ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2019
NÚMERO 121

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2019 - NÚMERO 121

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
Pedro Navascués Palacio
Víctor Nieto Alcaide
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Josefina Molina Reig

Comité científico

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello 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, ERIH PLUS, CARHUS Plus, 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 REBIUN, ERIH PLUS, CARHUS Plus, 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 121, 2019 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

Academia

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

Daniel Crespo Delgado: La arquitectura en la biblioteca de Antonio Ponz / Architecture in the library of Antonio Ponz 9-33

Esperanza Navarrete Martínez: El *Diccionario* de Ceán Bermúdez y su publicación por la Real Academia de San Fernando / Ceán Bermúdez's *Dictionary* and its publication by the Real Academia de San Fernando 35-70

Carlos Sánchez Díez: Un retrato de Isabel II dibujado por Rosario Weiss / A portrait of Isabella II by Rosario Weiss 71-74

Jorge Maier: Dibujo preparatorio para el grabado de "La Perseverancia", inspirado en Angelica Kauffmann / Preparatory sketch for the engraving of "Perseverance", after Angelica Kauffmann 75-87

Jorge Martín Marco: El arquitecto Juan José Nadal en Aragón (C. 1734-1751) / The architect Juan José Nadal in Aragón (C. 1734-1751) 89-109

África Cabanillas Casafranca, Amparo Serrano de Haro: La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967) / Women in the *Escuela de Bellas Artes de San Fernando* (1873-1967) 111-136

Pilar Bosqued Lacambra: Los tapices de la corona de España de los siglos XVI y XVII (III) / Sixteenth- and -seventeenth century tapestries of the crown of Spain (III) 137-191

Academia 121, 2019, 9-33 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

LA ARQUITECTURA EN LA BIBLIOTECA DE ANTONIO PONZ*

Daniel Crespo Delgado
Fundación Juanelo Turriano

Resumen: En el prólogo del tomo VII (1778) de su *Viaje de España*, Antonio Ponz incluyó una relación de los libros sobre arquitectura que consideró de mayor interés para la formación de un arquitecto. Aun la pluralidad y heterogeneidad de los títulos recomendados, destacó los recientes tratados del francés Laugier y el italiano Milizia. Esta biblioteca ideal adquiere especial relevancia porque Ponz fue secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1776 y 1790, y los 18 tomos de su *Viaje de España* (1772-1794) fueron una de las obras más influyentes de la España de Carlos III.
Palabras clave: *Viaje de España*; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; libros de arquitectura; Neoclasicismo; Francesco Milizia; Marc-Antoine Laugier.

ARCHITECTURE IN THE LIBRARY OF ANTONIO PONZ

Abstract: In the foreword to Volume VII (1778) of his *Viaje de España*, Antonio Ponz listed the architecture books he deemed to be most fitting for an architect's training. Among the many heterogeneous titles recommended, he highlighted the recent treatises of the Frenchman Laugier and the Italian Milizia. This ideal library is of particular interest because Ponz was secretary of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* from 1776 to 1790, and his 18-volume *Viaje de España* (1772-1794) was one of the most influential works of Charles III's Spain.
Key words: *Viaje de España; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*; architecture Books; Neoclassicism; Francesco Milizia; Marc-Antoine Laugier.

Como ocurrió con las legendarias esculturas erigidas en Rodas que representaban a Artemisa y la misma isla, y que según Vitruvio acabaron encerradas en un edificio (lib. VII, cap. VIII), ciertos libros y tratados artísticos, según el pensamiento académico ilustrado, debían permanecer ocultos u olvidados. De tales textos se predicó una potencial capacidad para inspirar sendas indeseadas; sus páginas no

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "La creación de un nuevo relato: críticos e historiadores del arte (1772-1838). Escritos e imágenes", ref. PID2019-107170GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

formaban, sino que perdían. La exaltación de los libros por parte de las Luces no alcanzó a todos; su esperanza en algunos suponía el rechazo de otros.

El más prolífico escritor sobre bellas artes de las primeras décadas del siglo XIX, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), acusó a un libro de ser el principal responsable de la mayor decadencia vivida por la arquitectura en los tiempos modernos. Según Ceán, que llegaría a ser nombrado consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la *Architectura* de Wendel Dietterlin había sido "el pilón en que bebió de bruces el churriguerismo"; en los grabados de este antiguo tratado, los responsables de la deriva que había tomado la arquitectura en España a finales del siglo XVII parecían haber encontrado una descabellada fuente de inspiración. El texto donde planteó esta génesis libresca del barroco tardío fue un discurso leído en 1816 en la Real Academia de la Historia[1]. En esta otra institución oficial en la que Ceán participó activamente, no caería mal que tal decadencia se atribuyese a un libro extranjero. Hacía pocos años que el ejército francés había abandonado la península Ibérica y las exaltaciones que ya podríamos denominar patrióticas estaban a la orden del día.

Aunque un contexto político concreto pudo ser un eficaz estímulo para el surgimiento de ciertas teorías —o al menos para determinar el origen de los enemigos y las amenazas—, la locura inducida por malas lecturas no era algo precisamente inédito en las letras españolas (fig. 1). Pero si en su búsqueda de modelos propios de prestigio, la Ilustración española retomó a Cervantes y a su más universal personaje, las corrientes más moderadas de las Luces, las mayoritarias, también vieron con temor los nuevos y revolucionarios caminos que ciertos libros proponían. La censura nunca bajó la guardia en España, y cuando se tomó La Bastilla y más tarde la cabeza del rey francés rodó por la Plaza de la Revolución (luego de la Concordia) se recrudeció aún más el control sobre lo escrito, lo impreso y lo leído[2]. En la *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (1781), el duque de Almodóvar si bien reconoció la enorme difusión de los libros publicados en París, advirtió de los peligros de una ciega admiración por los llamados "modernos filósofos" que atacaban a las más altas autoridades y las más sagradas creencias[3]. En 1792, publicó una segunda edición de la *Década* en la que incluyó un apéndice donde comentó las obras que habían aparecido en las prensas francesas en los últimos diez años. Almodóvar denunció que la preocupante situación política de Francia había provocado la aparición de muchos "textos impíos que han incendiado el reino" amparándose en una nociva libertad de prensa[4]. Advirtamos que Almodóvar leyó la oración pública de la distribución de premios de la Academia de San Fernando de 1787. Trazó un negro panorama de las bellas artes en la Europa contemporánea, "la decadencia es innegable: toda Europa lo confiesa". No obstante, confió en que

[1] Ceán, 1921. La relación de Dietterlin con el barroco hispano también ha sido analizada por los estudiosos actuales: Galera, 1994. Falcón, 2008-2009. Blasco, 2013.

[2] Domergue, 1984 y 1996.

[3] Silva, 1792: 79.

[4] Silva, 1792: 304.

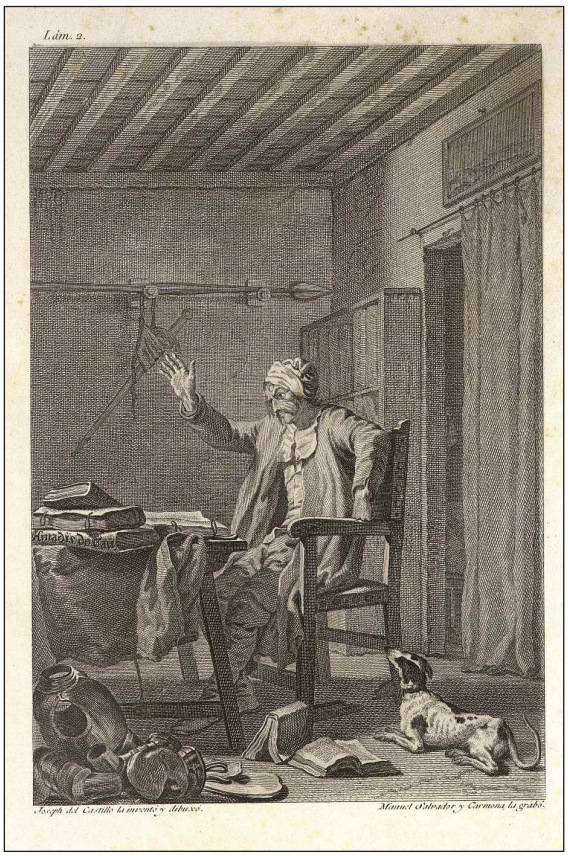


Fig. 1. José del Castillo (dib.) y Manuel Salvador Carmona (grab.), *Don Quixote leyendo libros de caballería*, buril y aguafuerte. Aparecido por vez primera en la edición de *Don Quijote* impresa por Joaquín Ibarra en 1780.

siguiendo principios adecuados —los promovidos lógicamente por la Academia— la situación podía revertirse[5].

Los libros sobre bellas artes no escaparon al severo control de la época puesto que algunos de ellos —o algunas de sus reflexiones— podían no encontrarse al margen del debate ideológico sobre los principales resortes del sistema. Sin ir más lejos, sería revelador comparar lo escrito por Ceán Bermúdez durante el Trienio Liberal (1820-1823), con lo que salió de su pluma en los años siguientes, cuando se reinstauró el Trono y el Altar. En aquellos tres años de vuelta a la Constitución de 1812 censuró con dureza el comportamiento cicatero de ciertos reyes con los artistas —de Felipe II ni más ni menos— o defendió que las libertades políticas serían un eficaz estímulo para el florecimiento de las nobles artes. Luego, sus opiniones cambiaron y en la *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828) saludó con simpatía el retorno del absolutista Fernando VII, o en las adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (1829) de Eugenio Llaguno, la primera historia

[5] *Distribucion*, 1787: 45. Ya abordamos en otro lugar la estrecha relación entre Almodóvar y Ponz: Crespo, 2002.

moderna de la arquitectura española, identificó el férreo control de la edificación por parte del rey y sus delegados con su mayor desarrollo[6]. Aunque Johann Joachim Winckelmann no llegara a incluirse entre los autores prohibidos por la Inquisición (quien sí lo hizo fue el teólogo luterano Johannes Winckelmann), cabría recordar que en las citas a la admirada *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) realizadas por el academicismo español, se obviaron las referencias a las libertades políticas que según el erudito alemán habían resultado determinantes para explicar la evolución de las artes antiguas y las altas cotas que alcanzaron con los griegos[7].

La Academia de San Fernando reaccionó con rapidez cuando detectó cierta crítica al estamento militar y a los nobles en el prólogo de una obra, que estaba a punto de ver la luz, firmada por su profesor de matemáticas Benito Bails. Era noviembre de 1791 y Bails ya había sido retenido por la Inquisición. La advertencia a la Academia fue hecha por el consiliario Pedro Silva, quien tras la muerte de Jorge Juan pasó a ocuparse de la revisión de los *Elementos de Matemáticas* o, como se conocía entonces, el "curso grande de matemáticas", compuesto por 11 tomos publicados entre 1779 y 1790. Señaló que "unos meses ha" Bails le pasó el prólogo impreso de un trabajo presto a publicarse[8], encontrando un fragmento traducido de un libro francés donde se trataba "con sumo desprecio la profesión militar llamando ociosos y aun perjudiciales a los soldados de tropa reglada, y juntamente se llamaba poco menos que tiranos a los caballeros y señores diciendo que trataban como esclavos a los de su pueblo". El mismo día que recibió esta notificación, el secretario de San Fernando José Moreno escribió al conde de Floridablanca, primer ministro y Protector de la Academia, proponiéndole por vía reservada que para que no tuviese efectos perniciosos el privilegio de dicha institución de publicar obras sobre bellas artes sin pasar por el Consejo de Castilla, los manuscritos a imprimir deberían presentarse completos y corregidos a una junta particular académica. Una vez acordada su impresión el manuscrito debería entregarse al impresor con todas las hojas y adiciones rubricadas por el secretario de la Academia, "imponiendo a este [el impresor] estrecha cuenta de cualquier diferencia entre el manuscrito y el libro". Al margen de evitar costosas rectificaciones si el autor trataba directamente con el impresor sin un texto fijado, con esta medida se lograba el control absoluto del resultado final de la obra por parte de la Academia de San Fernando. En este caso la maquinaria estatal funcionó con eficacia y el 26 de noviembre de 1791 se comunicaba una real orden por la que en las publicaciones de la Academia, el

[6] Crespo, 2016. Acaba de aparecer una completa monografía sobre las *Noticias*: Cera, 2019.

[7] Crespo, 2012: 297-305. Sobre la importancia de la libertad en la *Historia* de Winckelmann, ver Pommier, 1989 y 1991. Décultot, 2000. Unos interesantes apuntes sobre la recepción de la *Historia* de Winckelmann en el academicismo español en Martínez, 2014.

[8] Tal vez sería la segunda edición del tomo I de los *Elementos*, corregido finalmente por Agustín de Betancourt, porque al volver al trabajo en octubre de 1791 tras su detención por la Inquisición, la primera labor de Bails fue concluir esta obra. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante Archivo RABASF), sig. 1-26-5.

secretario debería rubricar todas las hojas del original[9]. De hecho, en el manuscrito del *Diccionario de arquitectura civil* (1802) de Bails conservado en el archivo de San Fernando, sus páginas aparecen rubricadas[10].

Todo ello no evitó que la Academia, que en ciertos años realizó importantes compras de libros extranjeros para ampliar su nutrida biblioteca[11], adquiriese obras sobre bellas artes que se hacían eco e incluso apoyaban los hechos revolucionarios acontecidos en Francia. Así, por ejemplo, en 1799 se compró la traducción francesa a cargo de François René Jean de Pommereul del *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo, i principii di Sulzer e di Mengs* (1781) de Francesco Milizia, publicada en París en 1798[12]. En sus notas y adiciones al tratado de Milizia, el general Pommereul hizo permanente uso de la retórica revolucionaria, subrayando la libertad alcanzada en Francia tras derrocar al rey y en los territorios que recientemente la República había conquistado. Pommereul llegó a incluir una relación de las obras de arte enviadas a los museos franceses desde dichos territorios —especialmente Italia— fruto de la que denominó guerra de la libertad. Por supuesto apoyó tal saqueo ya que el nuevo sistema político había creado el mejor clima posible para el desarrollo de las bellas artes. El propio Milizia aparecía convertido en un profeta de los bienaventurados tiempos actuales porque juzgó y enseñó a juzgar las artes desde la libertad, ayudando a despojarse de "les chaînes de la serville superstition" que también habían atenazado a tales disciplinas hasta la redentora Revolución. En 1806, la edición de Pommereul se incluyó en el índice de libros prohibidos por herético, ateo y sedicioso[13].

Ni qué decir tiene que la traducción al español de esta obra de Milizia realizada por Ceán y aparecida en 1827, fue muy diversa[14]. En todo caso, uno de los principales trabajos del crítico italiano destacó en una de las más importantes relaciones de libros de arquitectura publicadas en España durante las décadas ilustradas. Esta elogiosa cita de *Le Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un Saggio sopra l'architettura* (1768) se debió a que se le reconoció su capacidad para proporcionar reglas para valorar adecuadamente las producciones arquitectónicas. Se afirmó que Milizia había analizado la arquitectura desde la razón para determinar la propiedad de todos y cada uno de sus elementos, constituyéndose en una certera

[9] Archivo RABASF, sig. 1-26-5 y 1-26-1.

[10] Archivo RABASF, sig. 3-314-5.

[11] Navarrete, 1999.

[12] Libros de cuentas, 1799, Archivo RABASF, sig. 3-41, p. 99. Milizia, Francesco (1798). *De l´art de voir dans les Beaux Arts. Traduit de l´italien de Milizia, suivi des institutions propres à les faire fleurir en France, et d´un etat des objets d´arts, dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Liberté, par le Général Pommereul*. París: Chez Bernard.

[13] Defourneaux, 1973: 258.

[14] Milizia, 1827. Para su contextualización en la trayectoria de Ceán: García López/Crespo, 2016. Curiosamente, Ceán poseía en su biblioteca la edición de Milizia a cargo de Pommereul: Cera, 2014: 219. En 1823, se editó en Barcelona una versión en español de esta obra a cargo del arquitecto Ignacio March con "los laudables deseos de ilustrar a los alumnos de la escuela gratuita bajo la protección de la Real Junta de Gobierno del Comercio de Cataluña, y en general a los profesores de esta capital".



Fig. 2. Antonio Ponz, *Autorretrato*, óleo sobre lienzo. S.f. © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

brújula para posicionarse ante las edificaciones. La relación de libros de arquitectura a la que nos referimos y donde *Le Vite* de Milizia fueron tan ponderadas fue la aparecida en el prólogo del tomo VII del *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz (fig. 2).

Esta lista resulta especialmente relevante porque el *Viage* fue una de las publicaciones más destacadas de la España de Carlos III (fig. 3); sus dieciocho tomos, algunos de los cuales tuvieron hasta tres ediciones, se difundieron de una manera inédita y alcanzaron un gran prestigio entre artistas, aficionados y el público en general[15]. Ponz gozó de la protección de las altas instancias —de Carlos IV, siendo ya Príncipe de Asturias, sin ir más lejos— lo que le valió ser nombrado el 1 de septiembre de 1776 secretario de la Academia de San Fernando[16]. Con ello su *Viage* adquirió casi un marchamo oficial. Subrayemos que el primer tomo nuevo del *Viage* en ser publicado tras ocupar Ponz la secretaría académica fue el tomo VII (se anunció en la *Gaceta de Madrid* del 7 de julio de 1778). Esto influyó en los

[15] Crespo, 2012.
[16] Bédat, 1969.

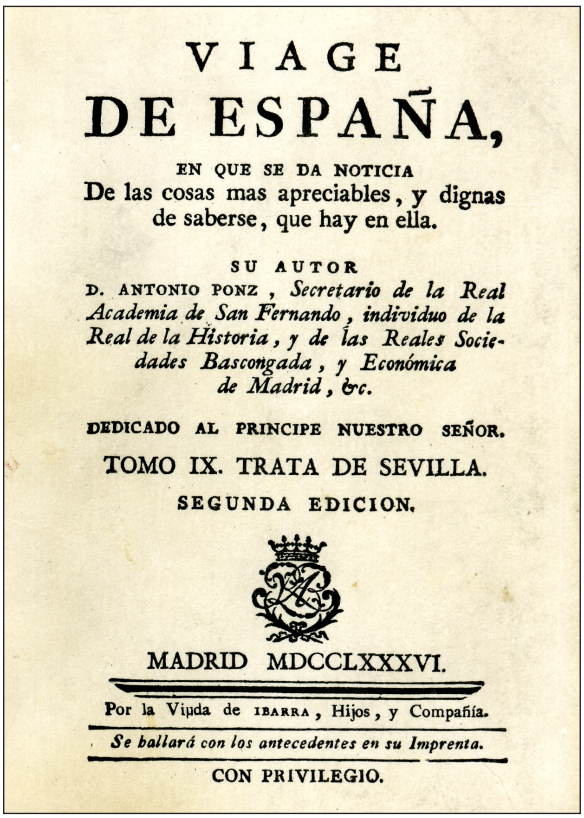

VIAGE
DE ESPAÑA,
EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.
SU AUTOR
D. ANTONIO PONZ, *Secretario de la Real Academia de San Fernando, individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid, &c.*
DEDICADO AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR.
TOMO IX. TRATA DE SEVILLA.
SEGUNDA EDICION.
MADRID MDCCLXXXVI.
Por la Viuda de IBARRA, Hijos, y Compañía.
Se hallará con los antecedentes en su Imprenta.
CON PRIVILEGIO.

Fig. 3. Antonio Ponz, tomo IX del *Viage de España,* Madrid, Ibarra, 1772-1794.

contenidos del prólogo y, por descontado, en que incluyese aquí la mencionada relación de libros.

Desde los primeros pasos del *Viage*, uno de los principales argumentos fue incidir en la importancia de la arquitectura, considerándola la principal de las bellas artes puesto que de ella dependían decisivas y costosas obras. Además, Ponz destacó su carácter público, su presencia insoslayable, deviniendo un elocuente testimonio del grado de desarrollo de una sociedad. Precisamente, el prólogo del tomo VII se inició desgranando este argumento y subrayando cómo en los últimos tiempos los edificios habían pasado a considerarse piezas esenciales del discurso de prestigio. Enumeró algunos de "los célebres edificios" que honraban a la "nación". No eran pocos y se situaban en condiciones de igualdad respecto a los de los países vecinos, sobresaliendo por encima de todos El Escorial:

> últimamente es tan natural honrarse una nación con los célebres edificios de ella, que si un español, hallándose fuera del reino, ve combatir su patria en esta línea, desde luego se arma, y con mucha razón, con la magnífica obra de El Escorial[17].

[17] Ponz, 1772-1794: VIII, Prólogo, IV. Para la recepción dieciochesca del Escorial, véase Rodríguez, 2003.

Si la arquitectura aparecía trazada con tales rasgos, dotada de tales significados, Ponz explicitó que un contenido ineludible de su trabajo debía ser denunciar la arquitectura del barroco tardío, la "secta churrigueresca", que definió como una aberrante corrupción. No era una idea original en los años 70 y en el contexto académico[18], pero el *Viaje* logró que esta opinión tuviese una notable propagación, logrando superar con vigor inusitado los muros de San Fernando y de ciertos círculos eruditos y artísticos[19].

Para contestar las suspicacias que habían despertado entre algunos sus furibundos juicios sobre las obras churriguerescas, Ponz creyó conveniente ya en el prólogo del tomo IV "dar una idea… de lo que es esta arte, y de su excelencia"[20]. Pretendía desmentir la creencia de que "la arquitectura es cosa de poca importancia" y podía "ejercitarla un cualquiera", es decir, quería mostrar que sus críticas, numerosas y contundentes desde la primera página del *Viage de España*, estaban justificadas. Basándose en Vitruvio y una amplia tradición, Ponz incidió en el vasto abanico de conocimientos que debía poseer un arquitecto. Debían ser tanto prácticos —lo que les permitiría construir sólidamente— como literarios, eruditos, poéticos e incluso musicales para, entre otros motivos, "elevar la fantasía y rectificar la razón". De hecho, su insistencia en el cultivo de la razón fue uno de los pocos argumentos algo distintivos en su más bien convencional digresión. Ponz insistió en que en los últimos tiempos la filosofía había analizado el sentido y la causa de las artes, de manera especial en la arquitectura, "encontrando en ella un indecible número de vicios, de superfluidades y de abusos". Consideró tales los

> cornisamentos rotos, frontispicios dentro de frontispicios, cuerpos multiplicados sobre un mismo plano, nichos que no vienen al caso, pilastras y columnas agrupadas para no sostener cosa alguna, líneas tortuosas por rectas, adornos fuera de propósito… miembros, que no se puede atinar lo que significan[21].

En el prólogo del tomo VII, como apuntamos, retomó la defensa de la arquitectura y de su significado colectivo. Dedicó bastantes páginas a defender la norma recién aprobada de 23 de noviembre de 1777, por la que la Academia de San Fernando pasaba a supervisar la construcción en España. La documentación revela que en la aprobación de este decreto por el que la Academia controlaría la arquitectura, Ponz jugó un papel clave[22]. Sea como fuere, en dicho prólogo, Ponz reincidió en la importancia de la formación del arquitecto, arremetiendo contra

[18] Sambricio, 2015.

[19] Crespo, 2012: 305-315.

[20] Ponz, 1772-1794: IV, Prólogo, II. El tomo IV apareció en 1774, el mismo año que el III, el primero que Ponz publicó con su nombre y no con el seudónimo Pedro Antonio de la Puente, lo que revela que ya gozaba de protectores situados en las más altas esferas. De hecho, el tomo III se dedicó al secretario de Estado marqués de Grimaldi.

[21] Ponz, 1772-1794: IV, Prólogo, XI.

[22] Bédat, 1989: 378-388.

quienes no eran más que "unos prácticos albañiles, que con los solos auxilios de la cartilla de Vignola hacen un triste papel en el mundo"[23]. La consulta de libros escogidos y compendios de estampas mejoraba la capacidad del arquitecto y su misma comprensión de qué era y qué debía ser. En el libro se aprendía, pero también ensalzaba la propia profesión y a sus proyectistas.

Nada nuevo bajo el sol y menos bajo el de la Academia, que desde su fundación persiguió conformar una rica biblioteca y traducir o imprimir tratados, manifestando de manera recurrente su fe en ellos. Cualquier debate pedagógico en el seno académico —y los hubo y no pocos— incidió en la necesidad de contar con libros adecuados[24]. Una institución que perseguía renovados horizontes era lógico que depositase sus esperanzas en los libros. En 1816, en una carta al viceprotector, el bibliotecario de San Fernando Juan Pascual Colomer escribía que era preciso que los alumnos "tengan muchos y buenos libros donde puedan consultar las dificultades de sus respectivas profesiones, ver lo que han adelantado los autores, y conseguir la perfección que solo obtienen los hombres en su estudio privado"[25]. Más allá de las lecciones de los profesores en las aulas, los libros resultaban fundamentales en la formación y, por consiguiente, eran una preocupación de la Academia.

Sin embargo, el elemento distintivo del prólogo de Ponz fue, como ya dijimos, incluir una completa lista de publicaciones, "una noticia general de los autores que han escrito de arquitectura"[26]. Con ello, ofreció una suerte de disección de la cultura libresca sobre arquitectura de la España de Carlos III, de la oficial y académica o, al menos, de parte determinante de ella. Ponz no retrató ninguna biblioteca específica, sino una ideal puesto que citó los autores que consideró más recomendables, "los más dignos de hojearse". Fue una lista amplia, con autores de dentro y fuera de nuestras fronteras, de distinta cronología, que debía mostrar —como el propio Ponz recalcó— lo mucho publicado y, por tanto, la reconocida relevancia de tal materia, el argumento vertebrador de todo el prólogo. Esta voluntad de mostrar mucho, indicando un amplio número de fuentes que podían consultarse, hizo que publicase una lista heterogénea, que revelaba la por lo general heteróclita formación tradicional de los arquitectos. No podemos detenernos en el análisis de todos ellos, pero aun la presencia de tratados como los de Galli Bibiena o Andrea Pozzo, primaron por supuesto las referencias a obras en la órbita clasicista. Es más, no todos los libros se pusieron al mismo nivel. Ponz destacó dos por encima de los

[23] En unas fechas similares, Eugenio Llaguno escribió algo muy parecido a colación de la traducción publicada en 1593 por Patricio Cajés de la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jacome Vignola*, que contó con varias reediciones en los siglos XVII y XVIII: "entre todos los libros de arquitectura que se tradujeron por entonces, este es el único que se ha reimpreso algunas veces, no porque sea el mejor, ni trate el asunto fundamentalmente, como Alberti, Serlio, Palladio, sino porque trae el mecanismo de las medidas de los órdenes, con lo cual y un poco de práctica, cualquier albañil, cantero, tallista o pintor, se da el nombre de arquitecto y llena el mundo de barbaridades". Llaguno/Ceán, 1829: III, 112.

[24] Renovación, 1992.

[25] Archivo RABASF, sig. 1-25-1.

[26] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XVIII. La lista se desgranó desde la página XVIII a la XXI.



Fig. 4. Francesco Milizia, *Le Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un Saggio sopra l'architettura,* Roma, 1768.

demás por su capacidad para permitir leer adecuadamente el resto. Uno de ellos fue *Le Vite* —más conocida como las *Memorie degli Architetti antichi e moderni*— de Milizia[27] (fig. 4). Volveremos a Milizia y a ese otro libro ejemplar.

[27] Milizia cambió el título de *Le Vite* por las *Memorie* ya en la tercera edición de su obra, aparecida en Parma en 1781. Esta edición incluyó numerosos nuevos datos sobre la arquitectura española, ignorada en las anteriores impresiones. Fue José Nicolás de Azara quien se los proporcionó a Milizia a través de una amplia red de contactos en España entre los que creemos se encontraba Ponz. Y es que Milizia incluyó noticias originales dadas a conocer por vez primera en el *Viage*; además Milizia aludió al *Viage* en su artículo sobre Rodrigo Gil de Hontañón, calificándolo de "meritevolissimo". Por tanto, Ponz recomendó una obra cuya 1ª edición despertó un fuerte desasosiego entre las élites culturales y artísticas españolas. Sobre la relación del tratado de Milizia con Ponz y con la misma génesis del *Viage*, ver Crespo, 2012: 72-73 y 202-204. Sabemos que el arquitecto Silvestre Pérez, del que Ceán ensalzó su formación literaria, tradujo el primer volumen de los dos de los que se componían las *Memorie*. En julio de 1802 Pérez lo presentó al Protector de la Academia de San Fernando y secretario de Estado, Pedro Ceballos. Tras el positivo examen de Bernardo de Iriarte, viceprotector de la Academia, quien calificó el tratado de Milizia de "útil y conveniente" para que se propagase entre "nuestros profesores, no menos que entre los literatos y hombres de buen gusto", Ceballos ordenó fuese editado por la Imprenta Real. La muerte de Pérez impidió se llevase a buen término esta empresa, pasando el manuscrito a Ceán Bermúdez por disposición testamentaria "en señal de nuestra sincera amistad". Milizia, 1827: X. Llaguno/Ceán, 1829: IV, 336-440. Sambricio, 1986. Peña, 1992.

En esta "noticia general" Ponz advirtió que las naciones extranjeras, en especial Italia y Francia habían producido muchas más publicaciones sobre arquitectura que España. No le importó reconocerlo, si bien recordó que España no había producido tan pocas como algunos pensaban. Consideró que entre obras originales y traducciones se contaba con "un competente número de obras… para que no nos consideren tan al obscuro de lo que es Arquitectura"[28]. Es decir, aun reconociendo las carencias, se vindicaron las aportaciones españolas. Esto supone el primer aviso de que la crítica, que Ponz señaló como irrenunciable guía, tenía sus límites cuando abordaba aspectos considerados decisivos del sistema imperante, en este caso el prestigio del propio país.

La relación de libros se inició, como no podía ser de otro modo, con la obligada referencia a Vitruvio, destacando la traducción comentada en italiano de Berardo Galiani y publicada en Nápoles en 1758. A partir de ahí, Ponz citó desordenadamente un rico compendio de autores y tratados: Leon Battista Alberti, Pieter Coecke, Philibert de l´Orme, Ignacio Danti, Vincenzo Scamozzi, Pierre Le Muet, Ottavio Rebesi, Agustin Charles d´Aviler, Jacques-François Blondel, Bernard Belidor, Ferdinando Galli Bibiena, Colin Campbell, Daniele Barbaro, Alessandro Pompei, Girolamo dal Pozzo, Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond, Christian August Rieger y Charles Antoine Jombert. Revelador de dicho desorden es que prácticamente al final de la "noticia" citase las *Exercitationes Vitruvianae* de Poleni y su comentario de Frontino. También hubo lugar para las descripciones, en especial de las antigüedades romanas como las de Scamozzi, Antoine Desgodetz o las de Nimes de Jean d´Albenas, así como de monumentos modernos como la de la basílica vaticana de Carlo Fontana. Resulta destacable que tildase de muy difundidos entre los profesionales españoles los tratados de Serlio, Vignola y Andrea Pozzo[29]. La extensa documentación sobre bibliotecas de arquitectos españoles lo confirma.

Pero las referencias de mayor interés son los comentarios positivos que, aun siendo breves, Ponz emitió sobre determinadas obras. Aplaudió la "insigne y docta traducción de Vitruvio" de Galiani, así como el compendio y "la muy estimada y magnífica traducción" del autor romano a cargo de Claude Perrault. Palladio, referencia común del neoclasicismo y del propio *Viage*, se juzgó "sin controversia [como] el más célebre de todos los arquitectos después de Vitruvio"; de ahí que sus *Quattro Libri* se calificasen de "importantes". Señalemos, como es bien sabido, que la Academia publicó en 1761 una traducción del profesor José de Castañeda del *Compendio[…] de Vitruvio* a cargo de Perrault. También en el marco académico, José Ortiz y Sanz dio a luz en 1787 una edición española de *Los Diez Libros de Achitectura*

[28] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXV.

[29] Del de Serlio afirmó "es bien conocido, y usual"; "Vignola dio á luz la *Cartilla de las cinco órdenes*, según las medidas, y estudio que había hecho de las fábricas antiguas, obra común á todos los principiantes"; y de los libros de perspectiva y arquitectura de Pozzo, que "son demasiado conocidos de los Profesores". Ponz 1772-1794: VII, Prólogo, XIX y XX.

de M. Vitruvio Polión y, en 1797, los dos primeros libros de los *Quattro* de Palladio[30]. Tan estrecha coincidencia con los pasos de San Fernando ya apuntamos que no eran casuales. Incluso la mayor parte de los libros citados por Ponz se encontraban en la biblioteca de la Academia[31].

En la segunda edición del tomo VII del *Viage*, aparecido en 1784, Ponz se refirió a la "completa traducción de Vitruvio en castellano, con eruditas notas, y observaciones", realizada por Ortiz y Sanz en Roma. Informaba que Ortiz había hallado el benigno auxilio del rey para "concluir su empresa" y volver a España para publicarla en la Imprenta Real[32]. La documentación revela que Ponz apoyó y siguió de cerca esta empresa. De hecho, podría considerarse la publicación de mayor relieve en los años en los que fue secretario de San Fernando (1776-1790). Como secretario escribió en diciembre de 1784 una carta al conde de Floridablanca, donde defendió su publicación ya que "no sólo es útil, sino sumamente necesaria a la Nación, la cual ha carecido hasta ahora de una buena traducción del mejor y más clásico autor de esta arte". La traducción y las notas introducidas por Ortiz las consideró muy correctas, recomendando "una impresión suntuosa y superior si es posible a las que conocemos de Claudio Perrault y del marqués Galiani en italiano". Aunque fuese costosa, confiaba en que tendría seguro despacho, incidiendo de nuevo en su utilidad y necesidad. Únicamente anotó que presentaba algunas expresiones en castellano que podían mejorarse, lo que sin duda se corregiría[33]. Fue el erudito Eugenio Llaguno quien se ocupó de ello. En una carta que envió a Ortiz el 17 de agosto de 1785 con la orden de impresión del Vitruvio por parte de la Imprenta Real, Llaguno le adjuntó dichas correcciones, señalándole que "el Sr. Ponz sabe mi pasión a Vitruvio, y mis conatos por oírle hablar como si hubiese nacido en Toledo"[34].

No mentía Llaguno al expresar su "pasión" por Vitruvio. En las notas sobre la historia de la arquitectura que empezó a recopilar a finales de lo años 60, en parte como reacción a la publicación de *Le Vite* de Milizia por su ignorancia de la arquitectura española, Llaguno ensalzó, como hiciere Ponz, la traducción de Vitruvio a cargo de Galiani. Llaguno también subrayó que "una nación culta y grande es forzoso tenga en su idioma" a Vitruvio, "porque necesita buenos arquitectos, y es

[30] En un memorial algo posterior, Ortiz y Sanz afirmó que "para dar un nuevo socorro a los arquitectos españoles… traduje al italiano los cuatro libros de arquitectura de Palladio, autor que merece el primer lugar después de Vitruvio". Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Estado, Leg. 3244. Para estas traducciones ver, entre otros, Bérchez, 1981. Navascués, 1981. Rodríguez, 1990-1991. Díaz, 2015.

[31] Véanse las entradas 462, 15-16, 716-717, 292, 902, 826, 67 y 69, 143-144, 104, 134-135, 198, 90, 891, 845, 552, 805 y 458, 904, 318-319, 14, 446, 913, 991-994, 761-764 y 744-745 del inventario de la biblioteca de San Fernando realizado en 1793 y publicado por Bédat, 1967-1968. Estas entradas se corresponden con los libros referenciados por Ponz en el orden en el que nosotros los hemos citado.

[32] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXVII, nota 1.

[33] AHN, Estado, Leg. 3244.

[34] AHN, Estado, Leg. 3244.

difícil lo sean sin estudiarle y practicar su doctrina"[35]. Por ello, desde su influyente puesto en la secretaría de Estado y en los círculos culturales cortesanos, Llaguno se convirtió en el principal valedor de Ortiz y Sanz ya desde su estancia en Roma[36]. Anotemos que Ponz y su iniciativa del *Viage* no fueron ajenos ni a la generosa protección de Llaguno ni, curiosamente, a los contenidos sobre la arquitectura española que aparecieron en la edición de 1781 de *Le Vite*[37].

Pero por encima de las demás obras de arquitectura, incluido Vitruvio, Ponz destacó en su relación dos libros relativamente recientes. Uno era precisamente *Le Vite* de Milizia y el otro el *Essai sur l'architecture* (1753) de Marc-Antoine Laugier[38] (fig. 5). Afirmó que causaron una gran conmoción por sus opiniones críticas, por situarse ante lo dado con las luces de la razón. En estos trabajos vio encarnadas la "crítica y el raciocinio filosófico de nuestros tiempos", los principios que habían posibilitado deshacerse de errores inveterados, aquellos que solo el tiempo o el capricho validaban. El interés de Laugier y Milizia residía, según Ponz, en que "suministran muchas luces" para desentrañar la razón de la arquitectura y de sus elementos. Habían definido los principios de la "verdadera arquitectura…" y lo inadecuado de ciertas soluciones, muchas veces demasiado habituales, que no podían sustentarse ni en la razón, ni en la naturaleza; es decir, de aquellos componentes de un edificio "que no se puede atinar lo que significan".

El secretario de la Academia de San Fernando hizo referencia de igual modo a los compendios de estampas sobre edificios o conjuntos monumentales. Predominaron las colecciones de grabados de fábricas italianas, subrayando Ponz el interés del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1711 y 1721) de Domenico de Rossi, centrado en Roma y que sabemos fue provechosamente utilizado por arquitectos españoles del siglo XVIII. Por ejemplo por su admirado Ventura Rodríguez, quien podríamos decir que realizó su viaje o su aprendizaje de Roma a través de sus estampas[39]. Pero Ponz no olvidó advertir que era "conveniente valerse de las mismas luces de la crítica" presentes en los escritos de Laugier y Milizia, para "saber usar de lo laudable" que

[35] En sus numerosas adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Ceán Bermúdez ya pudo precisar que dicha anhelada traducción se había llevado a cabo por Ortiz y Sanz, publicándose en 1787. Llaguno/Ceán, 1829: III, 5-6.

[36] AHN, Estado, Leg. 3244.

[37] La relación entre el *Viage*, Ponz, *Le Vite* de Milizia y Llaguno se plantea en Crespo, 2012: 67-82 y 202-204. Sobre la importancia de Llaguno en el ámbito artístico de las Luces, ver Cera, 2019.

[38] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXI. Por supuesto se encontraban en la biblioteca de San Fernando: Bédat, 1967-1968: 653-654, 659 y 581. Habiendo ya hecho referencia a las *Memorie* de Milizia en la nota 27, advirtamos que Laugier tampoco era, ni mucho menos, un autor desconocido en el pensamiento académico. Sambricio, 1973 y 1986. Calatrava, 1999. Sabemos que en 1772 la Academia de San Carlos de Valencia intentó comprar el *Essai*. Bérchez, 1981: 64. Ponz, quien definió a Laugier como "el rígido censor de la arquitectura y los arquitectos", usó recurrentemente el *Essai* en su visita a París en 1783 como una suerte de guía arquitectónica de la ciudad y su entorno. Lo demuestran las numerosas citas de Laugier en el *Viage fuera de España* (1785) siempre como referencia de gran autoridad: I, C. IV: 16, 34, 45, 57, 99; C. V: 4, 16, 35, 41, 46; C. VI: 3, 19, 73, 90; C. VIII: 15, 52, 58; C. IX: 21; II, C. VIII: 9, 35, 38, 41.

[39] Rodríguez, 2013 y 2018.



Fig. 5. Frontispicio del *Essai sur l'architecture* (1753) de Marc-Antoine Laugier.

en tales colecciones se encontraba y rechazar "lo defectuoso". Sólo desde la razón y la crítica el arquitecto podía fecundar su entendimiento al estudiar tales vistas, plantas y alzados, y el aficionado aprender a juzgar con el debido mérito "este género de magnificencias"[40].

Esta función predicada por Ponz de los cuadernos de estampas arquitectónicas reapareció cuando, como secretario de la Academia de San Fernando, se enfrentó a la publicación de las *Antigüedades Árabes de España* (1787/89-1803). El complejo proceso por el que la Academia consiguió hacerse con un notable número de dibujos de la Alhambra de Granada (fig. 6), de la Mezquita de Córdoba y de otros notables monumentos de ambas ciudades andaluzas, se conoce bien[41]. No obstante, se pueden aportar novedades como el papel jugado por Ponz cuando, a principios de 1786, el conde de Floridablanca se interesó por el estado de este proyecto detenido hacía ya unos años. En la primavera de 1786 Jovellanos propuso la necesidad de emprender un ambicioso "análisis científico" de la arquitectura árabe para acompañar la edición

[40] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXII.
[41] Rodríguez, 1992. Almagro, 2015.

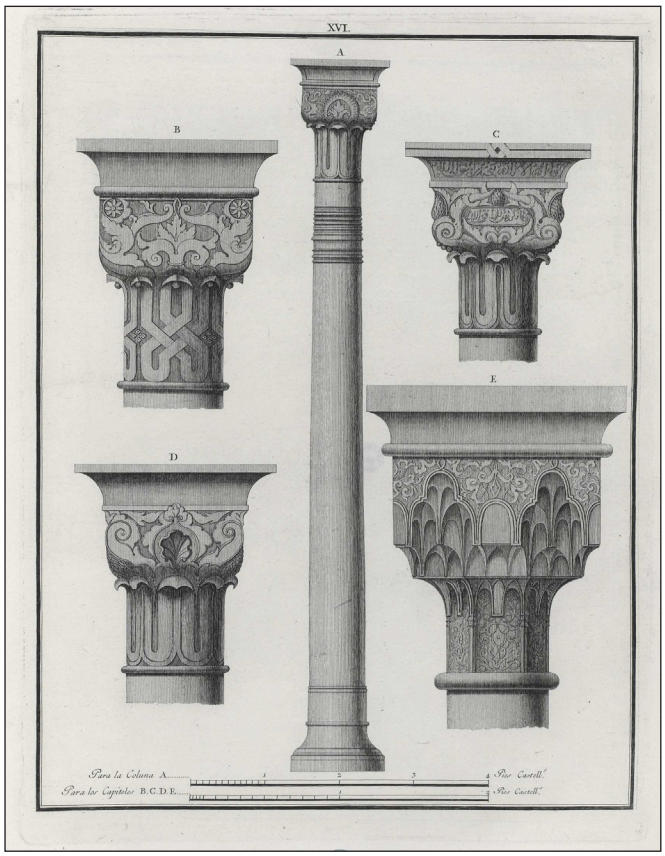


Fig. 6. José de Hermosilla (dib.) y José de Murguía (grab.), *Columna y capiteles de la Alhambra*, h. 1787, del tomo I de las *Antigüedades Árabes de España*.

de las estampas almacenadas en San Fernando[42]. En una carta particular dirigida a Floridablanca en mayo de 1786, Ponz elogiaba la "sublimidad del plan" de Jovellanos que la Academia había hecho suyo. Sin embargo, determinar el carácter de la arquitectura árabe para "compararla científicamente" con la grecorromana, supondría tiempo y obstáculos porque resultaría difícil dar con quien pudiese llevarlo a cabo. De ahí que lo juzgase "uno de aquellos proyectos o sueños hermosos" que se solían presentar pero no realizar[43]. Estas razones convencerían a Floridablanca, que decidió se publicasen las estampas como estaban con alguna "breve explicación".

Tal "breve explicación" fue redactada por Ponz, quien presentó a Floridablanca dos versiones, diferenciadas ante todo porque en una se hacía referencia a la Academia mientras que en la otra no. El propio Ponz manifestó su preferencia por el segundo prólogo, el definitivamente publicado[44], para evitar la impresión

[42] Se contextualiza este informe de Jovellanos en el marco de sus escritos artísticos en Crespo y Domenge, 2013: 31-34.

[43] AHN, Estado, Leg. 3178.

[44] Se escogió éste porque, en palabras de la secretaría de Estado, "no nombrándose la Academia en dicho escrito, de ningún modo queda comprometida". AHN, Estado, Leg. 3178.

"de que la Academia se había ocupado en restablecer los arabescos en vez del buen gusto, y que no nombrándola se evita el riesgo de la crítica". Aquí encontramos la razón profunda del desapego de Ponz por esta iniciativa. Efectivamente, en la primera presentación, la desechada, se detalló el papel de la Academia en cada paso de este proyecto de estampar las *Antigüedades Árabes*; incluso se justificaba que en un determinado momento lo hubiese aparcado ya que había "otros asuntos más inherentes al verdadero adelantamiento de las artes", como mejorar la instrucción de los discípulos o atacar las producciones churriguerescas, es decir, las principales preocupaciones de Ponz al frente de la secretaría[45]. Con tales expresiones parecía quererse disculpar de la falta de sentido, según su punto de vista, de que la Academia hubiese invertido una notable cantidad de recursos en dar a luz un conjunto de grabados de monumentos árabes, de una arquitectura en absoluto ejemplar y de muy limitada capacidad formativa[46].

Al publicarse después de la segunda y última edición (1784) del tomo VII del *Viage*, las *Antigüedades Árabes* no fueron citadas por Ponz. En todo caso, las publicaciones españolas tuvieron un párrafo específico en su relación, lo que revela su especial interés. Ponz no escondió sus carencias al afirmar que los libros sobre arquitectura en español eran escasos y "raros los más de ellos"[47]. Para acortar esta sentida distancia respecto a las naciones más prolíficas, recomendó la traducción de obras extranjeras, algo que no era nuevo y que, como vimos líneas atrás, adquirió un nuevo impulso en la Academia de San Fernando durante su secretaría. Ponz citó la traducción de Vitruvio por Miguel de Urrea publicada en 1582, las *Medidas del Romano* (1526) de Diego de Sagredo —siguiendo a Galiani lo definió como un compendio del clásico romano[48]—, así como la edición del tercer y cuarto libro

[45] AHN, Estado, Leg. 3178.

[46] En los años siguientes, esta idea continuó instalada en ciertos círculos académicos. En sendos informes de 1815 y 1816, el bibliotecario de San Fernando Juan Pascual Colomer calificó las *Antigüedades* como "un pensamiento poco feliz": si bien resultaba de interés dar a conocer los monumentos árabes, la Academia tenía en aquella época como tarea primordial extender por el reino "el buen gusto de la arquitectura grecorromana viciada a principios del siglo pasado por los extravíos de Nicolás de Churriguera y otros malos arquitectos". Por tanto, lo conveniente hubiese sido "haber puesto buenos libros elementales del arte de edificar y modelos dignos de imitación en manos de los discípulos y profesores para sus adelantamientos. Querer publicar en aquella época monumentos de la arquitectura árabe en España fue lo mismo que empezar una obra por donde debía finalizarse". Archivo RABASF, sig. 1-26-1. A lo largo de su *Viage*, Ponz no mostró un especial interés por el arte árabe mientras sí, por ejemplo, por el gótico. Crespo, 2012.

[47] Los tratados barrocos de pintura también eran difíciles de encontrar durante las décadas ilustradas. Hasta su reedición de 1795-1797, tenemos diversos testimonios de la dificultad de adquirir el de Palomino. En cuanto a Pacheco y Carducho, tal era su escasez que a principios del siglo XIX la Academia de San Fernando barajó su reedición. Archivo RABASF, sig. 1-25-1.

[48] Eugenio Llaguno otorgó un papel protagonista a Sagredo en la restauración de la arquitectura grecorromana en España, siendo el primer libro "y por muchos años el único que se vio en lengua castellana, y aun en otras le precedieron pocos". Lo definió como "un compendio de Vitruvio libre y hecho sin bastante exactitud". El erudito vasco no tuvo demasiada buena opinión de la traducción de Vitruvio a cargo de Urrea. Llaguno/Ceán, 1829: I, 174 y 176 y III, 5.

de Serlio a cargo de Francisco Villalpando, "con estampas muy bien hechas"[49]. En cuanto a traducciones del siglo XVIII, citó el *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio* de Perrault por Castañeda, la de Miguel Benavente de los *Elementos de toda la architectura civil con las mas singulares observaciones de los modernos* (1763) de Christian Rieger y la de Miguel Sánchez Taramas del *Tratado de fortificación* de John Muller, "aumentando la obra con notas, adiciones y estampas"[50]. En la segunda edición de este tomo, ya dijimos se incluyó una nota sobre la traducción de Vitruvio de Ortiz y Sanz, presta a publicarse en la Imprenta Real.

De las obras originales españolas, más allá de la cita puntual de los tratados de Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Torija y Vicente Tosca, destacar su elogio de la *Varia Commesuracion para la Esculptura y la Architectura* (1585) de Juan de Arfe, una obra juzgada por Ponz como un "provechoso libro" cuya última parte se dedicaba a la arquitectura[51]. Su relación la finalizó con el futuro tomo dedicado a la arquitectura —"debe esperar el público un docto y completo tratado de arquitectura"[52]— que cerraría los *Elementos de Matemáticas* de Bails. En la citada segunda edición del tomo VII, ya pudo informar que el volumen sobre arquitectura de los *Elementos* de Bails había visto la luz en 1783[53]. Efectivamente, el tomo IX de los *Elementos* se dedicó a

[49] Ponz se refirió a la edición de Villalpando de 1563, desconociendo la primera de 1552. Llaguno también pareció ignorar esta primera edición. En su historia de la arquitectura, Villalpando ocupaba un puesto de honor como uno de los primeros grandes arquitectos en restaurar plenamente la gramática grecorromana; su traducción de Serlio también la juzgó modélica. Llaguno/Ceán, 1829: II, 59-62. Llama la atención que Ponz no citase la edición de *Los diez libros de architectura* de Alberti a cargo de Francisco Lozano publicada en 1582. Llaguno fue demoledor en su juicio, tildándola de "bárbara", tal vez obra de un hijo de Lozano todavía estudiante de gramática. Sin embargo, como él mismo admitía, esta traducción al español, aun siendo tan pésima, manifestaba "que entonces empezaba a florecer el estudio de la arquitectura, pues aun los profesores [...] conocían los libros clásicos, se ocupaban en su traducción o procuraban que otros los tradujesen". Llaguno/Ceán, 1829: III, 32. Pero todavía resulta más sorprendente que Ponz ignorase la edición de Francisco de Praves del *Libro primero de la Architectura de Andrea Palladio* (1625), sobre todo por los comentarios positivos que suscitó entre otros eruditos académicos. Llaguno afirmó que hizo su traducción "con inteligencia y por consiguiente con claro estilo", lamentando que "cundiendo tanto los libros inútiles, sea este uno de los más difíciles de hallar" y, sobre todo, que seguramente por su falta de despacho no tradujese los otros tres libros de Palladio. Llaguno/Ceán, 1829: III, 144. Fue precisamente la falta de ventas de la edición de 1797 de los dos primeros libros de Palladio lo que enfrió la iniciativa de la Academia de San Fernando de publicar los restantes. Crespo, 2007. En el prólogo al Palladio de 1797 de la Academia, Ortiz y Sanz no desdeñó la traducción de Praves: "aunque la traducción no es muy exacta, tiene algún mérito, y la circunstancia de ser la primera traducción de Palladio en otra lengua. Las láminas son de madera, pero bastante arregladas a la primera edición de Palladio". Palladio, 1797: X. Anotemos que las antiguas ediciones en español de Alberti y Palladio se encontraban en la biblioteca de la Academia de San Fernando. Curiosamente, la edición del Serlio de Villalpando que poseía era la de 1552. Ver entradas 18, 746 y 914 de Bédat, 1967-1968.

[50] Crespo, 2017.

[51] Son conocidas las ediciones dieciochescas del tratado de Arfe en 1736, 1763, 1773, 1795 y, una última, por la Imprenta Real, en 1806.

[52] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXIV-XXV.

[53] Publicó este tomo con anterioridad al VII y VIII, si bien hacía ya tiempo que los tenía escritos. Esto se debió, según confesó el propio Bails, porque "cuando algunos individuos de la Academia que constantes

la arquitectura, publicándose en 1790 la primera parte de la arquitectura hidráulica, esto es, de la ingeniería civil[54]. Como el propio Bails se encargó de advertir en sus trabajos y la erudición moderna ha demostrado[55], tanto sus enciclopédicos *Elementos* como sus *Principios de Matemática* (1776) eran un compendio de capítulos y fragmentos tomados de otras obras: "cuanto publicamos es ajeno y no hay en nuestros escritos nada nuestro sino es la coordinación y las equivocaciones"[56]. Anotemos que las principales fuentes de Bails para su tomo sobre la arquitectura fueron François Blondel, Milizia y Palladio, tres autores incluidos en la relación del *Viage de España*. Por algunas notas documentales, creemos que Ponz fue un destacado valedor de Bails y de su obra en el seno de la Academia[57]. El mismo año en que apareció la primera parte de la arquitectura de los *Elementos*, Ponz se refirió a ella en el prólogo del tomo XI del *Viage*, también publicado en 1783, como autoridad para afianzar la tesis de la importancia de los árboles en los jardines y casas de campo[58]. Recordemos además que los once volúmenes de los *Elementos* (1779-1790) vieron la luz bajo la secretaría de Ponz.

Sin negar las carencias respecto a la literatura arquitectónica de Italia y Francia, la lista que hemos detallado en el anterior párrafo probaba, en opinión de Ponz, que la española no resultaba tan exigua como algunos creían. Destacó que en la "edad de Felipe II, de Felipe III y aun de la de Carlos V", una vez recuperada la gramática grecorromana, España contó con un nutrido elenco de grandes arquitectos que levantaron imponentes edificios en múltiples ciudades españolas[59]. Herrera y lo herreriano, El Escorial y Valladolid, suponían para Ponz la cima de este periodo áureo de la arquitectura española. Según el secretario de San Fernando, con el estudio de los mejores tratados "que había" en español y con la adecuada imitación de lo más ejemplar que se encontraba en tales arquitectos y sus edificios, la arquitectura en España, aunque no hubiese alcanzado "el más alto grado de perfección", por lo menos "se hubiera mantenido en un estado honroso y floreciente". Pero esta mirada

---

han apadrinado y promovido todas mis tareas, viendo ya impresa toda la obra, menos el tomo IX, y segura por lo mismo de las contingencias a que la tuvo expuesta la oposición de un partido que desde los principios repugnó se gastasen en obras matemáticas, ajenas, según decía, del instituto, caudales destinados en su concepto para otros fines, me insinuaron ser ya tiempo de darse a la imprenta el tratado de arquitectura". Archivo RABASF, sig. 1-26-5.

[54] Dado su éxito de ventas (en diciembre de 1795 algunos particulares habían mostrado su interés por comprarlo, pero ya se habían agotado los 1500 ejemplares impresos), el tomo relativo a la arquitectura se reeditó, con mínimas alteraciones, en 1796. En cambio, la segunda parte de la arquitectura hidráulica no llegó a publicarse jamás porque Bails, fallecido en julio de 1797, no pudo finalizarla. Archivo RABASF, sig. 1-25-5 y 1-26-5.

[55] Véase especialmente el minucioso análisis de Pedro Navascués (1983) en su estudio crítico *De la Arquitectura Civil* de Benito Bails.

[56] Bails, 1776: 3.

[57] Véase por ejemplo el expediente titulado "Bails, sobre hacer la Academia por sí misma los regalos de los tomos que se imprimen del Curso de Matemáticas y no por medio de su autor. 1790" que se encuentra en Archivo RABASF, sig. 1-26-5.

[58] Ponz, 1772-1794: XI, Prólogo, XXVIII.

[59] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXV.

al pasado la consideró importante no sólo "para indagar[…] lo que pertenece a las reglas[…] del arte", sino también para determinar sus épocas, origen, progresos y decadencia, los mejores profesores que existieron, las honras recibidas y los medios de los que se valieron para superar las dificultades[60]. Para ello, para hacer efectiva esta lección, los libros resultaban imprescindibles. De ahí que en una nota del prólogo de este tomo VII se felicitó porque "puede esperar el público una obra de historia de la arquitectura en España", donde consultar la trayectoria de los más relevantes arquitectos del país y las fábricas que levantaron. Se refería al trabajo que Eugenio Llaguno inició a finales de la década de los años 60, pero no publicado hasta 1829 con las adiciones de Ceán Bermúdez[61]. Ya hemos anotado que Ponz mantuvo una estrecha vinculación con Llaguno, tal vez incluso decisiva a la hora de acometer su *Viage de España*, habiendo comprobado a lo largo de estas líneas su encuentro en determinados proyectos sobre literatura artística.

En todo caso, según Ponz, para que la arquitectura española lograse "el más alto grado de perfección", lo necesario era determinar mediante la razón los principios del lenguaje arquitectónico y definir su preciso vocabulario. De ahí su defensa de Laugier y Milizia, de su pensamiento crítico, que situaría al secretario de San Fernando en la órbita del denominado racionalismo arquitectónico. De hecho, aunque el *Viage de España* pretendió dotar de un renovado prestigio a las bellas artes, se preocupó de igual modo por proporcionar principios para depurar su práctica, mostrando a través del análisis del patrimonio construido, las soluciones más adecuadas y las que no lo eran, aquellas que no podían justificarse desde la naturaleza debida de la arquitectura.

El libro de Ponz supuso un amplio recorrido crítico por las bellas artes españolas. El influyente escritor Juan Sempere y Guarinos escribió que en el *Viage* se juzgaban las obras de arte del país "con libertad" y "con conocimiento"[62]. La imparcialidad y el espíritu crítico fueron reiterados por los contemporáneos como rasgos característicos del *Viage*. Tales valoraciones no desagradarían a su autor. De hecho, Ponz ni siquiera consideró que todo fuese ejemplar en el siglo áureo de la arquitectura española que él mismo afirmó se vivió entre los reinados de Carlos V y Felipe III. Hasta del Escorial señaló defectos si bien no los atribuyó a Juan de Herrera sino a sus comitentes[63]. En su admirada Valladolid, frente a la fachada de las Angustias, obra que atribuyó a algún discípulo de Herrera, escribió que sería

[60] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XVII.

[61] Ponz, 1772-1794: VII, Prólogo, XXV nota 1.

[62] Sempere, 1785-1789: III, 251.

[63] El altar mayor "no hace el todo de él grande efecto desde alguna distancia", advirtiendo Ponz que esto se debía a que parecía pegado a la pared y a que lo formaban diversos cuerpos, "pero este era el uso, y práctica de entonces, y al artífice le faltaría la libertad de pensar de otro modo". Por esta circunstancia también explicaba la bóveda del coro en el primer tramo de la iglesia y los escalones que conducían al presbiterio (Ponz, 1772-1794: II, C. III, 19 nota 1). La cúpula no conseguía ser elegante porque "contra la opinión de Juan de Herrera se le quitó á la cúpula otro pedestal de once pies de alto, que la hubiera hecho más gentil, y elevada" (Ponz, 1772-1794: II, C. III, 14).

más acertada "si la cornisa intermedia fuese de menos vuelo, y dichas columnas estuviesen sin pedestales"[64]. De la iglesia del convento de San Miguel de los Reyes dijo que su fachada tenía "tres cuerpos, ¡cuánto mejor hubiera hecho uno, respecto de ser sola una la pieza, y plano de la iglesia!"[65]. Tal "impropiedad" ya la había denunciado al hablar de la fachada de los Jesuitas de Alcalá de Henares, atribuida a Juan de Mora, el más preclaro continuador del legado de Herrera. A pesar de juzgarla una fachada de "bella proporción, y mucha magestad" censuró su división en dos cuerpos y, con algo de tibieza, la presencia en los extremos de pirámides decorativas sobre pedestales[66].

No hay duda de que el *Viage* persiguió contribuir a la afirmación de la nueva ideología académica —y por extensión oficial— abarcando también la definición de su gramática artística. Por ello, fue bien acogido en los medios profesionales. Fueron muchos los artistas que lo tuvieron en su biblioteca y no menos los eruditos o literatos que lo recomendaron como una piedra de toque para "reanimar el buen gusto" del país. Las escuelas provinciales de dibujo no dudaron en ponderarlo en sus documentos oficiales. Por ejemplo la de Cádiz, que no sólo lo elogió en los *Estatutos* que publicó en 1795[67], sino que lo adquirió al poco de abrir sus puertas en 1789[68]. Aunque el *Viage* fue estrictamente *de España*, no abordando la situación americana ni siquiera de manera tangencial, resulta revelador que fuese una de las obras solicitadas desde Méjico por el grabador formado en las aulas de San Fernando Jerónimo Antonio Gil, para la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos[69]. Cabría remarcar que la relación de libros del prólogo del tomo VII, a pesar de su heterogeneidad, manifestaba una preocupación prioritaria por los aspectos estilísticos, por la codificación de un canon formal. Como envés a sus ataques a los excesos plásticos de la "secta churrigueresca", destacó dos obras eminentemente críticas y "literarias" como las de Laugier y Milizia, incidiendo de manera especial en los tratados que planteaban una definición de los elementos proyectuales y gramaticales —incluidos por supuesto los órdenes arquitectónicos— y aquellos que ofrecían un amplio abanico de soluciones válidas si se sabían leer. El mismo *Viage de España* tuvo este horizonte de enseñar a ver.

Sin embargo, el *Viage* ni fue ni aspiró a ser un tratado artístico; nunca quiso usurpar el lugar que correspondía al tratado o tratados de arquitectura que la Academia de San Fernando anheló componer[70]. Ya al inicio del tomo III, describiendo

[64] Ponz, 1772-1794: XI, C. II, 43.

[65] Ponz, 1772-1794: IV, C. IX, 27.

[66] Ponz, 1772-1794: I, C. VII, 9.

[67] Estatutos, 1795: IV.

[68] Martínez López, 2001: 25.

[69] Escontría, 1929: 114. Debo esta noticia a la generosidad de la investigadora María del Carmen Alonso Rodríguez.

[70] En alguna otra ocasión nos hemos referido a la falta de carga teórica del *Viage*. Crespo, 2012: 342 y ss. Esto fue algo que ya se advirtió a principios del siglo XIX, cuando las principales ideas del *Viage*, en especial su censura al barroco, se habían consolidado. Entre los informes de los censores que nombró en 1819 la Academia de San Fernando para analizar los méritos de las *Instituciones de Arquitectura* de

el retablo y la decoración escultórica de la entrada de la capilla de Santa Elena de la catedral de Cuenca, obra plateresca de las primeras décadas del siglo XVI, Ponz elogió la calidad de las partes de las que se componía, la maestría con la que estaba tallada toda la decoración. No obstante, advirtió que debería censurarse "la disposición del todo", es decir, la multitud de objetos que inundaban toda la capilla, la variedad de columnas en un mismo cuerpo tanto en la entrada como en el retablo mayor y que algunas tuviesen forma de balaustres o se alzasen sobre pedestales. Consideraba que este tipo de censuras detalladas estaban de más en su trabajo ya que "no nos hallamos en estado de usar cedazo tan fino", advirtiendo acto seguido que no se proponía "discernir las obras buenas de las mejores; sino que se entienda si es posible lo que es bueno, y lo que es pésimo, digno de que se acabe, y perezca". Ponz afirmó que su intención se reducía a realizar una "criba" para "separar el trigo de las granzas"[71].

Pero su espíritu crítico no sólo estaba limitado por su voluntad de no entrar en honduras. Aunque citase en un par de ocasiones la modélica cabaña primitiva, para desechar por ejemplo las columnas salomónicas[72], él mismo se distanció en otros momentos del racionalismo arquitectónico, de lo que consideró excesos de "puristas" y "rigoristas". Así, describiendo la capilla mayor del convento de San Francisco de Baeza señaló que su arquitecto, Andrés de Vandelvira, "profesor sin duda de gran mérito, y muy original", se tomó "alguna licencia en dar tanta elevacion á las columnas; pero tuvo seguramente sus razones, pues no hizo tal en otros célebres edificios de su mano". Esto, que los "rigoristas" lo tendrían por un error, afirmó le otorgaba a dicha capilla "grandiosidad, y al mismo tiempo gentileza"[73].

Ortiz y Sanz, detengámonos en el elaborado por Manuel de la Peña y fechado el 20 de junio de 1820. Entre otras críticas al tratado manuscrito de Ortiz, para Peña "deberían suprimirse los párrafos desde el 164 hasta el 179 inclusive, en que aplica la autoridad de nuestro viajero de España. Don Antonio Ponz tuvo mucho celo en el aumento y esplendor de las artes, sin embargo, sus censuras en punto de arquitectura no se dirigen más que a desterrar el mal gusto de los ornatos: hizo mucho en esto pero no son instituciones[…] La crítica del benemérito Ponz, como viajero es buena, pero esta no es la ciencia de la arquitectura" (Archivo RABASF, sig. 1-16-44). Unos años antes, en 1807, Ramón de la Quadra y Juan Antonio Almagro presentaron sendos memoriales a la Academia de San Fernando para proseguir el viaje de Ponz. La junta que examinó tales proyectos afirmó que si bien el *Viage* había tenido muy beneficiosos efectos, cabía orientarlo en otra dirección: "formado ya el gusto e ilustrada la Nación se debería aspirar en esta clase de obras a la perfección posible, para que nos hicieran el honor debido por medio de la exactitud en la parte técnica y filosófica de las artes, y en la biográfica de los Autores o Profesores nacionales" (Archivo RABASF, sig. 1-16-44).

71 Ponz, 1772-1794: III, C. I, 37 y 38.

72 Ponz, 1772-1794: IV, C. VII, 10 y IX, Prólogo, XIII, nota 1.

73 Ponz, 1772-1794: XVI, C. II, 73. No fue el único dentro de las coordenadas académicas que en estas décadas puso en letra de molde críticas a los "puristas modernos". Son conocidas las de Ortiz y Sanz en el prólogo a su edición de Palladio. Palladio, 1797: XVI. De gran interés son igualmente las aparecidas en las *Instituciones de Arquitectura* (1792) de Francisco Antonio Valzaina, quien arremetió contra los "puristas modernos, quienes presumen restablecer la buena Arquitectura con reducirla a una suma esterilidad, sin conocer que con la imitación de su favorita choza que tanto encargan, intentan privarla de su mayor gracia y gentileza", censurando "el empeño de algunos modernos en desaprobar en la decoración de los edificios, todo aquello que les parece no convenir con la de aquella primera choza,

Lo cierto es que Ponz nunca pretendió cortar y enfrentarse sin reservas a la tradición moderna. La razón que defendió no conllevaba una *tabula rasa* respecto de este pasado, abrirse a un escenario radicalmente nuevo, sino que permitía reencontrarse y asimilar cierta tradición de la que se predicó un valor universal y que se inscribía en un sistema ideológico respetuoso con el existente. En todo ello se revela su carácter moderado, su distancia respecto a los *espíritus fuertes*. Ponz siempre perteneció y confió en el sistema, al menos en sus componentes vertebradores y definitorios. Rechazó la libertad de prensa, el libre pensamiento y sus atrevidas actitudes, participando de aquella actitud crítica contenida que recordaba el marqués de Caraccioli:

> no hay cosa más acertada que pedir a Dios nos libre del inmoderado deseo de saber. Del propio modo que el mar, tiene límites nuestro entendimiento, y cuando intenta salirse de ellos se desmanda y se pierde[74].

Ponz se opuso a derivar únicamente de la tratadística clásica la definición de los principios y del código figurativo que debían regenerar la arquitectura en España. Sin embargo, la razón no conllevaba lanzarse al mar sin derroteros o a sobrevolar lo dado sin ataduras, a que ella y solo ella decidiese el paso. El criticismo de Ponz no cancelaba saberes y sistemas de un pasado que sustentaba el presente, sino que los alumbraba con una luz que se confiaba regeneradora. Tradición y razón se relacionaban en la ecuación formulada y pretendida por la Ilustración moderada. También la biblioteca propuesta por Ponz para el aprendizaje de la arquitectura y los caminos trazados en el *Viage* perseguían este encuentro.

BIBLIOGRAFÍA

Almagro Gorbea, Antonio (ed.) (2015). *El legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fundación Mapfre.

Bails, Benito (1776). *Principios de Matemática*. Tomo I. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra.

Bédat, Claude (1967-1968): "La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". En: *Academia*, 25, pp. 5-52; 26, pp. 31-85.

Bédat, Claude (1969): "Don Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando. Polémica en torno a su nombramiento". En: *Academia*, 29, Madrid, pp. 17-29.

Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Bérchez Gómez, Joaquín (1981): "J. F. Ortiz y Sanz: Correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780-1782)". En: *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, Valencia, pp. 62-70.

---

que suponen construida por un salvaje, la que se les ha antojado denominar obra de la naturaleza, cuando si así fuera, sería en realidad parto de la ignorancia" (pp. 128-129).

[74] Caraccioli, 1788: 171. Para la ideología ilustrada de Ponz, Crespo, 2012: 47-67.

Blasco Esquivias, Beatriz (2013): "Wendel Dietterlin y el origen del Barroco en España. Notas sueltas". En: Piazza, Stefano (ed.): *Testo, immagine, luogo. La circolazione dei modelli a stampa nell´architettura di età moderna*. Palermo: Caracol, pp. 99-109.

Calatrava, Juan (1999). *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*. Granada: Universidad de Granada.

Caraccioli, marqués de (1788). *Idioma de la Razon*, compuesto en frances por el--- traducido de francés en castellano por Don Francisco Mariano Nipho, 6ª edición. Madrid: Imprenta de Miguel Escribano.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1921). "El churriguerismo (Discurso inédito de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez)". En: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Año III, Noviembre-Diciembre, 1921, 6, Santander, pp. 285-300.

Cera Brea, Miriam (2014): "La biblioteca de Ceán Bermúdez". En: *Academia*, 116, Madrid, pp. 201-222.

Cera Brea, Miriam (2019). *Arquitectura e identidad nacional en la España de las Luces. Las "Noticias de los arquitectos" de Llaguno y Ceán*. Madrid: SEESXVIII, Maia Ediciones.

Crespo Delgado, Daniel (2002): "Il giro del mondo: el Viage fuera de España (1785) de Antonio Ponz". En: *Reales Sitios*, 152, Madrid, pp. 64-81.

Crespo Delgado, Daniel (2007): "Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística". En: *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, Madrid, pp. 31-60.

Crespo Delgado, Daniel (2012). *Un viaje para la Ilustración. El «Viaje de España» (1172-1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Marcial Pons.

Crespo Delgado, Daniel (2016): "Escribir la historia de la arquitectura en la España de las Luces". En: *Cuadernos dieciochistas*, 17, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 115-147.

Crespo Delgado, Daniel (2017): "Miguel Sánchez Taramas y Benito Bails, dos tratados de ingeniería hidráulica de la España de la Ilustración". En: Alicia Cámara y Bernardo Revuelta (coord.): *La palabra y la imagen. Tratados de ingeniería entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, pp. 123-145.

Crespo Delgado, Daniel / Domenge Mesquida, Joan (2013): "Jovellanos: la Ilustración, las Artes y Mallorca". En: *Gaspar Melchor de Jovellanos. Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Madrid: Akal, pp. 13-145.

Décultot, Élisabeth (2000). *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l´histoire de l´art*. París: PUF.

Defourneaux, Marcelin (1973). *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus.

Díaz Moreno, Félix (2015): "José Ortiz y Sanz y la recuperación de la memoria de la Antigüedad: tradición y traducción del texto vitruviano". En: Lafarga, Francisco / Pegenaute, Luis (eds.): *Varia lección de traducciones españolas*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 29-38.

Distribucion de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 14 de Julio de 1787 (1787). Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

Domergue, Lucienne (1984). *Le livre en Espagne au temps de la Révolution française*. Lyon: PUL.

Domergue, Lucienne (1996). *La censure des livres en Espagne à la fin de l´Ancien Régime*. Madrid: Casa de Velázquez.

Escontría, Alfredo (1929). *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*. México: Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, S.A.

Estatutos provisionales del Estudio de Bellas Artes de la ciudad de Cádiz (1795). Cádiz: s.l.

Falcón, Teodoro (2008-2009): "Influencia de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana". En: *Laboratorio de Arte*, 21, Sevilla, pp. 117-134.

Galera Andreu, Pedro A. (1994): "Naturalismo y antinaturalismo en el ornamento barroco hispano: La discutida huella de Dietterlin en España". En: *Los Clasicismos en el Arte Español*: Actas del X Congreso del CEHA. Madrid: UNED, pp. 493-500.

García López, David / Crespo Delgado, Daniel (2016): "Obras crepusculares". En: Santiago, Elena M.ª (ed.): *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, CEEH, pp. 269-280.

Llaguno, Eugenio / Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real.

Martínez López, Rosario (2001). *La Biblioteca de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, 2 vol. Cádiz: Diputación de Cádiz.

Martínez Pérez, Alejandro (2014): "Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de la *Historia del arte de la Antigüedad* de Diego Antonio Rejón de Silva". En: *Winckelmann, Johann Joachim. Historia de las artes entre los antiguos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. XIII-XXX.

Milizia, Francesco (1798). *De l´art de voir dans les Beaux Arts. Traduit de l´italien de Milizia, suivi des institutions propres á les faire fleurir en France, et d´un etat des objets d´arts, dont ses musées ont eté enrichis par la guerre de la Libertè, par le General Pommereul*. París: Chez Bernard.

Milizia, Francesco (1827). *Arte de ver en las bellas artes del diseño, segun los principios de Sulzer y Mengs*, escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustin Cean-Bermudez… Con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes. Madrid: Imprenta Real.

Navarrete Martínez, Esperanza (1999): "Adquisición de libros para la biblioteca de la Academia de San Fernando (1794-1844)". En: *Academia*, 88, Madrid, pp. 127-165.

Navascués Palacio, Pedro (1980): "Reflexiones sobre Palladio en España". En: Ackerman, James S.: *Palladio*. Madrid: Xarait Ediciones, pp. XIII-XXIV.

Navascués Palacio, Pedro (1983). *Estudio crítico «De la Arquitectura civil de Benito Bails»*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Palladio, Andrés (1797). *Los Quatro Libros de Arquitectura… traducidos e ilustrados con notas por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real.

Peña, Concepción de la (1992): "Estudio Preliminar". En: Milizia, Francisco de: *Arte de ver en las bellas artes del diseño*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, pp. XLIV-XLVI.

Pommier, Édouard (1989): "Winckelmann et la vision de l´Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution". En: *Revue de l´Art*, 83, París, pp. 9-20.

Pommier, Édouard (1991). *Winckelmann: la naissance de l´histoire de l´art à l´époque des Lumières*. París: Musée du Louvre, conférences et colloques.

Ponz, Antonio (1772-1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Ibarra.

Ponz, Antonio (1785). *Viage fuera de España*. Madrid: Joaquín Ibarra.

Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792 (1992). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1990-1991): "José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura". En: Ortiz y Sanz, José: *Instituciones de Arquitectura Civil acomodadas en lo posible a la doctrina de Vitruvio (1819)*. Madrid: COAM, II, pp. 1-126.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1992). *La memoria frágil. José de Hermosilla y «Las Antigüedades Árabes de España»*. Madrid: COAM.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2003): "La sombra de un edificio: El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros borbones (1700-1770)". En: *Quintana*, 2, Santiago de Compostela, pp. 57-94.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2013): "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España". En: *Boletín de Arte*, 34, Málaga, pp. 247-296.

Rodríguez Ruiz, Delfín (dir.) (2018). *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*. Catálogo de exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 21 de diciembre de 2017 al 27 de mayo de 2018, Madrid: Comunidad de Madrid.

Sambricio, Carlos (1973): "Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura". En: *Revista de Ideas Estéticas*, 31 (122), Madrid: CSIC, pp. 159-174.

Sambricio, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Instituto de Estudios de Administración Local.

Sambricio, Carlos (2015): "Hermosilla y el origen de la modernidad arquitectónica: de los «Novatores» al primer clasicismo". En: Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.): *José de Hermosilla y Sandoval: arquitecto e ingeniero militar*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, pp. 99-117.

Sempere y Guarinos, Juan (1785-1789). *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores Escritores del reynado de Carlos III*. Madrid: Imprenta Real.

Silva, Francisco María de [duque de Almodóvar] (1792). *Década Epistolar sobre el estado de las letras en Francia*. 2ª edición. Madrid: Sancha.

Fecha de recepción: 31-X-2019
Fecha de aceptación: 2-XII-2019

Academia 121, 2019, 35-70 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

EL *DICCIONARIO* DE CEÁN BERMÚDEZ Y SU PUBLICACIÓN POR LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Esperanza Navarrete Martínez
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen: Hay aspectos de la publicación del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España* que no han sido dados a conocer en su conjunto, o al menos no con todos los detalles que arroja el expediente conservado en el Archivo de la Academia. Tan importantes como las cuestiones prácticas relacionadas con el proceso de impresión y de distribución, son las relaciones, en algunos momentos tensas, entre Ceán, y sus herederos, con la Institución.

Palabras clave: Diccionarios de artistas; historiadores del arte españoles; privilegio de imprenta; imprentas en Madrid; siglo XVIII; siglo XIX.

CEÁN BERMÚDEZ'S *DICTIONARY* AND ITS PUBLICATION BY THE REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Abstract: There are some aspects of the publication of the *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España* (Historical Dictionary of the Fine Arts Professors of Spain) that have not hitherto been brought to light as a set, or at least not with all the details to be gleaned from the file kept in the Academy's archive. These include practical issues such as the printing and distribution process, but equally important are the relationships, at times fraught, between, on the one side, Ceán Bermúdez himself and his heirs and, on the other, the Academy.

Key words: Dictionaries of artists; Spanish art historians; printing privilege; Madrid printers; eighteenth century; nineteenth century.

Las primeras noticias conocidas de la intención de Juan Agustín Ceán Bermúdez de publicar su Diccionario[1], en el que llevaba años trabajando, son del año 1799, cuando desde hacía pocos meses gozaba del nombramiento de académico de honor de la de San Fernando, producido en 1 de julio de 1798[2]. El autor propuso que

[1] Ceán, 1800, 1965.

[2] La publicación del *Diccionario* ha sido objeto de estudios parciales, siendo los más recientes y completos los de García, 2016a, y García, 2016b.

fuera la propia Academia la que costease su publicación, y por ello, el 4 de agosto de 1799 el viceprotector Bernardo de Iriarte[3] presentó a la junta particular dos tomos manuscritos del "Diccionario de las vidas de los pintores y escultores españoles, y de los extranjeros que han trabajado en España", abogando para que se imprimiera a costa de los fondos de la propia Academia, "reintegrándose luego en la venta de ejemplares del costo que hubiese tenido, con lo cual se conseguía que no quedase inédita una fatiga tan erudita y de tantos años [...], y que satisfecha y reintegrada la Academia del gasto de impresión, quedaría el caudal restante de ejemplares a beneficio del autor", explicando que así se lo había planteado el propio Ceán.

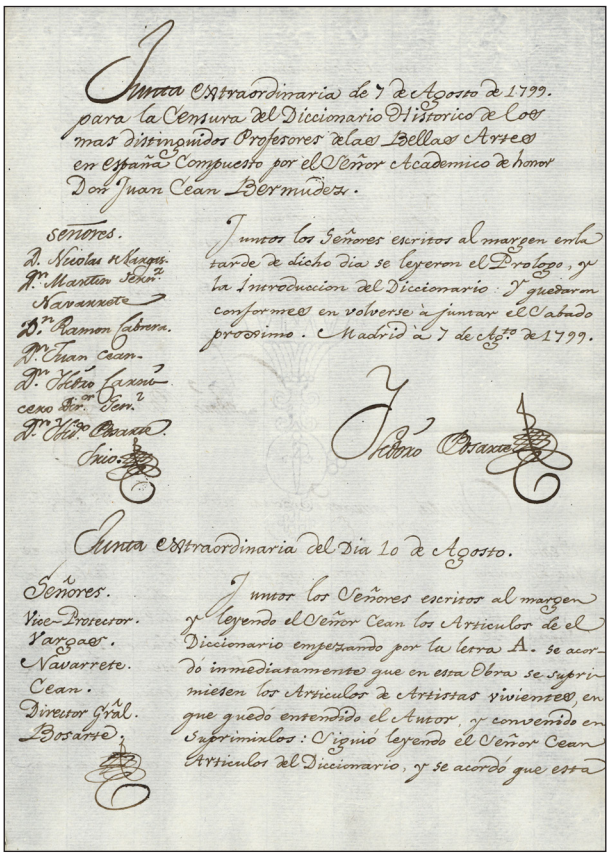
La propuesta fue bien acogida, acordándose formar una comisión especial "de censura" para estudiarla, integrada, además de por el autor, por los académicos Nicolás de Vargas, Martín Fernández de Navarrete, Ramón Cabrera, Isidro Carnicero (como director general de la Academia en esos momentos), e Isidoro Bosarte (como secretario general)[4]; también se incorporaría a ella el viceprotector[5]. Con tal motivo se reunieron en varias ocasiones, leyéndose el texto en voz alta y en presencia de todos. En una de estas ocasiones, cuando Ceán estaba leyendo "los artículos empezando por la letra A, se acordó inmediatamente que en esta obra se suprimiesen los artículos de artistas vivientes". Más adelante se reunirían solamente el autor y el director general, encargado de hacerle todas las recomendaciones que "le pareciesen oportunas para que el autor dé la última mano a este escrito importante a las artes".

Para finales del mismo mes de agosto de 1799 se había revisado ya la mitad de la obra, es decir, de los dos tomos presentados, que terminaban en la letra L, habiendo quedado "muy satisfechos y contentos por la gran copia de noticias de profesores españoles desconocidos, y de otros que han trabajado en España, que la industria laboriosa de muchos años del señor Ceán ha podido llegar a descubrir con documentos auténticos para nueva luz de la historia de las artes en España". Y así, "fue toda la junta de acuerdo que circunstancias tan apreciables merecían una particular protección de la Academia, bajo cuyos auspicios ha procurado el señor

[3] Los viceprotectores que ejercieron en el espacio temporal de este artículo fueron: Bernardo de Iriarte (1792 y 1802), el marqués de Espeja (1803-1814), Pedro Franco (1814-1826), el conde de Torre Muzquiz (1826-1828), el barón de Castiel (1828-1829), Manuel Fernández Varela (1829-1834), el duque de Gor (1838-1840), Martín Fernández de Navarrete (1840-1844), y el marqués de Falces (1844-1846). Esta figura se extinguió con la reforma de los *Estatutos* de 1846, pasando a denominarse presidente, y en los *Estatutos* de 1864 director, ejerciendo como tales: el marqués de Falces (1846-1849), el príncipe de Anglona (1849-1851), Juan Nicasio Gallego Hernández (1851-1852), el marqués del Socorro (1852-1853), el conde de San Luis (1853-1854), y el duque de Rivas (1854-1865). Navarrete, 1999: 41-46. Navarrete, 2018: 5.

[4] Los secretarios generales que ejercieron en el espacio temporal de este artículo fueron: Isidoro Bosarte (1792-1807), José Luis Munárriz (1807-1815), Martín Fernández de Navarrete (1815-1834), Marcial Antonio López (1834-1855), y Eugenio Antonio de la Cámara Muñoz (1855-1881). Navarrete, 1999: 47-53. Navarrete, 2018: 7.

[5] Acta de la junta particular de 4 de agosto de 1799, signatura (en adelante sig.) 3-125: 133v-134r. Todas las fuentes primarias citadas pertenecen a documentos del Archivo de la Academia; y los libros de actas de las sesiones académicas son accesibles en Internet a través de la web institucional: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/manuscritos-digitalizados.



Junta extraordinaria de 7 de Agosto de 1799. para la Censura del Diccionario Historico de los mas distinguidos Profesores de las Bellas Artes en España Compuesto por el Señor Academico de honor Don Juan Cean Bermudez.

Señores.
D. Nicolas de Vargas.
D. Martin Señor
Navarrete
D. Ramon Cabrera.
D. Juan Cean.
D. Pedro Laxara
ceno Sec. Ser.
D. Vic. Protector
Sio.

Juntos los Señores escritos al margen en la tarde de dicho dia se leyeron el Prologo, y la Introduccion del Diccionario. Y quedaron conformes en volverse a juntar el Sabado proximo. Madrid 7 de Agto de 1799.

Junta extraordinaria del Dia 10 de Agosto.

Señores.
Vice-Protector.
Vargas.
Navarrete.
Cean.
Director Gral.
Bosarte.

Juntos los Señores escritos al margen y leyendo el Señor Cean los Articulos de el Diccionario empezando por la letra A. se acordó inmediatamente que en esta Obra se suprimiesen los Articulos de Artistas vivientes, en que quedó entendido el Autor, y convenido en suprimirlos: Siguió leyendo el Señor Cean Articulos del Diccionario, y se acordó que esta

Fig. 1. Actas de las sesiones extraordinarias de 7 y 10 de agosto de 1799, sig. 1-26-2.

Ceán que haya de salir a la luz, y en cuanto al impresor, el señor viceprotector dejó este punto a elección del autor"[6] (fig. 1).

Por consiguiente, se dio el visto bueno a la impresión de estos "dos tomos primeros" y se acordó "su impresión bajo los auspicios de la Academia, dejándose a elección del autor la imprenta en que le pareciese más cómodo imprimir esta obra, y el cuidado de la corrección de las pruebas"[7]. Ceán elegiría pues al impresor, "ajustando con él la impresión, y que libre contra la Academia el importe de ella formando el secretario los libramientos para el importe de las cantidades que se vayan invirtiendo".

Unas semanas después se acordó que "el referido autor corrija las pruebas acompañado de uno de los señores vocales de la junta comisionada, que será el señor don Ramón Cabrera, depositando en ellos la Academia su confianza. Y por último, que a los dos expresados señores se remita un tanto íntegro de este acuerdo con el correspondiente oficio para su inteligencia y gobierno"[8].

[6] Esta comisión especial o extraordinaria se reunió los días 7, 10 y 28 de agosto de 1799. El expediente se encuentra en el legajo sig. 1-26-2.

[7] Acta de la junta particular de 1 de septiembre de 1799, sig. 3-125: 136v-137r.

[8] Acta de la junta particular de 6 de octubre de 1799, sig. 3-125: 139r.

Precisamente, el 9 de septiembre Ceán había escrito a Isidoro Bosarte pidiéndole un oficio comunicando oficialmente el acuerdo respecto a la elección de imprenta,

> "para que yo, en virtud de él, pueda pasar a tratar con los impresores, y hacerles ver mi representación, como a dónde acudir por el importe de los gastos que vayan causando, porque a la verdad, no tengo documento alguno por donde hacerme constar, ni por dónde hacer ver que la obra se puede imprimir sin otra licencia que la que produzca el oficio que usted me pase"[9] (fig. 2).

Bosarte le responde que si no se lo ha enviado ya no es por "algún efecto de pereza o tibieza, o descuido, que no cabe en mi afecto a su persona y buena causa literaria [...] sino un exacto cumplimiento de mis más estrechas obligaciones, entre las cuales coloco y pongo la de servirle en lo que lícita y legalmente pueda como lo verá constantemente". Se estaba refiriendo a que la elección de impresor tenía marcado un procedimiento, pues la Academia ostentaba privilegio de impresión, que en este caso no podía saltarse[10]. Según le explica, Ceán debía proponer a la junta particular un impresor determinado, y

> "Entonces acuerda la junta elegirlo y nombrarlo para la impresión de esta obra, con lo cual la Academia guarda su privilegio concedido por estatuto sin enajenarlo a ningún particular. Hecho esto se pasa por secretaría oficio al impresor haciéndole saber el privilegio de la Academia, y cometiéndole la impresión de esa obra, como se hizo con Ibarra cuando la Academia lo eligió y tituló su impresor. El manuscrito se presenta a la junta particular concluido de todo punto conforme a la Real Orden de 26 de noviembre de 1791. El secretario rubrica todas las hojas según dicha Real Orden, y entrega al impresor el manuscrito [...]. La Academia no puede ceder su privilegio a nadie. Este privilegio tiene dos partes: 1.ª La elección de impresor, y 2.ª la exención de licencias y aprobaciones de fuera del Cuerpo"[11].

El celo de Bosarte en este punto tuvo su respuesta en el propio viceprotector Iriarte, quien hubo de instarle a que sin demora extendiese el documento solicitado

[9] Carta de Ceán a Bosarte, 9 de septiembre de 1799, sig. 1-26-2. Con esta carta le devuelve "las dos esquelas para los señores Jove Llanos [sic] y Meléndez, con los títulos que tienen. El señor don Gaspar no debe tener otros, como no sean los de individuo de otras academias, que no sé si ponen en el Catálogo; y de Meléndez nada sé en contra de su plaza de fiscal, pues ignoro que hasta ahora se le haya quitado", datos que Bosarte le debía haber pedido para actualizar los de la *Distribución de premios* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1799); también le participa que "Ayer bajé al Prado por la tarde, que no lo acostumbro, sólo por encontrar a usted y no lo logré; y como en esta semana se me murió un niño, no he tenido gusto para pasar a su casa, y todavía estoy con harto sentimiento".

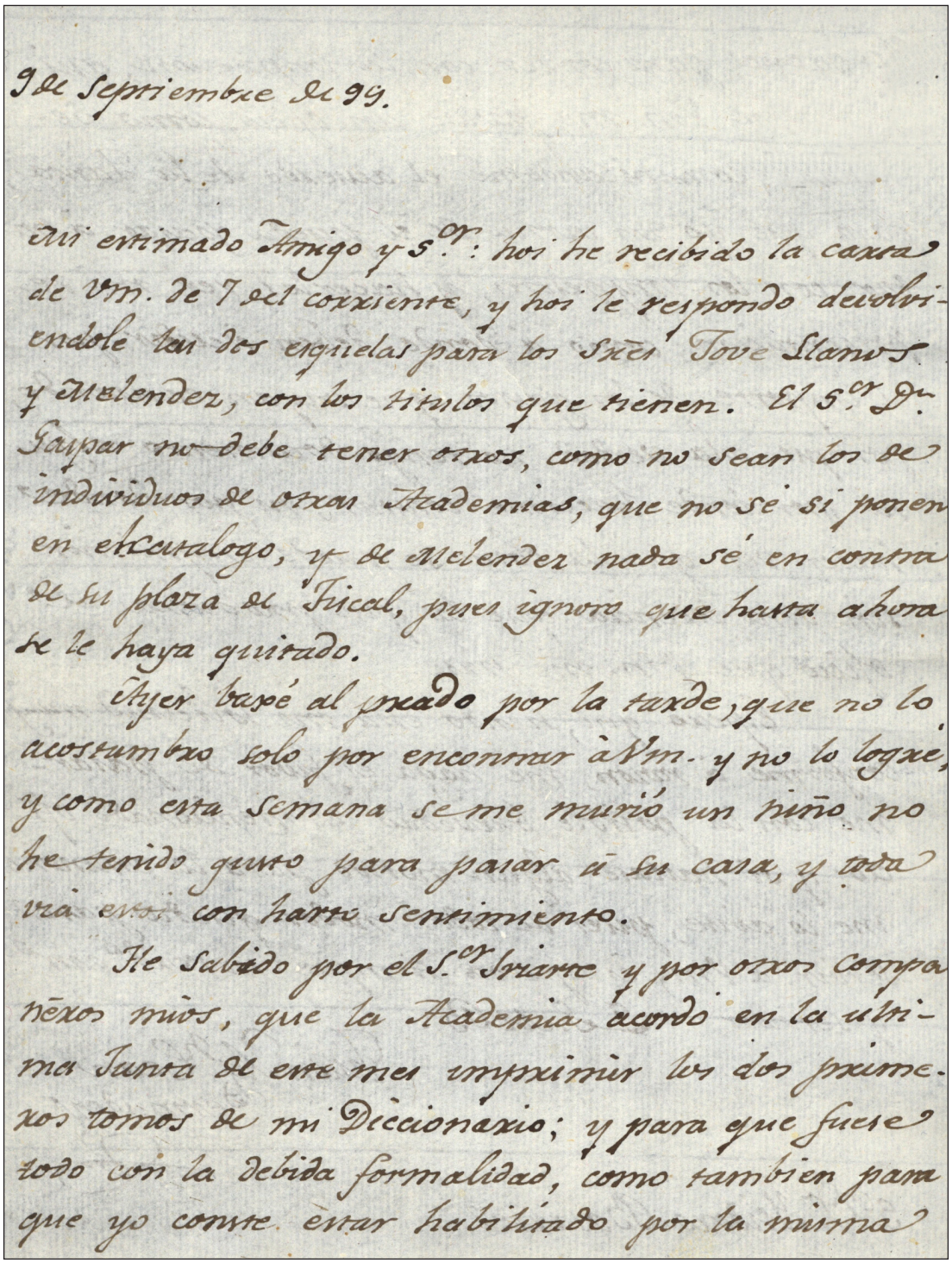
[10] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1757: 95. Navarrete, 1999: 412-413.

[11] Minuta de la carta que Bosarte envía a Ceán, sin fecha ni firma, sig. 1-26-2.

por Ceán[12]. Y el secretario, en defensa del cargo representado y de sus actuaciones en este asunto, responde con una extensa carta en la que llamando amigo a Ceán, narra varios pormenores:

> "Es el caso que el día veintitantos de julio, poco antes de que partiese la Corte a La Granja, conferimos largamente don Juan Ceán y yo sobre los medios de que podía valerse para publicar su obra sin que le fuese gravosa o ruinosa esta empresa. Recorrimos en buena conversación todos los medios conocidos, como suscripción, contrato con libreros, venta del manuscrito, compañía de industria, y dinero, etc., y en todo hallamos inconvenientes y obstáculos insuperables a la situación política y genio del autor, hasta que últimamente le dije que el mejor medio de todos sería que se acogiese a la misma Academia, que ganase con su buen modo las voluntades de los señores, y que teniéndolos propicios a entablarse la pretensión de que se le adelantase o supliese por la Academia el coste de la impresión con la condición de reintegro en las primeras ventas. Don Juan Ceán, como buen amigo, hizo honor a este consejo y dictamen mío, abrazándolo, y cultivándolo hasta el grado que ha llegado este negocio en la junta pasada; de lo cual me he alegrado mucho como se puede colegir de la regla general y flaqueza humana de que no estoy exento, que hace crecer la alegría y dilata el corazón cuando ve un hombre que un pensamiento suyo lo admiten y siguen otros hasta hacerle crecer como la espuma de la olla.
>
> En este supuesto solamente faltaba tratar del modo de la impresión de esta obra y del modo con que se ha de reintegrar la Academia del desembolso que haya de hacer. De esto último no se ha tratado nada todavía, ni es necesario se trate hasta que esté impresa la obra, pero de lo primero ya está dado un paso en la junta pasada, entendiéndose en ella que el señor Ceán vea por ser interés suyo si hay alguna imprenta en que le hagan mejor partido que el que acostumbra el impresor de la Academia, Ibarra. En este estado yo esperaba a la junta de octubre en que ya el señor Ceán podía dar cuenta de las ventajas que hubiese descubierto con la instrucción de la costumbre de algunas imprentas sin esperar por mi parte ventajas por constarme por la experiencia que los buenos impresores de Madrid todos están a nivel, aún sin tratarse los unos a los otros, y lo mismo los cambiantes de letras, cuando intempestivamente me pide el señor Ceán un oficio para tratar con impresores a nombre de la Academia sobre la edición de su Diccionario antes de darle cuenta a la junta de octubre, quebrando y rompiendo todas las reglas y regularidad de proceder en este caso que aunque nuevo en la Academia y sin ejemplar, tiene no obstante sus leyes y reglas por donde resolverse.
>
> No me gustó esta precipitación del señor Ceán, pues sabiendo que somos amigos y debiéndome originalmente el arbitrio de la publicación de su obra,

[12] Minuta de oficio de Bernardo de Iriarte a Isidoro Bosarte, 14 de septiembre de 1799; en nota dice que no conviene que este proceder trascienda a los señores de la junta comisionada pues "se resentirían". Adjunta un escrito rebatiendo los argumentos del secretario, respondido el 16 de septiembre, sig. 1-26-2.



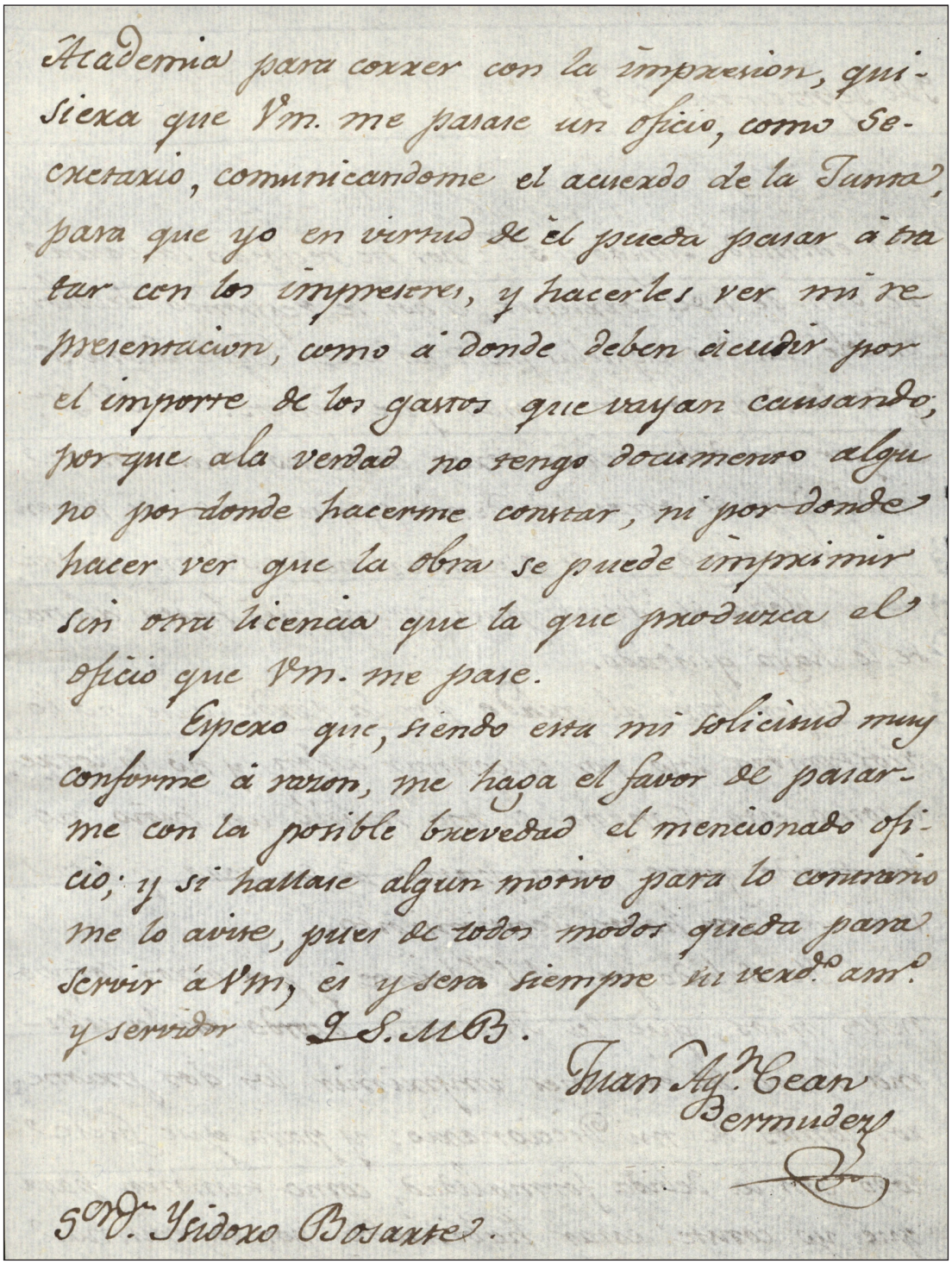
9 de Septiembre de 99.

Mi estimado Amigo y S.or: hoi he recibido la carta de Vm. de 7 del corriente, y hoi le respondo devolviendole las dos esquelas para los Sres Jove Llanos y Melendez, con los titulos que tienen. El S.or D.n Gaspar no debe tener otros, como no sean los de individuos de otras Academias, que no sé si ponen en el catalogo, y de Melendez nada sé en contra de su plaza de Fiscal, pues ignoro que hasta ahora se le haya quitado.

Ayer basé al prado por la tarde, que no lo acostumbro solo por encontrar à Vm. y no lo logre, y como esta semana se me murió un niño no he tenido gusto para pasar à su casa, y toda via estoi con harto sentimiento.

He sabido por el S.or Iriarte y por otros compañeros mios, que la Academia acordo en la ultima Junta de este mes imprimir los dos primeros tomos de mi Diccionario; y para que fuese todo con la debida formalidad, como tambien para que yo conste estar habilitado por la misma

Fig. 2. Juan Agustín Ceán Bermúdez, carta dirigida a Isidoro Bosarte. [Madrid], 9 de septiembre de 1799, sig. 1-26-2.



Academia para correr con la impresion, qui-
siexa que Vm. me pasase un oficio, como Se-
cretario, comunicandome el acuerdo de la Junta,
para que yo en virtud de èl pueda pasar à tra
tar con los impresores, y hacerles ver mi re
presentacion, como à donde deben acudir por
el importe de los gastos que vayan causando,
por que ala verdad no tengo documento algu
no por donde hacerme contar, ni por donde
hacer ver que la obra se puede imprimir
sin otra licencia que la que produzca el
oficio que Vm. me pase.

Espero que, siendo esta mi solicitud muy
conforme à razon, me haga el favor de pasar-
me con la posible brevedad el mencionado ofi-
cio; y si hallase algun motivo para lo contrario
me lo avise, pues de todos modos queda para
servir á Vm, èl y sera siempre su verd.° am.°
y servidor Q. S. M. B.

Juan Ag.n Ceán
Bermudez

Sor D. Ysidoro Bosarte.

Fig. 2 (bis). Juan Agustín Ceán Bermúdez, carta dirigida a Isidoro Bosarte. [Madrid], 9 de septiembre de 1799, sig. 1-26-2.

> no encuentro por dónde disculparlo en no haberse informado de mí de lo que se puede o no se puede hacer en un caso nuevo de esta naturaleza, de que no me consta haya habido ejemplar en la Academia. Bien que ya el mismo Ceán recelando si en esto había inconveniente (como en efecto los hay muy graves) concluyó su carta del 9 diciéndome que le avisase si se hallaba algún motivo para lo contrario; a lo cual le he respondido apuntando algo de lo que se debe hacer según estatutos y reales órdenes.
>
> Si en cumplir con mis obligaciones, si en observar los estatutos y órdenes soberanas, si en mirar por el decoro de la Academia, si en preservar las prerrogativas de mi empleo peco, soy burro, díscolo, y testarudo, pido humildemente perdón a vuestra ilustrísima, y propongo la enmienda, y en prueba de que hablo con sinceridad, hoy mismo le pongo el oficio al señor don Juan Ceán con todo lo que vuestra ilustrísima quiere que le ponga, aunque aseguro a vuestra ilustrísima no acordarme de tanto como vuestra ilustrísima me dice que se acordó en la junta pasada. Confío mi relación a la memoria de vuestra ilustrísima, pues yo tenía la cabeza tal con lo que sucedió en la junta ordinaria en crear académico de mérito a un platero, que en algunos días no he sido hombre para nada, habiéndome entrado aquella noche calentura, y habiéndome restablecido ya muy poco a poco. Aseguro a vuestra ilustrísima por la cuenta que hemos de dar a Dios, no hacer memoria de que la junta acordase que don Juan Ceán librase contra el conserje de la Academia el coste de la impresión de la obra, y contra lo resuelto literalmente por su majestad en su Real Cédula de los Estatutos, página 22, al renglón 12 que dice: Y también formará el secretario cualesquiera otros libramientos para los gastos ordinarios y extraordinarios que se ofrezcan.
>
> Tampoco hago memoria que la junta acordase el cuidado total de la impresión de esta obra a su autor, contra la resolución de su majestad en los Estatutos, página 20, donde dice literalmente renglón 4 y 5: Cuidará el secretario de cuantas impresiones se ofrezcan a la Academia, ni contra la Real Orden de 26 de noviembre que pondera dos veces lo muy delicado, las tantas consecuencias, y lo importante de este asunto.
>
> De nada de esto, como digo, hago memoria y me fío a la de vuestra ilustrísima, para que don Juan Ceán quede indecorosamente, que parece ser su acuerdo según lo que vuestra ilustrísima me dice de mano ajena y de puño propio. Remito a vuestra ilustrísima el oficio para que añada, quite y ponga lo que quiera"[13].

El borrador del oficio que dice Bosarte acompañar a este escrito, notificando a Ceán el acuerdo de la Academia sobre la impresión de su obra "usando del privilegio que le está concedido por su majestad [...] y que se haga conforme a dicho privilegio sin necesidad de otras censuras ni licencias", lleva una nota final que dice

[13] Minuta de oficio de Isidoro Bosarte a Bernardo Iriarte, 16 de septiembre de 1799, sig. 1-26-2.

"No se ha remitido este oficio". En él, además, se indica lo siguiente: "avisándole al mismo tiempo haber confirmado la junta de dicho día el acuerdo de la extraordinaria de 28 de agosto anterior, en que el señor viceprotector, que la presidió, concedió a usted la elección de oficina de impresor en que le parezca más cómodo se ejecute dicha impresión, cuidando usted de la corrección de las pruebas"[14].

Bosarte no paró aquí, y preparó otra amplia defensa de su proceder para presentarla en la primera junta particular que se celebrara en el mes de octubre, la siguiente a la de 1 de septiembre donde se acordó la impresión, explicando por qué, en su condición de secretario, se había negado a extender el oficio requerido por Ceán[15]. Y consiguió que la junta particular del 6 de octubre avalara sus indicaciones, al resolver que[16]:

- aprobada la obra cual ya está por la junta comisionada, se imprima a expensas de la Academia,
- la Academia se reintegre de lo que supla cuando llegue el caso de ponerse a la venta,
- se dejen a disposición del autor los restantes ejemplares,
- se le dé arbitrio al autor para elegir impresor, y de ajustar con él la impresión, librando contra la Academia en la forma según las reglas establecidas, el importe de ella, y formando el secretario los libramientos de las cantidades que Ceán avise se vayan invirtiendo en la edición,
- el autor se encargue de la corrección de la impresión, ayudado de uno de los vocales de la junta comisionada, que será Ramón Cabrera, en quienes deposita la Academia plena confianza, y
- se oficie a Ceán informándole de estos acuerdos, así como a Cabrera.

Isidoro Bosarte informó a Ceán de este acuerdo el 9 de octubre, adjuntándole copia del mismo, "para que le sirva de gobierno en su impresión", y también a Cabrera "para que usted dé cumplimiento a la resolución de la junta en la parte que le toca[17]. El primero acusa recibo el 10 de octubre, y el segundo el 2 de noviembre[18]. Parece que aquí se zanjó el asunto relacionado con el privilegio de impresión, y continuaron las tareas para llevar cabo la de estos dos primeros tomos[19].

---

[14] Minuta de oficio a Juan Ceán, 16 de septiembre de 1799, sig. 1-26-2.

[15] *Parecer del secretario en el incidente de impresión del Diccionario de don Juan Agustín Ceán Bermúdez para darlo en la Junta Particular de* [espacio] *de octubre de 1799*, 20 de septiembre de 1799, sig. 1-26-2.

[16] Acta de la junta particular de 6 de octubre de 1799, sig. 3-125: 139r.

[17] Minutas de oficios dirigidos a Juan Agustín Ceán Bermúdez y a Ramón Cabrera, 9 de octubre de 1799, sig. 1-26-2.

[18] De ambas cartas, en sig. 1-26-2, se dio cuenta en la junta particular de 3 de noviembre de 1799, sig. 3-125: 139v.

[19] García, 2016b: 229, recoge las molestias de Bosarte hacia Ceán del siguiente modo: "Ceán interpretó que la hostilidad de Bosarte venía motivada por el proyecto de la reedición del *Museo Pictórico* de Antonio Palomino, que el secretario de la Academia había dirigido. En un principio, esta reedición se planteaba con una serie de añadidos, incluyendo las biografías de artistas posteriores a Palomino y la

En enero de 1800 Ceán avisa a Bosarte de que el regente de la imprenta de la viuda de Ibarra, con la que se acuerda finalmente la impresión del Diccionario, pide dinero para pagar las primeras 30 resmas de papel a 40 reales cada una, y su traslado hasta la misma[20]. En carta de 5 de mayo dice que también hay que hacer un libramiento para

> "satisfacer el grabado de la portada del Diccionario, su estampado, el papel particular que se necesita para ella, la encuadernación a la rústica de 1500 ejemplares del primer tomo que se acabará de imprimir en esta semana, y la en pasta de los que se han de repartir a las personas reales, al ministro y a los sujetos que la junta dispusiese, como también la impresión de este primer tomo"[21].

El grabado corrió a cargo de Juan Moreno de Tejada, y consistía en "un escudo de armas de la Real Academia de San Fernando"[22]; y por su parte, José Martínez extendía un recibo "por el estampado de la portada del Diccionario histórico de los mil seiscientos y ochenta ejemplares que se han tirado"[23] (figs. 3 y 4).

Como apuntábamos anteriormente, la lectura del manuscrito se hacía entre varios académicos; Ramón Cabrera dejó de concurrir a la de los tomos que incluían desde la M hasta el final, por encontrarse indispuesto, y en el mes de junio de 1800 la comisión se congratulaba de haber

---

revisión de las noticias ofrecidas por el tratadista cordobés. Bosarte había propuesto la posibilidad de aprovechar el trabajo de Ceán para refundirlo en dicha edición. La negativa de Ceán a variar su proyecto provocó la hostilidad de Bosarte, quien la expresó manifiestamente en la comisión que debía censurar el Diccionario". También García, 2016a: 102-103, explica lo siguiente: "Ceán y sus amigos estimaban que el *Diccionario histórico* se había publicado un tanto precipitadamente por adelantar al trabajo que llevaba a cabo Isidoro Bosarte con su *Viage artístico*, que se publicaría por fin en 1804. De ahí que, desde la publicación del texto, don Juan Agustín siempre pensara en reeditarlo con la nueva documentación que iba reuniendo "en un montoncito que hay hecho para la adición del Diccionario". Por ejemplo, durante el gobierno de José Bonaparte emprendió una nueva campaña de investigación en los libros parroquiales de las iglesias de Madrid, que le proporcionaron nuevos datos sobre los matrimonios y fallecimientos de artistas cortesanos. Con ellos pudo rectificar numerosas fechas en las vidas de los artistas que incluyó en obras más tardías, como la Historia del arte de la pintura (1822-1828) y la Colección lithographica de cuadros del Rey de España (1826)".

[20] Oficio de Ceán a Bosarte, 8 de enero de 1800, visto y aprobado en la junta particular de 2 de febrero, sig. 1-26-2, y sig. 3-125: 145v. Sucesivas facturas fueron presentadas desde marzo de 1800 hasta abril de 1801.

[21] Carta de Ceán a Bosarte, 5 de mayo de 1800, sig. 1-26-2. En otra carta de Ceán al conserje Francisco Durán de 22 de mayo de 1800, dice adjuntarle "las 30 portadas para los ejemplares de que hemos tratado ayer. Se me olvidó entonces de que se ha de poner uno para el señor Príncipe de la Paz, con el que queda completo el número de los 30. El señor viceprotector dirá cómo se ha de encuadernar", sig. 4-80-5.

[22] Según recibo de Moreno de Tejada, por importe de 300 reales de vellón, sig. 1-26-2.

[23] Recibo de José Martínez por la cantidad de 200 reales de vellón, 16 de mayo de 1800, sig. 1-26-2.

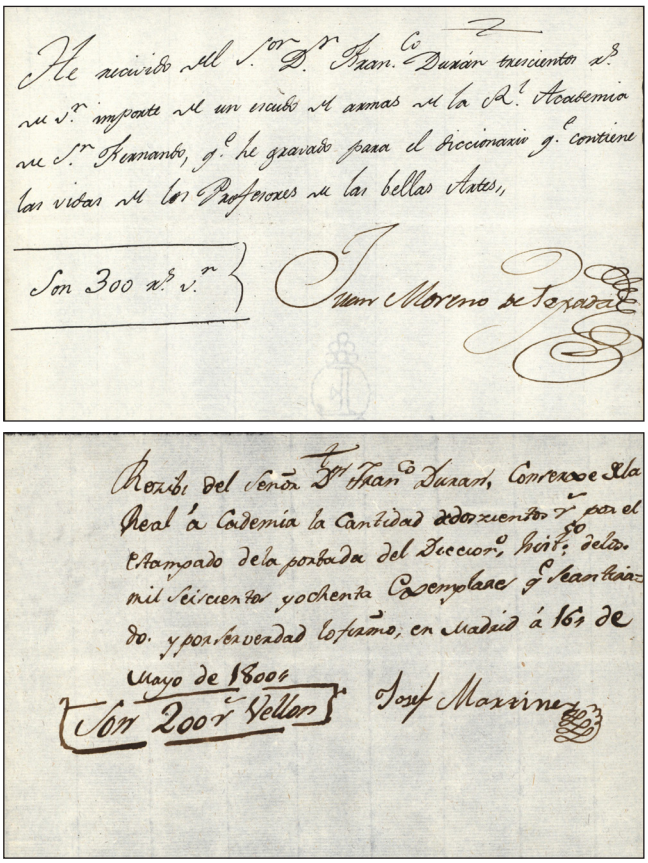


Fig. 3. Juan Moreno de Tejada, recibo por el grabado del escudo de armas de la Real Academia de San Fernando, por importe de 300 reales de vellón. [Madrid, mayo de 1800], sig. 1-26-2.
Fig. 4. José Martínez, recibo por el estampado de la portada del *Diccionario histórico*, por la cantidad de 200 reales de vellón. Madrid, 16 de mayo de 1800, sig. 1-26-2.

> "admirado cada vez más lo voluminoso de esta obra, su buena coordinación, estilo puro, y multitud de documentos auténticos citados en su apoyo, de suerte, que más parece hecha por una sociedad de laboriosos individuos que por uno solo; y así por la multitud de profesores que descubre, como por la de sus singulares obras, hará mucho honor a la nación, y servirá de estímulo a los actuales profesores para ser incluidos en lo sucesivo en su continuación, perpetuando la memoria de su habilidad"[24] (figs. 5 y 6).

El tomo segundo se estaba imprimiendo en el mes de julio de 1800[25], y el tercero en septiembre[26]. José Martínez presenta otra factura por "las estampas que tengo

[24] Oficio de Nicolás de Vargas a Bosarte, 27 de junio de 1800, avisándole que se ausentará de Madrid, por lo que no podrá estar presente en la siguiente reunión del 6 de julio. En nota marginal se dice que fue visto en la junta particular de este último día, con el añadido de "Entendido: sígase la publicación de esta obra en los términos acordados", sig. 1-26-2.

[25] Carta de Ceán a Bosarte, 25 de julio de 1800, para que se efectúe el pago a la imprenta, sig. 1-26-2.

[26] Carta de Ceán a Bosarte, 12 de septiembre de 1800, para que se efectúe el pago a la imprenta, sig. 1-26-2.

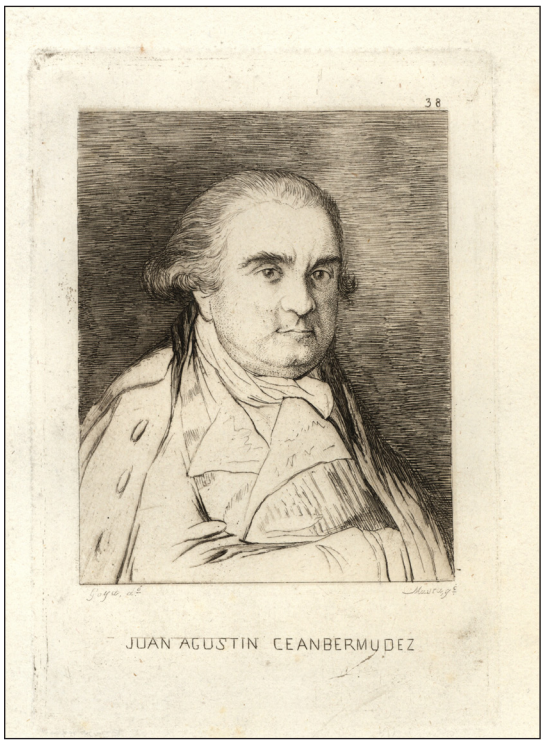


Fig. 5. Bartolomé Maura, *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, aguafuerte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía, h. 1875, sig. AC-8342. Grabado según dibujo original de Goya de h. 1800.

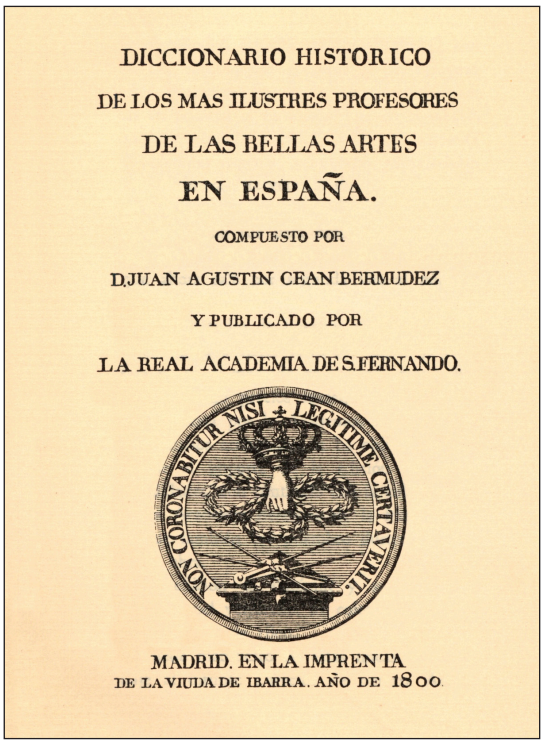


Fig. 6. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800.

hechas para la Real Academia de San Fernando por estampar tres mil ciento del Diccionario histórico que a razón de a diez reales cada ciento importa 310 reales"[27]. En el mes de octubre se estaban encuadernando en rústica "3000 ejemplares del primero y segundo" tomos, "a razón de medio real de vellón cada uno", y había que pagar además "la conducción de todos los 3000 ejemplares a la habitación del conserje de la propia Academia"[28]. En noviembre estaba impreso el tomo cuarto[29], y en diciembre el quinto[30]. A principios del año 1801 Ceán presentaba la factura de la imprenta del papel necesario "para concluir el Diccionario"[31]; y por fin, el tomo sexto y último se concluye en marzo, al tiempo que se encuadernaban los tomos 3º, 4º, 5º y 6º en rústica[32].

En total, Ceán debía reintegrar a la Academia la cantidad de 39.604 reales de vellón (descontados los ejemplares que la misma regaló por su cuenta); y por tanto

[27] Recibo sin fecha, firmado por José Martínez, sig. 1-26-2.
[28] Carta de Ceán a Bosarte, 15 de octubre de 1800, sig. 1-26-2.
[29] Carta de Ceán a Bosarte, 2 de noviembre de 1800, sig. 1-26-2.
[30] Carta de Ceán a Bosarte, 27 de diciembre, sig. 1-26-2.
[31] Carta de Ceán a Bosarte, 21 de enero de 1801, sig. 1-26-2.
[32] Carta de Ceán a Bosarte, 9 de marzo de 1801, sig. 1-26-2.

la Academia retiene para su cobro "y en poder del citado conserje los ejemplares de toda la obra que se está vendiendo en la propia Academia"[33].

En este año de 1801 Ceán es destinado a Sevilla para trabajar en el Archivo General de Indias, y para organizar el viaje pide a la Academia que le adelante 6.000 reales de vellón. Así, en el mes de mayo Bernardo Iriarte ordena al conserje Francisco Durán[34] que entregue esa cantidad "a cuenta y como equivalente del competente número de ejemplares", constituyéndose él mismo en responsable de tal acción[35].

Los ejemplares ya impresos quedaron depositados en la Academia para su venta; en consecuencia, se hacía balance anual del número vendido (bien de la obra completa, bien de tomos sueltos), del porcentaje de la Academia, y de la parte proporcional que correspondía al autor. Pero en 1810, en plena ocupación francesa, Ceán, "rodeado de miserias, trabajos y atrasos, y teniendo en consideración el estado de nuestra Academia, y el que según dicen voy a tener", pide al secretario general José Luis Munárriz[36] que se le entreguen los ejemplares de su Diccionario descontados los equivalentes a la deuda contraída con ella[37]. Munárriz indica que le apoyará, pero que debe dirigir su solicitud a Bernardo Iriarte como consiliario presidente, o al ministro del Interior como protector de la Academia[38]; y la dirigió a este último, quien ofició a Munárriz en los siguientes términos:

> "Don Juan Agustín Ceán, jefe de división del Ministerio de Negocios Eclesiásticos, me ha hecho presente que se le siguen perjuicios de estar suspendida la venta de una obra de que es autor, intitulada Diccionario [...] y en consecuencia solicita ajustar sus cuentas con la Academia [...]. Informado de la certeza de cuanto expone [...] y de la justicia de su reclamación, he

[33] Carta de Ceán a Bosarte, 4 de abril de 1801, vista en la junta particular de 5 de abril, con nota marginal que dice "Entendido: y pásese orden al conserje para que ponga en las cuentas generales de la Academia el importe de los ejemplares que en su nombre se han regalado junto con su encuadernación", sig. 1-26-2. Al conserje se le oficia en este sentido con fecha 6 de abril, indicándole que habrá de formar "partidas de cargo, data y venta, las que después dará usted cuenta anualmente al mismo tiempo que las generales de la Academia hasta que esta se reintegre", y fue visto en la junta particular de 3 de mayo, sig. 1-26-2. Ceán y Durán firman el documento con la *Cuenta de lo gastado en la impresión y encuadernación del Diccionario, y los ejemplares que quedan para la venta*, el 10 de marzo de 1801, sig. 4-80-5.

[34] Los conserjes de la Academia que ejercieron en el espacio temporal de este artículo fueron: Francisco Durán (1795-1816), José Manuel Arnedo (1816-1844), Juan Carrafa (1844-1869), y su hijo Juan Carrafa Lidón (1869-1872), sig. 3-338 y sig. 5-52-5. Navarrete, 1999: 136-139.

[35] Oficio de Iriarte a Durán, 2 de mayo de 1801; en nota al margen se dice que el oficio fue visto en la junta particular de 7 de junio en la que "La Academia se conforma en el adelanto que se le ha hecho al señor Ceán", y se aclara que necesita el dinero para organizar su traslado a Sevilla, sig. 1-26-2, y sig. 3-125: 175v.

[36] Como hemos apuntando más arriba, José Luis Munárriz fue secretario general desde mayo de 1807 hasta finales de marzo de 1815, ocupando la vacante producida por el fallecimiento de Isidoro Bosarte. Navarrete, 1999: 49-50.

[37] Carta de Ceán a Munárriz, 9 de agosto de 1810, sig. 1-26-2.

[38] Minuta de oficio de Iriarte a Ceán, 10 de agosto de 1810, sig. 1-26-2. Sobre la actividad de Ceán en el período josefino vid. García, 2017-2018.

> dispuesto que la Academia [...] ajuste las cuentas [...] dándome parte de lo que resulte, para resolver lo conveniente sobre este particular"[39].

La Academia así lo hace, no sin manifestar los perjuicios que también resultarían para ella al obrar como solicitaba Ceán, y justificando sus acciones comparándolas con otras actuaciones de la Imprenta Real en casos parecidos[40]. Finalmente, el ministro del Interior

> "queriendo de algún modo premiar el mérito, aplicación y laboriosidad de este interesado, y recompensarle de los gastos que ha sufrido en la formación de esta obra, y perjuicios que ha experimentado en sus intereses, y reputación por la dilación de la venta debida a la poca actividad, y medios adoptados por la Academia para su despacho, he venido en determinar que dicha Academia se quede con el número de ejemplares cuyo valor a razón de 66 reales el juego ascienda a los 22.344 reales y 31 maravedíes que aún le renta por percibir para su total reintegro, y que desde luego entregue a don Juan Agustín Ceán Bermúdez los ejemplares restantes para que haga de ellos el uso que tenga por conveniente"[41] (fig. 7).

El secretario José Luis Munárriz ofició entonces al conserje Francisco Durán para que le entregara, sin dilación, el número de ejemplares pertinente[42], y este a Ceán[43], quien, acusando recibo manifiesta que "en el serme imposible pasar yo personalmente por mis muchas ocupaciones a entregarme de los dichos libros, nombro a mi hijo don Joaquín para en mi nombre [...] recoja los juegos que me pertenecen"[44]. A la Academia debían corresponderle, según estos cálculos, 339 ejemplares (por 6 tomos, hacen 2.034 tomos)[45], y a Ceán 4.655 tomos (de unos tomos había más ejemplares que de otros, pues la obra no siempre se había vendido completa)[46]. Pero Munárriz advirtió que las cuentas no cuadraban, pues había un

[39] Oficio del ministro Manuel Romero a Munárriz, 2 de septiembre de 1810, sig. 1-26-2.

[40] Minuta del oficio de la Academia al ministro Manuel Romero, 12 de septiembre de 1810, sig. 1-26-2. También escribió a Ceán en los mismos términos y fecha, y Ceán, acusando recibo en 14 de septiembre, indica que dos de los ejemplares contabilizados a su haber lo son por cuenta de la Academia, pues regaló uno a la de Londres, y otro a Pablo Lozano "en que yo no he tenido parte" por lo que se le deben tener como de su propiedad 6.701 y no 6.699; así lo reconoce Munárriz, y le pide en 15 de septiembre que le devuelva la cuenta para rectificarla, que es enviada el 22 de septiembre al Ministerio del Interior informando también sobre los antecedentes del asunto, sig. 1-26-2.

[41] Oficio del ministro del Interior, Manuel Romero, dirigido a Bernardo Iriarte, 20 de octubre de 1810, sig. 1-26-2, y copia en sig.4-80-5.

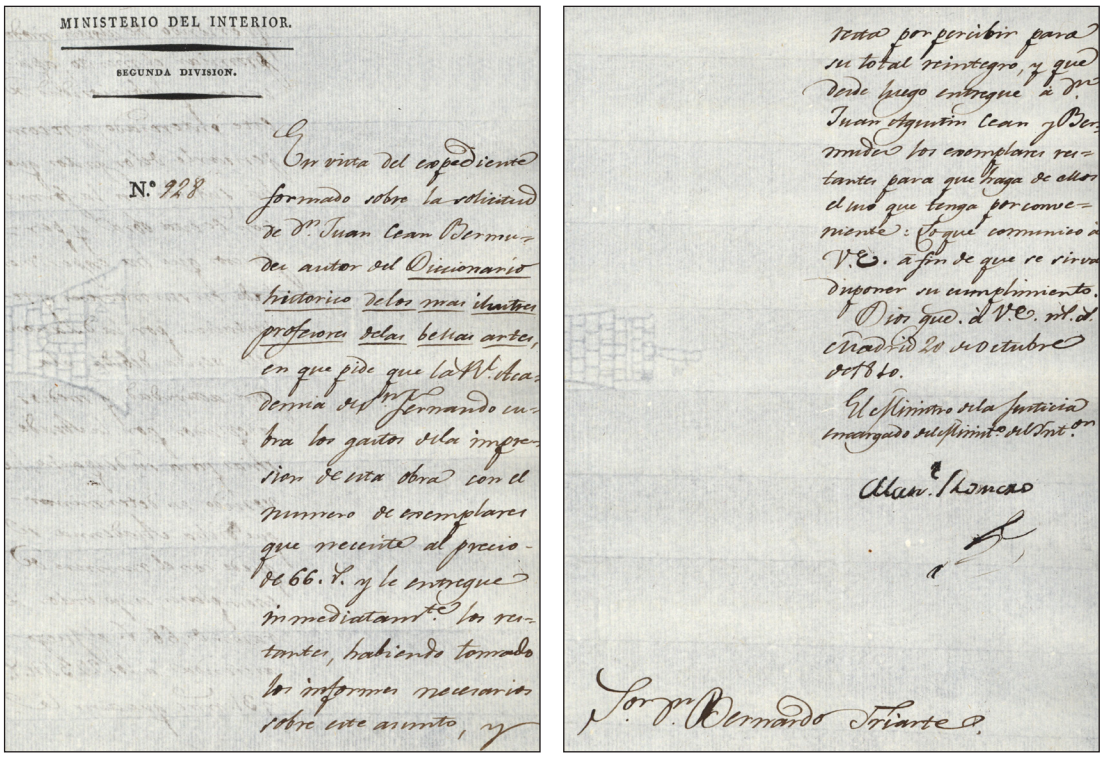
[42] Oficio de Munárriz a Durán, 22 de octubre de 1810, sig. 4-80-5, y minuta en sig. 1-26-2.

[43] Oficio de Durán a Ceán, 26 de octubre de 1810, con el recibí de Ceán a continuación, sig. 1-26-2.

[44] Carta de Ceán a Durán, 24 de octubre de 1810, sig. 4-80-5.

[45] Minuta de oficio de Durán a Munárriz, 26 de octubre de 1810, sig. 4-80-5, y original en sig. 1-26-2.

[46] Minuta de oficio de Durán a Ceán, 26 de octubre de 1810; a continuación va copiada la nota de Ceán acusando recibo de los tomos y de 29 reales y 3 maravedíes en dinero como ajuste de la cuenta, sig. 4-80-5, y original en sig. 1-26-2.


MINISTERIO DEL INTERIOR.

SEGUNDA DIVISION.

N.º 928

En vista del expediente formado sobre la solicitud de D.n Juan Cean Bermudez autor del Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes, en que pide que la R.l Academia de S.n Fernando cubra los gastos de la impresion de esta obra con el numero de exemplares que necesite al precio de 66. R.s y le entregue inmediatam.te los restantes, habiendo tomado los informes necesarios sobre este asunto, y

todo por percibir para su total reintegro, y que desde luego entregue á D.n Juan Agustin Cean Bermudez los exemplares restantes para que haga de ellos el uso que tenga por conveniente: lo que comunico á V.E. á fin de que se sirva disponer su cumplimiento. Dios gue. á V.E. m.s a.s Madrid 20 de octubre de 1810.

El Ministro de la Justicia encargado del despacho del Int.or

Manuel Romero

Sor D. Bernardo Iriarte.

Fig. 7. Manuel Romero, ministro del Interior, oficio dirigido a Bernardo Iriarte. Madrid, 20 de octubre de 1810, sig. 1-26-2.

error en contra de la Academia de casi 900 reales[47]. En consecuencia, para compensar la diferencia, se pidió a Ceán que devolviera 14 ejemplares[48].

Pero una vez retiradas definitivamente las tropas francesas de la capital, en agosto de 1813 la Academia, exponiendo la situación que se había producido, en su opinión injusta, intentó recuperar los libros que Ceán había requerido:

> "Por el Gobierno intruso, se mandó en 1810 liquidar la cuenta del Diccionario de profesores de las bellas artes en España, reintegrarse la Academia de su alcance con el competente número de ejemplares de dicha obra, y entregar los restantes a su autor. El secretario, como fiscal, resistió en cuanto pudo esta operación. La junta verá si mediante el enormísimo perjuicio de 22.000 y pico de reales que ha perdido la Academia por un acto arbitrario y nulo como todos los de aquel gobierno hay lugar a reclamación judicial o extrajudicial"[49].

[47] Oficio de Munárriz a Durán, 2 de noviembre de 1810, sig. 4-80-5, y minuta en sig.1-26-2.

[48] Nota de Durán, 3 de noviembre de 1810, sig. 4-80-5, y original en sig. 1-26-2 con el recibí de Ceán de 30 reales y 8 maravedíes de diferencia. Hay una nota indicando los tomos vendidos por la Academia hasta 1810, y otra de los que había a fecha 7 de septiembre del mismo año, sig. 4-80-5. En 5 de noviembre Durán notificaba a Munárriz que la operación ya se había llevado a cabo, sig. 1-26-2.

[49] Nota de 14 de agosto de 1813, con nota marginal de haber sido vista en la junta particular del mismo día, sig. 1-26-2.

Esta propuesta fue llevada a la junta particular del 14 de agosto, manifestando que "La Academia que advirtió con sentimiento la mala correspondencia de este su individuo [Ceán], y el enormísimo perjuicio que de su entrega se ha seguido al establecimiento", encarga al secretario Munárriz "que lo exponga así al señor Jefe superior de esta provincia para que tenga a bien disponer que se recojan de poder de Ceán los tomos que se le entregaron, y en su defecto en todo o en parte su importe a razón de 11 reales tomo"[50]. El oficio de la Academia dirigido al jefe provincial, Joaquín García Doménech, es de dos días después, en el que el secretario explica detalladamente la situación, llamando la atención sobre los tres años transcurridos desde la entrega, y la junta que, "juzgó nada correspondiente la conducta de Ceán con la generosidad que ella tuvo con él, entiende que las cosas deben reponerse al estado que tenían antes de la solicitud de Ceán, ya por ser arbitraria, violenta y en grave perjuicio de la Academia la determinación de aquel ministro, como igualmente por estar declarados nulos todos los actos del gobierno intruso". Y continúa dirigiéndose al jefe provincial en los siguientes términos:

> "Pero, considerando que de pedir ella [la Academia] a Ceán los expresados tomos del Diccionario y dinero, sería desde luego prevenirle para que tal vez ocultara aquellos, que ninguna contemplación en urbanidad puede exigir de un establecimiento al que ha sacrificado el honor e intereses. Y teniendo al mismo tiempo por poco decoroso a la Academia establecer una demanda judicial contra uno de sus individuos, resolvió dirigirse a usted, y suplicarle encarecidamente, como lo hago, de acuerdo suyo y en su nombre, que por los medios que usted estime más expeditos y prontos, se sirva disponer que se recojan de don Juan Agustín Ceán los referidos 4.571 volúmenes de su Diccionario con más los 59 reales y 11 maravedíes en efectivo, y a falta de aquellos en todo o en parte, su importe a razón de 66 reales cada 6 tomos de que consta el Diccionario"[51].

Pero Joaquín García Doménech se desvincula del tema, pues entiende que la queja trata sobre la infracción de un contrato entre la Academia y Ceán, y es una materia que "no pertenece a mis atribuciones el tomar providencia en asuntos de esta naturaleza, podrá usted [el secretario] acudir a usar de su derecho a donde corresponde"[52]. Apuntemos que justo unos días antes, el 15 de septiembre, la Academia le había nombrado académico de honor[53]. Por tanto, ante tal respuesta, la

[50] Acta de la junta particular de 14 de agosto de 1813, sig. 3-126: 312v.

[51] Minuta de oficio del secretario de la Academia a Joaquín García Doménech, 16 de agosto de 1813, sig. 1-26-2.

[52] Oficio de Joaquín García Doménech a Munárriz, 23 de septiembre de 1813. En nota marginal se da cuenta del acuerdo de la junta particular de 4 de octubre de pasar oficio a Ceán para que devuelva los libros, sig. 1-26-2.

[53] Nombrado en la junta particular de 15 de septiembre de 1813, sig. 3-126: 316r. También por estas fechas se había barajado la posibilidad de variar los estatutos de la Academia, nombrando viceprotector al jefe político provincial. Navarrete, 1999: 43.

Academia acuerda pasar oficio a Ceán "estrechándole a la devolución de los tomos de su Diccionario que recogió por providencia del gobierno intruso, o su importe"[54]. El secretario traslada a Ceán el acuerdo de la junta, manifestándole

> "cuán desagradable le ha sido este incidente, y que mirando usted para su mismo honor, se apresurará a enmendar lo hecho devolviendo a la Academia los referidos 4.571 volúmenes del Diccionario, y los 59 reales y 11 maravedíes en efectivo, y en falta de aquellos en todo o en parte, su importe a razón de 66 reales cada seis tomos; pues le sería muy doloroso, y a usted haría menos favor, que la precisase a entablar una demanda judicial, como habría de hacerlo en calidad de fiel administradora de los caudales que administra, y que la hacen suma falta para las primeras y más urgentes atenciones de su instituto"[55].

Ceán condescendió al requerimiento académico, explicando las necesidades personales que le habían llevado a actuar de tal modo:

> "estoy pronto a entregar los referidos volúmenes y reales de vellón [...] manifestándola al mismo tiempo cuán sensible me es que haya extrañado una solicitud en que creía no ofenderla, pues la dictaba la necesidad y la falta de medios para atender a mi subsistencia y al pago de deudas contraídas en más de siete años de destierro y persecuciones; que se dirigió desde su principio a la propia Academia, como usted sabe, que para acceder se tomaron varios informes de académicos de honor, en cuya virtud se mandó entregarme los referidos volúmenes; que a fin de no perjudicar a la venta de los demás que quedaban en poder del conserje, traté de enviarlos a América, y no habiéndose verificado, no quise vender ninguno en España, ni entregarlos a ningún librero, ni anunciar su venta o despacho en Gazeta, Diario, u otro papel público; y en fin, mi satisfacción de poder evitar a nuestra amada Academia el dolor que tendría de verse en la precisión de entablar contra un laborioso individuo suyo una demanda judicial, si no pusiese yo ahora a su disposición los citados volúmenes"[56].

La respuesta de Ceán satisfizo y conmovió a la junta celebrada el 14 de octubre de 1813, que acordó recoger los libros, y además proponía otro arreglo:

> "Correspondiendo generosa a la delicadeza del señor Ceán en no haber querido vender ningunos ejemplares en España por no perjudicar a la venta de los que quedaban en poder de este Cuerpo, acordó además que se convide a dicho señor para que proponga los medios más conducentes a facilitar la salida de la obra al por menor, o alzadamente; que de lograrse lo primero, recogidos que sean por la Academia veinte y cinco doblones [1.500 reales de vellón] producto del Diccionario, se le entreguen los veinte y cinco siguientes, y así

[54] Acta de la junta particular de 4 de octubre de 1813, sig. 3-126: 318r-318v.
[55] Minuta de oficio de la Academia a Ceán, 7 de octubre de 1813, sig. 1-26-2.
[56] Carta de Ceán a Munárriz, 9 de octubre de 1813, sig. 1-26-2.

> alternativamente; y que de proporcionar la venta alzada de todos los enseres convendrá de ella, aunque sea con algún sacrificio"[57].

En consecuencia, el conserje Francisco Durán fue a casa de Ceán a retirar los ejemplares reclamados[58], que no fueron todos los solicitados, pues se había desprendido ya de 109[59], "por haber enviado una docena de juegos a América por muestra, de que no he tenido contestación, por haber regalado unos pocos, y tal vez por haberse extraviado otros en la conducción de la Academia a mi casa"[60].

Pero Ceán, molesto con los términos empleados por el secretario en sus oficios, escribe al viceprotector Pedro Franco en este sentido, adjuntándole copia de los mismos y de sus respuestas, "pues aunque supongo a usted enterado de sus contenidos por la rápida lectura en las juntas, conviene que se sirva leerlos con detención y cuidado por el interés que puede resultar a la Academia y a sus individuos de honor"[61]. Le narra cómo sucedieron los hechos desde su punto de vista, incidiendo en que no hubo maniobra exterior, pues la Academia estuvo siempre al tanto de su petición, y además hizo lo que desde ella se le recomendó:

> "después de diez años de impreso mi Diccionario, que me costó treinta de continuo trabajo y de inmensos gastos para adquirir de los archivos las noticias que contiene, me veía sin el fruto que de ellos debía esperar, pues aunque me conformé con que se vendiesen en la casa de la Academia, también es cierto que pedí y supliqué en distintas ocasiones que se enviasen a las demás academias y escuelas de diseño del Reino, y a la de san Carlos de México para su venta y que de cuando en cuando se anunciase esta en la Gazeta y Diario de Madrid, lo que no se ejecutó, con grave perjuicio de mis intereses, y de los de la Academia, que debió hacerlo como fiel administradora de sus caudales. Que observando yo la ruina que amenazaba a este establecimiento, por el abandono en que se hallaba, y temiendo que desapareciesen los ejemplares de mi Diccionario, dictaban la razón y la justicia que procurase recoger los que me pertenecían, dejando en él los suficientes para cubrir sus alcances; y que a esta solicitud me estimularon la necesidad en que me hallaba de atender a mi subsistencia por el atraso en el pago de mis sueldos, después de siete años de destierro, y de crueles persecuciones; y sobre todo el ejemplo de otros cuerpos, que en iguales circunstancias procuraron satisfacer a sus individuos con el repartimiento de sus libros y enseres".

---

[57] Acta de la junta particular de 14 de octubre de 1813, sig. 3-126: 320r. La propuesta aprobada en ella era del secretario, y se conserva en borrador con la misma fecha, sig. 1-26-2.

[58] Oficio de Munárriz a Durán, 18 de octubre de 1813, sig. 4-80-5 y minuta en sig. 1-26-2.

[59] Borrador de oficio de Durán a Munárriz indicando el proceso, 20 de octubre de 1810, sig. 4-80-5, y copia de la entregada a Ceán en sig. 1-26-2.

[60] Carta de Ceán al secretario de la Academia, 21 de octubre de 1813, sig. 1-26-2.

[61] Carta de Ceán a Pedro Franco, 4 de noviembre de 1813, adjuntando las copias de los oficios mencionados, sig. 1-26-2.

Indica además a Pedro Franco que los académicos que componen la junta particular no deberían estar al tanto de estos antecedentes cuando acordaron oficiarle reclamando los ejemplares. El viceprotector contesta a Ceán unos días después[62], y en su oficio, le participa que estaba al tanto de todos los detalles del asunto, y que se sintió impelido a convocar a junta particular, pues "no podía dejar de obligarme a procurar su sosiego", y le explica que en la junta del 7 de noviembre, se vio de nuevo

> "que la Academia no había tenido intervención alguna en la operación de reintegrársela del alcance a su favor con ejemplares del Diccionario [...] es cierto que la Academia por lo ya dicho, no tuvo parte en ello. Por esto, desde que ahora se ocupó la Academia en este expediente conoció y acordó que las cosas debían reponerse en su antiguo estado. Entonces ignoraba la Academia los motivos que ahora expone usted tubo para hacer la solicitud, y entre ellos el de la ruina que creía amenazase al establecimiento, y temor de que desapareciesen los ejemplares de su Diccionario. Pero aun así ha entendido y entiende la Academia que no se ha ofendido el honor de usted en que desvanecidos sus temores siguiese el contrato que había desde la publicación de la obra. [...] Habiendo sido pues muy sensible a la Academia la angustia en que le contempla, manifestó además que aunque sus resoluciones se hubiesen llevado a efecto con las formalidades acostumbradas, no fue jamás su intención ni ha creído ofender a usted y perjudicarle en su honor, que conserva de usted el aprecio que merecen su laboriosidad, fatigosos desvelos y trabajos en la composición de su obra, servicios hechos por ella a las artes y sus profesores, y la fina adhesión de usted a este cuerpo. Y por todo queda persuadido el mismo de que tranquilizado el ánimo de usted, y superior a los sentimientos que involuntariamente se le han ocasionado, tendrá por suficiente, para su satisfacción la seguridad que de la continuación del aprecio de la Academia le doy a su nombre y por acuerdo de la misma".

Por otra parte, la reclamada respuesta del secretario de la Academia a la carta de Ceán del día 21 de octubre, se emitió el 9 de noviembre, con la misma fecha del oficio del viceprotector a Ceán que acabamos de ver[63], y después de haber dado cuenta de ella en la junta particular del 7 de noviembre[64]. En primer lugar, el secretario le participa que "la deuda del Diccionario a la misma es en el día de reales de vellón 21.943 con 21 maravedíes". Después le pide disculpas por la precipitación con que se actuó y siente "la molestia dada a usted [...] por la extremada viveza del

[62] Minuta de oficio de Pedro Franco a Ceán, 9 de noviembre de 1813, sig. 1-26-2.

[63] Minuta de oficio de la Academia a Ceán, 9 de noviembre de 1813; en nota marginal se dice que fue vista en la junta particular de 29 de noviembre, sig. 1-26-2.

[64] Acta de la junta particular de 7 de noviembre de 1813, en la que se da cuenta del oficio pasado a Ceán el 18 de octubre, de la notificación del conserje del día 20 habiendo recogido los ejemplares, de los que existen en la Academia, del montante de la deuda, de la contestación de Ceán del día 21, de la carta que este dirigió a Pedro Franco en 4 de noviembre, y de lo acordado en consecuencia, sig. 3-126: 324r-324v.

conserje contra mi expreso encargo y por la falta de explicación del sirviente, con quien le envié el recado; no dudando de que usted sabrá disimular, y aún olvidar, el disgusto de este incidente". Y que una vez "repuestas ya las cosas en su antiguo estado al tenor de su primer acuerdo, se ratificó en el de 14 del mes anterior sobre la alternativa del percibo de 25 doblones por la Academia y por usted para su respectivo socorro". También le participa que, siguiendo su propuesta, y para una mayor y mejor difusión de la obra,

> "se pase circular a todas las academias de nobles artes y escuelas de dibujo de la Península, participándoles la importancia y mérito del Diccionario, único en su clase, la oportunidad de su extensión en las provincias entre los literatos y artistas, y que la Academia estimaba muy conveniente y casi necesario para conseguir esta extensión, dar a conocer esta obra a los demás cuerpos del mismo instituto, a fin de que pidan el número de ejemplares que estimen vendibles en su distrito".

Y por último, le pide que sea él mismo quien redacte la "minuta de circular a las academias y escuelas y remitírmela seguro de que por mucho que piense excederse en la recomendación de la obra, nunca superará mis deseos y la ciega deferencia a su juicio". También le participa el acuerdo de anunciar su venta en la *Gazeta* y en el *Diario de Madrid*, a razón de 8 reales cada tomo, haciéndole el favor de conservar "el valor nominal de 11 reales para la cuenta del Diccionario en los que se expendiesen", siempre y cuando el autor mostrase su conformidad.

Pero Ceán vuelve sobre el tema de su honor ofendido, y pregunta al secretario Munárriz que si las cosas han vuelto

> "a su antiguo estado [...], si subsisten escritas en las actas de la Academia y en la minuta del oficio que me dirigió en 8 de octubre último las expresiones siguientes: La Academia de san Fernando ha sabido con extrañeza, que aprovechándose usted de las circunstancias [...]. Que obtenida por usted esta injusta solicitud [...]. Por justa de conformidad y aún de intervención de la Academia [...]. Pues aunque usted no hubiese correspondido en esta parte a la generosidad de un cuerpo tan respetable [...]. Cuán desagradable le ha sido este incidente; y que mirando usted por su mismo honor [...]. Pues le sería muy doloroso y a usted haría menos favor que la precisase a entablar una demanda judicial".

Por todo ello, no contestará en extenso a su oficio, "hasta estar satisfecho de no haber quedado memoria de tales expresiones"[65]; es decir, parece estar pidiendo que se destruyan tales documentos, y se sustituyan por otros, o se rehagan las actas de las sesiones en que se había tratado este asunto.

[65] Carta de Ceán a Munárriz, 12 de noviembre de 1823. En nota marginal dice que fue vista en la junta particular de 29 de noviembre: "Visto, y los acuerdos anteriores; dígase al señor Ceán que puede estar tranquilo, y responder al oficio del secretario", sig. 1-26-2.

En este tira y afloja de intereses, el secretario prepara para la siguiente junta particular un agudo informe que titula *Expresiones poco decorosas a la Academia en el expediente del Diccionario del señor Ceán*[66]. Indica en él, por una parte, que algunas de las expresiones del oficio del ministro Romero de 20 de octubre de 1810 referidas a los perjuicios sufridos por Ceán en sus intereses y reputación por la poca actividad y medios adoptados por la Academia, "es de suponer que no nacieron de la cabeza del ministro Romero, ni del oficial de la mesa". Por otra, y en cuanto a que había inconexión entre los acuerdos de la Academia al despojarle de sus ejemplares, Ceán "nunca pudo llamar suyos hasta quedar ella reintegrada de sus crecidos desembolsos". Y que si Ceán "asienta que la Academia no hizo lo que debía hacer como fiel administradora de sus caudales", en lo que hizo o dejó de hacer,

> "procedió siempre con acuerdo suyo observando la ruina que amenazaba al establecimiento [...]. Y este supuesto abandono es tal vez el mayor lauro de la Academia; aunque temiese que desapareciesen los ejemplares de su Diccionario, y la razón y la justicia dictaran que procurase recoger los que le pertenecían, no pudo desconocer que no dejaba en la Academia los suficientes para cubrir sus alcances, habiéndole dicho confidencialmente el secretario y expuesto este de oficio como fiscal, que los ejemplares a precio de venta no son dinero hasta que se venden".

Sobre el aspecto de sentirse amenazado con acudir a una demanda judicial, aclara que la Academia no le amenazaba, sino que procedió a "advertirle lo que la sería doloroso hacer por la infracción del contrato, y estimulando como se hace con todo deudor a que se allanara al acuerdo de la Academia, que se redujo desde un principio a reponer las cosas en su antiguo estado". Por último, Munárriz deduce de los planteamientos de Ceán y su insistencia en la reparación del honor, que

> "el secretario es el que ha ofendido a la Academia y al señor Ceán. El honor pues del secretario está comprometido [...], y en el empeño con que insiste de que se han de borrar de las actas de la Academia las expresiones que tilda, o rayándosele a él del catálogo de sus individuos. El secretario ni ha creído ni cree que sea necesario esto ni aquello, debiendo darse por satisfecho el señor Ceán con el cúmulo de favores que ha acordado la Academia para lograr su socorro, y que pudieron endulzar la amargura de las verdades del primer oficio [... Y] si la Academia, en su maduro juicio, y sin el resentimiento que puede haberse apoderado del señor Ceán y del secretario por un incidente desagradable a este como a aquel, se decidiese por el primer extremo de los que de nuevo propone el señor Ceán en su oficio que se acaba de leer, el secretario, que en todo ha procedido a impulsos de su celo por los intereses de la Academia, y sin personalidad alguna hacia el señor Ceán, sabrá sostener su honor como debe".

[66] Minuta, 29 de noviembre de 1813, sig. 1-26-2.

En el acta de la junta particular del 29 de noviembre de este año de 1813 se dedican al asunto estas escuetas líneas:

> "Se enteró la Academia del nuevo oficio que pasé al señor Ceán en 9 de este mes, con arreglo al acuerdo del 7 del mismo, y de su contestación del 12. Y leídos los acuerdos anteriores vio la Academia con satisfacción que el señor Ceán puede estar tranquilo y responder al contenido de mi citado oficio sobre los medios de facilitar el expendio de su Diccionario. Lo que quedé en ejecutar sin pérdida de tiempo"[67].

Y en consecuencia, el secretario oficia a Ceán al día siguiente, trasladándole el acuerdo de la junta particular:

> "Por la lectura de los acuerdos anteriores vio con satisfacción que usted puede estar tranquilo; y compensada la dureza del primer oficio con las afectuosas expresiones del segundo, espera como yo, que usted se sirva contestar a su contenido, y acompañarme la minuta de circular a las academias y escuelas de la Península, si conviniese en la idea de la Academia y tiene además la bondad de llenar mis deseos"[68].

Entonces Ceán contesta enviando dos cartas con la misma fecha: una dándose por enterado de "que mi nombre [...] en ninguna manera queda ennegrecido en las actas de la Academia, y que a su respetable juicio las cosas quedan, en virtud de mis explicaciones, repuestas en su antiguo estado, no de otra suerte, que si nada hubiera mediado"[69]. Y otra, contestando al oficio de 9 de noviembre respecto a la distribución del Diccionario, en donde ahora dice que "siendo bastante conocido dentro y fuera de España me parece que no hay necesidad de excederse en su recomendación cuando se anuncie al público y cuando se escriba a las academias y escuelas del Reino para su venta. Por tanto, me abstengo de acompañar a usted la minuta que me pide", pero si cree que fuese necesario hacerlo, "usted que conoce como yo el contenido de la obra, podrá hacerlo con imparcialidad y con más cierto"[70]. Y así se hizo: Munárriz le envía la minuta de la circular para que borre o añada lo que guste, junto a una relación de las academias y escuelas a las que cursarla[71]. Pareciéndoles bien a Ceán, se las devuelve, no sin apuntar que desconocía la existencia de algunos de los centros sugeridos, y echando en falta el Instituto asturiano de Gijón[72].

---

[67] Acta de la junta particular de 29 de noviembre de 1813, sig. 3-126: 325v-326r.

[68] Minuta de oficio de Munárriz a Ceán, 30 de noviembre de 1813, sig. 1-26-2.

[69] Carta de Ceán al secretario de la Academia, 5 de diciembre de 1813; en nota marginal dice que fue vista en la junta particular de 31 de diciembre, con las circulares a las academias y escuelas, "y suspéndase resolver sobre venta hasta ver el efecto de aquellas", sig. 1-26-2.

[70] Carta de Ceán a Munárriz, 5 de diciembre de 1813, sig. 1-26-2.

[71] Minuta de oficio a Ceán, 6 de diciembre de 1813, sig. 1-26-2.

[72] Carta de Ceán a Munárriz, 7 de diciembre de 1813, sig. 1-26-2.

La circular mencionada lleva fecha de 7 de diciembre de 1813, ofreciendo los 6 tomos del Diccionario a 48 reales (a 8 reales el tomo), en rústica, "en inteligencia de haberse rebajado el precio antiguo porque no habiendo tratado nunca la Academia de interesarse en esta empresa, considera que en el día debe soportar cualquier sacrificio por conseguir las ventajas incalculables de que se extienda por toda la nación este monumento levantado a las artes españolas a costa de muchos años de desvelos de su laborioso y benemérito individuo"[73]. La junta particular de 31 de diciembre daba cuenta de ella en estos términos:

> "Aclaradas las dudas que había motivado el expediente del Diccionario del señor Ceán, presenté la circular a las academias y escuelas de dibujo para que pidan de su cuenta los ejemplares que estimen vendibles, habiéndose antes puesto de acuerdo con el dicho señor. Hice relación de las academias y escuelas a que la pasé, y manifesté las respuestas de los secretarios de las academias de Valencia y escuela de Salamanca, y del director del seminario Vascongado, únicas recibidas hasta ahora. Y quedó la Academia en aguardar las restantes para resolver sobre su contenido"[74].

Efectivamente, Vicente María Vergara acusa recibo de la circular, manifestando que dará cuenta a la Academia de Valencia en la primera junta que celebre[75]. Desde el Seminario de Vergara, Juan Bautista [ilegible] manifiesta que tiene un ejemplar para su uso particular, que aconsejará a los alumnos que hagan lo propio, y cree que el profesor de dibujo tiene otro, pero intentará que el agente del Semanario lo compre "para que lo lean los que no pueden comprarlo"[76]. Miguel Martel lo hace desde Salamanca, indicando que dará cuenta en la primera junta general, y que le envíe los ejemplares que guste "y esta Escuela se encargará de su despacho, sin interés alguno, y de poner su importe a disposición de esa Academia"[77]. Desde Gijón contesta Juan González Vigil manifestando que en la biblioteca del Instituto Asturiano hay un ejemplar del Diccionario, y que por ahora no puede adquirir más[78]. El académico de la de San Luis de Zaragoza, Agustín Alcaide, escribe narrando que algunos académicos y profesores

---

[73] Minuta de la circular a las academias y escuelas de nobles artes de la Península, 7 de diciembre de 1813; en nota marginal dice que fue vista en la junta particular de 31 de diciembre, sig. 1-26-2.

[74] Acta de la junta particular de 31 de diciembre de 1813, sig. 3-126: 328r.

[75] Oficio dirigido a José Munárriz, en Valencia, 17 de diciembre de 1813, y también una carta personal alegrándose de su vuelta a la secretaría "de que doy a usted la enhorabuena, pues aunque sabía por el amigo don José Camarón los verdaderos sentimientos patrióticos de usted y el honor con que se había conservado durante la tiranía", y continúa explicando su situación personal en la valenciana, sig. 1-26-2.

[76] Carta dirigida a José Luis Munárriz, en Vergara, 17 de diciembre de 1813, sig. 1-26-2.

[77] Carta de Miguel Martel, desde Salamanca, 18 de diciembre de 1813, en la que cuenta también las penurias por las que pasa la Escuela, sig. 1-26-2.

[78] Carta de Juan González Vigil a José Munárriz, desde Gijón, 28 de diciembre de 1813; en nota marginal se dice que fue vista en la junta particular de 7 de febrero de 1814, sig. 1-26-2.

> "manifestaron tomarían un ejemplar del Diccionario [...]. Y se dispuso anunciarlo y recomendarlo en los papeles públicos, y a los artistas con especialidad [...] puede disponer el envío de una docena de ejemplares, y por consiguiente de su importe a razón de 48 reales por cada seis tomos a la rústica [...] y si se ve hay disposición para venderse algunos en esta capital, se avisará a usted pues la escasez de fondos en que se halla esta Academia no le permite comprometerse a pedir de su cuenta ejemplares, que tal vez no tendrán salida"[79] (fig. 8).

Poco tiempo después, la de San Carlos de Valencia acordó que "recibirá gustosa los ejemplares que tuviere a bien remitirla [...] y el producto que se saque se entregará religiosamente a disposición de esa Academia"[80], pero Munárriz le participa el acuerdo de no enviar ejemplares a cuenta[81]. José Berdonces desde Valladolid manifiesta que de momento la Academia no puede asumir este desembolso[82].

A principios de enero de 1814 Ceán escribe a Munárriz comprendiendo los motivos de la Academia para "suspender el aviso en Gazeta y Diario de la venta del Diccionario hasta la llegada del Gobierno [...]. Y no teniendo que añadir diligencia alguna a las tomadas por usted para acelerar la pronta salida de la obra, a no ser que también se pusiesen algunos ejemplares en las librerías públicas de Madrid para su venta" [83]. Unas semanas después, la junta particular de 7 de febrero, a la vista de las contestaciones del Instituto Asturiano y del secretario de la Academia de San Luis de Zaragoza sobre la venta del Diccionario, se ratificó "en su anterior acuerdo de que solamente se remitan ejemplares a los cuerpos que los pidan de su cuenta, a fin de evitar una correspondencia prolija, retraso en el percibo del producto, y acaso extravío en los enseres; y conformándose con la idea propuesta nuevamente por el autor, vino en que se pongan ejemplares de venta en alguna librería o librerías de esta Corte, que señalase el mismo señor Ceán"[84]. Una de estas librerías fue la de Antonio Castillo[85].

---

[79] Carta de Agustín Alcaide al secretario de San Fernando, desde Zaragoza, 17 de enero de 1814; en nota marginal se dice que fue vista en la junta particular de 7 de febrero, y "contestarle que envíe a buscarlos", a lo que responde Alcaide que lo hará en cuanto pueda, en carta de 22 de marzo vista en la junta particular de 2 de abril, sig. 1-26-2.

[80] Oficio de Vicente María Vergara a José Munárriz, en Valencia, 15 de febrero de 1814; en nota marginal se dice que fue visto en la junta particular de 10 de marzo, sig. 1-26-2.

[81] Minuta de oficio dirigido a Vicente María Vergara, a Miguel Martel y a Agustín Alcaide, en 21 de febrero de 1814, visto en la junta particular de 10 de marzo, sig. 1-26-2, y sig. 3-126: 336r.

[82] Carta de José Berdonces a Munárriz, en Valladolid, 17 de abril de 1814, vista en la junta particular de 30 de abril, sig. 1-26-2.

[83] Carta de Ceán a Munárriz, 11 de enero de 1814, sig. 1-26-2; oficio de Munárriz a Durán en 10 de febrero de 1814, trasladándole el acuerdo de la junta particular del pasado día 7, sig. 4-80-5, y minuta en sig. 1-26-2.

[84] Acta de la junta particular de 7 de febrero de 1814, sig. 3-126: 332v.

[85] Acta de la junta particular de 13 de febrero de 1814, sig. 3-126: fol. 334r. Ya con anterioridad, en la junta particular de 10 de septiembre de 1808 se acuerda vender las publicaciones y estampas de la Academia en la librería de Antonio Castillo, al parecer porque el despacho del conserje estaba alejado

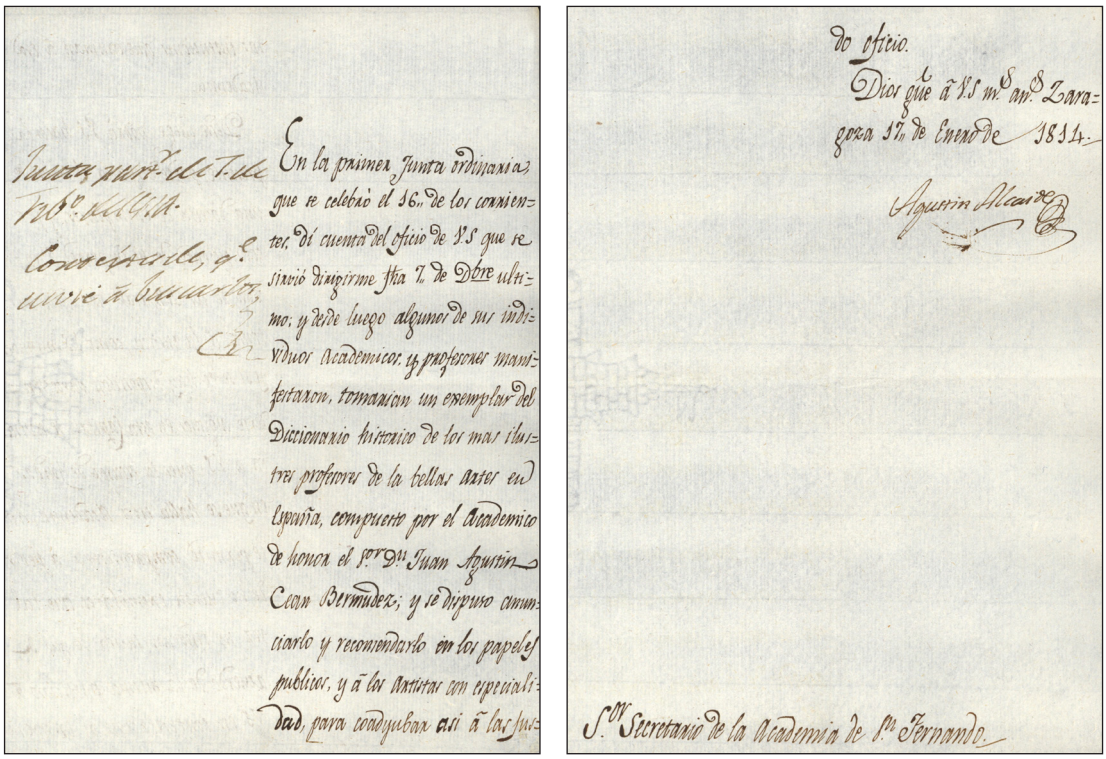


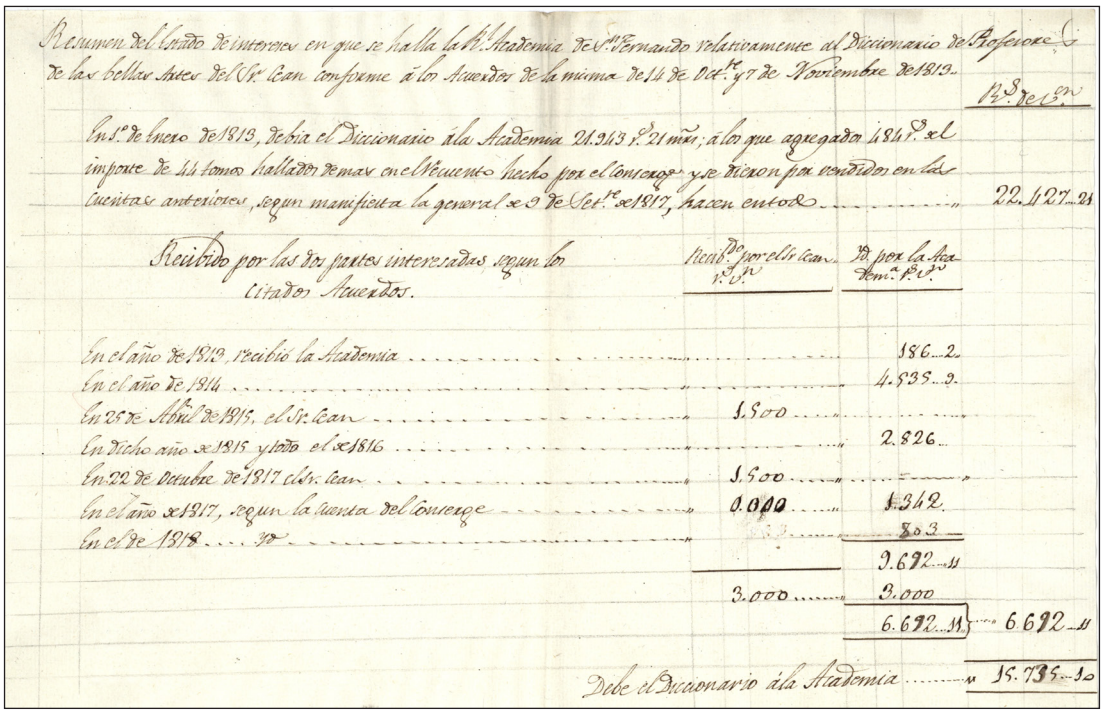
Fig. 8. Agustín Alcaide, carta dirigida al secretario de la Academia de San Fernando. Zaragoza, 17 de enero de 1814, sig. 1-26-2. Se reproduce parcialmente.

Como hemos visto anteriormente, el nuevo secretario de la Academia desde mayo de 1815 es Martín Fernández de Navarrete. Pues bien, en agosto de 1816, solicita del archivero Juan Pascual Colomer[86] un informe "que debería darse al señor don Juan Ceán de la venta de su Diccionario, y del estado de la deuda de esta obra, según resultase de las cuentas de 1814 aprobadas por la Academia en 20 de mayo del presente". El informe redactado por Colomer "comprende detenida y puntualmente la cuenta de cargo y data que formó el señor Munárriz y tiene aprobada la Academia"[87]. Este informe es remitido a Ceán con oficio de 28 de enero de 1817, manifestando que le envía sólo las cuentas del año 1814, y que cuando se aprobaran las de los años 1815 y 1816, se procedería de igual modo. Ceán responde que devuelve el informe pues en realidad son las cuentas de parte de 1815, y pide que las ajuste pronto, "con la posible brevedad, pues estamos ya en el de 1817, y está acordado se haga todos los años como se ejecutó hasta el de

del acceso al público, propuesta que después se desestimó por los perjuicios económicos que le causarían al empleado, sig. 3-126: 299r y 301r.

[86] Juan Pascual Colomer ejerció como bibliotecario y como archivero entre 1793 y 1826, ayudado de su hijo Narciso como oficial de la Biblioteca destinado al Archivo. Navarrete, 1999: 140-141.

[87] Oficio de Juan Pascual Colomer a Martín Fernández de Navarrete, 27 de octubre de 1816, y nota titulada *El señor Ceán su cuenta con la Real Academia*, 30 de abril de 1815, firmada por José Munárriz. Es copia certificada por Martín Fernández de Navarrete, sig. 1-26-2.


Resumen del Estado de intereses en que se halla la R.l Academia de S.n Fernando relativamente al Diccionario de Bofarull de las bellas Artes del Sr. Ceán conforme á los Acuerdos de la misma de 14 de Oct.e y 7 de Noviembre de 1813.

14.8 de 15.n

En 1.º de Enero de 1813, debia el Diccionario á la Academia 21.343 r.s 21 mrs; á los que agregado el 4 % el importe de 44 tomos hallados de mas en el Recuento hecho por el Conserge y se dieron por vendidos en las cuentas anteriores, segun manifiesta la general de 9 de Set.e de 1817, hacen entero ..... 22.427..21

Recibido por las dos partes interesadas segun los citados Acuerdos.	Recib.do por el Sr. Ceán V.S.V.	D. por la Academia
En el año de 1813, recibió la Academia		186..2
En el año de 1814		4.835..2
En 25 de Abril de 1815, el Sr. Ceán	1.500	
En dicho año de 1815 y todo el de 1816		2.826
En 22 de Octubre de 1817 el Sr. Ceán	1.500	
En el año de 1817, segun la cuenta del Conserge	0.000	1.342
En el de 1818 ... 30		803
		3.672..11
	3.000	3.000
		6.672..11 ..... 6.672..11

Debe el Diccionario á la Academia ..... 15.735..10

Fig. 9. *Resumen del estado de intereses en que se halla la Real Academia de san Fernando relativamente al Diccionario [...] del señor Ceán conforme a los acuerdos de la misma de 14 de octubre y 7 de noviembre de 1813*. Sig. 5-110-4.

1813"[88]. En octubre la Academia oficia a Ceán manifestando que ya ha aprobado las cuentas de los años 1815 y 1816[89], y en consecuencia tocaba a Ceán recibir los 1.500 reales, quien pide "se sirva avisarme en principio del año venidero el producto que tuvo en el presente de 1817, pues de este modo no habrá tropiezo alguno hasta extinguir la deuda de la impresión"[90]. Se conserva otro informe en el que se recoge que en 1818 el Diccionario "debe" a la Academia 15.735 reales con 10 maravedíes[91] (fig. 9).

A principios del año 1820 Ceán pide 718 reales, que le son entregados, según nota del conserje; en la misma carta pide al destinatario que le facilite noticias sobre grabadores que trabajaron en las estampas de las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba* editadas por la Academia, posiblemente para incluirlas en su "Historia del arte de la pintura", al tratar "de la historia y progresos del grabado en dulce en

[88] Carta de Ceán a Fernández Navarrete, 30 de enero de 1817, sig. 1-26-2.

[89] Minuta de oficio a Ceán en 9 de octubre de 1817, con el que adjunta la *Cuenta de cargo y data del Diccionario [...] según resulta de las anuales de esta Real Academia desde 1813 hasta 1816 inclusive, reconocidas y examinadas conforme a estatuto y práctica de la misma Academia y aprobadas después por la Junta particular en sus sesiones de 20 de mayo de 1816 y 30 de junio del presente*, 9 de septiembre de 1817, sig. 5-110-4.

[90] Carta de Ceán a Fernández Navarrete, 24 de octubre de 1817, vista en la junta particular de 27 de octubre, sig. 1-26-2.

[91] *Resumen del estado de intereses en que se halla la Real Academia de san Fernando relativamente al Diccionario [...] del señor Ceán conforme a los acuerdos de la misma de 14 de octubre y 7 de noviembre de 1813*, no tiene fecha, pero recoge información hasta 1818, sig. 5-110-4.

España y del impulso que le dio la misma Academia con su celo". También habla de sus propias dolencias, cuando manifiesta que "los ojos no están peores, pero no me dejan todavía trabajar con intensidad, guardo la casa pues voy conociendo los estragos de mi edad"[92].

El último recibo firmado por Ceán antes de su fallecimiento, es de 473 reales, y está fechado el 7 de febrero de 1829[93] (fig. 10). Los siguientes recibos y la correspondencia serán remitidos a su hijo Joaquín hasta que fallece a principios del año 1850[94], siendo el primero que firma como heredero y testamentario de febrero de 1830[95], y así sucesivamente[96].

Damos un salto al año 1835, cuando hacía ya seis del fallecimiento de Ceán. Hasta el 28 de diciembre de 1834 había sido secretario Martín Fernández de Navarrete, y fue sustituido por Marcial Antonio López. Las cuentas que le entregó el conserje José Manuel de Arnedo sobre el Diccionario revelaron nuevos problemas. Por ello se pidió un informe al oficial del archivo Narciso Pascual Colomer[97], quien recabó todos los antecedentes del asunto desde el año 1800, resultando todo lo que llevamos ya visto, e insistiendo en que la Academia se mostró dispuesta a sacrificarse en favor de Ceán al haber propuesto que "partiría con él los productos hasta el total reintegro de sus adelantos, percibiendo alternativamente ya él, ya la Academia, 1.5000 reales según se fuesen recaudando", y que "Sólo el deseo que la Academia tenía de premiar los méritos y laboriosidad del señor Ceán pudo hacerla tomar una determinación tan desventajosa para sus intereses y que se ha cumplido hasta el día: pues en 22 años que han transcurrido no ha podido reintegrarse de las sumas expendidas"[98]. El informe de Colomer fue presentado en la junta particular de 14 de febrero de 1835, en donde, a la vista de las cuentas entregadas por el conserje, se acordó ajustar el verdadero precio de venta del Diccionario, pues se advierte "la irregularidad que había entre la venta de 8 reales por cada tomo y el abono de 11 a los herederos del señor Ceán, y que resultaba un perjuicio a la Academia de 3 reales en cada uno"[99]. Y en este sentido se ofició a Joaquín Ceán, invitándole a acudir a

[92] Carta de Ceán, 10 de enero de 1820; no figura destinatario, pero envía saludos a su señora doña Manuela, y habla de las niñas y de los novios. En nota final, y con letra diferente, posiblemente del conserje Arnedo, que lo era desde 1816, dice que se le entregaron los reales que pedía, de cuyo recibo dará cuenta con las del Diccionario del año 1820, sig. 5-110-4.

[93] Madrid, 7 de febrero de 1829, en el que indica que es cantidad que le corresponde "por turno", sig. 5-110-4.

[94] Minuta de oficio a Joaquín Ceán, 30 de enero de 1830, sig. 5-110-4.

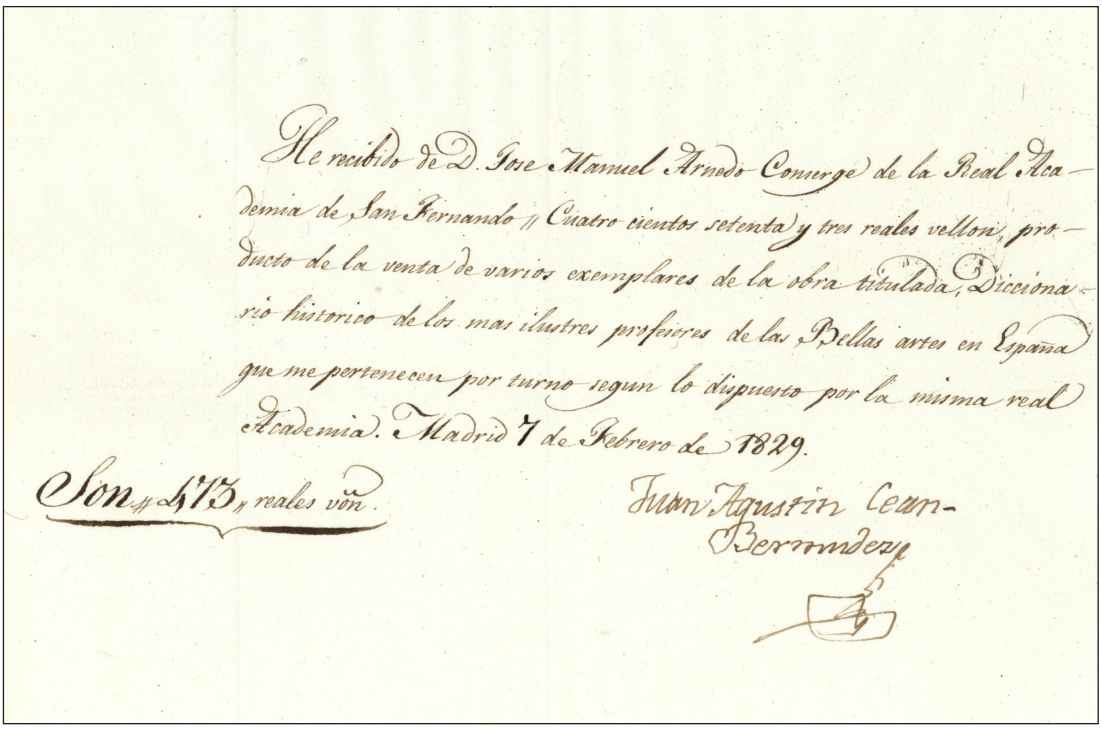
[95] Carta de Joaquín Ceán al secretario de la Academia Martín Fernández de Navarrete, 1 de febrero de 1830, y recibo de 3 de febrero, sig. 5-110-4.

[96] Recibo firmado por Joaquín Ceán Bermúdez, 16 de enero de 1832, por la cantidad de 617 reales de vellón, sig. 5-110-4.

[97] Narciso Pascual Colomer Martínez fue nombrado "oficial de la Biblioteca con agregación al Archivo" en 1824, y "oficial de la Secretaría con destino al Archivo" en 1826, ejerciendo como tal hasta 1843 en que dimitió. Navarrete, 1999: 142, 144-145.

[98] *Antecedentes sobre el Diccionario de profesores del señor Ceán*, por Narciso Pascual y Colomer, 14 de febrero de 1835; en nota al margen dice que fue visto en la junta particular de 14 de febrero de 1835, sig. 1-26-2.

[99] Acta de la junta particular de 14 de febrero de 1835, sig. 3-128: 3v-4r.


He recibido de D. Jose Manuel Arnedo Conserge de la Real Academia de San Fernando quatro cientos setenta y tres reales vellon, producto de la venta de varios exemplares de la obra titulada, Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas artes en España que me pertenecen por turno segun lo dispuesto por la misma real Academia. Madrid 7 de Febrero de 1829.

Son 473 reales von.

Juan Agustin Cean-Bermudez

Fig. 10. Juan Agustín Ceán Bermúdez, último recibo cobrado por él del *Diccionario*. Madrid, 7 de febrero de 1829, sig. 5-110-4.

la sede de la Academia para tratar sobre el asunto[100]. El desarrollo de la reunión lo expuso él mismo en la carta que dirigió unos días después al propio secretario, en nombre de la viuda e hijos, a quienes había quedado en trasladar la propuesta de la Academia; sorprendidos de cómo al cabo de tantos años reclamaba un nuevo ajuste de las cuentas, y preguntando si los 1.500 reales que le corresponden a su madre por turno se le van a seguir pagando, así como el envío de las anuales desde 1833; y también pidiendo un traslado oficial del acuerdo de dicha junta[101]. La Academia contesta unos meses después, y a pesar del informe previo, acordó mantener los 11 reales a favor de la familia de Ceán[102]. El acuerdo se traslada a Joaquín Ceán[103], quien, en nombre de la viuda e hijos, manifiesta haber recibido "con satisfacción [...] su justo reconocimiento al aprecio que hace y ha hecho de los trabajos de Ceán Bermúdez para el esplendor de las bellas artes en España"; al tiempo dan las gracias al secretario "por el interés que ha tomado por su parte en este asunto"[104].

En 1839 Joaquín Ceán participa al secretario el fallecimiento de su madre, por lo que es su testamentario junto a su cuñado Juan Manuel Ruiz de Arana, y para

[100] Minuta de oficio a Joaquín Ceán, 24 de febrero de 1835, sig. 1-26-2.
[101] Carta de Joaquín Ceán Bermúdez a Marcial Antonio López, 27 de marzo de 1835; en nota al margen dice que fue vista en las juntas particulares de 20 de junio y 17 de octubre, sig. 1-26-2.
[102] Actas de las juntas particulares celebradas en 20 de junio y 17 de octubre de 1835, sig. 3-128: 9r y 10v.
[103] Minuta de oficio a Joaquín Ceán, 24 de noviembre de 1835, sig. 1-26-2.
[104] Carta de Joaquín Ceán a Marcial Antonio López, 26 de noviembre de 1835, sig. 1-26-2.

solucionar algunos asuntos necesitan él y su hermana un informe de los ejemplares vendidos en el año 1838, "haciéndole a usted presente en nombre de los herederos de mis señores padre y madre, que nuestras relaciones de amistad con usted y de reconocimiento con dicha corporación deben seguir del mismo modo que ha sucedido desde el fallecimiento del primero"[105] (fig. 11).

Cuando el 29 de enero de 1850 fallece Joaquín Ceán, su cuñado participa que es su esposa quien reasume "todos los derechos, créditos y demás procedentes del padre de ambos [...], puesto que el predicho don Joaquín deja a mi enunciada esposa por su única y universal heredera, como se acredita con la cláusula de su testamento de que acompaña copia [...] para que [...] la Real Academia [...] tenga esta a bien disponer se entienda conmigo, como marido de la antedicha doña Beatriz, en todo lo concerniente a las cuentas y demás incidentes referentes a la obra del Diccionario"[106]. La Academia envía a Ruiz de Arana el resumen de las ventas habidas en el año 1849: se han vendido 48 volúmenes, la deuda está en 2.880 reales de vellón y 10 maravedíes, quedan para su venta 3.316 volúmenes, y le corresponde a la heredera 528 reales[107]. Beatriz Ceán Bermúdez acusa recibo del estado de las cuentas del año 1851, en el que se han vendido también 48 volúmenes a 11 reales, y han producido 528 reales "que pertenecen por entero a esa Real Academia como parte del turno de mil quinientos reales que se halla percibiendo en la actualidad"[108]. Unos años después, en 1856, Beatriz

> "desea saber si en el año pasado estaba en turno de la cobranza si hubo venta la Academia a la dicha señora; y espera de la bondad del señor secretario la envíe las cuentas para su satisfacción como había de costumbre en los años anteriores para saber si la corresponde alguna cantidad o a la Academia. Favor que espera que se siga la costumbre que había como se verá en el expediente de dicha obra, que en estos últimos años no la han dado cuenta ninguna sin duda por olvido"[109].

Por consiguiente, en abril de 1856 la Academia informa a los herederos de Ceán sobre las ventas producidas durante los años 1852, 1853, 1854 y 1855, "y con presencia de las cuentas remitidas en 4 de junio de 1852"; por ellas sabemos que las existencias para su venta eran de 3.094 volúmenes, que la deuda estaba en

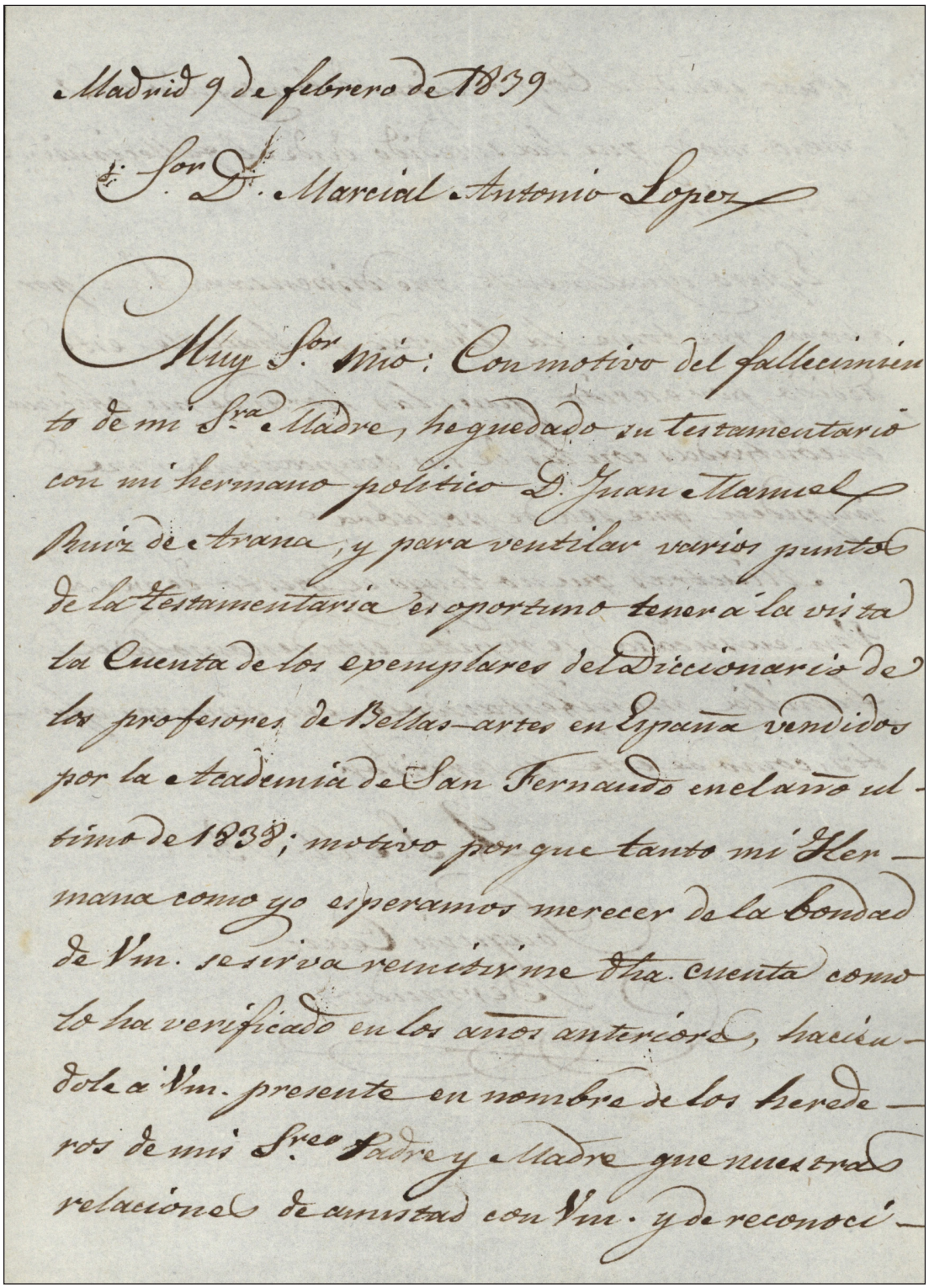
[105] Carta de Joaquín Ceán al secretario de la Academia Marcial Antonio López, 9 de febrero de 1839, sig. 5-110-4.

[106] Carta de Juan Manuel Ruiz de Arana al barón de la Joyosa (Marcial Antonio López), secretario de la Academia, 14 de febrero de 1850, sig. 5-110-4; en nota al margen dice que fue vista y dado el conforme en la junta de gobierno de 17 de febrero de 1850, sig. 3-128: 145r. Hidalgo, 2016: 114.

[107] Minuta de oficio a Juan Manuel Ruiz de Arana, heredero de Ceán, 25 de febrero de 1850; se comunica igual al conserje Juan Carrafa, según minuta escrita en el reverso, sig. 5-110-4.

[108] Beatriz Ceán Bermúdez firma la carta "Por indicación de mi marido don Juan Manuel Ruiz de Arana" que dirige a Marcial Antonio López, 10 de junio de 1852, sig. 5-110-4.

[109] Carta sin fecha ni firma, pero con membrete de B. C. de A. [Beatriz Ceán de Arana, marzo de 1856], sig. 5-110-4.

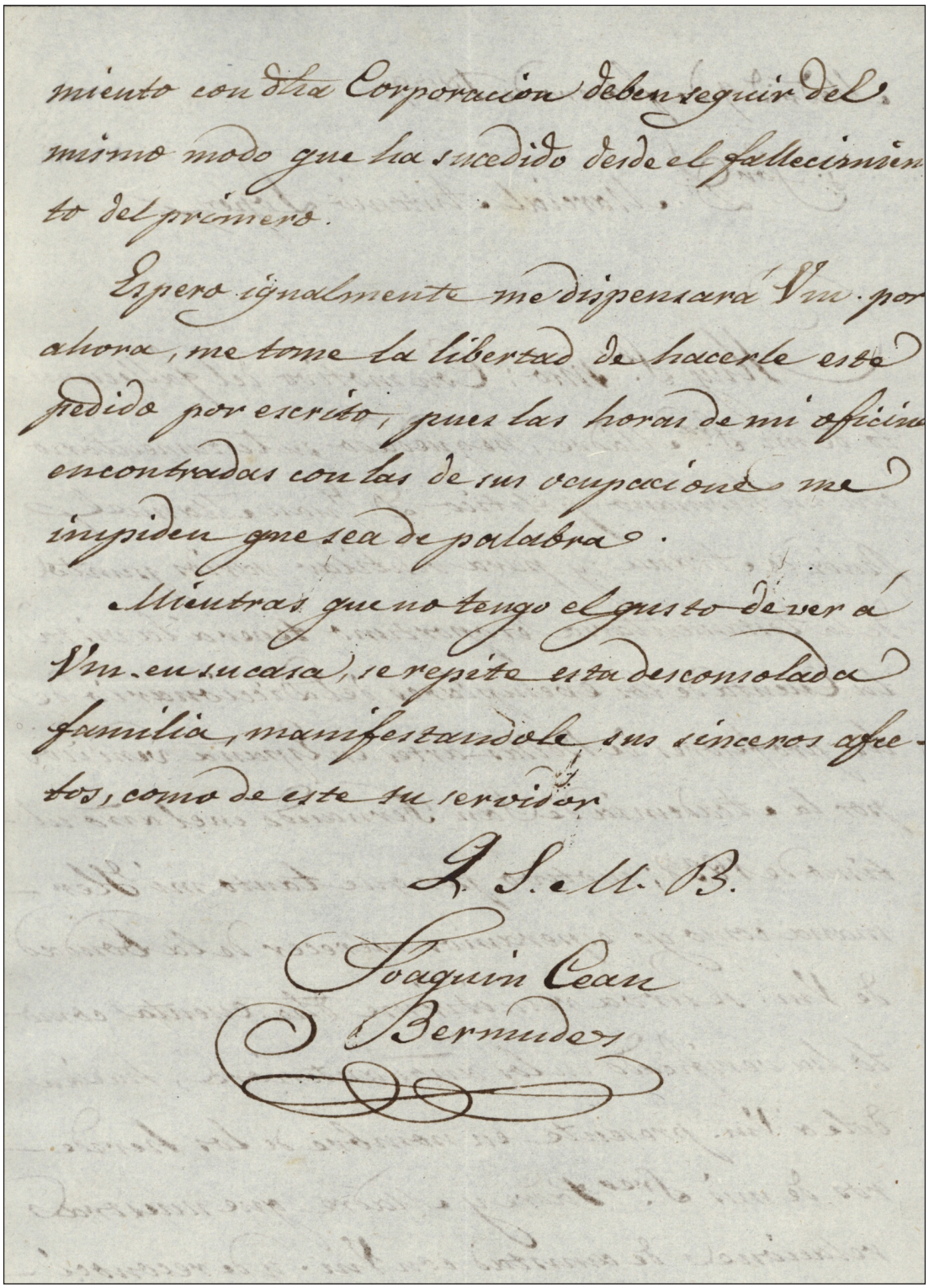


Madrid 9 de febrero de 1839

Sor D. Marcial Antonio Lopez

Muy Sor mio: Con motivo del fallecimien
to de mi Sra Madre, he quedado su testamentario
con mi hermano político D. Juan Manuel
Ruiz de Arana, y para ventilar varios puntos
de la testamentaria es oportuno tener á la vista
la Cuenta de los ejemplares del Diccionario de
las profesiones de Bellas-artes en España vendidos
por la Academia de San Fernando en el año ul-
timo de 1838; motivo por que tanto mi Her-
mana como yo esperamos merecer de la bondad
de Vm. se sirva remitirme dha. cuenta como
lo ha verificado en los años anteriores, hacién-
dole á Vm. presente en nombre de los herede-
ros de mi Sres Padre y Madre que nuestras
relaciones de amistad con Vm. y de reconoci-

Fig. 11. Joaquín Ceán Bermúdez, carta dirigida al secretario de la Academia, participando el fallecimiento de su madre. Madrid, 9 de febrero de 1839, sig. 5-110-4.



miento con dha Corporacion deben seguir del
mismo modo que ha sucedido desde el fallecimien
to del primero.

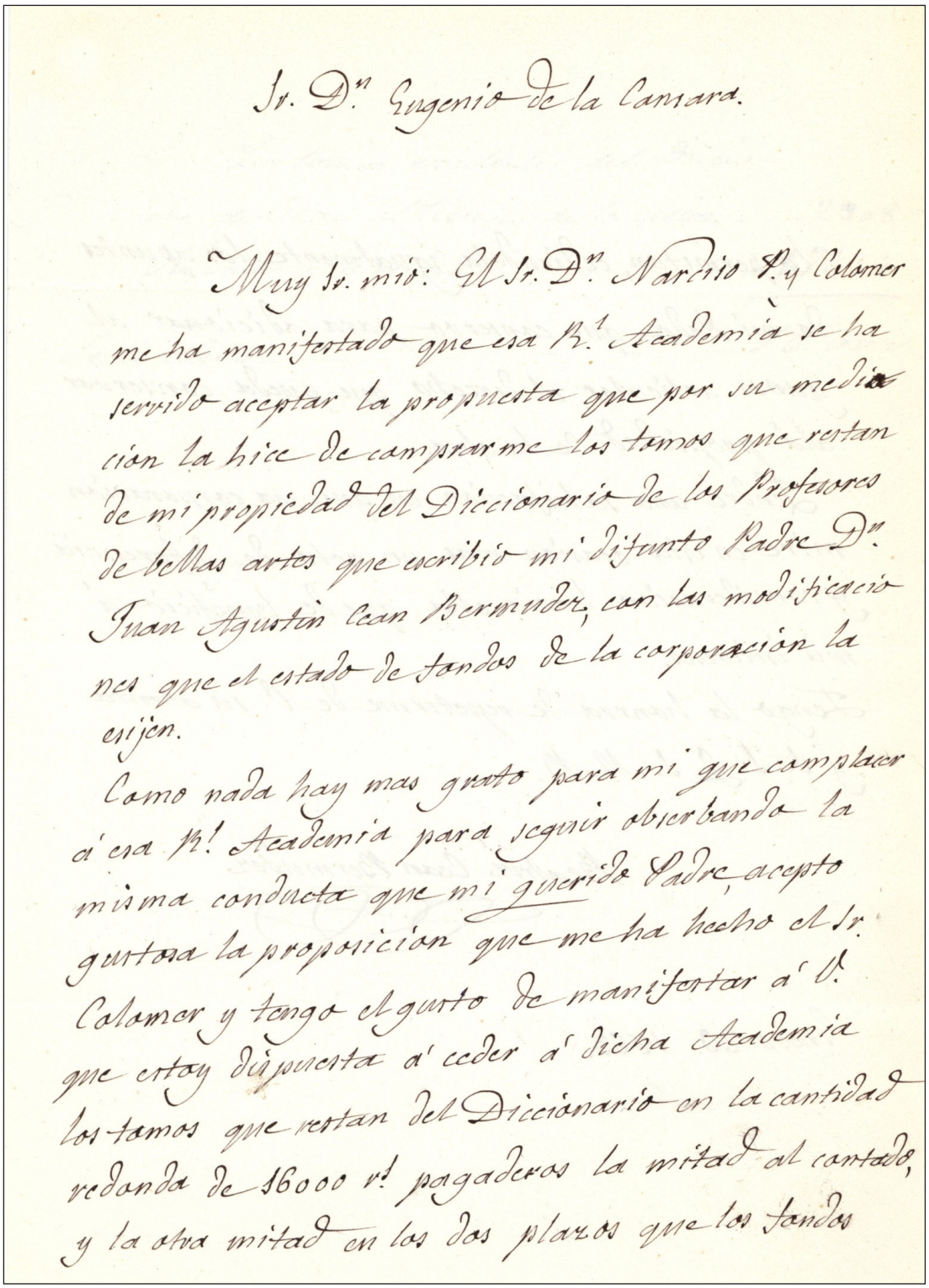
Espero igualmente me dispensará V.m. por
ahora, me tome la libertad de hacerle este
pedido por escrito, pues las horas de mi oficina
encontradas con las de sus ocupaciones me
impiden que sea de palabra.

Mientras que no tengo el gusto de ver á
V.m. en su casa, se repite esta desconsolada
familia, manifestandole sus sinceros afec-
tos, como de este su servidor

Q. S. M. B.

Joaquin Ceán
Bermudez

Fig. 11 (bis). Joaquín Ceán Bermúdez, carta dirigida al secretario de la Academia, participando el fallecimiento de su madre. Madrid, 9 de febrero de 1839, sig. 5-110-4.

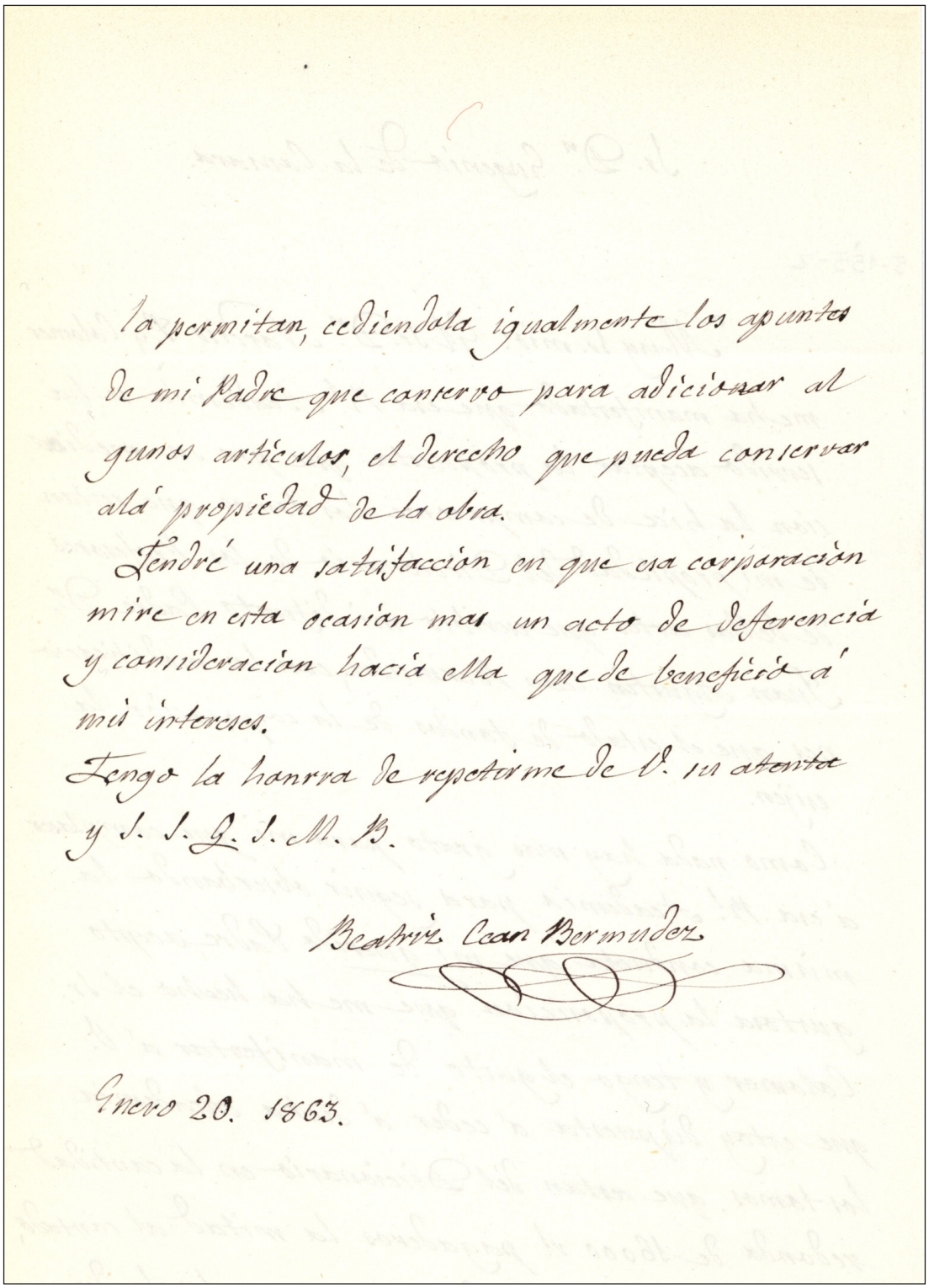


Sr. Dn Eugenio de la Camara.

Muy Sr. mio: El Sr. Dn Narcio P.y Colomer me ha manifestado que esa Rl Academia se ha servido aceptar la propuesta que por su mediacion la hice de comprarme los tomos que restan de mi propiedad del Diccionario de los Profesores de bellas artes que escribio mi difunto Padre Dn Juan Agustin Ceán Bermudez, con las modificaciones que el estado de fondos de la corporacion la exijen.

Como nada hay mas grato para mi que complacer á esa Rl Academia para seguir observando la misma conducta que mi querido Padre, acepto gustosa la proposicion que me ha hecho el Sr. Colomer y tengo el gusto de manifestar á V. que estoy dispuesta á ceder á dicha Academia los tomos que restan del Diccionario en la cantidad redonda de 16000 rl pagaderos la mitad al contado, y la otra mitad en los dos plazos que los fondos

Fig. 12. Beatriz Ceán Bermúdez, carta dirigida al secretario de la Academia vendiendo sus ejemplares del *Diccionario*, y cediéndole varios apuntes para su adicción. Madrid, 20 de enero de 1863, sig. 5-155-2.



la permitan, cediendola igualmente los apuntes
de mi Padre que conservo para adicionar al
gunos articulos, el derecho que pueda conservar
alá propiedad de la obra.
Tendré una satisfaccion en que esa corporacion
mire en esta ocasion mas un acto de deferencia
y consideracion hacia ella que de beneficio á
mis intereses.
Tengo la honrra de reportirme de V. su atenta
y S. S. Q. S. M. B.

Beatriz Ceán Bermudez

Enero 20. 1863.

Fig. 12 (bis). Beatriz Ceán Bermúdez, carta dirigida al secretario de la Academia vendiendo sus ejemplares del *Diccionario*, y cediéndole varios apuntes para su adicción. Madrid, 20 de enero de 1863, sig. 5-155-2.

1.380 reales, y se habían vendido 144 volúmenes por un importe de 1.584 reales, de los que la Academia se queda con 850 reales "que son los que le faltaban para completar el turno de 1.500, quedando para el Diccionario 734 reales con los que da principio a cobrar el suyo"[110].

Y llegamos al mes de abril de 1862, cuando la Academia presenta a Beatriz Ceán las cuentas de los años 1856, 1857, 1858, 1859, 1860 y 1861: viéndose que quedan en poder del conserje para su venta 2.908 volúmenes, se han vendido 186 por un valor de 2.042 reales, de los que se han aplicado a la deuda 766 reales, "que son los que le faltaban para completar con los 734 que recibió al ejecutarse la anterior liquidación; su turno de 1.500 reales, y que deducido el resto, o sean, 1.280 reales de los 1.380 que el Diccionario viene adeudando a la Academia desde su última cuenta, queda reducido su débito a 100 reales"[111]. Casi liquidada ya la deuda, la institución negocia con Beatriz Ceán comprarle los tomos que tiene de su propiedad, y así, a finales de 1862 se encomienda al censor Narciso Pascual Colomer Martínez[112] un informe, que presenta a la junta ordinaria de 18 de enero de 1863:

> "El señor Colomer, cumpliendo con el encargo que se le había hecho en una de las sesiones últimas, manifestó que la señora hija y heredera de don Juan Agustín Ceán Bermúdez, estaba conforme en ceder a la Academia la propiedad del Diccionario que compuso dicho señor y publicó esta corporación, por la cantidad alzada de 16.000 reales de los que debería percibir al contado ocho mil, y los otros ocho mil en dos plazos con el intermedio de un año de uno a otro. Enterada la Academia acordó que de los fondos de adquisición y publicación de obras se le abonasen desde luego a dicha señora los ocho mil reales mencionados"[113].

La hija de Ceán acusa recibo del acuerdo de la Academia a través de Narciso Pascual Colomer, respecto a que

> "se ha servido aceptar la propuesta que por su mediación la hice de comprarme los tomos que restan de mi propiedad del Diccionario [...] con las modificaciones que el estado de fondos de la corporación la exigen. Como nada hay más grato para mí que complacer a esa Real Academia para seguir observando la misma conducta que mi querido padre, acepto gustosa la proposición que me ha hecho el señor Colomer, y tengo el gusto de manifestar

[110] Oficio de la Academia a los herederos de Juan Ceán Bermúdez, 2 de abril de 1856, sig. 5-110-4.

[111] Oficio de la Academia a la heredera de Juan Ceán, 2 de abril de 1862, adjuntando la *Cuenta de cargo y data de la venta del Diccionario de los Profesores de Bellas Artes en España, compuesto por el señor don Juan Ceán Bermúdez, correspondiente a los años de 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861*. La firma el secretario general Eugenio de la Cámara, 31 de diciembre de 1861, sig. 5-110-4; también hay información suelta a este respecto en sig. 4-80-5.

[112] Narciso Pascual-Colomer Martínez ejerció como censor entre los años 1862 y 1867. Navarrete, 2018: 12.

[113] Acta de la junta ordinaria de 18 de enero de 1863, sig. 3-93: 39v-40r.

> a usted que estoy dispuesta a ceder a dicha Academia los tomos que restan del Diccionario en la cantidad redonda de 16.000 reales pagaderos la mitad al contado, y la otra mitad en los dos plazos que los fondos la permitan, cediéndola igualmente los apuntes de mi padre que conservo para adicionar algunos artículos, [y] el derecho que pueda conservar a la propiedad de la obra. Tendré una satisfacción en que esa corporación mire en esta ocasión más un acto de deferencia y consideración hacia ella, que de beneficio a mis intereses"[114] (fig. 12).

La transacción pareció favorable a la Academia, pues en una nota escrita al final de la carta de Beatriz se indica que "los tomos existentes del Diccionario de Ceán al tiempo de la cesión eran 2.908", cuyo valor, a 6 reales cada tomo era de 17.448 reales, y se dieron por 16.000. Así se debió proceder, pues en mayo de 1864 la Academia acordó "se abonen a la señora hija de Ceán los dos plazos de 8.000 reales cada uno que restan del convenio en virtud del cual la misma cedía a esta Academia la propiedad de las obras compuestas por su difunto padre"[115].

Acabamos de ver también que, además de los ejemplares del Diccionario de su propiedad, Beatriz cedía las notas que su padre había ido recogiendo para una futura adicción al mismo. Pocos días después ya estaban en la Academia, pues el secretario presenta "los apuntes para adicionar el Diccionario de Ceán, que su hija y heredera había remitido como tenía ofrecido"[116]. Lo que nos hace pensar en los que Carderera legó a la Academia en 1880, y nos preguntamos: ¿eran los mismos, o diferentes?[117]

BIBLIOGRAFÍA

Ceán, Juan Agustín (1800, 1965). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando. Hay edición facsímil en Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Real Academia de la Historia.

García, David (2016a): "Más parece hecha por una sociedad de lavoriosos yndividuos, que por uno solo. El método de trabajo de Ceán Bermúdez". En: Santiago, Elena M.ª (dir.): *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 89-107.

García, David (2016b): "El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España". En: Santiago, Elena M.ª (dir.): *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 225-245.

[114] Carta de Beatriz Ceán Bermúdez a Eugenio de la Cámara, 20 de enero de 1863, sig. 5-155-2. Hidalgo, 2016: 114-115.

[115] Acta de la sesión ordinaria de 23 de mayo de 1864, sig. 3-93: 134v. Recordemos que el precio dado ahora es de 6 reales, cuando en sus inicios fue de 11, y posteriormente se vendió a 8.

[116] Acta de la sesión ordinaria de 9 de febrero de 1863, sig. 3-93: 46v.

[117] Probablemente estos "apuntes" sean los que se encuentran en sendos legajos bajo sig. 4-88-1 y 4-88-2. Navarrete, 2020.

García, David (2017-2018): "Juan Agustín Ceán Bermúdez al servicio de José I: la actividad en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos durante la Guerra de la Independencia". En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 119-120, Madrid, pp. 51-91.

Hidalgo, Beatriz (2016): "Ceán, «verdadero aficionado» y coleccionista de dibujos". En: Santiago, Elena M.ª (dir.): *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 109-135.

Navarrete, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Navarrete, Esperanza (2018). *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cargos y títulos académicos*. Versión actualizada. En: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf [10-08-2019].

Navarrete, Esperanza (2020): "Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En García López, David, y Santiago Páez, Elena M.ª (dirs.): *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2020, pp. 51-87.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1757). *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: en casa de D. Gabriel Ramírez.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1799). *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de julio de 1799*. Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra.

Fecha de recepción: 12-IX-2019
Fecha de aceptación: 22-X-2019

Academia 121, 2019, 71-74 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

UN RETRATO DE ISABEL II DIBUJADO POR ROSARIO WEISS

Carlos Sánchez Díez
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Resumen: El artículo da a conocer un retrato a lápiz de la reina Isabel II realizado por Rosario Weiss en 1843, pocos meses antes de su muerte. Este retrato se identifica ahora con el *Retrato de muchacha* que Félix Boix expuso en la muestra de dibujos que tuvo lugar en Madrid en 1922, obra en paradero desconocido hasta fechas muy recientes.
Palabras clave: Dibujo; lápiz; boceto; Boix; Araluce; romanticismo.

A PORTRAIT OF ISABELLA II BY ROSARIO WEISS

Abstract: This article looks at a pencil portrait of Queen Isabella II drawn by Rosario Weiss in 1843, only a few months before the artist's death. This portrait has now been identified with *Retrato de muchacha* (Portrait of a Girl) shown by Félix Boix in a Madrid drawing exhibition held in 1922; until very recently its whereabouts since then had been unknown.
Key words: Drawing; pencil; sketch; Boix; Araluce; romanticism.

Este retrato a lápiz sobre papel (fig. 1) se incluyó en la sección *Dibujos no localizados* del catálogo editado en 2018 con motivo de la exposición *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843)*[1]. Por entonces se desconocía su paradero. Sí se sabía que el dibujo se había expuesto en Madrid en 1922 cuando pertenecía a Félix Boix, coleccionista y comisario de aquella muestra, quien lo había titulado *Retrato de muchacha*[2]. Visto ahora el dibujo, pues en el catálogo de Boix no se reprodujo, y observando bien el rostro de esta joven, resulta fácil identificar los rasgos de la hija mayor de Fernando VII y de María Cristina de Borbón. Por otra parte, no hay duda de que se trata del dibujo expuesto en 1922, ya que coincide con la descripción ("Retrato de muchacha. Media figura vuelta a su izquierda; mira casi de frente"), la técnica ("lápiz negro sobre pap. blanco"), la firma ("R. Weiss") y las dimensiones. Además, ahora se ha podido desvelar parte de su historia ya que tras la muerte de Boix (1858-1932) el dibujo

[1] Sánchez Díez, 2018: 320. Biblioteca Nacional de España, del 31 de enero al 22 de abril de 2018.
[2] Boix, 1922: 193, nº 553.



Fig. 1. Rosario Weiss, *Retrato de Isabel de Borbón*, Madrid, 1843, lápiz negro sobre papel verjurado blanco, 140 x 112 mm, Madrid, colección particular.

pasó a su hijo Félix Boix y Sáenz, quien se lo vendió o regaló a su amigo Pedro Araluce López-Urquiza (Bilbao, 1891 - Madrid, 1974), coleccionista, decorador y fabricante de mobiliario en Madrid[3]. Araluce se lo regaló en los años sesenta del siglo XX a la actual propietaria, hija de una empleada, quien desconocía que procedía del coleccionista Boix y que este lo había expuesto en 1922.

La composición del retrato, una figura de tres cuartos levemente girada hacia su izquierda y con el rostro hacia el espectador, es bastante habitual en el catálogo de Weiss. El estilo realista también es característico aunque, al tratarse de un boceto

[3] Araluce tenía su vivienda-estudio en la calle Goya, 112. En: *El eco patronal*, Madrid, año XIII, nº 282, 1-IV-1934: 8.



Fig. 2. Marco, segunda mitad del siglo XIX, madera tallada y dorada, 29 x 25 cm, Madrid, colección particular.

rápido tomado del natural, no tiene el acabado minucioso y pulcro que podemos encontrar en otros retratos de esta misma época como, por ejemplo, el de Mesonero Romanos[4]. En cuanto a la técnica, es muy reconocible el trazo a lápiz rápido y seguro tanto en el dibujo de contorno como en las líneas que definen el rostro o el traje. También lo es la forma de trabajar el sombreado, incipiente pero acertado, con tramas simples de líneas paralelas y cruzadas. Además, es también habitual en Weiss el mayor nivel de acabado del rostro y el cabello comparados con el resto, así

[4] Hoy en el Museo Nacional del Romanticismo (CE10172) tras su adquisición por parte del MCD al anterior propietario, quien en 2018 lo había prestado para la exposición de la BNE (Sánchez Díez, 2018, nº 163).

como la ausencia de elementos que hagan referencia al espacio donde se encuentra la figura.

Por el aspecto de la joven y la biografía de la artista, lo más probable es que el dibujo se hiciera durante la primera mitad de 1843, por lo que la reina estaría representada a los doce años, poco antes de la muerte de su profesora y autora del retrato, fallecida en Madrid el 31 de julio de ese año. Weiss —Académica de mérito de San Fernando desde 1840[5]— fue la profesora de dibujo de Isabel y de Luisa Fernanda de Borbón desde el 18 de enero de 1842 hasta su muerte, aunque ya acudía al Palacio Real al menos desde octubre de 1841, según relató Pérez Galdós en los *Episodios Nacionales*[6]. Debió de ser el contacto diario con la reina el que propició la ejecución de este retrato de tono íntimo y natural, más realista que la imagen idealizada del óleo que Vicente López había pintado un año antes[7]. Dado el carácter abocetado del dibujo, es muy probable que se trate de un primer bosquejo que serviría a Weiss para trabajar —de forma pausada y sin la presencia de la modelo— en un retrato perfectamente terminado de su alumna, proyecto seguramente frustrado por su repentina muerte. El dibujo tiene la peculiaridad de conservar un marco original tallado y dorado, característico de la segunda mitad del siglo XIX (fig. 2).

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Galdós, Benito (1906). *Los Ayacuchos. Episodios nacionales*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando.

Boix, Félix (1922). *Exposición de dibujos originales, 1750-1860. Catálogo-Guía*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte. Imprenta Blass, S.A.

Sánchez Díez, Carlos (2018). *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843). Catálogo razonado*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Biblioteca Nacional de España y Museo Lázaro Galdiano.

Fecha de recepción: 8-IV-2019
Fecha de aceptación: 7-X-2019

[5] Fue nombrada Académica de mérito por la pintura de historia en la Junta Ordinaria del 21 de junio de 1840 (Archivo RABASF, 90/3).

[6] Pérez Galdós, 1906: 26.

[7] Patrimonio Nacional. Reales Alcázares. Inv. 10021149.

Academia 121, 2019, 75-87 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

DIBUJO PREPARATORIO PARA EL GRABADO DE "LA PERSEVERANCIA", INSPIRADO EN ANGELICA KAUFFMANN

Jorge Maier
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen: Análisis y propuesta de identificación del dibujo D-2786 de la colección del gabinete de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como el dibujo para grabado de "La Perseverancia", publicado en Londres en 1777 por William Ryland. El grabado fue realizado a partir del óleo de Angelica Kauffmann, Penélope en su telar (Roma, 1764), hoy en día conservado en el Museo de Brighton, con ligeras variantes. Asimismo, se plantea que la representación de Penélope de Kauffmann está inspirada en un prototipo griego del siglo V a.C.
Palabras clave: William Wynne Rynald; Thomas Burke; Grabado por puntos siglo XVIII; Penélope.

PREPARATORY SKETCH FOR THE ENGRAVING OF "PERSEVERANCE", AFTER ANGELICA KAUFFMANN

Abstract: This article looks at Drawing D-2786 from the drawing cabinet of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* identifying it as a sketch for the "Perseverance" engraving published in London in 1777 by William Ryland. With slight variations the engraving is modelled on Angelica Kauffmann's oil painting "Penelope at her loom (Rome, 1764), now kept in Brighton Museum. It is also mooted that Kauffmann's representation of Penelope is inspired on a fifth century BCE Greek prototype.
Key words: William Wynne Rynald; Thomas Burke; 18th Century stipple engraving; Penelope.

En el curso de los trabajos de digitalización de la colección del Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[1] llamó nuestra atención el dibujo a lápiz D-2786, que había sido inventariado como anónimo y titulado simplemente "Penelope"[2]. El dibujo representa a una mujer, vestida a la griega con tocado, sentada sobre un taburete de madera en una habitación frente a un telar, con la cabeza inclinada apoyada sobre su mano derecha, y cuyo brazo descansa sobre el telar, mientras que el brazo izquierdo reposa en su regazo, con

[1] www.academiacolecciones.com/dibujos.
[2] Durá / Rivera, 1990: 443 y 490, nº 2786.

la mano sobre un paño de su labor. A sus pies se encuentra un arco y a la derecha un perro tumbado, cuyas patas delanteras reposan sobre él. Bajo el telar, hay una cesta con telas. Al fondo, a la derecha, se encuentra, sobre una repisa, el busto de un hombre barbado con la inscripción ULYSSES que, sin duda, se refiere al héroe homérico. Asimismo, tras la figura femenina, en la parte central, se encuentra una ventana a través de la cual se ve el cielo. No cabe la menor duda de que esta figura femenina representa a Penélope, esposa de Ulises, sentada en el *histeon*, estancia en la que se encontraba su telar, donde durante el día tejía y por la noche destejía el sudario de Laertes (padre de Ulises)[3], en actitud nostálgica, de añoranza y tristeza por la prolongada ausencia de su marido. A sus pies reposan el fantástico arco de Ulises y Argos —también con melancólica expresión— su fiel perro de caza, que falleció tras reconocerle a su regreso a Ítaca[4].

Como se puede apreciar en la imagen (fig. 1) se trata de un dibujo a lápiz negro, muy trabajado y de calidad, de formato oval de 310 x 250 mm, en papel verjurado agarbanzado claro holandés. Este presenta la filigrana flor de lis inscrita en un escudo con corona en la parte superior y motivo vegetal en la inferior y debajo el nombre J KOOL, que corresponde al fabricante de papel holandés, Jan Kool (fig. 2)[5]. Cabe destacar también que el papel presenta una ligera mancha sepia en todo el lado izquierdo del anverso, así como trazas en el reverso por el uso de disolvente para la transferencia, que están sin duda relacionadas con los productos utilizados en el proceso de grabado[6].

WILLIAM RYLAND Y ANGELICA KAUFFMANN Y LA CREACIÓN DE LA PERSEVERANCIA: DIBUJO Y GRABADO

Todos estos datos, y otros que veremos a continuación, apuntan a que se trata de un dibujo para grabado a partir de un óleo de la pintora neoclásica nacida en Coira (Suiza), pero de familia austriaca, Angelica Kauffmann (1741-1807). La obra fue efectivamente grabada por William Wynne Ryland (1732-1783) en 1777[7]. Ryland fue un tristemente conocido grabador inglés —murió ahorcado en Tyburn— que mantuvo una estrecha relación con Kauffmann, a quien conoció en 1767 al poco tiempo de llegar a Inglaterra, y fue, además de introductor de la técnica de grabado por puntos en Inglaterra, uno de los máximos difusores de su

[3] Estratagema urdida para dilatar la decisión de escoger un nuevo marido entre los pretendientes, tal y como se refleja en el Canto XVII de la *Odisea*; hemos manejado la traducción y edición de José Luis Calvo, Madrid, 1990.

[4] Tal y como se describe en la *Odisea*, Canto XVII (Calvo, 1990, 296-297): "Entonces un perro que estaba tumbado enderezó la cabeza y las orejas, el perro Argos, a quien el sufridor Odiseo había criado, aunque no pudo disfrutar de él, pues antes se marchó a la divina Ilión".

[5] Empresa familiar fundada en 1774 por Jan Aggeszn. Kool (1742-1816) en Zaandam, norte de Holanda.

[6] Agradezco esta observación a la restauradora Silvia Viana.

[7] Para las obras grabadas por Ryland, véase Bleackley, 1905:110.



Fig. 1. *La Perseverancia*, William Ryland/Thomas Burke a partir de Angelica Kauffmann, *circa* 1777, núm. inv. D-2786, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 2. Filigrana de Jan Kool, *La Perseverancia*, William Ryland/Thomas Burke a partir de Angelica Kauffmann, *circa* 1777, núm. inv. D-2786, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

obra entre 1771 y 1781[8]. El grabado de Penélope, publicado por Ryland bajo el título de "La Perseverancia", es idéntico al dibujo conservado en la Academia de San Fernando. Ryland realizó varias versiones del mismo, todos ellos grabados por punteado, en sanguina, tinta negra (figs. 3a y b) y en color (fig. 3c). Tanto en la versión en sanguina, como en la de tinta figuran dos fechas. Según éstas, la primera estampada, seguramente una prueba, fue la versión en sanguina, en la que figura, en la zona inferior del óvalo a izquierda y derecha respectivamente, la leyenda: "Angelica Kauffman Pinxt" y "W. Wynne Ryland Sculpt." y, en la zona inferior central, "PERSEVERANCE / Published by de Proprietor July 9 1777 at No. 159 Strand, London"[9]. La versión definitiva fue estampada en tinta negra y la leyenda se distribuye de la misma forma que en el ejemplar anterior, esto es, en la zona inferior izquierda y derecha del óvalo respectivamente: "Angelica Kauffman Pinxt" y "W. Wynne Ryland Sculpt.", y, al pie del dibujo, centrado, "PERSEVERANCE /

[8] Sobre Ryland véase Manners / Williamson, 1924: 52-56; Alexander, 1992: 144-159.

[9] British Museum, nº 1873,0809.317.

Published by the Proprietor July 9 1777 at No. 159 Strand, London"[10]. La versión coloreada no lleva leyenda ni fecha, pero es muy probable que corresponda al mismo año que las otras dos.

El estilo del dibujo no encaja con la forma y soltura de trabajar de Kauffmann[11], por lo que creemos que hay que considerar a Ryland, o a su ayudante Thomas Burke (1749-1815), autores del dibujo, aunque seguramente bajo la supervisión de la pintora, ya que trabajaron muy estrechamente[12]. La mayor parte de las obras de Kauffmann grabadas por Ryland fueron realizadas, tal y como figura en todas las leyendas, excepto en "La Esperanza", en la que figura expresamente que fue *inv. et delin* por la artista, a partir de dibujos de él o de Thomas Burke. El dibujo, en este caso, presenta importantes variantes respecto a la obra original, como veremos más adelante, especialmente el turbante de Penélope, el busto de Ulises, la forma de reposar en el telar la mano izquierda, mas abrupta, o en el perro Argos a sus pies, ciertas licencias que parecen apuntar a la intervención de Ryland, aunque probablemente con el beneplácito de la pintora.

El tocado, por ejemplo, le proporciona un aire más oriental, semejante a otras obras de Kauffmann grabadas con anterioridad por Ryland: "A lady in a turkish dress" (1774)" y "Her Grace The Dutchess of Richmond (1775)", en su interés por transformarlas en "furniture prints", esto es, grabados pensados para la decoración de interiores[13], como ha señalado David Alexander[14].

La Perseverancia formó parte de una serie dedicada a las Virtudes, todas ellas grabadas por Ryland con la misma técnica y en fechas muy próximas. Estaba compuesta, además de por "La Perseverancia", por "La Paciencia" (1777), también con formato ovalado, y por "La Esperanza"[15] (1775) y "La Fe" (1776), estos dos últimos, sin embargo, con formato circular.

En el reverso del dibujo, en la zona superior central, figura en letra antigua a tinta: "nº 91". Esta numeración coincide con la del inventario de la Academia de 1804 titulado: *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*[16], en el que en los folios 45rº y 45 vº figura bajo este

[10] British Museum, nº 1860,1110.24.

[11] Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a la Dra. Bettina Baumgärtel, por manifestarnos su opinión sobre el dibujo.

[12] Al principio trabajaron en grabados de media tinta, pero a partir de 1774 comenzaron a trabajar solo el grabado de puntos (stipple engraving); véase Alexander, 1992: 149-159.

[13] Según la definición de "furniture prints" en The Concise Oxford Dictionary of Art Terms (versión online 2010): "Prints produced in 18th-century Britain for the purpose of room decoration of the homes of the 'middle orders' of society, where they were hung framed. They were cheap, printed in large numbers, and available through the thriving print trade of the time. A wide variety of prints qualified as 'furniture prints', including engravings by Hogarth, satirical prints, maps, and mezzotints".

[14] Alexander, 1992: 152.

[15] Este fue realizado anteriormente durante su estancia en Italia y fue grabado por primera vez por la propia pintora y obsequiado a la Academia de San Lucca en 1765.

[16] *Inventario de las obras de las Tres Nobles Artes y de los muebles que posee la Real Academia de San Fernando* [ms.], 1804, Madrid, Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. 3-617.



Fig. 3. Versiones de *La Perseverancia* grabadas por Ryland: a) sanguina, British Museum (1873,0809.317); b) tinta negra, British Museum (1860,1110.24); c) coloreado, Erddig Museum, Wrexham, Wales (NT 1149505).

número la siguiente entrada: "La Melancolía, óvalo de quarta y media de alto y más de quarta / de ancho, marco de caoba y cristal". Es evidente, que quien realizó esta descripción no conocía la obra de la artista, ni tampoco acertó a identificar al personaje, a pesar del busto con la inscripción de Ulises. En cualquier caso, no cabe duda de que se trata del mismo dibujo, ya que la figura puede ser perfectamente identificada con la Melancolía. Esto nos indica que la obra ingresó en la Academia en un momento anterior a 1804, pero no permite muchas más precisiones. Los canales por los que el dibujo pudo llegar a Madrid son variados. Es posible que el dibujo permaneciera en poder de Ryland hasta 1783, en que fue ajusticiado. Pero también pudo viajar con Kauffmann en su regreso a Italia en 1781. Sea como fuere, es interesante advertir que el dibujo ingresó en la institución en una época en que se constata una presencia importante de académicas honorarias y de mérito en la Academia[17], y Kauffmann era quizá en esos momentos una de las más destacadas y conocidas artistas en Europa, aunque no en España.

PENÉLOPE EN SU TELAR, FUENTE DE INSPIRACIÓN (HOMÉRICA) DE *LA PERSEVERANCIA*

El tema del grabado está directamente inspirado en *Penélope en su telar*, obra pintada en Roma en 1764 (fig. 4). Este cuadro al óleo sobre lienzo, de formato rectangular de 169 x 118 cm y firmado y fechado en 1764, se conserva hoy en día en el Museo de Brighton. La composición es prácticamente idéntica al dibujo salvo algunas diferencias. En primer lugar, en el cuadro no aparece el busto de Ulises; en segundo lugar, Penélope está representada sin tocado y en la misma actitud pensativa, con la cabeza apoyada sobre su mano y brazo derecho, aunque con ligeras variantes en su mitad inferior, orientación de las piernas y posición del pie. Por último, también son apreciables algunas pequeñas diferencias en la forma en la que el perro, Argos, reposa sobre el arco de Ulises.

El lienzo está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *Angelika Kauffmann* / [...] *Roma 1764*[18], año crucial para el devenir artístico de la pintora suiza.

No hemos podido averiguar, sin embargo, cómo llegó la obra hasta Inglaterra, ya que el Museo de Brighton no posee datos sobre su procedencia[19]. Es posible que la

[17] A partir de la década de los 70 hasta los albores del siglo XIX, el nombramiento de Académicas Honorarias y de Mérito fue regular y frecuente. En 1775 Mariana Urries Pignatelli, marquesa de Estepa, fue nombrada Directora Honoraria por la Pintura, honor que también obtuvieron Mariana Fernanda de Waldstein, marquesa de Santa Cruz, en 1782 y Antonia de Lavauguyon, princesa Alexandro de Listenois Beaufremont, en 1788.

[18] Información proporcionada por Karen Wraith, conservadora del Museo de Brighton, a quien expresamos nuestro sincero agradecimiento.

[19] Según nos ha informado la conservadora Karen Wraith, el cuadro fue donado en 1937 por Mrs. Burges Watson, y, aunque no disponen de más información sobre la donación, se especula con que podría haber pertenecido a Mabel Harford, hija del capitán P. C. Underwood, y segunda esposa del Rear Admiral Fischer Burges Watson (1884-1960). No obstante, Frances A. Gerard, en su biografía sobre



Fig. 4. Angelica Kauffmann, *Penélope en su telar,* 1764 (FAH1975.33)
Brighton and Hove Museums and Art Galleries, Reino Unido.

obra fuese adquirida en Roma por algún viajero inglés en una fecha indeterminada[20]. Aunque también existe la posibilidad de que el cuadro hubiera sido llevado a Londres por Kauffmann y allí vendido y después grabado. En este sentido es interesante recordar que en la leyenda del grabado de Ryland figura que había sido publicado por el propietario: "Published by the proprietor July 9 1777". Es posible que se

Kauffman, 1893: 367, afirma que el cuadro "Penelope and her dog" estaba en 1892, en la colección de Victor Bowring (1867-1943), quien residía en Eaton Place (Londres) y tenía también una residencia en Brigthon. Se trata sin duda de este cuadro, ya que más adelante, en la p. 387 dice, al hablar del grabado de la Perseverancia, que a veces es también denominado "Penelope with her dog".

[20] Hemos intentado infructuosamente identificar a este personaje entre los viajeros británicos y americanos que Kauffmann trató, pero tampoco hemos encontrado mención particular a esta obra en la bibliografía: Gerard, 1893; Manners / Williamson, 1924; Marks, 1980: 4-24; Baumgärtel, 1990; Wassyng, 1992.

esté refiriendo al propietario del cuadro, que, podría ser el propio Ryland u otra persona, ya que era frecuente que los grabadores pidieran permiso a los propietarios para grabar los cuadros de su propiedad[21].

En cualquier caso, esta no es sólo la primera vez que Kauffmann utilizó la temática homérica, sino que se recuperaba el uso de un tema en la pintura de historia en la que el protagonista principal es un personaje femenino con todas sus implicaciones morales y éticas[22]. La temática homérica, especialmente de la *Odisea* y en concreto de Penélope fue un tema recurrente en la obra de Kauffmann, sobre todo a partir de su estancia en Inglaterra. En efecto, al poco tiempo de su llegada a Londres presentó por primera vez un cuadro de esta temática en la Society of Artists, *Penélope descolgando el arco de Ulises* (1768). El cuadro fue adquirido por John Parker para decorar un salón de su casa en Saltram (Devon)[23]. Poco tiempo después pintó *Euriclea despertando a Penélope* (1772), escena tomada del canto XXIII de la *Odisea*[24], hoy en el Museo de Vorarlberg, en Bregenz, que fue grabada y publicada por Thomas Burke y Ryland en 1773 y en 1785. Casi de la misma época que nuestro dibujo, es la obra *Penélope llorando sobre el arco de Ulises* (1775), que fue grabada por Francesco Bartolozzi en 1779. De esta se conserva también una versión al óleo en una colección privada de Suiza[25]. La escena representa exactamente el pasaje de la *Odisea* del canto XXI en que se dice: "Luego ascendió a la hermosa tarima donde estaban las arcas en que yacían los perfumados vestidos. Extendió el brazo, tomó del clavo el arco con su misma funda, el cual resplandecía, y sentada con él sobre sus rodillas, rompió a llorar ruidosamente sin soltar el arco del rey"[26]. Poco antes había pintado *Penélope sacrificando a Minerva* (1774), inspirada en el canto IV de la *Odisea*, que fue adquirida por el banquero Richard Hoare y su mujer, Frances Anne Acland, a quien retrató[27]. Con esta serie de Penélope están también relacionados *Telémaco en la corte de Esparta* (1773), grabada por Ryland en 1778, y *El retorno de Telémaco* (1775), encargada por Edward Stanley, 11º Earl of Derby, para su casa de Londres, diseñada por Robert Adam, en Grosvenor Square.

---

[21] Alexander, 1992: 149.

[22] Aunque existe algún antecedente de finales del siglo XVI, como por ejemplo en Leandro Bassano, el tema no era frecuente; véase Wassyng, 1992: 36-37; Rosenthal, 2003: 211; Batts, 2014: 38-40.

[23] Hoy conservado en Saltram House (Plympton, Plymouth, Devon) (872173); véase Wassyng, 1992: 42-57.

[24] Que dice así: "Entonces la anciana subió gozosa al piso de arriba para anunciar a la señora que estaba dentro su esposo, y sus rodillas se llenaban de fuerza y sus pies se levantaban del suelo. Se detuvo sobre su cabeza y le dijo su palabra: Despierta, Penélope, hija mía, para que veas con tus propios ojos lo que esperas todos los días. Ha venido Odiseo, ha llegado a casa por fin, aunque tarde, y ha matado a los ilustres pretendientes, a los que afligían su casa comiéndose los bienes y haciendo de su hijo el objeto de sus violencias" (Calvo, 1990: 371).

[25] Baumgärtel, 1990: 240-241, la fecha entre 1775 y 1778. Un ejemplar más se conserva en la Wolverhampton Art Gallery, aunque puede tratarse de una copia.

[26] *Odisea* (Calvo, 1990: 347).

[27] Aún se conserva en la que fue propiedad de la familia Hoare, Stourhead House (Wiltshire, Inglaterra), The National Trust.

FUENTES ICONOGRÁFICAS DE *PENÉLOPE EN SU TELAR*

Tanto A. Rosenthal[28] como W. Wassyng han sugerido que Kauffmann pudo inspirarse para pintar estos temas, escasamente representados hasta entonces, en la obra del Conde Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile; avec des observations générales sur le costume* (Paris, 1767), en la traducción de la *Odisea* de Alexander Pope (London, 1725-1726)[29], aunque también pudo leer directamente los originales.

Aunque Kauffmann pudo inspirarse en estas fuentes literarias o incluso en las Sibilas de Domenichino y Guercino, como se ha sugerido[30] o más directamente en la de Mengs para representar a *Penélope en su telar*, lo cierto es que todo parece indicar que el modelo escogido por Kauffmann en este caso fue un modelo clásico antiguo. Esta es una hipótesis perfectamente asumible, si tenemos en cuenta la estrecha amistad que la artista mantenía, tanto con el historiador del arte y arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), al que conoció y retrató en 1764, como con el pintor Anton Rafael Mengs (1728-1779). Su amistad con Winckelmann, entonces Commissario delle Antichità y con el que visitó Herculano en 1764, le facilitó sin duda el acceso a las colecciones romanas de antigüedades. Llama poderosamente la atención la semejanza entre la Penélope de Kauffman y la escultura de Penélope de los Museos Vaticanos[31] y aún más con la representada en una escena de un esquifos ático de figuras rojas (fig. 5), procedente de un santuario próximo a la antigua *Clevise,* hoy Chiusi[32], en cuyo museo se conserva.

No obstante, no puede considerarse ninguna de las dos como la fuente de inspiración de Kauffmann, ya que ambas fueron halladas en tiempos posteriores a la fecha de ejecución del cuadro. Sin embargo, la imagen del esquifos de Chiusi es de especial relevancia, ya que constituye el modelo canónico establecido en el siglo V a.C., ideado probablemente por Polignoto de Tasos, y que se mantuvo durante bastante tiempo en la iconografía de Penélope[33]. Esto es apreciable, por ejemplo, no sólo en la escultura del Vaticano, sino también en los llamados relieves en arcilla tipo Campana, donde la mujer de Ulises es representada siguiendo este modelo del siglo V a.C. Un dibujo de un relieve de este tipo se conservaba

[28] Rosenthal, 2003: 211-236.

[29] Wassyng, 1992: 45-48.

[30] Baumgärtel, 1990: 117-123.

[31] Museo Pio Clementino, inv. 754. Se ignora su procedencia, aunque entró a formar parte de la colección pontificia a principios del siglo XIX, posiblemente procedente de alguna colección. Agradecemos esta información a la conservadora de los Museos Vaticanos, Dra. Claudia Valeri.

[32] Iozzo, 2012: 69-83.

[33] Sobre el origen de este modelo y todas las representaciones antiguas de Penélope conocidas hasta la fecha en distintos soportes, véase Haussmann, 1994: 291-295; Buitron-Oliver y Cohen, 1995: 29-57; Kader, 2007 y recientemente Hölscher, 2011, 33-76.

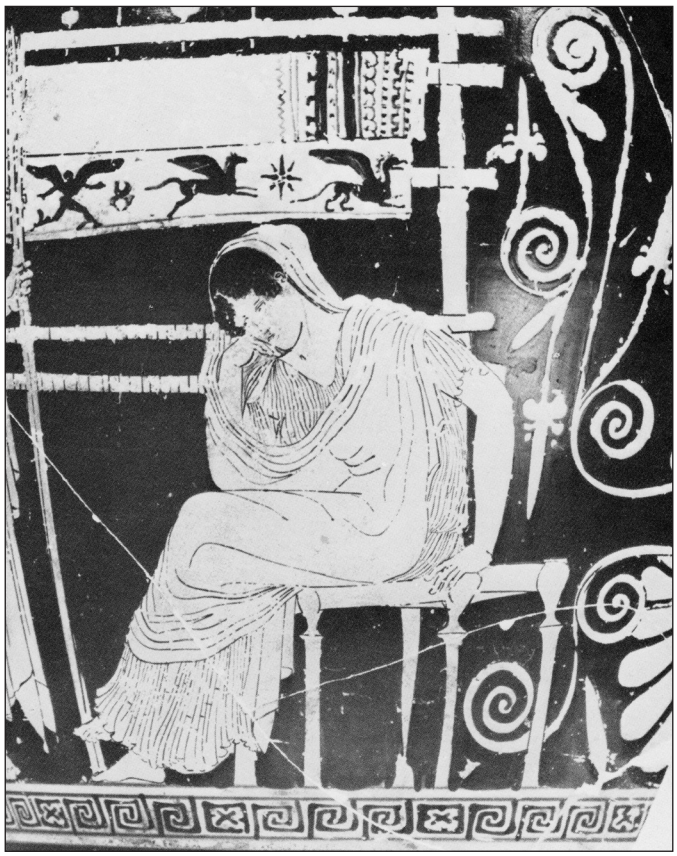


Fig. 5. Penélope en un esquifos de figuras rojas 440 a.C., Museo Archeologico Nazionale, Chiusi.

en la colección del Cardenal Albani[34] y otros dos ejemplares en la colección de antigüedades del Colegio Romano[35], en los cuales Kauffmann sí pudo inspirarse (fig. 6).

En la figura representada en el óleo de 1764 existen ciertos detalles que refuerzan ésta correlación: estar sentada hacia la izquierda, la cabeza inclinada apoyada sobre la mano y el detalle del cesto para la lana, presente en el relieve tipo Campana bajo la silla de Penélope y que también aparece en el cuadro, aunque bajo el telar. La semejanza, por tanto, entre este modelo clásico de Penélope y el de Kauffmann no puede ser fruto de la casualidad. De hecho, esta postura pensativa, con la cabeza

[34] Se trata de la colección de dibujos que perteneció al mecenas del arte y anticuario Cassiano dal Pozzo (1588-1657), conocida como *Museo Cartaceo*, que fue adquirida a su muerte por el papa Clemente XI Albani (1649-1721) quien a su vez se la vendió a su sobrino, el cardenal Alessandro Albani (1692-1779), y éste al rey de Inglaterra, Jorge III, en 1762. El dibujo de este relieve se conserva hoy en el British Museum, nº 2005,0928.34. Kauffmann no pudo, por tanto, verlo, pero sí Winckelmann, conservador de la colección Albani.

[35] En la actualidad se conservan dos ejemplares procedentes de la antigua colección del Colegio Romano, uno en la Biblioteca Nacional de Francia inv.52bis.5890 y otro en el Museo Nacional Romano (Termas de Diocleciano), nº 62750.



Fig. 6. "Penélope sentada y dos sirvientes", relieve tipo Campana 50-100 d.C. Bibliothèque National de France, inv. 52bis. 5890.

descansando sobre la mano, tuvo gran éxito posteriormente en su obra, ya que fue un recurso utilizado de nuevo en los retratos de Louisa Leveson Gower (1767), Theresa Parker (1773), Madmoisele Latouche, Barbara St. John Bletsoe, condesa de Coventry, y Lady Dorothea Holroyd (*circa* 1780-1781).

En definitiva, el dibujo conservado en el gabinete de dibujos se trata muy probablemente del dibujo para grabado, como así lo atestiguan las marcas y trazas de los productos utilizados durante el proceso de grabado, la filigrana del papel holandés y la factura y ejecución del mismo que hay que atribuir a William Wynne Ryland o a Thomas Burke. El dibujo reproduce con ciertas variantes, introducidas para adaptarla a los llamados "furniture prints", el cuadro al óleo original de Angelica Kauffmann, "Penelope en su telar" pintado en Roma en 1764, y probablemente trasladado a Inglaterra con la pintora. Se trata, además, de un tema novedoso e inusual en la época, que popularizó la propia Kauffmann, que está muy probablemente inspirado directamente en el arte clásico, en concreto en un relieve tipo campana que se conservaba en Roma en la colección del Colegio Romano, que sigue a su vez un modelo del siglo V. a.C. como hoy en día sabemos, ideado seguramente por Polignoto de Tasos.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander, David (1992): "Kauffmann and the Print Market in Eighteenth-Century England". En: W. Wassyng Roworth (ed.), *Angelika Kauffman. A continental artiste in Georgian England*, Brighton: Reaktion Books, pp. 141-192.

Batts, Brandi L. (2014): "An Analysis of Angelica Kauffman's Cornelia and Penelope Paintings as they Relate to Female Enlightenment Ideals. LSU Master's Theses. 3858. En: https://digitalcommons.lsu.com/gradschool_theses/3858

Baumgärtel, Bettina (1990). *Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Beltz: Weinheim/Basel.

Bleackley, Ruth (1905): "A list of Willam Wynne Ryland's engravings". En: *The Connoisseur: an illustrated magazine for collectors*, 12, p. 110.

Buitron-Oliver, Diana / Cohen, Beth (1995): "Between Scylla and Penelope: female characters of the Odyssey in Archaic and Classical Greek Art". En: Cohen, Beth (ed.), *The Distaff side: representing the Female in Homer´s Odyssey*, New York: Oxford University Press, pp. 29-57.

Durá Ojea, Mª Victoria y Rivera Navarro, Elena (1990): "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V). En: *Academia*, 70, pp. 389-496.

Gerard, Frances A. (1893), *Angelica Kauffmann: a biography*, London: Ward and Downey.

Homero, *Odisea*, traducción y edición de José Luis Calvo, Madrid, 1990.

Haussman, Christoph (1994), s. v.: "Penelope". En: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC), VII 1, Zurich, pp. 291-295.

Hölscher, Tonio (2011): "Penelope für Persepolis, oder: Wie man einen Krieg gegen den Erzfeind beendet". En: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts,* 126, pp. 33-76.

Iozzo, Mario (2012): "Chiusi, Telemaco e il Pittore di Penelope". En: Schmidt, Stefan / Stähli, Adrian (eds.). *Vasenbilder im Kulturtransfer: Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*, München: Verlag C.H. Beck oHG, pp. 69-83.

Kader, I. (ed.) (2007). *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Sonderausstellung des Museums fur Abgusse Klassischer Bildwerke München 9. Oktober bis 15. Januar 2007, Munich: 28, FIG.2.1, 46, FIGS.2.1, 2.22, 98, FIG.4.1.

Manners, Lady Victoria / Williamson, George C. (1924). *Angelica Kauffmann, R.A., her life and her works.* London: John Lane & the Bodley Head.

Marks, Arthur S. (1980): "Angelica Kauffmann and Some Americans on the Grand Tour". En: *The American Art Journal,* 12, nº 2, New York: Kennedy Galleries, Inc., pp. 4-24.

Rosenthal, Angela (2003): "Angelica's Odyssey: Kauffman's Paintings of Penelope and the Weaving of Narrative". En: Hyde, Melissa / Milam, Jennifer (eds.): *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century-Europe*, Aldershot, UK: Ashgate, pp. 211-236.

Wassyng Roworth, Wendy (1992): "Kauffman and the Art of Painting in England". En: W. Wassyng Roworth (ed.): *Angelica Kauffman. A Continental Artist in Georgian England*, London: Reaktion Books, pp. 11-95.

Fecha de recepción: 19-VI-2019
Fecha de aceptación: 4-XII-2019

Academia 121, 2019, 89-109 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

EL ARQUITECTO JUAN JOSÉ NADAL EN ARAGÓN (C. 1734-1751)*

Jorge Martín Marco
Universidad de Zaragoza

Resumen: La trayectoria profesional del arquitecto Juan José Nadal en Aragón permanecía prácticamente desconocida. Gracias a los nuevos documentos localizados en archivos aragoneses puede trazarse la etapa en su lugar de origen entre 1734 y 1751, antes de trasladarse a Villarreal (Castellón) para hacerse cargo de la iglesia arciprestal, y conseguir el grado de académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1757. Además, la documentación localizada permite conocer los modelos y la cultura arquitectónica de Juan José Nadal fruto de una posible formación autodidacta que empleó durante toda su carrera.
Palabras clave: Arquitectura; Barroco; Academia; Aragón.

THE ARCHITECT JUAN JOSÉ NADAL IN ARAGÓN (C. 1734-1751)

Abstract: The architect Juan José Nadal's architectural career in Aragón has largely flown under the radar. New documents unearthed in Aragón archives have now allowed this period to be pieced together from 1734 to 1751, when he moved on to a Villarreal (Castellón) to take charge of the Archpriestal Church and qualify for membership of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in 1757. This documentation also helps us to trace Juan José Nadal career-long, largely self-taught architectural culture and models.
Key words: Architecture; Baroque; Academy; Aragón.

La casi desconocida trayectoria de Juan José Nadal en Aragón —su lugar de origen— contrasta con la —mejor estudiada— carrera desarrollada en tierras castellonenses entre 1752 y 1762[1]. Los nuevos documentos localizados en archivos aragoneses permiten trazar con bastante precisión la formación inicial con su padre, Antonio, un maestro de obras itinerante que desarrolló la mayor parte de su carrera profesional en tierras de la actual provincia de Teruel; y su trayectoria posterior,

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación" (HAR2017-85523-P).

[1] El perfil más completo todavía sigue siendo el publicado en Gil, 2004: 201-212.

en la que continuó estando vinculado a su progenitor y a su hermano, también llamado Antonio.

Tanto la documentación —inédita y publicada— aragonesa como la castellonense, nos presenta a Juan José como un tracista capaz de llevar las obras a buen puerto; un profesional de la construcción cualificado para asumir trabajos tanto de arquitectura religiosa como hidráulica, con un gran conocimiento de la arquitectura que se estaba desarrollando en los centros artísticos de Zaragoza o Valencia, y que tenía una cultura tratadística superior a la de sus contemporáneos. Todas estas cuestiones hicieron que fuera valorado por coetáneos suyos como Domingo de Yarza y Francisco Velasco[2]; y que, al final, acabó convirtiéndose en el primer arquitecto aragonés que obtuvo —el 14 de abril de 1757— el grado de académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid[3].

LA FORMACIÓN DE JUAN JOSÉ EN EL OFICIO PATERNO

Nuestro maestro era uno de los hijos del matrimonio formado por Antonio Nadal —un profesional de la construcción oriundo de Belchite (Zaragoza)— y María Labuena, quienes otorgaron sus capitulaciones matrimoniales en esa localidad en 1701[4]. Probablemente Juan José nació tres años después, porque declaró tener cuarenta y dos años —"poco mas o menos"— en la causa que su padre y su hermano Antonio tenían contra los apoderados de La Ginebrosa (Teruel) por la construcción de un pantano en 1746[5], lo que vendría a retrasar la fecha de 1690 propuesta por otros autores[6].

En su localidad natal, Antonio Nadal llegó a conformar una compañía con el mercader Manuel Ramírez y el arquitecto Juan Bautista Sagues para patentar un "ynstrumento (si quiere) yngenio, llamado coclea (jamas puesto en practica)" el 7 de febrero de 1714 durante diez años[7]. Este instrumento era la "rosca de Archimedes" que el padre Tosca describió en el volumen IV del "Compendio mathematico" como una máquina "para sacar el agua de la sentina del celebrado navio que mandó fabricar

[2] "(…) la conocida avilidad, y comprehension de Juan Joseph Nadal maestro de obras (…)" [*Juan José Nadal maestro alarife residente en el lugar de Torrijo contra el ayuntamiento de la villa de Quinto sobre la construccion de una capilla*, Zaragoza, 2 de octubre de 1743, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (en adelante AHPZ), Pleitos Civiles, J10201/3, f. 13 v].

[3] El estudio de los diseños en Gil, 2004: 204.

[4] Ambos se declararon habitantes de La Puebla de Albortón, localidad de la comarca de Belchite, cuando recibieron los bienes que les correspondían de la madre de ella, María Tomás, el 5 de agosto de 1708 [Belchite, 5 de agosto de 1708, Archivo Municipal de Belchite (en adelante AMB), Protocolos Notariales (en adelante PN), Pedro Antonio Aznar, 1708, f. 36 r-v].

[5] *Civil a instancia de Antonio Nadal maestro de obras vezino de la villa de La Jinebrosa contra Francisco Portoles, Juan Villanova y otros vezinos de dicha villa sobre la construccion de un pantano en los terminos de dicha villa*, La Ginebrosa, 1 de diciembre de 1746, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 59 r.

[6] Bautista, 2002: 74. Vegas/Mileto, 2012: 141.

[7] Belchite, 7 de febrero de 1714, AMB, PN, José Francisco Castro de Gistau, 1714-1715, ff. 6 r-7 v.

Herón", y que se componía de un cilindro con los extremos abiertos, que debían formar "una como roca, ô cochlea", y uno de ellos habría de estar introducido en el agua con una inclinación de 45º, y así, debía moverse la rosca contra el agua, "y esta, entrando en el cañon, subirà por el hasta salir por arriba"[8]. También actuó como visor, junto a Miguel de Velasco —de Zaragoza—, de las obras realizadas por Juan Faure padre en el santuario de Nuestra Señora del Pueyo de su localidad natal en 1725[9].

En cualquier caso, la carrera de Antonio Nadal se desarrolló fundamentalmente en tierras de la actual provincia de Teruel. Su primera obra documentada es la parroquial de Cantavieja (Teruel), cuyos trabajos dirigió entre 1730 y 1745[10]; un falso salón de tres naves a la misma altura[11], con transepto no destacado en planta y cimborrio en su encrucijada; y cabecera con un presbiterio cuadrado y un deambulatorio. Durante su estancia en la localidad fue llamado para visurar las obras de la iglesia parroquial de Ares del Maestre (Castellón) en 1732[12], y las de la reforma del templo de La Iglesuela del Cid (Teruel) dos años después[13], ambas al cargo de Martín Dolz y su hijo José[14]. Además, también fue requerido por la junta de fábrica para la nueva iglesia de Alcalà de Xivert (Castellón) para realizar un proyecto —probablemente similar al de Cantavieja— en 1734, que fue remitido a Valencia, donde fueron calificadas como poco convenientes para el pueblo, así que volvió a idear otro proyecto que fue rechazado en favor del presentado por José Herrero, que propuso un templo de tres naves a diferente altura más acorde con la tradición valenciana que de la aragonesa. Sin embargo, Antonio no abandonó su empeño por hacerse con las obras de Alcalà, y acabó concurriendo junto a sus hijos a la subasta de los trabajos el 7 de agosto de 1735[15].

Al final de su estancia en Cantavieja se trasladó hasta Samper de Calanda (Teruel) para emitir su parecer acerca del lugar en el que habría de construirse su nueva iglesia parroquial en 1742[16]. Tres años después, su hijo Juan José le cedió —junto a su otro vástago Antonio— las obras de un pantano en La Ginebrosa (Teruel)[17], que desembocó en un pleito al año siguiente, y desde allí, acudió a la

[8] Tosca, 1757, vol. IV: 301-302.

[9] Franco, 1999: doc. 6, 242-243.

[10] Altaba, 1929: 43.

[11] Martín (en prensa).

[12] Gil, 2004: 197.

[13] *Sobre que se conceda licencia a la villa de La Yglesuela de Cid para junttar concejo general*, Cantavieja, 5 de mayo de 1734, AHPZ, Real Acuerdo, Partido de Alcañiz, J 1246/12, ff. 7 r-8 r. La autoría de los Dolz aparece en la copia de la visura realizada por Silvestre Colás y Cosme Bayod a las obras del templo en 1737 (La Iglesuela del Cid, 1 de marzo de 1737, AHPZ, Real Acuerdo, Partido de Alcañiz, J1246/12, s.f.).

[14] Gil, 2004: 212-217.

[15] Gil, 2004: 337-338.

[16] Bautista, 2002: doc. I, 217-218.

[17] Zaragoza, 15 de octubre de 1745, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (en adelante AHPNZ), Juan Antonio Ramírez, 1745, ff. 232 v-234 r.

cercana localidad de Belmonte de San José para tasar —junto a José Francín— los trabajos realizados por Cosme Bayod en la iglesia parroquial[18].

LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE JUAN JOSÉ NADAL EN ARAGÓN

La trayectoria profesional de nuestro maestro comenzó en la iglesia parroquial de la Piedad de Azuara (Zaragoza) —construida en el siglo XIV[19]—, que conoció una gran reforma en los años treinta del siglo XVIII. En efecto, Juan Antonio Esteban, procurador de Juan José, se dirigió a su majestad el 23 de agosto de 1735[20], argumentando que su representado había acordado "el continuar y rematar el crucero y fabrica de la yglesia" con el ayuntamiento y la junta de fábrica de la iglesia, donde llevaba trabajando trece meses —desde julio de 1734—. Pero tras la aparición de unas "rajas, ó, quebrados en la media naranja", no solo le querían "negar la paga faltando a la capitulacion", sino que pretendían desacreditarlo para que no pudiera continuar al frente de la obra y que fuera sustituido por otro maestro. Sin embargo, Juan José argumentó que los problemas surgidos en la obra podían deberse "a la fortaleza del yeso" o al "asiento de la obra", dos cuestiones que podían ser muy fáciles de arreglar según su parecer. En cualquier caso, el procurador solicitó el nombramiento de un "maestro perito que fuere de su agrado de los de la presente ciudad" para tasar la obra de Azuara.

El vicario y los miembros de la junta de fábrica de la iglesia, junto a Juan José y sus fianzas, acordaron apartarse de la obra el 23 de octubre de 1735[21]. Las tres partes aceptaron la tasación realizada por Joseph Cortés —"maestro alarife y de obras" de Zaragoza—, que valoró el trabajo de Juan José en doscientas treinta y nueve libras, de las que una parte habrían de abonarse al administrador de la fábrica por un dinero que había prestado. Además, el hecho de que aparezcan Domingo de Yarza y el propio Cortés como testigos del acto, invita a plantear la posibilidad de que Yarza también hubiese tomado parte en la valoración de los trabajos.

En el estado actual de nuestros conocimientos ignoramos quién inició la ampliación de Azuara y quién la continuó, pero, al final, la obra consistió en la adición de un módulo de transepto —con cimborrio en la encrucijada— y otro de presbiterio —poco profundo— a un edificio de una sola nave —que se redecoró al gusto de la época—, convirtiéndolo, de este modo, en un templo con un esquema general de cruz latina (figs. 1 y 2).

La siguiente noticia documental sitúa a Juan José en Martín del Río (Teruel) el 3 de junio de 1742, cuando prestó cien pesos "de a ocho reales si quiere ochenta libras jaquesas" a Antonio Nadal Santos —"general de las Reales Postas de Daroca

[18] Thomson, 1998: doc. 46, 391-393.
[19] Ainaga, 2002: 183-208.
[20] Zaragoza, 23 de agosto de 1735, AHPZ, Reales Provisiones, 1735, vol. III, ff. 96 r-97 v.
[21] Azuara, 23 de octubre de 1745, AMB, PN, Manuel Clemente Moneva, notario de Azuara, 1735, f. 132 r-v.



Fig. 1. Azuara (Zaragoza). Iglesia de la Piedad, exterior. Foto Ecelan.

y su partido"— y a Joseph Soriano, vecino de Daroca[22]. En esa localidad continuó las obras de la iglesia parroquial, que estaban al cargo de Mateo Colás —tal y como indicó en sus últimas voluntades dictadas en enero de 1742—[23], y es probable que contase con la colaboración de su padre, que se declaró habitante en Martín cuando acudió a Samper de Calanda para emitir su parecer sobre el lugar donde debía construirse la iglesia parroquial de la localidad[24]. El templo de Martín responde al modelo falso salón de iglesia de planta basilical, con tres naves elevadas prácticamente a la misma altura, con transepto no destacado en planta, cimborrio en la encrucijada —destruido en la Guerra Civil y no reconstruido posteriormente— y cabecera plana. Aunque en el estado actual de nuestros conocimientos no puede precisarse el alcance de cada maestro en la obra, el hastial mixtilíneo parece remitir a modelos que Juan José utilizó posteriormente en Samper o Armillas, y que estaba

[22] Martín del Río, 3 de junio de 1742, Archivo Histórico de Protocolos de Montalbán (en adelante AHPM), Miguel Francisco Millán, notario de Martín del Río, 1742, f. 81 r-v. Agradezco a José María Carreras Asensio esta referencia de archivo.

[23] Carreras, 2003: 251.

[24] Bautista, 2002: doc. I, 217-218.



Fig. 2. Azuara (Zaragoza). Iglesia de la Piedad, interior. Foto autor.

presente en iglesias del entorno, como en la de Maicas[25]; e incluso la imagen de San Miguel que lo corona la incluyó en sus dibujos para la Academia en 1757 (fig. 3).

Posteriormente, dirigió sus pasos hacia Torrijo del Campo (Teruel), porque se declaró habitante de esa localidad cuando se inició la causa por la construcción de la capilla de Santa Ana en la iglesia parroquial de Quinto (Zaragoza), incoado ante la Real Audiencia en 1744 y que se prolongó durante dos años[26]. Juan José nombró procuradores a Vicente Morell de Solanilla, Cayetano Calvo y a José de Íbero el primero de marzo de 1744[27], aunque el encargado de trasladar la petición de Juan José a la Real Audiencia fue Morel de Solanilla, que argumentó que el cura y el ayuntamiento de Quinto deliberaron construir una capilla bajo la advocación de Santa Ana en la iglesia parroquial de la localidad, y le encargaron a Nadal "que trazase, y deliniase" la planta[28], y una vez realizada, el eclesiástico se ocupó de que la reconociesen dos maestros alarifes de Zaragoza, Domingo de Yarza y Francisco Velasco, quienes rebajaron doscientas libras el coste total de las obras.

El cura y el ayuntamiento de Quinto se obligaron a entregar a Nadal cierta cantidad de dinero para realizar la capilla en agosto de 1743; sin embargo, la nueva corporación decidió contratar las obras con Nicolás Bielsa —"mancebo

[25] La parroquial se construyó en la segunda mitad del siglo XVIII (Carreras, 2003: 249).
[26] La noticia de la existencia de este pleito en Vegas / Cantero / Mileto, 2019: 1115-1121.
[27] Zaragoza, 1 de marzo de 1744, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 1 r-v.
[28] AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 2 r-v.



Fig. 3. Martín del Río (Teruel). Iglesia parroquial, exterior. Mateo Colás, Antonio Nadal y Juan José Nadal, *ca.* 1742. Foto autor.

alarife"— y por ello, el representante de Juan José suplicó a la Real Audiencia que el ayuntamiento de la localidad cumpliese con la primera capitulación. Una semana después, los representantes de Quinto nombraron procuradores a Juan López de Otto, Manuel Causada, José Félix Lope y José Forcada[29].

En la causa se adjuntó la capitulación, rubricada entre el rector de la parroquial de Quinto, los representantes de la localidad y Juan José Nadal —que continuaba domiciliado en Torrijo— el 3 de octubre de 1743[30]. Nuestro maestro planteó la construcción de una capilla cubierta con una media naranja "traspuntada de un ladrillo de punta, de grueso", mientras que desde los ochavos habrían de partir "ocho arcos unidos, e incorporados con dicha media naranja, para su mayor seguridad y firmeza de la linterna". El proyecto estipulaba que debía colocarse un telar lígneo de perfil ochavado por encima que habría de permitir la correcta ejecución de la linterna, que debía tener "entre quatro y qinto de la anchura de la media naranja" de luz, planta ochavada por el exterior y circular por el interior, ocho vanos divididos por pilastras; que habría de cerrarse mediante un cascarón "por lo

[29] Quinto, 8 de marzo de 1744, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 3 r-4 r.
[30] Quinto, 3 de octubre de 1743, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 4 r-16 r.

interior traspuntado, y por lo exterior su contracascaron apuntado" y rematarse mediante la colocación de una pirámide, la bola y la cruz.

Tras colocar el tejado de la estructura, el acuerdo planteaba "montear una bobeda al presbiterio esquilfada con sus cinco lunetos, cinchos y contracinchos" que habrían de unirse en el centro de la bóveda. Luego, debía realizarse la decoración de esa estructura, la disposición de las planchas de alabastro —o cristales— en las ventanas, la colocación de la cornisa, y finalmente la construcción de las tribunas, apoyadas sobre unos arcos mixtilíneos. También preveía tender las bóvedas de las sacristías, colocar las puertas de esas estancias y de los "caracoles", finalizar la decoración y disponer el mobiliario.

En realidad, lo que se proponía era la construcción de una capilla cubierta con un cimborrio a punta de diamante y con un presbiterio cerrado mediante una bóveda esquifada, dos cuestiones características de la tradición barroca aragonesa, que su padre ya realizó en la Asunción de Cantavieja entre 1730 y 1745, que Juan José acabó llevando a buen puerto en el Salvador de Samper de Calanda entre 1745 y 1751, y que continuó utilizándose en Aragón pasado el ecuador de la centuria (figs. 4 y 5)[31].

El proyecto fue remitido a Domingo de Yarza y Francisco Velasco, quienes emitieron su dictamen en Zaragoza el 2 de septiembre de 1743. Señalaron que la traza estaba "con todas las reglas de arquitectura, que son hermosura y fortificacion", y que las obras debían correr al cargo de nuestro maestro y no de Joseph Arberuela —originario de Quinto—, quien no podía "competir con la conocida avilidad, y comprehension de Juan Joseph Nadal"[32]. Por su parte, el arzobispo zaragozano Francisco Añoa y Busto (1742-1764) expresó que el proyecto debía materializarlo Juan José en un decreto expedido en la ciudad del Ebro el 3 de septiembre de 1743[33].

Tras estos pareceres, el ayuntamiento de Quinto acordó con Juan José Nadal las condiciones de trabajo en las obras de la capilla el 23 de octubre de 1743[34]. En el texto se estipulaba que Nadal "debiar formar [una] nueva traza" que incluyese el parecer de Yarza y Velasco, y que habría de colocarse en un "puesto publico de la iglesia" mientras durasen las obras, "para satisfacer a la publicidad, y para que conste si la obra [correspondía] o no a la traza". La localidad se reservó el derecho

[31] Martín, 2018: 285-289.

[32] "(…) no le bastaria a dicho Arberuela tener presente la traza que se ha eligido, y nosotros havemos examinado, sino que necesitaria muchas vezes de la instruccion del maestro (…)" (Zaragoza, 2 de septiembre de 1743, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 12 v-13 v).

[33] "[*Al margen:* Decreto] En vista de esta declaracion y atendiendo a que con entera seguridad, y explendor de la fabrica, y ensanche de la capilla de Santa Anna sittia en la parroquial de la villa de Quinto se logren los designios y santos deseos de los fieles de dicha villa, que conspiran a esta hobra, mandamos que la expresada fabrica se confie, y encargue para su exequcion al maestro de obras Juan Joseph Nadal que dio la traza y condiciones para ella. Zaragoza y settiembre tres de mil settecientos quarenta y tres = Francisco Ar/14 r/zobispo de Zaragoza = Por mandado del arzobispo mi señor Nicolas de Echiberria secretario" (Zaragoza, 3 de septiembre de 1743, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 13 v-14 r).

[34] AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 14 r-16 v.



Fig. 4. Quinto (Zaragoza). Antigua iglesia parroquial de la Asunción, Capilla de Santa Ana, exterior. Nicolás Bielsa, 1744-1751. Foto autor.

de traer visores, y se obligó a poner los materiales al pie de la obra; mientras que Nadal aceptó entregar la capilla finalizada en un plazo de tres años por mil doscientas libras jaquesas que habría de recibir en diversas formas de pago. También se contempló la contribución de los habitantes de Quinto a los trabajos, que Nadal acogiese en las obras a Joseph Alberuela —quien habría de cobrar ocho reales de plata más que otros peones— y que entregase fianzas antes de comenzar las obras.

A la causa se aportaron dos deliberaciones del concejo fechadas el 29 de enero y el 16 de febrero de 1744. En la primera[35], los representantes de la localidad expresaron que habían acordado la construcción de la capilla de Santa Ana con Juan José Nadal, pero como no había llegado a presentar las fianzas necesarias, contrataron los trabajos con Nicolás Bielsa por quinientas libras menos. Pero como Nadal se había llevado la traza, el ayuntamiento instó a Bielsa a "restituirse a su casa" hasta nueva orden y a que realizase una nueva traza y buscase modelos, como la capilla de Nuestra Señora del Carmen de carmelitas calzados de Zaragoza que propusieron los regidores. Una vez elegido el nuevo diseño, los representantes acordaron "dar noticia a donde hubiere maestros de obras que quisiesen concurrir a dicha postura".

En la segunda deliberación, el ayuntamiento examinó las propuestas entregadas, eligió la traza realizada por Nicolás Bielsa —"maestro albañil vecino de la villa de

[35] Quinto, 9 de marzo de 1744, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 17 r-v.



Fig. 5. Quinto (Zaragoza). Antigua iglesia parroquial de la Asunción. Capilla de Santa Ana, interior. Nicolás Bielsa, 1744-1751. Foto autor.

Belchite"— y acordó que la postura se hiciese admitiendo al maestro que hubiese "hecho alguna iglesia, o iglesias con toda perfeccion, pues las obras [debían] ser testimonio de su avilidad", con la aprobación de maestros de obras de Zaragoza. En cualquier caso, la fábrica quedó adjudicada a Bielsa, porque se comprometió a realizarla por seiscientas libras, ochenta menos que Pedro Faure, también maestro de obras y originario de Belchite[36].

Juan López de Otto se dirigió a la Real Audiencia señalando que Nadal se comprometió a entregar fianzas, pero como finalmente no lo hizo, y reconoció que la obra la hacía "a gusto de quatro, o, seis del pueblo" y a disgusto de los demás, recogió la traza —"que se allaba en poder del retor de dicha villa"— y se fue. Por ello, el concejo acordó la construcción de la capilla con Nicolás Bielsa, que realizó una postura a la baja respecto del precio de Nadal[37]. Morell de Solanilla —procurador de Juan José— argumentaba que su parte contaba con la aprobación del arzobispo Añoa y Busto y que "estaba pronta (…) a dar las fianzas buenas". Sin embargo, la localidad le envió una carta a Nadal a principios de enero de 1744, donde no le solicitaron ni las fianzas ni que diese comienzo a los trabajos —principalmente porque la villa no contaba todavía con los materiales y en ese tiempo

[36] Quinto, 8 de marzo de 1744, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 18 r-19 r.
[37] AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 20 r-v.

no podían comenzarse "semejantes obras"—, sino que el motivo que escondía la misiva era que Nadal desistiese de sus propósitos[38].

El ayuntamiento de Quinto consiguió recabar los testimonios de tres testigos. El primero de ellos fue José Domingo de Ulialque, notario, natural de la localidad, de veintiocho años y que conocía a Nadal porque lo había visto en Quinto[39]. Declaró que el ayuntamiento requirió a nuestro maestro a principios de enero para comenzar las obras, y le recomendó que presentase unas fianzas que finalmente no pudo constituir. Ulialque también reconocía que la obra se hacía "a gusto de quatro, o seis del pueblo y a disgusto de los demás", y debido a estos problemas, la localidad buscó otro maestro que la ejecutase. Por tanto, Nadal recogió la traza y se marchó del pueblo en agosto de 1743; pero cuando retornó avisado por la localidad, acudió al testigo para solicitarle la capitulación, que el declarante no le entregó porque estaba inserta en el protocolo y no podía extraerla. Las declaraciones de los otros dos testigos, Diego Abenia —infanzón, labrador, vecino de Quinto de 63 años— y de Roque Pérez —labrador, vecino de 19 años— fueron prácticamente idénticas a las de Ulialque[40].

En cualquier caso, el procurador de Nadal volvió a dirigirse a la Real Audiencia para expresar que el ayuntamiento de Quinto debía ajustarse a lo capitulado el 23 de octubre de 1743, que su parte había recogido la traza para rehacerla conforme el parecer de los maestros que la visuraron, y que los testigos presentados no contaban con todas las garantías de imparcialidad[41]. La Real Audiencia de Aragón falló a favor del ayuntamiento de Quinto, y obligó a Nadal a pagar las costas de la causa[42]. El procurador de la localidad se dirigió a la institución para expresar que nuestro maestro no había satisfecho los doscientos veintinueve reales y catorce maravedíes que alcanzaban las costas, y que incluso el instructor de la causa se había trasladado a Belchite —donde Nadal tenía su domicilio—, pero no lo encontró, y en esa localidad preguntó a los vecinos, quienes le dijeron que no conocían el paradero de Juan José, porque "ponia su domicilio en el lugar donde tenia alguna obra de arbañil" y le aseguraron que hacía "pocas noches abia marchado" de Belchite con su mujer, así que debía estar "en uno de los lugares de este reyno"[43].

Juan José Nadal redactó una misiva, dirigida a la Real Audiencia, en la que reconocía ser vecino de Samper de Calanda —donde estaba realizando la iglesia— y "pobre de solemnidad". Lo revelador de su testimonio resultó ser que no tenía "la menor noticia hasta de presente" del pleito porque no había nombrado a ningún procurador para iniciar la causa, y creía que lo había iniciado su hermano Antonio, que tenía "hechas muchas fechorias", como el engaño que le hizo a Iñigo Joseph

[38] AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 21 r-v.
[39] Zaragoza, 30 de julio de 1744, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 26 r-30 r.
[40] Quinto, 30 de julio de 1744, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 30 r-33 v (declaración de Diego Abenia); y ff. 33 v-37 r (declaración de Roque Pérez).
[41] AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 46 r-v.
[42] Zaragoza, 9 de julio de 1745, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, ff. 50 v-51 r.
[43] AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 52 r-v.

de Urrea haciéndose pasar por el alcalde de Codo (Zaragoza) o a un caballero de Madrid. Por estos dos sucesos fue condenado a seis años en la cárcel de Zaragoza, aunque acabaron conmutándoselos por el destierro en La Ginebrosa (Teruel), y para pagar la multa, a Antonio Nadal padre "le bendieron una cassa en Belchite" y Juan José vendió "hasta los vestidos de [su] llevar" para evitar el encarcelamiento de su progenitor. Además, Juan José declaró que no había visto a su hermano entre el día de San Lucas —18 de octubre— de 1743 y el de Pascua de Resurrección del año siguiente, y que la última vez que acudió a la ciudad del Ebro fue para realizar una promesa a la Virgen del Pilar en 1738. Por todo lo expuesto, Nadal suplicaba que no le obligasen a correr con las costas del pleito y que lo defendiesen por ser pobre, por estar "baldado de una pierna, y por no tener mas bienes que mi jornal para mantener a mi familia de padre muy anciano mujer, e hijos", aunque finalmente acabaron embargándole los bienes que tenía en Samper el 5 de octubre de 1745[44].

Mientras tanto, Juan José continuaba al frente de las obras de la iglesia del Salvador de Samper de Calanda —que habían sido atribuidas en exclusiva a su padre[45]—; un edificio un falso salón de tres naves a la misma altura —como Cantavieja y Martín—, con transepto no destacado en planta, en cuya encrucijada se dispone un cimborrio a punta de diamante, similar al planteado en Quinto y otros del entorno geográfico, como el trazado por Domingo de Yarza para la colegial de Alcañiz diez años antes[46]; y cabecera de perfil recto al exterior pero ochavado al interior, cubierta con una bóveda esquifada o de lunetos semejante a lo propuesto para Quinto. Tanto la fachada, como los extremos del transepto y la cabecera se rematan mediante perfiles mixtilíneos, una cuestión que aplicó tímidamente en Martín, que repitió en Armillas y que acabó plasmando de manera decidida en los diseños presentados para la obtención del grado de académico de mérito de San Fernando en 1757 (figs. 6 y 7).

Probablemente, ante la incompatibilidad de realizar las obras de Samper y las del pantano sobre el cauce del Guadalope en La Ginebrosa (Teruel) —que contrató el 26 de junio de 1745—[47], prefirió continuar las primeras y traspasar las segundas a

[44] "(…) un escritorio de nogal con sus molduras y revestido = una messa mediana de nogal = otra messa mediana de nogal = un banco de nogal de respaldo = tres sillas pequeñas de madera = un Santo Christo de tierra mediano = ocho quadros de pintura valenciana de corladura medianos y dos pequeños con diferentes santos = quatro quadros grandes = una cama de pino de pilares nueba = una arca de pino mediana con su /58 v/ cerraja y llave = otra arca de nogal grande con cerraja y llave = dos arcas de pino con cerraja y llave = una messa de nogal = dos sillas pequeñas = otra cama de pino = tres cayzes de trigo y uno de cebada = un calentador de arambre = un banco de pino = tres sillas pequeñas de pino, un recogidor de fuego, ocho tinajas, una vacia de masar, un cendo o cebon de ocho meses, una mula pelo negro [*de*] treinta meses y siete palmos y dos dedos de alta; y assi embargados dichos bienes requieri a la mujer de dicho Nadal por no estar este en cassa me diesse fianza depositaria de dichos bienes una dos y tres veces y respondio que no tenia persona de quien valerse (…)" [Samper de Calanda, 4 de octubre de 1745, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 58 r-v].

[45] Gil, 2004: 198, con bibliografía anterior.

[46] El acuerdo para la construcción fue publicado en Thomson, 1998: doc. 34, 325-337.

[47] AHPZ, Pleitos Civiles, J11621/3, f. 15 r.



Fig. 6. Samper de Calanda (Teruel). Iglesia del Salvador, exterior. Juan José Nadal, *ca*. 1745-1751. Foto Thierry Llansades.

su padre y a su hermano el 15 de octubre de ese mismo año[48]. El padre de nuestro maestro debía estar familiarizado con este tipo de obras hidráulicas, tal y como viene a demostrar la compañía que había formado en Belchite con Manuel Ramírez y Juan Bautista Sagues con la coclea en 1714.

Sin embargo, los problemas surgidos entre Antonio Nadal padre e hijo y los apoderados de La Ginebrosa desembocaron en un pleito incoado ante la Real Audiencia en noviembre de 1745[49]. Durante la causa, se acordó que dos maestros habrían de reconocer los trabajos realizados hasta el momento, que acabaron siendo Jaime Asensio —maestro alarife y vecino de la villa de Las Parras[50]— y Simón Moreno —alarife vecino de Belmonte de San José[51]— por parte de los apoderados y de los Nadal respectivamente, quienes emitieron su parecer el 8 de octubre de 1746[52]. Ambos entendían "que todo lo travaxado en dicha obra [estaba] conforme arte, y como [rezaba] la capitulacion", y que lo construido por Nadal montaba un total de seiscientas cincuenta y cuatro libras.

[48] El original, en Zaragoza, 15 de octubre de 1745, AHPNZ, Juan Antonio Ramírez, 1745, ff. 232 v-234 r; y la copia en Zaragoza, 15 de octubre de 1745, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, ff. 11 r-14 r.

[49] AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3.

[50] Sobre este maestro, Gil, 2004: 234-235.

[51] Thomson, 1998: doc. 45, 387-389.

[52] La Ginebrosa, 8 de octubre de 1746, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 31 r-v.



Fig. 7. Samper de Calanda (Teruel). Iglesia del Salvador, interior. Juan José Nadal, *ca*. 1745-1751. Foto José Antonio Abad.

Sin embargo, los apoderados de La Ginebrosa no reconocían ni esa visura ni la cesión de las obras por parte de Juan José a su padre y su hermano porque no la comunicó[53], y porque no estaban de acuerdo con que su hermano Antonio dirigiese los trabajos, porque sabían que había sido condenado en las cárceles de Zaragoza, aunque acabó conmutada por cuatro años en La Ginebrosa que podían ser el doble si los quebrantaba, además de poder cumplirlos en "uno de los presidios de Africa"[54].

Los demandados aportaron los albaranes otorgados por Juan José, que afirmó haberlos hecho él porque su hermano estaba preso en la capital aragonesa por haber "librado dos soldados de la dicha villa de Xinebrosa"[55]. Además, nuestro maestro reconoció que la localidad bajoaragonesa, "habiendole hecho (…) propio al lugar de Martin donde construia la yglesia, por ocupaciones precisas no pudo acudir", y tras un segundo llamamiento —que tampoco surtió el efecto deseado— su padre volvió a requerirlo, desplazándose finalmente a la localidad para reconocer algunos recibís junto a su progenitor.

El pleito se dilató durante varios años en los que tanto Antonio Nadal padre como hijo fallecieron. Por este motivo, el hijo del segundo —también llamado

[53] Zaragoza, antes del 14 de octubre de 1746, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 39 v.
[54] Zaragoza, antes de 14-IX-1746, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 39 v.
[55] La Ginebrosa, 1 de diciembre de 1746, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, ff. 58 v-59 r.

Antonio— se hizo cargo de la instrucción en torno al mes de mayo de 1750[56]. A partir de esa fecha se sucedieron los testimonios de Miguel de Broto —vecino de Zaragoza— y de Blas Alfaro —vecino de Cuarte— que aseguraban haber conocido a Antonio Nadal —el hermano de Juan José— en el presidio de Orán (Argelia) entre 1749 y la fecha de las declaraciones —1 de junio de 1750—[57]; los de Diego Sánchez Domínguez —"enfermero mayor"— y Pheliz Roche, quienes reconocieron que el hermano de Juan José había fallecido en la ciudad argelina el cinco de agosto de 1749[58]; y el de Manuel Camarasa, enfermero en el hospital de Orán, donde compartió "quadra" porque estaba enfermo al tiempo que entró Antonio, quien le confesó que tenía un pleito con los de La Ginebrosa[59]. Finalmente, la causa quedó sobreseída por la muerte del demandante el 25 de septiembre de 1750[60].

Durante su estancia en Samper —además de estar inmerso en las causas civiles de Quinto y La Ginebrosa— también participó como tasador —junto a Miguel de Velasco— en el pleito que mantenían el maestro de obras Juan Faure —que, como Juan José, era originario de Belchite— y el ayuntamiento de La Puebla de Híjar (Teruel) —localidad próxima a Samper— por los trabajos realizados en la iglesia parroquial[61]. En el informe dieron cuenta del mal estado de los machones y expresaron que algunos materiales podían quedar en beneficio de la fábrica, a excepción de la cal, que era de una pésima calidad por la gran proporción de sal que contenía y que achacaron a la mala dirección de Silvestre Colás, que había visurado la fábrica antes que estos dos maestros. Juan José citó a fray Lorenzo de San Nicolás y a Vitrubio para justificar el argumento de la mezcla de cal, mientras que para el grosor de los machones recurrió a lo que proponían Bartolomé Ferrer y Domingo Fontana.

Es probable que tras finalizar los trabajos del templo de Samper, asumiese los de la iglesia de San Juan Bautista de Armillas (Teruel), cuya dirección acabó traspasando a Pedro Campos el 5 de abril de 1751[62]. El documento especificaba que Campos debía "levantar toda la fábrica con sus capillas y machones arrimados —tanto de las naves "inferiores" como las del presbiterio— hasta concluir los rafes del interior, unas operaciones que debían ajustarse "en todo al diseño y [a la] capitulacion" suscrita con Juan José. En el caso de Armillas, nuestro maestro ideó

[56] Zaragoza, antes del 27 de mayo de 1750, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 98 r-v.

[57] Zaragoza, 1 de junio de 1750, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 100 r-v (declaración de Miguel Broto); ff. 100 v-101 r (declaración de Blas Alfaro).

[58] Orán, 29 de agosto de 1750, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, ff. 114 r-115 r (declaración de Diego Sánchez Domínguez), y f. 115 r-v (declaración de Pheliz Roche).

[59] Orán, 29 de agosto de 1750, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, ff. 115 v-116 r.

[60] ¿Zaragoza?, 25 de septiembre de 1750, AHPZ, Pleitos Civiles, J11621-3, f. 118 r-v.

[61] *Civil a instancia de Juan Faure maestro de obras residente en el lugar de la Puebla de Hijar contra el ayuntamiento de dicha villa sobre la paga de maravedis*, La Puebla de Híjar, 5 de junio de 1745, AHPZ, Pleitos Civiles, J11620/2, s.f., apéndice documental, doc. 1. Las obras fueron continuadas por Joaquín Cólera y Agustín Sanz a partir de la segunda mitad de ese siglo (Martínez, 2008: 539-564).

[62] Carreras, 2003: 67.



Fig. 8. Armillas (Teruel). Iglesia de San Juan Bautista, exterior. Juan José Nadal y Pedro Campos, *ca*. 1751. Foto autor.

una iglesia de tres naves a diferente altura, transepto no acusado, y cabecera plana que, al interior, a tenor de los restos conservados, se cerraba mediante una bóveda esquifada similar a lo propuesto en Quinto y ejecutado en Samper. Además, también repitió el perfil mixtilíneo de Martín y Samper en el hastial, que posteriormente plasmó en Villarreal y en los dibujos de la Academia (fig. 8).

Esta cesión habría que ponerla en relación con el proyecto de la iglesia arciprestal de San Jaime de Villarreal, porque la junta de fábrica adjudicó las obras a nuestro maestro el 25 de abril de 1752[63], y el 15 de noviembre de ese mismo año enumeró los bienes inmuebles y los campos que poseía en Belchite con el fin de hipotecarlos "a favor de los señores de ayuntamiento gobierno y junta de la fabrica" de la iglesia de la localidad castellonense[64]. Para entonces, Juan José Nadal comenzaba su etapa castellonense[65], y tan solo volvió a Belchite para tratar asuntos que no tenían que ver con la arquitectura[66].

[63] Aunque otros autores han indicado que fue el día 27 (Bautista, 1996-1997: doc. 2, 148).

[64] Belchite, 15 de noviembre de 1752, AHPNZ, Francisco Arroyo, notario de Belchite, 1752-1753, ff. 245 r-246 v, apéndice documental, doc. 2.

[65] Gil, 2004: 201-212.

[66] Juan José Nadal, "maestro arbañil domiciliado en Villa Real de la Plana reino de Valencia", cedió a Antonio Ramón García, vecino de Belchite, su casa en el callizo de San Antón el 31 de agosto de 1755. Leonor Puigvert, su mujer, aprobó la venta ese mismo día. (Belchite, 31 de agosto de 1755, AHPNZ, Diego Antonio de Arroyo, notario de Belchite, 1755, f. 141 r-v y f. 142 r).

A MODO DE CONCLUSIÓN: LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DE JUAN JOSÉ NADAL

Juan José fue uno de los últimos integrantes —junto al también aragonés fray Atanasio Aznar— de una generación de arquitectos formada en el ámbito barroco que ingresó en la Academia de San Fernando. Su cultura arquitectónica, fruto de una formación autodidacta[67], puede trazarse con bastante precisión a través de los documentos de Quinto y La Puebla de Híjar, el informe redactado por nuestro maestro como respuesta al proyecto del matemático Juan de Rojas para la reconstrucción del crucero del Lledó de Castellón —fechado el 12 de diciembre de 1754— y el memorial entregado para obtener el grado de académico de mérito de San Fernando en 1757.

Nadal apoyó sus disposiciones en autores como fray Lorenzo de San Nicolás —el más mencionado— que lo citó para señalar la manera de mezclar la cal, el tipo de arena que había de utilizarse —e incluyó la cita que el agustino hace al tomo segundo de Vitrubio en su informe de La Puebla de Híjar— y el macizado de las pechinas en el proyecto de Quinto, donde también recurrió a la opinión de Doménico Fontana, como volvió a hacer —junto con la de Saulo Pascualoze— en el informe del Lledó diez años después, probablemente porque nuestro maestro poseyó un ejemplar de "Della Trasportazione dell'obelisco vaticano", calificado como uno de los libros de arquitectura más raros y buscados del momento[68]. También se sirvió de la opinión de Vignola para argumentar que en la capilla de Quinto habría de disponerse "la basa anticurba"[69]. Además, también debía tener en su biblioteca un ejemplar de "El Buen Zelo" de Bartolomé Ferrer —publicado en 1719— autor al que se refirió en el informe de La Puebla de Híjar[70], y que también se encontraba en la biblioteca de otros maestros prácticamente coetáneos[71].

Juan José recurrió a su experiencia en otras fábricas —quizá— para darle validez a sus argumentos, como el ejemplo de la mezcla de cal de Cantavieja; la ruina de las medias naranjas de las parroquiales de Aldehuela, Codo y Rillo —localidades situadas en Aragón— para justificar su opinión en el informe del Lledó de Castellón en 1754[72], o el "gran numero de iglesias" que habían sido construidas bajo su dirección tal y como indicó en su memorial para la Academia tres años después[73]. También se apoyó en su conocimiento de la arquitectura que se estaba desarrollando en centros artísticos, concretamente en el "recortante de los

---

67 Tal y como ya se sugiere en Gil, 2004: 204.

68 Gil, 2004: 203.

69 "(…) como tambien correr la basa anticurba con la misma disposicion, que trahe Jacobo de Viñola quedando a su coronacion el blanqueo y de alli abajo labarlo de yeso pardo, hasta el pabimento (...)" (Quinto, 18 de agosto de 1743, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 12 r).

70 Sobre el tratado, Sanz, 1978: 19-37. El manuscrito original se dio a conocer en Torralba, 2006: 517-524.

71 De la Peña, 1985: 73-86.

72 Gil, 2004: doc. XV, 509. Su estudio y contextualización en Gil, 2012: 253-257.

73 Gil, 2004: 204.

buelos de la arquitectura" como se hacía en Zaragoza o Valencia —quizá fruto de los contactos realizados durante la etapa de su padre en Ares o Alcalá de Xivert—, que debía de consistir en la realización de los acabados arquitectónicos, y que, tal y como expresaron Domingo de Yarza y Francisco Velasco, "el que no lo exequta, no se tiene por perfecto arquitecto, y es de cargo y obligacion de qualquiera maestro arquitecto el recortarlos, y no de profesion separada"[74].

Aunque Juan José trabajó en templos de diferente tipología arquitectónica, como en Azuara y Armillas, sobre todo ideó —y construyó— iglesias que seguían el esquema de falso salón de tres naves a la misma altura, transepto no destacado en planta, cimborrio en su encrucijada y cabecera recta. Este tipo fue muy utilizado en el territorio aragonés durante toda la Edad Moderna[75], y Juan José pudo aprenderlo de primera mano porque su padre lo empleó en la Asunción de Cantavieja, probablemente lo ideó para Alcalà de Xivert y lo visuró en Belmonte de San José; para acabar importándolo tanto geográficamente, en el caso de Villarreal, como cronológicamente, porque traspasó la barrera marcada por la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752.

BIBLIOGRAFÍA

Ainaga, María Teresa (2002): "La iglesia fortaleza mudéjar de Nª Sª de la Piedad de Azuara (Zaragoza): noticias sobre su construcción. 1372". En: Criado, Jesús (coord.). *Arte mudéjar aragonés, patrimonio de la humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 183-208.

Altaba, Constancio (1929): *Novena a Sta. Vicenta mártir, patrona de Cantavieja; por el P. Calasanz Rabaza Pilar Sch. P. Seguida de Notas históricas por D. Constancio Altaba Emperador, Presbítero*. Valencia: Tip. del Carmen.

Bautista, Joan Damià (1996-1997): "L'església parroquial nova de Vila-real i els seus arquitectes". En: *Estudis castellonencs*, 7, Castellón, pp. 137-158.

Bautista, Joan Damià (2002). *Esglésies-saló del segle XVIII a les comarques valencianes*. Castellón: Fundación Dávalos-Flétcher.

Carreras, José Mª (2003). *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII y XVIII)*. Calamocha: Centro de Estudios del Jiloca.

Franco, Jesús Manuel (1999). *Belchite. Siglo XVIII*. Belchite: Ayuntamiento de Belchite.

Gil, Yolanda (2004). *Arquitectura barroca en Castellón*. Castellón: Diputación de Castellón.

Gil, Yolanda (2012): "A uso y costumbre de buen oficial: sobre construcción y ruina de bóvedas tabicadas en la Valencia de los siglos XVII y XVIII". En: Zaragozá, Arturo/Soler, Rafael/Marín Rafael (eds.): *Construyendo bóvedas tabicadas. Actas del Simposio Internacional sobre Bóvedas Tabicadas. Valencia, 26, 27 y 28 de mayo de 2011*. Valencia: Universitat Politècnica de València, pp. 248-260.

Martín, Jorge (2018): "La formación de los profesionales de la construcción en la Zaragoza del Barroco: los exámenes del pleito de Manuel Casanova y Francisco López contra el gremio de albañiles (1764-1767)". En: *Artigrama*, 33, Zaragoza, pp. 257-298.

[74] Zaragoza, 2 de septiembre de 1743, AHPZ, Pleitos Civiles, J10201/3, f. 13 v.

[75] Martín, (en prensa).

Martín, Jorge (en prensa): "Salón y falso salón en la arquitectura aragonesa de finales de la Edad Media y la Edad Moderna". En: *III Congresso Internacional do Tardo-Gótico. Da traça à edificação a arquitetura dos sèculos XV e XVI em Portugal e na Europa*. Lisboa: 20-22 de noviembre de 2017.

Martínez, Javier (2008): "La nueva Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar: la intervención del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz (1765-1772)". En: *Artigrama*, 23, Zaragoza, pp. 539-564.

Peña, Concepción de la (1985): "La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia". En: *Imafronte*, 1, Murcia, pp. 73-86.

Sanz, Mª Merced V. (1978): "El 'Tratado de Arquitectura' de Bartolomé Ferrer (1719)". En: *Revista de Ideas Estéticas*, 142, Madrid, pp. 19-37.

Thomson, Teresa (1998). *Las Artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII. Estudio documental*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses.

Torralba, Desirée (2006): "El Buen Zelo. Tratado geométrico, por el licenciado Bartolomé Ferrer. 1716". En: *La multiculturalidad en las Artes y la Arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Las Palmas: Gobierno de Canarias, Anroart Ediciones, pp. 517-524.

Tosca, Tomás Vicente (1757). *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias, que tratan de la Cantidad*. Valencia: Imprenta de Joseph García.

Vegas, Fernando / Mileto, Camila (2012): "Guastavino y el eslabón perdido". En: Zaragozá, Arturo / Soler, Rafael / Marín, Rafael (eds.): *Construyendo bóvedas tabicadas. Actas del Simposio Internacional sobre Bóvedas Tabicadas. Valencia, 26, 27 y 28 de mayo de 2011*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Vegas, Fernando / Cantero, Víctor Manuel / Mileto, Camila (2019): "La construcción según Juan José Nadal". En: Actas del Undécimo *Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Vol. II, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 1115-1121.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I

1745, junio, 5 — La Puebla de Híjar

Miguel de Velasco y Juan José Nadal, maestros alarifes nombrados por parte del ayuntamiento de La Puebla de Híjar, y por la de Juan Faure, respectivamente, tasan lo trabajado por Faure en la iglesia parroquial de la localidad.

AHPZ, Pleitos Civiles, J11620/2, s/f.

[*Al encabezamiento:* Exmo Señor]

Miguel de Velasco, y Juan Joseph Nadal, maestros alarifes nombrados por parte del ayuntamiento de La Puebla de Yxar, y por la de Juan Faure maestro de obras para la liquidacion de los perjuicios ocasionados en la nueba fabrica de [*la*] yglesia que comenzó a construir el dicho Faure, haviendo precedido la solemnidad del juramento necesario; y teniendo presente formando por vuestra excelencia y la declaracion de Domingo Yarza, decimos y declaramos:

Que los machones el uno esta bueno, y el otro quartiado; y los correspondientes restantes, los unos por malos materiales, y los otros por no estar paralelos, se deven demoler, y tienen de perjuicio de manos diez, y nuebe libras, y diez, y ocho sueldos por tener noventa, y nuebe varas cubicas su composicion de ellos a dos reales por una vara y tambien aviendo medido, y reconocido la pared, que mira al testero del presviterio, se hallo, que la dicha tiene por longitud, latitud, y profundidad (segun buenas reglas geometricas) su composicion de ella trescientas treinta, y seis baras cubicas, que de manos (a dos reales) importan sesenta y siete libras, y quatro sueldos, pues este perjuicio con la otra pared de cerramiento de sacristia, y presbiterio importa lo sobredicho. Y toda la piedra de canteria y mamposteria queda a beneficio de la fabrica sin per//der nada de su valor y la cal que saliesse de dicha fabrica refrescandola con parte de cal nueba, y bolviendola a amasar de nuebo bien batida y amasada primera, y segunda vez, aprovecharia. Y por no estar

mezclada con la arena suficiente, y ser tan mala, que es la mayor porcion de ella salobre porque aplicada a la lengua, sabe, y sala tanto como la mejor sal, pues lo demuestra la humedad que en si tiene, no le dexa hacer union perfecta; y esto tiene la culpa Silbestre Colas, que fue director de esta fabrica, pues aprovo ser buena la arena, sin tener presente lo que dicen fray Laurencio de San Nicolas en el capitulo veinte, y cinco al folio sesenta, y uno, que la arena de mina, debe ser cogida entre las manos, y estregada, haga ruido; y que echada en ropa blanca, y sacudida de ella, no quede en ella ni genero de polbo, sino el grano liquido de la arena; y tambien Vitrubio lo aprueba en el libro segundo, capitulo quarto, y se conocio el perjuicio en los cimientos de dichos machones. Y tambien dice el director de la obra Silbestre Colas, que deven de doce palmos de grueso los dichos machones hasta el suelo pavimental, siendo asi que tiene la columna con vasa, y zocalo doce palmos, sin tener presente que quando menos en el declivio que esta su planta, devia llevar quinze palmos en quaderecho cada uno. Y dice don Bartholome Ferrer y Domingo Fontana de talus, o retreta devan tener la octaba parte del diametro de la columna, y anduvo tan escaso dicho director, que aun sobre tenerlo dicho necesitaba de unas marlotas de argamasa de unas columnas a otras para quedar con mas fortificacion

//

Y tambien se conocio en la aprovacion de los cimientos de la pared del presbiterio que dixo seria bastante del grueso de siete palmos hasta la superficie de la tierra por la parte exterior, y que de allí arriba, se regulasse el ancho de la segunda planta; y por la interior que prosiguiesse dicho mazizo hasta el suelo pavimental, siendo assi que necesitaba no tan solamente de doze palmos como lo enarza en el primer capitulo de la contrata, sino que devia se de quince palmos en su primera plantación, subiendo por lo exterior con cinco palmos de escarpe, u declivio hasta el talus que segun dice divia estar a los ocho palmos en alto del suelo pavimental de la yglesia, y por la parte interior toda ella atalusada, de manera, que quedasse de grueso de ocho palmos, con el suelo pavimental de la yglesia. De que se infiere que dicho maestro Silbestre Colas tiraba con su direccion, a que la fabrica quedasse perdida, y destruida del todo, y que el dicho Faure, que era el que la construia, quedasse sin estimacion, pues con sus facilidades, y palabras, engañaba a la villa, y al dicho Faure, el qual se vio obligado a seguir tan mal dictamen del dicho Colas; el qual devia pagar todos los daños y perjuicios, seguidos a dicha fabrica. Y por ser este nuestro saber, y entender, hicimos, y firmamos la presente visura, y declaracion en dicho lugar a cinco dias del mes de junio de mil settecientos quarenta y cinco

[*Suscripción autógrafa:* Miguel de Velasco maestro de obras y vissor de la ciudad de Zaragoza]

[*Suscripción autógrafa:* Juan Joseph Nadal maestro de obras residente en Samper]

2

1752, noviembre, 15 Belchite

Juan José Nadal, maestro de obras domiciliado en el lugar de Samper de Calanda, y al presente en la villa de Belchite, certifica de pleno derecho los bienes que posee en dicha villa para asegurar el cumplimiento de la construcción de la nueva iglesia parroquial de la villa de Villarreal del reino de Valencia.

AHPNZ, Francisco Arroyo, notario de Belchite, 1752-1753, ff. 245 r-246 v.

[*Al encabezamiento:* En la villa de Belchite a los quince dias del mes de noviembre de mil setecientos cinquenta y dos]

[*Al margen:* Extracta (*palabra ilegible*) a Nadal con sello segundo]

Eodem die et loco que yo Juan Joseph Nadal maestro de obras domiciliado en el lugar de Samper de Calanda al presente hallado en esta villa de Belchite, atendido, y considerado, que los señores del gobierno, de la villa, de Villareal del reino de Valencia, y demas personas electas vecinos de dicha villa para la favrica de la iglesia nueva que tienen resuelto fabricar en la misma villa con el titulo de parroquial en la junta, que se tuvo, en el dia veinte y cinco de abril del corriente año

de mil settecientos cinquenta y dos, fui eligido y nombrado por maestro principal de la favrica de dicha iglesia admitiendo el memorial por mi presentado, quedando a mi cargo el construir dicha favrica, y a fin de que tenga efecto y de asegurar, que por mi partte cumplire con todos los pactos, condiciones y obligaciones puestas y contenidas en la escritura, o contracta de dicha favrica la qual y sus pactos quiero aver aqui insertos de grado y de mi cierta ciencia certificado plenamente de mi drecho prometo y me obligo a tener serbar y cumplir los referidos pactos y contractos para lo qual me obligo con mi persona y vienes muebles y sitios avidos y por haver de los quales los muebles quiero aver aqui por nombrados y los sitios por confronta/*245 v*/dos devidamente y segun fuero y mas expecialmente obligo los vienes infrascritos y siguientes

Primo una cassa y corral sitia en esta villa y calle de San Anton que confronta con cassa de Joseph Perez y Carlos Salinas

Item una viña en los terminos de esta villa y partida El Plano que se compone de dos mil y seiscientas cepas que confronta con viñas de Lamberto Vicente Roden y de Joseph Ordovas

Item otra viña en dichos terminos y partida Los Zafranes a los Salves que es dos mil y doscientas cepas que confronta con viñas de Thomas For y de Joseph Casaius

Item un campo regable en dicha partida El Plano que sera tres juntas de tierra que confronta con viñas de erederos de doña Luisa Juan por las dos partes

Ytem un campo regable en la partida llamada El Juncan que es ocho canadas de tierra que confrontan con cepas de la Custodia y de Miguel Molinos

Item otro campo regable en dichos terminos y partida El Camino de la Torre de tres cañadas de tierra que confrontan con dos vias publicas

Los quales dichos vienes francos y libres de todo treudo vinculo y mala voz los ypoteco /*246 r*/ y obligo a favor de los señores de ayuntamiento govierno y junta de la fabrica determinado construir para la nueva iglesia parroquial de la villa de Villareal del reino de Valencia y sus havientes drecho para lo qual reconozco y confiesso thenerlos y poserlos nomeni [*sic*] precario y de constituto por de dichos señores y los que le sucedieren en sus empleos de tal manera que la posesion civil y natural mia sea havida por suia y que pueda ocuparla por si sin necesitar de autoridad ni licencia de luir alguno y quiero que esta obligacion sea expecial y que tenga y surta los efectos de tal y que segun fuero surtir puede y debe, y que con sola esta escritura, y sin otra ni mas prueva y por ante qualquiere juez real puedan ser aprensos dichos mis bienes sitios ejecutados ymbentariados, y sequestrados los muebles y que dichos señres de gobierno y junta de dicha villa de Villareal obtengan sentencias en favor en qualesquiere de dichos procesos que intentaren y en su virtud los posean o pidan se vendan, y que con el usufructo y precio de ellos se les haga pago y entero cumplimiento de todos y cada unas cosas e intereses que por mi caussa y falta del cumplimiento se ocasionare con mas las costas daños y perjuicio que se huvieren subseguido y renuncio mis propios jueces /*246 v*/ propio fuero domicilio y leyes de mi favor y me jusmeto al conocimiento de qualquiere otro juez real que dichos señores de dicho govierno y junta escogerran [*sic*] ante quien prometo hazer cumplimiento de drecho y de justicia

Testes Diego de Arroyo y Jorge Saldiz menor en dicha villa havitantes

[*Suscripción autógrafa:* Juan Joseph Nadal otorgo lo sobredicho]

[*Suscripción autógrafa:* Jorge Saldiz soi testigo de lo dicho]

[*Suscripción autógrafa:* Diego de Arroyo soi testigo de lo dicho]

No hay que salvar segun fuero etc

[*Suscripción autógrafa:* Arroyo]

Fecha de recepción: 22-XI-2019
Fecha de aceptación: 5-I-2020

Academia 121, 2019, 111-136 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

LA MUJER EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1873-1967)*

África Cabanillas Casafranca, Amparo Serrano de Haro
UNED

Resumen: Las mujeres estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1873 hasta 1967, cuando se produjo su traslado a la Ciudad Universitaria. Además de incorporarse a sus aulas tardíamente y en un número muy escaso, durante décadas, recibieron una enseñanza diferenciada de la de sus compañeros, ya que fueron excluidas de las asignaturas que implicaban la copia del desnudo del modelo vivo. Hasta el curso 1920-1921, no pudieron entrar en todas las clases y, en principio, formarse en igualdad de condiciones con los hombres. A partir de entonces, el porcentaje de mujeres en la Escuela creció de forma progresiva hasta alcanzar, prácticamente, el cincuenta por ciento del alumnado en sus años finales.
Palabras clave: Mujeres artistas; discriminación por género; Academia; enseñanza artística; dibujo del natural; desnudo; artistas profesionales.

WOMEN IN THE *ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO* (1873-1967)

Abstract: Women studied in the *Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid* from 1873 to 1967, when the teaching was transferred to the University Campus. Apart from their late inclusion they were also very few in number for a good few decades; furthermore, their syllabus was different from the men's, excluded as they were from any life drawing with nude models. It was not until the academic year of 1920-1921 that they were able to join in all the classes and, ostensibly at least, receive an education on an equal footing with the men. From then on the number of women in the school grew steadily until building up to practically fifty percent of the pupils by the final years.
Key words: Women artists; gender bias; Academy; art teaching; life drawing; nude; professional artists.

INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende analizar la educación de las mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el que fuera el más importante de los centros artísticos de España, desde su ingreso en 1873 hasta 1967, cuando se produjo el traslado definitivo de estos estudios a la Ciudad Universitaria. Hoy en día,

* Este trabajo forma parte de un proyecto del grupo de investigación de la UNED "Pintoras españolas mujeres del siglo XX" (PEMS20), dirigido por la profesora Amparo Serrano de Haro. G/107.

continúan en esta sede, pero, desde 1978, integrados en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense.

Frente al mito de las mujeres artistas como autodidactas, que ha buscado siempre situarlas en el ámbito de lo excepcional, de lo no-normativo, éstas, para lograr el desarrollo de su vocación y habilidades, han necesitado recibir enseñanza, igual que los varones. Ahora bien, el difícil camino para acceder a esta educación queda patente en el hecho mismo de la imposibilidad de estudiar durante mucho tiempo en la Escuela de Bellas Artes y, una vez que fueron admitidas, en la exclusión de las clases que implicaban la copia del desnudo del natural, base de la formación del artista desde el Renacimiento, por considerarse que era inmoral. Ya Germaine Greer se refirió a esta situación, sumamente difícil, de la creadora en su famoso libro *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, publicado en 1979, en el que señalaba que eran la ausencia de educación y de apoyo social lo que impedía a la mujer ser artista, y no su innata falta de "genio" o talento.

La razón fundamental de esta educación diferenciada entre hombres y mujeres se basaba en la división de sus supuestas funciones naturales: la vida pública para los hombres y la vida privada y doméstica para las mujeres, la dedicación al hogar y a la familia. A raíz de esta situación, proliferaron a partir del siglo XVIII, y sobre todo del XIX, las academias y las clases privadas destinadas a las señoritas[1], pero allí el nivel de exigencia era bajo, perpetuándose, de ese modo, la diferencia entre la educación de los sexos (fig. 1). Además, pudieron recibir este tipo de formación en los Ateneos de Señoras, Sociedades Económicas de Amigos del País y, en particular, en las Escuelas de Artes y Oficios. Estas últimas, creadas a partir de un Real Decreto de 1871, se extendieron por todo el territorio nacional con la finalidad de proporcionar conocimientos científicos y prácticos para que sus estudiantes pudieran incorporarse a trabajos en una industria en expansión y a las artes decorativas[2].

En todos esos centros, las cualidades que más se valoraban en las mujeres eran la capacidad para la copia, la corrección y la limpieza de ejecución, frente al realismo y a la inventiva, que es lo que se esperaba de los hombres. Esa "limpieza" en sus trabajos artísticos implicaba la perenne exigencia de la virginidad femenina en la que cualquier "error" devenía un borrón irreparable que no dejaba espacio a la experiencia ni artística ni vital. En cualquier caso, todas esas instancias consideraban la actividad artística femenina una circunstancia temporal, ya que se creía que, como mucho, las que no tuviesen la suerte de casarse y formar un hogar se dedicarían a la práctica de las artes menores y decorativas o a la enseñanza de los niños.

En el último cuarto del siglo XIX, a medida que se fue produciendo un avance de la sociedad y, sobre todo, en la consideración y educación de las mujeres, en gran medida, debida a la Institución Libre de Enseñanza, hubo también una evolución en

[1] El término «señorita» se utilizó en el siglo XIX y gran parte del XX en referencia a las mujeres solteras, en particular, cuando eran jóvenes y pertenecían a las clases media y alta.

[2] Torres, 2010: 14.



Fig. 1. Marie Bashkirtseff, *En el estudio (Académie Julian)*, 1881, óleo sobre lienzo, 188 x 154 cm, Museo Dnipropetrovsk, Dnipro (Ucrania).

la formación de las jóvenes que tenían una vocación artística, tal y como veremos a continuación.

BREVE APROXIMACIÓN A LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En España, y en casi toda Europa, las enseñanzas artísticas estuvieron desde el siglo XVIII estrechamente ligadas a las Academias de Bellas Artes, quienes ejercieron sobre éstas un riguroso monopolio[3].

La Real Academia de San Fernando fue creada en 1752 por el rey Fernando VI, aunque la primera iniciativa se debió a su antecesor en el trono, Felipe V. Siguiendo el ejemplo de las Academias de Roma y París, uno de sus objetivos primordiales fue la imposición del gusto oficial mediante la formación de los artistas, que

[3] Arañó, 1988: 381.

hasta entonces se había desarrollado a través de la estructura gremial. Madrid, como capital de la nueva y centralista monarquía borbónica, tuvo la academia más prestigiosa y la que más encargos recibió de la corte. De ahí que fuera un foco de atracción para artistas de todo el país, a pesar de que, con posterioridad, se crearon otras que alcanzaron un alto nivel, en particular, las de Barcelona, Sevilla, Cádiz y Valencia.

La sede de la Academia madrileña estuvo, en un principio, en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor. Sin embargo, en 1773, a raíz del notable incremento de alumnos, se trasladó al antiguo palacio de Goyeneche, en el número 13 de la calle de Alcalá, donde se encuentra hoy en día[4]. Tras la reforma del edificio, las salas de la parte trasera de la planta baja se destinaron a las enseñanzas artísticas, que incluían el estudio de la Pintura, el Grabado, la Escultura y la Arquitectura.

El año 1844 fue crucial para esta institución, ya que se produjo la separación de la Academia y de la Escuela, llamada a partir de entonces de Nobles Artes, a pesar de lo cual esta última no escapó al control oficial. Otro cambio de gran trascendencia que tuvo lugar entonces consistió en que los estudios de arquitectura se hicieron independientes[5], por lo que, a partir de ese momento, el aprendizaje se organizó en tres secciones: Pintura, Escultura y Grabado. Otra renovación de la enseñanza se produjo al promulgarse la Ley de Instrucción Pública de 1857, que afectó a la Escuela que fue calificada como Escuela Superior.

A lo largo de su historia, la enseñanza que se impartió en la Escuela de San Fernando tuvo un programa docente muy uniforme y de una gran coherencia. En un principio, el aprendizaje se redujo de forma casi exclusiva al dibujo del cuerpo humano, que se desarrollaba en tres estadios diferentes: dibujo a partir de ilustraciones y estampas, dibujo del natural a partir de estatuas clásicas y dibujo del natural de modelos vivos. Con posterioridad, el plan de estudios se organizó en cuatro cursos: Preparatorio, que consistía en un año común para todos los alumnos; Primero, Segundo y Tercero, que se podían estudiar por la especialidad de Pintura, Escultura o Grabado[6], añadiéndose a los conocimientos prácticos, los teóricos, tales como la Anatomía, la Perspectiva, la Proporción y la Historia de las Bellas Artes. Una formación que, normalmente, se completaba asistiendo a los gremios y, cuando estos desaparecieron, a los talleres de los artistas. Los profesores de la Escuela eran los propios académicos, los creadores más notables de la época.

Desde sus orígenes, y hasta el último tercio del siglo XX, estas enseñanzas no estuvieron incluidas en la organización de la instrucción pública española de su tiempo, sino en las denominadas Escuelas Especiales, bajo la jurisdicción de la Dirección General de Bellas Artes[7]. Por tanto, no eran equiparables a los estudios

[4] Navascués, Pedro (s.f.): "Historia de la Academia. Antecedentes". En: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia [23-VIII-2019].

[5] Arañó, 1988: 31-32.

[6] Contento, 1996: 34.

[7] Arañó, 1988: 35-37.

universitarios de otras Facultades y Escuelas Superiores de igual origen que la de Bellas Artes. La Ley General de Educación de 1970 acabó con la distinción entre las enseñanzas artísticas y el resto de estudios universitarios y convirtió las Escuelas Superiores de Bellas Artes en facultades, incorporándolas a la Universidad, pese a que todavía pasarían algunos años antes de que se produjera la definitiva adscripción[8]. Al fin, en 1978, según el Real Decreto de 14 de abril, las Escuelas de Bellas Artes se transformaron en facultades universitarias[9].

Ahora bien, el curso 1966-1967 fue el último de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en su sede histórica de la calle de Alcalá, 13. El siguiente, que empezó en octubre de 1967, cambió a un nuevo edificio, donde se encuentra actualmente la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, en la calle Greco, 2 de la Ciudad Universitaria.

EL PROBLEMA DEL DESNUDO

El discurso ilustrado, que otorgó una gran importancia a la enseñanza, se basó en las ideas de Jean Jacques Rousseau para ahondar aún más en una clara diferencia educativa de niños y niñas por las características y funciones sociales que se les adjudicaban[10]. Es más, con la Ilustración se consolidó la separación de las esferas entre hombres —pública— y mujeres —privada—, que dio lugar a la elaboración del nuevo ideal de la "feminidad natural" que ordenaba la domesticidad[11]. De ahí que la formación de las niñas estuviera dirigida no a su crecimiento personal, sino al servicio de otros: su marido e hijos[12].

La España del XVIII compartió con otros países europeos la preocupación por la educación, que tuvo pocos resultados prácticos hasta el último cuarto de la siguiente centuria. Durante el siglo XIX, con el avance del liberalismo y la creciente industrialización, la preocupación por la educación aumentó, dejando de ser, de forma progresiva y en el nivel más elemental, un privilegio de unos pocos. El Sexenio Revolucionario (1868-1875) supuso una etapa de libertades político-sociales que, sumadas al auge de la burguesía y a los inicios de un cierto desarrollo económico, impulsaron la reforma educativa. A esto, hay que sumar la creación, en 1876, de la Institución Libre de Enseñanza, que dio un decisivo impulso a la educación femenina, aunque concebida como medio para mejorar la educación de los hijos, no para su emancipación[13].

---

[8] Arañó, 1988: 332-336.

[9] "Historia de la Universidad Complutense de Madrid. La Facultad de Bellas Artes". En: https://www.ucm.es/historia_ucm_facultad_bellas_artes [29-IV-2020].

[10] Su tratado pedagógico *Emilio o De la educación*, publicado en 1762, dedicaba el libro V a la educación de «Sofía», en el que defendía la sujeción de la mujer y su exclusión del espacio público.

[11] Cobo, 1995: 208-209.

[12] Fernández, 2006: 427-429.

[13] Febo, 1976: 53.

Fue entonces cuando la primera mujer estudió en una universidad española: M.ª Elena Maseras Rivera se matriculó en 1872 en la Facultad de Medicina de Barcelona. Sin embargo, no pudieron hacerlo en condiciones de igualdad con los hombres hasta 1911, año en el que se eliminó la necesidad de obtener un permiso especial de las autoridades educativas para matricularse[14].

En lo que respecta a la formación artística de las mujeres, hemos de empezar subrayando que desde finales del siglo XVIII muchas aristócratas y burguesas recibían clase de pintura y, sobre todo, de dibujo, junto a nociones de música, canto, baile, labores de aguja e idiomas; al considerarse estas artes de adorno, apropiadas para el desarrollo de la feminidad. No se trataba de una educación regular ni sistemática, puesto que su finalidad era mostrar la posición social, agradar y encontrar un marido adecuado —y, una vez casada, ser una buena compañera y educadora de sus hijos—, no el estudio serio y, menos aún, la dedicación profesional[15]. Pero es evidente que las artes en su conjunto se usaron para ofrecer una falsa salida a la inquietud intelectual femenina al distinguir lo que sí se "podía permitir que una mujer aprendiese" de todo el resto que le estaba vedado: la Filosofía, las Matemáticas o las Leyes, para lo que se les cerró el camino con absoluto rigor.

Como ha estudiado Estrella de Diego, en 1819, la Academia de San Fernando creó los Reales Estudios de Dibujo y Adorno destinados a las niñas[16], que estuvieron bajo la dirección de una hermana del rey Fernando VII y una Junta de Damas aristócratas. Esta enseñanza, cuya finalidad era que las mujeres pudieran aprender dibujo para aplicarlo a las artes decorativas: bordado, tejido, traje, abanico; como forma de ganarse la vida, corría a cargo de profesores, pero era preceptivo que estuviese en todas las clases una viuda que actuase de "vigilante" para asegurar el buen comportamiento de las alumnas. Se exigía un estricto silencio en las aulas y buena parte de los estatutos eran relativos a la disciplina y el decoro[17].

En cualquier caso, las mujeres tuvieron que esperar todavía muchos años para entrar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. El primer curso en el que se tiene noticia de una alumna matriculada es el de 1873-1874[18], y no el de 1878-1879, como se creía hasta ahora[19]. Teresa Madasín Celestino es la única mujer de setenta y seis alumnos inscritos, lo que supone poco más de un uno por ciento

[14] Flecha, 1996: 73-75.

[15] Chadwick, 1992: 178.

[16] Desde la creación de los Reales Estudios de Dibujo y Adorno, surgieron dos cuestiones: el dibujo del natural del modelo desnudo, que se descartó por considerarse indecente, y la admisión de las mujeres casadas, que en 1826 se desechó.

[17] Diego, 1987: 183-187.

[18] *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1872-1877*, Madrid, 1873-1874, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM), caja 174-2.

[19] El libro pionero y referencia obligada sobre las pintoras españolas del siglo XIX, de Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, publicado en 1987, establece el curso 1878-1879 como el de ingreso de las mujeres en la Escuela, p. 190.



Fig. 2. Joaquina Serrano, *Retrato de Joaquín Espalter,* 1880, óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

del total[20]. Estudió dos asignaturas: Dibujo del Antiguo y Ropajes y Modelado del Antiguo, creemos que como alumna libre. Dicha información no aparece en el *Libro de registro de matrículas*, pero se puede deducir del hecho de que no viviera en Madrid, sino en Zaragoza, y del escaso número de asignaturas —nunca más de tres— en las que aparece matriculada a lo largo de todo el tiempo que estuvo en la Escuela, hasta 1880[21]. En el siguiente curso se inscribió, junto a ella, Joaquina Serrano[22] —sobrina del académico y profesor de Dibujo del Antiguo y Ropajes de la propia Escuela, Joaquín Espalter (fig. 2)[23]—. Sin embargo, las mujeres desaparecen en el curso 1875-1876, para volver a aparecer un año después. A partir de entonces,

[20] *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado*: *cursos 1877-1904*, Madrid, 1877-1904, AHBFBA-UCM, caja 174-3.

[21] *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1872-1877*, Madrid, 1873-1874, AHBFBA-UCM, caja 174-2.

[22] *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1872-1877*, Madrid, 1874-1875, AHBFBA-UCM, caja 174-2.

[23] Pérez, 1964: 36.

su número va creciendo lenta pero constantemente hasta el final del siglo, cuando llega a constituir un cinco por ciento del alumnado[24].

Testimonio, hasta ahora inédito, de la entrada de las mujeres en la Escuela son las comunicaciones entre su Director, Carlos Luis de Ribera, y el Director General de Instrucción Pública, Antonio de Mena y Zorrilla, del año 1876. Este intercambio epistolar parte de la solicitud de dos padres para que sus hijas puedan matricularse en la Escuela con el fin de seguir los estudios de Grabado. El Director de la Escuela rechaza admitirlas con el argumento de la famosa controversia de la necesidad de que todos los alumnos asistan a la clase de dibujo de modelo desnudo. Puestos en estos antecedentes, supone que los padres no querrán que sus hijas cursen estudios en la Escuela y, además, precisa que sin ésta el resto de las asignaturas son irrelevantes, dándole un carácter jerárquico absoluto y, a la vez, siéndole imposible concebir que una mujer pueda enfrentarse a un desnudo. Además, argumenta que existe ya una clase de Dibujo para Señoritas en la Escuela de Artes y Oficios[25]. Por su parte, el Director de Instrucción Pública accede al ingreso de las mujeres en la Escuela, pero exclusivamente en la asignatura de Paisaje, y solo en el caso en el que hubieran obtenido Primer Premio en la clase de Dibujo para Señoritas de la Escuela de Artes y Oficios[26].

No obstante, muy poco después, en el curso 1878-1879, las jóvenes ya se pudieron matricular en todas las asignaturas, excepto en aquellas que implicaran el estudio del desnudo de modelo vivo, es decir, Dibujo del Natural, Colorido y Composición y Modelado del Natural[27]. Se sostenía que los desnudos atentaban contra las características propias de la feminidad, ya que podían *dañar su sistema nervioso*. Mientras que las mujeres corrían grave peligro ante la mirada de un hombre desnudo, a los varones no parecía sucederles lo mismo, dado que ellos estaban mentalmente preparados para afrontar esta situación[28]. Una prohibición que, a primera vista, puede entenderse como una cuestión primordialmente moral y secundariamente educativa, pero que, en realidad, trasluce una decidida voluntad

[24] Las mujeres fueron admitidas en la *École des Beaux-Arts* de París con posterioridad, en 1896. Según Marina Sauer, a partir de entonces, a diferencia de lo que ocurrió en Madrid, las jóvenes que estudiaron en la capital francesa pudieron aprender dibujo de desnudo del natural, aunque en salas o talleres independientes, solo para ellas, como *l'atelier Humbert*. Una situación que se mantuvo hasta la década de los veinte del siglo XX, pp. 28-35.

[25] *Comunicaciones de la Superioridad a la Escuela y de la Escuela a la Superioridad, 1871-1877 (2ª parte). Escuela a la Superioridad, Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando*, Madrid, septiembre de 1876, AHBFBA-UCM, caja 115, nº 22.

[26] *Comunicaciones de la Superioridad a la Escuela y de la Escuela a la Superioridad, 1871-1877 (2ª parte). Superioridad a la Escuela. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando*, Madrid, octubre de 1876, AHBFBA-UCM, caja 115, nº 24.

[27] Las mujeres estuvieron también excluidas de las asignaturas de Grabado hasta el curso 1920-1921, cuando se las admitió en Grabado en dulce. Por ahora, no hemos encontrado información en el Archivo de la Escuela acerca de las razones de esta discriminación, pero pudo deberse al esfuerzo físico que esta técnica requería, por ejemplo, el grabado de la matriz y el manejo del tórculo, según explican algunas estudiosas como Germaine Greer en *La carrera de obstáculos*, p. 113.

[28] Val, 2003: 246-256.

de alejar a las mujeres del acceso a una verdadera formación artística, puesto que el dibujo de desnudo del natural era la culminación del aprendizaje académico y la llave de entrada a los géneros histórico, mitológico y religioso; los más reconocidos entonces[29].

Este principio se mantuvo durante todo el siglo XIX, aunque con pequeños cambios. Una asignatura de transición fue Anatomía Pictórica, ya que no estaba basada en un modelo vivo, sino que se estudiaba de modo abstracto, intelectual y no realista: la composición del cuerpo humano por medio de figuras y dibujos —ese carácter sintético y geométrico que la alejaba de turbaciones sensuales—. Así pues, era un enfoque que no "ofendía el pudor de las señoras", por lo que se permitió, por primera vez, a Adela Ginés, que había estudiado en la Escuela entre 1878 y 1883, matricularse en esta asignatura en el curso 1894-1895, si bien debería ausentarse de la clase los pocos días que hubiera modelo vivo[30].

¿IGUALDAD DE CONDICIONES?

Las jóvenes fueron admitidas en las clases de Composición y Colorido, Dibujo del Natural y Modelado del Natural y Composición, aquellas que, como hemos dicho, suponían la copia del desnudo del vivo, el mismo curso: el de 1920-1921[31]. En la década de los veinte las mujeres se fueron incorporando a la segunda enseñanza y a la universidad lenta, pero significativamente, gracias a cierta prosperidad económica —consecuencia de la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial— y a la estabilidad social mantenida de forma artificial por la Dictadura de Primo de Rivera[32]. Posteriormente, en la Segunda República, se produjo un importante avance en la situación de las mujeres, que se convirtieron en ciudadanas de pleno derecho.

Por tanto, desde ese momento, podemos decir que las mujeres disfrutaron de una educación artística igual a la de sus compañeros varones, aunque con matices, ya que su socialización continuó siendo diferente a la de los hombres. Siguieron predominando la segregación en la enseñanza básica y media y las diferentes expectativas vitales entre los jóvenes de ambos sexos. Y esto se acentuó, aún más, en el Franquismo, cuya moral nacional-católica muy conservadora, recortó todas las libertades y redujo a las mujeres a menores de edad.

De ahí que incluso el hecho de dibujar modelos desnudos siguiera siendo un problema moral y social para muchas mujeres, y sus familias, hasta décadas después, tal y como recuerda M.ª Isabel Torre Cañeque, alumna de la Escuela entre 1956 y

---

[29] Parker, Pollock, 1981: 35.

[30] *Comunicaciones de la Superioridad a la Escuela y de la Escuela a la Superioridad, 1879-1900 (2ª parte). Escuela a la Superioridad. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando*, Madrid, 1894, AHBFBA-UCM, caja 117, nº 30.

[31] *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1912-1923,* Madrid, 1920-1921, AHBFBA-UCM, caja 199-2.

[32] Vázquez, 2001: 116-119.



Fig. 3. Estudio de desnudo de modelo vivo realizado por M.ª Isabel Torre Cañeque en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1956 y 1958. Archivo de la artista.

1961 (fig. 3): "En la época esta éramos tan rancios, eran tan rancios, que había personas, amistades o familia, que me decían con mucho retintín: Ay, creo que en Bellas Artes dibujan desnudos. Y yo estaba tan harta que me inventé que había cogido la rama de Paisaje, cosa que no existía para nada"[33]. Además, el estigma que implicaba cualquier conducta femenina que no estuviese aprobada por la Iglesia y el Estado, esto es, la honestidad y la modestia, era tan grande y estaba tan interiorizado que producía unas vidas ajenas a cualquier deseo o impulso sexual[34]. Muchas artistas de la misma generación, entre las cuales se encuentra María Carrera, narran lo que las escandalizó el hecho de ver a hombres desnudos por primera vez: "A los quince empecé ya a ir al Círculo de Bellas Artes, donde, imagínate que años estamos hablando, por primera vez me metí en una clase de desnudo de hombre, agárrate, el trauma todavía no se me ha pasado"[35]. Así como en tantas otras cosas, el rubor frente a la primera vez que vieron a un modelo desnudo era socialmente tan obligatorio como la virginidad en la noche de bodas. Un certificado de decencia.

[33] Entrevista a M.ª Isabel Torre Cañeque, 10 de febrero de 2018.
[34] Juliano, 2018: 36.
[35] Entrevista a María Carrera, 1 de marzo de 2015.



Fig. 4. Delhy Tejero y Pitti Bartolozzi, por la derecha, la segunda y cuarta jóvenes sentadas en la segunda fila, con sus compañeros de la clase de Anatomía Artística de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, hacia 1927. Archivo M.ª Dolores Vila Tejero.

Antes de la Guerra Civil, sobre todo en los años veinte, cuando las alumnas llegaron a constituir algo más de un diez por ciento del alumnado, se formaron en las aulas de la Escuela artistas que alcanzaron una considerable notoriedad: Matilde Calvo Rodero, Pitti Bartolozzi, Delhy Tejero (figs. 4 y 5), Joaquina Zamora, Encarnación Rubio, Marisa Roësset, Julia Minguillón, Victorina Durán, Maruja Mallo y Remedios Varo; las tres últimas obligadas a exiliarse en América durante la contienda.

En la posguerra, y hasta el final de la década de los cuarenta, el número de alumnas se situó en torno al veinticinco por ciento, despuntando Carmen Jiménez, Carmen Arocena, Juana Francés y Nellina Pistolesi. En el siguiente decenio, el número de mujeres creció de forma notable, situándose por encima del treinta por ciento, contando con estudiantes como Begoña Izquierdo, Teresa Peña, Rosario Álvarez de Sotomayor, Gloria Merino, Isabel Quintanilla, María Moreno, Isabel Baquedano, Isabel Villar, Carmen Cullen, Elena Santonja, M.ª Isabel Torre Cañeque, María Carrera, Concha Hermosilla, Alejandrina García Faure y Carmen Laffón, quien inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla[36].

[36] La pintora Carmen Laffón es la única artista plástica académica de número que ha habido en la historia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; ingresó en el año 2000. En la actualidad, hay cinco mujeres de un total de cincuenta y un académicos de esta categoría. Desde 1759, hubo académicas de honor y mérito, un título que no era de pleno derecho y que, en la mayoría de los casos, se trataba más de una adulación a las damas de las familias dominantes, principales responsables del patronazgo artístico, que de un reconocimiento de su relevancia como artistas.



Fig. 5. Carné de alumna de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Delhy Tejero, curso 1928-1929. Archivo M.ª Dolores Vila Tejero.

En los años sesenta, los finales de la Escuela en su sede histórica que, como hemos dicho, se trasladó a la Ciudad Universitaria en 1967, el porcentaje de alumnas que estudiaron en ella se aproxima mucho al de hombres, situándose en el cuarenta y seis por ciento en el curso 1962-1963, el último del que tenemos esta información. El elevado número de mujeres se explica, principalmente, por su incorporación a todos los niveles educativos, una consecuencia de la modernización del país favorecida por el crecimiento económico, el desarrollo de los medios de comunicación y del turismo[37]. Entre las alumnas de estos años, cabe destacar a

[37] Capel, 1982: 250.

Raquel Fábrega, Bea Rey, Carmen Pagés, Marta Cárdenas, M.ª Antonia Sánchez Escalona, Margarita Pamiés, Gloria Torner, Mari Carmen Martín Plaza, Carmen García Velasco, Nati Cañada o Esperanza Nuere; muchas de las cuales siguen trabajando en la actualidad.

Junto a las mujeres que realizaron estudios oficiales, hubo otras que asistieron a la Escuela como alumnas libres, cursando solo algunas asignaturas, por ejemplo, Rosario de Velasco, Menchu Gal, Isabel Santaló, M.ª Antonia Dans, M.ª Victoria de la Fuente, Gloria Alcahud, Noemí Martínez o Carlota Cuesta.

Mayoritariamente, las mujeres eligieron la especialidad de Pintura, más aún que en el caso de los hombres, entre los que también fue la tónica general. A este respecto, no se aprecia una evolución a lo largo del tiempo, ya que dentro de las estudiantes la elección de la especialidad de Escultura no pasó nunca del dos por ciento, ni siquiera en la década de los sesenta. Esto se debió a los obstáculos que se encontraron para cultivar este arte. Uno de los más importantes era que para su práctica se requería adquirir la destreza de las técnicas del modelado y la talla, que eran más complejas que las de la pintura. Además, se necesitaban conocimientos más profundos de anatomía, como acabamos de ver, vedados durante mucho tiempo a las mujeres. Asimismo, carecían de la posibilidad de trabajar en un taller de grandes dimensiones, lo que era imprescindible si se trataba de esculturas monumentales. Finalmente, hay que resaltar que era un arte costoso tanto por el elevado precio de los materiales, sobre todo del mármol y del bronce, como por el pago de los operarios —especialmente en el caso de las piezas de bronce cuyo proceso no era directo, lo que hacía casi imprescindible a los vaciadores y, aún más, a los fundidores—. Al mismo tiempo, solía tratarse de una actividad de carácter público, por lo que se necesitaba del apoyo de unas instituciones que hicieran encargos oficiales, para lo cual hacía falta una vida pública contraria a la reclusión femenina que exigía el decoro. De ahí que, con frecuencia, ellas realizaran esculturas de pequeño formato, de cera, yeso o barro, materiales más baratos y supuestamente más fáciles de trabajar que el mármol o el bronce. A la vez, se argumentaba que para esculpir se necesitaba una fuerza física considerable, en especial para tallar las piedras más duras, como el mármol; si bien es cierto que, en muchas ocasiones, este trabajo quedaba en otras manos. De hecho, en el siglo XIX el proceso de la escultura tuvo un carácter semi-industrial. Muchas obras se basaban en modelos preliminares de pequeña escala de barro. Este modelo se entregaba a un artesano que hacía un molde a gran escala de yeso y, luego, con una máquina de puntos se transfería el modelo a piedra. El proceso último consistía en que el escultor diera los toques finales a la obra[38].

Varias de estas razones fueron las que llevaron a Josefina Miralles, que estudió en la Escuela entre 1943 y 1948 (fig. 6), a abandonar la escultura profesional y dedicarse a la enseñanza en un instituto, pese a haber ganado varias becas y premios y haber recibido algunos encargos:

[38] Barrionuevo, 2011: 10-12.



Fig. 6. Josefina Miralles en la clase de Modelado del Natural y Composición de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, hacia 1946. Archivo de la artista.

> "Vivir de la escultura en general era difícil porque… para una mujer era más difícil porque a una chica joven que no tiene historia, más que cuatro premios, el Gobierno, el Ayuntamiento o la Diputación o el señor tal le va a dar una millonada, porque era mucho dinero, para hacer un monumento en el pueblo, en la ciudad. Yo he sido realista y he visto que era muy difícil que yo me ganara la vida como escultora. […] Todos mis compañeros iban saliendo adelante más o menos, pero yo vi el futuro claramente"[39].

Una de las alumnas de Escultura más conocidas antes de la Guerra Civil fue Rosa Chacel, que estuvo matriculada en la Escuela entre 1915 y 1918[40], aunque no terminó estos estudios al decantarse por su vocación como escritora. Después de la contienda, sobresalió Carmen Jiménez, que se formó allí de 1940 a 1945. En un principio, pensó en estudiar Pintura, pero Enrique Pérez Comendador, profesor de Modelado del Natural y Composición, que vio las excelentes dotes que tenía como escultora, la convenció para que cambiara de especialidad[41].

[39] Entrevista a Josefina Miralles, 24 de febrero de 2018.

[40] Libro de *registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1912-1923,* Madrid, 1915-1918, AHBFBA-UCM, caja 199-2.

[41] Pareja / Márquez, 1994: 19.

LA PRUEBA DE INGRESO

La edad con la que los alumnos podían ingresar en la Escuela varió mucho a lo largo del tiempo. Desde el último cuarto del siglo XIX, cuando las mujeres accedieron a estos estudios, y durante el XX, se situó entre los catorce y los quince años[42]. El que fueran admitidos a una edad tan temprana se explica porque no se exigía el título de Bachiller, es decir, haber cursado la enseñanza media. Sin embargo, fue necesario acreditar haber recibido una educación básica: además de saber leer y escribir, tener nociones de Aritmética, Geometría, Geografía e Historia de España[43]. Desde la reforma de 1942, si no se podían certificar estos conocimientos, se debía aprobar un examen de Cultura General. Estos requisitos se completaban con una prueba de ingreso de tipo artístico, que era la más temida, obligatoria para todos los aspirantes, y que consistía en un Dibujo de Estatua. O sea, un vaciado de escayola, copia de los mármoles clásicos, en su tamaño y volumen real, mediante el cual se valoraban los conocimientos de encaje y claroscuro.

Debido al alto nivel de exigencia de la prueba, que tardaba varios días en completarse, quienes querían acceder a estos estudios la solían preparar intensivamente aprendiendo el dibujo de estatua en el Museo de Reproducciones que estuvo en el Casón del Buen Retiro hasta 1960, y luego en la Ciudad Universitaria, que contaba con una colección de vaciados de las más célebres esculturas grecorromanas. También se preparaba en el Círculo de Bellas Artes, asistiendo a las clases nocturnas libres, sin profesor, donde por poco dinero se tenía derecho a dibujar con modelo vivo tres o cuatro horas diarias. Además, se ejercitaron siguiendo los cursos de las Escuelas de Artes y Oficios, como hicieron, por ejemplo, Remedios Varo y Delhy Tejero en los años veinte, y en academias privadas, como la de Eduardo Peña, a la que asistió Esperanza Nuere en la década de los cincuenta.

Hubo algún académico que dio clases en su estudio a alumnas. Así, por ejemplo, Fernando Álvarez de Sotomayor fue profesor de Marisa Roësset, Rosario de Velasco, Neneta López Roberts, Luisa Butler y de sus propias hijas: Pilar, Mª del Carmen y Rosario[44]. Igualmente, los artistas Daniel Vázquez Díaz, José María López Mezquita, Eduardo Chicharro, Julio Moisés o José Manaut dieron clases a señoritas. También hubo pintoras que se dedicaron a la enseñanza privada exclusivamente de mujeres, destacando entre ellas Marisa Roësset, formada en la Escuela, que desde finales de los años veinte, y durante más de cuarenta años, enseñó pintura a multitud de jóvenes, entre las que se encuentran algunas artistas tan renombradas como Menchu Gal o Polín Laporta[45].

---

[42] Contento, 1996: 46.

[43] *Reglamentos de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: 1853-1908*, Madrid, 1872, AHBFBA-UCM, caja 173.

[44] Álvarez de Sotomayor, 2016: 76.

[45] Capdevilla-Argüelles, 2013: 117.

Para aprobar el examen, una mujer necesitaba contar, aún más que un hombre, con el apoyo familiar, y solo la seguridad de que esa vocación podía convertirse en un trabajo, es decir, en un medio de ganarse la vida, podía garantizarlo. El gran temor que les producía el examen de ingreso, que como mujeres —y, por tanto, con el complejo de inferioridad que se fomentaba en ellas— parecía casi insalvable, hacía que, una vez superado, su vida se creyera resuelta. Desde el punto de vista social, solo el hecho de decidir hacer la prueba suponía haber elegido un modelo de feminidad diferente del materno, es decir, del habitual. Por ello, muchas madres se resentían y se establecía una escisión entre ellas y sus hijas. Así sucedió en el caso de Águeda de la Pisa —huérfana de padre a los dos años—, cuya madre se negó a que estudiara pintura, a pesar de que su vocación fue muy temprana, hasta que le ofrecieron hacer una exposición. Entonces, le permitió asistir a la academia de Eduardo Peña, pero cuando se planteó la posibilidad de ingresar en la Escuela de San Fernando se opuso porque decía que había un ambiente bohemio[46]. Es más común que fuesen los hombres los que más apoyasen a sus hijas en su afán de hacer unos estudios artísticos, como ocurrió en los casos de Remedios Varo, Carmen Laffón, Concha Hermosilla o Carlota Cuesta.

A pesar de las dificultades, una vez aprobada la prueba, el camino empezaba a despejarse. Por lo general, las oposiciones familiares desaparecían ante la sorpresa que este hecho causaba y ante la posibilidad de ganarse la vida como profesora de arte —pocas pensaban en poder realmente vivir de sus creaciones— por ejemplo, en el caso de Maruja Mallo, quien en 1933 ganó unas oposiciones a cátedra de Dibujo Libre y de Composición para alumnos de primaria en los institutos nacionales[47]. Muchas de ellas, como Isabel Quintanilla, no sufrieron, ya que su familia daba por hecho que suspendería la prueba. Incluso su profesora Trinidad de la Torre: "Se indignó con la audacia de una niña que pretendía lograr aquello que para muchos otros requería un largo tiempo de aprendizaje"[48]. Sin embargo, al aprobar a la primera, nadie puso ya en duda su talento[49]. A partir de entonces, el control familiar se relajaba un poco y la alumna gozaba de algunos años de tranquilidad.

RELACIONES DE CONVIVENCIA: ALUMNOS Y PROFESORES

En general, las mujeres artistas que estudiaron en la Escuela tienen entrañables recuerdos de este periodo. Aparte de la idealización que la memoria, normalmente, hace de la juventud, creemos que para ellas esta visión positiva respondía quizás a haberse enfrentado a su primer reto vital, la prueba de ingreso, y haber salido victoriosas.

[46] Entrevista a Águeda de la Pisa, 20 de julio de 2016.
[47] Pérez de Ayala, 2009: 16
[48] Serrano de Haro, 2018: 47.
[49] Entrevista a Isabel Quintanilla, 3 de febrero de 2016.



Fig. 7. M.ª Antonia Sánchez Escalona en el centro y otros estudiantes en el tejado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1963 y 1967. Archivo de la artista.

En relación con los compañeros, casi todas ellas hablan de camaradería y fraternidad (fig. 7). Describen un ambiente muy familiar, ya que el número de alumnos era por entonces muy reducido, de unos cuarenta estudiantes por clase, aunque podía variar mucho según la asignatura —apenas una decena en las de Escultura—. Además, a lo largo del curso académico, que empezaba a primeros de octubre y terminaba a finales de junio, compartían mucho tiempo juntos, dado que la jornada de estudio era muy larga, pudiendo llegar a las nueve horas diarias, en horario tanto de mañana como de tarde. A esta convivencia, se sumaron, a partir de la década de los veinte del siglo XX, gracias a la relajación de las costumbres y a la mayor presencia de las mujeres en el espacio público, actividades más allá de los muros de la Escuela: las visitas culturales por Madrid, las excursiones fuera de la capital, el viaje del ecuador, el grupo de teatro, el cine-club, las tertulias y las reuniones en los estudios. No obstante, algunas alumnas, como Esperanza Nuere[50] y M.ª Isabel Torre Cañeque[51], hablan de que, en ocasiones, había cierta rivalidad o envidia entre sus compañeros, que parece que se agudizaba cuando competían con hombres y ellas se llevaban el premio, lo que, por otra parte, ocurría raras veces.

[50] Entrevista a Esperanza Nuere, 28 de septiembre de 2014.
[51] Entrevista a M.ª Isabel Torre Cañeque, 10 de febrero de 2018.

De hecho, han sido numerosas las parejas que surgieron en la Escuela en las que ambos se han dedicado profesionalmente al arte, si bien el reconocimiento de ellos ha sido, en general, muy superior al de ellas, por ejemplo, en los matrimonios de Nellina Pistolesi y Francisco García Abuja, Isabel Villar y Eduardo Sanz, M.ª Dolores Fernández Teijeiro y José Toledo, Carmen Pagés y Manuel Alcorlo, Lola Gil y Julián Gil Martínez, Noemí Martínez y Manuel Mampaso; por citar solo algunas de ellas. Excepciones a esta regla son las parejas Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano o Remedios Varo y Gerardo Lizárraga.

La diferencia entre los sexos estuvo siempre presente, incluso en las últimas generaciones que estudiaron allí. Un caso muy revelador es el del grupo de los *Realistas de Madrid*, formado por los matrimonios de Amalia Avia y Lucio Muñoz —estuvo estrechamente vinculado a ellos por amistad, aunque cultivó la pintura abstracta—, Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández, Esperanza Parada y Julio López Hernández y María Moreno y Antonio López. Amalia Avia, que al igual que Esperanza Parada, no estudió en la Escuela, cuenta en sus memorias que, en las mismas circunstancias, recién ingresados en San Fernando, ellos se creían ya genios —"pese a que no habían expuesto, ni vendido obra aún"[52]—, mientras que ellas dudaban de su propio talento.

Al contrario que en el caso de la relación con los compañeros, sobre el trato con los profesores no hay unanimidad entre las antiguas alumnas. Sus opiniones son muy diversas, aunque la mayoría habla de un trato basado en la exigencia, la disciplina y la distancia, que van desde el apoyo y el respeto hasta la minusvaloración y el desprecio del trabajo femenino; lo que depende del profesor del que se trate. Así, Victorina Durán, estudiante de la Escuela entre 1917 y 1923, recuerda en sus memorias diferentes actitudes. De Rafael Doménech, que enseñaba Teoría e Historia de las Bellas Artes, dice: "Detestaba el elemento femenino en la Escuela y no creía que podía ser pintora o escultora ninguna mujer"[53]. Por el contrario, apostilla refiriéndose al pintor Antonio Muñoz Degrain, profesor de Paisaje: "No tenía fobia a las mujeres alumnas y nos dedicaba su atención igual que a los muchachos"[54]. Por su parte, Pitti Bartolozzi, alumna de 1925 a 1930, contaba que José Garnelo, su profesor de Dibujo del Antiguo y Ropajes en el primer año, la suspendió pese a hacer unos trabajos perfectos, por lo que su madre fue a hablar con él. Esta es la explicación que le dio: "Mire señora, yo no soy partidario de que la mujer venga a estos sitios, así que las suspendo. Ahora bien, la que tiene verdadera vocación insiste, y entonces la apruebo. Y en efecto así fue"[55]. Estos testimonios demuestran hasta qué punto estaba extendido y naturalizado el tratamiento desfavorable hacia el sexo femenino por parte del profesorado y de la institución.

[52] Avia, 2004: 207.
[53] Durán, 2018: 185-186.
[54] Durán, 2018: 189.
[55] Bartolozzi, 1986: 25.

A propósito de los docentes, es muy importante subrayar que a lo largo de toda la historia de la Escuela no hubo nunca mujeres en la plantilla de profesores, en ninguna categoría. Sin embargo, algunos estudios sostienen, de forma errónea, que Delhy Tejero fue profesora de Pintura Mural de esta institución en 1934[56], confundiéndola con la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Según José Marín-Medina, en esta última la artista ejerció como profesora especial interina de una cátedra de nueva creación, la de Procedimientos de Pintura Mural, del curso 1931 al 1935-36. Después, tras la Guerra Civil, retomó dicho puesto entre los meses de enero y noviembre de 1940[57].

EL PREMIO DE ROMA: LA CUESTIÓN DEL ALOJAMIENTO

Desde su admisión en la Escuela, las mujeres disfrutaron de reconocimientos y premios, pero, obviamente, no al mismo nivel que sus compañeros varones, consiguiendo accésits, medallas y pensionados. Ya en el curso 1874-1875 Joaquina Serrano y Teresa Madasín Celestino consiguieron accésit en la asignatura de Dibujo del Antiguo y Ropaje (fig. 8). Por su parte, Adela Ginés, que hemos visto que fue la primera mujer en cursar Anatomía Pictórica, recibió un primer premio en esta asignatura en el curso 1894-1895[58].

Ahora bien, los premios más apreciados por los estudiantes eran los pensionados, en España: los de Granada y El Paular, y, sobre todo, en el extranjero: el de Roma; que se ganaban por oposición. Durante mucho tiempo, las mujeres no pudieron beneficiarse de este último, a pesar de que no estuvo prohibido taxativamente por el reglamento[59]. Isabel Tejeda ha estudiado el caso de la pintora Carlota Rosales, hija del célebre pintor Eduardo Rosales, que, gracias a sus relaciones con los círculos artísticos, en especial a la amistad que su padre tuvo con Vicente Palmaroli, director de la Academia de Roma de 1882 a 1892, consiguió una beca para estudiar allí dos años, entre 1887 y 1889. El carácter excepcional de esta pensión, que era una forma de honrar al padre y ayudar a su esposa e hija, hizo que su duración y cuantía fuera menor que la de sus compañeros varones[60].

Aunque hubo mujeres que se presentaron a la convocatoria de este premio desde 1901[61], la primera que lo ganó por oposición y en igualdad de condiciones con los

---

[56] Uno de estos libros es *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*, de Tània Balló, p. 80.

[57] Marín-Medina, 2009: 87.

[58] *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1877-1904*, Madrid, 1894-1895, AHBFBA-UCM, caja 174-3.

[59] Casado, 1998: 57.

[60] Tejeda, 1998: 686-689.

[61] Según Esteban Casado, esta mujer fue la pintora Inocencia Arangoa y Figueroa. Se presentó a la plaza de Paisaje, ya que la otra modalidad de Pintura de Figura le estaba vedada por no cursar las asignaturas relacionadas con el dibujo de desnudo del natural. En la instancia que presentó se comprometía a vivir fuera de la Academia en caso de que se le concediera la plaza, p. 51.

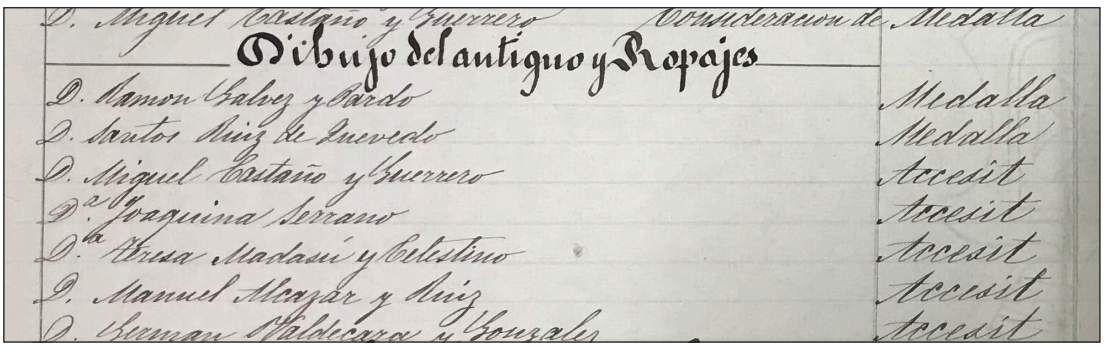


Fig. 8. Detalle de la lista de alumnos premiados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el curso 1874-1875 en la que aparecen los accésits de Joaquina Serrano y Teresa Madasín Celestino en la asignatura de Dibujo del Antiguo y Ropajes. AHBFBA-UCM.

hombres fue la compositora María de Pablos. Al no contar con el trato de favor que había gozado su predecesora, tuvo que hacer frente durante el tiempo que duró su pensionado, de 1928 a 1932, al problema moral que suponía para una joven residir sola, en el extranjero y en una institución compuesta fundamentalmente por varones —viajó a Roma con su madre, pero a ésta no se le permitió la estancia en la Academia, que era donde vivían los pensionados, ya que estaba prohibido que se alojaran familiares de los artistas—[62].

Teresa Peña fue la primera artista plástica en ganar el Premio de Roma, en la modalidad de Pintura de Figura, en 1965[63] (fig. 9). A pesar de que entre uno y otro premio transcurrieron más de tres décadas, también ella se encontró con el problema del alojamiento. En un principio, se le recomendó que se instalara en un hotel[64], ya que la Academia estaba adaptada a los hombres, aunque finalmente residió junto al resto de los pensionados[65].

Además del problema que suponía para una mujer viajar sola al extranjero y, sobre todo, el alojamiento, hay otras razones por las que este premio se les resistió durante tanto tiempo a las mujeres. Las alumnas de la Escuela nos dan la clave. La identidad femenina, incluso en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, estaba ligada a la vida personal, es decir, a conseguir casarse y tener hijos. Sin esto, socialmente, una mujer era un fracaso y no había cumplido con su "designio natural". Cuatro años era un periodo de tiempo demasiado largo en una edad crucial para una joven. Casi todas terminaban los estudios en torno a los veinte años, que en esa época era considerada la edad ideal para el matrimonio, aunque se casaban desde los quince. Pasados cuatro años, entrarían ya en la categoría de solteronas, con todo el oprobio y la repulsa social que eso acarreaba. La pintora M.ª Isabel Torre Cañeque, que, como hemos dicho antes, estudió en la Escuela

[62] Tejeda, 1998: 686-689.

[63] Martínez-Novillo, 1999: 65.

[64] De acuerdo con Joaquín Luis Ortega, pudo ser el propio Ministro Secretario General del Movimiento, José Solís Ruiz, quien se lo comunicó, p. 17.

[65] Ortega, 2019, 17-18.



Fig. 9. Teresa Peña, *Composición*, entre 1965 y 1968, óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

desde 1956 hasta 1961, y fue pensionada en El Paular, en Segovia, cuenta que le hubiera gustado presentarse al premio en la categoría de Paisaje, y que siempre se ha arrepentido de no haberlo hecho. El motivo fue que suponía estar cuatro años fuera de España, y ella tenía novio "formal", con quien se casó en 1962, poco después de terminar la carrera: "En aquella época era una cosa rara el dejar a mi marido y marcharme o esperar cuatro años"[66]. Un testimonio muy similar es el de M.ª Antonia Sánchez Escalona, Premio Nacional Fin de Carrera en 1967 (fig. 10), quien teniendo muchas posibilidades de obtener dicho pensionado por las excelentes calificaciones que había obtenido —entre los miembros del jurado había varios profesores que le habían dado Matrícula de Honor—, decidió retirarse el día antes de que se fallara porque también tenía novio y ganar representaba esperar varios años para casarse[67].

El de la mujer sola suponía un serio problema de orden moral no solo en el extranjero. Para las mujeres de provincias que querían estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando el alojamiento en la capital también lo fue. Lo más

[66] Entrevista a M.ª Isabel Torre Cañeque, 10 de febrero de 2018.
[67] Entrevista a M.ª Antonia Sánchez Escalona, 19 de junio de 2016.

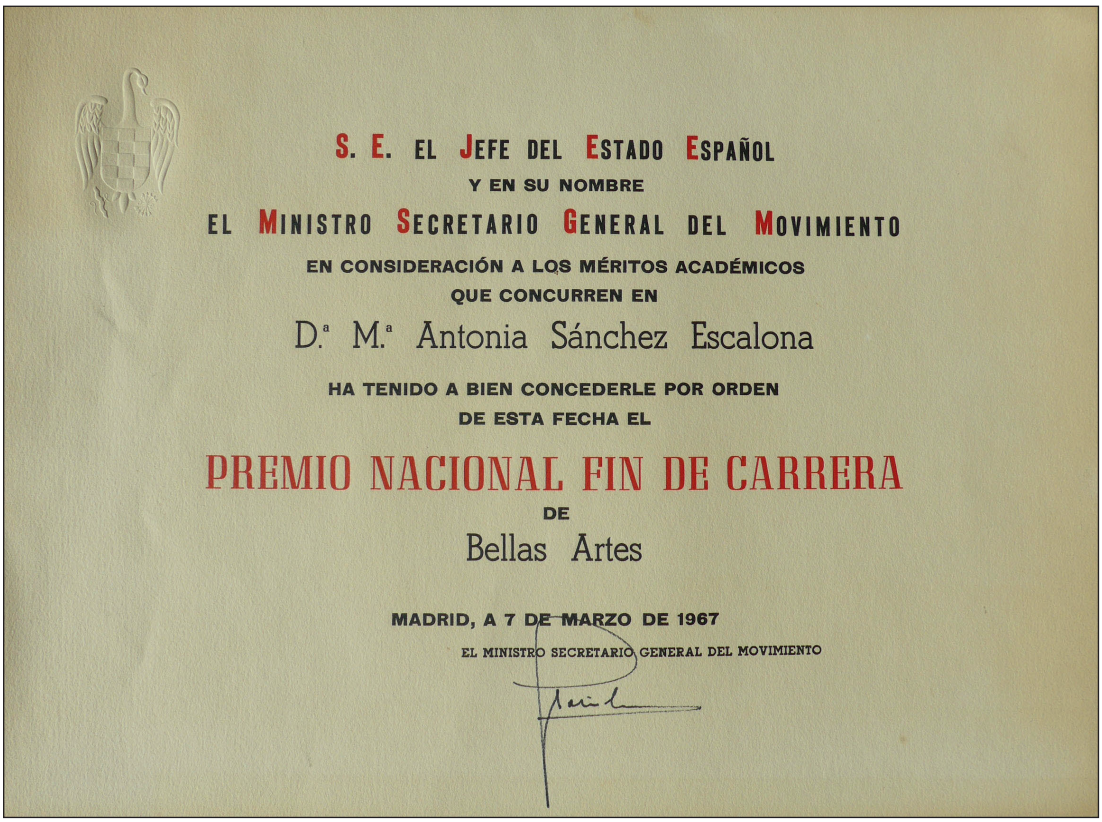

S. E. EL JEFE DEL ESTADO ESPAÑOL
Y EN SU NOMBRE
EL MINISTRO SECRETARIO GENERAL DEL MOVIMIENTO
EN CONSIDERACIÓN A LOS MÉRITOS ACADÉMICOS
QUE CONCURREN EN
D.ª M.ª Antonia Sánchez Escalona
HA TENIDO A BIEN CONCEDERLE POR ORDEN
DE ESTA FECHA EL
PREMIO NACIONAL FIN DE CARRERA
DE
Bellas Artes
MADRID, A 7 DE MARZO DE 1967
EL MINISTRO SECRETARIO GENERAL DEL MOVIMIENTO

Fig. 10. Premio Nacional Fin de Carrera de Bellas Artes, de M.ª Antonia Sánchez Escalona, 1967. Archivo de la artista.

habitual, y tranquilizador, para su entorno solía ser la estancia de las jóvenes en casas de miembros y amigos de la familia, y, cuando esto no era posible, en colegios mayores, residencias y pensiones, con frecuencia, regentados por monjas.

A partir de 1915, Madrid contó con la Residencia de Señoritas, el equivalente femenino de la célebre Residencia de Estudiantes, creada por la Junta de Ampliación de Estudios. Entre sus pensionadas más célebres, se encuentran tres alumnas de la Escuela: Joaquina Zamora, que se alojó allí entre 1924 y 1928; Delhy Tejero, entre 1928 y 1930, y Menchu Gal, en 1935[68].

Pero la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu, fue mucho más que una residencia, principalmente un lugar de convivencia para las alumnas, donde se organizaban multitud de actividades culturales, tales como conferencias, clases de idiomas y excursiones, cuya finalidad era proporcionarles una educación integral, tanto moral como intelectual[69]. A lo largo de su historia, la enseñanza del arte se fue reforzando. Se trataba, sobre todo, de lecciones de dibujo y de artes decorativas: la encuadernación, el repujado del metal y cuero, y el trabajo de tejidos como el

[68] Murga, 2015: 96-97.
[69] Vázquez, 2001: 137.

batik. Al frente de estas clases estuvo Victorina Durán, cuyas lecciones empezaron en el curso 1932-1933, y de las de dibujo Maruja Mallo en el curso 1935-1936, el último de la Residencia debido al estallido de la Guerra Civil[70].

La Junta de Ampliación de Estudios dio numerosas becas, lo mismo a profesoras que a alumnas, para estudiar en el extranjero con el fin de modernizar la enseñanza artística española. Como profesoras, Victorina Durán consiguió en 1925 una beca para una estancia de dos meses en París con el objetivo de estudiar el trabajo de las lacas, de la piel y los batiks, y Maruja Mallo recibió una pensión en 1931 para estudiar escenografía en París. Por su parte, las alumnas Delhy Tejero y Joaquina Zamora solicitaron ayudas que les fueron denegadas[71].

CONCLUSIÓN

La historia de las mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando es el relato de un conflictivo y lento proceso centrado en conseguir, por parte de aquellas con vocación plástica, algún grado de aceptación en lo que fue durante siglos el máximo baluarte de la enseñanza y el juicio artístico. Primero, como es lógico, se trataba para ellas de poder incorporarse a esos estudios, aunque fuese parcialmente, y, después, de integrarse como alumnas de pleno derecho. Es evidente que ese proceso dependía de las consideraciones biológicas, sociales y morales que cada momento histórico tuvo de la mujer y también de la definición de arte y artista.

La primera fuente de problemas fueron las supuestas características biológicas femeninas, cuya elaboración, tradicional y tradicionalista, a partir de distintas fuentes dogmáticas del pasado, consideraba a las mujeres incapaces de realizar un verdadero trabajo creativo dadas sus cualidades, de inteligencia e inventiva, inferiores a las de los hombres. El hecho de que la naturaleza ya había dispuesto que su "creatividad" estaba exclusivamente enfocada hacía la maternidad y el supuesto atentado hacia su "pudor" que implicaba el estudio anatómico, es decir, el desnudo masculino.

Este "problema del desnudo" justificó por sí solo la exclusión de la mujer de los estudios de Bellas Artes y de Medicina hasta casi el fin del siglo XIX, ya que se argumentaba que la vista del desnudo podría dañar su sistema nervioso. La admisión de la primera mujer en ambas carreras se produjo casi a la vez en España: en 1872 en la Facultad de Medicina de Barcelona y en 1873 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. También tuvo lugar un cambio en la percepción

[70] Según Almudena de la Cueva y Margarita Márquez, se reabrió en 1940 como Colegio Mayor Teresa de Cepeda, más tarde rebautizado como Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús. Desde entonces, dependió de un Patronato del que formaban parte el Ministerio de Educación Nacional, la Sección Femenina, la Universidad de Madrid y el Sindicato Español Universitario, p. 74.

[71] Murga, 2015: 100-101.

de la mujer cuando su estudio se hizo bajo el paraguas del pensamiento científico, es decir, empírico.

Sin embargo, estas primeras alumnas que fueron entrando en la Escuela, casi con cuenta gotas, no pudieron acceder a todas las asignaturas, aquellas que suponían el estudio del desnudo del modelo vivo, o sea, Colorido y Composición, Dibujo del Natural y Modelado del Natural, les estaban prohibidas. Es evidente que en ese momento el desconocimiento anatómico dejaba a una artista sin los utensilios necesarios para realizar de modo solvente prácticamente cualquier obra, excepto los bodegones o paisajes, que eran considerados géneros menores en la jerarquía artística. No fue hasta el curso 1920-1921 cuando pudieron acceder a una educación completa.

Además, un profesorado exclusivamente masculino, como lo fue siempre el de la Escuela, intentaba desalentar a las pocas jóvenes que habían logrado ingresar, suponiéndoles, de entrada, menos habilidad y menos tesón que a los alumnos masculinos. Había algunos profesores que suspendían automáticamente a las alumnas esperando, así, desanimar a las menos decididas, y otros se permitían traslucir, de palabra u omisión, que el lugar de las mujeres en el arte no estaba con los pinceles, sino dentro del cuadro. Aunque, claro, siempre hubo excepciones, además de que el clima de libertad de la Segunda República y el contacto con las Vanguardias internacionales, cuyas noticias llegaban a España por distintos medios, provocaron grietas importantes en las definiciones monolíticas de lo que era una mujer y de lo que era el arte, permitiendo una situación de libertad inusitada.

Después de la Guerra Civil, la sociedad franquista, aliada con la Iglesia, insistió de nuevo en reducir el papel de la mujer a madre y esposa de modo exclusivo. Aquella que no se casase cargaba con el oprobio social y era poco menos que una paria. Sin embargo, la dificultad de la prueba de entrada en la Escuela, junto a la mitología del genio artístico, como aquel cuyo talento es innato, permitió que las mujeres que pasaran la prueba se constituyeran inmediatamente en una excepción —familiar y, en cierto modo, social—, lo que les permitió desarrollar su vocación sin trabas, por lo menos en lo referente a sus años de formación. A partir de la década de los cuarenta, fueron las propias alumnas quienes se sintieron avergonzadas de admitir que iban a clase de desnudo o de competir con sus compañeros por los premios más importantes de la Escuela. La censura se había interiorizado en la mayoría de los casos.

Cuando los estudios de Bellas Artes dejaron la Escuela para incorporarse al estatus de las otras facultades en los años setenta, también se había perdido ya tanto el carácter excepcional y la noción de genio asociado a estos estudios como el poder de arbitraje del sistema académico, que había sido casi absoluto desde su creación en el siglo XVIII. Al mismo tiempo, la mujer estaba conociendo una nueva libertad, aunque no fue hasta los años setenta, cuando se produjo el final del Franquismo, que ésta se empezó a formalizar social y legalmente en España.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez de Sotomayor, Fernando (2016): "Recuerdos de un viejo pintor". En: Zamorano, Emilio / Gutiérrez, Rodrigo / Monterroso, Juan Manuel (eds.). *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

Arañó Gisbert, Juan C. (1988). *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. Tesis doctoral. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

Avia, Amalia (2004). *De puertas adentro. Memorias*. Madrid: Taurus.

Balló, Tània (2018). *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Madrid: Espasa Libros.

Barrionuevo Pérez, Raquel (2011). *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros.

Bartolozzi, Pitti (1986): "Impresiones de Pitti Bartolozzi". En: Lozano Bartolozzi, Pedro. *Pedro y Pitti*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, pp. 25-26.

Capdevilla-Argüelles, Nuria (2013). *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882- 1995)*. Madrid: Horas y Horas.

Capel Martínez, Rosa M.ª (1982). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción Cultural.

Casado, Esteban (1998): "La Academia de Roma entre 1900 y 1936". En: Reyero, Carlos / Casado, Esteban. *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España (1900-1936)*. Academia de España, Roma, de septiembre a octubre de 1998. Roma: Academia de España, pp. 51-57.

Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino (1ª edición 1990).

Cobo, Rosa (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra.

Contento Márquez, Rafael (1996): "Formación del buen gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En: VV.AA. *Formación del buen gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XVIII)*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid, del 13 al 31 de mayo de 1996. Madrid: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 33-51.

Cueva, Almudena de la / Márquez, Margarita (2015): "La Residencia de Señoritas (1915-1936). Una habitación propia para las mujeres españolas". En: VV.AA. *Mujeres en Vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Residencia de Estudiantes, Madrid, del 1 de diciembre de 2015 al 27 de marzo de 2016. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 24-77.

Diego, Estrella de (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra.

Durán, Victorina (2018). *Sucedió. Mi vida*, vol. 1. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Febo, Giuliana di (1976): "Orígenes del debate feminista en España. La escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)". En: *Sistema: revista de Ciencias Sociales*, 12, Madrid, pp. 49-82.

Fernández Valencia, Antonia (2006): "La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades". En: Morant, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, pp. 427-453.

Flecha García, Consuelo (1996). *Las primeras universitarias en España*. Madrid: Narcea.

Greer, Germaine (2000). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Colmenar Viejo (Madrid): Bercimuel (1ª edición 1979).

Juliano, Dolores (2018): "Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo". En: Raquel Osborne (ed). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Fundamentos, pp. 35-47.

Marín-Medina, José (2009): "El mundo interior y la pintura de Delhy Tejero". En: VV.AA. *Delhy Tejero. Representación*, Edificio Botines Caja España, León, de noviembre de 2009 a septiembre de 2010. León: Junta de Castilla y León-Obra Social Caja España, pp. 17-117.

Martínez-Novillo, Álvaro (1999): "Pintores en la Academia de España, 1949-1975". En: VV.AA. *Tradición e innovación en Roma. Pintores pensionados en la Academia de España, 1949-1975*, Academia de España, Roma, de octubre a noviembre de 1999. Roma: Academia de España en Roma, pp. 17-24.

Murga Castro, Idoia (2015): "Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas". En: VV.AA. *Mujeres en Vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Residencia de Estudiantes, Madrid, del 1 de diciembre de 2015 al 27 de marzo de 2016. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 86-127.

Ortega, Joaquín L. (2019): "El mundo de Teresa Peña". En: VV.AA. *Fragilidad humana. Teresa Peña*, Catedral de El Salvador y Santa María, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño: Gráficos Ausejo.

Pareja, Enrique / Márquez, Evaristo (1994). *Carmen Jiménez*. Sevilla: Gever.

Parker, Rozsika / Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: Harper Collins.

Pérez de Ayala, Juan (2009): "Álbum/Cronología". En: VV.AA. *Maruja Mallo*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, del 28 de enero al 4 de abril de 2010. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caixa Galicia, pp. 7-39.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1964). *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sauer, Marina (1990). *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts*, 1880-1923. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Serrano de Haro, Amparo (2018): "Isabel Quintanilla: elogio de lo cotidiano". En: *Descubrir el Arte,* XX, 229, Madrid, pp. 42-49.

Tejeda Martín, Isabel (1998): "Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos". En: VV.AA. *Arte e Identidades Culturales*, Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 686-689.

Torres López, Matilde (2010). *Artistas andaluzas. Docencia y creación artística en el siglo XIX*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Val Cubero, Alejandra (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Editores.

Vázquez Ramil, Raquel (2001). *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)*. Betanzos (La Coruña): Lugami.

Fecha de recepción: 15-XI-2019
Fecha de aceptación: 17-I-2020

Academia 121, 2019, 137-191 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

LOS TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII (III)

Pilar Bosqued Lacambra
Investigadora independiente

Resumen: Plantas y botánica en el arte y los tapices. La identificación botánica de algunas plantas representadas en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII, Patrimonio Nacional de España, nos permite también en algunas ocasiones descubrir el simbolismo, la historia y la mitología asociados a una parte de esas plantas.
Palabras clave: Colección Real de tapices; Dodoens; de los Ríos; de Laguna; Covarrubias; Patrimonio Nacional de España; Jardín Botánico Nacional de Bélgica (Botanic Garden Meise).

SIXTEENTH- AND -SEVENTEENTH CENTURY TAPESTRIES OF THE CROWN OF SPAIN (III)

Abstract: Plants and botany in art and tapestries. Botanic identification of some of the plants depicted in the Crown of Spain's sixteenth- and seventeenth-century tapestries, now kept by the National Heritage of Spain, can also occasionally give us insights into the symbolism, history and mythology associated with some of these plants.
Key words: Royal Tapestry Collection, Rembert Dodoens, Gregorio de los Ríos, Andrés de Laguna, Sebastián Covarrubias, Patrimonio Nacional de España (National Heritage of Spain), National Botanical Gardens of Belgium (Botanic Garden Meise).

1. NOTA PREVIA

Este artículo es continuación de los dos publicados en la Revista *Academia* números 117 y 119-120 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por lo que se recomienda acudir a los mismos para la consulta de sus textos, sobre todo en lo relacionado con la introducción y la bibliografía, donde aparecen la mayor parte de las plantas identificadas asociadas a la mitología y simbolismo y donde se explican las pautas y estructura general del trabajo y otros aspectos relacionados con la representación y distribución de los elementos vegetales en los tapices[1].

[1] Bosqued, 2015: 121-184; 2017-2018.

El trabajo de identificación botánica en estos tapices se realizó con el compromiso y colaboración de Patrimonio Nacional de España, quien concedió los permisos necesarios para ver y fotografiar los detalles en los tapices, y el Jardín Botánico Nacional de Bélgica[2], que aportó la necesaria supervisión científica y permitió cuantas visitas y jornadas de trabajo fueron necesarias.

Como se expresa en los anteriores boletines publicados, la toma de imágenes en los paños fue posible gracias a la Dirección de Conservación de Bienes histórico-artísticos de Patrimonio Nacional, a la doctora Concha Herrero que coordinó el trabajo y al personal afecto a los Reales Sitios, en especial los Delegados y los Servicios de mantenimiento y seguridad de los mismos. En relación a los paños o tapices, seguimos en todo momento los dos catálogos publicados por el Patrimonio Nacional de España, quien posee y custodia la colección de tapices[3].

La identificación botánica se ha realizado con el refrendo y valiosa colaboración del doctor Leo Vanhecke, Jefe que fue de la sección de la flora belga y europea (plantas vasculares) del Jardín Botánico Nacional de Bélgica. Pasado el tiempo, el doctor Vanhecke, actualmente jubilado, ha colaborado una vez más en la revisión final y última de las determinaciones botánicas que ahora se publican.

2. BOTÁNICA, ARTE, HISTORIA, EN LOS TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

2.1. Albaricoquero, Albaricoque: *Prunus armeniaca* L.

El albaricoque aparece bien representado en las cenefas y también en los campos en cestos y bandejas. A. de Laguna decía que se llamaba *armeníaca* porque Dioscórides afirmó que vinieron de Armenia[4]. Covarrubias recogió varios nombres: alvarquoque, albarcoque, alvarcoque, albericoque, alvérchigo, alpérsico, y dijo que eran alusivos al hecho de ser "la primera fruta que madura de todas las de cuesco"[5].

2.2. Aliaria: cf. *Alliaria petiolata* (Bieb.) Cavara et Grande

No es frecuente encontrar esta especie botánica en los tapices, pero no ofrece duda su determinación, si bien nos produce cierta perplejidad. Dodoens[6] aseguraba que algunos utilizaban esta planta en lugar del ajo, y que los farmacéuticos

[2] En la actualidad ha cambiado su nombre por el de *Botanic Garden Meise*. Ver http://www.br.fgov.be [última consulta: mayo-2018].

[3] Junquera de Vega/Herrero, 1986; Junquera de Vega/Díaz, 1986. Todas las referencias de los tapices, nombres, fechas, procedencia, etc., proceden de esos dos mencionados catálogos. No se volverán a citar.

[4] Laguna, 1566. Todas las referencias de ese autor proceden de ahí. No se volverá a citar.

[5] Covarrubias, 1611. Todas las referencias de ese autor proceden de ahí. No se volverá a citar.

[6] Dodoens, 1557. Todas las referencias de ese autor proceden de ahí. No se volverá a citar.



Fig. 1. Albaricoques en la cenefa del paño *El profeta Nathan reprende a David*. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/III) Fot. autora.



Fig. 2. Aliaria en el paño *Ciro envía un mensajero a Thomiris*. Bruselas, h. 1550 (TA 39/IX) Fot. autora.



Fig. 3. Altramuz en *Hércules sostiene la esfera terrestre*.
Bruselas, h. 1530 (TA 15/I) Fot. autora.

ignorantes la utilizaban erróneamente en lugar del *Scordium*, esto es del *Teucrium scordium* L., o teucrio de agua, una labiada de cierto parecido.

2.3. Altramuz, lupino: cf. *Lupinus* L.

Se identifica por sus típicas inflorescencias en dos colores, rosa y azul, así como su peculiar forma. Dodoens observó que los herboristas plantaban lupinos en sus jardines, y que en los países cálidos, si hacía buen tiempo, podía llegar a florecer tres veces.

2.4. Anea, espadaña: *Typha latifolia* L.

Aparece siempre representada en su hábitat, junto al borde del agua, en lagunas y orillas de arroyos de aguas tranquilas, y en los tapices suele estar acompañada de otras especies también propias de su medio. Es característica de las cenefas denominadas "de los cuatro elementos". Dodoens refería que Fuchs decía que el interior de las espigas de las espadañas era tan suave, que en algunos países se



Fig. 4. Anea en el tapiz *La Pesca milagrosa*.
Bruselas, h. 1621 (TA 48/I) Fot. autora.

rellenaban los almohadones y colchones con ello. Añadió que crecía en estanques que no eran profundos, en aguas estancadas y tranquilas, en los bordes de los grandes ríos y entre los cañaverales. Covarrubias indicaba que en las fiestas se solían utilizar las hojas de la espadaña para echar por el suelo y colgar por las paredes, ya que eran muy verdes y frescas.

2.5. Anémona de bosque: *Anemone nemorosa* L.

Encontramos muchas anémonas en los tapices, y su presencia potencia el aspecto natural y nemoroso de las escenas. Suelen estar bien representadas y por ello resultan fáciles de identificar, a pesar de que en ocasiones lleguen a estilizarse y esquematizarse bastante. Se dan casos de anémonas que aparecen en hábitats naturales y otras veces en los horticulturales. Las anémonas coronarias, *Anemone* cf. *coronaria* L., aparecen con frecuencia en el siglo XVII, tanto en las composiciones florales en jarrones como en las guirnaldas florales, así como en las cenefas. En varias ocasiones no hemos podido determinar la especie. Dada su importante presencia, hemos decidido incluir esta nomenclatura, cf. *Anemona* L. sp., aunque no se incluye imagen alguna.





Fig. 5. Anémona en el paño *La conversión de San Pablo*. Bruselas, 1605-1629 (TA 48/VI) Fot. autora.
Fig. 6. Anémonas coronarias en *Banquete de Dido y Eneas*. Bruselas, h. 1660 (TA 47/XI) Fot. autora.

2.6. Antérico: cf. *Anthericum liliago* L.

La hemos localizado formando parte de las guirnaldas y composiciones en jarrones florales en los tapices del siglo XVII. En la imagen, la inflorescencia central destaca por la gracilidad de sus flores y su característico color blanco.

2.7. Arañuela: *Nigella damascena* L.

Dodoens afirmaba que existían dos especies de arañuelas, la cultivada y la salvaje, y que en su país sólo se encontraba en los jardines en que había sido plantada, mientras que la salvaje se localizaba en algunos lugares de Alemania, por los campos.

2.8. Aster: cf. *Aster* L. sp.

El nombre quiere decir estrella, ya que hace alusión a la forma estrellada de las mismas. Las variedades cultivadas son mucho más robustas que las especies salvajes. En la imagen, se observa en detalle la flor, localizada en la parte superior derecha de la composición floral, y muestra los singulares pétalos azules y el centro de la flor rojo.



Fig. 7. Antérico en *Banquete de Dido y Eneas*. Bruselas, h. 1660 (TA 47/XI) Fot. autora.



Fig. 8. Arañuelas en *Galerías de arcos sobre pilastras de estípites*. Bruselas, h. 1660 (TA 65/VII) Fot. autora.



Fig. 9. Aster en un jarrón floral de *Galerías de emparrados*. Bruselas, h. 1660 (TA 66/VIII) Fot. autora.



Fig. 10. Azafrán en la cenefa de *La Gula*. Bruselas, hacia 1550 (TA 22/III) Fot. autora.

2.9. Azafrán: *Crocus sativus* L.

A pesar de que el azafrán era muy utilizado y conocido en la época, lo hemos encontrado muy pocas veces. Dodoens aseveraba que crecía en muchos lugares de Alemania y también en los alrededores de Viena, cuyo azafrán tenía fama de ser el mejor. Añadió que en árabe se decía *Zahafaran* y de ahí el nombre vulgar con el que se le conoce. Se le atribuían múltiples virtudes y por ello se utilizaba antaño con fines medicinales y terapéuticos, actualmente como colorante y condimento culinario. Covarrubias decía que el *açafrán* se usaba para dar "color a las tocas y teñir las aguas; que fingiendo en los teatros la pluvia de oro davan color al agua con el açafrán que, derramada sobre las velas o cielos de lienços, distilavan y esparcían un rocío menudo y suave", y que "de algunos años a esta parte se han dado a criar açafrán en la Mancha, y tierra de Güete, que han dexado de sembrar trigo en las haças, por más ganancia".

2.10. Azucena naranja: *Lilium bulbiferum* L. subsp. *croceum* (Chaix) Arcang.

La azucena naranja, de colorido espectacular, aparece en las cenefas de los tapices del siglo XVI, aunque en esta colección la hemos localizado también en la esquina izquierda inferior de uno de los tapices, totalmente desconectada del tema y del resto de la flora representada.



Fig. 11. Azucenas naranjas en *San Miguel vence al Demonio*.
Bruselas, h. 1550 (TA 11/V) Fot. autora.

2.11. Bola de nieve: *Viburnum opulus* L.

El nombre vulgar hace referencia a la llamativa bola blanca que forman sus flores, características de las composiciones florales de los jarrones y cenefas de los tapices del siglo XVII. Suele crecer en bosques húmedos, sobre todo de fresnos, alisos y robles, entre setos y lugares húmedos y cerca del agua. El cultivar cv. *Roseum*, a pesar de ese nombre latino, es de pétalos blancos y podría corresponderse con el de la imagen.



Fig. 12. Bolas de nieve en *Galerías de arcos sobre pilastras de estípites*.
Bruselas, h. 1660 (TA 65/VI) Fot. autora.



Fig. 13. Botón de oro en *Vertumno transformado en guerrero*. Bruselas, h. 1550 (TA 16/IV) Fot. autora.

2.12. Botón de oro, ranúnculo: *Ranunculus* cf. *acris* L.

Aparece con frecuencia en los tapices del siglo XVI y también en los del XVII, ya que suele ser una flor de las que se utilizan como relleno de los campos. En la región crece en las praderas y caminos herbosos. El ranúnculo de la derecha lleva una planta que va trepando alrededor de su tallo (ver *Fallopia* sp.).

2.13. Calabaza de peregrino, vinatera: *Lagenaria siceraria* (Mol.) Standl.

La calabaza del peregrino, de agua o vinatera, la hemos encontrado en las cenefas, guirnaldas y composiciones frutales de estos tapices del siglo XVI. Dodoens afirmaba que en su país se plantaba en los jardines. Covarrubias aseveraba que la



Fig. 14. Calabazas en la cenefa del paño *El profeta Natham reprende a David*. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/III) Fot. autora.



Fig. 15. Calabazas colgantes en *Dos monos en una fuente*. Bruselas, h. 1550 (TA 30/II) Fot. autora.

calabaça y el bordón eran los símbolos de los romeros y peregrinos, ya que llevaban la bebida en las calabazas y que, algunas veces, las colgaban de los bordones. También hemos encontrado alguna variedad alargada en las cenefas, agrupaciones frutales y guirnaldas frutales de ambos siglos y en los campos de algunos tapices de mediados del siglo XVI. Existe una gran confusión entre las diferentes especies de calabazas y la familia de las cucurbitáceas, ya que los autores de la época mezclaban los géneros y especies de unos con otros así como las imágenes y descripciones.

2.14. Campanilla: *Ipomoea* L. sp.

La campanilla o ipomea la hemos encontrado en algunos campos del siglo XVI y, sobre todo, en las composiciones florales en jarrones y guirnaldas decorativas del



Fig. 16. Campanillas en *Vertumno transformado en anciana*.
Bruselas, h. 1550 (TA 16/VI) Fot. autora.



Fig. 17. Campanillas en *Galerías de arcos sobre pilastras de estípites*. Bruselas, h. 1660 (TA 65/X) Fot. autora.

XVII. En la imagen, se entremezcla con el naranjo, por entre cuyos troncos trepa. Dodoens la mencionó como *Liseron bleu*, campanilla azul, e indicó que las hojas se parecían a las de la hiedra pero que no eran duras, como se observa en el detalle de la imagen.

2.15. Campanila de verano: *Leucojum aestivum* L.

La identificación está basada únicamente en los caracteres de su inflorescencia. Se localiza sobre todo en las composiciones florales en los jarrones de las series de tapices del siglo XVII llamadas *Galerías*.

2.16. Campanilla: *Leucojum vernum* L.

Sus bellas y delicadas flores resaltan por su color y confieren a los campos de los tapices en donde aparecen una sensación de pureza y armonía. Dodoens aseveraba que crecía en sitios umbríos y sotobosques situados cerca del agua, que se plantaba también en los jardines y que se le conocía igualmente como violeta blanca.



Fig. 18. Campanillas en *Descendimiento*. Bruselas, h. 1520 (TA 6/II) Fot. autora.



Fig. 19. Corregüela en *Vértumno transformado en guerrero*. Bruselas, h. 1550 (TA 16/IV) Fot. autora.

2.17. Campanilla yerta, corregüela de las viñas: *Fallopia* Adans sp.

La planta que se muestra, que no es la de flores anaranjadas sino la que trepa por su tallo, se encuentra muy cercana a la especie botánica *Fallopia convolvulus* (L.) A. Löve., y/o a la *Fallopia dumetorum* (L.) Holub, por lo que podría ser determinada como una u otra, y nos resulta imposible discernir, ya que falta la información necesaria sobre las simientes y frutos. Crece espontáneamente en la naturaleza entre los cultivos, en los bordes de los caminos y los lechos de los cursos de agua. Dodoens añadía que crecía entre los viñedos y cepas, en los bordes de los campos y jardines, alrededor de los setos y entre las hierbas, que es como se muestra en la imagen.

2.18. Campánula: *Campanula* L. sp.

La determinación de esta especie no ofrece dudas pero en otras ocasiones, y a pesar de que estemos casi seguros de que sea, no nos atrevemos a determinarla. Aparece sobre todo formando parte de los campos de los tapices y es característica de los tapices de esta colección de la primera mitad del siglo XVI. Hemos creído identificar asimismo al rapónchigo, otra campánula (*Campanula rapunculus* L.).



Fig. 20. Campánulas en *El profeta Natham reprende a David*. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/III) Fot. autora.

2.19. Cardo, cardo de comer: cf. *Cynara cardunculus* L.

Lo hemos encontrado en las cenefas de algunos tapices del siglo XVII de esta colección, todos ellos de la misma serie. Dodoens observaba que no crecía por su propia naturaleza, pero que se le plantaba y sembraba en los jardines. Unificaba las dos especies comestibles, la alcachofa y el cardo. Andrés de Laguna afirmaba que "dado que se hallan muchas especies de cardos, todavía cuando absolutamente decimos cardo, se debe siempre entender aquel familiar y sabroso, cuyas pencas solemos ordinariamente comer con sal y pimienta". En relación al cultivo, indicaba cómo se hacía en la época, que es el mismo método que se utiliza actualmente por ejemplo en Aragón o Navarra, y que "cultivándolos y cubriéndolos todos de tierra, vinieron a hacerlos más blancos, más tiernos y más sabrosos, de manera que parecen distinta especie".



Fig. 21. Cardo en *Dios crea al hombre y le pone en el paraíso*. Bruselas, hacia 1640 (TA 50/I) Fot. autora.

2.20. Cariofilada: *Geum urbanum* L.

Su identificación no ofrece dudas, a pesar de no ser una planta habitual en estos tapices. Dodoens afirmaba que además de crecer de forma natural se plantaba también en los jardines, aunque la que crecía salvaje era más grande y con las flores más amarillas que la cultivada. Añadió que el nombre de *Garyophillata* se debía al hecho de que las raíces huelen a clavos, de la palabra *Gyrofle*, es decir al clavero que produce la especia que en español llamamos clavo. Es una planta ligeramente nitrófila, que crece de forma espontánea en la región de donde proceden los paños, en los bosques, sobre suelos fértiles y frescos, en los taludes, así como en terrenos yermos y despoblados.

2.21. Cebolla: *Allium cepa* L.

La determinación botánica de la cebolla no ha creado problemas en la mayoría de las ocasiones, a pesar de que sólo la hemos localizado en las cenefas decorativas a partir, aproximadamente, de 1545. Dodoens escribió que resultaba habitual encontrarla y que crecía en todos los jardines. Covarrubias escribió que la palabra cebolla se utilizaba para intentar saber o demostrar si una persona era morisca o no, ya que si eran moriscos pronunciaban *sebolla*, pero advirtió que también lo decían los andaluces, los "valencianos, y gente de cerca de la mar". Añadió que la palabra cebolla venía, según fray Pedro de Valencia, del árabe *çabala*, de donde pasó al español.



Fig. 22. Cariofilada en *Vertumno besa a Pomona*. Bruselas, h. 1550 (TA 16/VII) Fot. autora.



Fig. 23. Cebolla en *La caída de Ícaro*. Bruselas, h. 1545 (TA 19/I) Fot. autora.

2.22. Centáurea: cf. *Centaurea jacea* L.

No es frecuente encontrarla, pero aparece bastante bien representada. La hemos identificado como decorado vegetal de las escenas de los campos de los tapices. Dodoens nos indicó que crecía entre los prados y lugares herbosos.

2.23. Centinodia: cf. *Polygonum aviculare* L., centinodia.

En los paños de esta colección la hemos encontrado muy pocas veces. En la imagen que se muestra exhibe un aspecto erguido, aunque en la realidad su porte es rastrero, por lo que probablemente ha sido dibujada una vez que ha sido colocada sobre una superficie lisa o dispuesta en vertical para poder ser copiada con mayor comodidad.

2.24. Cerezo: *Prunus avium* L.

Suele aparecer con sus frutas rojas, y se localiza con preferencia en las cenefas, en donde resulta frecuente ver a los pájaros picoteando las cerezas, tal y como se produce en la naturaleza. También encontramos algunos árboles cargados de frutas. En la época, las descripciones mezclaban las guindas con las cerezas y era una fruta muy apreciada. Laguna afirmaba que no se conocía en Europa hasta que se llevó a



Fig. 24. Centáurea en *Fáustulo encuentra a Rómulo y Remo*. Bruselas, h. 1525 (TA 14/I) Fot. autora.



Fig. 25. Centinodia en *Triunfo del Amor*. Amberes, h. 1540 (TA 38/I) Fot. autora.



Fig. 26. Rama de cerezo con cerezas en *La Soberbia*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/I) Fot. autora.



Fig. 27. Cerraja en *La Justicia*. Bruselas, h. 1520 (TA 8/IX) Fot. autora.

Italia en tiempos de los romanos desde una ciudad del Ponto que se llamaba *Cerasa* de la cual recibió su nombre. Covarrubias recogía "un cantarcillo viejo: *Quándo, mas quándo Llevará cerecicas el cardo?*" y significaba "que el mal árbol ha de dar mal fruto, y el malo ruines frutos". G. de los Ríos dijo que había tres clases de cerezos y que como sufrían con el agua de lluvia, la cual dañaba y pudría las cerezas, era mejor regar por el suelo[7].

2.25. Cerraja: *Sonchus oleraceus* L.

Aparece en los campos de los tapices del siglo XVI, aunque también en algunos campos de los del XVII, si bien de forma estilizada y esquematizada. Covarrubias afirmaba que "comúmmente solemos dezir a propósito del que trae muchas razones, que no son concluyentes para provar su intención, que todo es agua de cerrajas".

[7] G. de Los Ríos, 1592. Todas las referencias de ese autor proceden de ahí. No se volverá a citar.

2.26. Cidro: *Citrus medica* L., cidro.

Es un cítrico que se caracteriza por su típica corteza verrugosa o rugosa. Dododens afirmaba que su aspecto era largo, cercano al que presentaba el pepino, con corteza espesa, amarilla por fuera y blanca por dentro, y con semillas parecidas a la naranja. Los nombres vulgares en diferentes idiomas que daba Dodoens pueden también producir confusión. G. de los Ríos indicó que las cidras, cortadas y vaciadas con cuidado, servían como vasos para beber, e incluyó el modo y manera de hacerlos.

2.27. Ciruelo: *Prunus domestica* L.

Las ciruelas aparecen en las cenefas de los tapices de los siglos XVI y XVII y, en los campos de los paños, como fruto aislado, en cestos o recipientes o desparramado por el suelo, junto a otros frutos, por lo que se potencia la cualidad de especie recolectada. Fruta apreciada de la que se conocían diversas variedades, colores y sabor. En los paños predominan las azuladas, violáceas y rojas. Covarrubias decía que las ciruelas pasas se llaman también *çaragocíes*, ya que se hacían y trajeron de Zaragoza, *Çaragoça*, y eran sanas, laxantes, y que duraban todo el año. G. de los Ríos escribió entre otras cosas que las ciruelas tardías, cuidadas de la manera que explicó, podían durar hasta la Cuaresma.



Fig. 28. Cidros en *Coriolano ante Roma con Veturia y Volumnia*. Bruselas, h. 1530 (TA 15/IV) Fot. autora.



Fig. 29. Ramas de ciruelo con ciruelas en la cenefa del tapiz *El profeta Nathan reprende a David*. Bruselas, pimer tercio del siglo XVI (TA 3/III) Fot. autora.



Fig. 30. Citiso en *Fáustulo encuentra a Rómulo y Remo*. Bruselas, h. 1525 (TA 14/I) Fot. autora.

2.28. Citiso: *Cytisus scoparius* (L.) Link

No es frecuente la aparición de esta especie, pero la encontramos formando parte del paisaje, siempre en segundo plano, y como queriendo potenciar el carácter natural y espontáneo de la vegetación que forma parte del lugar.

2.29. Clavel: *Dianthus superbus* L.

Al igual que sucede con la minutisa, nos encontramos con idéntico problema a la hora de intentar determinar al clavelito, cuyas flores blancas, rosas o rojizas, profundamente hendidas, resultan tan características. En el tapiz aparece en el centro, hacia la parte superior de la composición floral.



Fig. 31. Clavel en *Templete de columnas corintias*. ¿Audenarde?, h. 1625 (TA 68IV) Fot. autora.



Fig. 32. Col en *Los romanos penetran en el campo atrincherado de Asdrúbal*. Bruselas, h. 1544 (TA 26/III) Fot. autora.



Fig. 33. Col en *Los romanos penetran en el campo atrincherado de Asdrúbal*. Bruselas, h. 1590 (TA 27/II) Fot. autora.

2.30. Col, berza: *Brassica* L. sp.

Además de la col comestible, también hemos encontrado la forma silvestre del género *Brassica*. Este hecho se produce asimismo en la naturaleza, ya que la col o berza se suele encontrar naturalizada por los campos, lo que puede ser el caso y la causa de la relativa frecuencia con que aparece en los tapices, puesto que al copiar los artistas lo que veían a su alrededor incluían, evidentemente, a esta planta. En las imágenes escogidas puede verse la diferencia entre la forma de representar una misma especie en un tapiz de idéntica temática y realizado con el mismo cartón, por artistas y talleres diferentes y con una diferencia de 50 años, por lo que se aprecia la estilización progresiva de las especies botánicas de la que ya he hablado.

2.31. Cornejo: *Cornus mas* L.

No es frecuente encontrarlo, y suele aparecer en las cenefas de estos tapices del primer tercio del siglo XVI. Dodoens aseveraba que se plantaba en los jardines mientras que en Alemania crecía en estado salvaje, y que su fruto era rojo, alargado y parecido a una oliva, tal y como se muestra en la cenefa del tapiz cuya imagen se incluye. A pesar de esta peculiar afirmación, el cornejo estaba considerado en

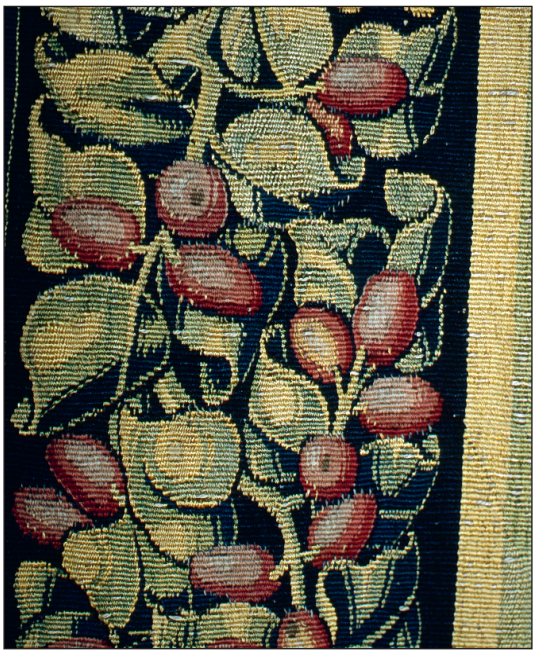


Fig. 34. Cornejo en *El Honor*. Bruselas, h. 1520
(TA 8/II) Fot. autora.

la región como una planta indígena que crecía en los bosques, entre las malezas, setos y sobre suelos calcáreos. Sus frutos son comestibles, aunque de sabor ácido. A. de Laguna afirmaba que Antonio de Nebrija llamaba al cornejo cerezo salvaje, mientras que Laguna lo llamaba corno.

2.32. Cruz de Jerusalén, cruz de Malta: *Lychnis chalcedonica* L.

Pertenece a un género que nos ha planteado ciertos problemas, dudas y cavilaciones. La hemos localizado en las guirnaldas florales de las cenefas y en las composiciones florales



Fig. 35. Cruz de Jerusalén en *Armida y Renaldo pasean*. Amberes, h. 1670
(TA 113/ V) Fot. autora.

en jarrones de varios paños de las series tituladas como *Galerías* en el siglo XVII. Destaca por sus llamativas flores rojas que recuerdan a una cruz, de ahí el nombre vulgar con el que se le conoce.

2.33. Endrino, ciruelo salvaje: *Prunus spinosa* L.

Hemos encontrado pocas veces al endrino o ciruelo salvaje en estos tapices, ya que se dan con mayor frecuencia las variedades cultivadas. Dodoens contaba que los ciruelos salvajes eran más pequeños y que recibían el nombre de *Fourdeines*, un nombre algo parecido al español de endrinos. Covarrubias decía que el endrino era el árbol que daba las endrinas, "una especie de ciruelas de que ay abundancia en muchos lugares de España" y que se llamaba endrinal el lugar donde crecían los endrinos y a "un lugar a las faldas de la sierra de la Peña de Francia". Recogió el dicho *Es negra como una endrina*, en alusión al color de las frutas, las cuales poseen pequeñas espinas, frutos azulados con pruina blanquecina, más pequeños y agrios, astringentes, con los que se hace el licor de endrinas, pacharanes o arañones, llamado *pacharán*.



Fig. 36. Endrinos en *El profeta Nathan reprende a David*. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/III) Fot. autora.



Fig. 37. Escorzonera en *Latona convierte en ranas a los labriegos*. París, h. 1618 (TA 43/II) Fot. autora.

2.34. Escorzonera, rábano negro: *Scorzonera hispanica* L.

No es frecuente encontrar en los tapices a la escorzonera, una raíz comestible que se conoce vulgarmente como salsifí negro y, además, se producen ciertos equívocos con otras raíces comestibles como la zanahoria, de la que también podría tratarse, aunque su característico exterior de color negro (su interior es blanco) nos induce a presentarla identificada como tal. En los tapices de la colección real española la hemos encontrado en algunos paños del siglo XVII de procedencia francesa. Covarrubias afirmaba que, según *Matthiolo*[8], los primeros que descubrieron sus cualidades contra las picaduras venenosas de sapos y víboras fue "en España, en Cataluña, por un esclavo berberisco", pero que rápidamente se divulgaron sus propiedades a otros países, y que las que crecían en las sierras de Cuenca eran maravillosas.

2.35. Espuela de caballero: *Consolida regalis* S.F. Gray

Poco frecuente en estos tapices, aparece sobre todo en las cenefas, aunque también en las composiciones florales y jarrones decorativos del XVII. Dodoens afirmaba que había dos variedades, la salvaje y la cultivada, y que una se sembraba en los jardines de los amantes de las hierbas y la otra crecía espontáneamente entre los trigales. Añadió que la planta era utilizada para ahuyentar a los escorpiones. En

[8] Se refería al reputado botánico P. A. Matthioli.



Fig. 38. Espuela de caballero en *Vertumno se descubre ante Pomona*. Bruselas, h. 1545 (TA 18/VIII) Fot. autora.

estado salvaje crece entre otras plantas, tal y como se le representa en la imagen que he escogido.

2.36. Eupatoria: *Eupatorium cannabinum* L.

La presencia de la eupatoria en estos tapices es escasa. Es una planta que crece en la región flamenca al borde del agua, junto a zanjas, bosques talados y sobre suelos húmedos. Dodoens aseguraba que crecía en lugares húmedos, cerca de los estanques.



Fig. 39. Eupatoria en el tapiz *La caída de Ícaro*. Bruselas, h. 1545 (TA 19/I) Fot. autora.



Fig. 40. Flor de cuchillo en *Dios crea al hombre y le pone en el paraíso*. Bruselas, h. 1640 (TA 50/I) Fot. autora.



Fig. 41. Galio en *La Pereza*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/IV) Fot. autora.

2.37. Flor de cuchillo: *Lychnis flos-cuculi* L.

Como el resto de las especies de su género, su determinación botánica nos produce dudas y problemas, aunque en esta ocasión no lo sea. Dodoens le llamaba vulgarmente clavel, y afirmaba que en su país estas flores se plantaban en los jardines.

2.38. Galio: *Galium* L. sp.

Proceder a determinar esta especie nos ha planteado dudas pero es indudable la presencia del género en los tapices. Aparece formando parte de las plantas que se colocan con la intención de reproducir un paisaje natural y espontáneo, hecho que se ve potenciado en la imagen por la espectacular telaraña que se ha dibujado y tejido.

2.39. Garbanzo: *Cicer arietinum* L.

Los garbanzos aparecen pocas veces en estos tapices. Dodoens dijo que era una legumbre pequeña parecida a la lenteja (*Lens culinaris* Medik.) y que se plantaban en



Fig. 42. Garbanzos en *San Pablo en Malta picado por una víbora*. Bruselas, h. 1550 (TA 32/IV). Fot. autora.

los jardines herbarios. A. de Laguna indicó que había muchas clases de garbanzos, pero que casi todos conocían tres: los blancos, los rojos y los negros.

2.40. Hibisco: *Hibiscus syriacus* L.

A pesar de su escasa presencia, las flores de hibisco suelen representarse llenas de colorido y belleza, con mayor frecuencia en las cenefas del siglo XVII y en la



Fig. 43. Hibisco en *Monos jugando con cuerdas*. Bruselas, h. 1550 (TA 30/I) Fot. autora.

serie del XVI de la cual he escogido la imagen. Dodoens sólo citaba al *Hibiscus trionum* L., del que afirmaba que era una planta extranjera y que en su país sólo se encontraba plantada en los jardines de los herboristas en donde se le sembraba, y que se le conocía con el nombre vulgar de malvavisco de Venecia, de donde parece ser que procedía.

2.41. Hiel de la tierra, centáurea menor: *Centaurium* cf. *erythraea* Rafn.

No estamos muy seguros de identificarla, pero parece estar bien representada. Crece de forma natural en terrenos yermos y baldíos, bosques talados, orillas de los bosques, praderas y dunas. Dodoens afirmaba que las flores se abrían por la mañana temprano con la luz del sol y se cerraban por la noche. Su nombre común de hiel de la tierra se debe al sabor amargo. Es una planta muy utilizada desde tiempos antiguos por sus propiedades medicinales y como colorante. A. de Laguna afirmó que volvía "los cabellos rubios, como hebras de oro; del cual efecto vino a llamarse biondella por muchas partes de Italia, que es lo mismo que enrubiadora".



Fig. 44. Hiel de la tierra en *Exhortación a las Virtudes*. Bruselas, h. 1515 (TA 5/I) Fot. autora.



Fig. 45. Hieraceo en *Triunfo de Escipión. El carro triunfal*. Bruselas, h. 1600 (TA 28/VI) Fot. autora.

2.42. Hieraceo: cf. *Hieracium* L. sp.

Se representa de manera un tanto esquemática y estilizada. Dodoens aseveraba que crecía en lugares mal cultivados, a lo largo de los campos, de los prados y cerca de los caminos y taludes. A. de Laguna afirmaba que los hieraceos eran "lechugas salvajes, y hállanse a cada paso por la campaña. Destila de cada una de ellas un licor blanco como la leche y semejante en virtud al opio, aunque tiene algo del corrosivo".

2.43. Jacinto, jacinto hispánico: *Hyacinthoides hispanica* (Mill.) Rothm.

Lo hemos identificado en las grandes composiciones florales tanto en las guirnaldas como en las cenefas. También podría ser *Hyacinthoides non-scripta* Chouard ex Rothm., o uno de sus híbridos.



Fig. 46. Jacinto en *Personaje sentado a una mesa*. Bruselas, h. 1660 (TA 47/XXXIII) Fot. autora.

2.44. Judía: *Phaseolus vulgaris* L.

La judía aparece bastantes veces, tanto en las cenefas como en los campos y como planta trepadora que cubre algún cenador o pérgola. Dodoens afirmaba que en su país se plantaban en los jardines, que preferían las tierras fértiles y que precisaban lugares expuestos al sol. A. de Laguna les llamó faséolos, judihuelos y frísoles. Covarrubias, que los *fasoles* venían "del nombre griego φασσιολος, *phasiolus*, y corrompido el vocablo", y que en España se decía *frisoles* o *judigüelos*, que eran las "havillas de cierta legumbre dicha fasiolos" y que hacían "guisados, con que se come assí el pescado como la carne". La imprecisión entre los diversos nombres, tanto botánicos como vulgares, queda manifiesta. Hay controversia sobre el origen de ciertas especies de judías.

2.45. Lápsana: *Lapsana communis* L.

Aunque es una planta propia y común, frecuente de encontrar en los bordes de los caminos, en los bosques talados, en los alrededores de las poblaciones, en terrenos baldíos y cultivos, se representa pocas veces en los tapices, pero aparece con realismo y naturalidad. Según Dodoens, crecía un poco por todas partes. En la imagen se ve una corregüela que trepa por sus tallos, lo que proporciona mayor realismo a la escena.



Fig. 47. Judías en *La Soberbia*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/I) Fot. autora.



Fig. 48. Lapsana en *Hércules luchando con el dragón del jardín de las Hespérides*. Bruselas, h. 1550 (TA 23/V) Fot. autora.

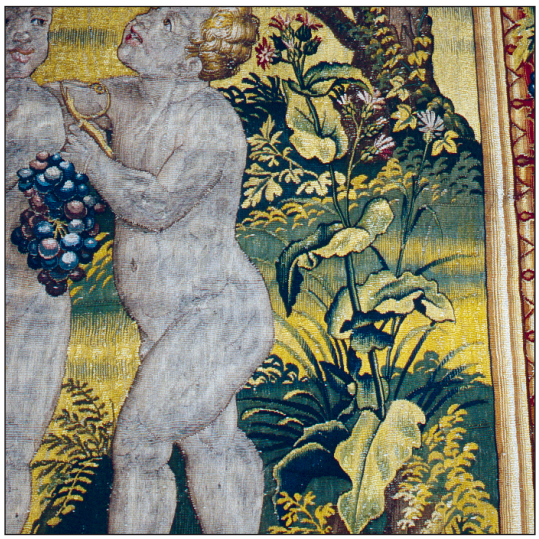


Fig. 49. Lechuga en *Emparrados y niños cogiendo uvas*. Bruselas, h. 1560 (TA 33/III) Fot. autora.

2.46. Lechuga: *Lactuca sativa* L.

Las hemos encontrado en los campos de los paños y también en las cenefas conocidas como *de los cuatro elementos*, donde la presencia de conejos comiendo la planta acentúa el carácter silvestre, mientras que en los campos de los tapices potencian el aspecto natural de las escenas observadas.

2.47. Lila: *Syringa vulgaris* L.

Aparece en los tapices del siglo XVII, formando parte de las composiciones florales de las cenefas y de los arreglos en jarrones. Es una planta que se suele utilizar en los jardines debido a la fragancia y belleza de sus flores. En la imagen, la lila aparece entre rosas, tulipanes, anémonas, campanillas y claveles.

2.48. Limón, limonero: *Citrus limon* (L.) Burn.

El limón, que suele aparecer con sus características morfológicas bien representadas y con su inconfundible color amarillo, se puede confundir en ocasiones con el cidro. Dodoens aseveraba que el aspecto exterior era similar al naranjo, pero que era más alargado, con un color más pálido y que las semillas eran más pequeñas. Los nombres vulgares que indicaba para las otras lenguas pueden producir confusión. Aparece formando parte de las cenefas y sobre todo en las composiciones frutales del siglo XVII. G. de los Ríos dijo que, como las cidras, se podían utilizar como vasos y lámparas.



Fig. 50. Lilas en *Las Aonidas hacen el tocado de Venus*. Bruselas, h. 1650 (TA 143/VI) Fot. autora.



Fig. 51. Limones en *Un guerrero a caballo*. Bruselas, h. 1660 (TA 47/IX) Fot. autora.



Fig. 52. Lirios rojos en *La caza del jabalí*. Bruselas, h. 1670 (TA 113/II) Fot. autora.

2.49. Lirio rojo: cf. *Lilium chalcedonicum* L.

En esta colección de tapices, el lirio rojo aparece en las composiciones florales de los jarrones de los paños del siglo XVII y en las cenefas de ese mismo siglo. Destaca por su característico color rojo intenso y sus grandes flores abiertas.

2.50. Malva: *Malva sylvestris* L.

La malva es una especie botánica común en estos tapices, aunque en ocasiones se muestra esquematizada y simplificada. En la naturaleza crece un poco por todas



Fig. 53. Malva en *Dios manda a Abraham que sacrifique a su hijo Isaac*. Bruselas, h. 1535 (TA 29/V) Fot. autora.

partes, cerca de la presencia del hombre y en campos abandonados. A. de Laguna indicaba que la malva podía servirnos de reloj, ya que sus hojas siguen el movimiento circular del sol y "aun en tiempos nebulosos y turbulentos tengamos cuenta con las horas del día y no las perdamos en balde". Dodoens observó que la malva salvaje crecía en lugares mal cultivados, a lo largo de los caminos y por los campos.

2.51. Maravilla, dondiego de día, corregüela: *Convolvulus tricolor* L.

Es una flor característica de las cenefas ornamentales compuestas por guirnaldas florales y frutales del siglo XVII y de las composiciones florales de las series denominadas *Galerías* en las que aparece en los jarrones. Es una planta anual, que aunque cultivada en la región, se encuentra también en estado subespontáneo o adventicio. El nombre tricolor se debe a que sus flores presentan tres colores: el centro amarillo-anaranjado, zona intermedia blanca y ancha banda exterior azul.



Fig. 54. Corregüelas en *Matrona y guerrero en una barca*. Bruselas, h. 1660 (TA 47/V) Fot. autora.



Fig. 55. Melocotones en *Triunfo del Amor*. Amberes, h. 1540 (TA 38/I) Fot. autora.

2.52. Melocotón, melocotonero: *Prunus persica* (L.) Batsch

Aparece en las cenefas de los tapices y en las escenas como fruto recolectado, en algún cesto o desparramado junto a otros frutos. Dodoens dijo que se plantaba en los jardines y entre viñedos, que necesitaba lugares expuestos al sol, y que a los melocotones a los que no se les separaba fácilmente el hueso se les llamaba *Duracina*, esto es, duraznos. Laguna decía que se llamaban manzanas pérsicas porque vinieron de Persia. Covarrubias, que se llamaba melocotón por "melón, que es *pomum*, y cotón, que vale flueco, por el que haze por encima", es decir, por la pelusa algodonosa que le caracteriza, y añadió que "las hojas tienen semejança de lengua y el fruto de coraçon".

2.53. Membrillo: *Cydonia oblonga* Mill.

El membrillo aparece en las cenefas, sobre todo en las guirnaldas y composiciones frutales, desde el primer tercio del siglo XVI, prolongando su presencia durante el siglo XVII. Dodoens afirmaba que se plantaba en los jardines y que prefería los sitios húmedos y sombríos. Covarrubias aseveraba que "en Valencia llaman al membrillo codoño, de su nombre latino *coctanum*; y a la carne de membrillo o conserva codoñate". G. de los Ríos indicó que se utilizaban para formar setos y cubrir muros en los jardines.



Fig. 56. Membrillos en la cenefa de *Última Cena*. Bruselas, hacia 1528 (TA 45/II) Fot. autora.

2.54. Milamores: cf. *Centranthus ruber* (L.) DC.

No es muy frecuente encontrar esta planta en las escenas de los tapices, pero parece estar bien representada. En su estado natural crece sobre rocas y muros viejos.



Fig. 57. Milamores en *La continencia de Escipión*. Bruselas, h. 1544 (TA 26/II) Fot. autora.



Fig. 58. Minutisa en *Galerías de arcos sobre pilastras de estípites*. Bruselas, 1660 (TA 65/II) Fot. autora.

2.55. Minutisa, clavel de san isidro: *Dianthus* L. sp.

La hemos identificado en los tapices del siglo XVII, como una de las flores que forman parte de las composiciones florales dispuestas en jarrones. Convendría decir que es un ejemplo típico de los problemas de estilización con los que nos encontramos, sobre todo en el siglo XVII, pero hemos decidido incluir esta determinación botánica ya que hemos creído ver varias veces la inflorescencia típica de la minutisa en ciertas formas especiales, y así hemos decidido interpretarlo.

2.56. Miosotis, nomeolvides: cf. *Myosotis* L. sp.

Aparece como flor espontánea y natural en las escenas de los tapices de finales del siglo XVI. Es también una flor característica y utilizada en los jarrones y composiciones florales del siglo XVII.

2.57. Nabo: *Brassica napus* L. subsp. *napobrassica* (L.) O. Schwarz.

Está en las cenefas de los paños, formando parte de las composiciones y guirnaldas frutales, y presenta varias formas y tonalidades. Dodoens aseveraba que había dos especies de nabo, el cultivado y el salvaje y que, en su época, el cultivado se plantaba sobre todo en los alrededores de París. Andrés de Laguna afirmaba que en algunas regiones de Alemania los nabos solían ser tan gruesos y grandes que



Fig. 59. Miosotis en *Alejandro reconstruye el sepulcro de Ciro*. Bruselas, h. 1600 (TA 35/IX) Fot. autora.



Fig. 60. Nabos en *Zenobia rodeada de varios animales*. Bruselas, h. 1660 (TA 62/V) Fot. autora.

hacían asientos o *poyos* para sentarse en ellos. Covarrubias nos recordaba el conocido proverbio "cada cosa en su tiempo y nabos en Adviento", que alude a la necesidad de esperar pacientemente a que las cosas sucedan por sí mismas y a su debido tiempo.

2.58. Narciso blanco, narciso de los poetas: *Narcissus poeticus* L.

El narciso blanco aparece en algunas cenefas y en las composiciones y jarrones florales. Dodoens afirmaba que crecía en abundancia por todo el Languedoc pero que en su país debía ser plantado. Laguna dijo que Dioscórides describía al narciso blanco o narciso de los poetas de una manera escueta pero certera y decía de las flores, que eran blancas "y por de dentro de color de azafrán, la cual también se halla en algunos purpúrea". El narciso blanco es, evidentemente, blanco, pero el centro o corona, es amarillo fuerte o naranja. En la imagen se aprecian todas esas características donde, además, la realidad de las flores queda potenciada por las sombras.



Fig. 61. Narciso blanco o de los poetas en *La Lujuria*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/II) Fot. autora.



Fig. 62. Neguilla en *Vertumno transformado en segador*. Bruselas, h. 1550 (TA 16/I) Fot. autora



Fig. 63. Nueces en *La Tierra amparada por Júpiter y Juno*. Bruselas, h. 1530 (TA 15/III) Fot. autora.

2.59. Neguilla: *Agrostemma githago* L.

La neguilla se encuentra bien representada en las series de Vertumno y Pomona[9] (TA 16, 17 y 18) en las gavillas de trigo que Vertumno trae recién segadas del campo entre otras malas hierbas y florecillas que crecen en los campos cultivados, tal y como era frecuente encontrar a esta flor en la naturaleza. Dodoens afirmaba que crecía en los campos entre el trigo y la cebada, mientras que actualmente es muy difícil encontrarla en los campos debido a la mejora y selección de las simientes y a la lucha agresiva contra las malas hierbas. En la fotografía, la neguilla aparece junto a la magarza, la centáurea, la amapola, la veza, todas ellas entremezcladas con los cereales.

2.60. Nogal, nuez: *Juglans regia* L., nogal

Aparece como fruto seco en cenefas y como árbol con sus hojas y frutos en los campos. El nogal es un árbol que en Bélgica se planta desde la época galo-romana, donde ha llegado a naturalizarse. Dodoens afirmaba que en su país prefería sitios montañosos y áridos y que se plantaba en numerosos sitios en los huertos y a lo largo de los caminos. A. de Laguna dijo que era "un árbol muy conocido" y Covarrubias que se llamaba *nogada* a la salsa que se hacía con las nueces, mientras que G. de los Ríos observó que las nueces se cogían "por San Miguel", esto es, finales de septiembre.

[9] Bosqued, 2019a: 24-47.

2.61. Ojos de los sembrados: *Glebionis segetum* (L.) Fourr.

Es una flor típica de los sembrados y cultivos, sobre todo en los suelos silíceos de la región de donde proceden los tapices. Posee un olor agradable parecido a la manzanilla. Dodoens afirmaba que crecía entre los trigales y entre otras plantas de los jardines y cerca de los caminos. Aparece con mayor asiduidad en el siglo XVII, en los campos de los tapices. El nombre botánico anterior era *Chrysanthemun segetum* L.

2.62. Pepino: *Cucumis sativus* L.

El pepino aparece con mayor asiduidad en las cenefas. Dodoens afirmaba que necesitaba ser cultivado en lugares expuestos al sol. Covarrubias comentaba, de forma un tanto divertida, que recibía el nombre de "pepinazo el golpe que se da con el pepino".



Fig. 64. Ojos de los sembrados en *Dios maldice a Caín*. Bruselas, h. 1640 (TA 50/VIII) Fot. autora.



Fig. 65. Pepinos en *Dos monos en una fuente*. Bruselas, hacia 1550 (TA 30/II) Fot. autora.



Fig. 66. Rama con peras en *San Miguel vence al Demonio*. Bruselas, h. 1550 (TA 11/V) Fot. autora.

2.63. Peral, pera: *Pyrus communis* L.

Lo encontramos con frecuencia formando composiciones florales y frutales en las cenefas y en las escenas junto a otras frutas, aunque también como árbol cargado de peras en los campos de los tapices. Dodoens afirmaba que había distintas variedades de perales y peras, y que unas maduraban antes que las otras, que algunas duraban más, que otras se podían guardar, y que incluso había variedades de invierno. Añadió que en su región se plantaban en jardines y huertos, pero que también crecían en los bosques y lugares mal cultivados y que a estos perales se les consideraban salvajes. Covarrubias afirmaba que el nombre latino *pyrum* se debía a la forma "ahusada a forma de llama", de fuego que en griego se dice πυρος. Recogió dos proverbios: "ni en burlas ni en veras, con tu amo no partas peras" y "la mujer y la pera, la que calla es buena". G. de los Ríos observó que había muchas clases de perales, con frutos distintos y cultivos iguales.

2.64. Pino: *Pinus* L. sp., pino

El pino aparece siempre con sus piñas en las cenefas del siglo XVI y también de manera más imprecisa en algunos paisajes de fondo a los que se ha pretendido otorgar cierto exotismo. En la fotografía que se muestra, puede verse el fruto del pino, pero las acículas parecen provenir de otras gimnospermas del género



Fig. 67. Piñas de pino en *Atlas sostiene la esfera armilar*, Bruselas, h. 1530 (TA 15/II). Fot. autora.

Abies o *Picea*. Dodoens afirmaba que el pino cultivado se encontraba en muchos sitios de Italia, España, Grecia, Francia y que se plantaba en campos y jardines, mientras que el pino salvaje estaba en Alemania, Islandia, Polonia y otras regiones frías. Covarrubias añadió que el pino era un "árbol conocido y muy útil por ser a propósito para los edificios".

2.65. Polipodio: *Polypodium* L. sp.

El polipodio, que podría ser considerado también como una planta epifita, aparece en las escenas de los tapices colocado de manera un tanto informal, por



Fig. 68. Polipodio en *Bautismo de Cristo*. Bruselas, h. 1525 (TA 4/IV) Fot. autora.

aquí y por allá, de forma algo sistemática y variada, con poco realismo. Dodoens nos indicaba que crecía al borde de los campos que eran altos, en las raíces y al pie de los árboles, principalmente de los robles pero también sobre viejos sauces, y sobre tejados, muros y murallas viejas. Laguna afirmaba que se llamaba polipodio por su parecido con el pulpo o *polypus*, ya que echaba muchas raicillas y nudos que recordaban a las ventosas del pulpo y que crecía sobre "piedras mohosas y por la mayor parte en los antiguos troncos de robles, a los cuales suele con sus bezos asirse ni más ni menos que con los suyos el pulpo a las peñas". Covarrubias dijo que era una "yerva, especie de helecho, dicha assí por las muchas colillas o peceçuelos que tiene, a modo de pulpo".

2.66. Potentilla: cf. *Potentilla erecta* L. (L.) Räuschel; *Potentilla argentea* L.

Dodoens aseveraba que la *Potentilla erecta* (L.) Räuschel, era muy similar a la especie botánica *Potentilla recta* L., y a nosotros el género también nos proporciona y ha proporcionado muchas dudas e interrogantes, no siempre fáciles de resolver por tener sus caracteres cambiados y modificados. Suele ocupar grandes superficies,



Fig. 69. Potentilla en *La Gracia publica los Honores*. Bruselas, h. 1515 (TA 5/III) Fot. autora.

en donde destaca por su porte y no pasa desapercibida. Es característica de los campos de los tapices de la primera mitad del siglo XVI, aunque prolonga su aparición hasta el XVII tejida en las escenas y campos de los tapices. Como el género no plantea grandes problemas, pero sí que hemos encontrado dificultades para determinar la especie, hemos determinado otros casos de potentillas como *Potentilla* L. sp.

2.67. Rábano: *Raphanus sativus* L.

Su identificación plantea dudas, ya que puede confundirse fácilmente con otras raíces comestibles que también se representan en los paños. En ocasiones hemos creído advertir en los campos de los tapices las plantas del rábano asilvestradas y en flor, pero no estamos seguros de poder determinar el género botánico. Es una especie comestible que se cultiva para alimentación que a veces puede encontrarse en estado subespontáneo. Dodoens afirmaba que había dos clases de rábanos, el cultivado y el salvaje y que del cultivado había otras dos, el rábano de raíz redonda, como el nabo que apenas se encontraba en Brabante, y el rábano de raíz larga que era muy común en su país. En su época, se cultivaba en los jardines y advertía que se debía sembrar de nuevo cada año. Covarrubias recogió el proverbio "rábanos y queso, traen la Corte en peso".



Fig. 70. Rábanos en *Dios crea la mujer y la presenta a Adán*. Bruselas, h. 1640 (TA 50/II) Fot. autora.

2.68. Silene blanco: *Silene latifolia* Poiret subsp. *alba* (Millet) Greuter et Burdet

2.69. Silene rojo: *Silene dioica* (L.) Clairv.

El silene blanco es una planta característica de los campos de los tapices del siglo XVI, aunque también la encontramos en el XVII. Por su parte, el silene rojo aparece en los campos de los tapices del siglo XVI y de forma algo más esquemática en los del XVII. No siempre podemos proceder a su determinación ya que, en muchas ocasiones, adivinamos su presencia pero no podemos certificarla. Dodoens, quien le llamaba vulgarmente clavel rojo salvaje, observaba que crecía en lugares sin cultivar, en los bordes de los campos, a lo largo de los caminos y que se plantaban también en los jardines, en donde a veces se volvían a plantar de nuevo y daban flores dobles.



Fig. 71. Silene blanco en *La Gracia publica los Honores*. Bruselas, h. 1515 (TA 5/III) Fot. autora.



Fig. 72. Silene rojo en *Numitor restablecido en el trono de Alba*. Bruselas, h. 1525 (TA 14/II) Fot. autora.



Fig. 73. Tomatillos del diablo. *San Juan encargado de medir el templo*. Bruselas, h. 1550 (TA 11/IV) Fot. autora.

2.70. Tomatillos del diablo, hierba mora: *Solanum nigrum* L.

Es una planta muy poco frecuente de encontrar en los tapices, al menos bien representada, ya que aparece con mayor asiduidad la dulcamara de la que ya hemos hablado. Dodoens aseveraba que crecía muy abundantemente en su país, cerca de murallas viejas, bajo los arbustos, bordes de los campos, cerca de los caminos y en los jardines. Su fruto es negro, tal y como indica el nombre en latín.

2.71. Tablero de damas, fritilaria: *Fritillaria meleagris* L.

Esta especie floral la hemos localizado en los tapices del siglo XVII formando parte de las composiciones florales, así como de forma aislada en algún tapiz, y se puso de moda



Fig. 74. Tablero de damas en *Galerías de emparrados*. Bruselas, h. 1660 (TA 66/VI) Fot. autora.

por el exotismo, belleza y originalidad de su flor. En la región crece de forma espontánea en las praderas húmedas, donde destaca por su singular ajedrezado bicolor de donde recibe el nombre vulgar de tablero de juego de damas.

3. OTRAS CONSIDERACIONES

El CARDO aparece muchas veces en estos tapices, pero no siempre podemos determinar la especie botánica *Cirsium vulgare* (Savi) Ten., en las escenas y cenefas, donde en ocasiones el cardo está picoteado por las aves, normalmente el jilguero lo que indica la preferencia de estas aves por las semillas de los cardos de quienes reciben los jilgueros su nombre científico (*Carduelis carduelis* L.). Los cardos son plantas típicas indígenas, propias de la región en donde se tejieron los tapices, muy comunes y utilizadas. Decía A. de Laguna que con las flores de toda suerte de cardo, incluidas las de las *alcarchofas*, se cuajaba la leche, lo mismo que se hace actualmente. La imagen de la figura 75 muestra un cardo cortado, tal y como es habitual encontrarlo en la naturaleza, ya que la gente suele romperlo al topárselo en su camino para evitar que le moleste y no pincharse. En ocasiones no hemos podido determinar el cardo borriquero, tanto el *Onopordum acanthium* L., del que



Fig. 75. Cardo en el tapiz *Predicación de San Juan*. Bruselas, h. 1525 (TA 4/III) Fot. autora.



Fig. 76. Cardo en la cenefa del paño *Descendimiento*. Bruselas, h. 1520-1528 (TA 10/IV) Fot. autora.



Fig. 77. Bardana en el tapiz *Dios maldice a Caín*. Bruselas, h. 1640 (TA 50/VIII) Fot. autora.

Dodoens afirmaba que era casi igual que el cardo mariano, como el cf. *Onopordon illyricum* L., propio del ámbito mediterráneo.

La identificación botánica de la BARDANA, *Arctium* L. sp., es igualmente dudosa. En la fotografía que se adjunta se ven caracteres del género *Arctium* mezclados con los del *Xanthium* L. sp., lo que resulta curioso, ya que Dodoens tampoco hacía distinción entre los dos géneros y los agrupaba en el mismo grupo. Indicó que crecía cerca de los caminos, en el borde de los campos, lugares no cultivados y fosos desecados.

La HIERBA DE HALCÓN, *Hypochoeris radicata* L., crece de forma espontánea en las praderas, césped, dunas y terrenos yermos, sobre todo en suelos silíceos. Dudosa es también la determinación botánica de la BALSAMINA, *Impatiens glandulifera* Royle, de la que no estamos muy seguros haberla determinado, pero hemos decidido incluirla por considerar que podría estar inspirada en esa especie. Lo mismo sucede con el PERIFOLLO SILVESTRE, cf. *Anthriscus sylvestris* (L.) Hoffman. Igualmente dudosas son las identificaciones del azufaifo, *Ziziphus sativa* Gaertn., el cacahuete,



Fig. 78. Hierba de halcón en *Triunfo de Escipión. Entrada en el Capitolio*. Bruselas, h. 1590 (TA 27/III) Fot. autora.



Fig. 79. Probable balsamina en *Monos con colgantes de frutas*. Bruselas, h. 1550 (TA 30/IX) Fot. autora.



Fig. 80. Probable perifollo silvestre en *La Gula*, Bruselas, h. 1550 (TA 22/III) Fot. autora.

Arachis hypogaea L., y la azucena silvestre, cf. *Paradisea liliastrum* (L.) Bertol., que preferimos no incluir.

Ya hemos hablado de algunas plantas procedentes de América[10] y ahora tratamos de la PIÑA o ANANÁS, *Ananas comosus* (L.) Merr., cuya presencia nos produce cierta perplejidad y la incluimos como ejemplo de la complejidad a la que nos enfrentamos en relación a ciertas especies botánicas. El fruto se sugiere por medio del penacho de hojas y la forma de su "corteza", muy parecida a los conos de los pinos, lo cual favoreció el nombre vulgar en español de piña. Probablemente se trata de una de las variedades antiguas, más pequeñas y menos exuberantes que los cultivares actuales. Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) escribió sobre las plantas de América, a cuyas tierras marchó por primera vez en 1514-1515, aunque estuvo otras veces y durante varios años. En 1516 viajó a Flandes para conocer al futuro emperador Carlos (1500-1558). Nos dijo en su obra escrita para ese monarca, y entre otras cosas, que la piña era una de las mejores frutas del mundo[11]. Algunos años después,

[10] Ver nota 1.

[11] Fernández de Oviedo, 1525: 172.



Fig. 81. Piña en el tapiz *Monos tocando el clarinete*. Bruselas, h. 1550 (TA 30/IV) Fot. autora.



Fig. 82. Cacao, en *Monos jugando con cuerdas*. Bruselas, h. 1550. (TA 30/I) Fot. autora.

el jesuita Acosta escribió que "al Emperador don Carlos le presentaron vna destas piñas, que no devio costar poco cuydado traerla de Indias en su plãta, que de otra suerte no podia venir: el olor alabó: el sabor no quiso ver que tal era."[12].

Otras plantas procedentes de América se encuentran en los paños de la serie *Monos y grutescos* (TA 30), tejidos en Bruselas hacia 1550, que se caracterizan por la riqueza y variedad de su exuberante y alegre vegetación y temática, no exentas de exotismos. Fernández de Oviedo publicó en 1535 la historia de las Indias completa[13] donde describió, además de la piña, el maíz, la yuca o mandioca, el mango, la papaya y otras muchas especies botánicas más, entre ellas el cacao. En la mencionada serie de tapices vemos berenjenas, calabazas y otras plantas singulares, diversos frutos, flores y raíces entre los que hemos determinado el CACAO, *Theobroma cacao* L., el AGUACATE, *Persea americana* Mill., el MANGO, *Mangifera indica* L.[14]. Algunas otras plantas de estos tapices presentan similitudes con la yuca o mandioca (*Manihot esculenta* Crantz) y la papaya o higo del mastuerzo (*Carica papaya* L.), pero nos proporcionan dudas y preferimos no proceder a su determinación.

[12] Acosta, 1590: 175.
[13] Fernández de Oviedo, 1535.
[14] Bosqued, 2019b: 351-378.



Fig. 83. Mangos en *Dos monos jugando con cuerdas*. Bruselas,h. 1550 (TA 30/III) Fot. autora.



Fig. 84. Aguacates en *Monos trepando por columnas*. Bruselas, h. 1550. (TA 30/V) Fot. autora.

Incluyo las imágenes de la piña, del cacao, del mango y del aguacate, y a pesar de que faltan algunos de sus caracteres botánicos, a modo de singular colofón.

4. ACTUALIZACIÓN DE LA NOMENCLATURA BOTÁNICA

Cuando comenzamos el trabajo de identificación y determinación de las especies botánicas utilizamos de preferencia la *Nouvelle Flore de la Belgique*… del año 1983 que hemos seguido hasta ahora. Creemos conveniente revisar, actualizar y modernizar algunas determinaciones botánicas siguiendo a Lambinon & Verloove y su *Nouvelle Flore de la Belgique*…[15], libro publicado en 2012, y su reedición de 2015[16]. Las determinaciones botánicas que no aparecen en las citadas publicaciones, han sido establecidas siguiendo la página *web* titulada *The Plant List. A working list of plant* [17]. Por su parte, *Iris florentina* auct. vix. L. es un nombre ambiguo, como *Cucurbita máxima* Duchesne var. *turbaniformis*.

A continuación, se incluyen los nombres científicos actualizados, revisados y corregidos, por orden alfabético, de todas las plantas citadas en los textos, tanto las identificadas como las que se han nombrado por uno u otro motivo[18].

Abies Mill. sp.; *Acanthus* L. sp.; cf. *Acer* L. sp.; *Acer pseudoplatanus* L.; *Aconitum napellus* L.; *Agrimonia eupatoria* L.; *Agrostemma githago* L.; cf. *Alliaria petiolata* (Bieb.) Cavara et Grande; *Allium cepa* L.; *Allium sativum* L.; *Allium ursinum* L.; *Althaea officinalis* L.; *Amaranthus caudatus* L.; *Anagallis arvensis* L.; *Ananas comosus* (L.) Merr.; *Anemone nemorosa* L.; *Anemone* cf. *coronaria* L.; cf. *Anemone* L. sp.; *Anthemis* L. sp.; cf. *Anthericum liliago* L.; cf. *Anthriscus sylvestris* (L.) Hoffman.; *Aquilegia vulgaris* L.; *Arachis hypogaea* L.; *Aristolochia clematitis* L.; *Arctium* L. sp.; *Asarum europaeum* L.; *Asparagus officinalis* L.;

[15] Lambinon & Verloove, 2012.

[16] Lambinon & Verloove, 2015.

[17] The Plant List (2013). Version 1.1. published on the internet; htttp://www.theplantliste.org/ (accesed 1st January). [última consulta: octubre 2018].

[18] Bosqued, 2015; 2017-2018 y también las del presente texto.

Asplenium trichomanes L.; *Asplenium* L. sp.; cf. *Aster* L. sp.; *Bellis perennis* L.; *Betula* L. sp.; *Blechnum spicant* (L.) Roth; *Borago officinalis* L.; *Brassica napus* L. subsp. *napobrassica* (L.) O. Schwarz; *Brassica oleracea* L. subsp. *capitata* (L.) Schüb. et Martens; *Brassica* L. sp.; *Bryonia dioica* Jacq.; *Butomus umbellatus* L.; *Buxus sempervirens* L.; *Calendula officinalis* L.; cf. *Calendula* L. sp.; *Caltha palustris* L.; *Calystegia sepium* (L.) R. Brown; *Campanula* L. sp.; *Capsicum annuum* L.; *Carica papaya* L.; *Castanea sativa* Mill.; cf. *Cedrus* Trew sp.; *Cedrus libani* A. Rich.; *Centaurea cyanus* L.; cf. *Centaurea jacea* L.; *Centaurium* cf. *erythraea* Rafn; cf. *Centranthus ruber* (L.) DC.; *Chelidonium majus* L.; *Chrysanthemun segetum* L.; *Cicer arietinum* L.; *Cirsium oleraceum* (L.) Scop.; *Cirsium vulgare* (Savi) Ten.; *Cirsium* Mill. sp.; *Citrullus lanatus* (Thunb.) Matsumura et Nakai; *Citrus x aurantium* L.; *Citrus limon* (L.) Burn.; *Citrus medica* L.; *Citrus sinensis* (L.) Osbeck; *Clematis vitalba* L.; *Colutea arborescens* L.; *Consolida regalis* S.F. Gray; *Convallaria majalis* L.; *Convolvulus arvensis* L.; *Convolvulus tricolor* L.; *Cornus mas* L.; *Corylus avellana* L.; *Crocus sativus* L.; *Cucumis melo* L.; *Cucumis melo* L. var. *reticulatus* Naudin; *Cucumis sativus* L.; *Cucurbita maxima* Duchesne; *Cucurbita máxima* Duchesne *turbaniformis*; *Cucurbita pepo* L.; *Cucurbita pepo* var. *patissonina*; *Cucurbita* L. sp.; *Cupressus* L. sp.; *Cydonia oblonga* Mill.; cf. *Cynara cardunculus* L.; *Cynara scolymus* L.; *Cytisus scoparius* (L.) Link; *Daucus carota* L.; *Dianthus caryophyllus* L.; *Dianthus superbus* L.; *Dianthus* L. sp.; *Digitalis purpurea* L.; *Dipsacus fullonum* L.; *Dracaena draco* L.; *Dracunculus vulgaris* Schott.; cf. *Dryopteris* Adans.; *Eriobotrya japonica* (Thunb.) Lindley; *Eupatorium cannabinum* L.; *Fagopyrum* Mill. sp.; *Fagopyrum esculentum* Moench; *Fagopyrum tataricum* (L.) Gaertn.; *Fallopia* Adans. sp.; *Fallopia convolvulus* (L.) Á. Löve; *Fallopia dumetorum* (L.) Holub; *Ficus carica* L.; *Fragaria vesca* L.; *Fritillaria imperialis* L.; *Fritillaria meleagris* L.; *Galium* L. sp.; *Geranium robertianum* L.; *Geranium* L. sp.; *Geum urbanum* L.; *Glebionis segetum* (L.) Fourr.; *Glechoma hederacea* L.; *Hedera helix* L.; *Helianthus annuus* L.; *Hesperis matronalis* L.; *Hibiscus syriacus* L.; *Hibiscus trionum* L.; cf. *Hieracium* L. sp.; *Humulus lupulus* L.; *Hyacinthoides hispanica* (Mill.) Rothm.; *Hyacinthoides non-scripta* Chouard ex Rothm.; *Hypochoeris radicata* L.; *Ilex aquifolium* L.; *Impatiens glandulifera* Royle; *Ipomoea* L. sp.; *Iris florentina* auct. vix. L.; *Iris germanica* L.; *Iris pseudacorus* L.; *Jasminum* L. sp.; *Juglans regia* L.; *Lactuca sativa* L.; *Lagenaria siceraria* (Mol.) Standl.; *Lamium album* L.; *Lapsana communis* L.; *Laurus nobilis* L.; *Lens culinaris* Medik.; *Leontodon autumnalis* L.; *Leucojum aestivum* L.; *Leucojum vernum* L.; *Lilium bulbiferum* L. subsp. *croceum* (Chaix) Arcang.; *Lilium candidum* L.; *Lilium martagon* L.; cf. *Lilium chalcedonicum* L.; *Lilium* L. sp.; *Lonicera periclymenum* L.; cf. *Lupinus* L.; *Lychnis chalcedonica* L.; *Lychnis coronaria* L. Desr.; *Lychnis flos-cuculi* L.; *Lysimachia nummularia* L.; *Malus sylvestris* (L.) Mill. subsp. *mitis* (Wallr.) Mansf.; *Malva sylvestris* L.; *Manihot esculenta* Crantz; *Mangifera indica* L.; *Matthiola incana* (L.) R. Brown; *Mespilus germanica* L.; *Morus alba* L.; *Morus nigra* L.; cf. *Myosotis* L. sp.; *Narcissus poeticus* L.; *Narcissus pseudonarcissus* L.; *Narcissus* cf. *tazetta* L.; *Nigella damascena* L.; *Nuphar lutea* (L.) Smith; *Nymphaea alba* L.; *Olea europaea* L.; *Onopordum acanthium* L.; *Onopordum illyricum* L.; *Oxalis acetosella* L.; *Paeonia* L. sp.; *Paliurus spina-christi* Mill.; *Papaver rhoeas* L.; *Papaver somniferum* L.; cf. *Paradisea liliastrum* (L.) Bertol.; *Paris quadrifolia* L.; *Persea americana* Mill.; *Phaseolus vulgaris* L.; *Phoenix dactylifera* L.; *Phoenix* L. sp.; *Phragmites australis* (Cav.) Steud.; *Physalis alkekengi* L.; cf. *Physalis* L. sp.; *Picea* A. Dietr. sp.; *Pinus*

L. sp.; *Pisum sativum* L.; *Plantago lanceolata* L.; *Plantago major* L.; cf. *Polygonatum* Mill. sp.; cf. *Polygonum aviculare* L.; *Polypodium* L. sp.; *Populus alba* L.; *Populus* L. sp.; *Potentilla argentea* L.; cf. *Potentilla erecta* (L.) Räuschel; *Potentilla recta* L.; *Potentilla* L. sp.; *Primula elatior* (L.) Hill; *Primula veris* L.; *Prunus armeniaca* L.; *Prunus avium* (L.) L.; *Prunus domestica* L.; *Prunus dulcis* (Miller) D. Webb.; *Prunus persica* (L.) Batsch; *Prunus spinosa* L.; *Pteridium aquilinum* (L.) Kuhn; *Pulmonaria officinalis* L.; *Punica granatum* L.; *Pyrus communis* L.; *Quercus* L. *sp.*; *Ranunculus* cf. *acris* L.; *Raphanus sativus* L.; *Ribes rubrum* L.; *Ribes uva-crispa* L.; *Rosa* sp.; *Rubus* L. sp.; *Rumex acetosa* L.; *Sagittaria sagittifolia* L.; *Salix* L. sp.; *Sambucus nigra* L. ; *Scorzonera hispanica* L.; *Senecio* cf. *jacobea* L.; *Setaria italica* (L.) Beauv.; *Silene dioica* (L.) Clairv.; *Silene latifolia* Poiret subsp. *alba* (Millet) Greuter et Burdet; *Silybum marianum* (L.) Gaertn.; *Solanum dulcamara* L.; *Solanum melongena* L.; *Solanum nigrum* L.; *Sonchus oleraceus* L.; *Syringa vulgaris* L.; *Tamus communis* L.; cf. *Tanacetum parthenium* (L.) Schultz-Bip.; *Taraxacum* Wiggers sp.; *Teucrium scordium* L., *Theobroma cacao* L.; *Tragopogon porrifolius* L.; *Trifolium pratense* L.; *Trifolium repens* L.; *Trifolium* L. sp.; *Triticum* L. sp.; *Tulipa* L. sp.; *Tulipa gesneriana* L.; *Typha latifolia* L.; *Urtica dioica* L.; *Verbascum* sp.; *Veronica chamaedrys* L.; *Veronica* L. sp.; *Viburnum opulus* L.; *Vicia* cf. *sativa* L.; *Vicia* L sp.; *Vinca minor* L.; *Viola odorata* L.; *Viola tricolor* L.; *Viola* L. *sp.*; *Vitis vinifera* L.; *Xanthium* L. sp.; *Zea mays* L.; *Ziziphus sativa* Gaertn.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, José de (1590): *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla. Ed. de Edmundo O'Gorman (1962): México: Fondo de Cultura Economica.

Bosqued, Pilar (2015): "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)". En: *Academia*, 117, Madrid, pp. 121-184.

Bosqued, Pilar (2017-2018): "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)". En: *Academia*, Madrid, pp. 109-163.

Bosqued, Pilar (2019a): "Iberoamérica y tapices flamencos del siglo XVI: botánica, historia, arte y plantas procedentes de América". En: Chaparro Gómez, César / Pérez Guillamón, Ignacio (eds.): *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz:* Encuentro internacional, 21-22 febrero. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, pp. 24-47.

Bosqued, Pilar (2019b):"Los jardines de Pomona en los tapices de Vertumno y Pomona del siglo XVI de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena". En: Chaparro Gómez, César / Pérez Guillamón, Ignacio (eds.): *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz:* Encuentro internacional, 21-22 febrero. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, pp. 351-378.

De Langhe/ Delvosalle/ Duvigneaud/ Lambinon/ Vander Berghen (1983): *Nouvelle Flore de la Belgique,* [...]. Leuven: Editions du Patrimoine du Jardin botanique national de Belgique.

Covarrubias, Sebastián de (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [...]. Madrid: L. Sánchez; Barcelona (ed. fac. 2003 de la ed. de 1943 de M. Riquer): Alta Fulla.

Dodoens, Rembert (1557): *Histoire des plantes*. Anvers: J. van der Loë; Bruxelles (1978 de J-E. Opsomer): Bruxelles: Centre National d'Histoire des Sciences.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (1525): *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ed. de Manuel Ballesteros Gaibrois. (ed. fac. 2002); Madrid: Dastin S. L.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (1535): *Historia general y natural de Indias y tierra-firme del mar Oceáno*. Ed. de José Amador de los Ríos (1851). Madrid: Real Academia de la Historia.

Junquera de Vega, Paulina/ Herrero, Concepción (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional Vol. I: Siglo XVI.* Madrid: Patrimonio Nacional.

Junquera de Vega, Paulina/ Díaz, Carmen (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Vol. II: Siglo XVII.* Madrid: Patrimonio Nacional.

Laguna, Andrés de (1566): *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* [...]. Salamanca: M. Gast; Madrid (1984): Ediciones de Arte y Bibliofilia.

Lambinon, J. & Verloove, F. (2012): *Nouvelle Flore de la Belgique, du Grand-Duché de Luxembourg, du Nord de la France et des Régions voisines (Ptéridophytes et Spermatophytes)*, Meise, Jardin botanique national de Belgique.

Lambinon, J. & Verloove, F. (2015): *Nouvelle Flore de la Belgique, du Grand-Duché de Luxembourg, du Nord de la France et des Régions voisines (Ptéridophytes et Spermatophytes)*, Meise, Jardin botanique, 6 éd. 2e tirage avec corrections.

Ríos, Gregorio de los (1592): *Agricvltvra de Iardinés* [...]. En: Herrera, Alonso de (1620): *Agricultura General que trata de la labranza del campo* [...]. Madrid: viuda de A. Martín; Madrid (ed. fac. 1991, Fernández Pérez, Joaquín; González Tascón, Ignacio, eds.): Real Jardín Botánico, CSIC - Ayuntamiento de Madrid.

Fecha de recepción: 3-XII-2018
Fecha de aceptación: 3-XII-2019

Academia 121, 2019 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

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

Academia 121, 2019 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

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

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO