia de Santa Bárbara, sin adquirir carácter oficial, hasta que toma el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1768 y “sus estatutos funcionales fueron aprobados por la Majestad del Rey Carlos III, por Real Despacho de 14 de febrero...” (3).

Por Real Decreto de 31 de octubre de 1849 se da una nueva organización a las Academias y estudios de las Bellas Artes en las provincias de la Monarquía. En este año tenemos los nuevos estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en los que se observan, dentro de su articulado, dos puntos fundamentales en el terreno del desarrollo de las Bellas Artes y en la protección de los monumentos:



— Artículo 23:

3º “Acordar cuando crea la Academia conducente al fomento y prosperidad de las Bellas Artes”.

4º “Vigilar, como delegada de la Real Academia de San Fernando, el cumplimiento de las leyes sobre el ejercicio de las mismas artes a edificios y construcciones” (4).

Estas noticias nos permiten ver hasta qué punto tienen gran importancia las Academias en observancia legal a la hora de la defensa del Patrimonio Histórico y Artístico. Así en 1808 una Real Orden de 11 de enero determina que la Academia de San Fernando debe aprobar “las obras realizadas con fondos municipales y provinciales”. Este control se extiende aún más en el año 1850, a través de otra Real Orden de 1 de octubre. Otra gran Academia, la de la Historia, se encargará desde 1802 (por Cédula de 26 de marzo) de inspeccionar todas las antigüedades del Reino. A ella debían notificar los particulares, así como cooperar los miembros de la Iglesia y Magistrados Seculares (5).

En este escenario decimonónico hemos de situarnos para el estudio de nuestra investigación. A las tareas de las Academias se unen las que llevaron a cabo las “Comisiones de Monumentos”, tanto la Central como las Provinciales; así según la autora M<sup>a</sup> José Corominas:

“En su forma más moderna, los problemas de protección o rehabilitación del Patrimonio, fueron suscitados... por influencias del Romanticismo con la formación de las primeras Comisiones de Monumentos...” (6).

El germen de la creación de estas Comisiones lo encontramos en la Real Orden de 2 de abril de 1844. La Reina Isabel II a través del Ministerio de Gobernación dice:

“Entre los edificios que pertenecen a las comunidades religiosas y otras corporaciones suprimidas, y que han pasado a dominio del Estado, existen algunos... dignos de respeto y conservación. Desgraciadamente la mano de la revolución y de la codicia ha pasado por muchos de ellos, y se ha hecho desaparecer tesoros artísticos... y deseando la Reina que se salven... se ha servido disponer que en el término de un mes pase V.S. (se dirige a los jefes políticos) a este ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos, de cualquiera especie que sean... y que bien por la belleza de su construcción, bien por su antigüedad, por su origen... merezcan ser conservados... para lo cual informará

V.S. de los artistas y personas inteligentes que residan en esa provincia, y que puedan suministrar datos útiles o dar su voto en la materia.”

Dos meses después, el 13 de junio de 1844, se dicta una Real Orden “resolviendo que en cada provincia se nombra una comisión de monumentos históricos y artísticos, y nombrando el vicepresidente y los vocales que han de componer la Comisión Central”. En la exposición de motivos se hace alusión a cuál ha sido el resultado del Real Decreto del 2 de abril del mismo año:

“Aunque no todos los jefes políticos han podido cumplir con este encargo... son bastantes los datos que se tienen para conocer la gran riqueza que en esta parte posee la nación, y la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación y la pérdida de tan preciados objetos...” (8).

La Comisión Central estará constituida por cuatro vocales y un vicepresidente, el presidente es el Ministro de la Gobernación (9).

Esta Real Orden de junio fue completada por la de 24 de julio de 1844 que “determina las bases que debían observarse en las comisiones provinciales a propuesta de la central y por la que se dividía aquéllas en tres secciones: Bibliotecas y Archivos; Escultura y Pintura; Arqueología y Arquitectura” (10).

Tras la desamortización de Pascual Madoz, Ministro de Hacienda (11), se agravó el asunto de la custodia del patrimonio, lo que contribuyó a acrecentar el papel de las comisiones que adquieren un carácter más ejecutivo e insisten en el terreno de la vigilancia de los monumentos. Esta reorganización de las comisiones se realizó por Real Decreto de 15 de noviembre de 1854 y supuso el refuerzo de autoridad de la Comisión Central frente a las provinciales (12). Este nuevo reglamento sólo tuvo efectividad hasta 1857 año en el que, por una Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre, quedaba “suprimida la Comisión Central, poniendo las provinciales bajo dependencia de la Academia de San Fernando” (13).

Es a finales de este año el momento en el que comienza nuestro estudio. En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se conserva un libro de oficios en el que se recogen las actividades de la Comisión Provincial de Monumentos. De la lectura de estos documentos hemos podido averiguar algunos de los miembros de la Comisión. Para ser propuestos a ésta se tenía en cuenta su cualificación pa-

ra el correcto funcionamiento de la Comisión. El Presidente era el Gobernador Civil; el vicepresidente solía ser un personaje de rango elevado (eclesial o civil) como el Arzobispo de Valencia o el Marqués de Cáceres; entre los vocales encontramos Arquitectos de la Ciudad, Catedráticos de Universidad, Cronistas de Valencia, Bibliotecarios y Archiveros. Además estos miembros eran también Académicos de la Academia de San Fernando o de la Historia.

Su aceptación para formar parte de la Comisión Provincial siempre dependía de la aprobación de la Academia de San Fernando:

“Esta Comisión ha recibido el nombramiento de los Señores Carlos Spain y D. Vicente Castell, hecho por la Comisión Central de la Real Academia de San Fernando... La Comisión Provincial se atreve de nuevo a proponer a V.E. a los Sres...” (14).

Además de los individuos que componían la Comisión Provincial en la capital, existían los corresponsales, elegidos entre las personas formadas intelectualmente o con conocimientos e interés por el patrimonio: abogados, rectores, etc.

Dos de los temas que aparecen en estos escritos son: los locales de la comisión y su situación económica. En lo que concierne al sitio donde estaba ubicada, son cinco los oficios en los que se menciona. En el primero, con fecha de 14 de febrero de 1858, la Comisión se dirige al Sr. Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Valencia:

“... ha hecho necesaria la adquisición de un local destinado a la celebración de sus sesiones semanales y al despacho de su Secretario. No ha sido fácil esta adquisición en el edificio del Gobierno de la Provincia, pero mientras se dispone un lugar más digno del objeto... La Comisión suplica a V.S. se digne señalar algún local en ese edificio municipal, contentándose con una cámara de medianas dimensiones” (15).

Esta petición no debió de tener muy buena respuesta pues, el día 22 del mismo mes, escribe al Sr. Gobernador Civil de la Provincia y le comunica que no tiene suficiente amplitud en el edificio que ocupa en el Gobierno Civil. Llega a ser más contundente al recordarle:

“... cumplir lo prevenido en el artículo 27, cap. III, del Real Decreto de 15 de noviembre de 1854... para que le busque una pequeña cámara o departamento” (16).

En 1860 posee un sitio donde desempeñar su actividad:

“La Comisión ha señalado también 360 reales a un mozo encargado de la limpieza de local de la Comisión... con la obligación además de reparar oficios y desempeñar las veces de portero” (17).

Su situación fue variando, encontrando dificultades para mantener una residencia fija. En el año 1872 la Comisión obtiene, de la Academia de San Carlos, un departamento donde poder conservar los restos arqueológicos que ha reunido. Además se verá obligado a celebrar sus sesiones en el Palacio Arzobispal: “por no tener local propio en el que efectuarlas” (18).

En los años en los que logra conseguir dependencias dignas para su trabajo, dispone de Archivo en el que el Secretario es el encargado de las principales tareas. Tendrá también una Biblioteca que incrementa su volumen, bien por las publicaciones que le envía la Real Academia de San Fernando (Memorias, Resúmenes de Actas, Discursos...), o por suscripción a revistas que analizan el mundo de los Archivos, Bibliotecas, Museos y el de las Antigüedades (19).

Económicamente la situación en la que se encuentra desde 1878 puede resumirse en que, por lo general, dispuso de poco dinero; incluso hubo ocasiones en las que no llegó a recibir su asignación anual. En 1859 tienen para todo el ejercicio 2000 reales de vellón “consignados en el Presupuesto Provincial para el presente año” (20). El Secretario es quien se dirige al Presidente de la Comisión cada vez que se necesita el dinero y aún no se ha recibido; en otras ocasiones es para exigir la retribución de años atrasados. Cuando se necesitan más recursos se verá obligada a escribir al Presidente de la Academia de San Fernando:

“3ª Esta Comisión se atreve a proponer a V.E. el aumento del Presupuesto actual y único de Dos mil reales insuficiente para cubrir los gastos de escritorio, de inspecciones, correspondencia y enseres de la oficina” (21).

La cantidad de fondos que se precisen será mayor conforme se intensifiquen sus trabajos: expedientes instruidos sobre excavaciones; conservación y traslación de monumentos y restos arqueológicos; viajes y reconocimientos de los monumentos fuera de la capital... (22). Si el Gobierno de la Nación ya ha aprobado la asignación anual, y la Corporación Provincial necesita más peculio, es el Gobernador Civil quien le suministrará un dinero adicional. El Vicepresidente de la Comisión es quien envía al Tribunal Mayor de Cuentas del Reino un informe sobre el estado conta-

ble (23). La partida presupuestaria que se otorga a las Comisiones Provinciales se aprueba por Real Orden (24).

A pesar de todo lo expuesto no faltaron las quejas encaminadas a que las demandas para elevar los presupuestos fuesen efectivas. La gran cantidad de tareas en las que se ocupa —pago de las reparaciones de los edificios artísticos y otras— le llevan a una urgente necesidad de más numerario (25).

La Comisión se ampara en el artículo 46, del Capítulo V, del “Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos” de 1865, que dice:

“Las Diputaciones Provinciales proseguirán incluyendo en los presupuestos de cada provincia las partidas necesarias para atender a los gastos ordinarios de las Comisiones de Monumentos, y las que se conceptuaren anualmente indispensables para llevar a cabo las reparaciones y restauraciones que hayan de hacerse en los edificios monumentales que fueren de la pertenencia de las provincias.

Lo mismo harán los Ayuntamientos respecto de los que, teniendo igual carácter, les hubieran sido confiados para objetos de utilidad pública” (26).

El presupuesto se recibió con regularidad —anualmente— desde 1865 a 1868. De 1871 a 1874 no se recibió toda la cantidad, volviendo a estar en casi “absoluta carencia de recursos”. Esto provocó que no se pudiesen realizar algunas tareas relacionadas con la conservación y mejora de los monumentos (27).

Durante los años 1876, 1877 y 1878 se agradece a la Diputación Provincial las 500 pesetas que le otorga para atender sus gastos (28). No obstante siempre padecerá de escasez económica.

Antes de introducirnos en el funcionamiento de la Comisión Provincial, hemos de anotar, que, en los 238 oficios consultados en este lapso de tiempo (29), existe un salto de años que no quedan registrados. Los escritos comienzan desde el 6 de diciembre de 1857 al 18 de junio de 1861. Después continúan desde el 13 de enero de 1872 al 21 de noviembre de 1878. Las principales causas de esta falta de datos han podido explicarse merced a la lectura detenida de estas cartas.

La Comisión en un oficio de 13 de enero de 1872, firmado por el Vicepresidente Don Mariano Barrio Fernández (Arzobispo de Valencia) y por el nuevo Secretario Don Manuel Blanco y Cano, escribe al que fue su secretario Don Vicente Boix:

“Bien comprende la Comisión que sin los recursos que anteriormente proporcionaba la Diputación Provincial le ha sido imposible a V.S. llevar al corriente los libros de actas y de copias de documentos de cuyas últimas fechas respectivamente son de los años 1866 y 1863... Los deberes anexos a los múltiples cargos que V.S. ha desempeñado... le han impedido sin duda detenerse a anotar algunas cosas... los datos referidos son indispensables a la Comisión... Por estas razones la Comisión ruega a V.S. que se moleste una vez más; que registre el archivo de sus papeles particulares, entre los que no duda podrán encontrarse algunos de los que al parecer faltan en el de la Comisión y entre otros los oficios originales y los documentos sobre expedientes promovidos por los Ayuntamientos” (30).

Cuatro meses después la Corporación envía un comunicado a la Real Academia de San Fernando:

“Diferentes causas que sería enojoso e inoportuno enumerar han tenido inactiva completamente a esta Comisión, bien a pesar suyo, sin haber podido celebrar una sola sesión en más de tres años.”

El Vicepresidente de la misma que veía con sentimiento tanto abandono no creyó conveniente, dadas las especiales circunstancias porque ha atravesado el país, tomar energía iniciativa para reanudar las tareas...; pero viendo que esto no tenía lugar se decidió a citar a los vocales a finales del año ppdo. (sic.) de 1871 y removiendo algunos obstáculos consiguió poner en marcha los trabajos interrumpidos... Porque en más de tres años no sólo no ha tenido recurso alguno esta Comisión, sino que ni aún en los presupuestos provinciales han figurado las mil pesetas que de antiguo venían consignándose.

Sensible ha sido que en tanto tiempo hayan estado interrumpidas las relaciones que deben mediar entre esta Corporación y esa Real Academia su superior... que la 2ª haya dejado de remitir los documentos que acostumbraba a circular entre sus delegados...” (31).

En el mismo mes por medio de oficio se pone en contacto con la Real Academia de la Historia dándole las mismas noticias que a la de San Fernando y le comunica que:

“... removidas aquellas dificultades que ha padecido la Comisión, se reanudarán las relaciones en provecho de las glorias históricas del país” (32).

En conclusión, consideramos que la omisión de datos de julio a diciembre de 1862 y de los años 1863 a 1871 se deben: 1º A la mutilación

que ha sufrido el libro consultado. 2º A la escasez de recursos que padeció la Comisión, llegando a no recibir dinero durante algunos años (1869-1871). 3º A la imposibilidad de que D. Vicente Boix, Secretario de la misma de 1859 a 1871, se pudiese ocupar totalmente de este cargo, teniendo que trabajar en otras ocupaciones para poder vivir. 4º A la delicada situación política por la que pasó nuestro país, especialmente desde 1868.

Convendría detenerse en el punto cuarto. Desde que en noviembre de 1843 se declara la mayoría de edad de Isabel II, se van a suceder numerosos acontecimientos (levantamientos, pronunciamientos...), hasta tal punto que al acercarse los últimos años de la década de los 60: “La contradicción del régimen oligárquico y conservador resulta irresoluble, y desde 1866 hasta la revolución hay un estado de excepción casi continuo” (33). A esta gran inestabilidad política hay que unir la crisis económica mundial que repercutirá en la Península hacia 1866. “La grave situación económica por la que atravesaba España contribuyó en cierta medida a crear el descontento en todas las clases sociales” (34). En este contexto el clima revolucionario se verá muy favorecido.

En el área de la Comunidad Valenciana, durante los años anteriores a la revolución de 68, existía gran malestar por la política ultraconservadora de los distintos gobiernos de Isabel II. En septiembre de 1868 el Capitán General de Valencia declara el estado de guerra. Casi a la vez las alteraciones de orden iban surgiendo en otras partes: Alicante y algunas de sus ciudades (Elda, Monóvar...), en las comarcas del centro y norte de la Comunidad Valenciana (Liria, Torrente, Segorbe, Chiva...). Se intentaba terminar con la opresión y llegar a la libertad y la justicia. La noche del 29 de septiembre:

“... se convoca en el palacio de Capitanía General a las distintas autoridades y a las personas más significadas de hasta entonces la oposición... asistieron también elementos más conservadores, tales como Mariano Barrio Fernández, Arzobispo de Valencia, quien llamó a los convocados al entendimiento y la paz... Peris y Valero, Gobernador Civil, como jefe del Partido Progresista, se comprometió desde el primer momento a garantizar el orden público, pero siempre y cuando tuviese plena libertad para nombrar la Junta Revolucionaria de la provincia” (35).

En el mes de septiembre Isabel II abandona España refugiándose en Francia. La revolución había triunfado y, por lo que hemos expuesto, al-

gunos miembros de la Comisión Provincial de Monumentos se vieron envueltos en ella (el Arzobispo y el Gobernador Civil). Pero las revueltas continuaron en 1869, en el mes de octubre, en todo el territorio valenciano. Se llegó a bombardear Valencia el día dieciséis, hasta que los cabecillas de la sublevación fueron detenidos y se nombró un nuevo Ayuntamiento y una nueva Diputación. Poco a poco el gobierno se fue imponiendo en todo el país. El 16 de noviembre de 1870 Amadeo I de Saboya es proclamado Rey de España. Su mandato duró hasta febrero de 1873, cuando presentó su dimisión. Durante su reinado su política de compromiso no pudo impedir los estallidos revolucionarios. Así en las provincias valencianas, durante el mes de julio de 1871, se produce el Movimiento Cantonal: “Fue elegida la Junta Revolucionaria el Cantón Valenciano, designándose a Pedro Barrientos para vicepresidente y ocupando otros cargos Vicente Boix...” (36). Pero éste fue un movimiento que no tardó en ser reprimido por las tropas del gobierno (favorecidas por la burguesía conservadora valenciana).

A nivel nacional la Primera República se proclama el 11 de febrero de 1873. Tuvo que enfrentarse a graves problemas económicos, financieros, políticos y sociales. Fue perdiendo su base de izquierdas, realizando una política elitista y conservadora. También en este caso la burguesía de Valencia aprobó el giro conservador experimentado por la República. Pero poco podía durar esta forma de gobierno. Al llegar diciembre de 1874, el pronunciamiento de Martínez Campos en Sagunto trajo consigo la llegada de Alfonso XII, quien desembarca en Barcelona el 9 de enero de 1875. El trono Borbón se vio apoyado en el caso valenciano por el Partido Conservador, del que era destacado miembro el Marqués de Cáceres (37). Con la restauración de la Monarquía y la aprobación, en junio de 1876, de una Constitución liberal “España volvió al orden y por primera vez pareció disponerse a avanzar por la senda de las instituciones parlamentarias” (38).

Esta coyuntura en la que estuvo inmersa nuestra patria explica en buena medida los impedimentos con los que debió tropezar la Comisión Provincial de Monumentos (principalmente entre 1868 y 1871), que dificultaron la posibilidad de desarrollar, como hubiese deseado, todas sus tareas.

La Comisión, en su labor de vigilancia, custodia, salvaguarda y recuperación del Patrimonio de toda la Provincia, tenía establecidos una serie de contactos con instituciones, corporaciones y organismos, de dentro y



fuera de su territorio. Destacaremos su estrecha unión con las Reales Academias de San Fernando y de la Historia en Madrid. A nivel estatal con el Gobierno de la Nación.

En su propio terreno entabló conexiones con la Capitanía General, el Ayuntamiento de Valencia, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y, a través de sus corresponsales, con las autoridades, o personas entendidas en los bienes de interés histórico y artístico, de los pueblos.

Dentro de sus trabajos debía encargarse de: la confección de formularios destinados a las ciudades y pueblos para averiguar el estado de los edificios y de cualquier obra artística o resto arqueológico; la formación de catálogos de pinturas y edificios; hacer las relaciones de los edificios del Estado; contribuir a la Estadística Monumental; inventariar los fondos bibliográficos (códices, etc.) y recuperar los restos arqueológicos.

También se preocupó por formar un Museo Arqueológico en la Provincia, con las piezas que iba recuperando y ayudó en la creación del Museo Iconográfico de hombres ilustres.

A nivel legislativo, además de cumplir con los Reglamentos de las Comisiones Provinciales, participa en las bases de la Ley de Monumentos.

El gran interés que tiene esta Comisión Provincial en hacer saber a la Academia de San Fernando todo cuanto realiza y en buscar su amparo, queda patente en el siguiente oficio del año 1860:

“Esta Comisión se ha enterado... que esa Real Academia creará la Dirección General de los Trabajos de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.”

La de Valencia... apoyada incesantemente en todas sus gestiones por las dignas Autoridades superiores de la Provincia... ha realizado proyectos de no escasa importancia, cuyo conocimiento tengo satisfacción en elevar a la superior aprobación de V.E... ha conseguido la Comisión reunir no solamente una porción de Monumentos arqueológicos de diferentes épocas, sino también datos preciosos para la Historia artística de este país... de los edificios públicos, religiosos y civiles, ha procurado salvar todos los restos dignos de conservación.

Conserva en su poder noticias recomendables de los archivos y bibliotecas de la Provincia; interviene en las demoliciones de las obras antiguas, cuya conservación es imposible; y ha procurado hasta ahora impedir las destrucciones innecesarias para asegurar las obras monumentales.

... La Comisión concluye felicitándose por la eficaz protección que espera de V.E. para llevar a cabo la honrosa misión que desempeña en bien del país y gloria de las Artes” (39).

La segunda Corporación a la que acude es la Real Academia de la Historia, en quien confía y a la que escribe en 1859 lo siguiente:

“Excmo. Sr. El antiguo Castillo de Sagunto se encuentra casi abandonado del todo... esta Comisión, pues, cumple con uno de sus más sagrados deberes, acudiendo a la Real Academia para invocar su protección en favor de aquellas ruinas...” (40).

En el mes de octubre del mismo año comunica al Gobernador Civil una serie de cuestiones, entre éstas está lo que la Academia de la Historia ha hecho en favor del Castillo de Sagunto:

“Es verdad que la Real Academia de la Historia, celosa defensora de nuestra antigüedad, comisionó a varios individuos de su seno para que tomaran posesión del Teatro y Castillo de Sagunto... y que la citada Real Academia ha practicado las más eficaces gestiones para conservar aquellas ruinas respetables” (41).

En otros momentos la Comisión trata de obtener la ayuda del Gobierno de la Nación, a través de su Presidente, el Gobernador Civil:

“La Comisión se dirige a V.E. con el fin de que, dignándose aceptar benévolamente los trabajos practicados hasta el día, se digne elevar sus conocimientos al Gobierno de S.M., añadiendo su poderosa recomendación, a fin de obtener su superior aprobación en honra del país y del reinado de nuestra Soberana” (42).

El favor del Gobierno se pedía también a través de la Real Academia de San Fernando:

“... la traslación de numerosos objetos que se hallan diseminados en diferentes puntos de la Provincia y que desaparecerán, si no viene a auxiliar los esfuerzos aislados de la Comisión la protección poderosa del Gobierno... También se atreve a pedir a V.E. que interponga su poderosa mediación con el Gobierno de S.M., a fin de que autorice las excavaciones que deben practicarse en las ruinas...” (43).

En tierras valencianas habrá ocasiones en las que necesite recurrir al Capitán General para poder reconocer construcciones militares (Castillo de Sagunto). Si el edificio era del Ayuntamiento —antiguas Casas Consistoriales— y estaba en proceso de demolición, la Comisión ponía en co-

nocimiento de la Alcaldía el deber de conservar los restos con valor histórico y artístico.

Las relaciones que mantenía con la Academia de Bellas Artes de San Carlos eran de plena armonía. En algunos casos esta Real Corporación era consultada por la Comisión Provincial. En otros aspectos, como el de la formación de un Catálogo de Pinturas, se ampara en el Real Decreto de 15 de noviembre de 1854 para pedir a la Academia el listado de obras pictóricas que posee (44).

La Comisión Provincial de Monumentos, al igual que la Real Academia de San Carlos, será considerada como órgano consultivo. Debía intervenir, emitiendo un informe que luego enviará a la Comisión Central, sobre las medidas que deben adoptarse en la restauración de los edificios (45). Para ello se acogía al artículo 28, punto segundo, del Real Decreto mencionado anteriormente:

“Serán otros tantos deberes de las Comisiones Provinciales:

2º Someter a su examen (se refiere a la Comisión Central) y aprobación la restauración de los edificios confiados a su cuidado” (46).

Dentro de las ocupaciones de esta Comisión figuraba también el de la elaboración del Catálogo de los Edificios. Para esta tarea estaba protegida por el Real Decreto de 15 de noviembre de 1854:

“artículo 34. ... en la formación de un catálogo razonado de aquellos edificios públicos de sus respectivas provincias...” (47).

A partir de 1865 el “Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos”, derogatorio de las disposiciones anteriores, es el que regula este tema y en el que se basará la Comisión. En su artículo 28, punto 1º, se dice:

“A la formación de un catálogo razonado de aquellos edificios que existan en sus respectivas provincias...” (48).

En 1860 la Comisión escribe al Presidente de la Academia de San Fernando:

“2ª Es tan numeroso el Catálogo de los edificios de todas clases y épocas que existen en la Provincia, que exige una nota separada, para que V.E. pueda tener un conocimiento exacto de todos ellos” (49).

Es en 1872 cuando vemos a la Comisión encargándose de una nueva labor: hacer las relaciones de fincas del Estado; por lo que se pone en contacto con el Administrador Económico de la Provincia:

“Para poder dar cumplimiento a lo dispuesto en la Real Orden de 9 de agosto último (1872) comunicada por el Ministerio de Hacienda al de Fomento sobre formación de relaciones de fincas del Estado que por su carácter de obras de arte merezcan exceptuarse de la desamortización, es preciso obtener antes nota circunstanciada de todos los edificios propiedad del mismo para llevar a cabo después su clasificación en las cuatro secciones que desea el Ministerio de Fomento; y como de la oficina del digno cargo de V.I. es de donde pueden tomarse los consiguientes datos, esta Junta... ha acordado dirigirse a V.E.” (50).

Hemos podido llegar al resultado de las investigaciones de la Comisión, para poder averiguar las listas de inmuebles del Estado en la Provincia de Valencia:

“... a la formación de las relaciones en las que se hiciesen constar: 1º Los edificios que en la Provincia se conservan y corren a cargo del Ministerio de Fomento por estar considerados como monumentos históricos y artísticos. 2º Los edificios que radican en la Provincia y que aun cuando de propiedad del Estado no han sido declarados monumentos históricos o artísticos y que por consiguiente están exceptuados hasta la fecha de la desamortización. 3º Otra que comprenda, si los hubiera, aquellos edificios que estando declarados hoy monumentos, no merezcan seguir conservándose por carecer de mérito suficiente, y 4º Los edificios que no estando hoy declarados monumentos, tampoco merezcan ser exceptuados de la desamortización... La Comisión nombrando una subcomisión de su seno que estudiase el asunto, ya oficiando al Jefe Económico de la Provincia para que facilitase datos... ya por fin registrando los documentos que existen en el Archivo de esta Comisión, de todo lo cual resulta: que el único edificio que administra hoy el Estado es la Iglesia y convento de Cartujos de Porta-Celi, puesto que los demás que administraba anteriormente... que son obras de reconocido mérito, se hallan cedidos al culto, al ramo de la guerra y al de presidios.

Respecto a dicho Monasterio e Iglesia de Porta-Celi, merece por su carácter monumental ser exceptuado de la desamortización, que es lo único sobre que esta corporación puede informar a V.I., puesto que no hay base para formar las cuatro relaciones citadas...”.

Siguiendo en las tareas de esta Comisión, ya se ha visto que se encargó de recoger el Catálogo de Pinturas, al hablar de la Academia de San Car-

los. De todos los oficios que hemos examinado, hay uno del año 1859, en el que se aprecia el enorme esfuerzo realizado en la recopilación de bienes muebles e inmuebles:

“A pesar de las vicisitudes políticas, con las que cuentan por desgracia en estos últimos tiempos... no se ha separado de su cometido... ha conseguido formar un catálogo de pinturas que, de diferentes escuelas, existen en el Museo Provincial y en las numerosas iglesias parroquiales y de los conventos habilitados para el culto... a este catálogo, importante bajo todos los conceptos, ha añadido también los monumentos en sus diferentes órdenes y de distintas épocas, que pertenecen a objetos religiosos, civiles o militares, o del dominio del Estado, o de particulares municipios. Conserva una noticia exacta y preciosa de los archivos públicos de su demarcación...” (52).

Su denuedo por compendiar material bibliográfico le hará solicitar al Ayuntamiento:

“... se sirva disponer que por el Archivero de la Ciudad se saque una copia del índice de los libros, legajos y Códices que existen en el Archivo Municipal...” (53).

Uno de los puntos más importantes en las ocupaciones de la Comisión fue el de la *estadística*, destinada a la consecución de la mayor cantidad posible de notas sobre los bienes históricos y artísticos de la Capital de la Provincia. En el Real Decreto de 1854, que venimos mencionando, dentro de los deberes de la Comisión Provincial hacia su superior la Comisión Central están:

“Darle conocimiento de los descubrimientos y adquisiciones de otros objetos”.

“Reconocer frecuentemente el estado de los monumentos públicos, y dar parte desde luego al Gobernador y a la Central...”.

“Dirigir los trabajos y las exploraciones... recobrar los documentos, lápidas, libros, estatuas... casas religiosas suprimidas...” (54).

Para cumplir lo mejor posible con este Real Decreto, utilizó en la recogida de datos una serie de *formularios* que se remitieron a los responsables y autoridades de las pueblos. Éstos resultan muy interesantes porque demuestran la elevada preocupación por salvar y conservar todo tipo de bienes.

Presentamos algunos ejemplos de los cuestionarios que se enviaron:

“... esta Comisión espera fundamentalmente que V.E. se servirá contestar a las preguntas siguientes (sic) oyendo para ello a las personas entendidas que residan en la población:

1<sup>º</sup> ¿Existe en la jurisdicción de ese pueblo algún convento, hermitorio u otro lugar sagrado que haya pertenecido a las suprimidas comunidades religiosas?.

2<sup>º</sup> ¿Si existen, cuál es su estado actual?. ¿A qué usos están destinados?.

3<sup>º</sup> La iglesia o iglesias de ese pueblo ¿son de antigua construcción?. ¿Qué particularidades contienen dignas de llamar la atención?.

4<sup>º</sup> ¿Cuántos castillos, torres, atalayas, aljibes u otras obras de fábrica antigua se conservan en ese territorio?.

Sus nombres, su situación, su estado actual.

5<sup>º</sup> Si conoce en ese término algún cementerio o sepulturas moriscas, o lápidas, vasijas, monedas u otros objetos, de tiempos antiguos” (55).

Esta circular, recibida por los Alcaldes de toda la Provincia, fue presentada al Gobernador Civil, para su aprobación y posterior publicación en el Boletín Oficial (56).

Otro formulario se destinó para que fuese cumplido por los Corresponsales:

“... para formar una completa memoria arqueológica de la Provincia, esta Comisión ha acordado dirigir a V.I. las siguientes instrucciones...:

1<sup>ª</sup> Procurará V.I. conocer el número, estado actual, e historia de los monumentos religiosos o civiles existentes en ese término y en los demás inmediatos.

2<sup>ª</sup> Impedirá, por todos los medios que su celo e influencia... que se destruyan, desaparezcan o menoscaben los citados monumentos; y en caso de que la autoridad se opusiese a su pacífico e ilustrado cometido, dará cuenta a esta Comisión, para reclamar a quien hubiera lugar.

3<sup>ª</sup> Dispondrá V.I. igualmente que las lápidas, ánforas, monedas, medallas y otros restos antiguos que se hallasen, sean recogidos, dando noticia de ello a esta Comisión, a fin de procurar su adquisición y traslación al Museo Provincial.

4<sup>ª</sup> La Comisión agradecerá, como debe, el obsequio V.I. dispensaría a las Artes y a la Nación redactando una memoria de los monumentos... indicando los medios de restaurarlos o de conservar lo mejor posible sus restos venerables” (57).

Llegado el año 1872, a raíz de la *Estadística Monumental* que se propuso formar la Real Academia de San Fernando —pidiendo la colaboración de las comisiones provinciales— se fue redactando un proyecto de un nuevo formulario, como así se desprende del siguiente oficio:

“... debe tener esa corporación (se refiere a San Fernando) bastante adelantadas las tareas que conduzcan a formular un interrogatorio que pueda dirigirse a los Sres. Curas párrocos, alcaldes y personas ilustradas de los pueblos, espera que usted la remita (a la comisión provincial) dicho documento cuando lo haya terminado para poder dedicarse a clasificar debidamente y dar forma a los trabajos concernientes a dicha estadística” (58).

En otra vertiente de sus actividades la Comisión, en materia museística, durante estos veinte años actuó en tres cuestiones: el intento de creación de un Museo Arqueológico; la colaboración en el inicio del “Museo Iconográfico” y por último, se vio envuelta en una delicada posición: el Museo de Pinturas de la Academia de San Carlos.

En febrero de 1858 da “principio a la realización de un gran plan que ha concebido para establecer un Museo digno de la Provincia”. Debido al deterioro del Convento de Santo Domingo y para salvar parte de los restos, suplica al Capitán General que algunos elementos —urnas cinerarias, lápidas góticas, etc.— sean cedidos para “embellecer el museo arqueológico que se está reuniendo”. Al mes siguiente, como era su deber, informará a la Comisión Central de Monumentos Históricos Artísticos de que está procurando “establecer un museo de antigüedades”. Para obtener un local donde se ubique este museo solicita la asistencia de la Academia de San Carlos: “... en acoger benévolamente el proyecto de crear un museo arqueológico, que abierto en los claustros del local ocupado por la Academia, sirva de estudio... puesta la vigilancia de la Academia el Museo arqueológico será mucho más conservado, más distinguido”.

Seguirá acumulando piezas muy variadas, procedentes de demoliciones; entre éstas los restos de las antiguas casas consistoriales de la capital —tres bustos, emblemas, una lápida, grabados en piedra— y los designa “para el estudio en el museo arqueológico”. Lo mismo hará con “unos cañones de primitiva construcción”, encontrados al drenar el Puerto de Valencia. En otras ocasiones aúna restos arqueológicos (romanos y árabes) de los distintos pueblos, donde tiene Corresponsales.—Liria, Alcira, Játiva, Luchente, Cullera, Oliva, Gandía— para que “sean conducidos al

Museo de antigüedades que se está formando” (59). Su desvelo por la recuperación de estos restos permitirá salvar algunos de los que se hallen en edificios de propiedad privada:

“Esta Comisión tiene noticia de que se está verificando el derribo de una casa de su propiedad... en uno de sus ángulos existe una lápida romana ya conocida y publicada por todos los arqueólogos de España y del extranjero. Sensible sería por consiguiente que desapareciera este recuerdo... me dirijo a V.E. para que tenga a bien entregarla al vocal Secretario de Esta Comisión D. V<sup>te</sup>. Boix, para que se deposite en el Museo de esta capital” (60).

Parece ser que, aunque se logra recopilar abundante material, el Museo Arqueológico en 1872 existe de manera provisional en la Academia de San Carlos de Valencia: “Tiempo hace que esta Comisión mereció de esa ilustrada Academia que en un local pudieran conservarse los restos monumentales que iba reuniendo y que han de ser base que conduzcan a la creación de un verdadero Museo Arqueológico”. También llega a obtener autorización de dicha Real Academia para “... llevar a cabo obras proyectadas del Museo Arqueológico”. En el mes de junio de este año, ante su depauperación económica, continúa teniendo los restos arqueológicos en el local de la Academia “a pesar de haber en él pinturas y objetos de su Instituto”; esto será motivo de protesta ante la Academia de San Fernando. Prosigue esta situación en 1875 no pudiendo “trasladar siquiera alguna lápida notable al Museo Arqueológico provincial ya iniciado...”. Las dificultades se logran superar a lo largo del año 1877, al proseguir con la agrupación de objetos, para incrementar los fondos del Museo Arqueológico. Éstos procederán tanto de las poblaciones (Cuevas de la Villa de Enguera...) como de Valencia: “El edificio conocido con el nombre de Lonja de Aceite... para que trasladen al Museo Arqueológico de la Provincia los restos que puedan aparecer al llevar a cabo la demolición total del edificio” (61).

El segundo punto, dentro de las ocupaciones de la Comisión Provincial en el campo de los museos, se produce ante “la creación de un Museo Iconográfico de Españoles Ilustres, mandado formar por Real Decreto de Agosto del anterior(1876)”. El Presidente de la Comisión Iconográfica acude a esta Corporación para solicitar su cooperación. La respuesta de ésta fue:

“Muchos retratos, bustos, medallas y datos epigráficos de la mayor importancia posee esta Provincia que allegarán sin duda, contribuyendo a la realización de tan difícil proyecto, las corporaciones literarias y artísticas



que los conservan; más por lo que toca a la comisión que tengo la honra de Presidir, no puedo hacer otra cosa que remitir a V.E., cuando se haya reformado, el catálogo de los restos arqueológicos que se ha llegado a reunir puesto que carece de otros objetos propios de una Iconoteca nacional. Deseosa esta comisión, no obstante, de coadyudar a los altos fines que se ha propuesto... inquirirá y trabajará en cuanto sus alcances y atribuciones se lo permitan.." (62).

Por último queda por tratar un tema complejo, en el que, a partir del 21 de enero de 1873, la Diputación Provincial:

"... en vista de lo dispuesto en el artículo 164 de la Ley de Instrucción Pública de 1857, hoy vigente, y del Reglamento de Comisiones de 24 de noviembre de 1865, había acordado pasase a la Comisión de Monumentos históricos y artísticos el Museo provincial de Pinturas de esta Capital que se halla a cargo de la Academia de San Carlos" (63).

Con esto, se abría la posibilidad de un enfrentamiento entre la Comisión Provincial y la Academia, después de tantos años de cordiales relaciones. Resulta muy interesante exponer cómo se desarrolló este asunto; lo primero que hizo la Comisión fue notificar al Presidente de la Real Academia el oficio del Gobierno Civil. La respuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos no se hizo esperar:

"... el Presidente accidental de esta Corporación con fecha de 6 de febrero contesta en estos términos: Excmo. e Ilmo. Sr.: He recibido la muy atenta comunicación de V.E. Ilma. del 5 del corriente en que esa comisión transcribe a los fines que procedan el oficio que recibió del Sr. Gobernador Civil insertando el acuerdo de la Diputación Provincial para que pase a la Comisión de Monumentos el Museo provincial de Pintura que se halla a cargo de esta Academia. Ésta no puede menos de elevar a conocimiento de esa Comisión que en 31 de enero último recibió idéntica e igual comunicación de la autoridad civil a la cual se le contestó con fecha 3 del corriente en los términos que copio... en 6 de febrero de 1866 acudió esta Real Academia al Excmo. Sr. Ministro de Fomento para que tuviese a bien disponer que el Museo provincial de esta ciudad continuase bajo el cuidado y dirección de esta Academia en virtud de poseer la mayor parte de los cuadros que no podía ceder sin su pérdida. Esta Corporación acudió así mismo no sólo a la Excma. Diputación, sino que también al Ayuntamiento para que en vista de las justas y fundadas razones que asistían a

esta Academia tuviesen a bien elevar su autorización al Gobierno para que se cumpliesen los deseos de esta Corporación... y dispensarán este rasgo de justicia a esta Academia que no tenía otro interés que vigilar y enriquecer este tesoro de las artes. La superioridad no desoyó las justas y fundadas razones en que se apoyó la Academia... y prueba de ello es que en 11 de junio de 1867 se recibió una Real Orden resolviéndose que hasta la publicación del reglamento general de Academias de Bellas Artes quedase en suspenso la disposición 2ª del artículo 17 de las Comisiones provinciales de Monumentos. “Sometiendo por tanto a las referidas Academias el cuidado, mejora, aumento o creación de los Museos de Bellas Artes de la Provincia.” Desde entonces esta Academia auxiliada por los esfuerzos de esa Diputación ha procurado enriquecer y mejorar este Museo colocando en el mismo los cuadros que son propiedad de la Academia y que no puede ceder sin faltar a la voluntad y disposiciones testamentarias de las personas que han encomendado a la misma su cuidado y conservación” (64).

Ante estas noticias la Comisión Provincial actuará cautelosamente. Revisará sus actas y tropieza con una en la que se manifestó, en el año 1868, por un Vocal de la Corporación, que “la cuestión de Conservaduría se había resuelto por el Gobierno en favor de la Academia de San Carlos mediante una Real Orden... en vista de lo cual la Comisión acordó en sesión de 9 de junio de 1868 que se pidiera un traslado de la mencionada Real Orden... la proximidad de las vacaciones del verano y los acontecimientos políticos que siguieron en septiembre del mismo año pudieron ser causa de que este asunto quedara en tal estado, resultando que hasta la fecha no se ha comunicado a esta Comisión dicha Real Orden”. Seguidamente considerará conveniente pedir a la Academia de San Fernando que “reclame al Ministerio de Fomento esa Real Orden... o adopte en el asunto la resolución que proceda y sirva de norma a la conducta de esta Comisión”. De todo lo sucedido mandará copia a la Academia de la Historia (65).

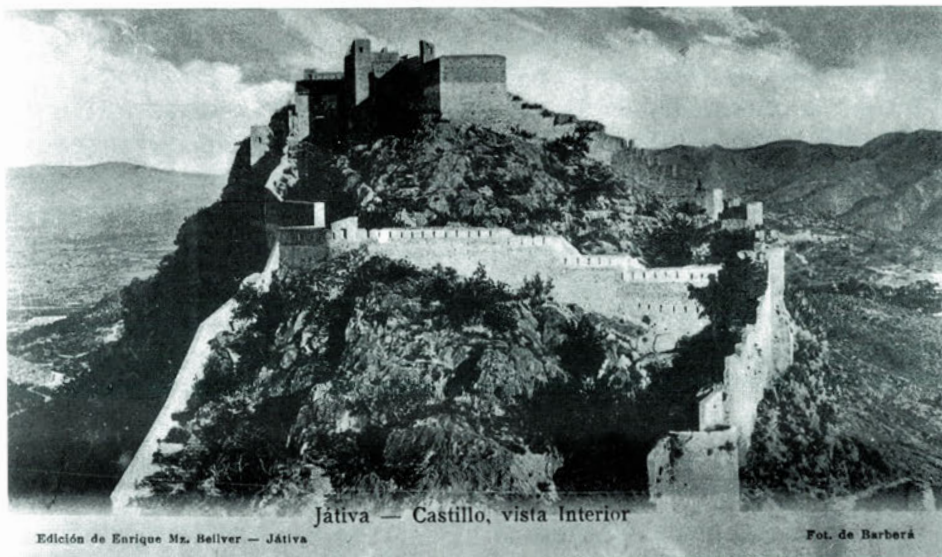
El 8 de abril de 1873 la Academia de San Fernando envía copia de la Real Orden a la Comisión Provincial y le dice que “La Comisión no insista de modo alguno que se le entregue el Museo...”. La Comisión, en una extensa explicación, se disculpó y aclaró este mal entendido:

“Si en su momento oportuno se hubiera comunicado a esta Comisión la Real Orden recibida el 11 de junio de 1867... no hubiera tenido necesi-



2. SAGUNTO.-Teatro Romano. Entrada actual, ara romana y basamiento de columna

Lám. I. Sagunto (Valencia). Teatro Romano. Postal antigua entre 1895 y 1905.  
Fotografía: cortesía de la Biblioteca Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciència).



Játiva — Castillo, vista Interior

Edición de Enrique Mz. Bellver — Játiva

Fot. de Barberá

Lám. II. Sagunto (Valencia). Castillo. Postal antigua entre 1895 y 1905. (Foto: ídem.)

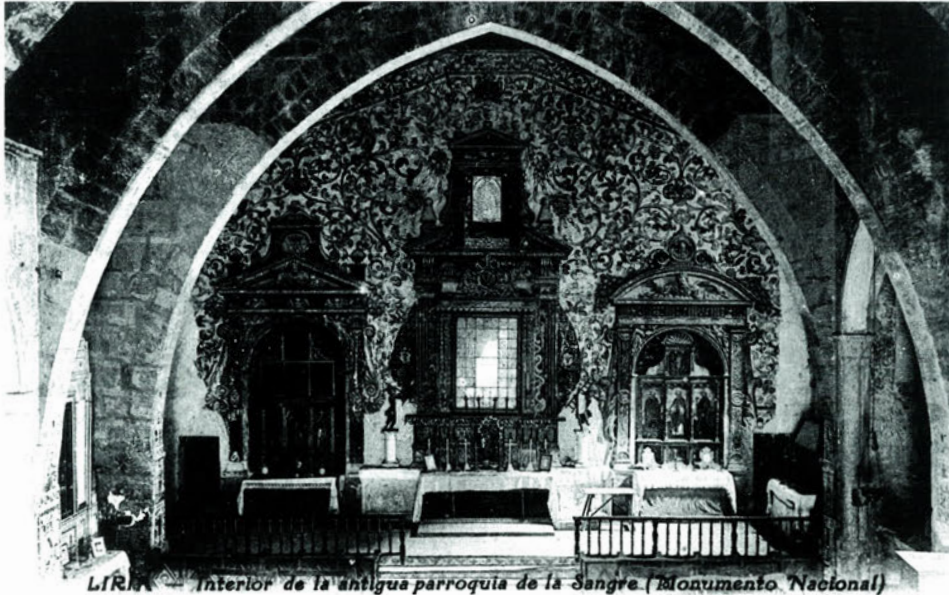


15 - PORTACÇELI. Claustro de Estudios

Lám. III. Porta-Celi (Valencia). Claustro del Monasterio.  
Postal antigua entre 1895 y 1905. (Foto: ídem.).



Lám. IV. Játiva (Valencia). Ruinas del  
Castillo. Postal antigua entre 1895 y  
1905. (Foto: ídem.).



Lám. V. Liria (Valencia). Iglesia Parroquial de la Sangre.  
Postal antigua entre 1895 y 1905. (Foto: ídem.).

dad de hacer consulta alguna, y además que no tiene porqué insistir en que se le entregue el Museo de Pintura, cuando jamás lo ha reclamado ni ha tomado iniciativa alguna en el asunto... se encontró con una disposición de la Diputación Provincial que ni había provocado, ni sabía a qué móvil obedecía; ignoraba oficialmente la existencia de la Real Orden, que no se le hizo conocer por quien debió hacerlo..." (66).

Para no dejar ningún tema suelto zanjó este intrincado asunto remitiendo copia de la Real Orden al Gobierno Civil (67).

No cabe duda de que fue enorme la labor desempeñada, en esta veintena de años, por la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Utilizó todo un entramado de relaciones con organismos e instituciones que le pudiesen ayudar. Recurrió al trabajo de muchas personas que, a pesar del poco dinero con que se las dotaba, pusieron todo su empeño en favor de las artes y de la historia. La consecuencia fue la salvación, custodia y conservación de gran cantidad de obras de interés histórico y

artístico. Supo sortear los graves obstáculos debidos al período revolucionario en el que vivió España, no interrumpió su andadura en pro de la concienciación de la importancia del legado que durante siglos nos habían dejado las distintas culturas. Porque no debemos olvidar que la Historia es la “magister vitae” de la Humanidad y sin conocer el pasado difícilmente podremos entender el presente. El Patrimonio Valenciano debe a esta Comisión una buena parte de lo que ahora conserva.

## NOTAS

- (1) *Conservación del Patrimonio*, 22.
- (2) AZCÁRATE RISTORI, José María de, “Real Academia”, 183.
- (3) *Reglamento interior*, 1.
- (4) *Estatutos*, 8.
- (5) *Conservación del Patrimonio*, 17, 22. Por la Real Orden de 1 de octubre de 1850 “se imponen las mismas normas a obras particulares en fachadas, capillas y demás paraes abiertos al público”.
- (6) COROMINAS, María José. “Dar futuro al pasado”, 18.
- (7) *Colección de Leyes, Decretos y Declaraciones*, XXXII, 458. Real Orden, Madrid 2 de abril de 1844, “disponiendo que en el término de un mes pasen los jefes políticos una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos que merezcan conservarse”.
- (8) *Colección de Leyes, Decretos y Declaraciones*, XXXII, 759. Real Orden de 13 de junio de 1844.
- (9) *Colección de Leyes, Decretos y Declaraciones*, XXXII, 762. Real Orden de 13 de junio de 1844. La Reina nombra Vicepresidente de la Comisión Central al Conde de Clonard, miembro de la Real Academia de la Historia. Entre los vocales de dicha Comisión figuran el Director de la Academia de la Historia y Viceprotector de la de San Fernando; un Académico de la Real Academia Española; un Académico de Mérito de San Fernando y un individuo de la Real Academia Española. La elección de los vocales demuestra la importancia de las Reales Academias en los trabajos en favor del Patrimonio Histórico, Artístico, Documental y Bibliográfico.
- (10) *Conservación del Patrimonio*, 38.
- (11) MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo. *Diccionario de la Administración*, III, 829. Real Decreto de 15 de mayo de 1855 por el que se crea la Dirección General de Ventas. Los bienes desamortizados al clero (ermitas, santuarios, objetos artísticos...) fueron vendidos, administrados e investigados por esta Dirección General.

- (12) *Gaceta de Madrid*. Real Decreto de 15 de noviembre de 1854. Los artículos donde se aprecia el incremento de mando de la Comisión Central frente a las Provinciales son: Capítulo I, artículo 12, punto 3º y capítulo II, art. 23, 28, puntos 2º, 4º, 5º, 7º y 8º.
- (13) *Conservación del Patrimonio*, 39.
- (14) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos Históricos-Artísticos. Copiador de Documentos (1857-1900)*. (Libro manuscrito). Oficio nº 42, 29 de marzo de 1860, Valencia. El oficio está dirigido al Sr. Gobernador Civil, Presidente de la Comisión Provincial, que es quien debía comunicar a los miembros propuestos a la Academia de San Fernando, para que ésta determinase si se nombraban o no.
- (15) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 8, 14 de febrero de 1858, Valencia.
- (16) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 12, 22 de febrero de 1858, Valencia.
- (17) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 66, 21 de septiembre de 1860, Valencia.
- (18) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 34, 24 de febrero de 1872, Valencia.
- (19) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 30, 21 de mayo de 1872, Valencia. "... conservándose una publicación de las mismas (publicaciones) en la Biblioteca de esta Comisión Provincial". El resto de oficios que nos hablan de las publicaciones que le envía la Real Academia de San Fernando son: nº 73, 15 de enero de 1875; nº 88, 7 de junio de 1876 y nº 106, 21 de marzo de 1877. Los tres expedidos en Valencia y dirigidos al Excmo. Sr. Secretario General de dicha Academia para agradecer los envíos. Las noticias de suscripción hacen referencia a la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" y a "Museo español de antigüedades". Oficio nº 26, 5 de mayo de 1872, Valencia, "Al Sr. Director de la Revista de... D. José Gil Dorregaray, Director del Museo Español de Antigüedades".
- (20) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 35, 11 de noviembre de 1859, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil.
- (21) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 40, 4 de enero de 1860, Valencia.
- (22) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 66, 21 de noviembre de 1860, Valencia.
- (23) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficios nº 68, 10 de noviembre de 1860, Valencia y nº 69, 13 de noviembre de 1860, Valencia. En este último la Comisión felicita al Sr. Vicepresidente por lo bien que ha llevado "la rendición de las cuentas de 1858".

- (24) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 37, 27 de enero de 1861, “Real Orden de 5 de diciembre del mismo (año)...”.
- (25) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 1, 13 de enero de 1872, Valencia: “La carencia absoluta de fondos en que se halla esta corporación... arrastra una existencia lánguida y penosa... que al crearse las comisiones impuso la superioridad a la Diputación Provincial el deber de mantenerlas hasta donde la importancia y los medios de cada uno lo consintiera. Tres años hace Excmo. Sr. que la Corporación provincial no atiende a este servicio, para el cual venía consiguiendo 4000 reales anuales, cantidad corta...”, en este oficio la Comisión Provincial continua suplicando al Gobernador Civil para que “... salga de la difícil situación económica”.
- En el oficio nº 24, de 4 de mayo de 1872, Valencia, dirigido al Sr. Director de la Real Academia de San Fernando se escribe que “... ni aún en los presupuestos provinciales han figurado las mil pesetas que de antiguo venían consiguiéndose”. Las mismas noticias se transmiten al Sr. Presidente de la Real Academia de la Historia (oficio nº 25, 4 de mayo de 1872, Valencia).
- (26) *Colección Legislativa*, XCIV, 843.
- (27) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 74, 23 de marzo de 1875, Valencia. Dirigido a la Excma. Diputación Provincial.
- (28) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficios nº 87, 15 de enero de 1876, nº 90, 4 de diciembre de 1876 y nº 113, 18 de julio de 1877. Los tres emitidos en Valencia.
- (29) El libro *Comisión de Monumentos*, comprende desde finales de 1857 al año 1900; sólo han sido estudiados los oficios de los años 1858 a 1878.
- (30) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 6, 13 de enero de 1872, Valencia.
- (31) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 24, 4 de mayo de 1872, Valencia.
- (32) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 25, 4 de mayo de 1872, Valencia.
- (33) SOLÉ TURA, Jordi, *Constitución*, 55.
- (34) *Nuestra Historia*, 200.
- (35) *Nuestra Historia*, 203.
- (36) PALACIO ATARD, Vicente, *La España*, 419; *Historia de España*, V, 349; *Nuestra Historia*, 211, D. Vicente Boix, Secretario de la Comisión Provincial, participó en el Movimiento Cantonal del País Valenciano.



- (37) *Enciclopedia Universal*, IV, 601; *Nuestra Historia*, 215, 218. En estas dos publicaciones se menciona a un miembro de la Comisión Provincial como participante de los acontecimientos políticos dentro de la línea conservadora: el Marqués de Cáceres.
- (38) *Historia Universal*, IX, 2676.
- (39) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 40, 4 de enero de 1860, Valencia, dirigido al Excmo. Sr. Presidente de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando.
- (40) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 28, 17 de febrero de 859 (sic.), Valencia.
- (41) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 38, 17 de octubre de 1859, Valencia.
- (42) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 38, 17 de octubre de 1859, Valencia.
- (43) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 40, 4 de enero de 1860. Al Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando.
- (44) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, oficios nº 23 (sin datación; posiblemente del mes de marzo de 1858); nº 24, 31 de marzo de 858 (sic), Valencia. Al Capitán General de estos Reinos: “La Comisión agradece el apreciable permiso para inspeccionar el Castillo de Sagunto”; nº 29, 22 de febrero de 859 (sic.), Valencia: “La Comisión de Monumentos hace presente a V.I. que deben conservarse, para su estudio y como modelos de su época... y salvar también lo que pudiera conservarse en los bajos de la obra”; nº 108, 28 de marzo de 1877, Valencia. Al Sr. Alcalde Constitucional de Valencia: “... han sido apoyadas por la Academia de San Carlos, por la de San Fernando, por la prensa y otras corporaciones...” (el texto se refiere a la necesidad de impedir que se rellene la base y taludes de las Torres de Serranos); nº 44, 1 de abril de 1860, Valencia. Al Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: “... en conformidad con lo dispuesto en el Real Decreto de 15 de noviembre de 1854... se sirva remitir a esta Comisión una copia del Catálogo de Pinturas existentes en ese Museo”.
- (45) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 39, 20 de octubre (s.a.), Valencia. En este documento la Comisión Provincial de Monumentos responde a la Comisión para la Restauración de la Iglesia de los Santos Juanes. Le agradece la consulta y le recuerda que por el Real Decreto de 15 de noviembre de 1859 es ella quien debe emitir el informe (también se consultó a la Real Academia de San Carlos).
- (46) *Gaceta de Madrid*, Real Decreto de 15 de noviembre de 1854.
- (47) *Gaceta de Madrid*, Real Decreto de 15 de noviembre de 1854.
- (48) *Colección Legislativa*, XCIV, 839 (Capítulo III “De los Trabajos de las Comisiones Provinciales de Monumentos”).

- (49) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 40, 4 de enero de 1860, Valencia.
- (50) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 45, 6 de diciembre de 1872, Valencia.
- (51) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 51, 3 de febrero de 1873, Valencia. Al Ilmo. Sr. Director General de Instrucción Pública.
- (52) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 38, 17 de octubre de 1859, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil.
- (53) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficios nº 45, 10 de abril de 1860, Valencia. Al Sr. Alcalde Corregidor de esta ciudad; nº 40, 4 de enero de 1860, Valencia. Al Sr. Presidente.
- (54) *Gaceta de Madrid*, Real Decreto de 15 de noviembre de 1854. Artículo 28, puntos quinto, séptimo y noveno.
- (55) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 9, 23 de febrero de 1859, Valencia. A los Alcaldes de los pueblos de la Provincia.
- (56) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 11, 23 de febrero de 1858, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil de la Provincia.
- (57) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 18, 15 de marzo de 1858, Valencia. Instrucción para los coresponsales.
- (58) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 34, 23 de junio de 1872, Valencia. Al Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- (59) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficios nº 12, 23 de febrero de 1858, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil de la Provincia; nº 13, 23 de febrero de 1858, Valencia. Al Excmo. Sr. Capitán General; nº 17, 10 de marzo de 1858, Valencia. A la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos; nº 20, 15 de mayo de 1858, Valencia. A la Academia de San Carlos; nº 30, 21 de mayo de 1859, Valencia. Al Ayuntamiento Constitucional de Valencia; nº 32, 13 de agosto de 1859. Valencia. Al Sr. Gobernador Civil de la Provincia y nº 38, 17 de octubre de 1859, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil.
- (60) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 82, 10 de junio de 1861, Valencia. A D. Lamberto Teruel.
- (61) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficios nº 2, 13 de enero de 1872, Valencia. Al Sr. Presidente de la Academia de San Carlos de esta ciudad; nº 9, 21 de febrero de 1872, Valencia. Al

- Sr. Director de la Real Academia de San Fernando y nº 74, 23 de marzo de 1875, Valencia. A la Excmo. Diputación Provincial.
- (62) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 112, 25 de abril de 1877, Valencia. Al Excmo. Sr. Presidente de la Comisión Iconográfica.
- (63) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficios nº 50, 3 de febrero de 1873, Valencia. M. Y. Sr. Gobernador de la Provincia y nº 53, 5 de febrero de 1873, Valencia. Al Sr. Presidente de la Academia de San Carlos en esta ciudad.
- (64) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 54, 4 de marzo de 1873, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil de esta Provincia.
- (65) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 55, 5 de marzo de 1873, Valencia. Excmo. Sr. Director de la Academia de San Fernando y nº 56, 5 de marzo de 1873, Valencia. Excmo. Sr. Director de la Academia de la Historia.
- (66) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 62, 7 de mayo de 1873, Valencia. Excmo. Sr. Director de la Real Academia de San Fernando.
- (67) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. *Comisión de Monumentos*, oficio nº 61, 6 de mayo de 1873, Valencia. Al Sr. Gobernador Civil.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE RISTORI, José María de, "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *Reales Academias del Instituto de España*, Madrid, Alianza, 1992, 183-189.
- Colección Legislativa de España*, vol. XCIV, Madrid, Imprenta del Ministerio de Gracia y Justicia, 1865.
- Colección de Leyes, Decretos y Declaraciones de las Cortes y de los Reales Decretos, Ordenes, Resoluciones, y Reglamentos Generales*, vol. XXXII, Madrid, Imprenta Nacional, 1844.
- Conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*, La. Madrid, Ministerio de Cultura, I.C.R.B.C., 1987.
- COROMINAS, María José, "Dar futuro al pasado", en *El Patrimonio Histórico-Artístico en la vida y la cultura actuales*, Castellón, Museo Popular de Ar-

- te Contemporáneo de Villafamés, 1993 (II Encuentro Internacional de la Crítica de Arte. Peñíscola. 1992), 18-22.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1968. *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos 1948*, Valencia, Imprenta Mari Montañana, 1978.
- Gaceta de Madrid. Diario Oficial*, Madrid, Imprenta Nacional, 1854, 17 de noviembre.
- Historia de España* (Dir. Miguel Artola), vol. V, Madrid, Alianza, 1990.
- Historia Universal. Las grandes corrientes de la Historia* (Dir. Jacques Pirenne), vol. IX, Barcelona, Océano, 1987.
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *Diccionario de la Administración Española: Compilación de la Novísima Legislación de España Peninsular y Ultramarina*, vol. III, Madrid, Imprenta J. L. Camacho, 1886.
- Nuestra Historia*, Valencia, Aramo, 1980.
- PALACIO ATARD, Vicente, *La España del Siglo XIX. 1808-1898*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Reglamento Interior. 1968-1969. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, I. YP. Roma, 1970.
- SOLÉ TURA, Jordi, *Constitución y períodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1980.



# DOS ESCULTORES DEL ECLECTICISMO ESPAÑOL: RICARDO BELLVER Y AGUSTÍN QUEROL

Por

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

## *Introducción*

En este trabajo nos vamos a centrar en dos grandes artistas, típicos representantes del eclecticismo escultórico español del último tercio del siglo XIX: Ricardo Bellver y Agustín Querol.

En el primero apreciamos un clasicismo puro y renovador, al cual se unen tendencias románticas y neobarrocas. En el segundo un claro impresionismo pictórico.

### *Ricardo Bellver (1845-1924).*

*Biografía.* Nacido en Madrid el 23 de febrero de 1845, pertenece a una dinastía de escultores de origen valenciano. Su abuelo Francisco Bellver y Llop, estudió en la Academia de San Fernando y más tarde estuvo trabajando en la corte (1). Su padre Francisco era escultor (2) Ricardo tuvo a su padre como primer maestro; Ricardo Bellver fue alumno distinguido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, destacando en las asignaturas de Anatomía Pictórica, Dibujo del Antiguo, Copia del Natural y Paños, obteniendo numerosos premios, y la estima y consideración de sus profesores (3). A los 17 años realiza su primera obra, una estatua del cacique Tupapel, héroe de *LA ARAUCANA*, estatua que presentó en la Exposición Nacional de 1862. Dos años más tarde, en 1864, ejecuta dos relieves: Sátiro tocando las tibias y Faunos jugando con una cabra (4). De 1866 es su imagen de la Virgen del Rosario en la iglesia madrileña de San José; es su primer trabajo conservado, de original composición, con el Niño Jesús desnudo y bendiciendo, sentado sobre la esfera del mundo (5).

Para la Exposición de 1867 hizo un grupo religioso titulado: "Piedad", que obtuvo una mención honorífica en dicho certamen (6).

Terminados sus estudios en la Academia de San Fernando, logra una pensión en Roma, enviando en 1870 un bajorrelieve titulado: "Entierro de Santa Inés", de líneas clásicas a lo Flaxman, sabiduría en el manejo de los planos, interpretación adecuada del asunto y buen gusto (7).

En el concurso abierto de pensionados de 1874, el jurado por unanimidad le concedió un premio por la estatua de David teniendo en la mano la cabeza del gigante Goliat, una de sus obras más notables (8).

En 1876, modela su obra más importante, el Ángel Rebelde, primera medalla en la Exposición Nacional de 1878, causando un verdadero impacto en la Exposición y en la crítica. Más tarde premiada en la Exposición de París (9). Posteriormente, el Ministerio de Ultramar le encarga una estatua del insigne navegante Juan Sebastián Elcano, mostrándola en la Exposición Nacional de 1881, de gran fuerza interior (9bis). Para la Basílica de San Francisco el Grande realizó dos colosales estatuas de apóstoles, San Andrés y San Bartolomé (10), de grandes tensiones y gesticulaciones.

El Obispo de Cádiz don Vicente Calvo le encargó tres imágenes en madera policromada: San Pedro, Santo Tomás de Aquino y San Alfonso María de Ligorio (11).

Llevó a cabo también excelentes sepulcros de estilo neoplateresco como el del Cardenal Martínez Silíceo en el Colegio de las Doncellas de Toledo y el del Cardenal Lastra y Cuesta en la Capilla de Santa Ana de la Catedral de Sevilla. Para la citada catedral decoró el tímpano con un relieve de la Asunción de la Virgen para la portada principal que lleva su nombre y apóstoles y santos para la mencionada fachada (12).

Con destino al Cementerio de San Isidro de Madrid, esculpió la Fama que corona el panteón de Goya, Meléndez Valdes y Donoso Cortés, también un Ángel colosal portando una urna en sus manos que remata el sepulcro del General Gándara en el Panteón de Hombres Ilustres y una Fama en el Casón del Buen Retiro (Museo del Prado) (13).

El día 10 de noviembre de 1879, en Sesión Ordinaria, es designado Académico Corresponsal (14), y cinco años más tarde, el 20 de octubre de 1884, en Sesión Extraordinaria, es nombrado Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sustituyendo por fallecimiento al escultor Francisco Pérez, siendo propuesto como único candidato; su discurso de ingreso versó sobre la escultura en Miguel Ángel (15).

En la Real Academia de San Fernando se conservan tres bustos en escayola, el del Gran Capitán (1875), de gran detallismo y bello modelado, el retrato de su padre Francisco, vestido de académico, también escultor, realizado a finales de los setenta y donado por su hijo el 19 de enero de 1891 y el retrato del académico Juan Facundo Riaño (1901), de gran parecido físico (16).

Actuó numerosas veces como jurado calificador de las obras de los pensionados por la Escultura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, así en diciembre de 1904 sustituyó a Mariano Benlliure que renunció a su cargo (17).

Ricardo Bellver, uno de los mejores escultores españoles del último tercio del siglo XIX, falleció en Madrid en 1924.

Su estilo notoriamente es ecléctico, buen conocedor de las técnicas clasicistas, heredadas del mundo clásico y de su larga permanencia en roma como artista pensionado. También es un buen academicista y romanticista, extrayendo de cada estilo lo mejor. Su obra adquiere unidad y armonía, siendo su mejor característica el sentimiento.

*Su obra. La Virgen del Rosario.* Realizada en 1866, para la iglesia de San José de Madrid, muestra a la Virgen de pie, sosteniendo a su Hijo, el cual aparece sentado sobre la esfera del mundo, desnudo y bendiciendo. Imagen tallada en madera policromada, dorada y estofada. Bellver nos ofrece una imagen de contenido clásico y elegante. En el rostro de María y del Niño Jesús, el artista hace alardes de carnaduras a pulimento muy finas. El rostro del Niño es muy barroco, con ricos mechones abiertos en su cabello. La composición es esbelta y clasicista. En plena juventud Bellver nos deja una auténtica obra maestra. En la actualidad se encuentra en la sacristía, con mala perspectiva para poder apreciar la belleza de esta imagen.

*Entierro de Santa Inés,* bajorrelieve ejecutado en yeso en 1870, y que envía como pensionado de Roma a la Academia, de puro sabor clásico, influenciado por las obras de arte romano, manejando bien la perspectiva, así como las proporciones y los plegados de los personajes.

*David teniendo en la mano la cabeza del gigante Goliat.* Modelada en el año 1874, como artista pensionado, el jurado le concedió por unanimidad el premio. De gran idealismo clasicista, rostro muy bello, del natural, de hermoso modelado. Con la mano derecha lleva la espada al hombro, y con la izquierda sostiene la cabeza de Goliat. Porta la honda y lleva zamarra.



*El Ángel Caído.* De su larga permanencia en Roma como artista pensionado, Ricardo Bellver modeló en 1876 su *Ángel Caído*, en yeso, de tamaño mayor que el natural. Obra de extraordinario realismo, de un magnífico modelado del natural. Bellver consiguió una obra original, dándole una grandiosidad y un colosalismo excelentes. El virtuosismo anatómico de la figura es espléndido, como el dinamismo y movimiento de su cuerpo retorcido en bello escorzo es soberbio (18). Su torso está inspirado en el *Laoconte* del Museo Vaticano, donde detalla de una forma magnífica los intercostales, el decúbito superior e inferior, también se inspira en algunos desnudos del Génesis y del Juicio Final de la Capilla Sixtina, obra de Miguel Ángel, su artista preferido. En su rostro, admirablemente ejecutado, se puede apreciar claramente un bello idealismo naturalista, muy clásico y académico, unido a un gran dramatismo. Uniéndose de forma admirable naturalismo e idealismo. El cuerpo hace gala de un modelado perfecto, conseguido de manera admirable por el artista y concebido de forma clara en Roma contemplando los grandes modelos de escultura helenística, renacentista y barroca. La torsión del cuerpo en la figura del *Ángel Rebelde* la hace merecedora de todos los elogios, uniéndose a ello los perfectos conocimientos anatómicos del artista, donde todo está perfectamente pensado y calculado.

A juicio del profesor Martín González: “Es una de las obras culminantes de la Estatuaria del Siglo XIX” (19). Quizás esta obra no hubiera llegado a ser tan perfecta sin su larga estancia en Roma, estudiando con gran detalle la escultura helenística y los frescos miguelangelescos. En cuanto al tema Bellver recoge el momento en que San Miguel y los ángeles benefactores derrotan a los Espíritus Malignos, como el *Ángel Rebelde*, que lo mismo que el sacerdote troyano *Laoconte* es estrangulado por una serpiente.

Esta excelente obra consiguió la primera medalla nacional en 1878 y más tarde fue premiada en la Exposición Nacional de París.

Posteriormente se fundió en bronce y se colocó en uno de los ejes principales del Retiro. Lleva razón Martín González al afirmar: “que el elevado pedestal de Jareño aleja excesivamente la obra del contemplador” (20). El arquitecto Jareño, autor del proyecto definitivo de la Biblioteca Nacional, aquí al proyectar el monumento al *Ángel Caído*, le da demasiada altura, dejando un poco enana la estatua, difícil de contemplar en sus admirables detalles anatómicos.

En sus restantes obras, Ricardo Bellver no llegó a igualar ésta, quizás su mejor escultura y una de las más importantes de nuestra historia de la escultura española (21).

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando muy acertadamente ha expuesto, al fondo del vestíbulo de ingreso de la noble institución, una réplica reciente realizada en resina de poliéster sobre molde de silicona.

*Monumento a Juan Sebastián Elcano en Guetaria (Guipúzcoa)*. El anterior monumento era obra del escultor murciano Alfonso Giraldo Bergaz, realizado en 1783 por orden del Real Consejo de Castilla y por indicación del gran arquitecto neoclásico Villanueva. Desgraciadamente no se conserva, tenía una altura de 6 pies y tres cuartos (aprox. unos 2 mts). Sí se conserva un grabado en el *Semanario Pintoresco Español* del año 1846 (22). Su estilo era muy similar a las estatuas de piedra del Palacio Real (23).

En 1880, el Ministerio de Ultramar encarga una nueva estatua al escultor Ricardo Bellver en mármol blanco de Carrara, de tamaño colosal. Muestra a nuestro eminente marino, que consiguiera dar la vuelta al mundo, de pie, con atuendos de la época, en actitud gallarda y atrevida, gesto desafiante, con gorra y lengua barba. Rostro miguelangelesco, rodeado del timón, reloj de navegar, libros y maromas de embarque. Se muestra erguido, en un bello contraposto, obra muy bien lograda. Fue muy elogiada esta escultura en 1881 (24).

*San Andrés y San Bartolomé, dos estatuas colosales en mármol para la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid*. Para embellecer el interior de la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid, en plena época de la Restauración, el político Antonio Cánovas del Castillo llamó a concurso público a los mejores escultores de nuestra nación, como Elías Martín, Vallmitjana, Samsó, Suñol, Benlliure y otros. Entre ellos destacó Ricardo Bellver con sus dos apóstoles: San Andrés y San Bartolomé; también destacaron dentro de este colosal conjunto las obras del catalán Jerónimo Suñol: San Pedro y San Pablo, dentro de un estilo idealista-naturalista y de composición cerrada (25).

Los modelos se hicieron en Roma en 1884 y fueron desbastados y esculpidos mecánicamente en mármol de Carrara, por especialistas italianos en la misma ciudad, basándose en los modelos de los artistas españoles, resultando un poco fríos en su ejecución (1885-1888). Cada uno mide 2'85 mts. de altura, colosales, y los doce rodean la rotonda de la Basílica, descansan-

do sobre pedestales marmóreos de tres clases, obra de Faustino Nicoli, que miden 2'80 mts. de altura (26).

El San Andrés, de Ricardo Bellver, tiene una cabeza grandiosa y solemne con larga y luenga barba, de gran expresividad, de claro estilo migue-langelesco, que tanto gustaba a Bellver. Porta una grandiosa cruz aspada, su brazo derecho lo muestra totalmente extendido, en forma teatral y gesticulante, mientras que su mano izquierda la apoya en el madero. La figura va envuelta toda en un magnífico manto talar con espléndidos pliegues de gran dinamismo y movimiento al estilo neobarroco. La concepción de la obra es muy original y distinta en cuanto a la concepción de otras anteriores como la realizada por Duquesnoy en el interior de la Basílica Vaticana (s. XVII), y la de Rusconi en San Juan de Letrán (s. XVIII), que muestran al santo con el torso totalmente desnudo.

En cuanto a la figura de San Bartolomé de Bellver, se muestra abierta, con su rostro mirando al cielo, muy idealista, también con el traje talar, muy finamente labrada y con ricos detalles, y portando en su mano izquierda el símbolo de su martirio: el cuchillo con el cual fue desollado.

Bellver junto con Suñol fueron los artistas más afortunados para este colosal conjunto escultórico.

*Monumento Sepulcral al Cardenal Lastra y Cuesta en la Catedral de Sevilla.* En la Sesión Ordinaria de 18 de marzo de 1878 la Real Academia de San Fernando aprueba el proyecto de monumento sepulcral dedicado a la memoria del Cardenal Lastra y Cuesta, Arzobispo de Sevilla, que se ha de levantar en una de las capillas de la Catedral Hispalense, y que será obra del notable escultor Ricardo Bellver (27).

El artista muestra al insigne prelado en actitud orante y de rodillas, sobre un reclinatorio con bello cojín almohadillado y con borlas en los extremos, a sus pies aparecen la mitra y las estolas. El rostro del Cardenal Lastra es de un gran parecido físico, muy atento y reflexivo. Su figura va envuelta en una majestuosa capa, con magníficos pliegues, de tamaño colosal, esculpida en mármol blanco de Carrara. Obra labrada con muchos y variados detalles muy minuciosos (28). En los ángulos del sepulcro aparecen cuatro ángeles arrodillados, y en los costados laterales su escudo y el de la catedral de Sevilla.

*Monumento al Cardenal Silíceo en la Capilla del Colegio de Nuestra Señora de los Remedios (Colegio de Doncellas Jóvenes) de Toledo.*

En junio de 1888 el escultor Ricardo Bellver presenta a la Comisión de Escultores y Arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un modelo-proyecto de mausoleo en yeso del Cardenal Silíceo que se ha de levantar en la Capilla del Colegio de Nuestra Señora de los Remedios de Toledo a la memoria de su fundador (29).

El proyecto consta de un basamento, sobre el cual se levanta un sarcófago decorado con bajorrelieves que muestran escenas de la vida del Cardenal. En el testero aparece un bajorrelieve alegórico, y a sus pies un escudo y un tarjetón con la dedicatoria. Al mausoleo se adosa cuatro estatuas alegóricas que representan las Virtudes Cardinales, y coronando el mismo aparece yacente la estatua del insigne purpurado.

La Comisión dictaminó el proyecto en su conjunto como aceptable, pero creyó necesarias las siguientes modificaciones:

a) El sarcófago hay que alargarlo unos 15 cmts con el objeto de que los pies de la estatua del Cardenal no salgan a la línea del arranque de la escocia; la cornisa es muy saliente y tienen que tener más robustez sus perfiles; hay que dar al sarcófago 20 cmts. más de altura, desde su basamento al listel que corona la cornisa, para que ésta pueda contemplarse mejor. Los bajorrelieves de los netos deben salir de la línea de éstos y sí sólo las molduras que les sirven de marcos.

b) A las cuatro figuras que representan las Virtudes Cardinales, adheridas al sarcófago, hay que aumentarles un plinto, aunque tengan que situarse algo más altas, con el objeto de que sobre este plinto apoyen los pies y no sobre el basamento general, así se le dará una gran consistencia a la vez que su colocación y ajustes serán más fáciles.

c) La estatua del Cardenal se muestra algo dura en su realización, recomendando la Comisión que el artista procurara, al modelarla en gran tamaño, dar a los paños mayor morbidez y que se observe en las líneas gemelas de su conjunto el hundimiento natural que produce un cuerpo muerto.

d) La Academia recomienda que las cuatro Virtudes Cardinales se esculpan en mármol blanco estatuario de primera clase, al igual que la estatua del Cardenal y los bajorrelieves como propuso Bellver, haciendo destacar con diversidad de tintas todo lo que es escultura del resto del sarcófago.

e) Finalmente y con respecto al presupuesto la Academia opina que el artista pueda hacer todas estas reformas, sin exigir aumento en él.

El sepulcro del Cardenal Juan Martínez Silíceo, esculpido en mármol blanco de Carrara por Bellver, está realizado dentro de un estilo ecléctico de tendencia “neo-plateresca”, como muchos de los que se llevaron a cabo en la época de la Restauración. Inspirados de cerca en el del Cardenal Tavera de Berruguete, Reyes Católicos de la Catedral de Granada y Cardenal Cisneros, todos ellos platerescos.

*Relieve de la Asunción de la Virgen, tímpano de la portada principal de la Catedral de Sevilla e imágenes de Apóstoles y Santos para la mencionada Catedral.* Con motivo de las obras de restauración de la Catedral de Sevilla, llevadas a cabo por el arquitecto don Adolfo Fernández Casanovas, a partir de 1880 (30), se comenzó las obras de decoración escultórica de las portadas exteriores.

Así en la Sesión Ordinaria de 29 de mayo de 1882, la Real Academia de San Fernando da cuenta de una comunicación del Cabildo de Sevilla, señalando las obras hechas en la fachada de aquella catedral y las que falta por ejecutar, pidiendo autorización para construir un medallón central en el tímpano de la portada y que muestra la Asunción de la Virgen, acompañandola de dibujos y fotografías, originales del escultor Ricardo Bellver y otras del conjunto de la portada. Reunidos los académicos de San Fernando y tras una larga discusión aprobaron el dibujo señalado con la letra “B” por estar en armonía con la arquitectura y escultura de la época (31).

Dos años más tarde, el lunes 7 de enero de 1884, la Academia informa de una carta de Bellver pidiendo a los académicos que examinen el modelo que ha de ejecutar para el tímpano de la fachada principal de la catedral de Sevilla, del que envía una fotografía (32).

El día 16 de junio la Academia aprobó el modelo de medalla central para el tímpano de la portada principal de la catedral hispalense (33).

En la sesión ordinaria del lunes 28 de junio de 1886, la Academia de San Fernando informa de un oficio del escultor Ricardo Bellver pidiendo a esta noble institución que examine los modelos de cuatro estatuas de apóstoles que se han de ejecutar en portland para decorar la portada de la mencionada catedral. Se acordó que la sección de escultura examine dichos modelos, y que no se deben realizar en portland (34).

Elías Martín, escultor y secretario de la Comisión de Escultura de la Academia, el 10 de octubre de 1887, acuerda que se traigan los modelos de Sevilla a Madrid, y que se nombre una Comisión Mixta para examinarlos. El Sr. Director designó para componer la Comisión a los Sres. Puebla y Ferrant por la sección de pintura; Martín y Jerónimo Suñol por la de escultura; y Marqués de Cubas y Riaño por la de arquitectura (35).

El 2 de enero de 1888, se lee un dictamen de la Comisión encargada de informar sobre los pequeños bocetos en yeso presentados por Bellver para hacer en cemento portland las estatuas destinadas a decorar la portada llamada de los Reyes de la catedral de Sevilla. El secretario Simeón de Ávalos respetando a la Comisión y al artista señala que su reciente visita a Sevilla observó las cuatro estatuas de los apóstoles colocadas en dicha fachada catedralicia y “producían un malísimo efecto”; el Sr. Riaño en nombre de la Comisión pedía que se modificara el dictamen leído, introduciendo advertencias y correcciones.

El Director de la Academia don Federico de Madrazo llamó la atención sobre la gravedad de lo señalado por el secretario Sr. Ávalos y sobre la necesidad de adoptar acuerdos que pongan a buen nombre dicha corporación en un asunto en el que no ha tomado más parte que el del examen y juicio emitido sobre los modelos presentados para dichas estatuas, contando siempre con que el escultor se rige por la composición y estatuaría de las portadas ojivales del siglo XV (36).

El lunes 29 de enero del citado año, don Pedro Madrazo hace algunas observaciones a las estatuas de Ricardo Bellver (37).

Se dió lectura de una carta del escultor, notificando que brevemente sustituirá dichas estatuas por otras (38).

El 12 de marzo la Academia da cuenta de la instalación de cuatro estatuas realizadas en portland. Se acordó que la comisión examine los modelos de las estatuas al tamaño de su ejecución, en el estudio del artista (39).

El Sr. Rada y Delgado leyó el dictamen de la Comisión Especial nombrada para informar sobre los modelos de estatuas de nuestro artista para la portada de los Reyes y el dictamen fue aprobado (40).

El 21 de enero de 1889 el dictamen de la Comisión aprobó la ejecución de los siguientes apóstoles: Bernabé, Matías, Simón y Bartolomé. La Academia aprobó el dictamen, salvó el secretario de dicha institución Sr. Ávalos (41).

El 28 de octubre del mismo año, nuestro artista señala que ha terminado los modelos en barro de tres estatuas de apóstoles: San Marcos, San Lucas y San Pablo, este último repetición del ya colocado con destino a la fachada de la catedral de Sevilla; se acordó por la Academia que la Comisión informara (42).

El 14 de abril de 1890, Bellver manifiesta tener acabadas las siguientes estatuas: San Marcos, San Lucas, San Clemente y San Pablo (43).

El 5 de mayo se aprobó por la Comisión estas imágenes (44).

Don Francisco Bermúdez de Casas, el 29 de febrero de 1892, en nombre del Cabildo de la catedral de Sevilla, señaló que el artista ha concluido las esculturas y ruega a la Academia que las examine. Acordando dicha institución que pasen a examinarla los señores: Martínez, marqués de Cubas, Martín, Riaño, Rada y Ferrant (45).

La Comisión, el 21 de marzo, aprobó mediante dictamen la ejecución de las siguientes estatuas: San Lorenzo, San Vicente, San Joaquín, San José y el apóstol Santiago el Mayor (46).

Un año más tarde, a mediados de mayo de 1893, la Comisión de Escultura de la Academia de San Fernando leyó un oficio del Cabildo de la Catedral de Sevilla manifestando que nuestro artista había terminado cuatro estatuas para la fachada de la catedral: Sta. Ana, María Magdalena y los doctores de la iglesia: San Ambrosio y San Gregorio. La Academia señaló que se reúna una comisión compuesta por los señores: Martín, Marqués de Cubas, Riaño, Rada y Ferrant (47). Cinco días más tarde, la Comisión aprobó los citados modelos (48).

En 1898, concretamente a comienzos de febrero, se examinaron las siguientes estatuas presentadas a la Comisión y que son: San Jerónimo, San Agustín, San Basilio el Magno y San Juan Crisóstomo. Examinados dichos modelos la Comisión manifestó que dichas obras “son dignas de reputación y buen nombre de que su autor goza, que reúnen condiciones de expresión, belleza de líneas y composición, y están perfectamente en armonía, y ornamentación de aquella hermosa catedral, por todo lo cual la Comisión propone a la Academia se sirva aprobar los mencionados modelos”.

La Academia lo aprueba con el beneplácito de la Comisión, y que se comunique al deán de la Catedral (49).

En junio del citado año Bellver presenta a examen de la Comisión los siguientes modelos que representan a: San Buenaventura, Sto. Tomás de Aquino, San Francisco de Sales y San Alfonso María de Ligorio, propo-

niendo a la Academia la aprobación de los mismos, ya que concurren condiciones de composición, de carácter y de belleza (50).

A mediados de enero de 1899, Ricardo Bellver presentó a la Comisión sus últimas seis estatuas, ya que los fondos del legado de D. Manuel Desmaissieres, con cual se sufragaban estas obras escultóricas, se han agotado, dichas imágenes son: San Bernardo, San Benito, Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de Asís, San Pedro Nolasco y San Elías. Estas esculturas completan la segunda fila y bajo de la portada, siendo finalmente aprobadas por la Academia (51).

Con ello se daba por concluida la decoración escultórica de Ricardo Bellver para la Catedral de Sevilla. Bellver no estuvo muy acertado en estas obras, ejecutándolas dentro de un eclecticismo gótico, bastante convencional (52).

*Figura de la Fama, que corona el Panteón de Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés en el Cementerio de San Isidro de Madrid.* Imagen bellísima de la "FAMA", inspirada en el mundo clásico, aparece de pie envuelta en una agitada túnica, su cabeza vuelta de lado, sostiene una trompeta en su mano derecha. Figura de bella composición, es fina y elegante.

*Ángel colosal que remata el sepulcro del general Gándara en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid.* Fundido en bronce, lleva una urna en sus manos, de gran finura en sus ropajes (53).

*Agustín Querol y Subirats (1860-1909).*

*Biografía.* Nació en Tortosa en 1860, en 1878 marchó a Barcelona, asistiendo al taller de Talarn, más tarde trabajó en el taller de los Vallmitjana, entró posteriormente en las clases de la Escuela de la Lonja, donde hizo prácticas de anatomía en el hospital. En el taller de los Vallmitjana trabajaba mucho y le pagaban poco, 15 pts. mensuales, así que definitivamente se estableció por su cuenta (54).

En 1884, vende una escritura en Barcelona para pagar su viaje a Madrid y opositar a una pensión en Roma; obtenida dicha pensión, pasó tres años en la ciudad eterna. Más tarde regresó a Madrid, donde fijó su residencia. Establecido en la capital de España, fue protegido por el político más notable de la Restauración, el conservador Antonio Cánovas del Castillo, el cual le proporcionó numerosísimos encargos. Hombre de una enorme capacidad de trabajo, montó un gran taller en el paseo del Cisne, actual calle de Eduardo Dato, un auténtico palacio, que aparte de un taller, servía de sala de exposiciones,



jardines y otras dependencias (55). Allí modelaba en barro los grandes encargos monumentales que le hacían de todas las grandes ciudades de España y de América, y los marmolistas de Carrara los esculpían (56). Sus obras le dieron fama y muchísimo dinero, entre las más notables destacan: el grupo de la Tradición realizado en 1887, consiguiendo la primera medalla (57), en 1895 consiguió la primera medalla por el magnífico busto de Julia, y en 1906 obtendría la medalla de honor por su espléndido grupo de *SAGUNTO*, mujer muerta con la espada en la mano y sobre ella el cadáver de su hijo. De 1892 data su tímpano de la Biblioteca Nacional (58).

Entre sus monumentos destacan el de Quevedo, en la Glorieta que lleva su nombre, el de los Sitios en Zaragoza, el del Padre Las Casas en Méjico, el de Garibaldi en Montevideo, los de Legazpi y Urdaneta en Manila y muchos más, poblando España y América de grandiosas obras, la mayoría era obra de su extenso taller. También ejecutó en mármol dentro de una técnica modernista e impresionista el sepulcro de Cánovas del Castillo en el Panteón de Hombres Ilustres en la Basílica de Atocha de Madrid (59). Fue propuesto como académico de número en la Academia de San Fernando junto con Benlliure, pero fue elegido en votación secreta Mariano Benlliure el 18 de octubre de 1897 (60).

A pesar de los juicios peyorativos de Gaya Nuño en su libro sobre el Arte del Siglo XIX en España, y el desprecio con que ha sido tratada su obra, como muy bien señala Carlos Reyero, con el cual coincidimos, por gran parte de sus contemporáneos, envidiosos ante una personalidad soberbia y una carrera triunfal, encarnados en el gusto oficial, retórico y banal, acabados en gesticulaciones melancólicas y terminados mórbidos. También Reyero señala en detrimento ciertos descuidos en la ejecución y abusiva repetición de modelos; al menos sus trabajos tienen el valor de romper con la solidez de la materia y el detallismo.

Querol se nos muestra como un artista eminentemente modernista, palpitante en sus obras y escultor de extraordinarios efectos pictóricos, en superficies evanescentes y en masas que se diluyen en sombras difuminadas, de carácter claramente impresionista (61).

*La obra.* Es muy extensa y variada, llena de éxitos. Comienza con el grupo de la *Tradición*, Museo del Prado, primera medalla en la Exposición nacional de 1887 (62), ejecutado en mármol italiano de claros efectos impresionistas. En ese mismo año termina el *Vencido de Hoy*, y *Adán*, también el retrato del

Padre Juan de Mariana (63). Posteriormente esculpió un gran relieve en Roma: *Julia, pasando con un carro el cadáver de su padre*, realizado en mármol, de técnica muy minuciosa y con grandes detalles.

De esta época data la magnífica cabeza de *Tulía*, de claros efectos impresionistas (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), primera medalla de 1895 (64).

*Grupo escultórico SAGUNTO*. En el año 1888 termina el grupo colosal de *SAGUNTO* de abigarrada composición, con claros efectos impresionistas y de una gran técnica pictórica. Muestra de una manera realista cómo una madre prefiere darse muerte antes de entregarse ella y su hijo a las legiones romanas. Con claros influjos neobarrocos y con grandes morbideces Querol nos deja una cabeza de madre con su boca entreabierta y con un excelente dramatismo en su rostro, que se ve reflejado en la espada que hunde en su pecho.

Este espléndido grupo está perfectamente documentado, así sabemos que el día 9 de julio de 1888, en Roma, Agustín Querol escribe una carta al Ministerio de Estado, por lo que el director de la Real Academia de España en Roma le envía una comunicación en la que el Embajador de S.M. cerca de la Santa Sede le tramita una Real Orden con fecha de 23 de junio último, por la cual se le concede permiso para presentar en la Exposición Universal de Barcelona el grupo *Sagunto* de envió de último año de pensionado, siendo de cuenta y riesgo del artista el traslado a Madrid del citado grupo para su examen y calificación.

El artista ruega en su instancia que lo envíe sin pérdida de tiempo a Barcelona, regresando después a Madrid, una vez que finalice la exposición y que se le dispense de todo el gasto en el transporte no sólo desde Roma a Barcelona, sino de Barcelona a Madrid. Su Majestad ha dispuesto que el artista ha de sufragar los gastos que ocasione primero el traslado a Barcelona y después a Madrid (65).

Con este grupo obtuvo la medalla de honor en 1906 (66).

En la década de los 90, protegido por su mecenas, el político conservador de la Restauración Antonio Cánovas del Castillo, le llueven los encargos escultóricos. Así en 1891, realiza para la Habana el monumento a los Bomberos (67), de claros efectos neobarrocos e impresionistas, en Manila a Legazpi y Urdaneta, y a Méndez Núñez en Vigo.

En mayo del mismo año, esculpe un busto en mármol de la Reina Regente (68), en junio la imagen de un mártir y en octubre una escultura de pie de don Juan Tenorio (69).

*Frontón de la Biblioteca Nacional y Museo Nacional.* En abril de 1891 (70), se dió cuenta en la Academia a través de la Comisión, que con urgencia se realizara la composición escultórica del tímpano de la fachada principal de la Biblioteca y Museos Nacionales.

En el trabajo, se señala que el frontón representara en aliterrelieve, sin excluir las figuras exentas: “Las Ciencias, las Letras y las Artes, floreciendo al amparo de la Paz”, los artistas deberán ser españoles, los proyectos se podrán presentar en dibujo o modelados. Se mostrará un dibujo al octavo del natural, acompañado de un fragmento de la composición escultórica en barro o yeso a la misma escala. En el segundo caso se presentará modelado en barro o en yeso todo el frontón a la octava parte del natural. Los proyectos se presentarán en la Academia al término de tres meses. Dicha institución considera que el artista premiado lo ejecutará en mármol de Rabaggio-ne de 1ª clase, por un coste de 125.000 pts. pagadas por quintas partes en los plazos que designe la Academia, la cual se reserva el recomendar al gobierno para una indemnización al autor de alguno o algunas obras de notable mérito, aunque no haya obtenido premio. La obra se hará en Madrid, bajo la inspección de la Academia de San Fernando, ya que para el mes de octubre de 1892 se deben presentar ejecutados en yeso y en su tamaño definitivo la composición escultórica en el mismo lugar, más tarde que se esculpa en mármol, concediéndosele un plazo de dos años para realizar esta obra, desde la adjudicación del premio. Más tarde, el 21 de marzo de 1892, se dió lectura a una Real orden, expedida por el Ministerio de Fomento, de la que da traslado el Director General de Instrucción Pública, en la cual se declara que el Rey y en su nombre la Reina Regente ha tenido a bien disponer que se encargue la obra al escultor Agustín Querol, que se publique en la Gaceta de Madrid, juntamente con los dictámenes de la mayoría de la Comisión y que continuen expuestos durante quince días en el local de la Academia de San Fernando los bocetos presentados por Querol y Miguel Ángel Trilles para el conocimiento del público.

Este documento una vez comunicado causa honda impresión en la Academia, no gustando esta deliberación. Se suscitan amplias discusio-

nes por los académicos, buscándose el parecer de don Antonio Cánovas del Castillo (71).

El 24 de mayo de 1897, Agustín Querol afirma tener sacadas de punto y terminadas las estatuas que representan a España, el Genio y el Estudio y que han de situarse en el vértice y acroteras del frontón que decora la fachada principal del edificio Biblioteca y Museos Nacionales y que se encuentra en condiciones para cobrar el primer plazo (72).

A mediados de junio del citado año, el coste total de la obra ascendió a 40.000 pts. incluyendo las estatuas sedentes y el tímpano, siendo el cuarto plazo de 13.525 pts. (73).

Cuatro años más tarde, en 1901, se remite a informe de la Academia una instancia de Querol señalando que tiene acabada la obra del frontón a excepción de las tres cajas y solicita que se le abone la mitad del importe del cuarto plazo, correspondiente a dicha obra (74).

El Sr. Uriarte, a comienzos de enero de 1902, dió cuenta de un informe que le había remitido la Comisión, con motivo de una carta de Agustín Querol, en el cual se especificaba que hasta que no se encuentre en Madrid la obra completa y haya sido examinada no se pueden abonar cantidades a cuenta de la misma, porque está fuera de los términos que establece el contrato aceptado por el autor del proyecto y no se ajusta a las prácticas administrativas, lesionando en algunos casos los intereses del Estado (75).

Hubo presiones e influencias que seleccionaron el proyecto de Agustín Querol, despreciando otros proyectos de mayor categoría artística, como el de Suñol o el de Miguel Ángel Trillos. Querol desatendió los consejos de la Academia, resultando un abigarrado conjunto escultórico de figuras desnudas y vestidas esparcidas en el espacio de forma alocada, sin orden, muy al contrario que en el tímpano del Congreso de los Diputados, obra del escultor neoclásico aragones Ponzano. Es un estilo ecléctico, en donde se entremezcla lo realista y barroco, sin dar la sensación de un estilo concreto (76).

En el año 1892 modeló un *San Francisco de Asís* y un relieve titulado *Los Naufragos* (77).

*Monumento a Claudio Moyano*. A finales de 1894, comienzan a elaborarse los primeros proyectos para levantar un monumento en Madrid, a la memoria del ilustre catedrático y ministro de Instrucción Pública don Claudio Moyano (78).

El día 3 de julio de 1895, hay una comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública, con motivo de levantar un monumento a Don Claudio Moyano, en la cual se contienen las bases del concurso público, anunciando en la Gaceta el día 19 de marzo último, con objeto de que la Academia proponga el boceto, que sea digno de premio y también el que considere merecedor de un accésit, y también, para que la Academia admita y exponga en sus salas dichos bocetos. La Academia acordó que no puede aceptar el encargo de juzgar los bocetos que se presentan, si previamente dicha junta no manifiesta que esta dispuesta a repetir y confirmar el fallo de la Academia. En cuanto a ceder los salones para la exposición de dichos trabajos, serán de cuenta de los expositores los gastos de instalación, comprometiéndose a retirar los bocetos no premiados en el termino de cinco días, una vez pronunciado el fallo (79).

Terminado el 31 de agosto del mencionado año el plazo de admisión de modelos de la estatua que ha de levantarse en memoria de don Claudio Moyano, se presentaron seis trabajos con los siguientes lemas: JUSTICIA, PROBIDAD, Z, LA ENSEÑANZA ES LA BASE DE LOS PUEBLOS, CONSECUENTE, SALVE!. La Academia acordó que se respetara la elección del modelo (80).

El día 2 de diciembre hay una comunicación del Director General de Instrucción Pública, disponiendo que la Academia exponga cuál de ellos debe ser convertido en monumento, y cuál es el merecedor del accésit (81).

A comienzos de marzo de 1896, hay un oficio señalando que la Comisión ha aceptado el boceto *SALVE*, con las modificaciones que conduzcan a la mayor exactitud en el parecido del personaje; la Academia acordó:

1<sup>º</sup>) Dar traslado de dicha resolución al presentador del modelo.

2<sup>º</sup>) Remitir al Presidente de la Comisión el pliego cerrado, correspondiente al boceto distinguido con el lema: *SALVE*, ya que la Academia no tiene facultades para abrir los pliegos.

3<sup>º</sup>) Avisar a los demás autores para que retiren sus trabajos del local de la Academia (82).

El artista elegido fue el escultor Agustín Querol, el cual modeló de forma realista al político y estadista don Claudio Moyano, de gran parecido físico, de pie con traje y levita al uso decimonónico, en bronce de tamaño mayor que el natural, 2'40 mts. El pedestal lleva insertos unos pequeños relieves alusivos a su vida y obra.



Lám. 1. Ricardo Bellver: Virgen del Rosario. Iglesia de San José. Madrid. Detalle.



Lám. 2. Ricardo Bellver: *Ángel Caído*. Replica realizada en resina de poliéster sobre molde de silicona. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



Lám. 3. Ricardo Bellver: *Ángel Caído*. Replica realizada en resina de poliéster sobre molde de silicona. Detalle. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



Lám. 4. Ricardo Bellver: *Ángel Caído*. Replica realizada en resina de poliéster sobre molde de silicona. Detalle. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



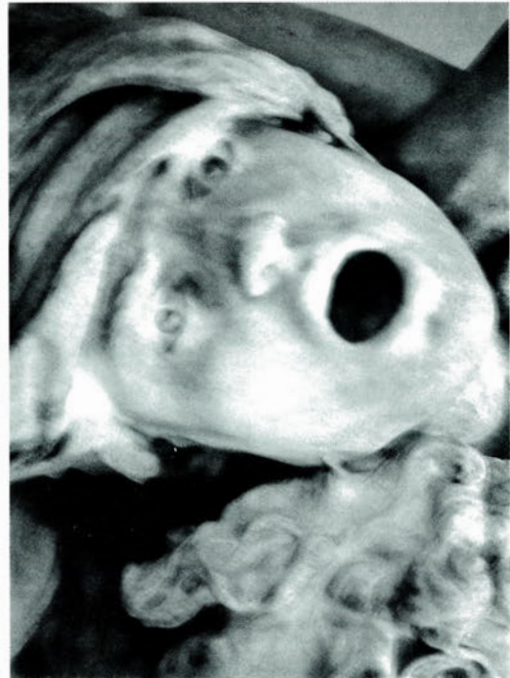
Lám. 5. Ricardo Bellver: *Juan Sebastián Elcano*. Guetaria. Guipuzcoa.



Lám. 6. Ricardo Bellver: *San Andrés*. Detalle. Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid.



Lám. 7. Agustín Querol: Grupo colosal en mármol de *Sagunto*. Casón del Buen Retiro. Museo del Prado.



Lám. 7bis. Agustín Querol: *Sagunto*. Detalle del rostro de la mujer. Casón del Buen Retiro. Museo del Prado.



Lám. 8. Agustín Querol: Frontón de la Biblioteca Nacional. Madrid.



Lám. 9. Agustín Querol: Frontón de la Biblioteca Nacional. Detalle central. Madrid.



Lám. 10. Agustín Querol: Frontón de la Biblioteca Nacional. Vértice. Detalle. Alegoría de *España*. Madrid.



Lám. 11. Agustín Querol: *Claudio Moyano*. Madrid.





Lám. 12. Agustín Querol: *Claudio Moyano*. Detalle. Vista central. Madrid.



Lám. 13. Agustín Querol: *Claudio Moyano*. Detalle. Vista lateral. Madrid.



Lám. 14. Agustín Querol: Monumento a *Quevedo*. Madrid.



Lám. 15. Agustín Querol: Monumento a *Quevedo*. Detalle del pedestal. Madrid.



Lám. 16. Agustín Querol: Monumento a *Quevedo*.  
Detalle del pedestal. Madrid.



Lám. 17. Agustín Querol: *Los Pegasos*.  
Ático del antiguo Ministerio de Fomento,  
actual Ministerio de Agricultura Madrid.



Lám. 18. Agustín Querol: Detalle central del Ático del antiguo  
ministerio de Fomento, actual Ministerio de Agricultura Madrid.



Lám. 19. Agustín Querol: *Pegaso*, parte lateral  
del ático del antiguo ministerio de Fomento,  
actual Ministerio de Agricultura. Madrid.



Lám. 20. Agustín Querol: Mausoleo a  
Cánovas del Castillo. Detalle. Panteón de  
Hombres Ilustres de Madrid.

A comienzos de nuestro siglo hasta el año 1909, en que fallece, Querol llevó a cabo las siguientes obras.

El monumento a *Quevedo* (1901-2), se levantó gracias al alcalde de Madrid, don Alberto Aguilera, siéndole encargado a Querol en 1901. Lo representa de pie de gran parecido físico, el pedestal lleva unos bellísimos relieves de estilo impresionista, alegoría de sus obras, como sus famosos *SUEÑOS*, todo esculpido en mármol. El monumento fue inaugurado el 5 de junio de 1902, asistiendo al acto el propio rey Alfonso XIII (83).

Otras obras escultóricas son: Al Consul Bolognesi en Lima (1902-1906), *Los Pegasos*, grupos colosales que coronan el Ministerio de Fomento en Madrid, en la actualidad Ministerio de Agricultura. Se muestran muy bellos y decorativos, al estilo neobarroco. Estas obras, realizadas en mármol de Carrara, fueron posteriormente sustituidas por copias en bronce durante el periodo 1972-75, en prevención de posibles accidentes originados por el enorme peso de los originales (84).

Al final de su vida levantó el mausoleo a su mecenas y benefactor Antonio Cánovas del Castillo (1903-6), colosal, esculpido en mármol de Carrara, de clara técnica modernista (85).

También realizó monumentos en grandes ciudades hispanoamericanas como el llevado a cabo a la Independencia de Guayaquil, el de Garibaldi en Montevideo y el de la República Argentina (86).

## NOTAS

- (1) Francisco Bellver estudió bajo la dirección de José Cotanda, marchó a la Corte y se estableció en el Real Sitio de Aranjuez, trabajando bajo las órdenes del escultor valenciano paisano suyo José Ginés en la Casa del Labrador, durante cinco años, en colaboración directa con el arquitecto Isidro Velázquez. MELENDRERAS GIMENO, "Dos escultores en la Corte: el castellonense Gaspar Dalmau y el valenciano Francisco Bellver", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, Tomo LXII, Cuad. I, enero-marzo (1986), 105 y 107.
- (2) El padre de Ricardo Bellver, Francisco, murió el 27 de octubre de 1890 y fue enterrado en el Cementerio de San Isidro de Madrid. A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Actas. S.O. Lunes 27 de octubre de 1890. fols. 269, 270 y 271.

- (3) M.M.A. "Ricardo Bellver y Ramón" en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 30 de marzo de 1891, nº X, nº 483, 195 y 196.
- (4) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 94.
- (5) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 304 y 307.
- (6) M.M.A. "Ricardo Bellver y Ramón" en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 30 de marzo de 1891, nº X, nº 483, 195 y 196.
- (7) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 303.
- (8) M.M.A. "Ricardo Bellver y Ramón" en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 30 de marzo de 1891, nº X, nº 483, 195 y 196.
- (9) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 304. GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 94.
- (9bis) SERRANO FATIGATTI, *Escultura en Madrid*, 310. GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*; 95.
- (11) M.M.A. "Ricardo Bellver y Ramón" en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 30 de marzo de 1891, nº X, nº 483, 195 y 196.
- (12) SERRANO FATIGATTI, *Escultura en Madrid*, 310. GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 304. GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 98 y 100.
- (13) SERRANO FATIGATTI, *Escultura en Madrid*, 311. OSSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica*, 79. GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 304. GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 100.
- (14) Actas. S.O. Lunes 10 de noviembre de 1879, fol. 408.
- (15) Actas. S.E. 20 de octubre de 1884, fol. 646. Ricardo Bellver, al suceder en la Academia a Francisco Pérez le dedicó el siguiente juicio: laborioso y distinguido escultor. PARDO CANALÍS, *Escultores del Siglo XIX*, 133 y 137.
- (16) AZCUE BREA, *Escultura en la Real Academia*, 434-437. MARTÍN GONZÁLEZ, "Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo e Inventario" en *BSSA Valladolid* (1991), 76.
- (17) Actas. S.O. Lunes 19 de diciembre de 1904, fol. 396.
- (18) SERRANO FATIGATTI, *Escultura en Madrid*, 309. AGUIRRE, "Arte Contemporáneo: Ricardo Bellver" en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid nº 128, (1921), 2-3.
- (19) MARTÍN GONZÁLEZ, *Cientela y Lugar*, 75.
- (20) MARTÍN GONZÁLEZ, *Cientela y Lugar*, 75.
- (21) REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 263.
- (22) *Semanario Pintoresco Español*, tomo XI, Madrid, (1846), 147.
- (23) MELENDERAS GIMENO, "Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido", en *Anales de la Universidad de Murcia*. nº XLIII, nº 3-4. (1984), 240.
- (24) M.M.A. "Ricardo Bellver y Ramón" en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 30 de marzo de 1891, nº X, nº 483, 193-194. REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 289.
- (25) IBÁÑEZ, *San Francisco el Grande*. RIAL, *Real Basílica de San Francisco el Grande*, 10.
- (26) REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 263. RIAL, *Real Basílica de San Francisco el Grande*, 10.
- (27) Actas. S.O. Lunes 11 de marzo de 1878, fol. 142.

- (28) M.M.A. "Ricardo Bellver y Ramón" en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 30 de marzo de 1891, nº X, nº 483, 193-194.
- (29) Actas. S.O. Lunes 9 de abril de 1888, fol. 544. Actas. S.O. Lunes 4 de junio de 1888, fol. 570. A.R.A.B.A.S.F. Escultura. Legajo nº 5/5.
- (30) GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La Catedral de Sevilla*.
- (31) Actas. S.O. Lunes 29 de mayo de 1882, fol. 319.
- (32) Actas. S.O. Lunes 7 de enero de 1884, fol. 547.
- (33) Actas. S.O. Lunes 16 de junio de 1884, fol. 168.
- (34) Actas. S.O. Lunes 28 de junio de 1886, fol. 269.
- (35) Actas. S.O. Lunes 10 de octubre de 1887, fol. 458.
- (36) Actas. S.O. Lunes 2 de enero de 1888, fols. 496, 497, y 498.
- (37) Actas. S.O. Lunes 29 de enero de 1888, fols. 500-501.
- (38) Actas. S.O. Lunes 15 de marzo de 1888, fol. 511.
- (39) Actas. S.O. Lunes 22 de marzo de 1888, fol. 531.
- (40) Actas. S.O. Lunes 2 de abril de 1888, fol. 540.
- (41) Actas. S.O. Lunes 21 de enero de 1889, fol. 9.
- (42) Actas. S.O. Lunes 28 de octubre de 1889, fol. 116.
- (43) Actas. S.O. Lunes 14 de abril de 1890, fol. 204.
- (44) Actas. S.O. Lunes 5 de mayo de 1890, fol. 212.
- (45) Actas. S.O. Lunes 29 de febrero de 1892, fol. 601.
- (46) Actas. S.O. Lunes 21 de marzo de 1892, fol. 626.
- (47) Actas. S.O. Martes, 16 de mayo de 1893, fol. 260.
- (48) Actas. S.O. Lunes 22 de mayo de 1893, fol. 265.
- (49) Actas. S.O. Lunes 7 de febrero de 1898, fol. 118.
- (50) Actas. S.O. Lunes 6 de junio de 1898, fols. 184 y 185.
- (51) Actas. S.O. Lunes 16 de enero de 1899, fol. 338.
- (52) GARCÍA HERNÁNDEZ, "La decoración escultórica de la portada principal de la Catedral de Sevilla" (1862-1889)" en *Laboratorio de Arte*. Sevilla, nº 3, (1990) 221-242. VALDIVIESO, *La Catedral de Sevilla*, 10. REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 290.
- (53) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 100.
- (54) GIL, Agustín Querol. FRANCÉS, "Necrología. En memoria de Agustín Querol" en *Academia*, t. 10 (1960).
- (55) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 104 y 106. REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 269.
- (56) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 316.
- (57) FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII, 50. GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 315. GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 104.
- (58) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 316-317. FONTBONA, y Francisc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII, 50.
- (59) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 106. GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 316 y 317. FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII, 54 y 208.
- (60) Actas. S.O. Lunes 18 de octubre de 1897, fol. 42.
- (61) REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 270.

- (62) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 315. FONTBONA y Francesc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII, 50. GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 104.
- (63) *La Ilustración Artística*, Barcelona 19 de septiembre de 1887, págs. 356 y 357.  
*La Ilustración Artística*, Barcelona, 26 de septiembre de 1887.
- (64) A.M.A.E. (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores). Signatura: H-4342. Exposiciones de Obras. (1874-1917). REYERO Y FREIXA, *Pintura y Escultura*, 269.
- (65) A.M.A.E. Signatura: H-4342. Exposición de Obras (1874-1917).
- (66) Actas. S.O. Lunes 4 de marzo de 1889, fol. 33. FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII, 50. MARTÍN GONZÁLEZ, "La Escultura en el Museo de Arte del Siglo XIX", en *GOYA* nº 104 (1971). BRU ROMO, *La Academia Española*.
- (67) *La Ilustración Artística*, Barcelona, 14 de diciembre de 1891.
- (68) *La Ilustración Artística*, Barcelona, 18 de mayo de 1891.
- (69) *La Ilustración Artística*, Barcelona, 12 de octubre de 1891.
- (70) Actas. S.O. Lunes 20 de abril de 1891, fol. 377.
- (71) Actas. S.O. Lunes 21 de marzo de 1892, fols. 623, 624 y 625.
- (72) Actas. S.O. Lunes 24 de mayo de 1897, fol. 610.
- (73) Actas. S.O. Lunes 14 de junio de 1897, fol. 645.
- (74) Actas. S.O. Miércoles 2 de octubre de 1901, fol. 316.
- (75) Actas. S.O. Martes 7 de enero de 1901, fols. 406 y 407.
- (76) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, 316 y 317. MELENDRERAS GIMENO, "La decoración escultórica de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales" en rev. *A.I.E.M.* Madrid, T. XXVIII. C.S.I.C. (1990), 102 y 117.
- (77) *La Ilustración Artística*, Barcelona 13 de junio de 1892.  
*La Ilustración Artística*, Barcelona 14 de noviembre de 1892.
- (78) Actas. S.O. Lunes 15 de octubre de 1894, fol. 599.
- (79) Actas. S.O. Miércoles 3 de julio de 1895, fol. 198.
- (80) Actas. S.O. Miércoles 25 de septiembre de 1895, fols. 205 y 206.
- (81) Actas. S.O. Lunes 2 de diciembre de 1895, fol. 256.
- (82) Actas. S.O. Lunes 9 de marzo de 1896, fol. 337.
- (83) MARTÍN GONZÁLEZ, *Clientela y Lugar*, 59.
- (84) FONTSONA, y Francesc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII. 54 y 259.
- (85) GÓMEZ MORENO, *Pintura y Escultura*, 106.
- (86) FONTBONA, y Francesc MIRALLES, *Historia de L'Art*, V. VII. 208.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZCUE BREA, Leticia: *Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Academia de S. Fernando. Madrid. 1994.
- BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*. M.A.E. Madrid. 1971.
- FONTBONA, Francesc y MIRALLES Francesc: *Historia de L'Art Catalá*. Volum. VII. Barcelona. Edicions 62. 1985.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX*. Colección "Ars Hispaniae". Vol. XIX. Madrid. Ed. Plus Ultra. 1966.
- GIL, Rodolfo *Agustín Querol*. Madrid, Imp. Hauser y Menet, 1910.
- GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y Escultura Española del Siglo XIX*. Colección "Summa Artis", vol. XXXV. Madrid. Espasa-Calpe. 1993.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: *La Catedral de Sevilla (1881-1900) El Debate sobre la Restauración Monumental*. Sevilla. Excma. Dip. Provincial, 1994.
- IBÁÑEZ, E.: *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte*. Madrid. 1981.
- 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.
- PARDO CANALÍS, Enrique: *Escultores del Siglo XIX*. Madrid. C.S.I.C. Instituto Diego de Velázquez. 1951.
- REYERO, Carlos y FREIXA Mireia: *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Ed. Cátedra. 1995.
- RIAL, C.: *Real Basílica de San Francisco el Grande. Descripción Histórico Artística*. Madrid. 1987.
- SERRANO FATIGATTI, Enrique: *Escultura en Madrid, desde el Siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta Hauser y Menet, 1912.
- VALDIVIESO, Enrique: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla. Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992. Ed. Guadalquivir, 1992.

## LAFUENTE FERRARI: UNA LECCIÓN ÉTICA

Por

ÁLVARO MARTÍNEZ-NOVILLO

Tan conocidas eran, y siguen siendo, la inteligencia y la probidad moral de don Enrique Lafuente Ferrari que resulta ocioso hablar sobre ellas y sólo cabe decir que quienes tuvimos la suerte de tratar con él tuvimos un maestro indiscutible no sólo en cuestiones de la ciencia sino también en las más difíciles de la vida. Quiero simplemente esbozar su talante ético en la época que le tocó vivir siguiendo el conocido pensamiento de su maestro Ortega sobre el hombre y sus circunstancias tal como el propio Lafuente lo enunció en uno de sus escritos: *“Cada hombre nace en una situación histórica determinada, con todas las condicionantes y limitaciones que ello arrastra y que le ligan a su sociedad”*.

Respecto a su profesionalidad en las actividades que realizó –profesor, conservador de museo, escritor, traductor y crítico de arte– nos resultan muy esclarecedoras sus palabras cuando escribía: *“Me he formado al lado de un maestro universitario, don Elías Tormo, que siempre hizo principio de permanecer alejado totalmente del mundo del comercio”* y desde esta perspectiva pudo lamentarse en 1974, en el umbral de su lúcida vejez, de que *“dinero, especulación, inflación han venido a perturbar en nuestro país, tradicionalmente pobre, pero honrado, la vida del arte en toda su compleja trama de conexiones. Sin confundir prosperidad con corrupción, no creo que podamos felicitarlos de ello”* y añadía que no se resignaba *“a desdeñar ciertas consideraciones éticas, aunque no sea mi propósito predicar en desierto”* (1).

Lafuente Ferrari había nacido para profesor universitario. Aunque joven sus alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en los años previos a la guerra podían percibir en él no sólo un gran rigor científico y metodológico sino también una innegable experiencia adquirida desde su primer contacto profesional con Goya con ocasión de la exposición del centenario –1928– en el Museo del Prado, el conocimiento de la



colección de estampas de la Biblioteca Nacional, cuya amplia sección le había correspondido reorganizar, y el dominio de la historia del arte que evidenciaba su “Breve historia de la pintura española”, obra de divulgación encargada por Pablo Gutiérrez Moreno, cuya primera edición vio la luz en 1934 y que, como es reconocido, en sus sucesivas ediciones ampliadas es una obra clásica en la materia.

Sin embargo esta carrera tan brillantemente iniciada se vio truncada por razones políticas tras la guerra. Difícil nos resulta ahora reconstruir las tensiones cotidianas de aquellos tiempos en los cuales bajo las ideas confrontadas florecían, como siempre ha ocurrido, mezquinos intereses personales o de diversos grupos. Pero afortunadamente, aunque no pudo seguir en la Facultad de Letras, en 1942 logró por oposición la cátedra de Historia del Arte en la Escuela Superior de Pintura con lo cual numerosas generaciones de jóvenes artistas se beneficiaron de su magisterio. Las mismas razones impidieron que Lafuente llegara a la dirección de nuestros primeros museos o bibliotecas, tal como su capacidad profesional hubiera merecido y nuestro país necesitado. Cuando se inquiría por las razones de este apartamiento se solía aducir, y de ello a pesar de nuestra diferencia de edad alcancé a ser testigo, que no era debido a su indiscutible valía profesional sino a lo poco diplomático de su carácter.

Y ello era cierto, pero lejos de ser algo reprochable era una más de sus virtudes, pues es bien meritorio mantener una postura de firmeza moral frente a las injusticias y a este respecto nos permitimos aportar un ejemplo concreto que creo poco o nada conocido. En los años de la segunda guerra mundial el más cercano consejero del poder no dudaba en afirmar apocalípticamente que “*el frente del Poder Judaico, donde alzan sus banderas todo el complejo de las democracias, masonería, liberalismo, plutocracia y comunismo que han sido las armas clásicas de que el Judaísmo se ha valido para provocar una situación de catástrofe que pudiera cristalizar en derrumbamiento de la Civilización Cristiana*” (2). Estremecedoras palabras de una persona declarada católica en un momento en el que la barbarie nazi se cebaba con el indefenso pueblo judío. Por el contrario el “poco diplomático” Lafuente Ferrari había escrito en 1940, en el momento de mayor apogeo alemán, en la revista “Escorial” haciendo la crítica a un libro que, según parece coqueteaba con estas tesis, estas serenas, valientes y ejemplares palabras:

*“No porque pueda escandalizarnos la prueba concreta de que tales o cuales personajes de nuestra historia resultasen teñidos de hebraísmo. Los españoles no tenemos por qué construirnos una teoría racial para fundamentar nuestra posición nacional, ha sido la sangre española bien generosa en su fusión sin prejuicios con todas las razas con las que ha tenido contacto. La historia de nuestra colonización lo demuestra y, error o no, ello pertenece a nuestra manera de ser. Para un español un hombre es siempre un hombre. (Y no digamos una mujer...) Las violencias que salpican nuestra historia no están teñidas de mitología racial sino de antagonismos doctrinales o de pura pasión extrema, que tienen siempre una explicación por la circunstancia... Pero dejando aparte la grave cuestión de hasta qué punto sea lícito un antijudaísmo radical y absoluto desde un punto de vista cristiano, debemos salir al paso de una enfermedad de aprensión que nos haga parecer los dedos huéspedes y nos lleve a formar un “Index” de sospechosos, un tizón de la historia literaria española...”*

Y remataba don Enrique con estas razones: *“Seamos sinceros, si, como dijo Unamuno, y no andaba, probablemente, muy descaminado, la envidia es el vicio nacional. No necesitamos ciertamente recurrir al análisis químico de nuestra sangre para comprender que un porcentaje fuerte de ingredientes corrosivos: resentimiento, soberbia, insolidaridad y pasión, han sido ya componentes constantes de nuestra psicología nacional y que ellos andan, sin duda, en lo bueno y lo malo de nuestra historia y nuestro genio... (3). Así no nos debe tampoco sorprender que el alto consejero antes citado acusase abiertamente al sector más liberal de la Falange de amparar a “rojoides o rojos sin paliativos” (4).*

No es justo pero hasta cierto punto sí natural que Lafuente, con esta libertad de criterio y esta firmeza en sus opiniones frente a los poderes públicos, tuviese buen número de dificultades administrativas, pero tampoco es menos cierto que palabras como las que hemos citado, escritas en aquellos precisos momentos, honran a una persona y nos hacen pensar en el imperativo categórico enunciado por Kant. Desde luego es evidente que si muchos intelectuales hubieran tenido entonces la entereza de escribir cosas semejantes es posible que hoy en día este terrible crimen contra la humanidad no hubiera sido tan terrible y vergonzoso, pues tal masacre

ocurría en época moderna y dentro de una sociedad presuntamente civilizada, no en las épocas antiguas ni en recónditos lugares. La postura personal de Lafuente nos trae a la memoria la apenada y, a la vez, rabiosa frase del pintor Matisse, recordada por su hijo, cuando se consumaba la derrota francesa en el verano de 1940: “*Si todo el mundo hubiera hecho lo que debía, como Picasso y yo trabajamos en nuestro oficio, esto no hubiera ocurrido jamás*” (5).

## NOTAS

- (1) “Arte, comercio, especulación e inflación”, en *Once ensayos sobre arte*. Fundación Juan March. Madrid, 1975, págs. 46-7.
- (2) TUSELL, Javier, *Carrero, la eminencia gris del régimen de Franco*. Madrid, 1993, pág. 61.
- (3) “Sobre la triangulación del barroco español” –a propósito del libro de Guillermo Díaz-Plaja “El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones”, en *ESCORIAL*, vol. II, Madrid, 1940, págs. 466-472.
- (4) TUSELL, op. cit., pág. 59.
- (5) CABANNE, Pierre, *El siglo de Picasso*, ed. esp., Madrid, 1982, t. III, pág. 48.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA  
AÑO 1998



SECRETARÍA GENERAL  
MEMORIA DE ACTIVIDADES EN 1998

Por

ANTONIO IGLESIAS ÁLVAREZ

INGRESO DE ACADÉMICOS

*Numerarios:*

Excmos. Sres.:

D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS (25 de Enero), por la Sección de Pintura; le contesta D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ. D. LUIS FEITO LÓPEZ (22 de Marzo), por la Sección de Pintura; le contesta, D. GUSTAVO TORNER. D. ALBERTO SCHOMMER (26 de Abril), por la Sección de Escultura y Artes de la Imagen; le contesta, D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ. D. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO (10 de Mayo), por la Sección de Arquitectura; le contesta D. FERNANDO CHUECA GOITIA. D. RAFAEL CANOGAR (31 de Mayo), por la Sección de Pintura; le contesta D. ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA. D. MANUEL ALCORLO (29 de Noviembre), por la Sección de Pintura; le contesta, D. LUIS GARCÍA-OCHOA. D. MANUEL CARRA (13 de Diciembre), por la Sección de Música; le contesta D. TOMÁS MARCO; el Sr. Carra, interpretó obras pianísticas de Albéniz, Mompou y Falla.

*Honorarios:*

Excmos. Sres:

D. XAVIER MONTSALVATGE (21 de Junio); le contesta, D. ANTONIO IGLESIAS; breve recital de piano por D<sup>a</sup>. ALICIA DE LARROCHA, con obras de Montsalvatge: “Divagación, “Sonatine pour Ivette” e “Impromptu”. D. JUAN ANTONIO SAMARANCH (2 de Diciembre); le contesta, D. JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ ASIAÍN. (Presidieron el acto, SS.MM. los Reyes de España).

## NUEVOS ACADÉMICOS ELECTOS

En Sesiones Extraordinarias celebradas el 29 de Junio, fueron elegidos Académicos de Número para las vacantes de la Sección de Pintura, los siguientes Sres.: D. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ y D. TOMÁS LLORENS SERRA.

## MEDALLAS DE HONOR

El 20 de Enero, se celebró la Sesión Extraordinaria, para hacer entrega de la Medalla de Honor 1997 (concedida en 26 de Mayo de dicho año), a los Cursos Universitarios e Internacionales de Música Española "*Música en Compostela*", con asistencia del Presidente de la Xunta de Galicia, Excmo. Sr. D. MANUEL FRAGA IRIBARNE, además del Presidente del Consejo Directivo, Excmo. Sr. D. CARLOS ROMERO DE LECEA y del Director de dichos Cursos, Excmo. Sr. D. ANTONIO IGLESIAS, quienes intervinieron con sus palabras, poniendo colofón al acto la interpretación al piano de dos fragmentos de Federico Mompou y otras dos de Enrique Granados, por la Académica Honoraria, Excma. Sra. D<sup>a</sup>. ALICIA DE LARROCHA, Vicepresidenta de "*Música en Compostela*". En Sesión Extraordinaria del 18 de Mayo, tras la preceptiva votación, fue concedida la Medalla de Honor 1998, a la "*Real Fundación de Toledo*".

## PREMIOS "JOSÉ GONZÁLEZ DE LA PEÑA", BARÓN DE FORNA

Fueron concedidos los Premios Barón de Forna 1997, "ex-aequo", a los siguientes Numerarios de la Sección de Pintura: Excmos. Sres. D. JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE Y RISTORI y a D. ÁLVARO DELGADO RAMOS. (Sección Plenaria del día 29 de Junio).

## ELECCIÓN DE ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Sesión Extraordinaria del día 1 de Junio: se eligen cuatro Académicos Correspondientes, por las provincias de Lugo, Tenerife y Vizcaya, respectivamente.

Sesión Extraordinaria del 23 de Noviembre: se eligen 19 Académicos Correspondientes en España y 3 en el extranjero.

### ELECCIÓN DE CARGOS ACADÉMICOS

En Sesiones Extraordinarias celebradas el día 14 de Diciembre, se votan los siguientes cargos: Bibliotecario (Excmo. Sr. D. JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR), Censor (Excmo. Sr. D. JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ) y Delegado del Museo (Excmo. Sr. D. ANTONIO BONET CORREA), lo que significa su reelección.

### CONMEMORACIÓN DEL CXXV ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DE LA SECCIÓN DE MÚSICA

En reunión celebrada por la Sección de Música el 16 de Marzo, se procede a convocar el Premio de Composición, dotado con tres millones de pesetas, además de estrenar la obra galardonada la Orquesta Nacional de España, coordinando este Concurso el Excmo. Sr. D. ANTONIO IGLESIAS. Su Jurado, se reunió el 30 de Diciembre y, por mayoría de votos, se concedió el Premio de Composición "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", a la partitura N<sup>o</sup> 13, y abierta su plica correspondiente, resultó ganador, D. Víctor Carlos Rebullida; se halla en vías de publicación el Catálogo de los fondos musicales de la Academia, que correrá a cargo del Excmo. Sr. D. ANTONIO GALLEGO GALLEGO, así como la segunda parte de "Historia de una Sección", (del Excmo. Sr. D. JOSÉ SUBIRÁ), que habrá de redactar el Excmo. Sr. D. ANTONIO IGLESIAS; se programan conciertos en el Salón de Actos de la Corporación, a cargo de los intérpretes Académicos, Excmos. Sres. D<sup>a</sup>. ALICIA DE LARROCHA, D<sup>a</sup>. VICTORIA DE LOS ÁNGELES, D<sup>a</sup>. TERESA BERGANZA, D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA, D. JOAQUÍN SORIANO, D. AGUSTÍN LEÓN ARA y D. MANUEL CARRA; impartirán clases magistrales en los Cursos de Verano de El Escorial, nuestros compañeros Académicos, Excmos. Sres. D. CRISTÓBAL HALFFTER, D. LUIS DE PABLO, D. ANTÓN GARCÍA ABRIL, D. CARMELO A. BERNAOLA y D. TOMÁS MARCO. Este Curso será dirigido por el Excmo. Sr. D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA y coordinado por el Excmo. Sr. D.



ANTONIO IGLESIAS. Se habla también del proyecto de colocar una placa conmemorativa en Cambó-les-Bains, en la casa donde murió Albéniz, así como de la instalación de una Cabeza de Castelar, fundador de la Sección de Música, en nuestro Museo.

#### ASUNTOS VARIOS

- Visita de los Sres. Académicos a Barcelona, el 25 de marzo, para conocer la Exposición “Los Iberos, Príncipes de Occidente”, viaje coordinado por el Excmo. Sr. D. CARLOS ROMERO DE LECEA.
- En Sesión Plenaria del día 30 de marzo, se trata del asunto del logotipo del Escudo de la Academia, que debe incluir la lira, como símbolo de la incorporación de la Música a las otras Artes, hace CXXV años.
- En la misma Sesión, el Director destacó la solemne ceremonia de Investidura de Doctores “Honoris Causa”, por la Universidad Complutense de Madrid, a los Académicos Excmos. Sres.: D. CRISTÓBAL HALFFTER, D. LUIS DE PABLO, D. CARMELO ALONSO BERNAOLA y D. TOMÁS MARCO.
- En la Sesión Plenaria del día 11 de Mayo, el Sr. BONET informa de la delicada situación del Museo de Bellas Artes de Málaga, aludiendo al mismo asunto los Excmos. Sres. D. RAFAEL MANZANO y D. JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ.
- En la Sesión Plenaria del día 1 de Junio, se delibera acerca de los desmanes cometidos por los “hinchas” de los equipos de fútbol, en relación con las estatuas de la Cibeles y Neptuno, comentándose la carta dirigida por nuestro Director al Alcalde de Madrid, a través de la Prensa. Nuestras protestas han sido reiteradas a lo largo del año.
- Sesión Plenaria del 15 de junio: D. Benigno Pendás, Director General de Bellas Artes, asiste especialmente invitado a este Pleno, para deliberar sobre la situación del Museo de Málaga. En esta misma Sesión, se trata de las estatuas ecuestres que van a colocarse en la Plaza de Oriente, interviniendo los Excmos. Sres. D. MIGUEL ORIOL, D. ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN Y D. PEDRO NAVASCUÉS.

- En la Sesión Plenaria del 22 de Junio, se refiere al asunto de los Coros de las Catedrales, que deben conservarse, interviniendo con amplitud el Sr. NAVASCUÉS, cuyo Discurso de Ingreso (10 de Mayo), versó sobre este tan delicado como discutido asunto. En la Sesión de 29 de Junio, el Sr. Director se refiere a varias comunicaciones de autoridades ministeriales, en la que se muestra un completo acuerdo con la actitud académica.
- Sesión Extraordinaria del día 30 de mayo, festividad de San Fernando, Patrono de la Academia, celebrándose, según costumbre, la Misa, con intervención al órgano del Sr. Director y el almuerzo tradicional en la Sala de Columnas y de Juntas, respectivamente.
- Sesión Extraordinaria, Pública y Solemne, monográfica sobre Murcia. Se celebró el día 8 de Junio, en el Salón de Actos de la Obra Cultural de Caja Murcia, en Cartagena, realizada a invitación de esta entidad, para visitar las excavaciones arqueológicas del Teatro Romano de Cartagena.

#### DIVERSOS ASUNTOS DE LA COMISIÓN DE ADMINISTRACIÓN:

- En varias Sesiones, se trata de la venta de los terrenos de Aravaca, que la Academia poseía, procedentes de la Herencia Guitarte y gestiones posteriores acerca de una eventual adquisición del cuadro de Goya “La Condesa de Chinchón”.
- Asuntos de personal: Organigramas, reorganización del personal, relaciones con el Comité de Empresa, asuntos de Higiene y Seguridad en el Trabajo, etc., tratados en varias reuniones.
- Traslado del Taller de Vaciados a la Alameda de Osuna; proyecto.
- Gestiones realizadas por el Sr. Director para la posible recuperación de los espacios vendidos hace años al Ministerio de Hacienda.
- Se acuerda convocar las plazas de los Excmos. Sres. D. JOSÉ VELA ZANETTI y DUQUE DE ALBA, (Sesión del 16 de marzo).
- Se fija la fecha del 24 próximo para visitar el Museo Olímpico en Lausanne, a invitación del Excmo. Sr. D. JUAN ANTONIO SAMARANCH, los Excmos. Sres. GONZÁLEZ DE AMEZUA, IGLESIAS, DOMÍNGUEZ SALAZAR Y PÉREZ DE ARMIÑÁN.

## SECCIÓN DE ARQUITECTURA Y COMISIÓN DE MONUMENTOS

- Sesión del 16 de Febrero: se trata acerca de la construcción de una Sala de Fiestas “Rey Chico”, en La Alhambra de Granada, así como de un aparcamiento en el entorno de la misma.
- Sesión del 2 de Marzo: El Excmo. Sr. D. JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ, comunica haber recibido un escrito del Alcalde de Salamanca, en el que éste último da cuenta de que el Puente sobre el río Tormes, se construirá siguiendo las directrices de nuestra Real Academia. En la misma Sesión, el propio Sr. Álvarez, se refiere también a la decisión del Ayuntamiento de Granada de proceder a la expropiación del antes citado “Rey Chico”.
- Sesión Plenaria del 18 de Mayo: se informa que han sido autorizadas las obras para construir un hotel y un aparcamiento, frente al Acueducto de Segovia, debido a existir un proyecto por parte del Ayuntamiento.

## SESIONES NECROLÓGICAS

- El 19 de Enero, se celebró la Misa y Sesión Necrológica, en memoria de la Excmo. Sra. D<sup>a</sup> MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ DE BOLÍVAR (Académica Honoraria); Intervinieron los Excmos. Sres.: D. ANTONIO IGLESIAS (Secretario General), D. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, D. FERNANDO CHUECA, D. ANTONIO BONET (leídas sus palabras, en su ausencia, por D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ), D. MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, D. RAFAEL MANZANO y D. ANTONIO GALLEGO GALLEGO, cerrando la Sesión el Sr. Director, D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA, quien durante la Misa interpretó obras organísticas.
- El 4 de Mayo, se celebró la Misa y Sesión Necrológica en memoria del Académico de Número, Excmo. Sr. D. LUIS DÍEZ DEL CORRA Y PEDRUZO; Intervinieron los Excmos. Sres.: D. ANTONIO IGLESIAS (Secretario General), D. FERNANDO CHUECA, D. CARLOS ROMERO DE LECEA, D. ANTONIO BONET, D. JOSÉ LUIS ÁLVAREZ y D. ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN, cerrando la Sesión D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA, quien durante la Misa interpretó obras organísticas.

- El 19 de Octubre, tuvo lugar la Misa y Sesión Necrológica, en memoria del Excmo. Sr. D. LUIS CERVERA VERA, con las intervenciones de los Excmos. Sres. D. ANTONIO IGLESIAS (Secretario General), D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ (leídas sus palabras por el Sr. Secretario General), D. FERNANDO CHUECA y D. RAFAEL MANZANO (leídas estas dos últimas intervenciones por D. PEDRO NAVASCUÉS), D. ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA, D. ÁNGEL DEL CAMPO y D. RAFAEL DE LA-HOZ, a las que siguieron las palabras de nuestro Director, D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA, cerrando el acto, aparte de haber interpretado durante la Misa obras organísticas.
- El 10 de Noviembre, se celebró la Misa y Sesión Necrológica, en memoria del Excmo. Sr. D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, interviniendo, además del Secretario General, Excmo. Sr. D. ANTONIO IGLESIAS, los Excmos. Sres. D. JUAN DE ÁVALOS, D. JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE (leída su intervención por el Sr. Secretario General), D. RAFAEL MANZANO y D. FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, poniendo colofón nuestro Director, D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA, quien durante la Misa interpretó obras organísticas.
- El 30 de Noviembre: Misa y Sesión Necrológica, en memoria del Excmo. Sr. D. JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS; inició preceptivamente las intervenciones, el Sr. Secretario General, Excmo. Sr. D. ANTONIO IGLESIAS, siguiendo en el turno de palabra, D. FERNANDO CHUECA, D. MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, D<sup>a</sup>. ELENA FLÓREZ y D. FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, cerrando la Sesión nuestro Director, D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZUA, quien interpretó obras organísticas durante la Misa.

NOTA:

Este Informe lleva como Anexos los remitidos a tal fin por el Museo, la Calcografía Nacional, el Archivo y Biblioteca, y el Taller de Vaciados.



## MEMORIA DEL MUSEO DEL AÑO 1998

Por

ANTONIO BONET CORREA

### **MEMORIA DEL MUSEO 1998**

Tras la remodelación llevada a cabo en el Museo en 1997, a lo largo del año 1998 se ha proseguido con la labor de instalación y acondicionamiento de las obras en el almacén. Así mismo se ha remodelado la escalera gemela en cuyo acceso, a ambos lados del rellano -antigua taquilla del Museo- se han colocado las estatuas ecuestres de Felipe V de Roberto Michel, que anteriormente estaba situada en la Sala II del museo y la de Federico V de Dinamarca, de Sally que estaba en la Sala I del Museo, instalándose en su lugar el busto de Fernando VI de Olivieri, que estuvo en la Sala de Juntas hasta el pasado año. Se ha acondicionado con nuevas obras la Antesala del órgano. Se ha iluminado y limpiado igualmente el patio de esculturas.

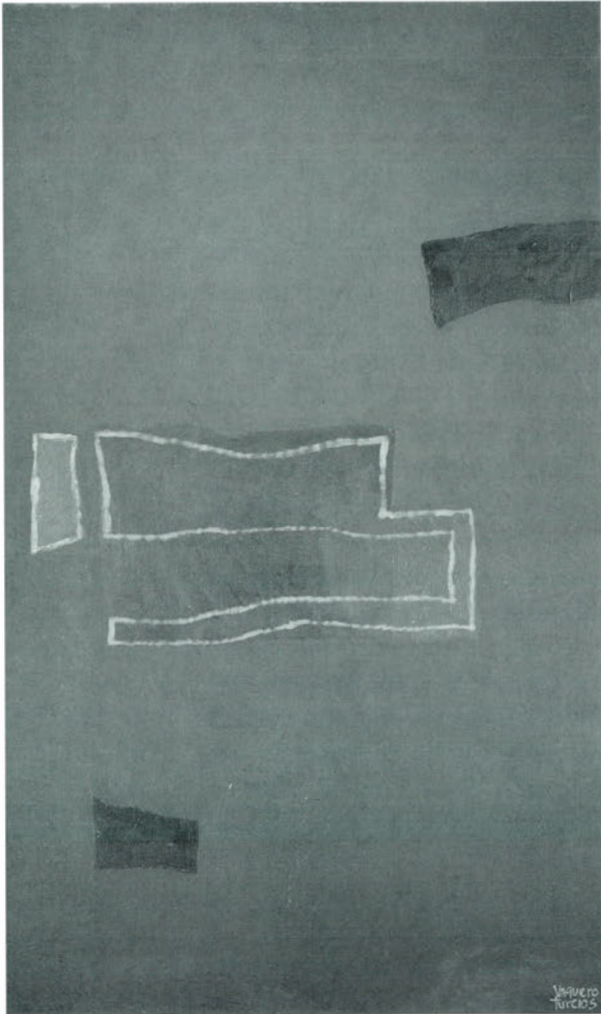
Se ha procedido a la restauración de aquellas obras en las que se ha considerado necesaria alguna intervención atendiendo a las solicitudes de préstamos para las exposiciones.

De igual modo se ha continuado con las tareas de catalogación, iniciándose una revisión sistemática de las obras depositadas en otras instituciones, para tener un informe completo de la situación actual de estas cesiones, así como la documentación relativa de las obras. En esta labor se han iniciado contactos con los Museos de Oviedo y Pontevedra. Ello ha permitido localizar y documentar un nuevo cuadro del que se da noticia en este mismo Boletín. Al mismo tiempo se prosigue en la preparación de la "continuación del segundo inventario de pinturas" publicado en 1986.

Como en años anteriores se han atendido las consultas de investigadores y peticiones de material fotográfico y filmaciones.

**DONACIONES:**

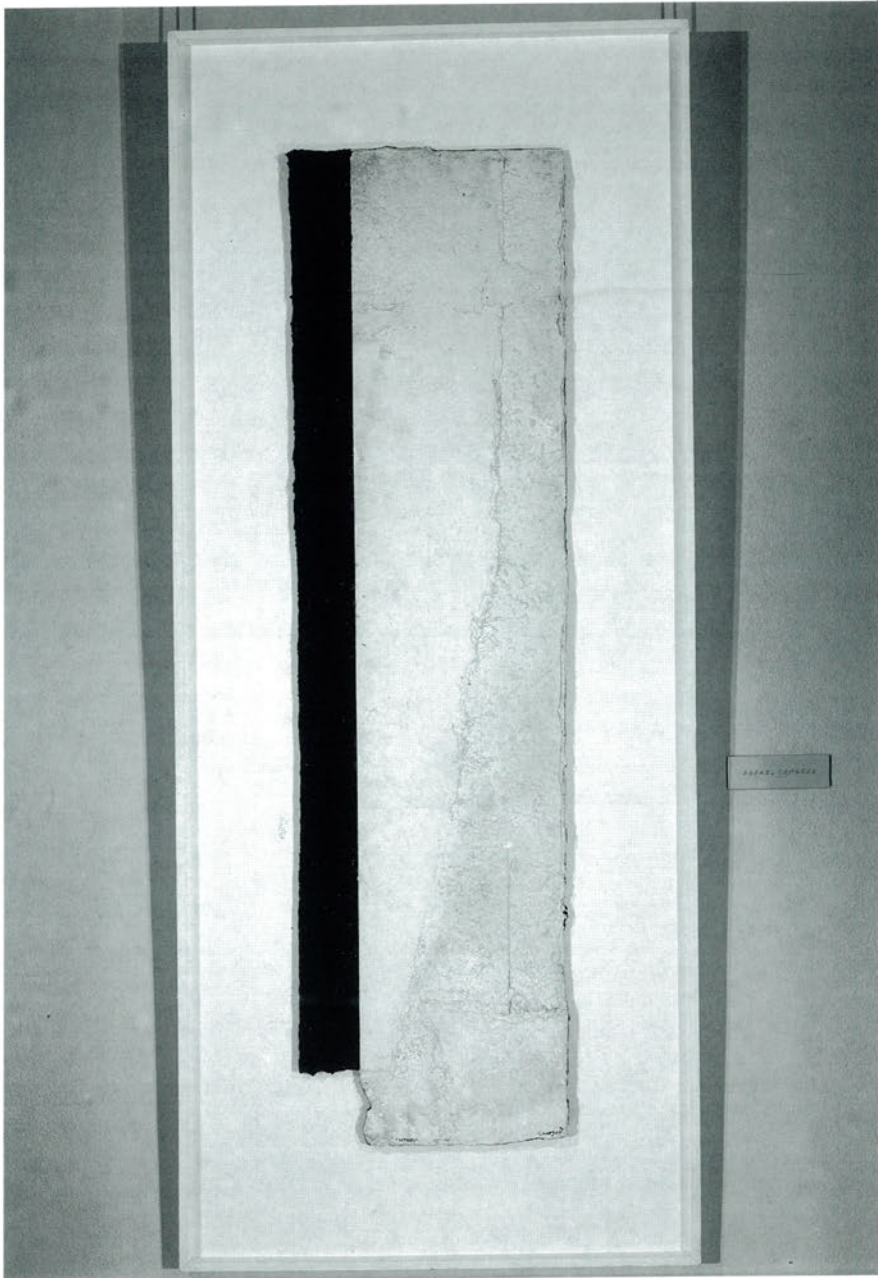
Con motivo de su recepción como Académicos han ingresado en el Museo las obras donadas por D. Joaquín Vaquero Turcios, D. Luis Feito, D. Alberto Schömmer, D. Rafael Canogar, y D. Manuel Alcorlo. Obras todas ellas expuestas en el Museo.



1. Vaquero Turcios, Joaquín *Muro negro con clave*.

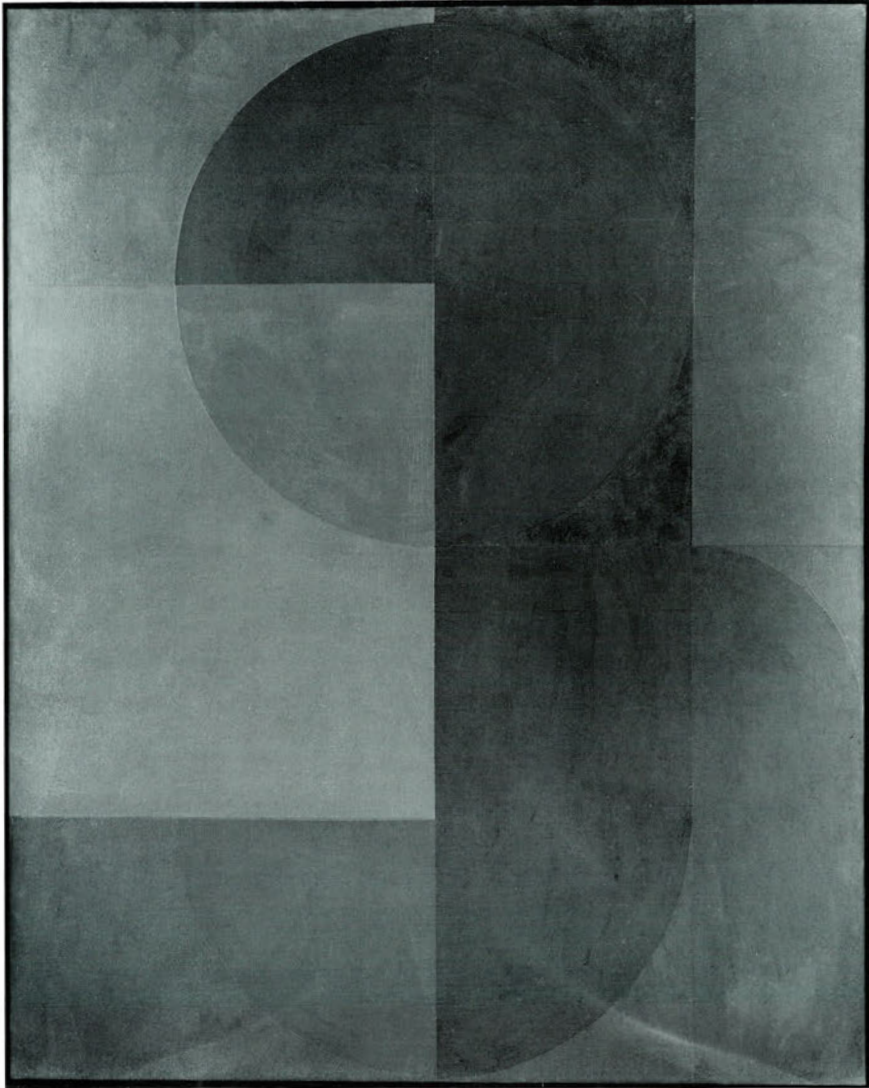


2. Schommer, Alberto. *Fugaz*. Serie EL TIEMPO.



3. Canogar, Rafael. *Tafiques*.





4. Feito López, Luis. *Sin Título* (Nº 1763).



5. Alcorlo, Manuel. *La patera de los ricos*.

LEGADO TESTAMENTARIO DE D<sup>ña</sup> ROSARIO HERMOSO (Hija del pintor). Febrero 1998:

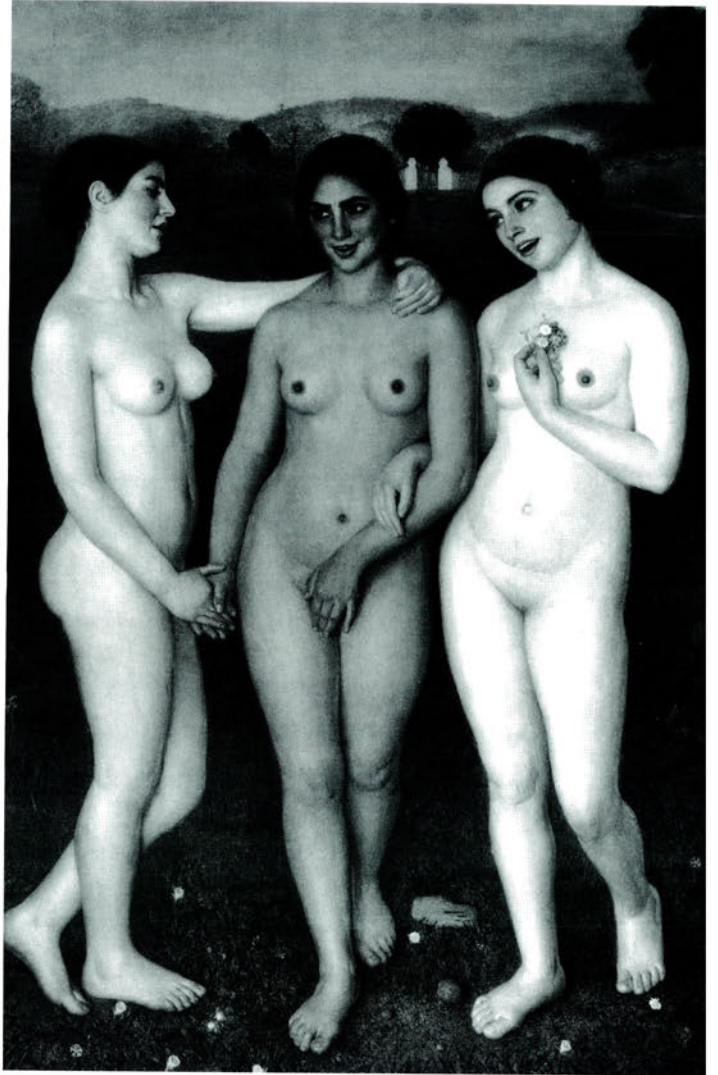
- Eugenio Hermoso: "Autorretrato de la capa".
- Eugenio Hermoso: "Tierra, Fauna y Flora"
- Eugenio Hermoso: "Pobladores".

DONACIÓN DE D<sup>ña</sup> CONCEPCIÓN GUTIÉRREZ TORRERO (Concha Lagos). Octubre 1998:

- Anselmo Miguel Nieto: "Retrato de Concha Lagos".
- Anselmo Miguel Nieto: "Retrato de D. Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán"
- Anselmo Miguel Nieto: "Autorretrato".



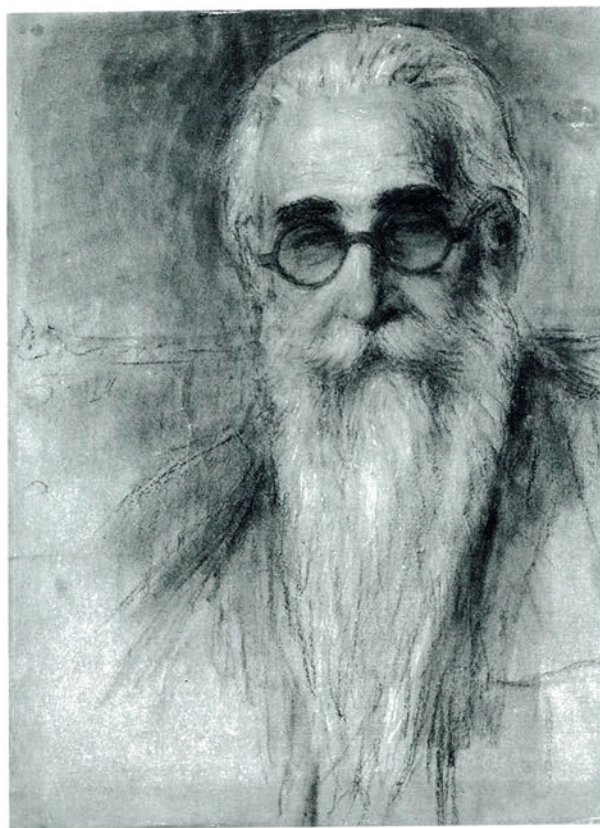
6. Hermoso, Eugenio. *Autorretrato*.



7. Hermoso, Eugenio, *Tierra, Fauna y flora*.



8. Nieto, Anselmo Miguel. *Retrato de D.ª Concha Lagos*.



9. Nieto, Anselmo Miguel. *Valle Inclán*.

**ADQUISICIONES:**

Bouillon: "Bodegón de Vanitas con florero". (Óleo sobre lienzo). Instalado en la II planta del Museo.



10. Bouillon, Michel. *Bodegón de vanitas y florero*.

**VISITANTES:**

Tarifa normal: .....	10.917
Tarifa reducida: .....	4.062
Tarifa gratuita: .....	28.144
<b>Total: .....</b>	<b>43.123</b>

**VISITAS:**

Se han realizado las siguientes visitas guiadas atendidas por el personal del museo:

**ENERO**

- Clínica Nuestra Señora de la Paz (Terapia ocupacional). Un grupo.
- Colegio Mater Salvatoris. Dos grupos.
- Instituto Jorge Guillén de Alcorcón. Tres grupos.
- Colegio Sagrada Familia de Jorge Juan. Dos grupos.

**FEBRERO**

- Colegio Mater Salvatoris. Cuatro grupos.
- Centro cultural Casa del Reloj. Un grupo.
- Hermandades del trabajo ferroviaria. Un grupo.
- Centro Cultural Casa de Vacas. Un grupo.

**MARZO**

- Colegio Sagrada Familia de Jorge Juan. Cuatro grupos.
- Círculo catalán Aula Dei. Dos grupos.
- Unidad de Alcoholismo de la Comunidad de Madrid. Un grupo.
- Asociación ACATEMA. Un grupo.
- Colegio público Breogán. Dos grupos.
- Centro de Ciudad Lineal de educación de adultos. Dos grupos.
- Centro Cultural La Colmena. Dos grupos.

**ABRIL**

- Colegio público Breogán. Dos grupos.
- Colegio Santísimo Sacramento. Cuatro grupos.
- Centro cultural San Cristóbal de los Angeles. Dos grupos.

**MAYO**

- Hospital de DIA de Salud mental de Móstoles. Un grupo.
- Centro de DIA de la tercera edad de Embajadores. Un grupo.
- Colegio de la Asunción. Un grupo.
- Unión Democrática de Pensionistas y Jubilados de España. Dos grupos.
- Colegio Santísimo Sacramento. Dos grupos.

**JUNIO**

- Centro Cultural 2.000. Dos grupos.
- Centro de Adultos Rosalía de Castro de Leganés. Un grupo.
- Centro cultural Juan Gris. Un grupo.
- Centro de estudios Ábaco. Dos grupos.
- Parroquia San Juan Evangelista. Un grupo.

**OCTUBRE**

- Unidad de Alcoholismo de la Comunidad de Madrid. Un grupo.
- Centro de DIA de Aluche. Dos grupos.

**NOVIEMBRE Y DICIEMBRE**

- Centro Cultural Puerta de Toledo. Un grupo.
- Centro Conocer Madrid. Un grupo.
- Casa de cultura de Valladolid. Un grupo.
- Universidad Antonio de Nebrija. Un grupo.
- Centro de la Comunidad de Madrid Maestro Alonso. Dos grupos.
- Aula de Cultura de San Valentín. Dos grupos.
- Aula de la mujer de la Parroquia de San Sebastián de Carabanchel. Un grupo.

\* Se han recibido asimismo visitas de diferentes personalidades.

**PUBLICACIONES**

*Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98.* Catálogo de la exposición celebrada en la Sala "Julio González", organizada por el Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1998. GONZÁLEZ AMEZUA, Mercedes: Ficha sobre "Sensitiva" de Miguel Blay, Pág. 195-196; PIQUERO LÓPEZ, Blanca: Ficha sobre "Comida de Bodas en Bergantiños" de Fernando Álvarez de Sotomayor, págs. 96-97.

PIQUERO LÓPEZ, M. A. Blanca: "Un nuevo cuadro de Antonio Martínez en la Real Academia. Noticias sobre otras obras del pensionado" en *ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid ( Segundo semestre, 1998), nº 87, págs. 157-178.

**EXPOSICIONES ( Préstamos nacionales e internacionales)****“CÁNOVAS Y LA RESTAURACIÓN”**

(Centro Cultural Conde Duque. Madrid. Diciembre 1997-Febrero 1998)  
 Nº INV: L-108. Juan Comba. “Honras fúnebres por Canóvas en la Basílica de S. Francisco el Grande de Madrid”  
 Nº INV: L-364. José Díaz Molina. “Panteón de D. Antonio Cánovas del Castillo en el cementerio de San Isidro”

**“SOROLLA- ZULOAGA: DOS VISIONES PARA UN CAMBIO DE SIGLO”**

(Museo Bellas Artes de Bilbao. Diciembre 1997-Febrero 1998)  
 Nº INV: 804. Joaquín Sorolla. “Comida en la barca”  
 Ignacio Zuloaga. “El Cardenal” (cedido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en intercambio, durante el préstamo)

**“MADRID 1898”**

(Centro Cultural de la Villa. Madrid. Enero-Mayo 1998)  
 NºINV: L-147. Manuel Pícolo. “La vuelta del soldado”  
 NºINV: L-150. F.Rafael Segura. “Estatua de Cascorro en Madrid”  
 NºINV: L-269. Juan Comba. “La Reina M<sup>a</sup> Cristina en la capilla del Palacio”  
 NºINV: L-479. García Ruiz. “Conversación en la plaza”  
 NºINV: L-482. Narciso Méndez Bringa. “Peinándose en el mercado”  
 NºINV: L-608. T. Andreu. “Edición especial”  
 NºINV: L-615. E. Banda. “La vuelta de los soldados”  
 NºINV: L-634. Vicente Cutanda. “Bomberos derribando una puerta”  
 NºINV: L-640. Manuel Cara y Espi. “Hija de la caridad cuidando a un niño”  
 NºINV: L-686. Francisco Navarrete. “Alegoría de las compañías de teatro en Madrid y el público que paga”  
 NºINV: L-103. Daniel Perea. “Alegoría del Año Nuevo”  
 NºINV: L-106. Cecilio Pla. Don Hilarión con la Casta y la Susana”  
 NºINV: L-809. Manuel Alcázar. “Aclamación en la Plaza de Oriente”  
 NºINV: L-825. Juan Comba. “Fiesta Patriótica en el Teatro Real”

**“HOMENAJE A JUAN LUIS VASALLO”**

(Sala Chicarreros de Sevilla y Sala C/ Larga 56 Jerez de la Frontera. Febrero-Marzo 1998)  
 NºINV: E-162. Juan Luis Vasallo. “El Mármol”



“PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO”

(Pinacoteca Nacional. Bolonia (Italia). Febrero-Abril 1998)

NºINV: 657. Bartolomé Murillo. “La Magdalena”

NºINV: 389. Francisco Pacheco. “Joaquín y Santa Ana”

“MADRID Y LA SIERRA DE GUADARRAMA”

(Museo Municipal. Madrid. Marzo-Abril 1998)

NºINV: 762. Carlos Haes. “Paisaje de la ribera del Manzanares”

NºINV: 112. Martín Rico. “La Casa de Campo”

“LA MIRADA DEL 98”

(Sala Julio González (Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. Abril-Junio 1998)

NºINV: 1075. Alvarez de Sotomayor, Fernando. “Comida de boda en Bergantiños”

NºINV: E-76. Miguel Blay. “Sensitiva”

“FILIPO JUVARRA”

(Palacio Real de Nápoles. Sala de las Carrozas. Nápoles. Abril-Julio 1998)

NºINV: 566. Agostino Masucci (Atribuido). “Retrato del arquitecto D. Filippo Juvarra, C.A”

“EL GRUPO DE CUENCA”

(Centro Cultural de la Casa Cordón. Burgos. Abril-Junio 1998)

NºINV: E-568. Fernando Gustavo Torner. “Los Complementarios VI”

“JOVELLANOS, MINISTRO DE GRACIA Y JUSTICIA”

(Centro Cultural de Gijón. Mayo-Junio 1998)

NºINV: 696. A. Carnicero. “Retrato de Manuel Godoy”

NºINV: 1166. F. Goya. “Autorretrato en el Taller”

“FELIPE II. MONARQUÍA HISPÁNICA”

(Real Monasterio de El Escorial. Junio-October 1998)

NºINV:856. Bernard Strigel. “El emperador Maximiliano I rodeado de su familia”

“JOSÉ DE MADRAZO: 1781-1859”

(Sala de exposiciones de la Fundación Marcelino Botín. Santander. Agosto-Septiembre 1998)

NºINV: 322. José de Madrazo. “Inmaculada Concepción”

“EL FINAL DE LA GUERRA DE FLANDES (1621-1648): PAZ DE MÜNSTER”

(Fundación Carlos de Amberes. Madrid. Septiembre-Noviembre 1998)

NºINV: 689. Peeter Snayers. “Retrato de Antonio Servás”

“ROMA, MITO, MODERNIDAD Y VANGUARDIA. PINTORES PEN-SIONADOS EN LA ACADEMIA ESPAÑOLA, 1900-1936”

(Academia de España en Roma. Septiembre- Octubre 1998)

NºINV: 791. Fernando Labrada Martín. “Retrato de señora”

“UNA CORTE EUROPEA EN BRUSELAS. ALBERTO E ISABEL CLARA EUGENIA, 1598-1621”

(Museos Reales de Arte e Historia. Bruselas. Septiembre 1998-Enero 1999)

NºINV: 415. Madame Anselma. “La rendición de Breda” (copia de Velázquez)

“JOSÉ ELBO Y LA PINTURA ROMÁNTICA DE SU ÉPOCA”

(Hospital de Santiago, Ubeda. Museo Casa de los Tiros, Granada. Museo Romántico, Madrid. Octubre 1998-Enero 1999)

NºINV: 224. José Elbo. “La Samaritana”

NºINV: 1163. José Elbo. “Toros de Veragua”

NºINV: 1164. José Elbo. “Toros de Veragua”

NºINV: P/1349. José Elbo. “Dos desnudos masculinos”

NºINV: P/1777. José Elbo. “Gladiador”

NºINV: P/2262. José Elbo. “Cristo y la Samaritana”

“EL TABACO Y EL ARTE”

(Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. Octubre-Noviembre 1998)

NºINV: 623. Cornelis Softleven. “Escena de taberna”

“FELIPE II. PRINCIPE DEL RENACIMIENTO”

(Museo del Prado. Madrid. Octubre 1998-Enero 1999)

NºINV: 613. Luis Morales. “Cristo ante Pilatos”. (Ecce Homo)

**EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO**

- Prórroga de la exposición: *“Arquitectura y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del S. XVIII en Madrid”*. (10 de noviembre de 1997 a 6 de junio 1998).

(Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst. Rancate. Ticino. Mayo-Junio 1998; Murcia, Octubre 1998; Alicante; Noviembre 1998; Valencia, Diciembre 1998, Orihuela, Enero 1999).

Colección de 73 dibujos adquirida por el Estado, y depositada por el Ministerio de Educación y Cultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- *“Picasso. Estampas de las colecciones de la Academia”*. (Noviembre-Diciembre 1998).

47 obras adquiridas a cargo de la herencia Guitarte en 1981 (Suite Vollard, Le Chef d’Oeuvre inconnu, La Comida Frugal de la Suite des Salmibanques, y litografía de Paloma sobre fondo negro). La escultura de Cabeza de mujer adquirida en 1996.



11. Picasso. *La comida frugal*.

CALCOGRAFÍA NACIONAL  
MEMORIA DE ACTIVIDADES EN 1998

Por

JUAN CARRETE PARRONDO

**GABINETE DE ESTUDIOS**

**EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE CALCOGRAFÍA**

Enero - abril

*WILLIAM HOGARTH (1697-1764): CONCIENCIA Y CRÍTICA DE UNA ÉPOCA.*

Exposición estructurada en dos partes, expuestas en las salas de Calcografía Nacional y del Centro Cultural del Conde Duque.

*William*  
**HOGARTH**  
*Conciencia y crítica  
de una época  
1697-1764*



Mayo

*ESTAMPA DIGITAL: LA TECNOLOGÍA DIGITAL APLICADA AL ARTE GRÁFICO.*

Junio - agosto

*1998. CERTAMEN DE ARTE GRÁFICO PARA JÓVENES CREADORES.*  
Durante la inauguración Mercedes Carrión contó dos cuentos.

Septiembre

*FELIPE II Y EL PODER DE PERSUASIÓN DE LA ESTAMPA.*  
*EL DIBUJO ITALIANO EN LA ÉPOCA DE FELIPE II.*

Octubre - noviembre

*PICASSO. SUITE 156.*



Diciembre - enero

*1998. PREMIO NACIONAL DE GRABADO.*

Durante la inauguración tuvo lugar un concierto de la Orquesta de Cámara Rusa.



### EXPOSICIONES ORGANIZADAS POR LA CALCOGRAFÍA EN OTRAS SEDES

<i>GOYA GRABADOR.</i>	Recife (Brasil)	19 diciembre 97 - 25 enero 98
<i>GOYA. LA MIRADA CRÍTICA.</i>	Montevideo (Uruguay)	12 noviembre 97 - 25 febrero 98
	La Paz (Bolivia)	16 marzo - 18 abril
	Vilnius (Lituania)	24 junio - 10 septiembre
	Bogotá (Colombia)	20 septiembre - 30 noviembre

*1898 / 1998. DOS FINES  
DE SIGLO PARA EL GRABADO  
ESPAÑOL (I).*

Montevideo (Uruguay)	18 marzo - 18 mayo
México DF (México)	15 junio - 30 julio

	Chihuahua (México)	20 agosto - 30 septiembre
	Bogotá (Colombia)	15 octubre - 2 diciembre
	Sto Domingo (Rep. Dominicana)	15 diciembre - enero 99
<i>1898 / 1998. DOS FINES DE SIGLO PARA EL GRABADO ESPAÑOL (II).</i>		
	Manila (Filipinas)	20 septiembre - 30 noviembre
<i>ISMAEL SMITH, GRABADOR.</i>		
	Nueva York (EEUU)	
	Miami (EEUU)	
	Otawa (Canadá)	
	Washington (EEUU)	entre 15 marzo y 20 septiembre
<i>PREMIO NACIONAL DE GRABADO 1997.</i>		
	Valladolid	15 enero - 7 febrero
	Cuenca	5 a 29 marzo
	Murcia	16 abril - 11 mayo
	Andorra la Vella	16 julio - 16 agosto
	Gijón	10 septiembre - 4 octubre
<i>EL QUIJOTE ILUSTRADO.</i>		
	Candás	agosto - septiembre
<i>II TRIENAL DE ARTE GRÁFICO: LA ESTAMPA CONTEMPORÁNEA.</i>		
	Gijón	septiembre - noviembre
<i>LA PLAZA MAYOR: VIDA E HISTORIA.</i>		
Exposición en colaboración con la Cátedra Mesonero Romanos.		
	Casa de la Panadería. Madrid	diciembre 97 - noviembre 98
<i>RICARDO BAROJA, GUSTAVO DE MAEZTU: DOS ARTISTAS GRÁFICOS DEL 98.</i>		
Exposición en colaboración con el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella y el Museo Gustavo de Maeztu.		
	Marbella	abril - mayo
	Segovia	septiembre
	León	noviembre
	Estella-Lizarra	diciembre - enero 99

**PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES ORGANIZADAS POR OTROS ORGANISMOS***MADRID 1898.*

Exposición organizada por el Ayuntamiento de Madrid. Madrid marzo - abril

*HOMENAJE A GOYA.*

Exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Burdeos. Burdeos marzo - mayo

*AZORÍN Y EL FIN DE SIGLO.*

Exposición organizada por la Generalitat Valenciana. Alicante marzo - abril  
Valencia abril - mayo  
Castellón junio - julio  
Pamplona septiembre - octubre  
Las Palmas octubre - noviembre

*JOVELLANOS, MINISTRO DE GRACIA Y JUSTICIA.*

Exposición organizada por la Fundación "la Caixa". Gijón mayo - junio

*GOYA Y MORATÍN.*

Exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao mayo - julio

*¡A COMER!: ALIMENTACIÓN Y CULTURA.*

Exposición organizada por el Museo Nacional de Antropología. Madrid mayo - noviembre

*RICARDO BAROJA Y EL 98.*

Exposición organizada por la Fundación Kutxa. San Sebastián julio - septiembre

*EL CONDE DE ARANDA(1719-1798).*

Exposición organizada por el Gobierno de Aragón. Zaragoza septiembre - diciembre



JAUME PLA, GRAVADOR.

Exposición organizada por la  
Fundació Caixa de Sabadell. Sabadell

octubre - noviembre

RICARDO BAROJA, AGUAFORTISTA: UNA VISIÓN DE ESPAÑA.

Exposición organizada por el  
Consortio Cultural  
Goya-Fuendetodos y la  
Diputación Provincial  
de Zaragoza.

Fuendetodos  
Soria

octubre - noviembre  
noviembre - diciembre

MÁS VALE VOLANDO: POR EL CONDADO DE BENAVENTE.

Exposición organizada  
por el Ayuntamiento de  
Benavente.

Benavente

noviembre - diciembre

EL LABERINTO ESPAÑOL: (LA HUELLA DEL 98 EN LA  
PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA).

Exposición organizada por  
el Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.

Gijón

noviembre - enero 99

CIENTO MIL HIJOS DE SAN LUIS EN EL PUERTO:

175 ANIVERSARIO DE LA INVASIÓN.

Exposición organizada por  
el Ayuntamiento de El Puerto  
de Santa María.

El Puerto de Santa María diciembre - enero 99

## PUBLICACIONES

AGUILAR, Isla, María Zozaya, Gabriel Sánchez Espinosa, Valeriano Bozal, Ricardo Miguel Alfonso y Pedro Aullón. *William Hogarth: conciencia y crítica de una época 1697-1764*. Madrid: Ayuntamiento y Calcografía Nacional, 1998. 350 p.; 29 cm.

BARRENA, Clemente, Javier Blas, Juan Carrete, José Manuel Matilla, José Miguel Medrano, Gloria Solache y José Luis Villar. *La Puerta del Sol: memoria visual*. Madrid: Calcografía Nacional, 1998. 80 p.; 17 x 18 cm.

BLAS, Javier, y Clemente Barrena. *1898 / 1998. Dos fines de siglo para el grabado español*. Madrid: Calcografía Nacional, 1998. 68 p.; 27 cm.

BLAS, Javier, y Clemente Barrena. *1898 / 1998. Dos fines de siglo para el grabado español*. Madrid: Calcografía Nacional, 1998. 4 p.; 42 cm.

CARRETE, Juan, Adam Lowe, José Manuel Matilla y Manuel Franquelo. *Estampa digital: la tecnología digital aplicada al arte gráfico*. Madrid: Calcografía Nacional, 1998. 55 p.; 29 cm.

1998. *CERTAMEN de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores: grabado / litografía / serigrafía*. Texto de Javier Blas y José Manuel Matilla. Catalogación de Clemente Barrena. Madrid: Calcografía Nacional, Fundación Casa de la Moneda, Fundación CEIM, Fundación Rich; Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 1998. 67 p.; 24 cm.

CIRUELOS GONZALO, Ascensión. *Dibujo italiano en la época de Felipe II*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998. 70 p.; 23 cm.

GARCÍA-HERRAIZ, Enrique. *Ismael Smith, grabador*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Calcografía Nacional, 1998. 62 p.; 26 cm.

MATILLA, José Manuel, y José Miguel Medrano. *Felipe II y el poder de persuasión de la estampa*. Madrid: Calcografía Nacional, 1998. 70 p.; 23 cm.

1998. *PREMIO Nacional de Grabado*. Madrid: Calcografía Nacional y Philip Morris, 1998. 80 p.; 26 cm.

*II TRIENAL de Arte Gráfico: la estampa contemporánea*. Gijón: Caja de Asturias; Madrid: Calcografía Nacional, 1998. 223 p.; 26 cm.

## **CURSOS Y OTRAS ACTIVIDADES DIDÁCTICAS**

*EL PROCESO CREATIVO Y TÉCNICO EN LAS SERIES GRABADAS POR GOYA*.  
Conferencia organizada por la Embajada de España en Bolivia.  
La Paz, Museo Nacional de Arte de Bolivia, 18 de abril.

*LA TECNOLOGÍA DIGITAL APLICADA AL ARTE GRÁFICO*.  
Coloquio organizado por Calcografía Nacional.  
Madrid, Real Academia de San Fernando, 8 de mayo.

*EL GRABADO CALCOGRÁFICO: DEL BURIL DE REPRODUCCIÓN AL AGUAFUERTE DE CREACIÓN: LAS PINTURAS DEL MUSEO DEL PRADO INTERPRETADAS EN GRABADO.*

Curso organizado en colaboración con la Fundación Amigos del Museo del Prado. Madrid, Calcografía Nacional, 19 y 21 de mayo.

*EL ARTE DEL GRABADO.*

Curso integrado en el programa "Fuentes del arte virreinal" organizado por el Ministerio de Cultura y destinado a profesionales de museos de América Latina. Madrid, Calcografía Nacional, 19 a 23 de octubre.

*POSIBILIDADES, USOS Y LÍMITES DE LA ESTAMPA DIGITAL.*

Jornadas técnicas organizadas en colaboración con Estampa: Salón Internacional del Grabado Contemporáneo. Madrid, Salón de Actos de Estampa 98, 5 y 6 de noviembre.

*LAS TÉCNICAS DE GRABADO EN MADERA Y CALCOGRÁFICO.*

Curso organizado por el Centro de Formación de Profesorado de Retiro y destinado a profesores de enseñanza media. Madrid, Calcografía Nacional, 24 de noviembre, 1 y 3 de diciembre.

*EL GRABADO ESPAÑOL A FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX: LA SEDUCCIÓN DEL AGUAFUERTE.*

Conferencia organizada por la Agencia Española de Cooperación Internacional. Santo Domingo, Centro Cultural de la AECI, 16 de diciembre.

Además de estas actividades se han llevado a cabo a lo largo del año varias jornadas de trabajo y visitas a las distintas secciones de la Calcografía con grupos pertenecientes al ámbito universitario, artistas gráficos y otros estudiosos y especialistas nacionales y extranjeros.

## **DEPÓSITO DE LÁMINAS Y GABINETE DE ESTAMPAS**

Las reformas efectuadas en el depósito de láminas de cobre han hecho posible adecuar el espacio a las necesidades de ampliación por incremento de los fondos. Durante el presente año el patrimonio de matrices calcográficas ha aumentado en las siguientes nuevas adquisiciones:

AGUILAR, Milena

***Insectos I***

150 x 190 mm. Zinc, aguafuerte.

ALCORLO, Manuel

**Encuentro de Bach y Haendel** (Invitación para la festividad de San Fernando)

215 x 155 mm. Cobre (1) y zinc (1), aguafuerte y aguatinta.

ANÍBAL, Cayetano

**Juego de damas**

400 x 300 mm. Zinc (2), aguafuerte y aguatinta.

CASADO HERNÁNDEZ, Carlos

Donación de María José Casado Arredondo:

**Vendedores de loza**

130 x 163 mm. Zinc, aguafuerte.

**Los dichos**

123 x 161 mm. Zinc, aguafuerte.

**¿Quién mató al gato?**

125 x 160 mm. Zinc, aguafuerte.

**Partida de mus**

125 x 163 mm. Zinc, aguafuerte.

**El columpio**

123 x 162 mm. Zinc, aguafuerte.

**Barbería de pueblo**

123 x 160 mm. Zinc, aguafuerte.

**Vinos**

125 x 125 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

**Pastor**

100 x 153 mm. Zinc, aguafuerte.

**Pastor**

100 x 150 mm. Zinc, aguafuerte.

**Paisaje con castillo**

100 x 150 mm. Zinc, aguafuerte.

**Vendedor de cántaros**

147 x 100 mm. Zinc, aguafuerte.

**Vendedor**

147 x 100 mm. Zinc, aguafuerte.

**Claustro**

100 x 150 mm. Zinc, aguafuerte.

**Campesina**

100 x 150 mm. Zinc, aguafuerte.

**Rincón de san Felipe**

150 x 100 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

***Ría de Villagarcía de Arosa***

150 x 100 mm. Zinc, aguafuerte.

***Leñador***

165 x 165 mm. Linóleo, linografía.

***Campesino sembrando***

171x 168 mm. Linóleo, linografía.

***Campesinas***

180 x 171 mm. Linóleo, linografía.

***Entrada de la Virgen***

250 x 202 mm. Zinc, aguafuerte.

***Vinos y asados***

200 x 251 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

***Pescadores***

240 x 230 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

***Castillo de Piedra Bermeja desde el barranco (Brihuega)***

248 x 325 mm. Zinc, aguafuerte.

***Castillo y viejas casas de Frías***

350 x 250 mm. Zinc, aguafuerte.

***Jardín de la Lindaraja***

248 x 325 mm. Zinc, aguafuerte.

***Arco de san Andrés en Segovia***

250 x 325 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

***Hombre bebiendo vino de una bota***

325 x 250 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

***Ciego tocando la guitarra con lazarillo***

320 x 250 mm. Zinc, aguafuerte.

***Dos campesinos***

320 x 250 mm. Zinc, aguafuerte.

***Dos figuras con perro***

320 x 250 mm. Zinc, aguafuerte.

***Puente de Alcántara, Toledo***

320 x 248 mm. Zinc, aguafuerte.

***Una calle de Carril***

253 x 326 mm. Zinc, aguafuerte.

***Castillo de Coca (Segovia)***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Plaza y castillo de Turégano***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Catedral de Segovia***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Catedral de Salamanca***

318 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Puerto de Gijón***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Alhambra de Granada***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Santillana del Mar***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Entrada de los toros en la plaza***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Puerto de Pasaje***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Molinos de La Mancha***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Puente de Ondárroa***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Puerta de santa María de Burgos***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Murallas de Ávila***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Alcázar de Segovia***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Corrida de toros en Brihuega***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

***Mercadillo en Brihuega***

325 x 500 mm. Zinc, aguafuerte.

CHICANO, Eugenio

***Amanecer en Puerta Oscura***

600 x 450 mm. Zinc, aguafuerte y aguainta.

FRAILE MARTÍNEZ, Rubén

***El centro de mis musas***

Premio de litografía del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores.

650 x 750 mm. Aluminio (11), fotolitografía, aguada de tóner, transferencia de fotocopia y pincel litográfico.

FRESNEDA, Eduardo

***Sin título***

420 x 305 mm. Zinc (3), aguafuerte.

GONZALO TOMÉ, Montserrat

***Paisaje de protozoos casi perfecto***

Premio de grabado del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores.

500 x 500 mm y 500 x 350 mm. Zinc (2), aguafuerte y aguatinta.

GRUPO GOMA

***Miércoles***

700 x 500 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

HEYVAERT, Anne

***Caja sobre cartón***

400 x 400 mm. Cobre (2), aguatinta bruñida y punta seca.

JIMÉNEZ, Elena

***Sin título***

Zinc, aguafuerte y aguatinta.

LÍO, Laura

***Sin título***

550 x 750 mm. Madera, grabado en madera a la fibra.

MANESI, Óscar

***Paisaje de guerra en África***

Premio Nacional de Grabado 1998.

500 x 700 mm y 460 x 615 mm. Zinc (2), fotograbado, aguafuerte y aguatinta bruñida.

MONTIJANO, Dolores

***El hombre sobre la ciudad***

330 x 250 mm. Zinc, aguafuerte y aguatinta.

PEDRO, Borja de

***El libre camino hacia la luz***

250 x 350 mm. Cobre, buril.

SEVILLA, Clara

***Sin título***

Cobre, punta seca.

SOLER BAENA, Ana

***Folie***

Premio de serigrafía del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores.

510 x 740 mm. Cartón (2) y nylon (1), serigrafía, colage y técnicas aditivas.

Además de las reseñadas han ingresado en los fondos de la Calcografía en concepto de depósito temporal ciento cuarenta y ocho matrices de grabado calcográfico pertenecientes a la colección Antonio Rodríguez Moñino, procedentes de la Academia Española.

Las nuevas estampas incorporadas al patrimonio de la Calcografía han sido las siguientes:

José Salvador Antúnez, *Tauromaquia*. Carpeta de seis estampas.

Juan Luis Baroja Collet, *Les papiers de Mallarmé*. Libro con diez estampas.

José Vázquez Cereijo, *Arco voltaico*. Revista con catorce estampas.

Pere Pons, *De los cuentos de la Alhambra*. Carpeta de cinco estampas.

Ascensión Biosca, *Ocultamientos*. Libro con ocho estampas.

Varios artistas, *Tolerancia*. Libro con nueve estampas.

Varios artistas, *Entre dos mares*. Carpeta de seis estampas.

Varios artistas, *Homenaje a Federico García Lorca*. Carpeta de doce estampas.

*Papers de fi de mil.lenni*. Revista correspondientes a los años 1995, 1996 y 1997.

Ocho estampas de artistas contemporáneos, incluidas en la exposición *1898 /1998*.

*Dos fines de siglo para el grabado español*.

Veinte estampas de láminas pertenecientes a la Academia de la Historia para la exposición *Anticuaria y arqueología: imágenes de la España Antigua*.

Ciento veinte estampas de artistas ecuatorianos participantes en los diferentes cursos del Centro Taller de Grabado Estampería Quiteña.

## BIBLIOTECA

Durante el año 1998 se han incorporado a los fondos bibliográficos de la Calcografía doscientas siete nuevas publicaciones monográficas. La mayor parte de estas publicaciones han ingresado como resultado del fomento de las donaciones y de una activa relación de intercambio con centros afines especializados en arte gráfico.

Se completó el registro de los libros de la Biblioteca Lafuente Ferrari, encontrándose en una fase avanzada el de folletos y hojas sueltas.

Ha continuado el servicio de atención a los investigadores, se ha incrementado el archivo documental sobre grabado contemporáneo, y mantenido la permanente puesta al día de la base de datos de arte gráfico español.



## **CENTRO TALLER DE GRABADO ESTAMPERÍA QUITENA**

La Calcografía ha sido la entidad responsable del proyecto y de la organización de un taller de estampación y grabado en Quito (Ecuador). El proyecto, cuya vigencia continúa, cuenta con el patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y la colaboración de representantes de la Municipalidad de Quito y de la Asociación de Grabadores de Ecuador. Después de dotarle de la necesaria infraestructura, el taller se inauguró el 26 de marzo con el nombre oficial de Centro Taller de Grabado Estampería Quiteña.

La actividad más destacada desarrollada por la Calcografía durante el presente año ha sido la programación de distintos cursos y exposiciones de arte gráfico, con el objeto de dar a los artistas ecuatorianos una formación especializada y proporcionarles un centro destinado a la producción y difusión del arte del grabado.

El primero de los cursos, dedicado a la estampación calcográfica, tuvo como objetivo prioritario la formación de un técnico que pudiera asumir el funcionamiento del taller y se desarrolló entre el 16 de marzo y el 3 de abril.

El segundo curso tuvo lugar entre el 11 y el 29 de mayo, y estuvo destinado a las técnicas indirectas de grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando).

A las técnicas aditivas de arte gráfico se dedicó el tercer curso, cuyas fechas de realización fueron los días 13 a 31 de julio. Entre el 21 de septiembre y el 9 de octubre se celebró un cuarto curso en el que fueron practicados los nuevos procedimientos de grabado en metal (alcograbado, cerograbado, oleograbado, etc.). Por último, y sobre las técnicas directas de grabado calcográfico (buril, punta seca y manera negra), se impartió un quinto curso entre el 9 y el 29 de noviembre.

Los programas de cada uno de los cursos citados fueron elaborados por la Calcografía Nacional y su ejecución ha correspondido a artistas españoles con experiencia docente. Excepto el primero, los cuatro últimos cursos fueron acompañados de exposiciones ilustrativas de sus contenidos técnicos y didácticos.

## **TALLER DE ESTAMPACIÓN**

La actividad del taller de estampación ha sido continua durante el año 1998, realizándose mil novecientas sesenta y cuatro estampaciones. Se ha estampado la totalidad de la edición de las obras correspondientes a los artistas galardonados en el VI Premio Nacional de Grabado —Óscar Manesi— y III Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores —Montserrat Gonzalo y Ana Soler—. Además de la obra premiada, fue seleccionada para realizar una edición entre los artistas participantes en el Premio Nacional de Grabado la estampa de Anne Heyvaert. En virtud del acuerdo con Caja Madrid, se ha realizado la estampación de la obras premiadas en el V Certamen

de Grabado convocado por la Obra Social —Laura Lío y Grupo Goma—. También se estampó la edición de arte contemporáneo acordada en el convenio entre Calcografía y la Fundación BBV —Eugenio Chicano, Eduardo Fresneda, Dolores Montijano, Cayetano Aníbal, Milena Aguilar, Germán Aparicio, Anne Heyvaert, Elena Jiménez y Clara Sevilla—.



ARCHIVO Y BIBLIOTECA  
BREVE RESUMEN DE LAS ACTIVIDADES  
REALIZADAS EN 1998

Por

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

Las actividades de esta dependencia académica, tanto de orden interno como externo, pueden resumirse en los siguientes apartados:

*1.- Fondo bibliográfico*

El objetivo primordial de los trabajos realizados están encaminados a la informatización de su fondo bibliográfico.

Los libros y folletos nuevos que se incorporan gracias a los donativos, adquisiciones e intercambios se introducen directamente en la base de datos. Así mismo se ha iniciado la catalogación retrospectiva del fondo conservado en la biblioteca.

*2.- Planos, Mapas y Fotografías*

El fondo correspondiente a los planos y material cartográfico se ha terminado de informatizar. Tarea que, por otro lado, se va a completar con la correspondiente a su fondo fotográfico.

*3.- Publicaciones Periódicas*

El número total del fondo de revistas es de 1.092 de las cuales 934 están cerradas y 158 vivas. Se ha finalizado la revisión de estas publicaciones que se informatizarán el próximo año 1999.

*4.- Música*

Se lleva al día la catalogación informatizada de los libros y partituras que ingresan mediante donación y compra. Así mismo se continúa, bajo

la dirección del Excmo. Sr. Don Antonio Gallego Gallego, con los correspondientes trabajos del Catálogo de los fondos musicales.

#### 5.- *Archivo*

Se continúa con la informatización del fondo documental. Este año estos trabajos se han centrado principalmente en la documentación ingresada procedente de la Secretaría General de la Academia.

#### 6.- *Legado Lafuente Ferrari*

Finalizada la informatización de los libros del Legado, se celebró un acto conmemorativo, con asistencia de los familiares del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, de la puesta al servicio público de los fondos donados.

Para completar la informatización del Legado se continúa con la correspondiente a los folletos, revistas y documentos de su Archivo.

#### 7.- *Otras actividades*

La Biblioteca y el Archivo dedican una especial atención a los numerosos investigadores que nos frecuentan, a los que se les proporciona la información precisa tanto de carácter general como técnico.

En los trabajos de informatización, siguen participando los becarios, que gracias al Convenio de colaboración establecido con la Universidad Carlos III de Getafe, trabajan y nos ayudan en nuestras tareas.

Por último, mencionar la aportación de nuestros fondos a las exposiciones organizadas por la Academia, y como es norma establecida en esta dependencia académica, se colabora igualmente con las diversas Instituciones nacionales y extranjeras con el préstamo de obras para las exposiciones por ellas organizadas.

# TALLER DE VACIADOS

## RESUMEN DE LAS ACTIVIDADES DEL AÑO 1998

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

El Taller, en su nuevo cometido de atender a trabajos de restauración de los fondos del mismo, conectados con el Museo de la Academia, ha realizado la obra que se detalla.

En trabajos destinados para el exterior de la Academia se han realizado diversas reproducciones para organismos oficiales y particulares que se detallan.

Por otro lado la incorporación de D<sup>a</sup>. Carmen Heras al departamento para proceder al completo inventariado de los modelos de yeso está dando como resultado el descubrimiento de los depósitos más importantes (Velázquez, Olivieri, Mengs) y su documentada clasificación, lo que supone una estimable labor previa a la futura incorporación al Museo de Reproducciones Artísticas en la Alameda de Osuna.

También interesa destacar que toda esta labor se viene realizando con una notoria penuria de personal, escasamente remunerado, estando en estos momentos trabajando en la ampliación de la plantilla y en el planteamiento de su provisión.

### *Restauraciones y trabajos realizados para la Academia:*

- Restauración E-219, figura femenina, rota en varios fragmentos y pátina total.
- Restauración de un busto de Juanelo Turriano.
- Restauración de la peana de un busto de Fernando VI de mármol (OLIVIERI).
- Limpieza y pátina de estatuas y relieves del zaguán, ángel caído y ecuestres de entrada al museo.

*Trabajos fuera de la Academia:*

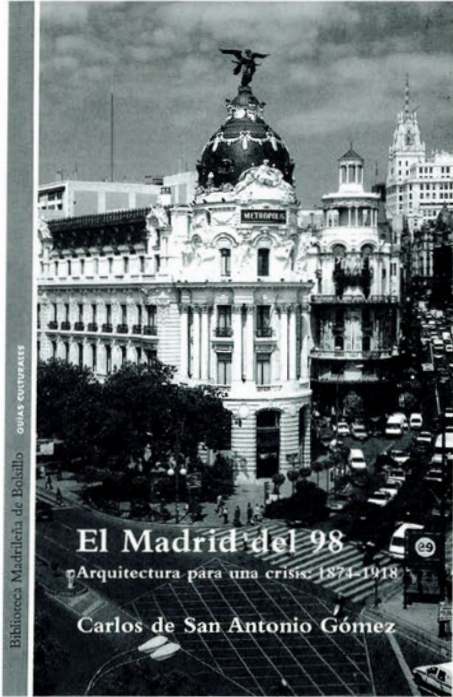
- Dos moldes en el Museo del Prado y dos reproducciones en mármol sintético de Carlos I e Isabel de Portugal (Patrimonio Nacional). Para la exposición EL ARTE DEL JARDÍN EN LA ÉPOCA DE FELIPE II.
- Busto de Juanelo Turriano para su fundación.
- Busto de Jorge Juan para su fundación.
- Varios bustos y jarrones para la Academia de Ciencias Morales y Políticas.
- Fundición en bronce de un busto de Farinelli para el Teatro Real (en ejecución).
- Dos moldes en silicona y dos modelos ecuestres para el Ayuntamiento de Madrid. Para las futuras estatuas ecuestres de FELIPE V Y FERNANDO VI en la plaza de Oriente.

## BIBLIOGRAFÍA





SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de: *El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, 302 páginas, con il. y planos en blanco y negro.



El título de este libro es un acierto, de la misma manera que es muy oportuna su publicación. Escrito con motivo de la celebración del centenario de una fecha que marcó un giro esencial de la historia contemporánea en España, tiene el mérito de ser un análisis de las motivaciones ideológicas y las circunstancias coyunturales de la arquitectura y del urbanismo en la capital de un Estado necesitado de una regeneración moral y material. La crisis que suscitó la pérdida de Cuba y Filipinas, los problemas sociales y políticos, el desasosiego de los intelectuales y el enfrentamiento dialéctico de las dos

Españas —una aferrada al tradicionalismo y la otra deseosa de renovación— son objeto, no sólo de un pormenorizado estudio, sino también de una síntesis que abarca todo el panorama histórico de una ciudad que, de capital de una monarquía decimonónica, pasó a ser en el siglo XX una metrópoli moderna.

Nadie mejor que Carlos de San Antonio Gómez para llevar a cabo el estudio de la Fase. Autor de un libro, publicado en 1996, con el título *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*, en el cual estudia el pensamiento arquitectónico vertido en las páginas de la revista *Arquitectura*, Carlos de San Antonio en el presente volumen traza, con el mismo método, los lineamientos fundamentales del periodo anterior, es decir desde 1874 a 1918.

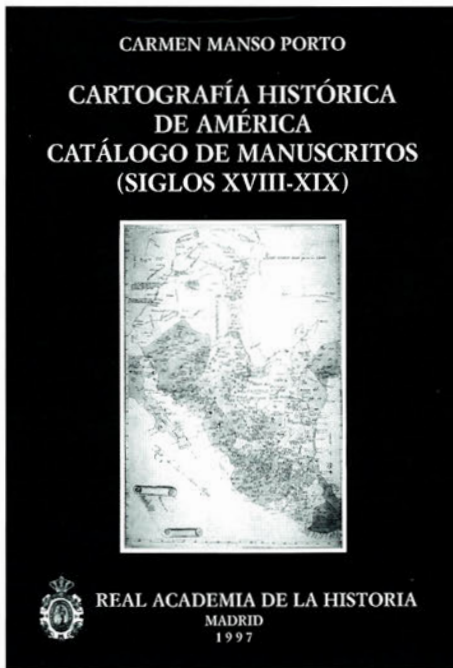
El volumen está dividido en dos partes fundamentales: la primera dedicada al estudio del ocaso del clasicismo y el inicio de las vanguardias, y la segunda consistente en una guía breve y apretada de los edificios existentes del periodo antes analizado. Obra de interesante lectura y fácil manejo, es la obra más indicada para conocer un momento esencial de la historia arquitectónica y urbana de la capital de España. El autor tras señalar la herencia histórica y la ruptura modernista y trazar, en un capítulo muy ameno, la vida en la ciudad, aborda los dilemas a los que se enfrentó la construcción de una ciudad acorde con los ideales de una sociedad en trance de cambio. Muy interesantes son los capítulos dedicados a las influencias del Krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza y del tradicionalismo inspira-

do en las ideas de Menéndez Pelayo. También la huella del casticismo de Unamuno y las novedades de los seguidores de la Secesión Vienesa y del eclecticismo cosmopolita de principios de siglo.

Volumen de formato pequeño, tanto por su contenido como por sus ilustraciones es un libro cuya utilidad está acorde con su ejemplar y modélica composición.

ANTONIO BONET CORREA

MANSO PORTO, Carmen: *Cartografía histórica de América. Catálogo de manuscritos (siglos XVIII-XIX)*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1997, XXXII, 143 págs., con il. color.



Las cartas geográficas han sido tradicionalmente un material de trabajo escasamente utilizado por la investigación histórica, con la excepción de su consulta habitual en organismos y entidades oficiales geográficas y militares. Y no por falta

de interés, sino porque la escasez de publicaciones sobre esta materia impedía su difusión y conocimiento. Aunque pueda resultar paradójico, de su limitado uso nos debemos congratular en parte, porque merced a ello se han podido preservar importantes conjuntos cartográficos; la delicada naturaleza de este material hace que su uso habitual sea factor determinante para su pervivencia.

Por suerte, la Real Academia de la Historia, consciente de la importancia de sus fondos cartográficos y de su gran desconocimiento, ha iniciado su publicación con este volumen en el que se recogen los mapas y planos manuscritos de América de los siglos XVIII y XIX. Y quién mejor para este trabajo que la responsable de su cuidado: Carmen Manso Porto es encargada del Servicio de Cartografía y Bellas Artes de la docta Institución.

Las piezas catalogadas ascienden a 108. En la presentación de la obra, a cargo del Académico-Bibliotecario don Antonio López Gómez, y en la amplia introducción que hace la autora, se nos informa que la mayoría de las piezas descritas provienen de la colección Ruiz de Apodaca, merced a la donación que en 1833 hizo el académico correspondiente de esa Institución don Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca de

estos y otros bienes de su abuelo, don Juan Ruiz de Apodaca (1754-1835).

La particular naturaleza de esta colección nos lleva a resaltar brevemente los aspectos biográficos más relevantes de este insigne marino gaditano para entender la razón de la propiedad de este conjunto singular. Las relaciones de don Juan Ruiz de Apodaca con la América latina se iniciaron en 1770, cuando participó en la derrota hecha por la fragata "La Anónima" desde El Ferrol a Puerto Rico, estrechándose un año después al ser destinado como alférez de fragata al Perú, donde permaneció hasta 1778. Tras importantes misiones y destinos en nuestro país, pasó a Londres en 1808, donde estuvo destinado hasta 1811 en carácter de ministro plenipotenciario. En ese año marchó a La Habana, para desempeñar desde 1812 y hasta 1816 el cargo de gobernador y capitán general de la isla de Cuba. Su buen hacer propició su siguiente nombramiento: virrey de Nueva España, cargo que ocupó desde 1816 hasta 1821. Época sin duda extremadamente difícil por los movimientos independentistas de los insurrectos, a los que supo hacer frente de forma ejemplar, recibiendo en 1818 los títulos de conde de Venadito y vizconde de Ruiz de Apodaca. No obstante, las dificultades crecientes del estado de alerta del virreinato le llevaron a solicitar en 1820 su relevo al Rey, regresando al año siguiente a España. Ya en nuestro país obtuvo importantes cargos, como el de capitán general de la Armada, siéndole reconocidos sus méritos con la gran cruz de Isabel la Católica y la de Carlos III.

Pasando ya a analizar la obra, para empezar, su índice pone de manifiesto la importancia de la consulta, ahora indispensable, de esta publicación para los investigadores centrados en la cartografía

y la historia de Hispanoamérica durante los últimos lustros del virreinato español. El catálogo se divide en siete partes, atendiendo a los ámbitos americanos representados, que son los que siguen: Atlántico Norte; las expediciones al Pacífico desde el Virreinato del Perú; Brasil; Cuba; Ecuador; Méjico y Tejas.

El volumen de cada una de estas partes es muy desigual. De todas ellas, la más ampliamente representada es, con diferencia, la de Méjico, que cuenta nada menos que con 85 piezas, constituyendo por sí sola las tres cuartas partes del conjunto. Como apunta la autora en la introducción, los manuscritos cartográficos del virreinato de Nueva España de la Academia de la Historia constituyen un valioso complemento de los conservados de esta materia en los Servicios Geográfico e Histórico Militar del Ejército, ya que en el catálogo de ambos organismos figuran sólo ocho de los planos de la colección particular de Ruiz de Apodaca. Y no es casualidad que sobresalga tanto del resto: excepto cuatro piezas del siglo XVIII, el resto se sitúa entre principios del XIX y llega hasta 1821, y el grueso lo forman los mapas y planos levantados entre 1817 y 1820, años que coinciden con el virreinato de Ruiz de Apodaca de Nueva España y con el período más arduo del movimiento insurgente que desembocará en la independencia de Méjico en 1821. Por ello, se entiende que aparte de mapas generales, perfiles topográficos y descriptivos, cartas náuticas y de costas, planos de hidrología y vistas y planos de poblaciones, haya un número importante dedicado a fortificaciones, puestos militares, batallas y sitios, sobresaliendo con diferencia los fechados en 1817 y por detrás los de 1818 y 1819. La mayoría de ellos fueron levantados por

orden del propio virrey, y a él están muchos dedicados. Algunas de estas piezas son copias de otras, como muchas veces figura en el propio material, y en caso de conocerse su paradero, éste queda recogido puntualmente.

A Méjico le sigue en número el apartado dedicado a las expediciones al Pacífico desde el Virreinato del Perú. Trece piezas representan cartas náuticas de islas de los archipiélagos de Tahití y de Tuamotu, y corresponden a la segunda y la tercera expedición de las cuatro que el virrey del Perú organizó a aquellas islas por orden de Carlos III. En la tercera, que es la más representada en este conjunto, participó el alférez Ruiz de Apodaca, levantando y dibujando algunas de las cartas que se presentan. Este conjunto es, junto con el derrotero del Atlántico Norte, el material más antiguo de la colección.

La representación del resto de los apartados es mucho menor. Así, el dedicado a la isla de Cuba consta de cinco planos, de los que sobresalen los del puerto de La Habana; Tejas está representado por cuatro planos iguales de la hidrografía de las bahías de Galveston y San Bernardo, de 1819, copias de un original conservado en el Servicio Histórico Militar; Brasil muestra dos mapas parciales del río Amazonas levantados en 1822 por el misionero franciscano Tomás Alcántara; el apartado dedicado al Atlántico Norte presenta la pieza más antigua de la colección, que es un derrotero hecho en la expedición que en 1770 hizo la fragata "La Anónima" desde El Ferrol a Puerto Rico y en la que iba como oficial don Juan Ruiz de Apodaca. Por último, Ecuador figura sólo

con un ejemplar, pero de gran interés: se trata de un perfil topográfico de la montaña del Chimborazo, del primer tercio del siglo pasado, con referencias climáticas y de vegetación alusivas a la ascensión de Humboldt a la montaña andina.

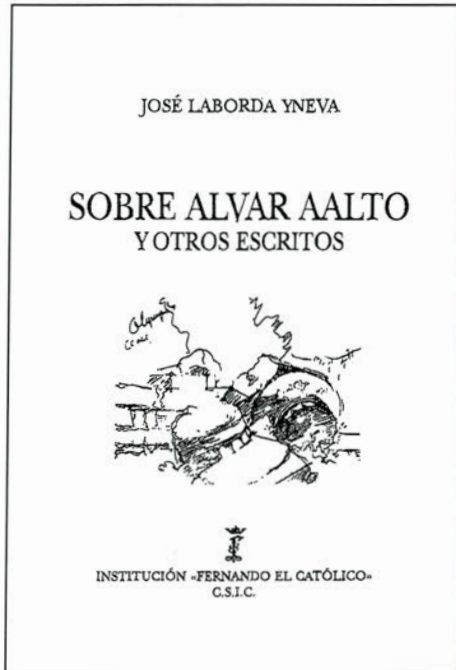
El catálogo se ha configurado conforme a las reglas específicas para el material cartográfico publicadas por el Ministerio de Cultura. Según esto, los encabezamientos se atienen a dicha normativa, figurando el título y mención de responsabilidad, la fecha de realización, escala y descripción física en el orden establecido. En el apartado dedicado a las notas la autora hace una descripción pormenorizada de la obra catalogada, con especial atención a referencias históricas y bibliográficas.

Por fortuna, la publicación está ilustrada con reproducciones en color de todo el material cartográfico catalogado, requisito imprescindible para la consulta de esta obra y de cualquier catálogo que se precie. El color permite resaltar la vistosidad de las aguadas de varias tonalidades utilizadas en algunas de estas piezas, como ocurre en los planos de inundaciones de la ciudad mejicana de Guadalupe Hidalgo. Requisitos indispensables para una obra de este género son también los índices, que en este caso aparecen muy completos, siendo uno onomástico, otro geográfico y un tercero de materias.

Felicitemos desde estas páginas a la autora por su elaborado trabajo, a la Real Academia de la Historia por promover la cuidada publicación de sus fondos, y cómo no, a geógrafos e hispanistas por poder contar con esta valiosa publicación.

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO

LABORDA YNEVA, José, *Sobre Alvar Aalto y otros escritos*. Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza, 1998. 254 páginas, 60 dibujos e ilustraciones en blanco y negro.



A pesar de su título, *Sobre Alvar Aalto y otros escritos* resulta ser una recopilación de cincuenta y tres críticas de libros publicadas por José Laborda Yneva en el suplemento cultural de *Heraldo de Aragón* desde octubre de 1995 hasta junio del año en curso, a las que se suma un texto sobre el arquitecto finlandés. Si pasamos por alto el artículo aaltiano con que comienza el volumen, estamos ante una segunda parte de aquel *Arquitectura, textos críticos* que hace tres años acopió otro período trienal de críticas literarias del autor, y cuyo último artículo, "La cálida frialdad

de Aalto", tendía un puente que enlaza con el arranque de esta su prosecución.

Aparte, claro está, del matiz que impone el criterio selectivo del crítico, el único vínculo existente entre las cincuenta y tres referencias que en el texto se suceden es que corresponden a libros publicados en España durante esos tres años, pertenecientes en general a la categoría de esas obras que, en palabras de Laborda que expresan bien su amor a la letra impresa, atesoran bondad y belleza. Esto le da a su obra una característica condición miscelánea donde la sucesión sin solución de continuidad de los más diversos temas permite y obliga al lector a una visión panorámica de lo arquitectónico. A sus páginas se asoman la historia de la arquitectura y la del urbanismo, las monografías sobre arquitectos y sobre edificios, las guías urbanas y los tratados teóricos. Como en las estanterías de una biblioteca ordenada al azar, el lazo mudéjar sigue a Alejandro de la Sota, la exposición parisina de 1889 a los palacios reales españoles, y éstos a las *Siedlungen* alemanas.

La estructura aditiva del volumen nos proyecta lejos de las anteojeras que impone la especialización, y nos ayuda a comprender cuando terminamos de leer sus artículos, si es que teníamos alguna duda, que sólo desde el todo se pueden comprender las partes de ese acontecimiento único que es la arquitectura o, por qué no, la cultura humana.

La amenidad y las múltiples posibilidades de lectura producidas por esta heterogeneidad se refuerzan por la voluntad divulgativa y didáctica que el autor reconoce en su labor, propia del marco en que

se produce el suplemento de *Artes y Letras* de un diario de información general, cuyo público es muy distinto del que puede esperar una revista especializada. El medio periodístico impone al texto la concisión y la justeza en la palabra que exige la terminante limitación del espacio, elimina toda divagación por los pantanos pedantescos de las palabras sin sentido y las modas terminológicas en que suele ahogarse la literatura arquitectónica. La llaneza expresiva obliga a interesar por lo que se dice, y no por cómo se dice, y con su ayuda las críticas de Laborda se muestran densas y precisas, sencillas y lúcidas.

Pero toda esa voluntad divulgativa, la intencionada utilización de un lenguaje carente de tecnicismos y de arcanos profesionales, no ocultan la intención final de las críticas recuperadas por el libro, empeñadas en demostrar, a pesar de los pesares, que la arquitectura es una disciplina profundamente enraizada en la cultura, esencialmente intelectual, asentada en su historia y vinculada desde sus más remotos orígenes a la letra escrita. Decía un Unamuno joven que es signo inequívoco de estulticia la creencia en la oposición o la diferente intención de la teoría y de la práctica, cuando aquélla procede de la inteligencia de lo que se practica, y una práctica inteligente no puede venir sino de la conciencia teórica. La arquitectura, arte mayor de rancia estirpe, es culta o no es nada, y todo lo que se produzca desde la moda y desde la descarada ignorancia está llamado a durar muy poco.

Cuando, por diversas causas, esa "ignorancia culpable" —término empleado por Laborda en uno de sus artículos— penetra, se extiende y domina también entre los egresados de unas universidades menos que mediocres, sorprende agradablemente

el empeño de nuestro autor desde el rincón quincenal de un encomiable diario generalista, único medio posible en una región en la que no existe hoy ni una sola publicación periódica sobre arquitectura.

Como sus tratados clásicos, editados para el Colegio de Arquitectos y sus reimpressiones de la Cátedra Magdalena, el último librito de Laborda está primorosamente editado, enriquecido con ilustraciones tomadas cuando es posible de los libros criticados, bien elegidas y no peor reproducidas. No cabe duda de que estamos ante una de esas apreciables obras en las que, por encima de su contenido, se establece entre autor y lector la complicidad alentada por la evidencia de una común pasión por el libro.

El estilo directo y la esmerada presentación invitan a la lectura de la obra de José Laborda, y, a través de ella, a la de los textos que critica, lo que, según confiesa en el prólogo, constituye su primer propósito. Pero, además, entre las páginas del libro se revelan con frecuencia observaciones personales y oportunas que adquieren valor en sí mismas, de acuerdo con la concepción que el autor tiene de la crítica de libros como un medio extraordinariamente útil para la difusión del conocimiento positivo de la arquitectura. Aparecen, así, como oasis infrecuentes en el erial teórico de la arquitectura aragonesa artículos tan apreciables como los titulados "Política común", "Cultura urbana", "Memorias del Renacimiento", "Alicientes urbanos", "Apariencia y realidad", o el que da título al libro, "Sobre Alvar Aalto", que arranca con una hermosa cita del arquitecto finés cuyo sentido bien puede servir de compendio al contenido de todo el libro: que nuestros antepasados sigan siendo nuestros maestros.

RAMÓN BETRÁN ABADÍA







