

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2016 - NÚMERO 118

MADRID
ISSN: 0567-560X



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

DIRECTOR: Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
SECRETARIA DE REDACCIÓN: M.^a del Carmen Utande Ramiro

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Tomás Marco Aragón
Antonio Gallego Gallego
José María Luzón Nogué
Víctor Nieto Alcaide
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Juan Bordes Caballero

COMITÉ CIENTÍFICO

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

REDACCIÓN:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Revista ACADEMIA
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

INTERCAMBIO, SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Publicaciones
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

ACADEMIA aparece referenciada en las Bases de Datos de ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, Dialnet, REBIUN, y puede consultarse libremente en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ACADEMIA is referenced in the databases of ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, Dialnet and REBIUN, and may be downloaded free of charge from the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

PERIODICIDAD: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Tfno.: 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

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

ISSN: 0567-560X
eISSN: 2530-1551
DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

ADOLFO DE MINGO LORENTE: El proyecto de nueva población para Butarque (1787), del arquitecto Ignacio Haan / Architect Ignacio Haan's draft of a new settle-ment for Butarque (1787).....	9-18
LAUREN ETXEPARE, IÑIGO LIZUNDIA, MAIALEN SAGARNA, ENEKO JOKIN URANGA: Obras de Juan Pedro Arnal en Jaizkibel (1804). Los caseríos de Lete y Saratsaga / Works by Juan Pedro Arnal in Jaizkibel (1804). The houses of Lete and Saratsaga.....	19-34
MARIANO CARBONELL BUADES: El proyecto de fundación de una Academia Balear de Bellas Artes y sus estatutos (1781) / The project for founding a balearic Fine Arts Academy and its statutes (1781)..	35-53
PEDRO MOLEÓN GAVILANES: El proceso del proyecto del Templete de los Evangelistas de El Escorial / The design process of the <i>Templete de los Evangelistas</i> of El Escorial.....	55-73
JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES: Sobre la iglesia del convento de San Juan de los Reyes / The monastery church of San Juan de los Reyes.....	75-90
MARÍA DOLORES FÚSTER SABATER: Los soportes de madera en las obras de Goya. Materiales y técnicas / Goya's panel paintings. Materials and techniques.....	91-173

EL PROYECTO DE NUEVA POBLACIÓN PARA BUTARQUE (1787), DEL ARQUITECTO IGNACIO HAAN

Adolfo de Mingo Lorente

Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

Resumen: La nueva población de Butarque (Leganés) fue el primer proyecto del arquitecto Ignacio Haan en España, tras siete años de formación en Italia pensionado por la Real Academia de San Fernando. Se trata de un conjunto de edificaciones alrededor de una antigua ermita. El proyecto no se hizo finalmente realidad por considerar el Consejo de Castilla que era contrario a los intereses del marqués de Leganés y a los vecinos de la villa. Sus características aparecen explicadas en un expediente del Archivo Histórico Nacional (Sección Consejos).

Palabras clave: Nuevas poblaciones; Comisión de Arquitectura; Consejo de Castilla; Cardenal Lorenzana.

ARCHITECT IGNACIO HAAN'S DRAFT OF A NEW SETTLEMENT FOR BUTARQUE (1787)

Abstract: The new settlement of Butarque (Leganés) was the architect Ignacio Haan's first project in Spain after a seven-year study residence in Italy defrayed by the *Real Academia de San Fernando*. The settlement is a set of buildings clustered round an old hermitage. The project in the end came to naught as the *Consejo de Castilla* (Council of Castile) considered it to flout the interests of the Marqués de Leganés and the residents of this town. Its features are described in a file kept in the *Consejos* section of the *Archivo Histórico Nacional* (National History Archive).

Key words: New settlements; *Comisión de Arquitectura* (Architecture Commission); *Consejo de Castilla* (Council of Castile); Cardinal Lorenzana.

Hasta hace escasos años era muy reducido el conocimiento que los historiadores de la arquitectura tenían de Ignacio Haan Revollo (¿1756?-1810), académico de mérito de San Fernando y arquitecto arzobispal de Toledo y de su Catedral, cuyo segundo centenario fue conmemorado a finales de 2010 con una exposición en su edificio más emblemático, la Universidad de Santa Catalina¹. Su actividad,

¹ Esta muestra fue organizada por el Consorcio de la Ciudad de Toledo, la Universidad de Castilla-La Mancha y el Cabildo catedralicio. Su inauguración tuvo lugar el 18 de noviembre de 2010 en la antigua biblioteca de la Universidad de Toledo, entonces sede vicerrectoral de la Universidad de

repartida principalmente entre las actuales provincias de Toledo y Madrid —a las que se debería sumar un proyecto para Osuna (Sevilla) y al menos otros dos para tierras abulenses, uno de ellos inédito y conservado en un magnífico conjunto de diseños del Archivo General de Simancas—, continúa deparando sorpresas a los investigadores. En los últimos años ha aumentado también el interés por otros arquitectos y maestros toledanos de la primera mitad del siglo XIX que permanecieron asimismo vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde Leonardo Clemente y Miguel Antonio de Marichalar —estudiados por Paula Revenga en un trabajo publicado en este mismo medio en 1994²— hasta Eugenio Alemán y Blas Crespo Bautista, quien llegaría a convertirse en director interino de la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1871 y 1874.

Ignacio Haan, si bien no fue el primer arquitecto con formación académica activo en tierras toledanas en el siglo XVIII —Ventura Rodríguez fue maestro mayor de la Catedral entre 1772 y su muerte en 1785; además, sería posible mencionar dos proyectos pictóricos de Alejandro González Velázquez (1719-1772), teniente director de Arquitectura y primer director de Perspectiva (1766)³—, sí fue el primer arquitecto catedralicio en reunir el requisito principal de la Real Orden de 28 de febrero de 1787, la cual determinaba por mandato de Carlos III «que los arquitectos o maestros mayores de las capitales y cabildos eclesiásticos principales del reino sean precisamente académicos de mérito de San Fernando «o de San Carlos si fuere en el reino de Valencia»⁴.

El modesto proyecto de *nueva población* para el altozano de Butarque, que el cardenal Francisco Antonio de Lorenzana pretendía desarrollar precisamente ese mismo año en terrenos de Leganés (Madrid), no fue ni mucho menos uno de sus grandes encargos. De hecho, ni siquiera llegaría a hacerse realidad, por circunstancias que serán señaladas a continuación. Posee, sin embargo, gran interés por ser la primera comisión que el joven Haan recibió en España tras siete años de estancia en Italia, donde permaneció pensionado por la Real Academia y donde se hizo realidad su primera intervención conocida, una remodelación de las estancias superiores del Palazzo di Spagna, sede de la embajada española en Roma. El proyecto de Butarque, probablemente el primero (junto con su intervención en la iglesia parroquial de Navalcarnero y otros como el retablo mayor para la iglesia de La Guardia, en

Castilla-La Mancha. Su título fue *Ignacio Haan, arquitecto de la luz*, y supuso la recuperación y puesta en valor del Monumento de Semana Santa de la Catedral toledana (1805-1807), último proyecto de este arquitecto, dado por perdido por Fernando Chueca Goitia tras más de siglo y medio de presencia en las celebraciones pascuales del templo. Para mayor información sobre esta figura y su proceso de recuperación en los últimos cincuenta años: Mingo, 2014: 302-311.

² Revenga, 1994: 225-242.

³ Estos dos proyectos, realizados en colaboración con su hermano Luis González Velázquez (1715-1763), fueron los retablos en perspectiva de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, en La Puebla de Montalbán (1741-1742), y de la iglesia de Jesuitas de San Ildefonso (1756), donde Alejandro González Velázquez diseñó también el magnífico tabernáculo eucarístico. Mingo, 2016: 57-96.

⁴ Mercurio de España, Madrid, III-1787: 268-270.

Toledo) después de recibir el título de académico de mérito por la Arquitectura⁵ (fig. 1), fue, además, su primer trabajo al servicio del arzobispo de Toledo, figura que posteriormente tendría una importancia crucial para la carrera de este arquitecto.

Ambos debieron de haberse conocido a través de los importantes contactos que Haan estableció en Roma a partir de su matrimonio con Antonia Atti, con quien se desposó en la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte el 8 de enero de 1783. Esta joven romana era sobrina del sacerdote Manuel José de Mendizábal, secretario mayor de la embajada española, en donde la pareja se instalaría hasta el viaje de vuelta de ambos a Madrid en 1786. El embajador plenipotenciario en aquel momento era José Nicolás de Azara (1730-1804), figura de gran interés en el plano diplomático y cultural, amigo del cardenal Lorenzana y quien encomendó a Haan la reforma del Palazzo di Spagna⁶.

Esta intervención —en la que participó también el pintor Francisco Javier Ramos (1746-1817) y posteriormente director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el que Haan volvería a coincidir años después en sendos encargos para la sacristía catedralicia y la Universidad de Toledo—, junto con el título de arquitecto de mérito y la probable recomendación personal de Azara bastaron para que el cardenal Lorenzana encomendase al arquitecto el proyecto para Butarque y su *nueva población*.

El primer tomo del Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, organismo apenas creado el año anterior por la Real Academia con el objetivo de controlar el desarrollo constructivo del reino, recoge una breve descripción. Con estas palabras lo registró José Moreno, secretario de la Comisión de Arquitectura, el 30 de agosto de 1787: «El Sr. Secretario D. Antonio Ponz me pasó, en nombre del Emmo. Arzobispo de Toledo, cuatro dibujos y una declaración del académico D. Ignacio Haan para reparo de la ermita de Nuestra Sra. de Butarque, y construcción de seis casas para cura, sacristán y cuatro labradores en el sitio de aquella denominación. Todo pareció regular y quedó aprobado»⁷.

Esta escueta referencia, apuntada por primera vez por Carlos Sambricio en los años ochenta, ha sido transmitida desde entonces en varias ocasiones por el reducido número de historiadores que ha investigado a este arquitecto. Carlos Sánchez Martín, por ejemplo, recogía en un artículo sobre el Hospital de Nuestra Señora de la Visitación de Toledo publicado en 2006 estar trabajando en una monografía sobre

⁵ *Libro de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1786-1794)*, Madrid, 2 de julio de 1786, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sig. 3-85, pp. 22v-23r.

⁶ Para mayor información sobre la etapa romana de Haan, es posible consultar la obra de Moleón, 2003. Sobre el edificio donde este arquitecto intervino por primera vez, el Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, Anselmi, 2001.

⁷ *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura*, vol. I, sesión n.º 25 (30 de agosto de 1787), ARABASF, sig. 3-139, p. 69r. El acuse de recibo de esta solicitud se conserva en ARABASF, leg. 28-5/1.



Fig. 1. Ignacio Haan. Altar mayor de la iglesia parroquial de La Guardia (Toledo), 1788.

Butarque que, diez años después, aún no ha sido publicada⁸. Ese era el estrecho margen de partida hasta la aparición en 2008, en el Archivo Histórico Nacional, del expediente en el cual se desarrollaban las directrices del que era considerado un «utilísimo proyecto»⁹.

Butarque, altozano situado «entre las villas de Leganés y Villaverde», toma su denominación de un pequeño arroyo que sigue vertiendo sus aguas al río Manzanares. El topónimo durante la época medieval era *Butarec*, y *Butareque* con anterioridad al siglo XVII, según explican Jesús Domínguez Aparicio y Santiago Domínguez de Castro en su investigación sobre la villa de Leganés¹⁰. Ambos recogen diversos documentos conservados en el Archivo de Protocolos de Madrid en los que se pone de manifiesto la fertilidad de las tierras aledañas a la ermita de Nuestra Señora de Butarque.

Fue sin duda esta motivación la que llevó al cardenal Lorenzana en el año 1787, emulando las políticas repobladoras de Carlos III que habían sido concretadas veinte años atrás en el *Fuero de Nuevas Poblaciones* aunque en un escenario bien distinto, a intentar atraer colonos hasta el territorio situado en las proximidades del pequeño templo. La intención no era nueva, puesto que desde el fallecimiento el 8 de septiembre de 1780 del beneficiario de este curato rural, el cardenal Caracciolo di Santo Buono, el arzobispo de Toledo ya tenía la intención de erigir con la mitad de sus frutos «un nuevo beneficio servidero que ayude al párroco de la referida villa de Leganés en la administración del pasto de aquellos feligreses»¹¹. Siete años después comenzaría el proceso.

Una carta de Lorenzana enviada al Consejo de Castilla el 14 de septiembre de 1787 y respondida rápida y favorablemente, detalla las características del emplazamiento elegido para situar la *nueva población*: «Butarque está en un alto descubierto de todos aires, y en especial del norte y poniente, con un arroyo de agua dulce que fertiliza su terreno y corre por entre los mismos aires, haciendo el sitio hermoso y sano, por su elevación. La ermita con los reparos que se han de ejecutar quedará firme por ser de buena fábrica, y capaz para servir cómodamente de iglesia parroquial, a lo menos por ahora, siendo suficiente para contener sin incomodidad cerca de trescientas personas, y debiéndose construir para los entierros que ocurran cementerio, como está mandado por Su Majestad». Lorenzana, quien especificaba que los nuevos colonos gozarían «del beneficio de las partes y demás utilidades que disfrutan los vecinos residentes en Leganés», manifiesta en la cita su conocimiento de la real cédula del 3 de abril de 1787 sobre construcción de

⁸ Sambricio, 1986: 176 (donde se refiere al proyecto de *nueva población* como «una pequeña ermita en Butarque»). Posteriormente, recoge esta referencia: Díez de Baldeón, 1999: 75-117. Muñoz, 2001: 143-166. Peris, 2006. Sánchez, 2006: 669-698.

⁹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Consejos, leg. 16.298.

¹⁰ Domínguez/Domínguez de Castro, 2007.

¹¹ AHN, Consejos, leg. 16.298.

cementerios fuera de las iglesias, emitida apenas unos meses atrás¹². La localización descrita por el arzobispo concuerda con el lugar que continúa ocupando la ermita de Nuestra Señora de Butarque, patrona de Leganés y situada al noreste del núcleo histórico de la villa (fig. 2). Pese a la masiva urbanización del municipio, la relativa distancia a la que se encuentra el templo del centro de Leganés y la proximidad al cementerio municipal han permitido al edificio una conservación relativamente desahogada. No se debe confundir esta ermita (cuya fisonomía cambiaría en 1900, con la agregación del panteón de los duques de Tamames) con otro templo en estado ruinoso situado también en el término municipal de Leganés: la iglesia de San Pedro Apóstol, del parque de Polvoranca.

El beneficio del curato de Butarque ascendía en 1787 a alrededor de 80.000 reales, sin contar las cuentas del corriente, razón por la que el arzobispo de Toledo dispuso «[...] que pasara al reconocimiento de él y dicha ermita el arquitecto don Ignacio Haan, académico de la Real de San Fernando, quien ha ejecutado y formado los planes de reparos de la ermita y de seis casas que por ahora se han de construir, las dos contiguas a la ermita para el cura y el sacristán, y las cuatro para labradores con todas las oficinas correspondientes y acomodadas, diseñando además otras iguales con su plaza y calles que con el tiempo podrán formar una hermosa población, y todo ha merecido la aprobación de la Real Academia de San Fernando, a la que se pasó dicha orden».

La Comisión de Arquitectura de la Real Academia, efectivamente, consignó la solicitud del arzobispo de Toledo en la junta celebrada el 30 de agosto de 1787, anotando el secretario José Moreno que «todo pareció regular y quedó aprobado»¹³.

Los trámites administrativos continuaron desarrollándose durante los meses de octubre y noviembre de 1787. Mientras tanto, una vez diseñado el proyecto, Ignacio Haan se trasladó personalmente a Leganés para recoger del párroco las llaves de la ermita y comenzar las obras. Desgraciadamente, la frontal oposición de los vecinos de la villa —encabezados por su propio alcalde mayor, Fernando de León y Benavides— paralizó la iniciativa. El regidor informaba por carta al Consejo, con fecha de 1 de diciembre de 1787, que «la ermita y todas cuantas alhajas hay en ella son propias de Leganés, cuyos vecinos la fabricaron a su costa y a beneficio de sus limosnas», llegando incluso a amenazar, si Lorenzana no cejaba en su empeño de proseguir, de «funestas consecuencias»¹⁴. Más que el alcalde, probablemente, debió de ser el párroco el principal instigador de la oposición de los vecinos, pues la *nueva población* le habría privado de los derechos de pie de altar —el estipendio recibido por los curas párrocos por administrar los sacramentos—, motivo habitual de pleitos en aquel momento.

¹² Para más información sobre la real cédula del 3 de abril de 1787, sobre la construcción de cementerios fuera de los templos: Santonja, 1998-1999: 33-44.

¹³ *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura*, vol. I, sesión n.º 25 (30 de agosto de 1787), ARABASF, sig. 3-139, p. 69r.

¹⁴ AHN, Consejos, leg. 16.298.

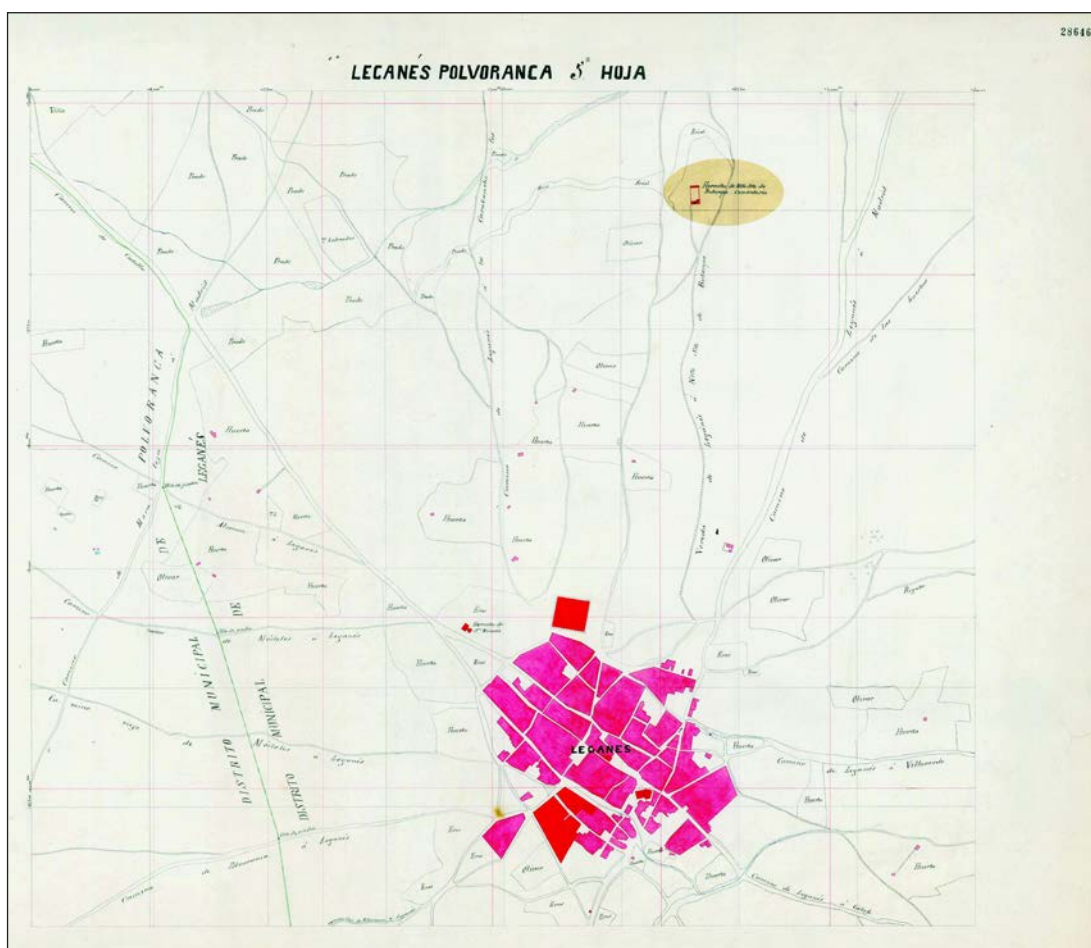


Fig. 2. Topografía de Leganés-Polvoranca, con la ermita de Butarque destacada en rojo al norte, Dirección General del Instituto Geográfico, finales del siglo XIX. Centro Nacional de Información Geográfica (Ministerio de Fomento).

La paralización definitiva del proyecto, no obstante, no se debió a las amenazas de los vecinos, sino a la circunstancia de que Butarque era lugar de realengo administrado por el marqués de Leganés y que los terrenos en donde el arzobispo de Toledo pretendía construir la *nueva población* se aprovechaban como zona de pasto por los vecinos de la villa. El prelado ordenó la detención el 11 de diciembre —a instancias del Consejo de Castilla y no de muy buena gana—, saldándose ya en la década de los noventa el debate sobre quién debería ser el beneficiario de los frutos del curato de Butarque, cuya mitad recayó finalmente sobre Francesco Scuditi, capellán del Real Seminario de Nobles. La otra parte iría a parar en 1790 al teniente de cura de la parroquia de Leganés, Isidoro Montero¹⁵.

En 1795 debía de existir todavía en Toledo cierta esperanza de repoblar los terrenos cercanos a Santa María de Butarque —tierras de cuyo valor y dotación

¹⁵ Mercurio de España, Madrid, III-1790: 236.

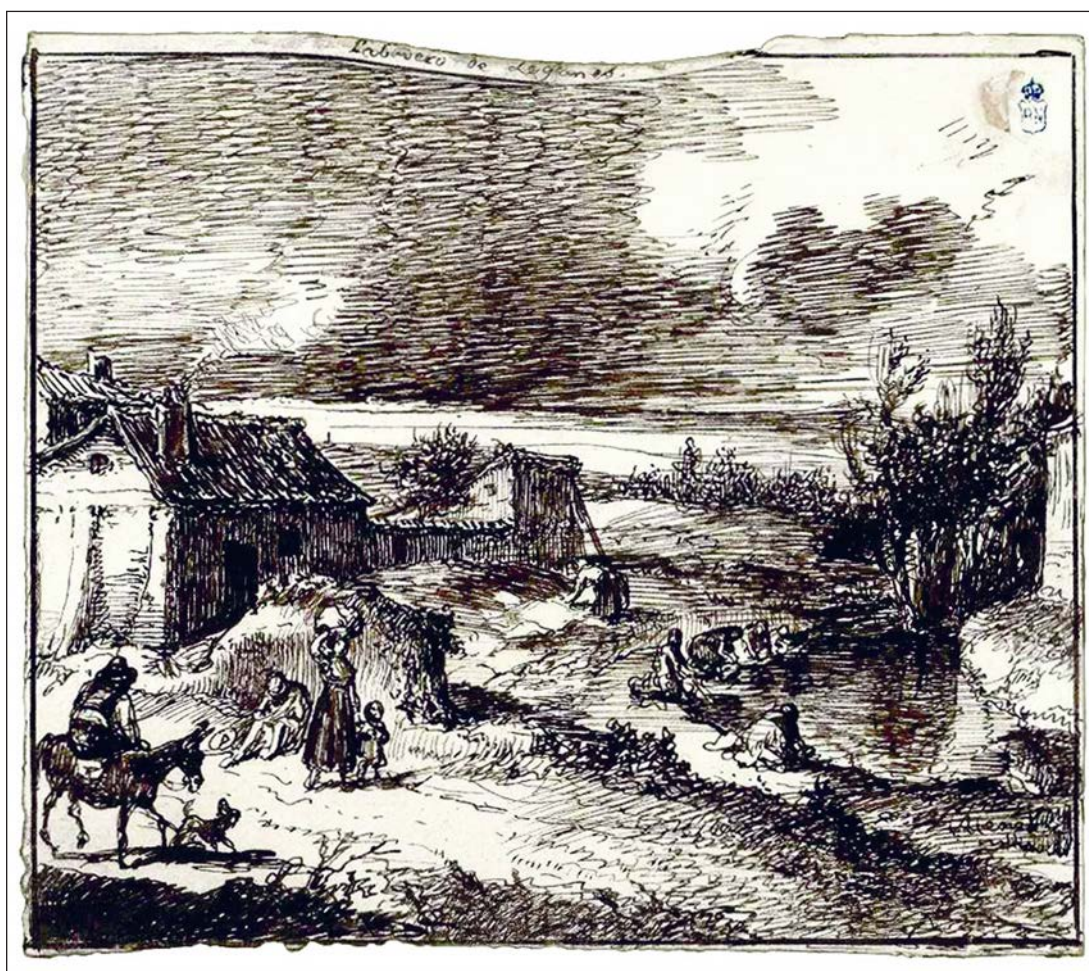


Fig. 3. Leonardo Alenza. *Lavadero de Leganés*, 1830. Biblioteca Nacional de España.

aporta rica información el *Diario de Madrid* durante los años inmediatamente anteriores a la Guerra de la Independencia—, pues en las cláusulas del arrendamiento de las tierras y huertas de este templo y del también despoblado de San Juan de Obara a un tal Antonio Maroto Aravaca, establecido el 29 de noviembre de aquel año, se especificaba: «Que si en el discurso de los diez años de este arrendamiento las citadas iglesias de Butarque y Obara se declarasen pobladas de vecindad competente por el señor juez apostólico de las despobladas y que se despoblasen, llegado el caso de que el insinuado cabildo devuelva las posesiones a las mencionadas iglesias, entonces se entiende haber expirado este arrendamiento, quedar extinguida y sin efecto alguno esta escritura y el arbitrio de las consabidas iglesias y quien en derecho represente el dar o no su consentimiento para la prosecución de este arrendamiento o volverse a reintegrar en las prenotadas tierras y huertas»¹⁶ (fig. 3).

¹⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Lib. 32.636, ff. 323r-326r.

El fracaso de la *nueva población* de Butarque y de sucesivos proyectos impulsados por el cardenal Lorenzana y sometidos a la censura de la Comisión de Arquitectura en los años siguientes —la Puerta de Madrid de Alcalá de Henares (1788) y las nuevas sedes del Hospital de Nuestra Señora de la Visitación o del Nuncio (1790-1793), y de la Real y Pontificia Universidad de Santa Catalina de Toledo (1795-1799)— acabarían provocando la actuación del prelado al margen de las directrices de la Real Academia de San Fernando, la cual exigía conocer los proyectos de mayor representatividad realizados en el reino. Contar con un académico de mérito como principal arquitecto de la extensa archidiócesis —Haan fue también vocal de la Comisión de Arquitectura durante los bienios 1791-1792 y 1801-1802— se convertiría en una tácita garantía ante el Consejo de Castilla, por mucho que este arquitecto no permaneciese próximo a Manuel Martín Rodríguez y el círculo del recientemente fallecido Ventura Rodríguez, verdaderos muñidores de la arquitectura académica a finales del siglo XVIII. Es muy revelador, en este sentido, que obras de tan gran importancia simbólica para la Catedral de Toledo en los años noventa como el altar de la Sacristía mayor y la denominada *Puerta Llana*, ambas de Haan, escapasen al control de la Comisión de Arquitectura y ni siquiera apareciesen recogidas en el correspondiente Libro de actas. Por el contrario, las relaciones con la Real Academia acabarán restableciéndose tras la marcha del cardenal Lorenzana a Roma, por lo que a partir de los primeros años del siglo XIX se enviarán nuevamente a Madrid los proyectos más importantes del templo en aquel entonces, como el altar mayor de la capilla de Reyes Nuevos (de Mateo Mauricio de Medina) o el Monumento de Semana Santa, del propio Haan.

BIBLIOGRAFÍA

- Anselmi, Alessandra (2001). *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Díez de Baldeón, Alicia (1999): "El ideal neoclásico y la Universidad de Toledo. Un pórtico para el saber". En: Sánchez, Isidro (ed.): *El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 75-117.
- Domínguez, Jesús/Domínguez de Castro, Santiago (2007). *Leganés en el Archivo Histórico de Protocolos: colección documental (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Visión Net.
- Mingo, Adolfo de (2014): "Ignacio Haan: un arquitecto alicantino entre dos siglos". En: *Canelobre* (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert), 64, Alicante, pp. 302-311.
- Mingo, Adolfo de (2016): "La arquitectura del siglo XVIII en Castilla-La Mancha". En: González-Calero, Alfonso (ed.): *Castilla y La Mancha en el siglo XVIII: aproximación y miscelánea*. Ciudad Real: Almud, pp. 57-96.
- Moleón, Pedro (2003). *Arquitectos españoles en la Roma del "Grand Tour". 1746-1796*. Madrid: Abada Ediciones.
- Muñoz, José Miguel (2001): "La iglesia parroquial de Ciruelas y su arquitecto Jesús Tadeo de la Plaza (a propósito del Neoclasicismo en la provincia de Guadalajara)". En: *Wad-al-Hayara. Revista de estudios de Guadalajara*, 28, Guadalajara, pp. 143-166.

- Peris, Diego (2006). *La modificación de la ciudad. Restauración monumental en Toledo durante los siglos XIX y XX* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica.
- Revenga, Paula (1994): “Marichalar, Cuervo y Clemente, Arquitectos Mayores del Arzobispado de Toledo en el siglo XIX”. En: *Academia*, 78, Madrid, pp. 225-242.
- Sambricio, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.
- Sánchez, Carlos (2006): “Estudio y documentación del proceso constructivo del Hospital de Dementes del Nuncio Nuevo de Toledo (1788-1794)”. En: Campos, F. J. (ed): *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. San Lorenzo del Escorial: RCU Escorial-María Cristina, pp. 669-698.
- Santonja, José Luis (1998-1999): “La construcción de cementerios extramuros: un aspecto de la lucha contra la mortalidad en el Antiguo Régimen”. En: *Revista de Historia Moderna*, 17, Madrid, pp. 33-44.

Fecha de recepción: 7-IX-2016
Fecha de aceptación: 27-II-2017

OBRAS DE JUAN PEDRO ARNAL EN JAIZKIBEL (1804). LOS CASERÍOS DE LETE Y SARATSAGA

Lauren Etxepare, Iñigo Lizundia, Maialen Sagarna, Eneko Jokin Uranga
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen: A comienzos del siglo XIX, el ejercicio de la arquitectura en España debía ser regulado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la institución a la que competía la aprobación de todos los proyectos de iniciativa pública. Se libraba una batalla entre las estructuras gremiales del Antiguo Régimen y la Academia, cuya Sección de Arquitectura no cedió en el empeño hasta conseguir liberar a la arquitectura de todo regusto barroco e imponer el estilo neoclásico propio de la Ilustración. Dicha batalla se libró hasta en el último de los confines. Muestra de ello es el caso de los caseríos de Lete y Saratsaga, en el monte Jaizkibel, proyectados en segunda instancia por Juan Pedro Arnal.

Palabras clave: Juan Pedro Arnal; caseríos Lete y Saratsaga; Sección de Arquitectura; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

WORKS BY JUAN PEDRO ARNAL IN JAIZKIBEL (1804). THE HOUSES OF LETE AND SARATSAGA

Abstract: In the early nineteenth century, the practice of the architecture in Spain had to be regulated by the San Fernando Royal Academy of Fine Arts, the institution which was responsible for the approval of all projects of public initiative. There was a battle between union organization from the former regime, and the Academy, whose Architecture Section did not let up until architecture get free of the influence of the traditional unions and of the Baroque Style, imposing the neoclassic style of the enlightenment. The case of the houses of Lete and Saratsaga, that were projected in the second instance by Juan Pedro Arnal, is an example of this.

Key words: Juan Pedro Arnal; Jaizkibel; Lete and Saratsaga houses; Section of Architecture; San Fernando Royal Academy of Fine Arts.

Precedida por una Junta Preparatoria (1744-1752), en cuyo seno fueron establecidas las bases de una futura Academia de las Artes, fue fundada en 1752 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Academia habría de abanderar la lucha contra aquellas instituciones del Antiguo Régimen y la influencia ejercida

por los gremios, esforzándose denodadamente hasta conseguir imponer el estilo neoclásico adoptado por la Ilustración¹.

A diferencia de lo que sucedía en Francia e Italia, el clasicismo barroco languidecía en España. En su lugar, tras un siglo XVI y parte del XVII caracterizados por una arquitectura sobria, como la realizada por Juan de Herrera y Juan Bautista de Toledo en El Escorial de Felipe II, imperaba un barroco casticista, basado en la decoración exhaustiva, cuyos máximos exponentes eran José Benito de Churriguera y Pedro de Ribera².

La nueva institución, fundada bajo el reinado de Fernando VI y respaldada por los principales protagonistas de la España Ilustrada, como el conde de Floridablanca o Antonio Ponz, presentaba al monarca unos estatutos en 1757, en los que se prohibía en general a cualquier Junta, Congregación o Cofradía “reglar los estudios y práctica de las tres Nobles Artes”. Sin embargo, a pesar de la aprobación de estos y de la clara y expresa prohibición, la Academia tuvo dificultades para hacerse definitivamente con la potestad. Hizo falta que transcurrieran veinte años y se promulgaran dos decretos, firmados por Floridablanca en noviembre de 1777, para que la institución se convirtiera finalmente en el único árbitro de la arquitectura española³.

Tras la muerte de Ventura Rodríguez (1785), la Dirección de Arquitectura de la Academia pasó a manos de Juan Pedro Arnal (1735-1805). Bajo su mandato, con el objeto de agilizar el día a día de las juntas ordinarias de la Academia, cuya duración comenzaba a prolongarse en exceso dado el creciente número de proyectos enviados a revisar, fue creada la Comisión de Arquitectura (1786). La Comisión se constituyó en junta extraordinaria, adquiriendo con el tiempo un carácter de junta ordinaria de periodicidad mensual. Sus reuniones, libres ya de la intromisión de los académicos pertenecientes a otras disciplinas, gozaron de una vida independiente de las juntas extraordinarias y ordinarias de la Academia, si bien sus dictámenes requerían la aprobación final de estas últimas para ser ratificados⁴.

La Comisión se propuso depurar de una vez la deriva estilística que había tomado la arquitectura barroca, convirtiéndose en el centro de control y censura de todo proyecto de iniciativa pública, especialmente a partir de 1792, a raíz del nombramiento de Juan de Villanueva como Director General de la Academia. Villanueva (1739-1811) era el arquitecto predilecto del rey, además de brillante y heterodoxo, y no debía sentirse identificado con la Comisión, jerarquizada y protocolaria, sino más bien marginado. Al ser elegido Director General, se prestaba a criticarla en el informe redactado con motivo del plan de estudio de 1792. Villanueva añoraba la situación anterior a la creación de la Comisión, en la que los proyectos eran juzgados conjuntamente por los profesores de las distintas artes, y no exclusivamente por los

¹ Los autores desean expresar su agradecimiento a Clara Barbier, archivera municipal del Ayuntamiento de Pasaia, así como a Arantza Azkue, Salvador Escamendi, Florentino Etxebeste y Nerea Colera, valiosos informantes del lugar.

² Hernando, 1989: 34.

³ Bédar, 1974.

⁴ García Melero, 1996: 76-84.

arquitectos. El hecho de que también Juan Pedro Arnal se hubiera postulado para el cargo de Director General, acrecentó posiblemente la rivalidad entre el Director y la Comisión, y mientras los arquitectos, en su mayoría, daban el voto a Arnal, el resto de académicos elegían mayoritariamente a Villanueva. Todo ello reforzó cierta posición intransigente en el seno de la Comisión, en contraste con la actitud de Villanueva, en lo que al rigor del lenguaje arquitectónico se refiere⁵.

Por impulso del nuevo órgano fue organizado un sistema burocrático capaz de gestionar y ordenar eficazmente la arquitectura pública de la época, caracterizada por su diversidad tipológica: además de iglesias, palacios y ayuntamientos, cientos de proyectos para hospitales, teatros, alhóndigas, cementerios, jardines, plazas, fuentes, lavaderos, colegios y aduanas habrían de ser censurados en las periódicas juntas de la Comisión. Pero el nuevo órgano fue también un instrumento político-administrativo empleado para liberar a la arquitectura de la poderosa influencia de los gremios de la construcción que durante el Antiguo Régimen regularon el ejercicio de la misma. En lo que a España se refiere, esta lucha por liberar y elevar la posición social del arquitecto, que había comenzado en la Italia del Renacimiento, no terminó por decantarse hasta el tercer cuarto del siglo XVIII; no fue hasta entonces que la Academia logró imponer una formación teórica del arquitecto liberada de toda influencia gremial, instaurando la titulación correspondiente que daba acceso a las atribuciones profesionales.

En el transcurso de las juntas de la Comisión de Arquitectura, celebradas en el Palacio de Goyeneche de la calle de Alcalá, en Madrid, eran examinados proyectos procedentes de todos los lugares de España. En ellas era emitido el correspondiente informe sobre su conveniencia o no, pudiendo resultar aprobados en el caso de atenerse al lenguaje académico, corregidos en algunos de sus aspectos, o reprobados en su totalidad. Hasta 1846, año en que la Comisión se transformó en Sección de Arquitectura tras la creación en Madrid de la Escuela de Arquitectura (1844), cientos de proyectos tuvieron que ser objeto de dictamen.

Fue a la hora de examinar los proyectos redactados por maestros de obras formados fuera de la Academia, donde se hizo especialmente patente la colisión entre la visión tradicional de los gremios y el lenguaje culto, internacional y atemporal que el Despotismo ilustrado deseaba imponer. El caso de los caseríos de Lete y Saratsaga, en Pasaia⁶, Gipuzkoa, proyectados en segunda instancia por Juan Pedro Arnal, refleja fielmente dicha colisión. Si bien son mencionados sucintamente en “La Arquitectura española de la Ilustración”, del profesor Carlos Sambricio⁷, su proyecto no había sido nunca publicado. Se trata de uno de los últimos trabajos de Juan Pedro Arnal, realizado en 1803, dos años antes de su muerte, siendo Director

⁵ García Melero, 1992: 224-234.

⁶ Para referirse genéricamente al municipio, será empleado el nombre oficial actual, es decir Pasaia. Sin embargo, en las referencias históricas, se recurrirá a la denominación empleada en los correspondientes documentos, como Pasajes o Pasajes de San Juan.

⁷ Sambricio, 1986: 19-22.

General de la Academia⁸. El presente trabajo saca a la luz el proyecto y la fotografía de uno de los caseríos, así como la localización de sus restos.

PASAJES DE SAN JUAN Y LA NECESIDAD DE LOS DOS CASERÍOS

A partir de 1794, restablecida de la ocupación por parte de una división del general francés Moncey durante la Guerra de la convención (1793-1795), la villa de Pasajes de San Juan, independizada de Hondarribia en 1770, experimentó un periodo de paz que se prolongaría hasta la Guerra de la Independencia (1808-1814). Durante aquellos años de normalidad, la villa prosperó gracias al impulso de la actividad portuaria. La compañía de Filipinas, sucesora de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas (1728-1785), desarrollaba durante los primeros años del siglo XIX una intensa actividad comercial y de construcción naval, no en vano contaba con una grada propia en el puerto de Pasajes de San Juan, donde fueron armados numerosos barcos destinados al comercio con el Archipiélago⁹. En 1805, como consecuencia de la influencia de determinadas personalidades de la villa ante el reino y del interés por preservar el control sobre el puerto, nacería, mediante la asociación de San Pedro, Pasajes de San Juan y una parte de Alza, el municipio de Pasajes¹⁰.

El Concejo municipal de Pasajes, en vista del crecimiento que la villa experimentaba a comienzos del siglo XIX, y con el fin de garantizar el abastecimiento de pan entre sus vecinos, decidió destinar parte de sus terrenos comunales a la plantación de maíz. El cereal, introducido en el País Vasco durante el siglo XVII, llegó a convertirse hacia 1775 en el grano predominante, seguido a distancia por el trigo. Su progresión iría en aumento en el curso del siglo XVIII, extendiéndose los cultivos de maíz en detrimento y sustitución de bosques y pastizales¹¹. Los terrenos comunales en los que habría de plantarse el maíz se encontraban en los términos concejiles de Lete y Saratsaga, sobre los acantilados cercanos a la bocana del puerto de Pasaia, en el extremo oeste del monte Jaizkibel, un macizo de piedra arenisca situado en la estribación occidental de la cordillera pirenaica. Dada la distancia entre los terrenos y el núcleo de la villa, el Concejo optó por construir un caserío en cada término, con el fin de alojar en ellos a las familias que habrían de encargarse de las plantaciones.

En abril de 1802 el Concejo daba su visto bueno al inicio de las labores de acopio: procedía, por un lado, a la tala de madera en los robledales de Jaizkibel¹², y por el otro, a la provisión de piedra arenisca, que sería extraída a cielo abierto en el mismo monte.

⁸ Barrio Moya, 1990: 484-487.

⁹ Díaz-Trechuelo, 2003: 376-378.

¹⁰ Zapirain Karrika/Irixoa Cortés, 2011: 28-34.

¹¹ Bilbao, 1981: 51.

¹² "Acta de la reunión del Concejo del Ayuntamiento de Pasajes de San Juan de 18 de abril de 1802". En: <http://www.pasaia.org/artxiboa/uploads/PDF/1802/18020418.pdf> [22-03-2017].

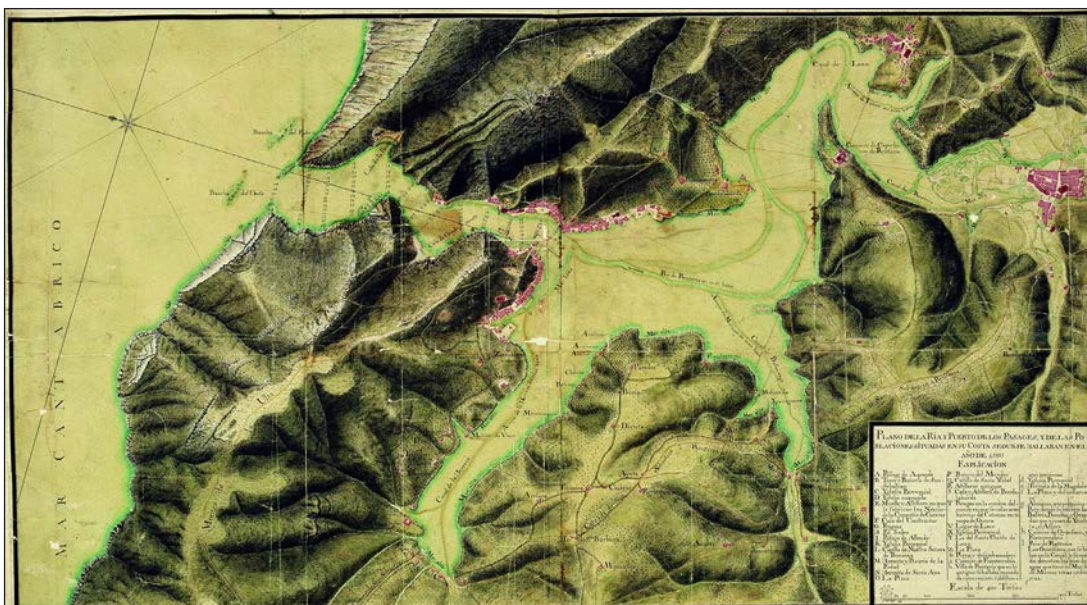


Fig. 1. Anónimo: *Plano de la ría y puerto de los Pasajes y de las poblaciones situadas en su costa, según se hallaban en el año de 1760*, Madrid, 1761, Servicio Geográfico del Ejército, Cartoteca Histórica, sig. Arm. F, Tabl. 2, Carp. 2, N. 227.

En junio de 1802 presentaban su oferta económica Fermín Iparraguirre y José Isasa. La propuesta de los dos maestros de obras guipuzcoanos iba acompañada de un único plano firmado por ambos, indicando que los dos caseríos se harían con arreglo al mismo proyecto. Consideraban indispensable que el labrador y su familia pudieran mantener ganado para su subsistencia, labranza y abono de tierras, y que el caserío contara además con un amplio espacio ventilado en el que deshojar las panochas de maíz, proceder a desgranarlas y dejar secar el grano, evitando que fermentase mientras se curaba. Proyectaron un caserío con una planta longitudinal de cien pies lineales de longitud y veintiocho de latitud, indicando con precisión los sitios que consideraban más adecuados para su ubicación¹³. El caserío de Lete quedó presupuestado en 18.388 reales de vellón, mientras que el presupuesto de Saratsaga ascendía a 24.228, dada su mayor distancia con respecto al robledal del que sería obtenido el maderamen.

Licitada la obra, el Consejo de Pasajes enviaba el proyecto de los dos caseríos a la Contaduría General del Reino para su posterior traslado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el fin de obtener el permiso y proceder a su construcción. El consejo cumplía así con las reales órdenes del 23 y 25 de noviembre de 1768, las cuales establecían que a partir de entonces todo proyecto de obra pública habría de enviarse a la Comisión de Arquitectura de la Academia para su posterior examen y aprobación.

¹³ Escrito remitido el 3 de junio de 1802 al ayuntamiento de Pasajes de San Juan, siendo escribano Ignacio de Gamón, con la propuesta de José Isasa y Fermín Iparraguirre, Archivo municipal de Pasaia, sig. 1671-8.



Fig. 2. Anónimo, 2016: Vista aérea de la Bahía de Pasaia y su entorno, encuadrando los términos de Lete (arriba a la derecha) y Saratsaga (abajo a la izquierda). Diputación Foral de Gipuzkoa.

EL LARGO PROCEDIMIENTO ADMINISTRATIVO Y LOS DOS PROYECTOS

Los proyectos seguían un fatigoso procedimiento burocrático desde su llegada a la Academia hasta su devolución. El Secretario de la Academia enviaba al Vicesecretario los expedientes llegados a la institución desde cualquier organismo oficial o eclesiástico, precedidos de una minuta en donde se relacionaba la documentación a estudiar en la siguiente junta de la Comisión de Arquitectura. El Vicesecretario remitía al Secretario otra minuta acusando recibo de los proyectos, e incluía los asuntos a tratar en un orden del día que acompañaba a la convocatoria mensual de la junta. El día fijado para reunirse se examinaban e informaban los expedientes, levantándose las actas de todos los acuerdos en el Libro correspondiente, después de lo cual eran devueltos a la Secretaría junto con una breve relación de los acuerdos. El Secretario despachaba a continuación los expedientes a sus correspondientes lugares de origen con un oficio, indicando lo convenido sobre cada caso particular¹⁴.

El 4 de febrero de 1803, siendo Secretario General de la Academia Isidoro Bosarte (1792-1807)¹⁵, fue convocada la Comisión de Arquitectura de la Academia. Asistieron el Marqués de Espeja, Juan Pedro Arnal, Antonio López Aguado, Juan Antonio Cuervo, Guillermo Casanova, Martín Blas, Mateo Medina, y Silvestre

¹⁴ García Melero, 1991: 295-299.

¹⁵ Bédar, 1982: 13.

Pérez como secretario de la comisión. Bartolomé de la Dehesa, contador general de Propios y Arbitrios del Reino, remitía para su estudio el plano dibujado por los maestros de obras Isasa e Iparraguirre, relativo a los caseríos de Lete y Saratsaga. Tras examinar el proyecto, la comisión acordó su desaprobación, argumentando su mala forma e ininteligibilidad¹⁶. En realidad, el rechazo a los proyectos dibujados por maestros de obras tradicionales era un hecho habitual. La participación de estos era consentida tan sólo en lo relativo a la dirección y a la ejecución de las obras; más aún a partir de 1796, año en el que una real orden firmada por el Príncipe de la Paz Manuel de Godoy y Álvarez de Faria, abolía, por un periodo que habría de prolongarse veinte años, la profesión de maestro de obras¹⁷. La Academia, por otra parte, ante la constancia de que algunos de los proyectos reprobados por la Comisión de Arquitectura habían sido en ocasiones llevados a cabo, tomaba en 1802 la determinación de retener los proyectos desaprobados para que no pudiera hacerse uso de los mismos, por lo que el plano de Isasa e Iparraguirre no fue devuelto al Ayuntamiento de Pasajes de San Juan.

Aquellos proyectos reprobados por su imperfección o por posibles desmanes barrocos de los que pudieran adolecer, solían ser asignados a uno de los miembros de la Comisión, con el fin de que procediera a su corrección y adecuación. Tal labor solía recaer generalmente en el Director de Arquitectura, quien gozaba de mayor prestigio. El proyecto alternativo solía ser posteriormente aprobado por la Comisión, sin mediar discusión y con elogio generalizado de sus miembros. Así es como Juan Pedro Arnal, Director de Arquitectura a la sazón, se ofreció, en beneficio común de la villa de Pasajes de San Juan, a ejecutar gratuitamente otro proyecto para la construcción de los caseríos, respetando las dimensiones propuestas por Isasa e Iparraguirre, pero depurándolo en virtud del lenguaje establecido. No era extraño que Arnal se ocupara de proyectar “por vía de caridad”; así ocurrió, por ejemplo, con su reforma de las trazas de la iglesia parroquial de Coballes (1795), perteneciente a la Diócesis de Oviedo, o con sus diseños para la construcción de la fachada de la iglesia de Capuchinas de Murcia, en 1796.

Arnal presentaba su proyecto en la junta del 16 de junio de 1803, y la Comisión aprobaba sin reparos su diseño, dada su regularidad y buena forma¹⁸. El proyecto consistía en un único plano. Si bien los proyectos enviados a censurar contaban con una parte gráfica y otra escrita, incluyendo una memoria, un estudio económico y una relación de los materiales, los proyectos alternativos realizados por los miembros

¹⁶ “Acta de la junta nº 175 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 4 de febrero de 1803”. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-comision-de-arquitectura-libros-de-actas-1786-1959-18/html/21c07a48-abdb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html [22-03-2017].

¹⁷ Santamaría Almolda, 2000: 330-332.

¹⁸ “Acta de la junta nº 182 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 16 de junio de 1803”. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-comision-de-arquitectura-libros-de-actas-1786-1959-18/html/21c07a48-abdb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_14.html [22-03-2017].

de la comisión prescindían de la parte escrita, limitándose a aportar un nuevo plano con el proyecto depurado.

La aprobación del proyecto en Junta Ordinaria de la Real Academia de San Fernando se hizo constar el 3 de julio de 1803 en el propio plano dibujado por Arnal, mediante anotación y firma del Secretario Bosarte. Posteriormente, el contador general de Propios y Arbitrios del Reino remitía un escrito a la Comisión de Arquitectura, interpelando a Arnal, con el fin de que este calculase el coste que tendría la obra construyéndose con arreglo a su plano, y dijera en qué medida se vería encarecida la construcción de ambos caseríos, a lo que el Director contestó que ateniéndose los caseríos a las mismas dimensiones del proyecto de Isasa e Iparraguirre, el coste de su construcción vendría a ser similar al de aquel¹⁹.

El 7 de febrero de 1804, Pascual Rodríguez de Arellano, Corregidor de Guipúzcoa, hacía llegar a la villa de Pasajes de San Juan un despacho, indicando que según carta orden por él proveída, el plano dibujado por los maestros de obras no había merecido la aprobación de la Academia, y que el Director de Arquitectura Juan Pedro Arnal había elaborado un nuevo proyecto en lugar de aquel, bajo las mismas dimensiones y disposición, y sobre un coste similar al calculado por aquellos. Reunido el consejo de la villa el 13 de mayo de 1804, se dio cuenta del despacho del Corregidor, acordándose que la construcción de los caseríos se haría con arreglo al proyecto de Arnal, y que por encontrarse en la estación más ventajosa para emprender las faenas, se apremiara a los maestros Isasa e Iparraguirre para que emprendieran los trabajos, comenzando por la construcción en el lugar de una calera en la que cocer la piedra y de la que obtener la cal²⁰. En julio de 1804 fueron adjudicados los trabajos de cantería a Manuel Aguirre²¹, y los de carpintería a Miguel Lecuona²². Los trabajos de cantería habrían de finalizarse en dos meses y medio, y los de carpintería en los dos meses y medio sucesivos. La construcción de ambos caseríos finalizó en la primavera de 1805.

EL PROYECTO DE ISASA E IPARRAGUIRRE

El proyecto para los dos caseríos propuesto por los maestros de obras respondía a una casa de dos alturas cubierta con un tejado a dos aguas del que no habría de

¹⁹ “Acta de la junta nº 185 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 30 de septiembre de 1803”. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-comision-de-arquitectura-libros-de-actas-1786-1959-18/html/21c07a48-abdb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_20.html [22-03-2017].

²⁰ “Acta de la reunión del Concejo del Ayuntamiento de Pasajes de San Juan de 13 de mayo de 1804”. En: <http://www.pasaia.org/artxiboa/uploads/PDF/1804/18040513.pdf> [22-03-2017].

²¹ *Almoneda y remate de las obras de cantería de la casería que se va a construir en término llamado Lete*, 14 de julio de 1804, Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa (AHPG), sig. 3/3469, 132r-134v.

²² *Almoneda y remate de las obras de carpintería de la casería que se va a construir en término llamado Lete*, Pasajes de San Juan, 15 de julio de 1804, Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa (AHPG), sig. 3/3469, 134r-135r.

emerger otro elemento que la chimenea. Aunque respondía a un modelo de caserío típico, era poco usual en lo que a la relación entre la anchura y la longitud de su planta se refiere: la relación propuesta por Isasa e Iparraguirre era superior a 1/3, en lugar de adoptar la relación típica en el caserío vasco, que había oscilado, en cualquiera de las épocas, entre 1/1 y 1/2.

En lo que a los elementos compositivos se refiere, y a pesar de que a comienzos del siglo XIX los caseríos del País Vasco comenzaban a adoptar determinados rasgos neoclásicos, la composición propuesta por los maestros de obra respondía a la tradición del caserío guipuzcoano del periodo barroco (1650-1790)²³. Así lo demuestra la mención en el presupuesto por ambos presentado de una serie de recursos y acabados, que hubieran dado al caserío el aspecto que tenían la mayoría de los caseríos guipuzcoanos construidos durante los 150 años precedentes. Las fachadas en mampostería hubieran sido revocadas con mortero de cal, y en ellas hubieran resaltado una serie de sillares en piedra arenisca, precisamente cortados, trabados y abujardados, visibles en las cuatro esquinas de la casa y en los cercos de ventanas y puertas. Este recurso ornamental no era más que la consecuencia lógica de un hecho constructivo, basado en el recurso a la sillería allí donde los muros en mampostería estuvieran especialmente solicitados. En el interior del caserío, seis columnas en sillería de arenisca habrían soportado la parte central del piso superior, que en su borde se hubiera apoyado directamente en el muro. El resto de elementos estructurales hubieran sido construidos en madera, y la separación entre las estancias interiores hubiera sido realizada en ladrillo cerámico hecho a mano.

EL PROYECTO DE ARNAL

El plano dibujado por Arnal, en el que finalmente se basaron los caseríos, consiste en una aguada en papel de dimensiones 37,2 x 56,4 cm, y lleva por título “Planta, Fachadas y Cortes de una casería”. Está firmado por Arnal el 6 de junio de 1803 y se compone de un alzado lateral, la fachada principal, dos secciones transversales y la planta baja. El plano, que carece de orientación, se acompaña de una escala de 100 pies castellanos.

El caserío se ciñe a las dimensiones propuestas por Isasa e Iparraguirre. En lo que a la distribución se refiere, dos terceras partes de su planta baja están ocupadas por la cámara destinada a recoger y guardar los granos, y el resto se compone de dos dormitorios, una cocina y una caja de escaleras de acceso a la planta superior. La estructura es mixta, a base de muros perimetrales de dos pies de ancho por el exterior, y una hilera de 4 columnas en sillería en la cámara de secado. La distribución de las habitaciones queda organizada en torno a un pasillo y una escalera de tres tramos, elementos que se generalizarían en la arquitectura residencial

²³ Santana/Larrañaga/Loinaz/Zulueta, 2001: 50-68.

neoclásica²⁴. Cuatro pies derechos en madera soportan la viga cumbrera, mientras que sobre las estancias, la cubierta queda sujeta por otras dos carreras adicionales, apoyadas sobre dos postes alineados con los muros inferiores. La composición de las fachadas es muy contenida en lo que al ornato se refiere: en contraposición al proyecto de Isasa e Iparraguirre, los alzados no presentan sillares vistos, revocándose la totalidad de las fachadas, con la salvedad del zócalo en mampostería. Arnal trató de garantizar una mayor iluminación y ventilación en el interior de los caseríos. Propuso, por un lado, que los huecos estuvieran dispuestos a la francesa, es decir rasgados hasta el suelo, y planteó, por otro lado, la apertura de 6 beatas en el tejado. La cocina cuenta con un acceso independiente, y está dotada de una chimenea con caperuza y evacuación directa que garantiza la limpieza del aire interior²⁵. En lo que al contacto con el terreno se refiere, el caserío queda ligeramente elevado, y una serie de bocas de ventilación, señaladas con precisión en el plano, garantizan el paso del aire por debajo de la cámara del grano, con el fin de evitar la humedad en el suelo.

Es, en suma, un proyecto sencillo en lo que a su organización se refiere, y carente de todo ornato, en coherencia con la tradición neoclásica, que en virtud de una estricta jerarquía tipológica, relegaba el taller, la fábrica o el granero, a la categoría de programas menores, sin otra misión que la de estar correctamente situados, firmemente contruidos y eficazmente distribuidos²⁶. La gran arquitectura, propiamente dicha, con sus órdenes y atributos, no tenía cabida en los edificios utilitarios, y la decoración estaba estrictamente fuera de lugar. Los caseríos de Lete y Saratsaga correspondían evidentemente a la categoría menor, dados su programa y presupuesto, así como su ubicación, en un acantilado de difícil acceso.

DESAPROPIACIÓN, EXPROPIACIÓN Y DEMOLICIÓN DE LOS CASERÍOS

En 1809, en plena Guerra de la Independencia, la villa de Pasajes se encontraba tomada por las tropas francesas, y como consecuencia de los gastos ocasionados por la estancia y la manutención de la guarnición francesa que ocupaba la villa, las arcas municipales estaban exhaustas. El monto de la deuda ascendía a setenta y seis mil novecientos reales de vellón, y con el fin de paliar la deuda, el ayuntamiento de Pasajes acordaba en junio de 1810 vender sus tierras y caseríos concejiles²⁷. Apenas transcurridos 4 años desde su construcción, los caseríos de Lete y Saratsaga y sus terrenos pasaban a ser propiedad particular. A partir de entonces, la titularidad de los caseríos recayó en sucesivas familias y generaciones que habitaron ambas casas durante más de un siglo, labrando sus tierras y cuidando de sus huertos.

²⁴ Cenicacelaya/Saloña, 1990: 20-23.

²⁵ Genneté, 1759.

²⁶ Vidler, 1987: 45-61.

²⁷ "Acta de la reunión del Concejo del Ayuntamiento de Pasajes de San Juan de 29 de julio de 1810". En: <http://www.pasaia.org/artxiboa/uploads/PDF/1810/a18100729.pdf> [22-03-2017].

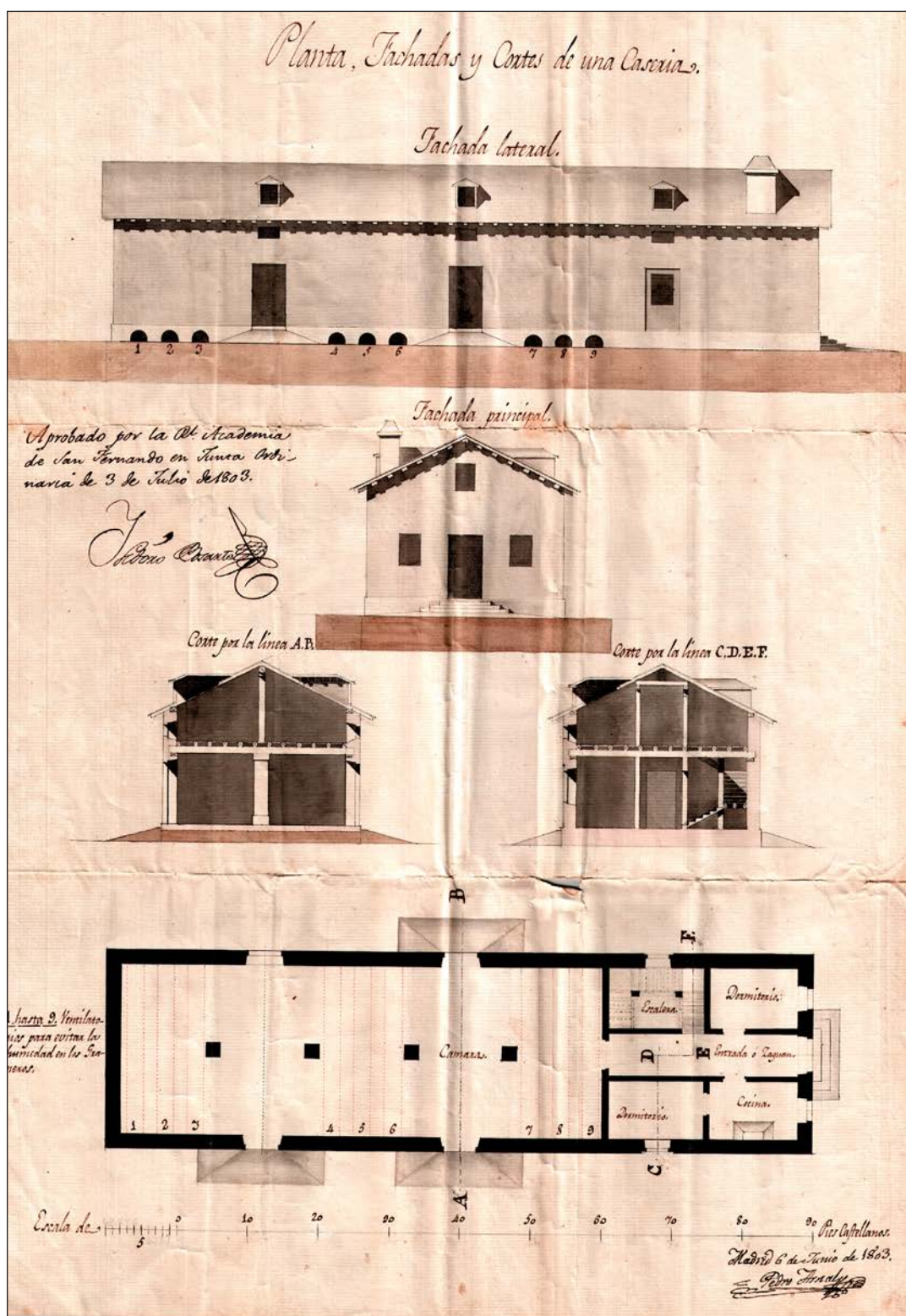


Fig. 3. Juan Pedro Arnal, 1803: *Planta Fachadas y Cortes de una Casería*. Archivo municipal de Pasaia, sig. 1671-8.

Finalizada la Guerra Civil Española (1936-1939), tras detectar en territorio francés próximo a la frontera una apreciable concentración de elementos afectos a la República que podrían intentar acciones militares o de sabotaje, la frontera pirenaica fue fortificada por las autoridades militares del nuevo Régimen. A pesar de que la situación remitió como consecuencia de la ocupación alemana de Francia (1940-1944), el Régimen franquista volvió a reactivar la línea de fortificación a lo largo de todo el Pirineo tras la retirada de los alemanes en 1944. Fueron movilizados miles de presos para las labores de construcción, así como una guarnición de 75.000 hombres, a distribuirse a lo largo de la línea que se extendía desde la costa de Girona hasta el monte Jaizkibel²⁸. Como consecuencia de ello, los dos caseríos dejaron de estar habitados en 1945²⁹. En 1950, siendo los propietarios de los terrenos los herederos de Jorge Satrustegui, y tras una propuesta de compra por parte del Ejército de Tierra que resultó rechazada³⁰, dos terceras partes de los terrenos fueron expropiados por el Ministerio del Ejército, mediante Decreto del 7 de julio³¹, con el fin de instalar en ellos el Campo de Tiro e Instrucción de Jaizkibel, de 368 hectáreas de extensión. Los caseríos fueron integrados en el conjunto de instalaciones y barracones del campamento militar, ocupado por un destacamento del Regimiento de Zapadores del Ejército. A mediados de la década de los 60, durante los trabajos de desmantelamiento de la línea de fortificación, fueron derribados los barracones. Así mismo fueron demolidos los caseríos de Lete y Saratsaga. Perduran aún las explanaciones y terraplenados de los primeros, así como los restos de los dos caseríos.

LOCALIZACIÓN DE LOS VESTIGIOS

Los caseríos adoptaron el nombre del lugar en el que fueron construidos. Para la localización de sus restos han sido contrastados el plano topográfico de Pasaia (1979) con la cartografía y la serie histórica de fotografías aéreas disponibles en el buscador 1:5000 Web de la Diputación Foral de Gipuzkoa³². Pueden apreciarse los dos caseríos en las primeras ortofotos, tomadas en 1946, 1954 y 1956; no así en la siguiente, tomada en 1983, casi veinte años después de su demolición. Las

²⁸ Sáez García, 2005: 167-172.

²⁹ Padrón municipal del Ayuntamiento de Pasaia.

³⁰ "Acta del Pleno del Ayuntamiento de Pasajes de 23 de octubre de 1950". En: <http://www.pasaia.org/artxiboa/uploads/PDF/1950/19501023.pdf> [22-03-2017].

³¹ "Decreto del 7 de julio de 1950 por el que se declara de urgencia la instalación del Campo de Tiro e Instrucción en Jaizkibel". En: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1950/196/A03085-03085.pdf> [22-03-2017].

³² "Infraestructura de datos espaciales de Gipuzkoa. Departamento de Movilidad y Ordenación del Territorio. Diputación Foral de Gipuzkoa". En: http://b5m.gipuzkoa.eus/url15000/es/G_AI19989/PUBLI_FOTO [22-03-2017].

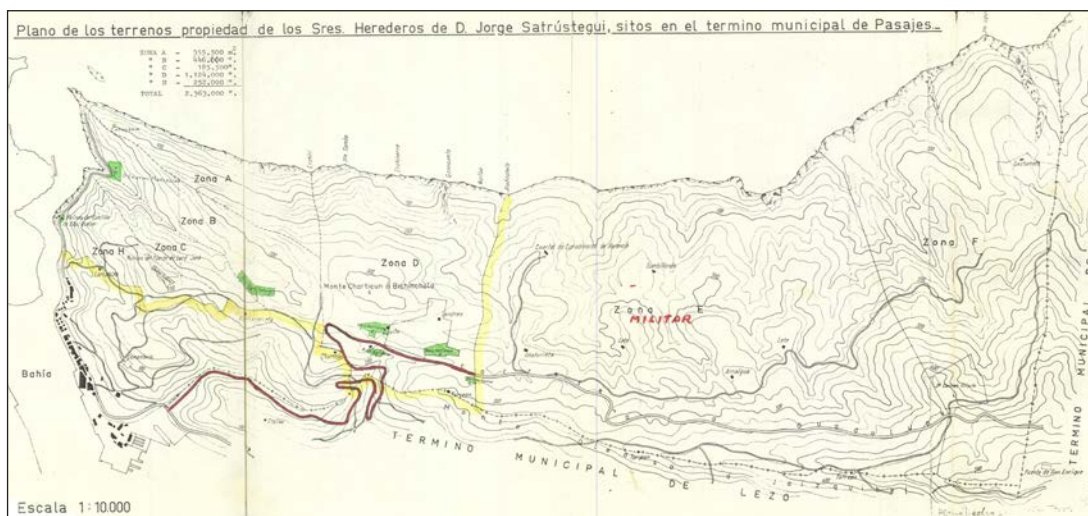


Fig. 4. Víctor Torres, 1951: *Plano de los terrenos propiedad de los Sres. Herederos de D. Jorge Satrustegui, sitos en el término municipal de Pasajes, con indicación de la parte expropiada*. Archivo Municipal de Pasaia, sig. 587.

coordenadas UTM30N de Lete son 591081 (X), 4799553 (Y), 248 m (altura); las de Saratsaga son 590893 (X), 4799335 (Y), 255 (altura).

CONCLUSIÓN

Es a la hora de instaurar un nuevo régimen o dinastía cuando mayor ambición y capacidad muestra un sistema burocrático con el fin de imponer el nuevo lenguaje anunciador del cambio político. Tras el periodo final de decadencia de los Austrias bajo el reinado de Felipe III y IV y Carlos II, los gobiernos de los Borbones, especialmente los de Fernando VI y Carlos III, llevaron a cabo una política de profundas reformas en todos los campos, con la intención de colocar a España en un lugar destacado entre las potencias europeas. Fue restaurada la autoridad real, muy disminuida en el reinado anterior, y la vetusta maquinaria estatal, funcionando a toda presión, llegó a proporcionar rendimientos que antes parecían imposibles de alcanzar³³. Nada de esto hubiera sido posible si no se hubieran reforzado también los órganos internos de la administración, haciéndola más rápida y flexible. El nuevo modelo respondía a la monarquía burocrática, autoritaria y centralizada que los Borbones habían puesto a punto en Francia. En este contexto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando supo tejer un poderoso cuerpo, en el que además de los profesores establecidos en Madrid, fue integrado un grupo de arquitectos formados en la institución y establecidos en su tierra, encargados de ejercer un riguroso seguimiento de las obras³⁴.

³³ Domínguez, 1988: 14.

³⁴ Hernando, 1989: 45.



Fig. 5. Anónimo, 1956. Vista aérea de los términos de Lete y Saratsaga. Diputación Foral de Gipuzkoa.



Fig. 6. Anónimo, 2007. Vista aérea de los términos de Lete y Saratsaga. Diputación Foral de Gipuzkoa.



Fig. 7. Los autores, 2016. Vestigios del caserío Lete.



Fig. 8. Los autores, 2016. Vestigios del caserío Saratsaga.

La Comisión de Arquitectura desplegó un profundo pensamiento teórico y conceptual durante los 20 años en los que Arnal fue Director. Precisamente por su dedicación a las labores docentes y administrativas en el seno de la Academia, su obra no fue tan extensa como la de otros directores generales de la Academia, como Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, o la de otros miembros de la comisión, como Silvestre Pérez. Arnal y otros académicos fueron los grandes sacrificados por esta institución, pues su tarea al servicio de la Comisión les impidió ejercer la profesión de arquitecto en toda su plenitud. No obstante, Arnal proyectó numerosos edificios, muchos de los cuales llegaron a construirse. Deben resaltarse obras tales

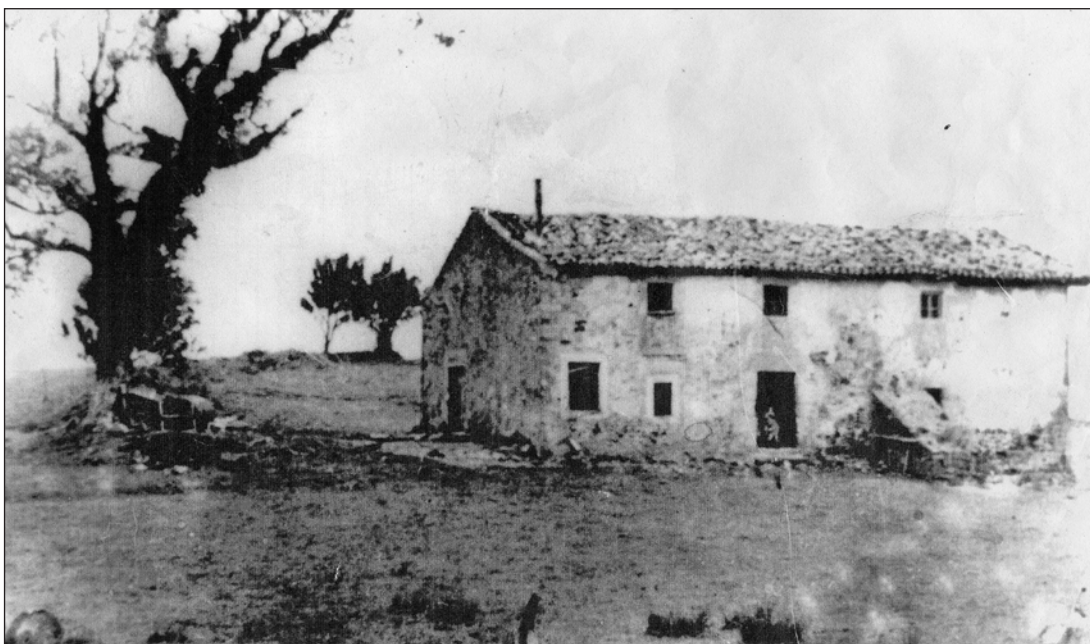


Fig. 9. Anónimo, comienzos del siglo XX. Fotografía del caserío Lete cedida por la familia de los últimos moradores.

como la Imprenta Real, proyectada con anterioridad a 1783 y situada en la calle Carretas de Madrid³⁵, el palacio de Buenavista (1777), la puerta de ingreso en la villa de Andújar (1786), el altar para las salas capitulares de la catedral de Burgos (1789), y una serie de proyectos en América, como la catedral de Cuenca en Quito (1787), el tabernáculo para la catedral de Córdoba, en Tucumán (1796), y la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, en México (1802).

Pero con independencia de la influencia que su posición en el seno de la Academia pudiera ejercer, estas obras de envergadura fueron fruto de encargos realizados por las distintas instituciones civiles y religiosas. En contraposición a ellas, proyectos como el de los caseríos de Lete y Saratsaga representan la faceta académica de Arnal. Se trata, en su mayoría, de obras menores, dibujadas sobre proyectos ajenos, en cuyo origen no se encuentra sino la respuesta aleccionadora de la Academia ante una propuesta que no se atenía al lenguaje de la Ilustración. Más allá de su valor arquitectónico, el caso expuesto da fe de la pujanza del aparato administrativo puesto en marcha durante el reinado de los Borbones, cuyo máximo objetivo era el de alcanzar la centralización de España y el control de las artes desde la propia Corte. En lo que a la Arquitectura se refiere, el Despotismo ilustrado fue capaz de alcanzar a todo el territorio, ya fuera el último confín, con el objeto de erradicar todo rasgo barroco y sustituirlo por el gusto clasicista. El caso de los caseríos de Lete y Saratsaga, construidos entre los maizales y al borde del cantábrico, da fe de ello.

³⁵ Mesuret, 1966: 73-81.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrio Moya, José Luis (1990): “Testamento y muerte del arquitecto Juan Pedro Arnal”. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 71, Madrid, 481-492.
- Bédât, Claude (1974). *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*. Toulouse: Association des publications de l'université de Toulouse-Le Mirail.
- Bédât, Claude (1982). *Los Académicos y las juntas 1752-1802*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bilbao, Luis María (1981): “La introducción y expansión del maíz y su incidencia en la economía del País Vasco”. En: Julio Caro Baroja (ed.): *Historia General del País Vasco. Edad Moderna I*. Donostia-San Sebastián: Luis Haranburu, pp. 46-66.
- Cenicacelaya, Javier/Saloña, Iñigo (1990). *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco.
- Díaz-Trechuelo, Lourdes (2003): “La Real Compañía de Filipinas en Guipúzcoa”. En: *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 4, Donostia-San Sebastián, 369-381.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1988). *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Melero, José Enrique (1991): “Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 4, Madrid, 283-348.
- García Melero, José Enrique (1992): “Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: Malestar y crisis en torno a 1792”. En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 5, Madrid, 211-262.
- García Melero, José Enrique (1996): “El control de la arquitectura española: la comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)”. En: *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 10, Barcelona, 75-98.
- Genneté, Claude Léopold (1759). *Cahier Présenté a Messieurs de L'Académie Royale Des Sciences de Paris sur la construction et les effets d'une nouvelle cheminée*. Paris: Lambert.
- Hernando, Javier (1989). *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Cátedra.
- Mesuret, Robert (1966): “Documents et références sur Pierre Arnal, élève de l'Académie Royale de Toulouse et architecte de la Maison d'Albe”. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 6, Toulouse, 73-81.
- Sáez García, Juan Antonio (2005). “La defensa del sector guipuzcoano de la frontera pirenaica durante el franquismo: los campamentos militares en 1952”. En: *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, Logroño, 29, 167-204.
- Sambricio, Carlos (1978): “Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid”. En: *Goya*, 147, Madrid, 147-157.
- Sambricio, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y el Instituto de Estudios de Administración Local.
- Santamaría Almolda, Rosario (2000): “Los Maestros de obras aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1816-1858). Una profesión en continuo conflicto con los arquitectos”. En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 13, Madrid, 329-360.
- Santana, Alberto/Larrañaga, Juan Ángel/Loinaz, José Luis/Zulueta, Alberto (2001). *La arquitectura del caserío de Euskal Herria. Historia y tipología*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Vidler, Anthony (1987). *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the late Enlightenment*. New York: Princeton Architectural Press.
- Zapirain Karrika, David/Irixoa Cortés, Iago (2011). *Pasaia: desarrollo urbano*. Pasaia: Ayuntamiento de Pasaia.

Fecha de recepción: 14-XI-2016

Fecha de aceptación: 27-II-2017

EL PROYECTO DE FUNDACIÓN DE UNA ACADEMIA BALEAR DE BELLAS ARTES Y SUS ESTATUTOS (1781)

Mariano Carbonell Buades
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: En el marco del debate artístico dirimido entre gremios y Academia, la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País intentó en 1781 la fundación de una Real Academia Balear de Pintura, Escultura y Arquitectura, asociada a la de San Fernando. Los estatutos fueron redactados por dos ilustrados locales, protectores de la Escuela de Dibujo, J. de Berard y Antonio Despuig. Sin embargo, el proyecto no prosperó hasta la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1849.

Palabras clave: Mallorca, Sociedad Económica de Amigos del País, Gremios, Academia de San Fernando, Ilustración, Berard, Despuig, Cantallops, Muntaner, Vilella.

THE PROJECT FOR FOUNDING A BALEARIC FINE ARTS ACADEMY AND ITS STATUTES (1781)

Abstract: As part of the ongoing artistic tug-o-war between the guilds and the Academy, the Majorcan *Sociedad Económica de Amigos del País* (Economic Society of Friends of the Country) attempted in 1781 to found a Balearic Royal Academy of Painting, Sculpture and Architecture, associated with the San Fernando Academy. Its statutes were written by two local enlightened scholars and protectors of the Drawing School, J. de Berard and Antonio Despuig. The project, however, was not to prosper until the eventual creation of the Provincial Academy of Fine Arts in 1849.

Key words: Majorca, *Sociedad Económica de Amigos del País* (Economic Society of Friends of the Country), Guilds, *Academia de San Fernando* (San Fernando Academy), Enlightenment, Berard, Despuig, Cantallops, Muntaner, Vilella.

Una de las primeras iniciativas de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País fue la creación, el 1 de diciembre de 1778, de una Escuela de Dibujo de carácter público, bajo supervisión de dos ilustrados locales, Jerónimo de Berard y Antonio Despuig. Tres años más tarde, con el fin de neutralizar la enérgica oposición del gremio de pintores y escultores, se hizo el intento de transformarla en una Academia provincial de Bellas Artes, inspirada en la de San Fernando, a cuya autoridad debía quedar sujeta. Sin embargo, el proyecto no llegó a materializarse. Los mallorquines nombrados académicos de San Fernando a lo largo de los primeros cincuenta años de existencia de la institución fueron escasísimos, siete en total, algo que sólo se explica por la confluencia de diversos factores

adversos, como la lejanía física de la Corte, la lenta difusión en la isla de los ideales ilustrados, el carácter acomodaticio de los artistas locales y la resistencia numantina de los gremios a perder sus prerrogativas seculares. De los siete, sólo tres fueron supernumerarios por la pintura¹: Juan Muntaner Upé (Palma, 1716 c.-1774), José Cantallops Meliá (Palma, 1742/46 c.-1773) y Cristóbal Vilella Amengual (Palma, 1742-1803). Del primero, natural de Palma, aunque hijo de un boloñés que se examinó de dorador en Mallorca en 1707 y de una romana, no se ha localizado ninguna obra segura, ni aun razonablemente atribuible². Fue nombrado académico el 28 de agosto de 1760, gracias a una pintura que envió desde Mallorca para optar a los premios anuales, un *San Fernando recibiendo el vasallaje de los embajadores árabes de Baeza*, en paradero desconocido³:

“El Señor Viceprotector mandó que se reconociese el quadro remitido desde Mallorca por Dn. Juan Montaner sobre el primer asunto de Pintura, para hacer juicio de lo que merezca, y habiendo declarado todos los Profesores que sin embargo de haber faltado a la verdad de la Historia en los trages de las personas, por lo demás tiene muy singular mérito, por estar pintado con gusto e inteligencia, especialmente el País; por todo lo qual y por haber constado que el dicho Dn. Juan Montaner es persona de buena vida y costumbres y de fama y crédito en Mallorca, por todos los votos se le declaró Académico Supernumerario por la Pintura”.

Por otra parte, debió de practicar poco la profesión, pues por razones que desconocemos —en el documento correspondiente se asegura que era “per bons amors y serveis”— había conseguido en 1752 la donación entre vivos de todos los bienes de un caballero mallorquín, Francisco Moyá, lo que le permitió vivir de rentas el resto de sus días⁴. José Cantallops, hijo de un escultor local, es algo más conocido por haber sido discípulo de Mengs, aunque previamente se había integrado en el gremio de pintores y escultores de Mallorca⁵. No sin algunas dudas, por tradición, se le asignaba una copia de la famosa *Natividad* de Mengs del Museo del Prado destinada a la capilla de la Lonja de Barcelona⁶, aunque rápidamente la atribución

¹ Los matriculados fueron bastante más numerosos, aunque no se dedicaron a una profesión artística —como el marino y cartógrafo Felipe Bauzá o el polifacético Bartolomé Sureda Miserol, mucho más importante como director de las Reales Fábricas de Porcelana, Loza y Cristal que como pintor—, no alcanzaron el título de académico o se les ha perdido el rastro. Véase Pardo Canalís, 1967.

² Furió, 1946: 194. Se equivoca este erudito cuando dice que Muntaner nació en Roma, donde presumiblemente se hallarían sus mejores obras, “aunque pintó bastante en la isla”.

³ *Actas de sesiones*, 1760, f. 96v., Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF). La Academia conserva cuatro versiones de aquella convocatoria, pintadas por Ginés A. de Aguirre, Lorenzo Quirós, Juan V. De Miranda y Diego Sánchez Saravia. Faltan los originales de Muntaner y Antonio Torrado. Véase Rincón, 1998.

⁴ *Protocolos*, 5788; 1752, 14 de julio, Palma, Arxiu del Regne de Mallorca (ARM).

⁵ Muntaner, 1953, doc. 64. El 7 de noviembre de 1762 presentó a examen una Sagrada Familia de medio cuerpo y tuvo que ejecutar in situ diversos dibujos (cabeza de la Virgen, pedestal de orden compuesto, mano, basa de orden compuesto, rodilla, pierna y pie, capitel). Tenía entre 19 y 25 años.

⁶ Quílez, 1998. Quílez, 1999: 31.

ha sido corregida a favor de otro colaborador del bohemio, Carlo Giuseppe Ratti⁷. Sí que es cierto que Cantallops conservaba un original de Mengs, una *Virgen leyendo*, grabada por Esteve Boix en 1793⁸, y que desde Roma envió modelos de yeso para los alumnos de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona. En todo caso, sigue siendo un artista sin obra localizada. Había sido elegido supernumerario el 7 de septiembre de 1766, junto con su paisano Vilella, personaje polifacético y pintor mucho más conocido, sobre todo sus obras al servicio de la ilustración científica, en general, y del Real Gabinete de Historia Natural, en particular⁹. Los dos mallorquines pretendían el nombramiento como académicos de mérito, alegando la animosidad del gremio, pero sólo obtuvieron la categoría de supernumerarios¹⁰:

“El señor Viceprotector dio cuenta de un Memorial de Cristóval Vilella y de otro de Joseph Cantellops, discípulos de la Academia, naturales de la Ciudad de Palma en Mallorca, los quales repitiendo las persecuciones que han padecido en aquella capital de parte del Gremio de Doradores Pintores, Charolistas y Escultores por no haberse incorporado con ellos: hacen presente vinieron desde aquella Isla a oponerse a los premios en el último concurso en que cumplieron con su obligación, assí en las obras de pensado como en la prueba de repente, que para merecer que la Junta los mire con piedad y les conceda una graduación que les libre en Mallorca su Patria de las citadas persecuciones y pueda ser estímulo a la aplicación de otros, presentan Vilella dos quadritos de su invención que representan uno cajas de dulce, garrafa, chocolatera y otras piezas de repostería, y el otro varios papeles, estampas y naypes, todo de olio, y Cantellops un Bodegón copiado por un original de Velázquez. La Junta en vista de que hay algún mérito en estas obras, en atención a la grande aplicación de estos discípulos, de quien informaron muy bien todos los Profesores, en consideración también de que es justo recurrir del modo posible a que a los verdaderos Profesores y aplicados a las Artes no se les atropelle los gremios de los que usurpan el nombre de Pintores, Escultores y Arquitectos sin serlo acordó por uniformidad de todos los votos conceder a los dichos Cristóval Vilella y Joseph Cantellops el Grado de Académicos Supernumerarios por la Pintura y que de ello se les despachen los títulos correspondientes”.

El caso de Cantallops resulta paradójico, porque, como se ha dicho, desde el año 1762 formaba parte del gremio o colegio, como era llamado en Mallorca, a imitación de los *collegia* romanos. No obstante, en 1760 ya se había presentado al concurso de la Academia madrileña por la tercera clase o de dibujo, compitiendo con otros

⁷ Collu, 1983: núm. 42. Quílez, 2002: 26.

⁸ Quílez, 2007: 21.

⁹ La bibliografía empieza a ser abundante: Azcárate, 1989. Azcárate, 1990. Azcárate/Salineró, 1995. Vilella, 1999. Vilella, 2000, Villena et al., 2009: 695-705

¹⁰ Bédar, 1989: 352. Sánchez López, 2008. En este último caso se trata de una tesis de doctorado defendida en la UCM en 2006, accesible en línea. El autor aporta nueva documentación sobre Vilella, exhumada en el ARABASF (el documento original que ahora interesa, en *Actas de sesiones*, 1766, ff. 396r-396v). El bodegón de Cantallops, copia de Velázquez, aún se conservaba en la Academia en 1805. El 7 de agosto de 1796 Vilella aspiró sin éxito al título de académico de honor (Sánchez López, 2008: doc. CVI).

treinta aspirantes, sin éxito¹¹. Repitió para la primera clase en 1766 con *La Emperatriz Marta de Constantinopla ante Alfonso X*, sin obtener ningún voto¹². Es probable que su relación con Mengs sea posterior a su nombramiento como académico en 1766, ya que anteriormente no aparece entre los matriculados. Sea como sea, Cantallops murió muy joven en 1773. En cambio, Vilella se había formado en la Academia: se matriculó en mayo de 1761, con 18 años, y después de pasar por la sala de dibujo lo hizo por la de escultura antigua y, finalmente, por la de modelo del natural y colorido, bajo la dirección de Mengs, de todo lo cual tenía certificación expedida por el conserje y autorizada por el secretario Ignacio de Hermosilla en 1763. Tres años después preparó obras de pensado para el concurso de primera y segunda clase, pero al final sólo optó por la segunda, aunque sin conseguir premio alguno; la victoria fue para Luis Paret. El tema estaba dedicado a *Aníbal visita en Cádiz el Templo de Hércules y le ofrece sacrificios*, mientras que la prueba de repente figuraba *Daniel arrojado a los leones*. En 1989 Isabel Azcárate atribuía con ciertas reticencias a Vilella unos de los dos óleos que conserva la Academia de *La Emperatriz Marta de Constantinopla ante Alfonso X*, presentados para la primera clase, siendo el otro el que presentó y con el que ganó la competición Ramon Bayeu. Sin embargo, ahora se adjudica al madrileño Luis Fernández, que quedó en segundo lugar¹³.

Como es lógico, el enfrentamiento entre el gremio y los dos académicos tuvo cierta repercusión en la isla, ya que Vilella, además de implicar a la Academia en su defensa, interpuso pleito en la Real Audiencia. Como era habitual, sus principales argumentos eran la idea de la liberalidad de la pintura —en su caso, inspirada por el *Museo Pictórico* de Palomino— y la ignorancia de los agremiados¹⁴:

“y por no haver gremio ni colegio de los sitados tres Nobles Artes en parte alguna, sino la que any en esta [ciudad de Palma] tan mal fundada y que sus profesores no deben en realidad nombrarse pintores ni escultores, porque cuasi todos son ignorantes de lo más esencial y preciso de el Dibujo de modelos y estatuas antiguas, ni de Natural y no saber qué es punto de vista ni geometría, como lo es el primer maestro y retor de dicho gremio o Colegio no sabe aser más que guarniciones talladas sin arte ni regla, que para pasar la vida se sujeta a un miserable jornal de dorador, los que procura encontrar, como también el segundo [rector] de pintura, que en sus obras públicas no se ve arte ni proporción...”

En cambio,

“el suplicante jamás a sido enseñado de ninguno de los pintores de ésta [ciudad de Palma], si solamente movido de su natural Genio ya en sus niñeces copiava, dibujando las estampas que encontrava de buenos autores y en su adultez pasó a esta

¹¹ Distribución de los premios [...], 1766. Azcárate/Durá/Fernández/Rivera/Sánchez de León, 1994: 86. Concurso para los premios de pintura, “Año de 1760”.

¹² Distribución de los premios [...], 1766: 102.

¹³ Distribución de los premios [...], 1766: 103.

¹⁴ Expediente de Cristóbal Vilella, ARABASF, sig. 2-58-18.

Corte, adonde fue admitido en la Real Academia por discípulo, adonde cursó en las 1as., 2as y 3as. salas para la práctica del colorido y otros estudios bajo la enseñanza del Cavallero Dn. Raphael Mengs, primer pintor de S. M. y Director Extraordinario de la Real Academia”.

La disputa tenía tintes teóricos, pero también prácticos. Por ejemplo, Buenaventura Serra Ferragut, que ha sido considerado tradicionalmente el introductor de la Ilustración en Mallorca —cuando menos, el fundador de la primera tertulia ilustrada, junto con José de Pueyo, futuro marqués de Campofranco— utilizó el precedente de Vilella para evitar el pago de la talla por vecindario, como había conseguido el pintor en 1775 después de aducir su condición de académico y la nobleza que la acompañaba; por su parte, Serra alegó que era cronista oficial del reino y socio correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid¹⁵. En este contexto, no es de extrañar que en 1800 un grupo de artistas tuviese que elevar una queja al Ayuntamiento de Palma porque la opinión pública aún les equiparaba a los practicantes de las artes mecánicas, a pesar de la abolición del gremio por real cédula de 1785¹⁶. Lo más contradictorio era que en los estatutos del colegio de pintores y escultores aprobados en 1706 se declaraba con solemnidad —aunque sólo formalmente— el carácter liberal de la actividad artística¹⁷:

“Primerament se estatuex, ordena y mana que de assí en avant lo art de Pintor y Escultor no sia reputat per art mecànich, sinó per art lliberal (...) Y que de assí en avant los Pintors y Escultors no sien anomenats menestrals de art mecànich, sinó artistas y gozen de tots los privilegis de que gozen los demás professors de arts lliberals, açò entès y declarat que dit col·legi ha y deu quedar en la calidad entiga y subjecte a los serveys que prestan los demás oficis y gremis de arts mecànichs com han acostumat fins al present”.

De los siete académicos mallorquines, otros dos eran grabadores, hermanos entre sí y sobrinos del pintor Muntaner citado más arriba. Francisco Muntaner Moner (Palma, 1743-Madrid, 1805) es más famoso, ya que se estableció en Madrid, donde casó con una nieta del grabador de cámara Juan Bernabé Palomino e hija del pintor Antonio González Ruiz y porque participó en importantes empresas editoriales¹⁸. Fue nombrado supernumerario por el grabado el 8 de noviembre de 1767, no sin antes tener que superar una dura prueba para demostrar limpieza de sangre por parte materna —obtuvo el apoyo del obispo, pero también la oposición del académico Vilella—, y fue académico de mérito, “por aclamación y unánime consentimiento”, el 10 de noviembre de 1771. Su hermano, José Muntaner Moner (†Palma, 1788),

¹⁵ Serra, B. *Anotaciones varias*. I. Biblioteca Pública de Mallorca (BPM), Ms. 610.

¹⁶ Fajarnés, 1899-1900: 223-224.

¹⁷ Carbonell, 1991: 54. El texto completo, sin aludir a esta publicación, en Gambús/Barceló, 2014: 185 y ss.

¹⁸ Arrese, 1973. Forteza, 2009a. Forteza, 2009b.

fue elegido supernumerario por el grabado el 3 de agosto de 1788, el mismo año de su prematura muerte.

Los dos académicos restantes, y los que más nos interesan en esta ocasión, pertenecen a una categoría diferente, por extracción social, formación cultural y ambición intelectual. Se trata de Jerónimo de Berard y Solá (Palma, 1742-1795), socio de honor y de mérito por la pintura el 3 de septiembre de 1775, y Antonio Despuig y Dameto (Palma, 1745-Lucca, 1813), académico de mérito por la pintura el 5 de mayo de 1782 y, ya electo a la mitra de Valencia, consiliario de la institución el 19 de julio de 1794. Ambos pertenecen a la segunda generación de ilustrados mallorquines y siempre se mostraron fervientes defensores del sistema de enseñanza académico, poniéndose rápidamente al frente de la Escuela de Dibujo fundada por la Real Sociedad Mallorquina de Amigos del País, como ya se ha dicho. Con diferencia, es mucho más conocido Despuig, por una brillante carrera eclesiástica que culminaría con la concesión de la púrpura y por su extraordinario “museo” —como con vocación pública él prefería llamarlo— de antigüedades, libros, pinturas y monedas, ahora disperso, que le convierte en el más importante coleccionista español de la época¹⁹.

Por el contrario, el perfil biográfico de Berard nos ha llegado más desdibujado. Descendía de una antigua familia de la aristocracia local y fue capitán de milicias, regidor perpetuo de Palma y depositario real de Mallorca. Sin embargo, su verdadera vocación era la intelectual. De la pluralidad de sus intereses nos da cuenta la relación de sus escritos²⁰: *Descripción de varias máquinas de física y matemática* (1774), ilustrada con dibujos a pluma, manuscrito sin localizar; *Descripción general de las fuentes y obras del jardín del Real Sitio de San Ildefonso, según como se halla en el presente año 1774*²¹; *La [G] Nomótica Práctica Balear* (1779), manuscrito profusamente ilustrado (Biblioteca de la Real de Palma); o su impagable *Viaje a las Villas de Mallorca* (1789), editado sólo en 1983, cuyas detalladas descripciones van acompañadas para cada localidad —aunque no se conservan todos— de un grabado que agrupa el mapa del término y del casco urbano, una vista panorámica y, a veces, algunos detalles arquitectónicos, sobre todo fachadas o portadas de iglesias. En esta labor fue ayudado por el presbítero Sebastián Sans, experto en matemática y geografía, mientras que el principal responsable de los grabados fue el ya citado José Muntaner Moner. En general, las perspectivas del libro de Berard no se alejan de las *vedutte* rurales que el futuro cardenal Despuig

¹⁹ Carbonell, 2013. Montaner/Rosselló, 2014.

²⁰ Furió, 1946: 12-14. Bover, 1976: 90-92.

²¹ Son varias las obras de éste o parecido título, y no todas del mismo autor. Véase *El Real Sitio de San Ildefonso* [...], 2000: cat. 4.29 y 4.30. Además, Lozano, 2005. Sin embargo, la única versión ilustrada con planos y dibujos fue adquirida hace unos años por un particular segoviano en el mercado anticuario de San Sebastián y publicada en facsímil en 2006. El estar fechada en 1778 y contener ilustraciones la asemejan sospechosamente con el original de Berard, que según J. M. Bover databa de 1774 y contenía diversos planos.

incluyó como orla de su famoso mapa de la isla de Mallorca, grabadas por el mismo Muntaner. Ya se dijo que fue nombrado académico en 1775²²:

“Di cuenta de un memorial de D. Gerónimo de Berard y Solá, hijo de D. Francisco y de D^a. Teresa de Solá en que expresando ser de una de las más principales familias y casas de la Ciudad de Palma, Capital de la Ysla de Mallorca, presenta un dibujo y expresa que por la particular inclinación que siempre tubo a las Nobles Artes ha procurado adquirir algún conocimiento de la Pintura y Dibujo y pide que la Academia se sirva admitirle por uno de sus Académicos en la clase que tubiera por conveniente [...] Leído el acuerdo precedente di cuenta de que en [...] de Agosto próximo el Sr. Dn. Domingo Alexandre de Zerezo, sobre el informe que le pedí de la calidad y circunstancias de Dn. Gerónimo Berard y Solá, me respondió diciendo que este Cavallero es natural de Palma, capital de Mallorca, de las más ilustres familias de aquella Ysla, sujeto de bien acreditada conducta y buenas costumbres. Que le conoció de trato y comunicación en los seis años que fue Ministro de aquella Audiencia y le observó siempre mui bien ocupado, particularmente en la aplicación a la Pintura, en que manifestaba singular habilidad. La Junta en vista de este informe, concorde con otros muchos que varios Sres. han adquirido, por aclamación y unánime consentimiento creó y declaró Académico de honor y de mérito por la Pintura al Sr. Dn. Gerónimo Berard y Solá, y acordó se le pase desde luego el aviso correspondiente”.

Aún más ilustrativa de los intereses artísticos de Berard es la *Oración* que pronunció en el acto de concesión de premios a los alumnos de la Escuela de Dibujo mallorquina en 1781²³. Se trata de un breve discurso de argumentación muy tópica (primacía del dibujo: “Luego no hay duda es pintura el dibuxo, y es también principio y complemento de todas las demás Artes”; protección real al arte y, en primer lugar, de Carlos III; referencias a algún teórico, como Palomino; alusión a los nombres más gloriosos de la pintura, incluidos algunos locales, etc.), pero que no desentona con la literatura académica de circunstancias tan características de la época, a menos que se compare con el ambicioso y erudito *Elogio a las Bellas Artes* que aquel mismo año pronunciaba Jovellanos en la Academia madrileña²⁴. Unos meses más tarde, Berard se dirigía al secretario de la Academia²⁵:

²² ARABASE, *Actas de sesiones*, 1775, f. 368v; 1775, 9 de julio; y ff. 374v-375v; 1775, 3 de septiembre. Se pidió informe a Domingo Alejandro Cerezo, del Consejo de Castilla, porque tardaba en llegar el de Fernando Chacón, alguacil mayor de la Audiencia de Mallorca y académico de honor de San Fernando. Se le mandó aviso de su creación el 1 de octubre, adjuntando una copia de los estatutos.

²³ Berard, s. d.

²⁴ En realidad, el título es equívoco, ya que como es bien sabido Jovellanos recrea por primera vez una historia de la pintura en España desde la Antigüedad hasta sus días. Sobre este tema, véase Crespo Delgado, 2015. El texto de Jovellanos ha tenido diversas ediciones, siendo la más reciente la madrileña de 2014, con introducción de Javier Portús.

²⁵ ARABASE, *Actas de sesiones*, 1781, f. 177-178; 1781, 6 de mayo.

“El Académico Dn. Gerónimo Berard y Solá, Protector de una Escuela de dibuxo agregada a la Sociedad Patriótica de Palma en Mallorca, me escribió que no se le había proporcionado remitir los dibuxos de los Discípulos que allí se habían premiado para presentarlos a esta Real Academia y que entretanto que se le proporcionaba ocasión de hacerlo me remitía manuscrita la Oración que con este motivo había dicho para persuadir y promover el cultivo de las Artes en aquella Isla, acompañándola de una composición Poética del Socio Dn. Nicolás de Armengol. Decía también que su deseo era haber enviado impresa dicha Oración, pero que sin embargo de los elogios que había merecido al Regente de aquella Audiencia no había dado todavía su licencia, y que si era posible la esperaba a influxo de esta Academia. Enterada la Junta de todo, no tuvo por conveniente mezclarse en la solicitud de dicha licencia, y más no sabiendo los motivos del Regente para no concederla. Quedé en responderle al expresado Solá, alabando su celo en beneficio de las Artes”.

Finalmente, el permiso de edición fue concedido y el discurso publicado. Inmediatamente, Berard envió una remesa de los dibujos premiados, que fueron expuestos en Madrid. Entonces,

“se observó en los tales dibuxos bastante cuidado y aplicación de los jóvenes que los habían hecho, y como muchos eran copias de estampas, se tuvo por conveniente y se acordó suministrar a aquel Estudio en la forma que se había resuelto hacer con el de Murcia alguna porción de las obras de los Discípulos de esta Academia premiados en las oposiciones mensuales”²⁶.

En su *Oración*, Berard se despedía en nombre propio y en el de su “compañero” Antonio Despuig, un signo de complicidad en la tutoría que ejercían sobre la Escuela de Dibujo. Un año más tarde, éste último presentaba su candidatura a la Academia madrileña²⁷:

“El Sr. Viceprotector me entregó un memorial que leí y era de Dn. Antonio de Despuig, Cavallero del Ávito de Sn. Juan y Canónigo de la Sta. Iglesia de Palma en Mallorca; en él expresaba su aplicación al estudio del dibuxo, y lo manifestaba también el que presentó de un paisito con deseo de ser Individuo de este Cuerpo. Por cuyas razones y por hallarse también censor de la Real Sociedad de aquel Reino le propuso el Sr. Viceprotector para Académico de mérito en la qual fue creado por aclamación atendiendo a las circunstancias de la Persona”.

Las circunstancias de la persona eran básicamente que el padre era marqués de Montenegro y de Montoro, que un tío paterno había sido obispo de Mallorca y arzobispo de Tarragona, que un tío abuelo fue Gran Maestre de la Orden de Malta, etc. Además, Despuig había llegado a Madrid con una carta de recomendación de su hermano Ramon para el conde de Floridablanca y por entonces el ministro era

²⁶ ARABASE, *Actas de sesiones*, 1781, f. 193v; 1781, 1 de julio.

²⁷ ARABASE, *Actas de sesiones*, 1782, f. 208; 1782, 5 de mayo.

Protector de la Academia. Años más tarde Despuig confesaba haber mantenido una estrecha relación de amistad con el secretario Antonio Ponz. Por entonces estaba enfrascado en la elaboración del mapa de Mallorca, con ayuda del secretario Julián Ballester, un presbítero aficionado al dibujo, y del grabador José Muntaner. La obra se completó poco después de su nombramiento como auditor de la Rota en 1784 y fue dedicada a María Luisa de Borbón, princesa de Asturias, quien se convertiría en gran protectora del prelado mallorquín.

Así pues, el año 1778 marcaba un punto de inflexión en la historia de la enseñanza artística en Mallorca, aparentemente controlada por la Escuela gratuita de Dibujo, bajo la supervisión de los ilustrados mallorquines que se aglutinaban en torno a la Sociedad de Amigos del País. Era previsible la oposición del gremio, que veía perder su inveterado control sobre el sistema de aprendizaje y lo que de él se derivaba —monopolio del mercado, mano de obra barata, etc.—. El primer recurso fue solicitar en 1780 la protección real, “a ejemplo de otros cuerpos incorporados a la Real Academia de San Fernando”. En definitiva, se pretendía un disfraz académico, manteniendo las prerrogativas seculares. El memorial fue remitido al Consejo real a través de Floridablanca el 25 de agosto, para que examinase el asunto y consultase al rey “la resolución general que combiniese tomar, para que de una vez quedasen desterrados los abusos y remediados los gravísimos perjuicios que están sufriendo las nobles artes, por medio de estatutos opresivos en que no se tiene por objeto su adelantamiento y el bien público, sino el interés privado de algunos individuos”²⁸. Como se ve, el problema planteado por el colegio mallorquín fue el detonante que llevaría a una solución general, que supuso la liquidación definitiva del sistema gremial de aprendizaje e, implícitamente, la abolición de los gremios artísticos.

El 19 de enero de 1781 el secretario y escribano de cámara Pedro Escolano de Arrieta trasladaba el asunto a la Audiencia de Mallorca, la cual en 5 de febrero de 1781 exigía al gremio que presentase los estatutos y una lista de afiliados, detallando el sistema de gobierno, el tiempo de aprendizaje, las reglas y los libros que se usaban en la enseñanza, y si mantenían una escuela común de diseño. Lo mismo se pedía a los “arquitectos”, es decir, maestros de obra y albañiles (“picapedrers”). Un mes después, dos comisionados del colegio, el pintor Pedro Antonio Colom y el escultor Miguel Tomás, cumplían el encargo con un resumen del funcionamiento corporativo y una relación de los agremiados, que sumaban en total 13 pintores y 19 escultores. En mayo los albañiles enviaban su informe y en octubre la lista de examinados, 81 en la capital y 220 en la parte foránea. Mientras tanto, la Sociedad de Amigos del País había reaccionado y el 23 de junio celebraba una junta para debatir el problema. En aquella ocasión, el Protector Jerónimo de Berard leyó un informe que había redactado conjuntamente con el amigo y Censor de la Sociedad Antonio

²⁸ ARM, AA, 1781, núm. 13. Se trata de la principal fuente de información, a menos que se indique lo contrario.

Despuig rechazando las pretensiones del gremio²⁹ (Apéndice 1) y presentando los estatutos de una nueva Real Academia Balear de Pintura, Escultura y Arquitectura (Apéndice 2), que adaptaba el articulado de la de San Fernando o, más exactamente, el de la de San Carlos de Valencia³⁰. En su memorial, Berard y Despuig cargan contra la reforma de la normativa gremial de 1706, puramente nominal respecto al carácter liberal del arte, dudan de la existencia de una supuesta “academia” gratuita que preceptivamente debía celebrarse todos los domingos entre octubre y Pascua, se quejan del sistema de aprendizaje y, aduciendo el bien público, proponen la creación de una Academia Balear, que debía incluir a los gremios de Pintores, Escultores y Maestros de obra, tener las mismas competencias que las de Barcelona, Valencia y Sevilla y estar regida por unos estatutos similares. No hay constancia de que la normativa fuera enviada a Madrid para su aprobación, aunque es probable que Despuig llevara consigo una copia cuando al año siguiente se postuló como académico. El caso es que la fundación no tuvo efecto hasta la aprobación en 1849 de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Sebastián, de segunda clase, que todavía subsiste³¹. Los estatutos de 1781 son convencionales, redactados a partir de los ejemplos de Madrid y Valencia, como se ha dicho. En síntesis, abordan la composición de la junta directiva, el patronazgo del Ayuntamiento de Palma —que había cedido unos locales para la enseñanza artística—, el cometido de los distintos sujetos —poniendo especial acento en el cargo de Protector, que Berard y Despuig debían considerar cosa propia—, el método de control de los aspirantes y aún más el de los artistas ya examinados, el funcionamiento de las clases —prácticas todas las noches, teóricas una vez al mes; ejercicio del dibujo y copia de modelo del natural—, la condición de los candidatos —naturales o extranjeros, pero siempre con certificado de limpieza de sangre—, los tipos de junta y de matrícula, el orden de prelación en los asientos, la concesión de premios anuales a arbitrio de la Sociedad de Amigos del País y la petición de protección a la Academia madrileña.

²⁹ El informe fue remitido tres días más tarde por Lorenzo Despuig y Fortuny, caballero de Malta y presidente de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País, a José Cregensan y Moner, regente de la Audiencia de Mallorca, para que le diera el curso correspondiente.

³⁰ Los estatutos de la Academia valenciana, redactados en 1766, se publicaron dos años más tarde. Los de Valladolid datan de 1786 (impresos en 1789) y los de Zaragoza de 1792, inspirándose en los valencianos. La Escuela de Nobles Artes de Sevilla también se regía primero por los estatutos de la Academia valenciana; en 1807 Ceán Bermúdez redactó unos estatutos específicos (manuscrito en BNE). Véase Caveda, 1867, vol II, cap. XV. Para una bibliografía actualizada relativa a la Academia de San Carlos, véase Calle, 2009. En cuanto a las fundaciones de las Academias provinciales, sigue siendo muy útil la síntesis de Navascués, 1983.

³¹ La irregular evolución de la Escuela de Dibujo, que se vio enfáticamente transformada en Academia de Nobles Artes —una denominación sólo retórica—, al añadirsele las salas de escultura (1796) y arquitectura (1798), ha sido analizada por Cantarellas, 1979-1980. Véanse, además, Mulet, 1979. Carbonell, 1991. Como en otros lugares, el gremio de pintores y escultores subsistió hasta su abolición en 1785.

APÉNDICE I³²

ARM, AA, 1781, núm. 13; 1781, 23 de junio.

Informe redactado por Jerónimo de Berard y Antonio Despuig relativo a la fundación de una Academia Balear de Pintura, Escultura y Arquitectura, presentado a la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País.

En Junta de Sociedad celebrada el sábado 23 del corriente, con asistencia de su Illmo. y Venerando Señor Director, de varios señores socios y de mí, el infraescrito secretario, el Sr. Socio Protector de la Escuela del dibuxo Dn. Gerónimo Berard y Solá leió el papel o informe que tenía acordado con su compañero en dicha protección, el Señor Dn. Antonio Despuig y Dameto, canónigo de la Santa Iglesia Cathedral y Censor de la misma Sociedad, relativo al establecimiento de nueva forma o estatutos que solicita de S. M. el Colegio de Pintura de esta capital, y lo hizo en los términos siguientes.

Mui Ille. Sociedad. Por comisión de V. S. M. Ille. de diez de febrero del presente año, que por el secretario de V. S. se sirvió comunicarnos sobre el informe que se pide a V. S. en el auto acordado por la Real Audiencia de cinco Enero antecedente, deseosos de dar puntual cumplimiento al recomendable objeto que lo motiva, lo executamos en esta forma siguiente.

Que el colegio de Pintura y Escultura en que se comprende también la Arquitectura Civil, se ha gobernado hasta ahora en esta Ciudad por unos capítulos aprovados por la Real Audiencia en el año de 1651 y reformados con igual authority en el de 1706 con motivo de su mayor arreglo y distinguirse de los Gremios a exemplo de Zaragoza, en que ya en el año de 1666 se acordó que el Arte de la Pintura por ser liberal se apartase de cierta Profesión con que estava mezclada en una Cofadría, lo que mereció la Real aprobación de la Mgd. del Sr. Dn. Carlos segundo, en su particular y espresivo Decreto de quatro de Diziembre de 1677, por el que ordenó que el exercicio de la Pintura era Arte liberal y que sus Profesores, teniendo las calidades requeridas por fuero, pudiesen entrar en las Cortes que se celebrasen en el Reyno y también obtener los demás oficios honoríficos de las Repúblicas, y particularmente por el de 30 de Marzo de 1688 en confirmación del Colegio de Barcelona.

En esta reforma sólo mudó la Real Audiencia aquellos capítulos que podían confundir exteriormente estas Nobles Artes con las demás de este Reino, mudando el nombre de Gremio en Colegio, el de Arte mecánica en liberal, dando a sus primeros empleos los nombres de Rectores y Prohombres, pero interiormente dexaron esta Noble Arte en la misma estimación y con las mismas cargas a que antes estava sujeta y que prestan los demás gremios del Reyno.

³² La transcripción es literal, aunque para facilitar la lectura se actualiza la puntualización y se corrige la acentuación.

Unos y otros capítulos manifiestan claramente que fueron propuestos y dictados de alguno de los individuos del Colegio, pues apenas hay artículo que no se dirija al bien particular de los que lo componen, que tan solamente son los de aquella facultad; no dexan arbitrio de enseñar ni aprender, estancando en solos sus hijos y los que quisieran servirle de especie de criados en capa de aprendizes su limitada habilidad, privando al Público de esta enseñanza, de que hazen a sus hijos herederos con sus pinseles, sin que las más veces puedan estos heredar la habilidad de sus Padres.

Estas condiciones tan violentas desaniman aquellos mismos que podían emplearse dignamente en tan noble ocupación y que podrían algún día dar luces a la Patria.

Es verdad que el capítulo 14 de sus Estatutos manda tener Academia desde el primer Domingo de octubre hasta el de Pasión, con Maestro destinado y pagado, pero el mismo capítulo prohíbe admitir en ella los que no fuesen encartados o ya Maestros, creyendo que aun esta particular enseñanza exista sólo en los Estatutos, pues la falta de caudales, que apenas es bastante para satisfacer la corta cantidad de veinte y ocho pesos de que esta cargado el Colegio les imposibilita la remuneración del Maestro y retrahe a los Facultativos de admitir los empleos y cargos de este Cuerpo, pues se ven sin facultad alguna para adelantar, ni menos para honrrar su Sto. Patrón el Glorioso Sn. Lucas con una Fiesta que todos los años costeaban.

Estos son los motivos que dexan en un estado tan decadente en este Reyno las Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, y en un despreciable abandono un Cuerpo que por su ocupación devía ser de los más distinguidos. Este gobierno tan mecánico y tan particular ha sin duda separado de este Colegio la protección de los que con su respeto y poder, guiados de su genio, le habrían fomentado, y ésta deve ser aún la que haga felices los Facultativos y haga renacer en nuestro suelo el antiguo esplendor de estas Artes.

Siendo tan recomendable el objeto de arreglar este Colegio y procurar florescan en él sus Artes, nos parece ser el camino más proporcionado que, siguiendo a otros Padres llenos de zelo por el bien público, se suplique a S. M. Protector de todas las Artes y Ciencias se digne agregar y unir este Colegio de Pintura y Escultura con la Escuela de Dibuxo, formando una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura que mereciera agregación a la Real de San Fernando, tubiese a bien S. M. nombrarla Real Academia Balear de Pintura, Escultura y Arquitectura, cuya Soberana Protección es tan fácil como pronto su Real ánimo en acudir al bien de sus vasallos. Y siendo esto una causa tan pública, esperamos solicitará V. S. y hará todo el esfuerzo posible para su consecución.

No son de ninguna manera adaptables los capítulos que se hicieron en 1651, por mirar estos el gobierno como de un Gremio puramente mecánico, ni tampoco lo son los de 1706, por quedar con la misma fuerza que los primeros, diferenciándose solamente en quatro voces algo más honoríficas, pero nada útiles, y privar unos y otros la enseñanza y estención que deven tener estas Nobles Artes en qualquier República bien ordenada. No hay duda que si la bondad del Soberano condescendiese en dar a esta unión el título de Academia Balear, separada y distinguida de las Artes mecánicas con que está confundida, por comprehenderla las mismas cargas

que a las demás, sería preciso se gobernase con otros Estatutos más propios del lustre de su Profesión, y arreglados a los que con tanto adelantamiento y utilidad del Público gobiernan las Academias que florecen en nuestra España, principalmente la de San Fernando, los que podrían particularizarse a nuestro intento, concediendo la Real Piedad los que hallase más a propósito.

Pero como antes de entrar en formación alguna de estos Estatutos nos fuese preciso buscar un firme apoyo al Cuerpo que los hubiese de seguir, parece deve solicitar V. S. alguno de los arbitrios que más bien le pareziese para dotación de estas Artes y alivio de sus Profesores de algunas cargas que les substraen de sus obligaciones.

Con este supuesto podrá V. S. pensar en la formación de unos Estatutos adaptables al País que, por no faltar a los deseos de V. S. y a la intención de la Superioridad, van formados como en bosquejo, para que V. S. los illustre y estienda con el mayor acierto.

APÉNDICE 2³³

ARM, AA, 1781, núm. 13; 1781, 23 de junio.

Estatutos de la Real Academia Balear de Pintura, Escultura y Arquitectura, redactados por Jerónimo de Berard y Antonio Despuig.

I

Debería componerse la Academia de un Presidente, que podrá ser el que fuese Director de la Sociedad Económica de Amigos del País, pues a impulsos de este Illre. Cuerpo empezaron a enseñarse estas Nobles Artes, debiendo elegir éste un Viceprotector que, en defecto uno de otro, governasen la Academia; de los Conciliarios necesarios, siendo el cargo de uno de estos el oficio de Secretario. De todos los Académicos de honor que se juzguen convenientes, un Director de Pintura, otro de Escultura y otro de Arquitectura, quedando por ahora a la dirección del primero el serlo del Gravado, dexando al cuydado de sólo un conserque, que hará el oficio de Portero, la custodia y aseo de la casa y alajas de la Academia.

2

Como debemos a este Illre. Ayuntamiento y a su zelo Patriótico el haver cedido parte de sus Casas Consistoriales para la mayor comodidad de la enseñanza del Público, sería justo reconocimiento merecerle por Patrono, dignándose S. M. concederlo a imitación de lo acordado a este fin en el Reyno de Valencia.

3

Deberán ser por ahora Protectores de la Academia los que lo fuesen por la Sociedad de la Escuela del Dibujo, a cuyo cargo estará la observancia de estos capítulos y,

³³ Hay copia en ARM, SEMAP, 42/2.

además de las Juntas que aquí se expresarán, podrán convocar las extraordinarias quando lo hallasen conveniente. En todas presidirán y propondrán la materia de que deve tratarse y nombrarán los que deven substituir en caso de ausencia de algún empleado en los negocios, que no alteren el sistema de la Academia ni causen perjuicio alguno, podrá resolver por sí la materia fuesse puramente gubernativa, observará lo que acordare la Junta particular que convocará, pero si se tratase de materia facultativa lo resolverán con la Junta pública. Si se huviese de librar alguna corta cantidad, podrán por sí hacerlo, y más siendo gastos ordinarios, pero si huviese algún extraordinario lo acordarán con la Junta particular, la que se librárá por el Secretario, firmándola en ambos casos el Protector. Tendrán una de las tres llaves del Arca de los caudales de la Academia, cuyas entradas y salidas deverán constar en un libro, que ha de estar cerrado en la misma Arca, firmando quando entre y salga los Protectores, y los dos llaveros, pudiendo éstos en caso de ausencia entregar la suya a persona de su confianza, que firmará por ellos. Nada podrá proponerse a la Junta sin que antes lo sepan los Protectores, a quienes todos los de la Academia deverán obedecer, tanto en los casos expresados como en los demás concernientes al buen orden de la Academia.

4

El Viceprotector tendrá las mismas veses que su Principal y en caso de su asistencia de unos y otros tendrá sólo uno de ellos voto de calidad, y en defecto de los Protectores o Protector le tendrá el Viceprotector.

5

Los conciliarios deberán ser de tres clases; esto es, de honor, de mérito y de oposición. Para los primeros podrán ser preferidos algunos sugetos de distinción que huviesen concurrido a la Escuela del Dibuxo o los de igual calidad que se hallasen distinguidos entre los demás en alguna de estas Artes. El principal cargo de estos será resolver con los Protectores todas las materias económicas en que interesa el Cuerpo de la Academia, tomando en los negocios de esta naturaleza la resolución por pluralidad de votos y en caso de faltar Protector o Viceprotector convocará y presidirá el Conciliario de honor más antiguo, siendo conveniente el que estos se abstengan de dar su voto en asuntos facultativos.

6

Los Conciliarios de mérito se elegirán de entre los Facultativos por pluralidad de votos y estos asistirán en todas las juntas con voz y voto y demás prerrogativas que los antecedentes en los casos facultativos y en los exámenes, licencias y matrículas de los que quieran entrar en la Academia, deviendo para ser elegidos a esta clase haver asistido a los Estudios, assí para dar exemplo a los Dicipulos como para su mayor perfección, de modo que devan ya conciderarse como Maestros, y de estos podrá hazer la Academia la confianza de avisarles para que ocupen el puesto y autoridad del Director quando éste faltare y serán convocados en las Juntas Generales y públicas y en las Ordinarias a que les hará convocar los Protectores.

7

El que solicite ser admitido por conciliario de oposición presentará alguna piesa de su facultad trabajada en la Escuela o en parage nada sospechoso, y hallando en ella el mérito correspondiente se le elegirá en calidad de tal por pluralidad de votos y gozará de las mismas preheminiencias, voz y voto que los demás conciliarios.

8

Ya queda dicho que el cargo de Secretario devía ejercerle alguno de los conciliarios, el que por pluralidad de votos hallase más a propósito la Junta General. Estará a su cargo el Archivo, Libros, Papeles y Sello de la Academia, y tendrá la misma voz y voto que los demás conciliarios. Tendrá una de las llaves y los libros borradores para sentar en ellos lo que se resuelva en todas la Juntas, notando lo que se resuelva con las precisas circunstancias y día en que se celebró. Leerá antes de empezar la Junta la resolución de la antecedente y lo pasará al Libro de Acuerdos, con su firma, y la rubricará el que presida, cuya acta dará después fee, y podrá dar las copias y certificaciones que legítimamente se pidieren o mandase dar el Protector o Protectores. Estenderá los carteles en caso de oposiciones, tendrá Libro aparte para notar las creaciones de todos los Académicos, con nota de los servicios, asensos y clases; en otro pondrá los nombres de los Dicípulos, expresando el día que empezaron a trabajar o que fueron admitidos, su Patria, Padres, Edad y las notas que merezcan, sus adelantamientos. Recaerá en éste el oficio de Fiscal y deberá llebar otro Libro con cuenta separada y asiento de las partidas que entren y salgan del Arca, y en otro podrá notar con toda puntualidad los muebles y alajas de la Academia, y a quien quedan entregadas. Todos los años será de su cargo recordar al Protector o Protectores un día señalado para pasar las cuentas con los que hubiesen tenido encargo y hubiesen manejado por qualquier motivo dinero alguno de la Academia, no disimulando en esto los Protectores cosa alguna.

9

Los Académicos serán de tres clases, honorarios, de número y supernumerarios; todos los que pretendiesen serlo acudirán al Protector o Protectores que, juntando la Junta que corresponda, se crearán por pluralidad de votos, pasando a los de honor una carta del Secretario y a los demás un título firmado y sellado con el sello de la Academia. Esperimentando esta Noble Arte en Mallorca tanta decadencia en sus facultativos, viéndose estos con tan poca utilidad, respeto de trabajar algunos sin las correspondientes licencias, sería conveniente que nadie pudiese ejercer alguna de estas facultades sin la aprobación y Matrículas de la Academia, no permitiendo a nadie empieze obra alguna de aquellas que deven exponerse al Público que antes no la sugete a la censura y corrección de la Academia, evitando tantos abusos como se ven, las más veces ocasionados por los que no son Profesores del mismo Arte.

10

Habrán tres Directores; esto es, uno de Pintura, otro de Escultura y otro de Arquitectura. Del cargo del primero será concurrir todas las noches la hora señalada a dirigir y enseñar el Dibuxo y todo lo conveniente a la Pintura, destinando un día cada mes para la explicación de algunos puntos theóricos y especulativos, sirviéndose de aquellos libros más útiles y claros, a cuyo ejercicio deberán asistir los Maestros y los Discípulos. Tendrá voto en las Juntas, como los conciliarios, y en los asuntos de su facultad será el primero, quedando a su cargo la distribución y colocación de los papeles y Discípulos.

11

El Director de Escultura asistirá con la misma vigilancia a la sala del Modelo para dirigir la Escultura estatuaría y talla, tendrá voto asimismo como el de la Pintura.

12

El Director de la Arquitectura enseñará donde se le destine la Arquitectura Civil, Montea y cortes de cantería, a dirección y gusto del Protector, y tendrá igualmente voto como los demás. Deverán enseñar todos los Directores con el mayor amor a sus Discípulos y avisar al Protector en caso de no poder concurrir, para que éste avise alguno de los conciliarios de mérito para que suplan sus ausencias.

13

El conserque y portero, que será uno mismo, podrá ser el que lleve el asiento de cuydar del alumbrado de la Escuela del Dibuxo, siendo de su cargo el aseo y limpieza de las salas, avisar para las Juntas y hazer quanto le mande el Protector y Directores.

14

Será conveniente quando sea necessario que se dé alguna gratificación a algún hombre robusto y de buen talle para que sirva de Modelo, quando el Protector y Director se lo mande y sea conveniente a la Escuela.

15

Serán admitidos por Discípulos de esta Academia todos los naturales de este Reyno, como los extranjeros, los que presentarán un Memorial al Secretario con espresión de su Nombre, Edad, Padres, Patria y Arte a que se inclina, el que los alistarán, y con el visto de los Protectores podrán empezar en la sala que se les señalare, observando que al tomar la última Matrícula deverán hazer pruebas de su limpieza de sangre, según está mandado en el capítulo 27 de los Estatutos o constituciones aprovadas por la Real Audiencia y que oy sigue el Colegio de Pintores.

16

Las Juntas particulares o ordinarias se compondrán del Protector o Protectores, Conciliarios y Secretario, que las podrá convocar siempre que quieran o hallasen

conveniente los Protectores, y éstos con el Director de la Facultad que se trate tomarán resolución. Compondrán la Junta pública los mismos que componen la particular, sólo que en aquella podrán llamar los Protectores a los Directores que quieran y en ésta deberá llamarlos a no haver grave inconveniente. En esta Junta se darán todos los años las Matriculas, se crearán Académicos y se tendrán los exámenes que parezcan bien a los Protectores. La Junta General se deberá componer de los sobredichos y de los Académicos de honor y número, que tendrán voz y voto como los demás. Ésta se juntará una o dos veces al año, a no haver motivo particular. Se elegirán en ésta los empleos de conciliarios, secretario y llavero, que será un conciliario, que no podrá ser de la misma clase que el secretario.

17

Las Matriculas serán tres en cada una de las Artes; esto es, en la Pintura tres: la primera después de un año de dibuxo con aplicación, otra en la Pintura colorida y otra en la de impresión, necesitando ésta última los que quieran vender pinturas de su mano. En la Escultura, a más del Dibuxo, que será la misma, tendrá la de adornos de talla y de escultura estatuaria. En la Arquitectura, la primera será la misma, la segunda de Arquitectura Civil y la otra de Montea y cortes de cantería, sin que por ninguna circunstancia puedan conferirse estas Matriculas al que no hubiese concurrido y aprendido por el tiempo regular y necessario a la Escuela o Sala donde se enseñe su propia facultad, a menos que no fuese un superior talento y conocida habilidad o que hubiese aprendido fuera del Reyno, en cuyo caso se les podrá dispensar el aprendizaje.

18

En orden a los asientos, siempre que por algún motivo grave o alguna función pública quisiese asistir, el Presidente tendrá la silla de Dignidad y a su lado derecho el Protector más antiguo, a la izquierda el Viceprotector, y a su lado el Secretario con mesa particular; seguirá a los Protectores el Conciliario de honor más antiguo, a no haver algún sugeto distinguido que quiera pronunciar algún discurso, en cuyo caso le ocupará siguiendo después por su antigüedad los Conciliarios de honor, a éstos los Académicos de honor, después los Directores de Pintura, Escultura y Arquitectura, seguirán a éstos los Conciliarios de mérito, después los de oposición, luego los Académicos de número, y por último los supernumerarios, que sólo tendrán asiento y podrán proponer con permiso del Director o Protectores, si algo pensasen útil para la Academia.

19

Como no puede haver más que un voto de calidad, le tendrá el Presidente o el Protector más antiguo o el que presida la Junta.

20

Deviendo al zelo de esta Real Sociedad el que todos los años mueva la emulación de la juventud con el repartimiento de Premios, puede dexarse a su arbitrio la función con que todos los años ha animado la pueril y honrrada codicia de los Alumnos.

21

Convendrá por último suplicar a S. M. que, atendiendo al benigno corazón con que siempre ha mirado aquellos vasallos que sin dexar las Armas de sus manos han procurado ennoblecer la Patria con sus Estudios, se digne formar esta Academia bajo la Protección de la de San Fernando y con los honores, prerrogativas y esenciones con que ha hecho felices las que se han erigido en Barzelona, Valencia, Sevilla y otras Provincias de España o con aquellos que hallase conveniente distinguir esta Academia. Y si esto puede concurrir a animar la Escuela de Mathemáticas establecida por esta Sociedad, podría también unirse igualmente con sus mismas prerrogativas y circunstancias adaptables.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrese, José Luis de (1973). *Antonio González Ruiz, Pintor de Cámara de S. M. y Director General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Azcárate, Isabel (1989). "Cristóbal Vilella, pintor y naturalista". En: *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 91-96.
- Azcárate, Isabel (1990). *Naturaleza y arte: la fauna de la isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella: (siglo XVIII)*. Palma: J. J. de Olañeta.
- Azcárate, Isabel/Salinero, M^a del Carmen (1995). "Cristóbal Vilella (1742-1803) y la Fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII". En: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 80, Madrid, pp. 205-212.
- Bédar, Claude. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808), contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española/RABASF.
- Berard, Gerónimo (s. d.). *Oración que dixo el Sr. D. Gerónimo de Berard y Solá, Académico de Honor y de Mérito en la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando de Madrid, Socio de Número de la Real Sociedad de Amigos del País de este Reyno de Mallorca y Protector de su Escuela de Dibujo, en la pública función de la distribución de los Premios concedidos a los Alumnos de ella, que se celebró el día 7 de Enero de 1781*. Palma: Imprenta D. Ignacio Sarrá y Frau.
- Bover, Joaquín M.^a (1976). *Biblioteca de escritores baleares (1868)*. 2 vols. Barcelona-Sueca: Curial.
- Calle, Ramón de la (2009). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Universidad de Valencia.
- Cantarellas, Catalina (1979-1980). "La institucionalización de la enseñanza artística en Mallorca: la Academia de Nobles Artes (1778-1808)". En: *Mayurqa*, 19, Palma, pp. 279-293.
- Carbonell, Marià (1991). "Antoni Ribas i la tradició". En: *Antoni Ribas (1845-1911)*. Catálogo de exposición. Palma: Sa Nostra Caixa de Balears, pp. 49-91.
- Carbonell, Marià (2013). *El cardenal Despuig: Col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Palma: Consell de Mallorca.
- Caveda, José (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*. 2 vols. Madrid: impr. M. Tello.
- Collu, Rosalina (1983). *Carlo Giuseppe Ratti: Pittore e Storiografo d'Arte*. Savona: ed. Liguria.
- Crespo Delgado, Daniel (2015). "Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración". En: *Imafronte*, 24, Murcia, pp. 43-72.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de Agosto de 1766, (1766)*. Madrid: impr. v^a de Eliseo Sánchez.

- El Real Sitio de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey* (2000). Catálogo de exposición. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Fajarnés, Enrique (transcr.) (1899-1900). “Protesta contra la confusión de las Artes Nobles y las Mecánicas (1800)”. En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, VIII, Palma, pp. 223-224.
- Fontbona, Francesc/Durá, M.^a Victoria (1999). *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I. Pintura*. Barcelona: RACBASJ.
- Forteza, Miquela (2009a). “El expediente personal de Francisco Muntaner Moner, un claro exponente de la exigencia de limpieza de sangre para acceder a la Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 65, Palma, pp. 177-190.
- Forteza, Miquela (2009b). “Francisco Muntaner y su participación en algunas de las empresas ilustradas más importantes del siglo XVIII”. En: *Academia*, 108-109, Madrid, pp. 79-92.
- Furió, Antonio (1946). *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca (1839)*. Palma: impr. Francisco Pons.
- Gambús, Mercè/Barceló, Pep (2014). *Les arts a Mallorca entre els Àustries i els Borbons. Llibre de cartes i exàmens del col·legi de pintors i escultors començant 1659 fins a 1724*. Palma: Lleonard Muntaner ed.
- Lozano, Juan Carlos (2005). “Una descripción manuscrita de las fuentes y esculturas de los jardines del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso”. En: *Artigrama*, 20, Murcia, pp. 341-346.
- Montaner, Pere de/Rosselló, Magdalena (a cura de). *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745-Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*. Catálogo de exposición. Palma: Ajuntament.
- Mulet, Bartomeu (1979). “La centralització dels estudis de Belles Arts. El cas de Mallorca (1849-1900)”. En: *III Jornades d’Història de l’Educació als Països Catalans*. Girona: pp. 93-96.
- Muntaner, Juan (1953). “Para la historia de las Bellas Artes en Mallorca”. En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 31, Palma, pp. 236-243.
- Navascués, Pedro (1983). *Benito Bails. De la Arquitectura civil. Tomo Primero*. Murcia: COAATM.
- Pardo Canalís, Enrique (1967). *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid: CSIC.
- Quílez, Francesc M. (1998). “Josep Cantallops i Salvador Mayol, dos exemples d’intercanvis artístics entre Catalunya i l’illa de Mallorca”. En: *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Catálogo de exposición. Palma: Govern Balear/MNAC, pp. 27-43.
- Quílez, Francesc M. (2002). “Tendències acadèmiques en l’art de finals del segle XVIII i principi del segle XIX”. En: *Llotja. Escuela Gratuita de Diseño 1775. Escola d’Art 2000*. Barcelona: Escola Llotja, pp. 21-33.
- Quílez, Francesc M. (2007). “La història del col·leccionisme públic a la Barcelona vuitcentista”. En: B. Bassegoda (ed.): *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra/Barcelona/Girona/Lleida: UAB/UB/UdG/UdL/MNAC, pp. 13-58.
- Rincón, Wifredo (1998). “Temas orientales en la pintura española del siglo XVIII”. En: *I Congreso Internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- Sánchez López, Andrés (2008). *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Vilella, Cristóbal (1999). *Flores y frutos de la isla de Mallorca* (ed. I. Azcárate, J. L. González García de Ángela). Palma: ed. J. J. Olañeta.
- Vilella, Cristóbal (2000). *Trajes de la isla de Mallorca* (ed. P. de Montaner, M. Rosselló). Palma: ed. J. J. Olañeta.
- Villena, Miguel/Almazán, Javier S./Muñoz, Jesús/Yagüe, Francisco (2009), *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces*, Madrid: CSIC.

Fecha de recepción: 7-VII-2016
 Fecha de aceptación: 27-II-2017

EL PROCESO DEL PROYECTO DEL TEMPLETE DE LOS EVANGELISTAS DE EL ESCORIAL

Pedro Moleón Gavilanes
Universidad Politécnica de Madrid

Resumen: El templete de los Evangelistas de El Escorial encuentra su inspiración en los arcos cuadrifrontes romanos y en el *tempietto* de San Pietro in Montorio. Pero aquí se expone por primera vez que otra obra de Bramante, la planta del plano de pergamino de su primer proyecto para San Pedro, tiene también una directa relación con los pilares achaflanados del templete herreriano y esto sólo se explica por la presencia de Juan Bautista de Toledo en la fábrica del Vaticano y la influencia de esa experiencia romana en la formación y en la obra de su discípulo Juan de Herrera.

Palabras clave: Bramante, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, templete, *tempietto*, arco cuadrifronte, arco tetrápilo, plano de pergamino, pilar achaflanado.

THE DESIGN PROCESS OF THE *TEMPLETE DE LOS EVANGELISTAS* OF EL ESCORIAL

Abstract: Juan de Herrera's *Templete de los Evangelistas* (Evangelists' Temple) of El Escorial takes its inspiration from Roman quadrifrons arches and the *Tempietto di San Pietro in Montorio*. But this article shows for the first time that another Bramante work, his first-draft parchment plan for San Pietro, also bears a direct relationship with the chamfered pillars of Juan de Herrera's temple. This could be accounted for only by the presence of Juan Bautista de Toledo in the Vatican factory and the knock-on influence of this Roman experience on the training and subsequent work of his disciple Juan de Herrera.

Key words: Bramante, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, *templete* (small temple) *tempietto*, quadrifrons arch, tetrapylon arch, parchment plan, chamfered pillar.

En memoria de Agustín Bustamante

Se conocen con precisión las fechas en que este templete se incorpora en tiempos de Felipe II al conjunto del Monasterio de El Escorial: su fábrica de piedra berroqueña, mármoles y jaspes fue contratada el 22 de diciembre de 1586, de acuerdo con el modelo, las trazas y las condiciones que para ello estaban ya hechas. Su construcción quedaba bajo el control de fray Antonio de Villacastín como obrero mayor y de Juan de Minjares como aparejador de cantería, pero previendo las

ausencias de este último, ya que estaba entonces al frente de las obras del Palacio de Carlos V de Granada y de la Casa Lonja de Sevilla, se establecía que pudiera ser sustituido por el maestro de cantería García de Alvarado. El plazo de ejecución al que se compromete la contrata es de catorce meses y el modelo del templete que serviría de referencia para la obra, hecho en madera, se acabó de pagar el 26 de agosto de 1587. Con respecto a los cuatro estanques que completan la idea asociada a lo que los documentos nombran como “*la fuente del claustro principal desta fábrica de San Lorenzo el Real*”, la saca y desbastado del mármol de Estremoz se contrata el 11 de abril de 1587. El 8 de febrero de 1588 se contrata la labra y el asiento del mármol de los cuatro estanques y todo el conjunto, templete y estanques, queda terminado de pagar el 16 de julio de 1588 de acuerdo con la tasación de la obra hecha por García de Alvarado¹.

Aunque no lo mencionan los documentos que aportan todas las precisiones anteriores, por las fechas en las que se tienen dibujadas las trazas y redactadas las condiciones para la obra del templete, diciembre de 1586, su autor sólo puede ser Juan de Herrera y así está admitido unánimemente por la historiografía que se ha ocupado del Monasterio, ya que no será hasta siete años después, por real cédula de 9 de diciembre de 1593, cuando se disponga que en la fábrica de San Lorenzo “*sigan las traças que Francisco de Mora ha dado y diere de ella, como se han seguido las de Joan de Herrera, por cuya falta de salud no ha podido proseguirlas*”². Además, es el mismo Herrera quien se encarga de darnos la única planta conocida del templete en el siglo XVI al dibujar la *Planta primera y general de todo el edificio de S. Lorenzo el Real*, en realidad la planta baja del Monasterio, para que sea grabada en 1588 por Pedro Perret. Y también es Herrera quien nos explica su destino y su sentido articulador (en sus cuatro chaflanes se excavan sendos nichos bajo los cuales sale agua que cae en cuatro estanques) y regulador (“*por el medio de este Templeto pasa la calle principal del jardín*” del claustro) en un texto breve del que me interesan sus primeras palabras, las más propiamente descriptivas: se trata de “*un edificio a manera de Templo de forma ochavada*”³. Es importante subrayar esa *forma ochavada*, ya que es una geometría singular en el monasterio jerónimo de San Lorenzo.

Sobre el templete de los Evangelistas han escrito de un modo monográfico George Kubler y Santiago Sebastián. Ambos encuentran el modelo directo del templete herreriano “posiblemente”, escribe Kubler, en el templete del jardín del claustro agustino de la iglesia de la Santa Cruz, en Coimbra⁴.

¹ Bustamante, 1994: 424-425 y 647-650.

² Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales, Leg. 302, ap. 3, fol. 31. Llaguno, 1829, II: 276. Cervera, 1987: 395.

³ Herrera, 1589: primer diseño, letras BB, pp. 10v y 11. Para las estampas y el Sumario, Cervera, 1954. Bustamante, 1994: 643-646. La planta del templete en el primer diseño es el único documento de época con el que contamos, por lo que el monumento deviene en documento construido y es la mejor fuente directa en la que apoyarnos para su estudio.

⁴ Kubler, 1966: 291-296; 1972: 7-14; 1985: 108. Sebastián, 1985: 64-73.



Fig. 1. El templete del claustro de los Evangelistas del Monasterio de El Escorial.

Después de ellos ha dedicado su atención al templete Pedro Navascués en un texto sobre el que volveremos en seguida⁵.

Por su parte, en su libro sobre dibujo y arquitectura en la obra de El Escorial, también Javier Ortega Vidal realiza un estudio sobre el templete de los Evangelistas. Y lo hace poniendo la atención en un aspecto que, en sus palabras, *“no está suficientemente valorado: la manera en que se divide el suelo del claustro”*⁶. El hecho de que estemos ante una obra atravesada por dos calles ortogonales sugiere a Javier Ortega *“una intensa y atractiva relación con un tipo romano de la antigüedad”*: el arco cuadrifronte, ya que *“existe en el templete una componente innegable de cuádruple arco de triunfo”*⁷ (fig. 1).

Encontrar y mencionar, como hace el profesor Javier Ortega, el antecedente directo de la antigüedad clásica para una obra del Renacimiento es siempre una fiesta, de modo que la relación del arco cuadrifronte y tetrápilo romano con el

⁵ Navascués, 1987: 61-74.

⁶ Ortega, 1999: 94.

⁷ Ortega, 1999: 95.

templete de El Escorial me parece lo más relevante de su interpretación de la obra herreriana y es fundamental para lo que yo quiero desarrollar aquí.

Herrera supo de la existencia en la antigüedad del arco mal llamado de Jano en el romano Foro Boario, divulgado por el *Libro III* (Venecia, 1540) de Serlio, quien lo describe como “*pórtico abierto por todas quatro partes*” y lo muestra dibujado en planta y alzado⁸. Además, Herrera acompañó en 1580 a Felipe II en su viaje a Lisboa pasando por Extremadura, con estancia prolongada en Mérida. De ello daba noticia Llaguno en relación con lo que él llama “la conquista de Portugal” por parte de Felipe II: “*Al paso por Badajoz se había detenido el Rey en Mérida quince días, y durante ellos examinó los edificios romanos, que permanecen aún en aquella ciudad, siendo los principales el gran puente sobre el Guadiana, el del río Albarregas y un arco triunfal casi entero [...] A todo este examen le acompañó Herrera*”⁹. Al norte de Mérida se encuentran las ruinas de la romana Cápera, actual Cáparra, en la que el mejor vestigio de su pasada gloria es el arco cuadrifronte y tetrápilo bajo el cual se cruzaban los ejes principales de su trazado urbano. El de Cáparra es el único arco de ese tipo existente en la península ibérica y el dato era conocido ya en la segunda mitad del siglo XVI (fig. 2). Nada habría de extraño, por tanto, en que o bien en el viaje de ida de Madrid a Lisboa o bien en el viaje de regreso de Lisboa a Madrid, Juan de Herrera tomara un camino que le llevara a conocer un arco tan singular, cerrado por una bóveda de arista en su centro, y que ese modelo formara parte de la memoria visual y la experiencia del antiguo que influyó en la traza posterior del templete escurialense¹⁰.

LA ELECCIÓN DE LOS PILARES

En el artículo mencionado más arriba, el profesor Pedro Navascués explica y argumenta impecablemente la independencia del templete del claustro principal de El Escorial, e incluso del claustro mismo, respecto de modelos foráneos, sean éstos portugueses o italianos, para hacer de ambos casos, claustro y templete, la culminación de “*una larga tradición medieval de fuerte esencia hispánica*”. Además, poniendo Navascués de nuevo el claustro y el templete de los Evangelistas bajo la misma óptica, sostiene: “*resulta difícil señalar [para ambos casos] una experiencia italiana que*

⁸ Serlio, 1552: LIII v y LIII r. Herrera tenía en su biblioteca al morir tres libros de Serlio, los tres en italiano, aunque no sabemos cuáles. Ruiz de Arcaute, 1936: 150-171.

⁹ Llaguno, 1829, II: 139.

¹⁰ Lo apunta también Ortega, 1999: 95, nota 64. Ejemplos romanos de arcos cuadrifrontes se encuentran en Cáparra, Cáceres, de época flavia (69-98); en Leptis Magna, Libia, de tiempos de Trajano (98-117) y tiene adosadas columnas exentas sobre pedestales en sus cuatro lados; en Trípoli, el arco de Marco Aurelio, de época de los antoninos (138-192), cuadrado al exterior y con su centro cubierto con una muy rebajada cúpula ochavada; en Leptis Magna otra vez, el arco de Septimio Severo (192-211), que vuelve a estar dotado de pórticos de columnas sobre pedestales en todos sus frentes; en Tebessa, Argelia, el arco cuadrifronte de Caracalla (211-217), también columnario, y en Roma el arco cuadrifronte del Foro Boario, de época de Constantino (312-337), con las columnas perdidas cuando Serlio lo dibuja. Véase García y Bellido, 1972: 311, 352, 453, 541, 542 y 681.



Fig. 2. Arco cuadrifronte de Cáparra, Cáceres (ca. 80). Estampa en Alexandre Laborde. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Pierre Didot, 1811, t. I, v. 2.

pueda proponerse como antecedente escurialense en la misma medida en que se hace, por ejemplo, con la planta de la iglesia o con la resolución de su cúpula”¹¹.

Sin entrar ahora en el caso del claustro, por mi parte quisiera compatibilizar aquí el indudable casticismo del templete con la doble ascendencia italiana a partir de la cual se crea el justamente famoso edículo herreriano. Y antes de hacerlo anticipo que no es nueva ni exclusivamente mía la convicción de tales genealogías en términos tanto estructurales como compositivos, aunque sí va a ser aquí donde se vean por primera vez dibujados sus perfiles.

Empecemos por la ya mencionada estructura tetrápila y cuadrifronte, y, en consecuencia, por la elección del tipo de pilar que va a repetirse cuatro veces para formar la planta del templete de El Escorial mediante cuatro pórticos abiertos.

En su monografía de 1936 sobre Juan de Herrera, Agustín Ruiz de Arcaute sostiene que el templete es “reflejo manifiesto de la afición con que estudió Herrera los proyectos de los arquitectos italianos” para después llamar la atención —y fue el primero en hacerlo— sobre una peculiaridad del templete de los Evangelistas que lo hace

¹¹ Navascués, 1987: 61. Lorente, 1941: 377-383. Barbeito, 1985: 38-51.

muy especial: “*está integrado, dice Ruiz de Arcaute, por cuatro macizos o pilares, que sostienen por arquería una cúpula como aquélla que Bramante ideara para San Pedro, y con la particularidad en sus pilares de que su disposición es contraria de sentido, dando cara afuera en el templete lo que en aquél es el crucero*”¹².

La verdad es que esta fina observación de Ruiz de Arcaute no ha tenido ningún eco en la historiografía posterior, a pesar de su enorme interés, quizá por la breve y farragosa redacción con que la explica y quizá también porque no aclara a qué pilares de los diferentes proyectos de Bramante para San Pedro se refiere, aunque, ya que todos fueron pilares achaflanados¹³, se puede entender de forma general el concepto de inversión al que se refiere Ruiz de Arcaute. Pero hay que reconocer que ni lo precisa como merece ni lo ilustra como podría.

A precisar y a ilustrar qué pilares de los dibujados por Bramante son los que pasan al templete de los Evangelistas en una disposición contraria de sentido es a lo que están dedicadas aquí las próximas páginas. En ellas quiero demostrar que Herrera proyecta el templete de El Escorial haciendo un juego manierista que consiste en mantener la forma, pero invertir la posición relativa de, en concreto, los cuatro pilares achaflanados del primer proyecto de Bramante para la Basílica de San Pedro, el que se demuestra en la famosa *media planta del plano de pergamino* conservado en la Galería de los Uffizi de Florencia (Uffizi, AI), fechable hacia mediados de 1505, de modo que los grandes chaflanes que con Bramante miran hacia dentro, hacia el centro del templo, con Herrera miran hacia fuera, hacia las esquinas del claustro de los Evangelistas.

La única diferencia entre la forma concreta de unos y otros pilares está en que el menor tamaño de los de el templete de El Escorial lleva a Herrera a reducir a una sola las dobles pilastras correspondientes a los arcos torales de San Pedro. Esas pilastras se convierten en el templete de los Evangelistas en retropilastras de las columnas que forman los cuatro pórticos dóricos de las fachadas. Además, los chaflanes menores del templete enlazan directamente con los laterales de las hornacinas, sin el escalonado intermedio que presentan los pilares de Bramante. Con esas dos únicas diferencias, consecuencia directa del cambio de tamaño, y un mayor diámetro para el nicho del chaflán, los cuatro pilares diagonales del templete de los Evangelistas son iguales en planta que los pilares diagonales del plano de pergamino de Bramante. No se trata aquí de una imitación o una evocación por semejanza, sino de una copia directa (fig. 3).

Herrera era maestro en adaptar y ajustar a diferente tamaño un mismo concepto constructivo, figurativo o espacial. Lo demuestra con virtuosismo cuando concibe la iglesia de El Escorial, hecha de templo y sotacoro, es decir, de dos plantas centralizadas que se unen para dar como resultado una planta longitudinal¹⁴. Pero templo y sotacoro, a pesar de sus diferentes dimensiones, tienen la misma planta.

¹² Ruiz de Arcaute, 1936: 72. Ortega, 1999: 97, nota 67.

¹³ Todos se encuentran en Tessari (ed.) (1996).

¹⁴ Moleón, 1984: 35-38; 1986a: 87-97; 1986b: 161-171.

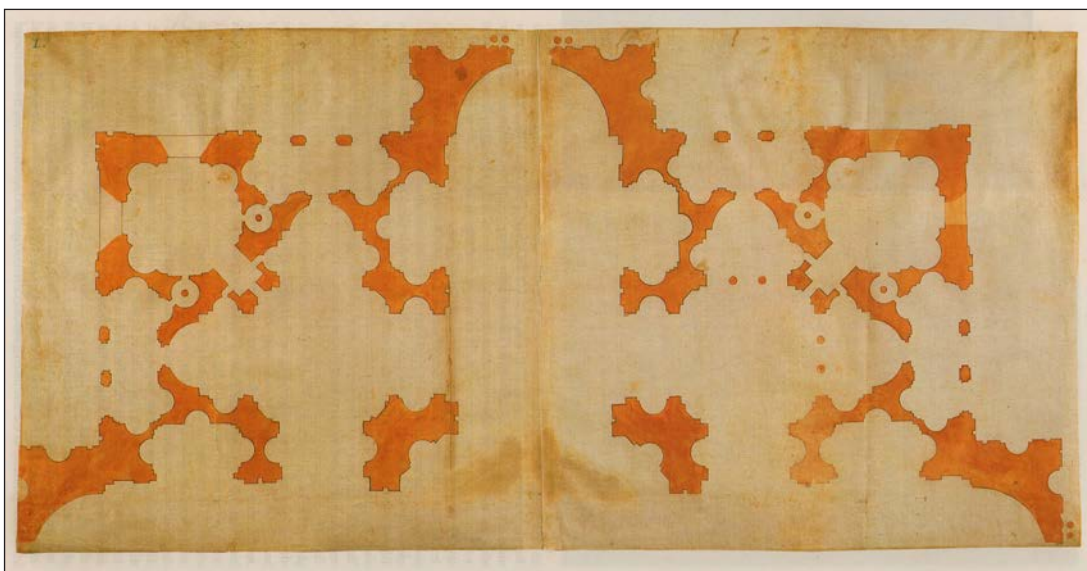


Fig. 3. Donato Bramante, media planta del plano de pergamino con el primer proyecto para San Pedro. Florencia, Uffizi, A1.

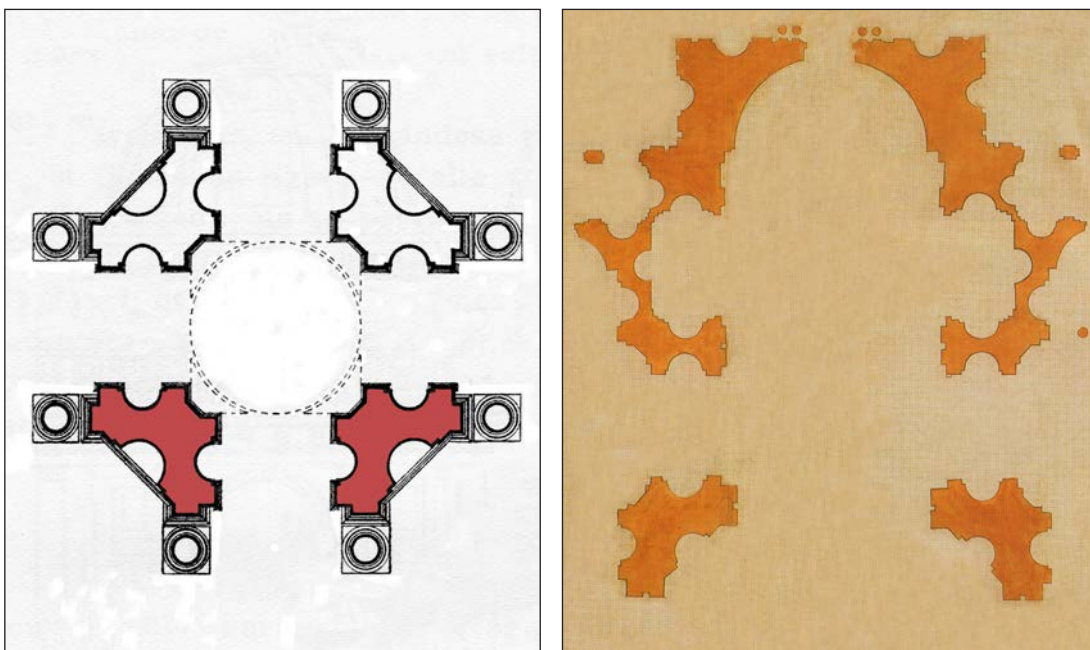
Y, hablando de pilares, incluso los pilares achaflanados de ambos espacios, templo y sotacoro, tendrán también en la concepción de Herrera la misma planta, tal como los dibuja en una de sus trazas¹⁵, aunque el detalle de los nichos se vea modificado por el diferente tamaño de cada pieza, tal como la realidad construida confirma, pero sin pérdida de la voluntad y la intención de igualdad que rige el proyecto (figs. 4 y 5 – figs. 6 y 7).

Volviendo al templete de los Evangelistas, otros pilares achaflanados de los proyectos para San Pedro pudieron ser conocidos por Herrera, tanto los de Bramante reproducidos en el *Libro III* de Serlio como los de Antonio de Sangallo el joven y los de Miguel Ángel, difundidos en estampas, pero en ninguno de ellos está la referencia para el templete de El Escorial, sólo la podemos encontrar en el plano de pergamino. Herrera era muy consciente de que la idea que había detrás de los pilares achaflanados de ese plano primero de Bramante era reflejo de una concepción estructural y espacial sin precedentes y, como tal, una de las más extraordinarias invenciones del Renacimiento italiano asociadas a los templos presididos en su interior por una cúpula. Hoy sabemos que tanto los pilares achaflanados de la basílica de San Pedro como el *tempietto* de San Pietro in Montorio son las dos mejores “realizaciones representativas de la revolución lingüística bramantesca”¹⁶.

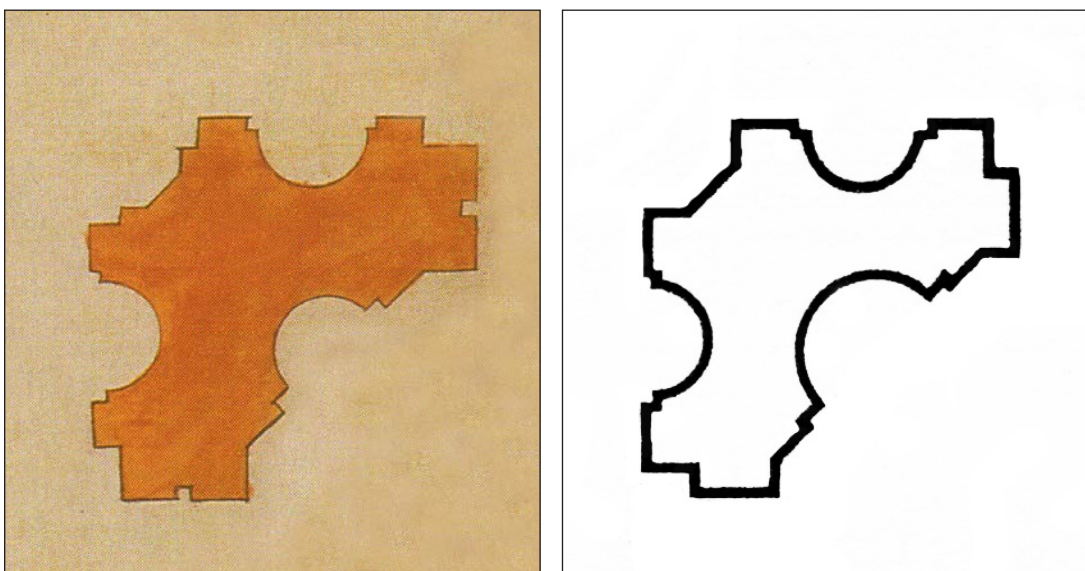
La influencia de los pilares achaflanados inventados por Bramante es decisiva sobre la forma de las pechinas que articulan el cambio de geometría de la planta, ya que los chaflanes dan a la línea de arranque del tambor, o de la cúpula hemiesférica

¹⁵ López Serrano, 1944: 19 y lám. X.

¹⁶ Bruschi, 1987: 168.



Figs. 4 y 5. Planta del templo de los Evangelistas, según el levantamiento de Agustín Ruiz de Arcaute, y detalle central del plano de pergamino de Bramante. Nótese la forma idéntica de los pilares diagonales y la inversión de la posición relativa de los chaflanes.



Figs. 6 y 7. Plantas de los pilares del plano de pergamino de Bramante y del templo de los Evangelistas según dibujo de Ruiz de Arcaute.

cuando carece de éste, una forma ochavada¹⁷. Ya no se pasa de una geometría cuadrada a otra circular, a la manera de Brunelleschi, sino de una geometría octogonal a otra circular y ese aumento de lados del polígono de arranque cambia definitivamente el triángulo esférico que hasta entonces era la pechina por un trapecio esférico, tal como vemos en la iglesia de El Escorial, que sigue esta pauta. Con un chaflán mucho menor que el de San Pedro, pero la sigue¹⁸.

La pregunta fundamental sería ahora ¿cómo pudo Herrera tener noticia tan precisa y detallada de la forma concreta y el sentido espacial de los pilares diagonales del plano de pergamino de Bramante para San Pedro?, si forman parte de una propuesta no construida, que no pasa del dibujo. Y la respuesta sólo puede ser una: a través de su maestro, Juan Bautista de Toledo. Y esto tiene importantes implicaciones historiográficas hasta ahora no mencionadas.

Siempre ha planeado sobre el maestro de Herrera y primer arquitecto maestro mayor de la obra de El Escorial la cuestión de por qué fue elegido por Felipe II para tan alto destino, cuáles eran los méritos y las capacidades que lo acreditaban para obtener el nombramiento de arquitecto del rey, el primero y el último con tal título en las cortes de los Austrias.

Sabíamos de Juan Bautista que *“después de haber estudiado en su patria lo que entonces se podía aprender de arquitectura, pasó a Roma á continuar sus estudios con los grandes maestros que florecían y con el examen de las ruinas de la antigüedad”*¹⁹.

La historiografía del siglo XX habría conseguido dar respuesta a las preguntas anteriores si Juan Bautista de Toledo es realmente la misma persona que Carlos Vicuña, Severino Giner y Romeo de Maio identifican en sus investigaciones en el Archivo Vaticano con un cierto *“mizer Giovan Battista de Alfonsis spagniolo, secondo architetto”* de la basílica de San Pedro, con nombramiento de Pablo III para ese

¹⁷ A su muerte, Bramante dejó contruidos en San Pedro los cuatro pilares centrales achaflanados hasta el arranque de las pechinas y también los cuatro arcos torales encasetonados, con el brazo y el ábside occidental abovedados y resueltos al exterior mediante altas pilastras de un orden gigante retomado después por Miguel Ángel para las fachadas. *“Después de que Bramante levantara los pilares del crucero, ninguna innovación posterior podía ser independiente del todo. [...] Todos los elementos de su proyecto basaban su estabilidad en los cuatro pilares centrales y la cúpula, a su vez, dependía del poder de contrarresto de los cuatro brazos. [...] Bramante, al imaginar la basílica como expansión de espacios y de masas construidas en torno a una inmensa área central, hizo del crucero el corazón de una estructura celular. [...] Esta evolución radial era radicalmente diferente del proceso lineal en cadena que exigía el sistema de tramos de los edificios góticos...”* Ackerman, 1997: 193 y 196-197. Para seguir la historia constructiva de San Pedro es utilísimo el libro de Lees-Milne, 1967. Y para la cuestión de la cúpula, Wittkower, 1979: 504-524.

¹⁸ Bruschi explica este tipo de variaciones posteriores sobre el pilar de Bramante. *“Según el arbitrio del arquitecto, el chaflán diagonal podrá ser más grande o más pequeño, podrá aproximar el vano de la cúpula al cuadrado o al octógono; no en razón de una geometría cierta, sino de unas intenciones —constructivas y sobre todo de expresión subjetiva— en gran medida ajenas a la búsqueda de proporciones abstractas absolutas.”* Bruschi, 1987: 234. *“El pilar diagonal de San Pedro es, por tanto, sumamente revelador de las intenciones espaciales de Bramante y una de sus más “extraordinarias invenciones” espacio-estructurales. [...] la solución del vano central [de la cúpula], delimitado por cuatro pilares diagonales, resultará decisiva para toda la arquitectura posterior hasta el siglo XVIII y aún después”*. Bruschi, 1987: 233.

¹⁹ Llaguno, 1829, II: 78.

puesto, dado en un Breve pontificio de 18 de diciembre de 1546, y documentado en los libros de la fábrica de la obra, entre el 23 de diciembre de 1546 y el 20 de septiembre de 1548, trabajando bajo las órdenes de Miguel Ángel como su hombre de confianza²⁰.

Pues bien, la utilización en 1586 por parte de Herrera de la planta del pilar achaflanado del plano de pergamino de Bramante sólo puede explicarse si, al proyectar el templete de los Evangelistas, tiene previo conocimiento del detalle concreto de su trazado a través de alguien que pudiera haber tenido acceso directo y copia de los planos de la fábrica de San Pedro, incluidos los de las propuestas no construidas. Y todo esto añade nuevos argumentos a la identificación de su maestro Juan Bautista de Toledo con aquel español *Giovan. Battista de Alfonsis* que está documentado durante un año y casi nueve meses como segundo arquitecto de una obra en la que Miguel Ángel era el primero. Si no fuera así, el asunto no tendría explicación, ni posible ni satisfactoria²¹.

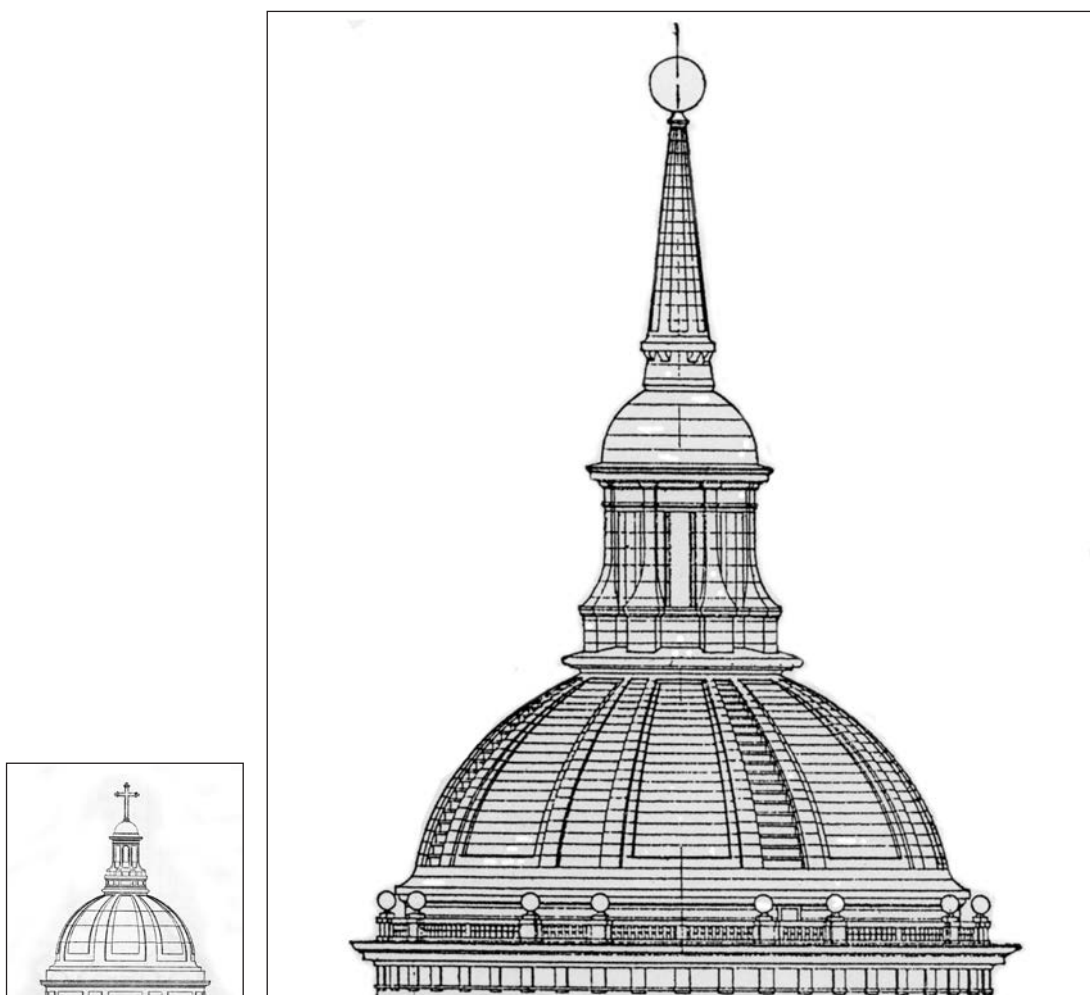
El inventario general de los bienes que estaban en posesión de Juan de Herrera a su fallecimiento, ocurrido en Madrid en la madrugada del 15 de enero de 1597, incluía “*un legajo de diseños de arquitectura de juan bautista de toledo*”²². Es decir, no sólo pudo Herrera escuchar las explicaciones orales de su maestro sobre el interés y las virtudes del proyecto no realizado de Bramante para San Pedro. También, tras la muerte de Juan Bautista el 19 de mayo de 1567 en Madrid, conservó dibujos que le permitieron reproducir con precisión en 1586 el detalle de la planta de los primeros pilares diagonales proyectados por Bramante para crear con ellos la estructura tetrápila y cuadrifronte del templete de los Evangelistas de El Escorial²³.

²⁰ Con Juan Bautista de Toledo identifican en los listados de los archivos vaticanos de la obra de San Pedro a un cierto *Giovan Battista de Alfonsis*. Vicuña, 1966; Giner, 1975 y 1977; Maio, 1978. Este asunto y sus implicaciones historiográficas se discuten con detalle en Rivera, 1984: 65-100.

²¹ Juan de Herrera había viajado por Italia, Alemania y Flandes entre octubre de 1548 y mediados de 1551, formando parte de la comitiva que acompañaba al futuro Felipe II hasta Bruselas para su reconocimiento como heredero de Carlos V. Más tarde, en 1553, marchó de nuevo a Italia como soldado y entre 1554 y 1556 permaneció en Bruselas junto al emperador, al que sirvió también durante su retiro en Yuste. Sus viajes, por tanto, tienen más relación con la vida militar que con la de un estudioso de la antigüedad romana, pero el hecho de que por real cédula de 18 de febrero de 1563 entrara al servicio de Felipe II y a las órdenes directas de Juan Bautista de Toledo inducen a pensar que ya estaba acreditado por trabajos que ignoramos en qué consistieron, pero que llevan al rey a decidir “*que habiendo tenido relación de la habilidad que Joan de Herrera tiene en cosas de arquitectura, le hemos recibido [...] para nuestro servicio*”. Para aspectos biográficos de Herrera, véase Ruiz de Arcaute, 1936. Cervera, 1963: 7-103. Wilkinson-Zerner, 1996. Bustamante, 1996: 7-41. Aramburu-Zabala (dir.), 2003.

²² Ruiz de Arcaute, 1936: 160.

²³ Juan de Herrera, discípulo y continuador de muchas de las obras de Juan Bautista de Toledo, será siempre para Felipe II “nuestro criado”, aunque en una Real Cédula, dada en Lisboa el 20 de enero de 1582, el rey se refiere a él como “*Joan de Herrera, nuestro arquitecto y aposentador de Palacio*” (AGP. San Lorenzo. Leg. 1808, fol. 220r) y en otras dos transcritas por Llaguno-Ceán Bermúdez (1829, III, pp. 342 y 343), en los términos “*Juan de Herrera, nuestro arquitecto*”, el 22 de agosto de 1579 y el 7 de junio de 1591, sin que sepamos que mediara nombramiento oficial alguno de tal destino. El mismo Herrera se autodenomina “*criado de Su Majestad y su arquitecto*” (el 20 de febrero de 1579, AHPM. P. 177, fol. 317r), o “*maestro mayor de obras de Su Majestad*” (el 19 de abril de 1586, AHPM. P. 421,



Figs. 8 y 9. Dibujos a escala de las cúpulas del templete y el templo de El Escorial, según Agustín Ruiz de Arcaute (1936) y Manuel Lorente Junquera (1941), respectivamente.

UNA SEGUNDA INVERSIÓN

En el templete de los Evangelistas podemos encontrar una segunda inversión, tras la ya explicada sobre la posición contraria de los pilares del edificio herreriano y los del plano de pergamino de Bramante. Esta otra pone en relación los relieves del trasdós de la cúpula del templete con los relieves del trasdós de la cúpula de la

fol. 269 v), o “*traçador mayor de su magestad*” (el 10 de septiembre de 1586, Archivo de la Parroquia de San Bernabé, El Escorial. *Libro de defunciones*) o “*apostentador mayor de Palacio y architeto del Rey nuestro señor*” (el 1 de septiembre de 1587, AGP. San Lorenzo. Patrimonio, Leg. 1), dando por sentado que el rey tácitamente le tenía asignadas esas titulaciones, ya que se le pagan sus servicios en calidad de “*architecto de Su Magestad*” y casi tres meses después “*por lo bien que nos ha servido y continuamente sirve, en lo tocante a nuestras obras de architectura...*” (23 de junio y 14 de septiembre de 1577, AGP. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1823, fol. 74 v). Finalmente, se autoproclama “*Arquitecto General de Su Magestad*” en el *Sumario y breve declaración...* Madrid, 1589.

basílica de El Escorial, ya que nervios y tableros tienen sus superficies rehundidas y resaltadas exactamente al revés.

El asunto no puede haber pasado inadvertido para los estudiosos del conjunto del edificio, pero quizá se consideraba tan visible para todos y tan de poca importancia para los análisis dirigidos a la comprensión general del edificio que no ha merecido mención o comentario alguno, que sepamos. Pero esta otra inversión, añadida a la inversión de posición de los pilares de Bramante, puede resultar ahora más significativa y digna de ser considerada. Parece que Herrera nos estuviera avisando con los relieves cambiados de ambas cúpulas, cuya percepción puede ser simultánea desde el claustro de los Evangelistas, que hay otra inversión de más importancia y mayor alcance en ese pequeño edificio concebido más para ser contemplado que para ser usado (figs. 8 y 9). Aquella idea sostenida por Luis Moya sobre que, en El Escorial, “*lo visual domina sobre lo tectónico*” se hace también aquí relevante²⁴.

MÁS REFERENCIAS ITALIANAS EN EL TEMPLETE

En el ya mencionado estudio de Pedro Navascués sobre el templete del claustro de los Evangelistas de El Escorial leemos: “*Tradicionalmente se ha hecho derivar el Templete del Herrera del “Tempietto” de Bramante, pero pienso que se trata de una comparación fácil y sin demasiado fundamento*”²⁵. También Javier Ortega intentaba hacernos ver lo diferentes que pueden llegar a ser templete y *tempietto* en algunos aspectos²⁶.

Por mi parte no quisiera pasar por alto, como no lo hizo Teodoro de Anasagasti en un artículo de 1923²⁷, el hecho de la semejanza compositiva entre *tempietto* y templete, por mucho que sea la más obvia, la más fácil de ver, ya lo decía el profesor Navascués, pero no por fácil desdeñable ni, desde luego, carente de fundamento. Sobre todo porque estoy entendiendo aquí, como se ha visto desde el principio de este texto, que en la pura apariencia de ese tipo de edificios, en su forma de presentarse y explicarse así mismos, está lo más esencial de su significado y su valor, monumental, ornamental o conmemorativo. Está claro también que esa semejanza atañe de un modo directo, a pesar de las muy diferentes plantas sobre las que se elevan templete y *tempietto*, al orden en que se superponen los elementos de la composición de ambos edificios y, en consecuencia, al modo en que el templete herreriano fue concebido por su arquitecto.

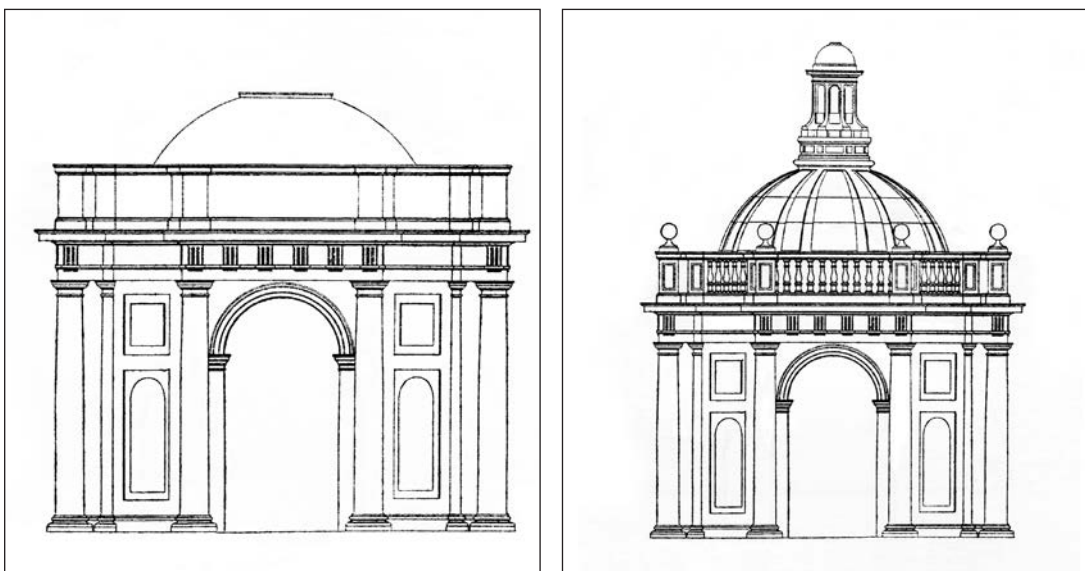
Es centrándonos en este aspecto, el de la invención de la obra, cuando podemos hacer sobre sus alzados el ensayo de diferenciar por partes esos elementos comunes de la composición de ambos edificios. Así, nos encontraríamos para el templete de El Escorial inicialmente con una primera estructura de arco cuadrifronte o

²⁴ Moya, 1963, II: 155-180.

²⁵ Navascués, 1987: 66.

²⁶ Ortega, 1999: 93 y 95.

²⁷ Anasagasti, 1923: 168-179, citado en Ortega, 1999: 93, nota 60.



Figs. 10 y 11. El temple de los Evangelistas como arco cuadrifronte romano con ático y cúpula trasdosada y con balaustrada, cúpula y linterna renacentistas. Montajes del autor a partir del levantamiento de Ruiz de Arcaute.

tetrapylon dentro de la más pura tradición grecorromana. A esa primera estructura podemos añadirle una cúpula trasdosada que cubra el centro, manteniéndonos siempre dentro de los modos del arco cuadrifronte entre los romanos. En ambos casos, arco cuadrifronte con o sin cúpula, podríamos también superponer un ático de coronación general sin perder la ortodoxia del lenguaje clásico a la romana para el templete que así se forma.

Podemos ahora abandonar el ático que actúa como antepecho de la cubierta del arco cuadrifronte a la romana para separarnos del lenguaje clásico de la antigüedad y acercarnos al lenguaje clásico del Renacimiento sustituyendo el antepecho murario anterior por una balaustrada²⁸, tan difundida desde que Serlio utiliza ese elemento en fachadas de su invención en su *Libro IV* (Venecia, 1537)²⁹, y en su *Libro III* como elemento superpuesto a la cornisa del *tempietto* de Bramante³⁰ (fig. 10).

La balaustrada, incluidas en ella las bolas herrerianas sobre los pedestales de separación de tramos, era un recurso ya utilizado en El Escorial precisamente como elemento de coronación sobre las cornisas, por ejemplo en el caso del claustro de los Evangelistas, pero también en otros lugares del edificio. Incluso podemos superponer a esa composición con balaustrada una cúpula trasdosada con remate de linterna al gusto del Renacimiento (fig. 11).

Visto el resultado, la verdad es que no resulta del todo satisfactorio, ya que la balaustrada hace perder presencia a la cúpula y deja con demasiado protagonismo a

²⁸ Sobre su origen y evolución, Wittkower, 1983: 41-48.

²⁹ Serlio, 1552, ff. XXXVr, XXXVIr, LVIIr y LXr.

³⁰ Serlio, 1552, f. XXIIIr.

la linterna, por lo que la cúpula necesita ser peraltada para adquirir visibilidad. De ahí la necesidad de un tambor sin misión de cuerpo de luces, sólo como podio para la sobreelevación de la cúpula³¹. Aunque también podríamos suprimir la balaustrada para que el tambor dejara de ser necesario, pero eso dejaría el resultado construido sin un elemento propio del lenguaje clásico del Renacimiento. O podríamos pensar que la decisión de la existencia del tambor es previa e intencional, ya que Herrera quiere seguir sin duda la pauta del *tempietto* bramantesco, y entonces, en términos puramente compositivos, la balaustrada se hace en El Escorial tan necesaria como en Roma.

A pesar de la nula utilidad de ambas balaustradas como antepecho de protección para una cubierta inaccesible, tanto la romana como la escurialense tienen el mismo fin de acortar, al semiocultar, el alto tambor³², que resulta excesivo en su altura (es cierto que más el de Bramante que el de Herrera) y es además ajeno a los usos de la antigüedad³³. En definitiva, balaustrada y tambor son elementos inseparables de la composición del templete herreriano y ambos están entendidos de este modo, como inseparables, desde que el *tempietto* de Bramante difundido por Serlio los canoniza por primera vez como tales.

En cuanto a las balaustradas de *tempietto* y templete, la de Bramante es de balaustres simétricos, de los que Wittkower llama de doble bulbo. Bramante usó siempre este tipo de balaustre en sus obras. Sin embargo, la balaustrada del templete de Herrera esta hecha de balaustres asimétricos o de bulbo único, a pesar de que la balaustrada que corona el claustro de los Evangelistas está hecha de balaustres simétricos parecidos a los de Bramante. El asunto no es baladí, ya que la invención del balaustre asimétrico pertenece a Miguel Ángel, que lo introduce en la doble escalinata del palacio Senatorio del Campidoglio³⁴, algo que Herrera, en calidad de mejor discípulo de Juan Bautista de (Alfonso) Toledo, no podía ignorar.

El efecto conseguido por la implantación del templete en el claustro de los evangelistas no fue bien entendido por algunos y de las críticas de su tiempo se hace eco el padre Sigüenza cuando escribe: *“A muchos les pesa ver este templete en medio de este claustro, porque como es tan grande [...] y sube tan alto, que yguala con los passamanos y balaustres del claustro, ocupa mucho la vista, embaraça y aun apoca la magestad del claustro”*³⁵.

La secuencia ascendente de los elementos de la composición de *tempietto* y templete es como sigue: en un primer cuerpo aparecen las columnas dóricas de

³¹ El padre Sigüenza lo llama “pedestal redondo”. Véase Sigüenza, 1909: 551.

³² Bruschi explica la balaustrada de Bramante como “un elemento de mediación visual” entre el cuerpo bajo y el cuerpo alto del *tempietto* gracias al cual se suaviza el brusco salto de uno a otro: “Bramante intercaló una pequeña balaustrada continua, totalmente inútil desde el punto de vista funcional pero muy adecuada para crear una transición atmosférica, con su ligera masa calada”. Bruschi, 1987: 221.

³³ Herrera pudo conocer el modo en que, en la restauración gráfica que hace en su *Libro III* del *tholos* dedicado a Vesta en Tívoli, Serlio imagina para cerrar el templo una solución de cúpula que al exterior se muestra como un casquete esférico sobre paralelos escalonados, pero que en el interior voltea hemisférica directamente sobre los muros de la *cella*.

³⁴ Véase Wittkower. 1983: 42 y 209, nota 10.

³⁵ Sigüenza, 1909: 551.

un orden arquitrabado, dando un resultado períptero en el *tempietto* rotondo y de cuatro pórticos como arcos triunfales en el templete ochavado. Después, sobre sus cornisas se eleva un segundo cuerpo de coronación confiado (en ambos casos) a una balaustrada que no sirve tanto como antepecho cuanto para velar la excesiva altura de un tambor que tiene sentido funcional como cuerpo de luces en el *tempietto*, pero que es un mero cuerpo ciego, sin mas función que la puramente compositiva, es decir, sin otra utilidad que peraltar la cúpula y dar mayor verticalidad al edificio; sobre el tambor apoya la cúpula trasdosada (en ambos casos) y sobre ella una linterna ciega y sin más utilidad en ambos casos que la de servir de elemento de coronación del edificio.

La ordenación y la coincidencia de la superposición de motivos son idénticas en el *tempietto* y en el templete, incluidos los elementos inútiles desde una visión puramente funcional, de uso práctico, pero no por ello menos programáticos. Y tantas coincidencias no pueden ser casuales. Sería raro que dos arquitectos, separados ochenta años en sus respectivos afanes, los que median entre 1506 y 1586, llegaran a las mismas conclusiones en la disposición de los elementos compositivos de sus respectivas obras. Sobre todo porque, de acuerdo con Navascués, estamos en ambas ante “*el planteamiento renacentista del edículo como modelo ideal, donde el ejercicio de composición prima sobre otros aspectos*”³⁶.

Las coincidencias de los elementos de la composición de templete y *tempietto* son las que aquí se han relacionado ya, pero hay otros ejercicios también fundamentales en arquitecturas de esta naturaleza, como son los principios de semejanza para la evocación, la emulación y el deseo de superación por parte de Herrera de una obra que, desde la publicación del *Libro III* de Serlio³⁷, resulta tan ejemplar y digna de imitación como los modelos de la antigüedad romana, entre los que Serlio la incluye, gracias a lo cual “*inmediatamente fue considerada como la materialización más lúcida y excelsa de los ideales arquitectónicos del Pleno Renacimiento*”³⁸ (fig. 12).

Puede defenderse, si se quiere, que el *tempietto* romano tiene un sentido centrípeto o cerrado y que el templete escurialense tiene un sentido más centrífugo o abierto³⁹. Pero es importante considerar que, en rigor, toda planta centralizada admite siempre esa doble lectura, la de su carácter centrípeto y centrífugo a la vez: *su centro es siempre el punto del que todas las líneas parten y en el que todas las líneas confluyen*.

La mejor expresión que conozco de ese constante y simultáneo doble sentido de toda planta centralizada es la escalera proyectada por Bramante para el Belvedere del Vaticano, tal como Serlio la ofrece en dos páginas de su *Libro III*⁴⁰: si ascendemos es centrípeta en su mitad inferior y centrífuga en su mitad superior. Y viceversa

³⁶ Navascués, 1987: 66.

³⁷ Serlio, 1552: XXIIIr - XXIIIv.

³⁸ Bruschi, 1987: 207.

³⁹ Así lo hace Navascués, 1987: 66, pero, por el contrario, Ortega, 1999: 93, nos habla de la “*implantación central y centrífuga*” del *tempietto* romano si lo consideramos como parte de un patio columnario no construido.

⁴⁰ Serlio, 1552: LXXVv y LXXVIr.

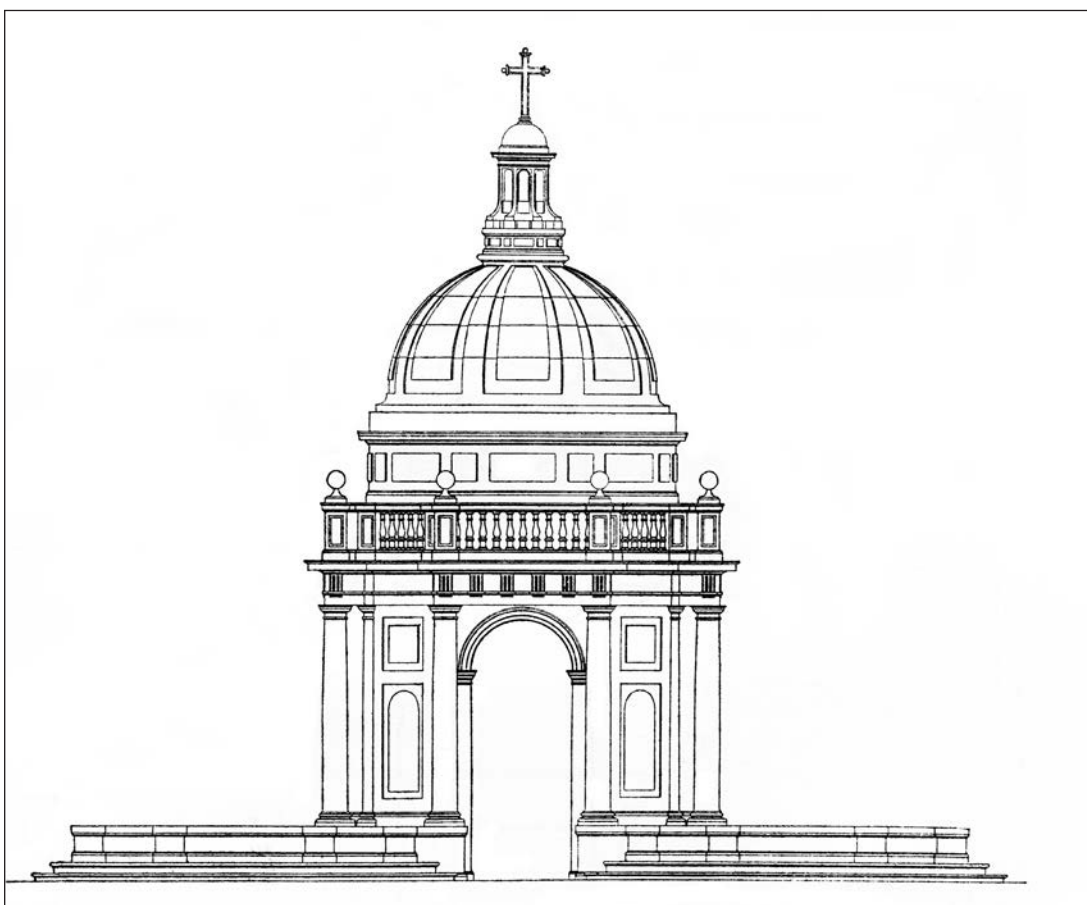


Fig. 12. El templete de los Evangelistas según el levantamiento de Agustín Ruiz de Arcaute publicado en 1936.

si descendemos. Las dos cosas a la vez en ese magnífico ejercicio bramantesco de pura centralidad. Además, si seguimos con Serlio, sabemos que el *tempietto* pudo haber sido parte de una invención de Bramante de mayor tamaño y ambición que la finalmente construida y que lo hubiera convertido en el elemento central que presidiría un gran claustro rotundo porticado con columnas.

Por su parte, el templete herreriano actúa en el centro del claustro de los Evangelistas como hito ordenador de la distribución en cruz de los cuatro estanques que se le adosan y de las calles principales del jardín que lo envuelve. Todo, hay que decirlo, en correspondencia con los preexistentes, por ya construidos, intercolumnios del claustro. En ambos casos, el bramantesco y el herreriano, sigue siendo posible la lectura del carácter a la vez centrífugo y centrípeto de cada uno de los edículos situados en el centro de sus respectivos claustros.

Ni el *tempietto* de Bramante ni el templete herreriano tienen una utilidad práctica que condicione el proyecto. Pero también es cierto que el edificio romano contiene en su interior una pequeña capilla rotunda y cupulada con cuerpo de luces, pilastras, altar, ventanas bajas y cuatro hornacinas ocupadas por las figuras de los evangelistas,

es decir, está muy caracterizado como espacio religioso, aunque su objetivo principal sea más conmemorativo que funcional⁴¹.

Lo mismo podríamos decir del templete de El Escorial, capaz de aportar un techo protector a quien quiera sentarse bajo su alta cúpula, en mi opinión excesiva y artificiosamente peraltada, con un desafortunado efecto si es vista desde el interior, pero creado con el propósito principal, siempre presente en la obra, de aportar al claustro monástico una magnífica fuente ornamental. Es una arquitectura para ser contemplada más que para ser usada. Ya lo decía el padre Sigüenza, siempre muy crítico con el templete, en un pasaje muy conocido: “*que no tiene uso ni fruto. [...] fue cosa superflua hazer allí parlatorio, [...] y assí está casi perdido sin uso. [...] pues todo el fin desta fábrica era hazer vna fuente extraordinaria*”⁴².

CONCLUSIÓN

Tempietto y templete son arquitecturas que nacen del deseo de emulación y superación de las obras de la antigüedad clásica. En el caso del *tempietto* esas obras son los *tholoi* columnarios, a los que Bramante añade retropilastras en el muro de la *cella*, balaustrada, tambor y linterna para crear un ejemplar único y sin precedentes en la tradición clásica. Pero el caso de Herrera va más allá en su capacidad de evocación, ya que se inspira en los arcos cuadrifrontes de la antigüedad romana y, a la vez, en dos obras modernas, el pilar achaflanado del plano de pergamino del primer proyecto para San Pedro, sólo conocido en la Roma del siglo XVI entre los artífices de la fábrica vaticana, y el *tempietto* de San Pietro in Montorio, tan ejemplar como las ruinas del antiguo desde que lo publicara Serlio en 1540. Con esos mimbres construye Herrera un ejemplar también único y sin precedentes en la tradición clásica, dentro de la cual en muy contadas ocasiones se consigue aportar tan nuevos y prestigiosos cánones de referencia como los que suponen *tempietto* y templete.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, James (1997). *La arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid, Celeste.
 Aramburu-Zabala, Miguel Ángel (dir.) (2003). *Biografía de Juan de Herrera*. Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera.
 Anasagasti, Teodoro de (1923). “Juan de Herrera ireivindiquemos su fama!”. En *Arquitectura*, 50, 1923, pp. 168-179.

⁴¹ A propósito del *tempietto* de Bramante, algo así es también apuntado por Arnaldo Bruschi: “*la idea parece matizarse además con una referencia remota y metafórica —en una versión absoluta y exclusivamente bramantesca— al tema del arco triunfal antiguo (transferido al interior, repetido cuatro veces y convertido, por así decirlo, en cuadrifronte); referencia que además podría encontrar justificación en el intento de conmemorar el triunfo de San Pedro.*” Bruschi, 1987: 220.

⁴² Sigüenza, 1909: 551.

- Barbeito, José (1985). "El Escorial que no fue. Intervenciones y modificaciones sobre el proyecto de El Escorial". En *Arquitectura*, 253, pp. 38-51.
- Bruschi, Arnaldo (1987). *Bramante*. Madrid, Xarait ediciones.
- Bustamante, Agustín (1994). *La octava maravilla del mundo (estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*. Madrid, Alpuerto.
- Bustamante, Agustín (1996). "Juan de Herrera". En *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 52, pp. 7-41.
- Cervera Vera, Luis (1954). *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, Tecnos.
- Cervera Vera, Luis (1963). "Semblanza de Juan de Herrera", en *El Escorial 1563-1963*. Madrid, Patrimonio Nacional, t. II, pp. 7-103.
- Cervera Vera, Luis (1987). *Colección de documentos para la historia del arte en España*. Madrid, RABASE, IV, p. 395.
- García y Bellido, Antonio (1972). *Arte romano*. Madrid, CSIC, 2ª ed.
- Giner, Severiano (1975). "Juan Bautista de Toledo y Miguel Ángel en el Vaticano". En *Goya*, 126, pp. 351-359.
- Giner, Severiano (1977). "Juan Bautista de Toledo, segundo arquitecto de la Basílica Vaticana junto a Miguel Ángel". En *Analecta Calasanciana*, 37, pp. 59-123.
- Herrera, Juan de (1589). *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial sacado a la luz por Juan de Herrera Arquitecto general de su magestad, y Aposentador de su Real Palacio*. Madrid.
- Kubler, George (1966). "The Claustral "Fons Vitae" in Spain and Portugal". En *Homenaje a Rodríguez-Moñino*. Madrid, pp. 291-296.
- Kubler, George (1972). "The Claustral "Fons Vitae" in Spain and Portugal". En *Traza y Baza*, 2, 1972, pp. 7-14.
- Kubler, George (1985). *La obra del Escorial*. Madrid, Alianza.
- Lees-Milne, James (1967). *San Pedro de Roma. Historia de la Basílica*. Barcelona, Noguer.
- Llaguno y Amirola, Eugenio (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Señor D [...], ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermúdez*. Madrid, Imprenta Real, vol. II.
- López Serrano, Matilde (1944). *Catálogo de Dibujos I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el monasterio del Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional-Biblioteca de Palacio.
- Lorente Junquera, Manuel (1941). "La cúpula de El Escorial y sus precedentes italianos". En *Archivo Español de Arte*, 44, pp. 377-383.
- Maio, Romeo de (1978). *Michelangelo e la Controriforma*. Roma-Bari, Sansoni.
- Moleón Gavilanes, Pedro (1984). "El otro centro del laberinto. Consideraciones sobre el sotacoro del Monasterio de El Escorial", *Arquitectura*, 249, pp. 35-38.
- Moleón Gavilanes, Pedro (1986a): "Dos templos para una iglesia: Escala y figuración en la basílica de San Lorenzo el Real de El Escorial". En Gabriel Allende (com.): *Ideas y diseño. La Arquitectura, IV centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, pp. 87-97.
- Moleón Gavilanes, Pedro (1986b). "Las escalas de la arquitectura herreriana". En José Ignacio Linazasoro (com.): *Herrera y el clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 161-171.
- Moya Blanco, Luis (1963). "Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial". En AA.VV. *El Escorial 1563-1963. Arquitectura-Artes*. Madrid, Patrimonio Nacional, tomo II, pp. 155-180.
- Navascués Palacio, Pedro (1987). "El patio y templete de los Evangelistas de El Escorial". En AA.VV. *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, CSIC, pp. 61-74.

- Ortega Vidal, Javier (1999). *El Escorial. Dibujo y lenguaje clásico*. Madrid, S.E.C.C. de Felipe II y Carlos V.
- Rivera, Javier (1984). “Juan Bautista de Toledo: etapa italiana”, en su libro *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (la implantación del clasicismo en España)*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros Provincial, pp. 65-100.
- Ruiz de Arcaute, Agustín (1936). *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid, Espasa Calpe.
- Sebastián López, Santiago (1985). “La versión iconográfica del paraíso en el patio de los Evangelistas”. En *Fragmentos*, 4-5, pp. 64-73.
- Serlio, Sebastian (1552). *Tercero y Quarto libro de Architectura de [...] Agora nuevamente traduzido de Tiscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*. Toledo, Ivan de Ayala.
- Sigüenza, Fray José de (1909). “Parte segunda de las partes del edificio del Monasterio de San Lorenzo el Real fábrica del Rey Don Felipe II”. En *Historia de la Orden de San Gerónimo*. [Madrid, Imprenta Real, 1605] Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Bailly-Baillière e hijos, tomo II, libro IV.
- Tessari, Cristiano (ed.) (1996). *San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane*. Electa.
- Vicuña, Carlos (1966). “Juan Bautista de Toledo, arquitecto segundo de la fábrica de San Pedro de Roma”, *Archivo Español de Arte*, 153-156, pp. 1-8.
- Wilkinson-Zerner, Catherine (1996). *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid, Akal.
- Wittkower, Rudolf (1979). “La cúpula de San Pedro de Miguel Ángel”. En su libro *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 504-524.
- Wittkower, Rudolf (1983). “The Renaissance Baluster and Palladio”. En su libro *Palladio and English Palladianism*. Leipzig, Thames and Hudson, pp. 41-48.

Fecha de recepción: 7-IX-2016

Fecha de aceptación: 27-II-2017

SOBRE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN JUAN DE LOS REYES

José Miguel Merino de Cáceres
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM)

Resumen: En el trabajo se aborda el controvertido tema de la construcción del templo del convento franciscano de San Juan de los Reyes en Toledo, surgido en base a determinada crítica de la reina Isabel, referente a una primera fábrica del mismo. Basado en un análisis arquitectónico y estructural, sobre planimetría propia, el autor plantea una hipótesis del proceso constructivo de la iglesia, con las diversas modificaciones que hubieron de realizarse sobre el proyecto inicial. El estudio metrológico y compositivo del edificio, apoyado en su medición creadora, con los análisis de los antecedentes formales del modelo, contradice consideraciones anteriores.

Palabras clave: San Juan de los Reyes: proceso constructivo; Juan Guas; tipología templo franciscano; morfología convento franciscano; antecedentes formales iglesia franciscana; estudio metrológico de San Juan de los Reyes; Toledo.

THE MONASTERY CHURCH OF SAN JUAN DE LOS REYES

Abstract: This article looks at the controversy-filled construction process of the Franciscan Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo. The main controversy stemmed from Queen Isabella's allegedly withering criticism of the church as first constructed. Working from an architectural and structural analysis and his own planimetric survey, the author puts forward a hypothesis about the church construction process, factoring in the various modifications that had to be made to the original design. A metrological and compositional study of the building, on the basis of its original measurements, together with an analysis of the formal precedents of the Franciscan model, contradict previously held theories about this building.

Key words: San Juan de los Reyes: construction process; Juan Guas; types and styles of Franciscan churches; Franciscan monastery morphology; formal Franciscan church precedents; metrological study of San Juan de los Reyes; Toledo.

La fundación del convento de San Juan de los Reyes en Toledo se relaciona tradicionalmente con la conmemoración de la victoria castellana en la batalla de Toro, en 1476, que puso fin a la guerra de sucesión desencadenada tras el fallecimiento de Enrique IV, y que resultó decisiva para la consolidación de Isabel en el trono de Castilla. Si bien en un principio la fundación se concibió como colegiata con

cabildo y panteón real, la oposición de los capitulares de la catedral Primada y la conquista de Granada, motivaron la modificación de condición del cenobio, como casa de la Orden Observante franciscana bajo la advocación de San Juan Evangelista ante Portam Latinam, según relata el cronista de la Orden, Fray Pedro de Salazar¹.

Según Domínguez Casas, el modelo a seguir era el templo que todavía se construía en la cartuja de Miraflores de Burgos diseñado para acoger en el presbiterio la sepultura de Juan II y de su esposa Isabel de Portugal². La traza primitiva del conjunto correspondió a Juan Guas (†1496), juntamente con Egas Cueman de Bruselas († d.1528)³, maestros de la catedral toledana, quienes se ocuparon de la fábrica de la iglesia desde su comienzo en 1477, hasta el fallecimiento de Guas; pasó entonces a manos de los hermanos Antón († d.1528) y Enrique Egas († 1534)⁴, hijos de Cueman, mediando además la participación de Simón de Colonia (activo entre 1454-1511) quien modificó el cimborrio a partir de 1496. Se cerraría este en 1505, de tal manera que, al fallecer la reina, en 1504, pudo llegar a contemplar la obra prácticamente concluida⁵.

A finales de la centuria previnieron los monarcas la construcción allí de unos aposentos, cuyas obras se fueron retrasando paulatinamente, hasta su inicio en 1503. Situados sobre la sacristía, en el cuarto de levante del claustro mayor, en lo que hoy ocupa la librería, tendría su entrada por la puerta del Pelicano, en el extremo sur de la lonja frontera a esta crujía⁶. La reina Isabel jamás lo vio acabado y no hay noticias de que llegara a usarse por sus sucesores en el trono⁷. En todo caso parece que las estancias se completaron, toda vez que, en el plano del conjunto conventual dibujado por Nicolás de Vergara el Mozo en 1594, aparece la siguiente referencia: “encima de la sacristía quarto Real”⁸.

¹ Salazar, 1612: lib. III, cap. 2º.

² En el año 1454, poco antes de morir, el padre de Doña Isabel había expresado este deseo, puesto en boca de sus cartujos: “la capilla ha de ser bien ancha e alta, por cuanto ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas, e en medio de ella la sepultura del Rey nuestro señor Don Iohan de gloriosa memoria, e entre las gradas e la sepultura ha de haver algún espacio po algunas ceremonias que acostumbramos facer a la grada del altar”. Domínguez, 1993: 344.

³ Ortiz Pradas, 2015: 31-40.

⁴ Ortiz Pradas, 2015: 44.

⁵ Para seguir la cronología constructiva de San Juan de los Reyes, ver el trabajo de Teresa Pérez Higuera, 1997: 11-24.

⁶ Anteriormente la puerta del Pelicano estaba dispuesta en la antigua portería, en muro perpendicular al que actualmente la aloja. En 1954, en una reforma urbana para ensanchar la calle Reyes Católicos, fue trasladada a su actual emplazamiento. Ya en 1893 hubo un primer intento de derribar esta edificación que entonces daba acceso al Museo Provincial alojado en la sacristía del convento. Ver la disposición original en el plano de Nicolás de Vergara “el Mozo”, de 1594, aludido más adelante en nota 5.

⁷ Domínguez, 1993: 346.

⁸ Archivo Histórico Nacional, Inquisición. leg. 3.079. exp. 7. Ver estudio sobre el plano redactado por Ortiz de Pradas, 2015: 49. A la hora de redactar estas líneas, se están realizando obras en el cuerpo de la sacristía, en cuyos muros han aparecido unas pinturas; en el muro sur se ha descubierto un escudo, muy deteriorado, pero que parece corresponder a Felipe II, si bien la zona donde debería situarse el escusón con las armas de Portugal ha desaparecido totalmente, lo que dificulta la cronología.

Durante los reinados de Carlos V y Felipe II continuaron las labores de construcción de la casa. Se terminó el orden superior del claustro y la escalera de acceso a este segundo nivel, obra atribuida a los Egas, entre 1526 y 1534, y cerrada hacia 1553 por Covarrubias con la cúpula encasetonada, correspondiendo al mismo maestro las trazas de algunas portadas, como la principal de ingreso al convento y al claustro. El referido plano levantado por Nicolás de Vergara, nos muestra el convento totalmente terminado, y constituye un documento excepcional para el análisis y comprensión de la fábrica.

Poco sabemos sobre la primitiva puerta del templo a los pies, incluso Quadrado estima que nunca llegó a labrarse a causa de la fundación de la Capilla Real de Granada⁹; en el plano de Vergara aparece el hueco sin guarnición¹⁰. Para el inicio de la portada norte se ha señalado la fecha de 1607 y dos años más tarde su finalización, sobre trazas de Vergara y dirección de Juan Bautista Monegro¹¹; torpe y desaliñada fábrica, en cualquier caso. Seguramente desde los orígenes del templo estaba prevista la realización de una puerta en este lugar, toda vez que en el plano de Vergara no aparece dibujado el muro donde luego se alojaría. Se cerraría entonces la puerta de poniente, al tiempo que, suponemos, se desplazaría la tribuna coral a un nivel inferior, para facilitar la visión del presbiterio desde el fondo de la misma¹². En 1732 se edificó al norte de la iglesia la capilla de la Venerable Orden Tercera, con su eje perpendicular al de aquella, para acoger los restos de la Beata Mariana de Jesús, si bien su existencia fue efímera, ya que se demolió en 1864.

El 19 de diciembre de 1808, durante la invasión napoleónica se produjo un devastador incendio que arrasó el cenobio, salvándose tan solo la iglesia y el claustro regular, bien que ambos quedaron malparados, acentuándose su ruina a raíz de la desamortización y exclaustación de 1835. En 1846, en un intento de salvación, se le acomodó como sede del Museo Provincial, tratando de aprovechar la parte que quedaba del claustro y sacristía, y poniendo diversas colecciones de elementos procedentes de otros conventos exclaustados en las dependencias que quedaban en pie, en una etapa que se prolongó hasta 1917.

En 1883 se inició la restauración a cargo de Arturo Mélida (1849-1902), impecable intervención no exenta de cierta dosis de polémica. La Academia de Bellas Artes y más tarde, la Dirección General de Regiones Devastadas, consiguieron financiación para la restauración completa del edificio, empezando por el claustro¹³.

⁹ Quadrado, 1886: 296.

¹⁰ En una fotografía de Alguacil, de hacia 1895, se observa claramente la marca de un antiguo hueco en arco de medio punto, así como huellas de una guarnición y de construcciones que el hastial tuvo adosadas y que aparecen en la xilografía de Avrial, de 1839, publicada en *Semanario Pintoresco Español*.

¹¹ Marías Franco, 1985: 89.

¹² El desplazamiento de la tribuna coral provocaría la ruptura de la secuencia de la imposta y de la inscripción que alberga; el nuevo arco de apeo de la tribuna es de traza de notable torpeza y en el tímpano en que apea la imposta se dispusieron de forma desangelada dos escudos y otros motivos heráldicos de los Reyes Católicos, traídos de algún otro lugar.

¹³ Ortiz Pradas, 2015: 99-205

Acabadas las obras, el edificio se dedicó a Escuela de Industrias Artísticas, y a partir de ahí se continuó con la restauración de la iglesia, abandonada aún por más tiempo. Finalmente, el proceso concluyó en 1926, y sólo después de la Guerra Civil, en 1954, se consiguió repoblar el monasterio de San Juan con una comunidad de franciscanos.

De entre los diversos maestros que intervinieron en la construcción, evidentemente el artífice fundamental fue Juan Guas, “la personalidad más original de toda nuestra arquitectura del siglo XV”, al decir de Chueca¹⁴, y asimismo, San Juan de los Reyes es la obra capital dentro de la fecunda obra del maestro bretón. En efecto, el convento de San Juan de los Reyes constituye la obra más acabada de Juan Guas, que se vanaglorió de ello haciéndolo constar en su epitafio en la capilla funeraria que lo alberga en la iglesia de los santos Justo y Pastor en Toledo. Su templo constituye el mejor ejemplar del tipo denominado “iglesia Reyes Católicos”, del que el maestro bretón fue el más genuino intérprete y aún, en gran medida, su creador. Los orígenes del tipo se pueden situar en el siglo XIII, en las iglesias de los conventos de las órdenes activas, mendicantes y predicadores, y el modelo más antiguo en la península sería la iglesia del convento de San Francisco de Teruel (fig. 1), cuya planta respondía básicamente al tipo establecido en la iglesia de Cordeliers de Toulouse¹⁵: espacio de nave única con capillas entre contrafuertes y sin transepto, presbiterio poligonal y abovedamiento de crucería en todas las capillas.¹⁶

No obstante, la caracterización del modelo tendría lugar bastante más tarde y dentro de una orden de carácter monástico, precisamente la más hispánica de todas, como es la de los Jerónimos. Fue así que en el monasterio segoviano del Parral se configuró el modelo definitivo: iglesia de una sola nave, con capillas entre contrafuertes, cabecera de gran desarrollo con tendencia a la centralidad, y tribuna levantada a los pies para albergar el coro. Las capillas se comunicaban entre

¹⁴ Chueca, 1965: 598.

¹⁵ La iglesia de Cordeliers de Toulouse, considerada el arquetipo de las iglesias franciscanas, se perdió durante la Revolución Francesa, si bien conocemos su planta. Presentaba nave única, con capillas laterales entre contrafuertes según el *plan barlong*, cubrición a base de bóvedas de crucería, cabecera poligonal, ventanas rasgadas en ábsides y capillas y absoluta limpieza de paramentos, con total ausencia de transepto, ni interior ni exteriormente. (El *plan barlong* consistente en la división de la nave en tramos rectangulares dispuestos en sentido perpendicular a su eje principal; presenta la ventaja técnica de poder ejercer sobre los empujes un contrarresto superior al habitual, merced a la proximidad de los contrafuertes, permitiendo darles mayor amplitud a las bóvedas).

¹⁶ La historia del convento de San Francisco de Teruel arranca desde los mismos días de la conquista de Valencia por parte del rey Jaime I el Conquistador. De la configuración del edificio primitivo nada se conoce, si bien la iglesia consistiría en una nave única cubierta con armadura de madera sobre arcos diafragma, un modelo habitual en el siglo XIII. La actual iglesia corresponde a la reforma acometida a finales del siglo XIV; en 1391 el arzobispo de Zaragoza, don García Fernández de Heredia, determinó la demolición del templo ruinoso y la construcción de una nueva casa cuyas obras comenzaron en 1392 y finalizaron diez años después. Constituye un magnífico ejemplar del gótico mediterráneo, todo él en sillería de gran severidad en su exterior, en que tan solo destaca la portada de poniente y un rosetón de época tardía. De una sola nave y capillas entre sus grandes y altos contrafuertes, de proporción global dupla (46 x 23 m), ábside poligonal de cinco paños y bóvedas de crucería simple.

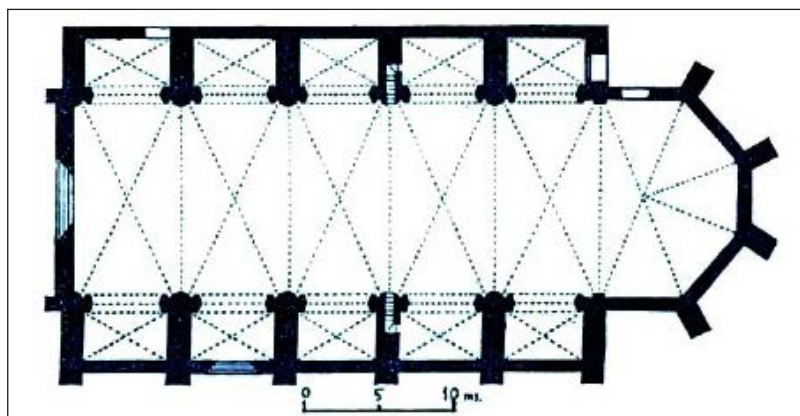


Fig. 1. Planta de la iglesia del convento de San Francisco de Teruel (dibujo del autor).

sí por medio de pequeñas puertas o “atajos”, que de alguna manera compensaban la ausencia de las naves laterales de las iglesias benedictinas, al tiempo que se habilitaban confesionarios a la manera de las iglesias de la orden de predicadores y se introducía un elemento nuevo, el callejón procesional, que venía a establecer la comunicación de la nave con el claustro. Si bien Guas no dio la traza inicial de la iglesia del monasterio segoviano¹⁷, fue quien le dio su formalidad definitiva, con la particular conformación de la cabecera, el altar elevado sobre una escalinata y flanqueado por arcosolios con los enterramientos de los donantes, y la disposición de la tribuna coral elevada sobre los dos primeros tramos de la nave del templo¹⁸. El modelo evolucionaría a lo largo del siglo XVI y dentro de la orden jerónima culminaría en la iglesia de El Escorial.

Es así que, formalmente, el antecedente más cercano del templo de San Juan de Toledo lo tenemos en el del monasterio del Parral de Segovia, bien que carece de atajos, de confesionarios y de callejón procesional.

El proyecto toledano era de grandes dimensiones según el deseo de la Reina, y debió comenzarse poco después de 1477, en momentos de la máxima actividad de Guas, cuando se encontraba ocupado en las obras de Segovia: el claustro de la catedral y las iglesias del monasterio del Parral y del convento de Santa Cruz, así como en empresas de los Mendoza en Manzanares y Guadalajara. La obra no se daría por terminada hasta 1504, después de fallecido el maestro bretón.

Mucho se ha especulado sobre el alcance del comentario de la Reina Isabel, que recoge el cronista de la Orden franciscana fray Pedro de Salazar referente a la mezquindad de la obra ejecutada en el templo: «¿Esta nonnada me avedes fecho aquí?». En base a él, Lampérez establecía la total y suntuosa reconstrucción de lo

¹⁷ La “Planta Universal” del monasterio del Parral la dio Juan Gallego en 1459, por encargo de Enrique IV. Juan Guas se hizo cargo de las obras de la iglesia en 1472, cuando Enrique IV cedió la cabecera del templo a Juan Pacheco para su enterramiento. Merino de Cáceres, 2015: 391-392.

¹⁸ Merino de Cáceres, 2015: 386-389.

ejecutado¹⁹, en tanto que Azcárate estima que la supuesta destrucción y erección de una nueva iglesia carecía totalmente de fundamento, derivada de una frase de Amador de los Ríos, mal interpretada posteriormente²⁰.

Por su parte Teresa Pérez Higuera, en diversos trabajos, ha venido a establecer varias etapas en la ejecución de la fábrica, resultado de sucesivos cambios en el proyecto y dedicación inicial de la iglesia²¹. Supone que a una primera fase corresponde la nave, que estaría terminada en fecha relativamente temprana “dentro de una extrema sencillez y austeridad decorativa”. Supone que, una vez construida la nave, “Juan Guas realizaría una modificación del proyecto primitivo, que sería similar a la de Santa Cruz de Segovia o de Santo Tomás de Ávila, transformando la cabecera en un ámbito independiente concebido como capilla funeraria de planta central, cerrada por un gran cimborrio”²². A esta reforma del proyecto, que sitúa en 1484, correspondería en su opinión el dibujo que se conserva en el Museo del Prado, reproduciendo la cabecera del templo, el cual ha planteado no pocas hipótesis sobre su fecha y autor, pero que Pérez Higuera atribuye fundadamente a Guas²³. El dibujo en cuestión tiene muy poco que ver con la obra definitiva, principalmente en su parte superior y, como señala la referida profesora, en su planta está claramente relacionado con la del convento de Santa Cruz de Segovia, al tiempo que responde visiblemente a la intención original de la reina de ubicar su enterramiento en Toledo.

Sobre la construcción de la cabecera Pérez Higuera establece dos zonas de actuación: la primera correspondiente a la parte inferior, la construida debajo de la imposta con la inscripción “donde constan las alabanzas a los reyes como vencedores de los infieles y su triunfo sobre el reino de Granada”, que en buena medida responde a la supuesta traza de Guas del Prado, con algunas variantes, y un mayor énfasis en la decoración, muy principalmente en la heráldica²⁴; debió llevarse a cabo entre 1485 y 1490, y en todo caso con anterioridad a 1492, bajo la dirección de Juan Guas y Egas Cueman. La otra se refiere a la parte superior de la imposta, valorada en su conjunto por Pérez Higuera como de notable austeridad, en la cual han desaparecido numerosos motivos heráldicos que aparecían dibujados en el proyecto. Entiende a su vez que, al tiempo de realizarse esta parte de la obra, los reyes ya habían abandonado la intención de ser sepultados en esta iglesia, intención que aún mantenían durante la fábrica del cuerpo inferior del presbiterio.

¹⁹ Lampérez, 1909: t. II, 527.

²⁰ Azcárate, 1958: 23.

²¹ Pérez Higuera, 1997: 11-24.

²² Pérez Higuera, 1997: 14-16.

²³ “Dibujo sobre pergamino con tinta a pluma, 1,94 x 0,96 ms. Ingresó en el Museo del Prado en 1872, tras unos años en el M.º de la Trinidad, procedente del monasterio de San Juan de los Reyes.” Pérez Higuera, 1997: 16. De entre 1485 y 1490, el primer estudio sobre el dibujo fue publicado por Sánchez Cantón en 1928 en la revista *Arquitectura*. Había sido localizado por la comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que en 1837 lo depositó en el Museo de la Trinidad, cuyos fondos pasaron entre 1870 y 1872 al Museo del Prado. Sánchez Cantón, 1928: 339-347.

²⁴ Pérez Higuera, 1997: 18.

Esta parte alta debió llevarse a cabo a partir de 1496, tras la muerte de Guas, con intervención de Enrique y Antón Egas que formularon una rebaja de 300.000 mrs. sobre el destajo establecido por Guas, lo que se justifica en la reducción de altura de la fábrica con relación al dibujo del Museo del Prado, posiblemente basada en nuevas trazas dadas por Simón de Colonia²⁵: se ha suprimido ahora la proyectada galería a modo de triforio, de arcos lobulados e indudable parentesco con el palacio del Infantado en Guadalajara. Ha desaparecido igualmente toda la heráldica de menudo tamaño que cuajaba las enjutas de la arquería, “y, sobre todo, los grandes escudos y emblemas reales bajo arcos conopiales destacados en el arranque del cimborrio, sustituidos en la construcción por simples trompas con decoración flamígera bajo arcos cairelados”²⁶, luego resueltas en veneras.

En todo caso, algo que no valora Pérez Higuera, es la modificación del presbiterio llevado a cabo en la construcción con relación al dibujo: en este se traza su planta rectangular, como en Santa Cruz de Segovia y en Santo Tomás de Ávila, en tanto que luego en el convento toledano se ejecutó en ochavo y con menor profundidad, acortamiento que debemos justificar por exigencia de la disponibilidad del solar a ocupar por la obra.

Retomando el proceso constructivo, según el estudio de Pérez Higuera, se construiría primeramente la nave de la iglesia, a la que en una etapa posterior se le añadiría la cabecera, hipótesis que se nos antoja poco lógica constructivamente, habida cuenta cual era la manera tradicional de edificación de los templos, ejecutando primero la cabecera, para ir avanzando luego la obra hacia los pies para cerrar las naves. La construcción de la cabecera en primer lugar venía tradicionalmente condicionada por la necesidad de disponer lo antes posible del espacio adecuado para la celebración de las misas y otros actos litúrgicos.

Volvamos a centrarnos en el controvertido comentario de la reina, antes aludido, sobre la mezquindad de la obra ejecutada, y en la teoría expuesta por algunos autores de una supuesta destrucción de lo ya realizado, con una posterior reedificación. Un detenido análisis de la fábrica de la iglesia, nos revela su conformación como dos cuerpos autónomos y yuxtapuestos, deficientemente trabados: el buque de la nave y el cuerpo de la cabecera, delimitado cada uno de ellos en la conjunción con su propio arco triunfal, ambos de diferente morfología. Esta duplicidad del arco triunfal, constituye un argumento claramente revelador de un determinado cambio en el proceso constructivo de la fábrica; presbiterio y nave quedan descontextualizados, carecen de coherencia constructiva como dos elementos autónomos mal trabados, apreciándose claramente cómo el primero debió ser edificado con posterioridad al cuerpo de la nave, algo inusual, salvo que existiera una determinada justificación no documentada. Así, la fábrica nos habla claramente de dos procesos constructivos bien diferenciados y no de uno único secuencial: ya al exterior es notable la diferencia en paramentos, cornisa y tipos de ventana, lo que se acentúa al interior.

²⁵ Pérez Higuera, 1997: 18, citando a Arribas, 1963: 47-48.

²⁶ Pérez Higuera, 1997: 18.



Fig. 2. Fotografía mostrando la discordancia entre el arco de cerramiento de la nave y el arco triunfal del crucero (fotografía del autor).

El arco correspondiente al cuerpo de naves presenta una luz de 37.50 pies, con un radio de curvatura de 23 pies, en tanto que el de la embocadura del crucero mide 35 pies, con un radio de curvatura de 22,50 pies²⁷. La diferencia de luz entre ambos se valora en medio pie, establecida entre los ejes de los pilares de soporte, al tiempo que las ramas del arco del crucero arrancan en ménsula, con releje de un pie con referencia a sus pilares de asiento (fig. 2). Los cuatro pilares que soportan los arcos triunfales son de sección circular, del mismo diámetro 1.40 m (equivalente a 5 pies de Toledo); los ejes de los del cuerpo de nave presentan una luz de 42 pies y los del crucero medio pie menos, como hemos señalado, al tiempo que los planos de situación de ambos se encuentran a una distancia de 2,16 metros (equivalente a 7,75 pies de Toledo).

Así, según nuestro parecer, la cabecera actual fue consecuencia de la renovación completa de un presbiterio anterior, seguramente una fábrica modesta, similar a

²⁷ El pie de Toledo, similar al utilizado en Albacete y Segovia, tenía una dimensión de 0.2792 m, ligeramente mayor al “pie castellano”, de valor 0,2786. La “Vara de Burgos” o “Vara Castellana”, fue de uso generalizado en Castilla en la baja Edad Media, si bien en muchos lugares siguió utilizándose el tradicional “pie capitolino” de valor 0,2957 m.

tantas otras cabeceras de templos franciscanos, la cual sería derribada construyéndose una nueva estructura de mayor entidad y suntuosidad, acorde con los deseos de la reina. Ahora bien, esta nueva cabecera, notablemente mayor, precisaría de soportes más sólidos y contundentes que la anterior, lo que condicionaría la ejecución de un nuevo sistema estructural totalmente independiente del buque y de superior consistencia. No obstante, se conservaría en su integridad el cuerpo de la nave, incluido el arco triunfal, que provisionalmente se cerraría con un muro para organizar un espacio litúrgico circunstancial, al margen de las obras de la nueva cabecera. El resultado final es el de dos elementos autónomos yuxtapuestos, cabecera y cuerpo, con sistemas estructurales independientes mal ensamblados, de igual manera que la articulación formal de ambos²⁸.

En este contexto, el dibujo de Guas, conservado en El Prado, cabría interpretarlo como una traza para la renovación del presbiterio, luego también modificada durante el proceso constructivo y reducida en su altura. Colonia le daría la configuración definitiva, como lo testimonian las ligaduras curvas de la bóveda, tan ajenas al gusto de Guas, y los prominentes pináculos tan vinculados con los del maestro burgalés. Es evidente que el dibujo de Guas comportaba la ejecución de un cimborrio de desmesurada altura, de difícil ejecución, que hubo de reducirse luego en obra.

En las imágenes adjuntas hemos representado el hipotético proceso evolutivo del proyecto del templo del convento de San Juan de los Reyes, en planta, así como el análisis comparativo entre el proyecto de elevación del presbiterio dibujado por Guas y la obra ejecutada, donde se puede apreciar la diferencia de altura entre ambos. En la sección longitudinal queda de manifiesto la duplicidad del arco triunfal de acceso al crucero. Igualmente hemos dibujado la tribuna coral en su nivel original, con anterioridad a su desplazamiento a la actual posición.

En la figura 3 hemos representado la que entendemos sería la planta original del templo, de acuerdo con el tipo generalizado de la orden franciscana, basándonos en la iglesia del convento de Teruel, sobre la base del cuerpo actual de la iglesia toledana. El cuerpo presenta una proporción áurea, un rectángulo de 82 x 132.68 pies. La nave central mide 42 pies y los cuerpos de capillas 20 pies con 4 pies de espesor de los muros perimetrales. Sobre el cuerpo hemos dispuesto una cabecera ochavada sobre un círculo de 42 pies de diámetro (el ancho de la nave), con lo que tendríamos una iglesia de 164 pies de longitud, es decir de proporción dupla, característica de los templos medievales.

La figura 4 comporta la hipótesis de la iglesia con el cuerpo original, al que se ha añadido el crucero y presbiterio del presunto dibujo de Juan Guas del Museo del Prado, resultando una configuración muy semejante a la de la iglesia del convento de dominicos de Santa Cruz de Segovia, construida según trazas de Juan Guas.

²⁸ No pocas son las renovaciones de cabeceras de templos que se hicieron a finales del siglo XV y principios del XVI. Señalemos la de la catedral de Zamora, en 1496, impulsada por el obispo Diego Melendez Valdés, la de San Isidoro de León, en 1513 realizada por Juan de Badajoz, o la de la desaparecida catedral Vieja de Segovia, construida por Juan Gil de Hontañón.

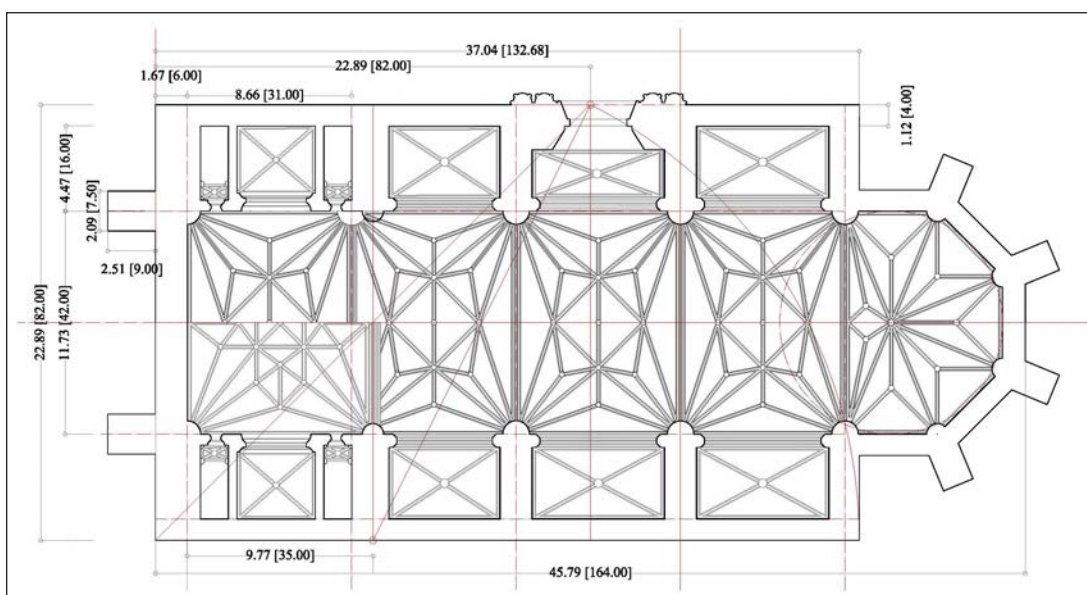


Fig. 3. Hipótesis de la planta original de la iglesia del convento de San Juan de los Reyes de Toledo (D.A.).

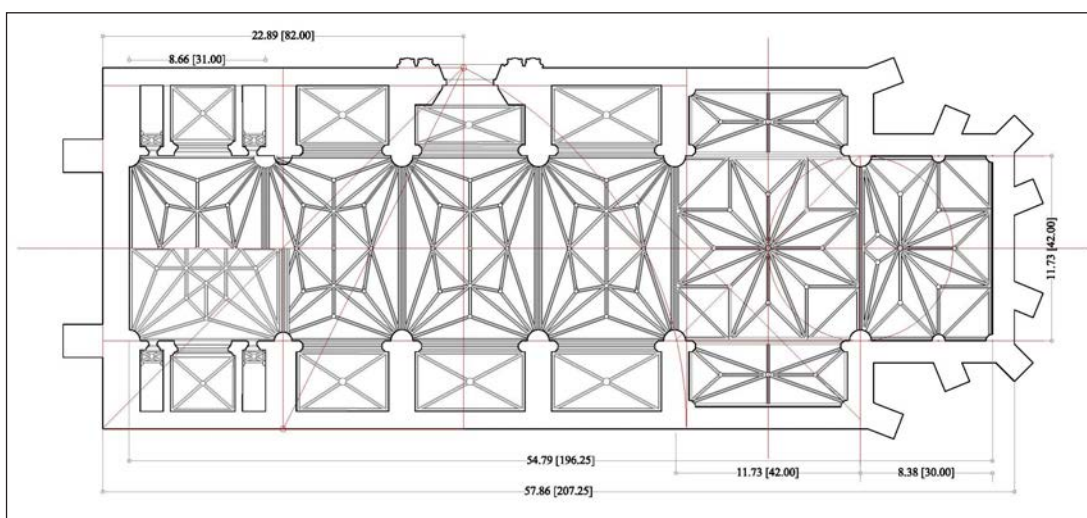


Fig. 4. Hipótesis de la planta de la iglesia de San Juan de los Reyes, con la cabecera de acuerdo con el dibujo de Guas, con su metrología en metros y pies, y trazas reguladoras (D.A.).

La iglesia de Segovia tiene una longitud interior de 188 pies, un crucero y ancho de nave de 32 pies y un presbiterio de 27 pies de profundidad. Por su parte la hipótesis elaborada en nuestro estudio resulta tener una longitud de 196.25 pies, crucero y ancho de nave de 42 pies y presbiterio de 30 pies.

La figura 5 representa la planta de la iglesia del convento de Santa Cruz de Segovia. La iglesia de Segovia es ligeramente más pequeña que la toledana de nuestra hipótesis, bien que las proporciones son muy similares, con excepción de los brazos del crucero marcadamente más profundos en la iglesia del convento segoviano. La

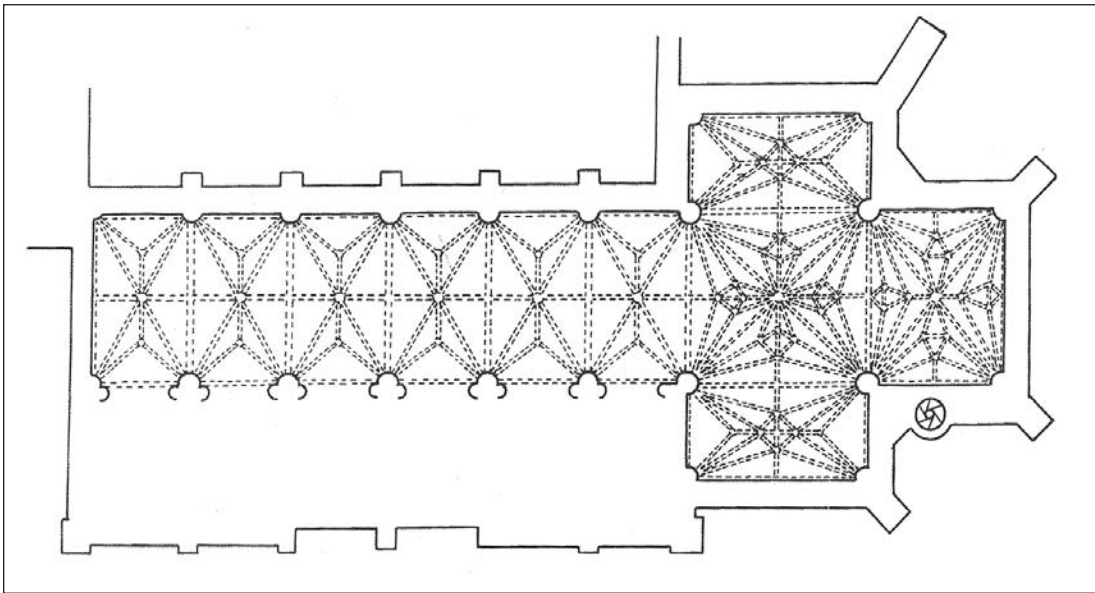


Fig. 5. Planta de la iglesia del convento de Santa Cruz, de Segovia (D.A.).

tracería de las bóvedas es en ambos casos similar, a base de nervios rectos según lo usual en la arquitectura de Juan Guas.

La solución adoptada finalmente (fig. 6), modificó notablemente el proyecto de Guas, organizando una cabecera completamente diferente, en la que fue preciso duplicar el arco triunfal e igualmente los pilares torales, sin duda alguna por razones de estabilidad de la fábrica. El nuevo arco triunfal se situó a 7.75 pies de distancia del original, lo que, unido a la duplicación de los pilares, fue preciso reducir la profundidad del presbiterio que pasó a medir 21 pies, en lugar de los 30 previstos en la traza de Guas, posiblemente por tener que amoldarse a un predeterminado solar. Así el templo definitivo tiene una longitud de 207.75 pies por 82 de ancho, una proporción ligeramente superior a la pentamedia.

Pasemos ahora a estudiar la solución adoptada en la elevación del presbiterio, toda vez que difiere notablemente del dibujo realizado por Guas. En las imágenes adjuntas establecemos la comparación entre la hipótesis del proyecto de Guas y la sección longitudinal del templo según la ejecución final (fig. 7). La hipótesis del presbiterio la hemos ejecutado proporcionando el dibujo en perspectiva de Guas con los valores de las partes realizadas y ajustando los valores metrológicos y armónicos según la forma de actuar del maestro bretón. De acuerdo con nuestra configuración, el cimborrio viene a tener una altura de 132 pies desde el pavimento del crucero hasta el plano inferior de la clave de la bóveda, en tanto que la bóveda realizada mide 111 pies.

Así, según nuestra hipótesis, el cimborrio proyectado venía a tener 21 pies de altura más que el realizado finalmente. Según el modelo del proyecto de Guas tan solo llegó a ejecutarse el cuerpo inferior, hasta la imposta “donde constan las alabanzas a los reyes como vencedores de los infieles y su triunfo en el reino de

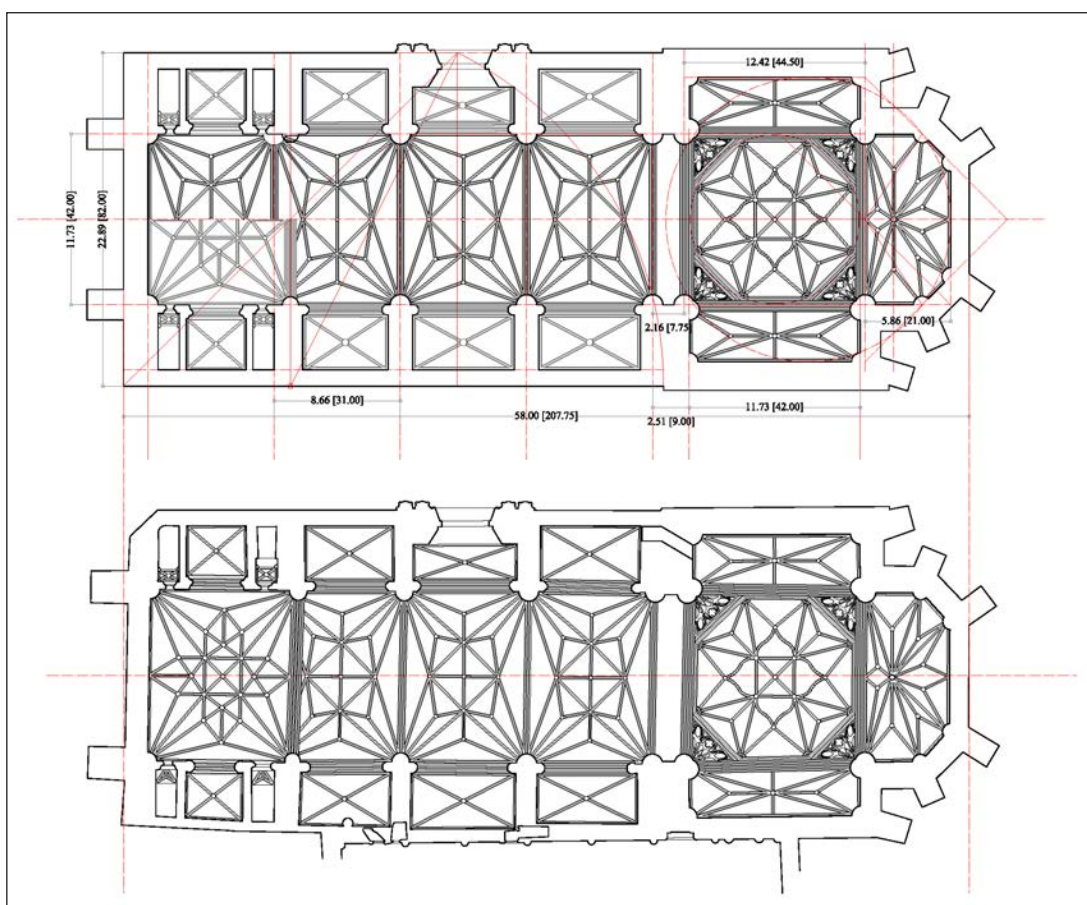


Fig. 6. Planta definitiva de la iglesia del convento de San Juan de los Reyes de Toledo, con su metrología en metros y en pies. En la imagen superior la traza teórica (D.A.) y en la inferior la planta actual según dibujo de Ana López Mozo.

Granada”²⁹; por encima de esta franja la obra cambia notablemente y muestra mayor austeridad. Desapareció la galería de arquillos y numerosos motivos heráldicos, así como los arcos conopiales en los que apoyaba la linterna que quedó reducida a un único cuerpo, pasando de la planta cuadrada al ochavo por medio de trompas aveneradas de perfil muy tendido. La cúpula, originalmente trazada siguiendo el modelo de la capilla Barbazana, cambió totalmente de formalidad, adoptando una traza que se inspira en lo hispanomusulmán de arcos paralelos, modelo luego muy repetido en las iglesias aragonesas.

En la figura 8 mostramos una sección longitudinal de la iglesia de San Juan de los Reyes con la tribuna coral en su disposición original. En la actualidad la tribuna se encuentra situada en una cota 1.40 inferior respecto al nivel original, lo que representa cinco pies. No conozco datos de cuando se llevó a cabo el desplazamiento, posiblemente cuando se decidió suprimir la puerta de poniente. La

²⁹ Pérez Higuera, 1997: 18.

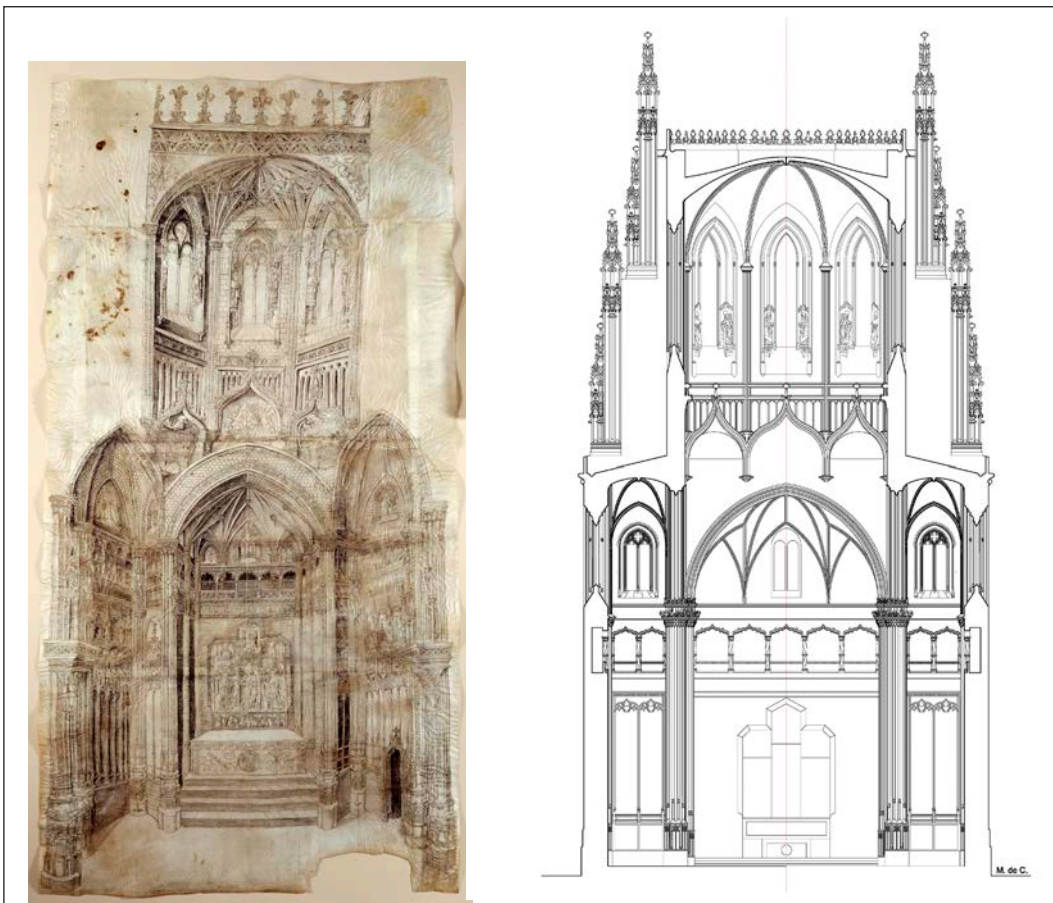


Fig. 7. A la izquierda, dibujo del presbiterio de San Juan de los Reyes atribuido a Juan Guas. A la derecha, recomposición ortogonal del dibujo (D.A.).

recomposición del arco carpanel que soporta el antepecho de la tribuna es bastante torpe, como lo es la colocación de los escudos y los emblemas heráldicos del yugo y las flechas en las enjutas, y los que hay en el sotacoro, elementos claramente trasladados de otra ubicación, posiblemente de ventanas de la nave, entre ellas la que se cegó para ubicar el órgano. Igualmente, la figura del heraldo situado sobre la clave, en cuya efigie se ha pretendido identificar a Juan Guas, constituye una pieza procedente de otra ubicación, posiblemente del presbiterio, pareja de otra simétrica.

En la figura 9, mostramos la sección transversal de la iglesia por la nave, mostrando el alzado del claustro en su frente norte.

Finalmente, en la figura 10 hemos representado la planta del convento en su estado actual, mostrando las piezas que se conservan de la fábrica original: iglesia, claustro, sacristía y escalera. El claustro, según levantamiento planimétrico realizado por nosotros, no es un cuadrilátero regular como ha sido representado en planimetrías anteriores, sino que es ligeramente romboidal. A pesar de la irregularidad, podemos inscribir un círculo de 108 pies de diámetro, es decir, 36 varas, respondiendo su composición a la normativa expuesta por Villard de

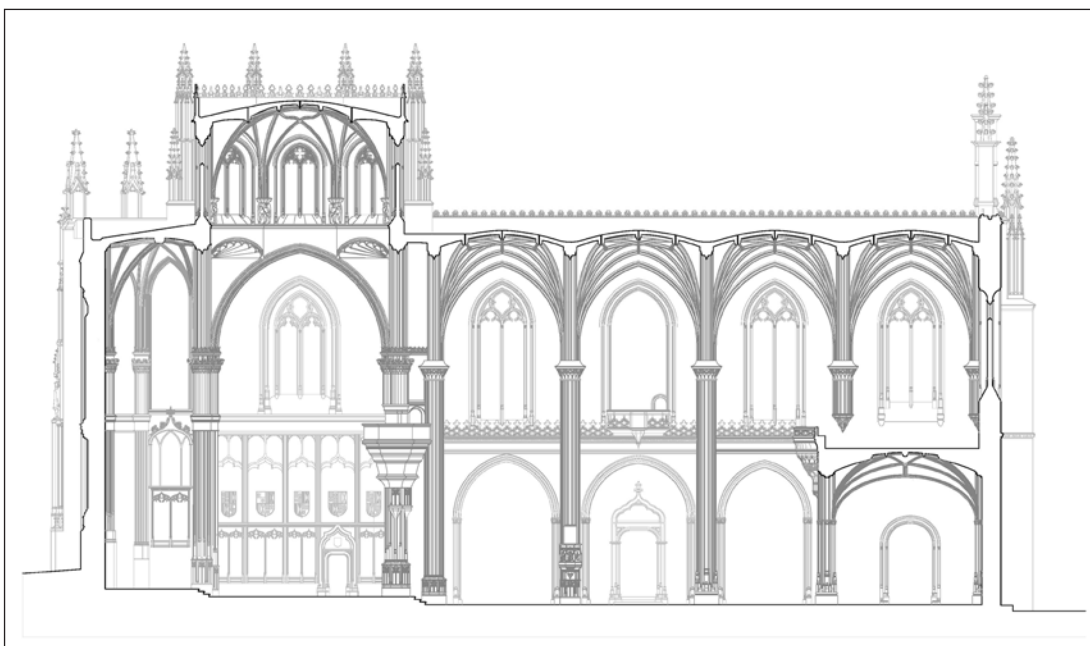


Fig. 8. Sección longitudinal de la iglesia del convento de San Juan de los Reyes. La tribuna coral a los pies del templo, se ha dibujado en su nivel original (D.A.).

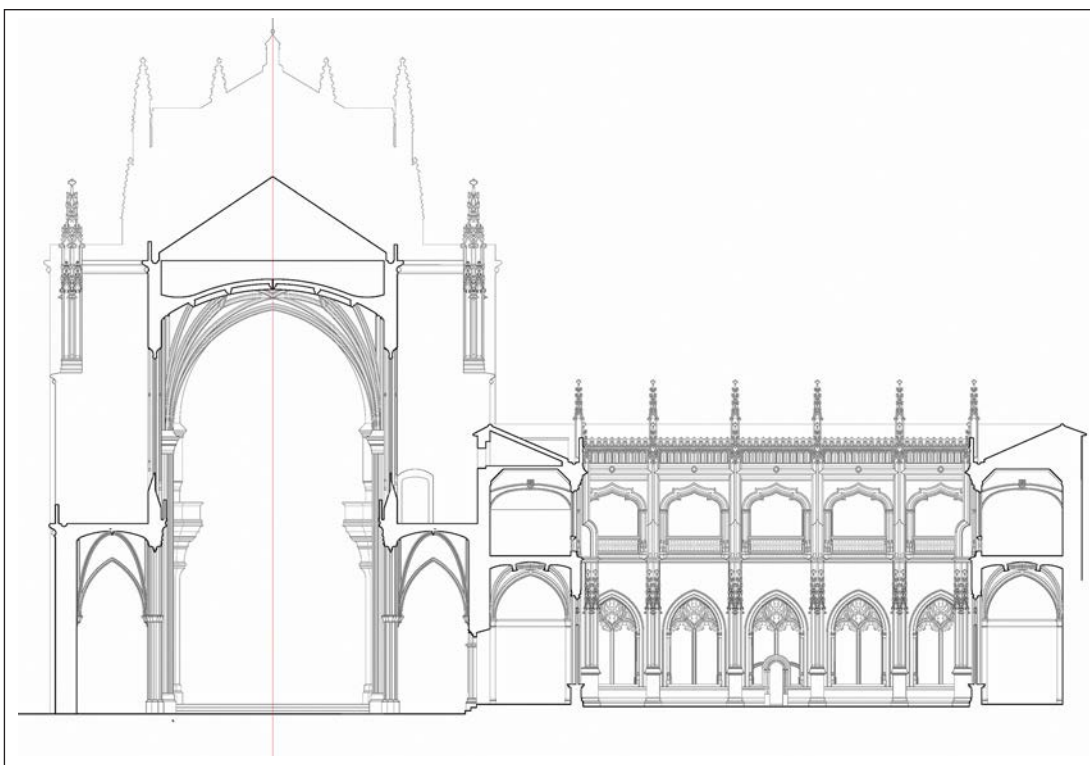


Fig. 9. Sección transversal de la iglesia por la nave, mostrando el alzado del claustro en su frente norte (D.A.).

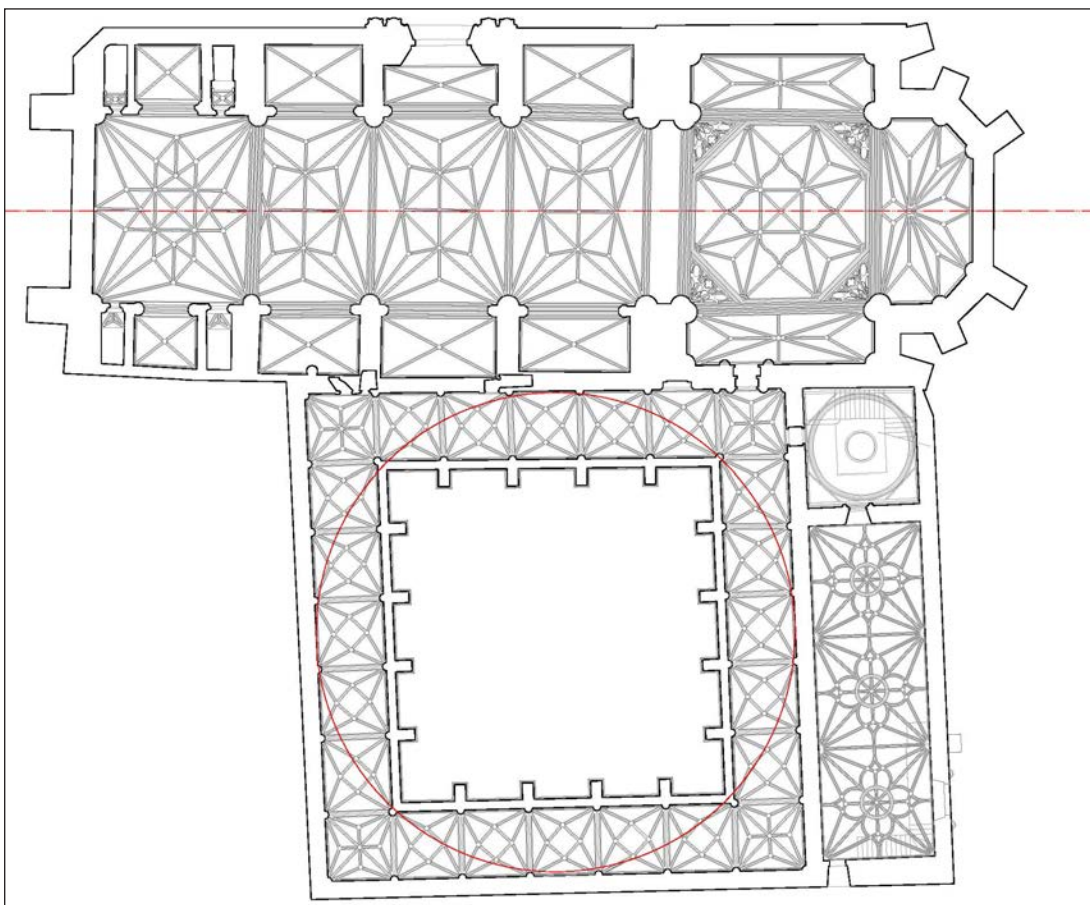


Fig. 10. Planta general de las partes originales del convento que se conservan en la actualidad. Se aprecia cómo el claustro está trazado según la regla reseñada por Villard de Honnecourt en su Cuaderno (D.A.).

Honnecourt en la lámina 20 de su “Álbum”³⁰, relacionando el valor de los ánditos y del prado según la “medida cierta”, es decir, estableciendo igual superficie para ambos³¹. En el dibujo se puede comprobar cómo el recinto del prado se inscribe exactamente en el círculo que es tangente al cuadrilátero de los ánditos claustrales.

BIBLIOGRAFÍA

- Arribas Arranz, Filemón (1963). “Noticias sobre San Juan de los Reyes”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid.
- Azcárate, José María (1958). *La Arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C.

³⁰ Honnecourt: s.XIII: pl. 20.

³¹ Merino de Cáceres, 1991: 109-111.

- Chueca Goitia, Fernando (1965). *Historia de la Arquitectura española, Edad Antigua, Edad Media*. Madrid: Editorial Dossat.
- Domínguez Casas, Rafael (1993). *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.
- Honnecourt, Villard (principios s.XIII). *Carnet de Villard de Honnecourt*. D'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 190093).
- Lampérez y Romea, Vicente (1909). *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, t. II. Madrid: Oficina Tipográfica de José Blass y C^{ia}.
- Marías Franco, Fernando (1985). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Merino de Cáceres, José Miguel (1991): "Métrica y composición en la arquitectura cisterciense". En: *Segovia Cisterciense*. Segovia: Monasterio de Santa María y San Vicente el Real, pp. 107-124.
- Merino de Cáceres, José Miguel (2015): "Juan Guas y su intervención en la obra de la Iglesia del Parral". En: Lahoz, Lucía/ Pérez Hernández, Manuel (eds.): *Lienzos del recuerdo, Estudios en homenaje a José M.^a Martínez Frías*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 383-394.
- Ortiz Pradas, Daniel (2015). *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*. Madrid: Ediciones de la Ergástula.
- Pérez Higuera, Teresa (1997). "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo". En: *Anales de Historia del Arte*, n° 7. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Quadrado, José M.^a / Fuente, Vicente de la (1886). *España. Sus Monumentos y Artes-Su Naturaleza e Historia. Castilla la Nueva, Tomo III*. Barcelona: Editorial de Daniel Cortezo y C^a.
- Salazar, Fray Pedro de (1612). *Crónica e Historia de la fundación y progreso en la provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre San Francisco*. Madrid: Imprenta Real.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1928). "El dibujo de Juan Guas. (Arquitecto español del siglo XV)". En: *Arquitectura*, año X, n.º 115, Madrid: Sociedad Central de Arquitectos.

Fecha de recepción: 2-IX-2016
 Fecha de aceptación: 27-II-2017

LOS SOPORTES DE MADERA EN LAS OBRAS DE GOYA. MATERIALES Y TÉCNICAS

María Dolores Fúster Sabater
Instituto del Patrimonio Cultural de España

Resumen: Se hace un estudio descriptivo de los soportes de madera de 22 pinturas sobre tabla de Francisco de Goya, conservadas en diversos museos del mundo. El maestro aragonés utilizaba generalmente lienzo para sus obras, pero probó en diversas, aunque escasas, ocasiones otro tipo de soportes. Las tablas se examinan desde varios puntos de vista: géneros y especies de las maderas —explorando sus características y usos tradicionales—; estudio de la estructura de cada soporte concreto; preparaciones e imprimaciones utilizadas y estado de conservación de cada pintura en la actualidad. La comparación de los resultados ofrece una visión general de los materiales y las técnicas utilizadas por Goya en sus obras sobre tabla, a lo largo de toda su vida profesional.

Palabras clave: Goya; pintura sobre tabla; retratos; análisis de maderas; imprimaciones.

GOYA'S PANEL PAINTINGS. MATERIALS AND TECHNIQUES

Abstract: This article is a descriptive study of the wooden supports of Francisco de Goya's 22 panel paintings, kept in various museums around the world. Goya almost invariably painted on canvas but, albeit infrequently, he did turn to other supports at times. The panels are examined from several points of view: genus and species of trees used, exploring their characteristic features and traditional uses; a study of the structure of each particular panel; grounds and priming used and the current state of conservation of each painting. A cross check of all these results gives an overview of the techniques used by Goya in his panel paintings throughout his whole career.

Key words: Goya; panel painting; portraits; analysis of wood used; priming.

Estudiar el “soporte” de una pintura es fundamental a la hora de comprender los materiales y técnicas que la componen y de juzgar su estado general de conservación. Sea de lienzo, tabla o metal, esta base condicionó al pintor desde el primer momento del proyecto creativo, al tener que adecuar a sus características los materiales y las técnicas a utilizar durante su ejecución; posteriormente influyó necesariamente en el aspecto externo y estético de la obra y, por último, fue uno de los elementos que afectó de forma más notable a su estabilidad ante el paso del tiempo. Cuando restauramos en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE, el *Retrato de D. Juan de Villanueva* de Francisco de Goya, de la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando, RABASF, su soporte de madera nos interesó vivamente por todas estas razones. Las tablas son poco usuales en la producción del genial maestro aragonés que pintó mayormente sobre lienzo, aunque es cierto que algunos de sus “caprichos” están sobre paneles o sobre láminas de metal (hojalata) y se conocen unos pequeños retratos de la familia política de su hijo sobre cobre y unas curiosas miniaturas sobre marfil aún poco estudiadas.

El uso de la madera en este retrato, prácticamente de tamaño natural, nos llevó a considerar hasta qué punto conocía Goya este material y los problemas que ocasiona con el tiempo y nos preguntamos qué tipo de técnicas empleó para estabilizar estas obras de cara al futuro, porque, salvo contadas excepciones, todas sus tablas parecen estar en excelentes condiciones de conservación. Debía entender bien la madera y su problemática a pesar de emplearla de forma esporádica y supo trabajar eficazmente estos pocos soportes para conseguir buenos resultados.

No se sabe el por qué eligió la madera para estas obras determinadas ya que la mayoría de sus pinturas de gabinete, obras religiosas y retratos están pintados sobre tela, pero es sabido que muchos artistas emplearon las tablas en algún momento de su carrera a pesar de utilizar habitualmente el lienzo y no es extraño que Goya también lo hiciera ocasionalmente. Pudo ser un interés personal el que le llevara a buscar ese tipo de soporte para ciertas obras concretas; pudo ser un acuerdo alcanzado con algún cliente interesado o, sencillamente, pudo aprovechar cortes de madera que consideró apropiados para trabajar o experimentar sobre ellos cuando los tuvo a su alcance.

Se puede comprender que usara tablas en obras específicas de pequeño formato, pero resulta insólito que las empleara en retratos de mayor envergadura, lo que parece indicar un interés por este material más allá de una mera intención de ensayar puntualmente con él en ciertas piezas pequeñas. Se da la curiosa circunstancia de que las obras más antiguas que se le conocen sobre tabla son precisamente retratos y no “caprichos”, lo que avalaría un interés personal por ese tipo de soporte ajeno, en principio, a su gusto por las obras costumbristas de pequeño formato.

Diversas pinturas sobre tabla que tradicionalmente se atribuían a Goya han pasado a ser consideradas como de sus seguidores. De las que mantienen la atribución hemos reunido datos contrastados de los soportes de madera de 22 de ellas: quince pinturas de gabinete, un boceto para un cuadro religioso y seis retratos repartidos a lo largo de toda su carrera profesional y actualmente dispersos entre diversos museos y colecciones del mundo. Muchas de estas obras se presentaron en la exposición *Goya, El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, celebrada en el año 1994 entre Madrid, Londres y Chicago. En las fichas del catálogo se ofrecieron entonces escuetas pero valiosas informaciones sobre los soportes de madera, algo que es de agradecer porque no suele suceder en este tipo de publicaciones¹.

¹ Wilson-Bareau/Mena, 1994.

No tenemos noticias sobre los soportes de varias obras que se le atribuyen y que están ahora repartidas en diversas colecciones privadas, por lo que no podemos comentarlas, con la singularidad del *Retrato de doña María Teresa de Vallabriga*, de la colección Pérez Simón, México (10662), ya que se han publicado últimamente varias noticias sobre el tema y hemos recibido de sus responsables datos novedosos y realmente interesantes que vamos a incluir y considerar.

Describiremos las obras en orden cronológico de ejecución para destacar la evolución de los materiales y las técnicas de preparación empleadas por Goya, así como el resultado que han dado a lo largo de sus ya doscientos años cumplidos. Pero a la hora de ordenar nuestra exposición las hemos considerado separadas en dos grupos distintos: Por un lado, las nueve pinturas que se conservan entre la RABASF y el Museo del Prado —que son ejemplos repartidos a lo largo de toda su vida profesional y suponen una buena selección para el estudio—, porque hemos tenido acceso directo a sus reversos y hemos podido analizar de primera mano su composición y estructura. Contamos, además, con las radiografías que de ellas se hicieron en el Museo del Prado y en el IPCE, imágenes valiosas que han aportado algunos nuevos datos que suponen el núcleo central de este estudio. En un segundo grupo consideramos los cuadros que pertenecen a otros museos y organismos, ya que no hemos podido examinarlos directamente y sólo disponemos de aquellas informaciones que han sido publicadas y de aquellas que nos han ofrecido amablemente sus responsables.

ESTUDIO DE LOS SOPORTES DE MADERA DE 22 OBRAS DE GOYA

- METODOLOGÍA

Como hay diferentes tipos de madera en las tablas de Goya iremos describiendo cada caso por separado, en forma de fichas de cada obra o conjunto de obras y siempre en orden cronológico. Dentro de estas fichas los soportes se van a estudiar desde cinco puntos de vista:

- Identificación de la madera.
- Características de la misma y usos tradicionales.
- Construcción del soporte en cada pintura concreta.
- Preparación e imprimación de las tablas.
- Estado de conservación actual y resultado a través del tiempo.

Para identificar una madera usamos dos tipos de pruebas complementarias: el examen macroscópico o visual (organoléptico) y el análisis microscópico de los elementos anatómicos de la madera mediante la obtención de pequeñas muestras (xilatomía).

En el estudio macroscópico se observan las características generales de la madera: densidad, peso, lustre y lo que los ebanistas llaman “*figura*” que engloba los conceptos de *color*, *veteado*, *grano* y *dirección de la fibra*, así como la disposición de los elementos en los *cortes transversal*, *radial* y *tangencial*. El corte *transversal*, perpendicular a la dirección de crecimiento del árbol, constituye una verdadera huella de identidad de la madera que, a simple vista o con ayuda de una lupa, informa con suficiente certeza del *género* del árbol. El estudio microscópico puede determinar con mayor seguridad tanto el *género* como la *especie* del mismo.

Pero para hacer un examen microscópico correcto hay que contar con un cubo de madera de un centímetro cúbico, es decir, de un cubo de un centímetro de tamaño en cada lado y en el que estén representados los tres cortes básicos: el *transversal* —que sigue la dirección perpendicular al crecimiento del árbol—, el *radial* —que sigue en paralelo la dirección de los radios de la madera— y el *tangencial* —que es perpendicular a dichos radios—, siguiendo el esquema representado en el dibujo (fig. 1).

En cualquier obra de arte resulta inviable obtener una muestra de semejante tamaño, por lo que sólo se pueden obtener ejemplos —tan finos como sea necesario para resultar aceptables para el microscopio— de las zonas de la obra más proclives para obtener esos tres cortes básicos. Resulta relativamente fácil conseguir el *corte transversal* en un par de bordes de la obra, aunque es más difícil obtener cortes limpios en las direcciones *radial* y *tangencial*. Con las muestras así logradas se puede determinar con seguridad el género del árbol, aunque no siempre fijar la especie concreta.

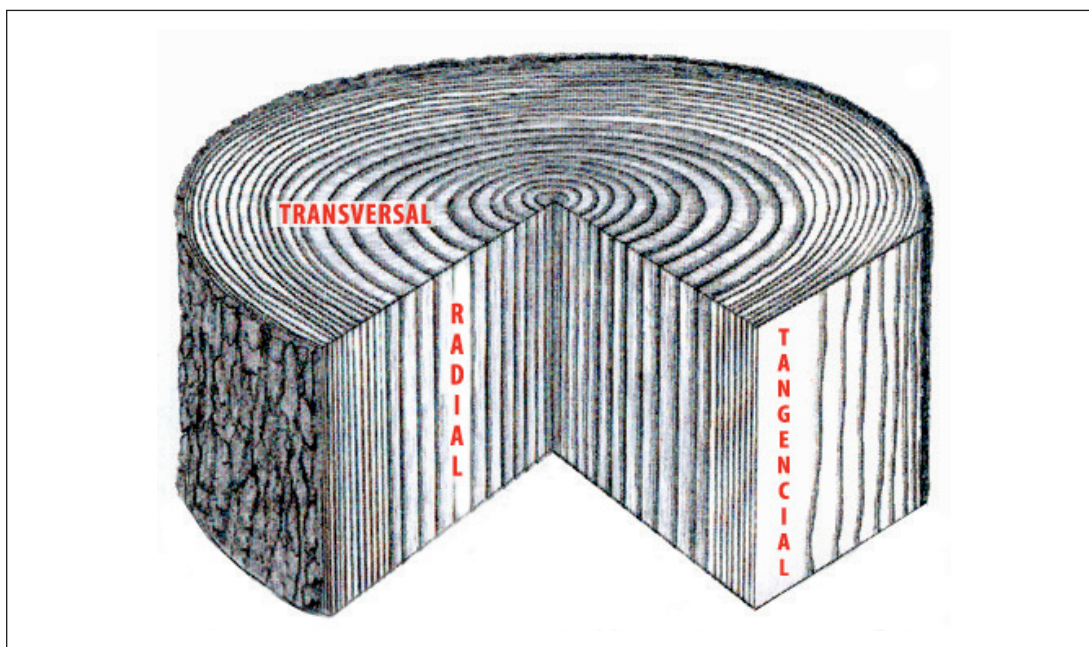


Fig. 1. Esquema de los tres cortes básicos para el estudio de una madera.

DESCRIPCIÓN DE LOS SOPORTES DE MADERA EN ORDEN CRONOLÓGICO

RETRATO DE MARÍA TERESA DE VALLABRIGA (1783)

MUSEO DEL PRADO, MADRID - (P07695) - (48 x 39,6 CM)



La primera obra sobre madera que tenemos documentada es el *Retrato de Doña María Teresa Vallabriga*², la esposa del Infante D. Luis de Borbón, hermano del rey Carlos III. El Infante encarga a Goya un retrato de grupo y el pintor acude a su palacio en Arenas de San Pedro, Ávila, durante los veranos de 1783 y 1784 para retratar a los miembros de la familia. El cuadro definitivo, *La familia del Infante D. Luis de Borbón*, se conserva ahora en la Fondazione Magnani Rocca, Parma (197).

De los diversos retratos que Goya ejecuta en aquellos años —varios de los cuales de pequeño tamaño parecen ser bocetos para las obras finales— solamente están pintados sobre tabla los dos que hace de Doña María Teresa. El por qué de esta excepción no lo sabemos, aunque Xavier Bray³ apunta a que “*El retrato de María Teresa está pintado sobre tabla, aportando a la textura superficial de su tez tonos de puro efecto de porcelana*”. Es muy posible que el artista buscara, precisamente, resaltar las cualidades estéticas de la piel de la retratada con ayuda del “lustre” que aporta la madera en la superficie pictórica.

Siendo el ejemplo de pintura sobre tabla más antiguo que estudiamos es también el que, a priori, parece encontrarse en peores condiciones de conservación, presentando importantes pérdidas de madera y pintura a ambos lados de la obra, reconstruidas durante una antigua restauración. Su aparente mal estado sería más achacable al abandono —e incluso a las malas prácticas, porque los arañazos en las zonas principales de la cara parecen ser intencionados— que a fallos en la técnica de fabricación del soporte, aunque luego veremos que habría que matizar todas estas primeras impresiones.

Al ser una de las obras estudiadas en el Museo del Prado, hemos contado con la radiografía —que se puede ver en la página web del museo⁴— y con el examen directo del reverso y los bordes del soporte, aunque las condiciones actuales del panel hacen muy difícil su estudio.

² Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 94.

³ Bray, 2015: 38.

⁴ “María Teresa de Vallabriga”. En: https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/maria-teresa-de-vallabriga?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=46&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b [fecha de consulta: 22-6-2015].

• IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

No tenemos noticias de que se hayan obtenido nunca muestras de esta madera para analizar, pero en la documentación que ofrece el museo se dice que la madera es de nogal, aunque no resulta sencillo comprobarlo con un examen visual por varias razones: hay dos trozos de madera nueva añadidos en ambos lados de la obra —manifiestamente diferentes en la radiografía— que ocultan los laterales del panel original; el reverso de la madera está prácticamente oculto por un cerrado engatillado que sujeta el conjunto de los tres paneles y, finalmente, el engatillado y las tres tablas —tanto en el reverso como en los cuatro cantos— están cubiertos por gruesos barnices oscurecidos y muy brillantes que impiden ver debidamente la superficie del soporte. No podemos determinar bien su color, la figura de su veta o el dibujo de los anillos de crecimiento en el *corte transversal* —situado aquí en los bordes superior e inferior de la obra al colocarse la veta de la madera en vertical.

Se consigue, sin embargo, identificarla positivamente al encontrar el grano típico del nogal en la radiografía, donde vemos que la veta forma en el corte tangencial unas líneas decrecientes muy características, debidas a la colocación en anillo semidifuso de los poros en este género de árbol, distribución que comparamos con la que puede verse a simple vista en una muestra moderna de nogal europeo, la especie más probable para la madera de este retrato (fig. 2).

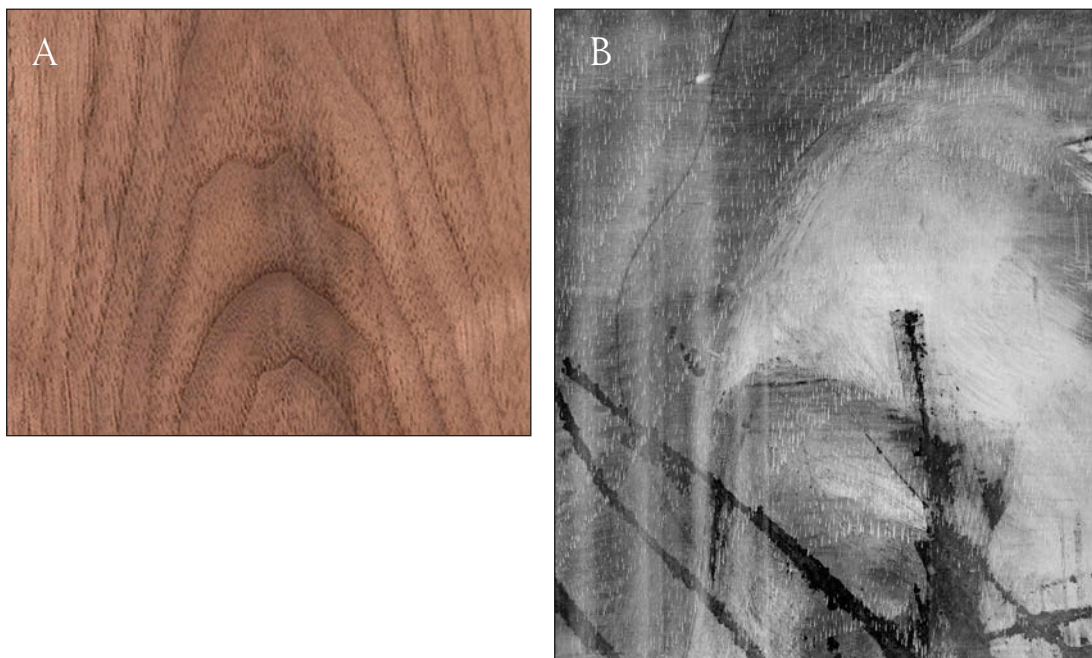


Fig. 2. A) Veta característica formada por el anillo semidifuso en la madera de nogal, en una muestra actual de *Juglans regia* L., o nogal europeo. B) *Retrato de María Teresa de Vallabriga*. Detalle de la radiografía en la zona de la frente. Radiografía - © Museo Nacional del Prado.

• CARACTERÍSTICAS DE LA MADERA Y USOS TRADICIONALES

El nogal pertenece al género *Juglans*, de la Familia de las Juglandaceae, Orden de las Fagales, dentro de las Angiospermas, latifoliadas o frondosas (maderas duras). Al no contar con muestras no podemos determinar la especie, pero el árbol que se produce en Europa es el *Juglans regia* L., o nogal europeo, que parece ser el más probable. Árbol originario de Asia Menor, se propagó desde la antigüedad por toda la cuenca norte del Mediterráneo debido a que su aspecto monumental le ofreció un lugar predominante en muchos jardines, a la alta calidad de su madera largamente utilizada en ebanistería, a su fruto comestible y a sus propiedades curativas. Es un árbol de crecimiento lento que se produce espontáneamente en todas las provincias españolas y que puede alcanzar alturas superiores a 25 metros y diámetros de tronco cercanos a los dos metros, lo que tradicionalmente permitió obtener paneles de madera de considerable anchura y calidad.

La albura del nogal es de color ocre y muy diferente al duramen de color castaño violáceo. En ebanistería se utiliza solamente el duramen oscuro por lo que el rendimiento de los árboles es limitado al depreciarse una parte importante de su volumen, alcanzando por ello la madera precios muy elevados. Tiene un brillo natural destacado y es de grano fino y vetado pronunciado y decorativo. Se clasifica como una madera semidura, tenaz y resistente al hendidamiento, medianamente densa y bastante estable, aunque únicamente es apta para el uso en interiores. Resiste bien el ataque de xilófagos y se pega, pule y lustra con facilidad. Se la considera, en suma, como una madera de excelente calidad y fácilmente trabajable, siendo muy apreciada en decoración. Se ha utilizado tradicionalmente en la elaboración de chapas finas, tornería, tallas artísticas, muebles de calidad, revestimientos de interiores, culatas de armas de fuego e instrumentos musicales.

Fue una madera muy usada en la escuela francesa de pintura, aunque en España no se utilizó habitualmente como soporte para pintar y sólo aparece de forma esporádica en algunas obras. Por ejemplo, el *Retablo de San Jerónimo* de Jorge Inglés, c. 1465, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, que cuenta con tres paneles de nogal de 73 cm de ancho y dos metros de alto, un tamaño notable que llevan a pensar en tablas de alto precio y en un encargo importante.

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

Creemos que este soporte del *Retrato de María Teresa de Vallabriga* confunde a primera vista porque parece estar muy degradado y con grandes pérdidas de madera. Pero si observamos cuidadosamente la forma de la tabla original en la radiografía, vemos que una de las supuestas roturas no se corresponde con las vetas de la madera —como sería lógico de ser realmente una fractura—, sino que parece ser un corte intencionado (fig. 3). El borde de la izquierda forma una curva redondeada y un poco achaflanada en el centro, con un perfil ciertamente regular y

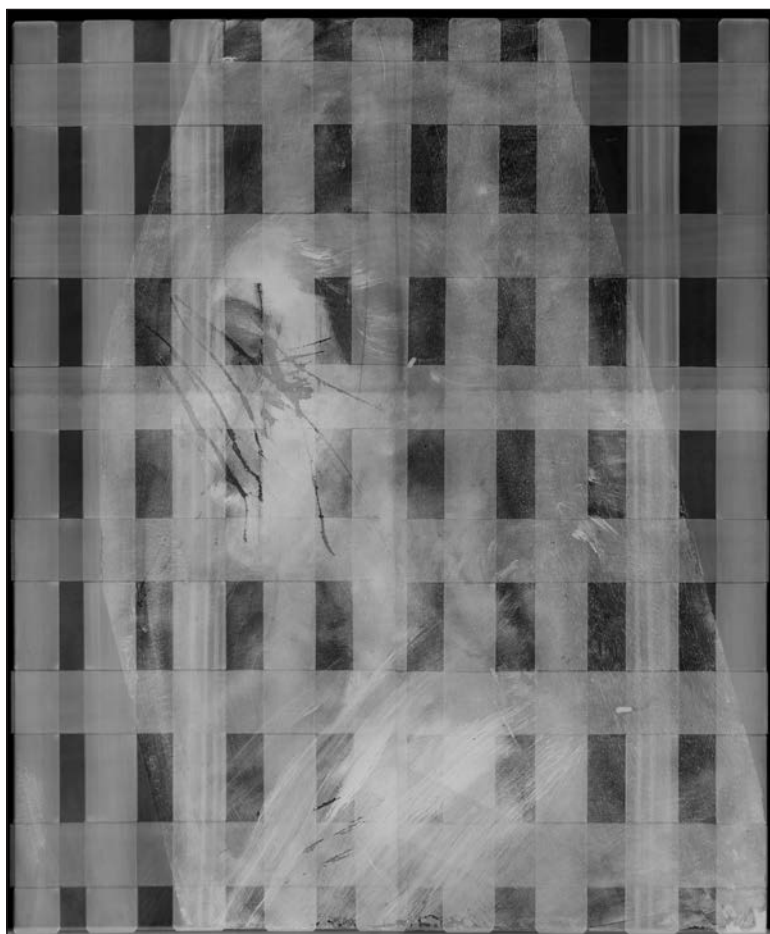


Fig. 3. *Retrato de María Teresa de Vallabriga* – Imagen radiográfica. © Museo Nacional del Prado.

completamente simétrico que no parece en absoluto una fisura accidental, sino un corte bien dibujado, ejecutado con cuidado y en cuyo borde apenas falta pintura. Por el contrario, el corte de la derecha, que muestra una inclinación anómala porque no se coloca en paralelo a la curva de la izquierda, sigue las vetas de la madera mediante un perfil recto y ligeramente ondulado y puede identificarse fácilmente como una rotura accidental.

Si olvidamos por un momento la pérdida de madera de la derecha y consideramos que en panel estuviera completo en el lado izquierdo cuando Goya pintó el retrato, la forma del soporte ya no nos resulta tan extraña y nos lleva a pensar en una tabla reutilizada y proveniente de un mueble, redondeada en un lado y cuadrada en el otro: el fondo de un cajón curvo, por ejemplo, o el estante de un aparador, o bien la tapa o el fondo de una caja con esa forma. Como vemos en los gráficos adjuntos, la colocación de la figura no sólo no ofrece problemas en ninguna de las dos versiones, sino que queda perfectamente encajada en la forma curvada del soporte (fig. 4).

Puede haber dos explicaciones para este extraño panel: o bien Goya reutilizó un fragmento de madera antigua que ya tenía esta forma irregular, o bien en algún

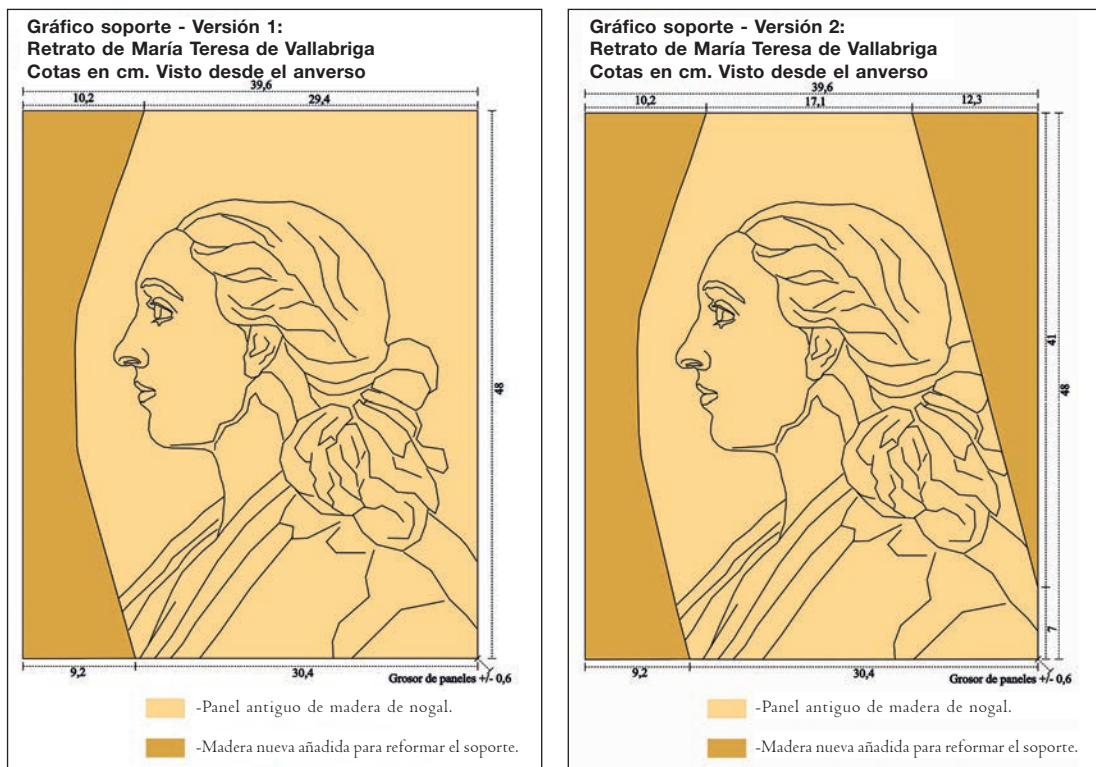


Fig. 4. Retrato de María Teresa de Vallabriga – Gráficos del soporte. Versiones 1 y 2.

momento desconocido alguien intentó encajar esta obra en un elemento redondeado y cortó la parte izquierda con el perfil que vemos en la actualidad. En cuanto a la rotura de la derecha pudo haber estado presente cuando Goya pintó la obra o pudo producirse después, circunstancia que, seguramente, nunca sabremos con certeza. Nos inclinamos por la primera opción: Goya pudo encontrar un fragmento antiguo de buena madera de nogal, seca y estable aunque con una forma poco convencional, que empleó para lo que era, al fin de cuentas, un primer boceto que, según indicaba una inscripción en su dorso, pintó “...de 11 a 12 de la mañana del día 27 de agosto de 1783”⁵. Un primer encaje hecho en apenas una hora, para trasladar luego a la obra final.

El perfil de la cabeza está perfectamente encuadrado en la forma redonda de la tabla, aprovechando toda la superficie del panel, lo que no parece una casualidad. Hemos hecho dos dibujos para ver cómo quedaría la figura contando en origen con la rotura de la parte derecha de la obra y sin contar con ella y nos parece que la cabeza queda mejor encuadrada en el panel en la segunda versión que en el de la primera, donde la cara se muestra menos centrada, con poco espacio delante y demasiado detrás. Pero ambas posibilidades serían igualmente válidas.

Puede pensarse que Goya no hubiera empleado una madera con una forma tan extraña para este boceto y que además estuviera rota, pero la hipótesis de la fractura

⁵ Gudíol, 1970: 258.

posterior del lado derecho por un accidente sería también viable, porque parece que esta pintura pudo haber estado, hasta cierto punto, descuidada durante un tiempo —incluso se llegó a arañar la zona principal de la cara con cierto encono— y la fractura de la parte derecha pudo producirse después a consecuencia de esa hipotética desidia, perdiéndose definitivamente el fragmento separado. Es también posible, aunque lo vemos menos probable, que la obra fuera perfectamente cuadrada desde el principio y por motivo de dicho abandono o de un accidente fortuito se produjeran roturas en ambos lados del panel que, por suerte, no afectaron a la figura. Pero nos cuesta creer que, al restaurarla, se cortara el perfil izquierdo con semejante cuidado para poner los injertos de forma que la unión quedara tan exacta, regular, simétrica y sin pérdidas de color en el borde como la encontramos.

Aceptando la primera teoría, el soporte se compondría en origen de un único panel de madera de nogal, reutilizado de alguna pieza de mobiliario, que presentaba una forma redondeada en la parte izquierda y cuadrada en la derecha, con un tamaño máximo de 48 x 35 cm, teniendo la dirección de la veta colocada en sentido vertical. Desconocemos su grosor primitivo, pero en la actualidad cuenta con $\pm 0,6$ cm debido a su reducción durante un antiguo tratamiento, que buscó debilitarlo para poder colocar en su reverso un compacto engatillado, sistema que hasta bien entrado el siglo XX se consideró la solución ideal para estabilizar a las pinturas sobre tabla, aunque la realidad se haya revelado bien distinta.

En este caso, el embarrotado se utilizó principalmente como base para instalar y sujetar los dos trozos de madera nueva que convierten el irregular panel en una obra rectangular y completa, de 48 x 39,6 cm de tamaño, que puso en valor a la pintura; porque una tabla medio redonda medio cuadrada sería realmente difícil de encajar o enmarcar.

• IMPRIMACIÓN

Nos dicen que la capa de preparación es de color rojizo, pero en la actualidad no puede observarse en ninguno de los extremos de la obra, porque todos ellos están cubiertos con gruesos barnices y pinceladas coloreadas de la restauración.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los aparentes daños en el soporte de esta pintura no nos parecen tan evidentes después de su estudio, sino que creemos que pueden ser simples añadidos de una restauración, o “reestructuración”, que intentó transformar una obra irregular en un rectángulo completo y convencional, con idea de mejorar su aspecto de cara a su exposición.

El panel original se encuentra sin ningún tipo de problemas de conservación y el conjunto se mantiene perfectamente estable, ayudado, seguramente, por la gruesa capa de barnices que envuelve al soporte por todos sus lados. El craquelado presente

en la pintura es fino y regular y no presenta zonas desprendidas o con peligro de levantamientos, avalando la estabilidad de la tabla a través del tiempo.

Sobre los añadidos de madera se reintegraron el fondo oscuro y la parte delantera de las vestiduras, así como la parte posterior del moño en que se recoge el cabello. Los crudos arañazos sobre las zonas más importantes de la cara se encuentran también reintegrados, al igual que una serie de pequeñas faltas de pintura en el borde inferior que se marcan bien en la radiografía.

RETRATO DE MARÍA TERESA DE VALLABRIGA (1783-84)

COLECCIÓN PÉREZ SIMÓN. MÉXICO - (I0662) - (66,8 x 50,3 CM)



En este segundo *Retrato de María Teresa de Vallabriga*⁶, los análisis efectuados recientemente han puesto en evidencia un cambio de composición en los ropajes, al parecer realizado por el mismo Goya después de la muerte del Infante D. Luis en 1785, según explica Xavier Bray⁷.

El retrato conserva lo que se supone que es un bastidor primitivo de trabajo, donde aparecen una serie de pinceladas dejadas por Goya al rebajar la carga de los pinceles mientras pintaba. Desde la Colección Pérez Simón nos han enviado interesantes datos sobre la composición de este conjunto de maderas.

• IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

El panel es de nogal, posiblemente nogal europeo (*Juglans regia* L.) aunque no ha sido analizado. El uso de la madera en esta obra abunda en la idea de que Goya buscaba aprovechar la superficie pulida que proporciona, para representar más fielmente la piel nacarada de la joven modelo. El tipo de madera es el mismo que en la obra anterior y nos indica que el pintor se proveyó en aquel momento de unas tablas antiguas de nogal, de excelente calidad, para estos retratos que pudieron ser bocetos para obras finales. No se ha identificado la madera del bastidor, que puede ser la misma que la del panel por el color que vemos en las fotografías, aunque no distinguimos en ellas la veta lo suficientemente bien para poder confirmarlo. Creemos que el artista encontró esta compleja estructura ya formada y la aprovechó tal como le llegó, sin retocarla, según un hábito suyo que iremos descubriendo a lo largo de este trabajo.

⁶ Fue recogida por Gudiol, 1970: 258, con el n° 151, indicando que es una tabla de 65x37 cm, pintada en 1783, que la representa de medio cuerpo, colocada de frente y que: "...lo conocemos tan sólo por la cita que de él hace Viñaza (XXXV, p. 227)". "Estuvo en el Palacio de Boadilla del Monte (n° 89 del Catálogo de las pinturas)". En la bibliografía dice que lo recogió Mayer con el n° 181.

⁷ Bray, 2015: 39-43.

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

El soporte se compone de un único panel de nogal de 2,2 cm de grosor, con un tamaño de 66,8 x 50,3 cm. La obra se amplía hasta los 75,5 x 59,1 cm con un bastidor que le rodea en sus cuatro lados y que tiene el mismo fondo de 2,2 cm. El bastidor presenta ensambles de *caja y espiga* en las cuatro esquinas, que no están contrapeadas como sucede en los bastidores preparados para sujetar lienzos —que deben abrirse con las cuñas por igual en las cuatro direcciones— sino que mantienen la dirección vertical de las *espigas* en todos los casos. No se trata, pues, de un bastidor de pintor, sino de un marco panelado. En cualquier caso, otra estructura de madera reaprovechada de un mueble o cajón antiguo.

El ensamble entre las piezas se hace por medio de un *machihembrado* o *ensamble de ranura y lengüeta*, donde el panel central tiene las *lengüetas* y el marco tiene las *ranuras*. Las maderas van encoladas entre sí y el conjunto no necesita de clavos o de espigas internas para mantenerse unido (fig. 5).

Normalmente las tablas pintadas no se rodeaban con bastidores de trabajo porque no lo necesitaban. Esta estructura parece ser la típica construcción de *marco panelado en ranura* con la que se hacían muebles, puertas de armario, contraventanas y otros elementos de carpintería y ebanistería, ya que consigue reforzar perfectamente el panel central e impide su alabeo. Creemos que Goya reaprovechó algún elemento antiguo de madera para este soporte, posiblemente el fondo de un mueble, que resulta algo tosco de ejecución, aunque la anchura del panel central, 50,3 cm,



Fig. 5. *María Teresa de Vallabriga*. A) Detalle del ensablaje del bastidor. B) Detalle del *ensablaje a caja y lengüeta* del panel con el bastidor. C) Reverso de la obra. Fotos – Cortesía de la Colección Pérez Simón, México.

es suficiente para considerarla como una tabla de nogal de excelente calidad. Es, en suma, otro soporte de buena madera ya curada y estabilizada, reutilizado directamente por Goya sin ninguna adaptación previa.

- IMPRIMACIÓN

Hay una fina capa de imprimación rojiza aplicada directamente sobre la madera, que se ve en varios lugares del borde inferior. No ha sido analizada, pero ha permitido que la reflectografía de infrarrojos destaque el perfecto dibujo preparatorio con el que Goya encajó los principales rasgos de la retratada.

- ESTADO DE CONSERVACIÓN

Parece estar en muy buen estado de conservación después de la última restauración. Nos indican que el panel central tiene un ligero alabeo de no más de 2 mm en perpendicular a la veta y en las imágenes se ve que las piezas del bastidor se han deformado ligeramente con el tiempo, por lo que no insertan bien entre ellas y se abren ciertos huecos, realmente leves, entre el panel central y el bastidor. Por lo que se ve en el reverso, hubo un ataque de xilófagos que ya no está activo y no representa ningún tipo de problema para la obra en la actualidad.

Por su parte, la adhesión entre la tabla y la capa de color parece perfecta y apenas se ha producido craquelado en la pintura, lo que acredita la estabilidad de la madera.

RETRATO DE ANDRÉS DEL PERAL (1795-98)

NATIONAL GALLERY. LONDRES - (NG 1951) - (95 x 65,7 cm)



Más de diez años después, Goya compone sobre madera el *Retrato de Andrés del Peral*⁸, obra de formato considerable pues se acerca al tamaño natural. D. Andrés fue un acreditado artesano dorador que trabajaba para el rey Carlos III y que estuvo reconocido como un importante coleccionista de pinturas de la época —varias de ellas de Goya— que vendió finalmente a Carlos IV.

No sabemos por qué se utilizó la madera como base para este retrato. Según Bray⁹ “En el verano de 1798, mientras está pintando los frescos (de San Antonio de la Florida) Goya exhibe en la Academia el retrato de Andrés del Peral

⁸ Gassier/Wilson-Bureau/Lachenal, 1971: 189.

⁹ Bray, 2015: 100-103.

(...con gran éxito)...Está pintado en un panel de álamo que da a la superficie una textura de fina y pulida terminación, a pesar de las rápidas pinceladas de la indumentaria... esta confiada abstracción de forma y economía de técnica provee el perfecto encaje para la poderosa cara de Peral."

Podemos suponer que potenciar el brillo satinado del raso en la casaca gris pudo ser determinante para la elección de este material en el soporte —como lo fuera la lisura de la piel de Doña María Teresa de Vallabriga en sus retratos— pero también podemos pensar que Peral era un artesano dorador que trabajaba frecuentemente sobre madera y que debía conocer a fondo este material, por lo que pudo llegar a un acuerdo con Goya, su compañero de trabajo en el palacio, para experimentar en su retrato con una técnica tradicional, pero ya entonces poco utilizada.

• IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

Según nos informan desde la National Gallery, la madera se identificó como álamo mediante unas muestras que se tomaron en el momento de estudiar la obra en los años sesenta.

• CARACTERÍSTICAS DE LA MADERA Y USOS TRADICIONALES

Los álamos pertenecen al género *Populus*, de la Familia de las Salicaceae, Orden de las Fagales, dentro de las Angiospermas, latifoliadas o frondosas (maderas duras). No se ha determinado su origen primitivo, pero crece naturalmente en las zonas templadas del centro y sur de Europa y Asia, siendo muy frecuente en toda la cuenca del Mediterráneo. Las distintas especies de álamos no se pueden diferenciar microscópicamente, pero en España se producen abundantemente el *Populus alba* L. —álamo blanco— y el *Populus nigra* L. —álamo negro— que crecen espontáneamente en todas las regiones.

El álamo negro (chopo) es una especie muy significativa para la industria maderera. Tiene un crecimiento especialmente rápido y su reproducción resulta muy sencilla, admitiendo condiciones climáticas bastante extremas de calor y sequías en verano y heladas en invierno, por lo que desde antiguo se ha plantado en forma de hileras en parcelas de producción llamadas *alamedas* para su comercialización industrial, bien para obtener viruta para aglomerados, pasta de celulosa o alcohol, bien para postes de teléfonos, cajas de frutas, juguetes, mangos de cerillas, vigas, chapas, pallets, cajas de embalaje —especialmente aquellas para alimentos que no deban provocar sabor ni olor— y un largo etc., por lo que tradicionalmente ha resultado ser una especie muy rentable para el cultivo productivo.

Su tronco recto, que puede alcanzar los 30 metros de altura, produce altos postes para exteriores y tablas de grano regular. Pero no se recomienda dejar que los árboles alcancen mucha edad porque los troncos se deforman. En España se suelen *apear*, o talar, desde que el tronco supera los 15 cm de “diámetro a la altura

del pecho”, DAP¹⁰, hasta que alcanza un máximo de 60 cm, porque los árboles de más de 30 o 40 años tienden a formar lo que se llaman *contrafuertes de fuste*, una deformación del tronco en forma de columnas separadas que hace que la madera se distorsione, por lo que se pierde cantidad al serrarla y se devalúa considerablemente el valor comercial del rollizo¹¹. Una vez descortezado —con lo que se pierde ya un 15-20% de materia y de diámetro—, obtener tablones de buena calidad y grosor de esta madera por encima de los 40-45 cm de anchura significa la tala de árboles de formidable edad y diámetro.

La madera de álamo apenas presenta diferencia de color entre la albura y el duramen, tiene un tono blanco-beige o rosáceo y es de grano recto. Resulta completamente inodora y es ligera por su poca densidad, aunque resulta firme. Nada resistente al ataque de xilófagos, tiene la desventaja añadida de presentar muchos nudos. Seca bien, aunque tiene tendencia a agrietarse por los nudos y es poco estable, pudriéndose con facilidad ante la humedad. Es blanda y poco elástica, aunque no se agrieta ni se astilla al trabajarla y se clava y pega bien, pero al lijarse la superficie queda *algodonosa*. Por todo ello, se considera un material de menor calidad y se ha destinado principalmente para pulpa o viruta, para hacer embalajes, soportes para construcción y postes telegráficos, siendo menor su uso en ebanistería.

Fue la madera más utilizada en la escuela italiana de pintura desde la Edad Media, por lo que los paneles de obras italianas son bastante gruesos, ya que esta madera necesita de cierto grosor para mantener un panel estable. En España —donde crece en todas las provincias— no se usó tradicionalmente como soporte para pintar, aunque este género aparece de forma esporádica en algunas obras; especialmente en la zona de Levante donde se asimilaron muchas técnicas italianas.

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

Nos informan desde la National Gallery que todos los lados de este soporte están cubiertos por la imprimación (anverso, reverso y los cuatro cantos), lo que hace imposible precisar el número de tablas que lo componen. No tenemos fotografías del reverso y no se distinguen a simple vista escalones o fallos en la pulida superficie de la pintura, por lo que sólo disponemos para su estudio de la imagen radiográfica¹². Pero esta obra no contiene una primera capa de preparación de yeso como la que aparece en el *Retrato de Villanueva* que veremos luego, por lo que la radiografía presenta poco contraste y no se distingue bien en ella la veta de la madera, enmascarada por la alta densidad radiográfica de las sucesivas capas de

¹⁰ Una altura aproximada de 1,30 m sobre el nivel del suelo, que es dónde se miden industrialmente los árboles a podar.

¹¹ *Madera en rollo, rollo o rollizo* es el nombre que se da a la madera una vez descortezado el fuste, antes de ser aserrada.

¹² “Don Andrés del Peral”. Radiografía. En: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-goya-don-andres-del-peral> [fecha de consulta: 24-07-2015].

imprimación y pintura que se han estudiado en la obra. Tampoco se alcanza a ver en esta imagen un sistema de ensamble interno —tipo espigas, “galletas” o lazos—, que sería imprescindible para mantener dos o más tablas unidas.

Por ello es importante detallar cómo las aristas posteriores de la madera fueron originalmente rebajadas de grosor hasta 1,3 cm mediante un chaflán que alcanza los 3-3,5 cm de anchura. Este tipo de biselado se hacía para tratar de impedir el futuro alabeo de las tablas, siendo más lógico que se aplicara a un solo panel, rebajando sus cuatro lados por igual, que a varias tablas unidas, donde sólo alcanzarían a las aristas externas de las mismas y podía originarles deformaciones irregulares, aunque también se han estudiado casos semejantes. Su presencia en esta obra apoyaría la idea de que se trata de un único panel al que se quitó fuerza por medio de los rebajes y que se envolvió celosamente con la imprimación por todos lados para aislarlo de los cambios ambientales. Descubrimos, así, en este soporte la utilización de varias técnicas preventivas que buscaron de forma racional e intencionada su estabilidad y permanencia.

En resumen, se piensa que este soporte se compone de una sola tabla de álamo con la veta colocada en sentido vertical y un tamaño de 95 x 65,7 cm¹³, con un grosor de 2 cm, resultando similar al que veremos en el *Retrato de Villanueva* realizado con la misma madera. Supondría un panel de cerca de 66 cm de anchura y, por todo lo que hemos explicado antes, de su extracción de un árbol muy grueso y de avanzada edad, lo que no resultaría desde luego imposible, pero sí notable en la España de finales del XVIII. Sería una tabla de especial calidad que tuvo que ser buscada y seleccionada para esta obra y que pudo suponer un desembolso hasta cierto punto significativo por parte del autor o del modelo.

• IMPRIMACIÓN

La información que nos han enviado desde el museo indica que aparecen una variada serie de capas de imprimación oleosa directamente sobre la madera. Primero hay una capa rojiza que cubre el anverso y el reverso del panel, compuesta de blanco de plomo, rojo de plomo, tierras ocre-rojas, carbonato de calcio en partículas grandes (calcita) y trazas de negro parduzco, aglutinados con aceite de lino cocido, que se puede asimilar con las imprimaciones encontradas en muchas pinturas de Goya. Encima hay una fina capa parecida de composición, pero algo más clara, aplicada solamente en el frente pintado. Ambas han ocasionado una pronunciada erupción de jabones de plomo visible a simple vista tanto en el anverso como en el reverso. Sobre ella aparece una capa gris azulado claro, compuesta de blanco de plomo y negro; siguen varias capas de tono blanco grisáceo, mayoritariamente blanco de plomo y, finalmente, una capa beige que contiene blanco de plomo, negro y tierra roja. Esta última capa cubre los cuatro bordes del soporte, ocultándolo por

¹³ Spring/Billinge, 2016.

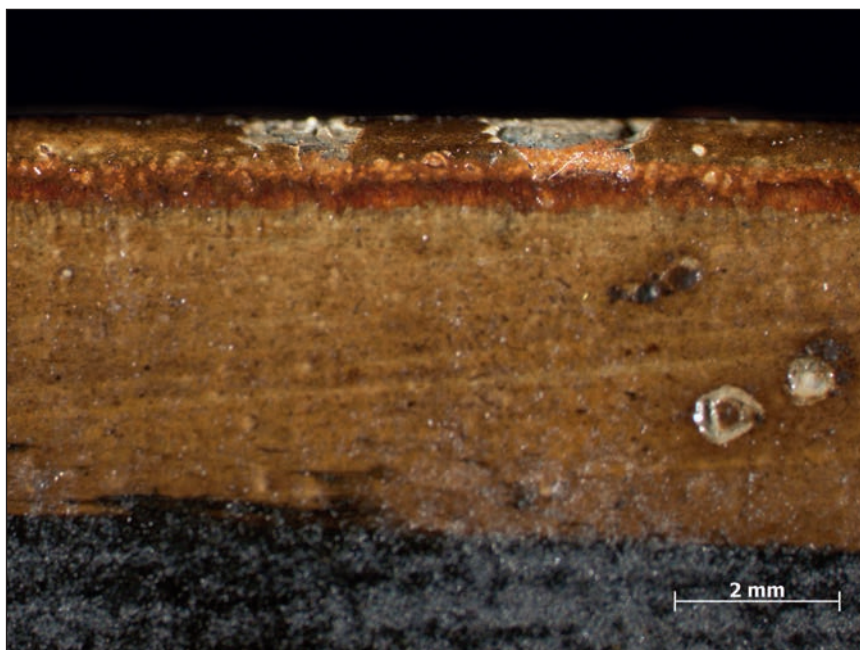


Fig. 6. *Retrato de Andrés del Peral*. Canto superior del soporte. © National Gallery. Londres.

completo. Como vemos, se trata de una preparación complicada que alcanza un grosor considerable y que puede indicar que se hicieron varias pruebas hasta pensar que el color resultaba apropiado para la composición. En la fotografía adjunta vemos que los cantos están cubiertos de forma parecida a los del *Retrato de Villanueva*. Sin embargo, ese estrato supone aquí que la última capa de imprimación oleosa, de tono beige, se extendió sobre toda la madera (fig. 6).

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra se encuentra en perfectas condiciones. En la fotografía del museo (página web NG) parece que se puede apreciar una fina grieta o fenda vertical en el fondo, situada sobre la cabeza y en la radiografía se ven pequeñas pérdidas de color en los bordes de la obra, ahora restauradas.

Aparecen en la imprimación rojiza unos pequeños bultos blancos constituidos por jabones de plomo derivados del rojo de plomo que contiene, una degradación natural bien estudiada¹⁴. Pero sorprende el marcado sentido horizontal del craquelado de la capa de color que no se corresponde en absoluto con la dirección vertical de la veta de la madera, por lo que podría estar producido más por la acumulación de capas de color en la imprimación y pintura —y por las tensiones producidas entre ellas al secar— que por los movimientos del soporte ante los cambios climáticos.

¹⁴ Higgitt/Spring/Saunders, 2003: 75.

RETRATO DE JUAN DE VILLANUEVA (1800-1806)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID - (INV. 678)
(93,2 x 69,2 cm)



A continuación encontramos el *Retrato de Juan de Villanueva*¹⁵, obra que también presenta dimensiones notables al acercarse la figura al tamaño natural.

Es una pintura de características similares a la anterior, que Goya regaló al insigne arquitecto neoclasicista, un buen amigo suyo. D. Juan dispuso que, a su muerte, fuera entregada a la Real Academia, donde ingresó en 1811.

No sabemos a qué se debió la elección del soporte de madera para este retrato, no hay textura en las vestimentas que lo necesite. Posiblemente Goya, animado por el éxito del retrato de Peral, quiso distinguir con otra obra sugestiva y original la imagen de un amigo al que ciertamente debía apreciar.

- IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

Se trata de una madera blanda, de color beige claro, con poca densidad y poco peso. Tiene amplios anillos de crecimiento —visibles en la radiografía y en el borde inferior— que indican un árbol de desarrollo rápido. Los poros se aprecian con una lupa y se colocan en forma de anillo difuso en el *corte transversal*, que aparece en los cantos superior e inferior de la obra (fig. 7).

Se obtuvieron para su examen los tres cortes microscópicos de la esquina inferior derecha, donde había una pequeña falta debida a un golpe en la capa de preparación que rodea los paneles. Los *cortes transversal* y *tangencial* resultaron limpios, aunque no fue posible obtener bien nítido el *corte radial*.

Con ellos se pudo concretar el género del árbol, álamo, aunque no la especie concreta. La descripción de los elementos de la madera queda reflejada en las imágenes que adjuntamos (fig. 8), donde se observaron las siguientes características morfológicas: *Corte transversal* - Vasos en distribución difusa, aislados, agrupados y en formaciones oblicuas, en número mayor a 40 por mm² y con diámetros entre 40 y 110 μm. Casi sin parénquima longitudinal, aparece muy escaso apotraqueal y en posición marginal. Hay presentes tílides pero son escasos. *Cortes tangencial y radial* - Vasos con perforaciones simples y punteaduras intervasculares grandes, simples y alternas de forma circular pero tan apretadas que parecen poligonales, de tamaño de 8 a 12 μm; fibras libriformes y septadas; sin fibotraqueidas; radios

¹⁵ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 198.

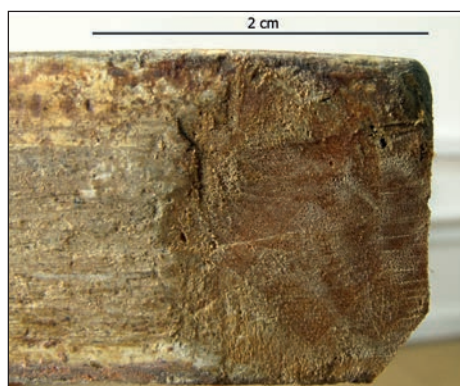


Fig. 7. *Retrato de Villanueva*. Detalle de la madera del soporte en el borde inferior, esquina derecha, donde se tomaron las muestras para los análisis.

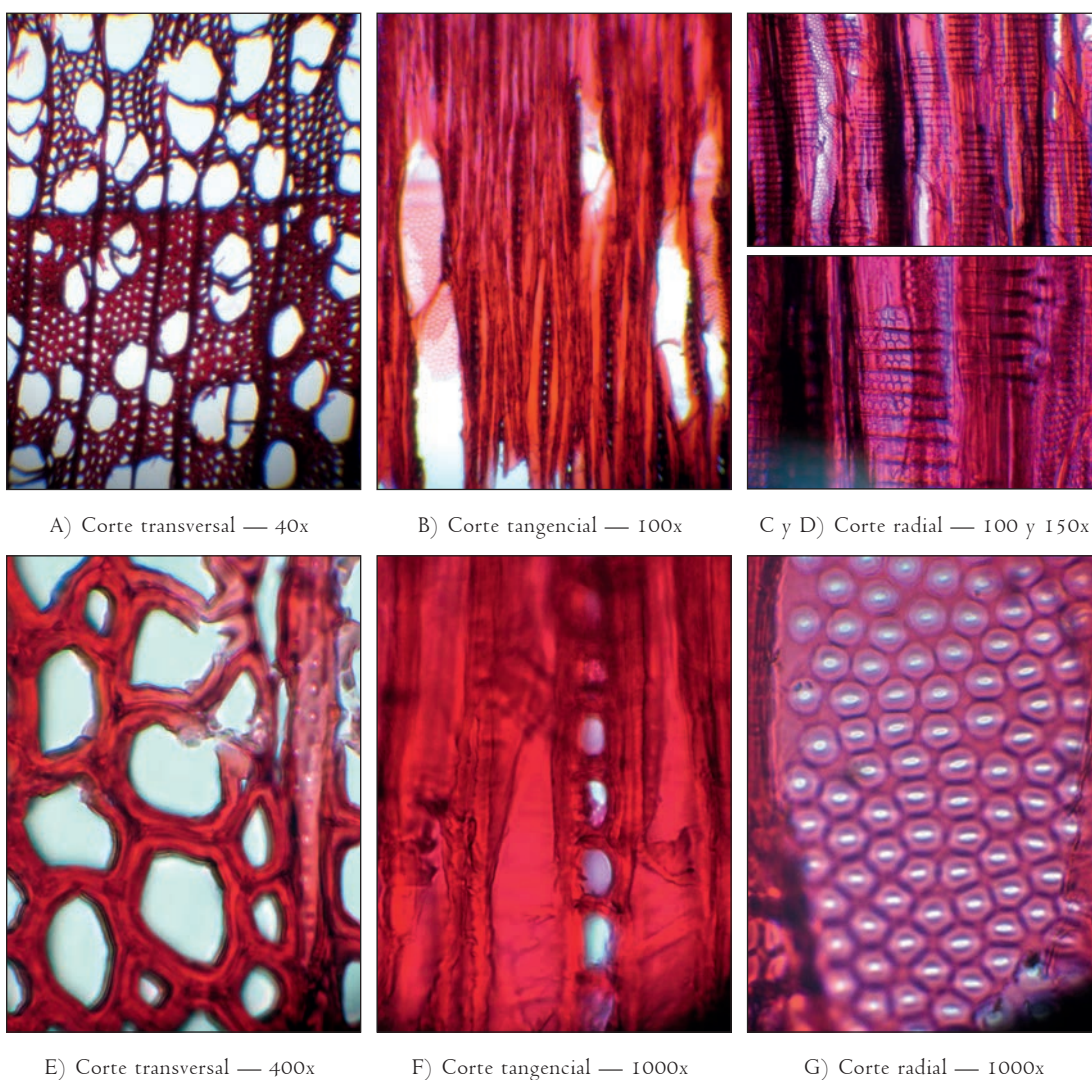


Fig. 8. *Retrato de Villanueva*. Estudio microscópico de la madera del soporte.

homogéneos y exclusivamente uniseriados, con un máximo de 20 células circulares que parecen comprimidas lateralmente; aberturas en los campos de cruce simples, grandes y regularmente repartidas.

Se trata de un ejemplar de madera del género *Populus* spp., de la Familia de las Salicaceae, Orden de las Malpighiales, dentro de las Anguiospermas, latifoliadas o frondosas (maderas duras). No se ha podido identificar concluyentemente la especie a la que pertenece, porque las especies de álamos no se distinguen a nivel microscópico al ser muy semejantes morfológicamente —hay que ver directamente el árbol vivo—, pero por la presencia de algunos tílides y las medidas de los elementos, nos inclinaríamos más por el mayormente comercializado *Populus nigra* (álamo negro o chopo), que por las especies *p. alba* (álamo blanco) o *p. trémula* (álamo temblón) las tres variedades más comunes en España, aunque esta afirmación no está confirmada. Las características de este género de madera se explicaron al hablar de la obra anterior.

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

La imagen radiográfica¹⁶ ha permitido determinar el número de paneles que componen el soporte, el ensamble interno de los mismos, la figura de las vetas de cada una de las tablas, los problemas producidos en ellas por el tiempo y el estado general de conservación de todo el conjunto (fig. 9).

El soporte se compone de tres paneles de madera de álamo alisados perfectamente en el anverso y el reverso y con grosores bastante regulares de ± 2 cm. El panel central, más grande, alcanza los 41,6 cm de ancho, siendo los laterales de $\pm 13,8$ cm cada uno. Podemos considerar que estas medidas se sitúan dentro de la normalidad en lo concerniente a la anchura de las tablas de álamo que podrían encontrarse en España a principios del siglo XIX.

Los tres paneles se encuentran ensamblados y encolados *a tope*. El ensamble se completa con seis *lazos*, o *dobles colas de milano*, cuidadosamente encolados *a media madera* en el reverso de la obra, a intervalos esmeradamente regulares. Pudo usarse cola fuerte o de carpintero para sujetar todas estas juntas y piezas y es evidente que el trabajo fue cuidado y meticuloso, realizado por un profesional.

En la radiografía y en la imagen con luz rasante vemos las vetas de la madera, muy rectas a excepción de las que rodean el nudo del panel central que han dejado un cierto relieve destacado alrededor del mismo al secarse la tabla. Se ven, así mismo, las tres grietas producidas al secar este nudo en mayor proporción que el resto de la madera y haberla abierto alrededor suyo. Aunque el álamo sufre una reducción importante al secar, los nudos se encojen aún más y en este caso el nudo ha abierto dos grietas en la parte posterior del panel y una en la parte delantera, sobre la manga oscura de la casaca, aunque no ha producido una pérdida de materia

¹⁶ La radiografía se realizó en el Gabinete de Física del IPCE.

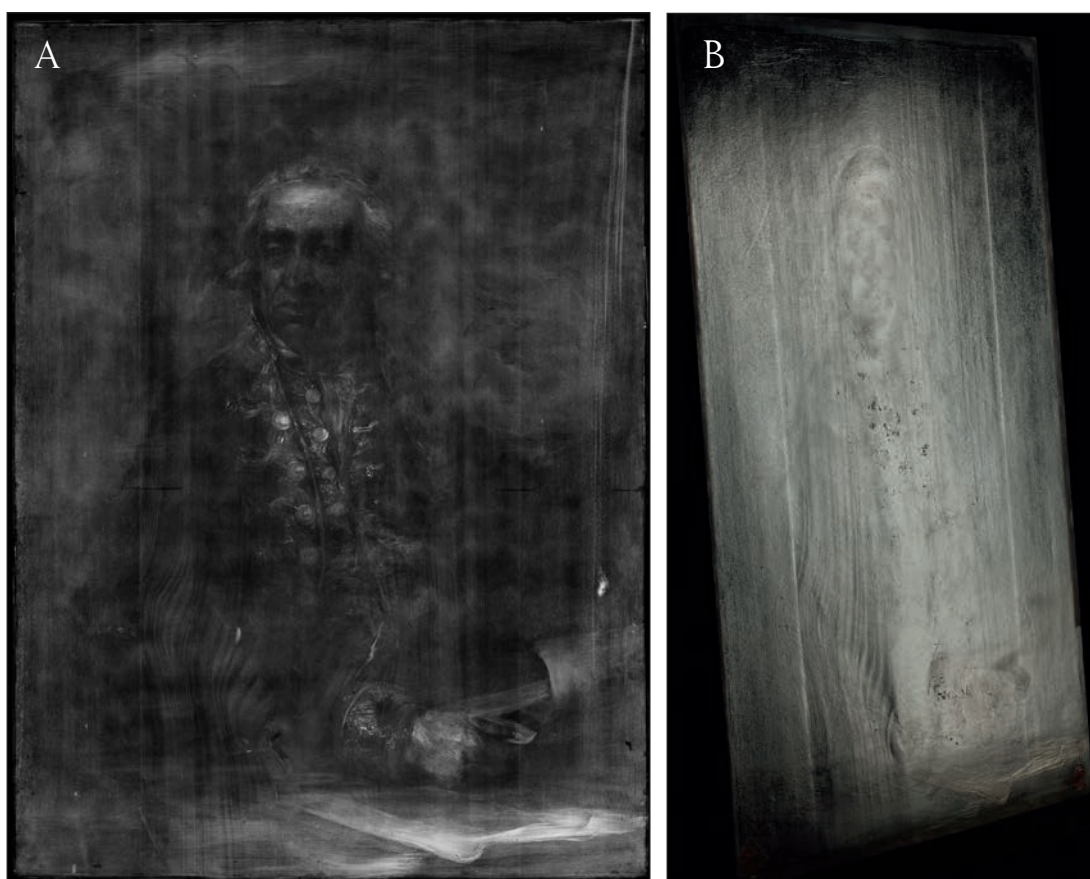


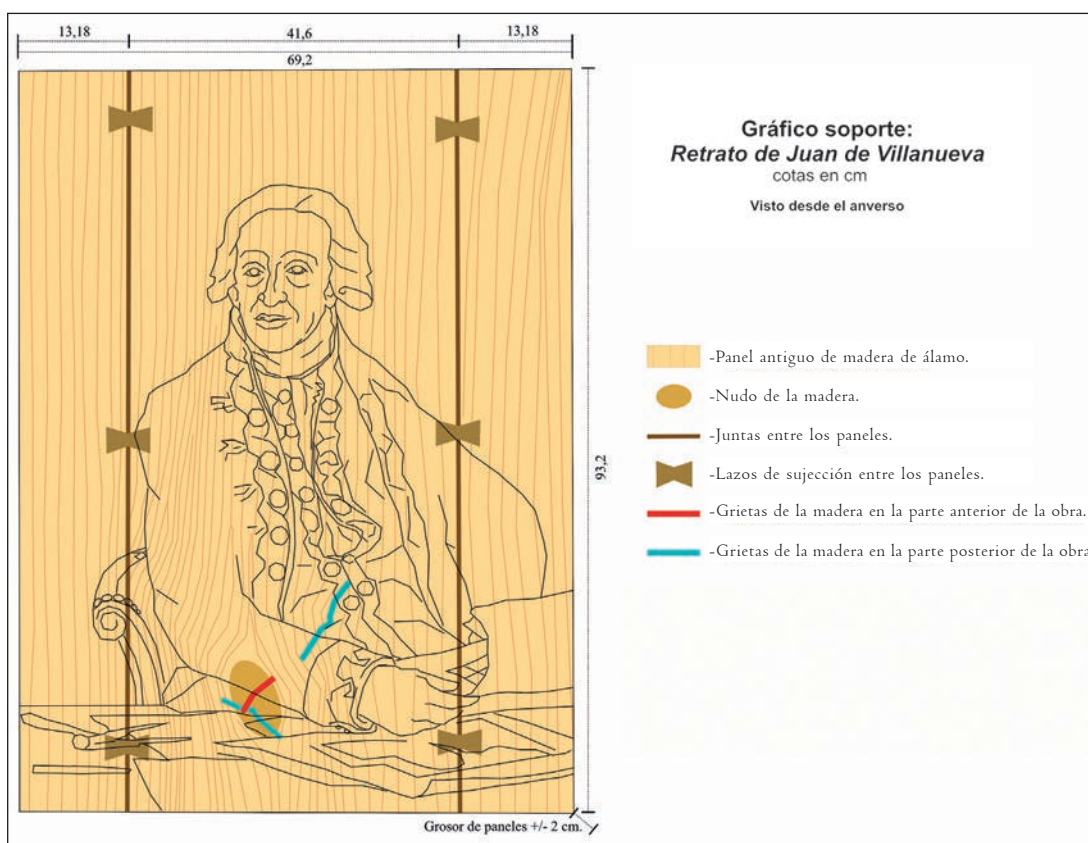
Fig. 9. *Retrato de Villanueva*. A) Radiografía completa de la obra. B) Imagen con luz rasante. © IPCE.

importante en la capa de color. Destacan también las juntas de los paneles que han formado unos ligeros escalones entre ellos que, aunque marcados, no han supuesto la ruptura de la pintura y los seis lazos que completan el ensamble, encolados a *media madera* en el reverso.

Todos estos datos nos sirven para confeccionar el gráfico de la estructura del soporte, medidas y daños que se presenta a continuación, donde los elementos del soporte se ven desde el anverso (fig. 10).

• PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

Aparece una capa de preparación o “aparejo” compuesta por varias manos de *yesso y cola natural* sobre una primera *impregnación de cola*, siguiendo el método más tradicional de la escuela española para pintar sobre madera. La preparación alcanza $250\ \mu\text{m}$ en las muestras estudiadas. Resulta curioso comprobar que la tabla está cubierta cuidadosamente con la preparación por todos los lados, también los cuatro cantos, algo muy poco habitual en España, pero que vemos recurrentemente en

Fig. 10. *Retrato de Juan de Villanueva*. Gráfico del soporte.

las pinturas de Goya hechas sobre maderas nuevas. Aunque nos parece ver en los bordes exteriores una madera finamente tramada, lo que vemos realmente es el yeso impregnado por barnices, aceites y otros productos que se han ido añadiendo a la obra a lo largo de sucesivos y variados tratamientos de restauración (fig. 11).

Sobre esta preparación hay una única y fina capa de imprimación coloreada con un tono pardo-rojizo, que alcanza entre 50 y 75 μm en las muestras estudiadas y que cubre tanto el anverso como el reverso del soporte. Se compone de albayalde poco purificado, carbonato de calcio, óxidos de plomo amarillo-anaranjados (íminio y litargirio?), tierras rojas (se ha identificado el óxido de hierro por FTIR) y trazas de negro carbón y sílice, aglutinados con aceite de lino cocido. Se trata de un estrato similar en composición a la primera capa descrita en el *Retrato de Andrés del Peral*, aunque este conjunto resulta mucho más sencillo y directo, y que ha actuado de forma semejante con el paso del tiempo. No dudamos que estos dos grandes soportes fueron preparados especialmente para estas obras por Goya —o por sus ayudantes— con maderas del momento, por lo que no estamos ante soportes reutilizados. Eran maderas nuevas y por eso se protegieron cuidadosamente por todos sus lados con la preparación. Esta precaución ha contribuido de manera indudable a que no se alabeen y a su buen mantenimiento. Una calculada actuación de conservación preventiva por parte del pintor.

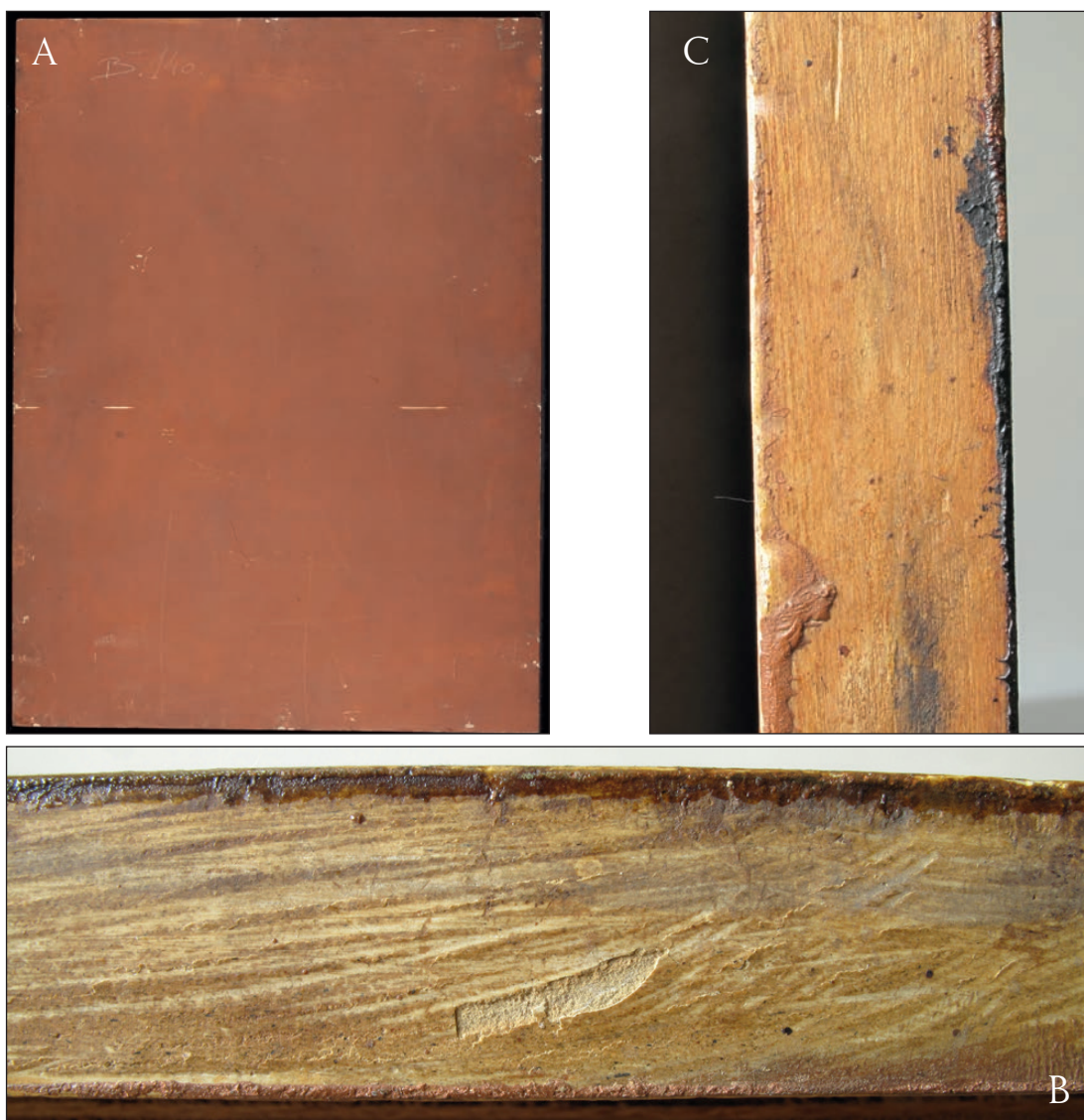


Fig. 11. *Retrato de Villanueva*. A) Imprimación rojiza en el reverso. B y C) Detalles del borde inferior y del borde lateral izquierdo de la obra cubiertos con la preparación de yeso y cola. © IPCE.

Es sorprendente encontrar en este retrato la primera capa de “aparejo” de yeso y cola, por ser un retorno a técnicas que ya no se empleaban en España desde finales del XVI o principios del XVII, cuando se abandonó ese primer estrato que, incluso, llegó a ser rechazado como peligroso en los tratados de pintura. El mismo Palomino¹⁷, al parecer el autor de referencia de Goya, recomienda evitarla “...pero esto se ha dejado, por haberse visto los inconvenientes de faltar los aparejos, y de torcerse, y abrirse las tablas”. La recomendación de Palomino para preparar una madera para pintar era mezclar légamo rojo o tierra de Esquivias (greda, arcilla) con aceite de linaza

¹⁷ Palomino de Castro, ed. 1988: 132.

cocido y mezclarlo con almazarrón o almagra (ocre rojo, tierra de Sevilla) para que secase —porque la arcilla tiene un secado lento— y dar dos manos bien alisadas de esta pasta directamente sobre la madera. Como vemos, Goya no siguió aquí estas indicaciones: empleó yeso con cola sobre toda la madera y añadió después el óxido de hierro (tierras rojas), mezclado con bastante cantidad de minio, aplicado en una sola mano, pero tanto en el anverso como en el reverso del soporte, en un acto de precaución muy poco común.

Parece que Goya probó o experimentó intencionadamente con técnicas pictóricas ya abandonadas en la época, al confeccionar estos dos retratos de amigos y compañeros de trabajo, artistas como él que podían ciertamente valorar dichos ensayos de forma positiva.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Pocos son los daños que se observan en el retrato y pueden achacarse directamente a las tablas. Vemos en el panel central un nudo que deforma las fibras y que se ha secado en mayor medida que el resto de la madera, por lo que se notan las vetas destacadas en relieve a través de la pintura con una iluminación rasante y que ha producido unas pequeñas grietas en el anverso y el reverso de la obra. En la fotografía con luz rasante puede apreciarse como el secado de la madera también ha formado unos ligeros escalones entre las tres tablas, aunque no han llegado a separarse ni se ha agrietado sobre ellos la pintura. En resumen, el estado de conservación del soporte es excelente, con pocos alabeos y sin más que los pequeños problemas comentados que no representan un peligro inminente para la obra.

Destaca la perfecta adhesión entre el soporte y la capa de color así como la falta de craquelado en ella, lo que indica que la madera apenas se ha movido ante los cambios ambientales. La obra se ha guardado siempre en condiciones estables y el soporte no ha llegado a romper la capa de color.

La mayor degradación que se observa en la pintura es la producida en la capa de imprimación rojiza. El minio (rojo de plomo) que contiene esta capa ha reaccionado con el aceite del aglutinante para producir concreciones de jabones de plomo y carbonato de plomo que sobresalen por la superficie de la pintura, produciendo una textura superficial rugosa que se ve a simple vista y aparece en la radiografía como gruesos puntos blancos (fig. 12).

Se corresponde perfectamente con lo publicado por la National Gallery de Londres sobre el *Retrato de D. Andrés del Peral*¹⁸. Las imprimaciones de ambas obras han producido bultos semejantes en tamaño, color y opacidad. El efecto parece ser más acusado en el cuadro de Madrid que en el de Londres, al menos a simple vista, ya que presenta una textura excesivamente rugosa en superficie, como podemos ver en las macrofotografías. Los granos blancos son tan destacados, tan abundantes y

¹⁸ Higgitt/Spring/Saunders, 2003: 75, fig. 1.

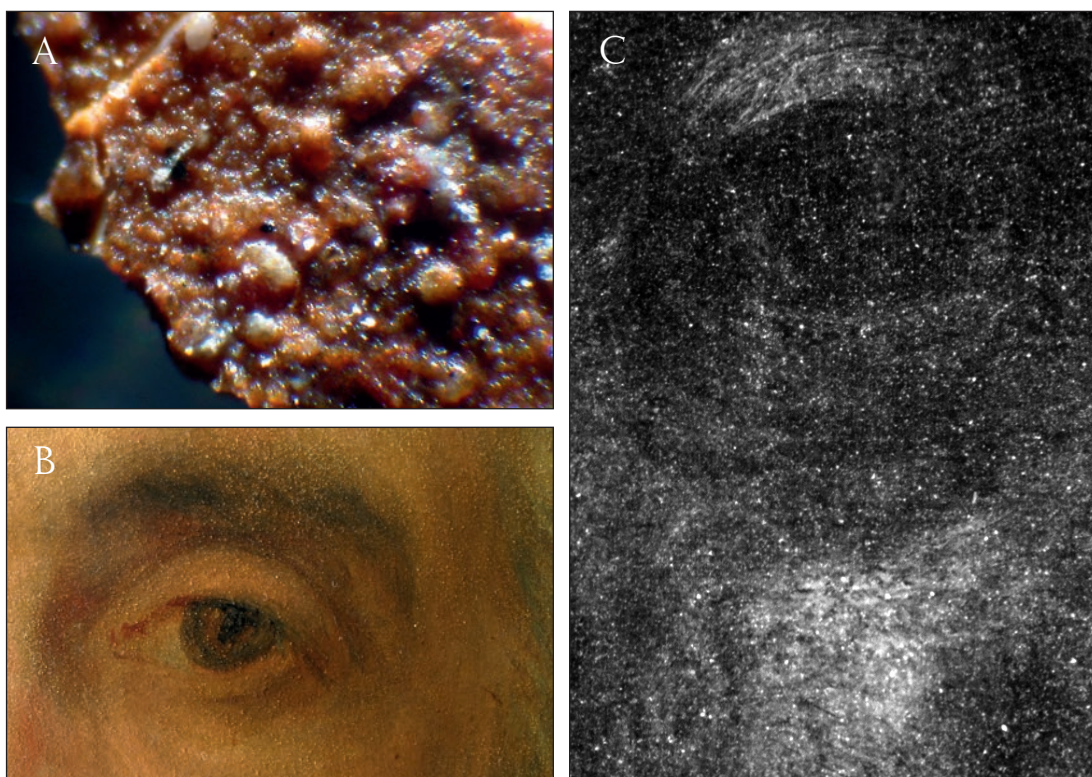


Fig. 12. *Retrato de Villanueva*. A) Detalle de la degradación producida por la imprimación roja en el reverso de la obra. B y C) Detalles de la pintura y de la radiografía en la zona del ojo derecho. Radiografía - © IPCE.

han atravesado la capa de color desde la imprimación sobresaliendo tanto sobre la pintura, que llega a parecer que la imprimación de la obra era blanca en origen. Esta degradación ha llegado a cambiar en cierta forma el aspecto externo de la obra, ya que la formación de multitud de pequeños bultos blancos en la superficie altera el aspecto cálido que la imprimación rojiza otorgaba originalmente a la pintura, que se ve ahora más apagada de color.

Podemos concluir que esta preparación ha contribuido simultáneamente a la buena conservación de ambas pinturas y a su deterioro interno, al proteger eficazmente el anverso y el reverso de la madera de los agentes climáticos externos y al haberse descompuesto químicamente sus componentes.

DOS PINTURAS CON ASUNTO DE CANIBALISMO (1800-1808)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON. FRANCIA
(896.I.176 Y 896.I.177)



Entre 1800 y 1808, Goya realiza un par de obras de pequeño formato sobre tabla¹⁹: *Caníbales preparando a sus víctimas* (896.I.176) (32,8 x 46,9 cm) y *Caníbales contemplando cadáveres* (896.I.177) (32,7 x 47,2 cm). Parecen representar el martirio de dos misioneros jesuitas, Jean de Brebeuf y Gabriel Lallemant, a manos de los indios iroqueses de Canadá, en 1649, víctimas de un episodio de canibalismo, aunque bien pueden referirse a algún otro caso de martirio de jesuitas de los muchos que se produjeron en la época.

Para estas obras contamos con los datos ofrecidos en el catálogo de 1994 y los que hemos recibido desde el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.

- IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

Se dice en el catálogo de la exposición de 1994²⁰, que estas dos pinturas están realizadas sobre gruesos paneles de pino, “...posiblemente del tipo piñonero”, de unos 1,8 cm de grosor máximo y con un chaflán posterior de unos 3 cm en los bordes que reduce el grosor de los mismos a $\pm 1,2$ cm. Pero ni desde el Museo de Besançon ni desde el C2RMF han podido ratificar que se hicieran entonces análisis de la madera. Afirman que el peso de las tablas se puede corresponder con el del pino, pero también con el del álamo. Como la imprimación cubre el anverso, el reverso y los cuatro cantos de la madera su estudio resulta complicado, pero en las radiografías de ambas pinturas que nos han enviado se aprecia una veta amplia y muy recta, propia de un árbol de crecimiento regular y rápido, que recuerda en mayor medida al grano del álamo que hemos visto en las dos obras anteriores que al del pino, que suele ser muy característico y bastante más fino y marcado.

- CONSTRUCCIÓN DE LOS SOPORTES

Ambas pinturas parecen estar formadas por un único panel de, posiblemente, álamo de $\pm 1,8$ cm de grosor máximo y con un chaflán posterior de $\pm 3,5$ cm en

¹⁹ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 263; Wilson-Bareau/Mena, 1994: 288-291/368-369.

²⁰ Wilson-Bareau/Mena, 1994: 368-369.

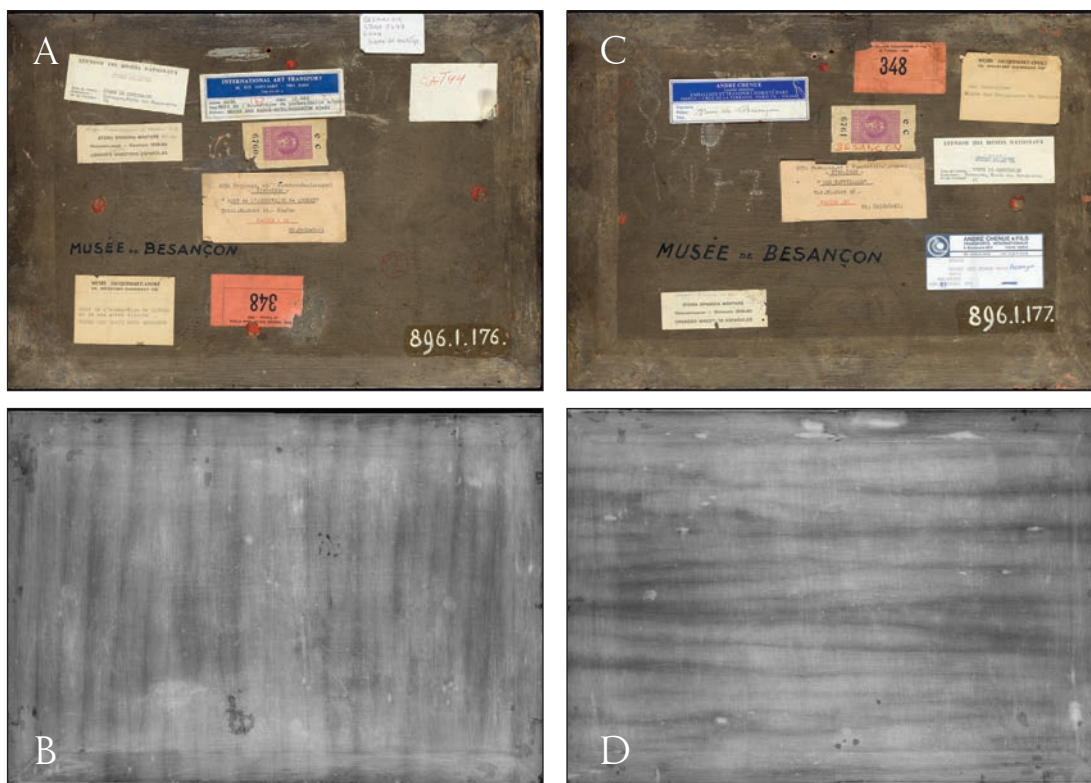


Fig. 13. *Caníbales preparando a sus víctimas* (896.I.176) y *Caníbales contemplando cadáveres* (896.I.177) con sus correspondientes imágenes radiográficas. Fotos y radiografías - © C2RMF.

los bordes que reduce el grosor de los mismos a $\pm 1,2$ cm. En las publicaciones donde no se han eliminado los bordes de las obras en las imágenes, se ve que estos están regularmente cortados y bien encuadrados²¹. El grosor de los paneles, cercano a los dos centímetros, recuerda a los de las dos obras anteriores, realizadas también con álamo; la madera de pino no necesitaría tanto grosor para mantener estables tablas de este tamaño.

La singularidad de esta serie se encuentra en la distinta dirección de la veta, pues mientras en *Caníbales preparando a sus víctimas* (896.I.176) se coloca en vertical, dándonos un panel bastante especial de 47 cm de anchura, en *Caníbales contemplando cadáveres* (896.I.177) se coloca en horizontal, teniendo el panel 33 cm de medida total; este cambio de dirección en la veta queda evidente en las radiografías y no deja de ser llamativo en una pareja de obras, detalle que parece indicar que Goya no estaba especialmente pendiente de esas particularidades (fig. 13).

Cuarenta y siete centímetros en un panel de álamo resultan un ancho notable, pero los amplios biselados posteriores de los paneles resultan significativos. Son semejantes al encontrado en el soporte de *D. Andrés del Peral*. Goya usó en todos

²¹ Mena, 2008: 176-177.

estos casos madera de álamo y, siendo soportes formados por una única tabla de anchura importante y de una madera nueva y medianamente estable, tomó precauciones rebajando los bordes de grosor mediante un ancho bisel y cubriendo por entero las maderas con la imprimación oleosa para protegerlas del ambiente exterior. Todo medido y calculado para la buena conservación de las pinturas.

- PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

La estructura de la capa de preparación se ha estudiado en el C2RME, en los bordes de unas pequeñas lagunas del color. Sobre la madera hay una capa parda que parece ser cola y luego una capa rosada seguida de otra capa más roja. Estas capas están aplicadas tanto en el anverso como en el reverso de ambas obras. Sobre ellas aparece una capa blanco-grisácea que cubre anverso, reverso y los cuatro cantos de los paneles, cubriendo toda la madera. No se ha analizado, pero podría estar compuesta principalmente de blanco de plomo.

Así pues, primero se pusieron las dos capas de tono rojizo sobre una primera impregnación de cola, tanto en el anverso como en el reverso y luego se terminó de cubrir todo el soporte con la pintura blanca. Recuerda también a la preparación del *Retrato de Andrés del Peral* con las primeras capas rojizas sobre una base de cola y después una más clara —en aquél caso de tono beige— cubriendo todos los lados del soporte.

- ESTADO DE CONSERVACIÓN

Sin más detalles que los que vemos en las fotografías y radiografías, ambos paneles parecen encontrarse en buenas condiciones y sólo hay unas pequeñas lagunas en la capa de color que están restauradas. El que toda la madera esté cubierta con las capas de imprimación ha ayudado a la buena conservación de unas tablas medianamente estables como son las de álamo —pasaría igual si fueran de pino—, porque las ha mantenido aisladas de los cambios bruscos de humedad ambiental y, junto al biselado de las aristas, ha limitado su tendencia al alabeo.

SERIE DE FRAY PEDRO DE ZALDIVIA Y EL BANDIDO EL MARAGATO (1806-1807)

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, USA
(INV. 1933.1071 A 1933.1076)



Entre 1806 y 1807, Goya pinta sobre seis paneles iguales la celebrada hazaña de fray Pedro de Zaldivia, que redujo al temido bandido Pedro Piñero, llamado *el Maragato*²². Esta serie, concebida como unas viñetas que describen la historia tal como se contó en la España de la época, permanece felizmente unida en el museo de Chicago. Según Camón Aznar²³, Goya pinta estos cuadritos únicamente para diversión propia, por lo que fueron guardados en su casa hasta su muerte. La serie se compone de las siguientes escenas: *El Maragato amenaza a fray Pedro de Zaldivia con su escopeta*; *Fray Pedro le ofrece zapatos y se prepara para quitarle la escopeta*; *Fray Pedro le quita la escopeta al Maragato*; *Fray Pedro golpea al Maragato con la culata de la escopeta*; *Fray Pedro dispara al Maragato mientras su caballo se escapa* y *Fray Pedro ata al Maragato con una cuerda*. Las medidas en centímetros son: 1933.1071: 30.2–30.4 x 39.5–40 x 0.4; 1933.1072: 30–30.2 x 40–40.2 x 0.5; 1933.1073: 30.7–30.8 x 39.9–40 x 0.4; 1933.1074: 30.3 x 40 x 0.4; 1933.1075: 30.3 x 39.8–40 x 0.5; 1933.1076: 30.2–30.5 x 39.9 x 0.4.

• IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

Las publicaciones coinciden en que están pintados sobre pino y las radiografías que nos ha proporcionado el museo muestran claramente un veteado característico

²² Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 201.

²³ Camón Aznar, 1981: 155.

de ese género de árbol y que parece corresponder a los paneles originales, muy rebajados de grosor pero cubiertos con la imprimación y no a los paneles añadidos en el reverso, también de la misma madera pero que no parecen dar imagen al no tener ninguna capa de pintura encima.

• CARACTERÍSTICAS DE LA MADERA Y USOS TRADICIONALES

El género *Pinus* se encuadra en la Familia de las Pinaceae, Orden de las Pinales, dentro de las Gimnospermas o coníferas (maderas blandas). Son árboles de talla media entre 20 y 40 metro de altura, con troncos que alcanzan entre 60 y 90 centímetros, aunque raramente se les deja crecer a esos niveles. En la pintura española se han usado varias especies, pero la mayoría de obras que hemos analizado eran de pino silvestre (*Pinus sylvestris* L.) también llamado pino blanco, pino rojo o bermejo —por el color rojizo de su corteza—, pino escocés o pino Valsaín, pues en los pinares de Valsaín, en el Sistema Central, están los mejores bosques españoles para la obtención de esa madera. Es una especie de crecimiento muy rápido que aguanta variaciones climáticas bastante extremas, lo que hace de él una especie valiosa para la explotación comercial, además de que su madera resulta ser la de mejor calidad de todos los pinos nacionales. El pino piñonero (*Pinus pinea* L.), el pino resinero (*Pinus pinaster* Aiton) y otras especies nativas son también comunes en España, pero su madera es más blanda y menos apreciada, por lo que su producción no resulta tan rentable. Se han usado con menos frecuencia tanto en ebanistería como en el mundo del Arte, reservándose más para construcción, fabricación de estructuras y barcos y para la obtención de carbón, resinas y piñones.

La madera de pino —especialmente el pino silvestre que tiene una dureza mayor— es la madera comercial más utilizada en el mundo. Su color es blanco crema, a veces amarillento, con un duramen más oscuro de tono pardo rojizo. Posee anillos de crecimiento muy marcados que dan un aspecto agradable a la textura y suele contener mucha resina. El grano es recto y la madera se seca fácilmente, resultando medianamente estable, densa y resistente, sobre todo si se protege con pintura o barniz. Se trabaja bien, adquiriendo un buen acabado y lustre, pero no resiste a los xilófagos ni a la podredumbre en caso de humedades y tiene muchos nudos. Se sierra, clava, pega y tiñe bien, aunque el exceso de resina puede producir manchas si no se ha aplicado un buen proceso de secado. Se ha usado abundantemente en carpintería, construcción general y de barcos —los mástiles se hacían generalmente de pino silvestre— y ebanistería, así como para realizar objetos artísticos de diferentes disciplinas.

La identificación como pino de estos seis soportes nos lleva a la madera más ampliamente utilizada en la escuela española de pintura.

• CONSTRUCCIÓN DE LOS SOPORTES

Hemos realizado el estudio de estas piezas con la documentación, análisis, fotografías y radiografías que nos han enviado amablemente desde el museo de Chicago. Algunas de las medidas de las piezas nuevas de madera que ofrecemos son sólo aproximadas y necesariamente incorrectas pues se han calculado sobre las fotografías.

La dirección de la veta se coloca en todos los soportes en sentido horizontal, acorde con los formatos apaisados de las obras, por lo que la altura de cada tabla alcanza una media de 29,5 – 30 cm y su anchura unos 40 cm. El estudio de los soportes originales se hace muy difícil porque el reverso está cubierto con un soporte nuevo que se encuentra, a su vez, engatillado. No es que los soportes originales estén engatillados a la manera tradicional, sino que se rebajaron hasta los 0,4 – 0,5 cm para luego pegarlos directamente sobre nuevos soportes de madera, hechos con una única tabla en cada obra y de ± 1 cm de grosor, también de pino. Cada nuevo panel tiene colocado un engatillado posterior formado con cinco barrotes horizontales fijos de $\pm 40 \times 3 \times 1$ cm que sujetan mediante cajas cinco barrotes verticales —móviles en origen pero ahora fijos— de $\pm 30 \times 3.3 \times 0.7$ cm. Los engatillados también son de pino pero están cubiertos, junto a los nuevos paneles, por barnices coloreados. Los barrotes fijos se sujetan a los nuevos paneles mediante clavos colocados desde el anverso, por lo que no se ven en los reversos de las obras, pudiendo apreciarse únicamente en las radiografías. Hay unos 30 clavos en cada uno de los soportes. Las tablas originales se pegaron sobre ellos después de ser reducidas drásticamente de grosor, por lo que los clavos quedaron ocultos. No se ha analizado el tipo de adhesivo usado para pegar las tablas pero tiene color blanco, bien por ser ese su color, bien por llevar alguna carga de un material blanco, como, por ejemplo, carbonato cálcico o albayalde.

Estas complicadas estructuras impiden el estudio de las tablas originales, confinadas entre los nuevos soportes y la pintura, aunque el mayor grosor de las maderas añadidas no enmascara por completo en las radiografías la visión de la madera original, al estar ésta cubierta con la imprimación, por lo que, creemos, la veta que se ve en las radiografías debe corresponder a la de los paneles originales y no a la de los añadidos. De todas formas, los soportes antiguos, de menos de 0.5 cm de grosor en la actualidad, sólo pueden estudiarse en los cantos de las obras, donde aparecen bastante nítidamente los anillos de crecimiento del árbol. Según estos anillos, cada pintura se compuso en origen con dos paneles de madera de pino cuyo grosor primitivo desconocemos, pero que, por lógica, debía alcanzar alrededor de un centímetro y medio (fig. 14).

Vemos en cada una de las pinturas un panel más extenso de unos 24-25,5 cm —anchura normal para los paneles de pino— completándose el tamaño hasta los ± 30 cm de altura con un panel más estrecho de 5-6,5 cm. Los troncos de pino se suelen serrar en la manera que se ve en el dibujo adjunto y, como vemos en él, las tablas se alabea al secar de la misma forma y de manera más acusada cuanto más



Fig. 14. *Fray Pedro de Zaldivia le ofrece zapatos al Maragato*. (1933.1072). Detalle del canto lateral izquierdo de la obra. © Art Institute of Chicago.

se alejan del centro del árbol. La mejor tabla de cada tronco resultaba ser la central, la más ancha y también la más estable, porque era la que menos se iba a deformar con el tiempo. Acorde con esas circunstancias, era evidentemente la más cara, por lo que en las pinturas se solían emplear las tablas extraídas del segundo o el tercer puesto, que resultaban más económicas (fig. 15).

En estos seis soportes no aparece en ningún caso una tabla central, sino que todas las piezas grandes son del segundo o el tercer lugar. Madera buena, pero no la de mejor calidad.

Cuando los carpinteros preparaban soportes para pintar compuestos con varias tablas, procuraban colocar siempre los anillos de crecimiento de todas ellas en la misma dirección. Como se ve en el dibujo anterior, las tablas se alabean siempre de forma convexa sobre la superficie más centrada del árbol, superficie donde se solía pintar porque una deformación cóncava resultaría más incómoda para ver la pintura. Al colocar los anillos en la misma dirección se aseguraban de que no se produjeran alabeos a la vez cóncavos y convexos en la misma obra, lo que hubiera impedido su correcta visión. En estos seis paneles de Chicago se

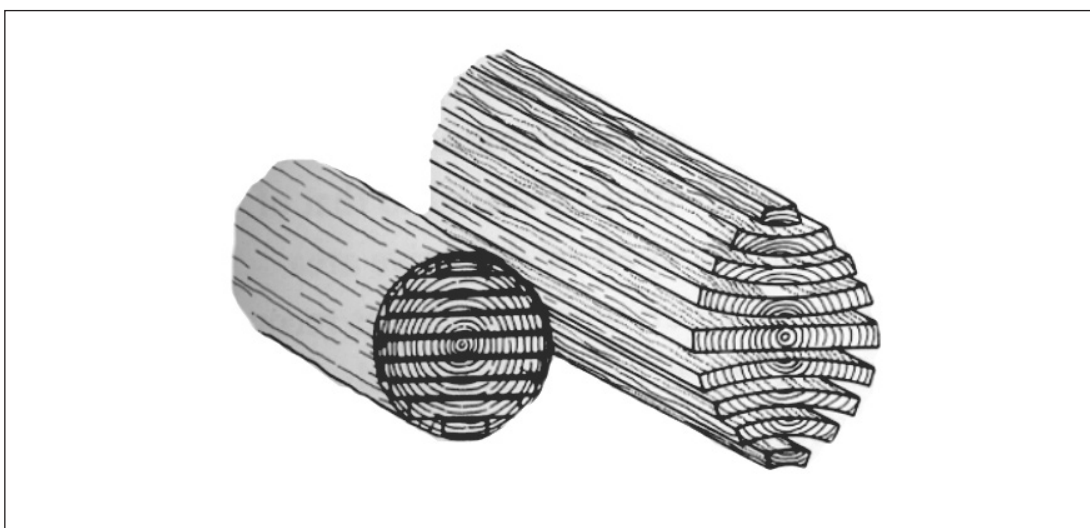


Fig. 15. El llamado *Corte paralelo* de troncos es el más sencillo y el que se ha usado tradicionalmente para aserrar la madera de pino.

colocaron siempre los anillos de la forma apropiada excepto en la primera obra (1933.1071), que los tiene colocados en direcciones opuestas, lo que pudo ser un error del carpintero. En las pinturas 1933.1071 y 1933.1074 el fragmento estrecho de madera se coloca en la parte inferior de las obras, mientras en las otras cuatro, 1933.1072, 1933.1073, 1933.1075 y 1933.1076, ocupa la parte alta de las mismas. Como no se pueden pegar “a tope” dos tablas de pino de ese grosor solamente con un adhesivo, debía haber en origen algún sistema de refuerzo interno, tipo espigas de madera, redondas o cuadradas (galletas), o bien lazos o dobles colas de milano sujetas en el reverso a media caja, como vimos en el *Retrato de Villanueva*. Pero debido a la reducción del grosor estas hipotéticas piezas se han perdido y no han dejado ninguna huella que podamos apreciar. Tampoco sabemos si las aristas de las tablas en el reverso se habían rebajado mediante chaflanes, aunque nos parece menos probable en este caso debido a la existencia de dos paneles en cada pintura. La destrucción de información que provoca la colocación de nuevos soportes en una tabla es enorme.

En los tres primeros casos (1933.1071, 1933.1072 y 1933.1073), se utilizó para pintar la cara “correcta” del panel, la más cercana al centro del árbol, pero en las tres últimas se pintó en la cara que podría alabearse de forma cóncava, lo que pudo ser un despiste del pintor. También es posible que Goya no se preocupara por esos pormenores, aunque es poco creíble debido al cuidado que vemos en otros detalles de sus obras sobre tabla. En general, estos soportes debían estar bien contruidos en origen, las formas de los distintos paneles son regulares de medidas y el ensamble parece que se trabajó adecuadamente, por lo que en la actualidad se siguen manteniendo en perfecto estado de conservación. Son, en resumen, soportes preparados ex profeso para esta serie de obras, con maderas nuevas de pino adquiridas y trabajadas para ello.

• PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

Desde el Instituto de Arte de Chicago nos informan de que las imprimaciones fueron estudiadas en 1995 con motivo de una petición del museo Nasjonalgalleriet de Oslo, por lo que se hicieron estratigrafías de la pintura cercana a los bordes y análisis por SEM/EDX en dos de las pinturas de la serie: *El Maragato amenaza a fray Pedro con su escopeta* (1933.1071) y *Fray Pedro golpea al Maragato con la culata de la escopeta* (1933.1074)²⁴. Esos análisis detallan unas imprimaciones iguales en ambas pinturas, muy finas ya que no alcanzan los 100 μm en total, siendo algo más gruesa en la segunda obra que en la primera. Ambas preparaciones se componen de dos estratos que se describen como de tono rosado-salmón: una primera capa

²⁴ Las estratigrafías fueron preparadas por el Conservador especialista en microscopía, Inge Fiedler (AIC), mientras los análisis por SEM/EDX fueron realizadas por Unn Plahter, del Institutt for Arkeologi, Kunstistorie og Numismatikk de Oslo.

de tono rosado medio que contiene albayalde (blanco de plomo), ocre rojo (Fe, Si, Al) y trazas de tierra de sombra (Fe, Mn, Si, Al) aplicada directamente sobre la madera; y otra capa rosada encima, más pálida de color, pero con los mismos componentes —entendemos que el color más claro de esta segunda capa se debe a que contiene una mayor proporción de blanco de plomo—. En ninguna de las muestras se pudo confirmar la presencia de rojo de plomo (minio) en estas imprimaciones.

Se apunta en este informe un dato importante: en el caso de la primera pintura de la serie (1933.1071), la imprimación cubre también los cantos de la madera. No se dice lo mismo de la otra pintura estudiada, aunque se puede pensar que estaban todas cubiertas y se perdió esa capa durante el rebaje de los paneles para colocar los engatillados. Porque es evidente que los nuevos paneles se nivelaron con los originales, con los que coinciden perfectamente, ya que ha desaparecido la terminación natural de las capas de preparación y pintura sobre los bordes de los soportes. Las tablas se nivelaron con un cepillo de carpintero, que elimina menor cantidad de materia que un corte con sierra. En los cantos superior e inferior, donde aparecen los cortes tangencial y radial del árbol, la madera es poco porosa y no se manchó con la imprimación roja, desapareciendo ésta por completo durante el cepillado, pero en los cantos laterales aparece el corte transversal, muy rugoso y poroso, con abundantes huecos donde se ven aún depósitos de la imprimación a pesar del desgaste producido por la intervención. Podemos suponer, pues, que los bordes y los reversos de estas obras estaban cubiertos por la imprimación, tal como hemos visto en los otros ejemplos en los que Goya empleó madera nueva de pino o de álamo. Es posible que, al estar cubiertos por completo, se confundieran las superficies a pintar y que por eso las tres últimas pinturas se pintaron en la superficie, en principio, “equivocada”. Ello llevaría también a pensar que no hubo nunca rebajes en las aristas posteriores.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Por las informaciones y las fotografías recibidas, todas las obras se encuentran en muy buenas condiciones de conservación a pesar de los importantes e intrusivos cambios que se aplicaron sobre los soportes y apenas se distinguen en las superficies pintadas las uniones de las tablas. Sólo apreciamos en las fotografías algunos finos craquelados en los empastes, pero nada que pueda achacarse a movimientos extremos de la madera.

Hay en la pintura 1933.1074, una pequeña grieta abierta en el lateral derecho sobre la unión de las dos tablas, estando en este caso el panel pequeño colocado en la parte baja de la pintura. Aparece también una pequeña fractura en la obra número 1933.1072, pero no se sitúa sobre ninguna unión de tablas, sino que se trata de una pequeña fenda abierta en el lateral derecho del panel de mayor tamaño.

DOS PINTURAS CON ASUNTO DE GUERRA (1810-1814)

PALACIO DE LA ZARZUELA. PATRIMONIO NACIONAL, MADRID

(INV.10009052/ANTIGUO - 690 E INV.10009053/ANTIGUO - 688)



Durante la guerra, Goya pinta dos pequeñas tablas que rememoran la lucha de la guerrilla popular española contra Napoleón²⁵. Se trata de la *Fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta* (32,9 x 52,2 cm) y la *Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta* (33,1 x 51,5 cm) realizados durante alguno de sus dos viajes a Zaragoza entre 1810 y 1814. Representan la fábrica clandestina que José Mallén, zapatero de Almudévar, organizó con la ayuda de un grupo de guerrilleros entre 1810 y 1813 en la sierra de Tardienta (Huesca), al norte de Zaragoza, para abastecer de munición a los paisanos españoles.

Vemos por primera y única vez una pareja de obras que habiéndose pintado como conjunto y teniendo medidas iguales, presentan paneles de diferente madera y características. Es evidente por su aspecto que ambas tablas han sido reaprovechadas de muebles, contraventanas o puertas. Tradicionalmente se ha supuesto que la excesiva tosquedad de estos soportes se debía a la falta de buenos materiales durante el periodo de la guerra y de la posguerra. Es lógico pensar que Goya usaría lo que tenía a mano en un momento crítico en que sería difícil abastecerse, aunque también hemos visto durante este trabajo que el pintor reutiliza maderas normalmente y que no se molesta en adecuarlas adecuadamente antes de pintarlas, aunque en esta pareja concreta el problema es más acusado por la diferencia en el tipo de madera, diferencia que nos lleva tener que estudiar estos dos soportes por separado como si fueran obras aisladas.

No hemos podido ver las obras directamente por su situación actual en un despacho oficial, pero hemos contado con los informes de la última restauración que se llevó a cabo en 1993 —donde hay unas interesantes fotografías de los reversos y unas tomas con luz ultravioleta de las pinturas— y con una descripción en el catálogo de la exposición de 1994²⁶, seguramente extraída de dichos informes de restauración.

En las imágenes de los reversos vemos que ambos paneles están casi totalmente cubiertos con unas tiras de tela, encoladas directamente sobre la madera con un adhesivo blanquecino. Por su color y aspecto, el tipo de lienzo es diferente en ambas obras y los parches son burdos e irregulares, torpemente cortados y pegados (figs. 16 y 17). Su utilidad sobre estos soportes que, en principio, no presentan grietas o

²⁵ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 267; Wilson-Bareau/Mena, 1994: 300-307/370.

²⁶ Wilson-Bareau/Mena, 1994: 370.

roturas importantes que sujetar, no parece tener ningún sentido. De lo que no hay duda es que el pegado de estas telas fue muy antiguo, porque las etiquetas que hay a su vez pegadas sobre ellos también lo son. Las tiras de tela y las etiquetas apenas dejan ver los soportes, lo que hace muy difícil su estudio en las fotografías, pero se respetaron durante el último tratamiento al considerar que no ofrecían ningún peligro para el futuro de las obras.

• FABRICANDO PÓLVORA EN LA SIERRA DE TARDIENTA

En los textos se describe el panel como de una madera rojiza de “cedro” reutilizada. Deben referirse al cedro rojo, muy distinto al verdadero cedro como veremos al hablar de la siguiente obra, donde describiremos ampliamente este tipo de madera denominada científicamente *Cedrela* spp. El aspecto y el color del soporte en la fotografía se corresponden con los del cedro rojo, pero el reverso está prácticamente oculto y no podemos decir nada concluyente sólo por dichas fotografías, así que debemos aceptar la identificación que se ofrece tradicionalmente. Es la primera vez que encontramos este tipo de madera en las obras de Goya que estamos estudiando.

Desconocemos el grosor del soporte, pero la superficie del reverso se ve muy irregular y el corte de los cuatro lados resulta desigual y descuadrado. La veta de la madera está colocada en sentido horizontal, por lo que el panel alcanza un máximo de 32,9 cm de anchura, sin que podamos decir si se trata de una única tabla o de si son dos unidas, como sucede con otras obras de la misma madera que luego veremos (fig. 16). Por la información aportada en los informes de la restauración, no hay grietas en la tabla aunque no se puede asegurar que no haya algunas finas fendas en el lado derecho de la obra (por el anverso), donde aparecen en la pintura unas fisuras bastante rectas que podían estar producidas por ellas.

La primera preparación es blanca, muy fina y aplicada directamente sobre la madera; encima aparece una capa parda, que se define en los informes como “oscura”. Ambas cubren todo el panel hasta los bordes. Finalmente hay, una imprimación



Fig. 16. *Fabricando pólvora en la sierra de Tardienta*. A) Reverso del soporte. B) Imagen de la pintura con luz ultravioleta. © Patrimonio Nacional.

ocre-rojiza que sirve de base a la composición y no llega al borde derecho del panel. Posiblemente Goya aplicó únicamente esta última capa rojiza, sin eliminar previamente las capas antiguas, por no interesarle el tono que tenían, lo que provocó tensiones de secado sobre ellas y la pintura se agrietó de forma muy notable.

• FABRICANDO BALAS EN LA SIERRA DE TARDIENTA

Está compuesto por una única tabla de madera de pino de unos 0,5 cm de grosor, con la veta colocada en sentido horizontal, por lo que el soporte alcanza los 33,1 cm de anchura. Los cuatro bordes están tan irregularmente cortados y encuadrados que el panel aparenta ser un resto de madera de muy escasa presencia, un fragmento cortado a prisa y corriendo de una tabla de pino antigua, buscando igualar el tamaño al de su pareja. Claramente es una tabla reutilizada de alguna contraventana o puerta que estaba pintada con un color gris verdoso. No podemos indicar la especie concreta de pino a que pertenece la madera, pero hemos descrito las características generales del pino al hablar de la *Serie de fray Pedro de Zaldívar y el Maragato* del Art Institute of Chicago.

Nos dicen que este soporte tiene una pequeña grieta que sigue el sentido de una veta en el lado derecho inferior (por el reverso), cubierta con una tela blanquecina encolada (fig. 17). Tampoco entendemos en este caso la utilidad del resto de las tiras de tela colocadas en la madera durante un antiguo tratamiento y debajo de etiquetas que parecen ser también muy antiguas. Este panel no tiene claramente ningún atractivo especial, pero debió elegirse por ser madera ya seca y bien curada que no daría problemas de estabilidad en el futuro y que mantiene un buen estado de conservación en la actualidad.

La superficie delantera está cubierta con una capa de pintura gris-verdosa clara, excepto unos 7 mm del borde inferior y una finísima franja en el lado izquierdo, por donde aparece limpia la madera. Esta capa produce rebabas en ambos bordes, lo que indica que la tabla estaba embutida, o engargolada, en un marco o cerco de madera cuando se aplicó la pintura verdosa, que sería tan antigua como la puerta



Fig. 17. Fabricando balas en la sierra de Tardienta. A) Reverso del soporte. B) Imagen de la pintura con luz ultravioleta.

© Patrimonio Nacional.

o ventana de donde vino el panel. Goya no limpió tampoco la superficie en esta ocasión, sino que usó la tabla tal como le llegó, aprovechando la pintura verde como única imprimación de la obra.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de estos dos paneles tan distintos es también diferente, pero achacamos esta circunstancia más al tipo de preparación que tiene cada tabla, que a la diferencia entre la calidad de las maderas que las componen.

Ambas se conservan relativamente bien, sin que se vean en ellas alabeos, deformaciones, roturas o grietas importantes. Se da la circunstancia de que la pintura que peor se encuentra es precisamente la que está sobre la madera, a priori, más estable: el cedro rojo, porque la capa de color en la *Fabricación de pólvora* está muy craquelada. Por el contrario, el pino tiene mayor fama de inestable, de moverse mucho ante los cambios ambientales y de encoger notablemente al secar y, sin embargo, la *Fabricación de balas* apenas presenta grietas de craquelado. Todo esto se aprecia bien en las fotografías con luz ultravioleta (figs. 15 y 16). Ambos soportes son claramente tablas reutilizadas de antiguas puertas o contraventanas pintadas y por lo tanto debían estar ya perfectamente secas y estabilizadas cuando Goya las usó para estas obras, no siendo extraño que hayan reaccionado bien con el tiempo. También es lógico suponer que han estado siempre en las mismas condiciones pues no se han separado nunca. La diferencia está en que la tabla de cedro rojo tiene encima dos manos de pintura antigua, más la imprimación de tono ocre-rojizo que creemos extendida encima por Goya, que se suman para producir un grueso estrato que parece ser la causa de ese craquelado general tan fuerte y marcado; mientras que sobre la tabla de pino sólo hay una capa gris-verdosa, también antigua pero única, que Goya usó como imprimación pintando directamente sobre ella. Esta capa fina no se ha agrietado de la misma forma que en el caso anterior. En ambas aparecen pequeñas lagunas en la pintura repartidas por toda la superficie, actualmente restauradas.

Las características tan diferentes y poco cuidadas de ambos soportes sugieren que el artista pudo verse obligado a usar dos maderas desiguales, antiguas y ya pintadas para este par de obras. Quizá se debió a la falta de materiales adecuados en una época revuelta, pero también pudo ser porque en un momento dado tuviera que acelerar su ejecución y utilizar lo que buenamente encontró a mano para hacerse con dos soportes del mismo tamaño, bastante irregulares de corte pero ya estabilizados por el tiempo.

EL ENTIERRO DE LA SARDINA (1812-1814)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
(INV.676) - (83 x 61,2 CM)



Es algo posterior *El entierro de la sardina*²⁷, escena festiva independiente y con formato vertical que representa una celebración popular. Aunque no tiene nada que ver con ellas —porque no se incluía en el grupo, su tamaño es diferente y su cronología anterior— se la relaciona normalmente con la serie de cuatro “*Caprichos*” que comentaremos más adelante, porque estuvieron juntas en la misma colección particular y en 1836 se depositaron al mismo tiempo en la Academia²⁸, además de estar pintadas sobre el mismo tipo de madera.

Como vemos que era habitual en Goya cuando emplea especies de alta calidad, la madera fue reciclada y, como también parece ser habitual en él, no se preparó antes de pintarla, si no que aprovechó la tabla tal como le llegó, sin realizar ningún tratamiento previo de acondicionamiento.

En este complicado soporte los paneles principales, cuatro en total, son de la misma madera y comparten veta, color, densidad y aspecto general. Tradicionalmente se han considerado de caoba”... *en este caso aprovechada de la puerta de un mueble*”²⁹, para distanciarlas de las tablas de los cuatro *Caprichos* que se creían también de caoba, pero provenientes de “cajas de puros”. Esta identificación ha sido la predominante, aunque en algunas publicaciones se haya hablado también de cedro rojo, nombre con el que se conoce a la *Cedrela* spp., una planta tropical de la misma familia que la caoba y muy parecida a ella, aunque se trate de un género de árbol diferente.

- ESTUDIO DE LA MADERA

En el del *Entierro de la sardina* distinguimos madera del género *Cedrela* spp., o como comúnmente se llama cedro rojo, por sus características de color, vetado, grano y dirección de la fibra —su *figura*, como suelen decir los ebanistas— por lo que la identificación, aunque hecha únicamente mediante un examen macroscópico, es segura. En el *corte transversal* —que en este caso sólo puede estudiarse en los

²⁷ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 266.

²⁸ Proceden de la colección adquirida, en fecha desconocida, por el Corregidor de la Villa de Madrid durante el gobierno de José Bonaparte, el comerciante liberal Manuel García de la Prada, cuyo retrato pintó Goya entre 1805 y 1810. En su testamento de 1839 legó estos cuadros a la RABASF.

²⁹ “Entierro de la sardina”. En: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=467&titulo=el+entierro+de+la+sardina&imagenporpagina> [fecha de consulta: 24/07/2015].

laterales del panel superior, colocado con la veta en horizontal y que termina en remates redondeados—, se ve a simple vista la disposición en anillo semidifuso de los vasos o poros, algo que veremos mejor un poco más adelante al hablar de las diferencias morfológicas entre las maderas de cedrela y caoba.

No hemos podido analizar la madera de este soporte mediante muestras microscópicas porque todos los bordes de los paneles significativos para ello están cubiertos por los otros paneles, o por unos listones redondeados, al parecer de la misma madera, que rematan los bordes y que le dan al conjunto un aspecto característico que siempre hizo fijar su procedencia en alguna pieza de mobiliario: una tapa o puerta de un cajón o mueble que debía tener cerraduras y bisagras.

El uso del cedro rojo es una rareza en la escuela española de pintura, pero Goya lo utiliza con cierta asiduidad por lo que nos parece importante realizar un estudio detallado de esta madera, que hemos analizado microscópicamente en los cuatro “*Caprichos*” conservados en la RABASF que se han relacionado siempre con esta tabla. Ahora nos limitaremos a describir sus propiedades generales.

• CARACTERÍSTICAS DE LA MADERA Y USOS TRADICIONALES

El nombre del árbol y de la madera es *Cedrela* spp. Pertenece a la Familia de las Meliaceas —al igual que la caoba—, dentro del Orden de las Sapindales, entre las Angiospermas, latifoliadas o frondosas (maderas duras). Fue descrita primero por Linneo, que le llamó *Cedrela*, pero se la conoce más por el nombre común de *cedro rojo*, aunque se conoció también como *cedro español*, *c. amargo* —por su sabor— o *c. americano* —por su procedencia—. La cedrela cubana es la especie *Cedrela odorata* L., aunque a partir de mediados del siglo XIX se comercializaron otras especies continentales, como la *Cedrela fissilis* Vell., según fue avanzando su comercio y comenzó a escasear en las islas del Caribe.

Aunque se denomine *cedro*, no tiene nada que ver con el verdadero cedro, el género *Cedrus* (*Cedrus Libani* o Cedro del Líbano) que es una Gimnosperma o conífera (maderas blandas) de la Familia de las Pinaceae y tampoco con lo que actualmente se comercializa como *Cedro rojo*, que es otra Gimnosperma, pero de la Familia de las Cupressaceae, del Género *Thuya*, especie *plicata*, procedente de la costa Oeste de Norteamérica (USA y Canadá).

Se le dio el nombre de *cedro rojo* por los primeros españoles que llegaron a América central porque la madera, de color rojizo, despedía al cortarse un fragante olor que les recordó el del auténtico cedro. El árbol alcanza hasta 35 m de alto y diámetros mayores a un metro y medio, alcanzando incluso los dos metros, por lo que se podían obtener tablas de gran anchura muy apreciadas para el mobiliario de lujo en Europa. Aunque en primer término los españoles usaron esta madera, y la de caoba, para hacer barcos, como hacían los indígenas antillanos, fueron los franceses y un poco después los ingleses quienes incrementaron su comercio como material suntuoso, junto al de la caoba. Consiguieron de España el permiso para

talar ambas maderas en el Caribe y su producción alcanzó tal intensidad que se llegaron a esquilmar por completo los bosques de las islas y, más tarde, los del continente, por lo que se llegó a la práctica extinción de estos árboles a finales del XIX. En la actualidad son especies protegidas por el CITES³⁰ con grado máximo y sólo pueden exportarse de forma racionada desde algunos países, como Brasil y Honduras. Siendo árboles de crecimiento rápido, su repoblación parece asegurada.

Los árboles de cedrela tienen el tronco recto, formando a veces en la base pequeños contrafuertes poco abiertos. La madera tiene la albura de color rosáceo y el duramen de amarillo a marrón rojizo, con una transición abrupta entre ellos. Desprende un olor penetrante cuando nueva y es de sabor amargo y grano recto o algo inclinado y textura esencialmente uniforme. Resulta moderadamente dura y pesada. Se seca bien y una vez seca resulta muy estable y duradera, además de que su olor repele a los xilófagos. Se trabaja bien y se consigue en ella un lustre de mediano a alto, aunque hay que saber trabajarla porque su superficie tiende a quedar “algodonosa” y puede dar ciertos problemas con los tintes al incluir gran cantidad de gomas vegetales. Por estos pequeños inconvenientes no alcanzó tanto renombre como la caoba, madera de la misma Familia y muy parecida en sus características, pero con un tono rojo más oscuro y atrayente y un lustre inmejorable fácilmente conseguido, que pronto alcanzó más fama y demanda. La madera de cedro rojo se ha considerado siempre como de excelente calidad y se ha usado ampliamente en construcción de barcos, en ebanistería y decoración de interiores, para la fabricación de mobiliario —sobre todo de armarios por su agradable olor—, para todo tipo de cajas —especialmente de puros— y, últimamente, para instrumentos musicales —porque piensan algunos lutieres que ofrece una mejor sonoridad que la de caoba. Para estos últimos trabajos es para lo que se permite su comercialización en la actualidad, aunque recientemente se emplea también en la restauración de obras de arte por la magnífica estabilidad que ofrece una vez seca.

• DIFERENCIAS MORFOLÓGICAS ENTRE LA CEDRELA Y LA CAOBA

Parece interesante comparar ambas maderas, aunque sólo sea de manera macroscópica, para ver sus diferencias, ya que se ha hablado de ambas al describir estas tablas de Goya. Para ello hemos usado dos muestras de maderas modernas que hemos fotografiado juntas para que estuvieran representadas a la misma escala dentro de cada una de las fotografías. Vemos en ellas que la caoba de Cuba (*Swietenia mahagoni* L.) —en la izquierda de las dos imágenes— tiene los elementos (poros

³⁰ CITES - *Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora*. Acuerdo internacional entre gobiernos, redactado en 1973 en una reunión de la *International Union for Conservation of Nature* IUCN. Su propósito es el de asegurar que el comercio internacional de especímenes de animales y plantas salvajes no amenace su supervivencia en su medio natural. Los acuerdos son de varios grados de protección y cubren a más de 30.000 especies de animales y plantas.



Fig. 18. Comparación de muestras modernas de madera: Caoba (en la izquierda de las dos imágenes) y Cedrela (en la derecha). *Cortes transversal y tangencial.*

o vasos, fibras, radios leñosos, etc.) ostensiblemente más pequeños que la cedrela cubana (*Cedrela odorata* L.), por lo que resulta una madera más densa y compacta, con una mayor homogeneidad general en su aspecto. Es también más oscura y rojiza de color y no tiene olor (fig. 18).

En ambas maderas se ven los anillos de crecimiento definidos por bandas de parénquima marginal, de tono claro, más anchos y marcados en la cedrela, madera que presenta una distribución de vasos semiporosa, mientras en la caoba la porosidad es plenamente difusa, siendo ésta la principal característica que las diferencia. En la muestra de cedrela vemos también unos grandes poros, casi de forma rectangular, llenos de productos vegetales casi negros de color y con aspecto cristalino, que llenan en distribución plenamente porosa algunos anillos de crecimiento. Parece ser algo propio de este tipo de árbol, que forma aleatoriamente algunas vetas negras entre las vetas rojizas habituales que se ven en los *cortes tangencial y transversal* (figs. 18 y 19.) Estos depósitos de gomas aparecen en dos de los “*Caprichos*” de la Academia, como luego veremos al hablar de ellos (fig. 38).

Los grandes poros de la cedrela quedan destacados, hundidos y oscuros en el *corte tangencial*, donde también destacan, marcados por su notable tamaño y su color pardo, los radios leñosos, que llegan a alcanzar cerca de 0,5 mm de alto y que se ven a simple vista, o con una lupa, como un *mallado* específico (fig. 19).

Estos radios se destacan en las radiografías de los *Caprichos* de la RABASF, como un punteado blanco vertical, cuando la vista se corresponde con el *corte tangencial* (fig. 39).

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

El soporte de *El entierro de la sardina* es muy complejo e incluye un fallo de bulto en su construcción que no ha favorecido a su estabilidad. El cuerpo principal lo forman dos paneles verticales de cedrela de unos 72 x 31 cm, que parecen obtenidos



Fig. 19. Madera de Cedrela. Corte tangencial. Detalle del mallado formado por los radios leñosos, más oscuros que las fibras.

del mismo árbol por el dibujo de las vetas y que tienen un grosor máximo de $\pm 0,8-0,9$ cm. Están pegados *a tope* en el centro de la obra. La junta se sujeta con una placa metálica inmovilizada con 16 tornillos cortos colocados a intervalos regulares. El metal impide que se vea en la radiografía el tipo de ensamble entre ambos paneles, aunque no parece necesario que haya espigas entre ellos porque la placa atornillada es suficiente para sujetar la unión. La placa metálica tiene unas ventanas en ambos extremos, justo encima de unas cajas abiertas en la madera del soporte, con aspecto de ser anclajes para los pestillos de una cerradura. Unos fallos originales en el anverso de las tablas se sanearon con piezas de la misma madera (figs. 20, 21, 22 y 23).

El conjunto se completa con dos paneles más pequeños, de unos 61,5 cm de largo, pegados a contra-veta arriba y debajo de los anteriores. El superior mide 6 cm de ancho y el inferior 7 cm y ambos igualan el grosor de los paneles más grandes. El ensamble entre las cuatro tablas se realiza *a media madera*, como vemos en el diagrama adjunto, por lo que el panel superior mide 5 cm en el anverso y 6 en el

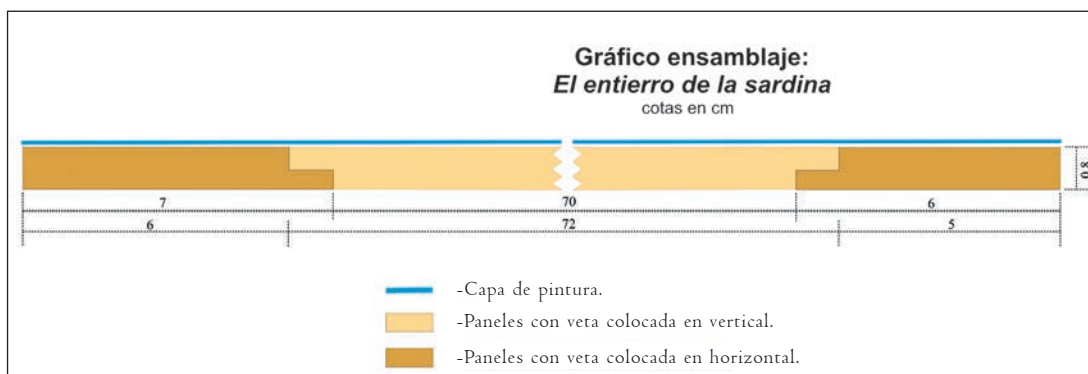


Fig. 20. *El entierro de la sardina*. Gráfico del ensamble de los paneles.

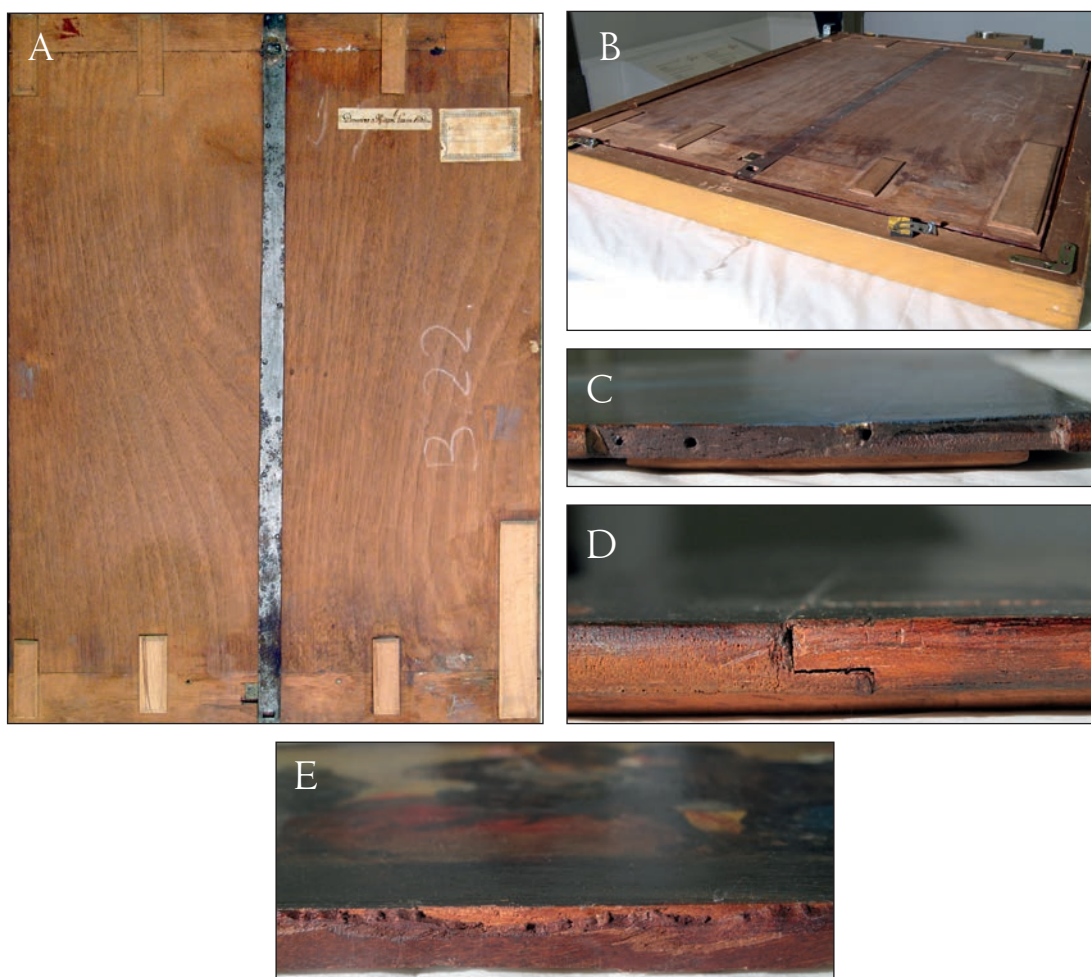


Fig. 21. *El entierro de la sardina*. A) y B) Reverso de la obra; C) Cajas abiertas en el borde para recibir las bisagras; D) Ensamble de los paneles a *media madera* y E) Borde inferior con pérdidas en el listón redondeado.

reverso, mientras el inferior mide 6 cm en el anverso y 7 en el reverso. Los paneles centrales verticales, por su parte, miden 72 cm en el anverso y 70 cm en el reverso. La colocación a contra-veta y el rebaje de las cajas no han proporcionado estabilidad al conjunto y se han producido grietas y pérdidas de materia sobre ambas juntas.

Vemos como entre el panel horizontal superior y los dos verticales más grandes hay unos cortes a ambos lados del soporte con huellas de haber habido en ellos clavos o tornillos sujetando algún tipo de bisagras o remates metálicos. Los bordes exteriores de ese panel superior están redondeados —como para dar una terminación curiosa a una tapa de una caja o a la puerta de un mueble—, mientras en el resto de los paneles esta terminación redondeada se ha hecho con unos listones o molduras clavados sobre ellos, al parecer de la misma madera. Todos estos añadidos impiden el correcto estudio del soporte, pero confirman la idea, tradicionalmente admitida, de que tiene su origen en una pieza de mobiliario o un cajón de mercancías (figs. 21, 22 y 23).

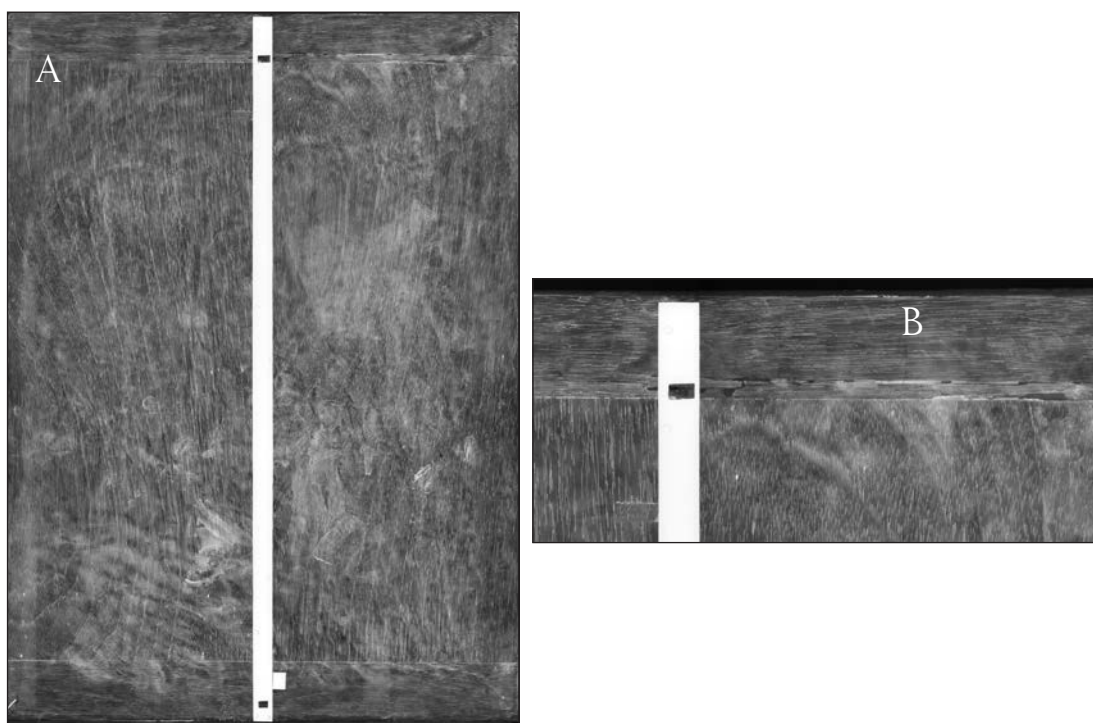


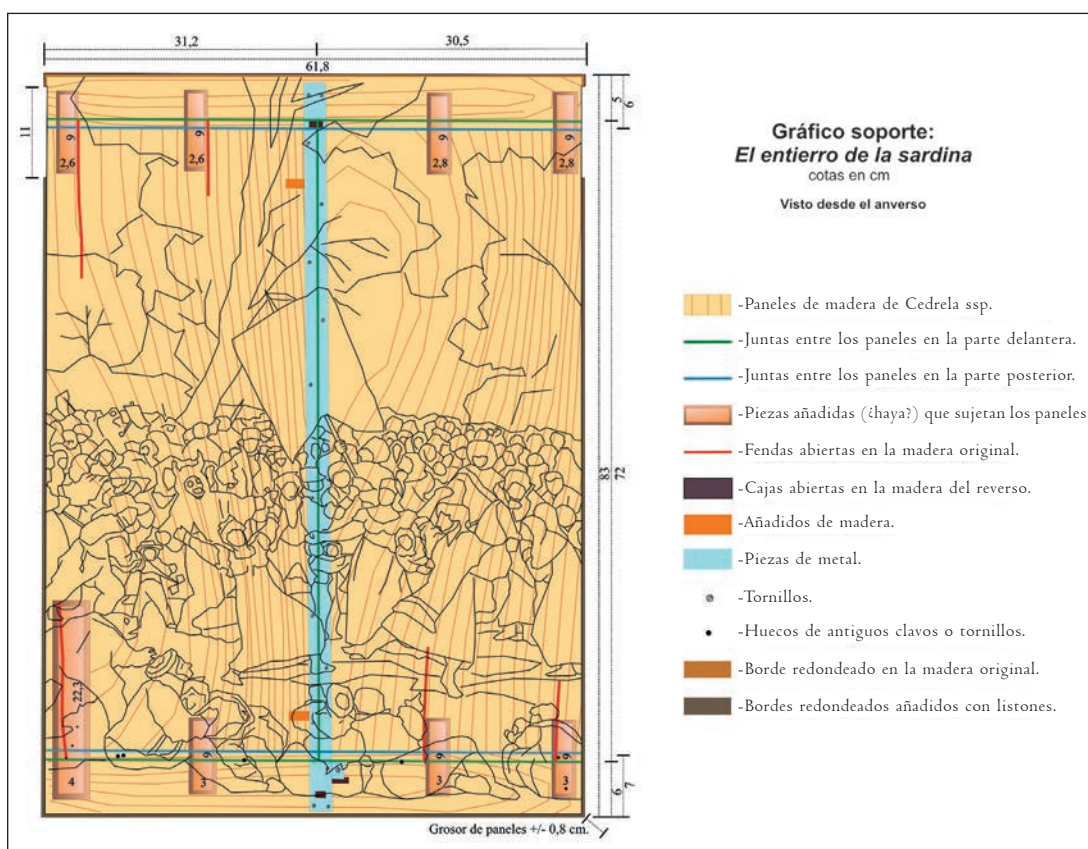
Fig. 22. *El entierro de la sardina*. A) Radiografía completa y B) Detalle de la unión superior. Radiografía - © Museo Nacional del Prado.

Se ve que la estabilidad de esta estructura nunca fue buena y que se intentaron varios métodos de sujeción entre las distintas piezas. En algún tratamiento antiguo se debieron colocar clavos en las zonas sensibles de la junta, para sujetar las dos pestañas del ensamble en el borde inferior. Más que sujetar, esos clavos produjeron más grietas y roturas en la madera original, por lo que se intentaron quitar en algún tratamiento posterior. En la radiografía se ven lo que parecen ser puntas de clavos cortados. En la unión superior también se produjeron pérdidas importantes de madera y grietas que se pueden ver en esa imagen (fig. 22).

En el mismo tratamiento, o en otro aún más moderno, se añadieron por el reverso unas piezas de madera de haya de unos ± 0.4 cm de grosor, pegadas directamente sobre la madera con lo que parece cola fuerte. Las piezas están debilitadas con chaflanes en los cuatro bordes y son de varios tamaños, como queda reflejado en el gráfico del soporte (fig. 23).

• PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

La imprimación de la obra es fina, de color blanco y está muy bien extendida. Termina muy curiosamente en los bordes de todas las tablas sin manchar ni cubrir los listones redondeados del remate de los bordes, que sí que están cubiertos con pinceladas de la pintura, por lo que es posible que la imprimación estuviera

Fig. 23. *El entierro de la sardina*. Gráfico del soporte.

ya aplicada antes de que Goya aprovechara la tabla y que le sirviera directamente de base para su pintura. La capa de color es tan fina que se ven perfectamente a simple vista las gruesas huellas de los poros que forman la veta de la madera y las deformaciones de la misma, sobre todo en las uniones horizontales de los diversos paneles (fig. 24).

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los movimientos opuestos de dos paneles con las vetas colocadas en horizontal y otros dos con ellas en sentido vertical, han producido fuertes tensiones entre las tablas que han llegado a dañar a la pintura, por lo que vemos bastantes zonas deformadas y restauradas a ambos lados de dichas uniones.

Se aprecian dos grietas horizontales, paralelas y rectas, en cada una de las juntas, típicas de los ensamblajes realizados a *media madera* y huellas dejadas por antiguos clavos usados para intentar sujetar las pestañas. Hay también grietas importantes en los paneles centrales verticales, tanto en su zona superior, como en la inferior, que siguen el dibujo de las vetas (figs. 21 a 25).

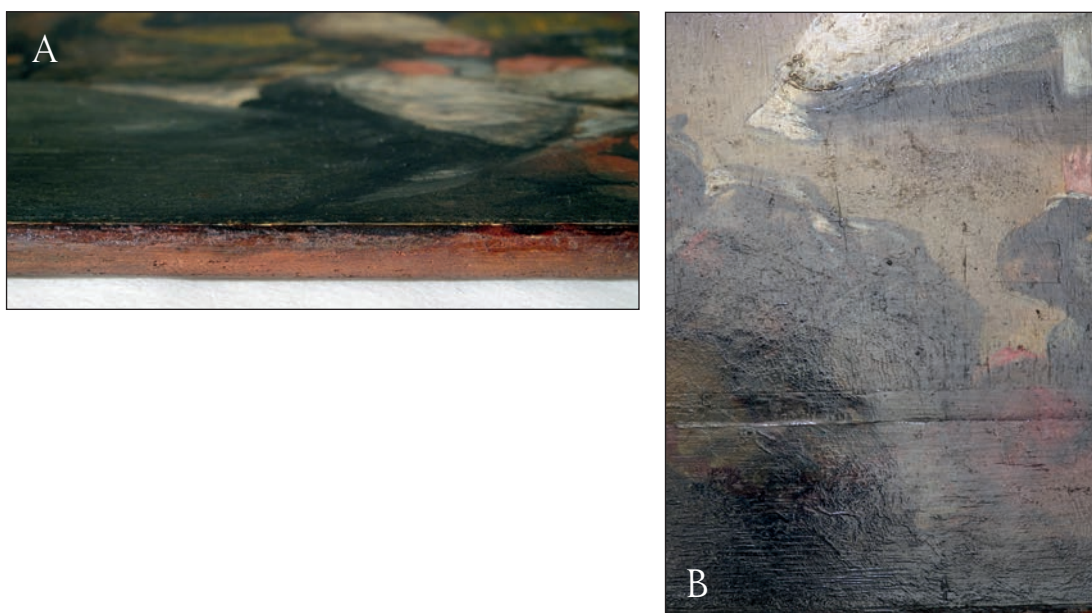


Fig. 24. *El entierro de la sardina*. Detalles de la superficie de la pintura.

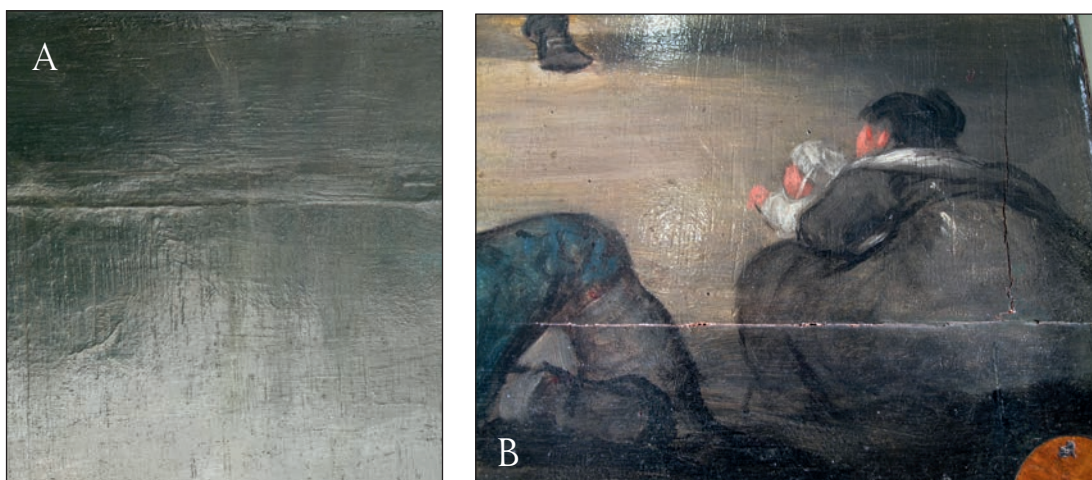


Fig. 25. *El entierro de la sardina*. Detalles de las juntas de los paneles superior e inferior.

El último añadido de ocho piezas de madera —que parecen de haya— encoladas sobre las uniones para sujetarlas, parece haber hecho más daño que beneficio a las tablas, porque si observamos bien el gráfico y la radiografía, las piezas no cubren las grietas, sino que éstas están colocadas justo junto a ellas, por lo que pensamos que son las culpables de las mismas, exceptuando la pieza más grande, colocada en la esquina inferior derecha (por el anverso), que sí cubre una larga fractura. Es posible que esta grieta fuera la única que había en un principio y que, al poner las piezas de sujeción, se terminaran de abrir las demás en los paneles.

RETRATO DEL DUQUE DE WELLINGTON (1812-1814)

NATIONAL GALLERY, LONDRES (NG 6322) - (64,3 x 52,4 CM)



Cercano en el tiempo encontramos el *Retrato del Duque de Wellington*³¹, posiblemente pintado durante su estancia en Madrid en 1812. Parece ser un boceto tomado del natural para el retrato ecuestre del general inglés conservado ahora en la Apsley House, The Wellington Museum, Londres.

Bray³² cree que Goya pudo empezarlo a partir de un primer dibujo con la efigie del general conservado en el Museo Británico y que pudo llevar el panel ya comenzado a una sesión de posado al natural, en 1812, que está bien documentada. La obra fue más tarde retocada, quizá en varias ocasiones, para añadir una serie de condecoraciones que le fueron otorgadas al militar en años sucesivos y que no aparecen en el dibujo.

- ESTUDIO DE LA MADERA

En la Web de la National Gallery³³ se dice que este panel es de caoba, pero habría que matizar esta afirmación. Desde el Departamento de Investigación del museo nos informan de que el retrato se estudió y restauró en 1965 y, aunque en aquél momento no se analizó la madera, el examen visual determinó que podía ser caoba por el tipo de veta, aunque su color resultaba menos rojo de lo que debía de ser. Parece, pues, que estaríamos ante otro ejemplo de cedrela en la producción de Goya de esa época y no hay ningún motivo para dudar de que este panel tenga la misma procedencia que los de las demás obras que estamos estudiando.

- CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

Cuando el museo compró el retrato en 1961, ya se había rebajado su panel a ± 3 mm de grosor para colocar en su reverso un engatillado que estaba agrietando el soporte, por lo que se eliminó durante la restauración efectuada poco después. La madera original restante se reforzó con cera-resina y madera de balsa, para finalmente cubrir todo el conjunto por el reverso y los cantos con una tela encerada.

³¹ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 262.

³² Bray, 2015: 172-173.

³³ "El Duque de Wellington". En: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-goya-the-duke-of-wellington/*/key-facts [fecha de consulta: 22-08-2015].



Fig. 26. *Retrato del Duque de Wellington*. Reverso del soporte en 1961. © National Gallery. Londres.

Así, el soporte está ahora oculto y no se puede examinar. Tenemos, sin embargo, una imagen del reverso antes de ser cubierto, donde se ven unos pequeños fallos en la tabla resanados con injertos de una madera de color claro y un raspado de su superficie, hecho con un “cepillo de dientes” de carpintero, que enmascara el dibujo de las vetas y hace muy difícil su estudio (fig. 26).

Actualmente se cree que se trata de un único panel de madera con la veta colocada en sentido vertical, aunque cuando lo estudiaron directamente en los años 60 anotaron que podía estar formado por varias tablas más estrechas, lo que se correspondería con lo estudiado en las pinturas de la Academia que veremos más adelante. El tamaño de la obra no es muy grande y una sola tabla de ± 53 cm de ancho sería posible, pero si la tabla proviene de cajones para mercancías, como puede ser el caso de las demás, hay posibilidades de que se forme con un conjunto de tablas pegadas *a tope* entre ellas, como se apuntó en su momento.

La madera de cedro rojo es muy homogénea y se une perfectamente con un pegado a presión, incluso sin necesitar refuerzos interiores. Cuesta mucho distinguir las juntas de las tablas así unidas, a simple vista o en las radiografías. Se diferencian en la figura de las vetas que se cortan al filo de los tablones o en el dibujo de los anillos de crecimiento en el corte transversal. Todo ello sin posibilidad de examinar en un soporte tan oculto e intervenido como el que nos ocupa. Tampoco ayuda mucho la radiografía que, según nos informan porque no la hemos visto, no ofrece una imagen distinguible por culpa de la gran cantidad de capas de alta densidad radiográfica que se acumulan en la preparación de la obra. Pero parece lógico pensar que sea otra pieza reutilizada y con la misma procedencia que las demás tablas de cedro rojo que Goya estaba empleando en el momento.

• PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

La estructura de la capa de preparación se ha estudiado en los bordes de unas pequeñas lagunas de la capa de color. La imprimación tiene un tono rojizo, pero nos dicen que se observan en ella muchas capas superpuestas: una primera imprimación blanca directamente sobre la madera, bastante irregular de grosor; luego cuatro capas muy finas: una gris azulado oscuro, una gris azulado claro, una pardo claro y una pardo oscuro; una rojiza clara con una mezcla de blanco y rojo de plomo (albaya y minio); una fina capa de azul de Prusia y otra de negro igualmente fina; a continuación una capa muy gruesa anaranjada de rojo de plomo y blanco de plomo; otra fina capa anaranjada; una fina capa amarilla brillante conteniendo un sulfito de arsénico, seguramente oropimente, —esta capa parece estar por toda la obra, aunque puede ser de alguna composición inferior, pero no se ha podido determinar—; luego hay varias capas finas de tono pardo que son probablemente del fondo del retrato; finalmente una capa gris azulada que entra en una grieta, que más que un repinte puede deberse al cambio que se hizo en la pintura al haberse añadido las medallas unos años más tarde. Todas estas capas son muy confusas y difíciles de explicar, pero pueden ser la causa del grueso craquelado que se observa en la pintura.

La primera capa de imprimación blanca coincide con la que aparece en la obra anterior que, creemos, pudo estar aplicada en el panel cuando Goya lo usó. Es posible que sea el mismo caso en esta tabla, al igual que en la *Fabricación de pólvora* aunque no se han analizado: tres obras pintadas en la misma época sobre el mismo tipo de madera y con una primera capa de imprimación blanca semejante.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Sin más detalles que los que vemos en las fotografías, creemos que, aparte de las intervenciones sufridas, la obra se encuentra en buenas condiciones. El craquelado de la capa de color es notable, pero esto puede deberse más al grueso conjunto formado por la acumulación de muchas capas, que a los movimientos de una madera reutilizada y con magníficas características de estabilidad y firmeza.

AUTORRETRATO (1815)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, MADRID
(INV.669) - (51 X 46 CM)



El *Autorretrato*³⁴ firmado en 1815 es realmente semejante al conservado en el Museo del Prado de la misma fecha, pero realizado sobre un soporte de lienzo. Parece que Goya no se resintió a ver también su imagen sobre madera y la repitió prácticamente igual en ambas técnicas.

- ESTUDIO DE LA MADERA

Se obtuvieron muestras del lado derecho del borde inferior, para el corte *transversal*; del borde lateral derecho para el corte *radial* —que no resultó nítido— y del reverso de la obra, en la parte baja central, para el corte *tangencial*. Se estudiaron y fotografiaron primeramente sin tratar y después de ser teñidas con safranina. Sus características morfológicas se muestran en las siguientes imágenes (fig. 27).

Corte transversal - Anillos de crecimiento diferenciados. Vasos en distribución de anillo semidifuso poco marcado, aislados o agrupados en alineación múltiple de 4 o más vasos, con menos de 8 por mm² y diámetro entre 80 y 240 μm. Tíldes abundantes. Parénquima apotraqueal difuso y formando cadenas marcadas y en bandas en posición marginal y paratraqueal vasicéntrico escaso. No aparecen cristales en el parénquima axial. *Corte radial* - Fibras septadas y vasos con perforaciones simples y punteaduras intervasculares simples y alternas, de diámetro de 6-8 μm. Fibras libriformes presentes y fibro-traqueidas ausentes. Presencia de cristales en idioblastos en el parénquima radial. Las aberturas en los campos de cruce son simples y grandes. *Corte tangencial* - Los radios leñosos son heterogéneos, contándose entre 4 y 12 por mm² y con 5 a 30 células en vertical llegando a alcanzar más de 1 mm de altura. Se mezclan los uniseriados con los multiseriados de dos a 4 series.

Se trata de un ejemplar del género *Juglans*, de la Familia de las Juglandaceae, Orden de las Fagales, entre las Angiospermas, latifoliadas o frondosas (maderas duras). En este caso podemos afirmar que se trata de la especie *Juglans regia* L., o nogal europeo. En los anillos de crecimiento, los poros se colocan más difusos que en el *Juglans nigra*, o nogal americano y no aparecen cristales en el parénquima longitudinal, ni fibro-traqueidas. Como se observa en la primera imagen superior, las cadenas de parénquima longitudinal se destacan en el *corte transversal* sin teñir. Las

³⁴ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 297.

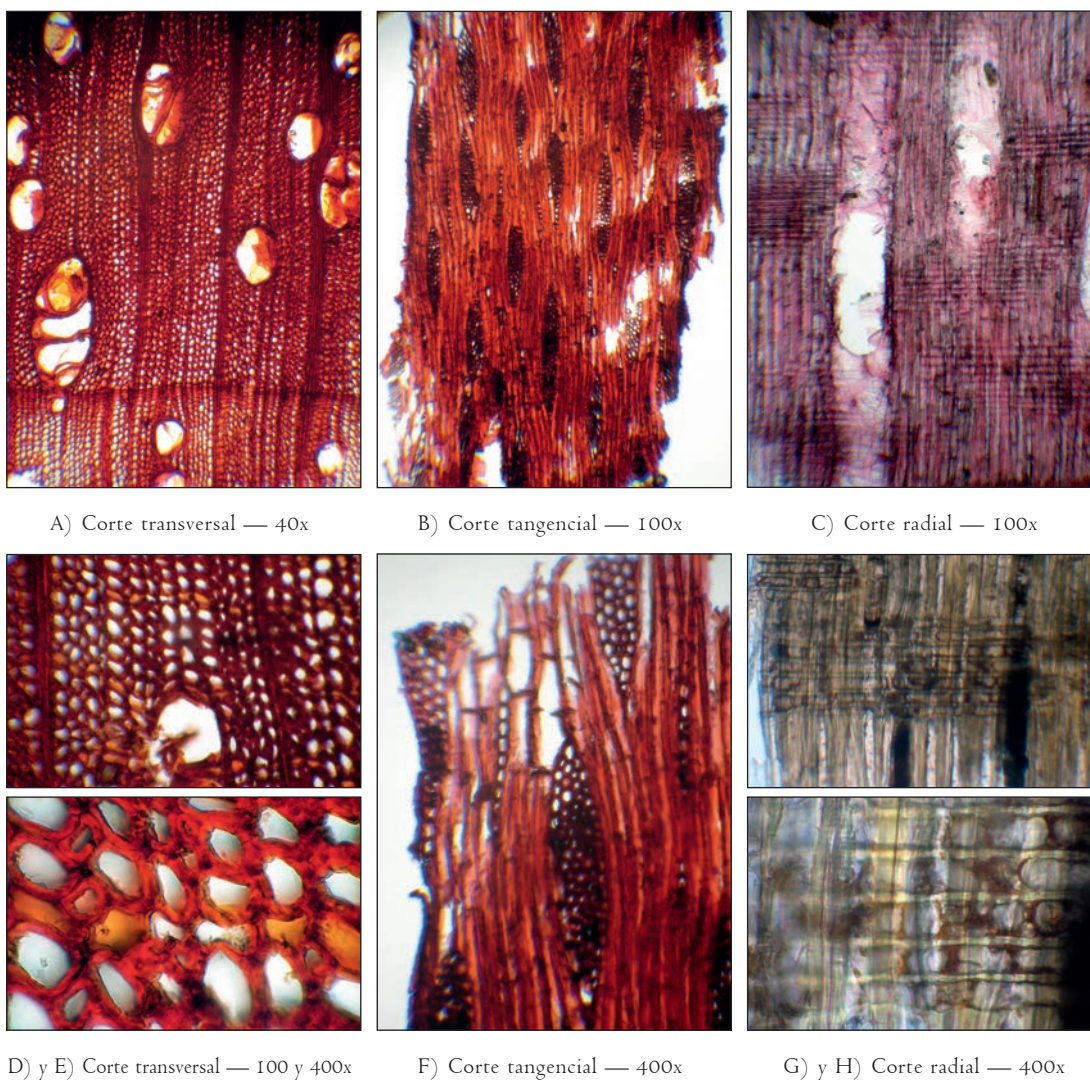
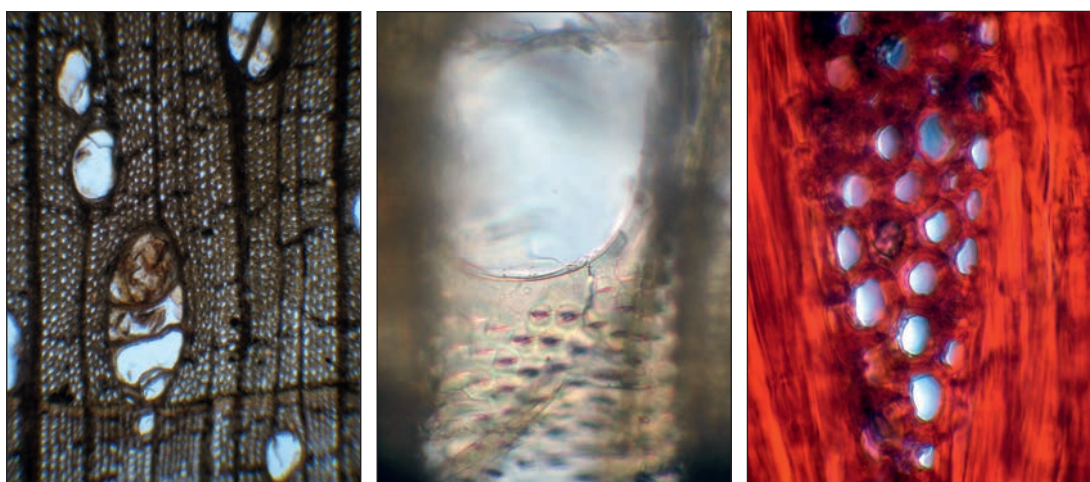


Fig. 27. *Autorretrato*. Estudio microscópico de la madera del soporte.

otras imágenes muestran una apertura simple de un vaso con punteaduras simples y alternas y un radio leñoso multiseriado con parénquima radial (fig. 28).

La madera de nogal es de gran calidad y muy apreciada por su color, veta y facilidad para trabajarla. Hemos comentado ampliamente sus características al describir los soportes de los dos *Retratos de Doña María Teresa de Vallabriga*.

Macroscópicamente, la madera de este soporte es dura y muestra considerable densidad y peso. Presenta un color pardo grisáceo oscuro y anillos de crecimiento amplios y con poros visibles a simple vista y colocados claramente en forma de anillo semidifuso en el corte transversal, que aparece en los bordes superior e inferior de la obra (fig. 29).



A) Corte transversal — 40x

B) Corte radial — 1000x

C) Corte tangencial — 1000x

Fig. 28. *Autorretrato*. Estudio microscópico de la madera del soporte.Fig. 29. *Autorretrato*. Detalle del borde inferior, esquina derecha, donde se tomó la muestra de madera para el corte transversal.

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

El soporte se compone de un único panel de madera de nogal, de 51 x 46 cm, con la veta colocada en sentido vertical y un grosor bastante irregular que varía entre 1 y 1,4 cm. Llama la atención la burda terminación de los laterales superior e inferior, muy irregulares y mal alisados, especialmente el inferior que parece estar cortado a “bocados” con una hachuela (fig. 30).



A) Borde superior.



B) Borde inferior.

Fig. 30. *Autorretrato*. Detalles de los bordes superior e inferior.

El reverso de la madera es también irregular, con una zona vertical hundida en el lado derecho que deja una especie de pestaña en el borde. Hay un “estriado” general en toda la superficie hecho con un “cepillo de dientes”³⁵, que impide distinguir el dibujo de la veta. Aparecen en el reverso de la tabla unas etiquetas pegadas con cola directamente sobre la madera y varias manchas que parecen producidas por humedad. Se ven también gruesos restos de cola sin eliminar en varios lugares, secos y agrietados que, junto a las estrías superficiales, prueban que pudo haber estado pegado a otra madera (figs. 31 y 32).

La irregularidad y tosquedad del reverso de esta obra, así como la pestaña del lado derecho indican que se trata de una tabla reutilizada, posiblemente de un mueble. Parece que se pintó directamente, sin haberla saneado o adecuado, como vemos que era norma en el pintor, que aprovechó la circunstancia de poder disponer de una madera antigua, muy curada, que no tenía que producir problemas de movimientos, grietas o alabeos en el futuro.

³⁵ El “estriado” de la superficie de una madera se realiza con un cepillo de carpintero especial, con una cuchilla colocada recta y terminada en pequeños dientes parecidos a los de una sierra, que se denomina por ello “cepillo de dientes”.



Fig. 31. *Autorretrato*. A) Imagen general del reverso del soporte con las etiquetas pegadas; B) "Estriado" marcado en toda la superficie posterior mediante un "cepillo de dientes" de carpintero.

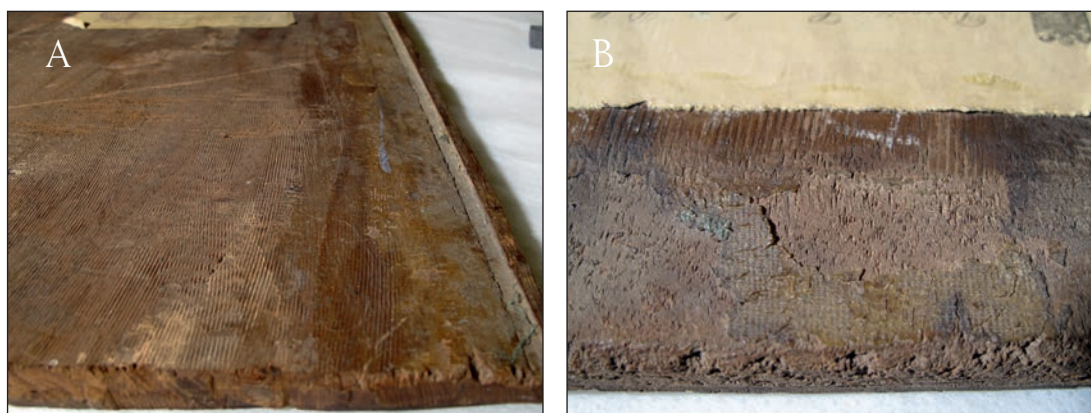


Fig. 32. *Autorretrato*. Detalles de la pestaña tallada en el lateral derecho y de los restos de cola antigua.

• IMPRIMACIÓN

La imprimación es oleosa, de tono rojizo y parece aplicada directamente sobre la madera, posiblemente sobre una primera capa de cola, aunque no ha sido analizada. Se ve en varias lagunas de la pintura situadas en los bordes laterales y está claro que nunca cubrió los bordes y el reverso de la obra (fig. 33).

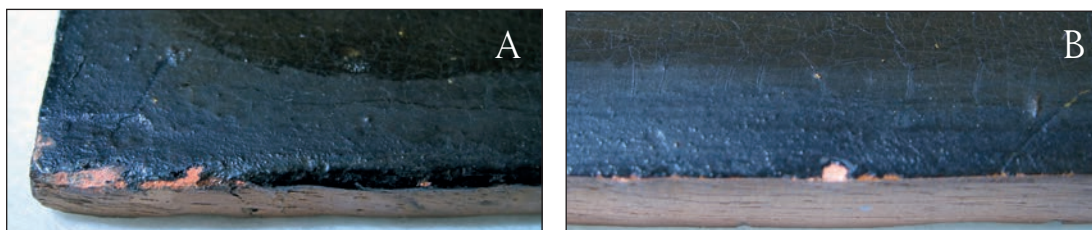


Fig. 33. *Autorretrato*. Detalles de los bordes laterales donde se ve la imprimación rojiza.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

En general, el estado de conservación de este *Autorretrato* es excelente. La tabla presenta un ligero alabeo que posiblemente ya estaba cuando Goya pintó la obra y que apenas es perceptible. No hay grietas ni pérdidas de madera y la adherencia entre la capa de color y el soporte es perfecta. En la superficie de la pintura se ven distintos bultos que se deben por un lado a los *arrepentimientos* existentes en el cuello de la camisa y en segundo lugar a pequeñas concreciones que pueden ser consecuencia de la formación de los jabones de plomo que venimos comentando y que habría que analizar. Son poco numerosos aunque muy destacados y afectan principalmente a las zonas oscuras.

La capa de color, sin embargo, presenta un craquelado regular, pequeño y marcado, diferente a todo lo que hemos visto en las demás pinturas de Goya sobre tabla. Pero este craquelado afecta sólo al fondo oscuro y a parte del pelo y no existe en las zonas claras de las carnaciones, que se mantienen enteras y sin una sola grieta. Parece evidente que el craquelado no se debe a los movimientos de la madera, sino a la clase de pintura empleada en la ejecución del fondo que se ha abierto al secar. La capa de pintura, al igual que la imprimación, no ha sido estudiada y sólo futuros análisis podrían arrojar luz sobre el origen de este craquelado tan marcado, que sólo afecta a ciertas zonas de la obra (fig. 34).



Fig. 34. *Autorretrato*. Detalles con luz rasante de la superficie de la pintura, donde se destacan los arrepentimientos en la forma del cuello de la camisa, así como el craquelado limitado a las zonas oscuras del fondo.

SERIE DE CUATRO CAPRICHOS (1815-1819)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID



La serie completa de cuatro “caprichos”, con formato apaisado y el mismo tamaño, incluye: *Auto de fe de la Inquisición* (Inv.673) (45,4 x 72,5 cm); *Procesión de disciplinantes* (Inv.674) (45,8 x 72,5 cm); *Casa de locos* (Inv.672) (45,5 x 72,4 cm) y *Corrida de toros en un pueblo* (Inv.675) (45,7 x 72,5 cm)³⁶.

Siempre se han relacionado estas cuatro tablas con *El entierro de la sardina*, debido a que comparten la misma procedencia y el mismo tipo de madera en el soporte, que ya vimos que no se trata de caoba sino de cedrela o cedro rojo. Resulta interesante recordar que, tradicionalmente, siempre se dijo en la Academia que estas tablas provenían de las cajas donde se transportaban hasta Europa los puros cubanos y que se las proporcionó a Goya su consuegro y gran amigo, Martín Miguel de Goicoechea. Destacamos también que en las obras apaisadas lo acostumbrado es encontrar la veta de la madera colocada en horizontal porque así se aprovecha mejor el tamaño de las tablas, siempre menor en el sentido perpendicular a la veta al estar limitado por el grosor del árbol. Goya recurre al formato apaisado en la mayoría de sus pinturas costumbristas sobre tabla, mientras para los retratos utiliza el formato vertical. En las obras apaisadas que hemos estudiado hasta ahora, las vetas se colocaban normalmente en horizontal y las tablas no superaban los 30-35 cm de alto, lo que resulta lógico porque ya debía ser difícil encontrar tablas de mayor anchura. Hay, eso sí, dos excepciones: *Caníbales preparando a sus víctimas* (896.I.176) donde la veta se coloca insólitamente en vertical, teniendo el panel de álamo una anchura notable de 47 cm y *El entierro de la sardina* que tiene un soporte vertical distinto al resto de su producción. La irregularidad en estos cuatro paneles de los

³⁶ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 266; Wilson-Bareau/Mena, 1994: 314-321/371.

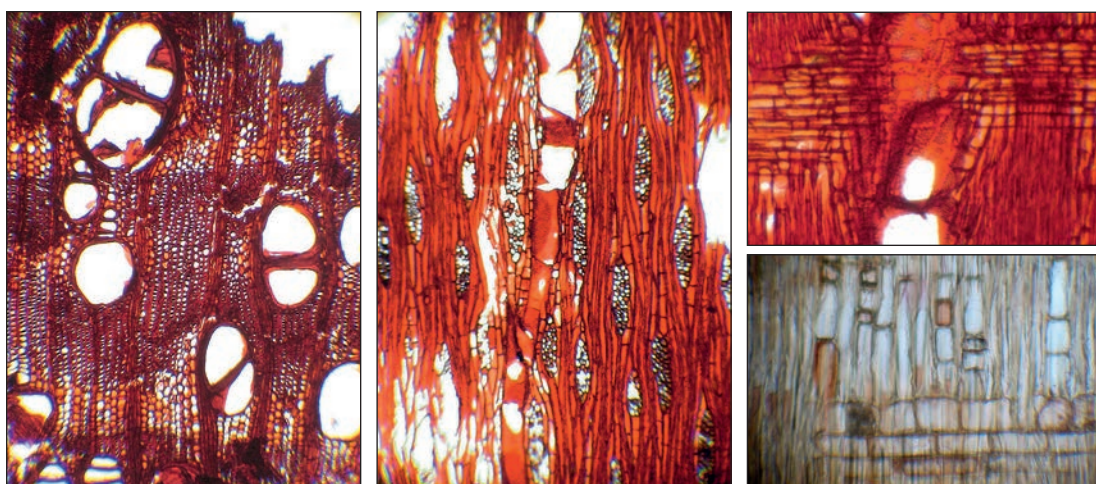
“*Caprichos*” estriba en que, siendo obras apaisadas, tienen la veta colocada en vertical, como atestiguan no sólo su dibujo, sino también las escasas grietas que presentan, abiertas siempre en sentido vertical. Estaríamos así hablando, en principio, de unos paneles que podíamos llamar excepcionales por su anchura, superior a 73 centímetros, aunque estas medidas también se han revelado equivocadas durante la investigación.

• ESTUDIO DE LA MADERA

Se obtuvieron finas muestras de los bordes inferiores de las tablas para el *corte transversal* y de zonas que parecieron propicias en los laterales y en la parte posterior de las mismas para los *cortes radial y tangencial*. Las muestras fueron especialmente pequeñas por la dureza de la madera y por la dificultad de dar con los lugares apropiados para obtener muestras limpias. No se obtuvieron todos los cortes en todas las pinturas porque estaba claro que nos encontrábamos ante el mismo tipo de madera y sólo hacía falta estudiar y comparar algunos ejemplos. Se han estudiado con mayor profundidad *Corrida de toros en un pueblo* y *Procesión de disciplinantes*, mientras en *Casa de locos* se consiguió sólo un *corte radial* y en *Auto de Fe de la Inquisición*, los *cortes transversal y tangencial*.

Con lo obtenido se ha podido concretar el género del árbol y acercarnos a la especie. Las muestras se han estudiado y fotografiado antes de tratarlas y después de teñirlas con safranina. La descripción de los elementos de la madera se refleja en las imágenes adjuntas que presentan las siguientes características (fig. 35): *Corte transversal* - Anillos de crecimiento claramente definidos por poros colocados en anillos semidifuso y difuso y por bandas anchas de parénquima marginal. Fibras de paredes finas a medianas. Poros sin patrón definido de disposición, aislados o en alineación múltiple radial u oblicua de 2-4 vasos. Hay entre 5 y 8 poros por mm², con diámetro tangencial de 80-260 μm y con abundantes depósitos de goma. Parénquima longitudinal apotraqueal difuso, paratraqueal vasicéntrico, aliforme, ocasionalmente confluyente y marginal en series de 3-9 células. *Corte radial* - Fibras septadas y no septadas. Vasos con perforaciones simples y punteaduras intervasculares alternas, circulares y ocasionalmente poligonales, con diámetro entre 6-8 μm . Punteaduras radiovasculares similares a las punteaduras intervasculares, indistintamente areoladas. Presencia de cristales en idioblastos en el parénquima radial en células procumbentes y cuadradas, ocasionalmente en el parénquima axial, con 1 cristal por célula. *Corte tangencial* - Radios leñosos homogéneos —de células procumbentes— y heterogéneos con células cuadradas y erectas restringidas a hileras marginales. Presentan entre 4 y 6 células de ancho y alcanzan 0,5 μm de altura, por lo que se pueden ver con una lupa.

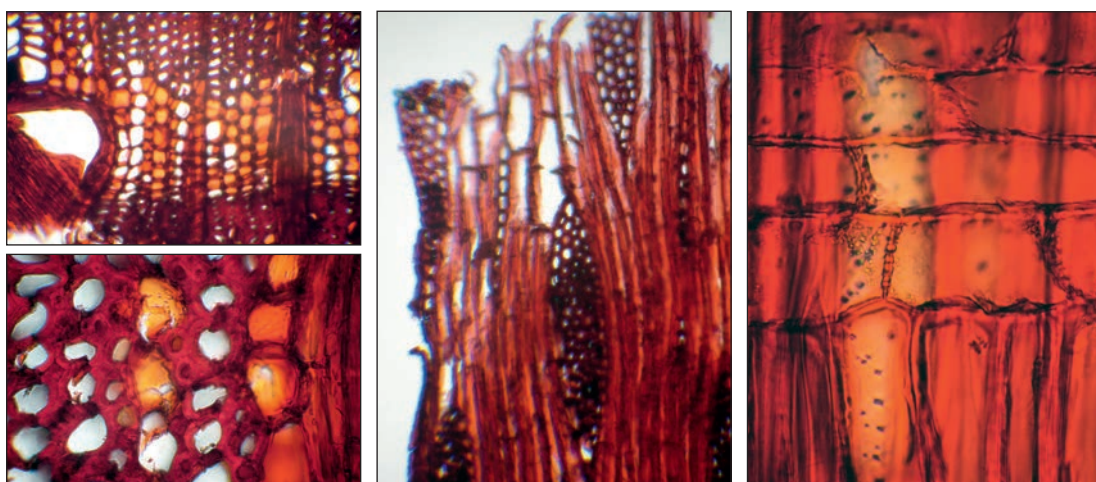
En la tabla *Procesión de disciplinantes*, vemos en la madera unas vetas casi negras producidas por vasos de gran tamaño, de forma casi rectangular, llenos de productos vegetales cristalizados (gomas) de color muy oscuro, visibles en el *corte transversal*



A) Corte transversal — 40x

B) Corte tangencial — 100x

C) y D) Corte radial — 400 y 1000x



E) y F) Corte transversal — 400 y 1000x

G) Corte tangencial — 400x

H) Corte radial — 400x

Fig. 35. *Corrida de toros en un pueblo*. Estudio microscópico de la madera del soporte.

(fig. 36 A). También aparecen depósitos de gomas vegetales en el parénquima radial en *Corrida de toros en un pueblo*, vistos en el *corte radial* (fig. 36 B). En *Casa de Locos* se distinguen las punteaduras intervasculares alternas y con formas casi poligonales en el *corte radial* (fig. 36 C).

En el *corte tangencial* de *Procesión de Disciplinantes* (fig. 36 D y G) y de *Auto de fe de la Inquisición* (fig. 36 F) vemos los radios leñosos, las fibras de parénquima transversal y las punteaduras intervasculares a 400x y 1000x (fig. 36 E), las punteaduras intervasculares alternas, circulares y poligonales y las punteaduras radiovasculares de las fibras, simples o con pequeñas areolas y limitadas a las paredes radiales.

Se trata de un ejemplar del género *Cedrela* cuyas características coinciden con las de la *cedrela cubana*, la primera en comercializarse y la que se seguía proporcionando en el principio del siglo XIX, aunque no podríamos asegurarlo. Sería la especie



Fig. 36. “Caprichos”. Estudio microscópico de la madera de los soportes.

Cedrela odorata L. de la Familia de las Meliaceae, Orden de las Sapindales, dentro de las Angiospermas, latifoliadas o frondosas (maderas duras) cuyas características y sus usos comentamos al hablar de *El entierro de la sardina*.

Queremos incidir, sin embargo, en algunas características macroscópicas de esta madera que presenta unos elementos morfológicos tan grandes que pueden diferenciarse prácticamente a simple vista, como son sus grandes vasos colocados en anillo difuso en el *corte transversal*, pero con unos notables poros en el paso entre los anillos de crecimiento colocados en claro anillo semidifuso (fig. 37). Estos vasos



Fig. 37. *Corrida de toros en un pueblo*. Detalle del canto inferior.

marcan unas líneas continuas que se ven a simple vista o con ayuda de una lupa. Es la característica que diferencia definitivamente a la cedrela de la caoba, madera muy similar pero, como vimos, con una distribución completamente difusa de sus poros y con elementos morfológicos de menor tamaño.

Hemos comentado anteriormente las vetas oscuras que aparecen aleatoriamente en esta madera, formadas por vasos grandes y rectangulares llenos de productos vegetales oscuros. Se ven en los reversos y en los cantos de las obras como vetas formadas por una especie de sales negras, que son en realidad gomas cristalizadas. Los poros llenos de estos productos se ven con una macrofotografía. Los hemos encontrado en *Auto de fe de la Inquisición* y en *Procesión de disciplinantes* (fig. 38). También en la muestra moderna de Cedrela odorata que se reproduce en la figura 18. Estos depósitos y el recorrido de los vasos se destacan en las radiografías como marcas blancas cuando están justo debajo de la capa de color, porque se llenaron con la imprimación que contiene pigmentos de plomo. También volvemos a ver en las radiografías de estas pinturas el *mayado* característico del cedro rojo, formado por unos puntos blancos alargados en vertical que crean los radios leñosos en el *corte tangencial* y que, debido a su gran tamaño, pueden verse a simple vista (fig. 39). Los encontramos también en la muestra nueva de cedrela presentada en la figura 19.

• EL ORIGEN DE ESTAS TABLAS DE CEDRELA O CEDRO ROJO

Tradicionalmente se ha venido contando en la Real Academia, posiblemente desde que Goya vivía, que el maestro consiguió los paneles de *caoba* para estas pinturas de su consuegro, comerciante que traía productos desde el exterior y que pudo proporcionarle para pintar la madera *de las cajas de puros* que venían de Cuba. El único hijo de Goya, Javier, se casó en 1785 por lo que la relación de Goya con su consuegro, Miguel Martín de Goicoechea, comenzó por entonces y se prolongó hasta su muerte. Fue tan estrecha que ambos terminaron siendo enterrados juntos en Burdeos y aún hoy comparten tumba en la Ermita de San Antonio de la Florida, en

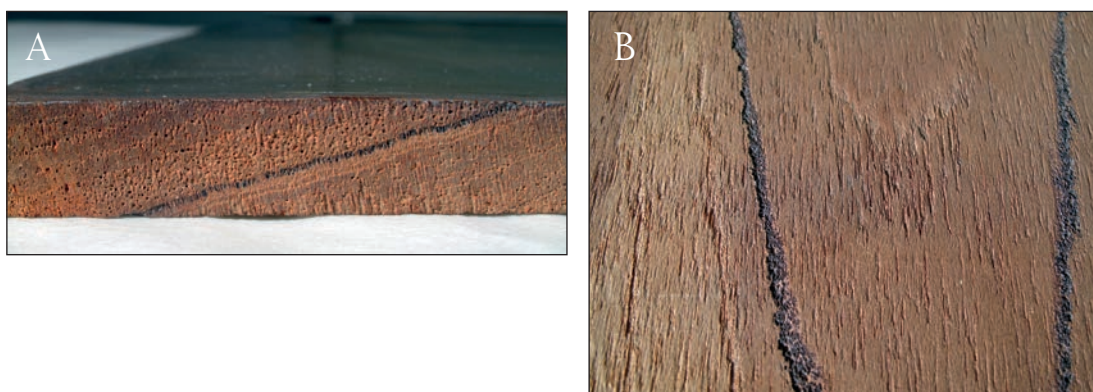


Fig. 38. A). *Procesión de disciplinantes*. Detalle del canto inferior de la obra (*corte transversal*). B) *Auto de fe de la Inquisición*. Detalle del reverso de la obra (*corte tangencial*).

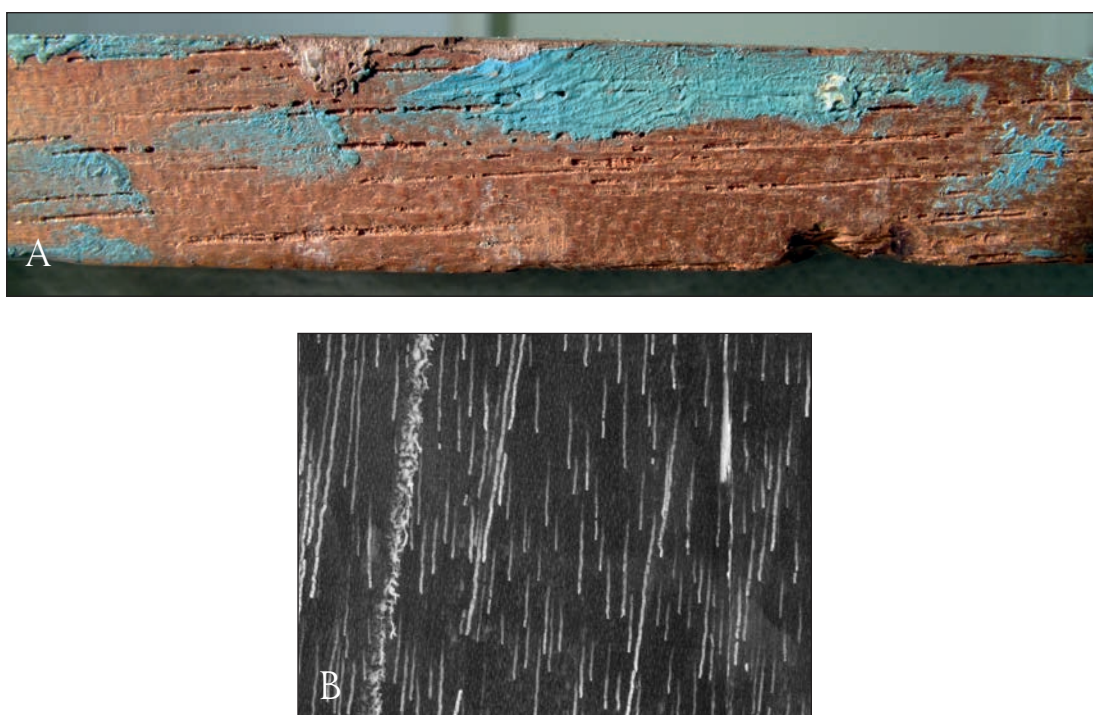


Fig. 39. A) *Corrida de toros en un pueblo*. Detalle del canto lateral derecho (*corte radial*) mostrando los pequeños bultos producidos por los radios leñosos. B) *Procesión de disciplinantes*. Detalle de la radiografía mostrando los amplios poros saturados por la imprimación; un grueso vaso mostrando productos vegetales cristalizados y el *mayado* de pequeños puntos blancos alargados formado por los radios leñosos vistos desde el *corte tangencial*. Radiografía - © Museo del Prado.

Madrid. Lo cierto es que en la producción de Goya entre 1810 y 1819 que estamos estudiando, aparece este tipo de madera con asiduidad aunque no exclusivamente, pues se encuentra nada más y nada menos que en ocho de las veintidós pinturas incluidas en este trabajo. No siendo una madera de uso normalizado en la pintura española de la época y no teniendo ninguna otra noticia que explique de dónde

sacó las tablas, no parece descabellado el aceptar una historia tan bien arraigada. Consideramos que esta tradición oral puede ser veraz ya que no hay realmente ninguna prueba ni a favor ni en contra de su autenticidad.

Cuando se habla de cajas de puros, solemos acordarnos de las actuales, pequeñas, finas y fabricadas, eso sí, con cedro rojo, pero no siempre fue así. Desde la llegada de los españoles a América se puso de moda fumar tabaco en lo que se dio en llamar *el vicio español*, que se extendió rápidamente por toda Europa y Norteamérica. Pero fuera de España y de sus colonias el tabaco se consumía picado para pipa, para mascar, para liar cigarrillos o como rape, no como cigarros. No fue hasta 1808-11 cuando se puso de moda el fumar puros entre la gente acaudalada europea y americana, porque los ingleses y franceses los conocieron en España durante su larga participación en la guerra de la Independencia. El tabaco cubano fue siempre el de mayor demanda: en 1779 se abrió la primera fábrica de cigarros en La Habana y en 1818 ya había allí 400 manufacturas diferentes, que se habían convertido en 1.217 en 1861. Hasta 1835, Cuba exportó sus tabacos manufacturados atados en mazos de 25 unidades y embalados *en grandes cajones de madera de cedro* (rojo). Debido al continuo aumento de la demanda internacional proliferaron las falsificaciones de los cigarros y los fabricantes cubanos se defendieron cambiando su forma de embalado. Desde entonces se usaron cajas de *cedro* más pequeñas que contenían las mismas 25 unidades de los mazos, que a su vez se envasaban, de veinte en veinte, en grandes cajones de *pino*.

Estas pequeñas cajas se decoraban con estampas litográficas que garantizaban la procedencia del tabaco, siendo a partir de 1870 cuando aparecieron las primeras *vitolas* individuales que garantizaban, uno a uno, los cigarros³⁷.

Vemos, pues, que hasta 1835 los mazos de puros se transportaron en grandes cajones de cedro rojo. Según estas noticias y si aceptamos la tradición oral, vemos que Goya bien pudo tener acceso a la madera de estos cajones primitivos entre 1810 y 1819, justo después del apogeo del comercio del tabaco cubano en Europa, en el que pudo participar su consuegro. Dispuso así para pintar de algunos tableros de esta madera de 73 x 47 cm de tamaño —no hemos encontrado soportes mayores— lo que indica que los hipotéticos cajones para puros no debían tener proporciones muy superiores. No hemos encontrado, por desgracia, ninguna reseña de las medidas reales que tenían en ninguna de las fuentes consultadas, aunque sí nos han informado de que no se pintaban ni por dentro, ni por fuera.

• CONSTRUCCIÓN DE LOS SOPORTES

Aunque estas pinturas tienen un formato apaisado las vetas de la madera se colocan en ellas en sentido vertical. Esta circunstancia nos llevó primeramente

³⁷ Berni González, “Tabaco, Industria y Sociedad”. En: <http://www.jaberni-coleccionismo-vitolas.com/1A.3-Tabaco%20y%20Sociedad.htm> [fecha de consulta: 22-08-2015].

a considerar que la anchura de cada panel se acercaba a los 73 cm, un tamaño considerable que representaba su extracción de árboles de formidable grosor y edad. Estos grandes paneles no serían extraños en los troncos de los cedros rojos que se cortaban en aquel momento en Cuba y en el resto de las Antillas españolas, ya que eran árboles centenarios con diámetros que podían alcanzar cerca de dos metros. Lo que nos resultaba extraño era pensar que paneles tan anchos de una madera que se importaba a Europa para mobiliario de lujo fuera empleada para hacer cajas de puros. Semejante desperdicio no era posible y negaba a estos tableros su supuesto origen en cajones de mercancías. Pero con un estudio más minucioso hemos determinado que estos soportes están formados en realidad por varias tablas estrechas, bien encoladas *a tope*, lo que sí resulta lógico y nos permite pensar en las cajas de puros (figs. 40 a 46).

Los reversos de las cuatro tablas ofrecen cambios bruscos y lineales en el color de su superficie que destacan los distintos tableros con los que se forman (fig. 44). Por otro lado, en el canto superior e inferior de las cuatro obras se aprecian cambios sustanciales en el dibujo de los anillos de crecimiento, justo en los mismos lugares en los que se marcan los cortes de color. Fijándose con cuidado, tanto en el reverso de las obras como en sus radiografías, se ve como las vetas de las maderas no continúan entre esos tableros separados. El problema es que la madera es tan homogénea y estable y las tablas están tan firmemente pegadas entre ellas "*a tope*", que no es posible seguir a simple vista las juntas de unión entre los tableros. No se separan entre ellas, el pegado es perfecto y los largos poros verticales impiden seguir las líneas de las juntas. Los especialistas en ebanistería que hemos consultado nos han confirmado que este tipo de madera queda perfectamente unido con cola por medio de un pegado *por presión* y que las juntas quedan perfectas si se trabajan bien y son muy duraderas, incluso si no hay espigas internas que las mantengan unidas y refuercen. Y realmente no hay ningún elemento interno entre las tablas, no se ve ninguno en las radiografías. Como conclusión, creemos que las tablas están únicamente pegadas entre ellas *a tope* con lo que parece ser cola fuerte natural y se han mantenido perfectamente unidas a lo largo de dos siglos.

En los gráficos que adjuntamos a continuación, se representan dos uniones de tablas independientes en *Procesión de disciplinantes* y en *Corrida de toros en un pueblo*, donde se marcan las distintas direcciones de los dibujos de los anillos de crecimiento, comparándolas con las fotografías de la zona. (fig. 40) Las juntas no se ven a simple vista por la homogeneidad de las maderas, aunque en ambos casos hay una diferencia extraña que separa las tablas, pero los anillos de crecimiento marcan claramente direcciones distintas. En el primer caso, además, vemos como los huecos producidos por los largos vasos longitudinales en la superficie pictórica están marcados más profundamente en la tabla del lado derecho de la unión que en la del lado izquierdo, porque los dos tableros tienen distinta textura bajo la fina capa de color que no disimula los grandes poros.

Hay que reconocer que los encolados *a tope* de las tablas se hicieron de una manera muy cuidadosa. Entre las cuatro obras sólo hemos encontrado huellas de

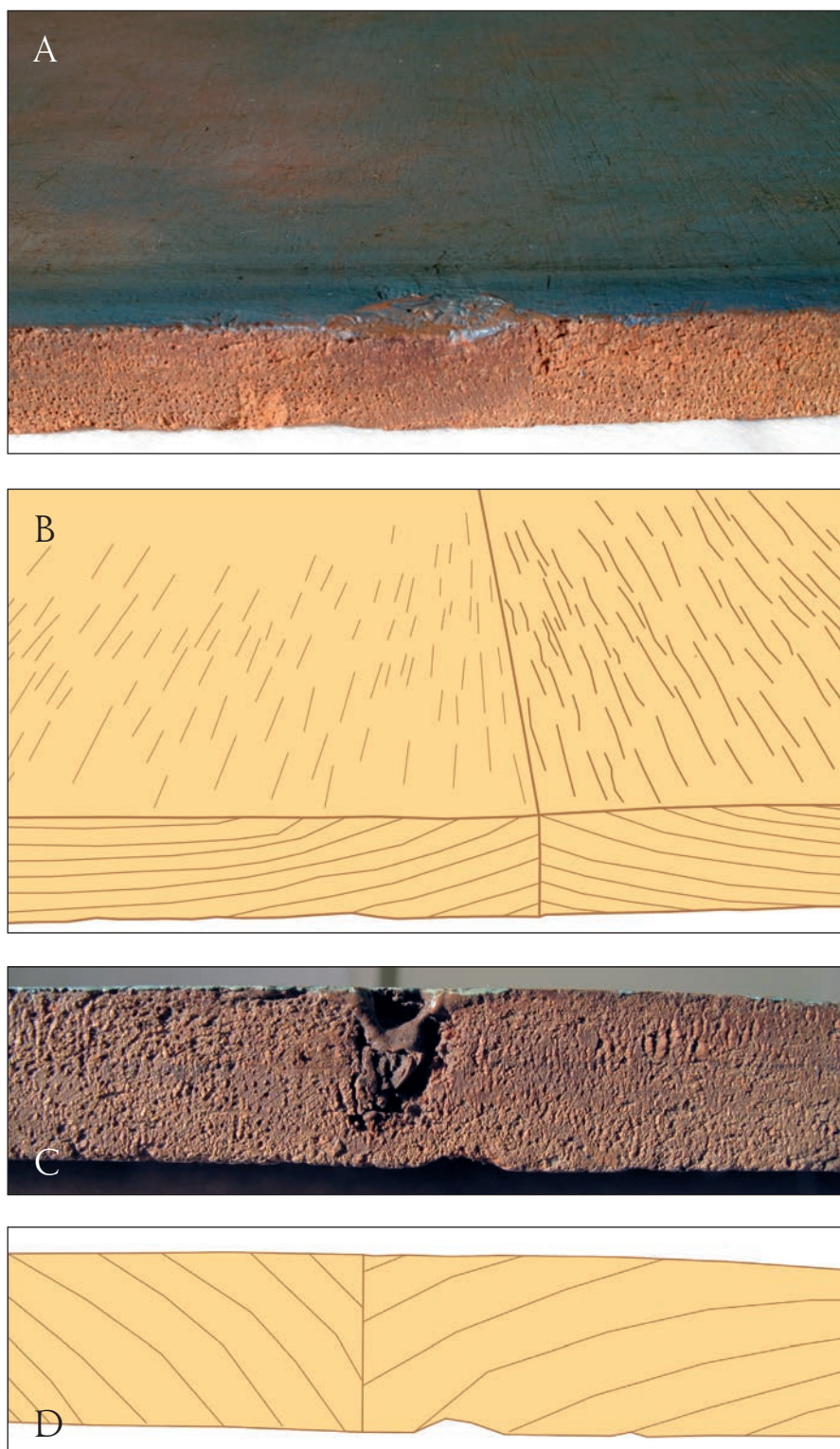


Fig. 40. A) y B) *Procesión de disciplinantes*; B) y C) *Corrida de toros en un pueblo*.
Detalles de la junta de los paneles en los cantos de las obras.



Fig. 41. *Auto de fe de la Inquisición* - Junta de dos tablas con restos de cola y una pequeña separación.

dicho pegado en una junta, donde hay acumulada cierta cantidad de cola cristalizada que rebosó al aplicarse la presión lateral y que se dejó sin limpiar. Se trata de *Auto de fe de la Inquisición*, donde volvemos a ver distintas texturas entre la superficie de ambas tablas y una pequeña separación en la parte baja de la unión (fig. 41).

En el reverso algunas tablas se ven cajas poco profundas abiertas con algún propósito desconocido; quizás encajar en ellas baldas o estantes dentro de las cajas, separando así el espacio en varios pisos o huecos. Pero como estas cajas afectan solamente a algunas tablas del soporte y se cortan al terminar dichas tablas, no podemos descartar la posibilidad de que estos soportes reutilizados se compongan, a su vez, de tablas reutilizadas de otros cajones o muebles anteriores (fig. 42). Las tablas con fallos superficiales se resanaban muy cuidadosamente con piezas de la misma madera, como vemos en *Procesión de disciplinantes* y habíamos estudiado ya en *El entierro de la sardina*. Las piezas se destacan del resto de la madera en las radiografías, porque no coincide entre ellas la dirección de las vetas, más que porque se marquen las uniones (fig. 43).

Mostramos a continuación las imágenes del reverso de los cuatro soportes de la serie. Colocados de izquierda a derecha y de arriba a abajo: A) *Auto de Fe de la Inquisición*, B) *Procesión de disciplinantes*, C) *Casa de locos* y D) *Corrida de toros en un pueblo* (fig. 44).

Las características que venimos comentando quedan reflejadas en los gráficos de los soportes que colocamos a continuación, donde también se detallan las medidas de todas las tablas (figs. 45 y 46). Al comparar los reversos de cada obra con los gráficos correspondientes, hay que recordar que los primeros se ven desde el mismo reverso, pero los gráficos están realizados desde el anverso de las obras, por lo que ambos aparecen como reflejados en un espejo.



Fig. 42. *Auto de fe de la Inquisición* – Caja abierta en el reverso y junta de dos paneles.

Como vemos en los gráficos, los cuatro soportes se forman con un mínimo de cuatro y un máximo de cinco tablas con anchuras que oscilan entre los 16 y los 30 cm, aunque dentro de cada soporte los paneles son bastante regulares. Las tablas miden en general entre 16,5 y 19 cm de ancho, con algunas que alcanzan los 25-27, llegando sólo una de ellas a los 35 cm. En tres de ellas hay

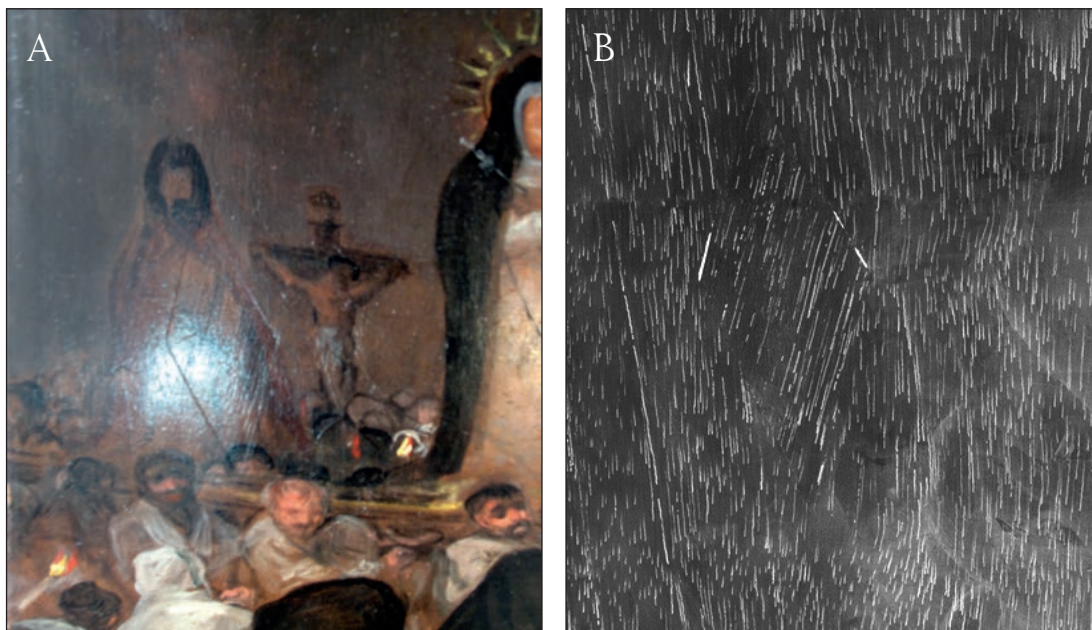


Fig. 43. *Procesión de disciplinantes* – Marca de una pieza añadida en la superficie de la madera, sobre la figura del Cristo. Luz rasante y radiografía. Radiografía – © Museo del Prado.

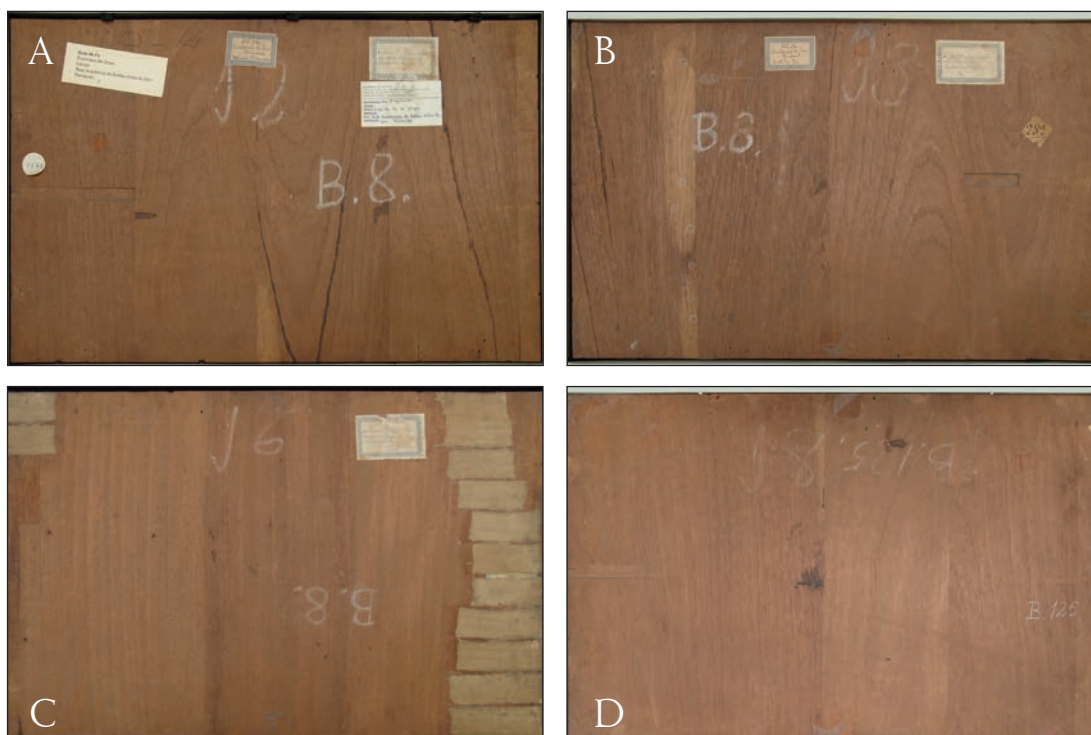


Fig. 44. Reversos de los 4 “Caprichos”. A) *Auto de fe de la Inquisición*; B) *Procesión de Disciplinantes*; C) *Casa de locos* y D) *Corrida de toros en un pueblo*.

unos finos listones de 2 a 3,5 cm que completan el tamaño. Los soportes son muy regulares y se mantienen aún hoy perfectamente pegados. Apenas se notan las juntas entre las distintas tablas en los reversos y por delante no se aprecian bajo la pintura, ni siquiera con luz rasante. Varía el color entre ellas y cambia la figura de las vetas, además de verse en los cantos la diferente dirección de los anillos de crecimiento y sólo por medio de esas diferencias se pueden determinar sus medidas y disposición.

• PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

Las preparaciones de las cuatro obras son muy semejantes de color, aunque no totalmente iguales, por lo que es posible que se aplicaran según se iban haciendo las pinturas y no al principio de comenzar la serie y todas a la vez. Son imprimaciones oleosas de tono rojizo, como colores pardos rosados oscuros, pero con matices distintos entre ellas. Se ven aplicadas directamente sobre las maderas, aunque parece lógico que se extendiera primero una impregnación de cola para impermeabilizarlas como hemos visto en otras obras, pero no contamos con análisis (figs. 37 a 40).

Son unas capas tan finas que no cubren las profundas vetas que marcan los gruesos y largos poros o vasos de la madera del cedro rojo, por lo que la pintura

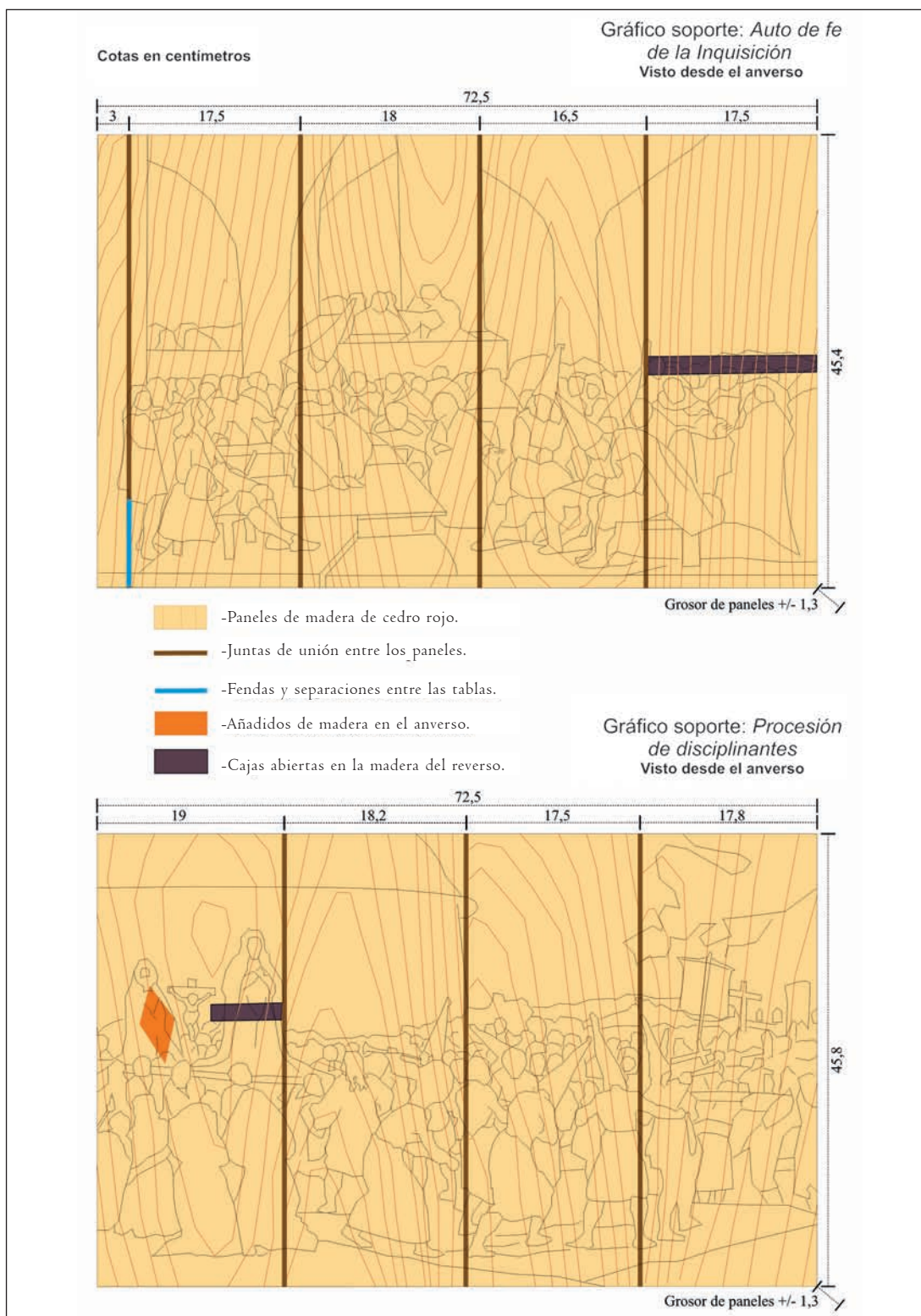


Fig. 45. *Auto de fe de la Inquisición* y *Procesión de disciplinantes* - Gráficos de los soportes.

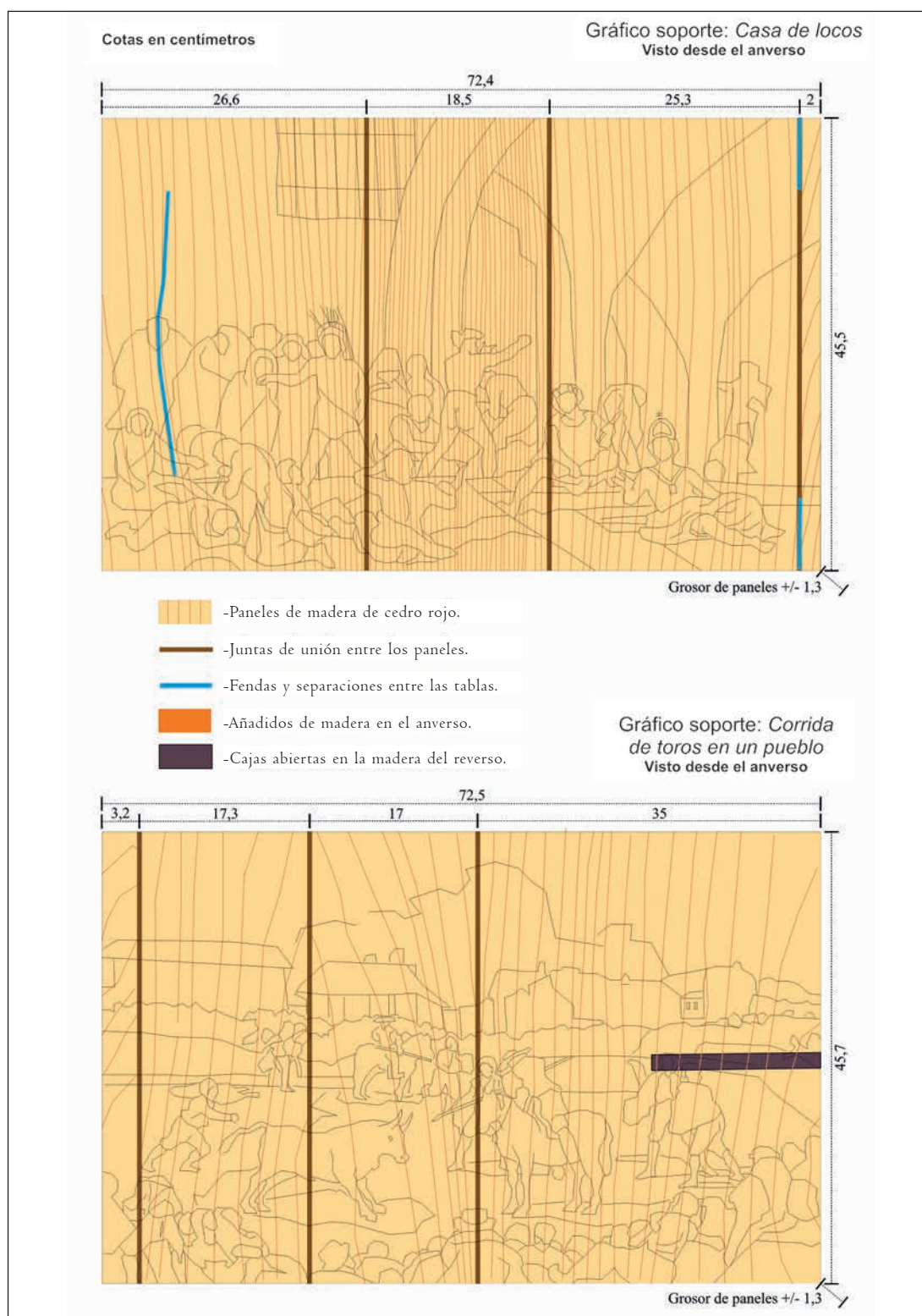


Fig. 46. *Casa de locos* y *Corrida de toros en un pueblo* - Gráficos de los soportes.

se introduce en ellas y produce una textura especial, con hundidos verticales más o menos largos, profundos y pronunciados según el dibujo de cada tabla independiente que forma el soporte. Estos hundidos verticales pueden llegar a confundirse con craquelados, pero no lo son porque no hay en ellos grietas abiertas en la pintura.

Vemos que en estas pinturas ha desaparecido la primera y fina capa de pintura blanca que vimos en las primeras obras hechas sobre cedro rojo: *Fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta*, *El entierro de la sardina* y *Retrato de Wellington*. Por su parte, se trata de una imprimación muy parecida a la que veremos en la obra siguiente, *Las santas Justa y Rufina*, pintada durante el mismo periodo de tiempo que se adjudica como posible a la realización de esta serie de “*Caprichos*”. Parece, pues, que las tablas de cedro rojo se consiguieron en dos momentos diferentes y de objetos diferentes.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las cuatro obras se encuentran en un perfecto estado de conservación. La conocida estabilidad de este género de madera y el haber estado casi desde su creación en un mismo lugar y con las mismas condiciones de exposición, ha ayudado a que no se hayan producido en los soportes alabeos, grietas o pérdidas importantes. Tampoco se ven apenas craquelados o pérdidas en las capas de pintura.

Parece que, en *Auto de fe de la Inquisición*, la junta que separa el listón de la parte derecha de la obra (por el reverso) está un poco separada en la zona inferior, sin que se aprecie ninguna inestabilidad entre las tablas. En *Casa de Locos* vemos esa misma separación en el listón de la izquierda, tanto arriba como abajo de la junta. Pero aquí vemos además una importante fenda en la tabla más ancha, la de la derecha por el reverso, que sigue las vetas de la madera y afecta al anverso y al reverso del panel, aunque no parece incidir negativamente en la pintura. En realidad, creemos que esta grieta debía estar ya presente cuando Goya pintó la obra, porque quedó rellena con la imprimación como queda demostrado al destacarse en color blanco en la radiografía. Posteriormente se cubrió, en un momento no determinado, con tiras de tela encolada, igual que vimos en *la Fabricación de pólvora y de balas en la sierra de Tardienta*; una manera de actuar sobre las fendas de la madera por parte de antiguos restauradores. Estas tiras de tela cubren una de las etiquetas blancas y azules, que parecen recurrentes en obras de la Academia, que hay pegadas directamente en el soporte, luego son posteriores a ellas. La estabilidad característica de esta madera ha debido ayudar a que no se hayan producido peores daños en la obra, porque la fractura del reverso no afecta a la pintura en la parte delantera. Se ven en la radiografía de este panel otras líneas blancas que son arañazos en el anverso presentes cuando se aplicó la imprimación y que se llenaron también con ella. No son grietas y por ello no siguen el dibujo de las vetas.

LAS SANTAS JUSTA Y RUFINA. BOCETO (1817)

MUSEO DEL PRADO, MADRID - (P02650) - (45,3 x 29 CM)



La última obra sobre madera que hemos documentado es este pequeño boceto, realizado en 1817, para un cuadro que adornaría el altar de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, dedicado a las dos patronas de la ciudad³⁸. Goya lo pintó a petición de su amigo Ceán Bermúdez y parece ser el tercer y último esbozo que hizo antes de ejecutar el cuadro definitivo. Es también el único que se conserva.

Esta pintura fue restaurada en 1993 y hemos contado con la radiografía original —que se puede ver completa en la página web del museo³⁹— y con el estudio directo del reverso y los cantos del soporte.

- IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

En la documentación que ofrece el Museo se dice que la madera es de cedro rojo, aunque no guardan los resultados de los antiguos análisis. En el examen visual se corresponden el color y el tipo de veta, tanto en el reverso del panel, como en la imagen radiográfica (fig. 47).

En los bordes superior e inferior de la obra aparece el *corte transversal*, aunque no está pulido y no se distinguen bien ni los anillos estacionales, ni la distribución de los poros, pero la esquina superior derecha se limpió en un momento indeterminado con intención de obtener muestras para análisis. Con una lupa se ven allí los anillos de crecimiento bien diferenciados por bandas de parénquima y la distribución de los vasos en anillo semidifuso propia de esta madera.

En el detalle de la radiografía se aprecia bien, entre las gruesas y largas líneas blancas formadas por los vasos o poros anegados por la capa de imprimación y ese pequeño mayado —visible como puntos blancos alargados en vertical— que se corresponde con los grandes radios leñosos, visibles a simple vista en el corte tangencial.

Sabemos por esta obra que, como mínimo, Goya pudo aprovisionarse de madera de cedro rojo hasta 1817, aunque pudo acceder a ella hasta 1819, según se datan en la actualidad las cuatro pinturas que vimos anteriormente.

³⁸ Gassier/Wilson-Bareau/Lachenal, 1971: 298.

³⁹ “Santas Justa y Rufina”. En: https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/santa-justa-y-santa-rufina/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=42&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b [fecha de consulta: 22-6-2015].

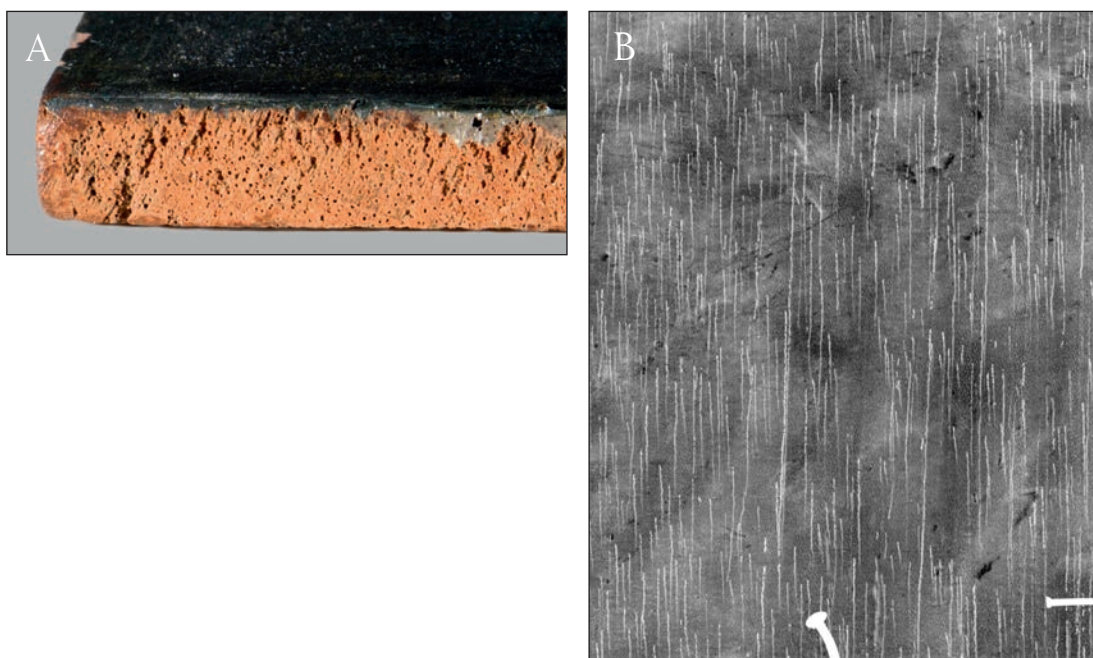


Fig. 47. *Las santas Justa y Rufina*. A) Detalle del canto superior; B) Detalle de la radiografía (esquina inferior derecha). © Museo Nacional del Prado.



Fig. 48. *Las santas Justa y Rufina*. Reverso de la obra. © Museo Nacional del Prado.

• CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

En principio, este soporte se ha considerado siempre compuesto por un único panel de madera de cedro (*Cedrela ssp.*) con un tamaño total de 45,5 x 29 cm. La dirección de la veta se sitúa en vertical y la tabla tiene un grosor aproximado de ± 0.7 cm.

Pero en el reverso de la obra se ve como el dibujo de las vetas parece cortarse en una línea central, por lo que creemos que se compone en realidad de dos paneles unidos “a tope”. En este caso, el color de la madera muestra una gran homogeneidad, lo que no ayuda a diferenciar las tablas. Tampoco se puede estudiar el dibujo de los anillos de crecimiento en los *cortes transversales* —cantos superior e inferior— porque la madera está muy poco pulida en ellos y no se distinguen sus características. A simple vista es difícil seguir la junta, al igual que sucedía en el caso de las tablas anteriores, pues el perfecto pegado a presión y la homogeneidad de la madera hace casi imposible seguir la de borde a borde, tanto al natural como en la radiografía,

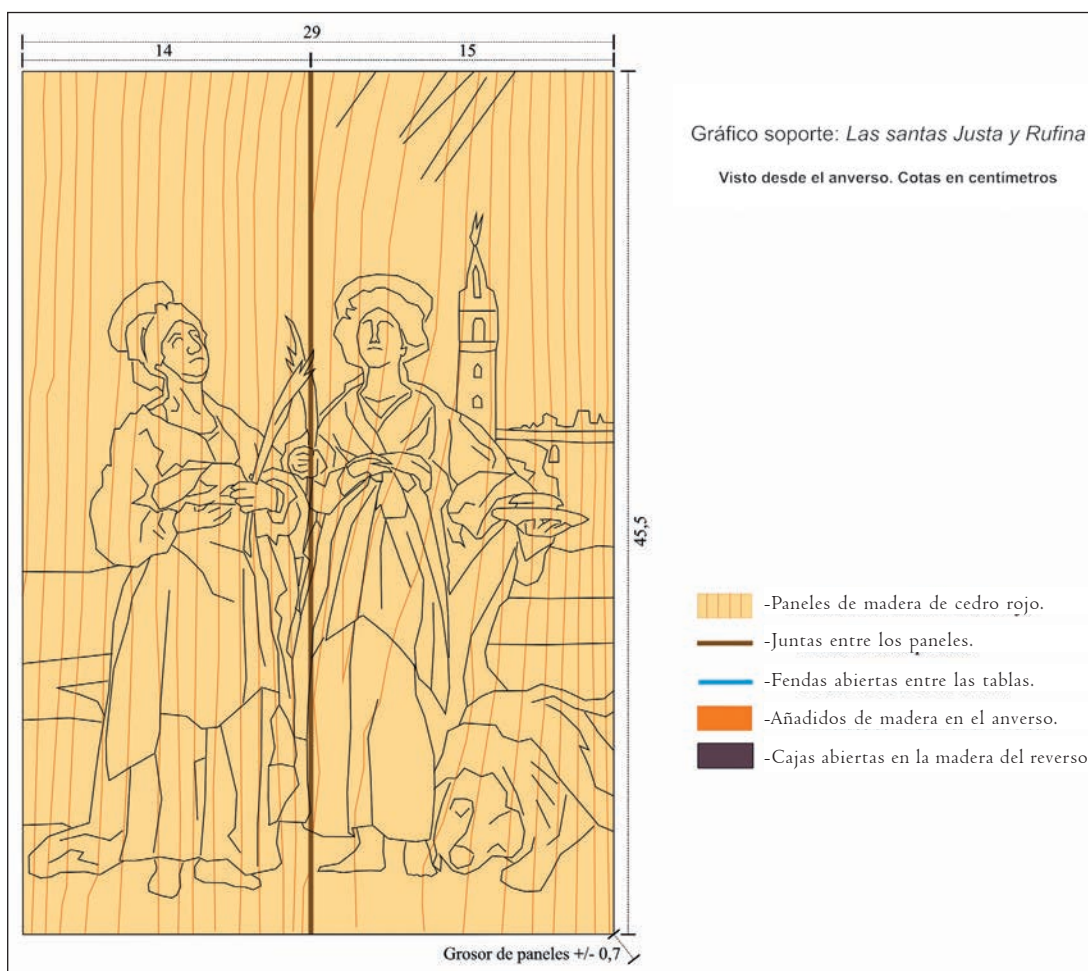


Fig. 49. *Las santas Justa y Rufina*. Gráfico del soporte.

por lo que debemos acudir al dibujo de las vetas para hacer el gráfico del soporte, tal como hicimos anteriormente. No hay espigas o ningún otro tipo de piezas interiores reforzando el ensamble, como no había antes y los bordes de la tabla se aprecian bien cortados y encuadrados, sin marcas o rebajes en la madera del reverso (figs. 47 a 50).

Se trata de nuevo de un panel reutilizado, seguramente con la misma procedencia de cajas de embalaje que los soportes anteriores y que tampoco estaba pintado previamente de blanco. Goya utilizó la tabla tal como le llegó, aplicando su capa de imprimación directamente sobre la madera limpia.

- PREPARACIÓN E IMPRIMACIÓN

Es de tono rojo claro y no cubre los cantos ni el reverso del soporte. No se ha analizado pero, como las anteriores, parece muy fina y la gruesa veta propia de este tipo de madera se marca perfectamente en la superficie de la obra. No sabemos si

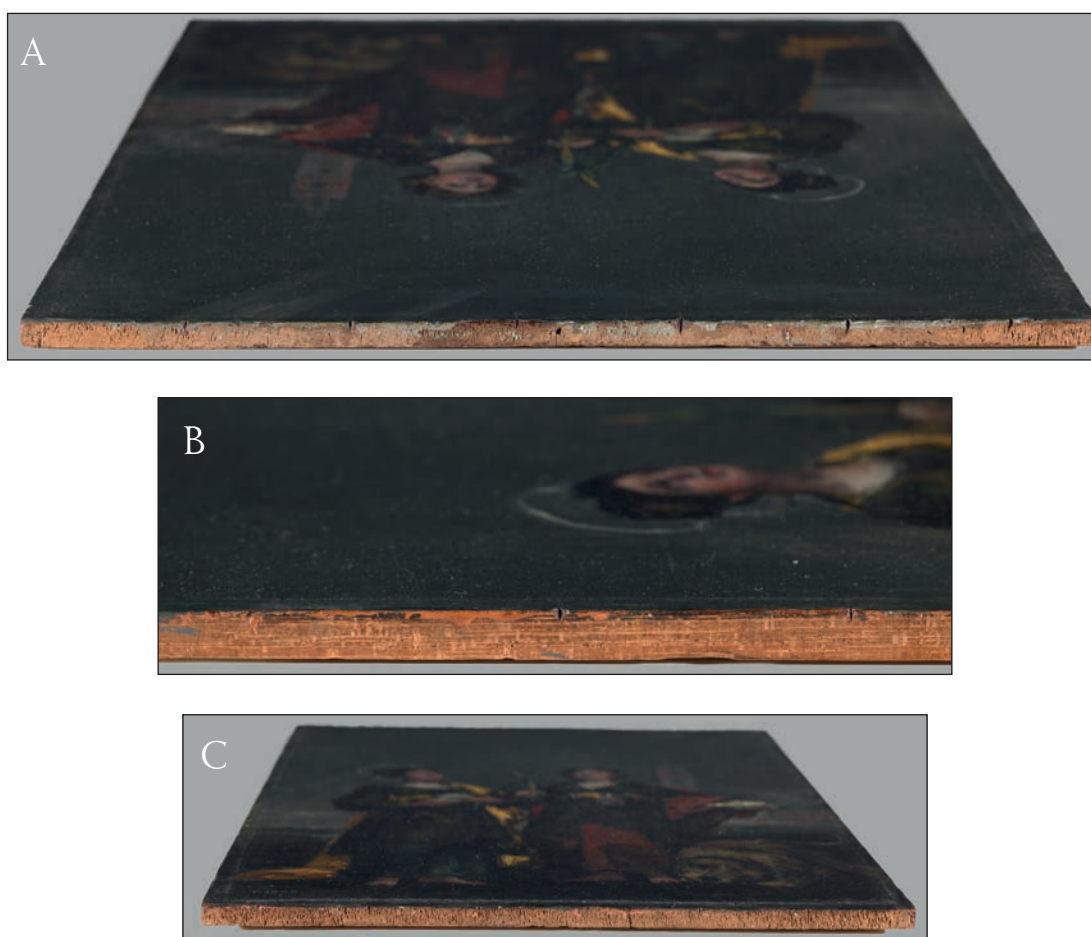


Fig. 50. *Las santas Justa y Rufina*. Detalles de los cantos de la obra. © Museo Nacional del Prado.

se compone de uno o de dos estratos o si tiene la impregnación inferior de cola que parece habitual.

Sobre esa primera capa rojiza se aplicó una capa bastante homogénea, de color gris, que rebosa en el borde superior y que sirvió de color base para el cielo y todo el resto de la composición. Es también muy fina, porque tampoco cubre del todo la veta de la madera.

• ESTADO DE CONSERVACIÓN

Esta tabla se encuentra en perfecto estado de conservación, sin apenas alabeos o deformaciones, prueba de la estabilidad que ofrece este tipo de madera. No hay grietas ni pérdidas en el soporte y los bordes se conservan fuertes y enteros. Solamente podemos comentar una serie de arañazos y golpes poco profundos en su reverso. La pintura por su parte, está firme y bien sujeta, sin craquelados ni pérdidas importantes que hayamos podido ver a simple vista o en la radiografía.

CONCLUSIONES

Hasta aquí el estudio individual sobre los soportes de las pinturas sobre tabla de Francisco de Goya a las que hemos tenido acceso, pocas en número pero muy interesantes desde el punto de vista material. Componen una selección adecuada para este estudio porque suponen un tanto por ciento elevado dentro del número de obras de este tipo que se le conocen y por ser suficientemente representativa al abarcar toda su vida profesional.

Excepto en el caso del *Retrato de Juan de Villanueva*, que se ha analizado a fondo en el IPCE con motivo de su restauración, no tenemos la información completa de ninguna de ellas. Faltarían muchos datos para poder comparar todos los elementos estudiados al mismo nivel y poder llegar a conclusiones más seguras. Es evidente que parte de lo que comentamos son meras hipótesis que necesitarían de un mayor estudio y de una mejor documentación y que futuros análisis de aquellos aspectos que nos faltan podrán confirmar o desmentir las afirmaciones que hacemos. Pero creemos que poniendo juntos todos los datos que hemos conseguido se puede distinguir cierta metodología en la manera de preparar estas tablas para pintar por parte del artista; vemos un modelo de trabajo bien definido que el maestro va adaptando según el tipo de madera al que pudo acceder en cada momento de su vida profesional.

Podemos separar las pinturas estudiadas en tres grupos diferenciados: el primero incluye un número importante de bocetos preparatorios para obras finales; el segundo está formado por “caprichos” o escenas costumbristas, considerados por el autor como meros divertimentos que conserva en su casa hasta su traslado a Burdeos, o hasta su muerte, ya que fueron vendidas posteriormente por sus herederos —en

este grupo incluimos el *Autorretrato* fechado en 1815, que permaneció en poder de la familia hasta que su hijo Javier lo deposita en la Academia en 1829—; y por último un tercer grupo con las dos obras de mayor tamaño: los dos retratos hechos para amigos o conocidos por su trabajo en la corte, que vendió o regaló a los representados. Exceptuando estas dos obras más grandes, entendemos que las demás son pinturas preparatorias para obras finales, o ensayos para investigar o disfrutar y que se hicieron no tanto para vender, sino para conservar en su casa. Parece evidente que el soporte de sus trabajos públicos fue el lienzo, mientras las tablas quedaron para pruebas y experimentos personales.

La pareja de pinturas sobre temas de guerra quedaría un poco en tierra de nadie. Se consideran como testimonios de los hechos de la guerra, bien dentro de los que realiza en 1808 por encargo del general D. José Palafox —que le llama a Zaragoza para documentar la ruina que en la ciudad habían producido los soldados franceses—, o bien en alguna visita posterior efectuada con el mismo fin. Podían ser obras medio históricas, medio costumbristas, intentando narrar la valentía y el patriotismo de sus paisanos, o bocetos hechos con la intención de realizar después obras finales que relataran esos hechos. Fernando VII compra ambas tablas después de acceder al trono en 1814, estando registradas en un inventario real por primera vez en 1835, situándose entonces en la Casita del Príncipe de El Escorial. La baja calidad de sus soportes reutilizados indica su uso en un momento de urgencia o de desabastecimiento.

Pero a pesar de emplear poco este tipo de soporte, o de usarlo generalmente para bocetos y obras que guardaba para él, advertimos que Goya también cuidó celosamente su aspecto técnico. Se sabe que se esforzaba en encontrar materiales de buena calidad que proporcionaran durabilidad a sus pinturas y que empleaba telas, pigmentos y aglutinantes escogidos. Esos mismos cuidados quedan también patentes en estas pocas obras sobre madera, porque muestran un trabajo preciso en su fabricación y parecen haber dado magníficos resultados con el tiempo. Al exponer estas ideas no nos referimos a que buscara un aspecto cuidado en dichos soportes, o que los adecuara perfectamente para que resultaran estéticamente pulcros, porque nada más lejos de la realidad. Nos referimos a que parece buscar maderas de excelente calidad que luego trabaja de forma diferente según su especie, para conseguir una buena conservación en el futuro. Vamos aún un poco más lejos porque, aunque resulta evidente que Goya utilizó varios géneros de madera, la diferencia mayor que encontramos en sus distintas preparaciones no viene tanto definida por el tipo de madera en sí, sino por el hecho de que se trate bien de tablas antiguas reutilizadas y, por ello, de maderas ya secas y curadas, o bien de tablas nuevas y aún por secar y estabilizar eficazmente, actuando de forma diferente en ambos supuestos.

Hemos visto que las mejores y más apreciadas maderas que usa, las de nogal y las de cedro rojo, son siempre tablas reutilizadas y, por ello, ya bien secas y garantizadas como no problemáticas. Son piezas de muebles tan viejos que se desgazan, o de cajas de mercancías usadas durante un tiempo y que pudo reaprovechar. En estos

casos, usa los paneles tal como le llegan, sin importarle ni los descuadres que presentan, ni los lados irregulares y mal cortados, ni las manchas de cola o las cajas abiertas en los reversos, ni los parches de madera colocados en zonas dañadas, ni las formas extrañas que puedan presentar. Después de todo, esos problemas iban a quedar ocultos en el reverso o tapados por los marcos y las obras eran, o bien primeras pruebas, o bien obras personales que permanecían en su casa. Se limitó a aplicarles en el anverso capas de imprimación directamente sobre la madera, o sobre alguna capa de pintura antigua que ya podían tener los paneles, seguro de su estabilidad.

Por el contrario, cuando emplea madera nueva ya no vemos especies tan lujosas, sino simples maderas de pino o de álamo, más fáciles de encontrar en cualquier taller de carpintería y más asequibles económicamente. Pero al ser maderas nuevas las considera como menos estables y seguras, por lo que trabaja esos soportes de forma diferente, desbastando con rebajes las aristas posteriores y cubriéndolos bien por todos sus lados con las capas de imprimación. Con esta actuación preventiva, nada frecuente en la pintura española, logra protegerlos de los agentes externos que producen en las tablas alabeos y grietas de secado. Estos paneles “nuevos” están siempre bien cortados y encuadrados, por lo que parecen haber sido preparados por un carpintero.

El único panel de pino entre los que hemos estudiado que no está cubierto por la imprimación es el de la *Fabricación de balas en la sierra de Tardienta*, claramente una tabla reutilizada, seca y, a priori, estable, que no necesitaba ese cuidado especial. Diríamos que es la excepción que confirma la regla, la prueba de que más que el tipo de madera en sí, Goya aprecia y conoce las ventajas del completo secado de los paneles antiguos que reutiliza. Todo ello nos demuestra que el artista tenía un perfecto conocimiento de este material y se asegura su estabilidad con todos los medios a su alcance, tanto en las maderas de mayor calidad como en las menos estables. Lo exponemos en el siguiente resumen:

Hemos comenzado nuestro recorrido en 1783 con dos obras preparatorias para la imagen de *Doña María Teresa de Vallabriga* en otros cuadros finales. Ambos están hechos sobre madera de nogal proveniente de mobiliario antiguo: una con una forma extraña, posiblemente incluso rota en origen y la otra incluida en una construcción anómala para una pintura, posiblemente el fondo de un mueble. La ventaja es que ambas son tablas antiguas de buena anchura —más de 40 y de 50 cm respectivamente— de madera de excelente calidad y ya completamente seca y estable. Repite este género de madera 32 años más tarde en su *Autorretrato* de 1815: otra vez en un panel de nogal con una anchura de rango semejante, 46 centímetros, que proviene, así mismo, de mobiliario antiguo y ya está estabilizado. En estos paneles actúa de la misma manera a pesar de la abultada diferencia cronológica, sin intervenir para corregir sus fallos. Se limita a cubrir el anverso antes de pintar con una capa de imprimación oleosa de tono rojizo. Son obras hechas rápidamente pero que han dado un excelente resultado en el tiempo, circunstancia que achacamos, principalmente, a la excelente madera curada de sus soportes reutilizados.

A continuación encontramos los dos retratos de mayor formato: *Andrés del Peral* y *Juan de Villanueva*, pintados entre 1795 y 1806, con un máximo de diez años de diferencia entre ellos. Ambos personajes son compañeros artistas y amigos que podían encontrar interesante ver sus imágenes sobre tabla. Los dos soportes se prepararon especialmente para estos retratos con madera nueva de álamo, fácil de encontrar y asequible de precio, mostrando grosores de 2 cm, suficientes para estabilizar este tipo de paneles, aunque pensamos que la anchura de 66 cm del *Retrato de Peral* se sale de lo corriente y tuvo que ser un panel especialmente buscado para el caso. Como son para entregar y no para guardar en su casa, ambos soportes están muy cuidados, perfectamente encuadrados, con medidas regulares, lazos de ensamble simétricamente colocados o rebajes posteriores finamente ejecutados. Como se trata de madera nueva, los cubre por todos lados con la imprimación para aislarlos del exterior y, al aplicar las mismas capas de pintura en el anverso y el reverso, se asegura una menor posibilidad de alabeo. La primera capa de yeso en el caso del *Villanueva* nos remonta a los métodos de la antigua escuela española de pintura, lo que reafirma nuestro parecer de que está haciendo algún tipo de prueba o experimento con materiales y técnicas tradicionales, pero ya en desuso. En el cuadro de Londres, con un soporte totalmente desfigurado por tratamientos posteriores, la gruesa imprimación formada con sucesivas capas de pintura ha producido un extraño craquelado a contra-veta, pero en el de Madrid, que conserva la estructura original, la pintura está en perfecto estado, sin craquelados visibles.

Seguidamente aparecen dos series de pequeñas tablas hechas para él: la pareja de los *Caníbales* (1800-1808) y la serie de seis tablas sobre *Fray Pedro de Zaldivia y el Maragato* (1806-1807). Ambas series se datan dentro de un espacio de tiempo que abarca como máximo ocho años. Las primeras parecen estar pintadas sobre madera de álamo —al igual que los dos retratos anteriores— mientras que las seis de la serie conservada en Chicago están pintadas sobre pino, la madera más usual en la escuela española y que siempre estuvo disponible y asequible por su uso tradicional en todo tipo de objetos. Goya pudo encontrar cómodamente paneles nuevos ya cortados a tamaños regulares para estas pequeñas obras, que preparó cuidadosamente con vistas a su futura conservación.

El caso de los *Caníbales* de Besançon, especialmente los *Caníbales preparando a sus víctimas* (896.I.176) con sus 47 cm de ancho en un único panel, nos recuerda el soporte del *Retrato de D. Andrés del Peral*: unas tablas algo más anchas de lo que debía ser normal encontrar en los paneles de álamo. Estos tres soportes se trabajaron de igual forma, desbastando las aristas posteriores con rebajes cuidadosamente realizados y cubriendo toda la madera con las capas de imprimación —sobre bases de cola— primero rojiza en anverso y reverso y luego de colores más claros que sirven como fondo y que cubren también los cantos de las tablas.

En la serie de *Fray Pedro de Zaldivia y el Maragato*, los soportes son de pino y alcanzan los 30 cm, pero se forman cada uno de ellos con dos paneles de 24-25 y 5-6 cm respectivamente, todos con la veta colocada en horizontal. Debían tener

grosos cercanos a 1,5 cm y piezas internas de refuerzo que han desaparecido en restauraciones precedentes. No sabemos si los reversos tenían rebajes, pero parece evidente que la madera estaba en origen cubierta por la imprimación por todos sus lados; al ser madera nueva, necesitaba mayores precauciones. Se conservan perfectamente sin alabeos, grietas o craquelados realmente importantes, a pesar de los cambios que se han efectuado en sus soportes.

Muy poco después, entre 1810 y 1814 hace una pareja de pinturas que resultan ser lo más rústico de su producción: la *Fabricación de balas* y la *Fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta*. Cambia entre ellas el tipo de madera, pero no el origen reutilizado de los soportes. La primera está sobre pino, género de árbol que ya ha utilizado, pero esta vez no es una madera nueva sino reaprovechada de una puerta o contraventana pintada. En consecuencia, no ve necesario cubrirla por todos lados con la preparación. La segunda obra está sobre un tipo de madera que aparece aquí por primera vez, pero que luego va a ser asidua, e incluso prácticamente única, en su producción posterior: la cedrela o cedro rojo americano, una valiosa madera de importación. Ambos tienen una anchura de unos 33 cm y están muy mal encuadrados y alisados en los bordes, como si se hubieran cortado a toda prisa y sin cuidado, para igualarlos de tamaño. Pero coinciden en ser maderas viejas y secas, es decir, seguras y los usa tal como le llegan; exactamente como había hecho con los viejos paneles de nogal. Ambos estaban pintados previamente, el de pino con un color verde y el de cedro con una primera capa blanca, igual a la que encontramos en las dos tablas siguientes hechas con el mismo tipo de árbol tropical. El panel de pino se conserva perfectamente a pesar de su mala apariencia y no hay grietas en la pintura, mientras sobre el panel de cedro, a priori más estable, se ha roto la pintura en craquelados muy marcados, posiblemente al haber resbalado la nueva imprimación sobre la pintura antigua.

La madera de cedro rojo se hace recurrente y ya toda su producción posterior a 1810 está pintada sobre ella, a excepción del *Autorretrato* de 1815 que hemos comentado antes. Parece que supo apreciar la estabilidad propia de este tipo de madera, que además estaba ya perfectamente curada y seca por su reutilización y que, al parecer, tuvo al alcance durante un periodo prolongado. Cronológicamente, comienza a emplearlo a partir del año 10 y sigue teniendo acceso a paneles de esa madera hasta 1817 o 1819, fecha que se da como tope para los cuatro “*Caprichos*” de la Academia. Usa esos soportes sin modificarlos, sin importarle los hierros y tornillos añadidos, las cajas abiertas en el reverso o las piezas de madera llenando zonas dañadas. Pero parece que tuvo acceso a estas tablas en dos momentos diferentes y desde dos tipos de objetos diferentes.

Primero la encontramos en *El Entierro de la sardina* (1812-1814), con una complicada estructura en el soporte, claramente reutilizado de una caja o un mueble, que ha producido muchos problemas de conservación. Pero en realidad, las cuatro tablas que lo componen están estables y la pintura no se ha agrietado ni movido sobre ellas, sólo sobre las uniones o juntas debilitadas por el corte a media madera de los ensambles. Este soporte podía tener ya aplicada una capa de

pintura blanca que Goya aprovecha como imprimación y que, creemos, ya estaba presente porque no mancha los rebordes redondeados de madera añadidos en los cantos. Como consecuencia, pensamos que las otras dos tablas de este tipo de árbol contemporáneas en el tiempo, la *Fabricación de balas en la Sierra de Tardienta* (1810-1814) y el *Retrato de Wellington* (1812), que tienen también una fina capa blanca directamente sobre la madera, podían haber estado ya pintadas y pueden tener la misma procedencia en una caja de mercancías o una pieza de mobiliario. Además, una de las medidas de estas dos últimas pinturas coincide en 52,2 - 52,4 cm, lo que resulta llamativo aunque no se refiera realmente a la anchura de los paneles que componen ambas obras, porque tienen sus vetas colocadas en direcciones diferentes.

Entre 1815 y 1819 Goya realiza los cuatro “*Caprichos*” conservados en la Academia, con proporciones de $\pm 45,4 \times 72,5$ cm. Todos se componen de varias tablas reaprovechadas de cedro rojo con anchuras entre 2,5 y 33 cm, mostrando grupos de 4 o 5 paneles cada una. Soportes complicados hechos de tablas estrechas pegadas sin refuerzos internos, que deben tratarse con mucho cuidado para evitar que se despeguen. Salvo pequeñas grietas y aperturas entre las tablas, se encuentran en perfecto estado de conservación. Aquí ya no aparece la primera capa blanca de pintura en la preparación por lo que la imprimación rojiza se sitúa directamente sobre la madera, posiblemente sobre una primera capa de cola. Es muy fina en todos los casos, sin llegar a cubrir las gruesas vetas propias de ese árbol tropical. Parece que Goya apreciaba en esos momentos la textura irregular que esta madera confería a la pintura.

Y terminamos con el boceto preparatorio para el cuadro de *Las santas Justa y Rufina* que Goya hace para la Catedral de Sevilla y que se fecha en 1817. Aunque es aquí bastante más difícil de diferenciar que en el caso de los “*Caprichos*”, creemos ver también dos tablas de cedro en el soporte. Tampoco vemos en este caso la primera capa blanca de imprimación, sino una capa roja sobre la que se aplicó el gris azulado del cielo, que parece cubrir toda la obra. Tanto el soporte como la pintura se encuentran en perfecto estado de conservación.

Como procedencia de estas cinco últimas piezas, que ya no tienen la primera capa de pintura blanca, podemos pensar en las cajas de puros cubanos que, según las informaciones que tenemos, no se pintaban ni barnizaban. Quedaría así aceptado lo que tradicionalmente se viene contando de ellas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todas las pinturas estudiadas se mantienen en perfectas condiciones, tanto las pintadas sobre restos reutilizados de buenas maderas antiguas, como las que se componen de tablas nuevas de géneros más comunes, que se trataron con técnicas preventivas para evitar daños futuros según una calculada precaución poco habitual en la pintura española. Los problemas que advertimos en algunos soportes se deben a errores de construcción o a remodelaciones posteriores, mientras los gruesos craquelados en algunas de ellas son debidos más a la acumulación de capas de imprimación y pintura que a los movimientos de las tablas.

Decían sus contemporáneos que Goya podía pintar “*bien y mejor*”⁴⁰ y sus amigos, entre ellos Ceán Bermúdez, temían que su fuerte carácter independiente les hiciera quedar mal cuando le recomendaban ante algún cliente como retratista, debido a que a veces sus pinceladas quedaban excesivamente sueltas y las formas anatómicas resultaban poco correctas de dibujo, lo que algunos veían como evidencia de un artista poco dotado. Aunque estas palabras se refieren exclusivamente a su forma suelta y valiente de pintar, que chocaba con la corriente academicista mayoritaria en el momento, se podrían aprovechar para valorar la manera en que trabajó estas tablas, porque el aspecto exterior tan tosco y descuidado que presentan muchas de ellas puede llegar a ocultar el profundo e indudable conocimiento que tenía el pintor sobre la madera y las técnicas de trabajo necesarias para conseguir de ella buenos resultados.

Agradecimientos: No habría podido realizar este trabajo sobre las tablas pintadas por Francisco de Goya, sin la ayuda desinteresada de muchas personas que han colaborado amablemente desde aquellos museos e instituciones donde se conservan. Todos ellos han compartidos valiosos datos que han resultado ser fundamentales para la ejecución del estudio y por ello quiero expresarles mi más sincera gratitud.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: José María Luzón, Mercedes González de Amezúa, Laura Fernández Bastos y M.^a del Carmen Utande Ramiro. Museo del Prado, Madrid: Manuela B. Mena, Inmaculada Echevarría, Enrique Quintana, José de la Fuente y José Baztán. Patrimonio Nacional, Madrid: Ángel Balao y Esperanza Rodríguez. National Gallery, Londres: Marika Spring y Rachel Billinge. Museo del Louvre, París: Guillaume Kientz. Laboratoire des Musées de France. C2RMF, París: Bruno Mottin. Colección Pérez Simón, México: Graciela Téllez y Denys Pineda. The Art Institute of Chicago, USA: Frank Zuccari y Kim Muir.

BIBLIOGRAFÍA

- Bray, Xavier (2015): “The first portraits (1780-1784)”. En: *Goya. The Portraits*, National Gallery Company, Londres, p. 38.
- Camón Aznar, José (1981). *Francisco de Goya, Tomo III*. Zaragoza: Instituto Camón Aznar, Caja de ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Gassier, Pierre/Wilson-Bareau, Juliet/Lachenal, François (1971). *Goya. Life and work*. Fribourg: B. Taschen. Ed. Ing., Londres, NY.
- Gudiol, José (1970). *Goya, 1746-1828: biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Ed. Polígrafa.
- Higgitt, Catherine/Spring, Marika/Saunders David (2003). “Pigment-medium Interactions in oil paint films containing Red Lead or Lead-tin Yellow”. En: *National Gallery Technical Bulletin* [Vol. 24], London, pp. 75-95.
- Mayer, Augusto L. (1925). *Francisco de Goya*. Barcelona: Ed. Labor.

⁴⁰ Mayer, 1925: 37.

- Mena, Manuela B. (2008). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid; Museo del Prado: Ediciones El Viso, pp. 176-177.
- Palomino de Castro, Antonio (Ed. 1988). *El museo pictórico y Escala óptica*, [Tomo I] Madrid: Aguilar SA.
- Spring, Marika /Billinge, Rachel. "Goya's Portraits in the National Gallery: their technique, materials and development". En: *National Gallery Technical Bulletin*, London (en prensa).
- Wilson-Bareau, Juliet/Mena, Manuela B. (1994). *Goya. Truth and fantasy. The small paintings*. Madrid, Museo del Prado: Ed. El Viso.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE MADERAS

- Bishop, Peter (2006). *100 woods. A guide to popular timbers of the world*. Ramsbury, Marlborough, Wiltshire SN8 2HR: The Crowood Press Ltd.
- García Esteban, Luis/Guindeo Casasús, Antonio/Peraza Oramas, Cesar/De Palacios de Palacios, Paloma (2003). *La madera y su anatomía*. Madrid: Fundación Conde del Valle de Salazar, Ediciones Mundi-Prensa.
- Gibbs, Nick (2006). *Directorio de maderas*. Barcelona: Editorial Acanto.
- Greguss, Pál (1959). *Holzanatomie der Europäischen Laubbölzer und Sträucher*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hoadley, R. Bruce (1990). *Identifying Wood*. New Town Connecticut, USA: The Taunton Press, Inc.
- Johnson, Hugh (1994). *La Madera*. Barcelona: Editorial Blume.
- Porter, Terry (2006). *Wood. Identification & use*. Lewes, East Sussex, BN7 9XU: Guild of Master Craftsman Publications Ltd.

Fecha de recepción: 6-X-2016
 Fecha de aceptación: 27-II-2017

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

El original irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente; adjuntando un breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

Serán enviados en soporte informático (CD, DVD o pendrive en programa Word), acompañados de una copia impresa en DIN-4. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, formado por académicos, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de “doble ciego”. Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

Los originales se remitirán a la siguiente dirección: Redacción de la Revista *ACADEMIA*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid, teléfono: + 34 91 524 08 84, correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

Attached to the original paper will be a first page recording the author's forename and surname(s), his or her associated institution or his or her status as an independent researcher. Also enclosed will be a brief CV, postal address, telephone number and email address.

Authors will also expressly declare that the paper has been submitted for consideration to no other publication or review beforehand or at the same time. A two-line note will also be attached indicating the new insights being afforded by the paper, to facilitate assessment thereof.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

They will be sent on some sort of computer media (CD, DVD or pen drive with Word documents), accompanied by a DIN-4 hard copy. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board (*Consejo de Redacción*) of *ACADEMIA*, made up by academics, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind basis. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.

Papers shall be submitted to the following address: *Redacción de la Revista ACADEMIA*, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, *Calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid*, telephone: +34 91 524 08 84, email: revistaacademia@rabasf.com

