

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2012-2013
NÚMEROS 114-115

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2012-2013 - NÚMEROS 114-115



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Antonio Bonet Correa
Ismael Fernández de la Cuesta
Fernando de Terán Troyano
José María Luzón Nogué
Juan Bordes Caballero
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Víctor Nieto Alcaide

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Faggiolo dell'Arco (Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Francesc Fontbona de Vallescar (Real Acadèmia de Belles Arts de San Jordi)
Jesús Urrea Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)
Elisa Vargas-lugo (Academia Mexicana de la Historia)

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF).
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www.realacademiabellasartessanfernando.com

COORDINA: Departamento de Archivo-Biblioteca y Publicaciones
Teléfono: 91 524 08 84. Fax 91 531 47 41
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

- 9 LEONARDO DE FIGUEROA: ORÍGENES, APRENDIZAJE Y COMIENZOS DEL MAESTRO DEL BARROCO SEVILLANO
José Manuel Higuera Meléndez
- 45 LECCIONES DE DIBUJO DE ARQUITECTURA A PARTIR DE LA COLECCIÓN RABAGLIO
Enrique Castaño Perea
- 63 HISTORIOGRAFÍA Y GEOMETRÍA: VENTURA RODRÍGUEZ Y LA IGLESIA DE SAN MARCOS EN MADRID
J. Ortega, A. Martínez y A. Gurruchaga ETSAM-UPM
- 89 LA ARQUITECTURA DEL “BUEN GOBIERNO” EN EL REINO DE GALICIA AL INICIO DEL REINADO DE CARLOS III (1759-1771)
Alfredo Vigo Trasancos
- 119 CARLOS DE HAES EN ARAGÓN Y EN EL MONASTERIO DE PIEDRA. ESTUDIO DEL PAISAJE DE ANTAÑO Y ACTUAL
Pilar Bosqued Lacambra
- 141 RICHARD WAGNER EN LA ACADEMIA
Antonio Gallego Gallego
- 179 ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LOS ARTISTAS OLVIDADOS POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: ESPAÑOLES EN ROMA ENTRE 1815 Y 1828
Raquel Gallego García
- 193 JOSÉ FRANCÉS: EL CRÍTICO DE LA MIRADA ECLÉCTICA
José Luis Antequera Lucas
- 215 APROXIMACIÓN A LA ACTIVIDAD DE PEDRO MUGURUZA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Carlota Bustos Juez
- 239 ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA DURANTE EL FASCISMO
Alina Navas
- 279 HOMENAJE A JOSÉ HERNÁNDEZ (1944-2013)
- HOMENAJE A JOSÉ HERNÁNDEZ. *Manuel Alcorlo*
- ELOGIO DE JOSÉ HERNÁNDEZ. *Juan Bordes*
- LA BELLEZA DE LA FEALDAD. *Francois Marèchal*

LEONARDO DE FIGUEROA: ORÍGENES, APRENDIZAJE Y COMIENZOS DEL MAESTRO DEL BARROCO SEVILLANO

José Manuel Higuera Meléndez

Resumen: Esta investigación saca a la luz la biografía del gran arquitecto desde su nacimiento, aquí datado en 1654, hasta 1679-80, cuando ya trabaja en el Hospital de la Caridad de Sevilla y reside en la calle del Garzo. Se documenta el origen de su familia, las posibles circunstancias de su nacimiento, su relación con Antequera y su temprana llegada a Sevilla, así como su aprendizaje en esta ciudad con el maestro José García. Datos inéditos sobre su primer matrimonio e hijos, su nieto Antonio de Figueroa, sus comienzos profesionales y la adquisición de su casa del barrio de San Vicente, completan el estudio.

Palabras clave: Leonardo de Figueroa, José García, Antonio de Figueroa, arquitectura barroca sevillana, familia Figueroa, Hospital de la Caridad, Antequera.

LEONARDO DE FIGUEROA: ORIGINS, LEARNING AND FIRST STEPS OF THE SEVILLIAN BAROQUE MASTER

Abstract: The target of this research is to fill in the vacuum of Leonardo's birthing, hereby dated 1654, till 1679-80, when he was working on the Hospital de la Caridad in Seville and lived at Garzo St. Documents just found allow us to reveal the actual origins of his family, own real birthing, unknown life in Antequera and early arrival at Seville, his master-learning due to the master-builder José García, unpublished news about his first marriage, children and grandson Antonio de Figueroa, as well as his first professional works and acquisition of the only home he owned at San Vicente St.

Key Words: Leonardo de Figueroa, José García, Antonio de Figueroa, Sevillian baroque architecture. Figueroa family, Hospital de la Caridad, Antequera.

En la primavera de 1730, el día 7 de abril, su vecino Santiago Lorenzo, el carpintero Juan Díaz y los escribanos Nicolás Muñoz Naranjo y José Lechuga firmaron como testigos en el otorgamiento del codicilo de Leonardo de Figueroa¹. Impedido por la enfermedad para desplazarse a la escribanía y para firmar, hubo de realizar la declaración en su sevillana casa de la calle Ancha de San Vicente, el único inmueble que adquirió a lo largo de su vida, propiedad del Hospital del Espíritu Santo. Sería su última comparecencia pública. Tres días más tarde, en el libro sacramental de la cercana iglesia de San Vicente se anotaba su entierro como parroquiano de dicha collación, en cuya calle del Garzo se había empadronado por primera vez cincuenta años atrás.

Leonardo de Figueroa (1654²-1730) fue, sin duda, el gran arquitecto de su época en la Baja Andalucía y uno de los más relevantes del barroco español. Sus obras contribuyeron a configurar el paisaje urbano y arquitectónico de la ciudad de Sevilla entre el último cuarto del siglo XVII y el primer tercio del XVIII, ya que los edificios más representativos de este período, como los Hospitales de la Caridad y de los Venerables, la colegial del Salvador, las iglesias de la Magdalena y San Luis de los Franceses, el Colegio de San Telmo y el convento de la Merced, entre otros, fueron trazados y construidos total o parcialmente

por él, reconociéndose en todos ellos su impronta. Asimismo, dio origen a una estirpe de notables arquitectos que, durante tres generaciones y más de cien años, ocuparon un lugar preeminente en el panorama artístico-constructivo de la ciudad y la diócesis de Sevilla, que es tanto como decir en toda Andalucía Occidental.

En sus dos matrimonios, Leonardo tuvo trece hijos³, seis de los cuales fueron varones. De ellos, los cuatro que llegaron a la edad adulta siguieron sus pasos profesionales: Juan José (1679-¿1722?), Matías José (1698-1767), Francisco Leonardo José (1699-¿?) y Juan Ambrosio José (1702-1775), padre a su vez de Antonio de Figueroa (1733-1793), cuya obra constituyó el digno colofón de la labor artística comenzada más de cien años atrás por su abuelo⁴.

Hasta ahora solamente se tenían noticias documentadas sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa a partir de 1679, cuando se halla trabajando en el Hospital de la Caridad de Sevilla⁵. Un velo de misterio había cubierto su etapa vital precedente, de tal forma que sus orígenes y nacimiento, formación artística, las circunstancias de su primer matrimonio y su llegada a la capital andaluza han permanecido en la oscuridad hasta el presente trabajo. Y ello a pesar del interés que ha suscitado en los historiadores del arte.

Son numerosos los estudios generales que tratan su figura⁶. El más antiguo es *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, de 1829, de Llaguno y Ceán Bermúdez, los cuales atribuyeron varias realizaciones de Leonardo a un inexistente Miguel de Figueroa.

Ya en el primer tercio del siglo XX Schubert, en su *Historia del Barroco en España* (1924), encuadró a Figueroa dentro del «churriguerismo en Sevilla», manteniendo las atribuciones erróneas, al igual que Andrés Calzada, autor de *Historia de la Arquitectura Española* (1933), si bien éste añadió la participación de Leonardo en la construcción del Hospital de los Venerables.

En 1952 vio la luz *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII*, del profesor Sancho Corbacho, que otorgó a Leonardo el papel de figura señera, corrigiendo antiguos errores. Presentó casi todas sus realizaciones, diversos datos biográficos y el que se creía su segundo testamento⁷ (28. Jul. 1723), ya adelantados en su artículo *Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio de Sevilla* (1949). En dicho testamento, el arquitecto declara ser «natural de la Villa de Utiel obispado de quenca», por lo que los investigadores, hasta la actualidad, han venido atribuyendo a Leonardo de Figueroa orígenes familiares y aprendizaje del oficio en tierras castellano-levantinas. Sancho Corbacho no logró aportar noticias anteriores a las que situaban al arquitecto en Sevilla en 1680, cuando éste reformó las casas de D. Ignacio de Leyva, aunque planteó la hipótesis de que su llegada a la ciudad pudo producirse entre 1670 y 1675.

Posteriores trabajos que dieron relevancia a Figueroa fueron los de Kubler en *Ars Hispaniae-Historia Universal del Arte Hispánico* (1957); de Chueca Goitia con su *Historia de la Arquitectura Española* (1964); y de Bonet Correa, con *Andalucía Barroca* (1978). También lo hicieron obras colectivas como *Summa Artis* (1982-84), *Historia de la Arquitectura Española* (1985) y la magnífica *Historia del Arte en Andalucía* (1989). Todas estas aportaciones se limitaron a reproducir los datos biográficos publicados por Sancho Corbacho, persistiendo las incógnitas citadas.

En los años noventa aparecieron las *Noticias de Arquitectura, 1700-1720* (1990) y *1721-1740* (1993), de Herrera y Mendióroz, respectivamente, resultado de su investigación en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Se aportaron abundantes noticias sobre la parte final de la vida del arquitecto, así como sobre sus obras de este período.

En *Nuevos datos sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa* (1992), Herrera y Quiles investigaron la estancia del arquitecto en Carmona. Situaron su nacimiento hacia 1655 y basándose en la partida parroquial de su segundo matrimonio, que hallaron en dicha ciudad, formularon la siguiente hipótesis: Leonardo habría salido de la ciudad de Antequera con el oficio aprendido para ir a trabajar a San Juan del Puerto. Allí se casaría, estableciéndose a partir de 1675 en Sevilla.

En esos mismos años noventa (1994) se publicó *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, de Rivas Carmona. Éste acotó su nacimiento entre 1652-57 y apuntó que su padre habría sido albañil, recogiendo las hipótesis tanto de Sancho Corbacho como de Herrera y Quiles y arrastrando el error del primero, que confundió el nombre de su hija María Eusebia por el de María Eugenia.

El último estudio general es *Leonardo Figueroa. Un arquitecto utielano fundador del Barroco Sevillano* (2009), de José Alabau, que repasa su vida y obra, citando las hipótesis de Herrera y Quiles y de Rivas Carmona. El autor profundiza en la etapa carmonense y en base a una declaración de edad del propio Leonardo, fecha su nacimiento en 1655.

El precedente recorrido bibliográfico permite afirmar que, salvo las citadas noticias e hipótesis, apenas se tenían datos sobre la biografía inicial de Leonardo de Figueroa. Por ello, se decidió acometer la presente investigación, ya que el conocimiento de los ascendientes de un artista puede ser fundamental en su formación y primeros pasos. De igual manera, del maestro elegido para el aprendizaje podían depender no sólo los comienzos, sino también el futuro familiar del aprendiz, como ocurrió en este caso.

El objetivo de este trabajo es esclarecer la biografía leonardiana desde sus orígenes hasta enlazar con las primeras noticias documentadas en Sevilla en 1679 y 1680, que se refieren a su trabajo en el Hospital de la Caridad y su residencia en la calle del Garzo, respectivamente. La metodología seguida ha sido la búsqueda racional y ordenada de documentos originales en numerosos archivos, a cuyos responsables se agradecen las facilidades dispensadas⁸. El punto de partida ha sido la información ofrecida por Leonardo en sus testamentos, a saber: su nacimiento en Utiel, los nombres de sus padres, Matías García de Figueroa y Gabriela María de la Encarnación Reina y los ascendientes de su primera esposa, Isabel Quintero, hermana del destacado maestro albañil José García. Contándose también con el testimonio contradictorio —ser natural de Antequera— de la partida de su segundo matrimonio.

De este modo, se han localizado valiosos documentos inéditos, como la partida de matrimonio de los padres de Leonardo, el testamento paterno, su contrato de aprendizaje con José García, su expediente matrimonial con Isabel Quintero y el de adquisición de la única casa que poseyó, amén de otros muchos referidos a sus trabajos, principalmente en el Hospital de la Caridad, y a su descendencia. Salen por fin a la luz los orígenes y la biografía de los primeros años del gran maestro del barroco sevillano.

ORÍGENES DE LA FAMILIA FIGUEROA. NACIMIENTO DE LEONARDO Y TRASLADO A SEVILLA DESDE ANTEQUERA

Es indudable que Leonardo nació en la hoy villa valenciana de Utiel, que en aquella época se hallaba bajo la jurisdicción eclesiástica del Obispado de Cuenca. El desconocimiento de la fecha y su «falsa» declaración (como se verá) de ser natural de Antequera, propiciaron diversas hipótesis sobre su aprendizaje, formación y llegada a Sevilla. Precisamente

en Antequera han sido localizados ahora los documentos clave sobre los ascendientes, familiares y aprendizaje en Sevilla de Leonardo de Figueroa, que han permitido recomponer los inicios de su biografía en la ciudad malagueña, por aquel entonces perteneciente al Reino de Granada. El relato cronológico comienza abordando los orígenes de sus padres:

Las primeras referencias paternas conducen a la actual provincia de Pontevedra, en cuya «filegresia (sic) de san pedro de lantaño Reinado de galicia arzobispado de santiago» nació Matías García de Figueroa (en adelante Matías de Figueroa), padre del arquitecto e hijo a su vez de Albertos García y de Catalina de Rojas, vecinos y naturales de dicha feligresía⁹. Matías de Figueroa salió de Galicia, residiendo en Villamalea, localidad albaceteña de la comarca de La Manchuela y por aquel entonces dependiente del obispado de Cuenca¹⁰.

En la populosa Antequera nació su madre, Gabriela M^a de la Encarnación Reina, no constando que Alonso Ortiz y Ana de Reina —padres de Gabriela y vecinos de Antequera—, fueran naturales de esta ciudad¹¹, sino que probablemente serían oriundos de tierras manchegas. Prueba de ello puede ser la estancia prolongada de Gabriela en la ciudad de Cuenca en 1673-74, ahora documentada. Estos datos y el nacimiento en Utiel de Leonardo permiten apuntar la posibilidad de que los familiares manchegos de Gabriela estuvieran repartidos entre Villamalea y la capital del Júcar. De esa manera, Matías de Figueroa y Gabriela Reina se darían palabra de casamiento en alguno de los desplazamientos que ésta realizara con sus padres a Villamalea.

El matrimonio de Matías y Gabriela, al cual ninguno de ellos aportó bienes ni caudal, se celebró en Antequera, en la iglesia de San Sebastián, el 9 de febrero de 1653, siendo oficiado por D. Bartolomé Palomo Gallego. Como testigos estuvieron presentes los licenciados Juan de la Morena, Juan de Arriola y Francisco de Salmerón. La velación tuvo lugar en la misma iglesia el 17 de dicho mes, ceremonia en la que actuaron como padrinos Pedro de Torres y su mujer Luisa de Valdivia¹² (il. 1).

La pareja se estableció en la cercana calle de la Santísima Trinidad¹³, viviendo de la «Yndustria y trabajo personal» de Matías de Figueroa¹⁴, sin que se haya podido concretar su oficio. No obstante, en contra de la opinión de Rivas Carmona, debe descartarse su pertenencia al gremio de albañilería: el no indicar grado profesional alguno en los protocolos notariales, como era norma en el gremio —en ellos sólo añade la expresión «vezino desta ciudad»—, así como no haberse localizado ni obras ni partidas de obligación o pago de obras a su nombre, parece suficiente para rechazar dicha posibilidad.

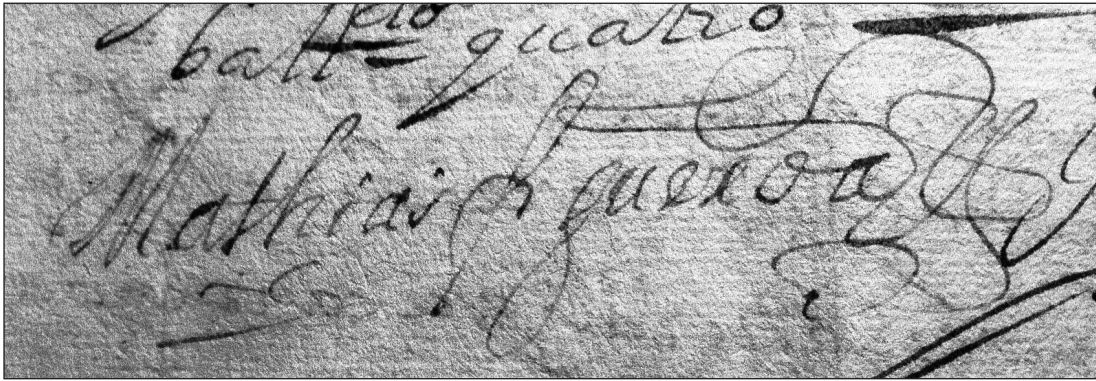
Al año del matrimonio de Matías y Gabriela, ya habría nacido el que sería genial arquitecto. La localización ahora de diez documentos inéditos en los que se declara su edad, ha permitido datar el nacimiento de Leonardo de Figueroa hacia enero de 1654¹⁵.

El origen manchego de la familia de Gabriela y la pervivencia de algunas atávicas tradiciones explicarían las circunstancias del nacimiento de Leonardo en Utiel: tiempo antes del parto, Matías de Figueroa y Gabriela Reina saldrían de Antequera por la necesidad de las primerizas de dar a luz en la tierra de sus ascendientes maternos. El lugar elegido sería la ciudad de Cuenca, pero deberían cumplimentar también a sus parientes de Villamalea, adonde llegarían por el viejo camino de Andalucía a Levante. La ruta hacia Cuenca seguía por Utiel y Mira. Debido a algún contratiempo climatológico —el viaje se haría en pleno mes de enero—, o simplemente porque el parto se adelantó, Leonardo vino al mundo fortuitamente en la villa de Utiel, encrucijada de caminos y bien dotada de posadas en aquella época¹⁶.

Los padres, a fin de cristianar lo antes posible a su hijo, lo bautizarían en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de dicha villa, siéndole impuesto el nombre de



I. Portada principal de la iglesia de San Sebastián. Antequera.



2. Firma de Matías de Figueroa, padre de Leonardo. Poder a Miguel de Miranda. Archivo Histórico Municipal de Antequera. Fondo de Protocolos Notariales, of. 8, fol. 59v, leg. 1525.

Leonardo Francisco, como se verá. Este templo sufrió la pérdida de su archivo en la pasada contienda civil y con ella la de la partida de bautismo de uno de nuestros más insignes arquitectos¹⁷.

La familia regresó a Antequera. Matías y Gabriela tuvieron seis hijos en sus veinte años de matrimonio: Leonardo Francisco —primogénito—, Laureano, Leandro Matías, Alberto, Antonio y Juliana, que a fecha de 2 de Noviembre de 1673, «todos los cuales de presente biven Y estan moços solteros»¹⁸. Matías de Figueroa poseería cierta cultura, ya que firmaba con letra clara, y dada la similitud de sus grafías, Leonardo debió aprender con él sus primeras letras (il. 2). El círculo de amistades de Matías iba desde artesanos a escribanos y con su trabajo alcanzaría una situación económica relativamente acomodada, según se deduce de la valoración de sus bienes realizada a su muerte.

Tal y como era habitual, el primogénito pronto partiría lejos para labrarse un mejor porvenir en beneficio de toda la familia. Así, habiendo transcurrido en Antequera su infancia, en 1664 y con apenas diez años de edad, el pequeño Leonardo fue enviado a Sevilla, en cuya collación de San Lorenzo había de residir hasta 1677¹⁹. Como se verá, Matías de Figueroa contaba allí con un conocido de su confianza, llamado Miguel de Miranda, aunque no se puede afirmar que fuera la persona a cuyo cuidado estuvo Leonardo cuando se trasladó a Sevilla.

Estos novedosos datos suponen un giro de ciento ochenta grados en la creencia generalizada hasta el momento, según la cual el arquitecto debió llegar a Sevilla en la década de 1670 con cierto bagaje profesional desde tierras castellano-levantinas, de donde sería originaria su familia. De igual modo queda descartada la hipótesis de su llegada a dicha ciudad ya casado.

En principio, el nacimiento y bautizo de Leonardo en Utiel en enero de 1654 sería la única relación que tuvo con aquella villa. Más huella dejaría en el futuro arquitecto su estancia en Antequera, de donde se sentía natural, lo que explica las declaraciones «falsas» de sus expedientes matrimoniales.

LEONARDO DE FIGUEROA ENTRA DE APRENDIZ CON EL MAESTRO ALBAÑIL JOSÉ GARCÍA

Sevilla, diezmada por la terrible epidemia de 1649, intentaba recuperarse de la crisis económica motivada por la brutal disminución de su población. Cientos de viviendas

quedaron vacías y arruinadas. Sin embargo, como señala Domínguez Ortíz²⁰, las construcciones religiosas no se interrumpieron, ya que el trigo y otras especies en que la Iglesia cobraba sus diezmos, se revalorizaban continuamente. A ello había que añadir las casas pertenecientes a las parroquias y hospitales, provenientes de donaciones, cuya dación a tributo suponía una fuente incesante de ingresos.

La Iglesia y las familias acomodadas siguieron requiriendo del concurso de los gremios de albañilería y carpintería, por lo que estos oficios mantuvieron su actividad; contribuyendo así, incluso en esos años de penurias, a incrementar el patrimonio monumental de la ciudad con notables edificios, como las iglesias del Sagrario o de Santa María la Blanca y el Hospital de la Caridad. Posiblemente animado por esta coyuntura, Leonardo de Figueroa decidió encauzar su vocación artística y su futuro laboral a través de la construcción. Para alcanzar el grado de maestro en el oficio, debía cumplimentar el período de aprendizaje establecido por las Ordenanzas del gremio.

A primeros de 1672, Leonardo comunicó a su padre su intención de aprender el oficio de albañilería con el maestro José García. Dicha elección le iba a proporcionar una completa formación en todos los ámbitos de la profesión, pues García tenía una amplia clientela compuesta por familias adineradas, mayordomos de fábricas parroquiales y maestros de diferentes gremios. Su decisión también afectó al terreno sentimental, ya que años después contraería matrimonio, como es sabido, con Isabel Quintero, hermana de su maestro.

La figura de José García, que desarrolló toda su vida profesional en Sevilla, ha merecido el interés de algún investigador, conociéndose parte de su vida y obra, sobre todo a partir de su nombramiento como Maestro Mayor²¹. Aquí se exponen seguidamente diversos datos biográficos profesionales y familiares relativos a José García, anteriores a la decisión de Leonardo de Figueroa de entrar de aprendiz con él y casi todos inéditos, necesarios para poner en situación el encuentro y posterior parentesco de ambos:

José García nació en San Juan del Puerto —villa del condado de Niebla—, en cuya iglesia parroquial de San Juan Bautista fue bautizado el 16 de abril de 1642, siendo sus padres Cristóbal García de la Mora y Felipa de Santiago Pérez Conde²². La presente investigación ha permitido conocer que fue el primogénito de siete hermanos²³ y que hacia 1647 fue enviado por sus padres a Sevilla, a la collación de San Lorenzo²⁴. Adquirida la maestría, contrajo matrimonio con D^a. María de León, doncella de diecisiete años de edad, el 22 de febrero de 1666, residiendo la pareja en la casa familiar de la novia, sita en dicha collación, en el Corral del Rayo. El 9 de diciembre nació José Marcelo, primer hijo de José García, que fue bautizado el día 17 de dicho mes²⁵. Ese mismo año de 1666 falleció su suegro Bartolomé González, y marcharon a Sevilla desde San Juan del Puerto sus padres y sus únicos tres hermanos que llegaron a la edad adulta, María de la Concepción, Isabel y Alberto²⁶, los cuales se establecieron provisionalmente en el Corral del Rayo, junto a José, donde constan empadronados en 1667. Posteriormente, sus familiares se trasladaron a las Casas del convento de San Clemente, residiendo allí hasta 1671.

Desde el principio de su vida profesional, José García gozó de acomodados clientes, como Sebastián Francisco de Zurieta, maestro dorador y estofador, quien le confió la reforma de su casa de la calle del Garzo por un importe de 3.700 reales, acabada el 6 de marzo de 1671²⁷. Precisamente la primera obra ahora documentada de García se la encargó Luis López de Zurieta, padre de Sebastián, y consistió en la reparación de la azotea de sus casas de morada, llevada a cabo en septiembre de 1666, con un coste de 857 reales²⁸.

En 1668, José García ya disponía de una economía saneada, y en el mes de mayo de ese año tomó a tributo perpetuo a la fábrica del Salvador, en cuatro mil reales de vellón de

renta anual, tres solares contiguos en la calle del Naranjuelo (actual Cardenal Spínola), uno de los cuales comenzó a labrar para convertirlo en la casa familiar²⁹. Entretanto, arrendó una vivienda en la calle de Lisos (actual Santa Ana) y el 2 de mayo de 1669 traspasó la casa del Cuarto Grande de San Lorenzo, en la que el matrimonio había residido durante dos años³⁰. Finalmente, en 1671 José García se trasladó con su mujer y la madre de ésta, D^a. Ana de Medina, a su nueva casa de la calle del Naranjuelo, n^o 102 del Padrón del Cuartel Alto, a corta distancia de la vivienda en la que residían el Maestro Mayor de la Catedral, Esteban García, su esposa D^a. María Vázquez y un aprendiz llamado Ignacio. La nueva casa familiar de José García sería la residencia de Leonardo durante su aprendizaje.

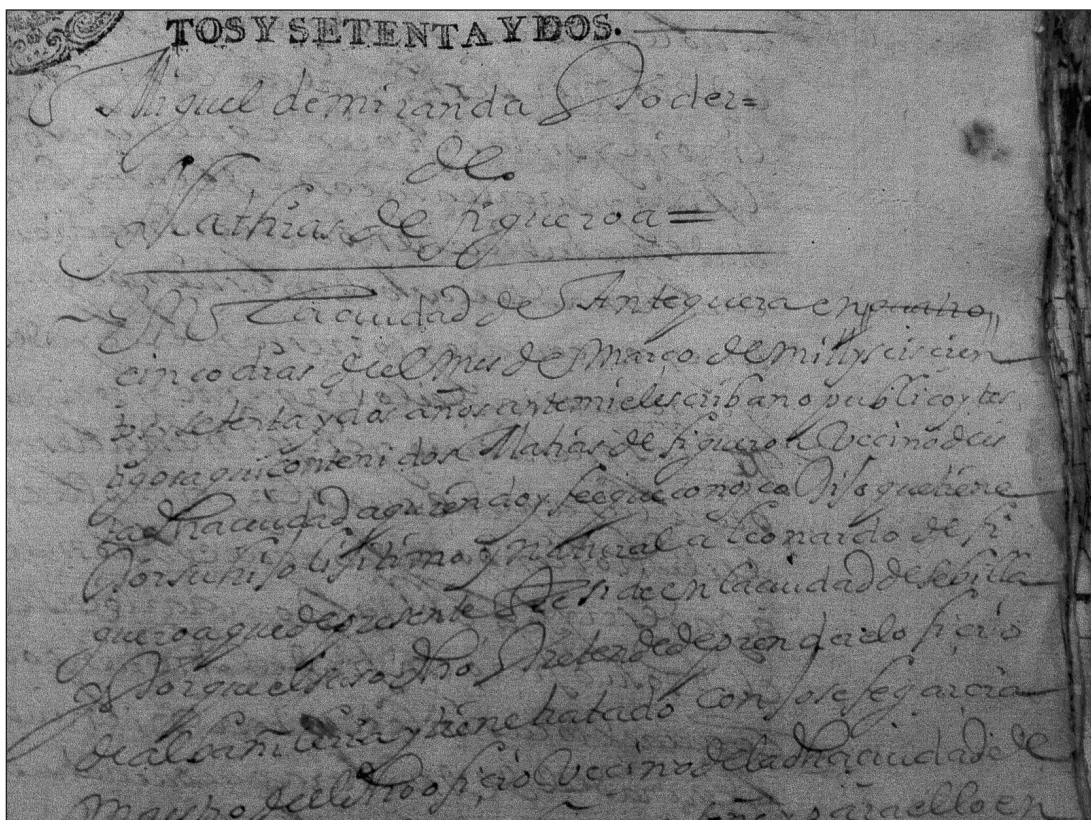
Poco después falleció el padre de José García, y antes de la Cuaresma de 1672, su madre viuda y sus tres hermanos se trasladaron a la cercana villa de Alcalá de Guadaíra, estableciéndose en la calle de Mairena³¹ e ingresando el varón, Alberto, en el hoy desaparecido convento del Carmen Calzado³². Años después, Leonardo e Isabel celebrarían en dicha villa su matrimonio, cuya localización se desconocía hasta ahora.

A finales de 1671, José García se encontraba labrando unas casas en la calle del Cuerno (actual Cardenal Cervantes), que el convento de las Dueñas tenía dadas a tributo perpetuo al mercader de paños Cristóbal de Villalba³³. En la obligación de obra, firmada el 25 de septiembre de 1671, el maestro se compromete «de labrar en toda perfeccion por mi persona y de oficiales y peones del dicho mi oficio con todos los generos de herramientas a el pertenecientes todas las paredes citaras y cornizas y basamento que fueren menester de se hazer», ejecutándose por administración. Cristóbal de Villalba se obligaba «de darle los dichos materiales necesarios», debiendo abonar semanalmente los pagos por el trabajo de peones, oficiales y maestro. José García especificó que, al final de la obra, «estando medida y acavada me a de dar satisfazion de toda la cantidad en que lo alcanzare conforme a la medida que se hubiere hecho». Por su parte, el maestro se comprometía a que «ansimismo es Condizion que tengo de hazer las cornizas e ymposta que fueren necesarias de se hazer conforme pidiere la obra y el dicho Xp^{al} de Villalba y por tal se me an de pagar conforme fuere aprobado por dos personas que dello entiendan puestas por ambas partes». El contrato finalizaba con las cláusulas penalizadoras para ambas partes y el habitual «Y a la firmeza dello obligamos nuestras Personas y Vienes avidos y por aver y declaramos que no somos soldados artilleros ni monederos ni labradores ni tenemos otro pribilegio alguno».

El interés de esta obra consiste en que, como se verá, constituiría el inicio en el aprendizaje del arte de la albañilería para Leonardo de Figueroa. En efecto, a comienzos de 1672, deseando entrar de aprendiz con José García, y siendo aún menor de veinticinco años, Leonardo solicitó a su padre el preceptivo permiso. La autorización paterna fue formalizada el 5 de marzo de 1672, mediante un poder notarial especial otorgado en Antequera al ya citado Miguel de Miranda, persona de confianza de Matías en Sevilla³⁴ (il. 3).

Dicho inédito y valioso documento constituye el contrato de aprendizaje de Leonardo de Figueroa. En él se exponen primeramente las circunstancias personales de Leonardo en esas fechas. Así, se confirma que estaba residiendo en Sevilla y que ya había tratado con José García las condiciones de su aprendizaje, haciendo constar su edad: dieciocho años. Siguen después los términos contractuales, que se resumen a continuación.

Se concreta un período máximo de aprendizaje de cuatro años. José García se encargará de su manutención, teniéndole en su casa y haciéndose cargo de sus posibles incapacidades temporales por enfermedad, por un máximo de quince días seguidos. Correrán por cuenta del otorgante el resto de días que estuviera enfermo obligándose su pupilo a recuperar esos días de trabajo perdidos. José García se obliga a que Leonardo saldrá conociendo a la perfección



3. Comienzo del contrato de aprendizaje de Leonardo de Figueroa. Poder de Matías de Figueroa a Miguel de Miranda. Archivo Histórico Municipal de Antequera. Fondo de Protocolos Notariales, of. 8, fol. 58r a 59v, leg. 1525.

el oficio, sin ocultarle aspecto alguno de su saber, para que pueda trabajar por su cuenta como oficial. Por último, le proporcionará un vestido nuevo y el de diario. Leonardo, por su parte, se compromete a permanecer y asistir en casa del maestro y a sus obras trabajando como aprendiz, sin ausentarse de la vivienda. Las partes se remiten al fuero y jurisdicción de la ciudad de Antequera, disponiéndose una serie de derechos, obligaciones y responsabilidades de Miguel de Miranda para con el futuro personal y profesional de su tutelado.

Antes de la Cuaresma de 1672, el joven Figueroa se trasladó a la casa de la calle del Naranjuelo, donde juntamente con la familia de José García residía un tal Alonso González, «criado» (y probablemente aprendiz), que más adelante reaparecerá en esta narración. El aprendizaje de Leonardo daría comienzo en las referidas obras que José García estaba ejecutando para las casas de morada de Cristóbal de Villalba en la calle del Cuerno, que ya estarían muy avanzadas. Por tanto, su encuentro con la práctica constructiva se produjo a través de la arquitectura civil.

Durante el aprendizaje de Leonardo, los primeros trabajos para la Iglesia ahora documentados, fueron encargados a José García en el verano de 1673 por el Mayordomo de la fábrica de San Lorenzo, D. Francisco de Suarte y Collantes, y consistieron en el solado de varias sepulturas de la iglesia. Importaron 406 reales de vellón, pagados entre dicho Mayordomo y la Hermandad de la Cofradía de Ntra. Sra. de Rocamador, y su mayor interés estriba en el desglose por partidas que hizo García, en el que reflejó los jornales de peón —categoría inicial de Leonardo—, oficial y maestro, que fueron, respectivamente, 7, 13 y 16 reales de vellón³⁵.

Unos meses después, su hermano Leandro de Figueroa viajó a Sevilla con la noticia del fallecimiento de su padre, que se produjo en Antequera el 12 de noviembre de 1673, siendo enterrado al día siguiente en la iglesia de San Sebastián³⁶. Leandro permaneció en casa de José García, mientras Leonardo, como primogénito, partió hacia Antequera para ocuparse del cumplimiento de las últimas voluntades de su padre, proceso que hay que relatar, aunque sea resumidamente, a fin de entender este período de su biografía:

Matías de Figueroa había otorgado su testamento, en forma de cerrado, el día 2 de noviembre de 1673 ante el escribano Alonso Delgado de Reina. El mismo día de su muerte, y ante siete testigos que firmaron en el sobre «los que supieron y Por los que no unos por otros», lo entregó a dicho escribano «y que en el dexaba señalada sepultura albaceas y erederos y que por tal testamento queria se guardase y cumpliesse y que no se abriese ni publicasse hasta en fin de sus dias y que en el dexaba rrebocados otras disposiciones que antes ubiesse fecho otorgandolo en la forma Referida Y lo firmo de su nonbre el dicho matias de figueroa». La apertura del testamento tuvo lugar el día siguiente, ante D. Simón de Merlo Bernalte, Alcalde Mayor de Antequera, quien habiendo recibido la declaración de los testigos, «tomo en sus manos El dicho papel sellado y cerRado y mando se abra y En su exⁿ. con unas tiseras corto los hiloss y estando abierto = mando que Yo El presente escribano lo lea y publique y En su cumplimiento Por mi el dicho Escribano se leyo y Publico»³⁷.

En el testamento, además de las mandas acostumbradas relativas a su entierro, descritas exhaustivamente, como ser amortajado con el hábito franciscano, y a las misas por su alma y por las de sus familiares difuntos, repartidas en diferentes conventos de la ciudad, Matías de Figueroa dio detalles de su origen, matrimonio y descendencia y nombró por sus albaceas testamentarios al padre trinitario fray Andrés de la Cruz y a su vecino Alberto de Neyra «para que tomen de mis bienes los que basten y los bendan y Rematen en publica almoneda o fuera della como les pareziere y de los marabedis de su balor cumplan y paguen este mi testamento». Finalmente, dejó y nombró por sus únicos y universales herederos a sus seis hijos. Matías otorgó un codicilo el mismo día 12, «estando enfermo en cama», en el que ordenó otras misas y nombró curador «*ad litem*» de sus hijos, todos menores de edad, a Diego García del Águila, procurador del número de Antequera³⁸.

Leonardo llegó a Antequera poco tiempo después de la apertura del testamento. Dado que su madre, Gabriela María de Reina, se encontraba en Cuenca e ignoraba el fallecimiento de su marido, cuyos bienes debía poner a cobro, «Leonardo de Figueroa su hixo que esta pressente» pidió cien reales de vellón a Alberto de Neyra, a cuenta de los bienes de su padre, a fin de poder «Yr a dicha ciudad de cuenca por dicha su madre»³⁹. Leonardo viajó allí, donde mes y medio después, el 11 de febrero de 1674, Gabriela otorgó un poder notarial especial a Francisco Blázquez de Castro, vecino de Antequera, para que, además de poner a cobro sus bienes, le fuera discernida la tutela de sus cuatro hijos menores, mientras que Leonardo y Laureano, mayores de catorce años, debían nombrar curadores de sus personas y bienes, con autorización del Alcalde Mayor⁴⁰.

El 2 de marzo de 1674, Francisco Blázquez de Castro, en nombre de Gabriela M^a. de la Encarnación Reina, recibió los mil cuatrocientos tres reales y veintiún maravedís que a su parte le tocaron, haciéndole devolución a Alberto de Neyra de los cien reales que había dado a Leonardo a cuenta de la herencia. La parte correspondiente a los menores —cien ducados— quedó en depósito del dicho Alberto de Neyra⁴¹.

Una semana más tarde, Diego del Águila, nombrado por Matías de Figueroa curador «*ad litem*» de sus hijos, propuso como «tutor y curador ad bona» de sus personas y bienes

a un buen amigo de Matías, Pedro González de Tejada, vecino de Antequera en la calle Carreteros. Éste aceptó el nombramiento «Y Juro a dios y a una crus en forma de derecho de usar bien i fielmente el dicho oficio», avalando con sus «casas principales en esta dicha ciudad con su asesoria» el cumplimiento de la tutoría. La cual le fue otorgada legalmente por D. Simón de Merlo, Alcalde Mayor de la ciudad de Antequera, quien finalmente, el 10 de marzo de 1674 despachó mandamiento para que Alberto de Neyra, depositario de los cien ducados de los menores, los entregara al tutor⁴².

Leonardo regresó a Sevilla tras la Cuaresma, por lo cual no aparece en el padrón de San Lorenzo de 1674. Durante su ausencia, José García recibió como aprendiz, entre otros, a Nicolás Díaz, que años después, siguiendo la conocida tradición endogámica del gremio, emparentaría con el maestro Pedro Romero⁴³. Y al igual que Leonardo, también Nicolás Díaz permaneció en casa del maestro durante su aprendizaje⁴⁴.

Las obras más importantes en las que intervendría Leonardo como aprendiz duraron de abril de 1674 a principios del 75. Encargadas por la Mayordomía de la fábrica de San Lorenzo, comenzaron por la reparación de un tabique y la azotea situada sobre la sacristía, «Junto a la Ventana de la Capilla mayor», labores que ocuparon unos días. La siguiente intervención fue la reparación de una de las puertas de la iglesia, «que no se podía abrir ni serrar», el solado de algunas sepulturas y poner madera a la entrada de la bóveda y solarla de nuevo. Finalmente, ante el mal estado de los tejados, se acometió una obra de envergadura para la reparación general de los mismos, destejándose toda la nave principal y sustituyendo su tablazón, que estaba podrida. Se volvió a tejar con teja nueva «con buenas mezclas», operación que se repitió en las laterales, repasando todas las canales maestras. Se reparó la cubierta abovedada de la capilla del sagrario, que se encontraba en muy mal estado, así como las bóvedas del costado norte. Hubo también que desescombrar «un Cuarto que esta Sirbiendo a uno de los Curas que estaba tan enbarasado que casi no se sabia del», reparando sus tejados y ventanas, a una de las cuales se le colocó guardapolvo, resanando la pared por fuera hasta una altura de dos varas y media, saharrándola y encalándola, y efectuando finalmente algunas pequeñas obras en las ventanas de la sacristía. Todo lo cual sumó un montante de 7.415 reales de vellón, incluyendo doce tablas para el colgadizo de la nave lateral. Así lo declaró ante notario el 1 de marzo de 1675, José García, nombrado ese año Alcalde Alarife⁴⁵.

Dos meses más tarde, el 29 de abril de 1675, José García acudió a la notaría con D^a. Francisca de Huerta y Morales, viuda del doctor Laureano de Rivera, para elevar a escritura pública la obligación de efectuar ciertas reparaciones, finalizar las obras comenzadas y labrar obra nueva en las casas de morada de D^a. Francisca de Huerta, sitas en la misma collación de San Lorenzo. Se trataba de una vivienda de dos plantas, en la que había que enlucir y solar «la piessa y cosina baja», así como las correspondientes al piso alto, que estaba en bruto. Construir desde cimientos una pared, «que es la que divide el pozo», con tapial y rafas y verdugadas de ladrillo, solar esta habitación «con madera de Pino de la tierra Labrado a boca de suelo», y sobre ella construir otra pieza con su tejado. Finalmente, en el jardín, levantar una pared divisoria, de la misma calidad que la anterior. Y todo ello debía hacerse «a satisfasion de Dos Maestros alvañiles que dello entienda en que declararen con Juramento aber yo cunplido con mi obligazion». José García se comprometió a realizar las obras en el plazo de un mes, por el precio de 150 ducados de vellón (1.650 reales de vellón)⁴⁶.

Leonardo también aprendería cómo actuar ante los clientes informales en el pago. En 1674 José García se obligó a hacer ciertas obras de albañilería a destajo en las casas

de morada de Lorenzo Dávila, vecino de la collación de San Martín, maestro estofador. Habiéndole entregado José García dieciséis molduras para que se las dorase, a cuenta del dinero que le debía pagar por las obras, una vez finalizadas el encargante no cumplió el trato, por lo que José García lo demandó ante el Asistente de la ciudad. Finalmente los autos quedaron fulminados —sobreseídos— el 18 de julio de 1675 por haber sido satisfecha toda la deuda, incluyendo las dieciséis molduras «que me a entregado oy en este día Doradas y estofadas». Lorenzo Dávila declaró que «estoy contento y satisfecho de la dicha obra que hizo en las dichas Cassas el dicho Joseph García, atento haver cumplido en la forma que en mi favor se obligo y no Restar de su cumplimiento cosa alguna»⁴⁷.

LEONARDO DE FIGUEROA SE CASA CON ISABEL QUINTERO. COMIENZOS DE SU VIDA FAMILIAR Y PROFESIONAL

José García vislumbraría en su pupilo a un brillante maestro. Por eso aprobaría la relación entablada con su hermana Isabel Quintero, vecina de Alcalá de Guadaíra. De esta manera, Leonardo e Isabel se dieron «palabra de Casamiento el uno a el otro»⁴⁸.

Según la inédita partida de bautismo de Isabel Quintero⁴⁹, estaba próxima a cumplir veintiocho años en su toma de dichos —también inédita—, realizada en Alcalá de Guadaíra el 9 de diciembre de 1675. Así que quizás para ocultar la diferencia de edad con Leonardo, declaró ser «de edad de diez y ocho años poco mas o menos». Leonardo compareció en Sevilla el día 20, afirmando por primera vez ser «natural de la Ciudad de Antequere (sic)» y tener veintidós años. Al pie de su declaración aparece su tradicional firma, que es la más antigua documentada (il. 4). Como testigos presentó a José García, que dijo conocer a Leonardo «de once años a esta parte» y «ser su maestro Y averle tenido en su cassa y compañía» (il. 5). También declaró el maestro cerrajero Juan Rodríguez Rejano, vecino y amigo de ambos, que igualmente dijo conocer a Leonardo «de once años a esta parte»⁵⁰.

La boda se celebró unos días después en Alcalá de Guadaíra, probablemente en la parroquia de Santiago el Mayor, aunque el expediente matrimonial no lo especifica⁵¹. Y al igual que ocurrió con su bautizo, la partida del primer matrimonio de Leonardo de Figueroa se perdió en 1936. La dote de Isabel consistió en su ropa y algunos muebles y Leonardo aportó un pequeño capital⁵² (il. 6).

Los recién casados residieron los primeros meses con José García. Pero como el casado casa quiere, el 5 de mayo de 1676, el ya Maestro Albañil Leonardo de Figueroa tomó en arrendamiento por tres años una casa en la Plaza de San Lorenzo, n° 22 del padrón parroquial 1°, propiedad de D. Tomás de León Maldonado, empezando a contar el plazo el 1 de julio. La renta era de 34 reales al mes, más una mensualidad en razón de las reparaciones y limpieza que el propietario tuviera que hacer, que corrían de su cuenta. Leonardo presentó a su maestro y cuñado José García como su fiador, siendo testigos los vecinos de la collación Mateo de Castro, maestro sastre, y Juan Rodríguez Rejano, que ya lo fue de su toma de dichos⁵³.

En los comienzos de su vida profesional, como es lógico, Leonardo recibiría la ayuda de su cuñado, discurriendo a la par la vida de ambos maestros, que a finales de ese año de 1676 fueron padres, en el caso de Leonardo por primera vez: el 16 de diciembre, su hija Josefa María de la Rosa de Figueroa y Quintero fue bautizada en la iglesia de San Lorenzo, siendo su padrino el capitán D. Juan Martínez del Castillo⁵⁴. Diez días más tarde, José García bautizó allí a su hijo Juan Félix.

a fig 13 de 1703 en la Vicaría de unos porantes un
 fu. Reunido juram en forma de ed. del de of. y con hoc
 de ar. Verdad y seguridad = dize que el llama Leonardo
 de Figueroa y que es hijo de Mat. Dias de Figueroa de la
 villa de m. y natural de la Ciudad de Antequera de don
 del alio un do edad de diez años y se vino a esta
 Ciudad don se estubo asta aora en aus. hebre
 ausencia de su padre y congo en la m. de San Lorenzo
 donde es ha empujado, y no es ni sido llamado
 ni dno de la obra de matrimonio aya a la m. tiene he
 dno y de occadidad ni de he. dno no congo
 dno que la m. de la casa de don y que el de don
 fize de la m. de pariente y de los de Verdad lo
 cargo de juram. de Verdad de 1703 años
 y lo firmo =

Leonardo de Figueroa

Ant. Lopez Candamo

el fize de presento goberno a Joseph Garcia

4. Declaración de Leonardo de Figueroa. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. I, leg. 08209, expediente matrimonial de Leonardo de Figueroa.

10 años
 Joseph Garcia

5. Firma de José García al pie de su declaración como testigo. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. I, leg. 08209, expediente matrimonial de Leonardo de Figueroa.



6. Aspecto actual del interior de la iglesia de Santiago el Mayor. Alcalá de Guadaira.

Inesperadamente, el 22 de marzo de 1677, Leonardo traspasó a Manuel Carrera, «escultor vezino de esta dicha ciudad Collacion de Sant Martin», la casa de la Plaza de San Lorenzo que por tres años había tomado en arrendamiento hacía nueve meses, y en los mismos términos bajo los que él lo había hecho. El plazo del contrato de alquiler comenzaba a contar el 1 de julio de ese año, finalizando, como el suscrito anteriormente, el 30 de junio de 1679⁵⁵. Trasladándose Leonardo con su familia, pasada la Cuaresma, probablemente ya a la collación de Santa María la Mayor, donde residirían durante dos años⁵⁶.

A lo largo de su vida profesional, los cambios de domicilio de Leonardo de Figueroa obedecieron a la comodidad de permanecer a pie de obra de trabajos prolongados, así que la razón de este repentino traslado hay que buscarla en la identidad del padrino de bautizo de su hija Josefa María de la Rosa. La presente investigación ha revelado que el capitán D. Juan Martínez del Castillo era consiliario de la Hermandad de la Caridad⁵⁷, donde podría tener la suficiente influencia como para introducir a un joven y prometedor maestro albañil en las obras del Hospital, magna empresa dirigida e impulsada por D. Miguel de Mañara, por aquel entonces Hermano Mayor. Lo cual lleva a pensar que los comienzos de Leonardo de Figueroa en las obras del Hospital de la Caridad pudieron remontarse a 1677, es decir, dos años antes de la primera noticia documentada hasta el presente trabajo, que es de julio de 1679⁵⁸.

En cualquier caso, Leonardo estaría trabajando en dichas obras con anterioridad a esa fecha. Se aporta aquí como dato novedoso que el 13 de marzo de 1679, en el listado de cuentas por la venta de los bienes de D. Tomás de San Félix, difunto hermano de la Caridad, quedó anotada la venta de «otro conttador con su pie y un braçero a leonardo maestro de albañil en 144 r^s»⁵⁹.

Resulta evidente que el trabajo realizado por el joven maestro contaba con el beneplácito de la Hermandad y de sus miembros (otro destacado hermano apadrinaría a su primer hijo varón, como se verá). En el Cabildo Ordinario de 10 de septiembre de 1679, celebrado con motivo de acordar el traslado del cadáver de D. Miguel de Mañara del exterior de la iglesia a la capilla mayor, quedó recogido que el 9 de julio de 1679, «dia en que se cumplian dos meses cauales de el de su transito», Pedro Corbete, Hermano Mayor, «En compañía de Leonardo de Figueroa Maestro Maior de Obras de esta Santa Casa; y de el Hermano Alonso Ygnacio, Hermano de Penitencia de este Hospital; en el silencio de la noche havian avierto el cañon en que estava el Venerable Cuerpo, el qual havian reconocido»⁶⁰. Es decir, en 1679 Leonardo de Figueroa era no sólo maestro albañil en las obras de la Caridad, sino Maestro Mayor y su máximo responsable. Por tanto, a Leonardo hay que atribuir sin duda la ejecución de los patios, inaugurados el 18 de julio de 1682⁶¹, e incluso sus trazas, más aún de haberse producido una más temprana entrada del arquitecto en la obra, como aquí se expone (il. 7).

En septiembre de 1679, Juan de Valdés Leal se encontraba trabajando en la decoración pictórica de la iglesia, cuya construcción había finalizado el 16 de marzo de 1670⁶². No obstante, el pintor sevillano vería interrumpida su tarea, ya que en el mismo Cabildo Ordinario de 10 de septiembre, la Hermandad acordó que los «Hermanos Diputados de la Junta para negocios particulares en compañía del Maestro Maior de Obras de esta Santa Casa y de los Maestros de mas opinión de esta Ciudad» reconocieran «las aberturas de dicha fabrica con todo el cuidado que se deve», al haberse detectado la presencia de numerosas grietas en la fábrica de la iglesia⁶³.

Según se recoge en el Cabildo Ordinario de 8 de octubre, dicha visita se produjo el día 14 de septiembre, compareciendo «Francisco Moreno Maestro Maior de las fabricas de esta



7. Patios del Hospital de la Caridad. Sevilla. Fueron inaugurados el 18 de julio de 1682.

Ciudad y su Arçovispado y Juan Dominguez Maestro de Obras y Albañileria y Alarife que a sido de esta Ciudad y Estevan Garcia Maestro maior de el Cavildo de la Santa Yglesia de esta Ciudad y Alarife de esta dicha Ciudad y su tierra y Leonardo de Figueroa», éste en calidad de Maestro Mayor de Obras de la Caridad⁶⁴. En su reconocimiento, los maestros apreciaron «en las bovedas y arcos algunas quiebras y asimismo en la pared de la gualdera de la parte de la mano izquierda como entramos por la Puerta Principal de dicha Yglesia otras quiebras», proponiendo la realización de contrafuertes y machones en los muros longitudinales del templo, así como la eliminación de dos arbotantes existentes en el del evangelio, «porque no sirven ni han servido de provecho para ayudar a dicha pared». Las obras comenzaron «el dia siguiente a dicha visita y se hivan continuando y prosiguiendo con toda la atencion que se deve poner en materia de tanto cuidado». A este momento deben pertenecer, pues, los contrafuertes exteriores con remate en cartela del muro del evangelio, obra sin duda de Leonardo de Figueroa (il. 8). También el «masisso de ladrillo que esta como se entra al compas o patio del Hospicio que sirve de estrivo a la pared de la Yglesia», sobre el cual se edificó la nueva torre en 1721, bajo trazas de Francisco Martín (Maestro Mayor de Obras que sustituyó a Figueroa en la Caridad) y del propio Leonardo de Figueroa⁶⁵.

En el mismo Cabildo se decidió «que luego se labren unos graneros en el sitio que corre desde el comedor de la Sacristia nueva hasta llegar a el fin de el Hospicio», labores que habrían sido encomendadas a Leonardo como Maestro Mayor. Finalmente, dichas obras no se llevaron a cabo.



8. Cartela de remate de uno de los contrafuertes exteriores, elementos realizados por Leonardo de Figueroa en septiembre de 1679. Iglesia de la Caridad. Sevilla.

Según la documentación publicada hasta la fecha, Leonardo estuvo trabajando en la Caridad como maestro albañil hasta 1682⁶⁶. Sin embargo, la presente investigación pone de manifiesto que el arquitecto continuó como Maestro Mayor de Obras de la Hermandad hasta mediados de 1687, alternando obras en el propio Hospital con otras de reparación, visitas de reconocimiento y evacuación de pareceres sobre las diversas casas propiedad de la Caridad⁶⁷.

Finalmente, se aportan aquí dos documentos inéditos que corroboran que Leonardo residió estos años en la collación de Santa María la Mayor. Uno de ellos es la partida de bautismo de su primer hijo varón, Juan José, bautizado el 20 de enero de 1679 en el Sagrario⁶⁸. Fue su padrino el capitán Juan de Ribón, Secretario de la Hermandad de la Caridad⁶⁹. Además, en un expediente fechado en noviembre de 1690, actuando como testigo en un pleito por unas casas del convento del Pópulo, el propio Leonardo declaró «que en dichos años estterilez estava este testigo trabajando en la caridad de Maestro de alvañileria y vivir ttanvien en dicho Varrio»⁷⁰.

LEONARDO DE FIGUEROA, MAESTRO MAYOR EN LA CARIDAD, SE ESTABLECE EN LA COLLACIÓN DE SAN VICENTE

En 1679, Leonardo ya disfrutaría de cierta estabilidad laboral. Su quehacer en la Caridad, además de asegurarle un sueldo y destacar profesionalmente, le facilitó el encargo de algunas obras para particulares. Así que creería llegado el momento de adquirir una vivienda en la que fijar la residencia familiar. Dicha pretensión supondría un considerable desembolso económico para el arquitecto, que en prevención debía disponer de ciertos ahorros provenientes de un trabajo continuado. Ello podría avalar la hipótesis de una más temprana entrada de Figueroa en las obras de la Caridad.

Leonardo decidió establecerse cerca de San Lorenzo, donde ya había residido durante los primeros trece años de su estancia en Sevilla. En la calle del Garzo (actual García Ramos), en el nº 490 del padrón 2º de San Vicente, vivía desde 1677, con su esposa y la madre de ésta, el antiguo criado o aprendiz de José García durante los años de aprendizaje de Figueroa, Alonso González, quien había contraído matrimonio el 18 de abril de 1677 en la iglesia de San Vicente con Feliciano Teresa del Castillo, ceremonia en la que actuó como testigo el propio José García⁷¹. Pues bien, mientras encontraban una vivienda en la que establecerse definitivamente, Leonardo e Isabel, con sus hijos Josefa M^a. de la Rosa y Juan José, se trasladaron en 1679 a las casas de morada de su amigo Alonso, donde ya constan empadronados en 1680.

Se enlaza así con las primeras noticias que hasta ahora se tenían sobre su residencia en Sevilla, que datan del 12 de febrero de 1680, cuando Leonardo de Figueroa, «Vezino desta Ciudad de Sevilla en la calle del garzo en la collacion de San Vizente», otorgó su primera obligación de obra conocida a un particular, «en las Cassas donde ase su morada Don Ygnacio de Leyba Jurado y Vezino desta Ciudad en la Rezolana Extramuros de ella» (actual Temprado)⁷². Como fiador presentó a uno de sus colaboradores en las obras del Hospital de la Caridad, Lucas Arias, «maestro Carpintero Vezino desta dicha ciudad en la borcigueneria (sic) Collazion de santa maria». De la lectura del contrato se deduce que se trata de la terminación de una vivienda ya existente, en la que se incluye la realización de una sala baja y un aposento para el criado y la reorganización de algunos espacios. No sería, pues, una obra de mucha entidad ni dificultad, ya que Leonardo se comprometió

a finalizarla en un mes, ni seguramente de mucho lucimiento, quedando arreglado el trato en 3.600 reales. Pero parece claro que su labor como Maestro Mayor de la Caridad, donde ahora se sabe que permaneció hasta 1687, así como el haber vivido en el barrio, proporcionaron a Leonardo la oportunidad de trabar influyentes amistades, tanto dentro del gremio como en las instituciones ciudadanas, ya que ahora se ha conocido que D. Ignacio de Leyva, además de Jurado de la ciudad, era también hermano de la Caridad⁷³.

En 1681, Leonardo de Figueroa e Isabel Quintero contaban ya con dos hijos y otro venía de camino, por lo que desearían establecerse cuanto antes en una vivienda propia con su creciente familia. El Hospital del Espíritu Santo, ubicado en la calle Colcheros (actual Tetuán), iba a sacar a tributo perpetuo una casa ruinosa de su posesión, sita en la calle Ancha de San Vicente (actual San Vicente) con un postigo a la calle del Garzo, muy cerca de la casa de Alonso González. Enterado de ello Leonardo, el 12 de junio de 1681 la solicitó ante el Provisor del Arzobispado «a el dicho tributo Perpetuo en la Cantidad que las apreziare el M^o Mayor de fabricas y hospitales deste arzobispado Y me obligare a gastar la Cantidad que declarare haziendo las obras y lavores que fueren nezarias en lo qual se le sigue a el dicho hospital Utilidad conosida...()...conceda su lizencia a el dicho adm^{or} del dicho hospital para que me pueda dar dichas cassas a dicho tributo perpetuo»⁷⁴ (il. 9).

Ese mismo día, el Administrador del Hospital, D. Pedro López del Álamo, recibió la petición y Francisco Moreno, «Maestro mayor de fabricas y de los hospitales», procedió a informar sobre la visita que hizo para reconocer las casas de la calle Ancha «con un postigo a la calle del garzo», y valorar las reparaciones que precisaban, ya que se encontraban inhabitables. Moreno describe una casa de dos plantas, muy oscura, con estructura de muros de carga de tapias y rafas, algunos de ellos «remolidos» (muy deteriorados por pérdida de material estructural), por lo que propone se hagan de albañilería, ejecutando algunos pilares pasadizos, reparándose todas las paredes, la escalera hasta la azotea y el castillete. Además, debían ser cambiadas las puertas y ventanas, solando el patinillo y las habitaciones que dan a la calle del Garzo y realizarse cocina baja «que no la tiene». Finalmente, el maestro mayor propuso también reorganizar los corredores del patio para dotar de más luz a la casa. Labores que presupuestó en 6.600 reales (600 ducados), valorando el tributo y censo perpetuo anual que se debía pagar por ella en 18 ducados. Sin embargo, el Administrador del Hospital encontró dicho aprecio «demasiadamente corto», incrementándolo a 30 ducados anuales, por lo que el 8 de julio respondió al Hospital el propio Leonardo Francisco de Figueroa⁷⁵, mostrando su disconformidad con el parecer del Administrador. A pesar de lo cual se allanó «por oviar dilaciones e ynconvenientes y haser buena obra a el dicho hospital» y seguramente acuciado por la necesidad de proporcionar ya a su familia un hogar permanente (il. 10). El 9 de Julio, D. Gregorio Baztán y Arostigui, Provisor y Vicario General de la Ciudad y su Arzobispado, mandó recibir la preceptiva Información de Utilidad, en relación con el provecho que le resultaría al Hospital del Espíritu Santo el dar la casa a tributo perpetuo. Prestaron declaración el día 11 a tal efecto los maestros albañiles Juan Márquez de Araús y Juan Dionisio de Resa y Lucas Arias, maestro carpintero. Finalmente, el 15 de julio el Provisor da licencia al administrador del Hospital del Espíritu Santo «para que pueda dar a tributo y zenso perpetuo las Cassas en ellos contenidas a Leonardo de Figueroa en prezio de treinta ducados de rrenta Cada año en conformidad del allanamiento fecho por el susodicho Y mando que sobre ello se otorgue escriptura de data a tributo por el dicho administrador en toda forma y se traiga ante su merced para su aprovazion con apersevimiento de la nullidad y en si lo proveio mando y firmo».

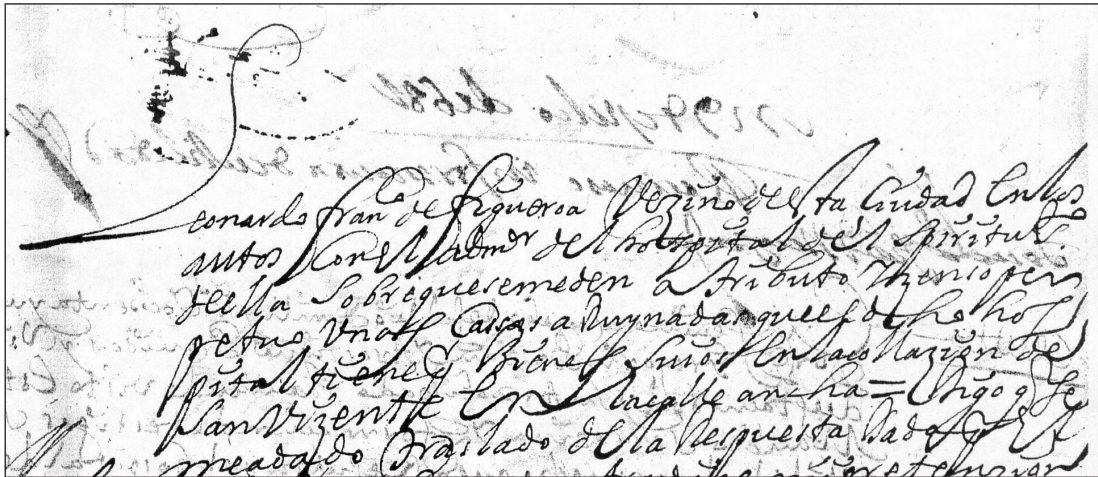
Sevilla, 14 de Agosto de 1681
En el Hospital del Espíritu Santo
Causa Fructo perpetuo
Yo el Rey
En el mes de Agosto de mil y ochocientos
y noventa y uno años
7

Leonardo de Figueroa Peticion de la Ciudad
de Sevilla ante Vn^o D^{no} Fr^{co} de Gama
Consejero de su Magestad del Espiritu S^{to}.
que le tiene a tributo perpetuo vnica
causa de for en esta d^{ha} Ciudad en la calle ancha que
señalan los sesenta y siete en la calle ancha que
es a ruina de su indimitable y aique
se dha. Causa Fructo perpetuo forma
de el dho. Fructo Perpetuo en la Ant^{da}
que los apretare el M^o Mayor de la fabrica de
Hospital de los Venerables de y otros officios que
han de ser de pagar de ser de pagar de
obras de la obra de y de ser de pagar de
qual se le tiene de el dho. Hospital de la
vida

a Vn^o D^{no} Supp. Cr. de Vn^o D^{no} M^o Mayor de la fabrica de
dha. Hospital de los Venerables de la dha. Ciudad de Sevilla
Francisco de y de ser de pagar de
de y de pagar de el dho. Fructo perpetuo de y
Concedo a el dho. Fructo perpetuo de y de
de la causa de el dho. Fructo perpetuo de y de
Leonardo de Figueroa

9. Solicitud de Leonardo de Figueroa de la casa de la calle Ancha de San Vicente. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. III, leg. 12039, Hospital del Espíritu Santo.

El 14 de agosto nació su hija María Eusebia —que no María Eugenia—, que fue bautizada el día 8 de septiembre, ya en la iglesia de San Vicente. Ofició de padrino Juan Domínguez, Maestro Mayor de la Catedral y de la obra del Hospital de los Venerables, quien había coincidido con Leonardo en 1679, como se vió, en la visita de reconocimiento realizada por varios maestros a la iglesia de la Caridad. Por fin, el 16 de septiembre de 1681, el administrador del Hospital del Espíritu Santo otorgó «a tributo y zenso perpetuo



10. Comienzo del escrito de disconformidad de “Leonardo Franco de Figueroa”, en relación con la valoración del tributo de la casa de la calle Ancha. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. III, leg. 12039, Hospital del Espíritu Santo.

ynfitiosis desde aora para siempre xamas A Leonardo de Figueroa maestro albañil vezino de esta ciudad en la collacion de S^r San Vizente para el susodicho y sus herederos y subzesores y quien su causa ubiere conviene a saber unas casas de morada con todo lo que les perteneze que el dicho hospital del Espiritu Santo tiene por vienes suyos propios en esta ciudad en la collacion de san vizente en la calle Ancha las quales tienen un postigo que sale a la calle que llaman del garzo y lindan por la una parte con casas de Don antonio de Andrade las quales son del numero duzientos y treinta y quatro de las posesiones del dicho hospital... (O)...desde primero dia del mes de agosto deste año de mill seiscientos y ochenta y uno en adelante». Con la condición, entre otras, de «que el dicho Leonardo de Figueroa y sus fiadores an de ser obligados dentro de un año contado desde oy dia de la fecha de esta Escripura en adelante a gastar en las dichas casas y mejoras dellas seiszientos ducados de vellon en las obras y reparos de albañileria y Carpinteria», según constó del parecer del Maestro Mayor. Como fiadores, Leonardo presentó a Lucas Arias, maestro carpintero, que ya lo fue en la obra del jurado Ignacio de Leiva y a Juan Velasco, maestro del barro⁷⁶.

Las obras que precisaba la vivienda debieron acometerse de inmediato, pues en la Cuaresma de 1682 ya constan Leonardo e Isabel en la calle Ancha, n^o 7 del padrón 1^o de S. Vicente, junto con la madre y la hermana de ésta, que se trasladaron desde Alcalá de Guadaíra, y su hermano Leandro de Figueroa. En dichas obras «no solamente gasto el dicho Dⁿ Leonardo dichos seis mil y seiscientos reales de la obligacion, sino onze mil al menos», según declaró tras una visita en 1710, el Maestro Mayor de fabricas de la Ciudad y su Arzobispado, Diego Antonio Díaz⁷⁷.

Las casas adquiridas por Leonardo pertenecieron a la familia Figueroa hasta el 2 de mayo de 1768, en que los herederos de su hijo Matías José de Figueroa, «nos D^a Josepha Rodriguez Viuda muxer lexitima que fui de Mathias de Figueroa» y «nos los dichos Francisco, D^a Maria y D^a Ysavel de Figueroa Hermanos como hixos lexitimos y herederos avintestato que somos, y quedamos de el dicho Mathias de Figueroa nuestro difunto Padre», a la muerte de éste y sumidos en la pobreza más absoluta, vendieron al Hospital del Espíritu Santo «dos casas de morada con todo lo que les perteneze que son en esta ciudad, la una en la calle ancha collazion de S^r Sⁿ Visente; Y la otra a sus espaldas que tiene su entrada por la calle ancha, que llaman del garzo»⁷⁸.

CONCLUSIONES

Al comienzo del presente texto quedó expuesta la pretensión de sacar a la luz el recorrido vital de Leonardo de Figueroa anterior a su establecimiento en Sevilla, que hasta ahora se creía bastante tardío. A falta de más datos, el hallazgo de sus declaraciones testamentarias, en las que sitúa su nacimiento en la villa castellano-levantina de Utiel, favoreció la hipótesis que localizaba en aquellas tierras sus orígenes familiares, su aprendizaje del oficio y sus primeros pasos profesionales, creencia que han venido asumiendo hasta la fecha todos los investigadores.

La posterior noticia acerca de su origen antequerano, hallada en Carmona, ha sido muy desigualmente interpretada por los historiadores. Desde quienes la creyeron fruto de un error, a los que expusieron teorías poco verosímiles sobre el periplo laboral y las circunstancias matrimoniales de Leonardo, antes de su llegada a Sevilla.

Esta investigación ha dado respuesta, entre otras, a las incógnitas existentes sobre su nacimiento y el origen de su familia, su llegada a la capital andaluza, formación artística y su primer matrimonio, invalidando las hipótesis y conjeturas formuladas hasta ahora al respecto. Asimismo, se presentan noticias inéditas sobre sus hijos y sus relaciones de amistad y laborales, referidas a este período de su vida, así como a sus primeras actuaciones profesionales. Especialmente en lo que se refiere a su participación en las obras del Hospital de la Caridad, que se revela mucho más decisiva de lo que se creía, tanto por su quehacer allí como Maestro Mayor de Obras, como por el dilatado período de tiempo durante el que ejerció como tal, circunstancias ahora documentadas por vez primera.

Pero, además, se han aportado dos descubrimientos fundamentales: en primer lugar, la investigación cuyo resultado aquí se expone, confirma la naturaleza andaluza del genial arquitecto, sentimiento que hizo patente él mismo, al declarar en diversas ocasiones ser natural de Antequera. Finalmente, como aportación de mayor alcance historiográfico, ha quedado demostrado que, en contra de lo que se creía hasta la fecha, Leonardo de Figueroa es, sin duda alguna, un artista sevillano. Gracias a la temprana edad —diez años— con que Leonardo llegó a Sevilla, la idiosincrasia de la ciudad y sus gentes impregnarían su personalidad. Fue en esta ciudad donde aconteció, no sólo casi toda su labor artística, sino también su aprendizaje, formación y comienzos profesionales. Y donde estableció las bases, a partir de su matrimonio con Isabel Quintero, de una de las más señeras dinastías del barroco español. En otras palabras, en Sevilla se hizo hombre y arquitecto, lo cual explica por qué su arquitectura es tan genuinamente sevillana. Por todo ello, Leonardo Francisco de Figueroa y Reina debe figurar, a partir de ahora, junto a los más insignes creadores formados a la sombra de la Giralda.

DOCUMENTO 1

PODER DE MATÍAS GARCÍA DE FIGUEROA A MIGUEL DE MIRANDA
(CONTRATO DE APRENDIZAJE DE LEONARDO DE FIGUEROA)
ANTEQUERA, 5. MAR. 1672

(AHMA, FPN, OF. 8, FOL. 58r a 59v, LEG. 1525)

En la ciudad de Antequera en cinco dias del mes de Março de mill y seiscientos y setenta y dos años ante mi el escribano publico y testigos aqui contenidos Matias de Figueroa vecino de esta dicha ciudad a quien doy fee que conozco Dijo que tiene por su hijo legitimo y natural a Leonardo de Figueroa que de presente Reside en la ciudad de Sevilla y Porque el susodicho Pretende de prender el oficio de albañileria y tiene tratado con Josefe garcia maestro del dicho oficio vecino de la dicha ciudad de Sevilla que lo aya de enseñar y enseñe y para ello entre por aprendiz con el susodicho y Para que el dicho trato tenga efeto Por el thenor de la presente otorgo que daba y dio su poder cumplido el que de derecho se rrequiere a Miguel de Miranda vecino de la dicha ciudad de Sevilla especialmente Para que en nombre de el otorgante y como tal Padre y ligitimo administrador del dicho Leonardo de Figueroa su hijo que sera de bedad de diez y ocho años lo pueda Poner y ponga a oficio y por aprendiz con el dicho Josefe garcia maestro de el dicho oficio Por tienpo de quatro años o menos lo que le pareciere que ayan de correr desde el dia que se efetuare el dicho trato Para que Durante ellos el dicho maestro le aya de tener y tenga en su casa y darle de comer bestir y calçar cama y rropa linpia y bida suficiente que pueda bien llebar y curarle a su costa de las enfermedades que tubiere tienpo de quinze dias en cada una de ellas o el mas tienpo que ajustare y concertare y lo rrestante se aya de curar y cure a costa de el otorgante y con que las fallas que hiciere y enfermedades que tubiere las aya de cunplir y cunpla en fin de el dicho tienpo = y con que el dicho maestro aya de ser y sea obligado a darle enseñado el dicho su oficio en fin de el dicho tienpo de todo lo que a el toca sin le exceptar ni encubrir cosa alguna de el de manera que pueda trabajar por oficial y como tal ganar el salario que los demas Donde no otro qual quiera maestro de el dicho oficio lo pueda acabar y acabe de enseñar a costa de el dicho Josefe garcia y se le execute por la cantidad que para ello fuere menester Daños e yntereses que se causaren a el dicho menor diferido en su juramento o de el otorgante con clausula executiba en toda forma = y asimismo con que en fin del dicho tienpo el dicho Josefe garcia le aya de dar y de a el dicho Leonardo de Figueroa demas de el bestido ordinario que tubiere otro bestido nuevo y todo lo demas que ajustare y concertare y que si asi no lo cunpliere a su costa se compre con la misma clausula executiba y delacion de juramento = y con esto obligue a el otorgante a que el dicho su hijo por el tienpo en que entrare por tal aprendiz estara y asistira con el dicho Josefe garcia en su casa y a las obras que se le ofrecieren y que no se yra ni ausentara de ella y si lo hiciere el dicho maestro lo pueda traer y trayga a la dicha ciudad de Sevilla de otra qual quiera parte Donde estubiere a costa de el otorgante y executarle por los maravedis que en ello se gastaren con solo el juramento del dicho Josefe garcia o quien su poder y causa ubiere Por donde conste y en que lo susodicho se declare y liquide sin que sea necesario otro rrecaudo alguno Prueba çitacion ni aberiguacion aunque de derecho se rrequiera de que le rrelebe y en el dicho juramento lo deje diferido decisorio como si lo fuera en juicio contradictorio y la paga de ello lo obligue que la bara en esta dicha ciudad de Antequera y a su fuero y jurisdiccion con las costas de la cobrança y en rraçon de ello Por ante qualquiera escribano haga y otorgue qualesquier escripturas que conbengan con todas las condiciones clausulas rrenunçiaciones fuerças Vinculos y firmeças que para su balidacion se rrequieran que siendo fechas y otorgadas Por el dicho Miguel de Miranda el otorgante desde luego las otorga aprueba y rratifica ya por buenas y vien fechas y quiere le paren tanto perjuicio como si a su otorgamiento fuese presente que Para todo le da tan cunplido y bastante Poder como

de derecho se requiere y para lo aber por firme y lo que en su birtud se hiciere obligo su persona y vienes abidos y por aber y dio poder cunplido a las justicias y jueces de su magestad de quales quier partes que sean para que a ello le conpelan y apremien como si fuese por ser tener a difinitiba de Juez conpetente pasada en cosa juzgada rrenuncio las leyes y derechos de su favor y defensa y la que prohibe la general Renunciacion de ellas y asi lo otorgo y firmo su nonbre siendo testigos Pedro gonçales de texada Roque francisco de texada y alonso garcia vecinos de esta dicha ciudad = ball^{do} = quatro =

*Matbias Figueroa Alonso delgado de Reyna
esno p*

DOCUMENTO 2

CABILDO ORDINARIO DE LA HERMANDAD DE LA CARIDAD. PARECER DE LOS MAESTROS MAYORES. SEVILLA, DOMINGO 8 DE OCTUBRE DE 1679.

(A. CARIDAD, LIBRO DE CABILDOS 10. ENE. 1679 - 28. DIC. 1680, FOL. 1772-1777)

En la Ciudad de Sevilla en catorce dias del mes de Septiembre de mil y seiscientos y setenta y nueve años Francisco Moreno Maestro Maior de las fabricas de esta Ciudad y su Arçovispado y Juan Dominguez Maestro de Obras y Albañileria y Alarife que a sido de esta Ciudad y Estevan Garcia Maestro maior de el Cavildo de la Santa Yglesia de esta Ciudad y Alarife de esta dicha Ciudad y su tierra y Leonardo de Figueroa fuimos de horden y a pedimento de los Señores de la Junta de la Hermandad del Hospital de los Pobres de la Santa Caridad a ber y reconoger la Yglesia de dicho Hospital y estando en ella la bimos y reconocimos asi por la parte de dentro como por la parte de fuera y por çima de las bovedas y armaduras que cubren dicha Yglesia y hallamos en las bovedas y arcos algunas quiebras y asimismo en la pared de la gualdera de la parte de la mano izquierda como entramos por la Puerta Principal de dicha Yglesia otras quiebras las quales reconocimos que algunas dellas fueron causadas por el enjugo que hiço las paredes que despues se hicieron detras del Altar Maior y las otras fueron causadas por el enjugo del çimiento de dicha pared por haver fabricado y cargado la pared y fachada de dicha Yglesia sobre la muralla antigua y la pared de dicha gualdera reconocimos estar acoglada a la parte de afuera una quarta lo qual neçesita arrimarle unos entivos por la parte de afuera en lugar de dos arbotantes que hoy tiene haciendo un machote de albañileria en el sitio que esta en la mano derecha en toda la escalera que sube a la Yglesia donde esta una paredilla dandole de ancho quatro varas y de largo desde dicha pared a la pared de la muralla y ha de subir de altura de doce varas poco mas o menos rematando dicho machote en forma de arbotante desde las dichas doce varas hasta arriva y se ha de caujar y llenar con piedra tosca y hormigon porque no haga enjugo y haviendolo caujado y levantado hasta cantidad de dos varas en alto se ha de dejar tiempo de un mes para que haga enjugo y despues se podra levantar la dicha cantidad —

Y asimismo se ha de haçer un pilar en el sitio donde junta la pared de dicha Gualdera con la pared nueva de bara y media de ancho y tres quartas de relieve con trabajo de medio ladrillo dentro de dichas paredes y se ha de caujar dicho pilar y levantar cantidad de quatro varas poco mas o menos de piedra dura, con los rincones en forma de chaflan y de dicha altura de la quatro varas se ha de haçer un arco que mueba desde la muralla hasta dicho pilar y sobre el se ha de levantar cantidad de siete varas y de todo el ancho que bay desde la muralla a dicha Yglesia y se ha de rematar de la misma conformidad de el dicho machote y se han de quitar los dos arbotantes que hoy estan hechos porque no sirven ni han servido de provecho para aiudar a dicha pared y asimismo una forma de puerta que esta en dicha pared se ha de maçigar y sacar el umbral de

la parte de afuera y meter otro en su lugar dandole una vara mas largo para que encadene la quiebra que esta en dicha puerta y haciendo lo dicho se asegura y fortifica la dicha pared: y asimismo en pasando tiempo de seis o ocho meses se podran tapar y apretar todas las quiebras por la parte de afuera con cal y arena y por la parte de adentro con yeso blanco para quitar la fealdad de dichas quiebras —

Y este es nuestro parecer a nuestro leal saver y entender quedara la dicha Yglesia fortificada sin otro riesgo alguno y lo firmamos en dicho dia mes y año y para ello parece sera necesario gastar en materiales y manifiatura cantidad de hasta tres mil ducados de vellon poco mas u menos = Francisco Moreno = Juan Dominguez = Estevan Garcia = Leonardo de Figueroa =

DOCUMENTO 3

LEONARDO DE FIGUEROA SOLICITA AL HOSPITAL DEL ESPÍRITU
SANTO TOMAR A TRIBUTO PERPETUO UNA CASA EN LA CALLE ANCHA
DE SAN VICENTE.
SEVILLA, 12. JUN. 1681

(AGAS, FONDO ARZOBISPAL, SECCIÓN III, LEG. 12039)

En Sevilla En doze de Junio de mill y seiscientos Y ochenta y un años ante el Sr Prov^r

Leonardo de Figueroa vezino desta Ciudad Paresco ante vm^d Y Digo que a mi notizia es llegado como el hospital del Spiritu Santo tiene que dar a tributo perpetuo unas casas que son en esta dicha Ciudad en la collazion de San vizente en la Calle ancha por estar aRuinadas e ynhabitables las quales dichas Cassas siendo vm^d servido tomare yo a el dicho tributo Perpetuo en la Cantidad que las apreziare el M^o Mayor de fabricas y hospitales deste arzobispado Y me obligare a gastar la Cantidad que declarare baziendo las obras y labores que fueren nezesarias en lo qual se le sigue a el dicho hospital Utilidad conosida

A Vm^d Supp^{co} mande que el dicho M^o Mayor vea y visite las dichas Cassas y declare su estado y Calidad y las obras y labores de que nesessitan y quanto Costaran y lo que valen de Renta cada año a el dicho tributo perpetuo para que fecho vm^d conseda su lizenzia a el dicho adm^{or} del dicho hospital para que me pueda dar dichas cassas a dicho tributo perpetuo Pido Justicia

Leonardo de Figueroa

DOCUMENTO 4

FE DE BAUTISMO DE ANTONIO DE FIGUEROA (3. AGO. 1733).
SEVILLA, 5. NOV. 1757

(AGAS, FONDO ARZOBISPAL, SEC. I. LEG. 08232, EXP. MATRIM. DE
ANTONIO DE FIGUEROA Y D^a. FRANCISCA DE PINEDA)

Como Cura Teniente de esta iglesia Parroquial del Sr Sn Juan de la Palma de esta Ciudad Certifico, y doy fe, que por uno de los Libros de Baptismos que dicha Iglesia tiene al folio 373 buelta, consta una partida del tenor siguiente:

En Sevilla Lunes tres dias del mes de Agosto de mil setecientos y treinta y tres años Yo el Dr Dn Marcos Andres Rubio de la Fuente, Cura en esta Iglesia Parroquial de Sr Sn Juan de la Palma, bapcticé a Antonio Ambrosio Pantaleon, hijo de Ambrosio de Figueroa y de Doña Maria Ruiz, su Muger, dixeron haver nacido dicha Criatura el dia veinte y siete de Julio proximo passado; fue su padrino Mathias de Figueroa Vecino de Sn Vicente, al que adverti el parentesco espiritual, y lo demas de su obligacion, en fé de lo qual lo firmé = Dr Dn Marcos Andres Rubio de la Fuente = Cura-

Concuerta con su original como está en dicho libro, y folio, a que me remito; y para que conste doy la presente en Sevilla en Cinco de Noviembre de mil setecientos, cincuenta, y siete años =

*Dr Pedro Joachin Diaz de la Vega
Cura Theniente*

CRONOLOGÍA

9. FEB. 1653: Matías García de Figueroa y Gabriela M^a de la Encarnación Reina, naturales respectivamente de San Pedro de Lantaño y de Antequera, contraen matrimonio en la iglesia de San Sebastián de esta última ciudad, en cuya calle de la Santísima Trinidad se establecen.
- ENE. 1654: Leonardo Francisco de Figueroa y Reina, primogénito de la pareja, nace en la villa de Utiel, probablemente de manera fortuita, mientras sus padres viajaban hacia Cuenca, que sería el lugar elegido para el alumbramiento. Su bautizo se celebraría en la utielana iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción.
- 1654-1664: Infancia de Leonardo en Antequera con sus hermanos menores Laureano y Leandro Matías. Posteriormente nacerían Alberto, Antonio y Juliana. Se sabe que a fecha de 2 de noviembre de 1673, los seis hermanos permanecían solteros.
- En 1664, a la edad de diez años, Leonardo, como primogénito, es enviado por sus padres a Sevilla. En la collación de San Lorenzo, posiblemente bajo el cuidado de Miguel de Miranda, residirá ininterrumpidamente hasta 1677.
5. MAR. 1672: Leonardo de Figueroa, de dieciocho años de edad, residente en Sevilla, comunica a su padre que tiene tratado aprender el oficio de albañil con el maestro José García. Al ser menor de veinticinco años, necesita el permiso paterno. La autorización de Matías de Figueroa quedó formalizada en esta fecha mediante un poder notarial especial, otorgado en Antequera al referido Miguel de Miranda. Dicho poder constituye el contrato de aprendizaje de Leonardo de Figueroa con José García, otorgado por una duración máxima de cuatro años. En él, Leonardo se compromete a la asistencia tanto en casa de su maestro como en sus obras durante todo el período de su instrucción.
- CUARESMA 1672: Ya aparece empadronado Leonardo en la vivienda de José García, en la calle del Naranjuelo. Allí coincide con otros aprendices y con Alonso González, criado de José García. Comienza el aprendizaje de Leonardo con José García.
- El encuentro de Leonardo de Figueroa con la práctica constructiva como aprendiz tiene lugar en las obras que José García estaba realizando para la casa de Cristóbal de Villalba, mercader de paños, en la calle del Cuerno, contratadas el 25 de septiembre de 1671.
- AGO. 1673: El Mayordomo de la fábrica de San Lorenzo encarga a José García obras de solado de sepulturas en la iglesia. El 5 de agosto, éste otorga carta de pago en la que recoge el jornal del peón, categoría inicial de Leonardo, que fue de 7 reales de vellón.
- DIC. 1673: Leonardo de Figueroa parte hacia Antequera a fin de ocuparse del cumplimiento de las últimas voluntades de su padre. Matías, fallecido el 12 de noviembre, había otorgado testamento el día 2 de dicho mes. En él dejaba por sus únicos y universales herederos a sus seis hijos, menores de edad, nombrando también curador «ad litem» de los mismos.

- ENE. 1674: Puesto que su madre se encontraba en Cuenca y desconocía el fallecimiento de su marido, cuyos bienes había que poner a cobro, Leonardo se desplaza a dicha ciudad desde Antequera. El 11 de febrero de 1674, Gabriela Reina otorgó en Cuenca un poder notarial especial a tal efecto.
10. MAR. 1674: Una vez de vuelta Leonardo a Antequera, el Alcalde Mayor de la ciudad despacha mandamiento para entregar al tutor de los menores la parte que correspondió a los hijos, que asciende a 100 ducados de vellón. Leonardo de Figueroa regresa a Sevilla pasada la Cuaresma de este año, ya que no aparece en el padrón parroquial.
- ABR. 1674-MAR. 1675: José García realiza importantes obras en la iglesia de San Lorenzo, encargadas por la fábrica de la parroquia. Éstas comenzaron con diversas reparaciones menores, aunque ante el mal estado de los tejados, se acometió el arreglo general del mismo, destejándose las cubiertas y siendo sustituida toda la tabla.
29. ABR. 1675: José García, Alcalde Alarife este año, se obliga a realizar obras en la casa de morada de D^a. Francisca de Huerta, sita en la collación de San Lorenzo.
18. JUL. 1675: José García había interpuesto demanda contra su cliente Lorenzo Dávila, por incumplimiento del contrato suscrito en 1674 para ejecutar ciertas obras en la casa de éste, sita en la collación de San Martín. En esta fecha, la demanda queda sobreseída, ya que el denunciado pagó toda la deuda, declarando estar satisfecho con la obra realizada por José García.
20. DIC. 1675: Leonardo de Figueroa declara en la toma de dichos previa a su matrimonio con Isabel Quintero, hermana de José García y residente en la villa de Alcalá de Guadaíra, a la cual había dado palabra de casamiento. Leonardo afirma por primera vez ser natural de Antequera. Como testigos presenta a su maestro y a Juan Rodríguez Rejano, maestro cerrajero.
- DIC. 1675-ENE. 1676: Matrimonio de Leonardo de Figueroa e Isabel Quintero, celebrado en Alcalá de Guadaíra, probablemente en la iglesia de Santiago el Mayor. La dote de Isabel consiste en su ropa y algunos muebles, aportando Leonardo 550 reales de vellón. Los recién casados residen hasta julio de 1676 en casa de José García.
1. JUL. 1676: Leonardo e Isabel se trasladan a una casa de la plaza de San Lorenzo, que el 5 de mayo han tomado en arrendamiento por tres años. La renta mensual es de 34 reales, presentando Leonardo, que por primera vez se dice ya Maestro Albañil, a su cuñado José García como fiador.
2. DIC. 1676: Nace Josefa María de la Rosa, primera hija de Leonardo de Figueroa, que es bautizada en la iglesia de San Lorenzo el día 16. Su padrino es el capitán Juan Martínez del Castillo, consiliario de la Hermandad de la Caridad.
22. MAR. 1677: Inopinadamente, Leonardo de Figueroa traspasa la casa en que vive hace apenas nueve meses, en los mismos términos bajo los que la había arrendado, debiéndola dejar antes del 1 de julio.
- MAR-JUN. 1677: Leonardo se traslada de San Lorenzo con su familia, muy probablemente a la collación de Santa María la Mayor, en la que iban a residir durante dos años, como confirmará el propio Leonardo en un expediente de noviembre de 1690. El traslado pudo deberse a su entrada en las obras del Hospital de la Caridad bajo el patrocinio de su compadre, el capitán Juan Martínez del Castillo.
20. ENE. 1679: Es bautizado en la parroquia del Sagrario Juan José, primer hijo varón de Leonardo de Figueroa. Oficia como padrino otro destacado hermano de la Caridad, el capitán Juan de Ribón.
13. MAR. 1679: Leonardo es citado como maestro albañil en el listado de cuentas de la Hermandad de la Caridad de este año.
7. JUL. 1679: Leonardo firma un recibo por aliceres y azulejos realizados para la Caridad por el maestro alfarero Juan Velasco.
9. JUL. 1679: Con motivo del reconocimiento de la tumba donde se había enterrado a D. Miguel de Mañara, fallecido dos meses atrás, Leonardo de Figueroa, Maestro Mayor de Obras de la Caridad, acompaña en la inspección a Pedro Corbete, Hermano Mayor, y a Alonso Ignacio, Hermano de Penitencia del Hospital. Leonardo permanecería con este cargo en la Caridad hasta el verano de 1687.

14. SEP. 1679: Como Maestro Mayor de Obras del Hospital, Leonardo de Figueroa acompaña a los maestros Francisco Moreno, Juan Domínguez (que dos años después se convertirá en su compadre) y Esteban García, en el reconocimiento de las grietas detectadas en la iglesia de la Caridad, cuya construcción había finalizado el 16 de marzo de 1670. Dichos maestros proponen la realización de contrafuertes en el muro del evangelio y la supresión de dos arbotantes, comenzándose las obras al día siguiente, lógicamente bajo la dirección de Leonardo de Figueroa. Uno de estos contrafuertes sería aprovechado en 1721 como base para construir la torre, obra conjunta del propio Leonardo y Francisco Martín.
Ese año de 1679, Leonardo de Figueroa se traslada con su familia a la calle del Garzo, collación de San Vicente, a la casa donde vive su amigo Alonso González, antiguo criado o aprendiz de José García.
12. FEB. 1680: Leonardo de Figueroa se obliga a la realización de obras en la casa de D. Ignacio de Leyva, Jurado de la ciudad y hermano de la Caridad, sita en la Resolana del Río. Se trata de su primera obra conocida para un particular. En el contrato, Leonardo afirma residir en la calle del Garzo, presentando como fiador a Lucas Arias, carpintero del Hospital de la Caridad.
12. JUN. 1681: Leonardo de Figueroa solicita al Hospital del Espíritu Santo, a tributo perpetuo, una casa ruinosa sita en la calle Ancha de San Vicente, con un postigo a la calle del Garzo, muy cerca de la casa de Alonso González, su residencia actual. Tras recibir el parecer y valoración del Maestro Mayor Francisco Moreno, que aprecia el tributo anual en 18 ducados, el Administrador del Hospital lo incrementa a 30 ducados.
8. JUL. 1681: Leonardo Francisco de Figueroa muestra su disconformidad con el aprecio del Administrador del Hospital, si bien se allana para evitar dilaciones.
11. JUL. 1681: Como Información de Utilidad en relación con el provecho que le resultaría, el Hospital del Espíritu Santo recibe las declaraciones de los maestros albañiles Juan Márquez de Araús y Juan Dionisio de Resa y de Lucas Arias, maestro carpintero.
15. JUL. 1681: El Provisor y Vicario General de la Ciudad y su Arzobispado da licencia al Administrador del Hospital para proceder a la dación de la casa a Leonardo de Figueroa, a tributo y censo perpetuo, en precio de 30 ducados anuales.
14. AGO. 1681: Nace María Eusebia de Figueroa, que es bautizada ya en la iglesia de San Vicente el 8 de septiembre. Es su padrino el Maestro Mayor de Obras de los Venerables, Juan Domínguez, quien pudo influir para la entrada allí de Leonardo en 1686.
16. SEP. 1681: Finalmente, con efecto desde el 1 de agosto, el Administrador del Hospital del Espíritu Santo otorga la casa de la calle Ancha de San Vicente a Leonardo de Figueroa, con la obligación de gastar en un año 600 ducados de vellón para reedificarla. Como fiadores, Leonardo presenta a Lucas Arias y Juan Velasco, colaboradores de Figueroa en la Caridad.
- CUARESMA 1682: Leonardo de Figueroa e Isabel Quintero ya constan residiendo en la casa de la calle Ancha, nº 7 del padrón primero de San Vicente, junto con la madre y la hermana de aquélla y Leandro de Figueroa.
18. JUL. 1682: Son inaugurados los patios del Hospital de la Caridad, ejecutados y posiblemente trazados por Leonardo de Figueroa, quien permanecerá como Maestro Mayor de Obras de dicha institución hasta el verano de 1687. Justamente hasta su traslado a la ciudad de Carmona, donde acometería nuevos retos profesionales y sufriría profundos cambios en su vida familiar.

NOTAS

1. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Fondo de Protocolos Notariales (FPN), Of. 4, Año 1730, Fol. 293 r-v, Leg. 2845. Codicilo de Leonardo de Figueroa. Inédito. Sevilla, 7. Abr. 1730:
«En el Nombre de Dios todo Poderoso Amen sepan quantos esta carta de Cobdicilo vieren como yo Leonardo de Figueroa Maestro de obras de Alvañileria vezino desta ciudad de Sevilla Parrochia de San Vicente estando enfermo y en mi acuerdo Digo que yo tengo fecho y otorgado mi testamento y ultima voluntad por ante Josef Gonzalez

Vexarano escrivano publico del numero desta dicha ciudad en veinte y tres de Julio del año de mill setezientos y veinte y tres años que me rrefiero y por que tengo aora que declarar otorgo y lo Hago por via de cobdizilo en la forma siguiente [...] E yten declaro tendre el dia de oy De Caudal Hasta tres mill Ducados de vellon assi en las cassas que de presente vibo que estan en la Calle ancha de San Vizonte que gozo a tributo del Hospital del expiritu Santo desta ciudad como en diferente Ropa trastos y omenaje de cassa y hasta Dozientos Ducados de vellon en Dinero y para que se este en esa intelixencia lo declaro [...]Y en la forma Referida Hago y otorgo este mi cobdizilo por el qual apruebo y Ratifico Dicho mi testamento para que junto con el y en lo que no fuere contrario a esta mi Disposicion se guarde cumpla y ejecute por la via y forma que mas ubiere lugar en Derecho fecha la carta en Sevilla estando en las cassas de la morada del otorgante en Siete Dias del mes de Abril de Mill Setezientos y treinta años y el otorgante que yo el escrivano publico Doy fee que conosco no firmo aunque savia por la gravedad de su enfermedad a su Ruego lo firmo un testigo en este Rexistro siendo testigos Juan Diaz maestro carpintero vecino desta ciudad en dicha Collazion San Tiago Lorenzo vecino desta dicha ciudad en dicha cassa y Jose Lechuga vecino della a omnium Sanctorum».

2. Esta investigación ha permitido datar el nacimiento de Leonardo de Figueroa hacia enero de 1654.
3. No doce, como se creía. Tomás Agustín Juan, fruto de su segundo matrimonio, nació el 6 de marzo de 1701, siendo bautizado en la sevillana iglesia de San Vicente, el 18 de dicho mes. Fue su padrino su tío materno Juan Agustín de la Barrera y Alcohola, por aquel entonces capellán de la iglesia de San Pedro de Carmona. Archivo Provincial (en adelante AP) San Vicente, Libro 20 de Bautismos, Fol. 7 v.
4. Se ha venido discutiendo tradicionalmente respecto de la fecha de nacimiento de Antonio de Figueroa, ya que al igual que en el caso de Leonardo, su partida de bautismo se ha perdido. Asimismo, aunque la historiografía lo ha presentado continuamente como Antonio Matías, en los documentos gremiales, eclesiásticos y notariales figura solamente con el nombre de Antonio de Figueroa, que es también como siempre firmó. Sin embargo, la primera referencia literaria ya se refiere a él como Antonio Matías. Ésta se remonta a 1829, en las Adiciones de Juan Agustín Ceán Bermúdez a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, obra de Eugenio Llaguno y Amirola; allí se dice, hablando del Colegio de San Telmo, que «Volvió a seguir la obra en 1775, siendo su maestro Antonio Matías de Figueroa, hijo de Matías y nieto de Leonardo». Se desconoce por qué Ceán Bermúdez añadió el segundo nombre, pero lo cierto es que a partir de entonces, todos los historiadores que se han interesado por la figura de Antonio de Figueroa, sin excepción, lo han seguido llamando Antonio Matías. Pues bien, en el transcurso de la presente investigación se ha localizado el inédito Expediente de su matrimonio con Francisca de Pineda, en el cual constan las certificaciones de bautismo de los contrayentes. La de Antonio, cuya transcripción se aporta en el Apéndice Documental, firmada por D. Pedro Joaquín Díaz de la Vega el 5 de noviembre de 1757, refrenda que «Antonio Ambrosio Pantaleon, hijo de Ambrosio de Figueroa y de Doña María Ruiz» nació el 27 de julio de 1733 y que fue bautizado el 3 de agosto, en la sevillana iglesia de San Juan de la Palma, oficiando como padrino del niño su tío Matías José de Figueroa, curiosamente nacido también un 27 de julio, de 1698 (Archivo General del Arzobispado de Sevilla –AGAS–, Fondo Arzobispal, Sec. I, Leg. 08232. Inédito. Sevilla, 5. Nov. 1757: Expediente matrimonial de Antonio de Figueroa y D^a. Francisca de Pineda). Su padre, Juan Ambrosio José, quiso añadir al nombre de su hijo, al igual que había hecho con él Leonardo de Figueroa, el del santoral de la fecha de nacimiento, que corresponde a Pantaleón. Pero al contrario que en su caso, a Antonio siempre se le designó únicamente por su primer nombre, desconociéndose el motivo que llevó a Ceán Bermúdez a citarlo como Antonio Matías. Quizás dio por sentado que entre sus varios nombres estaría el de su padre. Y tenía razón, sólo que el progenitor de Antonio fue Ambrosio y no Matías, como creía el historiador. Sirva esta novedosa aportación, que subsana definitivamente la histórica confusión, para evitar que a partir de ahora se siga aludiendo erróneamente al nieto de Leonardo como Antonio Matías de Figueroa.
5. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Dos esculturas genovesas de 1682 en el Hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, vol. II, nº 196, pp. 453-455.
6. Se citan exclusivamente obras generales que valoran la figura de Leonardo de Figueroa en el panorama español y las que aportan datos biográficos del período que abarca este trabajo. De igual modo, se referencian los artículos existentes sobre obras de Leonardo llevadas a cabo durante la fase de su vida aquí estudiada.
7. El que se creía primer testamento de Leonardo de Figueroa (4. Dic. 1722), fue posteriormente publicado por MENDIÓROZ LACAMBRA, Ana, «La capilla de Ntra. Sra. de la Antigua y Siete Dolores, actual de Montserrat, del exconvento de San Pablo. Aproximaciones sobre su cronología, autoría y primeros protectores», *Atrio*, nº 0, p. 119. Recientemente, junto con novedosos datos biográficos y artísticos, ha sido publicado el que hasta ahora es el primer testamento del artista (13. Abr. 1713); HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, «Leonardo de Figueroa. Inicios y actividad pericial. Una obra y un testamento inéditos», *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. VI, pp. 261-287.
8. En el presente estudio se expone el resultado de la investigación realizada en los siguientes archivos: en Sevilla, Archivo Histórico Municipal, Archivo Histórico Provincial, Archivo General del Arzobispado, Archivo Parroquial

del Sagrario, Archivo Parroquial de San Pedro, Archivo Parroquial de San Juan de la Palma, Archivo Parroquial de San Lorenzo, Archivo Parroquial de San Vicente y Archivo de la Hermandad de la Caridad. En Cuenca y Albacete, sus respectivos Archivos Históricos Provinciales y Diocesanos. Archivo Diocesano de Málaga. Archivo Histórico Municipal de Antequera. Archivo Diocesano de Santiago de Compostela. Archivo Histórico Municipal de Alcalá de Guadaíra. Archivo Parroquial de San Juan del Puerto. Archivo Municipal de Villamalea. Todos los documentos inéditos a que se hace referencia en el presente texto han sido transcritos e incluidos en un estudio más extenso del autor, también inédito, uno de cuyos ejemplares se halla depositado en la Biblioteca Auxiliar del Archivo General del Arzobispado de Sevilla.

9. Archivo Histórico Municipal de Antequera (AHMA), Fondo de Protocolos Notariales (FPN), Of. 8. Fol. 341r a 348r, Leg. 1525. Testamento de Matías de Figueroa. Inédito. Antequera, 2. Nov. 1673. Apertura y lectura, 13. Nov. 1673. Consultado el Archivo Diocesano de Santiago de Compostela, donde se hallan los correspondientes libros sacramentales de San Pedro de Lantaño, no se ha podido localizar la partida de bautismo de Matías García de Figueroa.
10. Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), FPN, Of. de Martín de Vergara, Reg^o. 1 de 1674, Fol. 37r a 38v, Leg. P-1165: Poder de Gabriela M^a de la Encarnación para el tutelaje de sus hijos. Inédito. Cuenca, 11. Feb. 1674: «... Mathias Garcia de Figueroa Vezino que fue del lugar de Villamalea jurisdicción de la Villa de Jorquera». No ha aparecido dato alguno sobre Matías García de Figueroa en el Archivo Municipal de Villamalea, a cuyos responsables se agradece su amable colaboración.
11. «Declaro case con grabiela maria de la Encarnacion vezina y natural desta ciudad Yja de alonso hortis y de ana de Reina su muger difuntos vezinos que fueron desta dicha ciudad...». Testamento de Matías de Figueroa, Fol. 346v (véase nota 9).
12. AHMA, Parroquia de San Sebastián, Libro VI de matrimonios, Fol. 165v, Leg. 507. Matrimonio y velación de Matías de Figueroa y Gabriela M^a Reina. Inédito. Antequera, 9. Feb. 1653 y 17. Feb. 1653, resp.: «En la ciudad de Antequera En nueve días del mes de febrero de mil y seiscientos y cinquenta y tres años Yo el Liz^{do} Bartolome Palomo gallego de licencia de El Liz^{do} Bartolome Muñoz de Leon Cura en la Yglesia parroquial de Señor San Sebastian aviendo precedido las moniciones segun dispuesto por el Santo Concilio de Trento y no aver resultado ympedimento Con mandamiento de El señor Vicario despose por palabras de presente que hicieron Verdadero Matrimonio a Matias de Figueroa Hijo de Alberto garcia y de Catalina g^a su muger con Gabriela Maria de la Encarnacion Hija de Alonso Ortiz y de Ana de Reyna su muger vecinos de esta ciudad fueron testigos los licenciados Juan de la Morena Don Juan de Arriola y Francisco de Salmeron Supieron los Contrayentes la doctrina Christiana Y lo firme _
En la ciudad de Antequera En diez y siete dias del mes de febrero de mil y seiscientos y cinquenta y tres años Yo El Liz^{do} Francisco garcia Bacan Presbitero de licencia de El Liz^{do} Francisco Muñoz Montefrio Cura en la Yglesia parroquial de señor San Sebastian de dicha Ciudad di las Bendiciones nupciales Coran facie Ecclesie a Matias de Figueroa y a Gabriela Maria de la Encarnacion Contenidos En el Capitulo supra escrito fueron Padrinos Pedro de Torres y Luisa de Baldivia su muger Y En fe de Ello lo firme _».
13. «Matias de Figueroa vezino desta Ciudad en esta parroquia calle de la Santissima Trinidad...» (véase nota 32).
14. Testamento de Matías de Figueroa, Fol. 346v (véase nota 8). La expresión «con mi Yndustria y trabajo personal», denotaría la posesión de algún negocio de tipo artesanal con el que alcanzó, si no prosperidad al menos una cierta estabilidad, ya que al casarse no disponía de medios económicos y al final de sus días, dos décadas después, dejó varios cientos de ducados de vellón para su mujer e hijos.
15. Dichos documentos son: AHMA, FPN, Of. 8, Fol. 58r a 59v, Leg. 1525: 18 años. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. I: Leg. 08209: 22 años, Leg. 05444: 33 años. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. III: Leg. 12249: 37 años. Leg. 11904: más de 50 años. Leg. 5668: más de 60 años. Leg. 12650 (dos declaraciones): más de 60 años. Leg. 13557: 63 años. Leg. 12878: 63 años.
16. El itinerario completo sería: de Antequera a Bailén, donde tomarían el camino de Córdoba a Valencia por Alcaraz y Albacete; de aquí hacia Casas Ibáñez y Villamalea. Para continuar hacia Cuenca, atravesarían el río Cabriel por el puente de Vadocañas, y pasando por Venta del Moro y Jaraguas llegarían a Utiel. Finalmente, el acceso a Cuenca desde esta villa se hacía por el camino de Mira y Cardenete. Se agradece a D. José Alabau Montoya sus notas histórico-geográficas y la bibliografía sobre la villa de Utiel como núcleo comercial y de comunicaciones.
17. Consultados los Archivos Históricos Provinciales de Albacete y Cuenca, así como los respectivos Archivos Diocesanos, no se ha encontrado noticia alguna sobre el nacimiento de Leonardo de Figueroa. En particular, se han repasado los libros parroquiales de bautizos de la ciudad de Cuenca. De haber llegado allí sus padres, hoy se conservaría la partida de bautismo de Leonardo.
18. Testamento de Matías de Figueroa, Fol. 346v (véase nota 9).
19. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. I, Leg. 08209: Expte. Matriml. de Leonardo de Figueroa con Isabel Quintero. Inédito. Declaración de Leonardo. Sevilla 20. Dic. 1675: «En Sevilla en Veinte de diziembre de seiscientos Y setenta Y cin-

co por ante su merced fue Recivido Juramento en forma de derecho del contraiente y fecho prometio de decir Verdad Y preguntado = dixo que se llama Leonardo de Figueroa Yque es hixo Mathias de Figueroa Y de Gabriela m^a Y natural de la Ciudad de Antequere (sic) de donde salio siendo deedad de diez años Y se vino a esta Ciudad donde asistio asta aora sin aver hecho ausencia a parte alguna siempre en la Collacion de San Lorenzo donde esta empadronado, Y no es ni asido cassado ni dio Palabra de matrimonio apersona alguna ni tiene hecho Voto de castidad ni Religion ni otro impedimento que le impida el cassarse con Ysavel de Santiago de la que no es pariente Y esto es la Verdad so cargo del Juramento fecho Y es deedad de Veinte y dos años Y lo firmo».

20. DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, *La Sevilla del siglo XVII, Historia de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 1984, pp. 287-310.
21. CRUZ ISIDORO, Fernando: «José García, Maestro Mayor del Concejo Hispalense», *Laboratorio de Arte*, nº 6, pp. 103-127. Al carecer de una obra artística de entidad, José García (1642-1716) ha quedado en un segundo plano en relación a los grandes maestros sevillanos de la época. Sin embargo, sus conocimientos del oficio le granjearon el respeto de sus colegas, muchos de los cuales, además de Leonardo de Figueroa, se formaron con él. Se aporta aquí el dato inédito de que entre sus amistades se contaron destacados maestros de otros gremios, como el cantero Francisco Jordán y el escultor Fernando de Barahona, que apadrinaron, respectivamente, a sus hijos Vicente Francisco y José Gabriel (APS. Lorenzo, Libro 11 de Bautismos, Fol. 84r, 14. Abr. 1670 y Fol. 246r, 17. Dic. 1678, resp.). Bien relacionado con las cofradías y mayordomías de fábricas, especialmente de la parroquia de San Lorenzo, fue requerido en numerosísimas ocasiones por las diferentes instituciones religiosas y civiles de la ciudad para emitir pareceres y juicios técnicos, sobre todo a partir de ejercer la Maestría Mayor de Fábricas de la ciudad de Sevilla y su Arzobispado y de su nombramiento como Maestro Mayor de la Ciudad.
22. HERRERA GARCÍA, Francisco J., *Noticias de Arquitectura (1700-1720), Fuentes para la Hª del Arte andaluz*, Tomo II, Sevilla, Guadalquivir, 1990. Y HERRERA, Francisco J. y QUILLES, Fernando: «Nuevos datos sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, nº 259-260, pp. 335-349.
23. AP San Juan Bautista (San Juan del Puerto): José, María (Libro 6 de Bautismos, Fol. 219r y 237r, resp.), Isabel, Rodrigo, Alberto, Felipe y Marcelina (Libro 7 de Bautismos, Fol. 1r, 43v, 66v, 94r y 124v, resp.).
24. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. I, Leg. 08213. Expte. Matriml. de José García y D^a. María de León. En su declaración, José dice ser «natural desta ciudad parroquiano de S. Lorenzo desde que nasio», posiblemente para aligerar trámites. Será el testigo Pedro del Huerto quien ofrezca datos más veraces. Inédito. Sevilla, 6. Feb. 1666: «E luego los dichos contrayentes Presentaron Por testigo a Pedro del guerto que asi se nombro y ser maestro del Arte de la seda y vecino desta ciudad en El conPas de San clemente collacion de San Lorenzo del qual Resivi Juramento en forma de derecho y fecho = dixo que conoce a los dichos Joseph garcia y d^a m^a de Leon contrayentes a El de dies y nueve años a esta parte y a Ella de quinze a dies y seis años a esta parte a ambos siempre En esta ciudad y en la dicha collacion de San Lorenzo sin que ayan hecho ausencia della y save que no son ni an sido Casados Y no save ni a oydo desir tengan ynPedimento para Ello porque se an Criado juntos y la verdad so cargo de su Juramento fecho y que es de edad de veinte y seis años y no firmo porque dixo no savia».
25. AP San Lorenzo, Libro 11 de Bautismos, Fol. 33v, Inédito.
26. AHPS, FPN, Of. 15, Año 1695, Fol. 487r-v, Leg. 9531. Declaración de última voluntad de D^a. Felipa de Santiago Pérez Conde. Inédita. Sevilla, 7. Ago. 1695: «...del Matrimonio que tubo con el dicho Xptoal Garcia su marido tiene por sus hijos lexitimos Y del susodicho a el dicho Joseph Garcia Y a fr Alberto Conde Religiosso sacerdote del horden de nuestra señora del carmen conventual en el convento de dicha horden en la Villa de Alcalá de Guadaira: Y a la dicha Maria de la Conzepcion Y quintero de estado donzella maior de Veinte Y cinco años, Y aunque de dicho Matrimonio a tenido mas hijos son fallecidos Y de ellos como estado de matrimonio D^a Ysavel quintero muger lexitima que fue de Leonardo de Figueroa Maestro albañil».
27. AHPS, FPN, Of. 4, Libro 1º de 1675, Fol. 79r-v, Leg. 2722: Declaración de obras José García a Sebastián Francisco de Zurieta. Sevilla, 8 de enero de 1675.
28. AHPS, FPN, Of. 4, Libro 1º de 1675, Fol. 80r-v, Leg. 2722: Carta de pago de José García a Sebastián Francisco de Zurieta. Sevilla, 8 de enero de 1675.
29. AHPS, FPN, Of. 13, Libro 1º de 1669, Fol. 905r a 915v, Leg. 8115: Venta y situación de tributo. José García y su esposa, D^a María de León, a la cofradía del Stmo. Sacramento de San Lorenzo. Inédito. Sevilla, 19 de mayo de 1669.
30. AHPS, FPN, Of. 4, Año 1669, Fol. 1186r-v, Leg. 2699: José García traspasa una casa a D^a. Catalina Manuela de Villegas. Sevilla, 2 de mayo de 1669.
31. Expte. Matriml. de Leonardo de Figueroa con Isabel Quintero (véase nota 19). Declaración de Isabel. Inédito. Alcalá de Guadaira, 9. Dic. 1675: «En la villa de alcalá de guadaira en nueve dias del mes de Dixiembre de Mill seiscientos y setenta y cinco años ante su merced el Lic^{do} Don Bartolome de Algarin aguayo Vicario desta villa parecio Doña Ysavel Maria Quintera Vezina desta villa en la calle de Mayrena Dixo se quiere casar con Leonardo de Figueroa Vecino de la Ciudad de Sevilla = hanse dado palabra de Casamiento el uno a el otro pidio a su merced le de Lizencia para ello pidio Justicia Y juro... En la villa de alcalá de guadaira en el dicho dia el Señor Vicario hiso parecer ante

si a la dicha contraiente de la qual Recivio Juramento segun derecho que lo hizo y prometio de decir Verdad y preguntada por el pedimento = dijo que se llama Doña Ysavel m^a quintera y ques Vecina desta villa y natural de la villa de San Juan del puertto donde asistiò asta dehedad de ocho a nueve años Hija legitima de Xptoal garcia de la mora y de Doña Felipa de Santiago sus padres con la dicha su madre por ser viuda se vino a esta villa de la dicha hedad donde se a criado y asistido asta aora sin haver salido ni echo ausencia Notable ni dado palabra de casamiento a ninguna Persona ni tiene otro ynpedimento que lestorve del matrimonio que aora pretende, y esto dijo es la verdad socargo del Juramento que tiene fecho y no firmo por no saver de diez y ocho años poco mas o menos lo firmo el S^r Vicario».

32. Véase: P. MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael, «Aportación documental a la historia de los Carmelitas en Alcalá de Guadaira (1549-1865)», *Actas de las VI Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaira*, Alcalá de Guadaira, 1998, pp. 25-55, donde se documenta a Fr. Alberto Conde en este convento desde 1674.
33. AHPS, FPN, Of. 19, año 1671, Fol. 884r-v, Leg. 12990. José García, obligación de obra a Cristóbal de Villalba. Inédito. Sevilla, 25. Sep. 1671.
34. AHMA, FPN, Of. 8, Fol. 58r a 59v, Leg. 1525. Poder de Matías de Figueroa a Miguel de Miranda (contrato de aprendizaje de Leonardo de Figueroa). Inédito. Antequera, 5. Mar. 1672.
35. AHMA, FPN, Of. 11, libro 2º del año 1673, Fol. 210 r-v, Leg. 7058. Declaración de obras ejecutadas por José García en la iglesia de S. Lorenzo. Inédito. Sevilla, 5. Ago. 1673.
36. AHMA, Parroquia de San Sebastián, Libro 6º de entierros, Fol. 237v, Leg. 542. Entierro de Matías García de Figueroa. Inédito. Antequera, 13.Nov.1673: «Matias de Figueroa vezino desta Ciudad en esta parroquia calle de la Santissima Trinidad barrionuevo murio y se enterro su querpo en esta parroquia en treçe de nobiembre de 1673 años hotorgo su testamento Ante Alonso delgado de Reina escribano del numero desta ciudad de Antequera y por el hordena lo çiguiente missa de requien cantada con su bigilia dies missas de anima y tres rebeladas y cumplimiento a çiento y cinquenta missas resadas y por codicilo que otorgo ante el dicho escribano en dicho dia hordena se digan ciento y cinquenta missas mas y unas y otras deja repartidas y por su albacea al padre Fr. Andres de la Cruz religioso profeso de la S^{ma} Trinidad desta ciudad = entrego limosna y derechos de beinte missas las dies de anima que se apuntan en el puntador nuevo a foxas 112».
37. Testamento de Matías de Figueroa, Fol. 345r (véase nota 9).
38. AHMA, FPN, Of. 8, Fol. 339r-v, Leg. 1525. Codicilo de Matías García de Figueroa. Inédito. Antequera, 12. Nov. 1673.
39. AHMA, FPN, Of. 8, Fol. 410r-v, Leg. 1525. Préstamo del depositario de la herencia de Matías a Leonardo de Figueroa a cuenta de la misma. Inédito. Antequera, 27. Dic. 1673.
40. Poder Notarial Especial de Gabriela Reina a Francisco Blázquez de Castro (véase nota 10).
41. AHMA, FPN, Of. 8, Fol. 65r a 71v, Leg. 1566. Pago de la herencia a Gabriela M^a. de la Encarnación. Inédito. Antequera, 2. Mar. 1674.
42. AHMA, FPN, Of. 8, Fol. 88r a 93v, Leg. 1566. Pedro González de Tejada acepta la tutela de los hijos de Matías de Figueroa. Inédito. Antequera, 9. Mar. 1674.
43. Tres hijas del destacado arquitecto Pedro Romero González casaron con maestros albañiles: Leonor María, hija de su primera esposa, D^a. Teresa de Jesús de Ojeda Cordera, lo hizo con Nicolás Díaz de Ayala el 16 de junio de 1680 (AP San Vicente, Libro 9 de matrimonios, Fol. 229v, Inédito), declarando en los dichos José García. Juana Josefa María, hija de D^a. Beatriz Polonia de Lima y Torres, su segunda mujer, casó el 23 de abril de 1696 con el que sería Maestro Mayor Diego Antonio Díaz de Campos –o Marín–, cuyo hermano, Francisco Antonio, lo hizo con María Antonia Marcela, otra de las hijas menores de Pedro Romero, el 23 de enero de 1703 (AP San Vicente, Libro 11 de matrimonios, Fol. 17r, Inédito).
44. El contrato de aprendizaje de Nicolás Díaz con José García es similar al de Leonardo: Nicolás Díaz, de 16 años de edad, es puesto por su madre, tutora y curadora de su persona y bienes, por aprendiz de albañil con José García «Por tiempo de çinco años que corren y se quantan desde el dia Primero de henero Pasado de este año de la fecha y se Cumpliran fin de Diciembre de el año que biene de mil y seiscientos y setenta y ocho», también en régimen interno, para que «este en casa y compañía de el dicho Maestro y le sirva y a su Casa o familia de lo que le mandare y le sea onesto y posible de hacer», «Y curarle las Enfermedades que tubiere como no sean contagiosas ni pasen de quinze días», dándole José García cada año 20 ducados de vellón para su vestuario, y al final, «le tiene de dar quatro piessas que son plana y cuchara, Palaustre y Plomada y no otra cosa alguna» (AHPS, FPN, Of. 15, libro 1º del año 1674, Fol. 149r-v, Leg. 9501. Aprendiz Nicolás Díaz con José García. Inédito. Sevilla, 13. Feb. 1674).
45. AHPS, FPN, Of. 11, libro 1º del año 1675, Fol. 284r a 285v, Leg. 7055: Declaración de obras ejecutadas por José García en la iglesia de S. Lorenzo. Inédito. Sevilla, 1. Mar. 1675.
46. AHPS, FPN, Of. 15, libro 1º del año 1675, Fol. 649r a 650v, Leg. 9503: Obligación de obras, José García con D^a. Francisca de Huerta. Inédito. Sevilla, 29. Abr. 1675.

47. AHPS, FPN, Of. 15, libro 2º del año 1675, Fol. 235r-v, Leg. 9504: Finiquito y carta de pago de José García a Lorenzo Dávila. Inédito. Sevilla, 18. Jul. 1675.
48. Véase nota 31.
49. AP San Juan Bautista (San Juan del Puerto). Libro 7 de bautismos, Fol. 1r. Inédito: «En Jueves nueve dias del mes de enero de mill y seis sientos y quarenta y ocho años yo el L^{do} gonçalo tirado presvitero cura de la yglesia de señor San Juan Baptista de la villa de San Juan del Puerto Baptise A ysabel hija de Xptoval garcia de la mora y de philipa de santiago: fue su padrino el L^{do} Don Juan de encalada subdiacono: todos vesinos de dicha villa advirtio-sele el parentesco espiritual con el ahijada y sus padres y la obligacion contraida enffe de lo qual lo firme fecho ut supra».
50. Expediente matrimonial de Leonardo de Figueroa con Isabel Quintero (véase notas 19 y 31). Con la expresión «natural de Antequera», Leonardo manifiesta a las claras lo ocasional de su nacimiento en Utiel. Las interesantes declaraciones de José García y Juan Rodríguez Rejano –Maestro cerrajero, amigo de José García y de Leonardo, residente en la plaza de San Lorenzo– en el sentido de que conocen a Leonardo de Figueroa desde hace once años, es decir, desde 1654, confirman que éste llegó a Sevilla en esa fecha, así como que, aunque dice ser de 22 años, probablemente aún no los habría cumplido.
51. La iglesia del barrio de la contrayente era San Sebastián, pero en esa fecha no está documentado su establecimiento como parroquia. Al ser el contrayente parroquiano de San Lorenzo, en el índice del Libro 6 de matrimonios de la parroquia sevillana, quedó asentado el enlace: «Leonardo Figueroa con D^a Isavel Quintero fol. 233», aunque en dicho libro no existe tal partida.
 Los archivos parroquiales de Alcalá de Guadaira fueron destruidos en los pasados años treinta, perdiéndose sus libros sacramentales. En el Archivo del Palacio Arzobispal, la visita pastoral más antigua referida a San Sebastián que se ha localizado ahora es de 2 de abril de 1687 (once años y tres meses después del matrimonio de Leonardo de Figueroa e Isabel Quintero), en la que aparece como parroquia, contando con dos curas: D. Antonio Lobillo y D. Sebastián de Carvajal. Según las instrucciones dispuestas por el Visitador del Arzobispado, en cuanto al dorado de diferentes elementos y sagrario, forrar armarios, ponerle vidrios al relicario, realización de taza para la pila bautismal, etc., debía llevar poco tiempo como parroquia, por lo que parece más lógico que el matrimonio se celebrara en la de Santiago el Mayor (AGAS, Secc. Gobierno, Serie visitas, Leg. 05161: Visita Pastoral. Inédito. Alcalá de Guadaira, 2. Abr. 1687).
 El matrimonio entre Leonardo e Isabel Quintero se celebró a finales de diciembre de 1675, según confirmaría, años más tarde, el propio arquitecto en su Expediente matrimonial con M^a Sebastiana de la Barrera (AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. I, Leg. 05444. Comparecencia de Leonardo. Carmona, 5. Dic. 1687). Véase HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, *art. cit.*, p. 23.
52. Según el tercer testamento de Leonardo, Isabel Quintero trajo al matrimonio «por su Dote la rropa de su bestir que era de poca entidad y asimismo una cama de borne Ya usada Dos colchones quatro savanas dos almoadas y un cobertor y seis liensos de pintura pequeños todo lo qual apresio en ochocientos y diez rr^s de Vellon y io entre por mi capital y caudal quinientos y sinquenta rr^s de V^o» (AHPS, FPN, Of. 20, Año 1723, Fol. 727r-728v, Leg. 14104).
53. AHPS, FPN, Of. 15, año 1676, Fol. 551r-v, Leg. 9505. Arrendamiento, D. Tomás de León Maldonado a Leonardo de Figueroa. Inédito. Sevilla, 5. May. 1676: «Ottorgo que arriendo a Leonardo de Figueroa Maestro Albañil».
54. AP San Lorenzo, Libro 11 de bautismos, Fol. 208r. Bautizo de Josefa M^a De la Rosa Figueroa. Inédito: «En Miercoles diez y seis dias de el mes de Diciembre de mil seiscientos y setenta y seis años yo el B^r Don Francisco de Salas cura en esta Yglesia de S^r San Lorenzo de Sevilla baptize a Josepha Maria de la Rossa hija de Leonardo de Figueroa y de D^a Ysavel quintero su legitima muger, fue su padrino el capitan Dⁿ Juan Martinez de el castillo, Vezino en la collación de S^{ta} María Lamaior de esta ciudad a quien adverti la cognacion spiritual que contraxo y lo firme fecho ut supra declaro su padre de esta niña tener dos cemanas quando la baptice».
55. AHPS, FPN, Of. 15, Libro 1º de 1677, Fol. 399r-v, Leg. 9507: Traspaso, Leonardo de Figueroa a Manuel Carrera. Inédito. Sevilla, 22-24. Mar. 1677.
56. Ha resultado imposible consultar los padrones parroquiales del Sagrario, collación de Santa María la Mayor.
57. Archivo de la Hermandad de la Caridad (AHC), Libro de admisión de hermanos, 1611-1746, Fol. 193. Juan Martínez del Castillo. Inédito. Sevilla, 11. Jun. 1673.
58. «El 7 de julio de 1679 firma, con buena letra por cierto, el asiento en que se pagan aliceres y azulejos al maestro alfarero Juan Velasco... ». ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *art. cit.*, p. 453.
59. AHC, Legajo de cuentas del siglo XVII. Inédito. Sevilla, 13. Mar. 1679. Junto a Leonardo, en el legajo aparece el maestro carpintero Lucas Arias, amigo y uno de sus colaboradores a partir de su encuentro en La Caridad.
60. AHC, Libro de Cabildos de 10. Ene. 1679 a 28. Dic. 1680, Fol. 1727-28. Inédito. Sevilla, 10. Sep. 1679.
61. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, p. 30. Estos mismos autores proponen la intervención de Leonardo hacia 1681 en el remate de la fachada de la iglesia, basándose en

la analogía con la solución de Figueroa para el Salvador, atribución que ha venido siendo comúnmente aceptada. Sin embargo, un reciente estudio documenta la ejecución de las obras de la fachada en 1733, es decir, tres años después de la muerte del maestro (RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: «La fachada de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla», en *Estudios sobre Miguel Mañara, su figura y su época, santidad, historia y arte*, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, 2011, pp. 493-510).

62. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel, *op. cit.*, p. 19.
 63. AHC, Libro de Cabildos de 10. Ene. 1679 a 28. Dic. 1680, Fol. 1772-77. Inédito. Sevilla, 8. Oct. 1679.
 64. Queda así documentado por vez primera el encuentro de Leonardo con Juan Domínguez, quien el 8 de septiembre de 1681 apadrinaría el bautizo de María Eusebia de Figueroa y Quintero. Domínguez, a la sazón Maestro Mayor de los Venerables, introduciría posteriormente en dichas obras a su compadre, comenzando Leonardo como oficial de albañilería el 6 de mayo de 1686, con un sueldo diario de 10 reales (AGAS, Hospital de los Venerables, Obras, Leg. 4: «Libro 3º de el gasto de la obra»).
 65. AHC, Libro 9 de Cabildos (1720-1723), Fol. 23. Sevilla, 12. Ene. 1721. Cabildo para la construcción de la nueva torre para la iglesia. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, «Leonardo de Figueroa artífice de la torre del Hospital de la Caridad de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, nº 16 (2003), pp. 501-506.
 66. «En el cuaderno de obras realizadas desde 1680 hasta 1682 figura como maestro albañil Leonardo de Figueroa...». ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *art. cit.*, p. 453
 67. AHC, Legajo de cuentas del siglo XVII. Inédito. Sevilla, Mar-May. 1684. Asiento de dos recibos firmados por Leonardo de Figueroa y Juan García, por la reparación de unas casas de la calle de la Muela (actual O'Donnell), propiedad de la Santa Caridad: «Mande Vm S^r Dⁿ Manuel Velasques nuestro herm^o thess^o pagar a los señores Leonardo de Figueroa maestro de Albañil Y Ju^o garcia maestro de Carpintero = seiscientos R^s de Vellon que son para Un rreparo que estan haciendo en una Casa de la Calle de la muela que con esta y con que tome la rraçon nro herm^o Contt^{or} seran bien dados Sevilla Y m^{co} 29 de 1684 años_ Mande Vm S^r Dⁿ Manuel Velasques al S^r Leonardo de Figueroa maestro de Albañil: Ciento treintta y siete R^s de Vellon que es el rresto que se le deve de la obra de Albañilería que se a echo en una casa de la S^a Charidad que esta en la calle de la muela desta Ciu^d Sevilla y mayo 14 de 1684 años_». Se aporta ahora el dato de que dicho Juan García, maestro carpintero, colaborador de Leonardo y vecino de la collación de Santa María, fue quien por esas fechas (1. May. 1684) apadrinó en su bautizo a Felipa Gabriela de Figueroa y Quintero. Unos años más tarde, en 1691, Juan García sería nombrado Alcalde Alarife del gremio (CRUZ ISIDORO, Fernando, «Sobre los gremios de albañilería y carpintería en la Sevilla del XVII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, LXVII (2001), pp. 229-245).
- AHC, Libro de Cabildos desde 12. Ene. 1681 a 28. Dic. 1688, Fol. 252v-253r. Sevilla, Cabildo de 8. Jul. 1685. Pareceres de Leonardo de Figueroa, «Maestro mayor de Obras de esta hermandad», sobre las casas y almacén que tiene de por vida Antonio Pérez, «Maestro de haçer organos» en la Resolana, y sobre las que dejó a la Hermandad Domingo de Tejada, «en la plazuela que llaman de los escoveros, Collaçion de San Gil» (HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, *art. cit.*, pp. 270-271).
- Ibidem, Fol. 288v-289r. Inédito. Sevilla, Cabildo de 13. Abr. 1687. El Hermano Mayor informó sobre los daños producidos en la enfermería del Santo Cristo, con «Grande senttimiento que havia hecho la Coluna Ynmediatta a el Altar; Rajandosse su Bassa, dispidiendo los marmoles diferentes astillas», por lo que había llamado a los mejores maestros de la ciudad, que coincidieron en que lo que causó los daños fue «el Baçio de Un Arco que se Cortto por medio; de los Antiguos y que forman y en que Rematta la Pared Gualdera de la mano Yzquierda de dicha enfermería». En el Cabildo de 8. Jun. 1687 (Fol. 291v-292r) se informa sobre los remedios que han dado diversos maestros y «Ottras Perssonas Ynttelijentes en ello» para reparar los daños referidos. Las obras comenzaron el 2 de junio, debiéndose macizar el remate del arco y aligerar techos y bóvedas para dejar «Con Grande seguridad la fabrica toda; Y que esto se Conseguia facilmente Con Arbitrio que Leonardo de Figueroa Maestro de Obras de esta Santta Cassa (a quien se havia thenido por muy Conveniente encargar este reparo) havia hallado para Bajar Unido todo el enmaderamiento del techo, sin neçessitarse de desbaratarlo sino enttero como esta; Cossa de mucho aorro, assi de Gastto como de tiempo».
- De estos novedosos datos se extraen algunas interesantes conclusiones: Leonardo de Figueroa simultaneó su trabajo, durante más de un año (6. May. 1686-23. May. 1687), en las dos grandes empresas de beneficencia de la ciudad: los hospitales de la Caridad y de los Venerables, como Maestro Mayor y como oficial, respectivamente. Finalizado su cometido en el Hospital de los Venerables, Leonardo continuó como maestro responsable de la Caridad, donde debido al dilatado tiempo, ahora conocido, durante el cual ostentó el máximo cargo (al menos ocho años), su intervención sería mucho más importante de lo que se creía en lo que a decisiones proyectuales y de dirección de las obras se refiere, como ya se ha expuesto. La simultánea participación de Leonardo en ambas obras con sólo treinta y dos años, indica que su labor como maestro en la Caridad le había procurado muy buena reputación profesional, a la vez que la amistad de influyentes personajes del oficio y de la ciudad.

En agosto de 1687, Leonardo se trasladó con su familia a Carmona, residiendo allí durante tres años, agrícolamente período de su biografía ya estudiado por diversos autores (HERRERA, Francisco J. y QUILES, Fernando, *art. cit.* ALABAU MONTOYA, José, «Leonardo Figueroa. Un arquitecto utielano fundador del Barroco Sevillano», *Oleana*, nº 24, pp. 295-340. HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, *art. cit.*).

68. AP Sagrario, Libro 47 de bautismos, Fol. 3v. Bautizo de Juan José Figueroa. Inédito: «En viernes veinte de enero de mil y seiscientos y setenta y nueve años yo el D^{or} D Pedro Joseph de los rios Cura del sagrario desta santa yglesia Maior de sevilla Baptice a Juan Joseph hijo de Leonardo de Figueroa y de Ysabel de quintero su muger fue su padrino el cap^{an} Juan de Ribon, Vezino desta collacion fecho ut supra: D^{or} D. Pedro Joseph de los Rios». Veinticinco años después, Juan José de Figueroa contraería aquí matrimonio con María Josefa de Luque (AP Sagrario, Libro 21 de Desposorios, Fol. 218v. Inédito. Sevilla, 23. Mar. 1704): «En Domingo veinte y tres de Março de mill y setesientos y quatro años Yo el B^e. Pedro Marquez Joya teniente de cura del Sagrario de la Santa Ygleçia Metropolitana de esta Ciudad de Sevilla de liçençia del Señor Doctor Dⁿ. Alonso Garçia Valladares Cura mas antiguo de dicho Sagrario, y con mandamiento del Señor Juez de dicha Santa Ygleçia y aviendo preçedido tres amonestaçiones assi en dicho Sagrario como en la Parroquial del S^{or}. Sⁿ. Vizente desta dicha Ciudad, y no aviendo resultado impedimento canonico alguno como constó por çertifiçaçion firmada del Li^{do}. Dⁿ. Alonso Alvares de Bohorques Cura de dicha Parroquial de S^{or}. Sⁿ. Visente, y aviendo preçedido lo demas dispuesto por derecho desposé por palabras de presente, que hisieron verdadero, y legitimo matrimonio a Juan Joseph de Figueroa natural desta dicha ciudad hijo de Leonardo de Figueroa, y de Ysabel Quintero Juntamente con Maria Josepha de Luque natural desta dicha ciudad hija de Gregorio Martin de Luque, y de Gregoria Jazinta Gonzales. fueron testigos Francisco Joseph Bravo, y Luis Antonio de troya vesinos desta ciudad fecho ut supra =».
69. AHC, Libro de admisión de hermanos, 1611-1746, Fol. 158. Juan Ribón. Inédito. Sevilla, 14. Dic. 1670.
70. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. III, Leg. 12249. Sevilla, 21. Nov. 1690 (HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, *art. cit.*, p. 275).
71. AP San Vicente, Libro 9 de Matrimonios, Fol. 190r. Inédito. Se trata de Alonso González González, no del maestro albañil, natural de Castilleja del Campo, Alonso González Hidalgo, curiosamente establecido también en la calle del Garzo, a sólo unas casas del primero.
72. AHPS, FPN, Of. 24, año 1680, Fol. 180r-181r, Leg. 17091. Sevilla, 12. Feb. 1680 (SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1952, p. 46).
73. AHC, Libro de admisión de hermanos, 1611-1746, Fol. 164. Ignacio de Leiva. Inédito. Sevilla, 10. May. 1671. El 4 de enero de 1687, Leonardo otorgó carta de pago a otro hermano de la Caridad, Juan Molina de la Guerra (AHC, Libro de admisión de hermanos, 1611-1746, Fol. 279. Juan Molina de la Guerra. Inédito. Sevilla, 21. Jun. 1681), por la reparación de unas casas situadas en la calle Sierpes (HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, *art. cit.*, p. 272).
74. AGAS, Fondo Arzobispal, Sec. III, Leg. 12039. Leonardo de Figueroa solicita al Hospital del Espíritu Santo unas casas a tributo perpetuo. Inédito. Sevilla, 12. Jun. 1681.
75. Así pues, el nombre completo del arquitecto es Leonardo Francisco de Figueroa y Reina. Se trata del único expediente en el que Leonardo manifiesta llamarse así.
76. AHPS, FPN, Of. 4, Libro 3^o de 1681, Fol. 197r a 207v, Leg. 2749. Dación de casas del Hospital del Espíritu Santo a Leonardo de Figueroa. Inédito. Sevilla, 16. Sep. 1681. Leonardo presenta como fiadores a sus colaboradores en las obras de la Caridad, Lucas Arias, maestro carpintero y Juan Velasco, maestro alfarero (véase notas 57 y 58).
77. AHPS, FPN, Of. 4, año 1743, Fol. 629r a 634r, Leg. 2858. Escritura de moderación de tributo de las casas de Matías de Figueroa en las calles Ancha y del Garzo. Inédito. Sevilla, 26 de agosto de 1743: «y que no solamente gasto el dicho Dⁿ Leonardo dichos seis mil y seiscientos reales de la obligacion, sino onze mil al menos, segun declaro en su Visita el Maestro Mayor de fabricas y de la S^{ta} y Patriarcal Yglesia de esta Ciudad y su Arzobispado, Dⁿ Diego Antonio Dias, el año de mil setecientos y dies en la que se Ratifico». Vecinos coetáneos de Leonardo en la collación de San Vicente, fueron entre otros los maestros Pedro Romero González y su hijo Pedro Menardo Romero, Diego Antonio Díaz, Pedro de Oviedo y Alonso González Hidalgo. Los Figueroa, integrados pronto en el barrio, quedarían ya permanentemente vinculados a él, tanto familiar como profesionalmente. Así, Leonardo de Figueroa apadrinó el bautizo de Leonarda María, hija de Francisco García y Catalina Domínguez, el 6. Abr. 1683 (APSV, Libro 15 de Bautismos, Fol. 150r. Inédito). Diez de sus hijos nacieron y fueron bautizados en la parroquia: María Eusebia (1681), Felipa Gabriela (1684), Juan Manuel (1690), Juana Gregoria Florencia (1692), Josefa Agustina (1694), Isabel Laureana Alfonsa (1696), Matías José (1698), Francisco Leonardo José (1699), Tomás Agustín Juan (1701) y Juan Ambrosio José (1702). Y en el aspecto artístico, Leonardo reformó entre 1691 y 1693 la capilla mayor de la iglesia de San Vicente, hasta ahora desconocida obra del arquitecto, recientemente documentada (HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel, *art. cit.* En ese mismo artículo, p. 269, se deslizó el error de que Felipa Gabriela fue el primero de los nueve descendientes de Leonardo nacidos y bautizados en San Vicente, cuando en realidad fue el segundo de diez, como ya se ha indicado).

78. AHPS, FPN, Of. 4, año 1768, Fol. 313r a 319r, Leg. 2883. Los herederos de Matías de Figueroa venden al Hospital del Espíritu Santo las casas de las calles Ancha de San Vicente y Garzo por 16.060 reales de vellón (cit. en SANCHO CORBACHO, Antonio, *op. cit.*, p. 106). Sevilla, 2. May. 1768.

Matías José de Figueroa falleció después de la Cuaresma de 1767 —ese año aparece todavía en el padrón—, seguramente hacia diciembre, ya que en el referido documento de venta, el escribano del Ayuntamiento certificó «que por los Libros del Registro de Juros, tributos, e hipotecas del dicho Cavildo que son a mi cargo, no parece que Leonardo de Figueroa, ni Mathias de Figueroa, Maestros que fueron de Alarife vecinos de esta Ciudad ya defuntos tengan escripta, ni sentada en ellos ninguna partida de tributo ni hipoteca, que haian impuesto sobre unas Casas de Morada en esta dicha ciudad en la Calle ancha de San Vicente, ni sobre otras Ascensorias a sus Espaldas, que se miró y buscó por los Abecedarios de los nominados Libros (a que me refiero) por el nombre del cittado Leonardo de Figueroa desde principio del año de mil seiscientos ochenta y uno, hasta fin del de mil setecientos treinta y uno, y por el nombre del dicho Mathias de Figueroa desde principio del mismo año de mil setecientos treinta y uno hasta fin del de mil setecientos sesenta y siete; y de pedimento de la parte de los Herederos del dicho Mathias de Figueroa doy la presente en Sevilla a veinte y dos de Marzo del año de mil setecientos sesenta y ocho».

LECCIONES DE DIBUJO DE ARQUITECTURA A PARTIR DE LA COLECCIÓN RABAGLIO

Enrique Castaño Perea

Resumen: En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva una importante colección de dibujos del arquitecto italiano Vigilio Rabaglio. Esta colección es de gran interés, entre otras cosas, por conservarse bastante completa. A parte de su valor documental e histórico, la variedad e interés de los dibujos, nos permite adentrarnos en el dibujo arquitectura del siglo XVIII desde el enfoque de la enseñanza de la arquitectura, además de aportar nuevas claves sobre el coleccionismo y el dibujo arquitectónico de la España del siglo XVIII.

Palabras clave: Dibujo de arquitectura, siglo XVIII, Rabaglio, coleccionismo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Academia, enseñanza.

ARCHITECTURE DRAWING LESSONS FROM THE RABAGLIO COLLECTION

Abstract: In the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando an interesting collection of drawings from the architect Vigilio Rabaglio is stored. This is a very interesting collection as, among others, it has been kept quite complete. Besides its documental and historical added value, it allow us to deep into the architecture drawing of the eighteenth century from an educational point of view given the variety further than providing new keys about the collection and architectural drawing as developed in Spain in the eighteenth century and has survived to this day.

Key Words: Architectural drawing, XVIII Century, Rabaglio, collecting, teaching, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

“Quien no ve, no piensa”
(Filippo Juvarra)

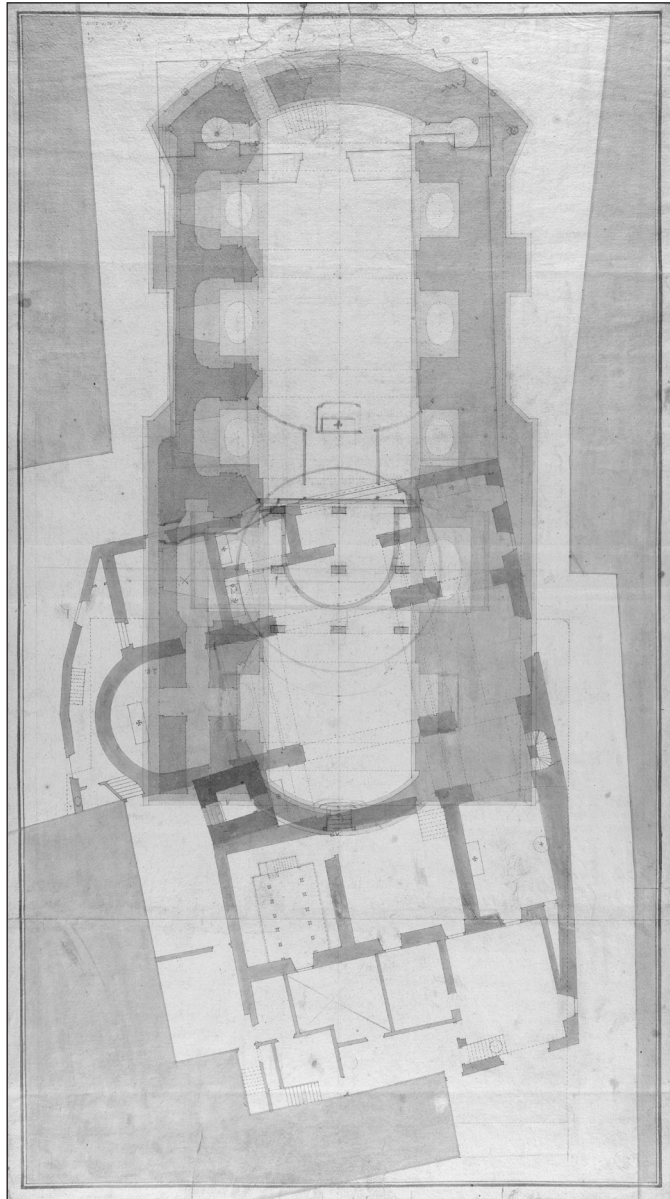
Parece interesante hacer una revisión del dibujo de arquitectura a partir de la colección de dibujos de Vigilio Rabaglio que se conservan en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dado que la Academia fue la primera institución reglada dedicada a la formación de los arquitectos en España, y a partir de la colección de dibujos del arquitecto ticinés del siglo XVIII, dicha revisión será realizada desde presupuestos docentes y con vistas a ilustrar determinadas ejemplos de la enseñanza de la arquitectura a través del tiempo.

En la década de los 90 del siglo pasado el estado español adquirió dos carpetas de planos y dibujos del arquitecto del Ticinio Vigilio Rabaglio¹. Este arquitecto italiano, que trabajó en la corte de Madrid en el siglo XVIII, participó en las obras del Palacio Real Nuevo y fue responsable, como su obra más significativa, del proyecto del Palacio de Riofrío para la reina viuda Isabel de Farnesio.

La carpeta de dibujos de Rabaglio es una colección bastante completa que cuenta con unas cuatrocientas obras. Una selección de la misma fue expuesta en las salas de la Academia en 1997. Para dicha exposición se editó un magnífico catálogo de todas

las piezas, realizado por el grupo de investigadoras del Gabinete de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF) principal referencia documental de todos los dibujos recogidas en la colección. Años después, en 2011, la investigadora Silvia Sugranyes realizó una magnífica tesis doctoral², donde ha estudiado esta excelente colección, clasificando y ordenado los dibujos que en ella se encuentran.

Este artículo quiere complementar estos dos interesantes documentos e incidir en la divulgación, en este boletín, de la obra de Rabaglio. Además de introducir una nueva visión de los dibujos de arquitectura como herramienta docente e historiográfica, dado el valor que se pueden extraer de algunos de ellos como excelente documento gráfico para la enseñanza de la arquitectura.



1. Vigilio Rabaglio, Planta estratigráfica, sobre una planimetría anterior de la iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739-1743. Madrid, RABASF. Museo, RBG/P-1.

EL DIBUJO DE ARQUITECTURA

Para Alberti el *disegno* debía reflejar las ideas que estaban en la mente del arquitecto, y por tanto, consideraba como una acción secundaria la ejecución material de la obra en relación con la labor de proyectar que era lo que consideraba primordial en un arquitecto. Por ello Alberti diferenciaba entre el dibujo de los pintores y de los arquitectos.

Aquel,... que procura mostrar los resaltos de la tabla con sombras, líneas y ángulos; y el arquitecto, que pone los resaltos allí por descripción y planta del fundamento, y enseña los espacios y figuras de cada frente y lados en otra parte, con líneas constantes y ángulos verdaderos³.

También, la característica más importante que daba al dibujo debía ser su veracidad, los dibujos debían reflejar el edificio tal y como es, no como se ve. El maestro renacentista, por tanto, apostaba en su manifiesto por la utilización por parte del arquitecto de las proyecciones ortogonales (planta y alzados) y consideraba que la utilización de las perspectivas debían estar reservadas para la pintura.

Años después del tratado de Alberti, Rafael de Sanzio apuntó más en lo que debía ser el dibujo de arquitectura, en su famosa carta al papa León X de 1519, escribía:

*Il disegno adunque degli edifici si divide in tre parti, delle quali la prima è la pianta, o vogliamo dire disegno piano, la seconda è la parte di fuori con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro pur con li suoi ornamenti*⁴.

Rafael, completaba la descripción con la aseveración de que el arquitecto siempre debe buscar la veracidad del dibujo, procurando la exactitud de la reproducción de los elementos. Por ello en la misma carta defiende que el sistema ortogonal era el más conveniente:

*si possano intendere tutte le misure, e perché si sappiano trovare tutti li membri degli edifici senza error*⁵.

Por tanto los dibujos habían de tener la suficiente precisión para deducir de ellos las medidas, y entender todos los elementos constructivos y decorativos. Además plantea que los dibujos, plantas, alzados y cortes, deben estar relacionados entre sí pero los considera como tres dibujos separados, restándole importancia a las perspectivas como elemento propio de la arquitectura.

Años después, Andrea Palladio en *I quattro libri dell'architettura*, es riguroso aplicando la teoría de Rafael aplicando exclusivamente para su libro proyecciones ortogonales. En cambio en otra de las grandes colecciones de dibujos del Renacimiento como es *Les plus excellents bastiments de France* de Jacques-Androuet du Cerceau, el autor francés sí que selecciona dibujos de todos los sistemas de proyección geométrica que se usaban en aquella época, y por tanto de perspectivas, seguramente por el carácter más ilustrador o pictórico de la colección del francés frente a la más constructora del italiano. En la carpeta de Vigilio Rabaglio, que estudiamos ahora, veremos que el arquitecto ticinés sigue el ejemplo de Rafael y sólo recoge trabajos de planta, alzados y secciones ortogonales.

El sistema de representación arquitectónico a base de representar la planta, el alzado y la sección, fue utilizada intuitivamente y coherentemente desde el Renacimiento, pero no fue hasta finales del XVIII cuando se codificó como sistema de representación completo⁶.

Ya en el Renacimiento se empezaba a considerar el dibujo como algo más que un simple instrumento de comunicación de los arquitectos, se le atribuía un componente creativo y de ideación de elementos arquitectónicos. En el siglo XVI, cuando se fundó la *Accademia di San Luca* en Roma, bajo la dirección de Zuccari se empezaron a definir diferentes conceptos de dibujo: como el *disegno interno*, que definía la idea que el arquitecto tiene en su mente, y el *disegno esterno* que definía el dibujo o la representación gráfica de esa idea, es decir la forma concreta en que se reflejan las ideas.

También en esta época, a partir de las academias del siglo XVI, es cuando se empiezan a establecer unos convencionalismos en el dibujo de arquitectura, se establece una normalización del lenguaje gráfico a usar por todos los gremios relacionados.

Posteriormente a partir del siglo XVIII, con Filippo Juvarra entre otros, es cuando se introduce la utilización de la perspectiva como documento de proyecto, para permitir apreciar el resultado de lo ideado de una manera visual antes de su construcción.

Por último, en este breve repaso al desarrollo del dibujo de arquitectura, es al final del siglo XVIII, en 1798, cuando Gaspar Monge publica la *Geometría Descriptiva*. Tratado que viene a sistematizar los diferentes sistemas de proyección utilizados, introduciendo las proyecciones ortogonales, sistemas cónicos y las proyecciones oblicuas como las herramientas básicas de la representación arquitectónica, pero eso se escapa ya a este artículo centrado en Rabaglio autor que vivió en la primera mitad del siglo XVIII.

El dibujo arquitectónico tradicionalmente se ha basado en la línea y en el trazado de la misma como el sistema utilizado para transmitir arquitectura. Debido a que la arquitectura está caracterizada por una geometría de aristas cortantes así como por la facilidad de trazado, y de reproducción⁷ la línea ha sido utilizada hasta nuestros días como instrumento principal de representación⁸. En el siglo XVIII el dibujo se realizaba principalmente a lápiz y posteriormente se repasaba a tinta. Para distinguir más cualidades, se completaban los dibujos realizados a línea, *au trait*, con diferentes texturas a base de rayados, o con rellenos de aguadas o acuarelas denominados *lavé* que se utilizaban para marcar la parte seccionada, y para representar los volúmenes a partir de las sombras.

Las sombras también se empiezan a utilizar durante este siglo XVIII como un elemento volumétrico, ya que a partir de la anchura y la precisión de la misma (normalmente a 45°) permitía comprender la profundidad de la construcción o de sus elementos.

C. Norman, en 1827, describía como se había desarrollado en el siglo anterior esta práctica:

los alumnos de la Academia de Arquitectura ofrecieron los primeros ejemplos del método de sombrear a 45° en los proyectos destinados a los concursos; la limpieza y la precisión aportadas provocaron su adopción general. Antes la acuarela para el dibujo de edificios,... se usaba arbitrariamente,...representaban,... tintas difuminadas sobre las partes iluminada⁹.

La utilización del color como elemento en los dibujos de arquitectura también se introduce en el siglo XVIII, época de nuestro arquitecto. Es en 1750 en la Academia francesa con Jacques François Blondel cuando se empieza a desarrollar el uso del color para reproducir con fidelidad los diferentes materiales usados en la arquitectura¹⁰. A partir de entonces fue frecuente el uso del color para ilustrar los dibujos de arquitectura, y se generalizó en la Academia de Paris en los dibujos realizados por los aspirantes para participar en el *Grand Prix de Rome*.

En la carpeta de Rabaglio que nos interesa ahora, veremos diferentes muestras de usos de las líneas, lavados, sombras e incipientes usos de la utilización del color como elemento del dibujo arquitectónico.

VIGILIO RABAGLIO Y SU ENTORNO

Para situar brevemente a nuestro dibujante del XVIII, conviene recoger una breve biografía de Vigilio Rabaglio, ampliamente referida en los textos anteriormente citados.

Vigilio Rabaglio nació en Gandría, población del Ticino, en 1711 donde pasó la infancia. A los doce años se trasladó a Milán para su formación con el arquitecto Pagani durante nueve años, más tarde complementó con otros tres años su formación en Vicenza. A los 22 años regresó a Gandría donde contrajo matrimonio el 20 de febrero de 1735. Posteriormente, en 1736, se le sitúa trabajando en Turín en la remodelación del *Santuario della Consolata*, esta antigua iglesia, dedicada a San Andrea, había sido ampliada por Guarino Guarini, y desde 1729, Filippo Juvarra estaba realizando un altar mayor para la *Madonna col Bambino*¹¹.

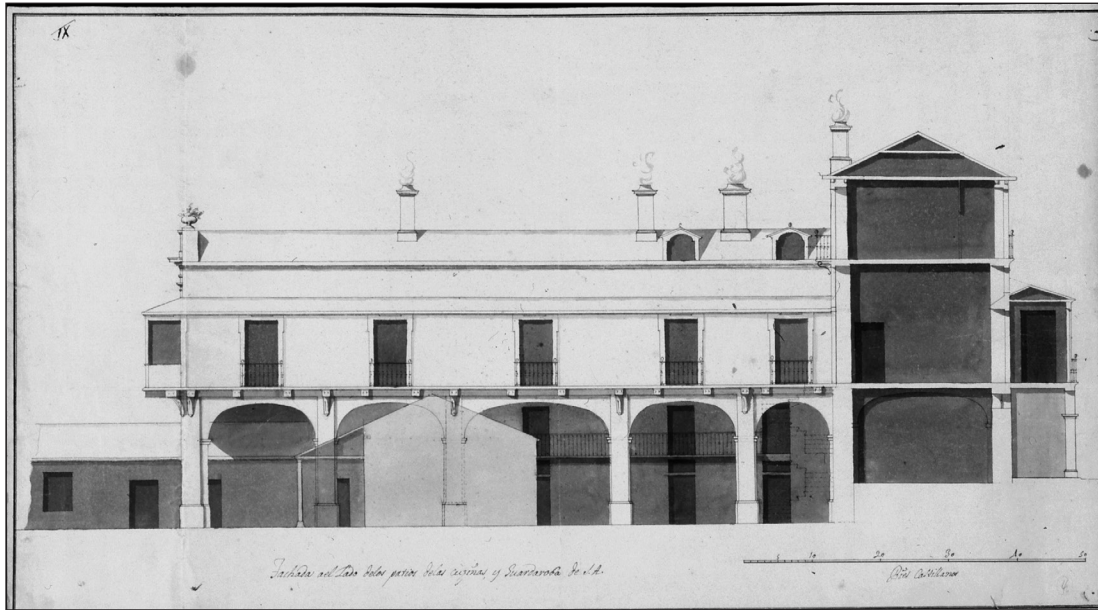
En 1737 Rabaglio se traslada a trabajar a la corte de Madrid invitado por el marqués de Scotti. El primer documento que recoge la estancia de nuestro arquitecto en España es del 2 de mayo de 1737, donde, en una orden de trabajo, figura como colaborador del arquitecto Giacomo Bonavía en la obra de Aranjuez. No se conoce con exactitud cuando se produce su venida a España, aunque seguramente fuera algunas semanas antes.

En este momento no podemos dejar de relacionarle en su formación y experiencias con el arquitecto mesinés Filipo Juvarra, arquitecto italiano referencia de este principio de siglo XVIII, Maestro Mayor de obras de la corte de Turín y que fue seleccionado entre los más prestigiosos arquitectos europeos para la realización del Palacio Real Nuevo¹².

En 1742 Vigilio Rabaglio una vez que se había asentado en la corte de Madrid fue nombrado, junto con Juan Tami, José Lezzeni y Pedro Frasca, como uno de los arquitectos ayudantes de Sachetti que debían atender la construcción del Palacio Real Nuevo¹³. La obra se había dividido en cuatro partes a partir de las cuatro torres de esquina, adjudicando a cuatro arquitectos el seguimiento de cada una de dichas obras. Durante los siguientes años, Vigilio se dedicó principalmente al seguimiento de dicha obra, siendo, entre otras funciones, el responsable de realizar el despiece de piedra necesaria para la construcción. Las relaciones de Vigilio con Sachetti fueron complicadas, acusándole éste de supuestas negligencias y conducta incoherente, lo que supuso que, tras el viaje que en 1747 hizo al Ticino para ver a su familia, fuera despedido de la dirección de las obras del Palacio Real.

No obstante, anteriormente, había empezado a compatibilizar las obras del Palacio con otras actividades, en 1742 estaba dirigiendo las obras de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor colaborando con Giacomo Bonavía. Arquitecto que había sido encargado por el infante-cardenal don Luís de Borbón de las obras de la iglesia, tras un proyecto fallido anterior de Teodoro de Ardemans en 1698. De esta obra se conservan un dossier bastante completo de los dibujos de ejecución con diferentes propuestas constructivas para la iglesia, tanto en planta como en sección.

Bonavía y Rabaglio eran arquitectos que se movían dentro del círculo de la reina Isabel de Farnesio y del Infante-cardenal don Luis, todos ellos capitaneados por el intrigante marqués de Scotti. Con estos padrinos Giacomo Bonavía consiguió ser nombrado director de la sección de pintura en 1744 de la recién creada Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, pero el carácter algo complicado de Vigilio le impidió obtener similares favores en la Corte¹⁴.



2. Vigilio Rabaglio, Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743 sección vertical del cuerpo principal y fachada externa del ala derecha perpendicular al jardín. Madrid, RABASF. Museo, RBG/P-26.

En 1742, Vigilio estaba trabajando para el Palacio del Buen Retiro, en particular en el desarrollo del denominado cuarto del príncipe (il. 2), cuando también se le encargó la reforma del Palacio de Aldobea en San Fernando de Henares y del teatro de los Caños del Peral¹⁵. De todos estos trabajos hay diversos dibujos en la carpeta.

A partir de la muerte de Felipe V, en 1746, Rabaglio se convirtió en el arquitecto de la reina viuda Isabel de Farnesio, encargándose de adecuar el palacio de los duques de Osuna, situado en la plaza de los Afligidos como residencia de la reina¹⁶. Esta labor pudo realizarla gracias al permiso expreso concedido por el rey Fernando VI, que le permitió encargarse de los alojamientos de la reina viuda siempre que no dejara de asistir a diario a las obras del Palacio Nuevo.

En 1752 recibió el encargo de Isabel de Farnesio de la realización de un nuevo palacio en la sierra de Guadarrama. La reina que, en 1747, fue expulsada de la corte por su hijastro, se alojaba en el palacio de la Granja, y decidió realizarse un palacio propio para no tener que coincidir con el Rey en las eventuales visitas de éste a la sierra. Por ello, encargó a Vigilio Rabaglio, la construcción de la que fue a posteriori la obra más importante del arquitecto ticinés en España, el palacio de Riofrío. Tras los primeros dibujos, recogidos en las carpetas ahora custodiadas por la RABASF, y las primeras explanaciones el 24 de octubre de 1752, se colocó la primera piedra de este palacio, que nunca llegó a tener la importancia que la reina y el arquitecto habrían deseado¹⁷.

Tras la larga carrera profesional del arquitecto Rabaglio en Madrid, el 8 de noviembre de 1759 consiguió que se le concediera, por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, la habilitación como arquitecto. Hasta esa fecha no se le había requerido el título por haber participado exclusivamente en obras de la familia real, pero en ese momento, tras petición suya, y dadas las numerosas obras realizadas para la corte, la Academia le otorgaba que: “pueda sin incurrir en pena alguna continuar en el libre uso de la Arquitectura, ideando, dirigiendo, tasando y midiendo toda suerte de obras”¹⁸.

Con la muerte de Fernando VI, en 1759, el estilo imperante en la Corte cambia y con la llegada de Carlos III, amante de las ideas de Winckelmann y de Mengs¹⁹, se evidencia el triunfo del nuevo estilo del neoclasicismo. El nuevo Monarca trae consigo a nuevos arquitectos, como Francesco Sabatini, lo que supuso la caída en desgracia de personajes como el marqués de Scotti y su entorno. Giacomo Bonavía murió un año después, y Rabaglio regresó a su patria para trabajar en el Ticino donde tuvo una nueva etapa falleciendo años después en el 1800.

Tal y como indica Bonet Correa, Rabaglio junto con Sacchetti y Bonavía, fue uno de los tres arquitectos cortesanos que siguieron la tradición de Juvarra y realizaron una gran arquitectura del dieciocho en los sitios reales madrileños.

RABAGLIO Y JUVARRA

Como ya se ha señalado anteriormente, sería interesante definir que influencia tuvo en la obra de Rabaglio y particularmente en los dibujos, el gran arquitecto mesinés Filippo Juvarra coetáneo suyo y referencia en la arquitectura del XVIII.

Juvarra estaba en Turín realizando las obras de remodelación de la iglesia de la *Consolata* en 1729. En esa fecha tuvo que coincidir con Vigilio Rabaglio tal y como refleja su biografía que estaba allí en 1736, y aunque Juvarra el 2 de marzo de 1735 abandonó las obras para salir hacia España para ponerse a las órdenes de Felipe V²⁰, coincidirían ambos maestros antes de su salida en el período de madurez del arquitecto mesinés y el de formación del ticinés. Es más dudoso que pudieran coincidir en Madrid dada que la prematura muerte el 31 de enero de 1736 de Juvarra y la estancia en 1736 todavía de Rabaglio en Turín no parece probable el encuentro en Madrid tal y como sugiere Bottineau. Aunque es de suponer que para la venida de Rabaglio a Madrid fuera importante la opinión de Juvarra una vez que habían trabajado juntos en Turín. Hay que recordar el carácter italianizante que la reina estaba imponiendo en la Corte madrileña, que se traducía que en 1738 se mandaran traer nuevos albañiles de Italia con lo que en febrero de 1742 la maestranza italiana contaba con 240 hombres²¹.

Juvarra en los apenas 10 meses que vivió en Madrid tuvo una intensa actividad como arquitecto dejando una huella profunda en la Corte y en los arquitectos de la misma²². En esos pocos meses trabajó en Aranjuez, diseñando la fachada del palacio hacia el río y hacia los jardines de la Isla; en el palacio de La Granja de San Ildefonso, donde trazó la fachada principal hacia el jardín y dispuso la decoración interna para el dormitorio real; en Madrid, proyectó un teatro para sustituir el antiguo corral de comedias de la Cruz, y como obra principal diseñó el proyecto para el Nuevo Palacio Real. El proyecto del palacio que ideó Juvarra no fue diseñado para el solar dejado por el antiguo Alcazar sino, por sus dimensiones, se pretendía utilizar un amplio solar en los altos de San Bernardino. Se trataba de un modelo de palacio muy complejo con numerosas dependencias cortesanas a su alrededor y que podría haber sido apropiado para cualquier monarca europeo. Las dimensiones creativas de la propuesta tuvieron una gran influencia en la época y constituyeron una verdadera clase magistral de arquitectura en la España de años posteriores²³. Del proyecto de Juvarra del Palacio Nuevo no quedan planos originales, ni la maqueta que se estaba realizando al efecto, sólo queda constancia de unos rasguños realizados por el maestro y unas colecciones de planos. De estas colecciones, la primera es anónima y no se da por segura la autoría de Juvarra o de su estudio, y las otras colecciones son copias de los originales realizados

por José Pérez y Marcelo Fontón que se conservan en el Archivo General de Palacio Real (AGP)²⁴. Los planos originales y las copias que se mandaron hacer se utilizaron como modelo para las futuras propuestas que Ventura Rodríguez y Sachetti hicieron para el palacio real. Por lo que queda patente la influencia de los proyectos y dibujos de Filippo Juvarra tuvieron en la arquitectura del momento en Madrid. No queda documentada la posible docencia directa del maestro hacia nuestro arquitecto, aunque no dudamos que la calidad de esta carpeta de dibujos de Vigilio Rabaglio estuviera fuertemente influenciada por los trabajos del extraordinario dibujante que fue Filippo Juvarra, tanto por el contacto personal entre ambos maestros, como por el trabajo que desarrolló Rabaglio en Madrid a partir de los documentos gráficos del maestro de Messina.

LAS COLECCIONES DE DIBUJOS EN EL XVIII

Revisemos ahora el coleccionismo en el siglo XVIII. Se puede considerar a Giorgio Vasari como uno de los primeros coleccionistas de dibujos de arquitectura. Vasari como promotor de la *Accademia delle Arti del disegno* de Florencia consideraba el dibujo como la base de las artes figurativas mayores, pintura, escultura y arquitectura, por lo que y se dedicó a acopiar dibujos. Los dibujos seleccionados los ordenaba en colecciones, de las que llegó a tener hasta diez diferentes, siendo una de ellas dedicada exclusivamente para dibujos de arquitectura.

Los primeros dibujos que se coleccionaron fueron los preparatorios de pintura, o de escultura, muchas veces para futuras utilidades o composiciones. Los dibujos de arquitectura se empezaron a coleccionar mucho más tarde, seguramente por su carácter más práctico y porque se trataban de herramientas para la construcción por lo que muchas veces perecían en la propia obra. El dibujo de arquitectura era por tanto un instrumento de obra modificable, donde se hacían modificaciones y anotaciones por parte de diferentes actores, como los maestros de obra, los operarios o los mismos clientes. Años después, a finales del siglo XVII, y sobre todo en el siglo XVIII, empezó un interés por coleccionarlos y apreciarlos como obra a valorar en sí mismo²⁵. Este coleccionismo se centró en dibujos de obra, dibujos acabados, dibujos académicos de presentaciones o de formación. Ya en el siglo XVII Borromini mostraba orgulloso sus dibujos. Pero es en el XVIII con Carlo Fontana y la *Accademia di San Luca* la que reivindicó la paternidad intelectual de los dibujos, por su valoración y afán coleccionista²⁶. Las colecciones de dibujos de arquitectura se organizaban por autores, por edificios, o como colecciones de viajes, premios o dibujos o por ciudades. Fueron frecuentes las colecciones referentes a dibujos de ruinas clásicas, que también tuvieron su público a finales del XVIII y en el XIX.

La forma como se conservaban también nos ayuda a comprender el valor otorgado a dichas colecciones. Los dibujos normalmente se conservaban en carpetas o enrollados, pero en las ocasiones que se querían tener expuestos se clavaban en las paredes de los talleres, y si se tenía mucho interés, se enmarcaban.

En estos años, el dibujo cobró una gran protagonismo llegándose a coleccionar dibujos sin finalidad aparente, simplemente por puro deleite, como fue el caso de los dibujos de Filippo Juvarra de quien se decía que era tal la fascinación que ejercía sobre sus contemporáneos que sólo se podían adquirir sus dibujos nada más realizados, ya que los nobles estaban prestos a adquirirlo incluso antes de finalizar los mismos. Estas colecciones del maestro turinés eran guardadas en grandes álbumes y enmarcadas para adornar nobles gabinetes²⁷.

Dentro de los diferentes tipos de colecciones del siglo XVIII, una de las más características eran las carpetas de artistas, que eran una muestra de la personalidad de los mismos. Y que nos permite profundizar en el conocimiento de los artistas a través de sus dibujos, como en el caso que nos ocupa. Ya que a partir de 1800, cuando se profesionaliza la realización de los planos de arquitectura²⁸, los dibujos pasan a ser más impersonales y por tanto la carpetas mucho más genéricas y homogéneas.

Según definía el diccionario de arquitectura de 1853, los dibujos son instrumentos del arquitecto y le pertenecen. Al arquitecto se le contrata para diseñar y para dirigir la construcción, con la debida atención a los gastos, y por ello se le paga, por ello los dibujos son sus medios de actuación, y son parte de su propia personalidad²⁹.

LOS DIBUJOS DE RABAGLIO

La carpeta de la Colección tiene el valor de constituir un conjunto de dibujos bastante completo de la obra de Vigilio Rabaglio. Con la circunstancia de su aparición reciente ha favorecido la conservación conjunta de la misma, permitiendo el reconocer en su totalidad los usos del quehacer de los artistas del XVIII. La carpeta recoge dibujos de Vigilio, de su hermano Pietro y de otros artistas como Giacomo Bonavía o Ferdinando Reyff, pero en este estudio nos centraremos exclusivamente a los atribuidos a Vigilio.

Analizando ya en concreto los dibujos, nos encontramos con la clasificación que hizo Isabel Azcarate³⁰ para el catálogo de la exposición de 1997, que los ordenó en los siguientes apartados: Dibujos de arquitectura, Dibujos de ornamentación, Bocetos, Estarcidos y Academias.

De todo este material, si se quiere relacionar dibujos con la docencia, además del conjunto en su totalidad, resultan más interesantes los referentes a los planos de arquitectura y a los de academia.

En cuanto al resto, se podría decir que los dibujos de ornamento son dibujos realizados como complemento de las obras de arquitectura y que se utilizaban para definir los elementos decorativos. Estos dibujos tienen un nivel de detalle y de definición que nos hacen pensar que tendrían una doble misión, por una parte para la realización de las piezas por el maestro tallador, y por otra para transmitir al cliente o propietario la imagen definitiva de la decoración propuesta. Los dibujos están realizados con lápiz negro y redibujados con tinta y en ocasiones iluminados con aguadas grises, cuando lo precisan algunos dibujos están acompañados de plantas y secciones, y otros proponen diversas soluciones para una misma estancia o altar. Entre estos dibujos destaca sobre los demás la propuesta de decoración para una biblioteca.

Los bocetos y los estarcidos son colecciones de menor interés arquitectónico al tratarse de obras de carácter pictórico, y calcos utilizados para la transferencia de los dibujos a diferentes soportes, seguramente parte de la colección donde el hermano menor, Pietro, tenía un mayor protagonismo.

Los dibujos clasificados como Academias se tratan de ejercicios de dibujo docente con la misión de la búsqueda del desarrollo de la destreza gráfica y conceptual del alumno. En los períodos de formación del arquitecto se consideraba imprescindible para el desarrollo del oficio de arquitecto el manejo con soltura y solvencia de las técnicas gráficas como la mancha y el lavado. El control de estas técnicas permitían la transmisión con rigor de las ideas proyectuales que el arquitecto ideara.

En este sentido, aunque en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando existen numerosísimas muestras de dibujo de estatua y del natural del cuerpo humano, en este caso nos encontramos en la obra de Rabaglio una muestra que no desmerece en absoluto de lo que en España se hacía y que dan coherencia a la carpeta como entidad completa. Estos dibujos debieron ser realizados por Vigilio Rabaglio en su fase de formación en Italia antes de su venida a España. La gran mayoría de los dibujos están realizados con lápiz en papel verjurado y con un formato inferior a medio metro en su dimensión más grande. El tamaño no demasiado grande de estos dibujos hace suponer que se tratan de dibujos de estudio y que sólo se hayan conservado precisamente por su tamaño de más fácil almacenamiento, frente a los dibujos de grandes dimensiones característicos de la formación arquitectónica. Estos dibujos se remontan a la tradición académica más ortodoxa que permiten adecuar en los estudiantes la destreza en el dibujo y en la percepción óculo manual, tal y como recogió, años después, Teodoro Anasagasti en sus lecciones de arquitectura³¹.

Respecto a la función que tendrían estos dibujos realizados por Rabaglio para su práctica profesional, Silvia Sugranyes indica que el cargo de ayudante de Sachetti, en la realización del Palacio Real Nuevo, implicaba unas habilidades específicas en cuanto a destreza en el dibujo y se debía exigir una capacidad de ejecutar los planos utilizando las técnicas adecuadas³². Entre ellos estaba la realización de los despieces estereotómicos de todas las piezas de la fábrica de piedra. En todos los dibujos, y en particular en los primeros realizados junto a Giacomo Bonavía, el trabajo de Vigilio Rabaglio consistía en el trazado de los planos y dibujos necesarios para que se pudiera levantar la construcción de los muros, y por otra parte para verificar, a pie de obra, el avance de la construcción realizando el control de los oficios y el personal.

De los planos de arquitectura conservados, se puede colegir el trabajo de Vigilio Rabaglio en España como responsable de la construcción, que como tal, realiza y da consistencia material a unos proyectos trazados sobre papel y ejecuta ideas y directrices de otros³³.

Los planos de arquitectura del fondo Rabaglio son dibujos de ejecución necesaria para plasmar las ideas ante los clientes y para dirigir los trabajos en las obras. Son planos meticulosos con suficientes detalles para el seguimiento de las posibles obras a realizar. En el siglo XVIII el proyecto era un elemento vivo que se iba transformando a medida que avanzaba la obra e iban surgiendo las decisiones de obra y los contratiempos que exigían toma de decisiones en la misma obra por parte del arquitecto responsable. Por tanto la figura del arquitecto, en este caso Rabaglio, debía mantener una doble dualidad de proyectista y de director de obras³⁴.

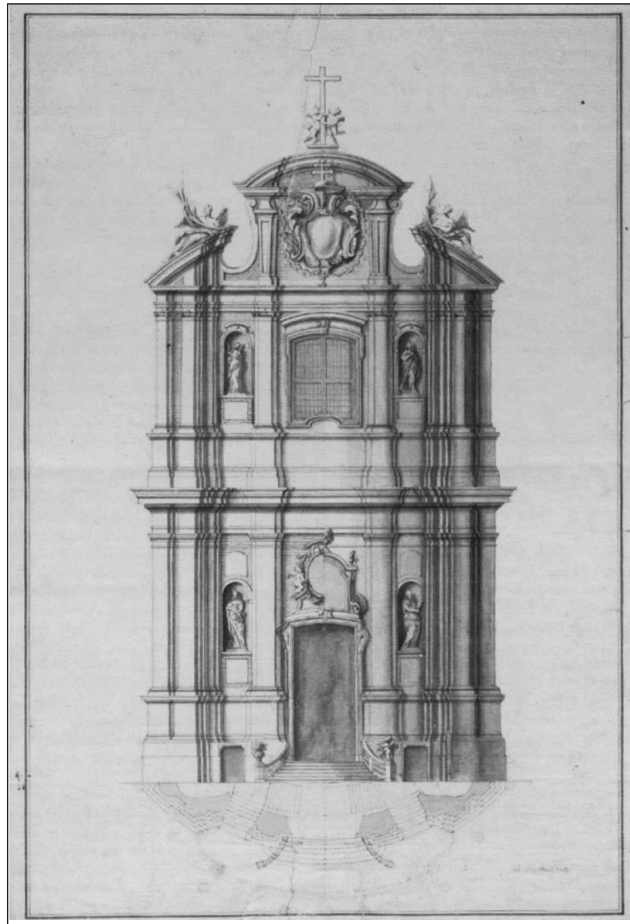
LOS DIBUJOS DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR

Queremos destacar la colección de dibujos como un instrumento muy útil para la docencia de arquitectura, tanto en el XVII como en nuestros días.

El Conjunto de dibujos de la Iglesia de los Santos Justo, es un ejemplo de los planos de ejecución a utilizar durante el seguimiento de una obra.

Uno de los planos más interesantes es el plano estratigráfico RBG/P-1, que en una sola planta, mediante el uso de diferentes colores y capas reproduce determinados estratos de información (il. 1).

El dibujo representa la nueva propuesta de iglesia y cripta, junto con la planta de la antigua iglesia medieval antes de su desmonte. El dibujo además representa los cimientos



3. Giacomo Bonavía, Iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739. Planta y alzado de la fachada. Bellinzona, Archivio di Stato del Cantone Ticino, Fondo Rabaglio. ASB, FR, n. 8.

realizados por Teodoro Ardemans en 1698 y se complementa con el entorno urbano próximo de la iglesia. Es decir, la plaza de las Carboneras y la casa del conde de Miranda en la parte superior, la callejuela de Puñonrostro a la izquierda, el palacio arzobispal a la derecha y la actual calle de San Justo ante la fachada.

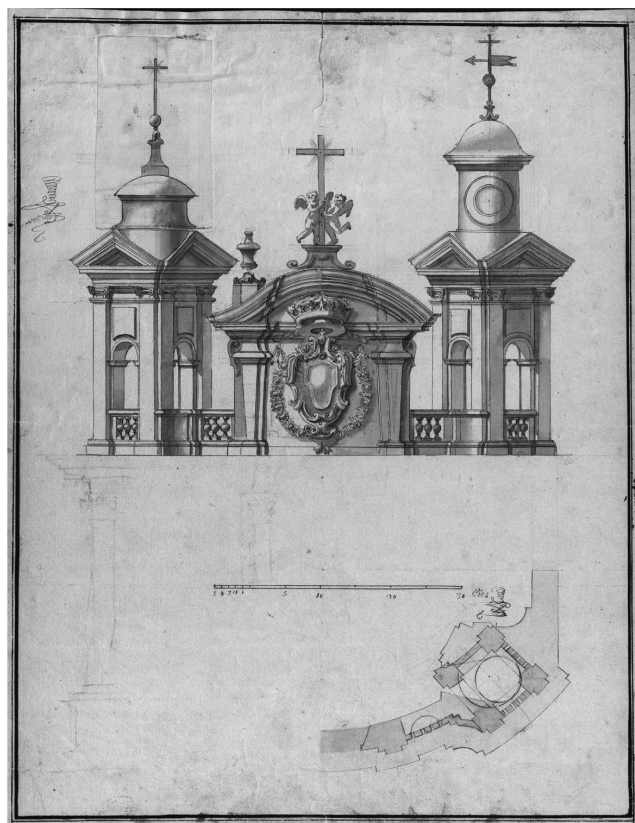
El plano es de una gran belleza está realizado en un papel verjurado con filigrana, con un formato de 83 x 46 cm, complementado con una escala gráfica y numérica de “50 pies castellanos”³⁵.

Este plano, sólo él, podemos considerarlo un compendio de dibujo arquitectónico. Está dibujado con lápiz negro, y redibujado las líneas con tintas grises, sepia, amarilla y roja. Las secciones se han rellenado con aguadas de esos mismos colores, ejecutadas con gran destreza, consiguiendo más de cuatro niveles de gradación, especialmente en el rojo que representa la intervención propuesta. Con línea continua y fina, de color gris, están representadas las trazas del antiguo cementerio, donde se situaron los cimientos diseñados por Ardemans. Con línea amarilla se representan los elementos provisionales de la obra como son tabiques, que separaban la nueva nave del antiguo edificio, y las estructuras provisionales de madera utilizadas para poder realizar el culto durante la ejecución de las obras. El dibujo también define una traza de una cúpula circular sobre el crucero de la

iglesia, que debe ser una propuesta teórica, ya que no coincide con la representada en la sección. Este plano se acompaña de otro similar ASB, FR, n. 7 no tan elaborado por ser un dibujo a línea y que no utiliza las aguadas, para conseguir los efectos espaciales del anterior, por lo que tiene menor interés documental.

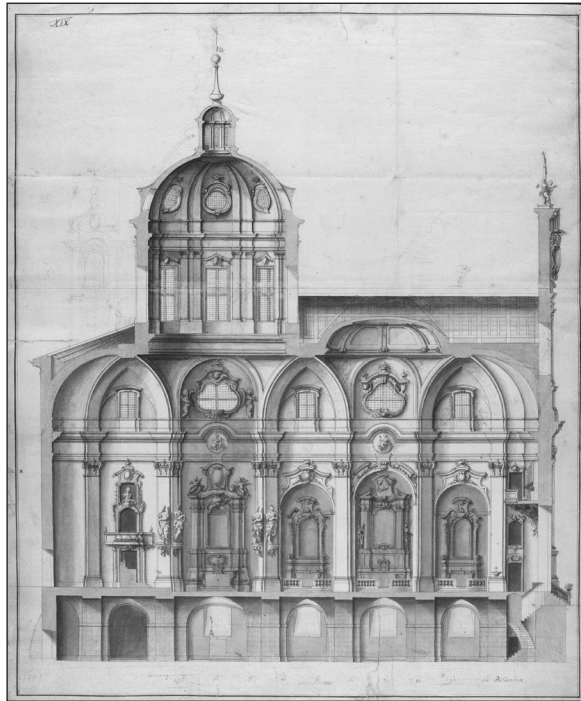
El resto de los dibujos correspondientes a la Iglesia de los Santos Justo y Pastor complementan una documentación rigurosa y característica del arquitecto que debe mantener una dualidad entre el diseño y el seguimiento de la obra. Hay planos de replanteos, acotados, de estructuras, de detalles constructivos y decorativos. De todas ellos destacamos el dibujo de fachada atribuido Giacomo Bonavía (il. 3), realizado a lápiz negro, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado grueso, escala gráfica y numérica de “20 pies castellanos” 61 x 40.5 cm.

El dibujo es de gran calidad de representación, y propone dos variantes decorativas para el revestimiento sobre la entrada principal, siendo un dibujo de proyecto antes de la realización definitiva, como demuestra el dibujo complementario que añade la propuesta de incluir en la fachada dos torres (il. 4) firmado por Giacomo Bonavía.

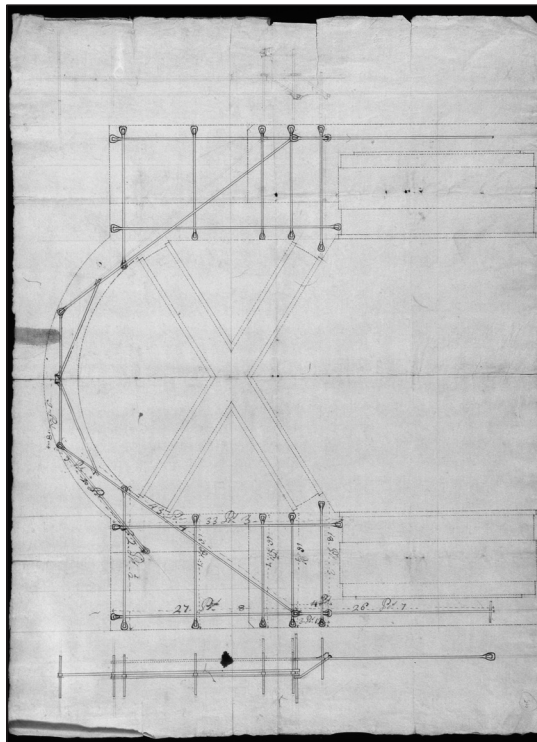


4. Giacomo Bonavía, Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1744. ASB, FR, n. 9.

De entre el resto de documentación de la iglesia parece interesante destacar la *sección interior de la capilla y la cripta* (il. 5) y el de la *planta del presbiterio con los tirantes de contención* (il. 6) ya que complementan con dibujos de carácter constructivo y de seguimiento y toma de decisiones en obra.



5. Vigilio Rabaglio, Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, Sección 1739-1743. Madrid, RABASE, Museo, RBG/P-8.



6. Vigilio Rabaglio, Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, planta del presbiterio con los tirantes de contención 1749, Madrid, RABASE. Museo, RBG/P-62.

OTROS DIBUJOS DE LA CARPETA

Además de los dibujos de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, otras colecciones realmente interesantes son los planos del Palacio de Ríofrío, bastante completo en cuanto plantas, secciones y alzados, y los planos correspondientes al apartamento de D. Luis Antonio de Borbón en el palacio del Buen Retiro que recogen documentación para la construcción de una residencia del infante cardenal junto a la residencia real, estas colecciones serán objeto de futuros estudios...

Ahora, desde el punto de vista arquitectónico, parece interesante destacar en este recorrido docente de la carpeta de Vigilio, dos dibujos correspondientes a la remodelación del Palacio de los Afligidos, y uno de la propuesta de ampliación del palacio de Aldobea.

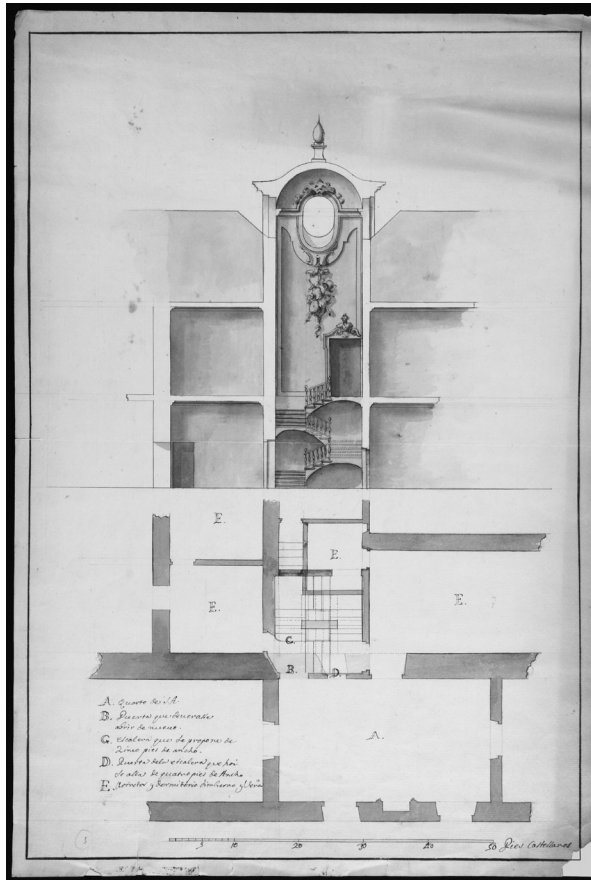
El proyecto de la reforma del Palacio de los Duques de Osuna, conocido como de los Afligidos, primera residencia de la reina viuda, tiene dos estudios de escaleras muy interesantes desde el punto de vista gráfico y constructivo. El primero de ellos consta de dos dibujos (ils. 7 y 8), los cuales representan la planta de la escalera con una sección de la misma. Muchos profesores de dibujo arquitectónico afirmamos que un alumno ya domina el dibujo arquitectónico cuando sabe representar correctamente una escalera en planta y sección. La escalera es uno de los elementos más difícil de representar dentro de los elementos arquitectónicos, ya que se debe hacer un estudio tanto de la distribución de huellas y tabicas partiendo desde los descansillos, y evitando las cabezadas. El diseño y construcción de la escalera es asimismo una de las constantes disputas entre los arquitectos diseñadores y los constructores, debido a que no siempre es posible hacer un correcto replanteo *in situ* a partir de los dibujos presentados.

En este caso nos encontramos con un Vigilio Rabaglio que conoce perfectamente el oficio y desarrolla con precisión todo el desarrollo de las escaleras.

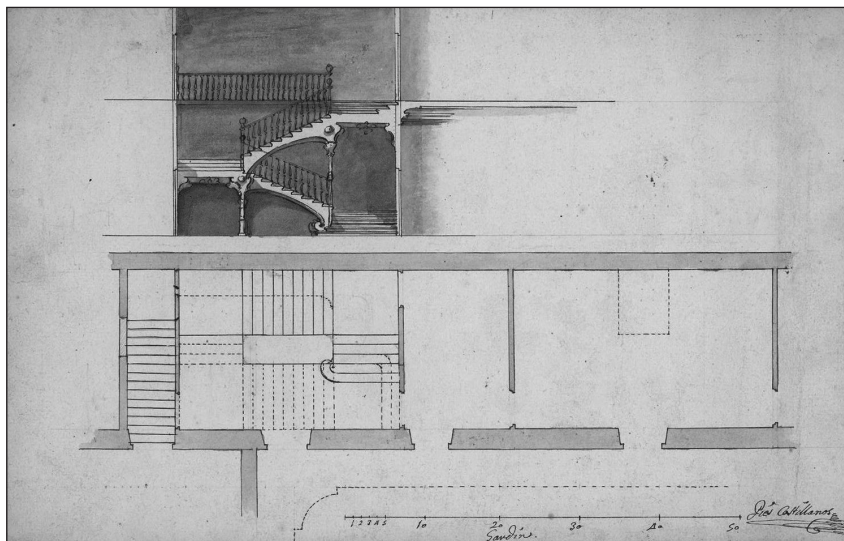
El primero de los dibujos analizado representa la planta de la escalera y la sección de todo el torreón situado encima, está realizado a lápiz, tintas negra y roja; y aguadas gris y rojo sobre papel verjurado con filigrana. Dibujado con una escala gráfica y numérica de “50 pies castellanos”. Las aguadas está degradadas para dar la sensación de volumen y la decoración superior está muy definida.

El segundo dibujo está realizado con lápiz, tinta negra y aguadas gris claro y oscuro sobre papel verjurado, y representa exclusivamente la sección de la escalera sin representar la cubierta de la misma, es una escalera de menor rango como lo demuestra tanto la calidad del dibujo como la baranda de madera y el espacio sobre la misma. En cualquier caso, el dibujo es de gran belleza y realizado con una técnica de aguada más intensa utilizando negros para oscurecer los tonos, práctica poco habitual dado que la utilización del negro no se solía utilizar porque ensuciaba la percepción del dibujo. Para oscurecer los tonos en la acuarela y en la aguada lo tradicional es hacer la mezcla de colores con sus complementarios para de esta manera conseguir los grises sin necesidad de usar los negros que pueden provocar que el dibujo se ensucie. Es decir el azul se oscurecía con el naranja, al amarillo con el morado, y el rojo con el verde, y viceversa.

En cuanto al dibujo del palacio de Aldobea (il. 9), que se trata de un dibujo a tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana de 43.5 x 59.7 cm, es realmente interesante como muestra, no tanto de calidad gráfica, como podía ser la planta estratigráfica presentada antes, sino por la fiel representación de la intervención de Rabaglio frente al edificio original previo. Se trata de un plano de planta donde el edificio original medieval de gruesos muros ha quedado embebido en el interior del palacio

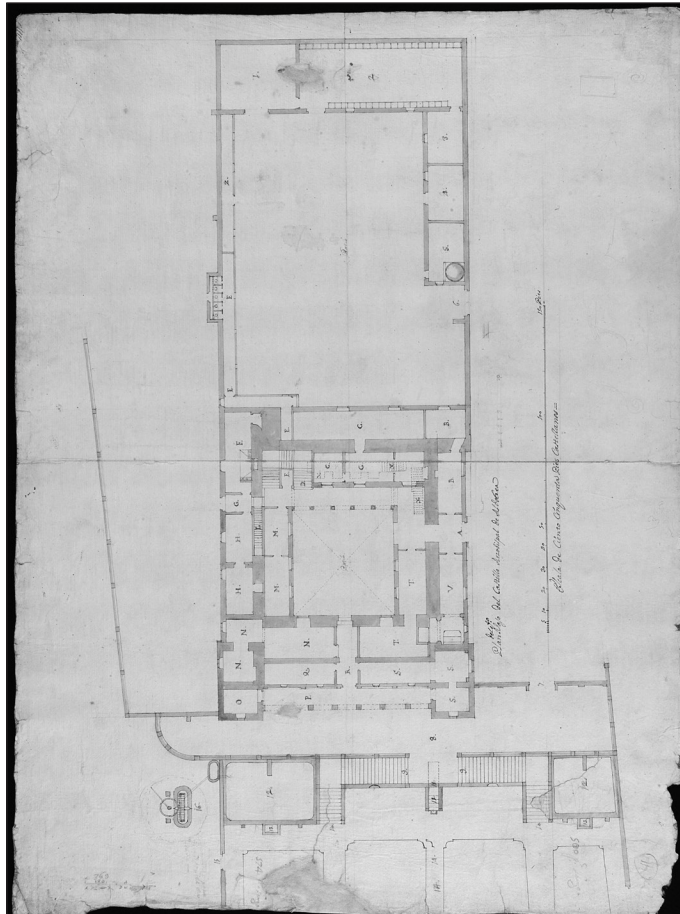


7. Vigilio Rabaglio, Madrid, palacio de los Afligidos, casa del Príncipe Pío, enero de 1747 planta y sección de una escalera en el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón. Madrid, RABASF, Museo, RBG/P-24.



8. Vigilio Rabaglio, Madrid, palacio de los Afligidos, 1746-1747 planta y corte vertical de una escalera. ASB, FR, n. 17.

nuevo ejerciendo de estructura portante para una nueva ampliación. La edificación se ha adosado al exterior duplicando el volumen construido y perdiendo el carácter defensivo. Al interior se mantiene el patio y crujías interiores pero al exterior se abren unas crujías ventiladas muy interesantes.



9. Vigilio Rabaglio, San Fernando de Henares (Madrid), palacio de Aldovea, septiembre 1750 Plan del cuarto Vajo del Castillo Arzobispal de Aldovea. Patio Madrid, RABASE Museo, RBG/P-48.

Gráficamente es un dibujo menos interesante al ser en lápiz y su conservación no ha sido la ideal, pero su peculiaridad constructiva y estructural merece su mención.

COLOFÓN

La carpeta de dibujos de Vigilio Rabaglio conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una interesante colección de documentos con un gran valor documental e histórico, y que desde una nueva visión instrumental, nos permite hacer un recorrido sobre el dibujo arquitectónico y el coleccionismo de dibujos en el siglo XVIII, y aprovecharla para destacar determinados elementos relacionados con la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura que se han mantenido invariantes desde el siglos XVIII hasta nuestros días.

NOTAS

- 1 BONET CORREA, Antonio, "Vigilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal D. Luis Antonio de Borbón", en *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del Siglo XVIII en Madrid*. Madrid: RABASF, 1997.
- 2 SUGRANYES FOLETTI, Silvia, *La Colección de dibujos Rabaglio: Un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- 3 ALBERTI L. B., *De Re Aedificatoria*, Florencia, 1485.
- 4 "Así pues, el dibujo de los edificios, se divide en tres, el primero es la planta, es decir el dibujo del piso; la segunda es la fachada exterior con sus ornamentos; y la tercera es la pared interior también con sus ornamentos" traducción del autor a partir de RAY, S., *Raffaello architetto*, Laterza, 1974, p. 368.
- 5 Ibídem, p. 368, "para entender todas las medidas y saber encontrar todos los miembros del edificio sin error" Trd. del autor.
- 6 SAINZ, J., *El dibujo de arquitectura*, Madrid, 2005 (1ª ed. 1990), pp. 49-50.
- 7 Hay que considerar los grabados como uno de los sistemas de reproducción más utilizados y que están basados en la línea.
- 8 Ahora con los sistemas digitales y la potencia de los computadores se empiezan a imponer otros sistemas de representación basados en la creación volumétrica.
- 9 NORMAND C., *Méthode abregée du trace de ombres dans l'architecture a l'usage des eleves de cet art*, Paris, 1827, citado en SAINZ, J., *op. cit.*, p. 163.
- 10 Ibídem, SAINZ, J., *op. cit.*, p. 172. William Chambers realizó los primeros dibujos a todo color específicamente arquitectónicos destacando la sección para York House en Londres, de 1759, conservado en el RIBA de Londres.
- 11 GRITELLA, G., *Juvarra l'Architettura II*, Franco Cosimo Panini, 1992, p. 172.
- 12 Robert De Cotte, Jacques Gabriel y Germain Boffrand estaban pendientes de dicho encargo que finalmente recayó en Filippo Juvarra, arquitecto del que Felipe V y la reina Isabel de Farnesio tenían vagas referencias de su actividad en la ciudad de Lisboa pero aun así decidieron seleccionarlo, seguramente por su ascendencia italiana. Ver BONET CORREA, Antonio, "Filippo Juvarra y la gran arquitectura borbónica en España", en *Filippo Juvarra 1678-1736: de Messina al Palacio Real de Madrid*, Madrid: Electa, 1994, pp. 27.
- 13 La construcción de los cimientos del nuevo edificio se inicia en el mes de marzo de 1738 y la ceremonia de colocación de la primera piedra tiene lugar el 7 de abril siguiente.
- 14 Carlos Sambricio describe "la política reprobable de los primeros borbones" (sic), que contaron en muchos puestos de designación con artistas extranjeros, antes que los españoles, y que en la Academia llegó al extremo de nombrar profesores que no querían dedicarse a la enseñanza y que además no hablaban español (Sachetti y Marquet), por lo que eran sustituidos por ayudantes españoles. Provocando importantes problemas, tanto en la Academia como de enfrentamientos con los artistas extranjeros. Vid. SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: CSCAE, 1986, p. 166.
- 15 SAMBRICIO, Carlos, "Vigilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral", *Archivo Español de Arte*, T. 45, nº 179 (1972), pp. 320.
- 16 TORRIONE, M., "Isabel Farnesio en el "Palacio Viejo" del Duque de Osuna: 1746-1747. Tres planos de Vigilio Rabaglio y un coliseo privado", *Archivo Español de Arte*, T. 72, nº 287 (1999), pp. 243-262.
- 17 Juan Francisco Hernando ha estudiado en diferentes publicaciones el palacio de Riofrío. Ver HERNANDO CORDERO, Juan Francisco, "El Real Bosque de Riofrío", *Reales Sitios*, nº 132 (1997); y HERNANDO CORDERO J. F., *El Real Sitio de Riofrío*, Segovia, 2011.
- 18 El título le es concedido a petición del propio interesado y para su concesión se le reconocen trabajos realizados para Felipe V, la reina viuda Isabel de Farnesio y el infante cardenal Luis Antonio, en particular en el Palacio Real Nuevo, el teatro de los Caños del Peral y la iglesia de los santos Justo y Pastor. SUGRANYES, 2011, *op. cit.*, p. 253.
- 19 BONET CORREA, 1997, *op. cit.*, p. 35.
- 20 La llegada de Juvarra a Madrid se produjo el 12 de Abril de 1735 y como hemos dicho su fallecimiento el 31 de enero de 1736, por lo que no llegó a trabajar ni diez meses en la Corte.
- 21 BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V 1700-1746*, Madrid: Fundación Universidad, 1986 (1ª ed. 1962), p. 601.
- 22 Ver BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales para el Palacio Real", en *Filippo Juvarra 1678-1736; op. cit.*
- 23 SUGRANYES, 2011, *op. cit.*, p. 50.
- 24 Para conocer estos dibujos y la justificación de la autoría ver el catálogo de la exposición *Filippo Juvarra 1678-1736...*, *op. cit.*, pp. 428-441. Y en el mismo catálogo GÄRMS, J., "El Proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid", pp. 239-240.

- 25 RODRÍGUEZ, Delfín, "Sueño y medida, proyecto y fantasía. El dibujo de arquitectura en el siglo XVIII", en *Dibujos de arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, 2009.
- 26 Ibídem, RODRÍGUEZ, p. XV.
- 27 MILIZIA, Francesco, *Memorie degliarchitetti antichi e moderni*, Bassano, 1785, t. II, p. 242, citado por RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. XVI.
- 28 SAINZ, J., *op. cit.*, p. 66.
- 29 Ibídem, p. 57.
- 30 AZCARATE LUXAN, Isabel, "La colección de dibujos", en *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos...*, *op. cit.*
- 31 ANASAGASTI, T., *La enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística*, Editorial Reverte, 1995, (1ª ed 1923).
- 32 SUGRANYES, Silvia, 2011, *op. cit.*, p. 62.
- 33 Ibídem, p. 253.
- 34 Para más información sobre este debate ver las publicaciones al respecto de Beatriz Blasco Esquivias, BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, T. 4 (1991), pp. 159-194; y en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid: CEEH, 2013.
- 35 SUGRANYES, Silvia, 2011, *op. cit.*, p. 312.

HISTORIOGRAFÍA Y GEOMETRÍA: VENTURA RODRÍGUEZ Y LA IGLESIA DE SAN MARCOS EN MADRID

J. Ortega, A. Martínez y A. Gurruchaga ETSAM-UPM¹

Resumen: Frente al lugar común sobre el conocimiento y la apreciación crítica de esta obra de arquitectura, basado fundamentalmente en la referencia historiográfica a diversos modelos y en el supuesto entramado geométrico de un conjunto de elipses, a veces óvalos, se propone aquí una distinta interpretación de la estructura formal y espacial de la iglesia, deducida de una atención preferente a la obra de arquitectura utilizando los recursos específicamente disciplinares de la misma, en especial el dibujo, evidenciando la conveniencia de una constante revisión crítica de nuestra historiografía arquitectónica.

Palabras clave: Ventura Rodríguez (1717-1785), iglesia de San Marcos (Madrid), arquitectura.

HISTORIOGRAPHY AND GEOMETRY: VENTURA RODRIGUEZ AND THE CHURCH OF SAN MARCOS IN MADRID

Abstract: With the common place on knowledge and critical of this work of architecture appreciation, based fundamentally on the historiographic reference to various models and the geometry of a set of ellipses, ovals at times, network course here proposes a different interpretation of the formal and space structure of the Church, deduced from a particular attention to the work of architecture using specifically disciplinary resources of the same, in particular drawing, showing the desirability of a constant critical review of our architectural historiography.

Key Words: Ventura Rodríguez (1717-1785), San Marcos Church (Madrid), architecture.



1. La iglesia de San Marcos en su entorno urbano.

Abrumada desde la mitad del siglo XX por la sombra del Edificio de España en la plaza del mismo nombre (il. 1), la iglesia parroquial de San Marcos fue declarada Monumento Nacional en 1944, gozando hoy de la categoría de BIC (Bien de Interés Cultural), lo que

supone el máximo rango de valoración patrimonial. Si alguien se interesara por conocer sus virtudes arquitectónicas probablemente acudiría a la red donde, entre un conjunto de diversos refritos culturales, acabaría encontrando en la página del Ayuntamiento la referencia más cualificada de “monumentamadrid”, donde se ha incorporado la edición actualizada de la antigua guía del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Extractando de su breve texto descriptivo los dos párrafos esenciales a nuestro discurso, se puede leer:

“Fue elegido para realizar sus trazas el arquitecto Ventura Rodríguez, que diseñó una excelente planta claramente influida por el barroco del italiano Borromini en la que se suprime la línea recta mediante la sucesión de cinco elipses desiguales, que se cruzan dos a dos. La pequeñez del solar no impide que el efecto sea grandioso, sobre todo en el cuerpo principal, un óvalo cubierto con cúpula al que se abre el presbiterio”².

Dejando para mejor ocasión la consideración de otros aspectos de esta obra, parece ser que las características fundamentales de la iglesia se centran en sus posibles referencias estilísticas y en su geometría subyacente. La iglesia de don Ventura es así un trasunto del barroco romano, estableciéndose la clave identificativa de la misma en la ausencia de la recta y la presencia de un juego entrecruzado de cinco elipses en la conformación de su planta, cuyo ámbito espacial se remata con una cúpula ovalada (il. 2).

La referencia sobre el monumento aquí utilizada es el difícil ejercicio de sintetizar en pocas palabras un amplio conjunto de edificios y, en lo que a San Marcos concierne, habría que entenderla como el resultado resumido de una secuencia historiográfica de cerca de dos siglos y medio de recorrido. En este sentido, acudiendo tan sólo a los jalones esenciales del mismo, tiene su interés plantear la revisión de esta secuencia para reflexionar sobre la apreciación de esta obra en concreto y, tal vez, más en general, sobre algunos aspectos de la historiografía de nuestra arquitectura.

Una de las primeras referencias impresas y difundidas sobre la iglesia de San Marcos aparece en el Viaje de España de Antonio Ponz (1772-1794), donde en el tomo V se dice:

“Lo interior de la iglesia es de orden compuesto, y su cuerpo principal sus pies y su pórtico forman como tres figuras elípticas de mayor o menor tamaño. El cuerpo principal tiene cúpula correspondiente con la circunstancia de no ser entramada de madera, como casi todas las de Madrid, sino toda la fábrica de ladrillo”³.

Añadiendo algunos aspectos al argumento esencial de nuestro discurso, conviene resaltar la alusión inicial al orden compuesto como elemento lingüístico de su conformación espacial y la singular aportación constructiva de la cúpula de fábrica frente al habitual uso local de las bóvedas encamadas de madera y yeso. Parece claro que las figuras elípticas se refieren a la planta, aunque conviene destacar que éstas son un tanto indeterminadas al anteponerse el adverbio relativo “como”, aspecto éste sobre el que insistiremos más adelante; destaquemos igualmente que su número es “tres” y que se adjudican al cuerpo principal, a sus pies y al atrio.

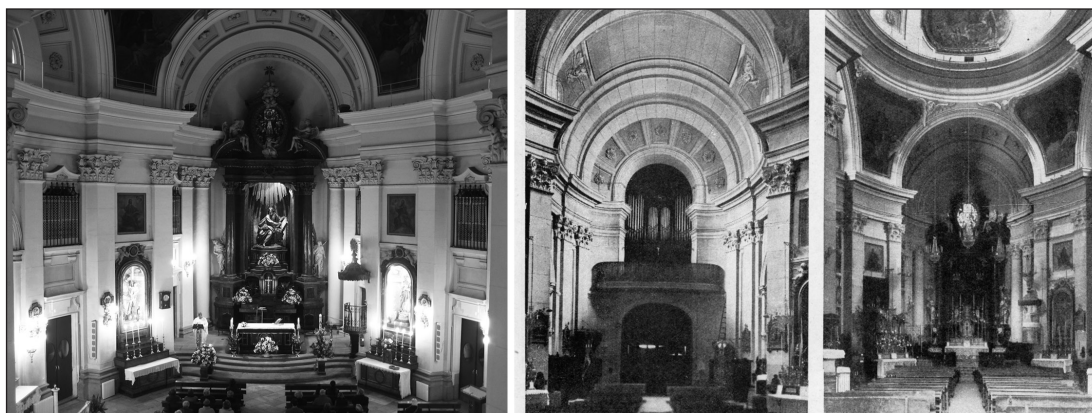
Aproximadamente tres décadas después se edita la obra de Llaguno, anotada por Ceán, donde la alusión a san Marcos es muy sucinta:

“Se compone la planta de tres figuras elípticas: en la del medio está la cúpula, y en las otras dos el presbiterio y lo que llaman pies de la iglesia”⁴.

Conviene resaltar que la indeterminación de Ponz desaparece, las figuras “son” elípticas, y que el número de tres se mantiene, aunque cambia su adjudicación a los tramos espaciales; coinciden así en el cuerpo principal y los pies, permutando ahora el atrio por el presbiterio.

Consultando a continuación el tomo de Madrid del diccionario de Madoz, editado en 1849, en lo relativo a nuestro argumento principal interesa extractar lo siguiente:

“En el último período de su vida se reía D. Ventura de este edificio y exclamaba: “Ahora debería yo empezar a trabajar”... Por un pequeño atrio se pasa a la iglesia que es de corta extensión, y su planta difiere de la que se usó en casi todos los templos de Madrid, pues forma tres elipses, una mayor en el medio y dos menores a los extremos; pero en diferente sentido, porque el eje mayor de la principal está en la misma dirección que los ejes menores de las dos restantes”⁵.



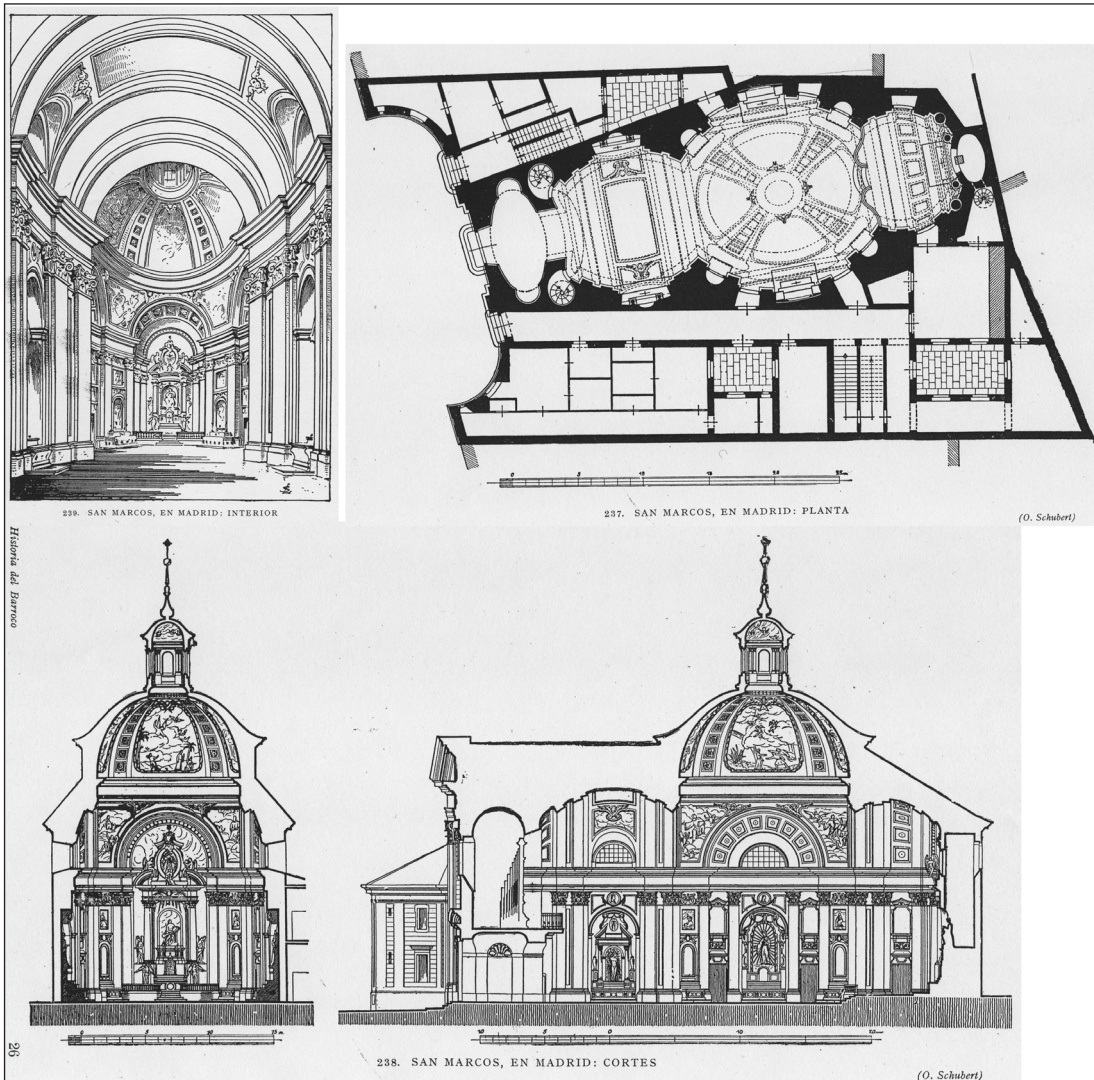
2. Interior de la iglesia de San Marcos.

Parece tener aquí su origen la anécdota de que el arquitecto habría despreciado, hay que suponer que entrañablemente, su obra de juventud y que de haber tenido que repetirla no la hubiera proyectado así. No obstante, en esta referencia se resalta por primera vez su singularidad tipológica frente a las habituales iglesias madrileñas de planta de cruz latina, matizando el ya conocido y asentado juego de las tres elipses con sus tamaños y orientaciones relativas.

Hay que esperar a 1908 para que aparezca editada en Alemania la monumental obra de Otto Schubert, donde se aportan además los primeros dibujos del edificio que nos ocupa. En lo relativo al texto, destaquemos lo siguiente:

“La planta de la iglesia se compone de una serie de cinco elipses, que se penetran dos a dos, dando lugar a una perspectiva de decoración teatral (figs. 237 a 239). La primera semielipse [¿] forma un pequeño atrio, y encima está el coro para el órgano y los cantores; la quinta elipse corresponde al altar mayor, de modo que la iglesia propiamente dicha está constituida por las tres intermedias con la correspondiente cúpula en la central”⁶.

En la línea argumental hasta aquí seguida, lo más destacable consiste en la “ampliación” de tres a cinco elipses, incorporando a las tres centrales, ya consolidadas por



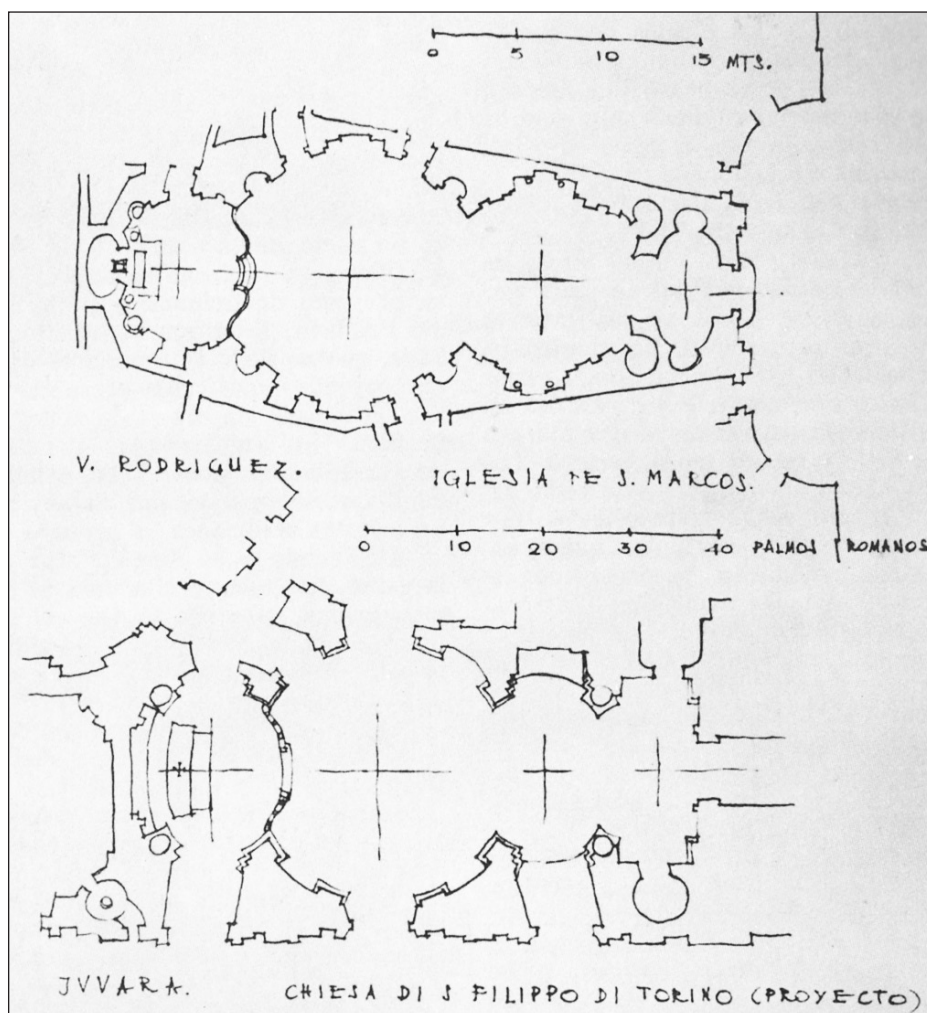
3. Otto Schubert, planta, secciones y perspectiva interior de la iglesia de San Marcos, 1926, en *Historia del Barroco en España*.

la crítica anterior, las dos nuevas del atrio-coro y el altar mayor o retablo. Aunque habría que suponer que estaba implícito en las lecturas anteriores, se alude por primera vez a que las elipses “se penetran” dos a dos; esto es, que la matriz geométrica de la planta se obtiene de unas figuras de base que no se materializan completamente sino que sus intersecciones, desaparecidas en la realidad, estarían presentes en la génesis del proyecto. Esta nueva idea de penetración o fusión de espacios parece tener como consecuencia “una perspectiva de decoración teatral”. Hilando las palabras con los dibujos, hay que destacar la aportación del dibujo en perspectiva que aporta Schubert, como remate o complemento de la planta y las dos secciones que ofrece en su obra, insistamos, las primeras conocidas sobre el edificio al cabo de siglo y medio de existencia (il. 3).

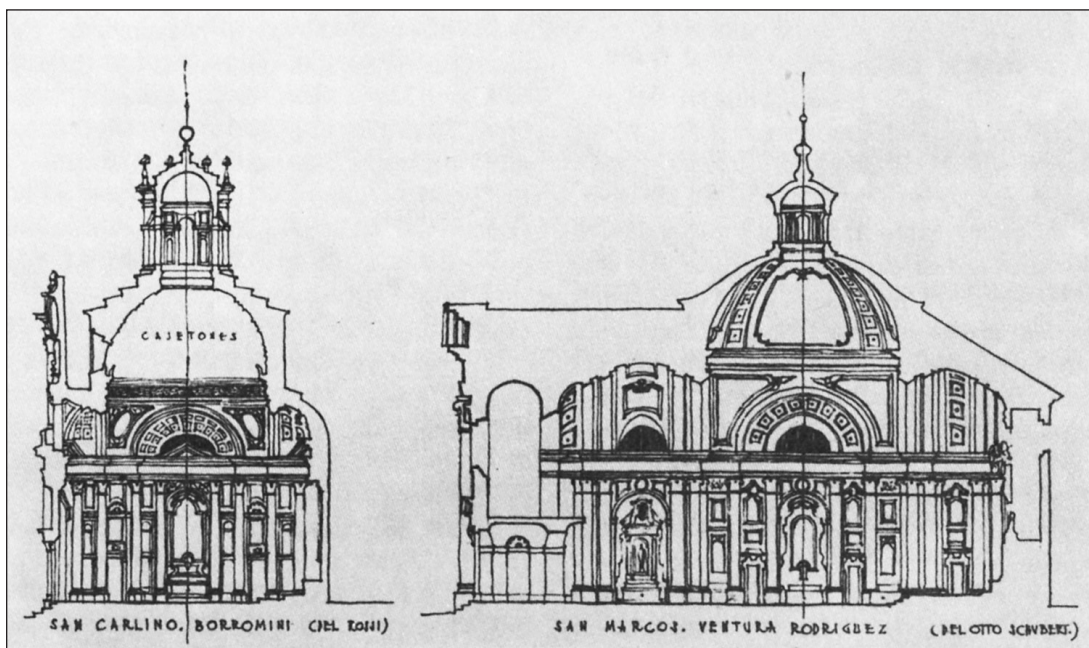
Fernando Chueca publica en 1942 un interesante artículo sobre la importancia del barroco romano en la formación y evolución arquitectónica de Ventura Rodríguez. En su apreciación de San Marcos emite un juicio taxativo:

“La iglesia de San Marcos, (...), que siempre se ha considerado como una de de las creaciones más originales de D. Ventura, es, en su planta, una copia de la de una capilla lateral que figura en el proyecto de Juvarra, que no llegó a construirse, para la iglesia de san Filippo de Turín, de los Padres del Oratorio”⁷.

Resaltando la subrepticia dialéctica entre originalidad y copia, aplicada no queda del todo claro si a Ventura Rodríguez o a los juicios críticos anteriores, es curiosa la falta de alusión concreta al asunto de las elipses. Con su conocida soltura gráfica e intuitiva, Chueca aporta como prueba de su “comparación” un croquis con las dos plantas (il. 4), refiriendo en el mismo que la de San Marcos está basada en el dibujo de Schubert. Liquidado así el tema de la planta, y en función de su argumento general, pasa a considerar las elevaciones interiores del edificio, utilizando ahora como referencia comparativa la elevación de la pequeña iglesia de San Carlos de Roma, obra de Borromini (il. 5). Habría que observar que, tanto en la planta como en las secciones, las escalas gráficas de San Marcos y sus modelos italianos no son homogéneas.



4. Fernando Chueca Goitia, croquis comparativo entre las plantas de la iglesia de San Marcos de Madrid y la capilla lateral de la iglesia de San Filippo de Turín, 1942, en *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*.



5. Fernando Chueca Goitia, croquis comparativo entre las secciones de la iglesia de San Marcos de Madrid y la de San Carlos de Roma, 1942, en *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*.

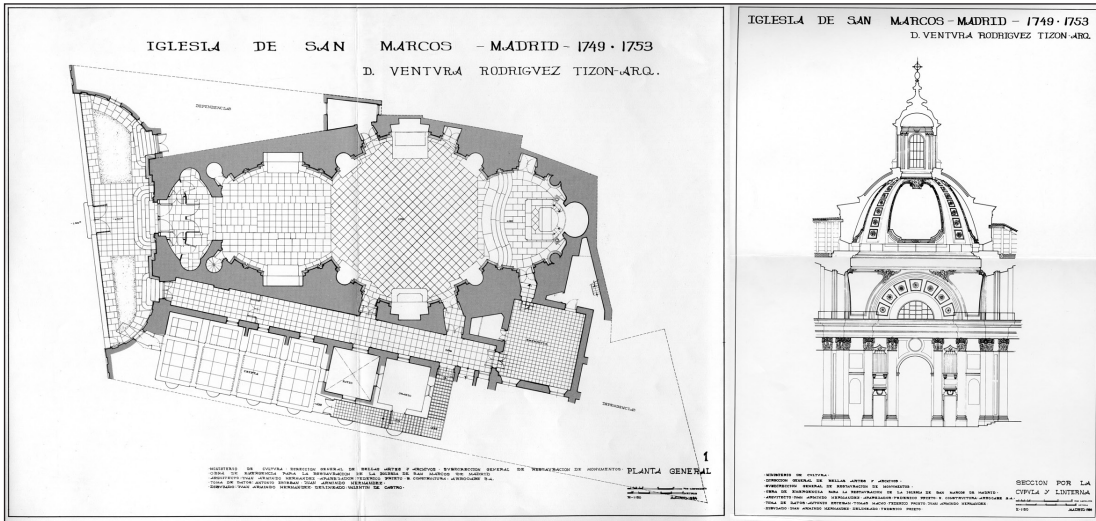
Tras la ya aludida declaración de Monumento Nacional dos años más tarde⁸ y la realización de algunos estudios específicos sobre el monumento realizados en los años cincuenta⁹, es en 1976 cuando se publica en el restringido ámbito académico norteamericano la tesis de Reese sobre la arquitectura de Ventura Rodríguez, conviene resaltar, el último y ambicioso estudio integral hasta ahora realizado. Ciñéndonos nuevamente a nuestro restringido argumento, el autor sintetiza:

“The plan is composed of five separated interpenetrating but oval units, each of which defines functional unit of the church: an entrance vestibule, to ship, a rotunda with cupola, to sanctuary and a small camarín. The expansion and employ of oval these volumes is the dominant element of composition”¹⁰.

Aunque no se ha transcrito para aligerar este recorrido, conviene resaltar que Reese cuestiona lo afirmado por Chueca sobre la capilla de San Filippo como referencia de base para la forma de la planta, pasando acto seguido a describir con enjundia y atractivo la composición lingüística y espacial de los paramentos internos. En lo que a nuestra secuencia específica concierne, hay que destacar que por primera vez no se alude a la figura de la elipse, sino que se trata de “unidades ovales separadas pero interpenetradas”.

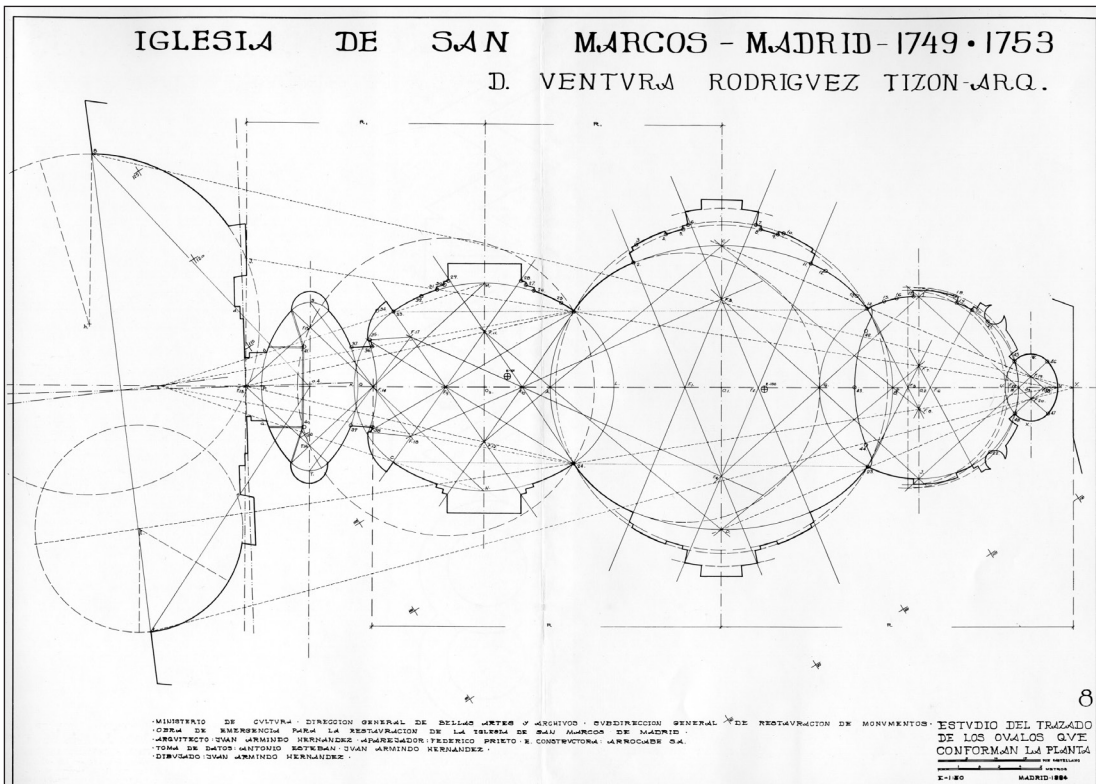
Diez años más tarde, y en relación con ciertas intervenciones sobre el edificio, se publica una interesante monografía sobre el edificio dirigida por Juan Armindo. Hay que destacar que en esta obra se aporta una nueva versión de la planta y la sección (il. 6), siendo así más intenso el discurso gráfico que el verbal, pues en éste tan sólo se menciona que:

“La iglesia de San Marcos de Madrid presenta una planta formada por una sucesión de óvalos interseccionados que se orientan según un eje axial típicamente barroco”¹¹.



6. Juan Armindo, planta y sección de la iglesia de San Marcos de Madrid, 1987, en *La iglesia de San Marcos y su restauración*.

Resaltando el valor de las nuevas aportaciones gráficas, interesa destacar que esta síntesis verbal se compensa o amplía con un dibujo específico sobre la “sucesión de óvalos interseccionados” (il. 7). Como se puede observar, el entramado gráfico es de una gran enjundia e intensidad geométrica, realizada además por el apoyo instrumental utilizado en el levantamiento.

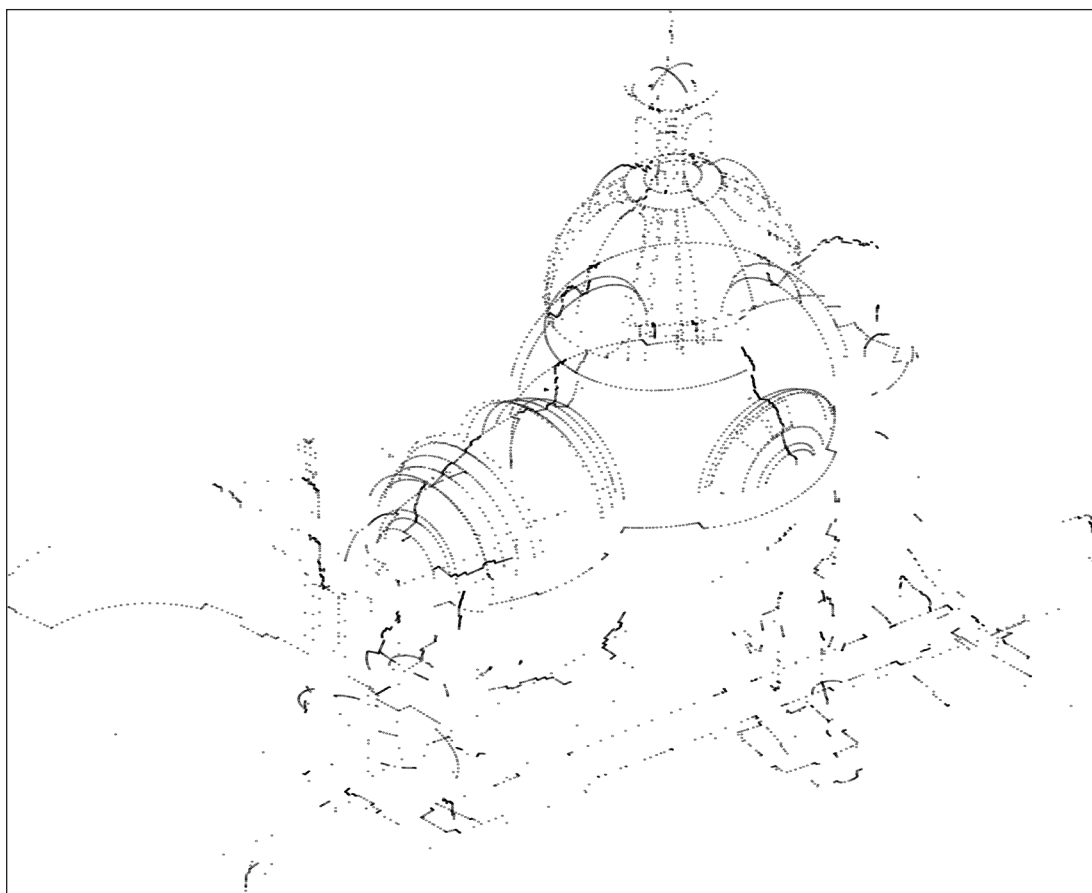


7. Juan Armindo, trazado regulador de la planta de la iglesia de San Marcos de Madrid, 1987, en *La iglesia de San Marcos y su restauración*.

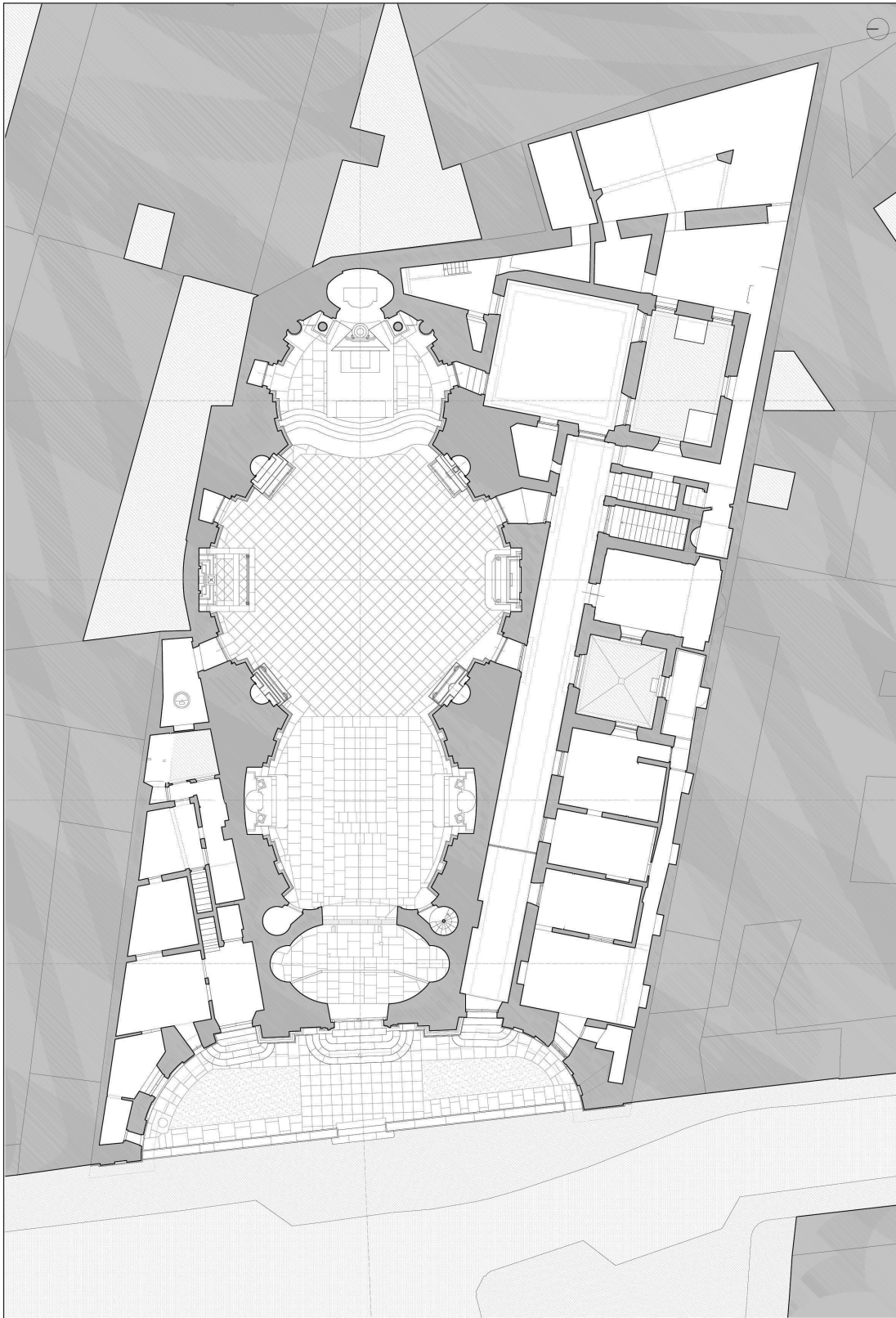
Llegados a este punto, interesa resaltar que hemos cerrado un primer ciclo o recorrido historiográfico. Lo primero que podemos deducir de esta apretada secuencia es que parece existir una cierta continuidad crítica basada en el doble discurso geométrico-estilístico. La clave interpretativa de la Iglesia de San Marcos se sustenta en este juego de elipses que “evolucionan” hacia óvalos, complementada por un conjunto de referencias a obras y autores adscritos al barroco italiano. Mas cabría preguntarse: ¿hasta que punto es cierta esta historia?

Sin negar el valor de las aportaciones aquí reseñadas, que no dejan de formar parte de la historia del propio edificio, queremos aportar a continuación una nueva lectura a esta secuencia, basada fundamentalmente en una doble aproximación metodológica: la lectura “directa” del edificio a través del dibujo y el ensayo de contextualización de la obra en la cultura del autor y su tiempo.

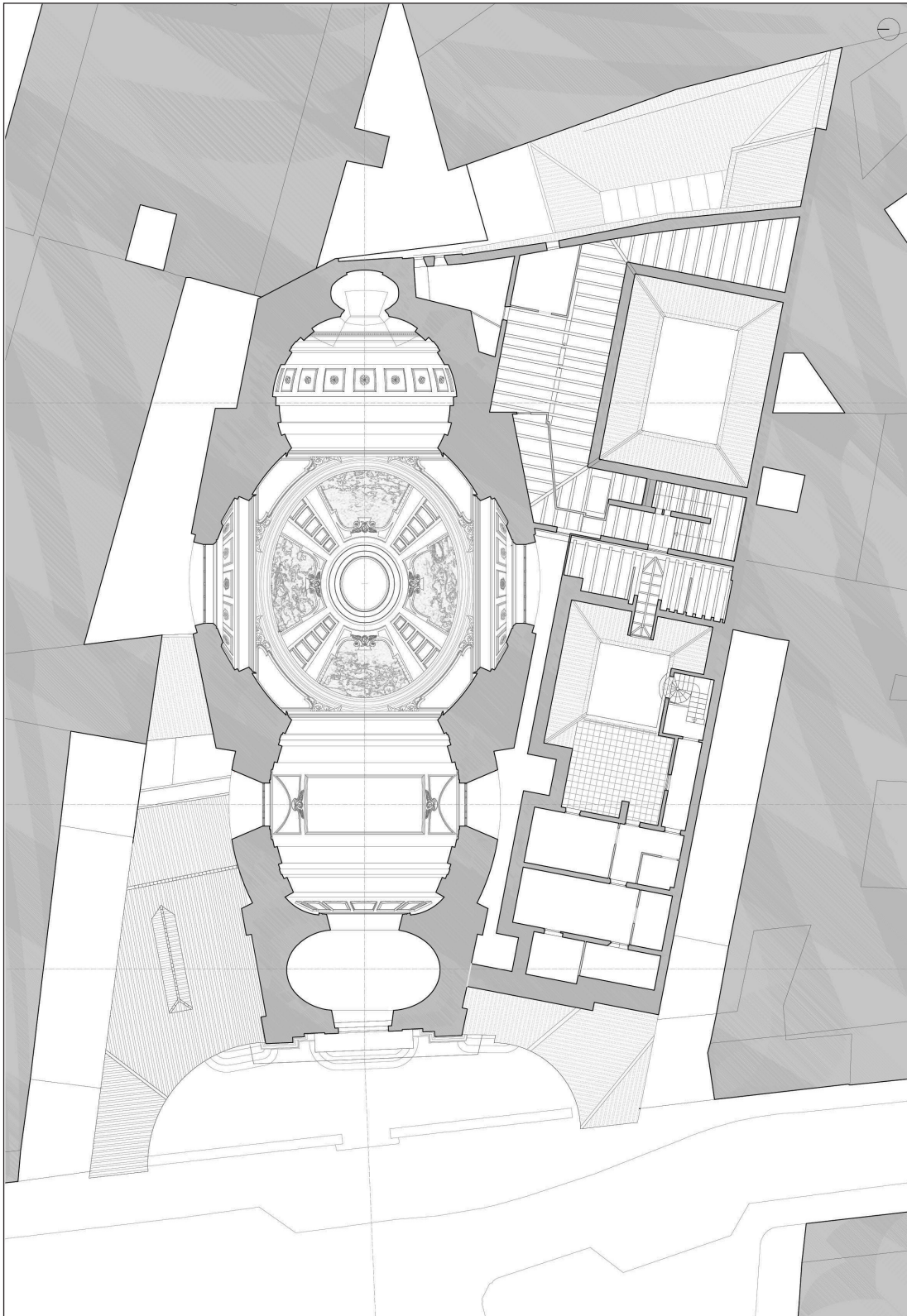
Acudiendo al final y al principio de lo hasta aquí visto, esta propuesta metodológica partiría de plantearse preguntas como: ¿realmente sería tan “complicado” el trazado de don Ventura para la planta de esta iglesia como propone el dibujo de Armindo? ó ¿qué quiere decir Ponz cuando menciona figuras como elipses? Lo que aquí se pretende es en esencia extraer una nueva lectura de la estructura formal del edificio basada en un levantamiento preciso¹², tratando a su vez de aproximarnos mentalmente al joven y prometedor arquitecto en el Madrid de mediados del siglo XVIII (ils. 8, 9 y 10).



8. Nube de puntos resultante del levantamiento realizado de la iglesia de San Marcos.



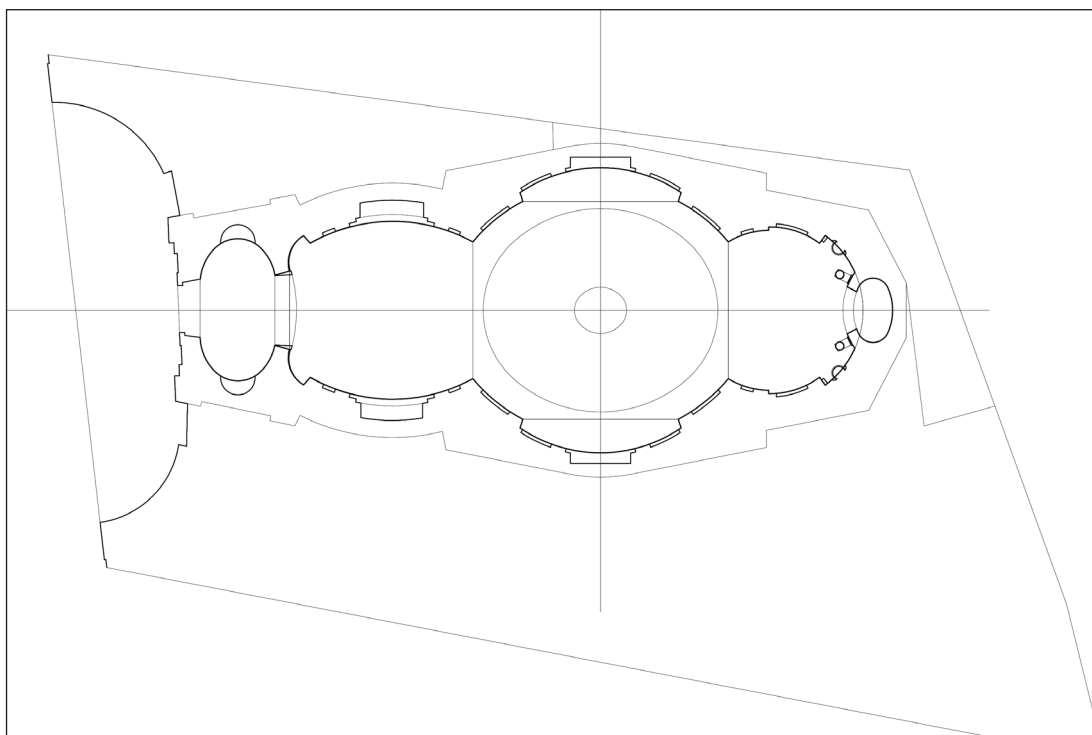
9. Planta de la iglesia de San Marcos con proyección de suelos.



10. Planta de la iglesia de San Marcos con proyección de techos.

Desde la confianza en la fidelidad de los dibujos de levantamiento que sustituyen a la realidad, lo primero que convendría buscar es una lectura que, a partir de ciertas claves sencillas, nos permitiera entender la configuración formal de esta obra de don Ventura. No parece tarea fácil, como demuestran las diferentes opiniones de nuestros ilustres antecesores en el empeño y los conceptos y términos que —a veces contradictoriamente— emplean: elipses, semielipses, óvalos, tres, cinco, interpenetración, cruce, sucesión...

Aquí, sin pretender llegar a una conclusión excluyente y única, intentaremos deducir un esquema de generación formal del edificio, partiendo de la planta e imaginando un posible proceso de dibujo que vaya del tablero a la obra. Para ello, con los datos obtenidos en el levantamiento, se recurrirá al uso de la geometría, entendida desde su manejo instrumental y sensible, y se tendrán en cuenta las necesarias decisiones métricas que un arquitecto debe tomar cuando proyecta.



11. Esquema de la planta de la iglesia de San Marcos y su cruz latina implícita.

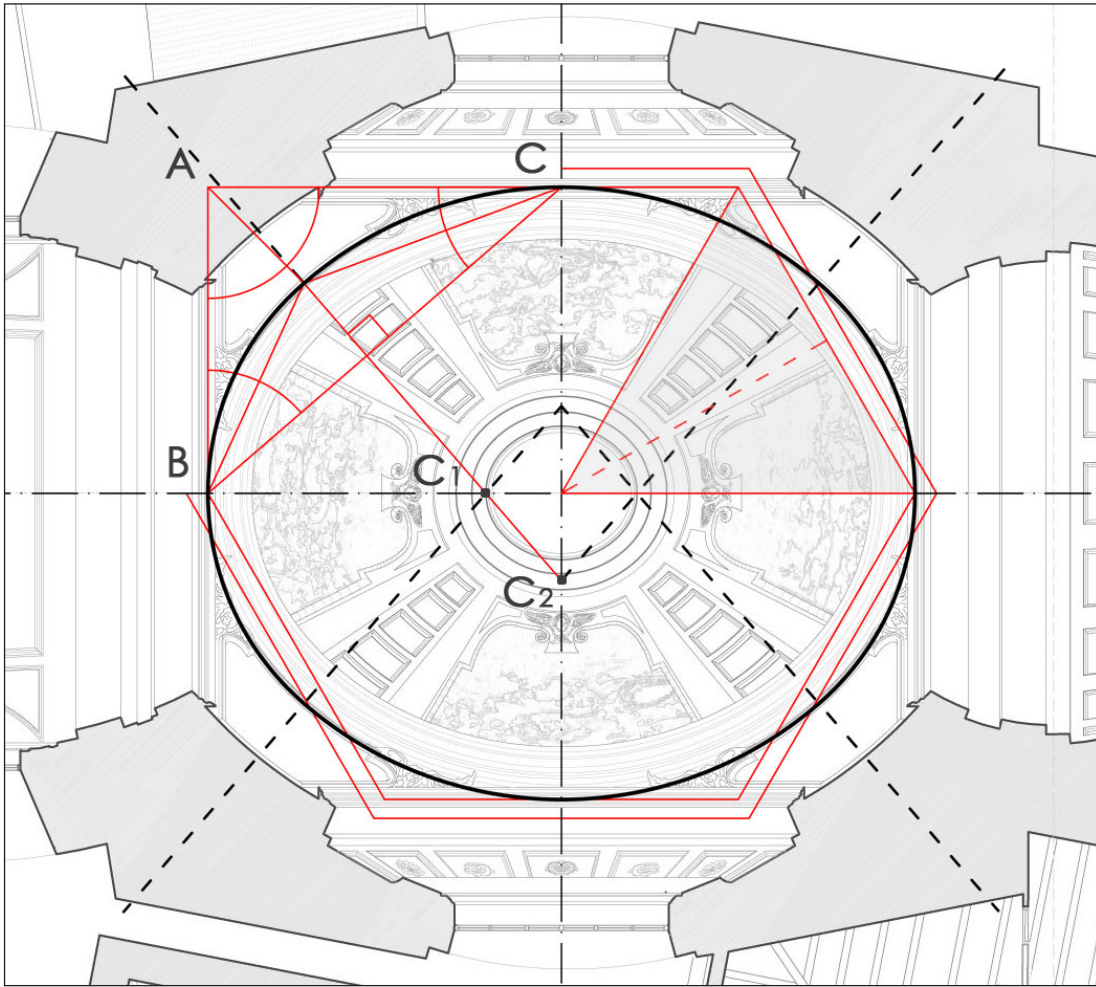
En el juego que nos plantea don Ventura, ciertamente complejo en su efecto espacial, se pueden fijar unidades diferentes que, enlazadas como ahora veremos y con la curva como elemento fundamental de trazado, conforman la totalidad. Para empezar podríamos reconocer en San Marcos, a pesar de su tendencia hacia la centralidad, una planta de cruz latina con un transepto muy poco desarrollado (il. 11). Algo que no es evidente en la lectura exclusiva de la planimetría pero que se descubre con cierta facilidad si se levanta la mirada y se complementa con la lectura tridimensional del edificio. En esa planta, existe lo que podríamos denominar un crucero central algo alargado según el eje longitudinal del edificio, definido por sus arcos torales correspondientes y coronado por una cúpula sobre pechinas que se deforma también longitudinalmente. En el trazado de esta cúpula se descubre, debido precisamente a este alargamiento, una figura en planta que ha sido a

veces interpretada como elipse y otras como óvalo. Es ésta una difícil discusión en la que hay que tener en cuenta diversos factores. Quizá el primero de ellos sea la constatación de que, dadas unas condiciones de contorno determinadas, que en nuestro caso tendrían que ver con el ámbito en el que se desarrollan las figuras, existen óvalos muy parecidos a la elipse correspondiente. En una situación ideal, un levantamiento exacto podría ser capaz sin embargo de rastrear las pequeñas diferencias y discriminar entre una figura y otra. Pero la realidad es terca. Incluso confiando plenamente en la precisión de los datos (donde siempre existe estadísticamente un margen de error), la arquitectura que se proyecta no es la que materialmente se construye. Desde el tablero a la obra final hay un largo trecho en el que intervienen el replanteo y el proceso constructivo. Pero además, la fábrica es algo vivo, que se reconfigura con la puesta en carga y sufre una deformación diferida con el paso del tiempo. El resultado final es una forma que, por muy estricta que haya sido su puesta en obra y firme su comportamiento posterior, se aleja algo de lo que idealmente fue pensado¹³.

Por otra parte, más allá de la dificultad para diferenciar en la realidad construida óvalo y elipse, y desde una visión puramente disciplinar, es necesario constatar la diferencia radical que existe entre ambas figuras en su esencia geométrica. La primera es de curvatura constantemente cambiante, el segundo se define mediante arcos de circunferencia que comparten tangente en su punto de transición. La elipse, aunque existen métodos no excesivamente complejos para llegar a ella, no se puede trazar directamente con el compás; el óvalo, debido precisamente a su propia naturaleza, sí. Existe además otra diferencia radical que, a nuestro entender, es de suma importancia a la hora de dibujar —y luego replantear— un trazado de planta: no existen dos elipses concéntricas. Dada una figura cualquiera de este tipo, si se pretende trazar otra curva que mantenga su separación constante con ésta (por ejemplo, el ancho de un muro o el vuelo de una cornisa), el resultado final será una línea que ya no es elipse; algo que no sucede con el óvalo. Dada la recurrente necesidad de efectuar operaciones de este tipo (tanto en el tablero como en la obra) consideramos bastante más práctico —fácil, si se nos permite la expresión— el empleo de óvalos en lugar de elipses¹⁴. Sin pretender zanjar la cuestión, ni que sea tomada como apriorismo universal válido para otros casos, podemos afirmar que en el trazado en planta de la cúpula de san Marcos se puede identificar un óvalo concreto que se ajusta muy bien a los datos derivados de la nube de puntos. El óvalo, además, tiene una proporción bastante característica que le otorga un determinado grado de “deformación” respecto de la circunferencia. La relación entre sus ejes resulta ser la misma que la que existe entre el radio y la apotema de un exágono, o lo que es lo mismo, entre la base y la altura de un triángulo equilátero. De esta forma, las dimensiones axiales del óvalo son 13,13 metros (47 pies aprox.) en el sentido longitudinal por 11,37 metros (41 pies aprox.) en el transversal, con una proporción $p=1,1547$. Se corresponde, por tanto, con una figura poco tendida que se aproxima al trazado de la circunferencia (il. 12).

Pensando en lo que sucederá arriba, fijada una determinada proporción en la manera de cubrir, parece razonable inferir que el espacio del crucero, más grande que el ocupado por la apertura de la cúpula, debe mantener en planta una proporción similar a ésta, si lo que se pretende es que los elementos de transición (recorrido de las pechinas y distancias a los arcos torales entre otras cosas) sean regulares. Ello conduce a un determinado modo de proceder, como enseguida veremos.

Antes de enunciar un posible mecanismo de trazado en planta del crucero de san Marcos, es necesario plantear una observación más que se deriva directamente de la toma

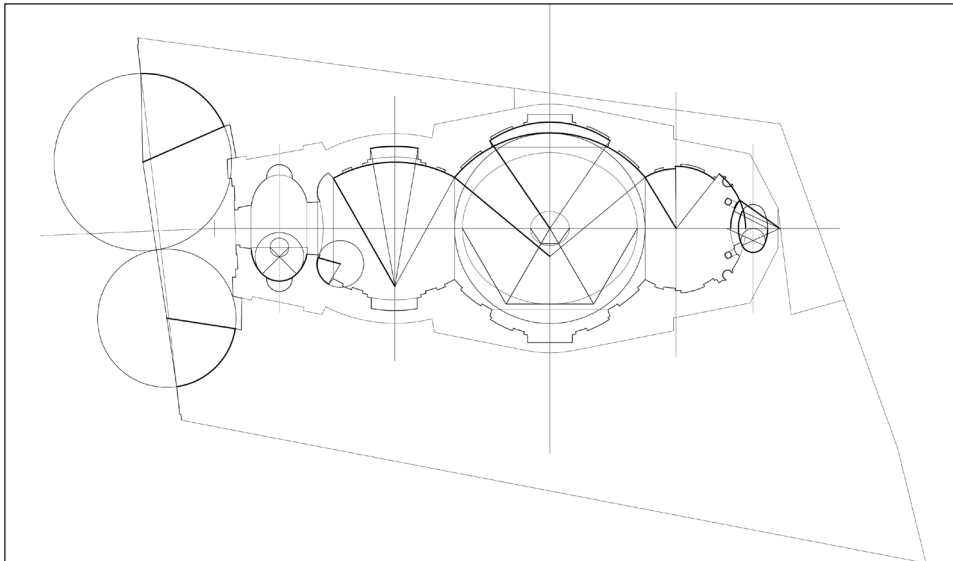


12. La cúpula central y su trazado en planta.

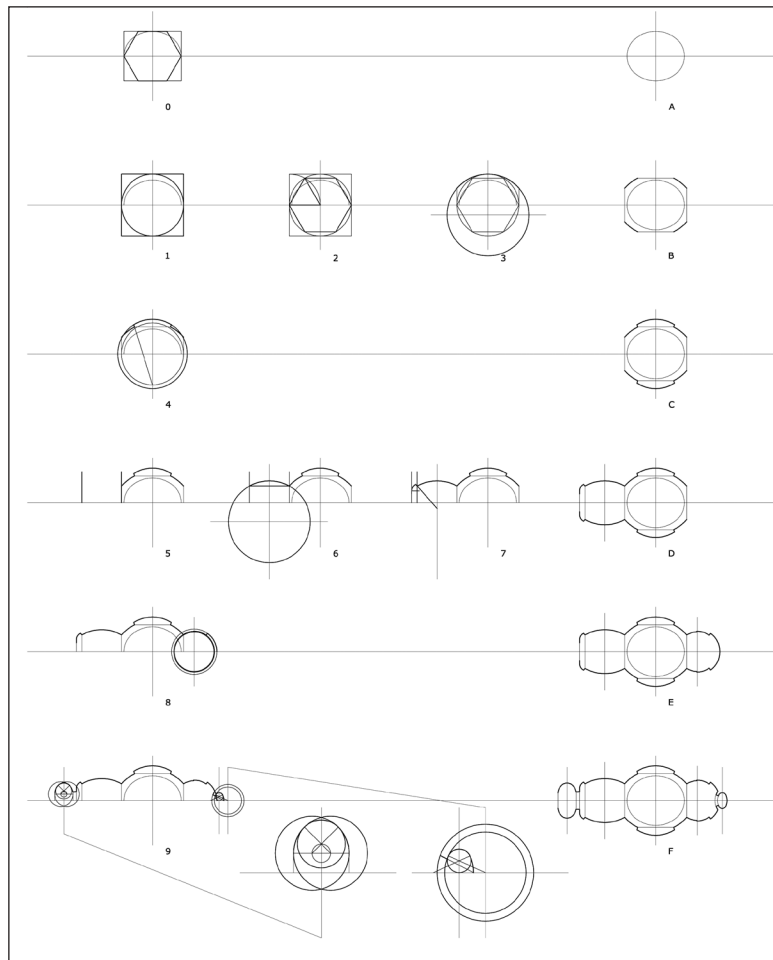
de datos: los paramentos curvos —los materialmente construidos— que definen el espacio de dicho crucero son arcos de circunferencia (il. 13). A cada lado del eje principal se despliegan lo que espacialmente se pueden asimilar a fragmentos de cilindro generados, dos a dos, por dos circunferencias del mismo radio, cuyo centro se desliza a ambos lados del eje transversal. No existen transiciones de arcos de distinta curvatura (no hay fragmentos de óvalo), sino que una misma curvatura (un mismo arco de circunferencia) sirve para concretar cada uno de los paramentos que se despliegan entre los arcos torales. Las facilidades constructivas derivadas son evidentes, tanto en lo que se refiere al replanteo general como a la definición de detalle, desde basas a capiteles o el resto de elementos del orden que articulan los alzados y que tan exquisitamente diseña don Ventura.

Después de esta pequeña digresión previa en relación con la geometría de la cúpula, pero teniendo presente su forma oval y su proporción, y tras constatar la existencia de una sola curvatura para definir los paramentos verticales construidos del crucero, estaríamos en disposición de imaginar un posible procedimiento de trazado de la planta de dicho espacio central y, a partir de ahí, del resto de la iglesia (il. 14).

La dimensión longitudinal del vano del crucero es aproximadamente de 50 pies, es decir, la distancia entre los arcos torales sobre el eje principal de la iglesia es de



13. Geometría básica del trazado de la planta de la iglesia de San Marcos mediante arcos de circunferencia.



14. Esquema de generación de la geometría de la planta de la iglesia de San Marcos.

esa cantidad. Como base geométrica de trazado podríamos pues comenzar dibujando en un cuadrado de 50 pies de lado (el supuesto crucero "regular") una circunferencia inscrita de 25 pies de radio, cuyo centro estaría situado en la intersección de los ejes principales. El vano transversal del crucero, el que hay que "achatar" si se desea mantener la proporción impuesta por la cúpula, vendría dado por el trazado de un exágono inscrito en esa circunferencia, de manera que sus lados opuestos marcarían la situación de los arcos torales correspondientes. Dada la facilidad de trazado del exágono (o del triángulo equilátero inherente) lo que acabamos de decir es equivalente a una sencilla operación. Ésta consiste en trasladar la dimensión del radio sobre la propia circunferencia desde cualquiera de sus dos intersecciones con el eje longitudinal (ils. 14.1 y 14.2).

Según los datos derivados del levantamiento, para definir los paramentos curvos del crucero, don Ventura parece que sigue un procedimiento que combina la sencillez derivada de la decisión de utilizar una única curvatura, con ciertas coincidencias que lo acercarán a un uso más personal o sofisticado de la geometría. Esos paramentos, considerado el neto de su apilastrado, responden a arcos de circunferencia de 33 pies de radio. Pues bien, nuestro arquitecto sitúa esos arcos haciendo que sean tangentes a la circunferencia original de trazado en sus extremos transversos (en sus intersecciones con el eje transversal) y manteniendo por tanto sus centros sobre dicho eje. Su desarrollo total en planta (lo que se materializará) vendrá dado por las decisiones ya tomadas respecto del ancho y largo del espacio del crucero (il. 14.3). Sólo quedaría comprobar que, mediante este procedimiento, la luz de los arcos torales resulta aceptable, cosa que parece convencer a don Ventura con los 27 pies casi exactos que cubren los transversales al eje principal y los aproximadamente 31 de sus equivalentes en la otra dirección.

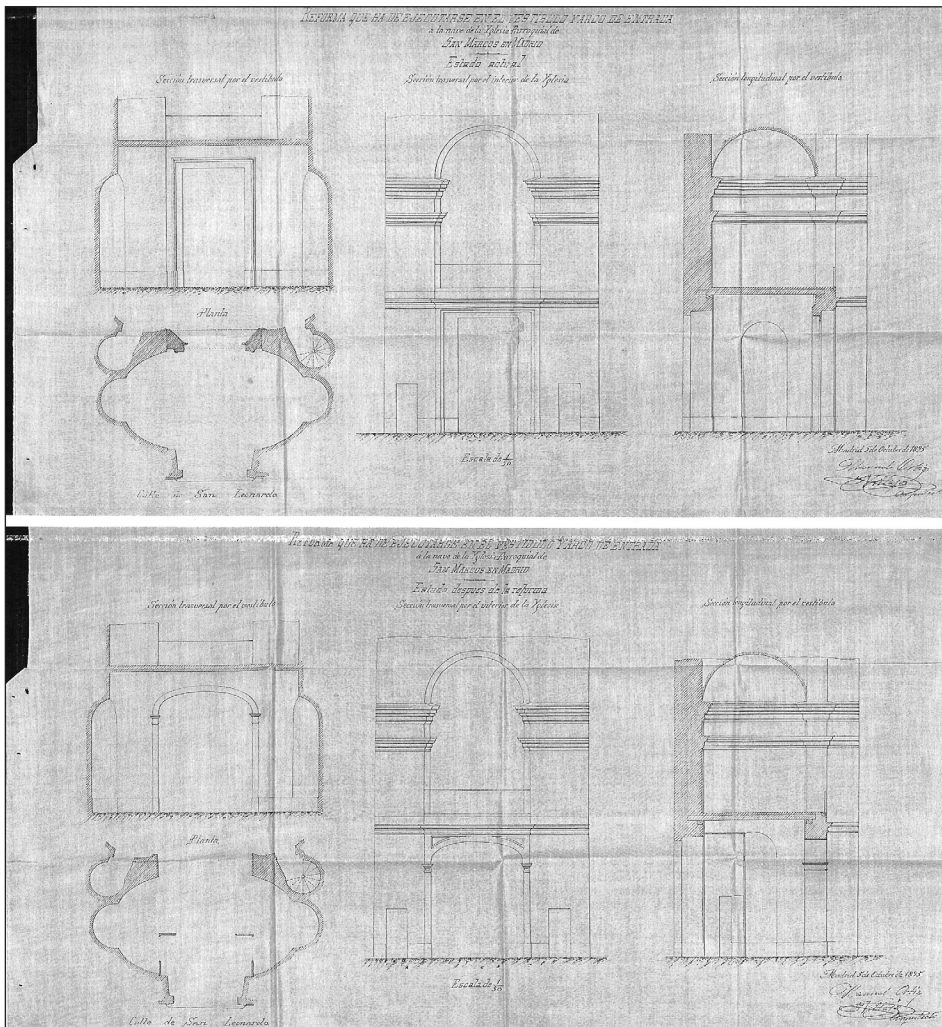
El esquivo transepto, que se abre transversalmente al crucero, responde a un trazado que vuelve a la configuración centralizada. Una circunferencia de 28 pies de radio, con centro coincidente con la intersección de los ejes principales, es la base geométrica para la definición de los dos brazos transversales del espacio central de la iglesia. Por su parte, los tramos rectos que los enlazan con el crucero responden a una geometría que no respeta estrictamente esta vocación central: convergen en la intersección de la circunferencia origen de trazado con el eje transversal (il. 14.4), en lo que parece otro "juego" de coincidencias de don Ventura.

Definido el crucero y el transepto, para completar la cruz en planta, queda proseguir con el trazado de lo que se podría entender como nave y presbiterio. En relación con la primera cabe distinguir dos elementos enlazados. El principal por dimensión, el más próximo al crucero, tiene un desarrollo longitudinal de unos 36 pies. El levantamiento ha sido concluyente en la determinación de la curvatura de sus paramentos laterales contruidos: ambos lados son simétricos y, considerando de nuevo el neto de su apilastrado, responden cada uno a una circunferencia de 33 pies de radio; exactamente la misma que presentan los muros del crucero. Con una sola curvatura, Ventura Rodríguez genera dos espacios radicalmente distintos sin más que desplazar los arcos de circunferencia que conducen su trazado en planta. Las ventajas constructivas que atisbábamos en la definición del crucero se extienden ahora al otro cuerpo fundamental de la iglesia sin por ello renunciar a la variedad en la configuración espacial. La situación exacta de estos arcos, es decir, el desplazamiento de su centro en relación al eje longitudinal de la iglesia, está determinada si se pretende generar un espacio simétrico según su eje transversal y se ha de respetar el ancho de los arcos torales definidos previamente para el crucero (il. 14.5). En la realidad construida existe un ligero estrechamiento de la luz de la nave en planta

en la zona más alejada del crucero (de alrededor de $\frac{1}{2}$ pie en un total de 27) que quizá, dado lo exiguo de la variación, sea debido más a problemas de replanteo o decisiones de obra que a una intención premeditada de trazado.

La nave de la iglesia se completa hacia los pies con un gesto que enlaza con el muro recto que la cierra por este lado. Mediante dos curvas de transición, nuevamente arcos de circunferencia (en este caso de 6 pies de radio) se establece una especie de contra-ábside de cabecera plana donde se aloja el vano de acceso a la nave (il. 14.6). Con esta operación de alargamiento, el total de la dimensión longitudinal del conjunto de la nave es de 39 pies. Los lados rectos de transición entre las curvas (la grande de 33 pies y la pequeña y algo retranqueada de 6) se definen obedeciendo a la geometría de la primera, dirigiéndose hacia su centro.

Precisamente en esta zona de acceso a la nave se produjo lo que quizá sea la alteración formal más importante de la obra de don Ventura. En 1895 Manuel Ortiz de Villajos redefine el hueco de paso entre el zaguán y la nave, así como la geometría del balcón que se asoma sobre él a ésta desde el coro (il. 15).



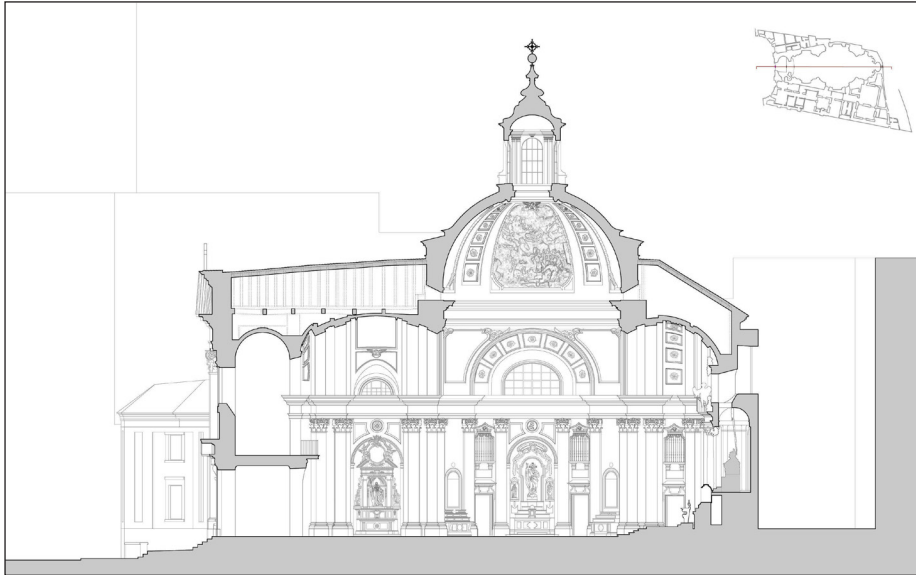
15. Manuel Ortiz de Villajos, 1895, *Proyecto de transformación de los pies de la iglesia de San Marcos*, Archivo Diocesano de Madrid.

Si nos desplazamos ahora al otro extremo de la iglesia, al presbiterio, comprobamos que don Ventura lo afronta de una manera aún más sencilla que cuando se ocupa de la nave. Decide utilizar una única circunferencia con centro sobre el eje principal y de 16 pies de radio, de tal manera que su apertura hacia el crucero respete la luz de los arcos torales correspondientes (recordemos que era de 27 pies y que esta dimensión se toma también como base forzada en el diseño de la nave). El efecto de alargamiento longitudinal que preside toda la composición lo resuelve ahora produciendo dos sucesivos retranqueos de 1 y 3 pies en los órdenes (pilastras primero y columnas adosadas después) y los paramentos que los acompañan. Lo hace sólo en la parte del presbiterio más próxima al retablo. Éste se despliega convexo, con una sola curvatura (13 pies de radio al neto) produciendo un rotundo efecto de turgente contraste, apoyado además por el material mármoleo en que está construido.

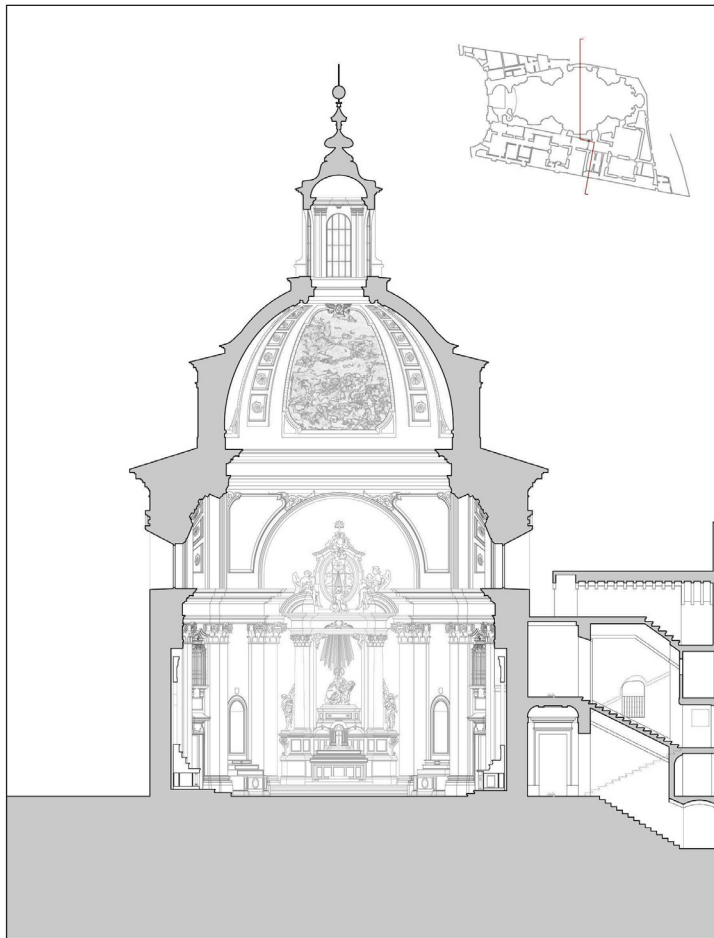
Para completar la definición del trazado interior de la planta nos queda volver la mirada a sus extremos: al espacio donde se aloja la escultura del santo titular tras el retablo principal y al coro-sotocoro situado a los pies de la iglesia. En el trazado del primero, el camarín de san Marcos, volvemos a encontrar un óvalo, aunque no de la misma proporción que el que sirve de base a la cúpula y de eje mayor de dirección opuesta al de ésta. Se trata de un óvalo que podemos identificar con exactitud, puesto que coincide con uno de los derivados del “ovato tondo” de Serlio¹⁵. En sintonía con el resto de la construcción del templo, éste óvalo basa su geometría en el ángulo de 60°, y por tanto en relación directa con el triángulo equilátero¹⁶.

Con respecto a los pies de la iglesia, al coro y sotocoro por el que se accede a la misma, la opción de don Ventura resuena en su direccionalidad con el camarín, situándose también transversalmente al eje principal. Se trata en realidad de un espacio que se resuelve con una planta que podría denominarse circoagonal, con paramentos rectos y extremos laterales en ábside. Éstos, sorprendentemente, no presentan una única curvatura, sino que se definen como dos semióvalos de dos centros con arcos de 10 y 6 ½ pies respectivamente. Marcando el eje mayor, en la planta baja, se horadan dos nichos de planta semicircular. No sabemos si estos recintos, claramente segregados de la lectura espacial del resto de la iglesia, conservan exactamente la geometría original diseñada por Ventura Rodríguez o ésta fue alterada durante la transformación a finales del siglo XIX.

Establecido un posible método de trazado de la planta, pasemos ahora a analizar el edificio en altura. Lo primero que habría que constatar es la diferente concepción de los espacios que conforman el cuerpo principal de la iglesia (nave, crucero, transepto y presbiterio) y los ámbitos segregados de éste (camarín en un extremo y coro-sotocoro en el otro). En el ambiguo juego que nos plantea Rodríguez entre la planta centralizada, la longitudinal y la concatenación e interpenetración de espacios identificables separadamente, en el cuerpo principal de la iglesia don Ventura se vale de un gran cuerpo de pilastras que articulan y unifican todos los paramentos verticales (recordemos que son fragmentos de cilindros de base circular) generando así un claro efecto de continuidad. Sobre este cuerpo se voltean bóvedas de diferente matriz geométrica, pero con la misma vocación formal, articulándose con fajas arqueadas que repiten el ritmo de las pilastras inferiores y dejan espacios para la decoración pictórica o los delicados encasetonados. Los otros espacios que conforman la iglesia, el ingreso-coro y el camarín que, como hemos ya visto, responden a geometrías en planta algo singulares, mantienen esa singularidad en su definición en altura. Los paramentos del coro y sotocoro se elevan sin articulación alguna, mientras que la cubrición plana del segundo y la bóveda del primero responden directa y sencillamente a



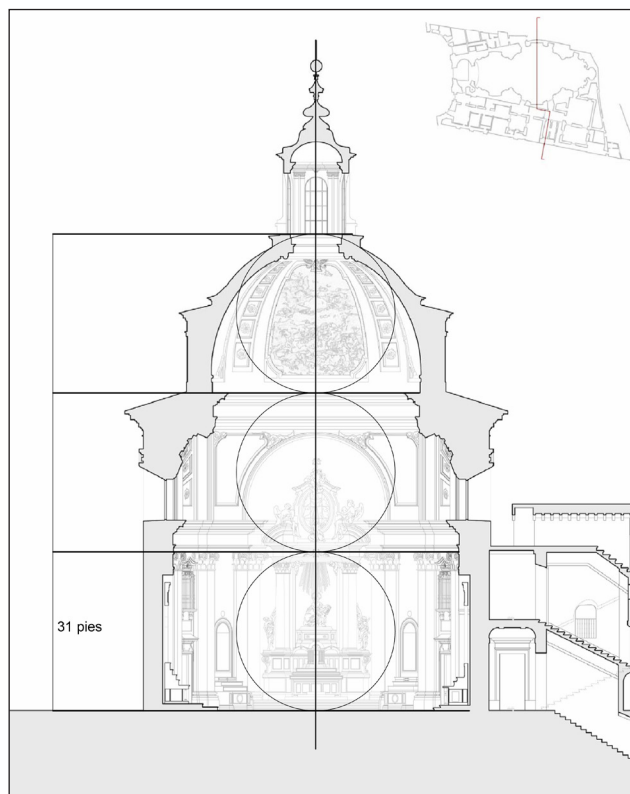
16. Sección longitudinal de la iglesia de San Marcos.



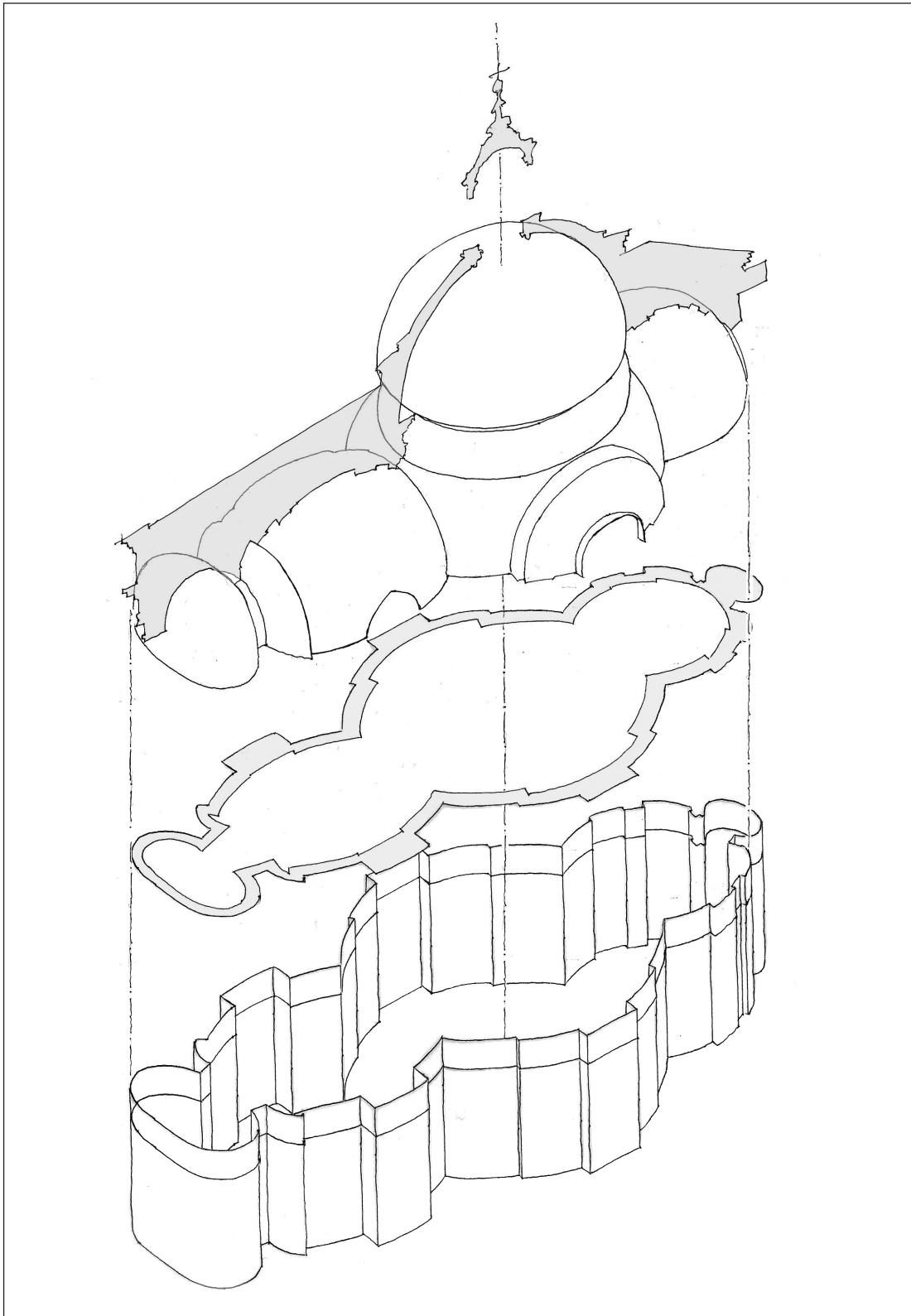
17. Sección transversal de la iglesia de San Marcos.

su trazado. Por su parte, el camarín, que por esencia debiera ser el clímax de la experiencia espacial de la iglesia, presenta lógicamente un aspecto más rico que el coro, con un orden apilastrado y su correspondiente cúpula. A pesar de su diferente carácter, entre el coro y el camarín existen varios puntos en común. Quizá el más relevante sea su condición segregada de los otros miembros de la iglesia que ya hemos apuntado. Pero existe además otra característica común que en la actualidad, por diferentes razones, es difícil de apreciar. Ambos espacios buscan la luz. Al coro se abre la ventana principal de la iglesia, aquella que debería ser su fuente fundamental de iluminación, hoy suprimida por la presencia del gran órgano. Por su parte, en el camarín, Ventura Rodríguez plantea uno de esos recursos de iluminación indirecta que tan fecundo desarrollo tuvo a lo largo del barroco. Un orificio en la bóveda, invisible al espectador, hace resbalar la luz sobre la figura del santo después de haber bañado el vitral central del retablo.

Pero volvamos a las operaciones de trazado, en este caso de las elevaciones. En cuanto a la métrica general, parece existir una modulación básica en base a una medida que ya hemos utilizado: 31 pies, la dimensión libre de los arcos torales del transepto. Parece que don Ventura se sirvió de esta cantidad para componer el interior del templo. Primero, se emplea para definir el cuerpo de pilastras, que tiene esa altura. Luego, duplicando el módulo hasta los 62 pies, se llega a la cota de arranque de la cúpula central, o lo que es lo mismo, al final de la cornisa oval. Si se vuelve a aumentar esa altura en un módulo más, hasta los 93 pies, se alcanza el arranque de la linterna y el final del último de los entablamentos ovales de la cúpula (ils. 18 y 19). Los cuatro tramos que estructuran la elevación quedarían así delimitados por la repetición del módulo de la pilastra.

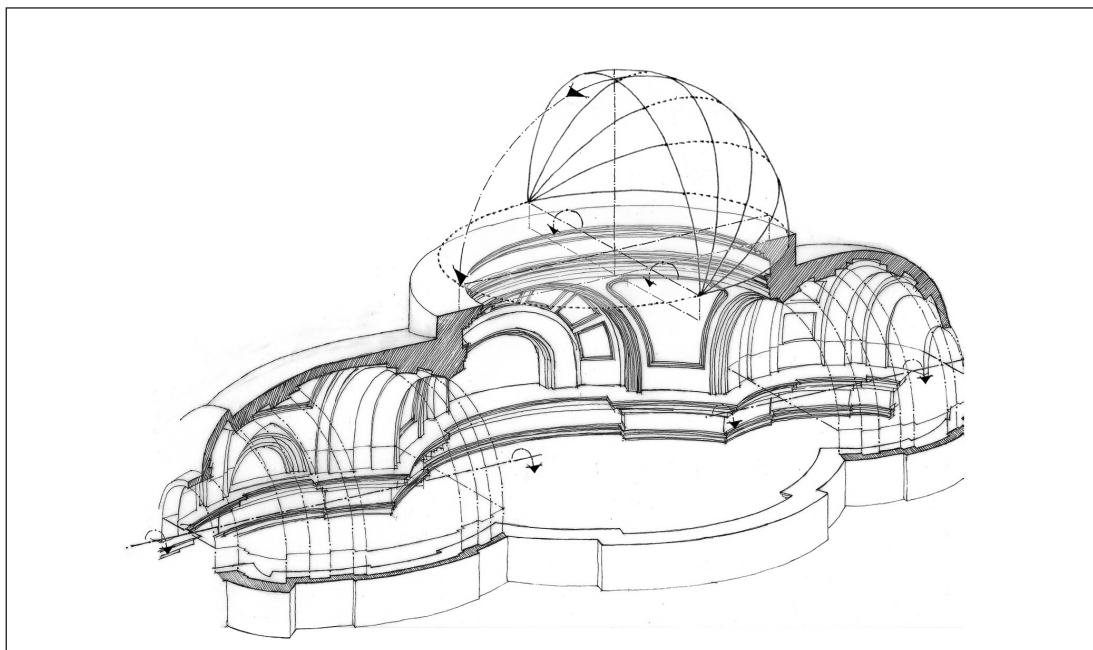


18. Esquema de modulación vertical de la iglesia de San Marcos.



19. Esquema volumétrico del interior de la iglesia.

En relación con las bóvedas, la de la nave se genera con un arco de circunferencia de 33 pies —el mismo que se utilizaba para definir el muro en planta— mediante su revolución con respecto al eje longitudinal. No se trata de una bóveda esférica, sino de un semitoroide (il. 20) ya que su eje de revolución no coincide con el centro de la curva. Don Ventura aplicó en este caso la solución más directa para lograr cierta continuidad espacial en el interior de la nave. De esta manera, la sección transversal se traduce en sucesivas semicircunferencias, mientras que en la sección longitudinal aparece la misma curva que genera la planta del templo.



20. Esquema de generación de bóvedas.

En el crucero, los arcos torales —algo peraltados— se adaptan a las luces obligadas por la planta. Entre ellos se despliegan cuatro pechinas de compleja geometría, alcanzando el conjunto una cota que sirve de arranque al entablamento de transición hacia la cúpula. Con el objetivo de mantener su integridad visual, don Ventura peralta el arranque de ésta un total de 4 pies. Su forma se genera al revolucionar la mitad del óvalo sobre el eje transversal (il. 20), dando lugar a otro semitoroide. Así, al seccionar longitudinalmente la cúpula nos encontramos con el trazado de una semicircunferencia, mientras que en el corte transversal se reconoce el semióvalo de la planta. Finalmente, la bóveda del presbiterio, más sencilla en su definición geométrica, es un fragmento de esfera de 17 pies de radio, correspondiente a la geometría circular de la planta¹⁷.

CODA

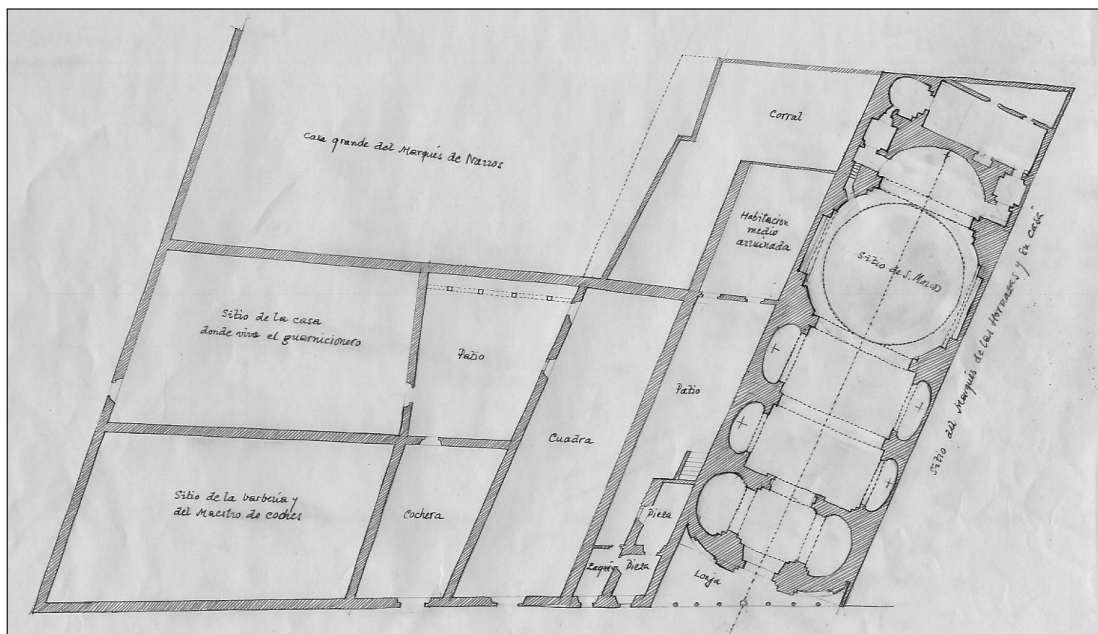
Siendo conscientes del esfuerzo necesario para la lectura de la historia hasta aquí narrada, quedaría tan sólo sintetizar lo esencial de la interpretación ofrecida. Frente al lugar común de los óvalos o elipses “interpenetradas” en planta, cuya traducción espacial

se daba por supuesta sin haber sido en absoluto precisada, se propone aquí una lectura integral de otra geometría subyacente en la iglesia de San Marcos.

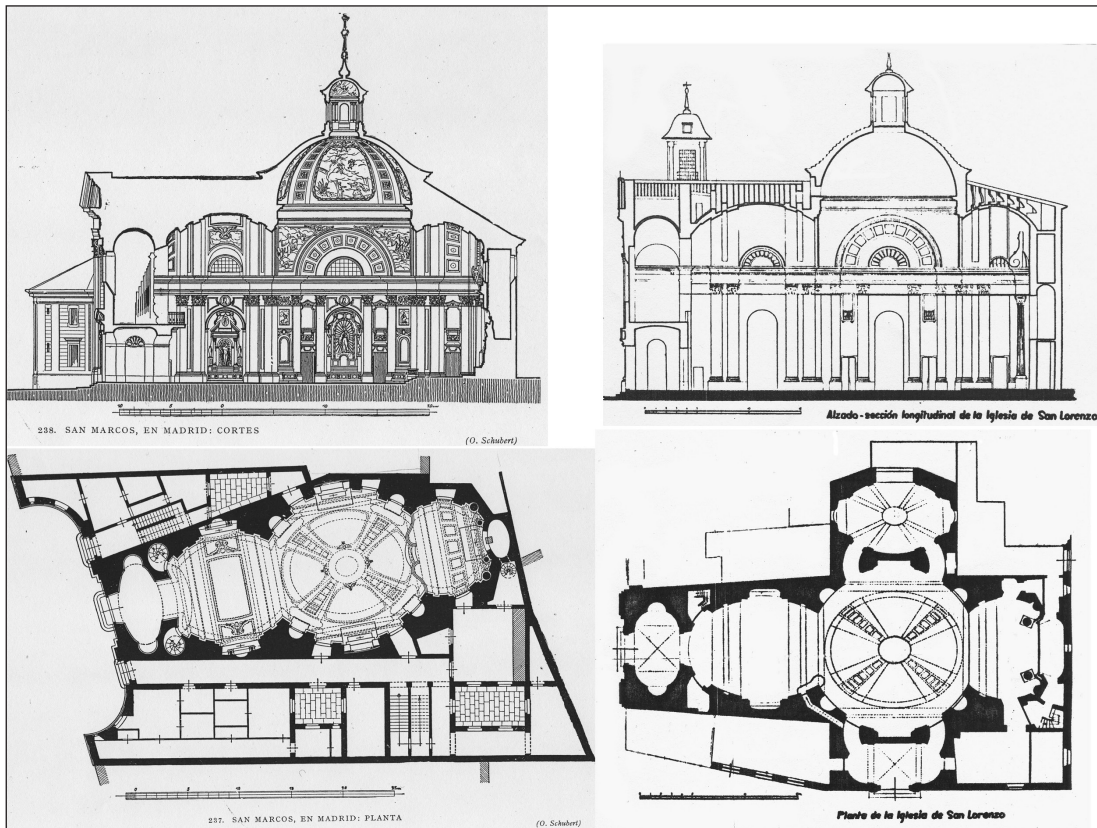
A salvo del óvalo secundario del camarín en el retablo, ajeno a cualquier lectura espacial del conjunto, el único óvalo que reconocemos es el que forma la base de la cúpula. Para alcanzarla o elevarla, hemos evidenciado que la traza en planta de los tres elementos fundamentales del cuerpo del edificio (nave-crucero-presbiterio) se formalizan con arcos de circunferencia hábilmente encadenados; éstos, además, en absoluto trascienden los ámbitos adyacentes. Elevados así estos paramentos cilíndricos a través del desarrollo y control proporcional de los elementos lingüísticos, la constitución geométrica de las cubriciones de fábrica (tiroides y esfera), con sus alternantes ejes y giros cierran una geometría envolvente hasta ahora nunca reconocida por la historiografía.

Sin pretender haber cerrado el estudio de esta obra, que debería atender a otros aspectos de gran interés cual sería el análisis de su contrafigura de arquitectura civil en relación con la disposición en la parcela, quedarían por afinar otras líneas de investigación centradas en la revisión de las fechas y el proceso del edificio, esquemáticamente ceñido al corto período que discurre entre los años 1749 y 1753, que habría que dilatar en ambos sentidos temporales. Baste referir tan sólo dos extremos de gran interés, que no cabe tratar aquí con la atención que merece. El primero consistiría en estudiar la traza inédita localizada en el Archivo Histórico Nacional¹⁸ (il. 21). Ésta refleja una propuesta o solución previa a la construida (de 1745), cuyo análisis queda pendiente para mejor ocasión. En el otro extremo, no ha sido estudiada con la atención que merece la réplica de la iglesia madrileña construida en la ciudad de Murcia en los años finales del siglo XVIII. Nos encontramos ante una “clonación” arquitectónica a tamaño natural cuyo análisis resultaría de un interés indudable¹⁹ (il. 22).

Como anunciábamos al principio parece ser tarea necesaria la constante revisión y actualización crítica de nuestra historiografía. Y en esta labor creemos firmemente que



21. Trazo de un proyecto para San Marcos previo al construido, 1745, copia del original de Francisco Javier Marín Perralón, A.H.N., Clero, M., P., y D., n° 245 a.



22. Paralelo de las iglesias de San Marcos de Madrid y su «clonación», la iglesia de San Lorenzo de Murcia.

la contribución del dibujo arquitectónico, en colaboración con otras disciplinas, puede desempeñar una faceta fundamental de este compromiso o deber con nuestra propia cultura.

NOTAS

- 1 Este artículo está en relación con el trabajo realizado en el marco del "Máster Universitario de Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico" de la ETSAM/UPM en el curso 2010-2011, en la asignatura de Trabajo Fin de Máster I, coordinada por Javier Ortega y con los profesores Ángel Martínez Díaz, José Juste Ballesta y Alberto Arias Horas. A partir del trabajo desarrollado junto a los alumnos, se sintetizó el resultado gráfico con la esencial colaboración de Fernando Arenas y Alberto Gurruchaga. Éste último se encuentra desarrollando su tesis doctoral sobre la arquitectura religiosa de Ventura Rodríguez.
- 2 http://www.monumentamadrid.es/AM_Edificios4/AM_Edificios4_WEB/index.htm#ingra:inmana.00184
- 3 PONZ, Antonio, *Viaje a España*, T. V, Madrid: Aguilar, 1988, p. 113.
- 4 LLAGUNO Y ALMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid: Turner, 1977, T. 4º, p. 241.
- 5 MADDOZ, Pascual, *Diccionario Histórico y estadístico...*, Tomo Madrid: 1849, p. 203. Conviene recordar aquí la intensa colaboración de José María Eguren (Vergara1800 ca.-Madrid 1878) en lo relativo a la historia de Madrid y sus monumentos.
- 6 SHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*, Madrid: Saturnino Calleja, 1926, p. 399.
- 7 CHUECA GOITIA, Fernando, "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", *Archivo Español de Arte*, nº 52, (1942), pp. 185-210.
- 8 «El atrio es una falsa semielipse, formada por un tramo central recto y alto flanqueado por dos laterales arqueados, con sendas puertas en los tres. Arma el conjunto un orden compuesto con gran frontón. El ingreso de la iglesia es adintelado. Al interior forman la planta tres elipses, la central y más grande colocada al largo y las otras pequeñas

- a través, curiosa fórmula hecha de intento para animar el conjunto y quitarle monotonía. El decorado es bueno, en general, en la totalidad del templo». Decreto de 28 de julio de 1944, (BOE 10 de agosto de 1944). En el Archivo-Biblioteca de la Academia (RABASF. Archivo; sign. 5-281-1) se conserva la documentación complementaria a esta declaración según la siguiente secuencia: 26-II-1944, petición de informe a la Academia; 28-III-1944, encargo del informe a Elías Tormo y Monzó; 17-IV-1944, aprobación del informe por la Academia; 12-V-1944, salida del informe definitivo.
- 9 VALDIVIESO, D., PINTADO, P., MARTITEGUI, R., LEOZ, R., ASENSI, J., LÓPEZ ASIAIN Y PAZ, J., «Estudio sobre la iglesia parroquial de San Marcos de Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 144 (junio 1951), pp. 44-48; PAZ RODRÍGUEZ, J., «Notas sobre un trazado armónico de la iglesia de San Marcos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 131 (noviembre 1952), pp. 25-34.
 - 10 REESE, Thomas F., *The architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols. New York: Garland Publishing Inc., 1976. vol 1, pp. 56-63. El texto se encuentra en la página 57 y se podría traducir de la siguiente manera: “La planta se compone de cinco unidades ovales separadas pero interpenetradas, cada una de las cuales define una unidad funcional de la iglesia: un vestíbulo de entrada, la nave, una rotonda con cúpula, un presbiterio y un pequeño camarín. La expansión y el empleo de estos volúmenes ovales son el elemento dominante de la composición.”
 - 11 ARMINDO, Juan, *La iglesia de San Marcos y su restauración*, Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, p. 47.
 - 12 El levantamiento de la iglesia en el que se basan nuestras apreciaciones se realizó combinando la medición directa por medios manuales con los datos obtenidos con una estación total láser Leica TCR 1105. Creemos, desde nuestra experiencia, que este sistema mixto es muy eficaz, ya que permite aprovechar lo mejor de dos procedimientos frecuentemente escindidos. El dibujo a mano en el sitio, atento al control de la forma de lo que se puede ver y tocar, y la posterior captura dimensional que determina esa misma forma permiten el contacto reflexivo, directo e íntimo —casi insustituible— con aquello que se intenta re-construir de manera diferida mediante su restitución gráfica. Por otra parte, la precisión de la medición, imprescindible para poder llegar a conclusiones como las que aquí perseguimos, sólo se puede conseguir con cierta seguridad empleando un determinado nivel de tecnología. En nuestro caso, la estación total ha permitido obtener una nube de puntos tridimensional donde “encajar” la forma perseguida. Frente a otros sistemas como el escáner láser que, mediante un barrido indiscriminado, produce una nube de puntos de alta densidad, la estación permite seleccionar los puntos que se desean capturar, de manera que el operador puede dibujar —o algo virtualmente parecido— la forma perseguida recorriendo con el visor y luego “atrapando” elementos clave en su definición. El resultado, la nube de puntos, se convierte así en una especie de sombra tridimensional que prefigura los dibujos que resonarán luego con la realidad.
 - 13 Analizando los datos aportados por los instrumentos de medición en el espacio central del templo, las figuras del óvalo óptimo y la elipse parecen coincidir perfectamente en el arranque de la cúpula. Este tipo de óvalo, óptimo o proporcionado, tiene la peculiaridad de mantener el mínimo cambio de curvatura entre los arcos que lo integran, presentando por ello una continuidad que lo aproxima a la figura elíptica. Además es fácil construirlo a partir de dos ejes prefijados con anterioridad, indudable ventaja en relación con el proyecto y la construcción. El óvalo óptimo cuenta con varios procedimientos para su trazado, entre ellos destacamos el que resulta de obtener la línea que, pasando por el incentro del triángulo ABC y siendo perpendicular a la hipotenusa, se prolonga cortando en dos puntos a los semiejes principales, dando lugar a los centros de las circunferencias del óvalo. Debemos tener en cuenta que el óvalo óptimo guarda en la mayoría de los casos una enorme similitud con la elipse de iguales ejes, resultando difícil determinar cuál de ellos fue usado en San Marcos.
 - 14 Ya Bails afirmaba que resultaba, a efectos constructivos, más fácil de emplear el óvalo que la elipse, aconsejando la sustitución del primero por el segundo en aquellos casos donde fuera posible. Sabemos, además, que Ventura Rodríguez conocía a la perfección el trazado tanto de elipses como de óvalos a través de su *Tratado de Geometría Práctica*, incluido el trazado de óvalos definidos los dos ejes. Muy posiblemente pudo don Ventura copiar este último procedimiento del *Tratado de Tosca*, dado que la construcción geométrica coincide con la que pudo ser la primera solución al trazado de óvalos a partir de dos ejes dados. Véase: RODRÍGUEZ, Ventura, 1755, *Tratado de Geometría Práctica*. RABASF. Archivo, sig. 3-311-32; Bails, Benito, 1796, *Elementos de Matemática*, Tomo IX, Parte I. Que trata de la Arquitectura Civil, Segunda Edición corregida por el autor, Madrid, pp. 520-539; TOSCA, Tomás Vicente, 1727, *Compendio matemático...* Valencia: Antonio Bordazar (Facsimil electrónico de la edición de 1727 en Sociedad Española de Historia de la Construcción, <http://gilbert.aq.upm.es/sedhc/index.html>); y LÓPEZ MOZO, Ana, 2011. «Ovals for Any Given Proportion in Architecture: A Layout Possibly Known in the Sixteenth Century», *Nexus Network Journal*, 13(3): 569-597, p. 580.
 - 15 Es una variante del cuarto de los óvalos que se presentan en el libro de S. SERLIO, *Il Primo libro d'Architettura*, París, 1545. Su proporción es de $p=1.5773$, y ya fue usado por Vandelvira en su tratado. Véase al respecto GENTIL BALDRICH, J. M., “Planta oval y traza elíptica en arquitectura: Consideraciones geométricas. Arquitecturas centralizadas”,

- en CARAZO, E. y OTXOTORENA, J. M., *Arquitecturas centralizadas: el espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Universidad de Valladolid, 1994, p. 19.
- 16 El diseño en planta recuerda a la construcción gráfica de la capilla Cornaro en Santa María de la Victoria, a los que Ventura pudo tener acceso a través de los estudios a pluma y lápiz del abate Juarra de la mencionada capilla. BARGHINI, A., *Juarra a Roma: disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino, 1994, p. 121.
 - 17 Igualmente ocurre en la iglesia de Santo Domingo de Silos, el templo de San Bernardo y el proyecto para San Luca en Roma, donde Ventura Rodríguez utiliza una bóveda esférica como remate final de la iglesia. Este último está publicado en MARCONI, P. y otros, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma: De Luca ed., 1974.
 - 18 Tenemos noticia del documento gracias a Francisco Javier Marín Perellón quien lo localizó y redibujó, facilitándonoslo además amablemente. A.H.N., Clero, M., P., y D., nº 245 a.
 - 19 Sobre esta obra se puede consultar la *Propuesta de declaración de Monumento Histórico Artístico a favor de la iglesia de San Lorenzo en Murcia*, RABASF. Archivo, sign. 7-5-1 correspondientes a los años de 1980 y 1979 respectivamente. De su lectura se desprende un período de construcción aproximado entre 1788 y 1810, mencionándose además que Rejón de Silva envía las trazas desde Madrid y que el aparejador Antonio Andújar fue el encargado de la construcción.

LA ARQUITECTURA DEL “BUEN GOBIERNO” EN EL REINO DE GALICIA AL INICIO DEL REINADO DE CARLOS III (1759-1771)*

Alfredo Vigo Trasancos

Resumen: En los comienzos del reinado de Carlos III hubo una clara intención de poner fin a las libertades barrocas que habían caracterizado la arquitectura del Reino de Galicia, en beneficio de otras propuestas más clasicistas que se identificaron con la idea de orden, del buen gobierno y con una imagen más decorosa del poder. Ayudó a su implantación el centralismo político derivado del despotismo borbónico y el prestigio de los ingenieros militares y de los nuevos arquitectos vinculados con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Palabras clave: Clasicismo, Ilustración, arquitectura, Carlos III, Galicia, siglo XVIII.

THE ARCHITECTURE OF “GOOD GOVERNMENT” IN THE KINGDOM OF GALICIA IN THE EARLY YEARS OF THE REIGN OF CARLOS III (1759-1771)

Abstract: Early in the reign of Carlos III there was a clear attempt to bring an end to the Baroque liberties that had characterised the architecture of the Kingdom of Galicia, to the advantage of other more classical approaches that identified with the idea of order, good government and a more decorous image of power. Their implementation was aided by the centralism that derived from Bourbon despotism and the prestige of military engineers and emerging architects with links to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid.

Key Words: Classicism, the Enlightenment, architecture, Carlos III, Galicia, the 18th century.

¡Oh España feliz y dichosa en grado sumo! Te gobierna y rige con esplendor y ejerce su imperio con sabiduría Carlos III, el Rey ínclito, piadosísimo, augusto, para el cual el mundo es pequeño,

Inscripción de la puerta principal del Arsenal de Ferrol. 1783

Aunque con anterioridad ya se habían comenzado a vislumbrar ciertas intenciones reformistas, la guerra abierta y decidida que, desde el comienzo del reinado de Carlos III (1759-1788), se entabló contra la arquitectura barroca vernácula en beneficio de otra que propugnaba formas más ordenadas y clásicas adaptadas al sentir ilustrado y académico¹ hay que entenderla, sin duda, como algo más que una simple cuestión de confrontación de estilos. Supuso en realidad la potenciación de otra concepción del mundo, de otra realidad, de otra imagen del poder y de la monarquía que aspiraba, obviamente, a manifestar de un modo más claro la idea del buen gobierno que emanaba de la autoridad identificada con el despotismo borbónico. Por lo tanto, frente a una situación anterior más libre y

arbitraria, más indómita en sus extravíos formales y en donde la periferia territorial había llegado a conformar lenguajes figurativos muy variopintos, propios y heterodoxos que convertían la imagen de la Monarquía Hispánica en una especie de “salón” de muchos “reinos” artísticos, ahora se propugna por una idea más centralizada de la autoridad y el poder que impulsa, desde todos los organismos oficiales del Estado, una arquitectura más disciplinada y clásica en donde la idea de orden va a convertirse en sinónimo de decoro, de virtud, de civismo y educación y, en definitiva, de un país mejor gobernado, acorde con las buenas intenciones de un sistema paternalista que propugnaba así, desde la autoridad suprema del rey, el buen gusto y la felicidad de la nación².

Ante esta nueva situación, el Reino de Galicia no fue en absoluto una excepción. Había llegado a conocer en la primera mitad del siglo XVIII uno de los momentos más brillantes y personales de su arquitectura y acaso el más sublime de todos sus períodos tectónicos; la mayoría de sus arquitectos, nacidos además en tierras gallegas, habían sido capaces de crear cimas edilicias en verdad extraordinarias capaces de rivalizar con las mejores del resto de la monarquía; habían sabido experimentar con el libre juego de las formas, de los volúmenes, del ornato y hasta de los símbolos que convertían en metáforas extraordinarias sus mejores realizaciones; lo habían dejado manifestar, sobre todo, en las grandes empresas religiosas que constituían, sin duda, la mejor y más inspirada arquitectura del reino. No por ello habían olvidado incidir también en la arquitectura de tipo civil visible sobre todo en los ayuntamientos, casonas y pazos que entonces se construyeron en el medio urbano y rural³.

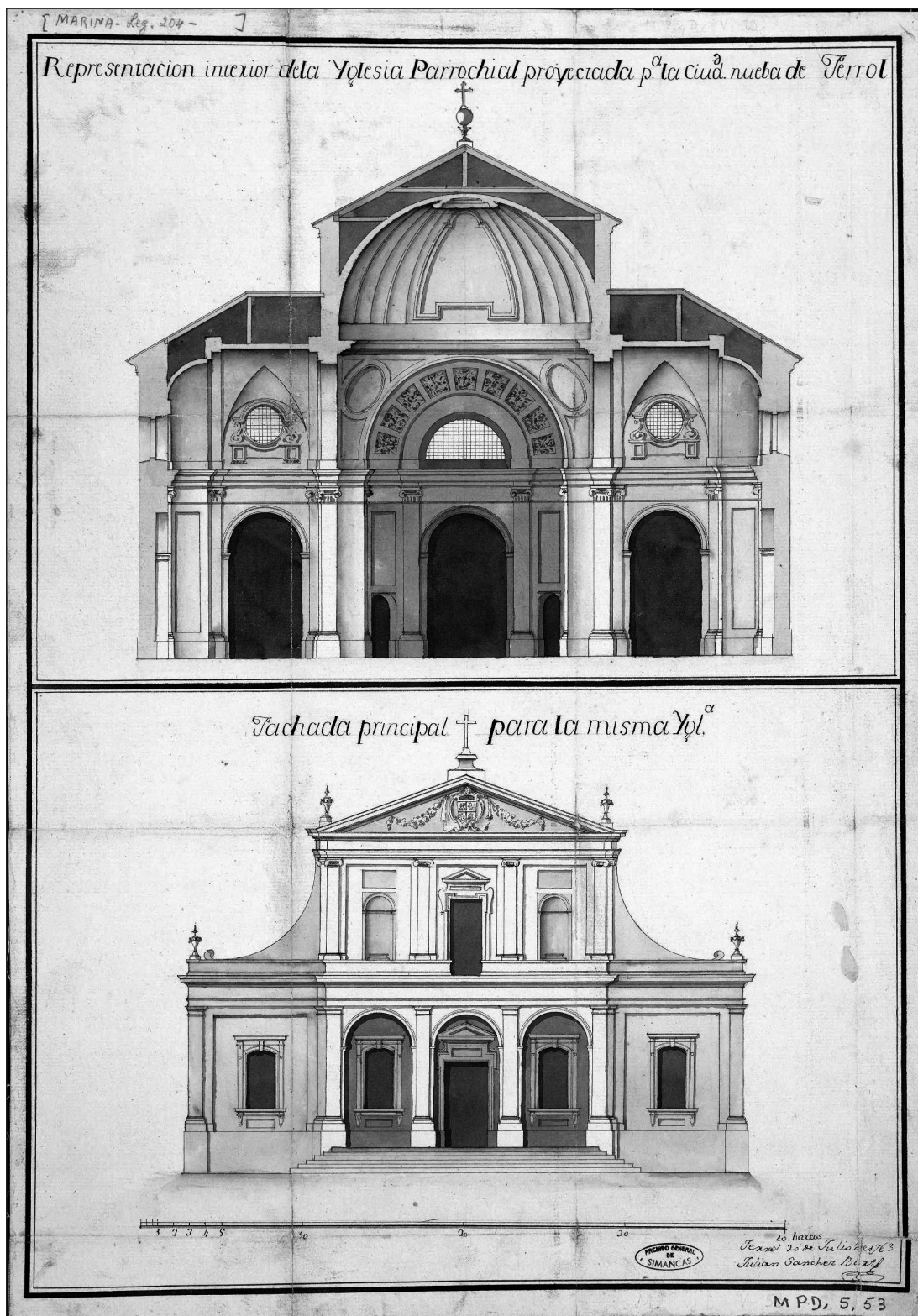
Pese a todo, hay que destacar que, desde la plena instalación de los Borbones en el trono, en las obras que fueron realización del estado ya se había comenzado a vislumbrar otra arquitectura de signo y raíz muy diferente que apostaba por introducir nuevos modelos de carácter masivamente castrense, más clásicos y, las más de las veces, de un marcado aire francés. Quedó patente en las grandes construcciones que el estado borbónico, de la mano de los ingenieros militares del ejército, firmó en suelo gallego en cuarteles, cárceles, puertas de arsenales, edificios militares o en construcciones tan simbólicas vinculadas al poder real como pudieran ser los casos del Palacio de la Real Audiencia del Reino de Galicia en A Coruña o la Sala de Armas del Arsenal de Ferrol que fueron construidos a lo largo de la década de 1750⁴. Por entonces, sin embargo, los dominios respectivos del clasicismo castrense y del barroco gallego estaban perfectamente delimitados; según cual fuese el proyecto o el promotor eran distintos sus resultados estéticos y su imagen representativa; de ahí que en una ciudad que fue en estos momentos campo de experimentación de muchas actuaciones arquitectónicas y que ejercía además como capital oficial del Reino de Galicia como era el caso de A Coruña, en donde residía la Audiencia, la Capitanía, la Gobernación y la Intendencia y en donde se reunía habitualmente la llamada Junta del Reino, a la par que se levantaban iglesias y casonas barrocas de tipo compostelano —Iglesias como la de la Compañía de Jesús, la de las Capuchinas o la de San Nicolás o la casa que fue propiedad de Zuazo Mondragón en la calle de San Andrés ya desaparecida—, obras por lo demás firmadas por los más significados arquitectos gallegos —Domingo de Andrade, Fernando de Casas, Simón Rodríguez o Clemente Sarela— también se proyectasen edificios de austero perfil clasicista y francés, como se puede apreciar en el nunca construido Real Arsenal de Pertrechos de Artillería o en el ya mencionado Palacio de la Real Audiencia-Capitanía General que fueron diseñados respectivamente por los ingenieros militares Francisco Montaigne y Juan Vergel en 1726 y 1747⁵. Se diría, pues, que hasta el reinado de Carlos III, cada propuesta figurativa dominó en su respectivo contexto, siendo la “guerra” entablada entre ellas más sorda, más atenuada y sutil, menos visible o aparente, como si

reinase en el tiempo una especie de “statu quo” que, por el momento, los dos poderes central y local no quisieron desequilibrar.

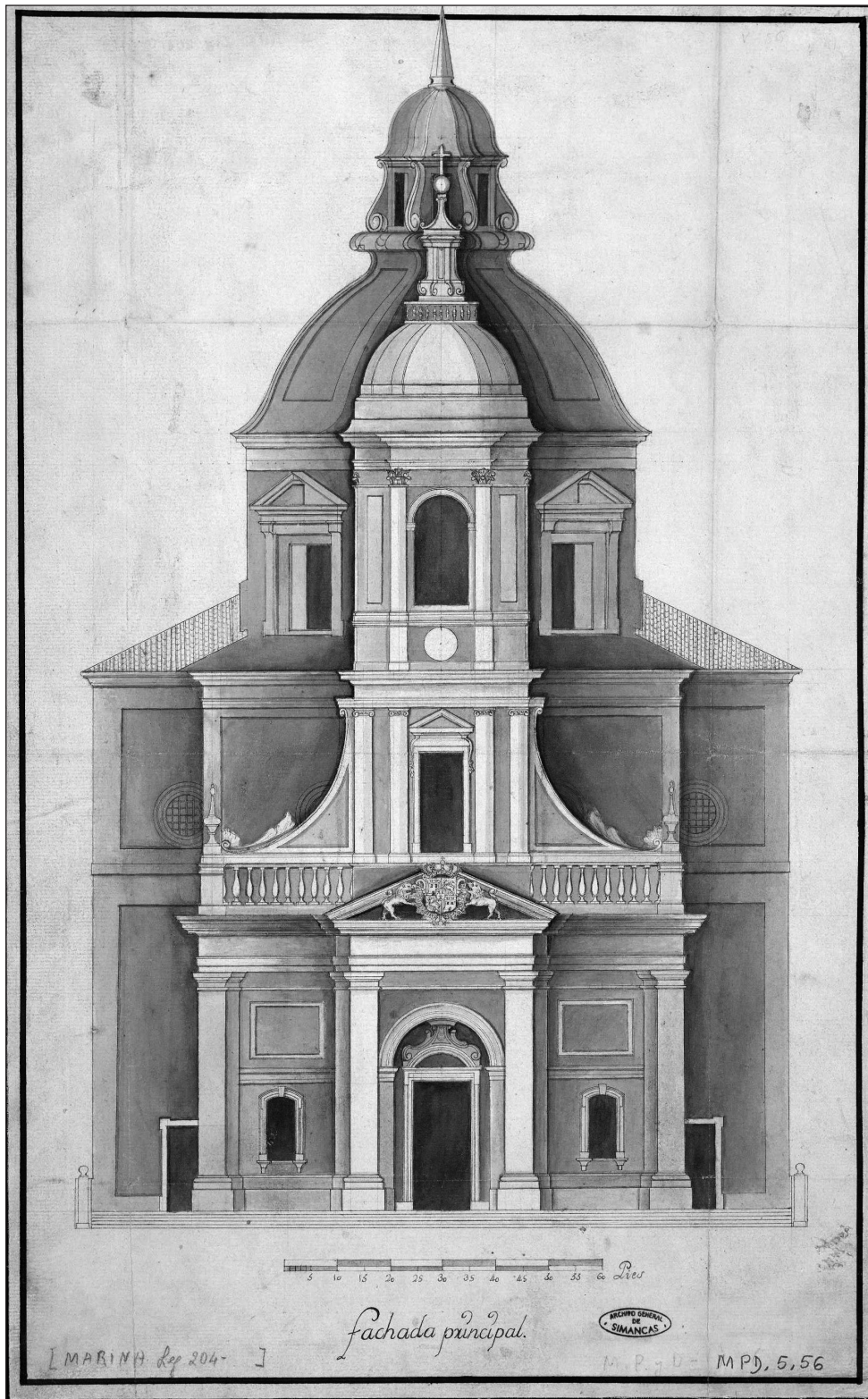
Ahora bien, con la llegada al trono de Carlos III todo comenzó a cambiar de manera bastante apremiante, ya por circunstancias que facilitaron el control de la más cualificada arquitectura del reino o porque, por el contrario, se quiso ir decididamente a suplantarlo el libertario barroco local por otras formas más ordenadas⁶. Bien es verdad que, por entonces, no se llegó a imponer un clasicismo académico por completo regulado; más bien se impusieron, por el contrario, formas múltiples y diversificadas⁷ que unas veces se inspiraban en lo francés, otras en lo italiano y otras, por el contrario, en un clasicismo más heterogéneo difícil de definir; pero aunque así fuese, es evidente que todos estos lenguajes clasicistas pusieron en jaque al barroco dominante que, a partir de entonces, empezará a vivir un creciente menosprecio y una situación de arrinconamiento y retroceso más que evidente. La década, pues, de 1760 va a ser para el Reino de Galicia un período de cambio, de imposición y adaptación a las nuevas formas; estando siempre al final de todo este proceso, como árbitro principal, la figura del rey que a través de todos sus poderes públicos: Intendencias de Ejército y de Marina, Capitanía General, Comandancia General de la Armada o Consejo de Castilla van a convertirse en instrumentos muy decisivos para implantar, con el respaldo real, el nuevo orden estético muchas veces sancionado por la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁸. Por consiguiente, con los distintos clasicismos dieciochescos, es seguro que Carlos III quiso ofrecer una imagen más ordenada y cívica del Reino de Galicia antes de que, a partir de 1786, la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando pusiese orden en todo el sector de una manera más pública, imperativa y oficial⁹.

1762-1765. LA CONQUISTA DEL REINO

En el inicio de esta nueva situación tuvo, como no podía ser menos, un papel destacado la real villa de Ferrol que, con las obras del gran arsenal, se había convertido en una de las más importantes empresas del estado borbónico¹⁰. Precisamente los barrenos puestos para abrir el cauce del foso que circundaba el arsenal militar habían dado como resultado la ruina de la vieja iglesia parroquial de San Julián que estaba instalada en el vértice de la villa y que tuvo que cerrarse al culto el 20 de enero de 1762¹¹. Dada la responsabilidad del estado en la mala situación de la fábrica, tuvo el rey que transigir en la construcción de una nueva iglesia que, por este motivo, se pensó instalar en la Nueva Población de la Magdalena que estaba entonces en plena fiebre constructiva¹². Se dio la circunstancia además de que en la villa estaba ya destinado, desde 1754, un ingeniero de la Armada formado en arquitectura en las aulas de la Academia de San Fernando como era Julián Sánchez Bort, que era académico de mérito —1758— y que acababa de ser nombrado director de las Reales Obras¹³. Por lo tanto no debe sorprender que fuese él quien, a propuesta del comandante general del Departamento conde de Vega Florida, hiciese el proyecto que presentó al ministro en 1763 (il. 1) y que fue aprobado por el rey en febrero de 1765¹⁴. Tuvo, no obstante, cierta oposición, pues antes de ser aprobado el intendente de Marina Antonio de Perea marqués de Monteverde solicitó un proyecto alternativo a un maestro arquitecto que trabajaba en las obras del arsenal (il. 2) con la intención de anular el plan de Bort y, con ello, la propuesta de la iglesia auspiciada por el comandante



1. Proyecto para la iglesia parroquial de Ferrol. Julián Sánchez Bort. 20 de julio de 1763. Archivo General de Simancas, MPD, 5, 53.



2. Proyecto para la iglesia parroquial de San Julián de Ferrol. ¿Pedro Ignacio de Lizardi? 1764. Archivo General de Simancas, MPD, 5, 56.

general. Todo parece indicar que el maestro escogido por el intendente fue el arquitecto vasco Pedro Ignacio de Lizardi¹⁵, que realizó los diseños en 1764 con unos criterios eclécticos que revelan una formación heterogénea y dispar muy habitual en su tiempo, sobre todo en aquellos profesionales que no se habían formado en ninguna academia¹⁶. Fue sin duda un desagradable contratiempo para Sánchez Bort que tuvo que pasar por el agravio de ser comparado y juzgado frente a un técnico que no tenía titulación ni tampoco sólidos conocimientos teóricos. Por fortuna el dictamen final fue favorable al proyecto del ingeniero, desestimando el ministro Julián de Arriaga el plan enviado por el intendente que un censor oficial que no conocemos pero que debía de estar adscrito a la Academia de Bellas Artes de Madrid no dudó en calificar como “un granero de fábrica antigua muy horrible”¹⁷, lo que constituye una prueba manifiesta de la mala impresión que le causó.

Bien mirado, desde una posición académica, era justo que el resultado fuese favorable a Sánchez Bort pues su plan para San Julián, además de más económico —900.000 reales frente a 1.200.000 reales que costaría el plan de Lizardi—, era en todo más modélico en sus resultados; con una planta que evocaba las cruces griegas con cúpula inscritas en un cuadrado omnipresentes en la cultura del renacimiento italiano, con una fachada que derivaba de Alberti, Viñola y Lemercier y con unas decoraciones que, aunque compartían ciertos elementos inspirados en ejemplos franceses, eran de raíz mayoritariamente italiana¹⁸. Una obra, pues, pulcra, ordenada, clásica y de raíz muy quinientista que además resultaba clara y ejemplar en sus formas y óptima para convertirse en el referente estético de una población nueva y militar como era el Nuevo Ferrol que debía de representar con su forma de impecable retícula la imagen ordenada y cívica que debían transmitir el estado borbónico (il. 3). De ahí que esté en la misma línea arquitectónica y estética de la puerta principal



3. Vista interior de la iglesia parroquial de San Julián de Ferrol.

del Arsenal proyectada asimismo por Julián Sánchez Bort en 1765 —es la llamada puerta del Dique— y que se va a convertir en otro de los signos tectónicos ferrolanos del reinado carolino (il. 4).

Lógicamente el proyecto de la puerta de Arsenal tiene otra imagen representativa esta vez de tipo civil aunque con un fuerte componente de raíz castrense. Y esto es lo que justifica su forma de esbelta torre con cúpula adaptada para recibir un reloj público con su campana, su articulación general con formas festivas que recuerdan las glorias militares del monarca —pilastras monumentales jónicas con las volutas atadas por decorativas guirnaldas al estilo de Miguel Ángel— y su acceso en forma de arco triunfal dórico que, con su ático, sus jarrones mecheros y su inscripción conmemorativa,



4. Puerta principal del Arsenal de Ferrol, llamada del Dique.

recuerda lo magno de la obra del Arsenal y la grandeza del reinado de Carlos III¹⁹. Todo un ejemplo del buen gusto reinante en su tiempo y, claro está, de su buen gobierno; de ahí que la inscripción que se dispuso sobre la puerta en 1783 diga lo siguiente:

¡O FELIX HISPANIA! ADMODUMQUE FELIX: TE FAUSTE GUBERNAT,
REGIT, TIBIQUE SAPIENTER IMPERAT CAROLUS III, REX INCLITUS,
PIISIMUS, AUGUSTUS: QUEM TOTUS NON CAPIT ORBIS²⁰.

A la par que Ferrol, Betanzos y Lugo, sendas capitales de provincia de la Galicia dieciochesca²¹, fueron también ciudades en donde se experimentaron muy pronto las ventajas políticas y ordenadoras de la nueva arquitectura carolina. La primera se vio afectada por la necesidad de construir un Archivo General del Reino que acogiese todos los papeles que salían de la Audiencia dado que el recientemente construido Palacio de la Audiencia de A Coruña, por tener un solar exiguo y tenerlo que compartir con la Capitanía, no ofrecía muchas posibilidades. Por ese motivo fue petición del propio capitán general y presidente de la Audiencia marqués de Croix que se construyese un archivo en condiciones no ya en A Coruña, como hubiera sido lo normal, sino en la ciudad de Betanzos, básicamente por estar más en el interior, más resguardada de un posible ataque extranjero pero a la vez a escasas leguas de la que era capital judicial del reino. Por otra parte, al ser erigido con cargo a un arbitrio concedido por el rey fue controlado por el Consejo de Castilla que aprobó el proyecto por R.O. de 2 de marzo de 1763²². Había hecho los planos a petición del capitán general el ingeniero militar Feliciano Míguez²³ (il. 5). En consecuencia, se dan aquí todas las circunstancias que propiciaron que la obra se despegara de los poderes locales y de los arquitectos barrocos formados en el país: ser promovida por el capitán general-gobernador del reino, levantarse con cargo a un arbitrio concedido por el rey, estar



5. Antigo Archivo del Reino de Galicia. Betanzos (A Coruña).

controlada por la Cámara de Castilla y, finalmente, proyectada por un ingeniero militar en una ciudad que hasta entonces no había conocido una manifestación arquitectónica de estas características. De ahí que el edificio, pese a ser un tanto incierto en sus resultados estéticos, más castrense que académico en sus postulados y más racional en planta que en alzado donde se aprecian algunas extrañas irregularidades, no por ello deja de manifestar una virtud más ordenada de lo que era habitual hasta entonces en la arquitectura gallega, si bien es verdad que podría inscribirse en la tendencia militar que había dominado en la primera mitad del siglo.

Sea como fuere, aquí se dio la circunstancia de que en su construcción también quedó de manifiesto una especie de jerarquía entre los dos técnicos que tomaron parte en la obra; pues el edificio lo proyecta el ingeniero Feliciano Míguez y lo construye, en cambio, el maestro de obras Andrés García de Quiñones, marcando así con contundencia la diferencia y jerarquía entre el técnico que planifica, ordena estéticamente la construcción y establece su posible coste, y el técnico constructor que pone simplemente al servicio de la fábrica toda su experiencia práctica. Y no olvidemos que Andrés García de Quiñones era uno de los más afamados arquitectos barrocos no en vano había realizado importantes construcciones de este estilo en la ciudad de Salamanca²⁴.

El caso de la introducción del nuevo orden arquitectónico en la ciudad de Lugo vino propiciado, en cambio, por otra circunstancia muy diferente, pues el terremoto de Lisboa de 1755 había afectado a la arquitectura de la catedral poniendo en serio peligro su estabilidad, al menos del presbiterio y de la fachada principal que eran, obviamente, partes muy importantes del viejo templo medieval²⁵. Tanta había sido la incidencia del seísmo que el cabildo tuvo que mandar al maestro de obras de la catedral de Astorga José de Terán que revisase la fábrica en 1761, de lo que resultó la urgente necesidad de proceder a reedificar el presbiterio y la fachada pues estaban, en efecto, muy dañadas y con grave peligro de derrumbe. El problema fundamental era la escasez de dinero con que se encontraba el cabildo, por lo que, para tratar de resolver esta situación, envió a Madrid al arcediano de Neira, Antonio Cosentino de Tejada, para pedir ayuda al rey. Fue eficaz la intervención del arcediano, pues no sólo consiguió una importante ayuda económica de 2.000 doblones y la concesión de un arbitrio sobre el vino que se vendiese atavernado en la ciudad por espacio de nueve años, sino que también comprometió al monarca para que, a través del intendente del Reino de Galicia, Julián Rubiou, se enviase a Lugo a “sujetos de satisfacción” para que trataran de resolver las obras que habría que acometer²⁶.

Estos hechos tuvieron lugar entre diciembre de 1762 y septiembre de 1764; pero lo más trascendente es que el 22 de septiembre de este año, el arcediano de Neira ya informaba que el rey había mandado seguir “en puntual arreglo las plantas que se hicieron de orden de S.M. por los ingenieros nombrados de su Real Orden por el Sr. Intendente” y que los planos en cuestión eran en concreto cinco: “dos por lo correspondiente al perfil y plano de la capilla mayor, otros dos al perfil y plano de la fachada principal con sus dos torres y otro del tabernáculo para la dicha capilla mayor; y todo con su pitipié conducente y firmados del expresado caballero ingeniero D. Carlos Lemaur”²⁷. Por lo tanto vemos que los resultados no pudieron ser más satisfactorios para el cabildo pues se consiguió tanto la ayuda regia, como que se pusiera a su servicio a uno de los ingenieros más prestigiosos que entonces estaban trabajando en tierras gallegas.

No debe de sorprender que Carlos III tuviese un comportamiento tan generoso con la catedral; ha de recordarse que el templo lucense era uno de los más antiguos de España, famoso por tener el privilegio de exponer permanentemente el Santísimo, que

éste era además el emblema principal del escudo del reino gallego y por este motivo, en 1669, la Junta del Reino de Galicia, representada por los principales representantes de las siete ciudades capitales de provincia —Santiago, A Coruña, Betanzos, Mondoñedo, Tui, Lugo y A Coruña—, había instituido su particular ofrenda al Santo Sacramento con una donación económica que se efectuaba con gran pompa en las ceremonias que se hacían en la catedral lucense todos los años en relación con las festividades del Corpus²⁸. Quizá por todo esto el rey debió de considerar que era una ocasión muy oportuna para realizar su donación y mostrar su real aprecio por el reino gallego y, de paso, imponer también, a través del intendente, al responsable que se haría cargo del proyecto y que no fue otro que el ingeniero militar de origen francés Carlos Lemaury, que ejercía para entonces como ingeniero-director del Camino Real de Galicia y que era un hombre de amplio predicamento²⁹.

Fue, pues, Lemaury el responsable de todo el proyecto de reforma que, no obstante, se centró inicialmente en la zona del presbiterio gótico que vivió así, a partir de 1764-1765-1766, una sustancial reforma³⁰. De hecho, se retiró el gran retablo quinientista, obra de Corniellis de Holanda, que presidía la capilla, se reformó la parte alta de ésta y se remodelaron sus bóvedas, se abrieron grandes ventanas semicirculares de iluminación, se instalaron ligeros arbotantes exteriores, se preparó todo para disponer pinturas en las bóvedas y todo el espacio del presbiterio se liberó dejando tan solo en el centro un ligero baldaquino de pilares y columnas compuestas (il. 6) hecho y constituido con los mejores materiales —mármoles de distinta calidad con capiteles y adornos ejecutados en bronce— que no tenía semejante en Galicia más acostumbrada a disponer en este espacio sagrado



6. Capilla mayor y tabernáculo de la Catedral de Lugo.

las grandes máquinas barrocas que tanto caracterizaban nuestra sensibilidad y que estaban cargadas de oro y una enorme parafernalia ornamental³¹. Es decir, que se conformó una escena litúrgica muy diáfana y ligera de inspiración francesa y clasicista no exenta de alguna peculiaridad de arraigo rococó, no en vano se inspira en cierres presbiterales franceses como los de la iglesia parisina de L'Oratoire o Saint Sulpice de fuerte raigambre "gótica" o en diseños de altares y tabernáculos como el que Juste-Aurèle Meissonnier había planeado para la iglesia de Saint Leu³², todo muy coherente con el origen galo del ingeniero que se había formado en ingeniería y arquitectura en su país de nacimiento³³.

También aquí se estableció una clara diferenciación entre el ingeniero que proyecta y los maestros que, bajo su tutela, supervisaron y realizaron la obra, en este caso el ya mencionado Pedro Ignacio de Lizardi, que trabajaba en las obras reales de Ferrol, y José de Elejalde que debían de ser hombres de confianza del ingeniero. Y quizá esta relación del primero con la obra de Lemaur es lo que explica que, al menos en planta, el baldaquino de Lugo fuese su indudable fuente de inspiración para el que, en el año 1764, proyectó el arquitecto vasco para su variopinta iglesia de San Julián de Ferrol de la que hemos hablado³⁴ y que nunca se construyó al preferir el monarca, el ministro Arriaga y seguramente la Academia el proyecto que había elaborado Julián Sánchez Bort.

En todo caso, con Ferrol, Betanzos y Lugo ya afectadas por la nueva orientación estética carolina era importante, a la espera de que fuera incidiendo en otras capitales de provincia con menor actividad, que cayese también bajo su órbita la ciudad de Santiago que era, no lo olvidemos, el reducto principal del barroco, el centro de los principales arquitectos y, claro está, asimismo el escenario principal de sus obras más eminentes. Para entonces, además, el edificio principal de la ciudad apostólica estaba embarcado en grandes obras de remodelación que proseguían las que se habían iniciado en clave barroca en tiempos del canónigo Vega y Verdugo. En esos momentos, precisamente, se encontraba la catedral inmersa en la construcción de la nueva fachada de la Azabachería que miraba al norte³⁵ y por la que entraban los peregrinos, habitualmente los arzobispos y los delegados regioes cuando tenían lugar todos los años las llamadas "ofertas reales". Se había iniciado en 1759 y la había proyectado un año antes el maestro de obras de la catedral Lucas Ferro Caaveiro, el discípulo principal de Fernando de Casas³⁶. Estaba ya en plena construcción y con sus obras muy avanzadas; pero sucedió que, en 1762, muere el canónigo fabriquero José Sáenz del Pino, es nombrado para sucederlo Joaquín Ignacio Pardo que había desempeñado en Madrid una importante comisión encargada por el cabildo y es éste quién, curiosamente, con el parabién del capítulo, toma la decisión de alterar el proyecto, al menos en la parte que afectaba al coronamiento y que era la que todavía faltaba por ejecutar. Su primera iniciativa fue encargárselo de nuevo a Caaveiro, pero ante el fallido resultado y seguramente debido a una falta de sintonía personal y estética con el arquitecto, fue lo que lo determinó a apartar al viejo arquitecto de la obra y del cargo de maestro de obras de la basílica y a recabar, con la complicidad capitular, otro maestro que reformase la fachada, hecho que tuvo lugar a partir de diciembre de 1763 y en 1764 cuando se optó porque hiciera el proyecto de reforma el arquitecto madrileño Ventura Rodríguez que envió su propuesta en 1765 y que fue aceptada íntegramente.

Se da la circunstancia de que, junto al proyecto de Rodríguez, la catedral también aceptó para el cargo de maestro de obras a uno de sus principales discípulos, Domingo Lois Monteagudo, de origen gallego, académico de formación, recién llegado de su pensionado en Roma y con el rango añadido de ser académico de mérito de la Academia romana de San Lucas y de la de San Fernando de Madrid³⁷. Se advierte pues un cambio radical

en todo lo que va a guiar la fábrica catedralicia: un nuevo proyecto corregido por un eminente académico, un nuevo arquitecto ahora titulado por la Academia y con él llegará también todo un equipo de técnicos más adaptados a sus criterios artísticos, lo que explica la llegada de un nuevo aparejador que sustituye al compostelano y barroco Clemente Sarela y de un maestro estatuario formado en la Academia como era Máximo Salazar que desplazará también al equipo de escultores de Caaveiro entre los que se encontraban Gregorio Fernández y José Gambino muy conocidos en la ciudad de Santiago³⁸. Es decir, que el cambio fue radical, premeditado, toda una estrategia de control que va a decidir el abandono del barroco jacobeo por la nueva orientación clasicista que esta vez, además, será de asociación académica e italianizante, en la misma línea en la que estaba proyectando sus principales edificios el ingeniero académico Julián Sánchez Bort en la villa departamental de Ferrol. El resultado, no obstante, es poco ejemplar en muchos de sus detalles, debido a que Ventura Rodríguez sólo pudo corregir lo que estaba sin concluir —parte del segundo cuerpo y el coronamiento—, por lo que la obra final es un híbrido curioso que, pese a todo, no deja de resultar enormemente interesante³⁹ (il. 7).

El cambio estético hay, pues, que atribuirlo al nuevo fabriquero José Ignacio Pardo que, seguramente en Madrid, durante su comisión, debió de tomar contacto con la nueva arquitectura y la nueva sensibilidad académica que impuso en Santiago de manera tajante, sin concesiones. Es verdad que le dio una oportunidad al viejo maestro Caaveiro, pero una vez comprobó que su propuesta no era la que él deseaba, el fabriquero no dudó en



7. Fachada norte o de la Azabachería de la Catedral de Santiago. Detalle del cuerpo superior y coronamiento.

despedir al maestro —aunque la catedral le seguirá pagando su salario hasta su muerte que tendrá lugar en 1770—, volver su vista a Madrid y consultar con el arquitecto más afamado de la capital como era el caso de Ventura Rodríguez, del que aceptó sin rechistar no sólo el proyecto enviado, sino prácticamente todas sus determinaciones que conducían a dar un golpe de gracia a toda la orientación estética que guiaba hasta entonces la catedral compostelana⁴⁰. Por consiguiente, adaptado ya el templo jacobeo a la senda clasicista, estaba claro que sería cuestión de tiempo que también lo hiciese la propia ciudad que había sido hasta entonces cuna y capital del barroco gallego⁴¹.

1766-1771. TIEMPO DE CONSOLIDACIÓN

Si bien las circunstancias fueron más favorables en la segunda mitad de la década, en absoluto se puede afirmar que el clasicismo ilustrado impuesto en los inicios del reinado de Carlos III hubiese ganado la batalla al barroco en el viejo Reino de Galicia. De hecho, en Santiago, que ya había visto florecer la nueva orientación, hubo todavía momentos de pro y de contra que al final llevaron a la victoria final del gusto clásico. Domingo Lois Monteagudo, por ejemplo, gracias a su posición de arquitecto de la catedral y de hombre vinculado a la Academia tuvo la oportunidad de realizar, a petición del fabriquero Joaquín Ignacio Pardo, los planos para la nueva capilla catedralicia de la Comunión que debió de trazar a finales de 1766 y que se llevaron a cabo, en lo básico, en la gran rotonda cupulada que hoy conocemos⁴² y que se construyó con formas solemnes y jónicas muy distintas a las de otras rotondas gallegas como la de la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo que había proyectado Fernando de Casas. Pudo hacerse la capilla compostelana gracias a una donación que hizo el arzobispo Bartolomé Rajoy en 1764 y que dejó en manos del nuevo fabriquero que había sido el gran valedor de Domingo Lois en la basílica jacobea. Pero su renuncia al cargo capitular en 1767, el nombramiento del nuevo fabriquero Juan Francisco Suárez de Deza ese mismo año y las continuas ausencias de éste, que tuvieron que ser cubiertas por el Sr. Gil, parece que tuvieron como consecuencia un evidente desamparo del arquitecto académico, que tuvo problemas con sus subalternos⁴³ e incluso con las autoridades de la ciudad que no quisieron reconocerle los derechos que tenía por tener el título oficial de arquitecto expedido por la Academia, lo que lo llevó a renunciar a su puesto y a despedirse de la catedral en 1769 antes de que oficialmente expirase su contrato de seis años que lo obligaba a servir en la basílica hasta 1771⁴⁴. Por esta razón se explica que pese a ser gallego de nacimiento, teniendo un padrino tan poderoso como Ventura Rodríguez, la máxima titulación académica, importantes honores nunca vistos en un arquitecto del país y estando bajo la tutela laboral del organismo más poderoso que conocía la ciudad en temas de arquitectura, tuviese Lois tan poca fortuna como arquitecto en la ciudad del Apóstol.

Sólo se le conoce, junto a la capilla de la que ya hemos hablado, un discreto proyecto de teatro provisional de madera para la ciudad que le fue encargado en 1768 por el empresario de óperas italiano Nicolás Setaro y del que sólo conocemos noticias documentales⁴⁵ y un proyecto para la nueva Real Universidad y el nuevo colegio de San Jerónimo que le debió de encargar el Consejo de Castilla a través de Ventura Rodríguez y que debió de elaborar entre 1769-1771⁴⁶. No llegó a realizarse, pero su instalación en el solar donde se encontraba el colegio de la Compañía de Jesús y su carácter de edificio adosado a la iglesia antigua de los jesuitas, así como su estructura de edificio claustral organizado

alrededor de un gran patio cuadrado, todo presidido por una poderosa fachada dominada por un aparejo rústico, un pórtico templario clásico, toscano y tetrástilo culminado por un poderoso frontón triangular coronado de esculturas, no cabe duda que resultó determinante para configurar, ya en la década siguiente, el plan del edificio que habría de levantarse y en el que tomó parte muy destacada otro arquitecto gallego como era Miguel Ferro Caaveiro⁴⁷, del que se da la circunstancia de que era hijo del maestro arquitecto al que Lois había sucedido en la catedral, si bien formado ya en la senda clásica que debió de aprender de manera autodidacta de sus contactos con los nuevos edificios compostelanos y en los tratados de arquitectura. De hecho no consta que pasase nunca por las aulas de la Academia de San Fernando ni que llegase a recibir ningún título oficial de arquitecto. No obstante, a falta de otros académicos de los que echar mano en los grandes proyectos que se acometerán en Galicia en las siguientes décadas, será Caaveiro uno de los más importantes defensores de la nueva arquitectura a partir del momento en que ocupe una posición preeminente, en especial a partir de 1772 en que será nombrado maestro de obras de la basílica compostelana tras la renuncia al cargo de Lois Montegudo años atrás.

Y respecto al proyecto de Lois para la Universidad decir siquiera que es, cuando menos, un tanto arbitrario en el uso de los órdenes; pues frente a la severa fachada que hemos comentado, propone en cambio un claustro de aire más ornamental y festivo articulado con pilastras gigantes de tipo jónico con guirnaldas que nos recuerdan las que Miguel Ángel utilizó en los palacios gemelos que flanquean la plaza del Capitolio de Roma⁴⁸. Es decir, que más que una unidad de criterio parece advertirse en el proyecto de Lois una contrastada dualidad; más francesa, clásica y austera y en línea con la arquitectura de Gondoin y el primer Ledoux en el frente principal y más quinientista y ornada por el contrario en el patio que es ciertamente de raíz romana y miguelangelesca.

Sea como fuere, de la actividad de Lois por Galicia en la década que estamos comentando sólo resta señalar su proyecto arquitectónico para la reforma del pazo de Bóveda en la provincia de Lugo⁴⁹ que realizó por petición expresa del nuevo fabriquero de la catedral Juan Francisco Suárez de Deza en 1769 (il. 8). Acababa de heredar el título de marqués de Viance y las propiedades de Bóveda por la muerte de su sobrino en Venecia pues estaba realizando el *Grand Tour*, por lo que, a punto ya de dejar su cargo de fabriquero, debió de encargarle a Lois una propuesta para reformar su casona de Bóveda y convertirla así en un pazo moderno adaptado a la sensibilidad del momento. Lois se había educado en Italia, en Roma en particular⁵⁰ y allí debió tomar contacto con la cultura de las villas palladianas entonces en auge en ciertos sectores de la arquitectura ilustrada; así que, en el pazo lucense, aplicó algunas soluciones de Palladio visibles sobre todo, en la simetría general, en el pórtico de arcos y, más aún, en la amplia solana columnaria de tipo toscano que evoca la *loggia* Valmarana de Vicenza aunque interpretada de una manera más ruda. Y en él, sobre los arcos del pórtico, se dispuso esta inscripción conmemorativa que nos habla de su fecha de conclusión y de quien fue su promotor. Dice así: AÑO DE 1772 – HIZO HACER ESTA OBRA MVI ILVSTRE SENOR DON JUAN FRANCISCO SVAREZ DE DEZA Y OCA MARQVES DE VIANCE SEÑOR DE LAS VILLAS Y JURISDICIONES DE RIONEGRO – DE LA PVENTE DE MONVUEI Y CARPATAS – BOVEDA Y BEREY Y DE LOS MAYORAZGOS DE LEDESMA Y AGVILARES DE LA CIVDAD DE ZAMORA Y OTRAS PARTES⁵¹.

La obra santiaguesa que, sin embargo, más decidió en la proscripción del barroco compostelano fue la del Seminario de Confesores que, también con destino a Consistorio, propició el arzobispo Rajoy en 1766⁵². Paradójicamente, el arzobispo, que podría haber



8. Pazo del marqués de Vianca en Bóveda (Lugo).

tomado contacto con el académico Lois Monteagudo al ser maestro de obras de la catedral, se la encargó al arquitecto barroco Andrés García de Quiñones que para entonces estaba dirigiendo la fábrica del Archivo del Reino de Betanzos. La había emplazado en el cierre oeste de la plaza del Hospital haciendo frente a la fachada del Obradoiro y cerrando con ella el conjunto de la plaza. Tenía, pues, el edificio un fuerte componente urbanístico además de representativo. No conocemos el proyecto, aunque cabe imaginarlo lleno de referencias barrocas acordes con lo que conocemos de la obra del autor en Salamanca quizá algo suavizadas ya por sus contactos con la arquitectura militar. No obstante, el hecho de que el administrador del Hospital Real considerase que la obra del nuevo edificio era perjudicial para la fábrica que regentaba pues el nuevo Seminario-Consistorio tapaba, según él, parte de la fachada y con ella la luz y la ventilación de algunas estancias importantes, fue lo que le hizo presentar una protesta formal ante el prelado y el Consejo de Castilla que obligó primero a intervenir como mediador al capitán general-gobernador Maximiliano de la Croix por vía reservada, después a paralizar las obras el 18 de febrero de 1767 y finalmente al desembarco en Santiago del ingeniero militar Carlos Lemaur que fue quien se encargó de realizar el nuevo proyecto aprobado el 13 de mayo de ese mismo año y el que daría forma al edificio actual (il. 9). Todo él adaptado a las pautas arquitectónicas francesas derivadas del mejor arte de la época de Luís XV que tenía muy importantes referentes cívicos tanto en el Capitolio de Toulouse proyectado por Guillaume Cammas en la década de 1730, como en el Ayuntamiento de Nancy que había sido diseñado por el arquitecto Emmanuel Heré de Corny en la época dorada de Stanisław Leszczyński⁵³. Por



9. Seminario de Confesores y Ayuntamiento de la ciudad de Santiago de Compostela, hoy llamado Palacio de Rajoy.

lo tanto, el Seminario-Consistorio promovido por Rajoy, frente a una fachada un tanto híbrida como la Azabachería, una construcción oculta en un interior como era la capilla de la Comunión y una obra nunca ejecutada como el proyecto de Domingo Lois para la nueva Universidad, fue el primer edificio público que, realmente, dio imagen de una nueva sensibilidad arquitectónica adaptada a los gustos ilustrados en la ciudad de Santiago y más al oponerse frontalmente a la exuberante fachada del Obradoiro que era la obra más importante del barroco santiagués.

Ahora bien, a la par que en Santiago se iban sucediendo los hechos que hemos comentado, en otros puntos de Galicia también se observaba una tendencia de acercamiento a la nueva arquitectura incluso, esta vez, en el medio rural. Así, en 1766 en el monasterio benedictino de San Salvador de Vilanova de Lourenzá, muy cercano a la ciudad de Mondoñedo, se decidió levantar el proyecto firmado por Ventura Rodríguez para el retablo mayor que va a ser el primero que nos consta en seguir las formas clásicas⁵⁴ (il. 10). No tenemos de él más referencias documentales, ni tampoco conocemos por qué el abad recurrió a Rodríguez para el proyecto, pero es interesante comprobar que su sencilla composición monumental tetrástila de columnas corintias, con su frontón triangular de remate, sus maderas constructivas imitando mármoles y bronces y su gran panel central presidido por una escena de la Transfiguración que culmina en la cumbre con un rompimiento de cielo que rodea al Padre Eterno, se va a convertir, con pequeñas diferencias, en un referente compositivo al que mirarán a partir de entonces muchos retablos clasicistas gallegos.

Más curioso fue, cuando menos, el retablo que, por encargo del abad fray Narciso de la Mata proyectó hacia 1767-69 el marino don Luís de Lorenzana para la capilla mayor del monasterio de Sobrado dos Monxes⁵⁵, una de las más afamadas abadías cistercienses de Galicia, e importante además por estar vinculada al camino de Santiago y ser asimismo lugar de parada habitual de las grandes personalidades que viajaban por el país y de los arzobispos compostelanos antes de tomar posesión de su sede. Debe recordarse que, aunque un diletante en arquitectura, Lorenzana había tenido una gran acogida en la Academia de San Fernando de Madrid cuando, en 1766, fue nombrado académico de mérito⁵⁶ en reconocimiento por su “tentativa de un orden español de arquitectura” que había inventado⁵⁷ (il. 11) y con la que quería emular los cinco órdenes clásicos y, claro está,



10. Retablo mayor de la antigua iglesia monacal de San Salvador de Lourenzá (Lugo).

el “orden francés” que habían formulado antes que él distintos arquitectos galos desde el siglo XVI —De l’Orme, Leclerc o Briseux⁵⁸ y ya posteriormente Chamoust⁵⁹—. Su propuesta estaba basada en el orden compuesto, pero vistiéndolo con formas que aludían a la conquista española de América y, en particular, a su evangelización —su capitel estaba formado por una corona de plumas dominada por unas serpientes y concha en alusión al bautismo de la población indígena—, lo que consideraba el marino, en justicia, como la gesta más importante que había llevado a cabo la monarquía española. Ya hemos indicado que, siquiera en principio, la propuesta de Lorenzana fue recibida con grandes elogios en la Academia, antes de caer denostada después, a partir especialmente de 1772 tal como parece indicarlo la Oración que ese año pronunció Pedro de Silva en los “premios” de la



11. Tentativa de un “Orden Español” de arquitectura de Luís de Lorenzana. RABASF Archivo, sign. 3-414, lám 2.

Academia: “parece mejor el talento y gusto de los profesores se dedique a usar bien los órdenes antiguos. Bastante campo hay en ellos como para excitar el ingenio”. Añadiendo poco más tarde: “parece que, partiendo de la mezcla que hicieron los romanos de un orden con otro, resultando el compuesto, el resultado del compuesto ha servido de base a algunos que pretenden ahora continuar la mixtura”⁶⁰. Pero en este momento de gloria,

que sin duda catapultó a una breve fama a nuestro marino, hizo que, por un tiempo, su “orden español” causase cierto impacto en los medios gallegos de donde era originario Lorenzana, lo que explica que, en el “Libro de obras mayores de nuestra Señora María de Sobrado” de los años 1769-1770 —para entonces el retablo estaba ya casi concluido en su arquitectura— se indique que “Aviendo determinado la comunidad el que se hiciese el retablo de la capilla mayor; para proceder en su obra con arte y acierto se buscó Arquitecto ... y después de esquisitas dilixencias se encontró en la persona del Cavallero D. Luís de Lorenzana Académico de la Real Academia de San Fernando de Madrid, quanto en el asunto se podía desear: quien reconoció el sitio, ydeó la obra y dibujó en diferentes papeles de marquilla su planta, alzado, corte vertical de por mitad o perfil”; pero que “Como la obra fue ideada con arreglo al nuevo Orden Español de Arquitectura ymbentado por dicho cavallero y que mereció la aprobación y elogios de la Academia, para que el maestro ejecutor pudiese dirijirla, fue preciso sacar copia de su tentatiba por un exemplar que conservaba el Maestro de la Cathedral de Santiago Cabeiro, quien la sacó”⁶¹.

El “Cabeiro” al que se refieren los documentos debe de ser Miguel Ferro Caaveiro, hijo de Lucas, al que Lorenzana había conocido en Santiago al encontrarse los dos actuando como delineante y consultor en la protesta que el Administrador del Hospital Real había entablado por la obra del Seminario de Confesores de Rajoy de la que ya hemos hablado⁶². Entonces, hacia finales de 1766, debió de darle a conocer al arquitecto compostelano su “tentativa”; Miguel estaba entonces en su fase de aprendizaje clásico sin duda movido por su padre Lucas que tantos sinsabores había tenido que vivir por razón de sus últimos proyectos barrocos, tan vinculados al estilo de la tierra; así que la “tentativa” que copió del “orden español” inventado por Lorenzana debió de ser una fuente más que acumuló en estos años de aprendizaje y la que sirvió, al final, para tomar los datos necesarios para el pormenor del retablo de la abadía de Sobrado.

En todo caso, el retablo del monasterio cisterciense con su primicia de “orden español” se llevó a cabo y fue durante un tiempo obra de cierta fama, en la que además trabajaron importantes escultores, entre ellos el gallego José Gambino, su discípulo José Ferreiro y el conocido académico Manuel Álvarez que pasó en Sobrado una temporada en los meses centrales de 1770⁶³. Lamentablemente ha desaparecido por las muchas peripecias que vivió tras la exclaustración y el abandono del gran monasterio; lo que explica que parte de sus restos mayoritariamente escultóricos se encuentren hoy diseminados en distintas instituciones gallegas y en Australia, acaso en la ciudad monacal de New Norcia, cerca de Perth, pues según Murguía varios relieves y esculturas fueron trasladadas allí a finales del siglo XIX por el tudense fray Rosendo Salvado⁶⁴.

Por fortuna, una versión seguramente más discreta, aunque no por ello de menor interés, puede apreciarse en el retablo que el propio Lorenzana proyectó para la capilla de la Angustia de Abajo de la ciudad de Santiago, hoy parroquia de San Fructuoso (il. 12). Consta que se lo encargó el propio administrador del Hospital Real del que dependía la capilla y que le fue pagado el 10 de julio de 1769⁶⁵. Y en él se aprecian, en efecto, las proporciones, formas y simbologías que se describen en el manuscrito original que hoy se encuentra en el Archivo de la Real Academia de San Fernando y en la copia ejecutada por el coronel de ingenieros don Francisco Xavier de Mendizábal, esta última conservada en el antiguo Servicio Histórico Militar de Madrid y dada a conocer por Carlos Sambricio⁶⁶.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, la ciudad de A Coruña, a pesar de estar considerada la capital administrativa del Reino de Galicia y ser la sede principal de los ingenieros militares, tardó tiempo en mostrar en sus edificios representativos la senda



12. Retablo mayor de la antigua capilla de la Angustia de Abajo, hoy parroquia de San Fructuoso en Santiago de Compostela. Procedencia Santiago de Compostela. I Patrimonio Histórico Gallego, 2 Ciudades, Xuntanza Editorial, Laracha, 1993, p. 235, fotografía Xulio Gil.

estética que empezaba a impulsar el reinado carolino. Quizá se debiese a que, en la década que comentamos, hubo poca actividad arquitectónica de carácter público. En los 50 había abordado la construcción del Palacio de la Audiencia, de la Cárcel Real y la reforma de la casa del Intendente; los 60, en cambio, vinieron marcados sobre todo por una actividad preferentemente ingenieril que desembocó en la construcción del largo andén de la Marina; pero actividad realmente arquitectónica poco más se acometió de interés que la construcción de la casa privada de Diego Cornide y la fábrica de la iglesia conventual

de Santo Domingo que se inició en 1763 sobre los planos del arquitecto dominico Fray Manuel de los Mártires⁶⁷. Los dos ejemplos son, no obstante, casi antitéticos, opuestos en sus presupuestos estéticos, pues la iglesia remite a ejemplos y formas arquitectónicas derivadas claramente del barroco compostelano, mientras que la casa Cornide (il. 13), acaso proyectada por el ingeniero militar Francisco Llobet, hace gala de un lenguaje rococó no exento de cierta rudeza interpretativa. Ninguno de los dos son, a efectos de lo que aquí postulamos, nada ejemplares pues hasta la interpretación vernácula del rococó visible en la vivienda parece demasiado extraña como para resultar modélica; de ahí su poco eco y su excepcionalidad en la arquitectura gallega. También fracasaron como realidades constructivas las propuestas arquitectónicas elaboradas por Ventura Rodríguez para una nueva casa consistorial —1767— y un teatro en la calle de la Franja —1768—, en el barrio comercial de la Pescadería, tras desechar el Consejo de Castilla los proyectos respectivos del arquitecto local Francisco Antonio Zalaeta y del ingeniero Feliciano Míguez⁶⁸. Habrían sido, sin duda, ejemplares, no en vano era considerado Rodríguez por muchos de su tiempo el “restaurador de la arquitectura española”⁶⁹ y su proyecto de teatro “de comodidad para los espectadores y de bella figura”⁷⁰. Por consiguiente, para ver ejemplos reales que entren en sintonía con los presupuestos clasicistas aceptables por la Academia habrá que esperar hasta fechas muy tardías, cuando ya al final de la década de 1770 Pedro Martín Cermeño, que era ingeniero militar y además capitán general-gobernador del reino, formule con la colaboración del ingeniero Antonio López Sopena, su plan para las casas de Paredes en el puerto coruñés y para el edificio de la Aduana que, no lo olvidemos, fueron diseñados en 1779⁷¹.



13. Casa Cornide en la ciudad vieja de A Coruña.

Para finalizar cumple que volvamos a dos ciudades de las que ya hemos hablado, a Lugo y a Ferrol. A la primera porque a finales de 1768 se decidió asumir la reconstrucción de la fachada principal de la catedral que había quedado pospuesta por las obras más urgentes del presbiterio⁷². Ya existían para entonces tres proyectos realizados por José de Terán, Pedro Ignacio de Lizardi y por el ingeniero Carlos Lemaur, así nos lo indica García-Alcañiz⁷³; pero el hecho de que el cabildo, a través del arcediano de Neira, decidiese solicitar el parecer de la Academia hizo que entrase en acción Ventura Rodríguez que, tras censurarlos, quedó encargado de realizar un nuevo proyecto. Sucedió en el ínterin que, habiendo pasado por la ciudad el ingeniero Julián Sánchez Bort, “suxeto de gran arquitectura” y muy respetado por su obra ferrolana, se le pidió que hiciese un proyecto que envió al cabildo en marzo de 1769 (il. 14). Rápidamente se envió a Madrid para recabar el parecer de la Academia; así que, habiendo indicado el censor académico que el proyecto de Sánchez Bort estaba no sólo “arreglado según arte, sino executado con la mayor destreza y primor, de tal forma que no se podía hacer mexor allí” pero que “no era correspondiente a la demás obra viexa de la iglesia, por lo qual prometería el exterior lo que no hay dentro de ella, por ser arquitectura gótica y muy distinta de la que se propone en dicho plano”, se decidió aprobarlo y escribir a Rodríguez para anular el encargo, no sin antes pagarle la cantidad que se estimó conveniente por haber éste reconocido los planos y dar su parecer⁷⁴.

Con muchos cambios debidos a razones presupuestarias fue, no obstante, el proyecto que se ejecutó (il. 15), no sin grandes dificultades y con una lentitud sorprendente, lo que explica que las torres fuesen finalizadas ya en la segunda mitad del siglo XIX⁷⁵ (il. 16). Pero en todo caso, lo indicado por la Academia era justo y apropiado para el proyecto de Sánchez Bort, pues con el deseo de hacer de la nueva fachada una obra modélica que marcara distancias con el compostelano Obradoiro, el ingeniero académico se inspiró en obras de máxima garantía arquitectónica como eran los ejemplos romanos de la fachada de San Pedro del Vaticano de Carlo Maderno y el de la de San Juan de Letrán que había sido proyectada por Alessandro Galilei en un lenguaje grave y monumental de claras referencias palladianas y miguelangelescas⁷⁶.

Ferrol, por último, merece asimismo destacarse, básicamente porque mantuvo también en los inicios de la década de 1770 su fidelidad clasicista al proyectar el arquitecto de las obras reales Antonio de Bada y Navajas la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, sin duda modesta pero ejemplar en sus formas y proporciones, con su esquema de fachada rectangular presidida por un ático coronado de dos discretas y pequeñas torres⁷⁷ (il. 17). No debemos olvidar que Bada era ayudante de Sánchez Bort, hombre formado en la Academia, si bien nunca llegó a tener el título oficial de arquitecto pues antes de concluir sus estudios fue destinado como delineante a las obras ferrolanas⁷⁸. Sería pues, uno de los muchos técnicos expertos y bien formados en la normativa clásica pero no titulados que, como Miguel Ferro Caaveiro, Fray Plácido Camiña o algunos otros habrían de difundir en Galicia un clasicismo aceptable en las décadas siguientes, acompañados de muchos ingenieros militares o de Marina y de muchos maestros de obras que, sin embargo, lo interpretaron de una manera más peculiar, caso de Antonio Cándido García de Quiñones, Alberto Ricoy, Juan López Freire el mayor, José de Elejalde o tantos otros que se movieron por la Galicia de finales del siglo XVIII. Lois Monteagudo había abandonado Galicia hacia 1770-1771, lo mismo que Sánchez Bort —1771— que lo hizo reclamado por otros trabajos vinculados con la Armada; por lo tanto, durante casi dos décadas, hasta 1790, el Reino de Galicia quedó descubierto de arquitectos titulados por la Academia de San Fernando de Madrid hasta que, en ese año, consigue el título de académico de mérito el



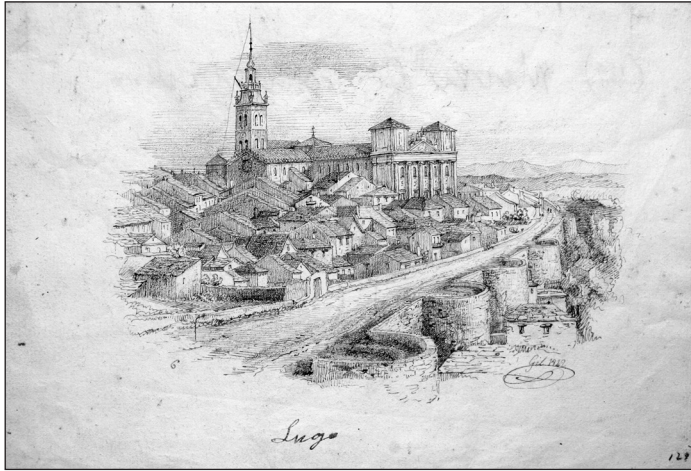
14. Proyecto de reforma de la fachada principal de la Catedral de Lugo. 14 de marzo de 1769. Julián Sánchez Bort. Archivo Catedral de Lugo. Plano nº 2.

compostelano Fernando Domínguez Romay, seis años antes de que lo hiciera también otro arquitecto santiagués como era Melchor de Prado y Mariño. A partir de ahí, pues, no solo vamos a ver en suelo gallego una nueva situación arquitectónica derivada de nuevas propuestas y otros modelos, sino sobre todo también otra “guerra” de intereses, la de los



15. Fachada principal de la Catedral de Lugo.

propios titulados que empezaron a reclamar, sin tener en cuenta la veteranía y competencia de quienes antes habían sido sus maestros, todos los derechos que les otorgaba su rango y mucha veces, en verdad, de una manera bastante implacable⁷⁹.



16. Vista panorámica de la ciudad de Lugo. 1842. Ramón Gil Rey. Museo de Pontevedra. Sign. 001010.



17. Fachada principal de la antigua capilla de Ntra. Sra. de los Dolores. Ferrol.

NOTAS

- * Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación titulado *La visión del artista. Ciudad y arquitectura en Galicia desde la Edad Media hasta la irrupción de la fotografía*, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Actualmente Ministerio de Economía y Competitividad). Número de referencia: HAR2011-24968.
- 1 Para conocer los distintos puntos de vista sobre la arquitectura española dieciochesca tradicionalmente vinculada con la mentalidad ilustrada son de interés las obras siguientes: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "La arquitectura neoclásica", en *Historia del arte hispánico*, Madrid, 1979, pp. 3-43; "Introducción al arte neoclásico en España", en *Hugh Honour, Neoclasicismo*, Madrid, 1982; SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura de la Ilustración*, Madrid, 1986; HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, 1989; TOVAR MARTÍN, Virginia, *El siglo XVIII español*, Madrid, 1989; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, 1992 y GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español. De la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, 1998.
 - 2 Vid. SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *El absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, 2002, p. 49. Con razón dice el autor, en alusión a Carlos III, que "un monarca educado según las doctrinas de Fénelon..., necesita alejar de sí los posibles reproches de despotismo o de tiranía. Quiere, por tanto, ser amado más que temido. En el teatro del mundo se viste de padre del pueblo, solícito en velar por la prosperidad de sus hijos, por una "felicidad pública", que incluye tanto los bienes espirituales como materiales. Esa "felicidad" comienza con la paz y tranquilidad del país y termina con todas las disposiciones concretas para la buena "policía"... El rey se imagina esa vida feliz de una forma paternalista".
 - 3 Como obras básicas sobre el barroco gallego vid. CHAMOSO LAMAS, Manuel, *La arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1955; BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*, Madrid, 1966; ORTEGA ROMERO, M^a Socorro, "El Barroco", en *Historia del arte gallego*, Madrid, 1982, pp. 281-388; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Galicia. Tiempos de Barroco*, Santiago, 1990; VILA JATO, M^a Dolores, *Arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1991; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "Barroco I y II", en *Galicia. Arte*, XIII y XIV, A Coruña, 1993; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M^a Agustina, *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*, Sada, 1996; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *La arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Santiago, 2004 y VIGO TRASANCOS, Alfredo, *Barroco. La arquitectura sagrada del antiguo Reino de Galicia (1658-1763)*, Santiago, 2012.
 - 4 Vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Los ingenieros militares y la arquitectura gallega de los reinados de Felipe V y Fernando VI", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 99 (1983), pp. 205-223.
 - 5 Vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo, *A Coruña y el siglo de las Luces. La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago, 2008, especialmente pp. 66 y ss.
 - 6 Sobre la arquitectura neoclásica gallega vid. GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia, *Arquitectura neoclásica en Galicia. Siglos XVIII y XIX. Historia y estética*, II, Madrid, 1986; de la misma autora, *Arquitectura del neoclásico en Galicia*, A Coruña, 1989; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, "La arquitectura neoclásica", en *Galicia. Arte*, XV, A Coruña, 1995, pp. 30-85 y VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Barroco y neoclásico en la arquitectura gallega", en *Arte y cultura en Galicia y norte de Portugal. Arquitectura*, Vigo, 2006, pp. 8-56. Y en relación con la gran cantidad de planos y dibujos de arquitectura que se han conservado de la Galicia del siglo XVIII vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.), *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo, 1701-1800*, 2 vols., A Coruña, 2012.
 - 7 Sobre esta cuestión es interesante la consulta de SAMBRICIO, Carlos, *op. cit.* y RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 287-300.
 - 8 Sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando siguen siendo básicas las obras de BEDAT, Claude, *L'Académie de Beaux Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse le Mirail, 1974 de la que existe edición española: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989; y QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983.
 - 9 Aunque el tema de la Comisión de Arquitectura de la Academia se trata con mucha frecuencia en casi todas las publicaciones que tratan sobre la arquitectura española de la Ilustración, como referencia puntual sobre ella puede verse GARCÍA MELERO, José Enrique, "El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 10 (1996), pp. 75-98. También, del mismo autor, *op. cit.*, pp. 49 y ss.
 - 10 Vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo, *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*, Santiago, 1984.
 - 11 MONTERO ARÓSTEGUI, José, *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval de Ferrol*, Ferrol, 1972, p. 239. (La edición original se publicó en Madrid en 1859).
 - 12 Las obras de la nueva población habían comenzado, en efecto, en 1761.

- 13 Sobre este destacado ingeniero de Marina que tomó las riendas del Arsenal de Ferrol en 1762 es útil la consulta de VIGO TRASANCOS, Alfredo, "El arquitecto-ingeniero Julián Sánchez Bort: perfil biográfico y obra en Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 100 (1984-85), pp. 501-525; RODRÍGUEZ-VILLASANTE PRIETO, Juan Antonio, *Tecnología y arte de la Ilustración. La arquitectura e ingeniería de Sánchez Bort en la obra pública, la industria y los arsenales de Marina*, Ferrol, 1988 y VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Julián Sánchez Bort", en *Artistas gallegos. Arquitectos. Da Ilustración ó eclecticismo*, Vigo, 2003, pp. 63-83.
- 14 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Una obra ferrolana de Julián Sánchez Bort", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (1947-1948), pp. 215-226.
- 15 Para el análisis del proyecto ferrolano que atribuyo a Lizardi vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Pedro Ignacio de Lizardi, un arquitecto vasco en el Ferrol de la ilustración", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, (1993-1994), pp. 311-341.
- 16 Sobre el arquitecto vasco y el ambiente arquitectónico en el que se formó vid. ASTIAZARAIN, María Isabel, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*, San Sebastián, 1988; *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*, San Sebastián, 1990 y *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Carrera, Manuel Martín de Carrera*, San Sebastián, 1991.
- 17 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, art. cit., p. 219.
- 18 VIGO TRASANCOS, Alfredo, *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pp. 203-224.
- 19 Ídem, pp. 95-98.
- 20 Esta es la traducción al castellano: ¡Oh España feliz y dichosa en grado sumo! Te gobierna y rige con esplendor y ejerce su imperio con sabiduría Carlos III, el Rey ínclito, piadosísimo, augusto, para el cual el mundo es pequeño, año de 1783. Cit. por GAYOSO, Justo, "Ferrol, Departamento marítimo del Norte", *Almanaque de Ferrol para el año 1907*, (1906), p. 56.
- 21 Debe recordarse que en el Antiguo Régimen el Reino de Galicia estaba dividido en siete provincias: Santiago, A Coruña, Lugo, Ourense, Tui, Mondoñedo y Betanzos.
- 22 SORALUCE BLOND, José Ramón, *Castillos y fortificaciones de Galicia. La arquitectura militar de los siglos XVI-XVIII*, A Coruña, 1985, p. 122. También GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia, *Arquitectura neoclásica...*, op. cit., pp. 359-360.
- 23 Una relación de muchos de sus trabajos y ascensos puede verse en CAPEL, Horacio et al., *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, 1983, pp. 328-330.
- 24 Vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Noticias sobre el arquitecto Andrés García de Quiñones", *Archivo Español de Arte*, (1968), pp. 35-43 y, "La arquitectura de Andrés García de Quiñones", *Archivo Español de Arte*, (1968), pp. 107-110. Igualmente, del mismo autor, *La plaza mayor de Salamanca*, Salamanca, 1991, especialmente pp. 103 y ss.
- 25 GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia, *Arquitectura neoclásica en Galicia...*, op. cit., p. 571.
- 26 Ídem, pp. 571-573.
- 27 Íd., p. 575. Vid. también YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "Arquitectura neoclásica en la catedral de Lugo", en *Experiencia y presencia neoclásicas*, A Coruña, 1994, pp. 110 y ss.
- 28 Vid. ABEL VILELA, Adolfo, *A ofrenda do Reino de Galicia o Santísimo Sacramento*, Lugo, 1985.
- 29 Sobre el ingeniero francés vid. MEJIDE PARDO, Antonio, "El plan Lemaur sobre los juncales de la ría de Betanzos, en el siglo XVIII", *Estudios geográficos*, (1966), pp. 75-105; SÁNCHEZ LÁZARO, Teresa, *La obra de Carlos Lemaur en España: el canal del Guadarrama*, tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, en 1991 y VIGO TRASANCOS, Alfredo y PENA BUJÁN, Carlos, "Carlos Lemaur", en *Artistas gallegos. Arquitectos. Da Ilustración ó eclecticismo*, Vigo, 2003, pp. 39-61.
- 30 Es evidente que las reformas que afectaron a la arquitectura religiosa y a la escena sagrada en el reinado de Carlos III no respondieron tan solo a argumentos de tipo estético sino a razones de tipo espiritual y litúrgico que tuvieron que ver con otro sentido de la fe y de la religiosidad. Una buena reflexión sobre esta cuestión puede verse en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, (junio 1988), pp. 115-127. Por otra parte, sobre las intervenciones clasicistas en templos de origen medieval véase GARCÍA MELERO, José Enrique, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración. La incidencia del neoclasicismo en el gótico*, Madrid, 2001.
- 31 VIGO TRASANCOS, Alfredo, "La intervención del estado dieciochesco en la arquitectura gallega de iniciativa privada: el papel de los ingenieros y la obra de Carlos Lemaur", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 105 (1992), pp. 103-133.
- 32 ROSENDE VALDÉS, Andrés, "Los retablos mayores de la catedral de Tuy", *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, (1989), pp. 67-85.
- 33 Entre los autores recientes que han trabajado el tema del tabernáculo de Lugo, difiere de atribuir la autoría al ingeniero francés, en beneficio del arquitecto vasco Pedro Ignacio de Lizardi, ABEL VILELA, Adolfo, "El tabernáculo de la catedral de Lugo. Un ejemplo de neobarroco romano", *Espacio, tiempo y forma*, (1992), pp. 315-338.
- 34 VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Pedro Ignacio de Lizardi...", art. cit., p. 317, fig. 1; y pp. 330 y ss.

- 35 Sobre ella vid. CARRO GARCÍA, Jesús, "Coronamiento de la fachada norte o de la Azabachería de la catedral de Santiago", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, (1943-1944), pp. 187-206; VIGO TRASANCOS, Alfredo, *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Santiago, 1999, pp. 51-92; SINGUL, Francisco, *La ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago, 2001, pp. 181-197.
- 36 Vid. sobre este arquitecto BEIRAS GARCÍA, Eduardo, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, 2008.
- 37 Al respecto vid. CERVERA VERA, Luís, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786)*, A Coruña, 1985. También VIGO TRASANCOS, Alfredo y PENA BUJÁN, Carlos, "Domingo Lois Monteagudo", en *Artistas galegos. Arquitectos. Da Ilustración ó Eclecticismo*, Vigo, 2003, pp. 19-37.
- 38 VIGO TRASANCOS, Alfredo, *La catedral de...*, *op. cit.*, pp. 82 y ss. También SINGUL, Francisco, *La ciudad de las luces...*, *op. cit.*, pp. 190 y ss.
- 39 Esto es lo que explica que Agustín Ceán-Bermúdez diga que la reforma había consistido en la inclusión de "cuatro columnas y un ático encima, en el que figuró cuatro cariátides en forma de moros esclavos, sosteniendo la cornisa, y por remate la estatua del Santo apóstol titular". Vid. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio y CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, IV, Madrid, 1829; p. 288.
- 40 Sobre la actividad de Ventura Rodríguez en Galicia véase VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Galicia, la Academia, el Consejo de Castilla y el arquitecto Ventura Rodríguez", en *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, II, Santiago, 2002, pp. 95-112.
- 41 Como aportación reciente sobre la importancia de la ciudad de Santiago en la génesis y significado de lo que identificamos con el Barroco gallego vid. VIGO TRASANCOS, A., *Barroco. La arquitectura sagrada...*, *op. cit.* especialmente pp. 72 y ss.
- 42 VIGO TRASANCOS, Alfredo, *La catedral de Santiago y la Ilustración...*, *op. cit.*, pp. 93-111.
- 43 Ídem, p. 92, nota 208. De hecho, así se expresaba en una carta que el arquitecto envió al cabildo en 1769: "que habiendo tenido el honor de haver sido llamado de orden de V.S.I. para Arquitecto de esta Sta. Iglesia, procuró desempeñar su obligación en las obras que se pusieron a su cuidado, en cuyo tiempo han sido muchos los disgustos, ultrajes y desprecios que toleró de sus mismo subalternos, que como tales debieron estar a sus órdenes; pero habiendo la tolerancia dado motivo a que uno de ellos llegase al extremo de amenazarle y aún hacer la acción de levantar contra él la vara en varias ocasiones, ya no le pareció justo disimularlas, ni como Arquitecto, ni como empleado de honor de V.S.I. a quien ya en otro memorial expuso sus quejas".
- 44 CERVERA VERA, Luís, *op. cit.*, p. 29.
- 45 SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús A., *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*, Sada, 1993, pp. 22-26 y, del mismo autor, *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, 1997, pp. 43-45.
- 46 CERVERA VERA, Luís, *op. cit.*, pp. 32-37. Los planos le fueron pagados el 6 de noviembre de 1771. Vid. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *op. cit.*, p. 41.
- 47 Vid. ORTEGA ROMERO, M^a del Socorro, "El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, n^o 76 (1970), pp. 171-188. También PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando, "Miguel Ferro Caaveiro", en *Artistas galegos. Arquitectos. Da Ilustración ó Eclecticismo*, Vigo, 2003, pp. 85-105.
- 48 Véase LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *op. cit.*, pp. 41-44.
- 49 NAYA PÉREZ, Juan, "Una obra desconocida del arquitecto Domingo Lois Monteagudo: el palacio del marqués de Vianca en Bóveda", *Boletín de la Real Academia Gallega*, (1957), pp. 165-173; CERVERA VERA, Luís, *op. cit.*, pp. 37-42 y VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Domingo Lois Monteagudo y su propuesta neoclásica de pazo gallego", en *Los caminos y el Arte*, VI Congreso español de Historia del Arte CEHA, Santiago, 1986, pp. 381-391.
- 50 Además de las obras ya citadas conviene destacar sobre la estancia de Lois Monteagudo en Roma los datos aportados por MOLEÓN, Pedro, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, Madrid, 2003, pp. 114-117.
- 51 QUINTANAR, Marqués de, OZORES, Javier y CAO, José, *Los pazos gallegos*, Vigo, 1927, cuadernillo, n^o 9, s. p.
- 52 ORTEGA ROMERO, M^a del Socorro, "Noticias sobre la construcción del Ayuntamiento de Santiago de Compostela", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, n^o 63 (1966), pp. 81-101; VIGO TRASANCOS, Alfredo, "La intervención del estado dieciochesco...", *art. cit.*, pp. 103-133; PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando, "Precisiones sobre la construcción del edificio Rajoy en Santiago de Compostela", *Compostellanum*, (julio-diciembre 1999), pp. 559-580 y SINGUL, Francisco, *op. cit.*, pp. 274-299.
- 53 Sobre estos dos edificios franceses puede encontrarse interesante información en PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Mengès, 1989, pp. 357-358. El autor incide en señalar que ambos edificios son una buena expresión de lo que denomina el "style français" de arquitectura o también "le classicisme á la française".
- 54 CHAVARRÍA PACIO, César, *El monasterio de San Salvador de Lorenzana y su museo de arte sacro*, Lugo, 1984, p. 33. El

- plano del retablo fue firmado por Ventura Rodríguez al parecer el 4 de marzo de 1766.
- 55 CASTILLO, Ángel del, "La escultura en Sobrado", *Boletín de la Real Academia Gallega*, (1921), pp. 225-231; REY ESCARIZ, Antonio, "El retablo mayor de Sobrado", *Boletín de la Real Academia Gallega*, (1922), pp. 329-335 y OTERO TÚÑEZ, Ramón, "El retablo de Sobrado y el neoclasicismo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, (1960), pp. 337-347.
 - 56 QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos...*, *op. cit.*, p. 141.
 - 57 SAMBRICIO, Carlos, "La tentativa del Orden Español de arquitectura que inventó don Luís de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII", *Academia*, nº 60 (1985), pp. 263-285. También RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, art. cit., especialmente pp. 296 y ss.
 - 58 Vid. FICHET, Françoise, *La theorie architecturale a l'age classique*, Bruselas, 1974, pp. 347-365 y PÉROUSE DE MONT-CLOS, Jean-Marie, *op. cit.*, pp. 130 y 266.
 - 59 CHAMOUST, Ribart de, *L'ordre français trouvé dans la nature*, Paris, 1783.
 - 60 Vid. SAMBRICIO, Carlos, art. cit., pp. 266-267.
 - 61 REY ESCARIZ, Antonio, art. cit., pp. 330-331.
 - 62 ORTEGA ROMERO, M^a Socorro, "Noticias sobre la construcción...", art. cit., pp. 85 y ss. también SINGUL, Francisco, *op. cit.*, pp. 282-283.
 - 63 REY ESCARIZ, Antonio, art. cit., p. 332.
 - 64 MURGUÍA, Manuel, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, p. 210.
 - 65 OTERO TÚÑEZ, Ramón, "El V centenario y el retablo mayor de la iglesia compostelana de San Fructuoso", *Abrente*, (1991-1992), p. 4.
 - 66 SAMBRICIO, Carlos, art. cit.
 - 67 Sobre las obras que se acometieron en A Coruña en ese tiempo y particularmente sobre estas dos construcciones de la década de 1760 vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo, *A Coruña y el siglo de las Luces...*, *op. cit.*, pp. 164-172 y 173-179.
 - 68 Ídem, pp. 148 y ss.
 - 69 LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio y CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín, *op. cit.*, p. 240. Dice así: "Estos frecuentes viajes, sus profundos conocimientos de la teoría del arte, su gran práctica en la construcción y su delicado gusto en el adorno arquitectónico, la urbanidad de su trato y la amabilidad con sus discípulos le dieron fama incomparable dentro y fuera del reino y el glorioso nombre de *Restaurador de la arquitectura española*, que no pudo gozar con tranquilidad largos años por haber fallecido en Madrid el de 1785, a los sesenta y ocho años de edad, perseguido de sus émulos y atormentado con las crueles operaciones de la cirugía".
 - 70 Ídem, p. 263.
 - 71 Vid. sobre ellas, SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús A., "Comerciantes y arquitectura en La Coruña dieciochesca: el proceso constructivo de las Casas de Paredes", *Semata*, (2001), pp. 177-239 y VIGO TRASANCOS, Alfredo, *A Coruña y el siglo de las Luces...*, *op. cit.*, pp. 197 y ss.
 - 72 Vid. GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia, *op. cit.*, pp. 590-639; YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La fachada principal de la catedral de Lugo", *Abrente*, (1984-1985-1986), pp. 7-40; VILA JATO, M^a Dolores, "Notas sobre la construcción de la fachada principal de la catedral de Lugo", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (1988), pp. 454-465 e YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "Arquitectura neoclásica en la catedral...", *op. cit.*, pp. 109-125.
 - 73 GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, Julia, *op. cit.*, p. 590.
 - 74 Ídem, pp. 591-593.
 - 75 Ídem, pp. 631-639 e YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "Arquitectura neoclásica...", *op. cit.*, pp. 123-125. Su proceso constructivo se inició en 1878 e hizo los planos el arquitecto diocesano Nemesio Corderos que siguió como directriz las dos propuestas dieciochescas que había elaborado Julián Sánchez Bort. Fueron concluidas en 1880.
 - 76 Vid. VIGO TRASANCOS, Alfredo, "El arquitecto-ingeniero...", art. cit., pp. 516-519.
 - 77 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Pedro, "La capilla de los Dolores de Ferrol. Historia de su construcción", *Estudios Mindonienses*, (1989), pp. 663-691.
 - 78 QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *op. cit.*, p. 137.
 - 79 AMADO LÓPEZ, José M^a, *Melchor de Prado e a cidade de Santiago. Notas biográfico-artísticas*, Santiago, 1999, especialmente pp. 33 y ss.

CARLOS DE HAES EN ARAGÓN Y EN EL MONASTERIO DE PIEDRA.

ESTUDIO DEL PAISAJE DE ANTAÑO Y ACTUAL

Pilar Bosqued Lacambra

Resumen: Carlos de Haes encontró inspiración en el paisaje zaragozano de Nuévalos, Ibdes y Jaraba. La amistad con la familia Muntadas, le llevó al monasterio de Piedra en numerosas ocasiones. Haes es, por antonomasia, el pintor paisajista del Monasterio de Piedra y sus alrededores. En el presente artículo se estudian obras de Haes relacionados con Aragón, acompañadas por comentarios al respecto.

Palabras clave: Carlos de Haes, Muntadas, Monasterio de Piedra, Nuévalos, Ibdes, Jaraba, Aragón.

CARLOS DE HAES IN ARAGÓN AND IN THE MONASTERY OF PIEDRA. A STUDY OF ANCIENT LANDSCAPE AND TODAY

Abstract: Charles Haes find inspiration in the saragossian landscape of Nuévalos, Ibdes and Jaraba. The friendship with the Muntadas family, took him several times to the Monastery of Piedra. Haes is, by antonomasia, the landscape painter of the Monastery of Piedra and around. In this article we study masterpieces concerning Aragón, followed by comments.

Key Words: Charles de Haes, Muntadas, Monastery of Piedra, Nuévalos, Ibdes, Jaraba, Aragón.

El belga Carlos de Haes (Bruselas, 1826-Madrid 1898), quien fue nombrado “profesor numerario de paisaje de la Escuela Superior de Bellas Artes”¹ de San Fernando de Madrid en 1857, realizó una importante actividad artística paisajista en Aragón, principalmente en el Monasterio de Piedra y su entorno, así como en los alrededores de los municipios de Nuévalos, Ibdes y Jaraba, todos ellos en la provincia de Zaragoza.

El Monasterio de Piedra, localizado a unos tres kilómetros de Nuévalos, fue fundado por los monjes cistercienses a finales del siglo XII. Después de diversas vicisitudes históricas, y tras la desamortización de Mendizábal de 1835, los monjes debieron abandonar definitivamente el lugar. Durante los años posteriores, los edificios, las fincas y propiedades se sacaron en pública subasta. El catalán Pablo Muntadas Campeny adquirió los edificios, las antiguas huertas monacales intramuros y las fincas próximas al monasterio. Tras la muerte de Pablo, su hijo Juan Federico heredó las propiedades que su padre tenía en Aragón. Uno de los grandes amigos de J. Federico Muntadas Jornet² y la familia Muntadas fue Carlos de Haes.

Federico Muntadas nació en Barcelona en 1826, desde donde se trasladó a Madrid en su juventud. La familia Muntadas, que sobresalió por su empresa industrial y comercial textil en Barcelona, comercializó sus productos en Madrid durante unos años. Allí, Federico realizó estudios universitarios, licenciándose en Derecho y doctorándose en Literatura. Dotado de una gran personalidad, de carácter inquieto y polifacético, desarrolló a lo largo

de su vida varias actividades destacando como escritor, poeta, traductor, político, piscicultor o como promotor turístico de su extraordinaria propiedad de Piedra. En Madrid vivió hasta 1863, fecha en que se casó en Zaragoza con su prima María del Carmen Muntadas Mariñosa, tras lo cual residió asiduamente en Zaragoza y en el Monasterio de Piedra, donde falleció en 1912.

En la actualidad, la sociedad propietaria³ se hace cargo de la gestión, administración y explotación del lugar, que se ha convertido en uno de los enclaves turísticos más conocidos, no sólo de la provincia, sino de Aragón y España.

Es muy probable que Carlos de Haes y Federico Muntadas se conocieran en su juventud en Madrid, donde frecuentarían ambientes literarios y artísticos, amistades e inquietudes culturales, aunque también podrían haberse conocido en Piedra, o a través de sus padres y sus respectivos negocios, ya que tanto el padre de Carlos como el de Federico estuvieron relacionados con el comercio textil, hacia donde parece que ambos progenitores encaminaron inicialmente a sus respectivos hijos. Los dos jóvenes estuvieron unidos por sus gustos artísticos, dirigiéndose Haes hacia la pintura y Muntadas hacia la literatura. Resulta fácil deducir el motivo por el que se estableció tan estrecha amistad, fomentada y enriquecida por intereses comunes por las letras y el arte.

No sabemos la fecha exacta en la que Federico conoció el Monasterio de Piedra, si bien tenemos constancia de que en 1845 publicó las primeras impresiones sobre el lugar. Tampoco sabemos el momento en que Haes conoció Piedra, aunque se suele afirmar que fue hacia mediados del siglo XIX, en 1856, año en el que se ha datado uno de sus cuadros⁴. Aureliano de Beruete contó que Federico Muntadas «instó á Haes á pasar una temporada en Piedra; fue, en efecto, el artista á acompañar unos días á su amigo [Federico Muntadas], pero quedó tan encantado del paisaje, que pasó allí todo el verano haciendo estudios, los cuales, expuesto en Madrid en el otoño [parece ser del año 1856], causaron el asombro de todos los artistas y aficionados». Continuó afirmando que «corría el año 1857 [...] se convocaron las oposiciones á la cátedra vacante» y Haes se quedó con motivo de «su viaje á Piedra ya referido»⁵. Se deduce de las palabras de Beruete que Haes fue a Piedra, al menos, en 1856 y 1857, pero no especificó la fecha en que el pintor conoció Piedra.

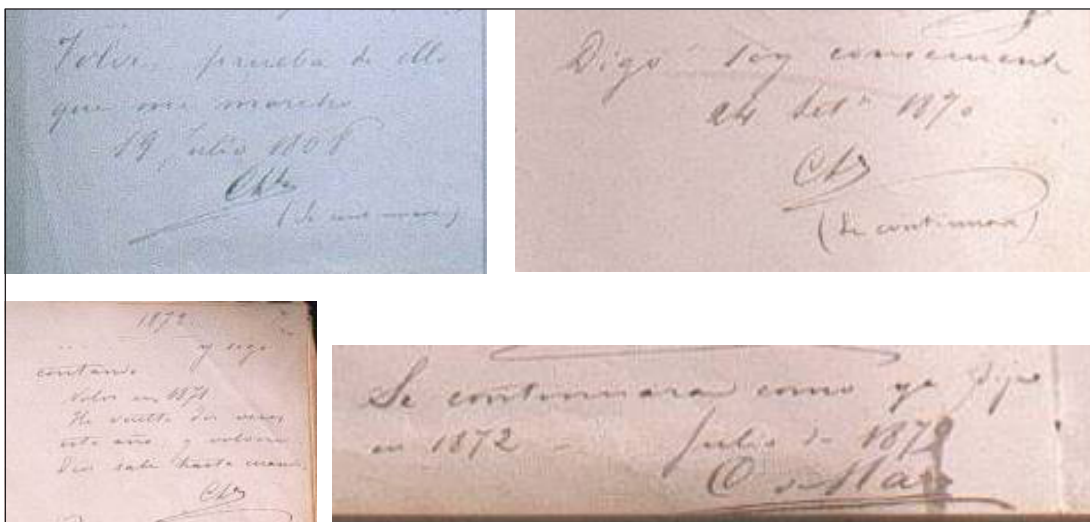
Sea como fuera, lo cierto es que en la década de los años 60 del siglo XIX, Haes volvió a Piedra y se convirtió en un visitante asiduo del lugar, fortaleciendo los sinceros lazos de amistad que entabló con Federico y su familia.

En el verano de 1864 Haes dejó por vez primera su firma en el álbum de firmas de Piedra, en cuya primera página puede verse el año 1861. Firmó en los años 1864, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1872, 1879 y 1883, afirmando en uno de esos años haber estado también el año anterior, 1871, por lo que sabemos con certeza que estuvo yendo a Piedra durante siete años seguidos.

Rafael Heredia⁶ reprodujo las firmas de Haes de 1864, 1866, 1867, 1883 y la situada entre las del verano de 1869, mientras que los primos Muntadas⁷ transcribieron las de 1864, 1866, 1867 y 1869, Joaquín Dicenta⁸ la de 1883 y Jesús Rubio⁹ las de 1864, 1866 y 1867. En este artículo, se incluyen las firmas de 1868, 1870, 1872 y 1879, que son las firmas que, al parecer, permanecen inéditas (ils. 1a, 1b, 1c y 1d).

En 1868 escribió:

«Volví prueba de ello/ que me marchó
19 Julio 1868/ CHaes [firma] (Se continuará)»



1. 1a, 1b, 1c y 1d.- Álbum firmas (detalle). Imagen cortesía familia Muntadas. Fot. autora.

Y en 1870, se ratificó:

«Digo! soy consecuente
24 Set 1870/ CHs [firma] (Se continuará)»

Cumplió lo prometido y también volvió en 1872:

«1872/y sigo/ contando./ Volví en 1871./ He vuelto dos veces/ este año;
y volveré .../ Dios sabe hasta cuando/ CHs» [firma]

Tardó algo más en volver, haciéndolo en 1879, cuando dejó escrito haciendo referencia a su anterior estancia en el año 1872:

«Se continuará como ya dije/ en 1872. Julio de 1879/ C de Haes» [firma]

El Marqués de Lozoya contó en el prólogo que redactó para el libro que publicaron los primos Muntadas que su abuelo, el Conde de Cedillo, mantuvo gran amistad con Federico Muntadas y que su familia realizó en 1872 una estancia en el monasterio de Piedra, donde coincidieron con Haes quien «por aquellos días captaba, en certeros apuntes los juegos del agua y de la luz, los finos matices de las frondas»¹⁰. En efecto, Haes firmó entre las dedicatorias y firmas realizadas en ese mes de agosto.

La familia Muntadas custodia igualmente un álbum de dibujos donde, entre otros, se pueden ver dibujados a lápiz las cabezas de dos personajes a cuyo pie se lee escrito a lápiz *Fritzys* y *Flamenkoff*, y a tinta *Padre* y *Carlos de Haes*. Puede constatarse el gran parecido que guarda el dibujo de Federico con un retrato que la familia Muntadas conserva, y el parecido de Haes con un retrato fotográfico de 1886 que se publicó en el Catálogo de la Exposición del Museo del Prado¹¹.

Por otra parte, el Museo de Zaragoza¹² conserva dos cuadros de Haes dedicados a un tal Fritz, ¿cariñoso diminutivo de Federico? Siguiendo con la hipótesis de que Haes llamara Fritz a su amigo Federico, se resolvería la identidad de la dedicatoria de dos de los cuadros que posee el Museo de Zaragoza, como veremos más adelante.

Haes otorgó testamento en Madrid en junio de 1880, nombrando por albaceas, entre otros, a Federico Muntadas, lo cual evidencia la amistad que mantuvieron. Por su parte, Federico Muntadas otorgó testamento también en Madrid en el que manifestó, entre otras cosas, que legaba a su hija M^a Pilar «los cuadros que le regaló su inolvidable amigo Carlos de Haes, la marina grande de Lequeitio, la burra en la cuadra, el *coup de vent* de Holanda y la marina de Villerville», así como otras obras y objetos.

María Jesús García Camón¹³ recogió que en el Museo de Zaragoza se conservaban cuatro obras dedicadas por el artista belga. Una de ellas es una *Marina* dedicada en el ángulo inferior derecho «C. de Haes a su querido amigo F. Muntadas». Otra es un cuadro titulado *Cascada del Monasterio de Piedra* en donde puede leerse, en el reverso, «A J. F. Muntadas, C. de Haes». Las otras dos hacen referencia al apodo cariñoso, *Fritz*, otorgado a Federico, como puede verse al final del artículo.

La fructífera amistad que se estableció entre Carlos, Federico y la familia Muntadas quedó reflejada en las largas y frecuentes estancias, en más de 13 ocasiones, que el belga pasó en el monasterio de Piedra y en la variedad de escenas y panorámicas que pintó inspirado en el parque, vergel y jardín, y en los alrededores del paisaje aragonés.

Conscientes de ello, la familia Muntadas y la sociedad propietaria han querido dejar testimonio del paso del pintor por Piedra, bautizando la plaza que se localiza en el Vergel y frente a la cascada *Baño de Diana*, como *Plaza de Carlos de Haes*, quedando así unidos los nombres de los dos amigos en Piedra. De este modo, en la actualidad, el *Vergel de J. Federico Muntadas* se sitúa junto a la *Plaza de Carlos de Haes*.

Cuando Federico Muntadas escribió su libro sobre Piedra dijo que «uno de nuestros primeros paisajistas exclamó que le abrumaba la dificultad en la elección: *l'embarras du choix*» apuntando con dicha consideración y con la frase escrita en francés a Haes¹⁴. Imaginemos, pues, al pintor belga contemplando la naturaleza del lugar, inserto en el paisaje y sintiéndose verdaderamente abrumado por elegir este o aquel motivo, seleccionando los detalles, paisajes y vistas.

LAS OBRAS DE HAES RELACIONADAS CON ARAGÓN

El Museo del Prado de Madrid (MP), el Museu d'Art Jaume Morera de Lérida (MJM) y el Museo de Zaragoza (MZ) guardan la mayor parte de las obras que Haes pintó relacionadas con Aragón. Igualmente, el Museo Carmen Thyssen-Bornemisza (MCT) y el Patrimonio Nacional (PN)¹⁵.

Con motivo de la exposición que organizó el MP, se publicó un Catálogo razonado donde quedaron reseñadas muchas de las obras del pintor relacionadas con Aragón¹⁶. También el MJM guarda otro importante número de obras vinculadas con el tema, expuestas en las exposiciones que quedaron reseñadas en los respectivos catálogos¹⁷. Del mismo modo, el MZ custodia obras de Haes, las cuales fueron publicadas¹⁸ y han sido expuestas en diversas ocasiones¹⁹.

Todas las obras mencionadas en el presente texto son de Carlos de Haes, por lo que se evita la repetición de su nombre en la medida de lo posible.

En el texto, se indica entre paréntesis un número que designa un ordinal y la abreviatura del Museo o colección al que pertenece, y que remite a la “lista de las obras de Carlos de Haes mencionadas en el texto”. Los títulos, que aparecen en cursiva, y las fechas proceden de los catálogos mencionados.

En este trabajo no se cuestionan las atribuciones, autoría ni fechas de las obras y se respetan los títulos inicialmente dispensados, aunque se sugieren posibles cambios y rectificaciones.

PAISAJES DE ANTAÑO Y ACTUALES. IDENTIFICACIÓN, LOCALIZACIÓN Y COMENTARIOS

En un inicio, y por lo general, no existe apenas información sobre la vista escogida o el detalle reproducido, ya que muchas de sus obras carecían de título mientras que otras ostentaban títulos escuetos otorgados por Haes, quien transmitió escasa información respecto a lo que representó. Además, algunos títulos modernos²⁰ y fechas que se dieron después de su muerte han aumentado la confusión previa.

Para la identificación de los paisajes y vistas reflejados por Haes en las obras sobre Aragón he explorado un amplio territorio localizado en los términos municipales zaragozanos de Nuévalos, Ibdes y Jaraba.

La inspección del paisaje ha sido especialmente detallada en la propiedad del Monasterio de Piedra y sus alrededores, así como junto a los ríos Piedra, Ortiz, y Mesa, y sus respectivas vegas, incluidas las tierras que quedaron anegadas por las aguas del embalse de la Tranquera, las cuales se han recorrido en período de sequía²¹.

Debido a las obras públicas realizadas para los trazados de nuevas carreteras y la construcción del embalse, se han producido numerosos e importantes cambios en el paisaje. Resulta evidente la variación de los perfiles del terreno, la desaparición de antiguos puentes, acequias y construcciones junto a los ríos, así como la destrucción o abandono de sendas y caminos. Las repoblaciones, plantaciones e invasión en el terreno de árboles, arbustos y maleza, la construcción de nuevas explotaciones de carácter industrial, las instalaciones piscícolas, hidroeléctricas, lúdicas y turísticas, han provocado que muchas de las potenciales vistas estuvieran transformadas, tapadas, cerradas y ocultas, resultando de difícilísimo acceso, sino imposible.

Por su parte, en la propiedad privada del monasterio de Piedra, se han realizado cuantiosas intervenciones que, unidas al paso del tiempo, han modificado sus distintos elementos, tanto arquitectónicos como jardineros y paisajistas.

Del mismo modo, las variaciones cromáticas y volumétricas producidas por los cambios de luz según las distintas horas del día, de las estaciones del año o por la variación de utilización del suelo, han dificultado enormemente el proceso de identificación y localización.

Carlos de Haes se inspiró en Aragón en diversos paisajes, todos ellos relacionados con las propiedades de los Muntadas. He separado el texto en nueve apartados, denominados: el término municipal de Nuévalos y alrededores; el valle de la Hoz y alrededores; el Monasterio de Piedra extramuros; el Monasterio de Piedra intramuros: el parque, el vergel y el jardín; zona de los Argadiles; vistas sin identificar; el río Mesa: Ibdes y Jaraba; otros temas relacionados con Aragón y reversos y dedicatorias relacionadas.

I- EL TÉRMINO MUNICIPAL DE NUÉVALOS Y ALREDEDORES

En Nuévalos se juntan las aguas del río Piedra y del río Ortiz, en cuyas vegas cultivadas, los Muntadas tuvieron varias propiedades.

La construcción de la carretera de Cillas a Alhama de Aragón modificó el paisaje y transformó los antiguos caminos de acceso a Nuévalos y al Monasterio de Piedra. A su vez, la construcción del embalse de la Tranquera hizo necesario un nuevo trazado de carretera, que es por el que ahora se transita. Los movimientos de tierras para la construcción de estas carreteras y el embalse, modificaron la orografía y los perfiles del paisaje nuevalino. El desarrollo y crecimiento de la población y el embalse terminaron de modificar los paisajes en los que Haes encontró inspiración.

La obra titulada *La Vega de Nuévalos (Aragón)*, (1MJM), representa efectivamente una zona de la vega nuevalina situada en las inmediaciones del río Piedra y Ortiz. Federico Muntadas compró en 1852 varias heredades, tanto a orillas del río Ortiz como del río Piedra, por lo que es probable que la vista, que reproduce las peculiares formaciones de la vega y las aguas de un río en primer plano, se tomara desde alguna de estas propiedades.

Por su parte, las dos pinturas tituladas *Nuévalos (Aragón)*, (2MP y 3MP), fueron también tomadas en las afueras de la población. La primera de ellas parece reproducir el antiguo camino que conducía a Nuévalos, tomado desde un lugar donde actualmente se sitúa la cola del pantano, a los pies del Cerrillo, aunque la vista no encaja con el paisaje real. Es probable que se tomara desde alguna de las heredades compradas por Federico. La segunda de las mencionadas vistas está tomada desde la vega de Nuévalos, entre el Cerrillo y el río Piedra; la mole rocosa de la zona posterior parece que representa una parte del Cerrillo, antaño poblado con casas, corrales, pajares y eras. En ese lugar existía el azud y la toma de Cerugera²², conocida igualmente por la gente del lugar como acequia de la «Cinugera» o «Cirujeda»²³; en la actualidad, la acequia ha desaparecido, pero es posible que fuera la que Haes pintó en esta obra. Como en los casos anteriores, es probable que la vista fuera tomada desde algunas de las propiedades de Muntadas.

Más problemático resulta el título otorgado de *Peñascos del Monasterio de Piedra* (4MZ) a la pintura que se conserva en el MZ, ya que, al menos actualmente, no existen en la propiedad del Monasterio de Piedra peñascos de este tipo. La vista reproduce la parte superior del denominado popularmente monte *Gurugú*, una imponente masa rocosa que domina Nuévalos, cuya zona inferior, cercana al río Piedra, se utiliza como tobogán por lo que se conoce igualmente como *esbarizaculo*. Se trata, pues, de la parte superior de unos peñascos de Nuévalos, una vista tomada desde los alrededores del antiguo cementerio de su iglesia, iglesia de San Julián y Santa Basílica, con unas piedras que no existen.

2- EL VALLE DE LA HOZ Y ALREDEDORES

Parte de la propiedad adquirida por Pablo Muntadas está situada en el valle de la Hoz, a lo largo del río Piedra desde la zona inferior de la cascada de la Cola de Caballo hasta el límite de la pertenencia. Comprende las tierras donde se localizan los antiguos senderos de acceso al monasterio desde Nuévalos e Ibdes, la piscifactoría, el lago del Espejo, la Peña del Diablo, las montañas y laderas de la Lastra y los cerros y montañas que separan la propiedad por los citados municipios.

La *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra. (Aragón)* (5PN) ofrece la visión lejana del monasterio desde la accidentada orografía que le rodea. Está tomada por encima de la actual piscifactoría, en un punto indeterminado del antiguo camino de Los Llanillos, que unía en altura el camino de Ibdes con el de Nuévalos, y que iba a parar al camino que une Ibdes con Cimballa. El sendero, antaño transitado, abandonado en la actualidad, resulta

hoy día apenas perceptible y es de muy difícil acceso. La disposición general de la vista panorámica no encaja fielmente con el paisaje real.

La pintura titulada como *Arroyo (Monasterio de Piedra)* (6MJM) induce a error, ya que no se trata de un arroyo, sino con toda probabilidad del río Piedra despeñándose al formar la cascada *Cola de Caballo*. Es decir, una vista de esta cascada tomada desde lejos, con el monasterio fuera de la imagen, a la izquierda. Si fuera así, Haes se colocó en un punto intermedio, y en línea, entre la vista anterior y la que sigue.

La vista conocida por *Montañas. Estudio* (7MJM), está tomada en un lugar situado a los pies, en línea y en un nivel sensiblemente inferior a la anterior, en la margen izquierda del río Piedra, detrás de la piscifactoría. Muestra una casita, praderas o pastos encharcados y unas vacas pastando, es decir, un charco o prado pantanoso en alguna época del año y que, especialmente en los años lluviosos, se destinaba a pastos de ganado. Esta zona debió ser desecada en algún momento. Las rocas imponentes que cierran la vista son las que Federico Muntadas describió como «enhiestas rocas rojizas y cenicientas»²⁴, valorando el extraordinario potencial cromático de las mismas.

Cercana a la anterior se sitúa la vista titulada *Monasterio de Piedra* (8MP) a cuya derecha parece que está el río Piedra y la línea arbórea que le acompaña. En esta zona se construirán los estanques de mayor tamaño de la piscifactoría y el *chalet suizo*. La masa rocosa del final queda actualmente camuflada por la vegetación. Esta pintura se dispone en línea aproximada con las tres anteriores.

No ofrece duda alguna la identificación del paisaje del cuadro titulado *Un Valle (Monasterio de Piedra)* (9MJM), en donde se representa la Peña del Diablo y una parte del valle de la Hoz. Exhibe una manifiesta exactitud del paisaje, a pesar de la ausencia de la ermita de la Virgen de la Blanca. Se incluye el río Piedra que discurre serpenteando en el valle en dirección a Nuévalos, y unas discretas masas arbóreas a lo largo del cauce, que indica que la vegetación era escasa. El camino se utilizó antaño, aunque actualmente apenas se percibe. Esta vista se sitúa, aproximadamente, en línea con las cuatro precedentes y a nivel superior que la anterior (il. 2).

La vista *Cercanías del Monasterio de Piedra* (10MP) está tomada desde un punto situado en un nivel superior a la anterior y a una cota similar a la obra denominada 5PN y en línea aproximada con las cinco anteriores. Parece haber sido tomada cerca del tramo final del antiguo camino al Monasterio de Piedra, actualmente apenas perceptible, próximo a la piscina privada y a la pista de la piscifactoría, cuyas obras modificaron el terreno. La cruz queda hoy día complementada por un estilizado ciprés.

3- EL MONASTERIO DE PIEDRA EXTRAMUROS

En este apartado se incluyen las obras que reproducen vistas tomadas en lugares cercanos a las murallas del monasterio; es decir vistas extramuros desde las cuales se pueden ver, en proximidad relativa, las murallas.

El título de *La cruz (Monasterio de Piedra)* (11MP) se corresponde, efectivamente, con la cruz de hierro que se percibe en la obra anterior y que corona el camino de acceso. En 1857 el lugar se conocía como «Los pradillos», donde se situaba en aproximación un «Abejar», probablemente el que pintó Haes. Está situada enfrente de la Puerta del Homenaje, queda actualmente complementada por una plazuela y un mirador que lleva su nombre, *Mirador de la Cruz*. Estratégicamente situada, la cruz es visible desde un amplio entorno.



2. Vista de la Peña del Diablo, el río Piedra tapado por la vegetación y, al fondo, ermita de la Virgen de la Blanca. Monasterio de Piedra. Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *Un Valle (Monasterio de Piedra)*, 1858-1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0015).

Desde allí se observa una impresionante panorámica. En 1887 el tenor navarro Gayarre, impresionado por el paisaje, se arrancó a cantar en este lugar, por lo que actualmente también se le conoce como *Cruz de Gayarre*, ya que la propiedad, bautizó el mirador como *Mirador de Gayarre*²⁵ (il. 3).

Las dos obras denominadas *Puesta de sol (Aragón)* (12MP) y *Las eras* (13MP) reproducen ciertamente un apunte a lápiz y un óleo de la era del Monasterio de Piedra al atardecer, observándose por detrás las masas arbóreas de los árboles que existieron. En 1857 se describió el lugar como «Era» y «pajar», exactamente para lo que fueron utilizados estos espacios. En el dibujo, una mula, una figura humana y el suelo cubierto con la cosecha; en la pintura, un hombre extiende la mies para su trilla. Detrás de la rampa se puede ver un trozo del muro que limita el camino de acceso hacia la Puerta del Homenaje del monasterio y los montes del fondo (il. 4).

Muy acertado es el título de *Un corral (Aragón)* (14MP), ya que se trata, efectivamente, de un antiguo corral situado en la entrada principal al monasterio, la moderna *Puerta Colorada*, corral que está actualmente convertido en el *Centro ecuestre*²⁶. Haes pintó la acequia de *La Mina*, que en ese lugar aflora después de haber atravesado subterráneamente la muralla. En 1857 se le denominaba como «Paridera» la cual estaba junto a la «Olmeda y prado». El olmo de la izquierda se reproduce en la obra que se analiza a continuación (il. 5). Lo mismo ocurre con *Olmo junto a la fuente* (15MZ) en donde ciertamente, el motivo representado es un olmo y la acequia de *La Mina*. Es el mismo olmo que Haes reprodujo en la obra anterior, pero tomado desde la parte contraria. Al fondo, la muralla del monasterio y la silueta del follaje recortándose contra el cielo. En primer término, el



3. La Cruz. Monasterio de Piedra. Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *La cruz (Monasterio de Piedra)*, h. 1872. Museo del Prado. (Inv. P05654).



4. Rampa de acceso a la antigua era. Monasterio de Piedra. Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *Puesta de sol (Aragón)*, h. 1856. Museo del Prado (Inv. P04382) y Carlos de Haes, *Las eras*, h. 1856. Museo del Prado (Inv. D-5187).

agua de la acequia que en ese punto, marcado el lugar con piedras de color claro, aflora de nuevo al exterior tras pasar por debajo de la muralla. La imagen recortada y volteada horizontalmente muestra unas protuberancias, y un agujero y disposición de la corteza idénticas. El pintor se interesó por la parte interna que descubriría el hueco de su madera y su anunciada muerte. Este olmo ha desaparecido.

En la misma zona podría estar tomada la obra conocida como *Un bosque. Monasterio de Piedra* (16MP). La reducida altura de la pared nos permite descartar la muralla, mientras que el fuerte desnivel nos obliga a situarnos en la zona alta. Pudiera tratarse de una pared del antiguo corral²⁷, el mismo que Haes reprodujo en la obra aquí numerada 14MP.



5. Antiguo corral, actualmente *Centro ecuestre* del Monasterio de Piedra. Fot. autora.
Comp. con Carlos de Haes, *Un corral (Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado (Inv. P04378).

El título otorgado parece un tanto inexacto, ya que serían una agrupación de árboles frondosos, que se corresponderían con la olmeda reseñada en el plano de 1857; es decir, se trataría de unos olmos y el corral y la acequia citados.

Junto al corral de la obra 14MP, hubo un lavadero, ya desaparecido, por lo que el *Lavadero (Aragón)* (17MJM) podría tratarse del que existió allí; la vista del paisaje del fondo parece situarnos en el mismo lugar. En el monasterio de Piedra existieron varios lavaderos, algunos de los cuales, modernizados, perduran.

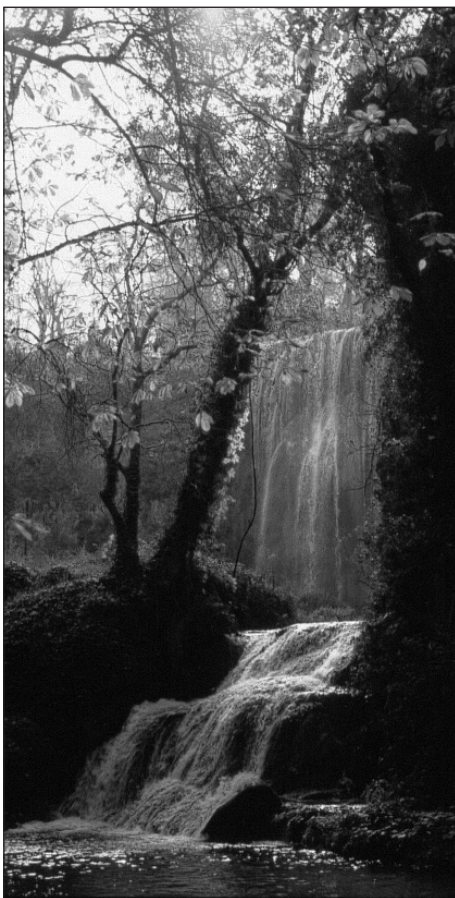
Las *Espadañas (Piedra)* (18MP) resulta imposible de localizar. Indican que se trata de una zona con presencia de agua, mientras que la masa oscura del fondo podría remitir a la muralla. Quizá sea otra vista tomada en el mismo lugar, donde hubo vegetación ligada a la presencia de agua en el suelo procedente de la acequia de *La Mina*. Por otra parte, dentro del recinto amurallado, en la parte superior y sobre el Vergel, existe igualmente una zona conocida como *El Cañar*, también junto a la mencionada acequia.

EL MONASTERIO DE PIEDRA INTRAMUROS: EL PARQUE, EL VERGEL Y EL JARDÍN

En este apartado incluyo todas las tierras intramuros y la zona que se sitúa desde la cascada de la Cola de Caballo hasta el puente sobre el río Piedra localizado en la parte alta del parque, con la carretera que cierra la posesión en ese lugar.

Es la zona más conocida de la propiedad, donde se localiza el parque, vergel y jardín, con gran parte de sus cascadas, senderos, grutas, puentes, escaleras, edificios monásticos, hotel, piscina, *spa*, zonas de picnic y juegos infantiles, aparcamiento reservado, bares y restaurantes, tienda de recuerdos y las residencias privadas.

La obra titulada *Cascada del Monasterio de Piedra* (19MZ) resulta una de las vistas más conocidas y difundidas del Monasterio de Piedra. Evidentemente, se trata de una cascada: la cascada *Baño de Diana*, una de las más representativas y más reproducidas. En realidad, se trata de dos cascadas, puesto que también aparece como telón de fondo de la cascada *Baño de Diana* la espectacular cascada *Caprichosa*. La escena está captada desde la denominada



6. Cascadas *Baño de Diana* y, al fondo, *Caprichosa*. Monasterio de Piedra. Fot. autora.
Comp. con Carlos de Haes, *Cascada del Monasterio de Piedra*, h. 1872. Foto: José Garrido, Museo de Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10403).



7. El río Piedra en el Vergel. Monasterio de Piedra. Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *Monasterio de Piedra*, Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. Fot. Museu d'Art Jaume Morera (Antonio Loncà). (Inv. MAMLL 0033).

Plaza de Carlos de Haes, sin duda rendido homenaje a la actividad pictórica de Haes en el sitio (il. 6).

Muy representativa también es la obra titulada *Monasterio de Piedra* (20MJM), que muestra el río Piedra a su paso por el Vergel antes de discurrir bajo la cascada *Iris*, y sus característicos escalones que otorgan al río cualidades sonoras y visuales sumamente pintorescas (v. a. y comp. con 37MJM) (il. 7).

Las dos pinturas conocidas como *Gallinero (Monasterio de Piedra)* (21MJM) y *Un corral (Aragón)* (22MP), muestran, efectivamente, un gallinero y un corral, algunos de los varios que existieron dentro del monasterio, actualmente desaparecidos. En el testamento que Federico Muntadas otorgó, legó a su hija M^a Pilar, entre otras cosas, «las vacas y terneros, conejos de Flandes, gallinas y palomar de un corral grande del Monasterio de Piedra, la incubadora y la hidromadre», que da idea de los animales que pudo haber en los corrales y de los enseres utilizados para la avicultura. Puede deducirse que Federico mostró especial predilección por el tema, escogido igualmente por su amigo Haes.

La presencia de unas palomas en el cuadro conocido por *Tajo colorado (río Piedra de Aragón)* (23MP) nos sitúa en las cercanías de la sublime e impresionante cascada bautizada como

Cola de Caballo, también conocida como *chorro palomero*, mientras que la tapia nos coloca en la parte cercana al *Mirador de la Cola de Caballo*, cerca del punto donde el agua se precipita, encima de la puerta de acceso a la gruta *Iris*. El sol calienta e ilumina la pared, por lo que se trata de una imagen tomada por la tarde. Es, efectivamente, un tajo, intensamente coloreado por la luz del sol.

Otra vista espectacular que no ofrece duda en su identificación es *Monasterio de Piedra* (24MJM). Se trata del torreón que cierra la muralla por la zona alta del parque, bajo el cual se localiza el *Mirador de la Puerta Negra*. Está tomada desde la desaparecida *Olmeda*, lugar que conserva el nombre y que ha sido en parte recuperado. Muy próximo a este lugar está tomada también la vista *Atardecer (Monasterio de Piedra)* (25MJM). Se trata de una vista del Vergel captada al atardecer desde la parte superior y cerca de donde se tomó la anterior. Se descubren parte de los edificios monacales y, despuntando, la Torre del Homenaje. Al fondo, a la izquierda, se ve la parte superior de la Peña del Diablo y las rocosas paredes de la Lastra. Actualmente, la vegetación arbórea y arbustiva impide ver esta vista. Cuando Federico Muntadas describió su propiedad destacó los «robustos almeces»²⁸, que había en determinadas zonas. Esta bella vista, apenas modificada por el paso del tiempo, en el momento en que se captó la fotografía (octubre 1997), muestra en la actualidad el inexorable paso del tiempo, con el árbol desmochado. La escena, se sitúa en uno de los caminos principales por los que se desciende hacia el Vergel y se conoce como *Paisaje Monasterio de Piedra; Bajada al Vergel* (26MZ) (il. 8).

La singular pintura *Rocas y malezas del Parque del Monasterio de Piedra* (27MZ) muestra la aguda observación del pintor sobre el terreno, ya que se detuvo en captar la forma en



8. Uno de los caminos de bajada al Vergel. Monasterio de Piedra. Fot. autora.
Comp. con Carlos de Haes, *Paisaje Monasterio de Piedra*, ca. 1872-1873. Museo de Zaragoza (Inv. 10761).

que comienza a formarse una cascada, es decir el modo en el que las aguas del río Piedra petrifican el terreno y cuanto encuentran. Parece reflejar la cascada *Sombría*.

La vista titulada *Patio del Monasterio de Piedra* (28MP) está tomada en la Plaza Mayor del monasterio, donde se ve la puerta de entrada al edificio abacial y las construcciones junto a la iglesia. En 1892 se describía esta plaza diciendo que «añosos y copudos árboles [...] dan su agradable sombra, y unos cuantos bancos rústicos brindan al cansado viajero al descanso y á la frescura»²⁹. En uno de esos rústicos asientos se puede ver a Haes en la fotografía que se publicó en el Catálogo del Museo del Prado³⁰, la cual está tomada desde un ángulo similar al que el pintor había escogido para reproducir esta obra, sin duda un guiño cómplice a su actividad artística, evidenciando el lugar desde donde Haes trabajó. En la actualidad la posibilidad del descanso y la sensación de frescura permanecen idénticas (il. 9).

El título de *Río (Monasterio de Piedra)* (29MJM) parece reproducir el agua saltando por la acequia de *la vinagre*³¹, hoy en parte desaparecida, acequia que discurría a los pies de la iglesia del monasterio, cuyas piedras sillares forman el fondo sobre el que se recorta el agua que salta salvando un desnivel. En 1930 Carlos Sarthou Carreres advertía de se que debía “desviar la acequia que mina los cimientos”³². Una vez más, el título otorgado produce equívoco, ya que no se trata del río, sino de una acequia, intramuros, con agua procedente del río Piedra.



9. Plaza Mayor. Monasterio de Piedra. Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *Patio del Monasterio de Piedra*, h. 1872. Museo del Prado (Inv. P06539).

5- ZONA DE LOS ARGADILES

Los Argadiles, también llamados Argádiles o Argalides, es una zona extramuros situada aguas arriba del puente por donde el río Piedra se introduce en la parte alta del parque. Antaño, hubo un estanque donde se retuvieron las aguas a modo de embalse que ha desaparecido y del que Federico afirmó que brindaba «multitud de bellísimos estudios de agua, árboles y rocas»³³. Es un terreno muy modificado, roturado, desecado y en parte cultivado, que sufre los desbordamientos y avenidas del río. La zona, en donde incluyo la ermita de Nuestra Señora de la Blanca y su entorno, presenta un aspecto sublime y pintoresco.

Muy original y singular es la vista *Paisaje rural* (30MZ) donde parece vislumbrarse la parte superior de un torreón de la muralla que rodea al monasterio de Piedra, tomada quizá desde la zona de acceso al parque, junto al puente o la acequia de *La Mina*, ambas en los Argadiles. En la actualidad, el terreno está muy modificado y cubierto de vegetación, lo que impide ver el potencial motivo captado. *El Parque (Piedra)* (31MP) resulta fácil de identificar. Tal y como Haes anotó en la esquina inferior izquierda, el dibujo muestra el lugar por donde el río Piedra entra al parque, lo mismo que la pintura. Allí, junto a la muralla, existieron edificaciones cuyos restos aún pueden observarse sobre el terreno. La masa arbórea que se ve son los árboles del parque, a cuyos pies se localiza el río Piedra.

La identificación del punto donde Haes se situó para la pintura titulada *Los Argálides (Piedra)* (32MP) ha presentado, debido al enfoque y el motivo escogido, mayor dificultad. La mole rocosa del fondo representa la pared vertical que cierra el lugar de los Argadiles, con el río Piedra a la derecha y fuera de la imagen, y la ermita, fuera del encuadre, a la izquierda. La erosión de la piedra, parece haber modificado el lugar. Por su parte, la obra *Argádiles (Monasterio de Piedra)* (33MJM) pudiera mostrar el modo en que el río Piedra salta, en el punto donde las aguas comienzan a quedar embalsadas. La insinuada presencia de un puente en el centro de la pintura podría situarnos en el punto donde se cruza el río en la zona de los Argadiles. Actualmente, la vegetación impide el acceso al lugar desde el cual el pintor se inspiró, mientras que un nuevo puente permite y facilita la circulación de vehículos.

En un punto próximo a las dos obras anteriores se situó, probablemente, el pintor para realizar *Lagunas (Piedra)* (34MP). Haes parece representar las aguas estancadas en la zona de los Argadiles en el tramo cercano, aguas arriba, al puente mencionado anteriormente. La desaparición del estanque y la roturación de las tierras para el cultivo han modificado el paisaje, aunque aún puede verse la oquedad de la derecha³⁴. Actualmente, la vista queda cerrada por la vegetación, pero cuando los árboles pierden el follaje se vislumbra idéntico fondo montañoso.

6- VISTAS SIN IDENTIFICAR

La obra titulada *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra* (35MCT) reproduce una extraña vista tomada, probablemente, en un punto indeterminado por encima del antiguo estanque de los Argadiles, que es el que podría haber querido representar Haes en su pintura. La bucólica vista plantea problemas de identificación, ya que no encajan el torreón de la muralla ni el paisaje del fondo. La ermita no aparece, pero no es la primera vez que esto sucede. Parece como si el artista hubiera tomado varios bocetos, reuniendo

en un único panorama varias vistas tomadas desde puntos muy próximos entre sí, puntos sobre los cuales el pintor se hubiera girado en direcciones diversas.

También problemática en su identificación es *Cercanías del Monasterio de Piedra* (36MJM) donde parece que podría reproducirse parte de la ermita de Nuestra Señora de la Virgen de la Blanca u otro edificio del lugar nuevalino sin identificar. En 1916-17 se publicó que la ermita estuvo destinada algunos años a «asqueroso establo» y que era «de planta cuadrada», observando que tenía dos puertas y un «aposento del ermitaño y la cocina-sacristía»³⁵. Si la restauración de la ermita cambió su exterior, la construcción de la carretera de Alhama de Aragón a Cillas, varió el paisaje.

También resulta difícil ubicar *Arroyo (Monasterio de Piedra)* (37MJM) que reproduce el río Piedra o un brazo del mismo. Es probable que fuera tomada en algún punto de su discurrir por la propiedad privada de los Muntadas, en la zona de los Argadiles, donde varios brazos se deslizan por el terreno junto a tonalidades terrosas y formando esos peculiares saltos, que pueden verse por todo el tramo del río Piedra que discurre por la propiedad. (v. a. y comp. con 19MJM).

La espectacular vista panorámica *Montañas (Aragón)* (38MP) representa una original percepción del paisaje donde puede verse a la izquierda el *Cerro del Medio* y a la derecha el denominado *Cerro del Tío Escolano*, con el *Picabarajas* al fondo³⁶. Detrás de la pared rocosa de la derecha, se encuentra el *Torrente de Val de Caballos*, que termina detrás de la piscifactoría, en el valle de la Hoz. El sendero y los cultivos guardan gran parecido con las parcelas cultivadas junto al río Ortiz. Si esto fuera así, el pintor habría mezclado dos apuntes tomados en zonas separadas.

La vista titulada *Arboleda (Monasterio de Piedra)* (39MP) parece situarnos en la zona de los Argadiles, ya que la montaña o ladera y las formaciones terrosas de la izquierda así parecen indicarnos.

La escena de *Cercanías del Monasterio de Piedra* (40MP) nos sitúa junto al río Piedra que aparece en la parte inferior derecha mimetizado con el paisaje en el que se inserta. La disposición de las montañas del fondo, el muro y las formaciones terrosas de la izquierda nos remiten, quizá, a los Argadiles. Las montañas del fondo se asemejan a las que pueden verse en *Las eras* (13MP) (vid. il. 4).

Tampoco hemos podido situar el *Peñascal, Peñascos del Monasterio de Piedra* (41MZ). El título otorgado a esta pintura la sitúa en el monasterio de Piedra, lo que concuerda con la tonalidad rojiza y gris de la piedra y el contraste con el límpido cielo azul, características todas ellas propias del lugar, aunque resulta imposible identificarlo.

7- EL RÍO MESA, IBDES Y JARABA

Desde el Monasterio de Piedra Carlos de Haes se desplazó hasta las poblaciones cercanas de Ibdes y Jaraba, junto al río Mesa, donde pintó las tres obras siguientes. Ibdes está situado a unos 13 kilómetros del monasterio de Piedra, mientras que Jaraba, conocida por sus establecimientos de baños, está a unos siete kilómetros de Ibdes. Las construcciones de las carreteras de Jaraba a Ibdes y de Jaraba a Calmarza modificaron el paisaje, sustituyendo a los antiguos caminos.

Un peculiar paisaje se percibe en la obra conocida como *Charca de los alrededores de Jaraba de Aragón* (42MJM). En realidad, no se trata de un paisaje perteneciente al municipio de Jaraba, sino al de Ibdes, una localidad en la que Jaime Muntadas adquirió varias

propiedades junto al río Mesa, entre ellas la de los *Prados*, desde la que parece que se tomó la vista³⁷.

La escena está captada desde un punto cercano al río Mesa y al lugar conocido como *La Laguna*, que justifica la presencia de agua antaño y el encharcamiento que el río Mesa producía en el lugar. En la actualidad, los terrenos han sido desecados y puestos en cultivo. El aspecto del paisaje del fondo ha cambiado; los árboles de repoblación pueblan las laderas, por lo que resulta difícil reconocerlo.

Tal y como se afirmó en el libro editado en ocasión del centenario de *La España Industrial*, los Muntadas decidieron a mediados del siglo XIX instalar en Aragón una empresa fabril, descartando una idea inicial de instalarse en Ibdes.

Por su parte, *Desfiladero (Jaraba de Aragón)* (43MP) es el título otorgado a esta obra y, efectivamente, en ella se representó el desfiladero del río Mesa³⁸. La imagen muestra los volúmenes rocosos del desfiladero, el río y, al fondo, el desaparecido *Puente de Cal y Canto*, también llamado *Puente del Diablo*; en transversal y a la derecha, el antiguo camino de herradura hacia Calmarza. Las rocas de la derecha y el antiguo puente han desaparecido. A la izquierda, se encuentran los baños de la Virgen. La escena paisajista está captada al atardecer y tomada desde un lugar próximo a la actual embotelladora de aguas que se ve en la fotografía (il. 10).

Con una orientación opuesta, es decir, de espaldas a la anterior, se sitúa la vista *Gargantas de Jaraba de Aragón* (44MP). Muestra el angosto valle del río Mesa poco antes del desvío que permite acceder a la ermita de la Virgen de Jaraba. A la izquierda, se localiza la *Peña Palomera*, espectacular formación que el artista no quiso reproducir en su lienzo. Las rocas del fondo permanecen igual. La escena está captada por la tarde. Como en el caso anterior, en la actualidad la panorámica está modificada por la construcción de la nueva carretera que va a Calmarza (il. 11).



10. Vista actual del desfiladero; a la izquierda, el río Mesa y el balneario de La Virgen tapados por la embotelladora «Manantial Fontecabras». Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *Desfiladero (Jaraba de Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado (P04055).



11. Gargantas del río Mesa. Fot. autora. Comp. con Carlos de Haes, *Gargantas de Jaraba de Aragón*, h. 1872. Museo del Prado (Inv. P05845).

8- OTROS TEMAS RELACIONADOS CON ARAGÓN

El *Puente en construcción (Aragón)* (45MJM) descubre, evidentemente, un puente en construcción, cuyos pilares muestran su sección estrecha en la dirección longitudinal de la posible circulación, lo cual hace pensar que la potencial estructura o tablero superior sería estrecho³⁹. En la época en que Haes estuvo en Piedra, se realizaron dos grandes obras en la zona, la del ferrocarril Madrid-Zaragoza-Alicante, con parada en la cercana Alhama de Aragón, y la de la carretera de Alhama de Aragón a Cillas. Estas dos obras, fomentaron el turismo y facilitaron a Muntadas explotar con mayor éxito su propiedad de Piedra, lo que quizá quiso Haes reproducir con la vista del inicio del puente.

El personaje *Aragonés* (46MP) representa un labrador aragonés, vestido a la usanza de la época; con cachirulo, o pañuelo, atado a la cabeza, alpargatas, calzón abierto, faja y chaqueta. Una pose y una vestimenta muy similar pueden verse en la fotografía que el fotógrafo Laurent realizó en su vista de la fachada posterior del monasterio de Piedra tomada desde la huerta, si bien el labrador de Laurent no lleva chaqueta⁴⁰.

La obra titulada *Cordero* (47MZ) parece representar un cabrito, un chivo, recién nacido cubierto de pelo⁴¹. Este cabrito no indica lugar alguno en el que pueda situarse la escena, aunque resulta el mismo motivo que Haes escogió en otros cuadros (vid. 37MCT).

9- REVERSOS Y DEDICATORIAS RELACIONADAS

Parece probable que la obra *Árboles junto al agua* (48MZ) estuviera relacionada con el río Piedra o con el río Mesa pero, al carecer de referencias paisajistas, no he podido localizar

el lugar. En el reverso, escrito sobre la tabla, puede leerse: «C. de Haes a su amigo/ Fritz» y un sello o marca compuesto por dos ramas unidas por un lazo formando una corona abierta en su parte superior y, en su interior, la inscripción «LA INDIA». El nombre de Fritz hace alusión a Federico Muntadas. Se da la circunstancia de que en agosto de 1846 Federico Muntadas compró cuatro «pañuelos de la India». Entonces, ¿es esta la tabla que cerraba la caja que contenía los pañuelos? Así parece; se puede ver la pestaña que facilita la inserción del dedo para deslizar la tapa y las acanaladuras que la deslizan a través de las ranuras. ¿Quiso Haes corresponder a su amigo pintando una escena de su propiedad de Piedra sobre la madera de la caja o estuche cuyo interior le fue regalado y la aprovecho Haes para su pintura?

La obra *Cascada entre abetos y peñascos* (49MZ) representa, sin duda, un paisaje de montaña que no puede ser asociado al monasterio de Piedra, pero sí a su propietario, Federico, a quien Haes dedica la obra: «A su amigo Fritz/ C. de Haes». El paisaje, ciertamente pintoresco y sublime, muestra un río de montaña que forma una cascada, en cuya parte superior se ha acondicionado un mirador al que se asoman dos personas, desconociendo su identidad.

El tema paisajista y marino conocido por *Marina* (50MZ) no encaja, evidentemente, con Aragón, pero sí su dedicatoria que relaciona la obra con Federico, quien mencionó en su testamento que Haes le había regalado una *Marina* dedicada, quizá ésta en cuya esquina inferior derecha se lee: «C. de Haes./ A su querido amigo F. Muntadas».

CONCLUSIÓN

La mayoría de las obras analizadas en el presente texto reproducen vistas tomadas en el monasterio de Piedra y sus alrededores; tres de ellas en los alrededores del río Mesa, mientras que las otras cinco restantes están relacionadas con la temática aragonesa o con Muntadas. Se puede por tanto deducir que Carlos de Haes es, por antonomasia, el pintor del Monasterio de Piedra y sus alrededores y el pintor de algunas de las propiedades que los Muntadas tuvieron en el lugar.

El pintor belga se interesó más por la naturaleza y el paisaje que por los elementos jardineros. Por ello, en sus obras no aparecen apenas las cascadas, grutas, ni edificios que caracterizan el monasterio de Piedra. Es decir, Haes buscó de manera voluntaria el encuadre de sus obras suprimiendo la mayoría de las veces los edificios principales y la actuación jardinera y paisajista del hombre sobre el terreno, escogiendo preferentemente detalles de la naturaleza, del paisaje del lugar y los edificios rústicos y auxiliares.

La identificación y localización de los enclaves desde los cuales Haes pintó, permite afirmar que tuvo especial predilección por situarse junto a los cauces y láminas de agua de los ríos Piedra, Ortiz y Mesa y por los temas relacionados con el agua: cursos de los ríos, saltos naturales, cascadas, zonas encharcadas, remansos, arroyos, regatos, puentes, lavaderos, acequias...; mostró preferencia por la zona de los Argadiles, situada en la parte superior y extramuros del monasterio de Piedra.

Se interesó igualmente por el elemento pétreo que caracteriza el paisaje de la zona, acantilados, formaciones, piedras, rocas y desniveles rocosos, reproduciendo una gran variedad de formas y colores. Destacan las tonalidades grises, rojizas y anaranjadas de las piedras, peñascos y montañas, sobresalen los espectaculares contrastes de luz y sombra, el dominio en la exhibición de tonalidades verdosas, azules y marrones, tanto en la vegetación,

como en el suelo; también el especial tratamiento del color otorgado a los cielos y a las aguas, tanto estancadas como corrientes.

Buscó la panorámica en varias ocasiones y parece que se desplazó a lo largo de líneas imaginarias sobre las que se situó, ascendió, descendió y se giró a voluntad, escogiendo vistas distintas. Realizó diversas panorámicas.

Todo parece indicar que en ciertas ocasiones mezcló distintos apuntes tomados al natural para la ejecución de la vista final de su obra.

La identificación de las vistas captadas por Haes en Aragón permite fijar con mayor rigor y exactitud algunas fechas y ciertos títulos otorgados a sus obras.

RELACIÓN OBRAS DE CARLOS DE HAES MENCIONADAS EN EL TEXTO:

- 1MJM.- *La Vega de Nuévalos (Aragón)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0012).
- 2MP.- *Nuévalos (Aragón)*, h. 1856. Museo del Prado (Inv. P06698).
- 3MP.- *Nuévalos (Aragón)*, h. 1856. Museo del Prado. (Inv. P05670).
- 4MZ.- *Peñascal, Paisaje con una gran peña*, ca. 1870-1877. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 0774).
- 5PN.- *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra. (Aragón)*, 1858. Patrimonio Nacional, Palma de Mallorca (Nº 10023370).
- 6MJM.- *Arroyo (Monasterio de Piedra)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0005).
- 7MJM.- *Montañas. Estudio*, 1858. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (Inv. MAMLL 0013).
- 8MP.- *Monasterio de Piedra*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06869).
- 9MJM.- *Un Valle (Monasterio de Piedra)*, 1858-1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0015).
- 10MP.- *Cercanías del Monasterio de Piedra*, 1857. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06499).
- 11MP.- *La cruz (Monasterio de Piedra)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P05654).
- 12MP.- *Puesta de sol (Aragón)*, h. 1856. Museo del Prado, Madrid (Inv. P04382).
- 13MP.- *Las eras*, h. 1856. Museo del Prado, Madrid (Inv. D-5187).
- 14MP.- *Un corral (Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P04378).
- 15MZ.- *Olmo junto a la fuente*, c. 1870-1877. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10746).
- 16MP.- *Un bosque. Monasterio de Piedra*, 1857. Museo del Prado, Madrid (Inv. P03983).
- 17MJM.- *Lavadero (Aragón)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (Inv. MAMLL 0048).
- 18MP.- *Espadañas (Piedra)*, h.1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06871).
- 19MZ.- *Cascada del Monasterio de Piedra*, h. 1872. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10403).
- 20MJM.- *Monasterio de Piedra*, Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (Inv. MAMLL 0033).
- 21MJM.- *Gallinero (Monasterio de Piedra)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (Inv. MAMLL 0016).
- 22MP.- *Un corral (Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P05776).
- 23MP.- *Tajo Colorado (Río Piedra de Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06536).
- 24MJM.- *Monasterio de Piedra*. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. 0055).
- 25MJM.- *Atardecer (Monasterio de Piedra)*, 1858-1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (Inv. MAMLL 0067).
- 26MZ.- *Paisaje Monasterio de Piedra*, ca. 1872-1873. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. 10761).
- 27MZ.- *Rocas y malezas del Parque del Monasterio de Piedra*, ca. 1872-1873. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10768).
- 28MP.- *Patio del Monasterio de Piedra*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06539).
- 29MJM.- *Río (Monasterio de Piedra)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0008).

- 30MZ.- *Paisaje rural*, ca. 1860. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10767).
- 31MP.- *El Parque (Piedra)*, h. 1856. Museo del Prado, Madrid (Inv. D-5189).
- 32MP.- *Los Argálides (Piedra)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06596).
- 33MJM.- *Argádiles (Monasterio de Piedra)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0054).
- 34MP.- *Lagunas (Piedra)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06872).
- 35CTB.- *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra*. 1856. Colección Carmen Thyssen Bornemisza, Málaga (CTB. 1997.45).
- 36MJM.- *Cercanías del Monasterio de Piedra*, 1858-1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0021).
- 37MJM.- *Arroyo (Monasterio de Piedra)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0031).
- 38MP.- *Montañas (Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P04369).
- 39MP.- *Arboleda (Monasterio de Piedra)*, h. 1856. Museo del Prado, Madrid (Inv. P05674).
- 40MP.- *Cercanías del Monasterio de Piedra*, h. 1856. Museo del Prado, Madrid (Inv. P04387).
- 41MZ.- *Peñascal, Paisaje con una gran peña, Peñascos del Monasterio de Piedra*. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10618).
- 42MP.- *Charca de los alrededores de Jaraba de Aragón*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P07515).
- 43MP.- *Desfiladero (Jaraba de Aragón)*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (P04055).
- 44MP.- *Gargantas de Jaraba de Aragón*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P05845).
- 45MJM.- *Puente en construcción (Aragón)*, c. 1872. Museu d'Art Jaume Morera, Lleida. (Inv. MAMLL 0032).
- 46MP.- *Aragonés*, h. 1872. Museo del Prado, Madrid (Inv. P06593).
- 47MZ.- *Cordero*. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Inv. N.I.G.: 10769).
- 48MZ.- *Árboles junto al agua*, ca. 1870-1877. Museo de Zaragoza, Zaragoza (N.I.G.: 10754).
- 49MZ.- *Cascada entre abetos y peñascos*, ca. 1870-1877. Museo de Zaragoza, Zaragoza (N.I.G.: 10758).
- 50MZ.- *Marina*, ca. 1877-1890. Museo de Zaragoza, Zaragoza (N.I.G.: 10766).

NOTAS

- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, *Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado. Catálogo razonado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, cat. exp., p. 21; GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002, cat. exp., pp. 77-78.
- BOSQUED LACAMBRA, Pilar, «La familia Muntadas y el Monasterio de Piedra». Inédito; «Vida y obra de J. Federico Muntadas Jornet (1826-1912)». Inédito.
- Agradezco a la sociedad *Monasterio de Piedra S. A.* por facilitarme el acceso a las fincas y propiedades, así como al personal y trabajadores. Igualmente a Manuel Peiró, Fernando Cortés, Eduardo Perera, Jaime Cuenca y a Esperanza Hernández por acompañarme en algunas de las jornadas de reconocimiento del terreno en Nuévalos y Piedra entre octubre de 2010 a octubre de 2012.
- Se trata del cuadro *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra*. En: GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002, cat. exp., pp. 194-195. Pertenece a la colección Carmen Thyssen.
- BERUETE, Aureliano de, «Carlos de Haes», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de junio de 1898, p. 382.
- HEREDIA, Rafael, *Álbum del Monasterio de Piedra*, Madrid, 1900, pp. 1, 2, 27 y 29.
- MUNTADAS NAGEL, Elvira; MUNTADAS-PRIM SALVADÓ, Luis, *Recuerdos y hechos sucedidos en el ex Monasterio de Piedra desde que éste pasó a propiedad privada, hacia 1840*, Barcelona, 1970.
- DICENTA BENEDICTO, Joaquín, *De Piedra a Piedra*, Calatayud: Ed. de J. A. ZUECO, 1994, p. 24.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Carlos de Haes pintor de paisajes aragoneses», en *Carlos de Haes un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, 1996, cat. exp., pp. 11-12.
- MUNTADAS NAGEL, Elvira; MUNTADAS-PRIM SALVADÓ, Luis, *op. cit.* (not. 7).
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, Madrid, 2002, *op. cit.* (not. 1). Fotografía frontis portada.

- 12 GARCÍA CAMÓN, M^a Jesús, *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, 1984, pp. 90-92.
- 13 *Ídem*, pp. 90, 92, 106.
- 14 Federico lo escribió con seudónimo: JORNET, Leandro, *El Monasterio de Piedra. Su historia. valles, cascadas y grutas. Leyendas monásticas*, Madrid, 1872, pp. 28-29.
- 15 Agradezco al Museo del Prado, al Museo de Zaragoza y al Museo Jaime Morera de Lérida las facilidades para ver las obras.
- 16 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, Madrid, 2002, *op. cit.* (not. 1). Las obras sobre Aragón en pp. 59-83. Agradezco a Ana Gutiérrez su amabilidad en atenderme y su interés hacia el tema.
- 17 *Carlos de Haes pintor-gravador*, Lleida, 1996, cat. exp.; *Carlos de Haes (1826-1898) al Museu d'art Jaume Morera*, Lleida, 2006, cat. exp.
- 18 GARCÍA CAMÓN, M^a Jesús, *op. cit.* (not. 12).
- 19 Ver al respecto: *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, 1996, cat. exp.
- 20 *Catálogo de dibujos de Carlos de Haes*, Museo del Prado. Sig. 25/8786 [s. f.]. Joaquín de la Puente advirtió que los títulos que se otorgaron en el documento no eran de Haes, sino que se habían decidido para la catalogación para la cual se realizó el mencionado documento, y que se había "procurado no olvidar el prosaísmo con que el pintor solía denominar sus obras". Agradezco a Felicidad Elipe los datos facilitados al respecto.
- 21 En septiembre de 2012.
- 22 *Itinerarios del río Ebro y de todos sus afluentes*, Madrid, 1882, pp. 411-412.
- 23 Debo esta denominación a J. Cuenca.
- 24 JORNET, Leandro, *op. cit.* (not. 14), p. 62. En un plano de 1857 se señaló una «Casa», situada entre «Val de Caballo» y «Puente de piedra», puente de los frailes, que parece coincidir con la que Haes reprodujo.
- 25 BOSQUED LACAMBRA, Pilar, «Música en Piedra. Música, músicos y cantantes en los álbumes de firmas del Monasterio de Piedra entre 1861 y 1912». Inédito.
- 26 Debo la identificación a Fernando Cortés Melendo.
- 27 Cortés identifica y señala que las piedras continúan, camufladas entre aportes de tierra y vegetación.
- 28 JORNET, Leandro, *op. cit.* (not. 14), p. 57.
- 29 OZORES, Eduardo, *Un Verano en Piedra. Impresiones y bocetos*, Madrid, 1892, p. 8.
- 30 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, Madrid, 2002, *op. cit.* (not. 1), fotografía frontis portada.
- 31 Debo esta referencia a Jaime Cuenca.
- 32 SARTHOU CARRERES, Carlos, "Lo que fue, lo que es y lo que debiera ser el Monasterio de Piedra", *El Imparcial*, Madrid, 14 septiembre 1930, p. 8.
- 33 Muntadas apuntó que los del lugar decían "Argadiles". Ver L. JORNET, *op. cit.* (not. 14), pp. 47-48.
- 34 Ver igualmente *Paisaje fluvial* que se publicó en el Catálogo de la Exposición en Madrid en 1990.
- 35 "Reseña histórica del Monasterio de Piedra", *Mvsevm*, vol. V, nº 10 (1916-1917), p. 366.
- 36 Debo la identificación a Fernando Cortés.
- 37 Agradezco a M. Víctor Solanas y Julián Pasamón, los datos aportados en relación a Ildes y el río Mesa.
- 38 Así lo indicaron también PÉREZ PRADOS, Joaquín, *Encuentro con Jaraba*, Zaragoza, 1999, p. 42.; A. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, *op. cit.* (not. 1), p. 78 y *op. cit.* (not. 4), p. 256.
- 39 Agradezco a Honorio Morlán y José Moure, Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, su experta opinión y datos aportados al respecto.
- 40 Laurent, Jean, *Ábside y torre de la iglesia*, h.1870-1880, Archivo General de Palacio (Inv. nº10185591).
- 41 Agradezco a A. Mora, J. Cuenca y J. Pasamón sus opiniones al respecto; todos señalaron la especial y característica disposición de orejas y rabo y la presencia de pelo.

RICHARD WAGNER EN LA ACADEMIA

Antonio Gallego Gallego

Resumen: En este trabajo se estudia la recepción de arte wagneriano en algunos componentes de la Sección de Música creada en 1873 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se alude también a académicos de otras Secciones, a causa de "la obra de arte total" a la que aspiraba Wagner; también, a las partituras y libros de Wagner en la Biblioteca de la Academia, y a grabados de asunto wagneriano en la Calcografía Nacional.

Palabras clave: Wagnerismo en España, Ópera nacional española, Ópera cómica española, Zarzuela. Arrieta, Barbieri, Bretón, Conrado del Campo, Castro y Serrano, Chapí, Egusquiza, Falla, Fernández Arbós, Fortuny Madrazo, Julio Gómez, José María García de Paredes, Manrique de Lara, Eugenio d'Ors, Pedrell, Peña y Goñi, José Peñuelas, Pérez Casas, Leopoldo Querol, Emilio Serrano, Sopeña, Joaquín Turina, Mariano Vázquez, Wagner.

RICHARD WAGNER AT THE ACADEMIA

Abstract: This work studies the reception of Wagnerian art among several members of the Musical Section created in 1873 in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Royal Academy of Fine Arts of San Fernando*). It also mentions members of other Academy Sections, as per the "total work of art" (*Gesamtkunstwerk*) Wagner aspired to; also, to Wagner's sheet music and books kept in the Academy Library, and to engravings of Wagnerian subject kept in the Calcografía Nacional (*National Chalcography*).

Key Words: Wagnerism in Spain, National Spanish Opera, Spanish comic Opera, Zarzuela. Arrieta, Barbieri, Bretón, Conrado del Campo, Castro y Serrano, Chapí, Egusquiza, Falla, Fernández Arbós, Fortuny Madrazo, Julio Gómez, José María García de Paredes, Manrique de Lara, Eugenio d'Ors, Pedrell, Peña y Goñi, José Peñuelas, Pérez Casas, Leopoldo Querol, Emilio Serrano, Sopeña, Joaquín Turina, Mariano Vázquez, Wagner.

Conmemoramos este año el segundo centenario de los nacimientos de Giuseppe Verdi y de Richard Wagner en 1813. También, el centenario del estreno en París del ballet *La consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky, y el de *La vida breve*, la ópera de Carlos Fernández Shaw y Manuel de Falla premiada en 1905 en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero que hubo de ser estrenada en Niza y cantada en francés. Aunque sobre este último asunto tendría tal vez más cosas que decir, se me sugiere que hable sobre el centenario del nacimiento de Richard Wagner (1813-1883) en relación con esta Academia¹. Obediente como suelo, dividiré mi exposición en tres apartados; el primero y más amplio, trata sobre la recepción del arte de Wagner entre los académicos de la sección de música, y también entre algunos de otras secciones; con mucha más brevedad, hablaré de la presencia de Wagner en la Biblioteca de la Academia y, por último, de imágenes wagnerianas en las colecciones artísticas de la Academia².

DE BARBIERI A GARCÍA DE PAREDES

Creada la nueva Sección de Música por la Primera República en mayo de 1873, varios de los doce primeros académicos músicos dejaron por escrito su opinión sobre Wagner; y algunos de los miembros que sucedieron a aquella primera hornada dedicaron sus discursos de ingreso a la cuestión palpitante de la ópera nacional³, o a otros temas relacionados con la misma, por lo que también se refirieron al alemán. Así, el crítico Antonio Peña y Goñi dedicó el suyo a la *Creación y desarrollo de la zarzuela española*, la ópera cómica española en su opinión (10 de abril de 1892): Subirá le llamará varias veces «esforzado paladín del wagnerismo», ya veremos por qué; Tomás Bretón, antiwagneriano de pro aunque él rechazaba ese calificativo, lo dedicó a *Barbieri.- La ópera nacional* (14 de mayo de 1896); Emilio Serrano, no muy afecto tampoco al wagnerismo, habló del *Estado actual de la música en el teatro* (3 de noviembre de 1901); Manuel Manrique de Lara disertó sobre los *Orígenes literarios de la Trilogía wagneriana* (27 de mayo de 1917); y Julio Gómez resumió la historia de *Los problemas de la ópera española* (17 de noviembre de 1956). Además del discurso de Manrique de Lara, bien explícito, en todos los mencionados y en otros aparentemente más lejanos en la temática se habló lógicamente de Wagner, convertido ya en uno de los referentes indispensables. Incluso en algunos discursos de ingreso de académicos de otras secciones, como en el extraordinario y bellísimo *Paseo por la arquitectura de la música* de José María García de Paredes (27 de abril de 1986), hay análisis y discusión sobre Wagner. Me centraré ahora en ellos, y en otros académicos relacionados también con el wagnerismo al margen o no de sus discursos de ingreso, aunque prefiriéndolos siempre en primer lugar si hay ocasión.

Francisco A. Barbieri

Y es justo comenzar con Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823-1894), uno de los doce músicos nombrados directamente por el Gobierno republicano. Fue él quien, tras ardua resistencia de la Academia, hizo el primer discurso de ingreso como músico, aunque festejando no sólo su entrada, sino la de toda la Sección de Música en la Academia de las tres Nobles Artes, ahora ya convertidas en cuatro Bellas Artes⁴; y lo hizo con un título algo wagneriano, por aquello de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total: *Sobre la unión de las Bellas Artes*, pronunciado el 10 de mayo de 1874⁵. No era momento aquel para hablar sobre Wagner, pero conocemos bien lo que Barbieri pensaba sobre la cuestión, pues lo dejó por escrito en varias ocasiones.

Buen ejemplo práctico de su postura es su *Seguidilla del porvenir*: en el Álbum de autógrafos musicales de la Infanta Isabel titulado *Armonía*, hoy en la Biblioteca del Real Conservatorio y cuyo facsímil edité en 1990 con motivo de la inauguración de su nueva sede en el pabellón Sabatini de la calle Santa Isabel⁶, es la última de las partituras allí reunidas: «Seguidilla del porvenir, puesta en música sabia por un autor que nacerá pronto». Con una clave de siete bemoles, cinco compases después cambiando a siete sostenidos, y luego a la más normal de tres bemoles, con infinidad de notas alteradas por becuadros, bemoles, dobles bemoles, sostenidos y dobles sostenidos (caricatura excesiva del lenguaje wagneriano), el texto dice así:

Seguidilla del porvenir,
 puesta en música, sibia, por un autor que nacerá, pronto.

Andantino

Canto

Piano

Mis a-buelos can-ta-ban la se-gui-
 di-lla que en cadencia per-fec-ta se conch-

-i-a; Aho-ra se can-ta se-gui-di-lla in-fi-
 ni-ta, que no sea-ca-ba, que no sea-ca

Allegro (todas las ejes posibles)

Si alter loco

Nota: El gran mérito de esta composición consiste principalmente en que no se pueda eje-
 cutar bien, para que así no le guste a nadie.

(Junio 6/88) El copiante Fran.^a Benjo Barbieri

I. F. A. BARBIERI, *Seguidilla del porvenir*, Álbum Armonía. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Mis abuelos cantaban
la seguidilla
que en cadencia perfecta
se concluía;
ahora se canta
seguidilla *infinita*,
que no se acaba,
que no se aca...
etc.

Fecha en 6 de junio de 1883, apenas cuatro meses después de la muerte de Wagner en Venecia, añade Barbieri antes de firmarla como copiante la siguiente «Nota: El gran mérito de esta composición consiste principalmente en que no se pueda ejecutar bien, para que así no le guste a nadie». Ejemplo perfecto de ironía ante el arte wagneriano y de varias de sus características como la melodía infinita que se menciona o la modulación constante, no hay que olvidar que fue precisamente el propio Barbieri quien se jactaba de haber dirigido en los conciertos de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos⁷ la marcha del *Tannhäuser*, «primera obra de Ricardo Wagner que se ha oído en Madrid y que yo mismo traje de Alemania»⁸ (il. I).

Pero mucho tiempo antes, apenas tres meses después de su discurso académico de 1874, Barbieri había publicado en la *Revista Europa* dos cartas musicales, una dirigida a D. José Piqué y Cerveró «Sobre la música de Wagner» y la segunda, también sobre lo mismo, contestando el ataque del «furibundo wagnerista» y dilecto amigo D. Antonio Peña y Goñi. En ellas había dejado meridianamente clara su posición, que no era la de antiwagnerista, sino la de quien se limitaba a enjuiciar la obra del alemán, alabándola unas veces y fustigándola cuando lo creía necesario. He aquí algunos ejemplos de esto último, en la primera de las Cartas:

Otros de los distintivos del verdadero talento es la perfecta armonía en las ideas y la unidad constante y lógica en la manera de desarrollarlas; pero Wagner se contradice a cada momento en sus obras literarias, poniendo éstas en contradicción también con su música dramática. Se proclama innovador, dice que su música es *del porvenir*, y al propio tiempo se enfurece porque no le aplauden *los contemporáneos* tanto como él se figura que merece. Nos habla de su *melodía infinita*, y luego, en la mayoría de sus obras, la melodía es tan finita y de períodos y frases de tan limitada y pequeña medida, que pueden contarse por donde se quiera, sin afectar grandemente a la totalidad de una pieza. Se burla del ritmo y dice que las óperas de Rossini y de Meyerbeer son música de baile, y, por su parte, cuando toma un ritmo cualquiera insiste en él hasta la saciedad, creando una música *martillada*, como ejemplo, la de la obertura de su *Tannhäuser*.

[...]

Sin embargo de todo lo expresado, es muy cierto que en las obras de este autor hay trozos que admiran, y aun algunos que conmueven hasta a las personas más predisuestas en contra de él; y desde luego puedo asegurar que Wagner no es compositor vulgar, porque si careciera de mérito no hubiera hecho tantos prosélitos, ni habría suscitado tan ardientes polémicas en toda Europa. A pesar de todo, yo no me atrevería

hoy a determinar el puesto que le corresponde dentro del arte, porque cuanto veo en sus obras de contradictorio y de extravagante hace nacer en mí unas dudas que sólo podrán disipar el tiempo y la constante y desapasionada experiencia⁹.

Como era de esperar, Peña y Goñi, aludido expresamente en este primer escrito, le contestó en *El Imparcial* del 18 de agosto tachando la carta de Barbieri de *logogrifo literario* y de *jeroglífico crítico musical*. El madrileño intentó convencer al vasco en su respuesta: no quería pasar por *wagnerista* a pesar de haber sido uno de sus primeros intérpretes en España, ni por *antiwagnerista* al no comulgar con ruedas de molino, «sino tan sólo [como] un tranquilo elogiador de lo que considero bueno, y un prudente censor de lo que me parece malo en las obras de Wagner.» Le dolió especialmente que Peña mencionara juicios suyos sobre Wagner dichos en privado, pues si los hubiera expresado en público hubieran recibido más matices; y le reprochó que resaltara el párrafo final de su biografía sobre el jesuita ilustrado español Antonio Eximeno, puesta al frente de su edición de la novela *Don Lazarillo Vizcardi*, donde había aludido a «los delirios de Wagner y de su escuela»¹⁰. Pero ambos siguieron siendo muy amigos, respetándose mutuamente, como lo demuestra el hecho de que fuera precisamente Barbieri quien contestara el discurso de ingreso de Peña y Goñi en la Academia, como veremos más adelante. Allí volvió el madrileño, poco antes de ingresar en la Real Academia Española (el único músico que la Academia de la Lengua ha tenido en sus tres siglos de historia, que se dice pronto) y a menos de dos años de su fallecimiento, a repasar sus ideas wagnerianas con precisión, sabiendo además que algunas de ellas no eran del total agrado de quien ingresaba en la Academia: buen ejemplo de amistosa discrepancia¹¹.

Mariano Vázquez

Otro de los elegidos directamente por el Gobierno de la Primera República en mayo de 1873 fue el compositor y director de orquesta D. Mariano Vázquez y Gómez (Granada 1831-Madrid 1894), a quien le cupo la gloria de estrenar en España la Novena Sinfonía de Beethoven en 1882¹². Es, pues, de los que no hizo discurso de ingreso individual; pero dejó sus confesiones estéticas, y por tanto sus impresiones wagnerianas, en varias publicaciones, y entre ellas en un delicioso libro de viajes por tierras germánicas y austríacas, con final parisiense, realizado entre octubre y diciembre de 1883 acompañando al gran violinista Sarasate, a quien el libro está dedicado: *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*, publicadas en Madrid al año siguiente. En Manheim, por ejemplo, tuvo la oportunidad de contemplar por vez primera una representación de *Los Maestros Cantores*, y esto fue lo que escribió como conclusión, tras describir lo allí visto y escuchado:

Wagner ha inventado, en cierto modo, un nuevo sistema para hacer el drama musical; así es que hay que considerarlo aparte y sin entrar en comparaciones con lo que ya existía antes en materia de óperas. Cuestión es ésta muy complicada, y que requiere suma de datos y autoridad de que yo carezco para fundar sólidamente un parecer. Tampoco basta oír una ópera, y ésta sólo una vez; pues aunque ya

conozco otras de Wagner, como son *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*, me parece que en ninguna de éstas está tan bien definida la personalidad del autor, ni manifiesta su tendencia como en *Los Maestros Cantores*.

Desde luego asombra la fuerza intelectual de Wagner, muy superior a la imaginativa y de sentimiento; por lo cual busca deliberadamente su apoyo en aquella, y todo en él es producto del cálculo y la reflexión. Su pluma nunca corre al impulso de inspiración espontánea; sabe dónde quiere ir a parar y prepara lentamente los efectos casi siempre por igual camino. Insiste en un mismo dibujo rítmico o en un fragmento melódico, y tanto insiste, que acaba por hacer huella; el oyente le sigue como fascinado, y al llegar al punto culminante el efecto es seguro. [...]

Ahora, si Wagner ha exagerado o no el procedimiento en su manera de tratar el drama musical es cuestión demasiado profunda para abordarla ligeramente en una carta. Lo que sí es indudable que ha cultivado el arte en región elevadísima y con las miras de un ideal que hallará su cumplimiento algún día. Su manera de manejar y disponer la orquesta es el rasgo más saliente de su fisonomía de compositor. Siempre interesante, siempre variado, presentando continuamente nuevas combinaciones de timbres; se camina de sorpresa en sorpresa, y asombra tanta fecundidad de recursos. Puede decirse que la acción dramática se desarrolla más bien en la orquesta, pues muy a menudo la parte cantante está en segundo término. Esto último, en mi opinión, es una grave falta. La voz humana es el primero y más expresivo de los instrumentos, y a ella debe confiarse en el drama la pintura de afectos y situaciones, que la orquesta debe aclarar y completar con los medios que dispone, semejantes a lo que son los colores para el pintor.

Pretender lo contrario es trocar los papeles, cayendo en un lamentable error, funesto para el verdadero progreso del drama musical¹³.

Emilio Arrieta

El libro viajero de Mariano Vázquez comenzaba con un prólogo de otro de los músicos elegidos directamente por la República en 1873, su amigo el navarro D. Emilio Arrieta (Puente la Reina 1823-Madrid 1894), cuyas ideas musicales conocemos bien a través de los muchos discursos en las inauguraciones anuales del Conservatorio madrileño —entonces Escuela Nacional de Música—, donde fue maestro de Composición y Director largos años hasta su muerte. Pero también las expresó en otros muchos sitios y ocasiones, como en este prólogo. Tras mostrarse seguro de que el granadino asistiría a representaciones wagnerianas en Alemania y que en el libro de 1884 «nos comunicaría sus impresiones, formulando su autorizado juicio sobre el gran innovador, asombro y tema de contradicción de la generación presente», el navarro menciona sobre esta cuestión lo que había dicho en el discurso leído en la sesión inaugural de la Real Academia de San Fernando en 1877¹⁴, y tras el párrafo entrecomillado, que tiene allí su origen, nos presentó sus actuales puntos de vista:

«Wagner es la preocupación constante de los hombres educados a la antigua y amamantados en las obras maestras de los clásicos; y es al

mismo tiempo el ídolo de los *libre-armonistas* (permítasenos la calificación), y *libre-armonistas* que se lanzan ciegos por las huellas de su idolatrado Profeta...»

[...]

Caliente se hallan todavía las cenizas del inmortal autor de *Tannhäuser* y ya el entusiasmo de sus partidarios proyecta erigir soberbios monumentos a su gloria.

¿Quemará incienso la posteridad en honor suyo?

El número de los que contestarían afirmativamente aumenta de día en día, y los wagneristas del *día siguiente* nos merecen mejor concepto que los del *día antes*. Estos encuentran sublime, sobrenatural, todo cuanto ha salido de la imaginación del soberbio privado del Rey de Babiera, y aquellos, con menos pasión y mejor criterio, reconocen lo bueno, que es mucho, y desaprueban lo que juzgan malo¹⁵.

Arrieta, a pesar de todo, tuvo la curiosidad suficiente para viajar al santuario de Bayreuth en el verano de 1889, según testimonio de Rogelio de Egusquiza, el muy wagneriano pintor y grabador al que luego me referiré, y de otros: en efecto, entre los españoles que peregrinaron a Bayreuth se encontraban tanto Arrieta como sus amigos Vázquez y Chapí¹⁶. Al parecer, no quedó muy satisfecho afirmando luego que «desde que asistí a las representaciones del *Tristán e Isolda* no he levantado cabeza»¹⁷.

Ruperto Chapí

La peregrinación wagneriana del autor de *La revoltosa* puede parecer sorprendente a primera vista, pero tras detenido análisis queda en mi opinión plenamente justificada. Hemos de recordar que Ruperto Chapí (Villena 1851- Madrid 1909) fue también académico de San Fernando, aunque se quedó en electo; en 1887, a la plaza que dejó vacante uno de los académicos de la primera hornada, Antonio Romero y Andía, se habían presentado tres candidatos: Ruperto Chapí, «entonces aclamado creador de *La tempestad*», Ignacio Ovejero y el palaciego Conde de Morphy; Chapí tuvo seis votos y Ovejero dos, siendo elegido Morphy; dos años después, en la sucesión de otro de los académicos «republicanos», el poeta y libretista murciano Antonio Arnao, tras deliberarse sobre si la plaza era de artista o no lo era, fue elegido Chapí, quien, en interpretación de Subirá, «agraviado sin duda por su anterior desaire en una elección anterior, donde se le dejó en segundo lugar, se declararía su vacante once años después [1900] por no haber querido tomar posesión en tan largo tiempo»¹⁸.

Recordemos también que Chapí, en su corta etapa de director de orquesta, había interpretado a Wagner e incluso que presentó en Madrid alguno de sus episodios más célebres, como *La cabalgata de las Walkirias*¹⁹, aunque no se privó de realizar una de las varias parodias españolas de *Lobengrin*²⁰.

De su viaje a Bayreuth en el verano de 1889 con Vázquez, Arrieta y los hermanos Borrell nos ha quedado un testimonio sorprendente, su juicio sobre la representación del *Tristán e Isolda*, en una carta a su mujer fechada en la ciudad bávara el 6 de agosto de 1889; como era de esperar, admira muchas cosas, pero no todo lo que vio:

En el momento de empezar la orquesta, la sala que ya estaba a media luz quedó completamente a oscuras y empezó la orquesta más

hermosa que pueda oírse. Aquello era un verdadero sueño. Todos nos conmovimos y creo que al poco rato a todos nos saltó alguna lágrima, pues la emoción era grande. En verdad que el preludio de la obra es admirable. [...] Las decoraciones son muy hermosas y como no hay más luz que la de la escena, el cuadro resulta admirable. Pero... ¡qué pesadez!

¡Qué subir y bajar! ¡Qué profusión de gritos! ¡Y qué tenor!

Dalmau en sus peores tiempos era mejor. Yo no concibo ni comprendo la calma de esta gente. Aquello era inaguantable. La obra tiene páginas admirables, sobre toda ponderación. Asusta el genio inmenso de Wagner, pero el sistema es falso, de toda falsedad, y hay horas enteras de una pesadez inaguantable²¹.

Estas opiniones, comunes a otros compositores españoles, hacen algo sospechosas las alabanzas, quizá excesivas, que su único discípulo, el futuro académico y gran wagneriano Manuel Manrique de Lara, le dedicó en su wagneriano discurso de ingreso en 1917: «Antes que Chapí apareciese en el arte, los compositores españoles tuvieron como único dechado las obras de los maestros italianos y su degeneración de la escuela francesa». Y tras repasar las virtudes y defectos de Arrieta, Gaztambide, Barbieri y Fernández Caballero, dijo lo siguiente:

Chapí se adelantó a los compositores de su tiempo, y mientras todos, aún aquellos de quienes menos pudiera esperarse, renegaban con lamentable unanimidad del ideal wagneriano, Chapí lo afirmaba con indómita energía, concitando contra sí el anatema de los que, sin pretender seguirlo, lo veían remontarse.

[...]

Chapí ha afirmado constantemente sus convicciones. La escuela por él fundada, aunque viva la propia virtualidad melódica de nuestra raza y de nuestro suelo, tiene sus raíces en la técnica incomparable, en el elevado idealismo, en la noble inspiración de la escuela alemana, de la cual deriva su noble abolengo. Gracias a Ruperto Chapí, nuestra música contemporánea estuvo en España más cerca de Mozart, Weber, Beethoven y Wagner que lo ha estado nunca de Rossini, Meyerbeer, Donizetti o Mercadante. Así, la evolución lógica del arte que, desde *La Flauta mágica*, *Freischütz* o *Leonor* conduce a través de Spontini hasta *Tannhäuser* y *Lohengrin*, ha encontrado en España una derivación que arranca del arte de Chapí precisamente. Esa evolución ha sido proseguida sin vacilación alguna, porque nuestro gran compositor, como todo artista excelso merecedor de tal nombre, pasó su vida entera en una perpetua elaboración de su estilo, siempre renovado, logrando alcanzar por ella esas cimas de nuestro arte nacional que se llaman *Curro Vargas*, *Circe* y *Margarita la Tornera*²².

No cabe mayor claridad, aunque nos presente una imagen de Chapí que sigue pareciéndonos tan innovadora como encantadoramente discutible.

Antonio Peña y Goñi

Si los tres académicos «inaugurales» que hemos traído a colación (Barbieri, Vázquez y Arrieta) querían aparecer como neutrales en relación a Wagner, reconociendo algunas de

sus virtudes pero señalando lo que a ellos les parecían defectos o errores, le toca ahora el turno a un ferviente apóstol del coloso teutón. Pocos tan wagnerianos, en efecto, como D. Antonio Peña y Goñi (San Sebastián 1846-Madrid 1896), el autor de *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, su magna obra de 1891, un año anterior a su discurso de ingreso en la Academia. Tradujo al español *Rienzi* (Madrid, Andrés Vidal hijo, 1875) para preparar el terreno de su estreno en el Teatro Real en febrero de 1876 (era la primera ópera de Wagner representada en España); escribió una monografía sobre *Los Maestros Cantores* también con motivo de su presentación en el regio coliseo en 1893; y para entonces era ya miembro de la delegación española del «Patronatverein» de Bayreuth, delegación presidida por el primer biógrafo wagneriano español, el catalán Joaquín Marsillach. Defensor de nuestra zarzuela, había sostenido y sostendría fuertes polémicas con, entre otros, nuestro compañero Tomás Bretón, acérrimo defensor de la ópera española: Peña y Goñi había escrito *Contra la ópera española*, donde trataba de demostrar que la ópera española no había existido y no existiría jamás²³. Autor de una monografía sobre Barbieri fechada en 1875, año en que también publicó un excelente ensayo crítico sobre «La obra maestra de Verdi *Aida*», escribió un estudio sobre Gayarre y Massini, los dos grandes tenores (1882), otro sobre Luigi Mancinelli y la Sociedad de Conciertos (1891), etc. Peña y Goñi fue crítico agudo, apasionado y generalmente muy bien informado sobre todas las cuestiones de su tiempo. Le recordé mucho hace unos días, junto a su admirado Barbieri, cuando escuchaba el discurso de nuestro nuevo compañero José Luis García del Busto: a Barbieri, porque su discurso preanunciaba el de García del Busto²⁴; a Peña y Goñi, porque me parecía un del Busto *avant la lettre*.

Sus ideas wagnerianas las expresó muchas veces, las más de ellas en la prensa periódica²⁵, pero voy a referirme exclusivamente a las que vertió en su discurso de ingreso en esta Academia. Ya en el elogio cálido y amplio como pocos a su antecesor D. Baltasar Saldoni, Peña se refirió al italianismo operístico rossiniano que imperaba por aquel entonces, ante el que también había sucumbido D. Baltasar, y a los fracasados intentos de algunos compositores por instaurar entre nosotros la ópera en español (Espín, Carnicer, Eslava...), y entre ellos Saldoni (*Boabdil, Guzmán el Bueno...*). Ya en el cuerpo del discurso, que dedicará a la *Creación y desarrollo de la zarzuela*, la ópera cómica española en su opinión, enseña pronto su oreja de lobo wagneriano al afirmar que «la gran misión de infiltrar en el teatro lírico la viveza y el calor de la sangre española» estaba destinada a los que imitaron a quien hacía un siglo había revolucionado el teatro italiano con *La serva padrona* (Pergolesi): la semilla italiana «iba a fructificar lozanamente en la canción popular, en ese arte nacido de la cohabitación de la poesía y de la música, “manifestación inconsciente del espíritu del pueblo por la facultad artística”, como lo ha llamado Wagner». Y en el repaso que hace a la historia de la zarzuela, es decir, de la ópera cómica española —nuestra «única conquista musical del presente siglo»—, al hablar de su etapa moderna afirma que «ha tenido sus vicisitudes; pero el pueblo la ha salvado en las grandes crisis y se mantiene en pie cuando la confusión reina en todas partes, cuando diríase que el arte parece hoy anonadado bajo la garra gigantesca de Richard Wagner».

Le contestó, como ya dije, Barbieri, quien afirmó que Peña y Goñi había sido, junto a él mismo, uno de los doce elegidos para formar la Sección de Música de la Academia por el Gobierno Republicano de 1873, pero que se resistió a ello y consiguió que no se le nombrara entonces. Barbieri, naturalmente, volvió a las cuestiones wagnerianas que ambos había discutido antaño, sosteniendo que las crónicas y críticas de Peña en *El Imparcial* fueron leídas por todos porque el autor reflejaba en ellas «las tendencias revolucionarias que

ya se dejaban sentir en las obras de Wagner, discutidas en todos los círculos de Europa». Tras afirmar también que algunas de las ideas de su gran obra sobre *La ópera española y la música dramática en el siglo XIX* campeaban en su discurso, terminó diciendo:

... ya sabéis que el Sr. Peña es un vigoroso wagnerista, amante de las ideas modernísimas, ideas que esta Academia toma en consideración, dando así prueba de que no es rutinaria ni apegada servilmente a la tradición, sino muy amiga de que las artes todas se desarrollen obedeciendo a las leyes del progreso, siempre que éste no contribuya a menoscabar los inmutables principios de la belleza.- He dicho²⁶.

José de Castro y Serrano

Buen escritor de novelas y cuentos —labor que fue premiada por la Real Academia Española, donde ingresó en 1899 con un discurso titulado «De la amenidad y galanura en los escritos» (anhelo que todos deberíamos tener)—, a José de Castro y Serrano (Granada 1829-Madrid 1896) sólo le recordamos hoy los gastrónomos y, un poco menos, los músicos; miembro como Vázquez de aquella ilustre «Cuerda granadina» que tanto dio que hablar, Castro es para los filarmónicos el autor de *Los cuartetos del Conservatorio*²⁷, libro que historiaba la consolidación de la música de cámara en Madrid con el protagonismo de uno de los primeros académicos de música, D. Jesús de Monasterio, además de crónicas periodísticas muy olvidadas. Elegido como sucesor de Arrieta en junio de 1894 en la Academia de San Fernando, moriría como electo en febrero de 1896. Fue wagneriano convencido y muy amigo de Peña y Goñi. Un solo ejemplo bastará:

En una crónica publicada a fines de 1873 y dedicada al donostiarra, había difundido los postulados estéticos de Wagner, al par que solicitaba subvenciones oficiales para que sus obras se representaran en España y requería a los jóvenes estudiantes para que estudiaran la obra del compositor alemán²⁸. Como de costumbre, el escrito provocó cierta polémica: en el semanario *El Arte*, un redactor anónimo (pero probablemente José Parada y Barreto quien por entonces publicaba en aquella revista, con prólogo y bendición de Eslava, su estudio sobre *La ópera nacional*)²⁹ defendía el estilo italiano, es decir, el predominio de la melodía y la simplicidad de la orquestación, como hacen «algunos jóvenes maestros italianos que tratan de seguir en sus obras un camino opuesto al que siguen los wagnerianos, o sea, los krausistas de la música moderna»³⁰. No es la única vez que se asimilaba a los wagnerianos con los krausistas, es decir, con lo moderno y progresista³¹. Peña y Goñi comentó el artículo de Castro y Serrano y dedicó a *Un Caballero Español* tres de sus más interesantes y divulgadores escritos wagnerianos³².

Tomás Bretón

Si Peña y Goñi había pasado gran parte de su vida tratando de demostrar la imposibilidad de una ópera española y defendiendo que la zarzuela era nuestra verdadera ópera cómica, el autor de *La verbena de la Paloma* gastaría su vida entera tratando de demostrar, tanto en la práctica como en la teoría, que la ópera española no sólo era posible, sino que era indispensable para el porvenir de nuestra música. Y, además, fustigando a los wag-

nerianos. Tomás Bretón (Salamanca 1850-Madrid 1923)³³ dejó muchos escritos sobre este asunto, y algunos de ellos los edité en facsímil hace tiempo³⁴; pero además de sus folletos y artículos periodísticos, también fue, como Barbieri, gran polemista en cuanto creía que alguien atacaba su magno proyecto³⁵. Y fue también uno de los escasos músicos españoles que anotó en sus diarios los acontecimientos de su vida, y lo que pensaba sobre sus propias músicas y sobre las que escuchaba de los demás: sólo sobre Wagner hay casi un centenar de referencias en ellos, e invito a los interesados a que lean lo que sobre *Lobengrin*, *La Walkiria* o *Los Maestros Cantores* escribió a su llegada a Viena en 1882³⁶, y otras muchas de sus páginas.

Para nuestro objeto hoy, bastará centrarnos en el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, dedicado a Barbieri, a quien sucedía, y —ya lo imaginamos— a La Ópera Nacional. Tras confesar su rotunda admiración por la música italiana, también se mostró «ferviente y sincero entusiasta de la música alemana, más abstracta y subjetiva que la italiana, de impresión más inefable y profunda; pero llevada hoy en el Teatro, merced al influjo avasallador de Wagner, por derroteros inciertos, en mi manera de ver, y rizados de peligros.» Tras lo cual, abrió una extensa nota a pie de página en la que expone minuciosamente su postura:

Como yo pase entre nosotros por antiwagneriano, he de rechazar ese calificativo en el sentido absoluto que suele ir anejo a todo lo que al gran maestro sajón se refiere, pues este no conquista sencillamente adeptos entre sus admiradores, sino idólatras, sectarios en lugar de amigos. Con la misma energía y furor que en un tiempo le perseguían y ridiculizaban, así hoy (probablemente los mismos temperamentos) le ensalzan y deifican. ¿Quién osará dudar de la potencia intelectual de un hombre que ha podido conmover todo el mundo musical, que ha ensanchado el campo experimental del mismo y enriquecido sensiblemente el ramo —más físico que psíquico— de la armonía? Mas reconociendo todo esto, y apreciando como el que más su colosal talento, siento de Wagner que, si no es un degenerado y erotómano, como afirma Max Nordau, su obra, más que de un cerebro sano, parece la producción de un histérico; que no obstante la grandiosidad y sublimidad que observamos algunas veces en sus obras (adjetivos no siempre bien aplicados y que en buena filosofía, si revelan bondad, significan también perturbación y desequilibrio de lo verdadera y eternamente bello), no ha destruido nada en el arte que no estuviera ya condenado por la crítica, siguiendo bello después de Wagner lo que antes de él era bello, así en la ópera como en la canción, en la sonata como en el cuarteto, en el trío como en la sinfonía...; y digo esto, aunque parece que huelga de puro sabido, porque el wagnerista, aquí y en todas partes, es como el ídolo tan exagerado que todo lo pasado juzga frívolo; al que no es entusiasta de Wagner míralo con seráfica compasión y goza, allí donde el sano no logra ver sino extensos páramos de monotonía e insulseces, cual si descubriera fertilísimos campos y praderas maravillosas superiores a toda descripción y encarecimiento. Yo declaro humilde y sinceramente que la audición de las obras de Wagner, desde *Las Hadas* hasta *El crepúsculo de los Dioses* (*Parsifal* no lo he oído en el teatro), me ha causado muchas veces asombro, nunca me ha conmovido, casi siempre me ha fatigado. [...] Esto es Wagner: el arte enfermo; aquello es el arte sano: Beethoven.

Los italianos debilitaron y desequilibraron el drama lírico por la exagerada importancia que dieron a la voz y la multitud de fórmulas que emplearon. Wagner incurrió en el defecto contrario, concediendo exagerada importancia a la orquesta y quitándosela a la voz, instrumento al cabo el más bello por ser obra de Dios, y sustituyendo aquellas fórmulas con otras tantas de su manera. Verdi nos enseña en sus últimas obras, y algunos compositores franceses, cuán bien pueden equilibrarse y completarse ambos factores³⁷.

Lo dijo por escrito otras muchas veces, pero en pocas con tanta claridad como en el venerable recinto académico.

Felipe Pedrell

Unos meses después del ingreso de Tomás Bretón, la Academia y su sección de Música se enriquecían con la elección de Felipe Pedrell, el tortosino entonces aposentado en Madrid, quien ingresaría con celeridad en marzo de 1895. Vino a Madrid precedido por una justa fama de wagneriano: recordemos que la Sociedad Wagner de Barcelona se había constituido en 1874 aprovechando el estreno de *L'Ultimo Abbenzerraggio* de Pedrell en el Liceo (14 de abril), obra en la que, a pesar del título en italiano, la prensa había detectado ciertas influencias wagnerianas³⁸. El propio Pedrell, ahora en su faceta de crítico, comentaría elogiosamente los primeros conciertos wagnerianos de la Sociedad³⁹. Según Subirá, su discurso de ingreso habría versado sobre «La escuela lírica española»⁴⁰; en la Biblioteca de la Academia está registrado con más exactitud: «Sobre la música española» entre paréntesis cuadrados, lo que quiere decir que en realidad no tiene título: de ponerle alguno sería más preciso el de «Sobre la tradición musical española». Pedrell era ya autor, entre otras muchas músicas y escritos, de un librito en el que, analizando y defendiendo su trilogía *Los Pirineos*, había hecho «algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional», folleto que con el tiempo se convertiría en el que ha sido considerado primer manifiesto de nuestro nacionalismo musical⁴¹. Y su fama como compositor, la que anheló siempre con mucha más fuerza que la del gran musicólogo que también fue, le convertía en pasto de polémicas tanto en Cataluña como en Madrid. Una muy curiosa, relacionada con Wagner, se había desarrollado en el primer año del nuevo siglo.

Comentando la creación del Teatro Lírico en la calle madrileña del Marqués de la Ensenada por el empresario Luciano Berriatúa, quien había convocado a poetas y músicos para levantar —una vez más— la ópera española, el periodista Francisco Navarro Ledesma publicó un sonoro alegato en *La Lectura* y acabó preguntándose con total escepticismo: «Porque, ¿dónde, señores míos, está nuestro Wagner o están nuestros Wagner?» A lo que un crítico musical e incipiente musicólogo, Rafael Mitjana, le respondió con el consabido folleto: «Nuestro Wagner está aquí, y se llama Felipe Pedrell.» Y tras criticar los intentos de Chapí, Fernández Caballero, Morera, Vives y afirmar que para lograr la verdadera música española «hay que volver la espalda tanto a Wagner, prototipo del drama lírico alemán, como a la moderna escuela verista italiana y bañarse en las sanas tradiciones de nuestro genuino arte español, que lo tuvimos, y bien glorioso por más señas, concluyó: «Sólo Pedrell, hasta ahora, ha hecho música verdaderamente española en sus *Pirineos*, en su *Celestina* y en su *Comte Arnau*. Quizá por eso nadie le ha atendido en nuestra patria»⁴².

En su discurso de ingreso en la Academia hizo Pedrell el consabido elogio a su antecesor D. Mariano Vázquez, a quien admiraba también como escritor, pues había publicado algún artículo suyo en la revista que dirigía en Barcelona⁴³. Y fue lógico que aludiera a sus *Cartas* alemanas:

Queda asombrado ante la fuerza intelectual de Wagner, «muy superior a la imaginativa y de sentimiento, por lo cual busca deliberadamente su apoyo en aquella, y todo él es producto del cálculo y la reflexión». Si produce bellezas indescriptibles y de una potencia de efecto a que rara vez se llega en el teatro, «¿por qué —pregunta— no lo hace con más frecuencia?».

También le interesó resaltar los pensamientos del director granadino sobre la ópera española, y la respuesta a la pregunta que, como tantos otros, se había hecho sobre si habría alguna vez ópera española, «y respondía con levantado impulso, notad bien esto: —«Habría escuela lírica española cuando se sienta en español». Pero ese sentir español, que Vázquez ya lo había basado en «la tradición gloriosa que arranca en nuestra patria del siglo de oro musical», le lleva a Pedrell —más musicólogo que compositor en su discurso académico— a reclamar una minuciosa investigación de nuestro pasado musical, tanto el de los teóricos de la música como el de los creadores, lo que conformará el subsuelo sobre el que debería basarse nuestro nacionalismo musical: como hasta sus mismos discípulos tardarían en entender, pero que ya está claro en *Por nuestra música*, la española debería basarse no sólo en el folclore de tradición oral, sino también en la música culta presuntamente basada en el mismo. En realidad, el grueso de su discurso académico está dedicado a Antonio de Cabezón⁴⁴.

Sería mucho más claro, en lo que a Wagner concierne, en otras ocasiones, como por ejemplo en un artículo publicado años después en *La Vanguardia* respondiendo a su amigo R. Catarineu por una de sus crónicas de la serie «El Teatro en Madrid»; allí había defendido «que en la ópera moderna el interés de la letra debe ser tan grande como el de la música», y «que no sólo Wagner sino alguno de nuestros compositores nacionales ha dado a la forma del libro una culminante importancia»; y ese compositor era precisamente Pedrell. Pero como Catarineu había defendido también —como antaño Peña y Goñi— que la zarzuela era la verdadera ópera española, el tortosino se sintió obligado a terciar en el debate pues no estaba de acuerdo, aunque no hubiera «tenido nunca tratos con esa parlanchina pero vulgarota señora.» Afirmó también que en lo que se refiere a la música vivíamos en España de tres equívocos. En *el de nuestro entender musical*, el primero, afirmó que las gentes del Teatro Real que aclaman a Titta Rufo o las del Liceo que festejan *La viuda alegre* son las mismas que aplauden «por el qué dirán» a Wagner: «pero no las creáis». El segundo equívoco es *el de la ópera española*, sobre el que traza página sarcástica y antológica: En el tercer equívoco, *el de nuestro saber musical*, también se despacha a gusto sobre nuestros musicastros:

Los despojadores de los poemas o asuntos de otros autores, que para darse pisto de escribirse los libros, imitando en esto y no en lo otro a Wagner, suplantando impávidos los buenos versos por infames aleluyas de romances de cordel; son los que apelan al melodismo callejero refugiándose en *la mentira sonora*, mote feliz inventado por Vives para calificar esa analfabetería reinante y moliente, que sólo produce la música de acordeón que infecta de olor a cuadra el ambiente de España⁴⁵.

El mismo año del comienzo de siglo en el que se desarrolló la polémica sobre el proyecto del empresario Berriatúa ingresaba en la Academia D. Emilio Serrano Ruiz (Vitoria 1850-Madrid 1839), quien desde el fallecimiento de Arrieta en 1894 le había sucedido en la cátedra de Composición de la Escuela Nacional de Música (Real Conservatorio madrileño). Autor de óperas que habían logrado incluso el estreno en el Teatro Real, dedicó su discurso de ingreso al «Estado actual de la música en el teatro» y, tras un parco elogio a su antecesor D. Antonio Arnao abordó este asunto «en sus tres manifestaciones actuales, a saber: el llamado género chico, la zarzuela grande y la ópera nacional, cuyo principio es más antiguo de lo que a primera vista parece».

Trazó una inesperada defensa del género chico en la estela de la que desde el punto de vista literario había sostenido recientemente Navarro Ledesma, género «al que bien pudiera llamarse el arte español por excelencia» por su entronque con la tradición, señalando a Federico Chueca como el modelo a seguir. Es chico por sus dimensiones, no por su intensidad, y es el canto popular «el alma del género chico, al que dio vida.»

La zarzuela grande, de antigua procedencia, florecida en el siglo XVIII y renacida en la mitad del XIX, acierta cuando se inspiró en nuestros cantos populares y se equivocó «cuando se lanzaron a imitar el estilo italiano»; ejemplo a seguir, Barbieri, «el último tonadillero» en *El barberillo de Lavapiés*. En definitiva, una zarzuela buena «es un drama lírico con trozos que se declaman». Y prosigue:

Acaso aparezca atrevida la idea; pero no se ha llegado de otra manera en Alemania al drama lírico. Los precedentes de Wagner fueron éstos, y los del drama lírico español en la zarzuela hemos de encontrarlos.

En cuanto a la ópera nacional, y poniendo como ejemplo *La Briseida* de D. Ramón de la Cruz y Rodríguez de Hita —más cercana a Mozart y a Gluck que a las óperas italianas—, defiende que «si en lo antiguo es menester buscar los orígenes de nuestra música en las viejas escuelas [polifónicas] flamencas, al Norte es menester acudir para hallar los de la ópera moderna». Para lograrlo haría falta educar al público para «hacerle comprender que en España es menester cantar en español» y para que entienda que «no todas las óperas han de estar a la altura de las de Wagner». Tenemos para conseguirlo otros elementos singulares,

los cuales constituyen a modo de canon de la composición. En España hay una estética musical anterior a la de Wagner, aunque nunca practicada aquí; en este sentido tan moderno están inspirados los ya antiguos tratados de Arteaga y de Eximeno, cuyos principios de tan bella manera ha sabido exponer y comentar el sabio académico D. Marcelino Menéndez Pelayo⁴⁶.

La curiosísima contestación del organista Ildefonso Jimeno de Lerma, ya en sus últimos años, significó otra prueba de tolerancia académica, pues contradujo una por una prácticamente todas las afirmaciones del nuevo académico, compañero suyo además en la Escuela Nacional de Música: «La ópera española no ha existido, no existe, ¿ni existirá?» Y apoyándose en las antiguas ideas de Peña y Goñi que nos son ya familiares, afirmó que en ningún país del mundo había existido nunca una «ópera nacional» porque en realidad era innecesaria su existencia:

El mismo Wagner, el coloso del presente, no está exento de esta nota [el italianismo] en sus primeros pasos, aunque después haya llegado a ser, sin duda, en nuestros días la personalidad más característica del arte músico, si bien la más peligrosa para crear escuela. [...] Quizás Weber, quizás Glinka, quizás mejor que ellos y más que nadie Wagner ha logrado marchar por ese camino de la ópera o el drama lírico nacional. Y ya sabemos lo que los dos primeros alcanzaron; y que las inverosímiles circunstancias que concurrieron en este último para conseguirlo son de suyo tan extraordinarias que tal vez con el transcurso de los siglos se lleguen a tomar como leyendas vistas a través de un estereoscopio para hacer del personaje un héroe tan interesante y fabuloso como los que él inmortalizó con su palabra y su música, pues fue, en mi concepto, tan gran literato como músico insigne, por más que al arte de los sonidos deba en primer término la universalidad de su fama; lo cual prueba el poder vital de nuestro arte, que para la expresión del sentimiento no tiene rival⁴⁷.

* * *

En los años anteriores a la Gran Guerra de 1914 el wagnerismo tuvo un auge desahogado en toda Europa, y también en España: siguió sin embargo siendo muy discutido, a pesar de todos sus defensores. Y así ha llegado la cuestión casi hasta nuestros días. Pero conforme el tiempo iba pasando, las opiniones a favor o en contra de la estética wagneriana iban teniendo un interés más relativo: Wagner, para bien o para mal, era ya un hecho histórico, es decir, un hecho del pasado, aunque siguiera influyendo en el presente. Repasemos aún los rescoldos de «la cuestión wagneriana» a través de algunos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Manuel Manrique de Lara

El que pasaba por ser discípulo único de Chapí, sucesor en la sección de Música de José María Sbarbi (el de los refranes), era acérrimo partidario de Wagner: Manuel Manrique de Lara (Cartagena 1863-St. Blasien, Baden, 1929)⁴⁸ dedicaría su discurso de ingreso el 27 de mayo de 1917 a los *Orígenes literarios de la Trilogía wagneriana*. Marino militar de profesión, es autor de poemas sinfónicos de temática clásica o medieval, muy en la onda de los de Liszt y de la llamada música del porvenir. Dirigió la importante biblioteca sobre Wagner que atesoró la breve Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915), que hoy puede ser consultada en la Biblioteca Nacional, y en esos años prologaría el ensayo de Carlos Bosch *Del idealismo en el Arte* (Madrid, Blass y Cia. 1913). Es también autor de algunos escritos profesionales militares. Había sido elegido como académico en 1910, pero se había tomado su tiempo para ingresar. Ya leímos su sorprendente panegírico al maestro Chapí. Ahora, en el grueso de su erudito discurso, trataría de demostrar la españolidad de las leyendas sobre las que se asienta el arte wagneriano:

Casi todas las leyendas que han servido de argumento a los dramas líricos de Wagner tienen su representación o su equivalencia en la literatura castellana; unas en versiones directamente inspiradas en

monumentos precedentes; otras, resurgiendo entre nosotros en formas propias, el espíritu mismo que las inspiró en sus orígenes.

En su discurso de contestación, el catedrático de piano José Tragó y Arana, que había sido en el Conservatorio madrileño el único profesor de Falla (el más ilustre de sus muchísimos discípulos), dedicaría al asunto que nos concierne un buen párrafo:

Interesantísimo sería estudiar aquí todo el esfuerzo, todas las campañas de precursor entusiasta y consciente con que la pluma de Manrique de Lara se ha consagrado durante un largo período de tiempo a la defensa y a la difusión del arte wagneriano, en numerosos escritos, inflamados de ardiente proselitismo. A la incompreensión entre nosotros de la obra reformadora del genio de Bayreuth habrían contribuido, por igual, no sólo las diatribas de quienes obstinadamente las combatían sino también el celo, más plausible que fundamentalmente orientado, de quienes sin base alguna de capacidad técnica se limitaban a copiar los libros de divulgación que, filtrados por las mallas del idioma, nos llegaban de la nación vecina. Su ciencia musical y su conocimiento de las obras críticas de Ricardo Wagner, de igual modo que de sus grandes dramas musicales, mantuvieron a Manrique lejos de tan inocente como bien intencionado empirismo, haciendo de su pluma el mejor arma templada que para la difusión y para su defensa ha tenido en España el arte maravilloso que inmortalizó la pasión humana de *Tristán e Iseo*, y supo infundir en el corazón de *Parsifal* la piedad divina y redentora⁴⁹.

Enrique Fernández Arbós

A comienzos de la década siguiente ingresaron en la Academia dos excelentes directores de orquesta: el violinista y también compositor Enrique Fernández Arbós (Madrid 1862-San Sebastián 1939) dirigía casi desde sus comienzos la Orquesta Sinfónica de Madrid, y Bartolomé Pérez Casas su rival la Orquesta Filarmónica de Madrid. Arbós acabó apreciando el arte de Wagner, a pesar de que su profesor de violín en Alemania, el famoso Joseph Joachim, era totalmente brahmsiano, y de que muchos de sus amigos, tanto en Europa como en Madrid, eran convencidos críticos del alemán, como Tomás Bretón. Un episodio que narra en sus *Memorias* delata al menos un cierto escepticismo; en él nos transmitió este apunte de «cierto individuo que todavía tenía que resolver el problema de Wagner»:

— Yo, la verdad... de ese *Guagner*... lo único que conozco no me ha convencido. No he visto claro qué había querido decir... No pude comprender más sino que allí había un pato que creo se casaba en el segundo acto y luego en el tercero resultaba ser el hermano de la tiple⁵⁰.

Dejando al margen a este individuo perplejo ante el argumento de *Lohengrin*, vástago tardío de alguna célebre litografía anti-wagneriana de Honoré Daumier, conocemos bien lo que Arbós pensaba sobre la cuestión por algunas de las cartas que escribió desde Berlín a su maestro D. Jesús de Monasterio. En la que le escribió el 10 de junio de 1881 le relataba las músicas que había escuchado en los últimos conciertos (una Pasión de Bach,

el *Don Juan* de Mozart, el *Fidelio* y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el *Fausto* y *La vida de una rosa* de Schumann, el *Christus* de Liszt) y entre ellas las que ahora nos interesan: «el *Lohengrin*, *El barco fantasma* y *El anillo de los Nibelungos* (cuatro días de representación, veinticinco horas de aburrimiento y una de música divina, admirable, compuesta sin duda por Wagner con la galante intención de recompensar los sufrimientos del desgraciado público...)». Describe luego despacio algunas de las obras escuchadas, especialmente el *Fidelio* y el prólogo de la Trilogía, es decir, *El oro del Rhin*, cuyo argumento narra con gracia, concluyendo:

La música del *Rheingold* es lo que vale menos de toda la obra en general; verdaderamente bello no he encontrado más que la primera escena (en el fondo del Rhin), donde hay prodigios de instrumentación, y el final; mas no puedo darle a usted una idea de lo interesante y extraña que es esta música; por el trocico que le envío podrá usted formarse una idea de las armonías que se oyen durante cuatro días; y aun el que le mando es uno de los más *formalitos...*⁵¹.

En la relación de obras estrenadas por él con las que remata sus *Memorias* José María Franco, sólo aparecen tres fragmentos de Wagner, lo que parece confirmar las opiniones privadas del joven estudiante; pero leyendo las memorias con calma e incluso el útil apéndice a las mismas incluido por su editor, fueron en realidad muchas más: incluso óperas enteras por distintas ciudades españolas con la compañía de Ercole Casali y María Llácer en 1920 (*Walkiria*, y *Parsifal*) y 1921 (*Tristán*, y *Sigfredo*). También interpretó a Wagner (quizás fragmentos de *Parsifal* con su Orquesta Sinfónica y un coro masculino de Zurich) en la temporada 1924-25 del Teatro Real, con Casali como empresario, y estaba programado su *Parsifal* para comenzar la de 1925-26 cuando el gobierno dio la orden de cierre del Teatro por ruina inminente⁵².

Bartolomé Pérez Casas

Premiado también con Falla en aquel célebre concurso de la Real Academia en 1905 (una suite orquestal titulada *A mi tierra*, también conocida como *Suite murciana*), Bartolomé Pérez Casas (Lorca 1873-Madrid 1956) acabaría sucediendo en ella a Tomás Bretón en 1924. Fue primer y único director titular de la Orquesta Filarmónica de Madrid, que había fundado con otro futuro compañero en la Academia, Miguel Salvador Carreras, en 1915, y a ese asunto de los conciertos dedicaron ambos sus discursos de ingreso⁵³; muy defensor de la música española de su tiempo, una reciente tesis doctoral de Miriam Ballesteros ha demostrado que Wagner fue el autor más programado por la Orquesta Filarmónica en el período que va de 1915 a 1945: «El número total de interpretaciones alcanza nada menos que 768 (lo que supone una media de más de 25 por año) que corresponden a 17 títulos distintos»⁵⁴. No todas, lógicamente, fueron dirigidas por el lorquino, pero es evidente que sí dirigió muchas, y al parecer bien y convencido. Luego veremos las venturosas consecuencias de estos hechos para la Academia, en cuya biblioteca, gracias al Legado Pérez Casas, aún pueden consultarse numerosas partituras y libros wagnerianos.

Conrado del Campo

Otro wagneriano de pro fue Conrado del Campo (Madrid, 1878-1953), en quien se pensó en 1929 para suceder en la Academia a Manrique de Lara (pero que se retiró al saber que otros pensaban en su admirado Falla), y acabó sucediendo a Pedro Fontanilla en 1932. Tañedor de viola en cuartetos y orquestas, maestro muchos años de Composición en el Real Conservatorio, fue transmisor de su entusiasmo a discípulos que aún están hoy entre nosotros. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Wagneriana de Madrid tras el éxito inenarrable del *Tristán* en el Real en febrero de 1911. Y sus primeros escauceos en la ópera en las dos primeras décadas del siglo XX han sido analizados con éxito desde este punto de vista wagneriano. Así, *La flor del agua*, con libreto del gallego Víctor Sáid Armesto, obra de 1909 para el Teatro de la Zarzuela, pero que hubo de posponer su estreno hasta 1914⁵⁵. También, *El final de don Álvaro*, con libreto de Carlos Fernández Shaw (Teatro Real, 1911), o *La tragedia del beso*, sobre el drama de Carlos Fernández Shaw basado en el conocido episodio de *La divina comedia* (1911), estrenado en el Real ya en 1915⁵⁶.

En los escritos recopilados por el infatigable Antonio Iglesias pueden estudiarse y fundamentarse sus afinidades wagnerianas y su defensa de la ópera nacional⁵⁷. Así, en el que envió a la *Revista Musical* de Bilbao para terciar en la polémica sobre la ópera española iniciada por Ignacio Zubialde a finales de 1912, y en donde afirmó que desde el libro del escolapio José Ríus (Barcelona, 1841) sobre la necesidad y conveniencia de la ópera nacional⁵⁸ no ha habido en España más que fracasos en su puesta en marcha. Ahora se discute —decía— sobre todo la cuestión del idioma español, cuando ya en toda Europa, salvo en la península ibérica (Portugal y España), se han sacudido el yugo de lo italiano:

El idioma ha de ser para nosotros cuestión suprema.
Representación sagrada del alma de la raza que por él siente sus puras emociones y de él se sirve para exteriorizar ensueños y esperanzas, aspiraciones hondas, forma concreta de expresión de nuestras pasiones, voz de la Patria, [...] debe ser el germen fecundante de nuestras inspiraciones, y en la luz de nuestro sol el rayo vigoroso que alumbre nuestras obras, para que ellas un día constituyan base firme sobre la que se celebre la triunfal columna de nuestra ópera nacional⁵⁹.

Manuel de Falla

Como Chapí, Castro y Serrano, Gerónimo Giménez y otros, Manuel de Falla (Cádiz 1876-Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946) sólo fue académico electo: su relación con la Academia, que ya he estudiado en varias ocasiones anteriores⁶⁰, fue en efecto muy compleja. Había heredado sin duda de su maestro Pedrell, y también de su profesor de piano José Tragó, la admiración hacia los logros de Wagner, pero su bien conocido manejo del escalpelo crítico dio como resultado el que no todo lo de Wagner le gustara, y así lo expuso en su excelente «Nota sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte», publicada en la revista *Cruz y Raya* en septiembre de 1933 e incluida por Federico Sopena en las ediciones de los *Escritos sobre música y músicos* con muy agudo comentario introductorio. Allí dijo Falla:

No creo exista obra alguna de gran arte en que, como en la de Wagner, hallemos de modo tan patente el acierto alternando con el error, ni tampoco ninguna que fuese más injustamente atacada o más incondicionalmente acatada.

Con este tipo de premisas, que como ya sabemos no son nuevas entre nuestros académicos, ya podemos imaginar que el gaditano no contentó ni a tirios ni a troyanos, ni a los antiwagnerianos por lo que le alababa, ni a los wagnerianos, una suerte de «secta religiosa» que no admitía ni admite dudas en la fe. Como comenzaba este escrito con la seguidilla infinita de Barbieri, se me permitirá escoger ahora este comentario de don Manuel; denostando la excesiva dependencia de la música de Wagner hacia su propio texto literario, generalmente escrito e incluso publicado muchos años antes, puso como ejemplo

su famoso invento de esa melodía infinita (sucesiones melódicas sin límites tonales) que —dicho sea con todos los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades⁶¹.

He de recordar que a causa de la similitud melódica de las primeras cuatro notas de la melodía procedente del proyectado nocturno de Cádiz (finalmente no incluido en *Noches en los jardines de España*) con las del llamado «Amén de Dresde», que se desarrolla en el «Intermedio» (luego en el ballet definitivo, la «Pantomima») de *El amor brujo* de 1915, el dedicado a Pastora Imperio, tanto la intérprete y como algún amigo del autor se referían a esta obra como *el Parsifalillo...*⁶² Y también que Falla utilizó el «Amén de Dresde» (también lo había hecho Mendelssohn en la *Sinfonía de la Reforma*, pero el precedente más inmediato era el reiterado uso por parte de Wagner en *Parsifal*) en los autos sacramentales de sus últimos años granadinos: *El gran teatro del mundo*, sobre Calderón (1927) y *La vuelta de Egipto*, sobre Lope de Vega (1935)⁶³.

Joaquín Turina

Compañero de Falla en el París anterior a la Gran Guerra, andaluz como él y amigo entrañable, aunque luego se separarían algo, Joaquín Turina (Sevilla 1882-Madrid 1949) acabaría siendo elegido en la Academia en 1935 para ocupar la plaza que había dejando vacante Manuel Manrique de Lara y para la que había sido elegido en 1929 Manuel de Falla, quien ya dijimos que no llegó a ingresar. Formado en París en la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy, a la sombra protectora de César Franck, el sevillano asimiló la herencia wagneriana con total naturalidad, como lo demuestra el lugar de honor que el sajón ocupa en su *Enciclopedia abreviada de Música*, editada en 1917 con prólogo, precisamente, de Manuel de Falla. En la tercera parte, ya en el segundo volumen, dedicada a la Música dramática, el capítulo IX está enteramente dedicado al sajón: desde *Rienzi* a *Parsifal*, Turina dedica a cada obra wagneriana un análisis que se acompaña además, desde el *Tristán e Iseo*, de numerosos ejemplos musicales. Su admiración es ya histórica, lo que le permite también comentar algunas cosas desfavorables, como la difícil escritura para instrumentos:

Poco afecto a la técnica especial de cada instrumento, por cuidar solamente del efecto total, escribe a veces pasajes muy difíciles, casi impracticables, sobre todo para los instrumentos de cuerda y para las arpas, a las cuales trata cromáticamente con frecuencia, a pesar de su carácter esencialmente diatónico⁶⁴.

En su discurso académico de ingreso —ceremonia celebrada en San Sebastián el 4 de agosto de 1939— dedicado a *La arquitectura en la música*⁶⁵, nos recordó Turina su antiguo cargo de *concertador* en el Teatro Real y la oportunidad que con ello había tenido de ver el teatro por dentro. Partía en su discurso del hecho de que «no es asunto nuevo el establecer paralelos entre la música y las artes plásticas, de que «de todas las artes plásticas es la pintura la que mayor conexión tiene con la música, y que «el bajo relieve es, quizá, la única manifestación escultórica que se aproxima a la música», centrándose luego en lo arquitectónico. Pero en este momento sólo nos interesa lo wagneriano; la deliciosa descripción de una representación de *Parsifal* en el Real vista desde dentro del escenario (probablemente, la que abrió la temporada 1921-1922) es un fragmento que no debería faltar si alguien, algún día, reúne una antología de escritos sobre el Teatro madrileño; trata de demostrar que «de lo que el autor concibió a la realidad, media siempre un abismo» en el teatro:

Las dimensiones del escenario de un teatro de ópera y las maniobras y ruidos de la tramoya y maquinaria entorpecen y casi anulan la colaboración de los demás elementos: bandas, orquestinas, cuerpos de baile y comparsaría. La magnífica escena imaginada por Wagner en el *Parsifal*, cuando Gurnemanz lleva al buen héroe hacia el templo para que asista a la ceremonia de la Consagración; aquella marcha solemne por el campo, aquellas campanas misteriosas, aquel paisaje que se transforma poco a poco; aquel ambiente sublime, todo ello visto por dentro, es un desastre: un batallón de tramoyistas, corriendo de un lado para otro en tremenda algarabía, para la maniobra del decorado que se transforma poco a poco; el coro, escalando graderías y tomando posiciones para el cuadro de la Consagración; y en el fondo del escenario, subido en una banqueta, con la partitura en una mano y un martillo en la otra, teniendo delante los cuatro tubos metálicos que figuran las campanas, se desespera un concertador, porque no puede oír ni saber lo que sucede por el lado de la orquesta.

Olvidada la memoria de aquellas representaciones, y tras interesante discurrir por la arquitectura música de la escuela alemana, Turina finaliza así este episodio de su discurso:

El drama musical de Wagner, y las obras sinfónicas de Juan Brahms y de César Franck forman un gigantesco puente que une la arquitectura musical de los siglos XVIII y XIX con nuestro siglo, del mismo modo que el arco iris unía el valle del Rhin con el mágico castillo, en donde moraban los dioses de la Tetralogía wagneriana⁶⁶.

Julio Gómez

Ya hemos citado varias veces el discurso de ingreso de D. Julio Gómez García (Madrid, 1886-1973), quien ingresaría en la Academia en 1956 sucediendo a D. Benito García de

la Parra con un discurso que resumía *Los problemas de la ópera española*. En él hacía ya historia, y muy erudita por cierto: D. Julio era bibliotecario de profesión, y lo fue en la Biblioteca Nacional (Jefe de la Sección de Música) y en el Real Conservatorio de su ciudad natal, aunque allí también fue, a la muerte de Conrado del Campo, profesor de Composición; terminaba su discurso con una ferviente alabanza del Manuel de Falla operista:

Falla, en su *Vida breve*, recoge la tradición más pura de nuestro teatro popular, las mejores esencias de la zarzuela de Barbieri, Bretón y Chapí. En su *Retablo de Maese Pedro*, remontándose hasta las fuentes más remotas de la música española, realiza con técnica magistral y depurada todo lo que en Pedrell no pudo pasar de teoría⁶⁷.

Pero mucho tiempo antes ya había dejado su opinión sobre la cuestión del drama lírico nacional en un estupendo ensayo publicado en la *Revista Musical* que se editaba en Bilbao en los primeros años de la segunda década del siglo XX: "Sobre el Drama Lírico Nacional", se tituló y en ellos se permitía poner en duda la tan traída y llevada «gloriosa tradición lírica española»: es cierta la tradición teatral, pero en ella la música tuvo una importancia más bien relativa, y aún sabemos muy poco de ella, afirmó en la primera parte. En cuanto a las tentativas para fundar la ópera nacional han sido varias, y los procedimientos pueden ser reducidos a dos:

El primero, querer que la ópera naciese de repente, creada por una ley [...]; el segundo, pretender que nuestras óperas se cantasen en un teatro extranjero, como lo es el Real, por artistas extranjeros, a veces traducidas al italiano, sufriendo el parangón con las más acabadas obras, producto del arte de otras naciones, parangón más terrible hoy que hace treinta años, pues se ha de sufrir enfrente del genio más grande de la música dramática: de Ricardo Wagner⁶⁸.

¿La solución? Ya la hemos visto defendida en otros: que las óperas españolas sólo se cantaran, en España, en español. Pero pocos se han fijado que los dos escritos sobre el drama lírico nacional seguían a otro «Sobre la Sociedad Nacional de Música», en el que Julio Gómez analizaba un escrito anterior de Rogelio del Villar. Allí, al describir las deficiencias de nuestro medio social respecto a la música, nos ofreció esta descripción antológica:

Observad, para convenceros de ello, el público de nuestros espectáculos musicales. En el Teatro Real, cuando allí se dan espectáculos más puros: las obras de Wagner, los palcos y butacas están desocupados al empezar la representación; a la terminación del acto primero comienzan a ocuparse esos asientos y cuando el telón baja, la sala ya presenta un aspecto brillante; interesa mucho más a los señores abonados no llegar tarde al entreacto que al acto. Y es que el abono en el Teatro Real es un acto de lujo, bien triste por cierto, porque nos demuestra cuán poca gente hay en Madrid que pueda destinar a esa atención el dinero que para ello es necesario: son contadísimas las familias que están abonadas a diario; al turno primero no se abona nadie porque no es de moda; el segundo, que es el de moda, está siempre brillante pero, como resulta caro, ¡cuántas combinaciones y cuántos repartos! Se da el caso de a un solo palco del turno segundo estar

abonadas cuatro o cinco familias, que se reparten las representaciones como pan bendito. De interés artístico por asistir a las representaciones no hablamos, porque sería repetir lo sabido por todo el mundo; el caso para nuestras clases elevadas es asistir al Teatro Real para ver y ser vistos; en cuanto al arte, da lo mismo que allí canten el *Tristán* que las Coplas de Caláinos.

No es lo mismo —sigue afirmando D. Julio Gómez— el caso de quienes ocupan las localidades baratas. Y lo mismo pasa en los conciertos, a los que sólo se concurre si están de moda; en cambio, ¡qué espectáculo tan consolador el de los conciertos populares, los de la Banda Municipal de Madrid con el maestro Villa al frente:

Claramente demuestra esto que las clases populares tienen amor a la música, no sólo a la que por su carácter nacional llevan en la sangre, sino a todas las manifestaciones de arte: no solamente sabe regocijarse su espíritu con la cascabelera musa de Barbieri, sino que también sabe llorar con Wagner la muerte de Sigfredo⁶⁹.

Federico Sopena

Ya hemos aludido al espléndido comentario que enmarca el escrito wagneriano de Falla en la edición de Federico Sopena Ibáñez (Valladolid 1917-Madrid 1991). El interés wagneriano del luego profesor y académico Sopena había nacido muy temprano; desdeñando ahora, por la brevedad, crónicas y críticas periodísticas, hemos de recordar que su primer libro, titulado *Dos años de música en Europa*, se subtitula *Mozart-Bayreuth-Strawinsky*⁷⁰. Y tiene también interés para nosotros, tras la temprana biografía de su amigo Joaquín Turina en 1943, otro libro misceláneo como el primero titulado simplemente *Ensayos musicales*, de 1945. Bien es verdad que ninguno de los ocho escritos allí reunidos se refiere exclusivamente a Wagner, pero su recuerdo rezuma constantemente. Así, en el bellísimo ensayo final titulado «Cinco variaciones sobre la Muerte» en el que analiza el tiempo lento del Cuarteto de Schubert «La muerte y la doncella»; tras situar la obra y describir «la faz elegiaca, sumisa, arrodillada de esa música», marca el contraste y describe «la otra faz, la rebelde, la desoladamente panteísta [que] encontrará su música para otra muerte que también es un final y una cima: “Muerte de amor” de *Tristán*». O en el penúltimo, en el que discurre sobre la célebre polémica estética entre formalistas y músicos del porvenir, es decir, entre Brahms y Wagner. O en el antepenúltimo, dedicado al director de orquesta Mengelberg, en el que se fija con agudeza en las condiciones del director wagneriano; etc⁷¹.

Elegido en 1958 para suceder en la sección de Música de la Academia al eminente historiador del arte D. Elías Tormo (?), también en su discurso de ingreso titulado *La música en la vida espiritual* aletean conceptos wagnerianos o antiwagnerianos que ya había adelantado en escritos anteriores, y que volverán a aparecer en escritos muy posteriores⁷².

Son muchos más los comentarios que sobre Wagner se han vertido en los discursos de ingreso o en otros escritos de académicos no músicos, y la causa es la ambiciosa teoría wagneriana de la obra de arte total: algunos de nuestros antiguos compañeros, tanto

teóricos como artistas, se sintieron concernidos. No me es posible un repaso exhaustivo, pero pondré dos ejemplos, para terminar este primer apartado.

Eugenio d'Ors

Numerosos son los comentarios que el académico de la Sección de Arquitectura, D. Eugenio d'Ors (Barcelona 1881-Villanueva y Geltrú 1954), hizo sobre el teutón en su *Glosario* (1917), o su *Nuevo Glosario 1920-43* (1947), por no hablar de la «Vindicación de Wagner» inserta en su *Novísimo Glosario 1944-45* (1946), vindicación que curiosamente termina reivindicando a Manuel de Falla, quien moriría ese mismo año en la Córdoba argentina de Altagracia. Ingresó d'Ors en la Academia en 1938, tras intervenir muy activamente en la creación del Instituto de España, y sucediendo a Amalio Gimeno, conde de Gimeno. Escogeré sólo un par de ejemplos de sus opiniones wagnerianas; como éste, insertado en un artículo publicado en la prensa catalana, en el que afirmó que Richard Wagner había sido para toda una época un vicio sacro: «Me dirán que también lo ha sido Rousseau para otra época. Sí, os responderé, ipero la de Wagner es —qué diablos— la nuestra!»⁷³.

Y en un artículo publicado en la prensa madrileña, titulado «Los intermediarios», se refirió a quienes se habían considerado como puentes entre el arte del sajón y los diversos públicos. Ellos son, afirmó,

los que aíslan al escritor o al artista de genio de la simpatía popular, que acaso sin ellos le seguiría —en la historia del wagnerismo se advierte muy claro; [...] En algunas coyunturas he asistido a una primera representación de Wagner en algún lugar donde su arte era todavía nuevo. La potencia melódica del autor del *Tristán* es demasiado rica para no arrebatar a los auditorios más ingenuamente sensuales en música. La claridad del autor de *Los Maestros Cantores*, demasiado grande para que el pueblo la entienda. En estas representaciones, pues, la masa del «paraíso» prorrumpía instintivamente en aplausos. Eran los presumidos de butacas y palcos, tal vez los pedantes de la crítica local, quien siseaba. Eran estos intermediarios fatales quienes declaraban aquello incomprendible o ingrato a la sensibilidad⁷⁴.

José María García de Paredes

Por no salirnos de la sección de arquitectura, pero ahora en la compañía de un arquitecto, ya hemos citado el discurso de ingreso del siempre recordado José María García de Paredes (Sevilla 1924-Madrid 1990). Dividido en episodios tomados de los *Cuadros de una exposición*, de Musorgski, al llegar al que se titula «Ballet des poussins dans leur coques» (Ballet de los pollitos en sus cascarones) se refirió a la inauguración del nuevo *Festspielhaus* de Bayreuth el 13 de agosto de 1876 con la representación de *El oro del Rhin*, bajo la presidencia del Kaiser Guillermo I: da los nombres de todos los que allí intervinieron (tras el autor de la obra, los del director de orquesta, autores de decorados, trajes, y otros elementos escénicos). Pero...

Como suele ser habitual, no se menciona al arquitecto. Y sin embargo, Otto Brückwald, de Leipzig, acaba de sentenciar la

desaparición del teatro barroco «a la italiana» y el comienzo de la arquitectura teatral contemporánea, al dar forma a las ideas que Ricardo Wagner acariciaba desde sus días juveniles como director de la ópera de Riga⁷⁵.

Tras lo cual, el autor de tantos espacios para la música nos ofreció una erudita y muy sensible lección de historia de la arquitectura teatral y de la solución wagneriana, que ahora no podemos ni resumir.

WAGNER EN LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

Aunque más tardía que la que concierne a las otras tres nobles artes, pues fue comenzada a raíz de la creación de la Sección de Música en 1873, la Biblioteca musical de la Academia ha alcanzado ya un número muy importante de obras, hecho poco conocido entre nosotros, y tanto de partituras como de obras literarias sobre música; rozan ya las 10.500 en la catalogación de nuestra funcionaria Ana Casas, disponible en la web de la Academia en unas 4.663 páginas de autores por orden alfabético.

Wagner es sin duda el músico extranjero mejor representado: Son 116 ediciones y algún manuscrito los que atesoramos, algunas de ellas en hasta cuatro volúmenes, por lo que ocupan un espacio muy notable. Para que tengamos puntos de referencia, de su contemporáneo Verdi sólo disponemos de 58 obras, exactamente la mitad. Y de los clásicos, Juan Sebastián Bach está representado con 78, Mozart con 64, y Beethoven con 104 (el único que se le acerca, y son todas partituras, como los anteriores). Hablo siempre de obras *de*, no de obras *sobre* los compositores aludidos, que también las hay, y muchas.

En el caso de Wagner, hay tanto partituras (orquestales, canto y piano o reducción para piano sólo), como obras literarias de su autoría, bien sean narrativas, ensayísticas, autobiográficas o epistolares, además de ediciones variadas de sus libretos, y todo ello en varios idiomas, especialmente en español y en francés (las hay además obviamente en alemán y también en inglés). Muchas de ellas, tal vez la mitad de las partituras, proceden del legado de uno de nuestros académicos, el compositor y director de orquesta Bartolomé Pérez Casas, especialmente en las partituras orquestales tanto de óperas completas como de los fragmentos más famosos de ellas: ya vimos la causa. En las reducciones para piano hay muchas que proceden del legado de nuestro gran pianista Leopoldo Querol, y hay también bastantes de un discreto pintor, José Peñuelas, ligado a la Sociedad Española de Amigos del Arte, de la que fue Secretario en la época de sus grandes y recordadas exposiciones: distinguido retratista, desaparecido en Paracuellos en 1936, dejó a la Academia, entre sus joyas bibliográficas, algunas partituras wagnerianas, generalmente en versiones de canto y piano vertidas al italiano.

WAGNER EN LAS COLECCIONES ARTÍSTICAS DE LA ACADEMIA

También los «Wagner» que poseen nuestras colecciones proceden de donaciones. Hablaré brevemente de la más importante, la de Mariano Fortuny Madrazo. Pero antes diré algo de uno de sus maestros en el wagnerismo⁷⁶.



2. *Egusquiza al piano*, fotografía anónima, París, c. 1900.

El cántabro Rogelio de Egusquiza (Santander 1845-Madrid 1815), de familia acomodada, tan dotado para la música como para la pintura, se formó en París, donde vivió desde los años de 1860 y de donde huyó cuando estalló la Primera Gran Guerra. Contemplando en algún teatro europeo las óperas de Wagner viajó a Bayreuth para conocer a su autor y se entrevistó con el maestro hasta en cuatro ocasiones, pintando y grabando al aguafuerte su retrato (también los de Schopenhauer y Luis II de Baviera) y pintando y grabando algunas escenas wagnerianas, en especial sobre *Parsifal*⁷⁷.

Como atestigua Juan Pérez de Guzmán en el trabajo mencionado, antes de morir donó un buen conjunto de sus obras a la Biblioteca Nacional, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la Escuela Nacional de Música y Declamación (hoy Real Conservatorio), al Museo Arqueológico y al Museo de Arte Moderno (hoy en el Museo del Prado, donde este año se proyecta realizar una pequeña exposición con sus obras dedicadas a *Parsifal*) (il. 2).

En las colecciones de la Academia sólo encuentro dos estampas, y ninguna wagneriana: Es bien sabido que grabó un célebre retrato del músico, al aguafuerte y fondo de aguatinta, mejorando (en mi opinión) la fotografía de Franz von Haufstaengl fechada en diciembre de 1871, además de otro de Schopenhauer, y un tercero de Luis II de Baviera. Pero en la Biblioteca de la Academia sólo tenemos catalogados dos retratos al aguafuerte, el de Calderón de la Barca, con la venera de Santiago al pecho, fechado en 1902 (Gr-2520; Gr-2521), y también fechado en el mismo año, el de Goya, copiando un original del mismo pintor (Gr-2548; Gr-2549). Lo curioso es que en el *Catálogo general de la Calcografía Nacional* (que reúne tanto la colección de planchas de la propia Calcografía Nacional, desde hace



3. R. de EGUSQUIZA, *Concierto en familia*, óleo, colección particular, Venecia, c. 1877-1878.

muchos años al cuidado de la Academia de San Fernando, como las que son propiedad de la Academia) aparecen las planchas matrices de ambos retratos, especificándose que fueron donadas por el grabador a la Academia en 1905⁷⁸. Y ¿qué había ocurrido en 1905, podríamos preguntarnos, que justificara la donación? Pues que había sido nombrado académico correspondiente en París⁷⁹.

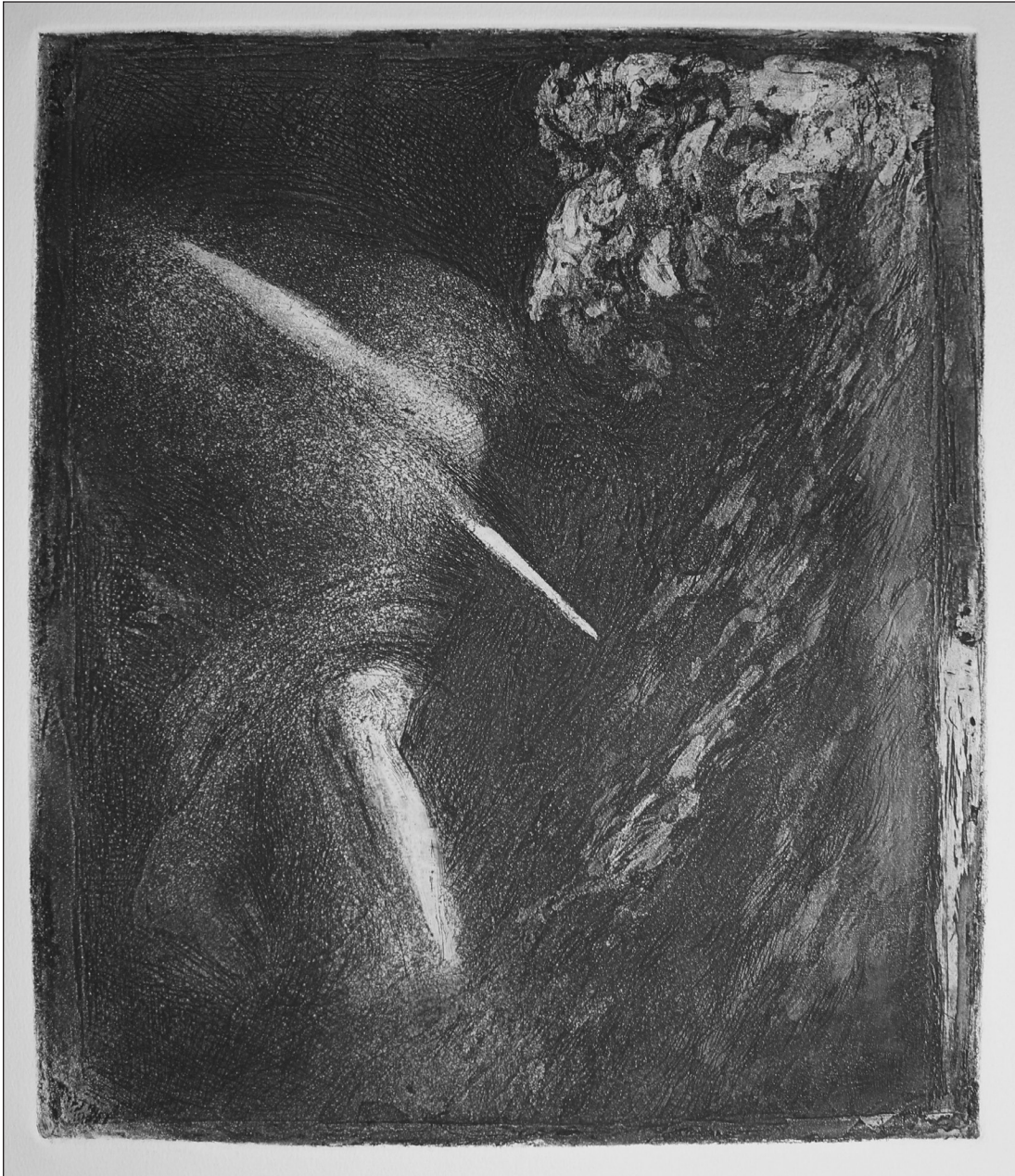
Influido en una etapa de su vida por Mariano Fortuny Marsal, fue tras la muerte temprana del pintor catalán amigo de su viuda doña Cecilia Madrazo y de los niños: un cuadro entre 1875 y 1878 pintado por Egusquiza en Venecia y titulado *Concierto en familia* retrata al jovencísimo Mariano Fortuny Madrazo (Granada 1871-Venecia 1949) tocando el piano junto a su madre y su hermana (il. 3).

Años más tarde, el adolescente que luego llegaría a ser gran pintor, escenógrafo, iluminador, creador de telas y diseñador de trajes, entre otras muchas cosas de las que abarca el ideal de la obra de arte total, confesará que debía a Egusquiza el apasionamiento por el arte de Wagner:

Nuestro amigo Egusquiza como pintor y como músico quiso ir a Bayreuth y volvió completamente transformado y fascinado. Sólo oía y veía armonías simples, líneas severas, entonaciones grises y austeras. Aquel invierno no hacía más que repetirme los mitos y los héroes de la Tetralogía. Yo, adolescente ya, me quedaba ensimismado en aquellas fantasías⁸⁰.



4. Mariano FORTUNY MADRAZO, *El oro del Rin. Faffner se lleva el tesoro*, aguafuerte y aguatinta RABASF. Calcografía Nacional 5506.



5. Mariano FORTUNY MADRAZO, *La Walkiria. Encantamiento del fuego*, aguafuerte, aguatinta y rascado. RABASF. Calcografía Nacional, 5507.

Hasta los años finales del siglo XIX, Fortuny Madrazo viajó con su madre D^a Cecilia a Bayreuth en numerosas ocasiones y desde 1900, año de los bocetos y la escenografía del *Tristán e Isolda* para la Scala milanesa, hasta 1931, cuando entrega los bocetos y la escenografía de *Los Maestros Cantores* para la ópera de Roma, pasando por la célebre cúpula para *Parsifal* en 1920, la admiración del granadino por Wagner quedó afianzada entre los aficionados al género. Pero además hizo dibujos, cuadros y una colección de aguafuertes, en un estilo nervioso y como abocetado que contrasta enormemente con los de su maestro wagneriano, los del cántabro Egusquiza, más terminados.



6. Mariano FORTUNY MADRAZO, *Parsifal. Entierro de Titirel*, aguafuerte y aguatintra RABASF. Calcografía Nacional, 5497.

Aposentado en Venecia desde 1889 con su madre y hermana, teniendo y disponiendo de Museo propio en su propio palacio (primero el Palazzo Martinengo, luego el Palazzo Pessaro degli Orphei en Campo San Benedetto), en 1948 quiso donar su mansión al Estado español, con todo lo que había dentro, a cambio de su mantenimiento. La dura posguerra española, y la mundial también, impidieron no obstante la operación. Curiosamente, ese mismo año la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró académico co-correspondiente en Venecia el 13 de diciembre⁸¹.

A su muerte en 1949, su viuda —la antigua modelo Henriette Nigri con la que había casado en 1924, y que tanto le ayudó en la confección de telas y en su trabajo como diseñador de trajes— quiso que algunas de sus obras quedaran en España; y su donación, que pudo y debió haber sido más importante si se le hubiera prestado más atención, se concretó en la colección de dibujos y grabados que donó a la Biblioteca Nacional, muy pronto exhibida en exposición con breve catálogo redactado por la entonces jefa del Gabinete de Dibujos y Estampas, D^a Elena Páez⁸², y en la colección de grabados y de planchas originales que hizo a la Calcografía Nacional, donde se custodian desde entonces⁸³. Algunos de las planchas de Fortuny hijo son de asunto wagnerianos, tanto sobre algunos pasajes de la Trilogía (ahora se prefiere el rótulo de Tetralogía) *El anillo del Nibelungo*, como sobre *Parsifal*. A pesar de la diferencia de edad, fueron realizados casi al tiempo que hacía los suyos Egusquiza, es decir, en la década final del XIX y en las primeras del XX. Pero Fortuny Madrazo siguió ligado al wagnerismo prácticamente toda su vida y a través de múltiples y variadas actividades.

NOTAS

- 1 Con el título de «Wagner en la Academia» diserté en uno de los *Espacios de reflexión*, con los que finalizan algunos de los plenos de la Real Academia de San Fernando, invitado por nuestro Secretario General D. Fernando de Terán, los días 4 y 11 de noviembre de 2013, en el contexto del doble centenario del nacimiento del gran artista alemán. Inmediatamente me sugirió nuestro académico Bibliotecario, mi antiguo profesor D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, que ampliara y anotara lo que entonces dije para publicarlo en nuestro *Boletín*; y éste es el resultado. Les agradezco a ambos la oportunidad que me dieron, así como a nuestro eficaz personal del Archivo-Biblioteca y de la Calcografía Nacional las muchas ayudas que me prestaron.
- 2 Para la recepción general de Wagner en España sigue siendo un buen resumen, aunque algo anticuado, el prólogo de Fernando GUTIÉRREZ y Rosendo LLATES, «El wagnerismo en España», que encabeza su traducción del ensayo de DUMESNIL, René, *Ricardo Wagner*, Barcelona, Vergara, 1956. Hay muchísimos más datos en tesis universitarias recientes, como la de SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (Universidad de Oviedo, 2002), que se complementa con la de ORTIZ DE URBINA, Paloma, *La recepción de Wagner en Madrid 1900-1914* (Madrid, Universidad Complutense, 2003), ambas asequibles en internet: el primero la ha editado parcialmente en «La recepción de la obra de Wagner en Madrid, entre 1861 y 1876», y «La recepción de la obra de Wagner en Madrid entre 1877 y 1893», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 71-96, y 14 (2007), pp. 73-142; y la segunda la ha aprovechado para su *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad, 2007. Lo mismo ocurre con tesis o trabajos relacionados con la recepción de Wagner en Barcelona, Sevilla, La Coruña, etc. (algunas las citaremos más adelante). En cuanto al influjo de Wagner en la pintura y en el grabado, vid. CARMENA DE LA CRUZ, Patricia, *Música y pintura. La estética wagneriana en España* (Univ. Autónoma de Madrid, 1998, inédita), o el ensayo de ORTIZ DE URBINA, Paloma, «La huella de Wagner en la pintura española», en *Cuadernos del Minotauro*, 1, 2 (Madrid, diciembre de 2005). A poco que se rastree también se encontrarán referencias de lo wagneriano en otras artes hispanas: en la arquitectura, en la escultura, en la literatura, en el teatro (el mundo de las parodias), en la escenografía, en el vestuario y la luminotecnia teatral, en el cine, y en el diseño, todo por culpa de la «obra de arte total».
- 3 Aunque la polémica de la Ópera nacional sobrevuela gran parte de las cuestiones que abordan los académicos de San Fernando, tanto los que ya nos han salido al paso como los que nos restan, y las de otros muchos músicos

- y escritores de la época de la Restauración, quizá sea útil mencionar alguna bibliografía, además de la que cito en otros momentos: BLANCO y GARCÍA, A., «Consideraciones sobre la Ópera española», *Seminario Murciano*, III (1880), pp. 124-125, y 138-139; URIARTE, Eustoquio de, «La Ópera española», en *La Ciudad de Dios*, XXXIV (1894), pp. 48-58; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, L., «La Ópera española», *Nuevo Mundo*, Madrid 12 de mayo de 1897; LASALLE, José, «Las óperas en español», *Revista Contemporánea*, IX (1898), pp. 97-99; VILLALBA, Luis, «La cuestión de la Ópera española», *La Ciudad de Dios*, XCIII (1913), pp. 204-2011, y XCIV (1913), pp. 35-44, y 100-105; y la docena de escritos que reseñé en mi artículo «Revistas musicales españolas» (II). I.- La 'Revista musical' de Bilbao (1909-1913)», *Música y Arte*, I, 2 (1975), pp. 13-17, originales de Julio GÓMEZ, Ignacio ZUBIALDE (quien originó la polémica), R. ARENAL, Joaquín FESSER, Tomás BRETÓN, Conrado del CAMPO, Luis VILLALBA, Rogelio del VILLAR y Felipe PEDRELL. También en su sucesora, la *Revista Musical Hispano-Americana*, hubo varios artículos sobre la cuestión; BORRÁS de PALAU, Juan: «Sobre la ópera nacional», VI, 8 (1914), pp. 4 y ss.; LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo, «Teatro y música española», VII, 16 (1915), pp. 1 y ss.; BRETÓN, Tomás, «Por nuestro teatro. Carta abierta», VIII, 11 (1916), pp. 8 y ss.; etc. Más recientes, vid. COSTANZO, Salvador, «De algunos ensayos sobre la Ópera nacional hechos en España», en *Opúsculos políticos y literarios*, Madrid: Rivadeneyra, 1947, pp. 371-394; etc., etc. También pueden ser útiles mi ensayo «Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX», *El romanticismo musical español*, monográfico de *Cuadernos de música*, I, 2 (1982), pp. 93-103; y los de IBERNI, Luis G., «El problema de la ópera nacional española en 1885», *Homenaje a Martín Tenllado. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995); y «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-1997), pp. 157-164.
- 4 JOSÉ SUBIRÁ PUIG estudió la tensa relación de Barbieri con Federico de Madrazo, entonces Director de la Academia, en artículos publicados en *ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, luego recopilados en su libro póstumo *La Música en la Academia. Historia de una Sección*, prólogo de Federico Sopena, Madrid, RABASF, 1980, especialmente en su capítulo II «La ejemplar posición académica de Barbieri (1873-1874)», pp. 43-67. En resumen: La Academia se había opuesto a la creación de la nueva Sección de Música, y al no prosperar su intento, impidió que los nuevos académicos celebraran sus respectivas entradas con sendos discursos en sesión pública y solemne, apoyándose en que desde el decreto gubernamental eran ya académicos *de número*, y no académicos *electos*. Barbieri, que había rechazado el nombramiento directo aunque acabó aceptándolo, pidió reiteradamente ingresar con ceremonia pública, y terminó consiguiendo, no sin una intensa correspondencia con Madrazo transcrita por Subirá, que toda la Sección ingresara públicamente con el discurso que él mismo pronunció sobre la unión de las Bellas Artes.
 - 5 ASENJO BARBIERI, Francisco, *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874 para solemnizar la agregación de la Sección de Música*, Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1874. Puede también leerse en CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, s. f. [1994], pp. 324-339. José Subirá, en el libro mencionado en la Nota anterior, le da el título de *Gran analogía, unión y fraternidad que existe entre todas las artes*, y así es citado otras veces. Aunque es fiel al contenido, yo me acojo al título que le da el autor mismo: «Según lo prescrito por la Academia, el discurso de este día debe ser alusivo a las circunstancias, lo cual equivale a decir que debo hacer un discurso de pie forzado; porque si de lo que hoy se trata es de solemnizar la agregación de la sección de Música a la Academia, donde tienen su asiento las de Pintura, Escultura y Arquitectura, dicho se está que el asunto ha de versar forzosamente *Sobre la unión de las Bellas Artes*.»
 - 6 GALLEGO, Antonio, «Un Álbum para la Infanta», en *Armonía. Álbum musical de S. A. R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*, Edición facsímil, Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990, pp. XI-XXXIII. En España se empleó más este término del «porvenir» al traducir la *Zukunftsmusik* (música del futuro) alemana. Como es bien sabido, Barbieri firmó muchas veces con los seudónimos de *Seguidilla*, o *El maestro Bandurria*, entre otros.
 - 7 Estos conciertos, celebrados en 1862 y 1864 con el fin de recabar fondos para tan benemérita sociedad, fueron el origen de la primera orquesta más o menos estable y auto-gestionada que hubo en Madrid, la Sociedad de Conciertos (1866-1903): prácticamente los mismos músicos que la disolvieron crearon a continuación la Orquesta Sinfónica de Madrid, la «Orquesta Arbós» que aún suena en el foso del Teatro Real. Vid. SOBRINO, Ramón, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XIX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), pp. 155-175, donde se remite a su tesis doctoral: *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*, Universidad de Oviedo, 1992, y a otros trabajos suyos.
 - 8 ASENJO BARBIERI, Francisco, «La verdad en su lugar», *La Correspondencia Musical*, 58 (8. II. 1882), p. 3 y ss. Barbieri reivindicó su trabajo como director de orquesta en una larga carta a D. José Parada y Barreto, director de la *Revista y Gaceta Musical*, que apareció en su número 45 (10 noviembre 1867), pp. 239-240. Y defendió a la zarzuela en numerosas ocasiones: *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1864

- [Cuestionaba un pasaje del folleto de Rafael Hernando titulado *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1864; el folleto de Barbieri sería a su vez contestado por Baltasar Saldoni: *Cuatro palabras sobre el folleto escrito por el maestro compositor Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1864]. Vid. también *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1877; y la lista de libretistas y de compositores líricos españoles de su propia colección publicada con el modesto título de «Curiosidad histórica» y de «Listas de autores», *La Correspondencia musical*, 216 (19 febrero 1885) y 219 (12 marzo 1885); salvo la primera carta mencionada, los cuatro escritos de Barbieri arriba reseñados los edité en facsímil con una breve nota explicativa en *ASENJO BARBIERI, Francisco, La zarzuela*, ed. de Antonio GALLEGO, Madrid. Editorial Música Mundana (serie Una cosa rara, 2), 1985. Ya que Emilio Casares en la publicación mencionada en Nota 5 finge ignorar esta modesta edición, yo en cambio diré que los escritos de Barbieri antes aludidos pueden leerse también en la suya en las pp. 402-404, 293-296, 252-261, 351-355, y 415-419, respectivamente.
- 9 ASENJO BARBIERI, Francisco, «Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner», *Revista Europa*, 25 (16 de agosto de 1874). Cito por *Escritos*, ed. de E. Casares ya mencionada, pp. 342-343.
 - 10 ASENJO BARBIERI, Francisco, «Cartas musicales. Segunda», *Revista Europa*, 26 (23 de agosto de 1874). Cito por *Escritos*, ed. de E. Casares ya mencionada, pp. 345-348. Este párrafo final dice así, refiriéndose a los músicos fugitados en la novela de Eximeno y mencionando a algunos de los personajes en ella criticados: «Esta clase de mal llamados músicos engendra necesariamente la de las *condesas Tomati* y la de los *Rocos* y *Patojos*, representantes del vulgo ignorante, que da más importancia a lo complicado y ruidoso, porque no lo entiende, que a lo expresivo y claro, porque le conmueve. Hoy, pues, que tanto abunda en Europa esta clase de vulgo, y que los delirios de Wagner y su escuela tienden a pervertir por completo la música, convirtiéndola de encantador lenguaje del alma en una especie de cálculo matemático, tiene además la obra de Eximeno vivísimo interés de actualidad, no sólo para los que se dedican a bien cultivar el arte músico, sino para las gentes ilustradas y de buen gusto que se recrean con sus efectos.» Vid. ASENJO BARBIERI, Francisco, «Preliminar» de su edición de *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873. Cito por *Escritos*, ed. de E. Casares ya mencionada, p. 319. Sobre Eximeno vid. el capítulo que le dedico en «Vicente Requeno y la música», en ASTORGANO ABAJO, Antonio, (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 361-438, en especial entre las pp. 375-383, con abundante bibliografía.
 - 11 He aquí algunas de las ideas de Barbieri, aún firme en el declinar de su vida: «El arte de la música dramático-teatral se halla actualmente en revolución: sus antiguos moldes se han roto a impulsos de los compositores modernos, y muy principalmente de Ricardo Wagner, [...] genio eminentemente germánico y de gran talento, que ataca furiosamente a la ópera italiana, procurando darle el golpe de gracia con sus óperas alemanas, en las cuales hace gala de un nuevo sistema armónico e instrumental que ha puesto en conmoción a todos los artistas de Europa en un grado tal, que aun los mismos italianos van renegando de su noble y antiguo abolengo artístico y procuran imitar al revolucionario alemán. [...] Hay en las obras de Wagner procedimientos artísticos que vienen a echar por tierra algunos principios consagrados por los grandes maestros, hay combinaciones instrumentales de grandísima belleza, pero al par se encuentran extravagancias y, sobre todo, una escasez de movimiento escénico y una longitud tan excesiva en la mayoría de las piezas que podrá ser tal vez agradable a las gentes flemáticas del Norte, pero que causa fatiga y hastío en las del Mediodía». *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892*, Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1892, pp. 61 y 63.
 - 12 Falto de una buena monografía, vid. la que inserta Ramón GARCÍA-AVELLO en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 2002, vol. 10, pp. 766-767. La semblanza de Cristina VIÑES MILLET en *Figuras granadinas*, Granada: Sierra Nevada 95/El legado andalusí, 1995, pp. 286-289, es muy insuficiente.
 - 13 VÁZQUEZ, Mariano, *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania. Apuntes de viaje*, Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1884, pp. 74-80. No son éstas las únicas descripciones y reflexiones sobre Wagner incluidas en el delicioso libro, pero las omito en aras de la brevedad: El interesado leerá en la carta VII cosas interesantes sobre *El crepúsculo de los dioses* (p. 165) y, sobre todo, sobre *El holandés errante*, título preferido en Alemania al de *El buque fantasma* (pp. 166-177). Vázquez viajaría a Bayreuth con Arrieta, Chapí y los hermanos Borrell para asistir en 1889 a representaciones de *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores* y *Parsifal*, con veremos más adelante.
 - 14 *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta Corporación en la sesión pública inaugural de 1877*, Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1877, pp. 21-33; la auto-cita, en la p. 24, no es literal: en el discurso habló de libre-armonistas y libre-melodistas. Es en realidad un discurso en defensa de «la creación de un teatro lírico español que pueda alcanzar, cuando menos, la protección oficial que se otorga al de la ópera italiana». (p. 6). Como el discurso carece de título específico,

- no suele ser mencionado en la numerosa bibliografía sobre la Ópera nacional. También en los discursos de las solemnes distribuciones de premios en la Escuela Nacional de Música siguió fustigando Arrieta al wagnerismo, analizando algunos textos del mismo Wagner: Vid. CORTIZO, María Encina, *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela*, Madrid: ICCMU, 2003, p. 461, por ejemplo.
- 15 ARRIETA, Emilio, «Prólogo» a VÁZQUEZ, Mariano, *Cartas a un amigo...*, ed. mencionada, pp. XI-XIII. Arrieta prosigue: «Inadvertidamente hemos echado nuestro cuarto a espadas en esta partida, en la que Vázquez se distingue sobremanera». Pero todos notamos que lo ha hecho a conciencia..., es decir, *advertidamente*.
 - 16 En carta enviada por Chapí a Arrieta desde Roma el 22 de junio de 1875 le comunicaba «su interés por trasladarse a Bayreuth a ver alguna obra de Wagner». Pero habrán de esperar hasta el verano de 1889 para realizarlo, acompañados de Mariano Vázquez y los hermanos Félix y José Borrell, Vid. BORRELL, José, *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*, Madrid: Ed. Dossat, 1945, y CORTIZO, M. E., *Emilio Arrieta*, obra mencionada, pp. 458 y 549.
 - 17 Se lo dijo al crítico musical (y como Peña y Goñi también taurino) CARMENA y MILLÁN, Luis, «El Teatro Real», *Heraldo de Madrid*, 13 de agosto de 1903, quien sostuvo jocosamente sobre el *Tristán*: «drama lírico apabullante e inacabable que produjo la enfermedad y muerte del ilustre Arrieta cuando le llevaron engañado a Bayreuth a presenciar y oír las representaciones wagnerianas». Lo que confirmaría en el mismo tono poco después el periodista BLEU, F., «El Teatro Real», *Heraldo de Madrid*, 3 de septiembre de 1903, quien, dirigiéndose a Chapí, le espetó: «Explíquenos de una vez qué clase de secuestro emplearon Vázquez, Arín y usted con el pobre D. Emilio para llevarle engañado a Bayreuth y obligarle criminalmente a beber, de manos de la propia Brangana, el filtro de muerte que estaba preparando para la gentil irlandesa y para el infortunado caballero de Leonis. Debe haber prescrito ya el delito. Relate usted, sin temor, al juez de guardia». Cito por IBERNI, Luis G., *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 2005, p. 170, nota 23. El periodista menciona a Valentín Arín y Goenara, catedrático de la Escuela Nacional de Música y elegido académico de Bellas Artes en 1909 cuando se dio de baja a Felipe Pedrell por haber vuelto a residir en Barcelona: ingresó en 1912 con un discurso sobre *Progresos y decadencias de la música española*, muriendo en noviembre de ese mismo año.
 - 18 SUBIRÁ, José, *La música en la Academia...*, ed. citada, pp. 94, 97 y 238. La monografía más minuciosa y reciente sobre el músico de Villena sigue siendo la de Luis G. IBERNI mencionada en la nota anterior, de la que hay ed. más reciente y desgraciadamente póstuma: *Ruperto Chapí*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid: ICCMU, 2009.
 - 19 Ruperto Chapí, en su actividad como director de orquesta, programó e interpretó algunas veces a Wagner en el verano de 1881 dirigiendo la Unión Artístico-Musical (1878-1896): la *Marcha nupcial* («Marche de fiançailles») de *Lohengrin* el 16 de junio de 1881 dirigiendo en el Buen Retiro a la orquesta mencionada (en una crítica del concierto se habla del preludio del tercer acto del *Lohengrin*, que Chapí habría llevado «a muy buen aire»), marcha que vuelve a incluirse en el tercer concierto de la serie, en el cuarto fue interpretado el *Preludio del acto 1º* de *Lohengrin*; en el séptimo se interpretó la *Marcha de Tannhäuser*; en el decimotercero «La carrera a caballo de las walkirias en el drama musical *La Walkiria*, primera jornada de la trilogía *El anillo del Nibelungen* (primera audición)», que así se anunció: por la prensa también sabemos «que fue escuchada con agrado» y que fue repetida; en vista del éxito fue de nuevo incluida en el decimonoveno con este largo título: «La carrera a caballo de las walkirias, especie de diosas de la mitología alemana. Genios de la muerte encargados de recoger y premiar a los héroes que sucumbían en los combates, [...] (2ª audición)»; en el vigésimo, en cambio, lo fue la *Gran Marcha del Rey de Baviera* (la *Huldigungsmarch* —Marcha homenaje— para banda militar, WWV 97, escrita en 1864 para el 19º cumpleaños del Rey, supongo); y la *Marcha de Tannhäuser* fue repetida en el 23º. Meyerbeer encabeza con 7 obras las 122 interpretadas en aquellos 30 conciertos veraniegos de 1881, 88 ya conocidas y 34 nuevas; le siguen Wagner y Gounod con 4 cada uno, y todos los demás compositores, incluidos los españoles, con 3, 2 ó 1, según Mariano del Todo en *Crónica de la Música* (Federico Mínguez, con más exactitud y en *La Correspondencia Musical*, eleva las de Wagner a 5, contando como distintas los dos fragmentos de *Lohengrin*). Vid. SOBRINO, Ramón, «Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881», en ALONSO, Celsa y otros (eds.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Madrid: ICCMU, 2008, pp. 325-352.
 - 20 *El cisne de Lohengrin*, zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, original de Miguel Echegaray, música de Ruperto Chapí, Madrid, Teatro Apolo, 16 de febrero de 1905. El libreto fue editado en Madrid por la Sociedad de Autores Españoles el mismo año del estreno.
 - 21 IBERNI, Luis G., *Ruperto Chapí*, ed. mencionada, pp. 169-171. Iberni se pregunta por la reacción de Chapí ante las otras dos obras de Wagner representadas ese verano en Baureuth, *Parsifal* y, sobre todo, *Los Maestros Cantores*, pues defiende que esta última influyó «en las dos obras más ambiciosas de Chapí, tanto en *Circe* como especialmente en *Margarita la tornera*».
 - 22 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Manuel Manrique de Lara y Berry el 27 de Mayo de 1917*, Madrid: Imprenta del Ministerio de Marina, 1917, pp. 10-11. Tras el elogio a

- su maestro, Manrique de Lara comenzó su discurso titulado «Orígenes literarios de la Trilogía wagneriana» (pp. 12 y ss.), al que nos referimos más adelante.
- 23 PEÑA Y GOÑI, Antonio, *Contra la ópera española*, Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885: recopilaba Peña y Goñi en este folleto unos artículos publicados en *Madrid Cómico* en febrero de 1885 en los que contestaba al de Tomás Bretón titulado *Más a favor de la Ópera Nacional*, de ese mismo año, que luego citamos.
 - 24 GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Las otras artes en la música de compositores académicos*, Madrid: RABASF, 2013.
 - 25 Vid. IBERNI, Luis G., «La crítica periodística madrileña fin de siglo: Peña y Goñi», en *Jornadas de actualidad y futuro de la zarzuela*, Madrid, 1993, pp. 169-171.
 - 26 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892*, Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1892, pp. 23, 39, 56 y 63, respectivamente. El del recipiendario fue incluido por Eduardo RINCÓN en la selección que hizo del gran libro de Peña y Goñi *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, con el título de *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid: Alianza Editorial (El Libro de bolsillo), 1967, pp. 223-249.
 - 27 CASTRO y SERRANO, José de, *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*, Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1866.
 - 28 *Un Caballero Español* (seudónimo de José de CASTRO y SERRANO), «Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner», *La Ilustración Española e Iberoamericana*, XVII, 46 (8 de diciembre de 1873), pp. 742-744.
 - 29 PARADA y BARRETO, José, *La ópera nacional. Estudio crítico analítico de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico... con un prólogo del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava*, Madrid: Imprenta de El Arte, 1873. El clérigo Eslava, uno de los doce académicos músicos iniciales, había compuesto algunas óperas en su etapa sevillana, cuando la Desamortización amenazó sus ingresos como maestro de capilla de la catedral. Vid. mi estudio «Eslava y la cuestión de la ópera nacional», *Bellas Artes*, Patronato Nacional de Museos / Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, VI, 47, (Noviembre 1975), pp. 11-14, y también mi «Eslava y la Opera», en Varios, *Monografía de Hilarión Eslava*, por el Equipo Musikaste-Eresbil, Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 177-197.
 - 30 Anónimo, «Noticias extranjeras», *El Arte*, I, 13 (27 de diciembre de 1873), p. 7.
 - 31 Vid. los trabajos de SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, «Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio revolucionario», en ALONSO, Celsa y otros (eds.), *Delantera de paraíso*, obra citada, pp. 353-368; «Krausoinstitucionismo y wagnerismo», *Nassarre*, 25 (2009), pp. 55-70; y «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España», *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 181-202, especialmente las pp. 186-187, de donde tomo algunos de los datos anteriores.
 - 32 PEÑA y GOÑI, Antonio, «Preludios del porvenir», *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 1 (8 de enero de 1874), pp. 11 y 14; «Ricardo Wagner», *IEA*, XVIII, 2 (15 de enero de 1874), pp. 19-22; y «La melodía infinita», *IEA*, XVIII, 7 (22 de febrero de 1874), pp. 107-110.
 - 33 La obra de referencia sobre el salmantino es hoy por hoy la de SÁNCHEZ, Víctor, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid: ICCMU, 2002. Vid. también su ensayo «Vidas paralelas divergentes: Chapí y Bretón en la música de la España de la Restauración», en ALONSO, Celsa y otros (eds.), *Delantera de paraíso...*, ed. mencionada, pp. 313-323.
 - 34 BRETÓN, Tomás, *La ópera nacional*, ed. de Antonio GALLEGO, Madrid: Editorial Música Mundana (Una cosa rara, 4), 1985: en este librito incluí su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando (1896), la segunda de las conferencias del Ateneo («Orientación de nuestro arte lírico») y «La ópera nacional», un artículo extractado de la *Revista del Ateneo* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1906). Pero no son los únicos: Vid., por ejemplo, *Más a favor de la Ópera Nacional, folleto por Tomás Bretón*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Gregorio Juste, 1885; *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904*, Madrid: Casa Dotesio, s. f.; o el prólogo que puso a MARTÍNEZ RÜCKER, Cipriano, *La herencia de Wagner*, Córdoba, s. e., 1900; entre otros muchos. Por cierto, D. Cipriano había sido elegido como miembro correspondiente de la Real Academia de San Fernando en Córdoba en 1899. Vid. SUBIRÁ, José, *La música en la Academia*, ed. mencionada, p. 118.
 - 35 Apenas veo citado, por ejemplo, el artículo que «Clarín» dedicó a la ópera nacional en forma de contestación «A don Tomás Bretón», *Madrid Cómico*, 192 (23. X. 1886), incluido en una miscelánea titulada *Nueva Campaña (1885-1886)*, Madrid: Imprenta de Fernando Fe, 1887, que puede leerse también en las *Obras completas IV, Crítica (Primera parte)*, ed. de Laureano Bonet, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003, pp. 866-869: una leve alusión de Leopoldo Alas a los clásicos del XVII de nuestra dramaturgia, en la que bromeando había afirmado que Calderón, Lope, Tirso, etc. «son los mejores músicos que hemos tenido y que tendremos probablemente» (p. 849 de la ed. mencionada) había suscitado una educada pero contundente contestación del compositor salmantino en *La Opinión*, nº 156, a la que respondía Alas en el artículo que citamos, en el que se autorretrata musicalmente de mano maestra.

- 36 BRETÓN, Tomás, *Diario (1881-1888)*, ed. de Jacinto TORRES, Madrid: Acento Editorial-Fundación Caja de Madrid, 1995, 2 vol., pp. 173-179.
- 37 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*, Madrid: Imprenta de los Hijos de José M. Ducazal, 1896, pp. 20-21 (en mi facsímil, pp. 24-25): no se le puede acusar a D. Tomás de poco sincero; a esta extensa nota le puso además una nueva nota a pie del pie de página, justo tras el nombre de Beethoven, que dice así: «Son varios los artistas intérpretes de las obras de R. Wagner que han muerto locos y muchos los que, sin llegar a tan fatal desenlace, padecen enfermedades nerviosas».
- 38 Vid. CORTÉS, Francesc, «Ópera española: las obras de Felipe Pedrell», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 191 y ss.
- 39 Está recogido en su miscelánea *Jornadas de Arte (1741-1891)*, París, Librería Ollendorf, s. f. [1911], pp. 37-39.
- 40 SUBIRÁ, José, *La Música en la Academia. Historia de una Sección*, ed. citada, pp. 112 y 232.
- 41 *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Barcelona: Imprenta de Henrich y Cia., 1891. Edité un facsímil en el nº 4 de la colección *Una cosa rara*, Madrid: Ed. Música Mundana, 1985. Puede también leerse en la ed. de Francec BONASTRE, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- 42 NAVARRO y LEDESMA, Francisco, «De la Ópera española», *La Lectura*, I (1901), pp. 19-27. MITJANA, Rafael, *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*, Madrid y Málaga, s. f. [pero en 1901, pues este folleto fue recensionado por el prestigioso Henri de Curzón en *Bulletin Hispanique*, III, 3-4 (1901), pp. 427-428]. Cito ambos, restaurando la procedencia, según el discurso de ingreso de GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Los problemas de la ópera española*, Madrid: RABASF, 1956, pp. 18-21. Mitjana, que uniría su nombre al descubrimiento y descripción del importantísimo *Cancionero de Upsala*, fue candidato en la Real Academia de San Fernando a la plaza de Arrieta, plaza para la que, desde el fallecimiento del navarro en 1894, habían sido elegidos José de Castro y Serrano, y luego Luis Pidal y Mon, Marqués de Pidal, sin que ninguno llegara a ingresar: Mitjana compitió en 1902 con Antonio Garrido Villazón, quien sería el elegido porque el malagueño residía habitualmente en el extranjero a causa de su carrera diplomática. Vid. SUBIRÁ, José, *La música en la Academia*, ed. mencionada, p. 124.
- 43 En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 145 (30 de enero de 1894), por ejemplo.
- 44 Aunque tiene ya muchos años, una buena aproximación al músico de Tortosa es la de BONASTRE, Francesc, *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*, Tarragona: Caja de Ahorros Provincial, 1977. Como buen noucentista, Pedrell era un buen gustador de Wagner: incluso había dado una conferencia en el Ateneo barcelonés en la que aseguraba que *Parsifal* estaba inspirado en la música de Palestrina. Vid. JANÉS, Alfonsina, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*: Barcelona, Fundació Salvador Vives, 1983; y VILA, Mònica, «L'Ateneu barcelonés i el wagnerisme a Catalunya», *Wagneriana Catalana*, 22 (2005), entre otros.
- 45 Fue reproducido en la *Revista Musical* de Bilbao como final de la polémica ya aludida iniciada por Ignacio Zubialde, y por esa versión cito, PEDRELL, Felipe, «La cuestión de la Ópera española. Hablemos claro», *Revista Musical*, V, 7-8 (julio-agosto de 1913), pp. 177-179.
- 46 Tanto *Las investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal...* (Madrid, Antonio Sancha, 1789) y otros escritos de Esteban de ARTEAGA, como los de EXIMENO, Antonio, *Dell' origine e delle regole della Musica...* (Roma, Barbiellini, 1774); trad. al español de F. A. Gutiérrez (Madrid, Imprenta Real, 1796) habían sido analizados por Menéndez Pelayo, con la ayuda de Barbieri, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid, 1883-1891).
- 47 *Discursos leídos en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Emilio Serrano y Ruiz el día 3 de noviembre de 1901*, Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 2001, pp. 8, 14, 15, 19, y 23, respectivamente. En portada interior, el título del discurso de E. Serrano se hace con precisión: *Estado actual de la música en el teatro*.
- 48 Entre otras, le será útil al lector la semblanza de G. IBERNI, Luis, «Una acercamiento a Manuel Manrique de Lara», *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 155-172.
- 49 *Discursos leídos...*, ed. mencionada, pp. 12 y 39, respectivamente.
- 50 F. ARBÓS, Enrique, *Arbós* [en lo que pretende ser el índice interior hay un título más exacto: *El Maestro Arbós. Memorias (1863-1903)*], ed. de José M^a FRANCO, Madrid: Ediciones Cid, 1963, p. 141. Contiene escritos laudatorios de Óscar Esplá, José Iturbi y Arturo Rubinstein, y el editor complementa las memorias con muy útiles «Aspectos biográficos y críticos (1863-1939)», pp. 415-521.
- 51 A. RIBÓ, Jesús (seudónimo de José SUBIRÁ), «El Archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio», *Academia, Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (trienio 1955-1957), pp. 119-124.
- 52 SUBIRÁ, José, *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1949, pp. 778 y otras. Vid. también GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín, *La Orquesta Sinfónica de Madrid, Noventa años de historia*, Madrid: Alianza Editorial, 1994.

- 53 SALVADOR y CARRERAS, Miguel, *Las orquestas en Madrid*, Madrid: RABASF, 1921; PEREZ CASAS, Bartolomé, *Los conciertos como signo de cultura musical de los pueblos*, Madrid: RABASF, 1925.
- 54 BALLESTEROS EGEA, Miriam, *La orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española* (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense, 2009 / 2010, p. 308-324 y otras.
- 55 VILLANUEVA, Carlos, «Una carta de Conrado del Campo a Víctor Said Armesto con el primer borrador de la ópera *La flor del agua* (Cascaes, 24 de julio, 1909)», *Quintana*, 8 (2009), pp. 283-287. Junto a Joam TRILLO, el prof. Villanueva ha hecho la edición crítica de *La flor del agua*, Madrid: ICCMU, 2013.
- 56 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo», *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 145-170.
- 57 DEL CAMPO, Conrado, *Escritos de Conrado del Campo*, ed. de Antonio Iglesias, Madrid: Alpuerto, 1884.
- 58 RÍUS, José, *Ópera española. Discurso en que se muestra la necesidad y conveniencia de la ópera nacional y se prueba por principios de ortología, prosodia y arte métrico las eminentes cualidades de la lengua castellana para la música y el canto*, Barcelona, 1841.
- 59 CAMPO, Conrado del, «Sobre la ópera española», *Revista Musical*, V, 2 (Bilbao, febrero de 1913), pp. 39-41.
- 60 GALLEGO, Antonio, «Felipe Pedrell y Manuel de Falla: Crónica de una amistad», en *CADUP Estudios 1989*, Tortosa, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado de Tortosa, 1989, pp. 181-217; entre otros.
- 61 DE FALLA, Manuel, *Escritos sobre música y músicos*, ed. de Federico Sopeña. Cito por la de Madrid: Espasa-Calpe (colección Austral, 950), 1972, 3ª ed. aumentada, pp. 109-124.
- 62 GALLEGO, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid: Alianza Editorial (Alianza Música, 49), 1990, pp. 44, nota 82. Leopoldo Matos, en cartas a Falla, llama también a *Atlántida* el «Parsifalazo, que diría Pastora.» Lo curioso es que también en esta obra final, y justo cuando Alcides llega a Gades, el coro canta brevísima pero inequívocamente el comienzo del nocturno de Cádiz, es decir, el Amén de Dresde, aunque allí, según creo, sin vinculación alguna con Wagner.
- 63 GALLEGO, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pp. 239-240, y 249-250, respectivamente. Vid. también mi «Manuel de Falla: Musica per "El gran teatro del mundo" di Calderón», en PINAMONTI, Paolo (ed.), Pedro CALDERÓN DE LA BARCA / Manuel DE FALLA: *El gran teatro del mundo*, Venezia, Marsilio Editori (Olimpico Vicenza Festival 1988), 1988, pp. 195-217. Hay reciente edición crítica de la partitura de ambas obras de Falla a cargo de Francisco RUIZ y Elena TORRES en los suplementos de la revista *Quodlibet*, nº 53 (marzo-agosto de 2013): *Música incidental para El gran teatro del mundo*; y nº 54 (en prensa) *Titeres de cachiporra*, y *La vuelta de Egipto*.
- 64 TURINA, Joaquín, *Enciclopedia abreviada de Música*, Madrid: Renacimiento, 1917, vol. II, p. 110.
- 65 SUBIRÁ, José, en *La música en la Academia*, ed. citada pp. 176 y 235, afirma que no lleva título, aunque su descripción del mismo coincide con el que le da Antonio IGLESIAS en la edición de *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid: Ed. Alpuerto, 1982, pp. 169-186, quien lo toma literalmente de la portada de la primera edición: *La arquitectura de la música. Discurso para el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*: el ejemplar que cito, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (encuadrado junto a otros) carece de la cubierta posterior, donde probablemente se habría consignado la edición, por otros datos posiblemente hecha en Madrid, Nuevas Gráficas, 1940.
- 66 TURINA, Joaquín, *La arquitectura en la música*; cito por la ed. ya mencionada de Antonio IGLESIAS, pp. 181-182.
- 67 GÓMEZ, Julio, *Los problemas de la ópera española*, Madrid: RABASF, 1956, p. 54. Vid. también su ensayo «Sobre el Drama Lírico Nacional», *Revista Musical*, IV, 1 y 2 (Bilbao, 1912), pp. 1-5 y 25-29. Vid. también MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez», *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), pp. 363-388; además de su espléndida monografía: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid: ICCMU, 2003. Los *Escritos de Julio Gómez* fueron editados por Antonio Iglesias, Madrid: Alpuerto, 1988, y en él reproduce su tantas veces citado discurso de ingreso, entre otros.
- 68 GÓMEZ, Julio, «Sobre el Drama Lírico Nacional», *Revista Musical*, IV, 1 y 2 (Bilbao, enero y febrero de 1912), pp. 1-5 y 25-29.
- 69 GÓMEZ, Julio, «Sobre la Sociedad Nacional de Música», *Revista Musical*, III, 12 (Bilbao, diciembre de 1912), pp. 285-290.
- 70 SOPEÑA, Federico, *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- 71 SOPEÑA, Federico, *Ensayos musicales*, Madrid: Editora Nacional, 1945.
- 72 Es indispensable para entender la figura del «Pater» el espléndido libro *Federico Sopeña y la España de su tiempo. Libro homenaje*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000. Alude a su pasión por Wagner, entre otros, Félix PALOMERO en «Descubriendo Tristán», pp. 301-303.
- 73 *La Veu de Catalunya*, 23 de mayo de 1913. Vid. LAGO CARBALLO, Antonio: *Eugenio d'Ors, anécdota y categoría*, Madrid: Marcial Pons (Historia), 2004, pp. 162 y ss., donde se remite al artículo de José Mª PI y SUÑER: «Eugenio

- d'Ors y la música», en *Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, 1968. Vid también CUSCÓ i CLARASSÓ, Joan: «Eugenio d'Ors y la Filosofía com a Musica», que he leído en www.uvalència.es/sfpv/quadern-textos. Las primeras referencias wagnerianas quedan justificadas en el trabajo de DAVIDSON, Robert A.: «Eugenio d'Ors y el espacio cosmopolita de *Glossari* (1906-1908)», en Carlos X. ARDAVIN y otros (Eds.): *Oceanografía de Xènius. Estudios críticos en tono a Eugenio d'Ors*, Kassel: K. & R Reichenberg (Studis Catalans 6), 2005, pp. 203 y ss.
- 74 ABC, 28 de agosto de 1924. Lo leo en la web Glosario inédito: www.unav/gep/d'ors.
- 75 GARCÍA DE PAREDES, José María: *Paseo por la arquitectura de la música*, Madrid: RABASF, 1986, pp. 30 y ss.
- 76 Lo he hecho con más extensión en la conferencia con la que finalizó el «Ciclo Centenario del fallecimiento de Darío de Regoyos (Ribadesella 1857-Barcelona 1913)», titulada «Wagner en España a través del grabado» (14 de noviembre de 2013), que será publicada próximamente en el Boletín de Letras de la institución que lo organizó, el Real Instituto de Estudios Asturianos, de Oviedo.
- 77 Sobre Egusquiza, vid. el ya clásico *Rogelio de Egusquiza, pintor y grabador*, Madrid: Blas y Cía. 1918, que contiene dos trabajos, el de Aureliano de Beruete y Moret (hijo) por quien suele ser citado el libro, y el de Juan Pérez de Guzmán: «Los retratos y obras al aguafuerte de Don Rogelio de Egusquiza», que ahora nos interesa especialmente. La palabra más actualizada sobre el cántabro la dictó el catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)* celebrada en el Museo de Santander en 1995 y coeditada por el Museo y la Fundación Marcelino Botín con textos y catalogación de Salvador CARRETERO BEBÉS, Diego BEDIA CASANUEVA y Begoña GUERRICA ECHEVARRÍA, además del trabajo de BARÓN THAIDISGSMAN, Javier: «Los grabados de Parsifal de Egusquiza», pp. 67-75 del catálogo mencionado.
- 78 BARRENA, Clemente, BLAS, Javier, CARRETE, Juan y MEDRANO, José Miguel: *Calcografía Nacional. Catálogo general*, Madrid: RABASF, 2004, II, pp. 492 y 496, números 4044 y 4045.
- 79 Presentado por Alejandro Ferrant, Alejo Vera y José Ramón Mérida el 12 de junio de 1905, fue votado positivamente en la junta del 3 de julio de 1905. En un papel del Archivo de la Academia se le describe como «pintor y grabador español residente en aquella ciudad, miembro de la Real Sociedad de Grabadores de Londres; premiado en la Exposición Universal de París de 1900 con una medalla de plata, que fue la única y más alta recompensa concedida al grabado al aguafuerte en aquel certamen». (RABASF, Archivo sign. 5-101-1).
- 80 Vid. NICOLÁS, M^a del Mar, *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011; y OSMA, Guillermo de, *Mariano Fortuny. Arte, ciencia y diseño*, Madrid: Ollero y Ramos, 2012 (actualización con nuevos matices de su libro pionero: *Mariano Fortuny. His Life and Work*, London, Aurum Press, 1980). Se lee también con placer la semblanza-novela (¿?) de Pere GIMFERRER titulada simplemente *Fortuny*, tanto en el original catalán como en la traducción al español de Basilio Losada, Barcelona, Planeta, 1983. Y también el catálogo de VIVES, Rosa y CUENCA, Luisa, *Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional/Electa, 1994, en especial, en lo que a los grabados wagnerianos del hijo se refiere, pp. 161-166, y 188-197.
- 81 Firmaron la propuesta Francisco Javier Sánchez Cantón, Eugenio d'Ors y Marceliano Santa María; se lo comunicó el Secretario perpetuo D. José Francés en estos términos: «La Academia rinde con ello debido homenaje a la personalidad de V. I., que ha sabido relevar con su actuación artística propia el prestigio universal de los apellidos que ostenta». La nota de prensa enviada a los medios decía: «El Sr. Fortuny y Madrazo reside en Venecia desde hace muchos años y ha sido, aparte de su cargo consular, el representante y delegado artístico de España en las Exposiciones Internacionales de Venecia y, en general, en cuantas manifestaciones relacionadas con el arte español en Italia se han realizado. / Artista distinguidísimo, con una personalidad en el género del arte suntuario y decorativo, el Sr. Fortuny y Madrazo se ha mostrado generoso con los museos españoles, cediendo pinturas, dibujos y recuerdos personales del famoso autor de *La Vicaría*».
- 82 PÁEZ, Elena, *Exposición Fortuny. Grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo, legados a la Biblioteca Nacional*, Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, junio de 1951. Vid. amplia reseña anónima, «Exposición Fortuny Madrazo en la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVII (1951), pp. 433-446.
- 83 Anónimo, «Donación de aguafuertes de los dos Fortuny», *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (trienio 1955-1957), pp. 208-209. Están reseñadas las planchas donadas al Estado español en el *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, ed. mencionada, pp. 650-653. En la noticia recogida en *Academia* se especifica que la Sra. Nigri lo hizo en 1955 «tras las gestiones efectuadas por el jefe de la Calcografía Nacional, ex pensionado de la Academia Española de Bellas Artes de Roma y Primera medalla en Exposiciones Nacionales, D. Luis Alegre, quien las recogió en el Palacio Orfei de Venecia y las trajo personalmente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se guardan con la máxima veneración. Son 28 las planchas de Fortuny padre, y otras 50 las de Fortuny hijo». (p. 209).

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LOS ARTISTAS OLVIDADOS POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: ESPAÑOLES EN ROMA ENTRE 1815 Y 1828

Raquel Gallego García

Resumen: A partir del regreso de los pensionados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que fueron a Roma en 1758, se inicia un clima de caos que determinó el desarrollo irregular de la formación de los españoles en Italia. Esta situación alcanzó su punto álgido en los años veinte del siglo XIX, momento en que muchos de los artistas en ciernes perdieron el contacto con la institución madrileña. Únicamente mediante el estudio de los fondos del Archivo Storico del Vicariato de la ciudad eterna podremos localizar a buena parte de estos artistas olvidados.

Palabras clave: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Archivo Storico del Vicariato de Roma, pensionados, Roma, siglo XIX.

SOME NEWS ABOUT REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO FORGOTTEN ARTIST: SPANIARDS IN ROME BETWEEN 1815-1828

Abstract: It is worth noticing an irregular development of the Spanish artists' training in Italy, just after the return to Spain of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts's pensioners, who went to Rome in 1758. This situation reached its peak in the 1820s, when many of the budding artists had no contact with the Madrilenian institution. Only by studying the archival funds of the Vicariate in Rome it become possible to trace many of these forgotten artists.

Key Words: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Archivo Storico del Vicariato of Rome, Pensioners, Rome, XIX century.

UNA APROXIMACIÓN AL COMPLEJO PANORAMA DE LAS PENSIONES EN ROMA

El estudio de las pensiones en Italia a lo largo del primer tercio del siglo XIX constituye un trabajo de enorme complejidad que se debe, en gran medida, a los términos en que éstas fueron concedidas y a la manera, un tanto arbitraria y desordenada, en que se produjo el seguimiento de nuestros artistas por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una vez que éstos estaban ya en Roma. Este fenómeno se acentúa a lo largo de los años veinte del siglo XIX, durante los que se llega incluso a perder el vínculo con los españoles que transcurrían un periodo formativo en la ciudad eterna.

El desinterés por parte de la Real Academia de Bellas Artes en relación al envío de pensionados a Roma tiene su origen en el regreso a España de quienes disfrutaron de una pensión en la ciudad eterna gracias al concurso que la Academia convocó en el año 1758¹, hasta tal punto que no se volvió a realizar otra convocatoria oficial hasta el año 1832. El balance de la experiencia de los pensionados de 1758 no fue precisamente po-

sitivo y sembró una fuerte incertidumbre sobre la verdadera utilidad de la formación en Roma y sobre la conveniencia de realizar un esfuerzo, especialmente económico, para que los artistas españoles completasen sus estudios en el mundo de las academias romanas. Además, existían ciertas dudas acerca de la repercusión que una estancia en Roma podría tener en el panorama artístico español, hasta qué punto el incremento de la formación de los artistas en ciernes podría implicar una producción de obras de arte de mayor calidad.

A falta de una convocatoria oficial, durante el primer tercio del siglo XIX, los artistas que deseaban formarse en Italia hacían una petición al rey, tal y como precisa Esperanza Navarrete, y no a la academia madrileña. Si bien es cierto que las solicitudes eran revisadas por la Real Academia, la decisión era tomada en última instancia por el monarca². En ocasiones los artistas formalizaban su petición en España, aunque en otros casos, éstos se encontraban ya en Italia desde donde reclamaban una ayuda para poder proseguir su formación en este país³.

La caótica situación del panorama de los artistas españoles en Italia en el siglo XIX ha acarreado un fuerte desconocimiento de la estancia de muchos de ellos allí, especialmente durante los años veinte. De hecho, en múltiples casos no tenemos datos concretos sobre su identidad y, cuando sabemos de quienes se trata, no existen noticias ciertas de cuál fue su destino, si permanecieron en Roma y tuvieron fortuna allí, en qué lugar de la ciudad se asentaron y cuál fue el clima en que se desarrollaron sus vidas. Por esta razón, el objetivo de este artículo no es otro que el de arrojar algo de luz sobre los artistas españoles en la ciudad eterna a partir del estudio de fuentes archivísticas romanas.

A pesar del carácter anárquico e irregular de la información de la formación de los jóvenes españoles en Roma custodiada en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de los que se habla sobre todo en las juntas académicas, es posible llegar a dos conclusiones fundamentales, quizá las más importantes, que definen el perfil del pensionado en la ciudad eterna en aquellos años. La primera de ellas es que, durante el primer tercio del siglo XIX, se produjo una clara tendencia a favorecer a los escultores con respecto a otras disciplinas artísticas, probablemente porque, como recuerda Carolina Brook, el estudio de la Antigüedad y de los maestros del pasado representaba el terreno común para una confrontación moderna sobre la búsqueda de un lenguaje figurativo. Por esta razón, entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, dicha necesidad halló en la escultura su máxima expresión. No es, por tanto, una casualidad que los artistas españoles que pasaron un periodo en Roma, especialmente los más brillantes, fuesen en su mayoría escultores. Un buen ejemplo de ello son Ramón Barba⁴ (Moratalla, 1767-Madrid, 1831), Damià Campeny⁵ (Matarò, 1771-Barcelona, 1855), José Álvarez Cubero⁶ (Priego, Córdoba, 1768-Madrid, 1827), Valeriano Salvatierra y Barriales⁷ (Toledo, 1788-Madrid, 1836) y, sobre todo, Antoni Solà⁸ (Barcelona, 1780-Roma, 1861).

Este fenómeno contrasta con la reticencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a conceder pensiones a los pintores y a los arquitectos. En el caso de éstos últimos, convendría recordar que, desde el año 1815 en que se produjo el regreso de Antoni Celles⁹ (Lérida, 1775-1835) a Barcelona tras disfrutar de una pensión en Italia, comenzó un periodo, que duró algo más de quince años, en que ningún arquitecto gozó de una pensión concedida por voluntad de la Real Academia madrileña para poder concluir su formación en la ciudad eterna. No en vano, la mayor parte de los arquitectos que transcurrieron una estancia en Roma lo hicieron gracias al apoyo de sus propias familias¹⁰.

La segunda conclusión a la que se llega por lo que respecta a la concesión de las pensiones, completamente caótica y arbitraria, es que, a diferencia de lo sucedido

anteriormente, no se otorgaron a artistas en ciernes, sino a quienes ya poseían una formación avanzada e, incluso, en algún caso eran ya profesores. Esta cuestión se recoge sin ambages en el *Reglamento que ha de observarse con los pensionados en cortes extranjerías para el estudio de las nobles artes, aprobado por el Rey nuestro señor en 9 de marzo de 1830*, que fue redactado por una comisión que lo concluyó en 1819, aunque se aprobó muchos años después¹¹. Dicho texto tenía el objetivo de establecer un cierto orden y de hacer oficiales algunas medidas, muy precarias e indeterminadas, que la Academia había ido tomando para solventar las cuestiones prácticas en años anteriores. En el punto 3 del reglamento se indicaba con meridiana claridad que estas pensiones no se orientaban a jóvenes artistas en periodo formativo, o al menos no era esta la pretensión inicial, sino a profesores españoles que acreditasen el reconocimiento de alguna institución académica de nuestro país. Éstos estaban obligados a abandonar España, tal y como se expresa en el punto 6a, dos meses después de la concesión, con lo que se trataba de evitar los retrasos que se habían producido en algunos casos y que, en buena parte, terminaban con la renuncia a la pensión y con la necesidad de convocar un nuevo concurso para elegir a un pensionado que sustituyese a quien había renunciado¹².

El reglamento también reflejaba la necesidad de que hubiese un supervisor de los pensionados que controlase su formación, así como el regular envío de obras que certificase su progreso en Roma. Es posible que se pretendiese crear una figura análoga a la de Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712-Roma, 1789), tutor de los pensionados que fueron a Roma desde 1758 hasta su muerte, o bien hacer oficial el papel de Antoni Solà quien, aunque fuese de una forma más bien tácita, debió supervisar a aquellos que llegaban a la ciudad eterna tanto por iniciativa propia como con la ayuda del rey. Éste, en Roma desde 1801, transcurrió la mayor parte de su vida en la ciudad eterna convirtiéndose en el artista español más sobresaliente del panorama artístico romano del primer tercio del siglo XIX y llegando a ocupar una posición destacada en el seno de la Accademia di San Luca. En gran medida, ello fue posible gracias su amistad con figuras de la talla de Antonio Canova (Possagno, 1757-Venecia, 1822), Berthel Thorvaldsen (Copenhague, 1770-Copenhague, 1844) y Francesco Laboureur¹³ (Roma, 1767-Roma). Estos tres escultores fueron los verdaderos protagonistas del ambiente académico en Roma y la expresión más clara de la predominancia de la escultura sobre el resto de las expresiones artísticas.

Aunque no se habla claramente del posible papel que podría haber tenido Antoni Solà como tutor de los artistas españoles en la ciudad eterna hasta 1830, sobre todo durante los años veinte, la proximidad de muchos de ellos, incluso física, ya que algunos vivían muy cerca del catalán, podría significar que el escultor les aconsejó, no sólo en cuestiones relativas a la formación, sino también en aspectos inherentes a la vida diaria como la obtención de un alojamiento.

LA LOCALIZACIÓN DE ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA DOCUMENTACIÓN DEL ARCHIVO STORICO DEL VICARIATO DE ROMA ENTRE LOS AÑOS 1815 Y 1828

La fuente de información más relevante, en muchos casos la única, para saber si algunos de estos artistas españoles que, o bien son mencionados de forma superficial en la documentación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, o en otros casos son ignorados por la institución académica, permanecieron en Roma son los estados de ánimas de las parroquias conservados en el Archivio Storico del Vicariato de esta ciudad¹⁴.

Antoni Solà aparece registrado en el año 1815 en el convento de Sant'Andrea delle Fratte, en la homónima parroquia, dato que nos permite imaginar que, no obstante a sus 33 años y a su condición de escultor relativamente consolidado, debió recurrir a una estructura conventual en un momento de precariedad¹⁵. En 1819 su situación debió mejorar ya que aparece viviendo en una casa muy próxima a la plaza de Spagna y a la via del Babuino¹⁶. Muy cerca de él se hallaba Francesco Laboureur, uno de sus mentores en la Accademia di San Luca¹⁷, así como Mariano Vasi (1744-1820) que no es registrado como grabador, actividad por la que es más conocido, sino como anticuario¹⁸. En esta misma parroquia se encontraban otras relevantes figuras del panorama artístico romano como el arquitecto Rafael Stern¹⁹ (Roma, 1774-Roma, 1820) o como Giuseppe Valadier (Roma, 1762-Roma, 1839)²⁰. Asimismo, muy cerca de Solà se ubicaba el estudio de Antonio Canova, una referencia de vital importancia para los escultores españoles que visitaban la ciudad eterna y un personaje con el que Solà tuvo oportunidad de estudiar²¹. Otros miembros de la academia romana también estaban adscritos a la parroquia de San Lorenzo in Lucina, tal y como se desprende de los oportunos estados de ánimas, siendo ese el caso del arquitecto Giulio Camporese (Roma, 1754-Roma, 1840)²² y del pintor Vincenzo Camuccini (Roma, 1771-Roma, 1844)²³.

San Lorenzo in Lucina fue una de las parroquias en las que se habrá de registrar un mayor número de grabadores, quienes vendían su obra a muchos de los viajeros del *Grand Tour*. En este sentido es necesario precisar que, frente al siglo XVIII en que éstos prefirieron adquirir óleos que les recordasen su estancia en la ciudad eterna una vez de vuelta a sus lugares de origen, durante el siglo XIX fue más habitual la adquisición de grabados²⁴. Además de Mariano Vasi, al que ya nos hemos referido, se asentaron en esta parroquia dos relevantes grabadores, Wilhelm Friedrich Gmelin²⁵ (Badenweiler, 1760-Roma, 1820) y Luigi Cunego²⁶ (Verona, 1750 o 1757-Roma), hijo del célebre Domenico y heredero de la actividad de su padre.

Uno de los personajes más relevantes de la parroquia de San Lorenzo in Lucina fue Luciano Bonaparte (Ajaccio, 1775-Viterbo, 1840), hermano de Napoleón, que vivía en la calle Bocca del Leone en compañía de toda su familia²⁷. Tal y como señala Javier Jordán de Urrés y de la Colina, José Madrazo (Santander, 1781-Madrid, 1859) realizó un dibujo en el que retrata al abad Colonna, mayordomo de Luciano, en su cuarto precisamente en el año 1819. Este dato nos da licencia para imaginar que algunos otros artistas españoles pudiesen haber tenido acceso al círculo de Bonaparte y hubiesen conocido su colección de obras de arte²⁸.

Muy cerca de Antoni Solà se encontraban varios artistas españoles que tuvieron menos fortuna que el escultor durante su estancia en Roma pero que, a pesar de todo, decidieron quedarse en la ciudad eterna. El primero de ellos fue Miguel Cabañas, de cuya trayectoria tenemos escasísimos datos, que permaneció en esta parroquia durante la mayor parte del tiempo y al que encontramos viviendo solo²⁹. A juzgar por su registro en el estado de ánimas como pintor, podemos deducir que durante su permanencia en la ciudad eterna se ganó la vida ejerciendo esta profesión y, probablemente, de una manera digna, ya que pudo pagarse la estancia en una de las zonas más importantes de la ciudad.

El pintor Inocencio Borghini (1799-?, Roma), discípulo de Vicente López³⁰ (Valencia, 1772-Madrid, 1850), también vivió en la parroquia de San Lorenzo in Lucina, precisamente en 1826, año en que es mencionado en la documentación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³¹. Tanto él como Vicente Jimeno seguramente ya estaban en Roma cuando solicitaron en abril de 1819 una pensión a la institución madrileña. A tal fin,

Borghini presentó una copia de un cuadro de Anton Raphael Mengs (Aussig, Bohemia, 1728-Roma, 1779) que debía servir para certificar sus capacidades, mientras que Jimeno, también apoyado por López, envió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando algunos cuadros de su invención en los que se representaba la muerte de Argos y diversos estudios de cabezas. El 31 de mayo de 1819, la Academia confirmaba la concesión de una pensión a ambos por valor de 60 reales anuales con los que debían cubrir los gastos derivados de su permanencia en Roma. Sin embargo, en 1822, el encargado de negocios, José Narciso Aparici, les comunicaba la voluntad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de retirarles la pensión por no haber cumplido los requisitos necesarios para que ésta se les mantuviese. Borghini hizo oídos sordos a las exigencias de la institución madrileña y permaneció en la ciudad eterna, esperando un tiempo para reclamar los atrasos, tal y como se desprende de la junta ordinaria de noviembre de 1826.

A la luz de la documentación del archivo romano, podemos llegar a la conclusión de que Borghini trabajó durante un periodo como pintor, profesión que abandonó algo más tarde por la de “impiegato”, posiblemente ante el desdén de la Real Academia y motivado por la imposibilidad de abrirse camino en el ambiente artístico romano³². De hecho, esta profesión le permitió cambiar de domicilio sustituyendo la calle del Gambero por la via Frattina, más céntrica y mejor considerada.

Muy cerca de la parroquia de San Lorenzo in Lucina, en Sant’Andrea delle Fratte, se encontraba arquitecto madrileño Martín López Aguado³³ (Madrid, 1796-Madrid, 1866), hijo de Antonio³⁴ (Madrid, 1764-Madrid, 1831), en Italia desde el año 1824, quien en 1826 compartía la casa en la via Frattina³⁵ con Valentín Carderera (Huesca, 1796-Madrid, 1880)³⁶. Si bien es cierto que el oscense habría tenido oportunidad de residir durante algún tiempo en Roma gracias a la hospitalidad de algún noble romano —recordemos que pudo hacer su viaje a Italia gracias a la generosidad del duque de Villahermosa—, también lo es que permaneció muy próximo al círculo de españoles que vivían en Roma, en la mayoría de los casos de espaldas a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Martín López Aguado aparece nuevamente registrado en los estados de ánimas de la parroquia de Sant’Andrea delle Fratte en 1827, en esta ocasión viviendo con un grabador llamado Giuseppe Furmeri y con un español del que únicamente se especifica su nombre, Victoriano, y su profesión, pintor, otro de los artistas españoles que transcurrieron una estancia en Italia posiblemente con la voluntad de completar su formación³⁷. En 1828 no encontramos al arquitecto anotado en el estado de ánimas de esta parroquia, lo cual podría deberse a que hubiese emprendido un viaje, quizá en compañía del propio Carderera.

El 25 de agosto de 1828, Martín López había contraído matrimonio con una romana, Sofia Picconi, hija de un orfebre oriundo de Roma³⁸. Para poder llevar a cabo dicho matrimonio, el arquitecto madrileño realizó las oportunas *interrogationes* ante el notario Angelo Monti, de los treinta notarios capitolinos, el día 21 de agosto de dicho año³⁹. De este modo, en esta documentación se certifica que era pensionado del rey de España y que había vivido en la parroquia de San Lorenzo in Lucina, aunque no lo hemos encontrado en los estados de ánimas, quizá porque habría podido residir en la casa de alguno de los españoles que moraban en dicha parroquia. Del documento notarial se desprende que prestó declaración en su favor Agapito López de San Román (Madrid, 1801-Valladolid, 1873), quien afirma conocer a Martín López Aguado y a su familia desde hace mucho tiempo por ser ambos españoles⁴⁰. Asimismo, apunta que, en 1810 el arquitecto dejó Madrid, a donde regresó en agosto de 1815, permaneciendo en esta ciudad hasta febrero de 1824, año en que viajó a la ciudad eterna.

Martín López tuvo un hijo que, en el momento de la realización del estado de ánimas de 1828, tenía alrededor de tres meses y al que se bautizó con el nombre de Augusto⁴¹. Éstos se establecieron también en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte⁴² los dos años siguientes en que se produjo el alumbramiento de un segundo hijo que recibió por nombre Alessandro Ignazio Giovanni Battista⁴³.

Otro de los españoles que vivió en dicha parroquia en el mismo año que Valentín Carderera y que Martín López fue el escultor catalán José Bover i Mas (Barcelona, 1790?-Barcelona, 1866)⁴⁴, que compartía una casa con un arquitecto alemán muy cerca de donde se encontraban ambos⁴⁵.

Llegados a este punto cabría precisar que algunos de los artistas que durante muchos años se registraron en la parroquia de San Lorenzo in Lucina pasaron a ser anotados tiempo más tarde en la parroquia de San Giacomo in Augusta, colindante con la de Santa Maria del Popolo. Este podría ser el caso de Antoni Solà, quien desde 1825 se ubicaba precisamente allí. En relación a la presencia de Solà en el registro de dicha parroquia quisiéramos poner de manifiesto el error cometido por quien anotó la edad del escultor. De hecho, en el registro del año 1826 se dice que tiene 30 años, cuando en realidad el artista catalán debía tener aproximadamente 45 años⁴⁶.

La adscripción de Antonio Solá a la parroquia de San Giacomo in Augusta podría tener que ver, al menos parcialmente, con la localización en ella del escultor Alessandro Laboureur⁴⁷, hijo de Francesco Laboureur, familia con la que el catalán podría haber entablado una relación de amistad que le aproximó a esta zona de la ciudad eterna⁴⁸.

Asimismo, San Giacomo in Augusta era la parroquia en la que vivía Antonio Giuseppe Guattani⁴⁹, que aparece registrado como secretario de la Accademia di San Luca, cuando contaba con 72 años de edad⁵⁰. También en esta parroquia se han registrado a otros dos de los personajes más importantes de la academia romana, el pintor Andrea Pozzi⁵¹ y el arquitecto Giulio Camporesi, como ya hemos visto anteriormente, próximo a Solà en la parroquia de San Lorenzo in Lucina, quien algo más tarde decidió trasladarse a la via Gregoriana de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte⁵².

CONCLUSIONES

La localización de un discreto número de artistas españoles en la documentación del Archivio Storico del Vicariato en Roma que se mencionan esporádicamente o que incluso se ignoran en los documentos custodiados en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando demuestra que éstos se vieron obligados, en la mayor parte de los casos, a desarrollar su formación en la ciudad eterna sin el apoyo de la institución académica madrileña. Tan sólo Antoni Solà, a quien la Real Academia siguió los pasos, debió tutelar el destino de los artistas españoles en Roma, quizá por recomendación de ésta o más bien por ser consciente de la dificultad que suponía abrirse camino en Roma. De hecho, el catalán, que cambió en varias ocasiones de domicilio, podría haber orientado a muchos de ellos a la hora de establecerse en la ciudad e incluso habría proporcionado algunas pautas para el desarrollo de la formación de los artistas españoles en ciernes facilitándoles el acceso a algunos de los artistas más relevantes de Roma.

Asimismo, casos como el de Inocencio Borghini, quien en un primer momento se registró como pintor y más tarde como “impiegato”, permiten suponer que muchos artistas, a su llegada a Roma, contaron con el apoyo de la Real Academia, aunque experimentaron,

pasado algún tiempo, el desdén de ésta viéndose obligados a recurrir a otro tipo de actividades con el fin de poder permanecer en la ciudad eterna.

Otro aspecto que se desprende de la consulta de los estados de ánimas es que los artistas españoles mantuvieron durante su estancia en la ciudad eterna una importante proximidad como demuestra la convivencia de Martín López con Valentín Carderera o el testimonio de Agapito López de San Román en las *interrogaciones* del arquitecto madrileño, a su vez, amigo de Carderera. En estas circunstancias, que podríamos calificar como adversas, la solidaridad entre artistas españoles que, además, vivían muy cerca de los unos de los otros en el corazón de la ciudad, debió amortiguar considerablemente la dureza de las circunstancias y habría servido para paliar el abandono de la institución académica madrileña.

No obstante el esfuerzo de Solà por intentar custodiar a nuestros artistas, la realidad es que éstos no consiguieron brillar en el panorama artístico romano y que tuvieron una mayor dificultad con respecto a generaciones anteriores de españoles en Roma para dejar su impronta en el mundo de las academias, especialmente en la Accademia di San Luca. Es posible que ello se deba al caos en que se desarrolló la formación de artistas pero también a la lejanía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que les había abandonado a su suerte y que tenía, en aquel momento, una presencia en Roma ostensiblemente más limitada que la tuvo en momentos anteriores.

NOTAS

- 1 *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma, Instrucción para el director y los pensionados pintores y escultores en Roma*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF. Archivo), sign. 1-50-5. El reglamento en que se estipulaban las características de las pensiones en Roma fue redactado el 2 de octubre de 1758 y estaba integrado por 40 apartados.
- 2 NAVARRETE, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura durante la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 276.
- 3 *Ibid.*, p. 286, nota 549. Esperanza Navarrete recuerda el caso de Rafael Tegeo Díaz (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798-Madrid, 1856), quien solicitó sin suerte una pensión en el año 1819 para Roma o para Madrid. Ante la negativa de la institución académica, Tegeo se fue a Italia por su cuenta y riesgo en el año 1822 y desde allí mandó una solicitud al infante Carlos María el 26 de septiembre de 1825 recomendada al secretario general Fernández de Navarrete por el ministro plenipotenciario en Roma, Guillermo Curtoy. En una nota al margen del borrador, la Academia madrileña, que había informado favorablemente, reclama una obra a Tegeo con la que poder valorar sus capacidades. En 1826, el artista envió una imagen de la Magdalena.
- 4 BROOK, Carolina, "Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento: la figura de Antoni Solà, escultore romanizzato" en PASTORE STICCHI, Manlio, *Il primato della scultura, fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, 2004, pp. 301-308; MICHEL, Olivier, "Les lauréats des concours de sculpture à l'Accademia del Nudo de 1758 a 1848", en BRESCH-BAUTIER, GENEVIÈVE, BARON, Françoise, LE POGAN, Pierre-Yves, *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-Rene Gaborit*, Dijon: Éditions Faton, 2007, p. 241; PARDO CANALIS, Enrique, "Estancia en Roma del escultor Ramón Barba", *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, XXV (1967), pp. 45-64; VV. AA., *Roma. 1771-1891. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, Pozzuoli: Naus Editoria, 2011, fols. I, 198r, 201r, 222r, 238v. Barba fue ampliamente galardonado en el mundo romano tal y como demuestran los premios obtenidos en la Scuola del Nudo: el primer premio en marzo de 1798, el segundo premio en septiembre del mismo año, el segundo premio en marzo de 1799 y el primer premio en septiembre de 1799. A pesar de ello, su estancia en la ciudad eterna fue bastante ajetreada ya que su pensión se interrumpió en varias ocasiones e incluso fue detenido llegando a pasar algo más de un mes en la prisión de Sant'Angelo. A ello habría que sumarle los dos meses de retención en el Palacio de España y el posterior arresto domiciliario en compañía de Álvarez Cubero, Antoni Solà, José de Madrazo y el pintor Miguel Cabañas, entre otros, por haberse negado a reconocer a José Bonaparte.

Ramón Barba solicitó a Vincenzo Pacetti (Castel Bolognese, 1746-Roma, 1820) el 8 de enero y el 16 de junio del año 1800 un documento que certificase sus cuatro premios en la Accademia di San Luca. Asimismo, el escultor italiano informa de que Barba estaba trabajando en una escultura para España en la que se podía ver al rey que daba la paz a Europa.

- 5 BROOK, Carolina, "Canova e gli...", *op. cit.*, pp. 295-298; CID PRIEGO, Carlos, "Damián Campeny, artista mitológico", *Goya*, 16 (1957), pp. 221-225; CID PRIEGO, Carlos, "Una obra maestra del Neoclasicismo español: la Lucrecia muerta de Damián Campeny", *Arte español*, 19 (1952-1953), pp. 15-24; HERAS CASAS, Carmen, "Nuevas noticias sobre Damián Campeny en los fondos de la Academia", *Academia*, 98-99, (2004), pp. 93-108; MICHEL, Olivier, *Les lauréats des...*, *op. cit.*, p. 242.

Damián Campeny i Estrany estudió en la Llotja de Barcelona y se formó también en los talleres de Salvador Gurri (Tona, Barcelona, 1749-Barcelona, 1819) y de Nicolau Travé. En el año 1797 obtuvo una pensión de la Junta de Comercio para ir a Roma, en donde residió durante 18 años y en donde tuvo oportunidad de conocer a Antonio Canova con el que se formó. Testimonio de su progreso fueron algunas copias que envió a la Junta de Comercio de Barcelona como el *Hércules Farnesio* o el *Neptuno*. Otra de sus actividades fundamentales en la ciudad eterna fue la frecuente presencia en los talleres de restauración del Vaticano.

- 6 AUGÉ, Jean-Louis, "Les élèves espagnols de David: mythe ou réalité et état présent des oeuvres dans les collections françaises", *Boletín del Museo del Prado*, 25 (2007), pp. 8-17; BROOK, Carolina, "Canova e gli...", *op. cit.*, pp. 298-301; GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "El escultor José Álvarez Cubero y su formación en la Escuela de Dibujo de Granada", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 135-155; PARDO CANALIS, Enrique, "El Ganimedes de Álvarez Cubero", *Goya*, 124 (1975), pp. 219-222; PARDO CANALIS, Enrique, "Álvarez Cubero y la Diana del Casón", *Goya*, 109 (1972), pp. 58-59; ZUERAS TORRENS, Francisco, *José Álvarez Cubero (1768-1827)*, Córdoba, 1986; VV. AA., *Roma. 1771-1891...*, *op. cit.*, II, pp. I, fols. 70v, 74r, 135r.

José Álvarez Cubero se formó con su padre, Domingo Álvarez, y con el escultor de retablos Francisco Javier Pedrajas (1736-1811). En 1794 fue a Madrid, en donde ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1799 se alzó con el primer premio de esta institución por la obra *Traslado de los restos de san Isidoro a León*, gracias al que obtuvo una pensión para viajar a París. En la ciudad de las luces tuvo la oportunidad de conocer a David d'Angers (Angers, 1788-París, 1856) y a Claude Dejoux (Vadans, 1732-París, 1816). En 1805 fue a Roma en donde trabajó en el estudio de Antonio Canova y en donde permaneció veinte años. Álvarez Cubero es mencionado por Vincenzo Pacetti; el 20 de enero de 1814 el escultor italiano visitó el estudio de Álvarez, establemente asentado en la ciudad eterna. Algo más tarde, el 17 de enero de 1817, Álvarez actuó como intermediario entre Pacetti y el duque de Alba en la adquisición de 14 esculturas antiguas que ascendieron a un total de 8080 escudos. La última vez que Álvarez es referido por Pacetti es el 27 de febrero de 1815, en que fue elegido como perito en la causa Torlonia, cometido que no pudo realizar por encontrarse gravemente enfermo.

- 7 CARRASCO FERRER, Marta, "Las personificaciones esculpidas que adornan la fachada principal del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, XXXV (1999), pp. 109-124; EGEA MARCOS, María Dolores, "Las esculturas alegóricas de la fachada del Museo del Prado", *Goya*, 174 (1982), pp. 356-359; EGEA MARCOS, María Dolores, "Valeriano Salvatierra: vida, obra y documentos", *Anales de la Universidad de Murcia, Letras*, vol XLI, 3-4 (1982-1983), pp. 189-267.

Valeriano Salvatierra y Barriales era hijo del escultor de la catedral de Toledo y en 1807 se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque no tenemos datos seguros sobre el momento en que podría haberse producido el viaje a Italia, en 1810 y 1811 resulta galardonado con sendos premios en la Accademia di San Luca. Su estancia en la ciudad eterna se dilató hasta 1814 y allí tuvo la oportunidad de conocer a Canova y a Thorvaldsen.

- 8 ALCOLEA, Santiago, "Sobre la etapa barcelonesa de Antoni Solà", *Archivo Español de Arte*, 39 (1966), pp. 89-91; AZCUE BREA, Leticia, "Il Cavaliere Antonio Solà, escultor español y presidente de la Academia Romana de San Lucas", *Boletín del Museo del Prado*, 25 (2007), pp. 18-31; BARRIO OYAGAR, Margarita, "Un escultor español en Roma, Antoni Solà", *Archivo Español de Arte*, 39 (1966), pp. 51-83; BROOK, Carolina, "Canova e gli...", *op. cit.*, pp. 293-308; PARDO CANALIS, Enrique, "La casa y la biblioteca de Antoni Solà", *Revista de ideas estéticas*, 25 (1967), 100, pp. 249-272; RIERA I MORA, Anna, *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, tesis doctoral inédita, universidad de Barcelona.

Antoni Solà se matriculó en la Escuela Gratuita del Dibujo instituida en Barcelona por la Junta de Comercio en 1775 con tan sólo doce años. En 1802, se presentó con éxito a un premio convocado por dicha institución consistente en una pensión de doce reales diarios para formarse en Roma, en donde permaneció hasta el final de sus días. Durante los primeros años romanos, el catalán asistió con regularidad al Museo Clementino y al Museo Capitolino en donde tuvo oportunidad de estudiar la escultura clásica. Asimismo, se sintió fuertemente atraído por el trabajo de Thorvaldsen, uno de sus profesores en la Accademia di San Luca de la que llegó a convertirse en miembro a propuesta de Antonio Canova y del escultor danés, y de la que fue director entre los años 1837 y 1840. Asimismo,

en 1830 el rey le nombró Director de los pensionados en Roma, cargo que se hizo efectivo en 1832 cuando llegó el primer grupo de artistas que estuvieron bajo su tutela. Tal y como precisa Leticia Azcue, la relación que Solà mantuvo con los pensionados españoles en la ciudad eterna fue casi paternal ya que fue su protector cuando las circunstancias no eran del todo favorables. Los pagos de la institución madrileña a los jóvenes que se formaban en Roma se retrasaban en la mayor parte de los casos, asimismo carecían de una casa o un punto de referencia en donde vivir. Incluso, desempeñó un papel muy activo cuando se planteó la posibilidad de crear una sede estable para los pensionados que, finalmente, no se llevó a cabo ante la falta de medios.

- 9 BASSEGODA NONELL, Juan, *La vida y obra de Antonio Celles Azcona (1775-1835)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006; GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "Antonio Celles un arquitecto catalán en Roma (1803-1815)", *Studi romani*, 54/3-4 (2006), pp. 408-440; GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "La intervención del arquitecto Antonio Celles en las reformas del palacio de Spagna en Roma (1814-1815)", *Locvs amoens*, 9 (2008-2009), pp. 307-317.

- 10 GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*, Milán: Hugony editore, 2011, pp. 123-127.

El hecho de que los arquitectos de esta generación no tuviesen la oportunidad de disfrutar de pensiones para ir a Roma les proporcionó una mayor libertad, ya que no existía normativa alguna que supusiese un control de las actividades y ejercitaciones realizadas en la ciudad eterna. En algún caso, se les dio un trato de pensionados extraordinarios que les granjeó la protección del embajador en Roma así como algunas cartas de presentación que les acreditaron ante las legaciones de otras naciones europeas.

- 11 *Proyecto del Reglamento para los pensionados a cortes extranjeras por las nobles artes*, Madrid, 3 de junio de 1819 RABASF. Archivo, sign., 1-48-6; NAVARRETE, Esperanza, *La Academia de..., op. cit.*, p. 292.

- 12 *Ibid.*, pp. 285-286.

- 13 D'AGNELLI, Francesca Maria, *I Laboureur scultori romani tra Settecento e Ottocento en Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, Roma: Bonsignori Editore, 2002, pp. 232-236.

Francesco Laboureur nació en Roma en 1767 y fue bautizado en la iglesia de San Lorenzo in Lucina en donde vivía su familia, en una casa situada en la calle Paolina hacia la plaza de Spagna. En 1783 se alzó con el premio de la Accademia di San Luca y en 1802 se convirtió en académico de mérito. En 1810, siendo Príncipe de la Accademia romana Antonio Canova, Laboureur fue consejero junto a Carlo Albacini, Gaspere Landi, Luigi Agricola, Jean Baptiste Wicar, Raffaele Stern, Francesco Manno y Virgilio Bracci. Todos ellos se encargaron de elaborar los nuevos estatutos académicos que fueron firmados por Napoleón en octubre de 1810. El ministro francés en Roma, Cacault, fue una de las personas que apreció en mayor medida la producción artística de Laboureur llegando a coleccionar muchas de sus esculturas que, en la actualidad, se encuentran en el museo de Nantes.

- 14 BELLETINI, Athos, *Gli status animarum: caratteristiche e problemi di utilizzazione nelle ricerche di demografia storica. Le fonti della demografia storica in Italia, Atti del seminario di demografia storica, 1971-1972*, Roma, 1973, pp. 3-42; BON-FAIT, Olivier, "Rome capitale artistique et village de peintres. Un programme informatique pour étudier la population romaine à partir des "stati delle Anime"; *Roma moderna e contemporanea*, año 4, nº 1 (enero-abril 1996), pp. 217-231; BOUSQUET, Jacques, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIe siècle*, Montpellier: ALPHA, 1980, pp. 89-106; HOOGEWERFF, Godefridus J., *Nederlandsche kunstenaars te Rome 1600-1725. Uittreksels uit de parochiale archiven*, 's-Gravenhage 1942; MICHEL, Olivier, "Les archives du vicariat de Rome", *Revue de l'art*, 54 (1981), pp. 23-34; MICHEL, Olivier, *Les archives du vicariat de Rome*, en *Vivre et peindre au XVIIIe siècle*, Roma: Ecole française de Rome, 1996, pp. 17-40; PASSIGLI, Susanna, "Gli stati delle anime: un contributo allo studio del tessuto urbano di Roma", *Archivio della Società romana di storia patria*, 112 (1989), pp. 293-340; SBRANA, Carla; TRAINA, Rosa; SONNINO, Eugenio, *Gli stati delle anime dalle origini al secolo XVII: origini, consistenza, contenuti: con appendice sulle registrazioni parrocchiali*, Roma: La Goliardica, 1977; SCHIAVONI, Claudio, *Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990; SCHULTE VAN KESSEL, Elisja, *Costruire la Roma barocca. La presenza nederlandese nel primo barocco: storia di un progetto di ricerca en Roma moderna e contemporanea*, I, Roma, 1993, pp. 35-44; VODRET, Rosella, *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011.

La costumbre de realizar los denominados libros de estados de ánimas, que se remonta al año 1215, se debe al mandato del cuarto concilio de Letrán, aunque recibe una clara confirmación en el concilio de Trento, que es cuando verdaderamente se puso en vigor. En este intervalo de tiempo se constatan algunos tentativos de practicar de manera habitual el control de la comunión pascual que, en definitiva, representa un censo de los fieles que cada párroco tiene en su parroquia. Este es el caso de las noticias referidas en el Sínodo de Constantinopla en el año 1463 en el que se habla genéricamente de registros parroquiales o del Sínodo de Augusta en 1548 en el que se decreta con claridad la obligación de registrar los bautismos, matrimonios, defunciones, confirmaciones y comuniones. Aunque los estados de ánimas más conocidos son los de Roma, puesto que es la ciudad a la que masivamente se dirigen los artistas procedentes de diversos puntos de Europa, esta costumbre se practicaba en otras ciudades italianas como Parma, Bolonia, Milán o Gaeta.

- 15 *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1815, Archivio Storico del Vicariato di Roma (en adelante ASVR), "Via S. Andrea delle Fratte/ Nº 1 Convento di S. Andrea delle Fratte/ Sig. Antonio Solá Scultore 33." En ese periodo, se encontraban en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte varios artistas pertenecientes al grupo de los Nazarenos como Johann Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789-Roma, 1869) o Peter von Cornelius (Düsseldorf, 1783-Berlín, 1867). *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1815. ASVR, "Via di Porta Pinciana/ mezzanini seconda (...)/ Sig.r Giovanni Feith Pittore 26./ Sig.e Federico Overbeck Pittore 25."
Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1815. ASVR, "Via di S. Isidoro/ nº 39/ Primo piano Sig. Pietro Cornelius Pittore 30./ Carolina Grossi Moglie 21./ Cleria figlia 01./ Anna Crellotti serva 22./ Francesco Marjanti marito soldato 23."
- 16 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 25r. ASVR, "Siegue il volta di Piazza di Spagna verso il Babbuino/ Antonio Sola Spagnolo qd Antonio sculture 36c/ .c."
- 17 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 21v. ASVR, "Siegue via del Babbuino verso Piazza di Spagna/ 76 Franco Labreur Rom: qd Massimiliano, ved.o di Mª Anna Palombi 50 c/ Franco Benaglia Rom: fig.o di Carlo, scultore 29 c/ Cesare Fig.o Rom: 27c/ Luigi fig.o Rom: 3/ Augusto Fig.o Rom: giorni 8"
- 18 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 22v. ASVR, "Siegue il volta di Via Babbuino verso i Greci/ 124 Mariano Vasi Rom: qd Giuseppe Antiquario 74C/ Maria Cafurro veneta qd Ant.o mog.e 62C/ p.o Virginia Angeletti Rom: Fig.a Alessandro 19. C/ p. Anna Mª Nicolai Rom: qd Andrea ved.a di Gia/como Frasari 63"
- 19 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 29v. ASVR, "Siegue via Belsiana verso via Fratina/ Sig.r Raffaele Sterna Rom: qd Gio: Architetto 41C/ Famiano Dorelli di Magliano qd Carmina servo 43C".
- 20 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 21v. ASVR,
- 21 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 32r. ASVR, "Principa i corso verso strada della vite/ Illmo sig.R Cavalier Ant.o Canova di Trevi qd Pietro Scultore 60c/ Red.o Sig.r D. Gio: Batta Fratello di Trevi 42/ Sig.r Domco Maner di Trevi qd scultore 45/ Sig.a Delice Nataletti Rom: qd Pasquale Fovernante 52c/ Rosa Finocchio Subiaco qd Pietro mog.e di Dmco Tannuccelli 40c/ Santi Magnani di Cesena qd Carlo, coco 39".
- 22 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 40r. ASVR, "Volta strada Pontefici verso Ripetta/ Sig.r Giulio Campo-resi Rom: qd Pietro Architetto 63c/ Angela Piscioti di Napoli qd Alfonso ved.a di Gio del Santo 55c/ Maria Medici di Sabina qd Gio: serva 37c/ Vincenzo Magnoni di Osimo qd Lorenzo, servo 47c".
- 23 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 52r. ASVR, "Siegue la Fontanella verso il Clementino/ 91: Sig.r Vincenzo Camoncini Rom: qd Gio Batta Pitte 45c./ Sig.a Madalena Devoti Rom: qd Carlo, mog.e 25c./ Teresa Fig.a Rom: 2/ Sig.r Pietro Camoncini Rom: qd Gio: Batta Pittore 51.c./ Mª Anna Cortesi Rom: qd Mariano, ved.a di Dmeco/ cameriera santoni 45c/ Giustina Gambuti Rom: qd Ant.o 41.c./ Anna de Girolimi Rom: Fig.a d'Andrea mog.e di/ Raffaele Crispi 24c/ Guglielmo Flamoni di Bolzano servo 34.c".
- 24 KELLER, Enrico de, *Elenco di tutti gli pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame, scultori in metallo e mosaicisti aggiunti gli scalpellini, pierrari, perlari de altri artefici e finalmente i negozi di antichità e di stampe esistenti in Roma l'anno 1824. Compilato ad uso degli stranieri da Enrico Keller membro ordinario dell'Accademia Romana di Archeologia*, Roma, presso Francesco Bourliè, 1824, p. 3. "Perciò moltissimi si sono applicati con successo all'Incisione in Rame, per appagare la curiosità e porgere un modo facile e bello onde procurarsi le copie di tanti e così numerosi oggetti interessanti. Non v'è forse quadro rimarchevole di gran maestro, che non sia stato inciso da valente Artista; le Statue dei Musei, le Ruine Maestose, le Belle Vedute, i costumi pittoreschi delle Varie Provincie, tutto è stato maestrevolmente inciso, e si trovano presso gli Autori medesimi, parte nei numerosi negozj di stampe".
- 25 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 10v. ASVR, "Siegue via condotti verso il corso/ 40 Guglielmo Gmelindi Baden qd Gio: Incisore 52/ mª Diomira Scheri Rom: qd Gio: Mog.e 45/ Virgini Fig.a Roma: 13/ Mª Regina Fig.a Rom: 10/ Giorgio Fig.o Rom: 10/ Pier Luigi Mª de Lorenzi Rom: qd Gio negoziante 44c/Anna Mª de Lorenzi Rom: Fig.a Andrea, Cameriera 22".
Libro dei morti, San Lorenzo in Lucina, 1818-1825, fol. 21v. ASVR, La muerte de Gmelin tuvo lugar el 22 de septiembre de 1822 y fue enterrado en dicha parroquia.
 BORCHARDT, Stefan, *Wilhelm Friedrich Gmelin: Vedute und Ideallandschaften der Goethezeit*, cat. exp., Hausen ob Verena, Kunststiftung Hohenkarpfen, 15 de julio-7 de noviembre de 2010, Beron: Heuroner Kunstverlag, 2010;
 SCHMIDT, F. Carlo, "Wilhelm Friedrich Gmelin", *Print Quaterly* (2011), pp. 203-205. Wilhelm Friedrich Gmelin se formó en su ciudad natal y, a partir de 1776, comenzó a estudiar el grabado bajo la supervisión de Christian von Mechel (Basel, 1737-Berlín, 1817). En 1886 se fue a vivir a Roma, en donde gozó del apoyo de Jacob Philipp Hackert (Prenzlau, 1737-San Pietro di Careggi, 1807) con el que tuvo ocasión de ir a Nápoles y del que grabó dos cuadros. En 1790 regresó a la ciudad eterna dedicándose, primordialmente, a la realización de paisajes y en donde gozó de un importante éxito ya que sus grabados se vendieron con facilidad entre los viajeros del *Grand Tour*. Desde 1789 hasta 1801 estuvo en Alemania en donde se dedicó a grabar las ilustraciones, alrededor de 40, de algunos de los trabajos de Alexander von Humboldt (Berlín, 1769-Berlín, 1859). En 1801 regresó a Italia,

- país en el que residió hasta su muerte y en donde se convirtió en uno de los grabadores más importantes del panorama artístico romano.
- 26 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 42v. ASVR, "Siegue il volta delle colonnette/ Luigi Cunego di verona qd Domco incisore 57c/ Colomba Camilli Rom: qd Giuseppe mog.e 51c/ Teresa Fig.a Rom: 24c".
Libro dei morti, San Lorenzo in Lucina, 1818-1825, fol. 46v. ASVR, Luigi Cunego falleció el 12 de enero de 1823 y fue enterrado en la parroquia de San Lorenzo in Lucina.
- 27 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol 28r-28v. ASVR, "Segue Bocca di Leone/ 78 S.C il Sig.r Prinpe D. Luciano Buonaparte di Ajaccio Fig.o/ S.C. D. Principse Alessandra Bleschamp di Calais Fig.a/ Del Sig.e Carlo, mog.e 42/ Sig.r Carlo Fig.o Rom: 42/ Sig.a Letizia Fig.a Rom:/ Sig.a Giovanna Fig.a Rom: Sig.r Paolo Fig.o Rom:/78 Siegue Bocca di Leone= e, la Famig.a del Principe Luciano/ Sig.e Luigi Fig.o Rom/ Sig. Pietro Fig.o Rom/ Sig.e Ant.o Fig.o di Frascati/ Sig.a Maria fig.a Rom:"
- 28 JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.: "José de Madrazo en Italia (1803-1819)", *Archivo español de arte*, 67, 266 (1994), p. 130.
- 29 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1819, fol. 52r. ASVR, "Siegue il volta dell'arancio verso Ripetta/ 63 Michele Cavagnos spagnolo qd Pittore 43".
Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina, 1824, fol. 62r. ASVR, "Siegue Arancio verso Ripetta/ Michele Cabagnos Pittore Spagnolo 48".
- 30 DIEZ GARCÍA, José Luis, *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 1999.
- 31 *Libro de acuerdos para las juntas ordinarias celebradas por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando que dió principio en 24 de enero del año 1819*, RABASF. Archivo, sign. 3-88, Junta ordinaria, noviembre de 1826, fol 155r.
- 32 *Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1820, fol. 41v. ASVR, "Principia il Gambero/ 15 Innocenzo Vorchini spagnolo q. Gregorio Pittore 21 c./ Mara Dolores Spagnola q. Vincenzo Moglie 21.c./ Emilia fig. Roma Mesi 3".
Stati delle anime, San Lorenzo in Lucina, 1824, fol. 3v. ASVR, "Comincia Via Frattina Verso il Corso/ 23 Innocenzo Borghini spagnolo q. Gregorio Impiegato 27/ Maria Giuliani spagnola q. Vinco Mglie 23C/ Emilia f. Rom. 4/ Rosa Marinelli di Viterbo q. Romo 16 C."
- 33 MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid: Museo del Prado, 1996. Martín López Aguado fue, al igual que su padre, discípulo de Juan de Villanueva (Madrid, 1739-Madrid, 1811) con el que trabajó como proyectista del Teatro Real y en el Museo del Prado. La formación en Roma, que inició en el año 1824, concluyó en 1830, puesto que en 1831 ya estaba en Madrid para ocuparse de las obras del Real Coliseo de la Plaza de Oriente. En 1834, se encargó de ampliar el invernáculo ejecutado por Villanueva en el Jardín Botánico e intervino también en la Alameda de Osuna. Posiblemente, su trabajo más relevante fue el del Museo del Prado en donde sustituyó a su padre entre los años 1835 y 1838.
- 34 RECIO MIR, Antonio, "Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para la capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla", *Academia*, 86, (1998), pp. 379-398. Antonio López Aguado se formó con Juan de Villanueva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en donde consiguió una pensión que le permitió concluir su recorrido formativo en Francia y en Italia. Su trabajo se desarrolló, fundamentalmente, en Madrid, ya que estuvo durante la mayor parte de su vida al servicio de Fernando VII. Fue precisamente éste quien le comisionó la Puerta de Toledo y el Teatro Real que, si bien proyectó, no llegó a concluirse hasta 1850, experimentando sustanciales modificaciones con respecto al proyecto original. También son un diseño suyo el Parque del Capricho en la Alameda de Osuna, el Casino de la Reina y el Museo Fernandino que, posteriormente, habría de convertirse en Museo del Prado, así como el palacio de Villahermosa, actual sede del Museo Thyssen-Bornemisza.
- 35 *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, fol. 134v. ASVR, "Via Frattina (...)/ Secondo Piano/ 953 Caterina Vadera (...) zit. 56 ccc/ Martino Lopez Aguado spagnolo/ architetto 28 ccc/ Valentino Carderera spagnolo Pitt. 30 ccc".
- 36 ARANA COBOS, Itziar, "La desamortización de Mendizábal. Valentín Carderera, comisionado, académico y coleccionista", en SOCIAS I BATET, Inmaculada (coord.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions i col·leccions: Jornades Internacionales sobre Coleccionismo*, Barcelona: Universidad, 2009, pp. 83-111; ARCO Y GARAY, Ricardo, *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid: Imprenta Moderna, 1919, pp. 1-11; ARCO Y GARAY, Ricardo *Espíritu romántico. Valentín Carderera en El genio de la raza: figuras aragonesas*, 2 vols., Zaragoza: Tipografía del Heraldo de Aragón, 1923-1926, vol. I (1923), pp. 183-196; AZPIROZ, José María, *Valentín Carderera. Pintor oscense*, cat. exp., 11-21 de mayo de 1981, Huesca, Museo del Altoaragón: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1981; CALVO MARTIN, Rocío, "La intervención de la Real Academia de Bellas Artes en la protección del patrimonio: la comisión Carderera (1836)", *Espacio, tiempo y forma, serie 7, Historia del Arte*, 20/21, (2007-2008), pp. 229-266; Llabrés y Quintana, Gabriel, "El Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880)", *Revista de Huesca*, II/7 (1905), pp. 43-59; GARCÍA GUATAS, Manuel, "Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico", *Artigrama*, 11 (1994/1995), pp. 425-450; LANZAROTE GUIRAL, José María, "Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de los monumentos aragoneses de Valentín Carderera", *Argensola*, 120 (2010), p. 141-176; MADRAZO, Pedro de,

- "Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, I (1882), pp. 5-12 y 105-126; MATILLA, José Manuel (COM.), *No sólo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado*, 1997-2010, cat. exp., Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 258-263; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, "Carderera y Solano, D. Valentín", en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Ramón Moreno, 1868-1869, vol. I (1868).
- 37 *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1827, fol. 19r. ASVR, "Strada di Mario de' Fiori (...)/ Secondo Piano/ 22. Antonio de Bacchi (...) 41. ccc/ Giuseppe Furmeri Incisore 34. ccc/ Vittoriano spagnolo pitt.e 22 ccc/ Martino Aguato spagnolo 36 ccc".
- 38 *Liber VII Matrimoniorum*, 1825-1847, Sant'Andrea delle Fratte, fol 17r. ASVR, 39 ASVR, *Angelo Monti*, uff. 1, *Interrogationes*, 1827-1828, fols 613r-615r.
- 40 BRASAS EGIDIO, José Carlos, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid: Diputación Provincial, 1982, p. 31; MATILLA, José Manuel (COM.), *No sólo Goya..., op. cit.*, p. 263; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Giner, 1984, p. 384.
- Agapito López de San Román fue discípulo de Vicente López y se formó en el ambiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente, pasó siete años en Italia gracias a una pensión que le fue concedida por el rey Fernando VII. Durante su estancia en Roma tuvo ocasión de visitar el taller de Bertel Thorvaldsen y de Antonio Canova. Una vez en España, dedicó su vida a la Escuela de Bellas Artes de Valladolid y llegó a ser director del Museo Provincial de esta ciudad. Tal y como se señala en el catálogo de la exposición *No sólo Goya*, Valentín Carderera mantuvo una fluida amistad con él y en su compañía daba paseos por la ciudad eterna deteniéndose en algunos lugares en que llevaban a cabo bocetos.
- 41 *Liber XII, baptizatorum, Sant'Andrea delle Fratte*, 1825-1846, fol. 42v. ASVR.
- 42 *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1828. ASVR, "Via della Vite (...)/ 49. Isteso Piano/ Sig.r Martino Lopez de Aguado Spagnolo 30. ccc/ Soffia Picconi Moglie Rom: 25 ccc/ Augusto figlio di Mesi 3 ccc".
Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1829, fol. 212v. ASVR, "Via Mario di Fiori (...)/ Terzo Piano/ 28. Martino Lopez de Aguado Spagnolo 31. ccc/ Soggia Picconi Moglie Rom: 26 ccc/ Augusto figlio 1. c".
Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1830, fol 42v. ASVR, "Via Mario di Fiori (...)/ Terzo Piano/ Martino Lopez de Aguado Spagnolo 31. ccc/ Soffia Picconi Moglie Rom: 26. ccc/ Augusto figlio 1. ccc".
Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1831, fol. 42v. ASVR, "Via della Vite (...)/ Nell'isteso Piano/ 59. Martino Lopez de Aguado Spagnolo 32 ccc/ Soffia Piconi Moglie Rom: 27 ccc/ Augusto filio 2."
- 43 *Liber XII, baptizatorum*, 1825-1846, *Sant'Andrea delle Fratte*, fol. 42v. ASVR.
- 44 Precisamente en el año en que aparece registrado por primera vez en el estado de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, es decir, en 1826, Josep Bover recibió una pensión de la Junta de Comercio de Barcelona para poder completar su formación en Roma. Éste fue alumno de José Álvarez Cubero, quien tras pasar un periodo en París, concluyó su formación en la ciudad eterna estudiando en el ámbito de Antonio Canova. Fue durante su permanencia en la ciudad eterna cuando Bover llevó a cabo una de sus esculturas más célebres, *El gladiador herido* que, junto a las esculturas de la Casa de la Ciudad de Barcelona (1844) o las realizadas para la Capilla de Santo Tomás de Villanueva de la Catedral de Cádiz (18) figura entre sus obras más relevantes.
Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'Anno 1754 al 1848; colli indicazione del Professore direttore della Scuola. Siegue un elenco alfabetico degli alunni che hanno frequentato la scuola in un anno, fol. 32v.
- 45 *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, fol. 135r. ASVR, "Via di Mario de' Rione/ (...) Istesso/ 965 Giuseppe Bover Spagnolo Scultore 21 ccc/ Giovanni Gutengon tedesco architetto 31 ccc".
MICHEL, Olivier, *Les lauréats des...*, *op. cit.*, p. 242.
- Desconozco si existe alguna vinculación entre José Bover y Francisco Bover (Santa María de Vorbera, 1769-Barcelona, primera mitad del siglo XIX), que fue galardonado con el primer premio de la Scuola del Nudo en septiembre de 1791.
- 46 AZCUE BREA, Leticia, "Il Cavaliere Antonio...", *op. cit.*, p. 29, nota 1.
- El error en la edad de Antoni Solà se mantiene en el resto de los estados de ánimas de la parroquia de San Giacomo in Augusta. Esta cuestión nos hace pensar en las muchas disquisiciones que ha habido en torno a la verdadera fecha de nacimiento del escultor catalán. Tal y como recoge Leticia Azcue en la nota a pie de página 1 de su artículo, Margarita Barrio Oyagar pensaba que Solà podría haber nacido en el año 1787, para lo que tomaba como referencia la partida de defunción en la que se decía que tenía 74 años. Santiago Alcolea, por su parte, consideraba que la fecha del nacimiento del catalán podría ser los años 1782 o 1783 en función de su matrícula en la Lonja. Riera y Mora, en su tesis doctoral sobre los pensionados de la escuela de dibujo de Barcelona, sostiene que el nacimiento de Solà debió tener lugar en los primeros años de la década de 1780 o, incluso, en este año. Por último, Leticia Azcue Brea precisa que Riera i Mora ha encontrado en un archivo privado en el que trabaja, la fecha del nacimiento de Solà que debería haber tenido lugar en 1780.
- 47 D'AGNELLI, Francesca Maria, *I Laboureur scultori...*, *op. cit.*, pp. 236-240.

Alessandro Laboureur nació en Roma en 1796 y fue bautizado en la parroquia de San Lorenzo in Lucina. En los estados de ánimas aparece ya en 1809, cuando tenía tan sólo 13 años, y junto a su nombre se ha anotado "al disegno", mientras que algunos años más tarde, en 1812, se señala junto a su nombre "studente". Entre 1819 y 1820, se casó con la romana Agnese Giuseppe Gallucci, matrimonio del que nacieron 3 hijos. El escultor perteneció a una estirpe de artistas que tuvo comienzo con Massimiliano Laboureur, nacido en Roma en 1739, en el seno de una familia de belgas oriundos de Bruselas. Aunque se trate de una actividad un tanto marginal y de escasa relevancia, quisiera poner de manifiesto que Massimiliano Laboureur intervino, tal y como refleja la documentación de los padres españoles de via Condotti, en la iglesia de los Trinitarios en donde se justifica un pago al escultor romano. Es posible que el trabajo de Laboureur en la iglesia de los Trinitarios hubiese consistido en la supervisión de todo lo que tuvo que ver con la escultura en dicho espacio, quizá una simple actividad de manutención. En 1816, Alessandro Laboureur se alzó con el premio de la Accademia di San Luca, quizá gracias al apoyo de su padre, lo cual explicaría que este hecho se produjese siendo tan joven. En 1821, sabemos que se le concedió una pensión de veinte escudos al mes durante tres años gracias al concurso Canova. En 1838 se convirtió en miembro de la Congregazione di Virtuosi del Panteon y en 1856 llegó a ser Corrispondente dell'Accademia Reale Belga di Bruxelles.

- 48 *Stati delle anime, San Giacomo in Augusta*, 1825, fol. 4. ASVR, "Via del Corso nº 43=1 Piano/ cr.c. Sig.e Alessandro Laboureur del Sig.e Franc.o Rmo Sculture 17 29/ cr.c. Agnese Gallucci per Gius.e Tiburtina 34/ Verginia f 5/ (...) 2/ cr.c. Marianna Brunetti qm Dom.o Ved.a di Vincezo Mastrucci Rmo Serva 54/ cr.c. Teresa Mastruzzi f".
- 49 GUATTANI, Giuseppe Antonio, *Sullo stato delle Belle Arti in Italia e particolarmente a Roma* en *Atti dell'Accademia italiana di Scienze de Arti*, 1810; ROLFI OZVALD, Serenella, "Roma moderna e le arti: una guida del 1808; Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità", *Studi di storia dell'arte*, 16 (2005), pp. 285-296; ROLFI OZVALD, Serenella, *Un antiquario agitatore culturale: G. A. Guattani e le memorie enciclopediche romane* en *Con Stefano Susino. Tracciati di storia dell'arte*, atti del seminario, Roma, 25-26 de febrero de 2010 (en publicación); ROLFI OZVALD, Serenella, *Il Catalogo degli artisti di Giuseppe Antonio Guattani e la promozione dell'architettura nel primo decennio del XIX secolo*, en TEDESCHI, Letizia, RABREAU, Daniel, *L'architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Mendrisio: Mendrisio Academy Press- Silvana Editoriale, 2012, pp. 431-444.
- 50 *Stati delle anime, San Giacomo in Augusta*, 1825, p. 18. ASVR, "Via del Corso nº 107. 3. Piano 81./ cr. c. Sig.e Gius.e Ant.o Guattani q.m Carlo Rmo Segretario dell'Accademia di S. Luca 72/ cr. c. Sig.ra Marianna Bianchi q.m Raimondo Rna 47./ cr. c. Luigi Pedoni q.m Giu: Btta di Macerata Scapolo Servitore 22".
Stati delle anime, San Giacomo in Augusta, 1827. ASVR.
Stati delle anime, San Giacomo in Augusta, 1828. ASVR, En este caso no se señala su vinculación a la Accademia di San Luca, sino que se precisa que es anticuario.
- 51 *Stati delle anime, San Giacomo in Augusta*, 1825, p. 40. ASVR, "Vicolo di Gesù e Maria nº 27= 3. Piano 125./ cr. c. Sig.e Andrea Pozzi q.m Franc.o Rno. Pittore 48/ cr. c. Vetunia Deft del Sig.e Ant.o Rma Conj. 35/ Stefano 9/ Angelina 7/ Raffaello 5/ Adelaide 3/ Mº Eloisa 1/ cr.c. Marianna Pozzi sorella zitella 47./ Margherita Linceri q.m Simone Rma ved.a di Giacomo Pirani 75".
Stati delle anime, San Giacomo in Augusta, 1826-1828. ASVR.
- 52 *Stati delle anime, San Giacomo in Augusta*, 1825, p. 165. ASVR, "Via di Pontefici segue il nº 44. 3. Piano 811/ cr. c. Sig.e Giulio Camporese q.m Rmo Architetto e Professre dell'Accademia di S. Luca 69/ cr. c. Angela Piscioti q.m Alfonso Napoletana 60/ cr. c. Maria Domenicadetti q. Di Pietro di Pesaro ved.a di Bened.o Ruinati Serva 45/ cr. c. Domenico Fanelli di Urbino servitore 47./ cr. c. Mariangela Prucchi q.m Biagio di Genzano zitella Serva 24/ cr. c. Ilmo Sig.re Giuseppe Cavaliere di Luna di Conti di Torana napoletano 43."

JOSÉ FRANCÉS: EL CRÍTICO DE LA MIRADA ECLÉCTICA

José Luis Antequera Lucas

Resumen: En Septiembre del año 2014 se cumplirá el cincuenta aniversario del fallecimiento del académico José Francés. Al morir, en 1964 era el Decano de los Académicos de San Fernando. Francés, como «discípulo entusiasta y admirador humilde» leía su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid como ilustre recipiendario, el día cuatro de febrero de 1923. El propósito de este artículo es rememorar su figura y difundir la relevancia que tuvo su aportación como crítico de Arte entre 1902 y 1931, período que comprende desde la Restauración de Alfonso XIII, hasta la proclamación de la República Española. Dedicando una especial atención a su obra *El Año Artístico, 1915-1926*.

Palabras clave: Ecléctico, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), José Francés (1883-1964).

JOSÉ FRANCÉS: A CRITIC WITH AN ECCLECTIC VISION

Abstract: September 2014 will mark the fiftieth anniversary of the death of José Francés. He was Dean of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Royal Academy of Fine Arts of San Fernando] when he passed away in 1964. Francés spoke as an «enthusiastic disciple and a humble admirer» of the Royal Academy in his admission speech, made on the fourth of February 1923. The purpose of this article is to recall both the man and his contribution as an Art critic between 1902 and 1931, a period that spanned Alfonso XIII's ascent to the throne (following a Regency) to the proclamation of the Spanish Republic. The article places special emphasis on Francés' work *El Año Artístico 1915-1926*.

Key Words: Ecclectic, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), José Francés (1883-1964).

En Septiembre del año 2014 se cumplirá el cincuenta aniversario del fallecimiento del académico José Francés. Al morir, en 1964 era el Decano de los Académicos de San Fernando. Francés, como «discípulo entusiasta y admirador humilde»¹ leía su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid como ilustre recipiendario, el día cuatro de febrero de 1923.

El propósito de este artículo es rememorar su figura y difundir la relevancia que tuvo su aportación como crítico de Arte entre 1902 y 1931, período que comprende desde la Restauración de Alfonso XIII, hasta la proclamación de la República Española. Dedicando una especial atención a su obra *El Año Artístico 1915-1926*.

BIOGRAFÍA DE JOSÉ FRANCÉS

José Francés y Sánchez-Heredero (Madrid 1883 - Arenys d'Empordá 1964) fue periodista, crítico de arte, traductor y novelista, perteneciente a la generación de 1909-1923 y por tanto a la reconocida como Generación de 1914. Con sus 81 años de vida,



José Francés, Académico de San Fernando. Imposición de la Medalla por el Ministro Sr. Salvatella. *El Año Artístico 1923-1924*. Madrid.

asistió a los acontecimientos históricos de España que marcaron el devenir de nuestro país desde la Restauración de Alfonso XIII en 1902, el Directorio de Primo de Rivera en 1923, La II República Española de 1931, La subsiguiente Guerra Civil y finalmente la postguerra y el Régimen del General Franco.

José Francés nació en Madrid el 22 de Julio de 1883, en la calle de San Jorge, desaparecida en parte por el trazado de la Gran Vía. Los padres del escritor y crítico fueron D. José Francés y Álvarez de Perrera, vallisoletano, y D^a Teodora Sánchez-Heredero y González-Posada, de Valencia, que murieron en 1938 y 1939 respectivamente².

José Francés estudió el bachillerato en Madrid, (Instituto Cardenal Cisneros), en León y en Ciudad Real, graduándose en Oviedo en el año 1900 y empezando en aquella Universidad la carrera de Derecho, que luego no continuó. La familia Francés era de ascendencia asturiana (dos abuelas y sus bisabuelos) con inquietudes intelectuales por parte de su padre, funcionario del gobierno. Obligado éste a continuos traslados por motivos profesionales, recorre Cuba, Filipinas y diversas ciudades españolas durante su infancia y adolescencia.

José Francés estuvo casado en primeras nupcias con la actriz Rosario Acosta y al fallecimiento de ésta con Aurea de Sarrà, conocida por sus danzas clásicas (*Cantos Plásticos*) en toda Europa y propietaria de la torre y el castillo de Arenys d'Empordá (Girona)³, donde ambos pasarían prolongadas estancias.

Sus inquietudes literarias y artísticas se manifestaron pronto, de modo que procuró cuanto antes obtener unos ingresos económicos que le permitiesen dedicarse a lo que

verdaderamente quería, escribir. Su formación (1900-1910) fue autodidacta y en ella tuvieron su influencia las lecturas de los románticos, las obras de Baudelaire, Edgar Allan Poe y Nietzsche y el ambiente literario y artístico madrileño de primeros de siglo XX. Tenía diecisiete años cuando empezó a publicar en las revistas *Gente Conocida* y *Alma Española*, donde creó la sección «Visto y Oído», comenzando a trabajar junto a Blasco Ibáñez. En 1903 publicó sus dos primeras novelas: *Dos Cegueras* y *Abraço Mortal*. Preparó oposiciones al cuerpo de correos, en el que ingresó en 1904 y fue jubilado en 1953⁴. Este puesto de funcionario, le permitió obtener el suficiente tiempo libre y estabilidad económica para lo que constituiría su pasión: escribir novelas y convertirse en crítico de arte, así como traductor y colaborador de revistas como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera* (utilizando frecuentemente el pseudónimo de Silvio Lago).

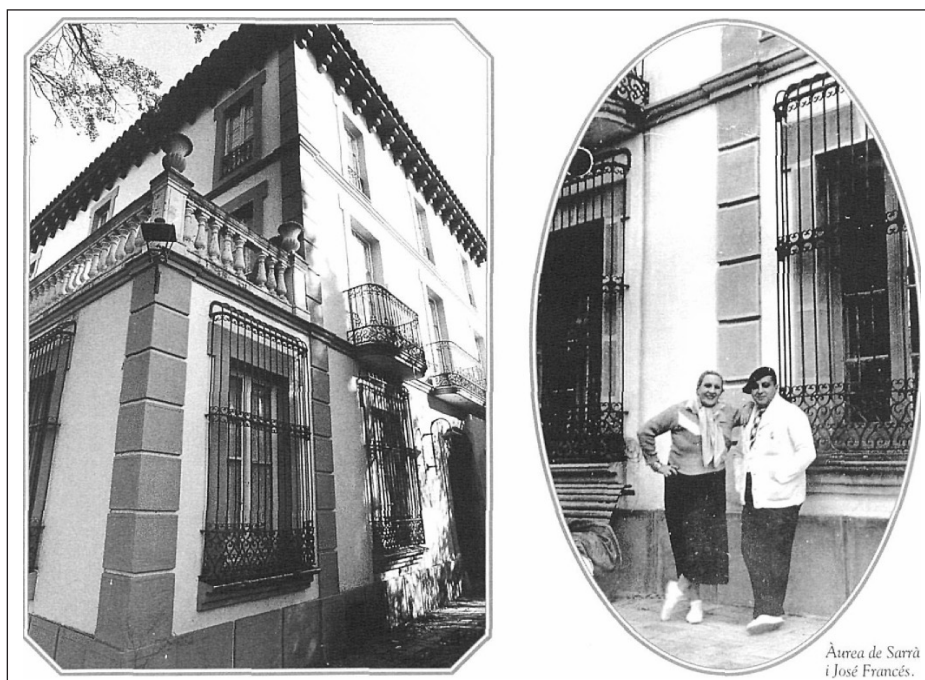
En 1915 comenzó la publicación de sus críticas de arte en su anuario *El Año Artístico*, hasta 1926 y en el magazine semanal *La Esfera*, hasta 1931.

Elegido Académico en 1922, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el cuatro de febrero de 1923, siendo su secretario perpetuo, a partir de 1934. En 1948 obtuvo el Premio Nacional de Literatura con su obra de teatro *Judith*.

Fue Francés un prolífico conferenciante, traductor y escritor abarcando la crítica y la historia del arte, la novela, el cuento y el teatro, con más de cien obras salidas de su pluma⁵.



Blasco Ibáñez, El Caballero Audaz (centro) y José Francés (derecha). *La Esfera*. Julio 1915. Madrid.



Aurea de Sarrá y José Francés en la casa de Arenys d'Empordá. Foto: Jordi Carrera en Revista de Girona, 1998.

JOSÉ FRANCÉS Y SU GENERACIÓN

Pertenece Francés a la Generación de 1914 (1909-1923), la misma que Alfonso XIII y Manuel Azaña. Es contemporáneo de los escritores de la Generación de 1898 que se encuentran en su etapa de predominio y desarrollan su plena actividad en 1913, cuando Francés cumple treinta años; un grupo generacional formado, entre otros, por Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Carmen de Burgos, Blasco Ibáñez, Concha Espina, Gabriel y Galán, Azorín, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois.

José Francés, pertenecerá a la siguiente Generación la de 1909-1923, será coetáneo de Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Eugenio D'Ors, Cansinos Assens, Ortega y Gasset, Manuel Abril, Alberto Insúa, Gregorio Marañón, Juan de la Encina, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas y Jorge Guillén. Nuestro crítico participará de las vigencias de su generación, cuyas creencias y valores estarán basados en la preeminencia otorgada a la educación, el cosmopolitismo, la mirada hacia Europa, el cientifismo, el trabajo intelectual riguroso, el racionalismo, el cuidado y expresión del cuerpo a través de los bailes, el deporte y la moda.

Estos valores conformarán el paréntesis vitalista de la década de 1920 y su *joie de vivre*, en las grandes ciudades de entreguerras.

Para Francés, la Generación del 98 permanecía anclada en una visión pesimista de la realidad española, transida de derrotismo. Así lo expresa en un momento de su discurso de recepción en la Real Academia en 1923:

«El pesimismo egolátrico, podrido de negaciones que la generación del 98 vertía en paletadas de sepulturero sobre la fosa común de nuestro desastre colonial»⁶.

Francés participaba de las ideas regeneracionistas. Convencido anti-aurino, lamenta que el espectáculo del toreo «vacíe los bolsillos del público, en detrimento de artistas, escritores y hombres de ciencia que no están apoyados económicamente».

«Ahondando en todos los serios problemas de empobrecimiento nacional, encontraremos siempre la lepra taurina. Las corridas de toros, son (...) las culpables de todas nuestras derrotas materiales y espirituales (...) la desviación torpe y suicida de nuestras energías, el envilecimiento de las costumbres, son los afrentosos contrastes de los toreros millonarios y de los escritores y artistas que mueren de tuberculosis o arrastran una vejez misérrima acosados de todas las penalidades; es la emigración de los hombres de ciencia y de los hombres del agro; es la flamenquería y el matonismo apoderándose de las antiguas cualidades de valor y caballerosidad; es la degradación moral»⁷.

Le disgustaba «La España en escombros, huraña, hostil, inhóspita, reconcentrada en su pasado bélico o místico y en su presente miserable»⁸.

LOS INICIOS: ESCRITOR, CONFERENCIANTE Y TRADUCTOR

Francés distinguirá tres clases de escritores:

«Los que escribimos como queremos, los que escriben como les mandan y los que no saben escribir de ningún modo»⁹.

El ya académico Francés, no duda en situarse entre los primeros. Pero empecemos por los inicios...

Entre 1907 y 1912 se editó en España de la mano de Eduardo Zamacois, el llamado *Cuento Semanal*, una colección de relatos a precios populares y fáciles de encontrar en los kioscos o por suscripción. El éxito de *El Cuento Semanal* fue fulminante¹⁰, el caricaturista



José Francés. *El Hombre que vivió dos veces*. *La Novela Corta*, Prensa Popular, julio 1919. Madrid. Biblioteca del autor.



José Francés. *El Hijo de la Noche*. Editorial Mundo Latino, 1922. Madrid. Biblioteca del autor.

Manuel Tovar hacía para la portada el retrato humorístico del autor de turno, la publicación de una novela corta podía representar para escritores noveles, el inicio de su reconocimiento. José Francés compartió sus publicaciones con firmas consagradas como Pardo Bazan, Dicenta, Pío Baroja y Galdós entre otros. Entre las firmas jóvenes, al lado de Francés se encontraban Pérez de Ayala, Martínez Sierra, Ramírez Ángel y Alberto Insúa.

En 1916 (hasta 1925) apareció la llamada *Novela Corta* publicación dirigida por José de Urquía, donde publicaban breves relatos firmas como Galdós, Azorín, Insúa, Benavente ... Uno de los escritores asiduos fue también José Francés. Sus comienzos fueron, por tanto, más literarios que artísticos y en ellos fue determinante la personalidad de Eduardo Zamacois. Desde su primera novela *Dos cegueras* (1903) José Francés se esmera en el cuidado de la prosa y concede importancia a la forma, en línea con el Modernismo literario. Preguntado Francés por Juan del Sarto¹¹ sobre su vocación literaria, responde:

«mi padre ha sido escritor (...) renunció a escribir cuando yo publiqué mi primer libro. Me obligó a suprimir pronto de mi firma incipiente el paréntesis (hijo) del que yo me enorgullecía (...). Sólo un José Francés: tú —decía».

Francés escribía en pluma, nunca escribió a máquina, «pluma puesta al servicio de la belleza artística en artículos tan luminosos como orientadores»¹². Las primeras críticas literarias de Francés, datan de 1904 y estaban dedicadas a la pintura de las Exposiciones Nacionales. A partir de 1915 es cuando la crítica se convierte en su actividad sistemática, que toma forma en los volúmenes de *El Año Artístico* que publica año tras año, entre 1915 y 1926.

Otra faceta de nuestro crítico era la de traductor, tradujo a Gorki, a Conan Doyle a Clemenceau, Allan Poe, Baudelaire, Nietzsche... José Francés fue también colaborador de la enciclopedia Universal Espasa, para la que redactó biografías de pintores, dibujantes y literatos.

A partir de 1915, José Francés compatibiliza la tarea de crítico y novelista en una producción vertiginosa que se extenderá hasta 1931. En 1914, funda los *Salones de Humoristas*, y toma a su cargo su organización anual, editando el catálogo donde, además del nombre del humorista y título de la obra, figura su precio¹³.

«La verdadera psicología de un pueblo está en los lápices de sus caricaturistas»
—sostiene Francés¹⁴.

Fiel a la divisa *delectando docere*, leemos de su pluma el fin didáctico de estos Salones de los Humoristas:

«se acostumbran al sentido de la belleza, y poco a poco estas obras (...) encauzan a las gentes sencillas hacia los Museos»¹⁵.

Apoya tanto la caricatura como las artes decorativas, es jurado de distintos concursos artísticos, colabora con la colección de monografías de artistas de la Biblioteca Estrella, se convierte en conferenciante de reconocido éxito.

PERÍODO 1915-1926: *EL AÑO ARTÍSTICO*

Son sus años de intensa actividad que se prolongarán en la década de 1920-1930 y en los que el acontecimiento más importante será su nombramiento como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1922, a la que dedicó su volumen bianual *El Año Artístico, 1923-1924*.

El evento más relevante del período, como crítico de arte, fue la edición de los diez volúmenes de *El Año Artístico* (desde 1915 hasta 1926, los últimos fueron bianuales). Durante 1914 hasta 1926 las críticas de arte editadas en la revista semanal *La Esfera* por Francés, generarán el material para la publicación de *El Año Artístico* (1915-1926) anuario cuya consulta está considerada como indispensable para conocer el arte español de éste período. Se trata de un compendio de doce años (1915 a 1926 inclusive) de acontecimientos artísticos ocurridos en España, editados en diez volúmenes que suman 3.823 páginas en total, con sus correspondientes ilustraciones gráficas en blanco y negro.

El propósito de *El Año Artístico* es servir de vehículo de comunicación e información de la actualidad artística española hacia las personas interesadas en las artes plásticas. Su propuesta es dar noticia de eventos, exposiciones, celebraciones, pintores, etc. Acontecimientos artísticos en general de los que procede a continuación a exponer su crítica sobre el asunto tratado. Si solamente comunica, a modo de noticia, el evento, se convierte en «Memoranda», apartado que suele ocupar el final de las críticas de arte de cada mes.

Este anuario fue el único compendio de arte que existió durante el período. *El Año Artístico* fue declarado de utilidad pública por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes¹⁶. Desde las páginas de *El Año Artístico* escribe con un sistema de valores ecléctico comprendiendo incluso aplaudiendo las desviaciones en forma y contenido en la pintura interpretativa de lo clásico y académico, pero siempre dentro de parámetros que hagan reconocible, detrás del arte, la realidad.

No tolerará Francés el arte que se aleje hasta perder el horizonte de lo figurativo, aquel que llamará en continuas ocasiones «iconoclasta». Destaca su interés por el arte catalán, desde el modernismo de Rusiñol, el impresionismo fauvista de Joaquín Mir, hasta el simbolismo intimista de Juan Llimona, o la pintura más avanzada en la línea de Cézanne de Joaquín Sunyer, además le interesaba sobremanera el auge de las revistas de arte y la caricatura en Cataluña (Apa, Xavier Gosé, Xavier Nogués, Joseph Aragay).

Atraído por el Arte Vasco, comentará las exposiciones organizadas por la «Asociación de Artistas Vascos», centrando sus críticas en exposiciones de artistas como los hermanos Zubiaurre, Iturrino, Gustavo de Maeztu, Arteta, América, etc.

Ligado a Asturias, destacará todo lo concerniente al arte asturiano y sus centros culturales de Gijón y Avilés, actuando de protector en Madrid de los artistas de origen asturiano, como Evaristo Valle y Nicanor Piñole, por motivos de afecto e intereses mutuos.

Presta atención al arte del París impresionista de finales del XIX con motivo de las Exposiciones de Arte Francés en Barcelona (1917), Madrid (1918) y Zaragoza (1919), ya en sus primeros comentarios aparecen algunas ideas que le hacen rechazar el arte de vanguardia, aunque sí es partidario de actitudes renovadoras, siempre inmersas en un eclecticismo no demasiado alejado, como recalcamos, de lo vivencial, lo reconocible.

«El arte de nuestros días (...) debe inspirarse en lo que germina y se desarrolla en el seno de la generación presente y no en ideas que pasaron ya, tal vez para no volver jamás (...) cuando los artistas (...) lleguen a comprender y expresar con acierto las más nobles y elevadas manifestaciones de la vida moderna, hablarán un lenguaje fácilmente comprendido por todos»¹⁷.

«Desconfiad siempre del artista que abdica adulando a su época. O es un miserable, o es un impotente. Únicamente los que saben resistir, encastillados en su arte las amistades, las cobardías colectivas, las absurdas conjuras del silencio, son los que están contruidos con elementos de perdurabilidad»¹⁸.

Durante el período 1915-1926, continúa inmerso en la vida artística española de forma relevante, escribe prólogos de catálogos de exposiciones como la de Pittsburg de 1924, es miembro de importantes jurados y comisiones de ámbito estatal, como el de Concursos del Estado, concursos de cartelismo, vocal de la «Exposición de Arte español contemporáneo» de 1920. Es nombrado Presidente de la Junta de Fomento de las Relaciones Hispano-Americanas... De reconocida oratoria, nuestro crítico es llamado a dar conferencias en diferentes acontecimientos artísticos, como la Exposición de Arte Valenciano de 1923, La Exposición de Arte Asturiano (1922), Centro de Galicia de Madrid, Exposición de Paisajistas Catalanes (1922), etc. Participa en actos filantrópicos, como la adquisición de una obra escultórica de Mateo Inurria, ya fallecido, en 1924. Es Presidente del Comité de Aproximación franco-española, consiguiendo una representación de artistas catalanes y vascos en la Exposición Española de París de 1919. En 1924 es nombrado presidente del jurado de la Exposición Nacional de Juguetería Española a celebrar en el Palacio de cristal del Retiro madrileño¹⁹. Como miembro de la Academia de San Fernando, a partir de 1925, es el encargado de contestar al discurso de ingreso en la misma de su amigo el pintor José María López Mezquita además de los pintores Enrique Martínez Cubells, Juan Espina, Fernando Labrada, Elías Salaverría y Eduardo Martínez Vázquez. Escultores como José Clará, José Capuz, Victorio Macho, Jacinto Higuera, José Adsuara y José Planes... entre otras personalidades²⁰. Protector de los pintores avilesinos, en 1926 es nombrado hijo adoptivo de la Villa asturiana de Avilés y Académico de Bellas Artes de Toledo. Delegado del



Anglada-Camarasa y José Francés. *El Año Artístico*, julio 1916. Madrid. José Francés y López Mezquita, *La Esfera*, octubre 1925. Madrid.

Ministerio de Educación en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Presidente de honor de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid...

Pepe Francés (para los amigos, como José Subirá) participa, y es objeto de innumerables homenajes y banquetes consecuencia de conmemoraciones artísticas (o desagravios). El cuatro de febrero de 1923, lee el discurso de recepción como recién elegido Académico de San Fernando, titulado *Un libro de Estampas*. Será el académico pintor de paisajes Marceliano Santa María el encargado de la «Contestación»²¹. Destaca en San Fernando, como un académico de iniciativas propias. Sus propuestas inciden en una idea: reclamar para la Academia, su importancia como institución y la necesidad de hacer oír el criterio de ésta en materia artística²².

MADRID 1920: TOROS, TEATRO Y TERTULIAS

En el Madrid del primer cuarto de siglo XX, la generación de José Francés frecuenta y se entretiene con los Toros y el Teatro. La tertulia, con una cierta bohemia ambiental, va más allá, creando corrientes de opinión, tendencias literarias, e incluso conspiraciones de café antimonárquicas. En 1905 el joven de veintidos años Pepe Francés ya asistía en Madrid a las tertulias que organizaba Vicente Blasco Ibáñez en su casa con dos personalidades

valencianas, Sorolla y Mariano Benlliure. Hacia 1914 lo encontramos como miembro de la tertulia de Carmen de Burgos «Colombine». Allí acudían Felipe Trigo, Eduardo Zamacois Felipe Sassone, Ramirez Angel, Ramón Gómez de la Serna... José Francés crea su propia tertulia en uno de los cafés del barrio de Salamanca, en el Café de Jorge Juan, sus componentes eran fundamentalmente humoristas. En estas reuniones se trataba de animar y mejorar la ilustración editorial, el arte decorativo, el dibujo, el arte de la caricatura. Todo aquello que Francés había iniciado al inaugurar los Salones de Humoristas.

En los años 20, Francés vive en Madrid, en la calle Goya nº 77, allí van dirigidas las cartas que posee el archivo familiar y allí pide José Francés desde las páginas de *El Año Artístico* se le envíe cualquier noticia o acontecimiento sobre el arte que se considere relevante en España. Luego él las insertará en las *Memorandas* del mismo²³. Vivía José Francés en un Madrid en pleno desarrollo pero que no había perdido algunos de los rasgos decimonónicos. El escritor Alberto Insúa (1885-1965) lo recuerda de ésta manera, al volver de París en 1922²⁴.

«Era todavía el Madrid de Alfonso XIII, del Nuevo Club, de la Gran Peña, Del Casino, del Ateneo con ciertos pujos revolucionarios y del flamante Círculo de Bellas Artes, dónde arriba se jugaba; en su espacioso vestíbulo alfombrado se formaban tertulias de artistas y escritores y abajo había una piscina y un cabaret.

Era un Madrid con su calle de Alcalá numerosa de teatros y cafés, de gente conocida —políticos, literatos, cómicos y toreros— que se saludaban al paso, o se detenían en grupos para conversar. Era el Madrid de El Gato Negro, con la peña de Benavente, de la Maison Dorée, el Lion d'Or y el Levante, con otras peñas presididas por escritores y músicos. Era un Madrid del que no habían desaparecido (...) la mantilla ni el mantón de flecos. Era un Madrid con sus ídolos y sus hombres populares, así se llamasen Juan Belmonte, Emilio Carrère o Ramón María del Valle-Inclán. Tiempos del cine mudo con la «Perla Blanca», la Bertini, la Cavallieri y el maravilloso Charlot. Se construían hermosas salas para proyectar películas.

Había ópera en el Real. Y ahí estaba el teatro Apolo, alternando las zarzuelas con las revistas de Eulogio Blasco, con finos argumentos de Tomás Borrás. La Puerta del Sol, no derrotada aún por la Gran Vía... Los automóviles de alquiler, pocos, provistos de una banda azul. El fútbol, sí, pero incipiente. El espectáculo nacional seguía siendo el de los toros».

Para un crítico de arte extranjero, como Camille Mauclair en su visita a España el Madrid de los años veinte que encuentra es donde:

«se codean la gente más elegante y los mendigos más sórdidos, las damas más bellas y las brujas goyescas; nadie se preocupa por ello»²⁵.

En febrero de 1923, con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes y de la publicación de la novela *El hijo de la noche* los artistas españoles le ofrecieron un homenaje en el hotel Ritz de la capital. Francés tenía entonces 40 años²⁶. Asistieron entre otros: el Director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, el Director del Museo de Arte Moderno, Mariano Benlliure, el Director de la Escuela Especial de Bellas Artes, Miguel Blay, el vicepresidente del Círculo de Bellas Artes, Marceliano Santa María, Anasagasti, Inurria, Moreno Carbonero, Victorio Macho, Salvador Bartolozzi, Gutiérrez Solana, Higuera, López Mezquita, Néstor, Llorens, Juan José, Ricardo Marín, Francisco Sancha,

Guido Caprotty, Juan Cristóbal, Labrada, Martínez Vázquez, Whintuysen, Ramón Pulido, Foros, Castro Gil, Manchón, Tovar, Ochoa, Fresno, Máximo Ramos, Llasera, Igual Ruiz, K-Hito, Bujados, Larraya, etc. También le acompañaban escritores, editores y periodistas como Concha Espina, Ricardo León, Pedro Mata, Ramírez Ángel, Diego San José, José María Acosta, Francisco Camba, Rafael Doménech, Francisco Alcántara, Melchor Almagro, Martínez Olmedilla, Caballero Audaz, Federico Leal, Antonio Robles, Estévez Ortega, Gómez de la Mata, Fernández Andevin y algunos más.

Asimismo recibió las adhesiones de: El Conde de Romanones, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Francisco de Miomanfre, Martínez Sierra, Vicente Blasco Ibáñez, Alberto Insúa, Tomás Breton, Federico Beltrán Masses, Eduardo Zamacois, Gabriel Miró, Cansinos Assens, Víctor de la Serna, Gabriel Alomar, Luis Menéndez Pidal, Evaristo Valle, Ángel Vegué, Ramón de Zubiaurre, Cecilio Plá, Cristóbal de Castro, Julio Romero de Torres, Artemio Precioso, José Ramón Mélida, Sebastián Miranda, García Mercadal, Ramón Gómez de la Serna, Ballesteros de Martos, González Blanco, José Pinazo, Ignacio Pinazo, Varela de Seijas, Bernardino de Pantorba, D'hoj, Sileno, Antequera Azpiri, Vilá Puig, etc.

He querido nombrar a todos éstos personajes para llamar la atención sobre la amplia red de amigos y conocidos que José Francés había forjado en el ambiente artístico y cultural de los años 20. Así mismo transcribimos las palabras que con motivo de tal evento, le dirigió al homenajeado, en nombre de todos, Natalio Rivas, Presidente del Consejo de Instrucción Pública.

«Pepe Francés es sobrado conocido. Su labor admirable está en sus obras magníficas; Francés es un joven que ha producido quince novelas, cinco libros de cuentos, diez obras de teatro, veinte obras de arte, treinta conferencias y otras obras varias; ha sido el creador feliz de los Salones de Humoristas y ha logrado que la caricatura llegue a ser considerada como una bella expresión artística. El merecía entrar por todo esto, en el cenáculo de hombres artistas que laboran por el arte. El haber sido nombrado Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y la publicación de su novela “El hijo de la noche” nos han congregateado aquí. Un hombre



Ricardo de Orueta, el insigne crítico e historiador de Arte, el día de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, rodeado del director de la misma, conde de Romanones, y de los académicos Sres. Mélida, Santa María, Francés, Zavala, Garrido, Salvador y Tormo, que le contestó en nombre de la docta Corporación

José Francés, como académico (de izquierda a derecha: tercero, Conde de Romanones. último, José Francés) en la recepción de Ricardo de Orueta. *La Esfera*, noviembre 1924, Madrid.

que ha dedicado su actividad y su vida a la cultura artística y a las artes, realmente merecía esto. El público ya sancionó, leyéndole, su triunfo. Por si faltaba algo, ha venido a completarlo éste homenaje (...) todo está en éste momento memorable. Se puede decir que la España grande y artística, la España intelectual, los que unos con su buril, otros con el pentagrama, otros con la lira, difunden la cultura».

JOSÉ FRANCÉS, CRÍTICO DE ARTE

La crítica de arte en la España, a comienzos del siglo XIX, prolongaba la tradición neoclásica y el academicismo implantado por Rafael Mengs, el pintor de cámara de Carlos III (1728-1779). Existe escasez de textos historiográficos en el ámbito artístico, escasez que tendrían que suplir las revistas generalmente creadas a imagen y semejanza de las francesas, como divulgadoras de las ideas estéticas nacionales. La segunda mitad del XIX presentaba un panorama más completo por las Exposiciones Nacionales iniciadas en 1856.

La profesión de crítico de Arte se nutría de arqueólogos, literatos y eruditos interesados en materia de arte. Se empieza a perfilar en España el modelo de crítico que describe a Francés, del que eran figuras significativas, Jacinto Octavio Picón, Benito Pérez Galdós y los críticos pertenecientes a la Generación del 98, Rafael Doménech (1874-1929) y Aureliano de Beruete (hijo).

Sin embargo, Francés pertenecería ya a la generación siguiente, la de 1914, formada historiadores y críticos como Juan de la Encina (1888-1963) escritores y críticos, como Eugenio D'Ors (1882-1954) José María Junoy (1887-1955), Manuel Abril (1884-1943), el mismo Francés, o bien pintores y grabadores, como García Maroto (1889-1969).

«¿Qué trascendental novedad aporta José Francés a la crítica de arte?» —se pregunta Camon Aznar—

«una dimensión que la magnifica: la literaria (...) más que enjuiciar, nos ofrece los aspectos sustanciales del arte de su tiempo, en descripciones esmaltadas de los más ricos y justos adjetivos (...) por ello sus críticas se sostienen por sí mismas, valen como trozos literarios de autónoma belleza. (...) No encontramos en sus críticas esas calificaciones de «bueno, malo, dibujístico, cromático, sublime, etc.»²⁷.

«tampoco su crítica se basaba (...) en el estudio sociológico, histórico, o cultural del tema. José Francés afrontaba el cuadro (...) desde sus formas mismas, viéndolas en su transcripción al mundo literario».

El año 1915 es un año clave en la trayectoria de José Francés, con el inicio de la publicación de la revista semanal *La Esfera* donde será el encargado de la crítica de arte. Fue una etapa crucial: inició su colaboración asidua con *La Esfera* bajo el pseudónimo, en muchas ocasiones, de Silvio Lago, nombre del protagonista de *La Quimera*, novela de Doña Emilia Pardo Bazán. *La Esfera* nace y se desarrolla en unos años en que proliferan las revistas vinculadas a «Lo Nuevo» y la Vanguardia, como *Prometeo*, *Grecia*, *Alfar*, *Germinal*, *España*, *Hermes*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *La Gaceta del Arte*, *Un Enemigo del Poble*, *Troços*, 391...

Al lado de éstas adquieren mayor importancia las de tipo *magazine* de gran tirada y más generalistas, como *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* y *La Esfera*, destinadas a un público más heterogéneo. De todas ellas, destacará *La Esfera* por la calidad de los artículos y su esmerada edición.

José Francés, cuando ejerce su crítica de arte, no juzga el tema ni el asunto desde una óptica histórica o cultural sino que es capaz de situar al espectador en el clima estético, en la piel del artista y de lo contemplado: aquí estaría su valor, en la recreación estética de la obra de arte y su impresión, con evocaciones formales modernistas, en ocasiones con un lenguaje recargado de imágenes sensoriales, tan del gusto del modernismo de Rubén Darío del que es, en parte deudor. Con el tiempo su crítica deviene más personal, de propio criterio, de depuración lírica en su forma de expresión, aunque lejos de los movimientos lingüísticos de ruptura, como el *Ultraísmo*. La crítica que ejerce Francés no se sustenta en una formación rigurosa y metódica sino que es el resultado de un aprendizaje personal en las asiduas visitas a los estudios de los artistas, a las exposiciones y museos; en la lectura de escritos de arte de la época, sus viajes, y es fruto de una sensibilidad que necesita comunicar la emoción ante la belleza al espectador, Francés no ejercerá una crítica desde la analítica desapasionada y científica de la obra de arte.

A partir de 1907, Francés colabora con las principales revistas y periódicos españoles, desde las críticas de arte de *Nuevo Mundo*, *La Lectura*, *Renacimiento* y *Nuestro Tiempo*. También escribe con frecuencia en el *Heraldo de Madrid*, *Los Lunes*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *Revista Crítica Ilustración Española y Americana*, *Ilustración Artística*...

Crítico de Arte con visión cosmopolita, aliadófilo en la I Gran Guerra, admira a Francia; a París y su potencia civilizadora, estará muy atento a las novedades de la *Ville Lumière*, sostendrá en sus críticas de Arte la pujanza innovadora de Barcelona y Bilbao frente al arte conservador y académico que fomenta la burocracia madrileña. Se mostrará continuamente partidario de valorar la realidad artística de las regiones frente a Madrid y fomentará la descentralización artística de España, favoreciendo y alentando las periféricas, con especial atención a las artes que se desarrollan en el País Vasco y Cataluña, pero también Galicia, Valencia, Murcia, Extremadura, etc.

La relación entre centro y periferia se planteará como un tema recurrente y Francés se propone dar a conocer en Madrid, desde las páginas de *La Esfera* y desde *El Año Artístico* el arte de las diferentes regiones españolas y favorecer la realización de exposiciones de arte en la periferia, en un Madrid que percibía anquilosado en un rancio casticismo. Fue abiertamente favorable a la descentralización del arte, promoviendo las exposiciones en provincias «lejos de burocráticas trabas».

Los temas de su crítica serán preferentemente la pintura y la escultura, destacando la importancia concedida a las artes decorativas en un empeño por elevarlas a la categoría de las Bellas Artes. A ello, unía su interés por la caricatura, el grabado y la ilustración.

Muchos pintores deben en gran parte a las críticas de arte de José Francés el reconocimiento nacional, citemos como ejemplo al pintor italiano enamorado de Ávila, Guido Caprotti y al gran esencialista de la figuración lírica, el jienense Cristóbal Ruiz.

El 14 de Mayo de 1917 se le rindió un homenaje a José Francés en el Ritz como reconocimiento a su incesante labor en pro del Arte. El volumen de *El Año Artístico* 1917 estará dedicado a Natalio Rivas, José María López Mezquita, Mariano Benlliure, Teodoro de Anasagasti, Manuel Bujados, Antonio de Hoyos, Andrés González Blanco y Emiliano Ramírez Ángel, como agradecimiento a su iniciativa²⁸:

«Amigos míos: Fuisteis los iniciadores de una fiesta para mí inolvidable. Vuestro cariño hacia mí, logró que el día 14 de Mayo de 1917 se reuniera en torno nuestro un número glorioso de artistas y escritores. El pretexto fue celebrar la publicación de *El Año Artístico*. Os debo la enorme alegría un poco infantil, un poco ingenua

de haberme creído por pocos instantes persona casi célebre (...) Siempre recordaré que tuvisteis la generosidad de rendirme un triunfo todavía muy lejano, tan lejano que tal vez no llegue nunca».

«Por tal merced, muchas gracias amigos míos».

JOSÉ FRANCÉS, ENERO 1918

En 1919, se publica el cuarto tomo con el nombre de *El Año Artístico 1918*, cuya obra (según consta en el folleto anónimo: José Francés y su obra literaria. Madrid 1923) es declarada libro de texto en tres universidades americanas, como historia del Arte Moderno Español.

Francés reivindicó el papel de la crítica de arte como elemento clave en la construcción de un estado de opinión sobre la estética en un período histórico determinado, que sirviera de gozne comunicativo entre el pintor y el público, y sus volúmenes de *El Año Artístico*, así lo atestiguan.

«El artista —decía Francés citando a W. Ritter— antes de ser el que sabe decir, debería ser el que tiene algo que decir»²⁹.

A partir de 1931, año en que finaliza la publicación de *La Esfera*, escasean las críticas de arte de Francés que escribe, aunque no con la regularidad anterior, en la revista *Arte Español*.

JOSÉ FRANCÉS, EL ARTE NUEVO Y LAS VANGUARDIAS

Francés se mostraba receptivo con los artistas del *Arte Nuevo* influenciado por el Cubismo, el Futurismo (la Figuración geométrica post-Cézanniana), pero sus gustos son más acordes con las tendencias derivadas de *lo Nuevo*, a través del postimpresionismo francés, como el Noucentismo de Joaquín Sunyer. Le disgusta el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el ultraísmo, el sincronismo... no los aceptará en sus críticas a la Vanguardia.

«el cubismo es algo absurdo y grotesco que jamás podríamos discutir en serio»³⁰.

Fuera de ella, su postura tiende a ser ecléctica y conciliadora incluso con el Arte Nuevo y su tendencia a la depuración constructiva. Frecuentemente habla del «Renacimiento estético de España» refiriéndose más bien a la superación de lo decimonónico en temas y procedimientos (la pintura de historia y el preciosismo *pompier*) que a un verdadero renacer de un Arte Nuevo en la estética en el primer cuarto de siglo XX español.

Para nuestro crítico, Joaquín Sorolla había sido el precursor de toda la pintura moderna española, pero Anglada-Camarasa, Zuloaga, Lopez Mezquita y Vázquez Díaz, eran los artistas que «respondían a su siglo». Desde sus críticas, ataca el arte efímero de los -ismos y defiende el trabajo, la voluntad, el sentimiento, la conjunción eurítmica entre inteligencia y emoción, el arte humanizado, la belleza externa junto a la íntima emoción aquello que él mismo se exigía en sus críticas de arte. Fue muy crítico con lo que llamó *arribismos* (que en sus críticas escribirá siempre con «uve»), *gregarismos* y *esnobismos* en referencia a toda aquella pintura irreconocible por el público. Aquella pintura que tiene que ser explicada y no intuita, vivida por su belleza, armonía y verdad.

Veamos como colofón, la opinión que le merecen a Francés los -ismos de los primeros veinticinco años del siglo XX y cómo advierte a las generaciones venideras, del camino a seguir para descubrir el verdadero arte que, en la coetaneidad, se produce en el primer cuarto del siglo XX:

«Esa dignidad y esa veracidad arrebatadas, falseadas, por los -ismos impotentes y arbitrarios de penúltima hora. Angustiaba suponer lo que las generaciones futuras, pudieran imaginar, fueron las gentes del período cubista, expresionista o futurista. Aun existiendo, naturalmente, historiadores plásticos no contaminados de la furia de fealdad y extravagancia que hemos padecido en los últimos veinticinco años, su acento sereno, su sincera interpretación de la forma humana y de los fondos circundantes eran ensordecidos y arrollados por el escándalo estético y la invasión multitudinaria de los farsantes y de sus imitadores».

«Era una lamentable iconografía de mujeronas y mujercillas asexuales o suciamente sexuadas, de hombres de manicomio y de clínica, de chiquillos huérfanos de alegría y de salud, un desfile de seres animalizados, mecanizados y geometrizados en el mejor de los casos; caídos en la más incurable de las decadencias físicas y morales cuando se les conservaba la apariencia humana».

«Cada siglo a través de sus pintores, muestra las figuras de sus coetáneos. En esos retratos podemos descubrir sus pasiones, sus vicios, sus ideales, sus tareas, sus gustos por la indumentaria o por determinadas costumbres, el alma, en fin, de la época revelada por el arte nacido en ella misma».

«Pero ¿será posible al investigador o al simple curioso del año 2000 o del año 2020 descubrir el rostro y el espíritu de las gentes de una centuria anterior no ya en las fantasías cubistas o en los futurismos desorbitados, sino en las apariencias de normalidad que perpetúan los obstinados en lo que llama Camille Mauclair “la ignominia metódica de las carnes y de las formas”»³¹.

A partir de 1923, como Académico, propone la vuelta al orden, al clasicismo, en consonancia con las nuevas corrientes europeas. Formó parte Francés del Jurado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Barcelona de 1929 y Madrid de 1930³².

A MODO DE HOMENAJE

José Francés fue un ecléctico convencido, buscaba a través de la estética de la obra de arte la belleza y la verdad, ambas enmarcadas en un claro proyecto de regeneración nacional, sin rupturas, de modo que la retina del espectador reconociera, el arte acorde con el espíritu del tiempo que le había tocado vivir; vigente con el sistema de creencias y valores de su época, que se identificara con él, un arte que podía ser anecdótico, castizo, folklórico, afrancesado, pero en continua evolución en forma y contenido, adaptado a lo «reconocible» y, a la vez, proponiendo un paso más de efectos modernizadores, estilizando, interpretando la realidad... y explicando, con paciencia y pedagogía con el sólo ánimo de convencer a través de la belleza.

Parafraseando a su coetáneo Ortega y Gasset, José Francés fue un Crítico de Arte «muy siglo XX».

JOSÉ FRANCÉS VISTO POR SUS CONTEMPORÁNEOS

Completamos la semblanza de nuestro crítico con varias opiniones y entrevistas de los contemporáneos de José Francés sobre su personalidad como crítico de arte y novelista, y donde, por añadidura, se deja entrever su carácter como persona en su privacidad.

La primera, recoge un artículo publicado en *La Esfera* en su nº 155 de 16 de diciembre de 1916 donde «El Caballero Audaz» (pseudónimo del escritor y periodista José María Carretero) lo entrevista³³:

El Caballero Audaz opina de Francés que es un «consagrado escritor, ídolo de los lectores». Francés a la pregunta: «de todo lo que ha leído Ud. ¿Cuál es la obra que más emoción le ha causado?» Responde:

«Tendría que citar muchas, porque yo soy un gran ecléctico. No comprendo las intransigencias de escuela ni los partidismos.(...) Me parece que es como si achicáramos nuestra sensibilidad, haciéndola incapaz de amarlo y comprenderlo todo».

Benjamin Jarnés (1888-1949) ensayista, crítico literario, nos ofrece noticia de nuestro crítico. Jarnés es coetáneo de Francés y entre su correspondencia encontramos una misiva enviada por Marjan Paszkiewicz (pintor adscrito al Arte Nuevo) a su atención desde Vigo en 1925 a cerca de sus impresiones sobre la conferencia que impartió sobre las nuevas tendencias pictóricas:

«el Salón estaba lleno y no conté más de dos personas durmiendo; entre ellas la señora de José Francés. Él mismo está echando un café porque le estropeé un poquito (sic) el negocio y mañana no podrá ya echar al vuello (sic) sus fracesitas sobre la feminidad del paisaje gallego»³⁴.

Alberto Guillén (1897-1935), poeta y literato, publicó en 1921 unas semblanzas sobre los escritores más famosos del momento, entre la ironía y el sarcasmo:

«Francés es empleado de correos, es escritor y además empleado de La Esfera. Francés, de jovencito, fue caricaturista. Se decepcionó bien pronto y ahora es crítico de pintura; esos críticos de diccionario y de guardarropía (...) Francés es muy guapo: de cara ancha, cuidadosamente rasurada, de mejillas relucientes, de voz sonora y robusta. Usa lentes muy elegantes y no es sucio, ni mucho menos. Los domingos reúne en su casa a la camarilla (...) Es muy simpático. Para todos tiene una palabra amable y reparte sus opiniones entre todos como quien da mendrugos (...) Es panzudo, pero su cabeza es de hombre muy inteligente»³⁵.

Las opiniones que sobre *El Año Artístico* vierten los críticos de arte, artistas, periodistas y en general el mundo de la cultura coetánea a su publicación, están reflejadas en un extracto aparte al final del último tomo *El Año Artístico 1925-1926*, opiniones de las que seleccionamos las siguientes³⁶:

«Desde 1915 viene dedicando con fervorosa atención un volumen anual a dar cuenta de la producción artística, el señor Francés, prestando con ello notorio cuanto plausible servicio a la cultura nacional.

Es el caso tanto más de notar, cuanto que los trabajos que la información profesional y la crítica dedica a las Exposiciones de obras de arte y a las nuevas producciones de los artistas, por ver la luz en periódicos y revistas, rara vez



El Caballero Audaz. Entrevista a José Francés (con su primera esposa). *La Esfera*, diciembre 1916, Madrid.

coleccionados por alguna que otra iniciativa privada, solamente tienen para el público en general la vida fugaz que en el rodar del tiempo les prestan esas publicaciones. Al llenar este vacío ha venido la feliz idea del señor Francés de coleccionar sus artículos de crítica en forma que, mes por mes, puede decirse que día por día, nos ofrezca su obra los anales de nuestra producción artística contemporánea, que si es evidente nos interesa hoy, no lo es menos que ha de tener interés mayor en lo venidero esa historia vívida.

Esta consideración, tanto más de apreciar cuanto que se trata de una obra única, por su género, en nuestra Bibliografía, sería suficiente para encarecer la conveniencia de la adquisición de ejemplares que en las Bibliotecas públicas permitan a los investigadores y curiosos conocer el desarrollo del gusto artístico en nuestros días. Mas si entendemos al espíritu y carácter de la obra misma como producción crítica encontramos el espíritu sano, la percepción sutil, el criterio amplio y ecléctico, el amor delicado, con que el autor aprecia las producciones artísticas, avalorando sus personales juicios con las galas literarias de su peculiar estilo, fácil y sugestivo».

R. RAMON MELIDA.

(Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

«Este libro en que José Francés ha coleccionado cronológicamente sus notas del año último acerca de la vida artística cuyo desarrollo viene siguiendo y comentando años hace, tiene un positivo valor, aun no estando de acuerdo con él en todas las apreciaciones que hace, nos agrada en su obra el lugar que se concede a los artistas jóvenes, la curiosidad con que se siguen sus progresos, se van señalando sus avances, el desdén por el arte oficial...

Nos atrae de lleno el entusiasmo y el fuego que José Francés pone en sus páginas y que trasciende de ellas, convirtiéndose en actividad organizadora. He aquí, pues, que no podemos menos de elogiar como es debido su propósito de reunir anualmente en tomo sus críticas y apuntes».

E. DIAZ CANEDO

«Don José Francés viene publicando durante diez años una recopilación de los hechos artísticos más notables. Esas publicaciones tienen un alto valor como material histórico para lo futuro. Valor de datos y valor de sentimiento. Huelga encarecer la importancia de los primeros. Cada tomo del señor Francés es un trabajo ya histórico.

Para mí el señor Francés es un escritor de arte de positiva valía sustantiva y de un carácter bien definido. Excelente ejemplar español de un tipo que ha producido en las letras extranjeras grandes personalidades, que se llamaron Teófilo Gautier, los hermanos Goncourt, luego Laforge o Walter Pater y su devoto discípulo Wilde. Y aquellas cualidades del señor Francés que antes apunté y esa sustantividad suya que ahora sólo indico, hacen que en sus escritos de arte halle el público una emotividad y un encanto grandes, y esos escritos son los que van recopilados en sus tomos que titula El Año Artístico».

RAFAEL DOMENECH

«Cuando se escriba la síntesis de nuestro actual renacimiento de arte, José Francés aparecerá como una de las primeras figuras. Porque a cada ciclo de arte corresponde un definidor estético y si hemos de conocer esta época artística, tenemos que buscar necesariamente su continuada obra de exégesis, porque José Francés abarcó desde el arte más nuevo y rebelde hasta la labor joven de los viejos maestros».

CORREA CALDERON

«Yo no soy un crítico de arte, sino, a lo más, un espectador sensible. Admiro la labor entusiasta, inteligente y perseverante de José Francés».

W. FERNANDEZ FLOREZ

«Miremos hacia atrás y nos convenceremos del número y calidad de artistas lanzados al público por José Francés, firmas indiscutibles hoy no han tenido otro medio de revelación ni más apoyo en sus comienzos que el prestado por tan ilustre escritor. Advertir un valor naciente y estimularle para que no se malogre es condición de hombres generosos. Nadie, pues, de honrado sentir regateará a José Francés la generosidad junta con un laudable afán de descubrir méritos y destacarlos de la masa anónima».

A. VEGUE GOLDONI

«Siempre hemos creído que una crítica de arte no debe ser árida, ceñuda; que debe hacerse como José Francés las hace: desde las cumbres azules de la santa poesía, nunca desde los suburbios de la pedantería, hermana gemela de la pesadez».

FERNANDO LOPEZ MARTIN

«Puede decirse sin pecado ditirámico ni exceso ponderativo que El Año Artístico es el más recio, constante y bien intencionado esfuerzo que se haya hecho en España para fijar, modelar y metodizar el estudio de las corrientes artísticas contemporáneas».

RAFAEL MARQUINA

«Este libro resulta indispensable para cuantos artistas o aficionados tengan interés en conocer la vida artística de España, y, además, nadie podrá en lo sucesivo

hablar en nuestro país o fuera de él de estas cosas sin referirse a El Año Artístico, pues, además de ser obra muy bien hecha, es única en España de su género y cuya necesidad sentíase hace bastante tiempo».

J. GARCIA MERCADAL

«El autor de El Año Artístico es un artista, un verdadero artista en el sentido más elevado y noble de la palabra. Como crítico de arte ofrece sin mengua de la cultura muy extensa y bien orientada una gran amenidad y un sentido muy moderno. Juzga con ecuaníme frase de corazón, con esa comprensiva benevolencia de los espíritus realmente superiores y habla con la calma de los que no necesitan gritar porque, realmente, tienen algo interesante que decir y les basta con ello para hacerse escuchar».

A. DE HOYOS Y VINENT

«El entusiasmo con que José Francés acomete su obra de divulgación artística es sólo comparable a su gran éxito. La Esfera es como el faro del arte español y como un proyector del arte universal. Las Exposiciones de Humoristas han conquistado, en el país de las bailarinas y de los toreros, no sólo la curiosidad, sino la atención pública. El Año Artístico será, a través del tiempo, como los anales del actual renacimiento español.

Es, por tanto, José Francés —contra lo que anunciaban sus primeros años de embriaguez frívola y disipación literaria, gracias a su gran capacidad de evolución— un talento seguro metodizado, amplísimo, verdaderamente humanista del siglo XX».

CRISTOBAL DE CASTRO

«Cuando mañana quiera escribirse la historia del arte español de nuestra época este friso admirable de Anales que José Francés comenzó en 1915 y que, sin intermitencias ni desalientos continúa labrando, pasará a ser la cimentación más firme para los investigadores».

A. FERNANDEZ MATO

«Está autorizadamente consagrado por el juicio del público lector y por el de la crítica el crédito de estos anales en que el temperamento literario y la sensibilidad de José Francés, ofrécense en fecundo consorcio para dar al sentido crítico los valores de alta opinión y de erudito dictamen, sin privarle de la llaneza necesaria a un libro en el que se persigue como fin educativo y de cultura la divulgación de temas artísticos y la difusión de cuanto pueda contribuir a la mayor gloria del arte».

A. B. C. - MADRID

«José Francés, espíritu exquisito, conocedor profundo en materia de artes plásticas, tiene una condición de alta nobleza en su obra, siempre fuerte y elevada: ha sido el que con palabras generosas guió a muchos jóvenes, alentándoles, haciéndoles surgir hechos y definidos por su afectuoso consejo. Jamás cubrió sus cuartillas con la equivocada crítica negativa. Su libro (El Año Artístico), aparte del interés de forma y de juicios es inmensamente rico en datos interesantísimos sobre la moderna pintura española».

LA RAZON. - BUENOS AIRES



J. M. López Mezquita pintando el Retrato de José Francés que se conserva en la Real Academia de San Fernando.
La Esfera, mayo 1915, Madrid.

«Libro es éste que demuestra una vez más la prodigiosa erudición de Francés en materia artística, su familiaridad con todas las manifestaciones de la pintura y escultura modernas y la universalidad de sus conocimientos estéticos».

REVISTA DE REVISTAS. - MEXICO

NOTAS

- 1 FRANCÉS, José, *Un Libro de Estampas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1923. p. 7.
- 2 AA. VV. «Homenaje de nuestra Academia a su Secretario perpetuo el Excmo. Sr. José Francés», *Academia*, 16 (1963), p. 23.
- 3 VILLALONGA, Mariàngela, «La Domus Aurea d'Arenys d'Empordà», *Revista de Girona*, nº 186 (enero-febrero 1998), pp. 97-106.
- 4 AA. VV. «Homenaje de...», *op. cit.*, p. 24.
- 5 AA. VV. «Bibliografía de José Francés», *Academia*, 21 (1965), pp. 8-14.
- 6 FRANCÉS, José, *Un Libro...*, *op. cit.*, p. 11.
- 7 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1916*, Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917, pp. 146-147.
- 8 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1925-1926*, Barcelona: Editorial Lux, 1928, p. 439.
- 9 FRANCÉS, José, *Miradas sobre la vida*, Madrid: Biblioteca Hispania, 1925, p. 137.
- 10 INSÚA, Alberto, *Memorias II. Mi tiempo y yo*, Madrid: Editorial Tesoro, 1952, p. 529.
- 11 DEL SARTO, Juan, «Los escritores ante el público», Madrid, *ABC*, circa 1930.
- 12 FRANCÉS, José, «Mi amigo Pepe Francés», *Academia*, 19 (1964), p. 18.
- 13 FRANCÉS, José, *VII Salón de Humoristas*, Madrid: Imprenta Angel Alcoy, 1921, p.p. 1-29.
- 14 FRANCÉS, José, *La Caricatura*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, p. 32.
- 15 FRANCÉS, José, *Catálogo del VIII Salón de Humoristas*, Madrid: Imprenta Angel Alcoy, 1922, p. 4.
- 16 AA. VV. «Homenaje de...», *op. cit.*, p. 26.

- 17 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1925-1926*, op. cit., p. 320.
- 18 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1916*, op. cit., p. 150.
- 19 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1923-1924*, Madrid: Editorial Mundo Latino, 1925, pp. 352-353.
- 20 AA. VV. «Homenaje de...», op. cit., pp. 26-27.
- 21 FRANCÉS, José, *Un Libro...*, op. cit., pp. 33-40.
- 22 VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés, Crítico de Arte*, Madrid: Universidad Complutense, 1994, p. 164.
- 23 VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés...*, op. cit., p. 114.
- 24 INSÚA, Alberto. *Memorias III. Amor, Viajes y Literatura*, Madrid: Editorial Tesoro, 1959, p. 235.
- 25 MAUCLAIR, Camille, *La Espléndida y Áspera España*, Madrid: M. Aguilar, 1944, p. 45.
- 26 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1923-1924*, op. cit., pp. 39-42.
- 27 CAMON AZNAR, José, «El Crítico de Arte José Francés», *Academia*, 19 (1964), p. 23.
- 28 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1917*, Madrid: Editorial Mundo Latino, 1918, p. 11.
- 29 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1923-1924*, op. cit., p. 30.
- 30 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1917*, op. cit., p. 149.
- 31 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1925-1926*, op. cit., pp. 276-277.
- 32 PANTORBA, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Editorial García Rama, 1980, pp. 274, 283.
- 33 EL CABALLERO AUDAZ, *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo*, Madrid: Editorial Mundo Latino, 1922, pp. 39-50.
- 34 JARNÉS, Benjamín, *Epistolario 1919-1939 y Cuadernos Íntimos*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003, p. 15.
- 35 GUILLÉN, Alberto, *La Linterna de Diógenes*, Madrid: Ave del Paraíso, 2001. pp. 82-86.
- 36 FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1925-1926*, op. cit., (índice).

APROXIMACIÓN A LA ACTIVIDAD DE PEDRO MUGURUZA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Carlota Bustos Juez

Resumen: Este escrito pretende aproximarse a la actividad de Pedro Muguruza Otaño (1893-1952) en relación al contexto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuyo Archivo-Biblioteca se conserva el "Legado Muguruza". El presente estudio aborda los dos aspectos que le vinculan a la institución: su intervención como arquitecto restaurador del edificio (1918-1935) y su labor como académico de número (1934).

Palabras clave: Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), arquitectura.

APPROACH TO THE ACTIVITY OF PEDRO MUGURUZA IN THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS OF SAN FERNANDO

Abstract: This article seeks to outline the activities of Pedro Muguruza Otaño (1893-1952) in relation to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, whose Archivo-Biblioteca contains the "Legacy of Muguruza". The present study addresses the two aspects that bound him to the Academia: his work as the restoring architect of the building (1918-1935), and his work as an Academic.

Key Words: Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), architecture.

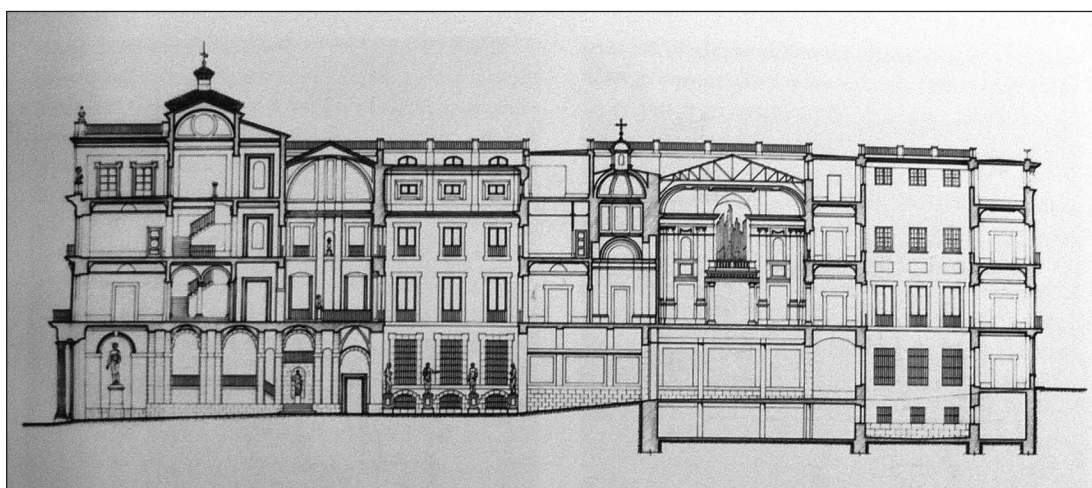
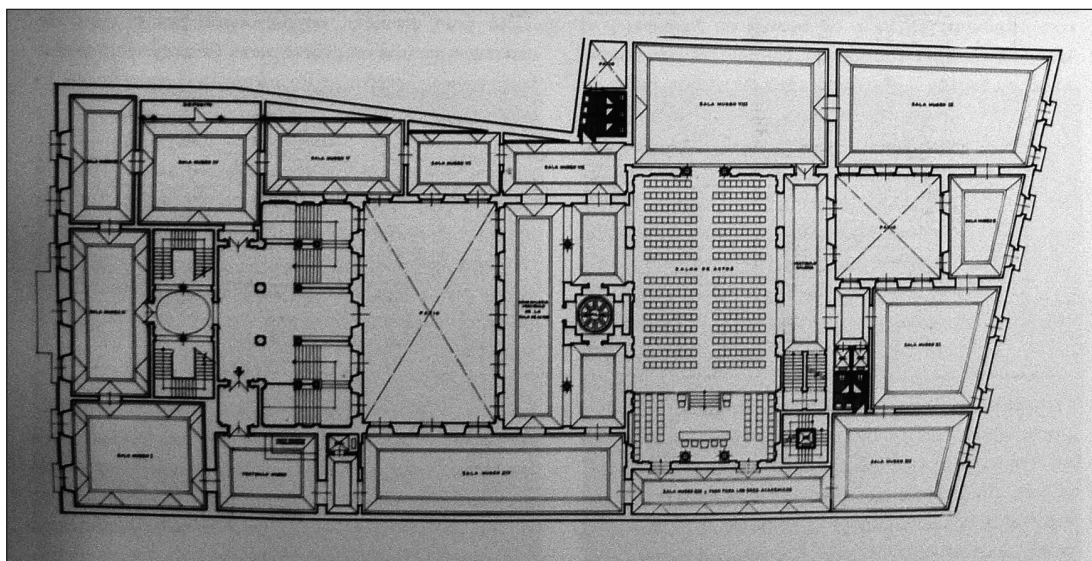
Pedro Muguruza realizó las primeras obras de reforma en el edificio de la Academia a escasos dos años de haberse titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid (t. 1916)¹; desde este momento y hasta el inicio de la Guerra Civil tuvo la oportunidad de realizar una serie de proyectos para que los espacios de la institución ofreciesen un correcto funcionamiento, y para adaptar en él los nuevos servicios requeridos. Entre los trabajos más destacados de Muguruza estuvo la ejecución de un nuevo salón de actos sobre el patio principal, el cual forjó mediante un piso de hormigón y vidrio traslúcido.

En los años treinta Muguruza quedó también ligado a la entidad al obtener la plaza de académico de número. A pesar de que el concurso se resolvió en 1934, la toma de posesión y la lectura de su discurso de ingreso no se dieron hasta 1938, en plena Guerra Civil. Por esto, la actividad de Muguruza en relación al ámbito de la Academia nos remite a dos etapas bien diferentes, no solo en la obra del arquitecto sino, fundamentalmente, de la arquitectura y la historia española de la primera mitad del siglo XX.

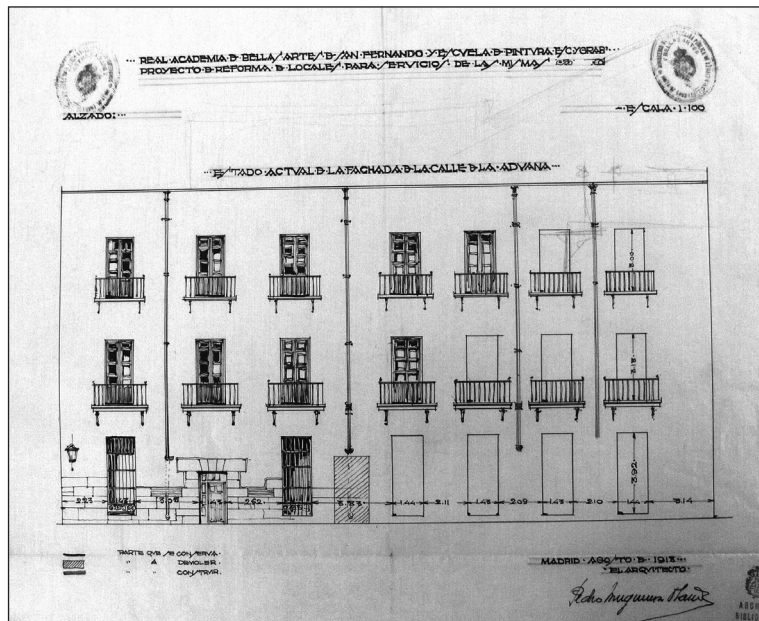
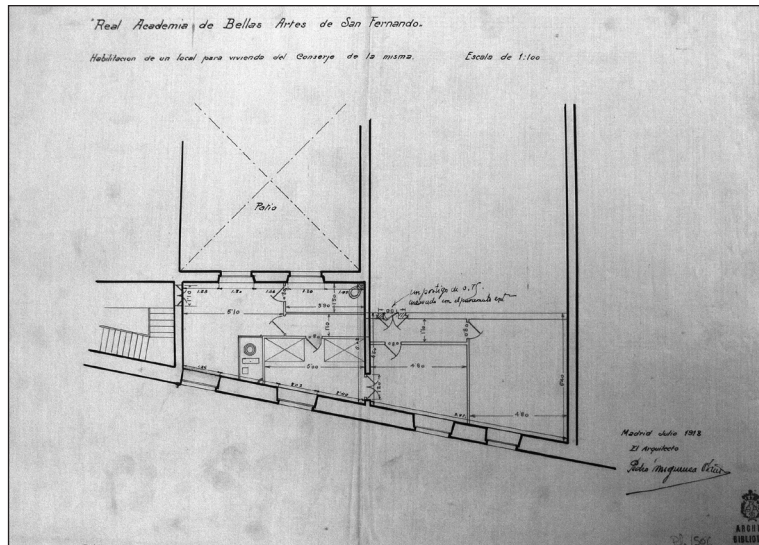
Cuando Muguruza se hizo cargo de la conservación de la sede de la Academia, la institución había sufrido desde la segunda mitad del siglo XIX sucesivos cambios en el contenido de sus cometidos, lo que iba a originar transformaciones sobre la composición de Diego Villanueva. El proyecto original contemplaba para el uso de la Academia el sótano y

las dos primeras plantas (cuarto bajo y cuarto principal), y la tercera y la cuarta estuvieron reservadas para el Gabinete de Historia Natural. Una vez desalojado el Gabinete, estas últimas fueron ocupadas para la enseñanza de Bellas Artes, lo que a su vez fue perdiendo peso a favor del uso museístico, de forma que incluso las salas nobles de la primera crujía del cuarto principal quedaron integradas en el itinerario expositivo.

Para abordar las obras de intervención realizadas por Muguruza hay que retroceder al año 1918, momento a partir del cual se hizo cargo de las reformas del antiguo Palacio Goyeneche, donde además de la Real Academia de San Fernando se ubicaba por aquel entonces la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado². Por esto, el arquitecto debió conjugar las funciones propias de la Academia con la educativa, cuyos distintos usos y soluciones resolvió a través de un programa —con carácter parcial para no interferir con el funcionamiento cotidiano— que a través de sucesivos proyectos lograron modificaciones de trazado, divisiones de tabiquería, decoración, arreglos generales, cambios e incorporación de nuevos servicios.



I y 2. Planta primera/ sección proyecto de Fernando Chueca (izquierda calle Alcalá). *El Libro de la Academia*.



3. Plano de reforma para vivienda del conserje, julio 1918. RABASF. Biblioteca, PI-506. 4. “Estado actual de la fachada de la calle de la Aduana”, agosto de 1918. Firmado. RABASF. Biblioteca, PI-1507.

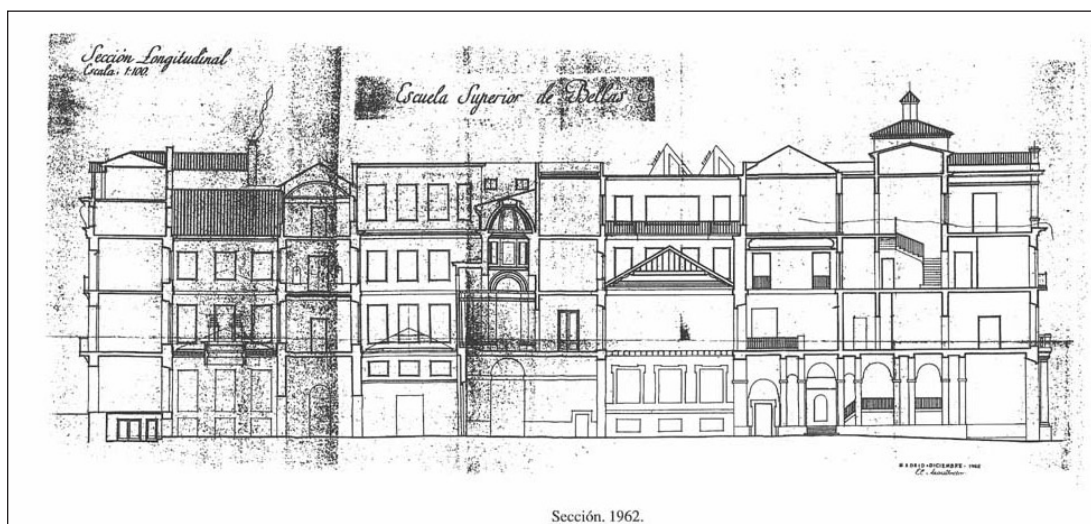
Debido a esto, Muguruza pasó a formar parte del eslabón de una cadena de arquitectos restauradores del edificio que se inició con el propio Diego Villanueva; a su vez Muguruza tuvo como antecedente el programa del arquitecto restaurador predecesor, Ricardo Velázquez Bosco. Así mismo, la actual distribución responde fundamentalmente a la reforma y ampliación realizada por Fernando Chueca Goitia en los años ochenta del siglo XX, que alteró sustancialmente la disposición interna mediante el acondicionamiento de todas las dependencias, la construcción de un nuevo salón de actos (gracias a lo cual se recuperó el aspecto original del patio principal), la reordenación de despachos y salas, y la transformación en museo la casi totalidad del interior³. El grado de intervención fue tan elevado que estuvo cerrado durante las obras (1974-1982), y la actividad de la Academia

pasó a desarrollarse en la Biblioteca Nacional hasta el momento que abrió de nuevo sus puertas y las colecciones al público en 1986. La actuación más reciente ejecutada ha consistido en cubrir el patio principal de la Academia con una estructura de vidrio, con arreglo al proyecto (año 2012) de los arquitectos Valentín Berriochoa Sánchez y Valentín Berriochoa Hausmann⁴.

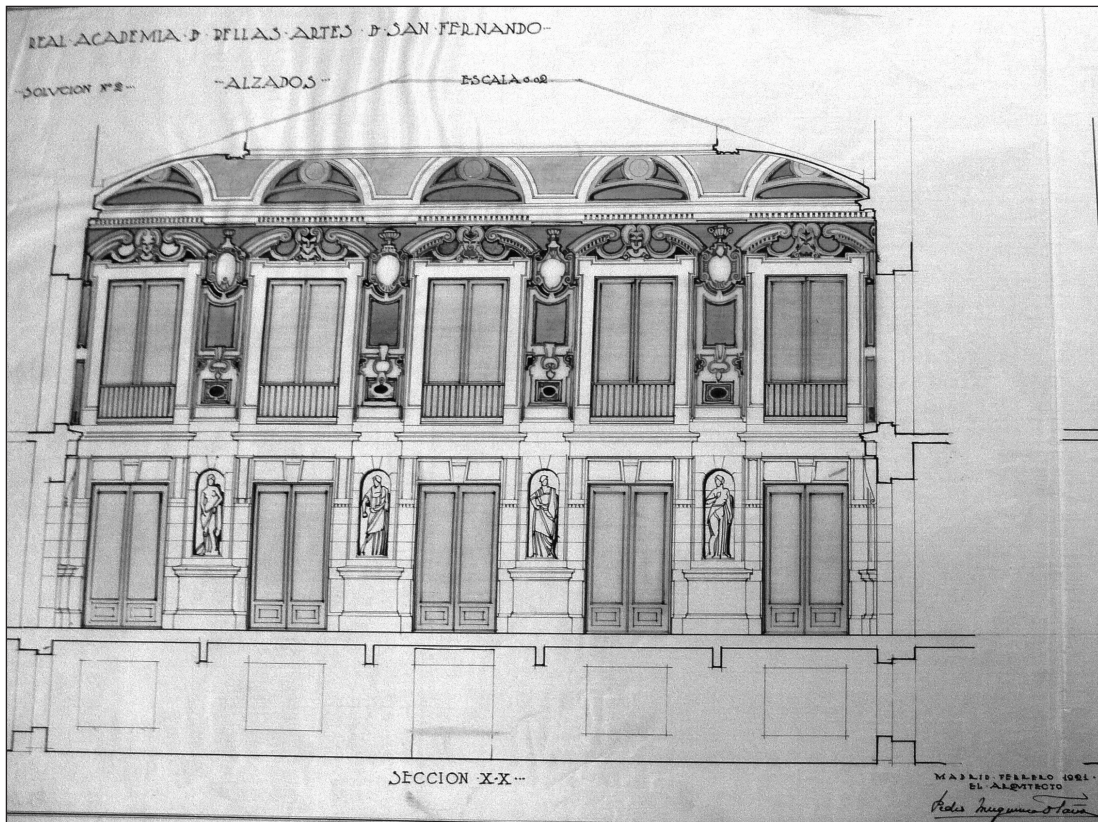
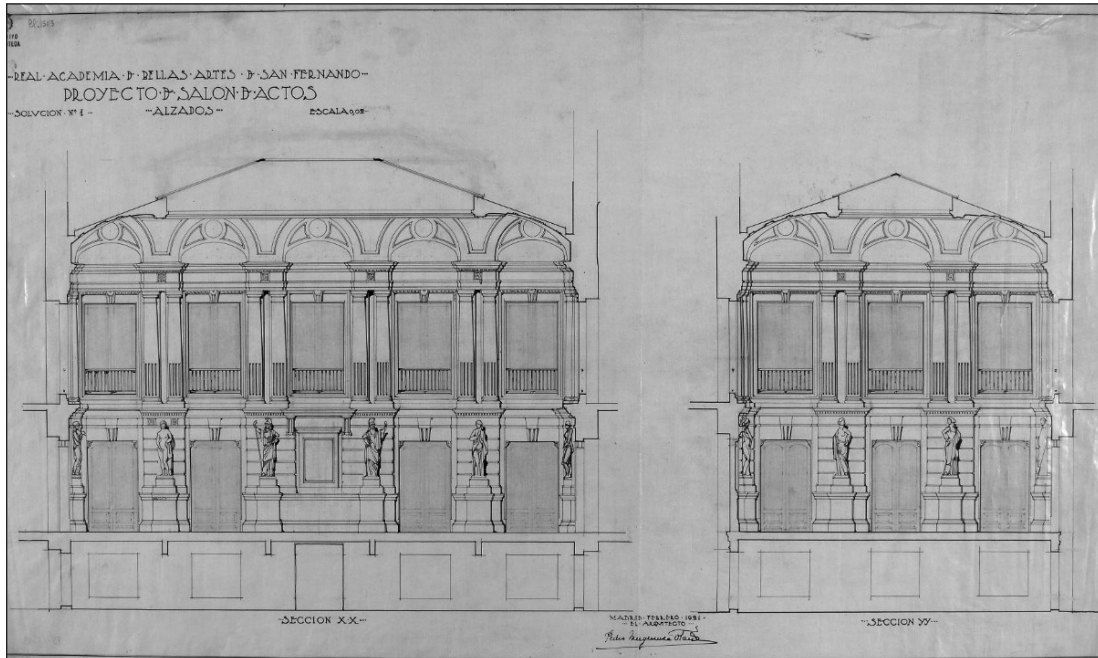
Los trabajos desarrollados por Muguruza en el edificio hay que atenderlos a través del material gráfico y la documentación escrita conservada, como si de una labor arqueológica se tratase⁵. El primer proyecto está fechado en julio de 1918, y consistió en la habilitación de un local para vivienda del conserje, contigua a una sala que ya era destinada a tal figura, en uno de los ángulos de la planta principal del lado de la calle Aduana. La actuación conllevó reducir unos metros la entonces Sala de Restauración, estancia que perdió la luz natural directa, pues el vano lo ganó la nueva habitación. A esto le siguió un mes después la apertura de un nuevo acceso directo por la calle Aduana, cuya fachada carecía de puerta.

A estas intervenciones le sucedieron otras de mayor envergadura, pues Muguruza comenzó en los años veinte con los proyectos que afectaban al patio principal y su consecuente desdoblamiento en dos alturas. Con ello, el nivel de la planta baja era destinado a sala de exposiciones y actos públicos, con acceso directo desde la entrada principal; el segundo nivel correspondiente a la primera planta constituía el nuevo salón de actos, reservado a eventos privados y uso exclusivo de la Academia.

Han sido localizados varios dibujos de Muguruza que representan el alzado interior del patio con las dos primeras alturas, y que demuestran el interés del arquitecto por ir perfilando y afinando el aspecto que debía adquirir. Hay proyectos de 1921, 1925, 1933 y 1934, en cuyo último caso se proponen elementos funcionales a la par que decorativos. De los primeros tanteos realizados por Muguruza parece que su preocupación fue más decorativa que estructural, ya que en los dibujos de 1921 los cambios se perciben en la ornamentación de paramentos; más adelante ya se aprecian las dos alturas divididas por un forjado, y según una memoria de 1933 sabemos que en esta fecha ya estaba construido: «Con ocasión del centenario de Goya (1928), se verificaron algunas obras con un carácter meramente provisional en la parte anterior de la galería museo situada en la planta principal, en la sala de Goya, inmediata a la misma, y en un salón de actos



5. Sección de 1962, recoge la actuación de Muguruza (derecha calle Alcalá).

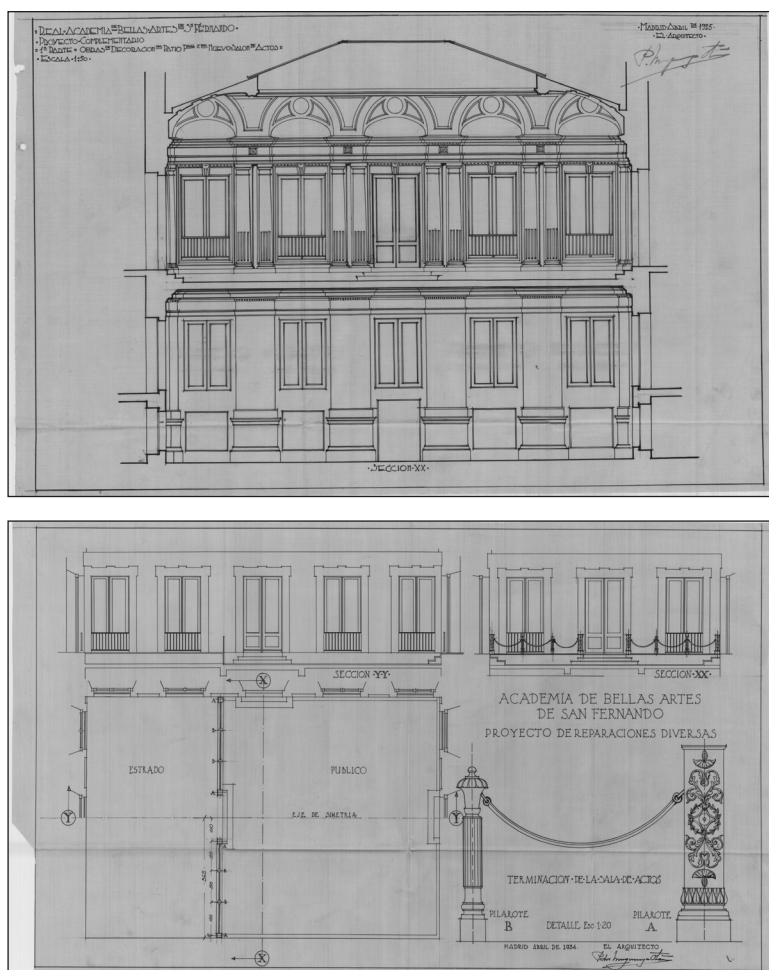


6 y 7. Proyecto de Salón de Actos, alzados, solución 1 y 2, febrero 1921. RABASF. Biblioteca.

construido sobre el patio central, de acuerdo con los planos, aprobados muchos años atrás, del Excmo. Sr. don Ricardo Velázquez (q.e.p.d.)».

Con el proyecto para este ámbito se aprovechaba de manera eficaz el elevado espacio del patio principal para ganar dos estancias, las cuales quedaron divididas por medio de un nuevo forjado de entramado metálico y con paramentos chapados de mármol. El suelo se construyó con lo que en la época recibió el nombre de «hormigón traslúcido», que consistía en una losa de hormigón en la que se insertaban baldosas de pavés de vidrio.

El proyecto fue resuelto a través de una solución constructiva que combinaba los materiales del hormigón, el acero y el vidrio, recurso que Muguruza también empleó en la adaptación del antiguo Palacio del Hielo y del Automóvil de Madrid para Centro de Investigación (1929-1933), cuyo espacio central cerró y articuló con patios resueltos con este sistema, el cual no solo permitía ganar nuevas estancias sino también aprovechar la mayor iluminación natural posible⁶. No obstante, la documentación gráfica y escrita sobre la actuación en la Academia es escasa, pues se echa en falta la localización de dibujos o fotografías sobre los detalles constructivos, el proceso y el desarrollo de la obra o demás datos que nos ayuden a analizar con mayor precisión el antiguo salón de actos de la Academia.



8. Salón de actos. Alzado, 1925. AGA. 9. Terminación de la Sala de Actos, 1934. AGA.



10. Estado del patio principal anterior a la reforma de Chueca Goitia. Archivo fotográfico de la RABASE.

Este fue derribado en los años ochenta para construir uno nuevo con arreglo al proyecto de Chueca, que en este caso se ubicó sobre el segundo patio y al que añadió la antigua secretaría y la crujía colindante al Casino de Madrid. Uno y otro, a pesar de estar situados en distintos puntos del edificio guardan una cierta relación, y es interesante ponerlos en paralelo.

Ambos salones recogen el primitivo esquema funcional de Diego Villanueva, con doble acceso diferenciado de público y personalidades, así como la situación de la presidencia sobre un estrado. Con el proyecto de Muguruza los balcones del segundo nivel del antiguo patio dejaron de tener tal función, y pasaron a ser puertas. El nuevo alzado que Chueca infundió al proyecto reprodujo, en cierto modo, el lenguaje arquitectónico y la composición original de las dos primeras alturas del patio principal de la Academia aunque con mayor decoración. Así mismo, los relieves —ubicados en el antiguo salón en el intercolumnio de las puertas— pasaron en este último a decorar la parte baja de los miradores, enfatizando así la horizontalidad de la sala y resaltando ambos niveles.

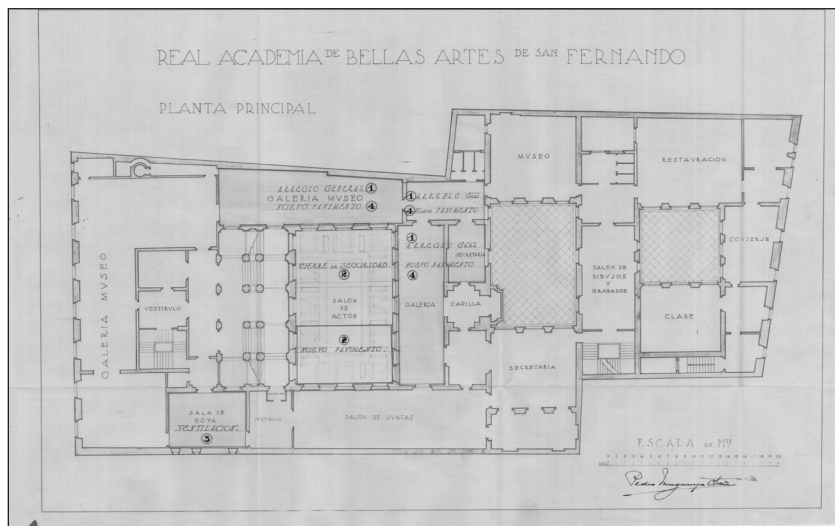
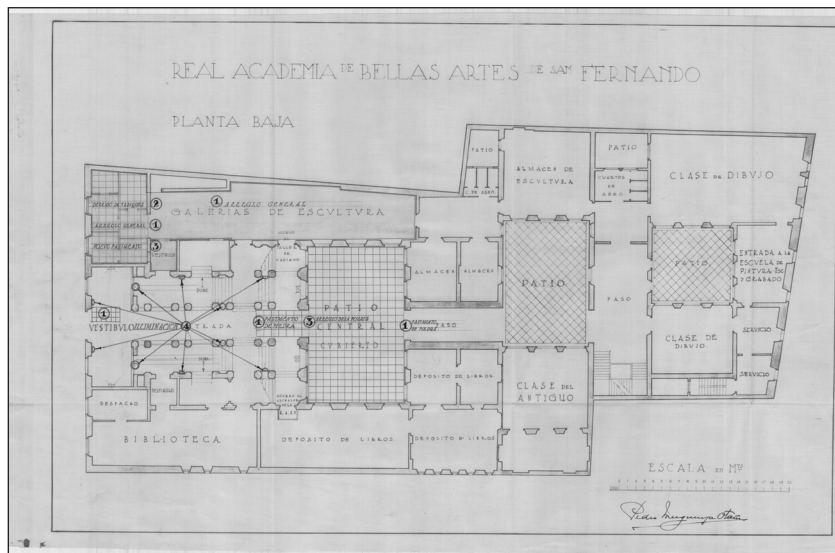
Además del proyecto del patio principal, Muguruza formuló (entre 1927 y 1934) otros tantos para el resto de los espacios destinados a la Academia, que se concentraban fundamentalmente en las dos primeras plantas y en las crujías más cercanas a la calle Alcalá; estas obras consistieron en regularizar el trazado y la distribución en planta y mejorar los accesos y las circulaciones. También se ocupó de modernizar las instalaciones de climatización ambiental, iluminación, ventilación y de seguridad, así como de la restauración y mejora de pavimentos y de detalles ornamentales. En definitiva, un complejo programa a través del cual podemos conocer la evolución y el estado del edificio.



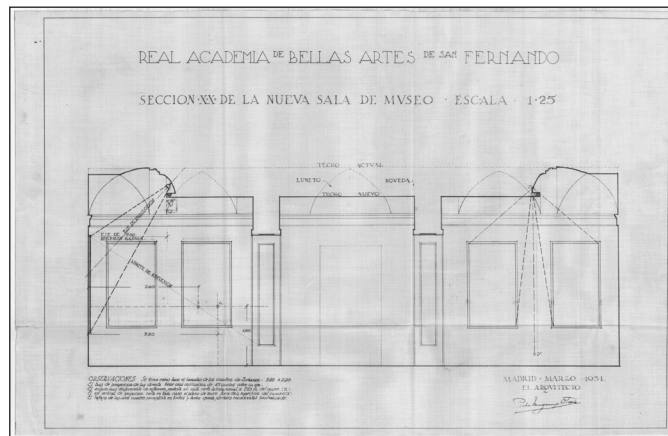
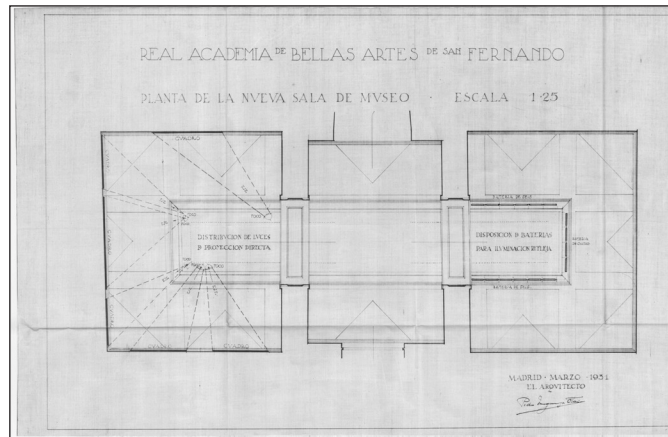
11. Arriba el salón de actos construido sobre el patio principal por Muguruza; puede observarse el pavimento de hormigón traslúcido y la cubierta acristalada. 12. Abajo el nuevo salón construido sobre el segundo patio por Chueca Goitia (ref. Nuere).

Los proyectos más relevantes para la planta baja se centraron en el portal y en la escalera principal, así como en aumentar el espacio dedicado a la biblioteca, a las galerías de escultura y al museo⁷. Las obras de la planta principal más destacadas fueron la incorporación del salón de actos, pero también proyectó otro tipo de mejoras con el fin de que estos espacios ganaran en comodidad y calidad⁸.

El espacio requerido a la exposición de obras de arte era cada vez mayor, para lo que Muguruza propuso ampliar la zona del vestíbulo de la escalera principal de la primera planta. La modulación propuesta para esta nueva sala destinada a museo tomó como base el tamaño de los cuadros de Zurbarán (1.20 x 2.20 metros), y el nuevo techo tendría menos altura que el preexistente; además, el arquitecto atendió cuidadosamente las cuestiones lumínicas de reflejos, expuestas a través del estudio de sus límites y ejes de reflexión, tal y como demuestra la sección reproducida a continuación, y que manifiesta un profundo conocimiento de avanzadas técnicas museísticas.



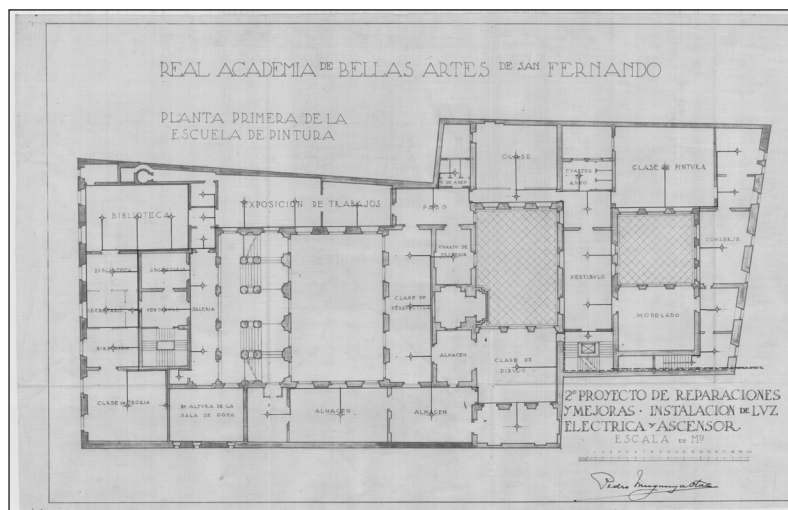
13 y 14. Planta baja y principal. AGA. Sin fecha [ca. 1933].



15 y 16. Planta y sección nueva sala de museo, 1931. AGA.

A través de una memoria de 1933 en la que Muguruza describió las obras pendientes de realizar en la planta principal conocemos cuál era el estado: «Quedaron sin atender multitud de detalles en dichos locales por falta de consignación, tanto como por falta de tiempo; pero adquirieron un aspecto de limpieza que hoy puede mantenerse con ligeros retoques. Quedaron, en cambio, en completo abandono los locales inmediatos que son toda la crujía inmediata al Ministerio de Hacienda, hoy galería museo, los locales de secretaría, la capilla y el salón de Juntas, así como la galería de enlace entre ambas y con el salón de actos».

Además de esto, los espacios dedicados a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, localizada fundamentalmente en la tercera y cuarta planta, también necesitaron reformas, de las que se aprobaron los siguientes proyectos: a la obra del nuevo acceso directo al taller de vaciados por la calle Aduana (fachada que, como se ha comentado, carecía de puerta), se sumó la reparación del alero de la misma, que hasta que no se desprendió no se vio la necesidad de emprender un programa de consolidación y reparación que debía tener como criterio no solo la actuación puntual sino también, y muy importante, la prevención. En los proyectos de Muguruza una queja constante fue señalar que las obras se realizaban de manera provisional, sin llegar a rematarse o concluirse, y que algunas incluso ni siquiera eran finalmente aprobadas; el arquitecto reclamó y denunció con insistencia que no se actuaba hasta que la situación se volvía alarmante o irreversible.



17. Primera planta de la Escuela Especial. AGA.

En los espacios destinados a la enseñanza de bellas artes se reformó también el trazado de ciertas clases, el de la biblioteca y la secretaría —estancias que eran independientes a las de la Academia—, y se acometió la instalación de luz eléctrica y de un ascensor eléctrico. A través de una memoria, Muguruza relató cuál era la situación:

«Sabido es que hace dos años, al hacerse la reforma general del edificio, propuso el que suscribe la entrada de los servicios de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado por la calle de la Aduana, y, a tal fin, se construyó el patio tercero de manera a servir de gran vestíbulo para los alumnos de la Escuela. En este sentido se acondicionó construyendo una escalera de forma imperial, poniendo a tono con este criterio todos los servicios inmediatos. El criterio de la Escuela de Pintura, totalmente opuesto a esta disposición, hizo que toda aquella parte quedara plenamente abandonada, siendo consecuencia de ello la mala situación y el destrozo de todos los elementos constructivos que componen dicha zona. Las obras de ahora de reforma han de consistir en lo siguiente: 1. La habilitación del patio cubierto antes mencionado para taller de máquinas y de impresión. 2. El acomodo de los elementos y servicios de exposición y venta de obras en los locales que circunda el patio segundo. 3. La instalación general de servicios de calefacción» (6 de abril de 1933).

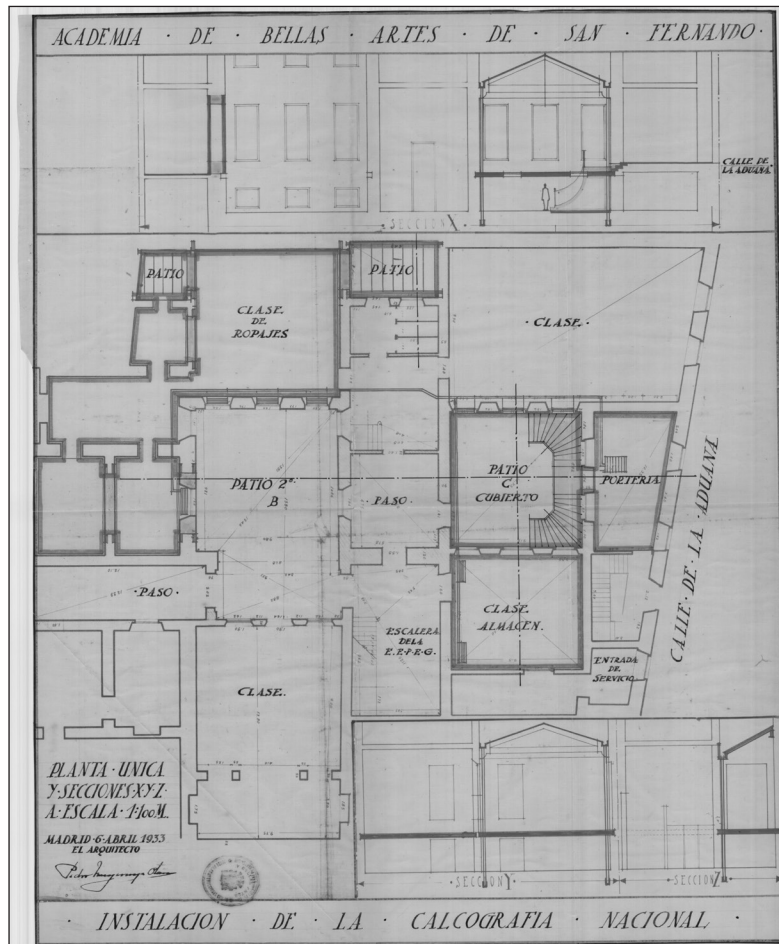
Otro de los proyectos de mayor relevancia dentro del conjunto de obras de Muguruza consistió en la instalación en la Academia de la Calcografía Nacional, que debía ser trasladada al edificio desde el lugar que ésta ocupaba por aquel entonces, en la calle Libertad⁹. La incorporación de este nuevo servicio, cuya actividad debía conjugarse al desarrollado por la Academia y por la Escuela suponía, sin duda, un cambio importante en la configuración interior y funcional del inmueble.

Los proyectos de Muguruza fueron desarrollados para ello entre 1933 y 1935, y el lugar elegido para su ubicación inicial fue el extremo opuesto a donde hoy en día se encuentra su sala de exposiciones; solo cuando el edificio perdió su misión docente y la Escuela fue trasladada a la actual Facultad de Bellas Artes de la Ciudad Universitaria, los locales destinados a Calcografía pudieron integrarse plenamente con los de la Academia.

La Calcografía Nacional se dispuso así en la zona situada en la planta baja y en la parte posterior, correspondiente a la Escuela, circundando los patios segundo y tercero, afectando básicamente a las clases de dibujo y a los almacenes de esculturas. Para ello, fue necesario



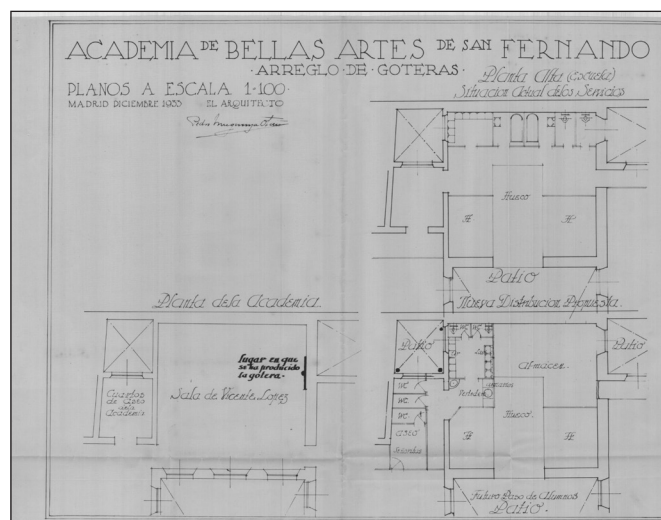
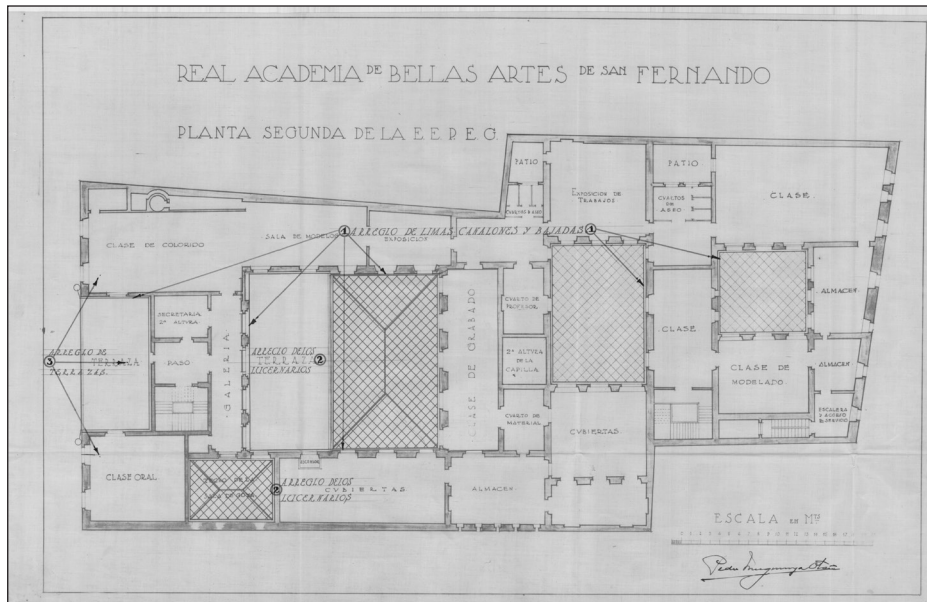
18. Clase de Talla Escultórica y Policromía. (Francisco Esteve, 1950).



19. Planta y sección de la instalación de la Calcografía Nacional, 1933. AGA.

disponer de una superficie de 250 m² para la debida instalación de cuantos servicios necesitase, y que a la vez pudiese descomponerse en dos partes: una para la exposición y venta de trabajos, y otra para locales de trabajo, talleres y almacenes. No obstante, una vez fue trazado el primer proyecto, se vio la necesidad de ampliar los locales sobre la zona que ocupaba la sección de Escultura, en la planta de entresuelo y en las crujías intermedias de las dos plantas principales correspondientes a la calle Aduana¹⁰.

Además de las reformas interiores, Muguruza redactó proyectos para el exterior del edificio, que consistieron fundamentalmente en obras para la reparación de goteras. Estas habían sido la causa de graves desperfectos, hecho que motivó a Muguruza a redactar una extensa memoria (1931) para restaurar las cubiertas y arreglar las limas, canalones, bajada de aguas y la reparación del pavimento de las terrazas; así mismo, fue necesario reparar los lucernarios del salón de actos, la Sala de Goya y los ventanales de la escalera principal.



20. Segunda planta de la Escuela Especial y 21. Arreglo de goteras, 1933. AGA

En paralelo a las obras de restauración, hay un hecho que debe ser destacado en relación a las actividades de la Academia y de Muguruza, la *Conferencia de Museografía* que se celebró en los últimos días de octubre y primeros de noviembre de 1934. Se trató del tercer congreso organizado por la Oficina Internacional de Museos, bajo el patrocinio del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, dependiente, a su vez, de la Sociedad de Naciones. Las reuniones anteriores habían sido la de Roma en 1930, cuyo objetivo fue estudiar los medios adecuados para la conservación de pinturas, y en 1931, la de Atenas, en la que tuvo lugar la redacción de la *Carta de Atenas* para la conservación de monumentos, que tanta repercusión e importancia tuvo en el ámbito de la restauración del patrimonio arquitectónico¹¹.

El hecho de que el evento se celebrase en Madrid se dio a raíz de que Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, perteneciera al comité directivo de la Oficina Internacional de Museos. La presidencia del congreso recayó en Salvador de Madariaga¹², y la finalidad del encuentro fue transmitida por el propio Muguruza de la siguiente manera: «Agrupar en un esfuerzo armónico las experiencias realizadas hasta el día en la creación y conservación de museos; presentarla en una ordenada serie de estudios meditados a un conjunto de especialistas de valor internacional y discutirlos metódicamente hasta llegar a conclusiones que sirvan de base para componer un documento escrito, que sea compendio de la Museografía y contenga (como complemento gráfico) una selección fundamental de fotografías y planos que cada Museo ha remitido a la Exposición, como prueba del resultado de sus estudios, para su contraste con análogas experiencias de otras entidades y países»¹³.

Las sesiones del Congreso se realizaron —en su mayor parte— en el edificio de la Academia, por lo que Muguruza redactó un nuevo proyecto en esta ocasión para el acondicionamiento de sus estancias. La transcripción de la relación de obras que el arquitecto consideró indispensables para alojar el congreso nos ofrece un testimonio directo de el estado de conservación de los interiores de la Academia en esos momentos y, por otra parte, de los criterios que empleó Muguruza en su intervención:

- 1.- Descolgado de todos los elementos que hoy inundan las paredes de todos los locales, desarmando todos los cajones, estantes y repisas que los soportan.
- 2.- El repaso general de todos los paramentos.
- 3.- El picado de techos, arrancando florones y molduras inútiles.
- 4.- Repasado de cornisas y esquifes de manera a cubrir las tuberías que hoy se manifiestan al exterior.
- 5.- Construcción de un nuevo tabique divisorio que deje la crujía inmediata al Ministerio de Hacienda en condiciones exactamente iguales a las que antes tenía, o sea, dividiéndola en dos partes justamente en el lugar en que la actual estructura señala la anterior existencia del muro que hoy se propone.
- 6.- Sustitución del pavimento actual por un piso de madera de roble de Hungría a la francesa con jambas y recuadros de acuerdo con el trazado de las habitaciones.
- 7.- Colocación de zócalos de madera de 30 centímetros de alto con un grueso de 4 centímetros de tipo análogo a los que se emplean en los Museos del Prado y de Arte Moderno.
- 8.- Forrado de techos con tejido de papel para evitar la aparición constante de las grietas inevitables dada la constitución de los techos.
- 9.- Repasado general de toda la carpintería y pintura de la misma con dos manos de óleo y una de barniz.

10.- Pintura de techos, escocias y paramentos al temple, con arreglo a tonos y colores determinados de acuerdo con los cuadros que se han de exhibir. (18 de julio de 1933).

Además, el salón de actos se embelleció con alfombras y tapices procedentes de Patrimonio Nacional, y según palabras del propio Muguruza: «siendo de lamentar que no queden en la Academia con carácter permanente los ornamentos prestados».

Los participantes al congreso procedían de diversos países, tanto europeos como de Norteamérica, y además de su aportación teórica debían exponer documentación gráfica acorde con las ideas del evento. Gracias a esto, se reprodujeron fotografías, planos y croquis de los distintos ejemplos ofrecidos como modélicos, como por ejemplo la reorganización del departamento de escultura italiana en el museo Kaiser Federico, las colecciones en el Museo de Dantzing, el plan de Museo Geográfico Mundial de Rusia, las fotografías facilitadas por Giovannoni sobre edificios antiguos italianos y el nuevo Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El esquema del programa consistió en la exposición de diversos informes, de cuyos enunciados, ponentes y países participantes puede deducirse su significado:

1. *El problema arquitectural de los Museos*. M. Louis Hantecoeur (Francia).
2. Salas de exposición y locales accesibles al público. Phillip Youtz (Norteamérica).
- 2.b *Servicios e instalaciones en los Museos*. Pedro Muguruza (España).
3. *Iluminación artificial y natural*. M. Clarence Stein (Norteamérica).
4. *Calefacción, ventilación y aireación*. M. J. A Mac Intyre (Inglaterra).
5. *Adaptación de los monumentos antiguos al uso de Museos*. Roberto Paribeni (Italia).
6. *Principios generales de la puesta en valor de las obras de arte*. D. F. Schmidt-Degener (Holanda).
7. *Diferentes sistemas de presentación de colecciones*. Eric Maclagan (Inglaterra).
8. *Organización de Depósitos reservas y colección de estudio*. Alfred Stix (Austria).
9. *Exposiciones permanentes y exhibiciones temporales*. M. Ugo Ojetti (Italia).
10. *Problemas planteados por el crecimiento de las colecciones*. M. G. Opresco (Rumanía).
11. *Material de exposición*. Alex Gauffin (Suecia).
12. *Numeración, carteles y etiquetas en las colecciones*. D. H. F. Van Gelder (Holanda).
13. *Problemas particulares de las colecciones prehistóricas*. Luis Marton (Hungría).
14. *Problemas particulares de las colecciones de arte popular y etnográfico*. M. Joergen Olrik (Dinamarca).
15. *Problemas particulares de las colecciones decorativas e industriales*. José Ferrandis (España).
16. *Problemas particulares de las colecciones de medallas y monedas*. August Leohr (Austria).
17. *Problemas particulares de las colecciones gráficas*. Sres. Cain y Lemoisne (Francia).

Las conclusiones generales a las que se llegó fueron expuestas por Muguruza de la siguiente manera: «La primera consecuencia deducida de este Congreso ha sido la necesidad de preparar una historia museográfica, coordinada o comparada, de todos los países que cuentan en esta rama de cultura y evitar esta referencia unilateral que cada país aplica (...). En un orden general de las ideas sobre el sentido y la finalidad de los Museos se ha establecido una tendencia ecléctica (...). Otra consecuencia de importancia indudable ha sido la anulación de toda definición generalizadora en problemas concretos (...). La necesidad de concretar cuestiones de fundamento en la creación de un Museo Ideal han hecho, sin embargo, establecer principios generales relativos a situación, amplitud,

accesos, circulación, agrupación de locales, distribución de salas, ordenación de puertas y galerías; coincidentes todos en las fórmulas de Perret y Clarence Stein, donde alcanzan feliz solución la mayor parte de los problemas de organización de colecciones y circulación de las diferentes clases de público habituales en un Museo»¹⁴.

Muguruza también resaltó una apreciación personal, la escasa participación y asistencia de españoles al Congreso que, por otro lado, tuvo cierta repercusión en la prensa española del momento¹⁵. Sánchez Cantón comentó, años más tarde, las críticas que recibió en aquel acto el panorama museístico español: «varios especialistas aplicaron el calificativo de dramáticas a algunas de las salas del Prado y del Museo de Valladolid, en cuyo arreglo y colocación había intervenido. Acepté y acepto el juicio, aunque esté matizado de censura, en el caso de que la palabra valga en su significado»¹⁶.

Pocos meses antes de que se celebrase este Congreso, —en el que, como se ha visto, Muguruza no solo participó y difundió sus impresiones, sino que también intervino en la adecuación arquitectónica y decorativa de los espacios donde se celebró—, el arquitecto había obtenido, el 5 de marzo de 1934, la plaza de académico de número, en la vacante de Manuel Zabala y Gallardo, en un concurso frente a los arquitectos José Pijoan y Soteras y Cesar Cort.

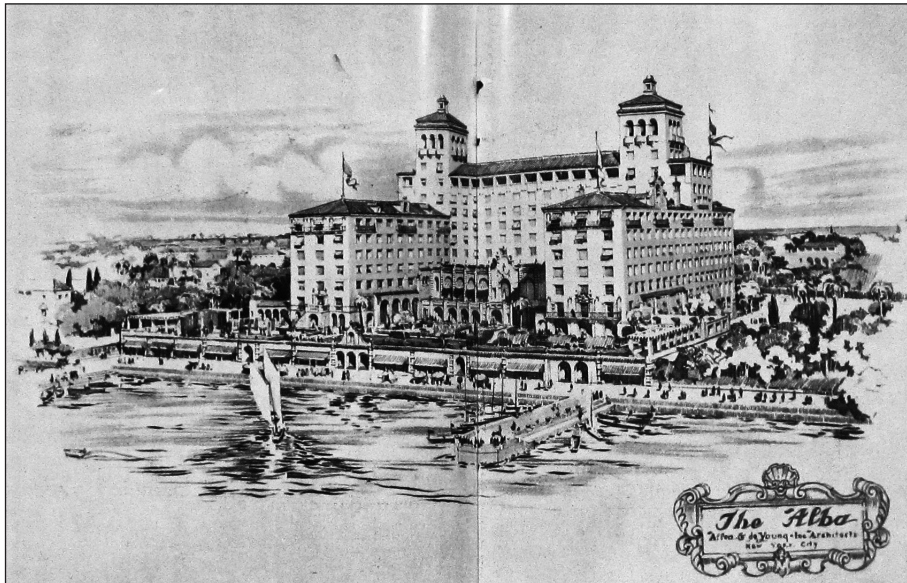
Para abordar este tema, es interesante hacer un recuento de los méritos presentados por Muguruza —avalados por Antonio Flórez y Modesto López Otero—, pues clarifican el punto en el que se encontraba su ya consolidada trayectoria profesional. De sus años como estudiante resaltó los premios recibidos, el de Cebrián (1913) y los concursos ganados en 1914 y 1915 en la sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes, uno de ellos su propuesta de restauración para la ciudad romana de Sagunto; también el haber obtenido la calificación de sobresaliente en el ejercicio de reválida (equivalente al Proyecto Final de Carrera). Señaló así mismo sus aproximaciones al campo del urbanismo, con los casos del segundo premio en el concurso para el ensanche de Ategorrieta en San Sebastián (1919), su participación en el ensanche de Elgoibar (1923) y en el de Fuenterrabía (1924), para cuya ciudad también proyectó el Puente Internacional (1927); el premio en el concurso de Ensanche de la playa de la Victoria en Cádiz (1927), y el del concurso de ensanche de la Playa de San Juan en Alicante (1933).

De los proyectos para edificios de nueva planta recogió los siguientes premios: el concurso para el Banco Hispano Argentino, luego Banco de Madrid, y el segundo en el concurso del Banco de España en Sevilla (ambos de 1918), el premio en el concurso de la Estación de Francia de Barcelona (1922), y el tercero en el Hospital para San Sebastián (1933).

De 1920 señaló el haber ganado la oposición a la cátedra de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid y también el obtener la segunda Medalla en la Exposición Nacional; en 1925 fue delegado por la Escuela Superior de Arquitectura en el Congreso Educación Arquitectura en Londres, fecha que también corresponde a sus proyectos de instalación del Pabellón de España en París. Un año antes a esto último, fue el encargado de la dirección de las obras de la Gran Vía y de proyectar el Palacio de la Prensa, de Madrid.

En el listado también mencionó sus proyectos de Norteamérica, el Hotel Alba en Palm Beach, el proyecto de residencia de G. Moor en California, el edificio comercial en New York, calle 58 (1925) y, la residencia de M. Cc. Rumsey en Port Washington (1926).

En relación a las obras de restauración —cuyo campo de especialidad constituyó una parte muy importante de la actividad profesional de Muguruza— citó los siguientes casos: ser nombrado arquitecto de los edificios de las Academias de Bellas Artes de San



22. Hotel Alba Palm Beach, Cortijos y Rascacielos, 1933, nº 14, pp. 16-17.

Fernando, de Ciencias Exactas, Ciencias Morales y Jardín Botánico (1918); arquitecto del Monasterio del Paular (1921) y del Museo del Prado (1922), director en la reconstrucción del Teatro de la Ópera (1928), las instalaciones del Palacio del Hielo (1929), la reforma del Ministerio de Estado (1930), y la restauración de la casa de Lope de Vega (1934)¹⁷.

De su participación en los monumentos escultóricos mencionó el primer premio en el Concurso al «Monumento Navarro Viloslada» en Pamplona (1918); el premio en el Concurso del Monumento al Sagrado Corazón en Bilbao (1923) y en del General Zavala en Uruguay (1924); estos dos últimos realizados —aunque no quede registrado aquí— en colaboración al escultor Coullaut Varela, junto al cual también participó en el monumento a Cervantes de Madrid, cuya referencia sorprende no quedase reflejado entre sus méritos.

Con estos datos, quedaban recogidos los proyectos que Muguruza consideró como los más destacados de su carrera, pero sin embargo, tan solo significan una enumeración, pues no clasificó ni jerarquizó el grado de implicación en cada una de las obras citadas, y tampoco distinguió entre los concursos ganados a la vez que ejecutados (el ejemplo más significativo es que puso a un mismo nivel la Estación de Francia con el proyecto —no construido— para Banco de Madrid, que realizó junto a Antonio Palacios, a quien tampoco mencionó). Leyendo esta relación de méritos, no nos hacemos una idea real del verdadero alcance de su obra arquitectónica.

Ojalá se conservase, o localizase, un texto en el que Muguruza nos hablase con mayor precisión de ciertos proyectos que son aquí registrados. Qué útil sería saber más sobre su participación directa en el Congreso de Londres, o su nivel de implicación en el estudio de Antonio Palacios, o sus reflexiones sobre en el Pabellón de España en París; y ni que decir tiene, lo que favorecería tener más información para el análisis de sus proyectos en Norteamérica, cuyo viaje sigue siendo un misterio.

Retomando los hechos ocurridos en 1934 y sobre su plaza como académico, debemos mencionar que los acontecimientos dieron un giro, y que ni el contenido de su discurso trató sobre la restauración de la Casa Lope de Vega en Madrid, ni fue contestado por Antonio Palacios. Finalmente, el tema expuesto fue «Servicios del País Vasco para la

Arquitectura Nacional», y contestado por Modesto López Otero, la toma de posesión de su plaza se celebró el 10 de enero de 1938 en el Palacio de San Telmo de San Sebastián, y la lectura de su discurso se dio en Sevilla el 29 de abril de ese año¹⁸.

Se trató de un discurso breve (si se compara con el de otros académicos de la primera mitad del siglo XX), en el que tras unas concisas palabras dedicadas a su antecesor, Juan de Zabala y Gallardo, vascongado y gallego de origen, disertó sobre la relación —geográfica y constructiva— entre vascos y gallegos; luego pasó al núcleo de su mensaje, el papel del artista vasco en el contexto de la arquitectura española.

Para abordar el tema, Muguruza se remontó al siglo XIII y desarrolló un listado de artistas, en especial arquitectos, de origen vasco que colaboraron en las realizaciones más destacadas de la arquitectura española. Comenzó hablando sobre la figura de Juan de Álava (constructor de la catedral de Palencia, asesor de la de Salamanca, responsable del examen de patologías del cimborrio de la de Sevilla y autor de «un transcendental trabajo sobre la catedral de Segovia, que provoca diversas discusiones y obtiene la aprobación del maestro Alonso de Covarrubias»). Arquitectos, escultores y pintores son el objeto del discurso de Muguruza, que no describe ni define técnicas concretas en profundidad, tan solo da nombres relacionados a quehaceres. Se detiene con mayor atención en la figura de Juan de Sagarvinaga que, entre otras cosas, comienza la construcción de la torre de Elgoibar (dibujada por Muguruza en numerosas ocasiones).

Los nombres y las obras a las que Muguruza hizo referencia fueron abundantes, tratándose con frecuencia de familias en las que el oficio perduró a lo largo de diversas generaciones. Destacó la fina y experta mano de los canteros que intervinieron en el monasterio de El Escorial («que de catorce maestros de aparejo ocho de ellos eran vascos»). Se citan y se centra en aquellos que crearon Escuela (Pedro de Tolosa), o los que fueron al nuevo mundo (Ortuño de Arteaga) e incluso los que se dedicaron a rejas y cancelas. En definitiva, una larga lista de nombres y apellidos asociados a sus profesiones, pero que en el fondo es un elogio a la tradición vasca: «Por tradición se entiende la costumbre producida por transmisión familiar, fijada como ley por una secular repetición de situaciones, formada por un criterio nacido de un modo de reaccionar».

En la contestación al discurso López Otero dijo que «no es frecuente hallar en los estudios históricos de nuestra arquitectura los especiales que corresponden a las actividades de aquellas agrupaciones ambulantes de maestros, oficiales y aprendices del mismo origen (...) Es el estudio completo de la gran familia de arquitectos vascos». Presentó a Muguruza como «vasco por estirpe y por carácter, pero con personalidad artística de hondo españolismo, semejante a la de los maestros que acaba de tratar». Destacó el fondo y la formación clásica del arquitecto y enumeró sus aptitudes artísticas y sus obras y géneros más relevantes, señalando especialmente su actividad desarrollada en Norteamérica¹⁹.

Al mes siguiente de la lectura de su discurso, Muguruza solicitó desde San Sebastián (el 31 de mayo de 1938) la reincorporación a la enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid, pues disfrutaba de una excedencia voluntaria desde el 21 de enero de 1932. Muguruza había obtenido por oposición en 1920 la cátedra de «Proyectos de detalles arquitectónicos y decorativos», asignatura del segundo curso del plan de estudios de 1914, que más adelante, con el plan de 1932, pasó a denominarse «Detalles y Conjuntos Arquitectónicos y su aplicación a la composición ornamental»²⁰. No obstante, su actividad docente fue de nuevo interrumpida durante los años que ejerció como primer Director General de Arquitectura (1939-1946).

Antes de llegar a ocupar tal cargo, en la Guerra Civil²¹, Muguruza continuó implicado con los asuntos propios de la Academia de Bellas Artes, y en diciembre de 1937, el bando nacionalista promovió un comité específico que debía encargarse de la reorganización de las Reales Academias (las cuales habían suspendido su actividad desde septiembre de 1936, por decreto del gobierno del Frente Popular). Muguruza, —todavía como académico electo— junto a Álvarez de Sotomayor y Joaquín Larregla y Urbietta, fueron designados por parte de la de Bellas Artes de San Fernando para tal empresa, según había dictado la Junta Técnica del Estado de Burgos. Todos los partícipes fueron convocados a una reunión en el Instituto Nacional burgalés justo antes de acabar el año²². Poco después de esto, se publicó en el *BOE* un decreto que anunciaba que el 6 de enero de 1938 se realizaría una «reunión solemne en el Paraninfo de la universidad de Salamanca» para constituir el Instituto de España²³.

A partir de este momento, las acciones ejercidas por Muguruza en relación a la Academia y en lo concerniente a la salvaguarda de obras de arte y protección del patrimonio arquitectónico fueron de gran relevancia. En mayo de 1938 fue nombrado primer comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), dependiente de la jefatura de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional. Desde este organismo actuó como uno de los máximos responsables desde el bando nacionalista en la toma de decisiones encaminadas a instaurar las medidas para la defensa patrimonial y su propaganda, y fue el encargado de coordinar los trabajos de catalogación y de organizar el cuerpo profesional encargado a las labores de restauración arquitectónica²⁴.

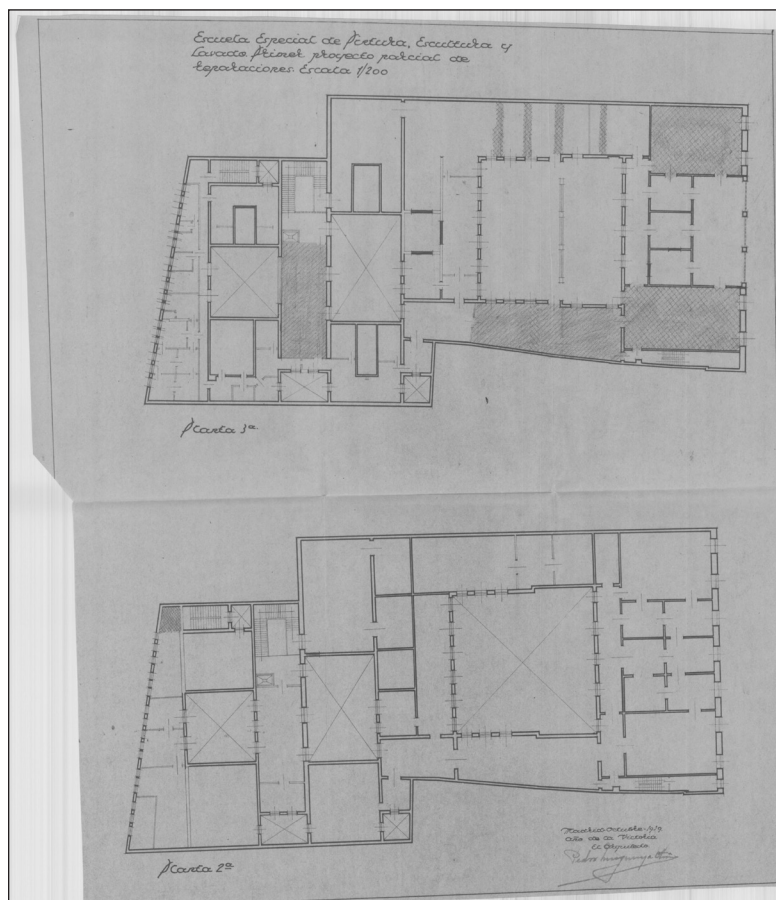
Bajo este cargo tuvo la oportunidad de participar en el comisariado de la exposición *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Prado*, celebrada en el Museo de Arte e Historia de Ginebra del 1 de junio al 1 de septiembre de 1939. Aquí fueron exhibidas parte de las obras del patrimonio pictórico español que habían salido de España durante la contienda, y que habían sufrido el traslado desde Madrid, a Valencia, Cataluña para alcanzar finalmente la frontera²⁵.

Muguruza estuvo como comisario de SDPAN un año y medio, tiempo suficiente durante el que pudo poner en práctica desde el ámbito de la gestión la disciplina de la restauración e intervención del patrimonio arquitectónico español, a la cual se había aproximado en su vertiente más práctica desde joven.

Durante la guerra civil el edificio de la Academia de San Fernando no sufrió graves destrozos, pero ciertos bombardeos en otros colindantes no impidieron que la cúpula de la antigua capilla se incendiase. También se produjo la rotura de cristales y lucernarios, y el desperfecto de las cubiertas que causaron goteras; así mismo, con motivo de un obús que cayó en el suelo la secretaría y que —por suerte— quedó sin explotar, el suelo de una de las clases de la Escuela se vio afectado por un agujero.

A estos daños materiales, hay que añadir el vaivén que sufrieron las obras de arte albergadas en el edificio, algunas de las cuales fueron trasladadas al sótano, otras al Museo del Prado y algunas salieron fuera de España, en la odisea que parte del patrimonio artístico español sufrió en aquel tiempo.

Tras la guerra, Muguruza dejó de hacerse cargo de las obras de la Real Academia, pero se tiene constancia de un proyecto que redactó en octubre de 1939, donde enumeró las obras necesarias que debían acometerse tras la contienda en las clases de la Escuela. Por esto, fue enumerando planta por planta y sala tras sala las tareas a realizar, y este documento es de gran valor para conocer el estado del edificio tras los años de la guerra y su abandono.



23. Proyecto parcial de reparaciones, plantas 2ª y 3ª, octubre de 1939, firmado. AGA

Una vez hubo concluido el conflicto bélico, Muguruza fue nombrado en septiembre de 1939 Director General de Arquitectura, momento a partir del cual siguió vinculado a la Academia como miembro numerario. De las actividades realizadas durante este tiempo caben destacar la contestación a los discursos de ingreso del Marqués de Lozoya (10 de julio de 1940) y al de Manuel de Cárdenas y Pastor (22 de febrero de 1944); su nombramiento para formar parte de la Comisión del Museo de la Academia, así como del Panteón de Goya en San Antonio de la Florida (31 de diciembre de 1942)²⁶.

Tras dimitir del cargo de Director General de Arquitectura, tarea que le hizo convertirse en uno de los personajes con mayor responsabilidad en la arquitectura de la posguerra, la Academia le incluyó en la Comisión de Publicaciones, junto con el Conde de Romanones, Francés, Fernández Bordes, Sánchez Cantón, López Otero, Ovejero, D'Ors, Marqués de Moret y Pérez Bueno (5 de enero de 1949).

Muguruza pudo, por tanto, dedicar hasta su fallecimiento (el 3 de febrero de 1952) gran parte de su actividad profesional a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuyo Archivo-Biblioteca fue donado su legado²⁷. A su plaza de académico le sucedió Pascual Bravo San Feliú²⁸, quien en su discurso de ingreso —también contestado por Modesto López Otero— dedicó unas afectuosas palabras a su antecesor. Con ellos, los tres profesores que habían impartido Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se puso fin a una etapa muy significativa en la arquitectura y su docencia en la Escuela de Madrid²⁹.

Estas páginas no son sino una primera aproximación a la actividad de Muguruza en relación a la Academia, ámbito al que dedicó grandes esfuerzos. No obstante, quedan todavía otras muchas líneas de investigación por desarrollar sobre el tema, basadas en su mayor parte en la valiosa documentación que alberga el Archivo-Biblioteca y sobre lo que el propio edificio nos pueda contar y transmitir.

NOTAS:

- 1 La formación académica de Muguruza se desarrolló en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1906 y 1916, con el Plan de Estudios de 1896. Su destreza gráfica fue advertida desde el principio por sus profesores, y López Otero contó que Manuel Zabala, profesor de "Dibujo preparatorio" y "Modelado en barro" le había advertido que tenía un alumno a quien consideraba el mejor dibujante que había pasado por la Escuela. Otros de sus maestros fueron: Ricardo Velázquez Bosco, que impartía "Historia de la arquitectura" y "Dibujo de conjuntos", Manuel Aníbal Álvarez enseñaba "Estudio de la composición de edificios" y Vicente Lampérez era profesor de "Teoría del arte arquitectónico". Enrique Fort era responsable de "Tecnología" y "Arquitectura legal", Luis Cabello y Aso impartía "Conocimiento de materiales", y "Salubridad e higiene de los edificios", Adolfo Fernández Casanova, profesor de "Perspectiva y sombras" y de "Estereotomía" y Enrique Repullés de "Topografía".
- 2 Hasta 1844, fecha en que fue creada la Escuela de Arquitectura de Madrid, la enseñanza de esta disciplina se impartió también en el edificio de la Academia. Sobre la antigua enseñanza de las Bellas Artes: ESTEVE BOTEY, F., *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, Apuntes de su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento interior*, Madrid, 1950.
- 3 CHUECA GOITIA, Fernando, "El edificio", en *El libro de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 29-48, MAIER ALLENDE, J., *Fernando Chueca Goitia, arquitecto y humanista*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2007. Sobre el origen del edificio: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia", *Academia*, nº 75 (1992), pp. 162-210 y NUERE, Enrique, "La Academia y su sede, una deuda impagada con Pedro Franco Dávila", *Crónica*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011, pp. 147-165. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "José de Churriguera, Juan de Goyeneche y la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, nº 112-113 (2011), pp. 57-86.
- 4 La cubierta del patio central de la Academia se llevó a cabo por iniciativa de Pedro Navascués y según idea del arquitecto Antonio Fernández de Alba. Más información en: *Crónica*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012. Agradecer a Mari Carmen Utande la valiosa información facilitada al respecto, y su siempre cariñosa atención.
- 5 Las referencias a los proyectos de restauración realizados por Muguruza se transcriben en orden cronológico y la signatura entre paréntesis. Archivo de la Administración (AGA): 1909/1935 (31/4877), 1925/1926 y 1933 (31/4883), 1926/1929 y 1934 (31/4881), 1927, 1929, 1931, 1933 y 1935 (31/4882, 31/5412, 1933), 1936 (31/1819), 1939 (31/4938). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF. Biblioteca): 1918 (PI-1506/1507), 1921 (PI-1508/1512), 1921 (PI-1513/1516), 1924 (PI-1517/1518), 1929 (PI-1519), [ca.1930] (PI-1524/1538), [ca.1930] (PI-1550/1551), [ca.1930] (PI-1539/1549), 1933 (PI-1520/1523).
- 6 Sobre el proyecto de intervención en el Antiguo Palacio del Hielo y del Automóvil de Madrid (calle Duque de Medinaceli): AGA: 1929-1933 (31/4942; 31/5348; 31/5349; 31/5413). RABASF. Biblioteca: 1929-1935 (PI-3027/3047). BUSTOS JUEZ, Carlota, "Aproximación al *reuso* del antiguo Palacio del Hielo y del Automóvil de Madrid. La intervención de Pedro Muguruza", en Actas del Congreso Internacional sobre Documentación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico, *La experiencia del disfrute: nuevos usos en monumentos*, 20, 21 y 22 de junio de 2013, Escuela de Arquitectura de Madrid, pp. 55-59.
- 7 Las obras de la planta baja pueden resumirse en: para la biblioteca obras para ganar en amplitud e independencia, para el pavimento de las entradas al patio sustituir el piso de baldosín por uno de losa de piedra, derribar algunos tabiques para ganar espacio en la galería de escultura y así poder despejar y desalojar algunas de las piezas que se encontraban agrupadas en el portal; la instalación de calefacción y aparatos contra incendios, así como atender al sistema de alumbrado eléctrico del portal y del arranque de la escalera principal, para lo que proponía la instalación de seis faroles adosados a los muros, dos para el vestíbulo y cuatro para los paños de la escalera, del tipo de los que existían en el Palacio Real.
- 8 Proyecto arreglar la capilla, en la que uno de sus vanos se debía tabicar para abrir otro nuevo mejor colocado; para el Salón de Actos propuso la construcción y colocación de cierres de seguridad en los cinco huecos que daban

- a la escalera principal, así como sustituir el pavimento de la zona destinada al público del mismo, al igual que el de la galería del museo y sus espacios colindantes; proyectó los diseños para mejorar la ventilación de la Sala de Goya y aislarla térmicamente, lo que requería de un mecanismo que regulase los efectos de la calefacción y permitiese una corriente constante de aire; propuso así mismo sustituir el pavimento de varias estancias así como derribar el tabique del vestíbulo para ganar una nueva sala para el museo.
- 9 La Calcografía Nacional había sido creada en 1789 unida a la Imprenta Real. Se incorporó definitivamente a la Academia en 1932, cuando se separó de la Escuela Nacional de Artes Gráficas. CARRETE, J., "La Calcografía Nacional: pasado y presente", en *El libro de la Academia*, Madrid, 1991, pp. 257-272.
 - 10 Estas obras consistieron en: "practicar de un modo absoluto el desalojamiento de las instalaciones que ahora contienen esos locales y que se componen de multitud de modelos, de bultos de yeso, que habrán de ser colocados a lo largo de las galerías de acceso a la Escuela de Pintura (...). En segundo término, se ha de proceder a rebajar el nivel de pavimento en el grado necesario para establecer la más absoluta uniformidad; sustituyendo el actual piso de baldosa hidráulica por un entarimado de pino *melix* exactamente igual al puesto en las nuevas instalaciones. Tras de esto será preciso abrir unos huecos, que hoy son ventanas, y que han de convertirse en espacios libres de paso. Como complemento de esta obra esencial habrá de hacerse una instalación de cuarto de aseo en el fondo de la crujía y en local inmediato a un patio lateral de ventilación, puesto que sucede en la actualidad que por la forma provisional de hacerse las obras de Calcografía, se encuentran éstas desprovistas completamente de este servicio con el carácter autónomo que requiere" (11 de diciembre de 1934).
 - 11 Los participantes españoles en esta conferencia fueron Sánchez Cantón, López Otero y Emilio Moya. Influyó especialmente en Leopoldo Torres Balbás que había participado en su elaboración.
 - 12 Ministro republicano, exiliado durante la guerra, y en 1936 presidente del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos.
 - 13 MUGURUZA, Pedro, "Congreso internacional de museografía", *Arquitectura*, nº 5 (junio-julio, 1934), p. 128-138.
 - 14 Íbidem., MUGURUZA, p. 128.
 - 15 "La III Conferencia Internacional de Museografía", *ABC*, jueves 1 de noviembre de 1934, edición de Andalucía, p. 33.
 - 16 SÁNCHEZ CANTON, "El envío de España a la Exposición de Lisboa en 1940", *Revista Nacional de Educación*, año I, vol. I (mayo 1941), pp. 28.
 - 17 Restauración que estuvo en la línea de la casa del Greco en Toledo (1911), o la casa Cervantes de Valladolid (1919), bajo la iniciativa del Marqués de Vega Inclán a través de la Comisaría Regia de Turismo. Sobre el proyecto se publicó: MUGURUZA, Pedro, *La Casa de Lope de Vega*, Madrid: Artes Gráficas Faure, 1941.
 - 18 MUGURUZA, Pedro, *Servicios del País Vasco a la arquitectura nacional* / discurso pronunciado por D. Pedro Muguruza Otaño el día 27 de abril de 1938, con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1942.
 - 19 Aspecto por el que López Otero estaba muy interesado, y cuyo discurso de ingreso a la Academia fue titulado *Una influencia española en la arquitectura norteamericana*, leído el 9 de mayo de 1926 (es decir, un año después del "misterioso" viaje de Muguruza a Estados Unidos) con motivo de su recepción en la Real Academia Bellas Artes de San Fernando.
 - 20 Información extraída de la documentación conservada en la Biblioteca de la ETSAM: *31 de mayo de 1938*. Instancia de reincorporación (por situación de excedente) a las enseñanzas de la Escuela de Arquitectura de Madrid, queda vacante la plaza de Juan Moya de "Detalles y Conjuntos Arquitectónicos y su aplicación a la composición ornamental"- San Sebastián. *21 de junio de 1938*. El Ministerio de Educación Nacional concede el reingreso a la enseñanza activa al profesor excedente Pedro Muguruza y nombrarle para la plaza vacante de "Detalles y Conjuntos arquitectónicos..." con el sueldo de 11.000 pesetas. Vitoria. *19 de diciembre de 1939*. "El 28 de julio de 1938 fue reingresado al servicio activo de la enseñanza PM que estaba en situación de excedente, asignándole el sueldo anual de 11.000 pesetas. Habiendo fallecido el día 22 de agosto de 1938 el catedrático Teodoro Anasagasti. El Ministerio de Educación Nacional ha acordado que el Sr. Muguruza pase a percibir el referido sueldo de 12.000 pesetas".
 - 21 NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante la Guerra Civil (1936-1939)", en *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Congreso Internacional, Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 159-174.
 - 22 "La reorganización de las Reales Academias", *ABC*, año trigésimo tercero, Sevilla, 18 de diciembre de 1937, p. 8
 - 23 "Recibe el nombre de Instituto de España el conjunto de los Académicos numerarios de las Reales Academias de la Lengua Española, de la Historia, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Ciencias Morales y Políticas, de Bellas Artes y de Medicina, reunidos en Cooperación Nacional a título de Senado de la Cultura Española". *BOE*, Burgos, 2 de enero de 1938, número 433, p. 5074?

- 24 ARA, Judith, ARGERICH, Isabel (ed.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, cat. exp., (Museo del Prado, 27 de junio a 14 de septiembre de 2003), Madrid: IPHE y Museo del Prado, 2003; COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Congreso Internacional, Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- 25 COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Éxodo y exilio del arte español. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra, 2008 y *El Museo del Prado en sus 175 años de historia*, Madrid: Ediciones del Prado-El Mundo, Ediciones Multimedia 1, 1996. SOTOMAYOR, F. A. de, "Recuerdo de la exposición de Ginebra (1939)", *Revista Nacional de Educación*, año I, nº 4 (abril de 1941).
- 26 Expediente personal RABASF. Archivo, sign. 5-271-15.
- 27 GALIANA MATESANZ, María Teresa, *Catálogo de Planos y Proyectos de Arquitectura de la Academia*: "La colección de planos y proyectos procedentes del archivo del arquitecto Pedro Muguruza Otaño supone prácticamente el grueso del fondo, ya que incluye 530 obras (con unos 6000 planos y dibujos). Se trata de una donación realizada a la Academia por la familia del insigne arquitecto y académico en el año 1987, ingresando en nuestra sección en el otoño de ese año, y en la que se incluía además de planos, material fotográfico y algunos documentos". Accesible en página Web de la RABASF <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/planos_arquitectura/planos_proyectos_arquitectura.pdf> [Consulta: 7 de julio de 2014].
- 28 BRAVO SANFELIÚ, Pascual, *La enseñanza de Proyectos de Arquitectura*, discurso leído el 25 de mayo de 1954 con motivo de su recepción y contestación de Modesto López Otero, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1954.
- 29 "La personalidad de López Otero unida luego a las de Bravo o Muguruza marcarán, por su carácter posibilista, la fisonomía nueva que va a ofrecer la Escuela de Madrid a las nuevas vías de renovación de los años veinte. Ellos contribuirán a definir la Escuela como "lugar de arquitectura", en donde su carácter clásico y medido tendrá la enorme virtud de conseguir que los alumnos estructuren su propia ideología de modo aparentemente natural y espontánea". ALONSO PEREIRA, José Ramón, *Ingleses y españoles. La Arquitectura de la Edad de Plata*, A Coruña: Universidad de Da Coruña, 2000, pp. 54.

ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA DURANTE EL FASCISMO

Alina Navas

Resumen: En este artículo se analiza la actividad de la Academia de España en Roma durante el fascismo (1922-1945) a través de los trabajos realizados por sus pensionados, las exposiciones en que participaron y la fortuna crítica que generaron. Para ello se han tenido en cuenta no sólo exposiciones realizadas en Italia y España sino en el resto de Europa con el fin de conocer los diferentes juicios que provocaban las mismas obras.

Además, se analiza la incidencia del arte italiano clásico y contemporáneo en la producción de estos artistas, el modelo de formación, y se informa sobre el paradero de los envíos realizados durante la pensión. Por último se incide en la escasa relación y proyección de la institución y de sus pensionados en la Italia fascista.

Palabras clave: Academia de España en Roma, pensionados, envíos, Exposiciones Nacionales, Bienal Internacional de arte de Venecia.

ARTISTIC ACTIVITY AT THE ACADEMY OF SPAIN IN ROME DURING FASCISM

Abstract: In this paper we discuss the activity at the Spanish Academy in Rome during the Italian Fascist era (1922-1945) through the artworks created by Academy fellows at the time, the exhibitions they participated in and the critical response they generated.

In so doing, we have taken into account not only the exhibitions organized in Italy and Spain but throughout Europe as well, aiming to understand the different responses the artworks gathered.

We also consider the education of these artists at the Spanish Academy and how they were influenced by Italian classical and modern art, providing further information on the current whereabouts of many of their artworks. Finally, we remark on the limited relation and influence the Academy and its artists had within Fascist Italy.

Key Words: Spanish Academy of Rome, scholars, National Exhibition of Fine Art, International Biennial of Art of Venice.

Desde 1893 la Real Academia de España en Roma (desde ahora RAER) se convirtió en referente de la cultura artística española en Italia. De hecho era la única institución artística española en el exterior. Por ella pasaron varias generaciones de artistas: pintores, escultores, arquitectos, grabadores y músicos, de los que se conserva mucha información en su archivo (desde ahora ARAER), en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (desde ahora AMAE) y en los de las embajadas ante el Rey y ante la Santa Sede. Entre 1922 y 1940 momento de entrada de Italia en la II Guerra Mundial, 22 artistas más otros de música y con otro tipo de pensiones aprovecharon la pensión en Italia dando lo mejor de su producción¹.

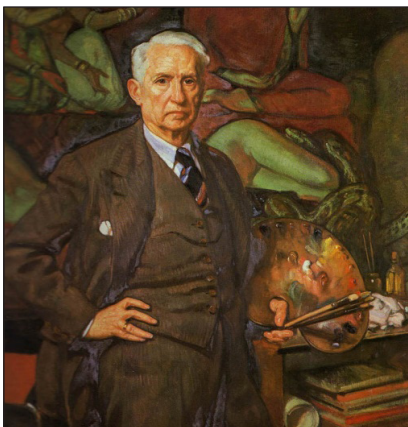
La RAER dependía en gran parte del Ministerio de Estado, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores (desde ahora ME) y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (desde ahora RABASF). Su actividad fundamental consistía en gestionar la estancia de los



1. Pedro Pascual, *Grabado de la Academia*, (ca. 1928, paradero desconocido).

pensionados, que se regían por un reglamento que los distintos gobiernos españoles fueron modificando. Se trataba de unas normas rígidas, que se materializaron en el envío anual de obras (envíos) y en la obligación de realizar viajes de estudio por Italia y otros países, generalmente Francia, Alemania, Bélgica, Holanda y Grecia. Durante un tiempo los pensionados debían residir en Roma aunque, como veremos, esta norma no siempre se cumplió y dependió en gran parte del director de la institución.

Frente a los directores del siglo XIX, los cinco directores que se sucedieron entre 1922 y 1940 ya habían acrecentado notablemente su poder en la institución frente a los pensionados. Su nombramiento dependía de las circunstancias políticas, aunque en general todos ellos habían estado o estarían vinculados a la RABASF. El director debía ser, según el reglamento de 1913, miembro de número de la misma, haber obtenido dos o más premios en las exposiciones universales, internacionales o nacionales y haber sido profesor de Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado o de la Superior de Arquitectura o del Real Conservatorio de Música. La RABASF proponía una terna al ME quien finalmente realizaba la elección y procedía al nombramiento. El mandato era largo, de seis años, pudiendo al cabo de ellos, ser nuevamente nombrado por otros tres. De su potestad dependía la concesión de permisos a los pensionados para realizar excursiones que no superasen setenta días, a lo que con el reglamento del 1927 se añadió la obligación de los pensionados de presentar estudios de los trabajos realizados fuera de la Academia. Además, desde 1927 podría autorizar la alteración en las dimensiones de los envíos, e incluso variar su número, «solamente en aquellos casos, poco frecuentes, en que fuese necesario de toda evidencia, para mejor aprovechar el temperamento y peculiares aptitudes del pensionado»².



2 Eduardo Chicharro, *Autoretrato*, 1943.
RABASF. Museo, inv. 0788.

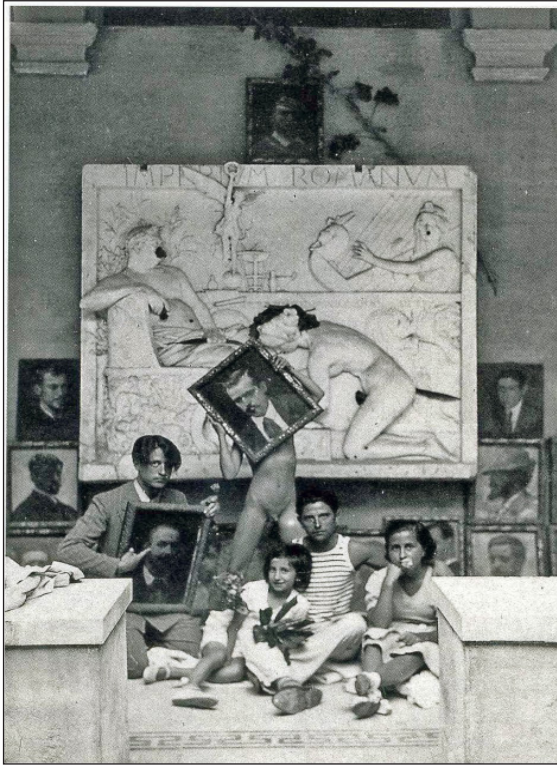


3. Hermenegildo Esteban, *La riva degli Schiavoni*. Museo del Prado.

El primer director de este periodo fue el pintor Eduardo Chicharro Agüera (1913-1926)³ (il. 2). La dirección no menoscabó su actividad pictórica que continuó a través de un atelier propio en la Academia que frecuentaron alumnos italianos. A pesar de eso, y de su poder en España, en 1922, los pensionados le veían como un pintor de otra época. En gran parte delegó las funciones directivas en el secretario. Esta figura fue clave y recayó durante mucho tiempo en el expensionado de paisaje Hermenegildo Esteban (1887-1933) quién pareció influir notablemente en la formación de los pensionados con los que mantuvo un trato agradable⁴ (il. 3). Las obras romanas de ambos ilustraban a la perfección dos corrientes fundamentales de finales del siglo XIX. La de Chicharro dedicada al retrato naturalista, fundamentalmente femenino en interiores, con una técnica impecable y la de Esteban, el paisajismo de raíz impresionista. Bajo su dirección llegaron a la RAER, Pedro Pascual Escribano (il. 1), por grabado en dulce (1922-1928), Vicente Beltrán (1922-1929) y Manuel Álvarez-Laviada (1922-1928), por escultura, Joaquín Valverde Lasarte (1922-1929), por pintura de figura, Timoteo Pérez Rubio (1922-28), por pintura de paisaje y Emilio Moya Lledós (1922-1927), por arquitectura. En 1923 llegaron dos nuevos arquitectos: Fernando García Mercadal (1923-1928) y Adolfo Blanco y Pérez del Camino (1923-1929).

A pesar de los intentos de reforma de Chicharro, sólo las condiciones más favorables de la siguiente época, en la que fue director el escultor Miguel Blay y Fábrega (1927-1932), permitieron una reestructuración del edificio. La reforma fue profunda y polémica, aunque según García Mercadal «transformó la planta del conjunto, respetando lo auténtico, ampliando notablemente el espacio habitable y el pupilaje»⁵. Blay se ocupó de acometer «la mayor transformación arquitectónica del antiguo edificio que hasta ese momento se había realizado»⁶ lo que obligó a los pensionados a tomar una prórroga extra en el extranjero en 1932 que, como veremos, acarreó muchos problemas con la nueva promoción de 1928: Eduardo Chicharro Briones, por pintura de figura (1928-1933), Gregorio Prieto (il. 4), por pintura de paisaje (1928- 1933) y Tomás Colón Bauzano, por escultura (1928-1935).

Aunque Blay continuó esculpiendo en la Academia y mandando obra a España con un estilo maduro cercano al escultor Romano Romanelli, acaparó más líneas de la prensa que su predecesor, resultando un director más vinculado a las embajadas y al gobierno italiano (il.5). También animó la actividad cultural de la institución⁷. A pesar de eso, la incorporación de la nuevas promociones empeoró la situación y siete pensionados, muy



4 y 5 Fotografía de Chicharro y Prieto con los hijos de Valle-Inclán / Miguel Blay, *Escultura para el Ministerio de Justicia*. RABASF.

molestos por los inconvenientes que les había ocasionado la reforma, solicitaron que el director no prorrogase su mandato. La generación de 1928 quería permanecer más tiempo en la Academia ya que se les había obligado a viajar tomando una prórroga extra y por eso prolongaron el envío de sus trabajos, lo que provocó constantes luchas con el director, su sucesor e incluso con la nueva promoción de pensiones. A principios de los años treinta llegaron: Salvador Vivo Torres (1931-32), por escultura, Mariano Rodríguez Orgaz (1931-35), por arquitectura, Luis Berdejo Elipe (1931-36) por pintura de figura, Manuel Pascual Escribano (1931-1935), por grabado en hueco, Francisco Gutiérrez Frenchina (1931-1935), por escultura y Jesús Molina García de Arias (1932-1936) por pintura de figura.

La reforma del edificio tampoco gustó al siguiente director, el escritor Ramón María de Valle-Inclán (1934-1936), que cuando tuvo oportunidad de solicitar reformas hizo mención explícita de que se le enviase un arquitecto que ya conociese el edificio. Su nombramiento por el gobierno de la II República fue el más polémico de la historia de la Academia, ya que muchas cuestiones se airearon en la prensa, incluso con la pluma del propio escritor. Valle-Inclán hizo públicos, por ejemplo, sus deseos de ser director frente a dos meritorios expansionados, el escultor Victorio Macho y el arquitecto Teodoro de Anasagasti.

El nuevo director heredó problemas de la anterior etapa, uno de ellos fue la división entre los pensionados y a pesar de que dio un voto de confianza a los de la promoción de 1928 que todavía no habían entregado obra, se vio obligado a expulsar a Chicharro Briónes, Prieto y Colón a principios de 1934. Fue el primero, hijo del anterior director que consideraba la Academia su segunda casa, quien llevó la batuta en airear el asunto. Además, esta situación retrasó la llegada de la última promoción del período que no ocurrió hasta

1934. Se trataba de Balbino Giner (1934-37) y Arturo Souto Feijoo (1934-1936), por pintura, Enrique Pérez Comendador (1934-1939) y Honorio García Condoy (1934-1936), por escultura e Ignacio Hervada, por arquitectura (1934-36).

También el estado precario de salud de Valle-Inclán hizo que se desluciese su gestión de la institución, pero sus intervenciones en materia artística fueron muy profesionales. De él es de uno de los pocos directores del que conservamos escritos a favor de la modernidad de la obra de los pensionados. Una de sus primeras iniciativas fue redactar su interesante informe para reformar las pensiones, en sintonía con los cambios de la II República, proponiendo pensiones de letras, eliminando las de música, rebajando a un año la estancia en Roma de los arquitectos y aconsejándoles el viaje a Alemania y criticando la tradicional división entre pintura de historia y paisaje. Este informe refleja un importante conocimiento de la situación artística de Italia, ya que como comenta, era Florencia la ciudad más interesante para los artistas.

Sin embargo, la Roma mussoliniana causó un fuerte impacto en la obra periodística de este escritor, que como otros directores buscó en este cargo los privilegios de los que en su vida nunca disfrutó. La Roma *d'anunziana* y renacentista dejó pasó en sus textos a una urbe más concreta, apastada de curas y peregrinos. Tras los primeros comentarios favorables, fascinado por los *sventramenti* de los foros siguen las primeras críticas a estas transformaciones urbanísticas de Roma durante el fascismo. Su escaso contacto con la colonia española en Roma, se justifica por la brevedad de su estancia (que no llegó a un año y medio) y por el clima filofascista reinante que también sufrió el embajador republicano ante el Quirinal, Gabriel Alomar. Además, como si la historia debiese repetirse, la promoción de 1934 liderada por Pérez Comendador se opuso a que el director no permitiese la estancia de las esposas de los pensionados en la Academia, siendo de nuevo el asunto difundido en la prensa. Además, Valle-Inclán vivió tensiones con el nuevo gobierno radical-cedista que no respetó su propuesta de nuevo secretario. El gobierno nombró a José Olarra (1933-) y en los muchos años que la institución estuvo sin director, se convirtió en la máxima autoridad. El último director nombrado por el gobierno de la II República fue un ex-pensionado Emilio Moya Lledós (marzo-agosto 1936), que tuvo un papel importante en la Bienal de Venecia y en la Trienal de Milán de ese año. Ejerció muy poco ya que fue cesado por los españoles rebeldes que en agosto, tras el golpe de Estado de julio de 1936, se apoderaron de los consulados y embajadas⁸. En la guerra civil la Academia ralentizó su actividad, pero no sus gastos, así en los presupuestos de diciembre de 1936 ya aparecían partidas económicas para acoger a los prófugos catalanes que llegaban a la RAER, lo que generó un gasto muy superior al ordinario. Aún así, gracias a las noticias de la clase de dibujo podemos afirmar la existencia de una pequeña comunidad artística. Olarra sí fue respetado por el nuevo régimen y fue director interino hasta que en 1940 la Academia quedó bajo la tutela de Falange con el nombramiento del nuevo director, Manuel Halcón Villalón-Daóiz (1940-42). Era Consejero Nacional de Falange y director de la revista *Vértice* y se ocupó poco o nada de la Academia, que no recuperó su actividad normal hasta mediados de los años cincuenta.

LOCALIZACIÓN DE LOS ENVÍOS DE ROMA

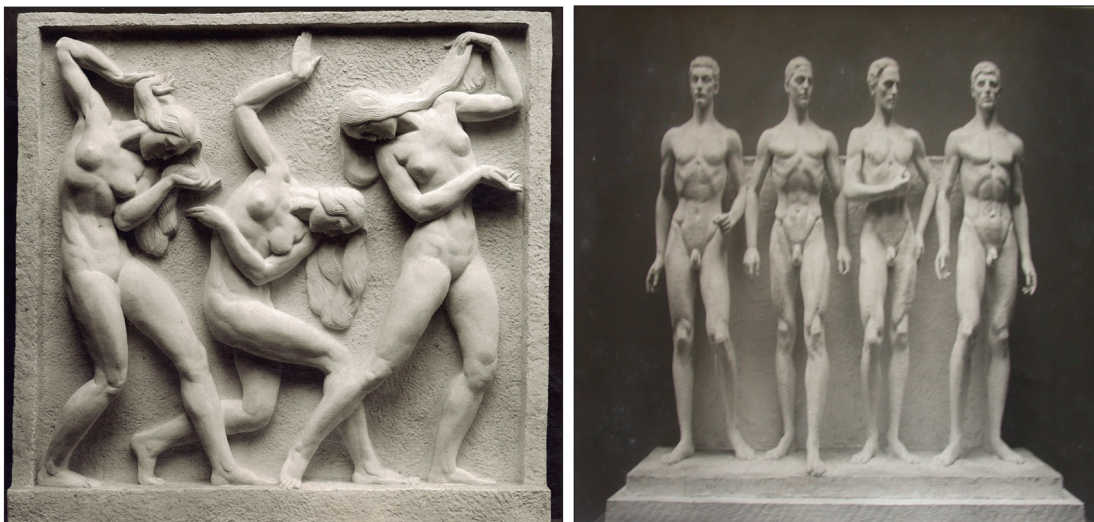
Según el reglamento de 1913 los ejercicios de los opositores ganadores de plaza de Roma quedaban a disposición de las Escuelas Especiales⁹. Eso explica que algunos se encuentren en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (desde



6, 7, 8 y 9 Ejercicios de oposición de Álvarez Laviada, Beltrán, Colón y Manuel Pascual, Facultad de Bellas Artes de Madrid.

ahora FBBAUUCM) y en la de Arquitectura de la Universidad Politécnica (ETSAUP). De la promoción de 1922 al parecer *Coronación del héroe* (RABASF) de Valverde es un ejercicio de oposición¹⁰. Como aquella *Jardín* (Óleo/ Lienzo, RABASF) de Pérez Rubio podría, por las dimensiones y la ubicación haber formado parte del ejercicio que estaba compuesto también por otros dibujos. No aparece hoy identificado el de Chicharro Briones aunque se conserva el de Colón, *Púgil* (ils. 8, FBAUCM) y todo apunta a que *Sierra de Madrid* (Óleo/ Lienzo, FBAUCM) de Prieto también lo fuese. A pesar de que el reglamento de 1930 no cambió la propiedad de estos trabajos, hoy no está localizado el ejercicio *Monumento a la Marina Española en el Patio de Honor de un Museo* de Rodríguez Orgaz¹¹ ni las obras presentadas por Berdejo, Molina y Vivó. Una excepción es el ejercicio de Manuel Pascual Escribano que se conserva en la FBAUCM¹².

Más noticias e incluso fotografías conservamos de los envíos que se mandaban desde Roma que fueron repartidos en Madrid en distintas instituciones con criterios que fueron cambiando con el tiempo. Hoy, estas obras se encuentran separadas y en ocasiones en mal estado de conservación. Por eso es muy importante conocer su paradero para valorizar esta parte de nuestro patrimonio. Estas obras permiten el estudio exhaustivo del desarrollo de los artistas, ya que desde 1913 eran enviadas cada año al ME para ser juzgadas y desde 1927 bienalmente. Por eso, el ME posee la mayor parte, aunque desconocemos la razón por la que otras se encuentran en la RABASF. Los envíos de pintura dependían del tipo de pensión: figura y paisaje. Por esta razón Valverde estaba obligado a enviar una copia durante el primer año. En el segundo debían realizar una composición de desnudos y en el tercero un cuadro al aire libre con dos o más figuras de tamaño natural¹³. A Chicharro Briones se le exigió la copia en el segundo año y un cuadro de media figura de hombre o de mujer desnuda o semidesnuda y el boceto del cuadro original a la tercera parte de su ejecución en el tercero¹⁴. Los pensionados de paisaje: Pérez Rubio y Prieto debían entregar, según el concepto todavía vigente de la didáctica impresionista, tres estudios de luz, en tres momentos distintos. Como trabajo de segundo año un estudio de animales de un metro y medio y dos naturalezas muertas de un metro. El tercero, dos marinas de dos metros y el cuarto un paisaje no menor de tres metros y una memoria sobre el paisaje. Hoy tenemos localizadas *La plaza del pueblo a tres horas diferentes de luz* (MAE) de Pérez Rubio¹⁵. Sólo él siguió las indicaciones del reglamento, ya que Prieto, Colón y Chicharro, enviaron las obras con retraso, variaron su tamaño e incluso el tema. Así lo justificaba la



10 y 11 Vicente Beltrán, *Las hijas del Sol*. RABASF. Museo, E-386. / Manuel Álvarez-Laviada, *Caracteres*, (paradero desconocido).

dirección, al escribir que: «los tres lienzos de un metro cada uno, con tres aspectos de luz diferentes como pide el reglamento, aunque no del mismo motivo, cosa que considero de razón, ya que tal imposición sujeta la inspiración y la sensibilidad del artista y detiene sus naturales inspiraciones»¹⁶.

En el caso de los escultores, motivos económicos hicieron que enviaran bocetos que sólo en España fueron ejecutados en materiales nobles. Durante el primer año debían entregar dos torsos de mujer y hombre a tamaño natural. Hoy sólo están localizados los segundos y terceros envíos en la RABASF de Beltrán y Laviada. El segundo año, debían enviar un relieve, el tercero, una estatua de desnudo a tamaño natural y el cuarto un grupo de dos o más figuras desnudas, también de tamaño natural más una memoria relativa a la escultura¹⁷.

También se podía optar a una prórroga de pensión y por ella se debía mandar un trabajo que también era propiedad del Estado. Según el reglamento de 1930 este tipo de trabajos quedarían en la Academia junto con los bocetos para formar parte de una galería de arte que se proyectaba. A partir de entonces disfrutaron de la prórroga: Berdejo, Rodríguez Orgaz, quien probablemente presentó la obra de su prórroga a la Nacional y Molina cuya prórroga hoy se encuentra en el MAE.

El reglamento que aprobó el gobierno de la República en 1932, equiparaba las secciones y los trabajos: uno por año de tema y técnica libre y la duración de las pensiones a tres años. Sólo era posible conceder una prórroga en el caso de que un pintor, escultor y arquitecto realizaran un ejercicio conjunto. Además, se exigía que se estudiaran las distintas técnicas como la pintura mural y que cedieran sus ensayos al Estado.

LA ACADEMIA, UN HOTEL DE PENSIONADOS

La pensión de Roma fue el premio artístico más importante concedido en España desde el siglo XVIII. Sin embargo, en 1922, que Roma fuese un lugar idóneo para completar la formación de un artista, era algo que ya muchos ponían en cuestión. La llegada de las vanguardias, las academias y el mercado artístico francés habían causado el declive de Roma como centro artístico. A pesar de eso, los artistas participaban en las oposiciones,



12 y 13. Fotografías de las promociones de 1922, 1931 y 1934.

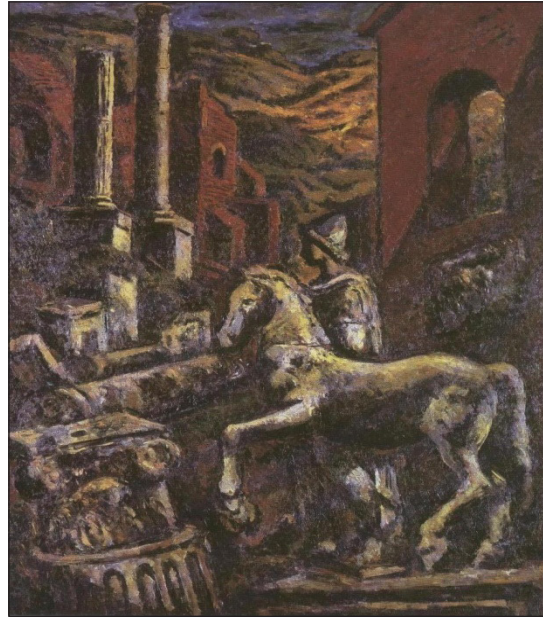
conscientes de las posibilidades que el premio podía reportar en el ascenso profesional, los viajes y para vivir con cierto desahogo. De hecho, la Academia ya venía siendo criticada por ser simplemente un hotel de pensionados, vista su escasa actividad artística y el poco interés que despertaba en Madrid y Roma.

Sin embargo, durante toda esta época se realizaron clases al natural, de noche y/o de acuarela y exposiciones. Como explica Casado las clases de noche se venían realizando desde el siglo XIX de forma libre¹⁸. A ellas asistían otros pintores españoles de Roma y antiguos pensionados. La posibilidad de que a la clase asistieran otros artistas facilitó el contacto con el exterior de una Institución alejada de los centros artísticos italianos. El intercambio con otras Academias permitió asimismo la asistencia a otras clases de dibujo que disponían las distintas embajadas como la de Argentina (que informa que reanuda sus clases de noche) o la de Colombia que confirma «la asistencia a la clase de noche del desnudo en nuestra Academia de Colombia, a la que han asistido los pensionados españoles»¹⁹. En la primera mitad del siglo XX la clase de dibujo se estableció por reglamento y aparece documentada en el ARAER. Así los directores sufragaron los gastos y acondicionaron incluso un gran estudio con esta finalidad que se situó en algún local de la Academia y del que conservamos una foto de los años 50 (il. 14). Se trata de una reflexión muy típica también entre artistas italianos como demuestra la obra *Studio de Felice Casorati o Scuola de*



14 y 15. Fotografía de la clase de dibujo en los años cincuenta. RAER / Luis Berdejo, *Clase de dibujo*, (Óleo/Lienzo, cuarto envío). Museo de Zaragoza.

*Felice Carena*²⁰. Existe asimismo un envío de Berdejo *Clase de dibujo* (il. 15) donde se recoge esta actividad. A pesar de la convivencia fraternal, sin embargo en pocas ocasiones se consiguió la colaboración entre los pensionados²¹. Muchos de ellos cuando recibieron la pensión ya estaban casados y tuvieron que vivir fuera de la Academia e incluso fuera de Roma. Sí que se documentan tertulias y centros de reunión de los españoles en Roma,



16 y 17. Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro, Fotografía/ Arturo Souto, *Ruinas de Roma*. RAER.

lugares donde, con el pasar del tiempo, se hablaba sobre los acontecimientos de España. Sabemos que en un café de la Piazza Venezia y otras veces en una *trattoria* se reunía una «peña de españoles»²². Años más tarde hubo otra en el concurrido Café Aragno. Al café había acudido a principios de siglo Marinetti y fue éste el lugar donde se gestó la revista *Poesía*. También era cliente frecuente durante sus estancias romanas el pintor Giorgio De Chirico. Progresivamente el café, punto clave de la intelectualidad romana, se comenzó a llenar de camisas negras y perdió el protagonismo cultural que había detentado. Pero sin duda el lugar histórico donde se dio cita la comunidad artística fue el Café Greco en el que también se dio cita una colonia de españoles en los años treinta.

UN NUEVO CLASICISMO TRAS LA VUELTA AL ORDEN

La ciudad de Roma asombraba a su llegada a los artistas extranjeros aunque los pensionados dejaron pocas obras de exterior. Al respecto conservamos algunas vistas de Souto inspiradas en los Foros (RAER) (il. 17) y una gran vista desde el Gianicolo de Lerroux (RAER). Mucho más numerosas fueron las obras de interiores, sin duda por imposición del reglamento. Según este documento, durante su primer año de estancia en el que solían residir en Roma, los pensionados debían mandar una copia o una restauración para ultimar su formación como hacían muchos otros artistas extranjeros. Por eso todos acudieron a los grandes museos de estatuaría clásica a copiar, generalmente el de las Termas, el Vaticano o el Capitolino de Roma. Tras la etapa metafísica volver a los museos estaba de moda. La vuelta al orden de los años veinte les orientó definitivamente hacia el clasicismo en sintonía con De Chirico que buscaba allí el equilibrio²³ o con los artistas de *novecento* como Funi, Sironi o Marini incluyen estatuas constantemente en su obra²⁴. El contacto con estas obras produjo un fuerte impacto en la obra de los pensionados. Al poco de llegar Valverde había descubierto los *Relieves del nacimiento de Venus* «que si eso es arcaísmo yo quisiera ser arcaico



18. Joaquín Valverde, *Entierro en Venecia*, 1923. Colección particular.

desde ahora mismo»²⁵. Aunque no conservemos estos apuntes, muchos de sus personajes se inmovilizan y se rodean de un aura de eternidad inevitablemente heredera de la estatuaria clásica. También hay referencias a los arquetipos clásicos, como *La Ariadna* o la *Pnemosine vaticana*, en los retratos de Rosa Chacel realizados por Pérez Rubio.

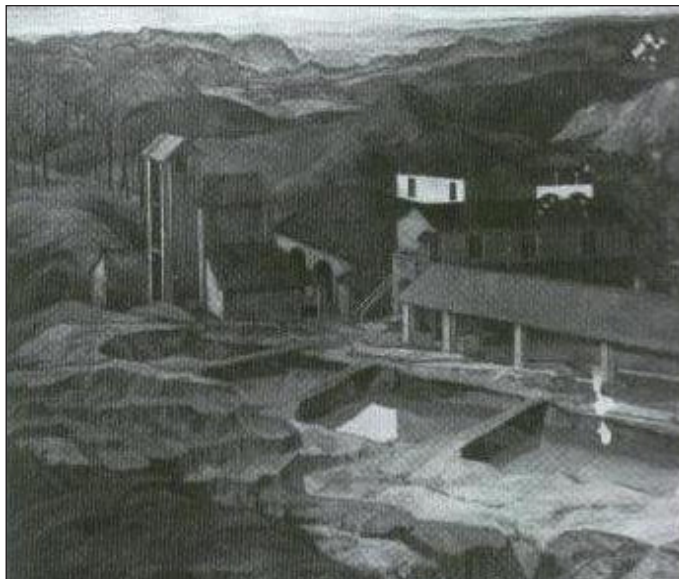
La escultura más copiada fue la *Venus de Cirene*, de ella se conservaba un vaciado en la Academia, junto a muchos otros, lo que permitía un estudio más pormenorizado. Algunos los conocemos a través de las fotografías de Chicharro y Prieto que los utilizaron para reflexionar con ironía sobre esa idolatría por lo clásico. La sensación de extrañamiento inunda estas fotos ya muy influenciadas por un surrealismo muy dependiente de la pintura de De Chirico. Allí las estatuas se animan, como ocurre en las pinturas surrealistas de Rodríguez Orgaz. Prieto y Chicharro las llamaban esculturas vivientes y para ellos «Roma por el vigor y Grecia por la gracia simbolizan la perfección escultórica del mundo humano. *La Venus de Cirene* y el *Auriga de Delfos* son las más geniales representaciones de escultura viva»²⁶. También copiaban los escultores. Al poco de llegar, en 1934, García Condoy estudió los retratos romanos republicanos y estatuas ecuestres²⁷. Por eso, lugares cercanos como Ostia fueron sitios muy visitados²⁸.

LOS AUTÉNTICOS MODERNOS, LOS PRIMITIVOS.

La Historia del Arte se reescribía en esos días proponiendo nuevos modelos que exceden del canon formativo. En sintonía con los intereses del viaje italiano del pintor mexicano Diego Rivera, tanto Pedro Pascual como Prieto dibujaron el *Apolo de Veio* del Museo de Villa Giulia. Más general, era desde el siglo XIX copiar a los primitivos italianos. A pesar de que las obras no podían ser repetidas por los pensionados, muchos copiaron a Giotto y ciudades como Arezzo, Asís y Perugia se habían convertido en importantes etapas del



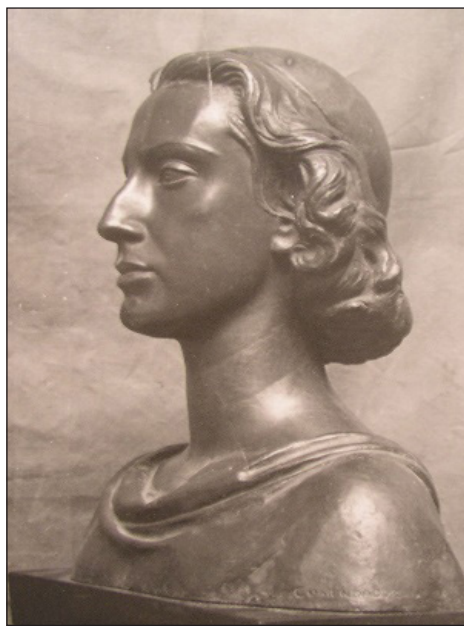
19. Joaquín Valverde, *Molino*, 1927-1928. MNCARS.



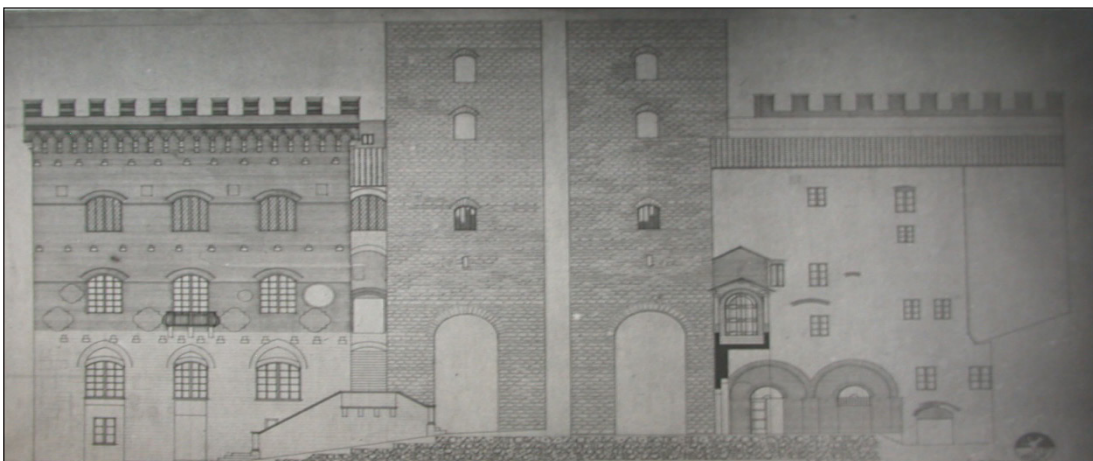
20 y 21. Timoteo Pérez Rubio, *Tejar camino de Siena*, ca. 1924. Paradero desconocido / Arturo Souto, *Concierto*, Museo Quiñones.

viaje. Pero es el movimiento de la vuelta al orden el que ensalza los aspectos modernos de los *Primitivos*, en consonancia con la revisión que de estos artistas realiza la historiografía alemana e italiana²⁹. En Francia, Andre Derain recupera el *Quattrocento* y se interesa, como también hace Picasso, por Rafael. En Italia Carlo Carrà estudia a Giotto y Massaccio y De Chirico vuelve al Museo.

El interés por los primitivos llevaba aparejado también el estudio de las técnicas tradicionales. En Florencia se encontraba la Academia de Artes decorativas y una serie de academias privadas que proponían este tipo de cursos. Fundamentalmente los pintores se interesaron por la técnica del fresco que tradicionalmente se estudiaba en las academias



22 y 23. Manuel Álvarez-Laviada, *Retrato de Valverde*, RAER. / Enrique Pérez Comendador, *Retrato de María Muntaner*.



24. Emilio Moya, *Proyecto de restauración de la ciudad de San Gimignano*.

florentinas. Era la técnica más solicitada a pesar de su complejidad, que exigía un largo aprendizaje. Además, limitaba el uso de los pigmentos, que debían ser de origen mineral, y era necesario calcular la absorción de color y la preparación necesaria para el muro³⁰.

De hecho, la promoción de los treinta convirtió la residencia en Florencia en regla, ilustrando el cambio significativo de capital artística³¹. Florencia renace frente a una Roma fascista, pobre en academias y cara en estudios. Destacan la actividad de críticos como Roberto Longhi, Ugo Ojetti, y la del periodista Curzio Malaparte. Pero sin duda es la actividad de la *Accademia di Belle Arti* con los cursos de Carena, la que adquiere mayor difusión entre nuestros pensionados que muestran su influencia en Berdejo y Molina.

El fenómeno se nota entre los pensionados que debían realizar una copia. En Florencia ya se había establecido el pensionado Eugenio Lafuente para copiar en 1921 el *Entierro*

de *San Francisco* de Giotto (Iglesia de la Santa Croce). Este estudio influenció su mural *San Francisco de Asís hablando a los pájaros* (Claustro, RAER, 1926). La obra presenta fuertes reminiscencias giottescas, que son, menos evidentes en el *lunetto* de Pérez Rubio (Claustro, RAER, 1928).

Valverde destacó los valores modernos de los primitivos en los frescos de la *Vida de Santa Catalina* de Massolino (iglesia de San Clemente) que le recordaban a la obra de Puvis de Chavannes³². El periodista Rafael Sánchez Mazas, quién tuvo oportunidad de conocer a estos pensionados en Roma, afirmaba que fueron «Genaro Urrutia y Valverde los más profundamente penetrados por aquellos grandes pintores antiguos de clara razón, Ucello, Signorelli, Mantenga, Piero della Francesca, cuya doctrina para mí constituye ya



25 y 26. Timoteo Pérez Rubio, *Composición de los Alpes*. Paradero desconocido, y *Laguna de Burano*, 1925. MAE.



27 y 28. Joaquín Valverde, *Familia* (Óleo/ Lienzo, 192 x 219 cm.) MAE. / Gregorio Prieto, *Esculturas en el jardín*.

una bandera intransigente de modernidad constructora»³³. De aquellos pintores destacaba el esqueleto, es decir las normas, proporción, perspectiva lineal, composición y geometría. Su opinión se encontraba en sintonía con la del crítico italiano Cipriano Efisio Oppo que, cuando vio la obra en la Academia, señaló en la obra de Valverde que «la fuerte influencia del *Quattrocento* en sus ojos parados, lejanos, pensativos y en el formato y las técnicas le recordaban al fresco y al tapiz»³⁴.

También la crítica española advirtió cambios formales derivados del estudio de los primitivos en las obras enviadas a España. Así un periodista acusa el giottismo de *Tejar camino de Siena* de Pérez Rubio³⁵ (il. 20). Aunque es menos evidente a nivel formal, la promoción de 1928 continúa interesándose por los primitivos. Prieto mencionaba en sus cartas la obra de Andrea del Castagno y Giotto. Chicharro y Colón viajaban por Umbría



29, 30. Gregorio Prieto, *Taormina* / Rodríguez Ordaz, *El centro del Mundo*.

y la Toscana estudiando la obra de Ucello, Francesca y Del Castagno. Chicharro decide copiar el *San Nicola de Bari* de Gentile da Fabbriano³⁶. En esta línea, Berdejo y Molina García de Arias se trasladan a Florencia y se afanan en copiar fragmentos de la *Última Cena* de Del Castagno³⁷. El primero de ellos había ya manifestado su interés por esta pintura visitando las ciudades del *Quattrocento* y subrayando el valor compositivo y la construcción de la forma, la fineza, los tonos suaves, la sencillez y simpleza. Por su parte Molina explicaba que le interesaba el «estudio de la pintura al fresco...» principalmente los del renacimiento florentino, que alcanza según mi concepto su gran desarrollo en el pintor Andrea del Castagno que también había estudiado en Venecia a Tintoretto y Carpaccio, en Arezzo a Piero della Francesca, «uno de los espíritus más finos que he visto», en Siena la sensibilidad de los primitivos, en Asís, Giotto y en Padova, Mantenga³⁸. También se muda a Florencia Souto que, sin embargo, decide copiar el retrato de Rafael del *Papa León X* que se conservaba en la Galería Pitti. En gran sintonía, Giner visitaría Venecia, Arezzo y Perugia y solicita en octubre de 1934 desde Florencia copiar el *Concierto* de Giorgione conservado en la misma galería³⁹ (il. 21).

Igualmente el fenómeno tuvo su efecto entre los escultores. Pérez Comendador expresó su deseo de «realizar un viaje de Estudio por Italia abarcando zonas de arte tan importantes como Asís, Arezzo, Perugia, Florencia, Bolonia, Ravena, Venecia, Padova, Verona, Mantua, Siena, Orvieto, Pisa, Luca»⁴⁰. Finalmente lo realiza en agosto 1935 anotando su interés por los mismos maestros y destacando la obra de Donatello en Padova y los Pisano en Perugia. El estudio de Donatello se aprecia directamente en algunos de sus retratos del periodo italiano como el de *Maria Muntaner*, o los de su esposa la pintora Margarita Lerroux y en sus bajorrelieves (ils. 22 y 23).

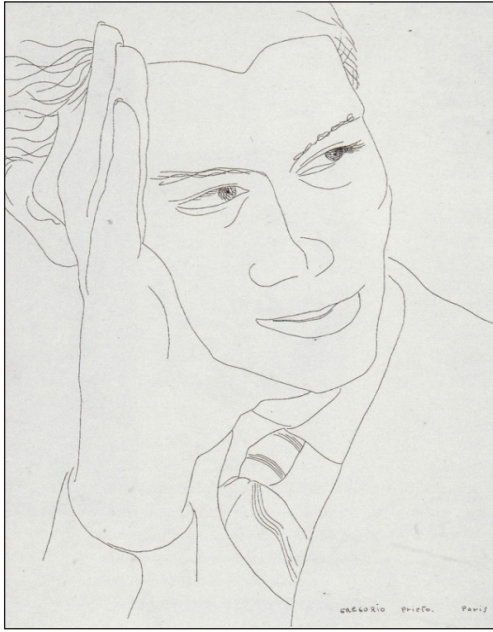
De los arquitectos Moya parece el más interesado por la arquitectura medieval y realiza un *Proyecto de restauración de la ciudad de San Gimignano* (il. 24) que según los italianos suponían un «precioso material que podría ser utilizado»⁴¹.



30 y 31. Timoteo Pérez Rubio, *Vista urbana con plaza y barcos*. MAE / Eduardo Chicharro Briones, *Carta a Prieto*. ARAER.

UN VIAJE DENTRO DE UN VIAJE

Para entender las pensiones de Roma durante los años del *ventennio*, es importante tener en cuenta que los tres o cuatro años de pensión no se disfrutaban enteramente en esa ciudad. Ya hemos señalado las excursiones y la estancia en Florencia. De hecho los artistas estaban obligados, dependiendo de la disciplina, a viajar por Italia y otros países enviando informes sobre sus estudios. Después, ya en Roma, se solían materializar los envíos que, por sus grandes dimensiones exigían un gran estudio. A pesar de eso algunos artistas decidieron instalarse en otras localidades conocidas por su trasiego internacional como Anticoli Corrado o Capri.



32 y 33. Gregorio Prieto, *Retrato de Manuel Altolaguirre* (dibujo a lápiz, París, 1931, 35,5 x 25,6 cm), 1931/ Tomás Colón, *Alegoría* (relieve). Museo provincial de Castellón.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE

Italia interesaba a los artistas por sus paisajes bien diversos. Para Pérez Rubio, Ravello no resultó un paisaje de interés y sin embargo, se deshizo en apuntes ante los imponentes Alpes. En su obra primaron los aspectos constructivos en cuadros norteros y grises extraños para un pintor español afincado en Roma. Recordaban en gran medida a *La fábrica dormida* (Óleo/ Lienzo, MNCARS) de Vázquez Díaz y sabiamente su mujer, Chacel, los encuadró en una nueva etapa constructiva. Cuestiones económicas obligaron al matrimonio, que había viajado a Venecia a residir en Burano, pero en seguida quedaron encantados con un paisaje en el que la laguna acabó siendo protagonista⁴².

El pintor no se interesó por los paisajes típicos de la ciudad sino por una desnuda laguna con góndolas que le permitía jugar con la composición y las largas perspectivas. Sus cielos siempre opacos recuerdan a Puvis de Chavannes y a Valverde. Poco queda en estos pintores del interés por la luz, la arquitectura y su reflejo en el agua que había ocupado a pintores como Manuel Bedito tan solo unos años atrás (il. 26). Mientras, Valverde imitaba las composiciones teatrales de Carpaccio en su *Funeral de Venecia*. De nuevo volvía sobre la composición cuatrocentista destacando fuertemente el sentido escenográfico que perdurará en muchas de sus composiciones.

Por lo que respecta al paisaje romano, en Roma las grandes villas patricias permitían un contacto continuo con el paisaje para los pensionados. De ellas destacaremos el jardín botánico, la Villa Sciarra, la Villa Borghese y la más cercana, la Villa Pamphili⁴³. En general, hemos apreciado, que estos paisajistas se centran en los primeros años en aspectos compositivos.



34. Gregorio Prieto, *El Caballo de bronce* (Óleo/ Lienzo), ca.1930- 1931. MNCARS.

LUZ Y MISTERIO EN EL SUR DE ITALIA

El Sur fue una de las zonas más visitadas por su luz, por sus sitios arqueológicos y por su arquitectura popular. Etapa fundamental fueron los sitios campanos de Pompeya y Herculano de los que el viaje de Picasso en 1917 supone un antecedente básico, digno de recordar en estas páginas. Las mujeres que habitan sus obras de formas rotundas visten vestimentas como las figuras clásicas⁴⁴.

Valverde por problemas de salud y para encontrar modelos se instala en Capri en 1924 y a partir de 1926 sus últimos envíos dan un giro⁴⁵. *Familia* presenta una escena más simple y tonalidades más cercanas a *Retrato de Pérez Rubio y Chacel* (Colección particular, Madrid). Aunque la pincelada es muy suelta la composición es muy geométrica. Se trata de una típica familia caprese con personajes muy idealizados y silenciosos, como en las obras metafísicas. La segunda, *Molino* precisó de una serie de dibujos preparatorios que se conservan en la colección Miguel Rodríguez Acosta de Granada que muestran cambios compositivos superficiales. Quizá, el aspecto más importante de estos bocetos sea precisamente las afinidades que se crean entre el pastel con el que se realizan estos dibujos y el uso particularísimo que del óleo hace el pintor en estos años con acabados muy mates.

Son sin duda estos, los tonos a los que hace referencia Oppo cuando destaca la armonía cauta y dulce de su pintura.

Prieto también se instaló brevemente en Capri y casi como si fuese arquitecto se concentró en estudiar la arquitectura popular del puerto que representa totalmente desolado en 1929. Él contaba sus impresiones «ahora estoy en Capri pintando, pues el puerto me gusta mucho y quisiera hacer estudios para uno de los cuadros del primer envío, ¡Lástima no haber traído todo lo necesario para poder estar aquí una larga temporada! Pero, en fin, ya volveré otra vez»⁴⁶. Estas obras presentan fuertes coincidencias con otros pintores italianos contemporáneos como Gennaro Favai. Los títulos de sus obras presentadas en su exposición individual de mayo de 1929 *Chiesola, Barca, Barche, Sant'Antonio, Mare, Cabina y Orologio Solare* son bastante ilustrativos de los intereses de esta etapa; estos trabajos están conectados directamente con su reglamentario estudio de marinas de segundo año y en ellos todavía no se inventa el paisaje. El mismo interés documental aparece en sus obras *Selinunte, Taormina* (il. 29), *Catania y Palermo*⁴⁷, realizadas tras su breve viaje por Sicilia. Lo hace recién llegado en 1928 con Colón visitando los restos arqueológicos. Hasta ese momento el tratamiento de la luz preocupó e interesó frecuentemente a los pensionados de paisaje. Una luz que se hacía particularmente intensa desde Roma hasta Sicilia y que con su profunda intensidad dejaba perplejos a muchos de los extranjeros que con dificultad intentaban plasmar en sus increíbles vistas y tonalidades.

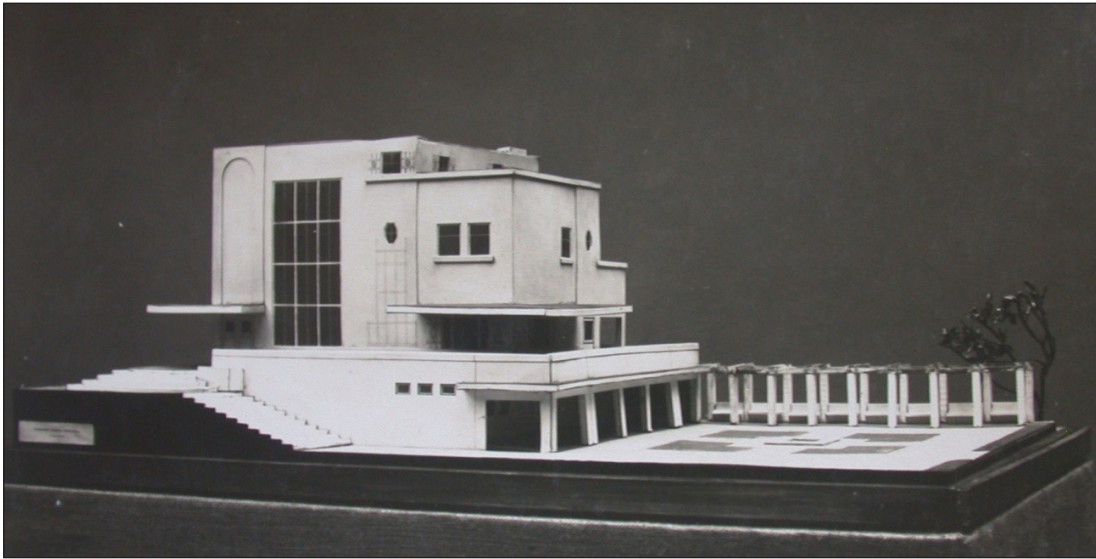
En particular en Roma la luz será magníficamente recordada en los atardeceres rosas de Salvatore Rosa y será frecuentemente emulada por muchos artistas. Prieto mostró interés por captar la luz de Roma, Sicilia y Nápoles. En su opinión la luz romana «es diversa, aquella que en verano daba un sentido de extrañeza que provocaba un definitivo sentido de extrañamiento ante la ruina que iluminada podía incluso dar una sensación de vida»⁴⁸. Los paisajes romanos de Prieto representaban aquellas grandes especies arbóreas tan características con



35 Vicente Beltrán, *Aretusa*. RABASE. Museo, E-387.



36 Manuel Álvarez-Laviada, *Diana Cazadora*. RABASE. Museo, E-331.



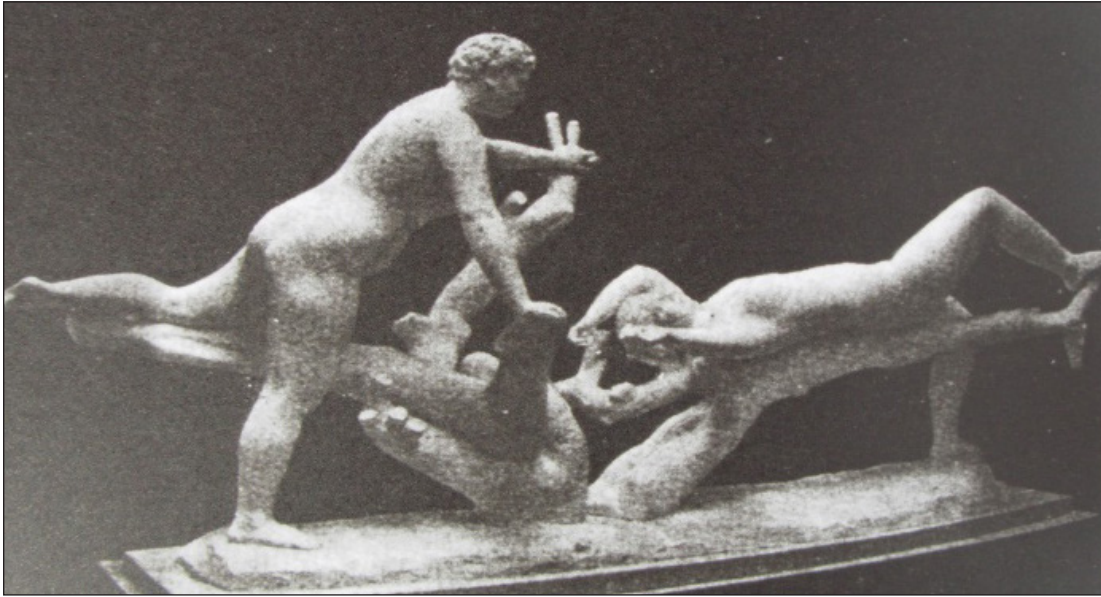
37. Fernando García Mercadal, Fotografía del proyecto de estudio sobre la Casa mediterránea. ARAER.

los troncos de palmera que abundan en las villas romanas y estatuas desparramadas que florecen escondidas entre los matorrales como protagonistas de un sueño interrumpido. Además de copiar, Prieto, como De Chirico, crea obras fantásticas ambientadas en las localidades sepultadas bajo el Vesubio: *Calle de Lupanar*, *Encuentros*, *Lupanar de Pompeya* y *Pinturas Romanas*.

UN GRAND TOUR POR EUROPA

Aunque el reglamento obligaba a los pensionados a viajar por Europa, problemas económicos impidieron que muchos de la primera promoción pudieran hacerlo⁴⁹. Haciendo acopio de dinero lo hizo el escultor Beltrán que viajó a París donde pudo entrar en contacto con la obra del escultor Bourdelle que fue decisiva para su formación⁵⁰. También aprovechó la oportunidad Pérez Rubio quien debía viajar por Europa durante el segundo y tercer año residiendo durante seis meses en Holanda y otros seis en París⁵¹. Lo hizo, acompañado de su mujer, tras el envío de su segundo trabajo aprovechando para realizar pequeñas estancias en los Alpes italianos, Burano y visitas a ciudades italianas. En París conocieron a un Max Ernst interesado en la pintura de De Chirico y ambos entraron en contacto con el surrealismo, que se hará más presente en su obra a partir de 1929. La carestía —como él mismo informa— no le permite realizar el viaje a Bélgica y Holanda por lo que finalmente se establece en la localidad de Le Treport en la Normandía francesa.

Prieto fue el artista que pasó más tiempo en París en sus años de pensionado⁵². Allí se instala con Chicharro Briones a finales del año 1930. Antes de que finalice el año expone en el Salón de Otoño y en 1931 en la galería *Les Quatre Chemins*, entrando en contacto con Waldemar George, director de la revista *Formes*. La revista destaca la proliferación de ruinas y estatuas y su clasicismo y su dibujo lineal, que relacionaron con Picasso. Se trata de los dibujos que ilustran *Cuerpos*. Palabras entre líneas de Manuel Altolaguirre, realizados al menos dos años antes. *Cuerpos* propone una sobria composición, así como un parco uso de la línea continua que fluctúa por el papel sin la sensación de pesadez de sus dibujos posteriores. Precisamente Altolaguirre destacaba el «valor puro independiente de



38. Manuel Álvarez Laviada, *Driadas*.

la línea»⁵³ (il. 32). Como en la obra del escultor Colón las figuras se hacen muy rotundas, algo más geométricas en el caso del escultor y se ajustan al marco como los modelos arcaicos (il. 33). El escultor también llega a París de vuelta de las exposiciones de Sevilla y Barcelona que le habían resultado interesantes y allí visita el Salón de Otoño, aunque no parece encontrar aliciente alguno⁵⁴. Manuel Pascual Escribano pasó largas temporadas de su pensionado en Francia. La primera formaba parte de un viaje por Europa al que les obligó la reforma de la Academia. En París residió también entre julio y octubre de 1934. Allí también residirán durante su pensionado Souto, Condoy y Pérez Comendador y les alcanza Giner, profundamente atraído por la ciudad⁵⁵. Casado con una pintora francesa, el escultor Pérez Comendador también pasó largas temporadas durante su pensionado en París. Durante el periodo se dedica a la talla directa en piedra y madera. Probablemente estuviese allí durante la organización de la exposición de *Art espagnol contemporain* de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) para la que presenta gran número de obra en técnicas bien diversas como bronce, terracotta, mármol, y piedra tallada. En París García Condoy había residido largo tiempo antes de la pensión y realizaría la mayor parte de su obra tras la guerra⁵⁶. Igualmente, es posible que Souto hubiese viajado a París con anterioridad a 1935 gracias a una beca de la diputación de Pontevedra, donde podría haber tomado contacto no sólo con la vanguardia parisina sino con los italianos establecidos allí. Al menos desde abril de 1935 tenía intención de viajar pero no marchó desde Roma hasta agosto⁵⁷.

En menor medida los pensionados viajaron por Centroeuropa. Sabemos que Pérez Rubio y Chacel pasaron por Munich e Innsbruck dirigiéndose a la Marmorelle⁵⁸. Desde Innsbruck, Chicharro envía los dibujos surrealistas a Prieto. Sabemos también, que Prieto decide realizar un largo viaje por Europa instalándose en Berlín. Allí en junio se inaugura su exposición en la Galería *Flechtbalm*. La galería tenía un nexo particular con el arte europeo de vanguardia y esto se extendía también a los artistas españoles⁵⁹. Estos proyectos muestran las buenas relaciones que el artista mantenía en toda Europa donde expuso con mucha frecuencia. Desde abril se encontraba en Copenhague donde se dedica a visitar los museos de la ciudad y destaca el paisaje misterioso de Estocolmo con sus noches blancas.



39. Fotografía de las obras de los pensionados en el pabellón de 1936.

Pero en general fueron los arquitectos los que más visitaron las ciudades alemanas y austriacas por lo que la influencia europea es muy fuerte en la obra de algunos arquitectos. Como hicieron muchos artistas, García Mercadal viajó mucho durante su pensionado. En 1924 pasó algún tiempo en Austria y Alemania. En Viena tuvo la oportunidad de estudiar el alemán y de conocer obras de Wagner, Olbrich y Loos, conociendo a Hoffman personalmente e interesándose por las viviendas municipales. En la primavera de 1926 expresó su deseo de seguir el curso de arquitectura de la Escuela técnica de Charlotemburgo de Berlín en el que participaban Hans Poelzig⁶⁰ (proyectos) y Hermann Hansen (urbanización).

En 1927 estudia en el Instituto de Urbanismo de París con Poete, Greber y Bruggerman y realiza viajes por Londres, el norte de Francia y Alemania y visitando la exposición de Stuttgart. También Moya estudió urbanismo en París ese año. Sabemos por una carta que estudia «ciertos estudios de Urbanización», en la que además, avisa que llegará su próximo trabajo que espera llegue para la exposición, entendemos la de Roma de 1927⁶¹.

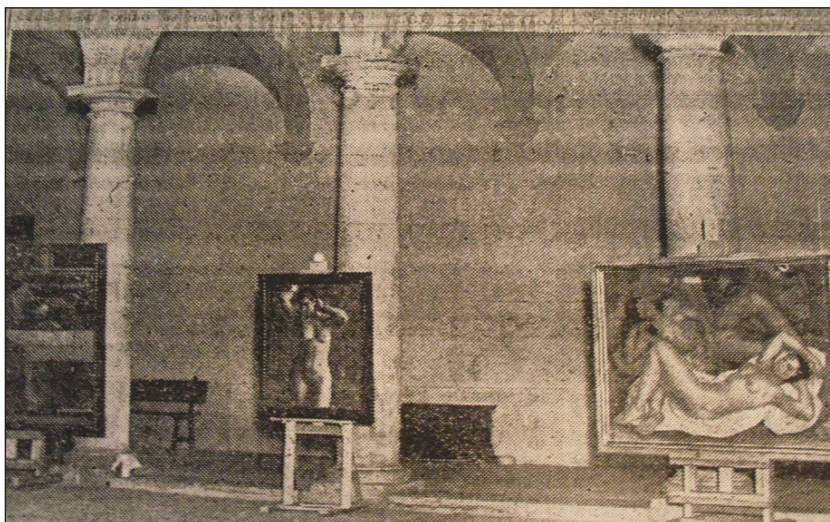
El reglamento de 1927 añadía un artículo que permitía la realización de un viaje de estudio a Grecia para los escultores. El primero en tomar la iniciativa fue Colón que visitó Atenas y las ruinas de Olimpia en noviembre de 1930. Quizá tras visitar el Partenón acometiese la realización de su primer envío que precisamente contenía un *dibujo del torso de Kephisos* (no identificado)⁶². A pesar de las pocas obras que se conservan de este escultor podemos afirmar que su obra realista se arcaiza, usando frecuentemente el relieve como medio expresivo. Sus figuras son modelos muy ideales de la mitología clásica, como en Arturo Martini, y como él, geometriza las figuras.



40 y 41. Casa d'Arte Bragaglia y I Mostra del Sindacato fascista.

También viajaron a Grecia e incluso a Turquía los arquitectos. En 1925 Moya hace uso del viaje a Oriente —como García Mercadal, que lo realiza el mismo año (quizá viajasen conjuntamente)— y estará entre septiembre y octubre en Constantinopla⁶³ y llegaba a Atenas, desde donde escribe en octubre. Tras la entrega de su envío, Blanco solicita una licencia para visitar la Nacional de aquel año, y en julio marcha hacia Oriente⁶⁴, viaje reglamentario al que tenían derecho los arquitectos. En julio de 1926 se encontraba en Tunes, desde donde escribe: «Salgo desde aquí para Brindisi en donde embarcaré para Atenas»⁶⁵.

También viaja a esa ciudad a finales de 1935 Hervada, que al menos desde marzo ya tiene claro que su segundo envío será una reconstrucción urbanística de las construcciones



42. Exposición de los pensionados en el Ministerio de Estado, 1936.

griegas que subtitula como «la pompeya griega». Por entonces realizaba una reconstrucción del santuario de Delos⁶⁶ y allí le visita en 1936 Pérez Comendador.

Aunque los pintores no tenían contemplada la posibilidad de realizar un viaje a Grecia, Prieto desde su viaje por el Sur se sentía fuertemente atraído por las ruinas y así comienza un viaje en mayo de 1930⁶⁷ de cuatro meses que le conduce desde Brindisi al Pireo y de allí a Atenas⁶⁸. Probablemente sea entonces cuando el *Auriga de Delfos* se convierte en uno de sus paradigmas⁶⁹. Prieto es el único pensionado que logra exponer en Grecia tanto en este viaje como en el segundo en 1933. Este año vuelve y es presentado en los salones *Elpa* de Atenas por Margarita Sarfatti⁷⁰ y por Costis Palma y publica un libro que se habría gestado en 1930 con prefacio de Angelo Sikelianos *El homenaje al auriga de Delfos*.

También quedó fascinado por el Auriga de Delfos el escultor Frenchina que viajó a Grecia en 1933 interesándose por los efebos arcaicos, el museo de la Acrópolis y en Olimpia los relieves destacando su *Apolo* y la *Victoria*.

INTERÉS Y DECLIVE DE LAS EXPOSICIONES DE LA RAER

La exposición de las obras realizadas durante la pensión se organizaba tradicionalmente cada dos años en Roma. Chicharro se esmeró por darles continuidad en 1923 y 1925 y Blay realizó la última en 1927 siendo «recibidas por la crítica romana con un interés y un elogio de tono nuevo»⁷¹. Además la crítica italiana aunque poco conocedora de la producción española se manejó con libertad destacando los artistas más interesantes.

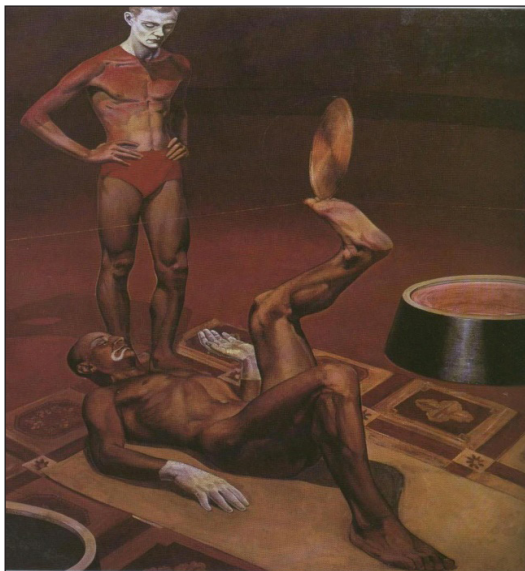
La primera se hizo coincidir con la visita de Alfonso XIII y Primo de Rivera a la Italia fascista en noviembre de 1923. El viaje fue programado con todo fasto y seguido por toda la prensa que se centró en la visita. Sus majestades pudieron ver los primeros trabajos de los pensionados, fundamentalmente copias y reconstrucciones. Más interesantes eran los que se vieron en la exposición de 1925, que de nuevo, fue acogida con interés por la crítica italiana. Beltrán expuso *Las hijas del sol*⁷² (il. 36) y *Aretusa* (il. 10) su obra más contemporánea y Laviada su *Diana Cazadora* y *Caracteres*. La crítica italiana apreciaba la diferencia entre ambos artistas: «Mejor, más expresivo y vigoroso parece Beltrán, el cual

produce una escultura sensible y arquitectónica, correcta en sus volúmenes sintéticos y expresiva aunque no haya encontrado una vía recta que seguir que responda a un temperamento propio, quizá todavía no desarrollado»⁷³. Sin embargo, sólo la *Diana Cazadora* fue incluida en la II Bienal romana de aquel año⁷⁴.

Valverde y Pérez Rubio eran considerados detentores de una nueva modernidad. Del primero se comentaba que había conseguido dejar atrás el virtuosismo alcanzando un crudo verismo a pesar de que todavía no consiguiese «llegar a materializar el efecto»⁷⁵. Debía tratarse de su segundo envío —hoy no localizado— y que documenta un notable cambio con la producción previa. Scarpa ensalzaba más la obra de Pérez Rubio «pintor sintético, expresivo y luminoso que sin embargo manifiesta intención de mantenerse en un estilo monocromo y un ámbito decorativo»⁷⁶. De ellos, el crítico italiano destacaba que no se interesan por las técnicas más tradicionales— «pero se mira un poco más allá hacia un ambiente cerrado y determinado por la nacionalidad, se intenta en definitiva superar las fronteras para aprovechar lo que hay de bueno en materia de arte. Estos artistas demuestran haber sufrido la fascinación del arte italiano, que evidentemente han estudiado en nuestras galerías y museos, pero en las expresiones escultóricas y pictóricas ellos nos dicen claramente haber abandonado las búsquedas locales para expresar libremente una sentimentalidad que, sin embargo, no aparece libre de preconceptos de línea y forma que molestan en parte al desarrollo claro de cada personalidad»⁷⁷.

García Mercadal exponía *Elementos para un estudio de la arquitectura menor en Roma y trabajos previos para la Casa mediterránea* (il. 37) y Scarpa admiraba: «la obra original realizada por Mercadal el cual ha estudiado diversos tipos de casas mediterráneas diseminadas a lo largo de las costas sicil, amalfitana e ligur, creando preciosos modelos del tipo presentados con funcionalidad, decoro y sintetismo alcanzados con nobleza de línea y agilidad de formas»⁷⁸. Blanco presenta *Estudio de la Plaza del Campidoglio*⁷⁹ y de él Scarpa citaba además un proyecto de *Residencia de artistas en Venecia* que «allí debería surgir para hospedar a los artistas»⁸⁰.

La última exposición de este período la organizó Blay entre el 24 y el 28 de diciembre de 1927, es decir, recién llegado y con los trabajos realizados bajo la dirección de Chi-



43, 44, Chicharro Briones, *Acróbatas*, 1932. MAE / Timoteo Pérez Rubio, *Paisaje con animales*, 1923. MNCARS.

charro. Blay aprovechó para decorar el claustro con estatuas y expuso su obra en el taller. Cuando se encargó la crónica de la Nacional de 1930 a Sánchez Mazas no haría más que recordar nostálgicamente aquella última exposición de los pensionados en Roma. Sus recuerdos se agolpaban ya que aquél también había sido su último año como corresponsal en Roma de *ABC* y titulaba el artículo *Pensionados en Roma* a pesar de que el artículo debía ser la crónica de la Nacional. El importante crítico italiano Oppo se encargaba de la crónica, reiterando la labor de Pérez Rubio quien «ama los tonos morados, de la época del acero, del cemento armado, y de los venenosos colores químicos. Pintura de una sensibilidad cortante raramente sale del frío esquematismo de la pintura mecánica: nunca una sonrisa, un abandono, nunca una rebelión al esperanto de la pintura en boga, estandarizada»⁸¹. Ya hemos dicho que mencionó el *Quattrocento* acerca de la obra de Valverde. Sin embargo, criticaba que «la materia de esta pintura al óleo nos resulta demasiado porosa, preocupada por una modernidad que puede caer en lo ya conocido y cifrado, como ciertas rotundidades señaladas, ciertas partes en claroscuro que interrumpen las líneas de los fondos que resultan ilustrativas de la moda de Carena y Rosso»⁸² y argumentaba que era una obra más apropiada para un muro o un tapiz.

Oppo, quien a diferencia de Scarpa ya conocía el trabajo de Laviada, subrayaba sus «sanas cualidades nativas» ante *Driadas* un trabajo que según él podría ser una fuente (il. 38). Oppo destacaba «el ritmo de la composición sigue sin interrupción y con una osadía de contrastes el carácter pleno y blando de la forma. Una síntesis delicada de una medida y sabiduría notable». De los arquitectos, Moya fue considerado por Oppo «no solo el más brillante, que no contaría, pero más pensativo de las exigencias de la arquitectura moderna y en tentativas más osado. De los resultados no es posible todavía juzgarlos de estos proyectos todavía un poco teóricos, pero nos parece entrever un seguro porvenir»⁸³. Aunque en España los bastidores de Blanco recibieron la máxima calificación del jurado de las pensiones, en Italia fueron criticados. El propio Blanco en una carta, comentaba «he leído las crónicas de la exposición publicadas en alguno de los periódicos de aquí y todas ellas coinciden en el aplauso general de las obras. Creo no tendrán la misma opinión los críticos de ahí, pues por experiencia sé que siempre tiran algún puntazo... de todos modos creo que aunque no se hayan presentado excesivos trabajos la exposición ha sido conveniente al Gianicolo y habrá demostrado la actividad de los pensionados españoles»⁸⁴. Al parecer ésta fue la última exposición en la RAER.

Un lugar de proyección menor pero más duradera para los pensionados fue el pabellón español de la Bienal de Venecia. Frente a la significativa acogida que habían tenido los artistas españoles en el siglo XIX y episodios de fama como el de Zuloaga en la Exposición Internacional de Roma de 1911 o Anasagasti y de que España contó con un pabellón desde 1922, los artistas españoles del siglo XX protagonizaran un «declive en el «mundo cultural» romano»⁸⁵. Es evidente el influjo de algunas de las obras italianas en nuestros artistas y similitud en los temas. En general el evento suponía para muchos artistas un interesante escaparate de novedades que venían realizándose en Europa, aunque fueron pocos los pensionados españoles que se acercaron. Pérez Rubio visita la edición de 1924⁸⁶ y otros muchos, realizaron el viaje coincidiendo con la celebración del evento. En su sección o en su pabellón, España venía presentando prácticamente los mismos artistas que en las ediciones de las Exposiciones Nacionales. Por otro lado pensionados y expansionados terminaron en el comité organizador como Blay (1924), Mariano Fortuny y Madrazo que fue comisario en diversas ediciones, pero casi todos los artistas participantes eran expansionados, como Benedito, Chicharro, Antonio Muñoz y Julio Moisés, Moreno Carbonero, José Benlliure,



45. Luis Berdejo, *Composición de desnudos*. MNCARS.

Fernando Labrada, Fernando Álvarez de Sotomayor y Antonio Ortiz Echagüe. Él último de ellos en abandonar la Academia había sido Labrada en 1913. El desfase con la realidad artística era considerable y el pabellón se alzaba como un reducto de tradicionalismo a diferencia de la interesante selección italiana. Sólo a partir de la edición de 1932 se selecciona obra de la promoción de 1922. Entre las obras destacaremos *Paisaje*, *Retrato azul* y *Retrato rosa* (no identificados) de Pérez Rubio, *En la montaña* (no localizado) de Valverde, que recuerda mucho a su producción romana. Son, en definitiva, las segundas medallas de la Nacional de 1930. Por escultura sólo se expuso *Flora* (madera, no localizada) de Beltrán. En la edición de 1934, Chicharro Agüera participa con obra, como otros expansionados. Repite Valverde con *Pastoral* (no identificada), Pedro Pascual con *El claustro de San Lorenzo*, *Paisaje* y *Amore y Psique* (aguafuertes, no identificados). En aquella ocasión los pensionados García Condoy y Pérez Comendador, quien participaba con dos bustos de mujer, visitan la edición. La edición de 1936 fue una excepción. Ve la inclusión en el consejo de dos ex pensionados jóvenes Valverde y Álvarez Laviada, desapareciendo el cargo que había detentado el director de la RAER. Es la primera ocasión que la obra contemporánea de los pensionados se puede apreciar en la Bienal. Así las obras fueron enviadas directamente desde Roma con destino a Venecia e incluso algunas propuestas de compra fueron enviadas a la Academia. Debemos suponer que la obra volvió a los almacenes de la Academia ya que algunos pensionados como García Condoy se ponen en contacto con la institución para que les devuelva la obra prestada. La obra de los pensionados es numerosa, Giner con *Madre*, Prieto con *Creación*, *Roma* y *Jardín Romano* (no identificadas), Souto con *Corrida de toros en Turegano* (no identificada), Manuel Pascual con *Bañante* (no identificada), Molina con *Desnudo* (no identificada)⁸⁷, Pérez Comendador con *Mujer en Reposo* (terracota) y García Condoy con *Máscara* (no identificada) y *Figura* (Museo de Zaragoza)⁸⁸. El gran número de obras, por otra parte contemporánea, se debe a la voluntad del comisario López Rey que en una misiva indica a Moya que seleccione la obra de los pensionados.

Fue difícil organizar el pabellón de 1938 en medio de la guerra. Quizá por eso Zuñiga y el todavía pensionado Pérez Comendador acapararon el pabellón que Mussolini puso a disposición del gobierno de Franco, en el que se pudo ver obra romana del escultor español⁸⁹.

A excepción del pabellón español de la Bienal y las exposiciones de la RAER son pocas las oportunidades que los pensionados españoles tienen para exponer en Italia. Excepcionales son los casos de artistas que vienen incluidos en exposiciones colectivas como Chicharro Briones, Prieto y Laviada. Más corriente será la realización de individuales en galerías privadas, como las de Prieto en la Asociación de Cultores y Amadores del Arte de Roma (1929), en la Casa Bragaglia (1929), y la de Souto en Florencia (1934). Por su interés y actividad destacaremos la Casa d'Arte Bragaglia de via degli Avignonensi (il. 40). En sus cartas, Valverde, que no puede ser considerado precisamente un diletante de la vanguardia, (quien del Museo de Arte Moderno resaltaba únicamente la sección española)⁹⁰ añadía «fuimos a la inauguración de un cabaret ultraísta una cosa de falta de energía atroz y eso que el sitio se prestaba porque eran unas antiquísimas termas romanas con muros y arcadas de piedra que se hubiera podido sacar mucho partido»⁹¹ (il. 41). Muy al contrario Chacel lo recordaba como «un mundo realmente vivo»⁹². Sin embargo, a pesar de la constancia de algunos de los artistas en la casa de arte no será hasta las promociones siguientes cuando algunos de ellos expongan en sus salones. El primero de ellos, Prieto, expone en la 159 colectiva de la casa junto a nuevos artistas del realismo mágico y del expresionismo romano. La pintura presentada resulta una selección del nuevo panorama artístico, aunque parece probable que Prieto entrase en contacto con la casa Marinetti a quien había retratado en Capri ese mismo año.

La conexión con la galería parece interrumpirse hasta la exposición de pinturas del arquitecto Rodríguez Orgaz en noviembre de 1935. En este caso se trata de un ambiente diverso. En los años treinta se había inaugurado una nueva galería *Bragaglia Fuori Commercio* frente a la Embajada española ante la Santa Sede. Los locales no debían contar con el mismo aura que la sede previa. Las pinturas pertenecientes a épocas diversas presentaban fuertes conexiones con el surrealismo e incluían incluso algunos de sus trabajos como pensionado⁹³. Es Pérez Comendador quien comenta que también Manuel Pascual se dispone a exponer al poco tiempo⁹⁴. En un contexto ya totalitario y nada experimental, artísticamente hablando, Pérez Comendador expone en 1938 en el *Teatro delle Arti*.

FORTUNA DE LA OBRA DE LOS PENSIONADOS EN ESPAÑA

En Madrid las obras eran expuestas al llegar y eran calificadas⁹⁵. Un ejemplo fue la celebrada con los envíos de Berdejo, de Manuel Pascual y de Rodríguez Orgaz. Un recorte sin fecha ubica la obra en el claustro del ME e ilustra con una fotografía los tres envíos de Berdejo: *Composición con dos figuras* (Óleo/ Lienzo, MNCARS), *Desnudo femenino* (1932, MAE) y la *Copia de Castagno* e informa acerca de Manuel Pascual quien: «hace poco tiempo expuso con éxito, envía varios modelos de medallas algún troquel varias plaquetas y dibujos» y de los envíos de Orgaz *Reconstrucciones de Xochicalco*, el *Alzado de Chiericati* y otros planos y modelos. Algo más tarde se exponen en el patio del ME los envíos de Frenchina, Colón y Molina⁹⁶, lo que ilustra que los envíos se iban exponiendo sin orden ni concierto, a pesar de que habrían podido atraer más público inaugurados contemporáneamente.

De Berdejo se decía «entiende bien el desnudo de lo cual ya dio muestra en el cuadro enviado al Museo de Pinturas que mereció recompensa»⁹⁷. El periodista lamentaba la so-

ledad y el abandono que rodeaba la muestra y la escasa acogida del público «la exposición es triste con tristeza que parece de siglos de temeridad. Ni un solo visitante. Tampoco se nota cuidado ni esmero. Simplemente parece el cumplimiento de una fórmula oficial cómo ella, fría y sin sentimiento»⁹⁸.

Mayor difusión encontró la producción de los pensionados en las exposiciones oficiales españolas. Al respecto recordaba García Mercadal que muchos pensionados (haciendo más bien referencia a los pintores y escultores) «pasaron trabajando todo su tiempo, o buena parte del mismo, sobre el mismo cuadro o escultura, depurando sus obras, pensando en las primeras medallas, que suponían para ellos segura promoción, y camino a una cátedra en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando»⁹⁹. Ya estos premios parecen contar para obtener una pensión en Roma. El reglamento progresivamente lo facilitó. Para la Exposición de 1926 se acuerda que los pensionados por pintura y escultura pudieran concursar con sus envíos, pero no recibiendo compensación económica solicitando la misma disposición que tenía el resto de secciones¹⁰⁰. Solicitaron permiso y fundió su *Diana Cazadora* Álvarez-Laviada y Beltrán presentó su *Aretusa*¹⁰¹. Moya presentó su proyecto de *Reconstrucción de San Gimignano*. Pérez Rubio presentó *Alpes italianos* (dibujo, no identificado) y ganó la primera medalla por su *Tejar en el Camino en Siena*. Él mismo visitó la exposición y comentó «que afortunadamente la impresión que se tenía a nuestra salida de Roma ha cambiado. Yo a más de la satisfacción particular siento la de pensionado. A más de que este triunfo ha sido contra viento y marea, con un jurado contrario a toda manifestación de arte nuevo»¹⁰². Sus obras, situadas en la primera sala fueron criticadas en *Blanco y Negro*, a pesar de aparecer ilustrada en el periódico, por ser excesivamente grande, por su tono grisáceo que denotaba huellas de giottismo y su cubismo¹⁰³. El crítico, enemistado con la modernidad, acertaba al desvelar el interés de Pérez Rubio por el maestro primitivo.

La presencia de pensionados y ex pensionados aumentó en las siguientes ediciones. En 1930 *Molino de Valverde* y *Paisaje con animales* (il. 44) de Pérez Rubio fueron galardonadas con primera medalla. Pantorba recordaba que se trataba de los últimos días de pensionado de Valverde y destacaba el «claro sentido de pintura mural, terrosa de color, fue estimada por algunos críticos como la pieza culminante de la Exposición»¹⁰⁴. Sánchez Mazas se mostraba de acuerdo con los premios y juzgaba a Valverde deudor de la geometría primitiva deudora de Piero della Francesca, pero leído como maestro moderno. Sin embargo, *Driadas*, de Álvarez Laviada que había gustado mucho a Oppo fue flanco de las críticas.

La edición de 1932, fue considerada renovadora por la calidad de las obras y fue polémica ya que muchas obras no fueron aceptadas. En el jurado encontramos algunos expansionados como Anasagasti, Chicharro, Labrada, Julio Moisés y Beltrán. Estos cambios no afectaron a los pensionados y ex pensionados que fueron muy bien acogidos. Chicharro Briones envió *Acróbatas* (il. 43), Fernández Balbuena *Desnudo*, Valverde *Ayer*, Pérez Rubio *Paisaje de Normandía*, *Paisaje de los Alpes* y *Retrato*. Esta vez *Ayer* y *Paisaje de Normandía* (tercer envío) recibieron medalla de primera clase. Pantorba esgrimía acerca de la obra de Valverde «que el andaluz como Arteta estaba dotado de grandes cualidades para el arte de decoración. En el llamado cuadro de caballete, Valverde se mueve con soltura menor»¹⁰⁵. Compartimos que la obra no presentaba «la grandeza de su obra anterior»¹⁰⁶, ya que esos valores que Sánchez Mazas sabiamente había sabido destacar, como composición, sencillez y un acertado juego colorístico se perdían en el detalle folclórico. *Paisaje de Normandía* era en opinión de Pantorba muy inferior a *Paisaje con animales* presentado en la edición anterior, aunque «pintada con grises de receta y mirando a Normandía desde un taller madrileño, no puede hacerse cosa de más enjundia». Por escultura había llegado de Roma *Figura en escayola* (no

identificada) y *Heraclida* de Vivó, ya fallecido, que además ilustraba el catálogo. Igualmente aparecía en el catálogo una de las tres estatuas que formaban parte del *Monumento de Tartiere* en Asturias sobre el trabajo realizado en piedra por Álvarez Laviada.

Desgraciadamente, la edición de 1934 recuperó el volumen y el conservadurismo de las anteriores ediciones. En el jurado estaban presentes Blay, José Capuz, Francisco Llorens y Julio Moisés aunque en la exposición había menos pensionados de la RAER. Souto que se incorporaba a la Academia aquel mes y que había presentado una individual en las galerías d'Art *Catalonia* presentaba dos *composiciones* en la sección de arte decorativo. También participa el todavía pensionado Prieto con *Mar de Grecia* (no identificada). Por escultura estaban presentes dos pensionados muy jóvenes, Francisco Gutiérrez Frenchina con sus *Estatuas de mujer* y Manuel Pascual con *Dirt-track* (escayola) y *Podador*¹⁰⁷.

Dos meses más tarde de lo habitual se celebró la siguiente edición. Se inauguró el 4 de julio de 1936 y la guerra obligó a su cierre sin que los jurados pudieran emitir sus fallos. Ex pensionados como Valverde y Laviada estaban presentes en el jurado y no exponían¹⁰⁸. Desde Roma se envían directamente óleos de Molina y Berdejo¹⁰⁹. Otras obras debieron ser enviadas desde el ME que había recibido el 11 de marzo *Clase de dibujo* (Fig.15) de Berdejo y *Grupo de Atletas, Jarrón de flores y Desnudo de mujer* de Molina¹¹⁰. Fueron seleccionados *Composición en Interior y Naturaleza Muerta* de Souto, *Clase de dibujo* de Berdejo, Prieto, Simio (Xilografía, Magdalena (Litografía) y la *Ciudad Encantada* (Xilografía) de Pedro Pascual¹¹¹, de Molina *Atletas* (Cuarto envío, paradero desconocido) y un *Interior* (no identificado). En el ME expusieron las obras de escultura de *Pascual Nadadores* (no identificada) y *Estatuas* de Frenchina (no identificada)¹¹². En el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se presentaron las *reconstrucciones de Xochicalco* y acuarelas y dibujos de Rodríguez Orgaz¹¹³.

Durante la pensión los artistas también continuaron exponiendo en España a través de los salones de Otoño, en galerías privadas y en el exterior a través de la SAI. La primera exposición de la SAI tuvo lugar en 1925 y en ella participaron algunos pensionados. Ya durante la II República se realizó la exposición en los Salones del Kursaal de San Sebastián en septiembre de 1931. Participaron Souto y Pérez Rubio con tres obras, sabemos que una era un *Retrato de Rosa Chacel* (no identificado)¹¹⁴. En la exposición que la SAI organizó en Valencia entre febrero y marzo de 1932 estaban presentes dos de los pensionados valencianos, que estaban muy vinculados a las exposiciones previas de la Sala Blava, Vivó y Beltrán y otros como Pérez Rubio y Urrutia. La crítica encontró paralelismos entre los nuevos realismos y el arte renacentista italiano. En concreto Bort-Vela señalaba a José Pinazo, Pérez Rubio, Vázquez Díaz y Rosario Velasco y destacaba la importancia de «un arte puro, porque se ha comenzado a medir y a contar»¹¹⁵. En septiembre se celebra la primera exposición internacional de la SAI en el Palacio Carlottemborg de Copenhague. En el comité organizador tiene un importante papel Pérez Rubio (subdirector del Museo de Arte Moderno) que habíamos visto en las ediciones previas y que estuvo presente en la inauguración. Él mismo exponía seis obras posteriores a su pensión. La crítica hablaría del Picasso ingresiano probablemente desconociendo su larga etapa italiana¹¹⁶.

En enero de 1936 Pérez Rubio marcha a París para asistir a las labores de colocación y selección de las obras. Días antes la SAI entrega al Ministerio una lista con las obras que salen de Madrid¹¹⁷. Finalmente se exponen: *Desnudos Acostados, Jarro tumbado* de Fernández Balbuena, *Asturias y juventud* y se añaden *Desnudos durmiendo* de Molina. Se mantienen de la lista inicial *Guitarras* de Chicharro Briones, *Desnudos y Visión romántica* de Pérez Rubio aunque finalmente se añaden, *Bañistas sorprendidas*. Es de las obras de Prieto de las que más datos se ofrecen en dicha lista (aunque continua la problemática de identificar su obra ya

que cambió también reiteradamente sus títulos) con *Estatuas en el Jardín*, *Amores de Piedra*, *Recuerdos antiguos*, *Mediterráneo*. Las obras de Rodríguez Orgaz se reducen a *Paisaje mejicano*, *Tabití* y *Paisaje de Tabití* y se añade Souto con *Corrida en Turégano*, *Mujer con sombrero de paja*, Valverde presenta *Ayer*¹¹⁸ y Pérez Comendador *Cachorro*, *Campesina*, *Cabeza de mujer*, *Cabeza de muchacho*. Como se aprecia, junto con los artistas «clásicos» que habían estado presentes en anteriores exposiciones de la SAI, están presentes muchos pensionados que por aquél entonces o disfrutaban o están terminando sus pensiones con gran número de obras. Es el caso de Rodríguez Orgaz, quien ya había vuelto a España y que cede algunas obras que no son envíos. Sí lo son el de Berdejo y probablemente el de Molina. Nada sabemos de la obra de Chicharro Briones, que ni está identificado ni consta como envío. El caso de Souto resulta particular ya que se encontraba en París durante su pensionado romano y envió la obra directamente desde allí¹¹⁹ lo que justificaría, (frente a otras obras realizadas incluso 4 ó 5 años antes) una producción contemporánea. Pérez Comendador que también se encontraba en París durante su pensionado presentó mucha obra y pudo haber gestionado directamente el envío de su obra.

El catálogo fue realizado con textos de Juan de la Encina y Cassou¹²⁰. Muchos de los pensionados como Valverde, Pérez Rubio, Souto y Berdejo eran citados como «un grupo que o persiguen asunto, ni alusiones tan concretamente humanas como los del grupo primero. Pero tampoco se entregan a la libertad representativa o a las alusiones infrapsíquicas frecuentes en el grupo extremista»¹²¹.

También muchos pensionados participaron en la exposición Internacional *des Arts et des techniques dans la vie moderne de París 1937*. En el pabellón realizado para la ocasión por Sert y Lacasa la España republicana expuso al mundo la pluralidad de lenguajes de los artistas que habían decidido defenderla. Comisariada por Jose Gaos entre los artistas se encontraban algunos pensionados. Molina quién había vuelto a un Madrid pre golpista y que había sufrido inmediatamente el bombardeo presentaba dos obras. Durante la guerra había realizado gran número de dibujos que son seleccionados (MNCARS, depósito MAM Barcelona). En su obra Molina muestra como gran número de los pintores participantes «ensuciaron sus paletas, acercaron sus lienzos a lo grotesco o a lo monstruoso»¹²². En la misma línea Souto presenta algunas obras sobre refugiados. Se trata, de óleos sobre lienzo de gran tamaño firmados en 1937 (deposición MAM Barcelona), algunas acuarelas como *En el campo*, *La calle* y *Taller del pintor* y litografías en línea con su última producción romana. También Manuel Pascual, que como Molina había vuelto a España al menos para la celebración de la Nacional presentó un *Desnudo femenino* realizado en París en 1937. Prieto pensionado de la promoción anterior, que residía en Londres desde 1936, envía una obra muy italiana *Luna de Miel en Taormina* (193 x 191 cm, MNCARS) realizada entre 1936 ó 1937 y que podría coincidir con la obra que representó en la Nacional de 1936. Este era el único pensionado que no reflejaba un cambio en la producción del pensionado ante el conflicto fratricida que modificó la producción del resto de artistas.

CONCLUSIONES:

La Academia de España en Roma fue hasta 1930 bastante conservadora como muestra el nombramiento de sus directores y sus reglamentos. En general, la institución se proyectó escasamente hacia Italia. Sin duda el momento de amistad entre los dos países, gracias a la sintonía por las dos dictaduras, la de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y la de

Mussolini (1922-1945), se dejó notar en la actividad de la Academia, que realizó más exposiciones y tuvo mayor acogida entre la crítica. Sin embargo, y como otras instituciones en Italia, fue reformada por la República, que nombró directores más atentos a las novedades aunque a pesar de ello entró en declive. En el caso de la Academia todo parece indicar que esta situación comenzó siendo director Blay, nombrado durante la dictadura primorriverista y continuó con las ausencias del director Valle-Inclán, nombrado por la República. De hecho el último director nombrado por la República, Emilio Moya, comenzó en su cargo de forma prometedora (inaugurando las modernas participaciones españolas en la Trienal y en la Bienal). Después, tras la Guerra Civil española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial la decadencia de esta institución se agravó, siendo fagocitada por Falange hasta quedar sepultada en un profundo olvido.

Los pensionados en la ARAER entre 1922 y 1943 tuvieron en estos años una intensa actividad artística. A pesar del declive de la institución, asaltada por problemas económicos y organizativos, sus obras realizadas durante el pensionado fueron vistas en importantes exposiciones italianas, españolas e internacionales que suscitaban opiniones diferentes. En Italia, los pensionados tuvieron menos ocasiones para exponer. El conservadurismo del pabellón español de la Bienal de Venecia, las contadas exposiciones de la RAER y la escasa mediación de la institución ofrecieron poca proyección a los artistas en Italia.

En España, como era costumbre, lograron formar parte de jurados y paralelamente aumentó su presencia en iniciativas de relieve no sólo oficiales. Un ejemplo fue la participación en las iniciativas de la SAI, que permitió que mucha de la obra realizada en los años de pensionado fuera vista en el exterior como imagen del arte español.

Independientemente de su fortuna muchos de los pensionados ofrecieron lo mejor de su producción en esos años, fruto de un contacto con una atmósfera cultural única gracias a la pensión de Roma.

NOTAS

- 1 Para conocer la actividad de la RAER han sido fundamentales los trabajos de CASADO ALCALDE, E., *La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1987. BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid: MAE, 1971. MONTIJANO GARCÍA, J. M., *La Academia de España en Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998. Un trabajo específico para conocer las promociones de las que nos ocupamos en este artículo fue realizado por LORENTE LORENTE, J. P., "Las relaciones culturales hispano-italianas: la Academia Española de Bellas Artes en Roma hasta la guerra civil", en GARCÍA SANZ, F., *Españoles e Italianos en el mundo contemporáneo*, Madrid: CSIC, 1990, p. 163-176. LORENTE LORENTE, J. P., "Sociología de una comunidad artística; la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1939)", *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, MAE, Segunda época IV (junio, 1990), pp. 113-123. LORENTE LORENTE, J. P., "Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma", *Artigrama*, 5 (1988), p. 213-230. LORENTE LORENTE, J. P., "Artistas aragoneses que vivieron en Roma en la Época de entreguerras (1914-39)", en *Actas VI Coloquio arte aragonés*, Universidad Zaragoza, 1991. REYERO HERMOSILLA, C., "El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-36", en *VI Jornadas de Arte, La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid: CSIC, 1992. REYERO HERMOSILLA, C., "La crisis de la formación académica entre los pintores españoles pensionados en Roma 1925-27", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Vol. LVIII (1994). REYERO HERMOSILLA, C., "La recepción de la vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el desorden a través de la vuelta al orden", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de arte*, Madrid: UAM, VI, 1994. REYERO HERMOSILLA, C. "Pintores pensionados de la Academia de España. 1900-36", en *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España*, Roma, 1998. REYERO HERMOSILLA, C., "Memoria, intertextualidad y una escalera hacia el vacío. La pintura nueva en la academia y los años veinte en Italia", en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo. (1923-27)*, Roma: Academia de España en Roma, 2003. En 2005, gracias a una

- beca en la RAER investigué en profundidad su archivo y su colección. NAVAS HERMOSILLA, A., *Italia estación de ida y vuelta. Pensionados en la Academia de España entre 1922 y 1939*. Trabajo inédito presentado como proyecto de investigación para la obtención del DEA, julio 2006. NAVAS HERMOSILLA, A., "Quello che ci fu. Arquitectura y Escultura en la Academia de España en Roma 1922-39", en *Catálogo de becarios de la Academia de España en Roma*, Roma: MAE, 2006. Este trabajo ha tenido continuación gracias a las investigaciones en el ámbito de la arquitectura de María Díez y en el de la escultura de María Soto. DÍEZ IBARGAOITIA, M., "Metodología para una tesis, Roma Centro Internacional para repensar la arquitectura en la Edad de Plata", *Anales de Historia del Arte*, (2010), volumen extraordinario, p. 41-49. DÍEZ IBARGAOITIA, M., "Estudio sobre el urbanismo moderno: Adolfo Blanco y Pérez del Camino, pensionado por la JAE en 1927", *Archivo Español de Arte*, Vol. 86, n. 341 (2013). DÍEZ IBARGAOITIA, M., *Roma y la formación de los arquitectos en la Academia de teoría e historia de la arquitectura*, Tesis doctoral, julio 2013. SOTO, M. "Creación individuo y comunidad Artística en la cima del Gianicolo. El Caso de la escultura (1900-1937)", en *Mirando a Clío. El arte español espejo de do istoira*, Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010, SOTO, M., "La escultura española en Roma (1900-1939)", en RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. y EGEA, J. (coord.), *Dialecs amb l'Antiguitat. El Clàssic com un referent en l'art i la Cultura Contemporànies*, Universidad de Barcelona, 2013. También en los últimos años se han dedicado trabajos específicos a algunos artistas que aquí se analizan.
- 2 Art. 20 del reglamento de 1927. CASADO ALCALDE, E., *La Academia*, op. cit., p. 164.
 - 3 Aportamos en cada caso las fechas de duración de su estancia en Roma.
 - 4 Sobre esta figura clave en la institución: LORENTE LORENTE, J. P., "Hermenegildo Estevan y la Academia Española de Roma", *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, nº 26 (1990). LORENTE LORENTE, J. P., *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan (Maella, 1851-Roma 1945): un hito en la Academia Española de Roma*, Zaragoza: Imp. Provincial, 1995.
 - 5 GARCÍA MERCADAL, F., "Nuestra siempre recordada", en *Exposición Antológica primer centenario (1873-1973) de la Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, S. A., 1973. (cat. exp.), p. 23.
 - 6 MONTIJANO GARCÍA, J. M., *La Academia*, op. cit., p. 144.
 - 7 A su ilustre amigo D'Ors escribe con motivo de la organización de los eventos por el centenario de Goya para que intercediera ante la Junta. Precisamente éste publica entre 1928 y 1929 *El arte de Goya, la vida de Goya. Estudios sobre morfología de la cultura* y le contesta que ha intercedido ante la Junta con el fin de conseguir dinero para eventos en la Academia y que podrá conseguir un conferenciante por 1.000 o 1.500 pesetas. Carta director Blay del 12 del 10 de 1928. ARAER, Subfondo Directores, 7 Miguel Blay, Serie II, caja 70.
 - 8 En esa fecha se extinguieron también las pensiones de la República y aparecieron las pensiones diarias concedidas por el bando rebelde.
 - 9 Por lo que respecta al paradero de las obras que durante el pensionado se realizaron, la cuestión sigue todavía hoy abierta. Las obras fueron a parar a distintas instituciones que han sido estudiadas. Hoy se conocen bien los inventarios de la RAER, de la RABASF gracias al trabajo de Letizia Azcue Brea. Existe un inventario realizado por Pérez Sánchez de 1964 y un catálogo de dibujos de 1967. De las estampas existe un catálogo general de calcografía de 2004. También se conocen bien los fondos de la FAUP y del MNCARS pero quedan por analizar las colecciones del MAE, de la FBBAUUCM. Gracias al inventario de Montijano conocemos bien los fondos de la RAER: MONTIJANO GARCÍA, J.M., *Inventario de la Real Academia de España en Roma*, inédito. Las obras de arquitectura que acabaron en la FAP desaparecieron en la guerra. Sin embargo los ejercicios de oposición de los arquitectos García Mercadal y Blanco se encuentran en el departamento de dibujos de la RABASF aunque en mal estado de conservación y versan ambos sobre el tema de oposición *La gran basilica de San Isidro*
 - 10 PINAGLIA CAVIRA, J. E., *El dibujo en la obra del pintor sevillano Joaquín Valverde*, 1993, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/1/AH1005601.pdf>).
 - 11 Han sido identificados en BULNES ÁLVAREZ, *Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz arquitectos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997. <www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/0/H0038907> [consultado en junio del 2006].
 - 12 La obra no concuerda con los requisitos para su especialidad. Es junto con la obra presentada en el pabellón de la Exposición Internacional de 1937 una de las pocas obras identificadas de este escultor.
 - 13 Art. 50. Reglamento de 1913. CASADO ALCALDE, E., *La Academia*, op. cit., p. 164.
 - 14 Reglamento de 1927. *Ibidem*.
 - 15 Se señalaba que el pensionado se dedicaba únicamente a la realización del primer envío. 1923, ARAER, Subfondo Comunicaciones oficiales 1921-32, Serie III, caja 89. El trabajo fue enviado en 1924 y recibió calificación honorífica.
 - 16 ARAER, Subfondo Comunicaciones oficiales 1921-32, Serie III, caja 89.
 - 17 El reglamento de 1927 convirtió el primer envío en dos dibujos del antiguo, una figura de hombre desnudo y un busto de mujer de tamaño natural. El segundo, en una figura de mujer desnuda y se daba la opción de ejecutar

- al mármol el busto femenino del año anterior que había sido presentado en yeso, más un relieve de dos o tres figuras a la tercera parte de su ejecución. Al terminar el tercer año, se ejecutaba el relieve, cuyo boceto debía ser aprobado por la dirección y el boceto en yeso de un grupo de dos o tres figuras desnudas o semidesnudas a la tercera parte de su ejecución. En la Residencia de la Embajada de España en Roma se conserva uno de los pocos bustos femeninos realizados en mármol que conserva el sello de la Academia. El busto no está firmado y podría ser de algún pensionado de la promoción anterior.
- 18 CASADO ALCALDE, E., *La Academia, op. cit.*, p. 164.
- 19 PÉREZ COMENDADOR, Giner y GARCÍA CONDOY. ARAER. 10 de enero de 1929.
- 20 La clase continuó en los años treinta. Se conserva un escrito firmado por los pensionados pidiendo que se cumpla el artículo 29 del reglamento. En esta nómina ya aparecen los prófugos. 1933-1934. ARAER, Subfondo Copiador de comunicaciones, serie X, caja 126. Sabemos que, incluso durante la guerra civil, entre el 1 de agosto y diciembre de 1936 se destinan a la clase de noche 522,50 liras. 1936, ARAER, Subfondo Comunicaciones oficiales 1933-1944. Serie III, caja 90. Sorprendentemente las clases aparecen presupuestadas también el 1 de abril de 1937 con un total de 2.000 liras. ARAER, Subfondo Comunicaciones oficiales 1933-1944. Serie III, caja 90.
- 21 En teoría, los artistas vivían en comunidad por lo que se incitaba el intercambio de ideas y en ocasiones la amistad. De hecho conservamos algunos retratos de ellos. Pedro Pascual retrató a Remacha, Pérez del Camino, García Mercadal y Moya. Laviada a Valverde (bronce, depósito RAER). Valverde realizó un estupendo *Retrato de Rosa Chacel y Timoteo Pérez Rubio*. Existen también ejemplos de las promociones posteriores como los retratos de Condoy realizados por Souto a los pocos días de su llegada y el óleo ya citado de Berdejo.
- 22 GARCÍA MERCADAL, F., *Nuestra siempre, op. cit.*
- 23 MOROSINI, D., *L'arte degli anni difficili (1928-44)*, Roma: Editori riuniti, 1985.
- 24 FOSSATI, P., *Valori Plastici 1918-1922*, Turín: Einaudi, 1981.
- 25 AFGP, Carta de Valverde a Prieto.
- 26 IAMURRI, L., "Gli anni romani: Prieto borsista dell'Accademia di Spagna a Roma", *Artifara*, nº 5 (enero-diciembre 2005), <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista5/testi/anniromani.asp>> [consultado: mayo 2006].
- 27 LORENTE LORENTE, J. P., "Artistas aragoneses", *op. cit.*
- 28 Tenemos constancia de la visita de Pedro Pascual y Beltrán, de Prieto e incluso sabemos que Pérez Comendador en 1935 solicitará restaurar una de sus estatuas como primer trabajo.
- 29 MOROSINI, D., *L'arte degli anni difficili (1928-44)*, Roma: Editori riuniti, 1985.
- 30 Molina solicitó visitar Florencia con la intención de aprender la técnica del fresco. ARAER, Copiador Corresp. 1933-1934. En el documento se certifica que el artista lo ha aprendido y quiere trabajarlo en breve. Giner llegó a experimentarlo en pequeños cuadros.
- 31 Ya con anterioridad algunos pensionados se habían desplazado para realizar su copia. En los años treinta Valle-Inclán apoya las solicitudes de: Berdejo, Molina, Souto, García Condoy y Giner.
- 32 Carta a Gregorio Prieto. Archivo Fundación Gregorio Prieto.
- 33 SÁNCHEZ MAZAS, R., "Pensionados en Roma. Joaquín Valverde y sus compañeros", *ABC*, Madrid, 19 de junio de 1930.
- 34 OPPO, C. E., "Addio ai pensionati", *La Tribuna*, 25 diciembre de 1927.
- 35 ANÓNIMO, "La exposición Nacional", *Blanco y negro*, 16 de mayo de 1926. El artículo hacía referencia a la presencia de la obra en la Nacional de 1926. El pintor se había interesado por Giotto y se había instalado en Siena realizando excursiones a Asís y Perugia en invierno. 12 de mayo de 1924. ARAER, Subfondo, Comunicaciones oficiales, 1921-1932, Serie III, caja 89.
- 36 En ARAER queda constancia tardía de que se realizase pero no de que se enviase.
- 37 La copia de Berdejo fue realizada en 1933 y Molina, que en primer lugar se había interesado por Ghirlandaio a pesar de las disposiciones generales que preferían que el cuadro de copia no fuese repetido, fue autorizado a realizar la copia de un fragmento visto que el original superaba los 3 metros como su compañero.
- 38 ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, cajas 8, Jesús Molina (1931-1936).
- 39 Todas las copias fueron enviadas después a España y relegadas, a los almacenes de importantes instituciones. Conocedor del fenómeno, Valle-Inclán ya propondría, realizar una galería que decorase la RAER, dando prioridad a las obras que no se encontrasen en Roma, con el fin de que los nuevos pensionados las pudiesen estudiar. La idea era interesante porque reagrupaba todas las copias recuperando el hilo discursivo y permitía a los nuevos pensionados apreciar el trabajo realizado previamente así como la riqueza del arte italiano. El mismo Valle-Inclán aconseja en su informe el estudio de los primitivos.
- 40 ARAER, Copiador de correspondencia 22-24. ARAER, Subfondo Copiador de Comunicaciones, Serie X, caja 126. Sin embargo se trata de una carta con fecha 25 julio del 1934.
- 41 SCARPA, P., "L'accademia di Spagna", *Il Messagero*, Roma, 21 de noviembre de 1925.

- 42 Allí residieron dos meses del verano de 1924 aunque las dimensiones exigidas le impidieron realizar la obra definitiva allí. CHACEL, R., *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos de jardín*, Madrid: Cátedra, 1980.
- 43 Incluso el director Chicharro solicitaría al príncipe Doria Pamphili que le actualizara el pase para entrar en la villa. Era habitual que los pensionados solicitasen con interés permisos para poder visitar los jardines circundantes sobre todo durante las épocas en que los problemas económicos impedían realizar viajes. Allí terminó realizándolo Pérez Rubio ante las dificultades económicas y siempre construyendo un aurea mágica.
- 44 Como otros pintores el también crítico florentino Ardengo Soffici se interesa por las pinturas del Museo Arqueológico de Nápoles y las excavaciones en un viaje realizado en 1923. Recogido en SOFFICI, A., *Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*. Firenze: Vallecchi, 1928. En su opinión los frescos merecían toda la atención de una época gloriosa de la pintura italiana que debía ser revalorizada al igual que los maestros del *Quattrocento*.
- 45 ARAER, Carpeta Valverde. Existe una nota sin fechar en la que anota "estoy trabajando tercero y cuarto envíos que están terminándose". ARAER, Subfondo Pensionados, Serie I, caja 5, Joaquín Valverde (1922-1928).
- 46 ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, cajas 6, Gregorio Prieto (1928-1933).
- 47 Algunos de estos cuadros fueron reelaborados posteriormente a partir de los apuntes tomados del natural. El ejemplo más significativo es *Taormina* de la que realizara muchas versiones (FGP, Valdepeñas y MNCARS).
- 48 *Ibidem*.
- 49 Por ejemplo ÁLVAREZ-LAVIADA, Carta del director AGMAE, H1743 Correspondencia con la Santa Sede. Agosto de 1923.
- 50 CARBONELL TATAY, A., *El Escultor Vicente Beltrán*, Servicio de Publicaciones, Universidad Politécnica de Valencia, 1998.
- 51 En un informe al director en agosto de 1923 se quejaba de que las penurias económicas no le permitieran salir de Roma para realizar estudios. AGMAE, H1743.
- 52 Allí había sido pensionado por la JAE en 1925 y entró en contacto con *Les italiens de Paris* y el grupo de los españoles, con André Gide que le ayudó a exponer en el Salón des Surindépendants y se codea con importantes críticos como Jean Cocteau, André Breton, Paul Valéry y escribe a Severini lo que explica que como pensionado en Italia vuelva constantemente a París. Los pensionados que se regían por el nuevo reglamento de 1927 tenían obligación de residir sólo tres meses en París, lo que aumentaba las posibilidades de viajar por otros lugares de Europa.
- 53 IAMURRI, L., "Gli anni romani", *op. cit.*
- 54 Sin embargo, Colón vuelve casi todos los años de su pensión. Otros pensionados como Berdejo ya habían residido allí en 1922 y 1932 por lo que prefirieron canjear la estancia por Florencia.
- 55 Septiembre de 1935. Es posible que su envío a la Bienal *Madre e Interior de escuela* fueran realizadas allí. Desde allí visita Bruselas en enero de 1936 y anuncia un viaje a Londres en marzo.
- 56 En 1930 recibe la protección y el apoyo de Hernando Viñes quien le había presentado a la colonia de artistas españoles en París, como Gargallo, Ismael de la Serna, Cossío y otros. Ya durante este periodo se había sentido muy interesado por la estética primitiva que se debe datar con anterioridad a su etapa romana y había realizado sus estatuillas filiformes. A su vuelta en el año 1935 se dedica a estudios en academias libres, como hacían los artistas en París y Florencia.
- 57 Como hace saber a la dirección su interés se centraba fundamentalmente en la pintura de Courbet, Delacroix, Corot e Ingres y en la escuela impresionista. En París se matricula en la Academia Grande Chaumière y en enero del año siguiente su obra también está presente en la colectiva de la SAI. Él, como Prieto, expone en galerías parisinas como la Billiet generando comentarios de Cassou. En París frente a Roma, los pensionados tienen más opciones de exponer. Rodríguez Orgaz expone en la Vignon.
- 58 CHACEL, R., *Timoteo Pérez*, *op. cit.*
- 59 En 1928 había tenido lugar la colectiva *Escuela de París* y en 1933 Ismael de la Serna firma un contrato con la galería. Revistas tan importantes como *Der querschitt, Kunst und Kunstler*, reproducen obras suyas y le dedican textos en los que elogian la técnica sabía y el espíritu tan líricamente surrealista. *Ibidem*.
- 60 LORENTE, *op. cit.*, 1991, p. 240. Al parecer este año estudia en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona entrando en contacto con Le Corbuier, aunque había publicado artículos sobre Le Corbusier ya desde 1925. DIÉGUEZ PATAO, S., *La generación del 25: primera arquitectura moderna de Madrid*, Madrid: Cátedra, 1997.
- 61 AB.05.06.008 Fechada el 23 de abril sin año. ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, Emilio Moya (1923-1928).
- 62 La obra no ha sido identificada. Una fotografía antigua de la Academia documenta la existencia de este torso en la Academia en un ninfeo en el patio trasero. El torso debía pertenecer a la Academia antes de 1928 ya que Chicharro lo copio según documenta otra fotografía. Es posible que Colón realizase la copia directamente de la copia que se encontraba en la Academia.
- 63 Certificado del cónsul en Constantinopla. AB.05.06.005. ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, Emilio Moya (1923-1928).

- 64 ARAER, Hoja de Servicios. Doc. enviado desde Túnez.
- 65 AB.05.03.001. Se recibe certificación consular el 9 de Agosto de 1926. AB.05.03.002. ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, Adolfo Blanco (1923-1928).
- 66 Sobre este trabajo véase: GARCÍA SÁNCHEZ, J., BELLÓN RUIZ, J., FUMADÓ ORTEGA I., "Arqueología española en Grecia: los trabajos de José Ignacio Hervada en Delos (1934-1941)", en AAVV, *Repensar la Escuela del CSIC en Roma, cien años de memoria*, CSIC y EEHAR, 2010, p. 307-320.
- 67 Meses antes que Colón, tras Capri partía para hacer estudios de marina. Parece ser que también viajó por las islas y que en junio realizó una exposición en la Galería *Stratigopoulos* de Atenas, mostrando los dibujos de las fiestas de Delfos. La muestra, si atendemos a las palabras de Prieto entusiasmo al público griego y vendió diversas obras; los periódicos acogieron artículos de poetas como Anghelos Sikelianos y Costis Palamas y del director del museo de Atenas Zacarias Papantonio. De aquel año dataría el retrato que Prieto dedico a Sikelianos. En Grecia además participó como actor de teatro al aire libre de Delfos interpretando papeles en piezas clásicas.
- 68 Allí un elemento que no había calculado le sorprende profundamente, las escenas del puerto con los marineros que, vestidos de blanco y azul, se mueven entre las embarcaciones. Estos se convertirán en nuevos protagonistas de su obra, muchas veces de forma fantasmagórica pululando en viejas ciudades en ruina. Incluso el mismo se disfraza dando forma a sus dibujos para la realización de la obra fotográfica con Chicharro.
- 69 También realiza paisajes documentales como *El Erecteion* o Santorini que recuerdan a la obra del año anterior. A ella hay que añadir su pintura de invención como *El Caballo de bronce* o *Apolo de Veio* en paisajes cargados de misterio.
- 70 Sin embargo el contacto con Margherita Sarfatti no está documentado en su archivo hasta 1935.
- 71 SÁNCHEZ MAZAS, R., "Pensionados", *op. cit.*
- 72 En ARAER, Hoja de servicios, se aclara que expone el segundo y tercer envío. Ambas ilustradas en *Il Messaggero*. AZCUE en *La escultura en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1994 pone de manifiesto la herencia el estilo de Capuz sin embargo no habría que menospreciar la influencia del eclecticismo romano de aquellos años, a pesar de ello Lorente la pone en relación con su verano en París del segundo año. LORENTE LORENTE, J. P., "Pensionados", *op. cit.* La obra fue realizada en travertino un año más tarde y se conserva en depósito en la Real Academia de San Carlos, aunque es propiedad del Museo de Bellas Artes de Valencia.
- 73 SCARPA, P., "L'accademia di Spagna", *Il Messaggero*, 21 de noviembre de 1925.
- 74 Sobre su hermética *Caracteres* decía el periodista que se trataba de "Una teoría de desnudos de diversa estructura plástica, donde estos pueden interpretar en el ritmo y la forma, basadas en las demostraciones escultóricas de las diversas épocas, griega, etrusca, romana y del renacimiento, algunos caracteres de la psique como la ironía, la sinceridad el misticismo y la potencia. El estudio que se ha impuesto Laviada en el desarrollo, ha sido realizado con sabiduría, pero la expresión plástica definitiva está superada por la preocupación analítica que no se desarrolla con continuidad sino que permanece localizada en cada parte y figura". SCARPA, P., "L'accademia di...", *op. cit.*
- 75 *Ibidem.*
- 76 *Ibidem.*
- 77 *Ibidem.*
- 78 *Ibidem.*
- 79 Enviado en diciembre de 1925, AMAE. Confirma que envía 8 bastidores en total y proyectos en una carpeta propiedad del Estado. Sin embargo en el ARAER se citan 10 bastidores: /Dimensiones alzado 1,06x 1,20/Secciones longitudinal 2,06 x 0,90/Transversal 1.45 x 0.96/ Emplazamiento 0.93 x 1.35/Plantas baja 0.72 x 0,72/Detalle 0.66 x 0.86/ 0.76 x 0.62/Acuarelas 0.70 x 0.54, además de una memoria ilustrativa de los bastidores que versaba sobre el Campidoglio. ARAER, Com. Ofic. 1924 donde además se informa que ya estudia su trabajo para el segundo envío estudiando arquitectura clásica y moderna.
- 80 SCARPA, P., "L'accademia di...", *op. cit.*
- 81 OPPO, C.E. "Addio ai", *op. cit.*
- 82 *Ibidem.*
- 83 *Ibidem.*
- 84 Enero de 1928. AB.05.03.004. ARAER. Un documento posterior informa que tras el envío de cuarto año el pensionado "salió para el norte de África, pasando por Grecia y Constantinopla". ARAER, Hoja de servicios. La noticia justificaría la posterior solicitud del viático pero se enfrentaría con un viaje a Oriente concedido con anterioridad. La prórroga se alarga hasta principios del año 1929 momento en el que se dedica a realizar un pabellón para el Ministerio de Trabajo para la exposición de Sevilla.
- 85 LORENTE LORENTE, J. P., "Sociología", *op. cit.*
- 86 "El pensionado... ha entregado su envío de 2 año, un cuadro con animales y dos naturalezas muertas, y ha salido de Roma, visitando a su paso Venecia, Florencia y Ferrara, y en aquella importante Exposición Bienal, marchando

- después a los Alpes Trentinos, en busca de motivos para sus paisajes, viéndose detenido, según escribe a esta dirección interina, en Cortina d'Ampezzo, donde ha encontrado un paisaje que le interesa... Roma, 10 septiembre de 1924". Certificado de Esteban, Director Interino. AGMAE, Academia de Bellas Artes en Roma, H4341 (1901-27).
- 87 A pesar de que Reyero lo identifica con *Desnudo de mujer* del MAE este no coincide con el documento del envío que se conserva en el ARAER. REYERO HERMOSILLA, C. "Pintores", *op. cit.*
- 88 Al respecto véase su carta en NAVAS HERMOSILLA, A., "Quello che ci fu", *op. cit.*
- 89 No hemos encontrado documentación que lo corrobore. El importante papel adquirido durante su pensionado (al alinearse con el bando nacional y seguir recibiendo la pensión) sus contactos con el mundo italiano le llevaron a ser nombrado comisario de la edición de 1940 y posteriormente en 1969-73 director de la RAER.
- 90 Carta a Gregorio Prieto, AFGP (Archivo Fundación Gregorio Prieto Madrid).
- 91 Carta fechada en mayo de 1922 en Roma, AFGP.
- 92 CHACEL, R., *Timoteo Pérez, op. cit.* Efectivamente la casa en los bajos del Palazzo Tittone fue un importante centro artístico de los años veinte. El lugar era impresionante, situado en las termas subterráneas de Septimio Severo, contaba con diversos locales de baile y restaurante y el famoso teatro de los independientes. La actividad se sufragaba mediante el estudio fotográfico de los hermanos Bragaglia.
- 93 Sabemos que algunos trabajos de Orgaz quedaron en propiedad de la colección Bragaglia como su *Indio Polinesio*. Así resultaba cuando fue expuesto en España.
- 94 ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, cajas 10, Enrique Pérez Comendador (1934-1939).
- 95 En Madrid, no sólo se exponían los trabajos reglamentarios que se enviaban desde Roma sino que se exponían durante cinco días los trabajos aportados para ser seleccionados junto con los ejecutados durante la fase de oposición. Las obras enviadas desde Roma bianualmente y bajo inventario, eran siempre expuestas en el ME, antes y después de la calificación de los jurados. Se exponían durante ocho días, tras los cuales, las salas se cerraban durante tres para permitir la calificación del jurado. Una vez emitido el voto, las obras con la calificación venían expuestas de nuevo durante otros ocho días.
- 96 ANÓNIMO, "Arte y Artistas", *ABC*, 26 de enero de 1936, Madrid.
- 97 ANÓNIMO, *En los patios del Ministerio de Estado están los cuadros de los pensionados de Roma*. Recorte de prensa.
- 98 *Ibidem*.
- 99 GARCÍA MERCADAL, F., *Nuestra siempre, op. cit.*
- 100 *ABC*, 13 de junio de 1926 según el artículo además se aprueban tres premios en metálico para los pensionados.
- 101 Ambos participaron también en la Internacional de Barcelona de 1929, y precisamente, Laviada obtuvo medalla por su *Diana cazadora*.
- 102 ARAER, Subfondo, Pensionados, Serie I, caja 5, Timoteo Pérez Rubio (1922-1928).
- 103 ANÓNIMO, "La exposición Nacional", *Blanco y Negro*, 16 de mayo de 1926. La obra fue enviada en marzo de 1926 según ARAER, Hoja Servicios. La obra se entregó junto con una memoria de paisaje según una nota en ARAER, Partes trimestrales, 1924.
- 104 PANTORBA, B. (José López Jiménez), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Alcor, 1980, p. 289.
- 105 *Ibidem*.
- 106 MÉNDEZ CASAL, A., "La exposición Nacional", *El Sol*, Madrid, 3 de mayo de 1932.
- 107 Solamente Frenchina conseguirá un premio en la edición de este año lo que justificaría que su trabajo se encontrase hoy en el Museo de Arte Moderno en él que se conserva una *Estatua de mujer* en escayola.
- 108 Las obras no se expusieron en el Palacio de Cristal del Retiro sino que se dividieron en varias secciones. Las de escultura en dos patios del ME y las de Arquitectura, el grupo de acuarelas y dibujos en el salón de Exposiciones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Muchos de los pensionados solicitaron autorización a la dirección para poder exponer y visitarla. Sabemos además que García Condoy se encontraba en España desde finales de noviembre arreglando un grupo que desea presentar. De hecho, algunos de los trabajos seleccionados fueron enviados el 5 de diciembre de 1935 directamente desde la Academia sin pasar por el ME.
- 109 30 de marzo de 1936. ARAER, Subfondo Comunicaciones oficiales 1933-1944, Serie III, caja 90.
- 110 En la nota se pregunta si estas últimas dos obras de Molina son del Estado o del artista. Documento fechado el 23 de marzo de 1936. ARAER, Subfondo Comunicaciones oficiales 1933-1944, Serie III, caja 90.
- 111 A pesar de que Pantorba afirma que las obras fueron devueltas a sus autores en el MNCARS existe una xilografía de Pedro Pascual titulada *Ciudad Encantada* que mide 77,5 x 56,5 cm. El estallido de la guerra justificaría la presencia de este grabado en el MNCARS que generalmente se enviaban a Calcografía donde sólo se conserva obra de Pedro Pascual Escribano anterior y posterior al Pensionado.
- 112 Quizás la obra podría coincidir con una obra del autor titulada *Estatua* realizada en escayola y datada en 1936 ubicada en el MNCARS.

- 113 La guerra impidió que el mundo artístico volviera a la normalidad hasta bien entrados los años cuarenta. Sin embargo, hubo intentos de recuperar estas exposiciones oficiales. En la *Exposición nacional de pintura y escultura* organizada por Falange Española y tradicionalista en julio de 1939 se vio *Juventud* (terracota, no localizada), *Magdalena en piedra* (de la que conocemos diversas versiones) y una *Cabeza de niño* (bronce) del pensionado Pérez Comendador. Las obras estaban en línea con sus obras vistas en el pabellón español de Venecia en 1938.
- 114 GIMÉNEZ CABALLERO, Ibídem. p. 71.
- 115 Ibídem, p. 86.
- 116 Souto exponía seis óleos: *Bailarina y torero* (col. Vigo), *Personajes grotescos* (no identificado), *Altos hornos* (no identificada), *Callejón* (no identificada), *Máscara* (no identificada), *Composición y cinco dibujos*. Valverde de una sola obra *Romance* (no identificado), un estilo que en Alemania fue identificado como *nueva objetividad*. Sin duda, la exposición más importante de la SAI tuvo lugar en París en 1936. La visitaron unas 3.000 personas.
- 117 Se encuentran: una pintura de Chicharro Briones, *dos bodegones, un desnudo* y una *Composición* de Fernández Balbuena, *Desnudos y Romántico* de Pérez Rubio, *Estatuas y libros* y tres cuadros que bajo el título *pintura* representaba a Prieto, dos paisajes mejicanos, dos de Tahití y otros dos paisajes titulados *motivo de Tahití* de Rodríguez de Orgaz.
- 118 Ayer debía formar parte de los fondos del Museo de Arte Moderno como primera medalla de Nacional.
- 119 PÉREZ SEGURA, J., *La sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1997.
- 120 Aparecían ilustrados *Desnudos*. Se trata de la misma obra presentada al Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado de 1931. de Pérez Rubio y *Esculturas en el jardín* (no localizado) de Prieto. Además, el estado francés compró obras como *Visión romántica* de Pérez Rubio y *Hombre y caballo* de Prieto que no aparecían en el catálogo. PÉREZ SEGURA, 2002, p. 24, documenta la compra AGA, Serie AAEE, Caja 11031.
- 121 ABRIL, M., "Exposición de arte español en París", *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de febrero de 1936. Ibídem, p. 246,
- 122 BRIHUEGA, J., "Formas de urgencia. Las artes plásticas y la Guerra Civil española", en *Manifesti Della guerra civile 1936-39. La collezione Della Fundación Pablo Iglesias*, 2006 (cat. exp.).

HOMENAJE A JOSÉ HERNÁNDEZ (1944-2013)

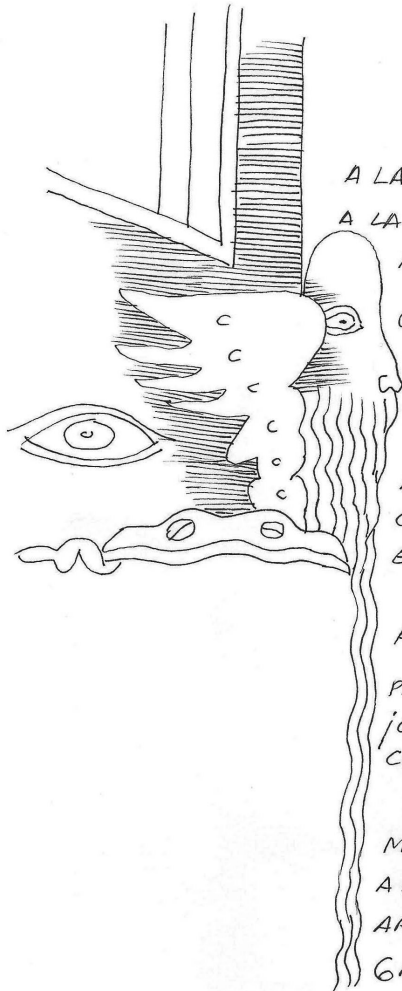
HOMENAJE A JOSÉ HERNÁNDEZ

Manuel Alcorlo



EN UNA EXPOSICION DE MI ADMIRADO
JOSÉ HERNÁNDEZ, ME SURGIÓ ESTE
POEMA ANTE LA CONTEMPLACIÓN DE
SUS MÍSTERIOSOS AGUAFUERTES.

SÍRVAN ESTAS PALABRAS QUE LO
COMPONEN, COMO HOMENAJE A SU BUEN
HACER Y SU FACUNDIA INFINITA.



A LA TARDE EL BATRACIO SALTA A LO OSCURO,
A LA NOCHE EL TABLETEO DE LA HUESA
RESUENA POR LOS ESCANDIRES.

OJOS TRASTABILLEANTES DUDABAN,
SE POSABAN ANTES,
MUCHO ANTES DEL ADORNO ENCASTRADO
DEL PALITROQUE LUMINOSO, DEL BASTIÒN,
DE LA MAREA DE LO HIRSUTO,
CON MUCHO MIEDO
EN LAS ESFERAS, EN LOS POLIEDROS
BORGIANOS,
POR EL AIRE.

PARAMENTOS GASTADOS
¡OH MÒDULOS SUBJETIVOS,
CUBIERTOS DE CENIZA!

METÀFORA DEL VACIO,
A LO LARGO, A LO ANCHO,
ARCOS TENEBROSOS,
GRIS PROFUNDO

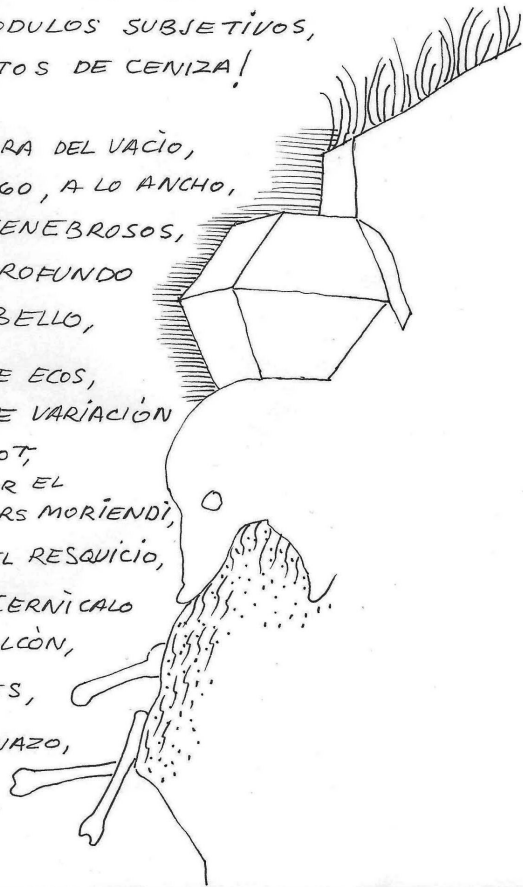
CADA VEZ MAS BELLO,

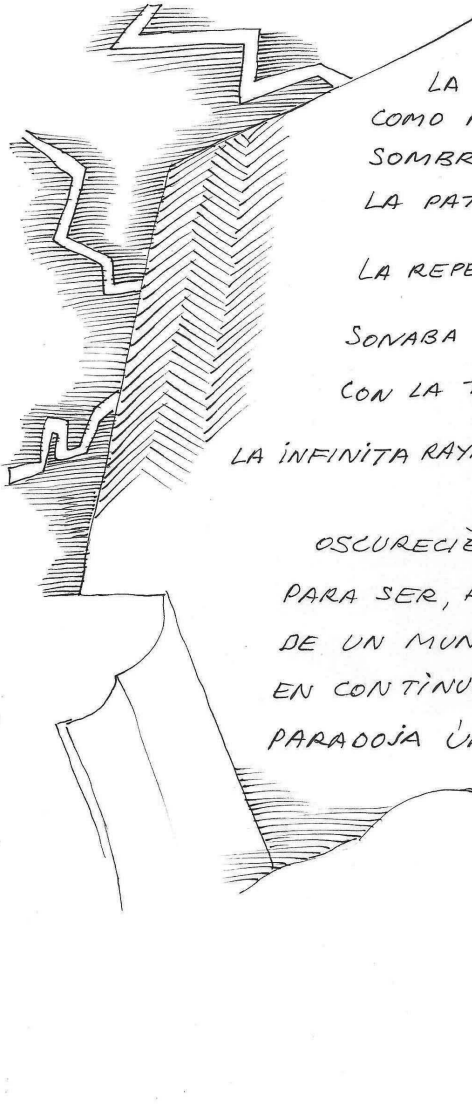
HABITÀCULO DE ECOS,
TIEMPO Y TERRIBLE VARIACIÒN

CON EL OSCURO FAGOT,
CON SU TONO PARA ENCAJAR EL
ARS MORIENDI,

CAECENCIA EMBUTIDA EN EL RESQUICIO,
ASUSTADERO DEL GRIFO, CERNICALO
GAVILÀN, PEREGRINO HALCÒN,
ROMOS PICOS MEDIEVALES,

ALAS PEGADAS AL ESQUINAZO,
MURO ASIRIO TODAVIA
INCÒLUME





LA LLUVIA COMO FLECHAS,
COMO NEGROS TRALLAZOS,
SOMBRA MULTIPLICANDO EL RESALTO,
LA PATA AMENAZANTE EN EL NO PARAISO.

LA REPETICION MODULAR SE EXTENDIA
EN GRIS MAYOR,

SONABA ENVOLVIENDO TODO

CON LA TEXTURA SUSPENDIDA Y VOLATIL
DE LA RESINA,

LA INFINITA RAYA TRENZANDOSE
CRUZANDOSE MICROSCOPICAMENTE,

OSCURECIENDOSE,

PARA SER, HACERSE MARAVILLA, ESTAMPA VIVA

DE UN MUNDO PERICLITADO

EN CONTINUA SUGERENCIA RENACENTISTA,

PARADOJA UNICA Y GENIAL

MANUEL ALCORLO

DISCURSO LEÍDO POR EL ACADÉMICO JUAN BORDES EN EL ACTO DE HOMENAJE AL ACADÉMICO JOSÉ HERNÁNDEZ EN LA SESIÓN EXTRAORDINARIA DEL PLENO DEL 13 DE ENERO DE 2014

Para construir este elogio de José Hernández he decidido hacerlo a través de cinco breves retratos: el retrato nº 1 es el fragmento de un cuento; el 2 un autorretrato; el retrato 3 es el creado por un colectivo de autores; el 4 describe una fotografía de Carlos Saura; y el 5 está esculpido con mi visión personal.

De esta manera quisiera completar el retrato fotográfico de José Hernández realizado por el académico Alberto Schommer, y en cuyo reverso hemos firmado todos sus compañeros en la Real Academia de San Fernando, como testimonio de nuestro afecto; y que de forma implícita se completa con el de todo el personal que trabaja en esta Institución.

RETRATO Nº 1: UN CUENTO

Para hacer el primer retrato de Pepe (y perdonen ustedes que incluso desde este estrado a veces le llame así, pues me resulta distante llamarle José) me voy a tomar una licencia (y sin ni si quiera pedirle permiso a Sharon su mujer) y es la de leerles a ustedes un fragmento del brevísimo cuento que ella escribió para incluirlo en uno de sus libros, el titulado *Dicho sea de paso*, que fue publicado por el Ateneo de Málaga en 2005 y recoge 28 pequeños relatos, que «dicho sea de paso» son piezas de una brillante imaginación y de una gran naturalidad literaria. Y como no podía ser de otra manera, el cuento que quiero leerles tiene como dedicatoria «para Pepe». Son solo tres pequeñas hojas de las que solo leeré escasamente dos páginas; pero todo el cuento explica a través de un testimonio directo cuál ha sido el modo de trabajar de este artista de tantas caras, y «de paso» nos revela el lugar que el grabado ha ocupado en su jornada laboral. El cuento comienza así:

«A última hora de la tarde, cuando la luz del ventanal se desvanece, Juan Pedro recogía los pinceles, limpiaba la mesa de pintura y se dirigía al estudio contiguo. Era un rito. Se sentaba en la mesa inclinada de dibujo, ajustaba la lámpara de bombilla azulada hasta que la luz caía directamente sobre la plancha de cobre dejando el resto de la habitación en penumbra. Siempre pintaba por las mañanas pues por las tardes le gustaba más dedicarse al grabado. Agradecía el cambio de soporte, dejar la tela que cedía levemente con sus pinceladas y coger la plancha dura y resistente al rayado del punzón, así como también el paso de la suavidad de la luz natural a la dureza de la luz eléctrica. Solía apagar la radio y poner algún que otro cd cuando se entregaba al quehacer, casi mecánico, de rayar la plancha barnizada según el dibujo colocado a su izquierda. Siempre creyó que su afición al grabado, como actividad complementaria a la pintura, le vino por su tesón.

Se trataba de un grabado complicado. Un paisaje. Un paisaje de los suyos, fantasmagórico, de cipreses y sombras. Insistía en hacer las sombras oscuras a la antigua usanza, rayando la plancha en diagonal y luego cruzando esas mismas rayas con otras. Juan Pedro, que en los cursos de grabado que impartía de

vez en cuando enseñaba todas las técnicas modernas del grabado, siempre prefería la técnica tradicional del aguafuerte para sus propios trabajos.

Apagó la lámpara, se quedó un momento a oscuras antes de alcanzar el interruptor de la luz general. Se dirigió a la pila donde tenía las cubetas y eligió una de tamaño medio. Con precisión colocó tres taquitos de goma en el fondo de la cubeta. Vertió el ácido y sumergió la plancha apoyándola sobre los tacos. Siempre se quedaba unos instantes perplejo ante el milagro del proceso de la mordida del ácido en los surcos que su propia mano había trazado. La experiencia le había enseñado que no podía confiar en ninguna regla. Cada plancha y cada mordida eran diferentes.

Antes de volver a la mesa de dibujo anotó el tiempo que debía estar la plancha en el baño de ácido. Giró el temporizador para que sonara dentro de una hora y nuevamente se entregó al dibujo de la serie *Las musarañas*.

El timbre interrumpió su tranquilidad. Ese soñar despierto que tanto le gustaba, un estado entre la realidad y la fantasía, el hilo fino del equilibrio. Volvió al taller de grabado y sacó la plancha del ácido. La lavó con abundante agua y la secó con un viejo secador de pelo. Eliminó el barniz de la plancha con disolvente y se dispuso a sacar una prueba. Para que no resultara tan fría la stampa, entintó la plancha con negro mezclado con un poco de sepiá. Limpió la tinta sobrante con una bola de tarlatana, dejando la tinta sólo en los surcos rayados y mordidos por el ácido. Eso también era parte de ritual. Juan Pedro procedía con lentitud y esmero, y a pesar de tener las manos manchadas cuidó de no ensuciar las mantas de la prensa ni el papel húmedo de color marfil. Al girar la manivela del tórculo sintió pasar la pletina lentamente entre los rodillos hasta el final del recorrido. Retiró las mantas y con dos pinzas metálicas levantó la stampa y la colocó sobre papel secante. A pesar de que la primera mordida sólo indicaba el trabajo que aún necesitaba la plancha, siempre era un momento emocionante. Esta vez se quedó sin respiración, pálido, sorprendido. La imagen que aparecía ante sus ojos representaba su propia cara, su barba, su pelo largo, sus cejas. Era un autorretrato y no el paisaje que había dibujado».

El cuento continúa solo dos páginas más, con precisas descripciones de la jornada siguiente dedicada a la pintura, y en las que el grabador toma la decisión de mostrar la stampa a un amigo que la observa con misma naturalidad y admiración que otras veces, pero sin ver nada extraño en ella ni distinto al resto de su producción; sin embargo, al final del cuento, el grabador vuelve a comprobar con sorpresa que su mirada insiste en transformar aquel paisaje de su dibujo en su rostro.

Y después de esta inmejorable manera de explicar como Pepe se ha retratado en todos sus rasguños, aunque dibujara-grabara-pintara o escenificara un ciprés, podría no ser necesario continuar, pero estoy convencido que cualquier persona no se describe con un solo rostro y con mayor razón una personalidad rica y compleja como la que homenajeamos. Por eso necesitamos otras perspectivas, y nada mejor que continuar con la visión que él ha tenido de sí mismo.

RETRATO N° 2: UN AUTORRETRATO DIBUJADO, GRABADO, PINTADO Y ESCENIFICADO EN SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA

Confieso que cuando oí a José Hernández leer su discurso en la ceremonia de ingreso en esta Academia no lo entendí bien y su contenido resultaba deslavazado, lo que ciertamente era coherente con su título *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes*. Sin embargo, ya después en una lectura tranquila vi que aunque carecía de una estructura convencional las ideas estaban entretrejidas con lo que él mismo llamó en una de esas anotaciones «el orden de mi desorden», e incluso al final se disculpaba agradeciendo que se le permitiera «haber sido absolutamente libre... leyendo unos textos ajenos a toda intención literaria».

Pero al volver a releerlo al cabo de tanto tiempo ves que el aparente descuido era un estudiado desorden. Y desde luego analizando el texto impreso se pone de manifiesto su densidad al permitir las interrelaciones de ideas dispersas. Compruebas que el discurso está salpicado de frases reveladoras que dichas en una lectura rápida vuelan sin dejar sedimento.

Nos dice por ejemplo: «la pintura es silencio. Un silencio esencial de imágenes» o «Nótese que cuando digo pintura digo también grabado, por ser éstas dos actividades, en mi caso, inseparables y por inseparables, complementarias» o «para mí es esencial el conocimiento de la técnica. Una técnica a la que siempre he sentido como algo más, bastante más, que un simple vehículo. Es algo que forma parte de mi propia sensibilidad creativa. Su constante transformación nos abre caminos nuevos, se adelanta en nuestros empeños, hasta permitirnos encontrar lo que buscábamos. Al igual que esa llave que nos abre la puerta, una puerta, pero que, además, tiene su brillo propio, su temperatura propia, su forma propia, así siento yo la técnica».

Pero también en el discurso nos revela que aún existe un José Hernández inédito, el de sus cuadernos de apuntes, y por lo tanto una exposición pendiente y más aún ahora que las nuevas tecnologías nos permiten hojearlos desde una tableta mediante *aplicaciones* que nos desvelan el morbo que hasta ahora encerraba un cuaderno expuesto con una sola de sus aperturas. Así en el discurso nos dice: «Anoto imágenes, más que conceptos, en unos cuadernos de apuntes que empecé cuando aún era soñador de pintor. Estos cuadernos han ido creciendo, pero en verdad no les he dado la menor importancia. Eso sí, forman parte de esos secretos menores que uno guarda por miedo a que los borre el tiempo. Las imágenes anotadas en estos cuadernos pertenecen a algo tan intransferible como es la memoria».

Pero dejemos pendiente completar este autorretrato, pues de todas maneras será insuficiente para mostrarnos completamente a Pepe; por eso creo que podemos continuar con su reflejo en algunos espectadores privilegiados de su obra, porque así su rostro se nos presenta facetado desde distintas perspectivas.

EL RETRATO N° 3: ES EL REALIZADO POR UN COLECTIVO DE AUTORES

La obra de Pepe ha sido analizada en numerosos textos y entre todos forman una imagen de trazos colectivos, y precisamente algunos de estos autores han sido después sus compañeros académicos. Reuniendo todos estos textos tendríamos una especie de retrato-robot o rostro-collage en el que cada autor traza uno de los elementos que forma el total de la imagen.

La estructura ósea estaría formada por el análisis sobre su dibujo con el que Antonio Bonet Correa acompañó la edición facsímil de uno de sus cuadernos de apuntes.

«El palpitante mapa de la carne» en palabras de Francisco Calvo Serraller fue reconstruido por él en el texto que prologa una amplia monografía de José Hernández como pintor, diseccionado los músculos de su discurso pictórico y desplegándolos como en una figura anatómica.

El espacio arquitectónico y el paisaje de fondo que enmarcan al personaje han sido edificados por las precisiones que Victor Nieto hizo en su texto *Las ruinas y el tiempo*, donde nos dice que la arquitectura que representa en su obra es «como un ser vivo, inquietante y en constante transformación vital, por lo tanto, susceptible de desarrollar un comportamiento».

La memoria del retratado con las referencias que la forman, fueron desgranadas por Luis García Ochoa en su contestación al discurso de ingreso de Pepe en esta Academia. Lautreamont, Jarry, Poe, Kafka, El Bosco, Goya, Rivera, Pereda, Valdés Leal, Füssli, Blake, Solana, De Chirico, Carrá, Delvaux, etc son nombres de los maestros que, según proponía García Ochoa, enseñaron a Pepe cómo ser único.

La expresión y el teatro que dibuja el gesto del personaje ha sido descrito y dirigido por Francisco Nieva que en varias ocasiones ha escenificado el José Hernández más espectacular, pero también ha penetrado en el más íntimo con varios textos de gran sutileza.

El alma del retratado ha sido José Corredor-Mateos quien más extensamente la ha cartografiado, pues la trazó en un largo texto donde sus opiniones las ensarta con las de otros estudios que se habían realizado hasta ese momento. Pero su profundidad se acrecienta con un poema que nos ha mandado con su deseo de que se lea hoy aquí. Se titula *Ante un cuadro de José Hernández*, y dice:

No conoces más sombras / que las que irradian luz / cuando llega la noche. / Sombras que son columnas / encendidas, / que señalan caminos / y los borran. / Cuando regresa el día, / te levantas / y sales a la calle. / Te alegra descubrir que el futuro, el pasado / y el presente / siguen vivos. / Cómo brillan las sombras, / con más fuerza que el sol, / alumbrando caminos / y borrándolos.

La mirada lacerante del retrato la consiguió definir Manuel Vicent, pues desde un artículo de prensa confesaba «Maldita sea; este tipo me mira de una forma demasiado analítica; juraría que me está viendo la calavera pelada; realmente soy uno de los suyos, una carroña en el ábside, un esqueleto con casco, un hijo de mi intestino grueso... y todo eso mientras parece que el tipo no ha roto un plato y que la miseria es cosa tuya».

La piel y la luz que resbala sobre el rostro en forma de líneas entrecruzadas la pone el catálogo razonado de su obra gráfica completa hasta 1996, y que Gabriel Villalba ha realizado con la precisión del buril; y además algunas sombras se consiguen iluminar con los textos de Yves Leroux y M^a José Salazar que acompañan ese volumen.

Pero a estos autores determinantes para grabar un retrato de José Hernández se suman otras numerosas luces que por ser más tempranas se fueron ocultando por las pinceladas de los textos descritos: son artículos de prensa y ensayos, como los de Emilio Sanz de Soto, José María Moreno Galván, Juan Malpartida, Miguel Logroño, Juan Manuel Bonet, Eduardo Haro Ibars, Ian Gibson, Juan Cruz, Fernando Huici, José Jiménez, Bertrand Duplessis, y un larguísimo etcétera. Sin embargo, también a este retrato colectivo podrían contribuir los testimonios de Luis de Pablo, o José Ramón Encinar, en representación de quienes han trabajado con José Hernández en montajes teatrales.

Pero como pincelada final, o casi rúbrica en este retrato colectivo, y lo que le da ese parecido definitivo, citamos el pronóstico del pintor Francis Bacon cuando en Tánger salía de ver la primera exposición del joven José Hernández en la *Librerie des Colonnes*, pues entonces dijo «el día en que, definitivamente, lo invadan por completo sus fantasmas, será él y nadie más que él».

RETRATO N° 4: UNA FOTOGRAFÍA DE CARLOS SAURA

Siempre he creído que la fotografía hace visible lo invisible, y eso lo demuestra un retrato fechado en 1971 que Carlos Saura le hizo a Pepe en su estudio. Y precisamente ese espacio es también otro de sus retratos, pues esta idea nadie mejor que Brancusi supo

señalarla al condicionar en su testamento la donación de su obra a la ciudad de París exigiendo que para exponerla se reprodujera el espacio del callejón donde trabajó.

La fotografía a la que me refiero ilustra el texto de Francisco Nieva *El arte de no parecerse a nadie*, y en ella la figura de Pepe se ha convertido en una nube de vapor, o en su ectoplasma o masa informe como las que flotan en sus cuadros, y eso gracias a que él se movió violentamente mientras el obturador de la cámara estuvo abierto unos segundos. El efecto que se produce es como si su olor se esparciera por todo el espacio del taller hasta depositarse en forma de colores y dibujo en los cuadros que figuran al fondo de la fotografía.

RETRATO N° 5: PODRÍA SER UNA ESCULTURA

Por supuesto después de todo lo dicho mi aportación es solo complementaria; pero si hiciera su escultura (que es lo mío) su retrato tendría que cumplir con al menos tres características que considero imprescindibles para definir la obra de Pepe, y que además también coinciden con mi ideario.

La primera condición es hacer desaparecer la nostalgia, pero no *la emulación*. Este sentimiento constructivo o motor creativo nace de mirar los grandes hitos del pasado para obtener de su admiración una inmensa rabia o la sana envidia de conseguir su altura y densidad, y actuar con la firme voluntad de no ser menos, aunque el conseguirlo sea otra cosa. Sin embargo solo el fracaso te hace intentarlo de nuevo.

También en mi retrato he de aspirar a la *perfección técnica*, pues ésta es una de las condiciones autoimpuestas y aceptadas con toda naturalidad en la obra de Pepe. Es fácil compartir esta premisa, pues si estamos hablando de obras pertenecientes a las Artes Plásticas, es lógico que gran parte del mensaje lo aportan los valores y tratamientos de la materia, es decir lo que se destila en la forma de *ideas plásticas*. Si no fuera así sería más razonable, e incluso más efectivo, utilizar la palabra. Siempre he estado convencido que la técnica nos permite acceder a un territorio de comunicación sensorial, por el que la materia se transmuta mediante una alquimia intuitiva. Y durante esa elaboración, en la que evidentemente se añaden ingredientes secretos que ni el mismo artista conoce, se aspira a lograr LA FASCINACIÓN, condición imprescindible para lograr la obra de arte.

Sin embargo es evidente que el dominio técnico no es condición suficiente para la genialidad, pero sería difícil imaginar que en la música, el ballet, en la literatura, o incluso en el deporte, se pueda hablar de una obra maestra sin el dominio técnico de los respectivos lenguajes. Está claro que existen algunas excepciones, pero nunca una generalidad que ampare a una pléyade de oportunistas cobijados por coartadas conceptuales. Y esas excepciones son tan difíciles como alcanzar la ingenuidad y la sinceridad.

También para lograr un retrato a la altura de su obra, he de actuar con su misma GENEROSIDAD; pues creo que ésta característica la define por encima de todo. Me explico, hablo de su generosidad al darlo todo en todas y cada una de las obras que ha realizado, sin distinción de su tamaño o medio, ni del destinatario para el que fuera dirigida. Cada dibujo, grabado, pintura o diseño teatral están realizados como si fuera el último o el único que iba a poder realizar en su vida. La intensidad que ha puesto en cada una de sus obras es toda la que puede y sabe dar en el momento que la realizó. Tienen igual mimo y la misma maestría sus dibujos para ocultarlos en las páginas de sus cuadernos que van a la oscuridad del cajón, como los que ha publicado en el facsímil de su *Talismán*.

Se ha entregado por igual si el grabado que realiza es un exlibris o la plancha central de *La Metamorfosis* de Kafka. La misma dedicación ha puesto en un pequeño *Bodegón*, que en cualquiera de sus grandes *Trípticos*. Y cuando se ha centrado en un montaje teatral ha puesto el mismo interés en desarrollar el cuadro de una escena fugaz que en el escenario de la acción principal; la misma importancia le ha dado al vestuario del secundario de una sola frase que al de los protagonistas.

Y esta generosidad que no ha sido extraña en los grandes maestros, y menos en los antiguos, es difícil de encontrarla entre los artistas plásticos que hoy han de ocupar un mercado global. La cicatera estrategia de esos «artistas» les hace rentabilizar al máximo las ideas, y por supuesto reducir al mínimo las horas de ejecución, no sea que se reduzcan los beneficios económicos.

Finalmente, y para hacer más completo mi retrato homenaje, fotografiaría mi escultura para convertirla en uno de sus magistrales carteles donde Pepe ha expresado con maestría sus conocimientos del Diseño gráfico y tipográfico; pues mucho se ha dicho de su pintura, su dibujo, su grabado e incluso de sus montajes teatrales, sin embargo poco se ha elogiado su labor como diseñador gráfico. Y sin embargo su potencial y originalidad la demuestra con unos pocos carteles para las obras teatrales en las que desarrolló su escenografía y vestuario.

Y ya para terminar solo quisiera recordar una frase que le oí decir hace poco más de un año, al extraño y brillante músico de Broadway Stephen Sondheim. Fue cuando agradecía el homenaje que se le rindió en el Lincoln Center de Nueva York con motivo de su 80 cumpleaños; dijo entonces «*primero se es joven, luego se entra en la madurez, después y ya solo entonces se es maravilloso*». Sin embargo Pepe ha alcanzado esta categoría mucho antes de cumplir esa edad. ¡! Gracias Pepe ¡!

"La belleza de la fealdad"

- 000 -

Mi primer encuentro con José Hernández grabador tuvo lugar en el taller de Dimitri Papageorgiu en el año 1970. Me iniciaba en la técnica del aguafuerte y contemplaba con asombrosa admiración los dibujos de Pepe sobre las piedras de Baviera cuando realizaba las litografías "Proje sin Projia", "El Patriarca", "Todo y todos me acusan". En el año 1969 visité en la galería Lolos Velasco la grandiosa exposición de pintura así como la del año 1974 en la misma sala, causandome un gran impacto y convirtiendome desde entonces en uno de sus "fans" incondicionales.

En el año 1998 le conocí en persona y se ofreció para presentarme como Académico correspondiente grabador en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con otros dos "padrinos" Miguel Rodríguez Acosta y Manuel Rivera. Nuestra asidua asistencia en las sesiones de los lunes permitió una segunda y enriquecedora comunicación. Pepe grabador era un purista refinado y exigente dedicado con prioridad al aguafuerte de trazo. Su talento de gran dibujante aportó a su punta de acero en el barniz unos descubrimientos y nuevos recursos en el grafismo que

fue lo convirtieron en un artista único e irrepetible. Con suma meticulosidad se preocupaba del "taller" del trabajo en el y buscaba incansablemente herramientas y materiales nuevos. Como anécdota, recuerdo haberle regalado una punta de acero, marca BERGEM de Suiza, con doble punta de vidia y siempre me manifestaba su satisfacción al utilizarla. Quiso tener otra, de reserva, pero no logré conseguirla ya que habían abandonado su fabricación. Unos años más tarde le conseguí de la misma firma una nueva versión que no logró tener el éxito de la primera.

La técnica está al servicio del artista y sin caer en el virtuosismo, Pepe y su obra gráfica destacan por la fuerte imaginación y por la fuerza expresiva de su temática. Se le considera como un artista surrealista, dentro del universo fantástico pero yo ^{también} ~~veo~~ su obra la de un gran expresionista.

La imagen que José Hernández da de la figura humana no se limita a alterar la realidad; la inventa de nuevo con resultados imprevisibles. Con esto quiero decir que no hay una norma de invención, como sería una mutilación que fatalmente se repite, o una transformación reiterada de extremidades en patas de insecto etc.

El hecho de inventar sin pauta fija de inserción es un principio de estilo, no un dato de anarquía.

Porque al inventar y superar o contradecir sus propias invenciones, entra en el orden de lo móvil, del dinamismo perpetuo.

La movilidad es generada, por una parte, por el temblor espasmódico de la línea. La línea no puede ser fijada por nada, ni siquiera la retiene la mancha que tiende a detener una impresión visual en el espacio. Por otra parte, sale de las contradicciones internas de su marcha, de su itinerario voluble, angustiado, muchas veces frenético. Esta indeterminación de sus recorridos es suscitada por su falta de finalidad, por la ausencia de un fin lógico. Como la acción de Kafka, la línea de Pepe está carcomida por la conciencia desesperada de la ineffectividad de esta acción. La acción es un anhelo atroz, terco, oscurecido por la carencia de finalidad. Secretamente, su línea padece ~~este mal~~, ese mismo mal. Sabe que no puede definir nada, porque toda definición rotunda, segura de la forma, es una hipotesis, una mentira.

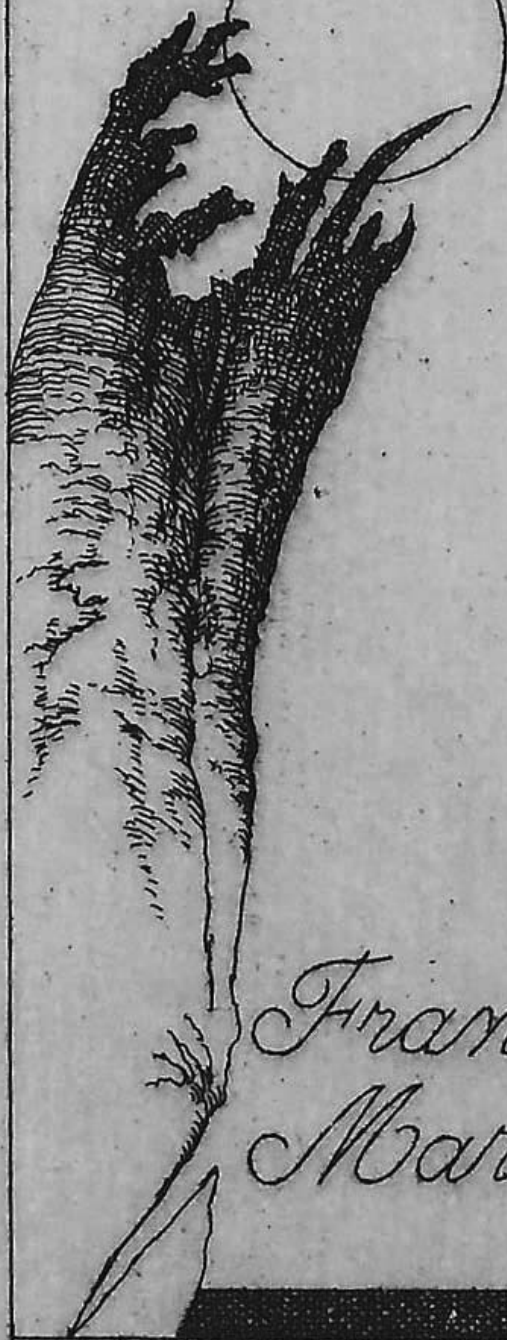
Desvaneciéndose, convirtiéndose, bifurcándose, contradiciéndose la línea de José Hernández afronta ^{el único mundo} que la época contemporánea esgrime como verídico, el de la opresión, la inseguridad, el pavor de morir y la belleza de la fealdad.
x con el coraje de grabar

François Marichal
Académico correspondiente

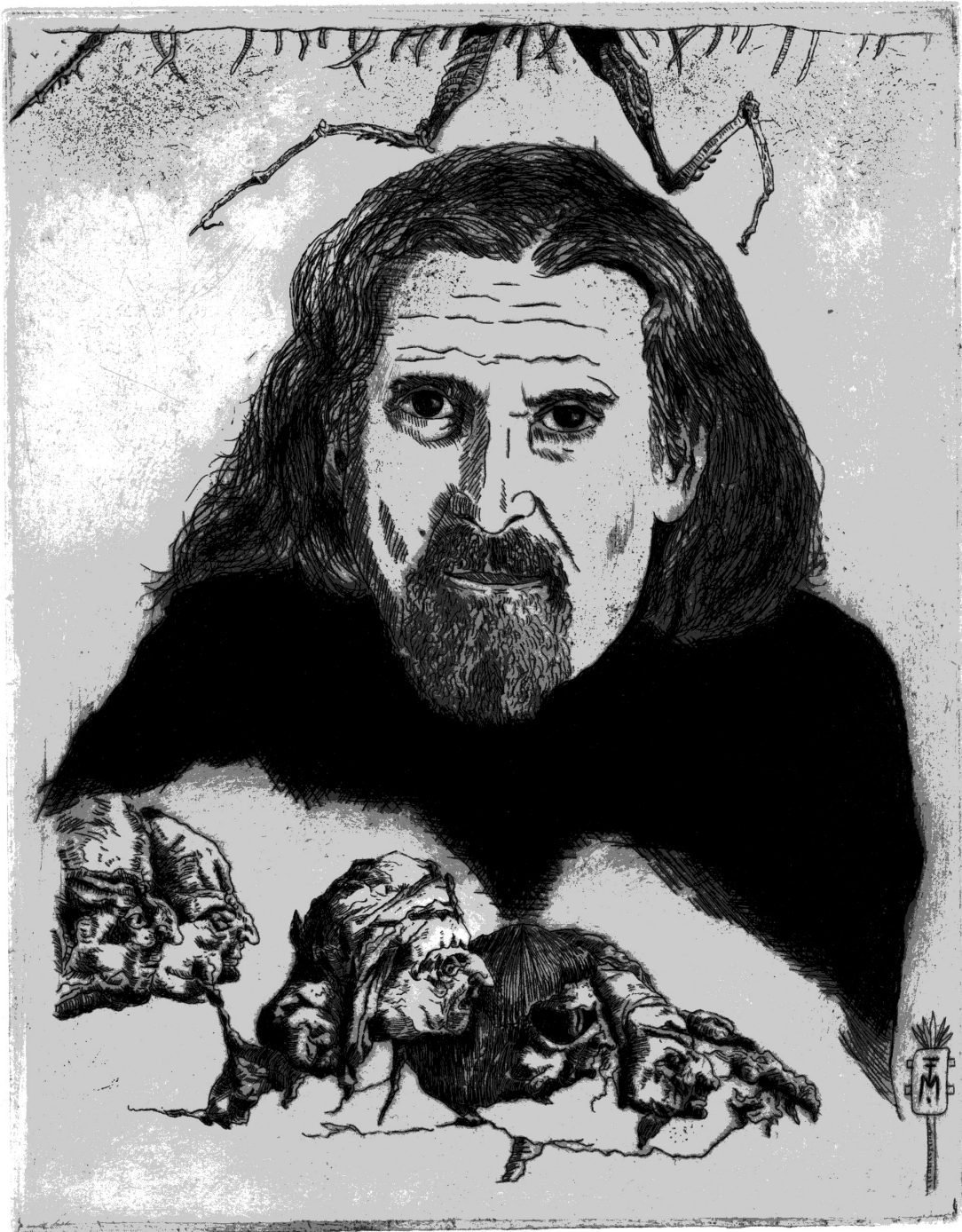


F. Maréchal

E X L I B R I S



*François
Marechal*



P/A Estado

F. Marechal



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO