ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1979* NUM. 48

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

D. Enrique Lafuente Ferrari.
" Xavier de Salas Bosch.
" José María de Azcárate.
" Luis Cervera Vera
(Secretario).

Publicación semestral

Secretaría:
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 276 2564
MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ESTA PUBLICACION SE HACE CON CARGO

A LA FUNDACION DEL

EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1979* NUM. 48

SUMARIO

PÁGINAS

NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. JOSÉ CAMÓN AZNAR 5

INCORPORACIÓN DE LA EXCMA. SRA. D.ª MARÍA LUISA CATURLA EN SU CALIDAD DE ACADÉMICA HONORARIA 31

SESIONES EXTRAORDINARIAS PARA LA ENTREGA DE LAS MEDALLAS DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 37

UNA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA. ROMA, 1861, por *Enrique Pardo Canalís* 53

JUAN BAUTISTA CRESCENCIO Y LA ARQUITECTURA CORTESANA ESPAÑOLA (1617-1635), por *René Taylor* 61

LA ARCIPRESTAL DE VINAROZ ENCRUCIJADA DE ESTILOS, por *Antonio J. Gascó y Sidro* 127

EL PROBLEMA DEL ARQUITECTO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI, por *Fernando Marías* 173

EL PRIMITIVO TEMPLO DE LA TRÍADA CAPITOLINA EN ROMA, por *Jorge Martínez-Pinna* 217

LA ENCUADERNACIÓN SUNTUARIA. *Compendio de un arte nacido a la sombra augusta del libro*, por *Emilio Brugalla Turmo* 241

EN TORNO A LA «HISTORIA DEL ARTE DE LA PINTURA», DE CEÁN BERMÚDEZ, por *Francisco José Portela Sandoval* 269

INFORMES Y COMUNICACIONES:

LUIS CERVERA VERA: *Convento de las Madres Reparadoras, de Madrid.* 281

MANUEL ALVAREZ BUYLLA: *La Costa Oriental Asturiana* 282

JOSÉ ANTONIO PÉREZ-RIOJA: *Conjunto Histórico-Artístico de la ciudad de Soria* 284

FELIPE M.ª GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO: *Conjunto Histórico-Artístico de la ciudad de Sagunto (Valencia)* 285

JESÚS BERMÚDEZ PAREJA: *Colegiata de los Santos Justo y Pastor en Granada* 286

JOAQUÍN GONZÁLEZ EDO: *El Teatro Cervantes de Málaga* 286

MANUEL JORGE ARAGONESES: *Iglesia de San Lorenzo en Murcia* 288

ANTONIO ODRIOZOLA PIETAS: *La Casa de Julio Camba en Villanueva de Arosa (Pontevedra)* 289

PEDRO ANTONIO SAN MARTÍN MORO: *Zona arqueológica a favor de Cartagena (Murcia)* 291

ALBERTO GARCÍA GIL: *Casa de los Marqueses de Lozoya en Segovia* ... 292

FEDERICO MARÉS DEULOVOL: *Castillo y entorno de Palafolls (Barcelona)* 293

CRÓNICA DE LA ACADEMIA 295

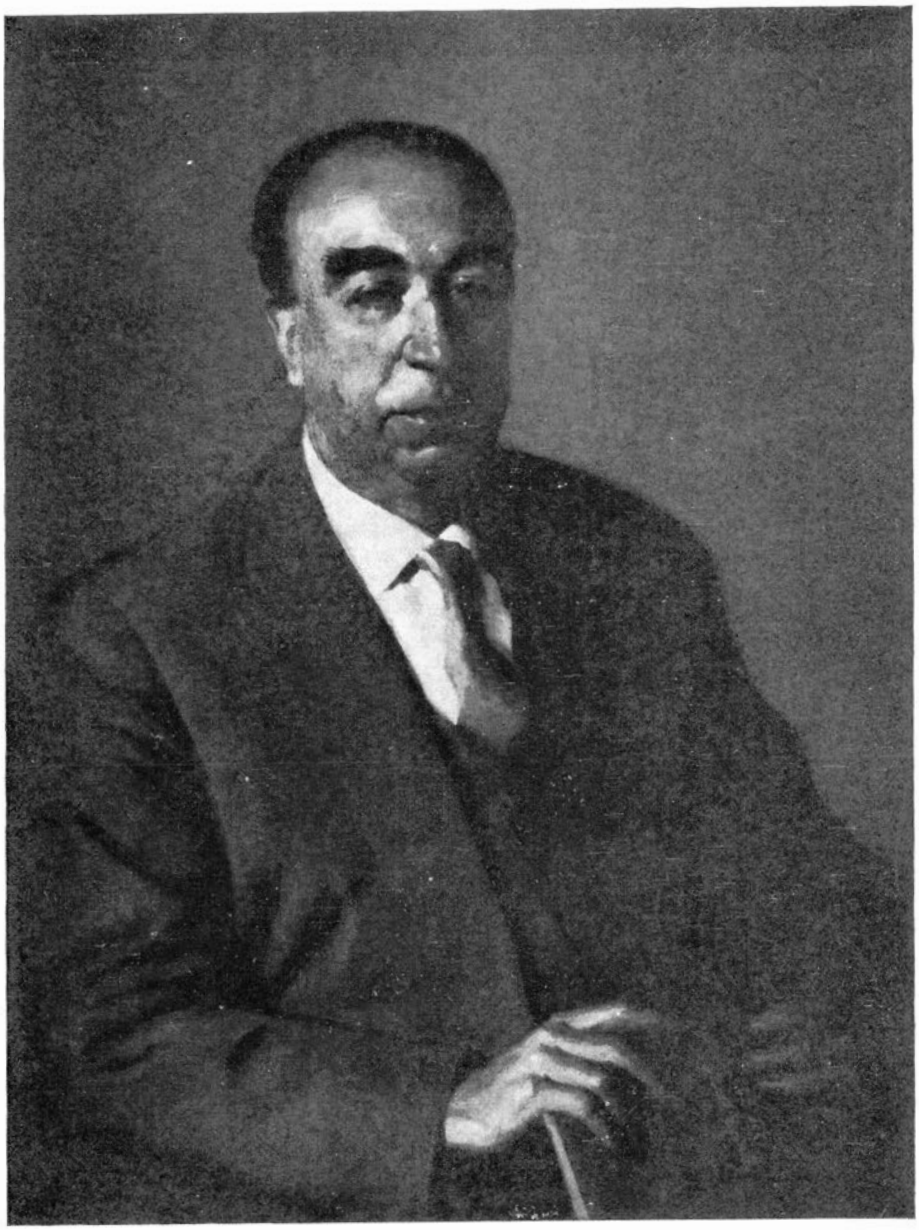
CRÓNICA DE LOS ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES 305

BIBLIOGRAFÍA 311

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. JOSE CAMON AZNAR



Retrato del Excmo. Sr. D. JOSÉ CAMÓN AZNAR, por el Académico
Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias.

Retrato del Excmo. Sr. D. José Camón Aznar, por el Académico
Excmo. Sr. D. Juan Antonio Morales Ruiz.

En la sesión plenaria del día 21 de mayo de 1979, el señor Secretario General, D. Enrique Pardo Canalís, al dar cuenta del fallecimiento de D. José Camón Aznar, pronunció las siguientes palabras:

HACE exactamente una semana, en la sesión celebrada el lunes anterior —según queda recogido en el acta que acabo de leer—, hube de informar a los señores Académicos del grave estado de salud en que se encontraba nuestro querido compañero D. José Camón Aznar. Con inexorable rigor, pocas horas después, al filo de la medianoche, se producía el temido desenlace, no por esperado menos acongojante y luctuoso.

Un deber inexcusable —que en el caso presente y por circunstancias de todos conocidas, supone muy penoso cumplimiento— me obliga hoy a dar cuenta de tan irreparable desgracia. Y sería momento propicio para extenderme con mayor amplitud, si no fuera porque, como según lo acostumbrado, no ha de faltar una sesión necrológica a su memoria, me permito rogar a nuestro Director consienta en aplazar para entonces mi intervención, limitándome hoy a dar cuenta del fallecimiento e informar a los señores Académicos de algunos extremos relacionados con el mismo y con la presencia de la Corporación durante las tristes jornadas de duelo.

Así, empezaré por consignar que nuestro Director, a quien informé personalmente del óbito, dispuso que —fijando desde ahora una práctica a observar— se enviara una corona de flores como emotiva ofrenda de la Academia, dispensándome a la vez el honor de que la representara especialmente en el traslado de los restos a Zaragoza, lamentando vivamente que le fuera imposible asistir al acto del sepelio.

Trasladado el féretro desde la Ciudad Sanitaria Provincial "Francisco Franco" al Museo Lázaro, puedo asegurar que en todo momento, pero singularmente desde su instalación en la sala, tan querida, del *Jesús adolescente,* de Leonardo, y bajo la presencia del Cristo de Leoni —el mismo que ha presidido el altar donde se ha celebrado la Santa Misa—, fue incesante el desfile de cuantos —pese a la festividad del día, San Isidro, por lo que muchos se encontraban ausentes o no llegaron a enterarse de la muerte— no dejaron de testimoniar su profunda condolencia.

Me es imposible mencionar a todos, pero sí puedo recordar los nombres de los señores Bravo, Pérez Comendador, Angulo, Muñoz Molleda, Morales —tan presente en todo momento y particularmente en las horas postreras de la noche anterior—, Vassallo, Vaquero, Hidalgo de Caviedes, Halffter, Azcárate, Avalos, Palencia, Cervera y otros más. Entre los cuales no puedo ni debo silenciar que nuestro querido compañero D. Venancio Blanco obtuvo un vaciado de la mano derecha del difunto, poniendo visiblemente en su tarea no sólo la pericia de un gran maestro, sino la fervorosa diligencia, el mimo cordial de un entrañable afecto y una profunda admiración.

Al día siguiente, a las nueve de la mañana, se inició la salida de la comitiva fúnebre, llegando a la capital aragonesa a las dos de la tarde. Puedo asegurar que el recibimiento de Zaragoza a los restos mortales de quien hace unos años con los títulos de hijo predilecto y meritísimo fue, en verdad, conmovedor. Agentes motoristas de la Policía Municipal abrían la marcha, llegando a las Casas Consistoriales, donde el Ayuntamiento en pleno recibió el féretro, siendo depositado en el salón de sesiones convertido en Capilla ardiente y por la que fueron incontables las personas y representaciones que desfilaron en medio de un ambiente de intensa emoción.

De igual modo el traslado al Cementerio de Torrero vióse asistido de un respeto popular bien perceptible, durante el trayecto, al paso del fúnebre cortejo. Llegada la numerosísima caravana de coches al lugar del enterramiento y después de rezados algunos responsos —sin que faltaran los dedicados por varios religiosos de las Escuelas Pías—, procedióse al acto de sepultar sus restos en uno de los nichos de la zona de ampliación, que-

dando al punto materialmente cubierto de flores por la gran cantidad de coronas depositadas.

Eran aproximadamente las seis de la tarde cuando la viuda y familiares de D. José Camón Aznar recibían inequívocas pruebas de sincera condolencia ante la gran pérdida sufrida por todos.

Añadiré que nuestra Academia estuvo representada en estos actos por los señores Vaquero, Blanco y el que tiene, con el honor, el dolor de informarles sobre estas jornadas de luto. Asimismo he de consignar que la Real Academia de la Historia confió su representación a D. José Gella Iturriaga.

A la vista de cuanto acabo de exponer, creo interpretar el sentir de los señores Académicos proponiendo la adopción de los siguientes acuerdos:

PRIMERO. Que conste en acta el gran sentimiento de la Academia por el fallecimiento de D. José Camón Aznar.

SEGUNDO. Comunicar a la viuda la sentida condolencia de la Corporación.

TERCERO. Celebrar el próximo día 28 la sesión necrológica a su memoria.

CUARTO. Levantar esta sesión en señal de duelo.

Y QUINTO. Aplazar, en consecuencia, para igual fecha la sesión extraordinaria convocada para hoy, referente a la votación de la Medalla de Honor.

Es cuanto someto a la consideración de nuestro Director y de los señores Académicos.

Adoptados los anteriores acuerdos por unanimidad, el señor Director levantó la sesión en señal de duelo.

DESPEDIDA A JOSE CAMON

UNA vez más, la selección malévola de la muerte, como alguien ha escrito, se ha llevado a un miembro de nuestra Corporación: José Camón Aznar. La renuncia a tomar la voz de la Sección de Arquitectura de la Academia por D. Pascual Bravo, viejo amigo y paisano del desaparecido, me obliga a mí a llevarla en nombre de la Sección de Arquitectura. Acaso no era el más indicado para ello, por diversas razones, pero el ruego de Bravo y los argumentos con que lo ha apoyado, me han forzado a aceptar y, aunque mi memoria sea flaca, trataré de reconstituir en este momento una silueta de urgencia del compañero cuya ausencia hoy lamentamos.

José Camón era, como es bien sabido, natural de Zaragoza, donde nació en 1898. Como aragonés se mostró siempre, a lo largo de su vida, y su ciudad natal le honró, como tal, con títulos gratulatorios en varias ocasiones. Llamado a los estudios de arte en la Universidad zaragozana por la voz potente de otro aragonés ilustre, D. Domingo Miral, que allí desempeñó estas enseñanzas durante muchos años, se decidió a seguir este camino. De Zaragoza eran sus padres, que gozaban de una buena situación económica, hasta que fue afectada por una crisis padecida por la ciudad en cierta rama de los negocios, crisis que fue seguida de la muerte del padre, recién terminada, creo, la carrera del hijo. Camón se vio obligado a orientarse de una manera inmediata y durante algún tiempo se trasladó a Barcelona, a donde amigos y paisanos le llamaron a colaborar con la editorial Labor; Camón, que había seguido cursos en la Facultad zaragozana en el Instituto de Idiomas que allí precursoramente funcionaba, se había orientado en el estudio del alemán, y traduciendo manuales de este idioma trabajó algún tiempo en esta primera lucha con la vida, según pude oirle relatar a él, muchos años hace. En efecto, libros de arte de los manuales Labor sobre temas artísticos llevan la firma como traductor de José Camón. Recuerdo los manuales dedicados a los altos industriales, al

arte árabe, a las artes decorativas de la antigüedad, a la Arquitectura de Occidente, al Desarrollo y vida de las artes plásticas, etc., que ahora me vienen a la memoria.

El Doctorado lo había seguido en Madrid, donde siguió el Curso de Gómez-Moreno, al cual iba a suceder con los años. Vino otra vez a la Corte a preparar oposiciones y por cierto que estos años de juventud coincidieron con una delicada dolencia pulmonar que contrajo y que trató durante muchos años y de la que su tesón y su constancia supieron triunfar. Hizo una primera oposición a la cátedra de arte de la Universidad de Granada, en la que salió triunfante D. Antonio Gallego Burín, decepción que fue un duro golpe para Camón, que había esperado con mucho empeño el situarse entonces. Don Manuel Gómez-Moreno le ofreció como consolación un puesto en la Comisión Catalogadora del Museo del Prado, dejado vacante por Sánchez Cantón, que había ascendido a la Subdirección de la Pinacoteca Nacional y en el que yo había de suceder a Camón cuando éste poco después ganó la cátedra de la Universidad de Salamanca.

En Salamanca pasó varios años, señalados por la agitación que precedió a la caída de la Monarquía y ocasionó la proclamación de la República en España. Fueron años revueltos en los que, en la vieja ciudad universitaria, el torbellino político alcanzó a buena parte de la sociedad española, llegando incluso a arrastrar a D. Miguel de Unamuno. El sarampión llegó a contagiar a Camón, que alguna actividad desarrolló en este campo, llegando a ser candidato al Congreso de los Diputados como adherido al partido de Lerroux en una elección que no llegó a ganar. Fueron entonces conocidas en los medios universitarios de la ciudad del Tormes sus ocurrencias y salidas, a veces paradójicas, en las tertulias de compañeros de la Universidad. Reuníase con ellos, casi todos, también, saturados del virus político, y se cuenta que, cuando empezaron los incendios de iglesias en España, les increpaba a su amigos catedráticos situados más a la izquierda que él: "¡Tened cuidado..., es que me estáis dejando sin asignatura...!"

La guerra le sorprendió en la Universidad de Santander. Hace unos días rememoraba Fernando Chueca aquella temporada que pasaron juntos

y algunas vicisitudes del conflictivo retorno a Madrid a través de Francia. Y del Madrid de la guerra salió, siguiendo sus vicisitudes, para ser destinado a la Universidad de Barcelona, donde llegó para él el fin del conflicto. Sin duda la crisis había originado, a su vez, una crisis en Camón, porque después de ella lo primero que da a luz son versos con acento religioso, elucubraciones estéticas *(El arte desde su esencia)*, ensayos teológicos como su libro *Dios en San Pablo*. Obligado a trasladar su docencia a Zaragoza, se propone abordar uno de los trabajos más arduos de preparar en aquellas circunstancias; cuando tan difícil era para los españoles salir de España, emprende su *Dominico Greco, artista*, el estudio de cuya obra exige conocer sus obras dispersas por el mundo. El libro salió en dos gruesos volúmenes de Espasa-Calpe. Su deseo de llegar a la Universidad de Madrid lo había manifestado ya al opositar a la cátedra de Arqueología, por jubilación de D. José Ramón Mélida, ocasión en que la plaza no fue cubierta; ahora, vacante la de Arte Arabe, se refundió la enseñanza que había regido Gómez-Moreno en "Historia del Arte medieval". Hizo oposiciones poco después de la guerra y obtuvo la plaza, en lucha con uno de los más asiduos discípulos del maestro. Poco después fue nombrado por el Ministerio profesor de Arte en la Escuela de Cinematografía. Vino entonces la creación del Museo Lázaro. Como consecuencia del testamento de D. José Lázaro, que dejaba al Estado sus colecciones de arte, instaladas las más en el Museo de Parque Florido, y a ella estuvo afecto el resto de su vida, incluso después de su jubilación oficial como Catedrático de Universidad.

También Fernando Chueca ha dado recientemente pormenores de su colaboración con Camón en la instalación del Museo que valió a Camón la concesión de condecoraciones otorgadas por el Gobierno.

Se le había confiado también el Instituto de Estética del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyo más ostensible fruto fue la creación de la *Revista de Ideas Estéticas*. Como se le confió también el Decanato de la Facultad de Letras en Madrid.

Viene entonces uno de los cambios de rumbo en la vida de Camón. Lánguida era la vida del arte y de la crítica en el Madrid de la postguerra,

sólo animada por leves ráfagas de vanguardismo y la agitación superficial que produjo la llamada Bienal Hispano-Americana. En este momento el *A B C*, diario de vieja historia en el Madrid tradicional, le ofrece a Camón su columna de crítica de arte, que él aceptó. Era esta colaboración un pedestal para la notoriedad que Camón alcanzó pronto con su prosa barroca, orientándose a favorecer el arte de vanguardia; pronto desbordó su actividad en las columnas del periódico, más allá de los límites de la crítica de arte, abordando en sus artículos muy diversos temas, extendiendo sus glosas y comentarios a campos muy diversos en los que su estilo se hacía siempre notar. Para fundamentar su atención a la vanguardia, y sintiendo que su posición de catedrático universitario orientado a la crítica de arte necesitaba acreditarse en una obra de mayor ambición, quiso publicar un trabajo copioso sobre un gran artista contemporáneo. Así nació su obra *Picasso y al culismo*, que también Espasa-Calpe publicó. Pero, sorprendiéndonos con sus cambios de frente bruscos, también había emprendido por aquellos años una obra en la que, nada menos, intentaba abordar el problema de la prehistoria. Esto produjo su libro *El arte y los pueblos de la España primitiva*, en el que, nada menos, proponía una reforma casi total de los encuadramientos, nomenclaturas y perspectivas del arte prehistórico.

Había de seguir, año después, en tiempos más reciente, su obra sobre *Velázquez*, en dos tomos, donde reunió trabajos y ensayos publicados con ocasión del centenario de la muerte del gran pintor español.

Y no hace mucho tiempo ofrecía y comentaba en la Academia otro extenso libro sobre *Miguel Angel*, publicado asimismo por Espasa-Calpe. No hay aquí tiempo ni espacio para un comentario detallado sobre la obra de Camón, tan extensa y diversa. Ni menos de reseñar por menudo otras obras, estudios y trabajos menores de nuestro desaparecido compañero. Pero si quisiéramos sintetizar, resumiendo la fisonomía de su obra escrita, podríamos decir que la trayectoria de su vida y de su obra estuvo presidida por la intención de fijarse las metas más ambiciosas, los temas más arduos y abrumadores, los más encumbrados objetivos. Había de llegar —este parecía ser su lema— donde el que más y aun más arriba.

Incluso en su obra literaria gustaba de abordar los temas de más encumbrados y más heroicos asuntos. Así en sus ensayos dramáticos se propuso como objetivos las figuras de Alejandro el Grande, Nerón, el Papa Luna, Hitler, Goya —al que dedicó un poema extenso— o Judas, lo que era una manera indirecta de acercarse al tema de Cristo.

Ese afán por la magnitud de los propósitos y la monumentalidad está presente hasta en el más efímero de sus artículos. Su prosa lo hacía patente con una verbosidad expresionista, inagotable, por el comentario más hiperbólico de las cosas que se proponía como tema. Salpicaba su prosa de adjetivos, de neologismos, de retorcimientos de expresión que servían de resonancia a sus intenciones expresionistas. Esa riqueza y esa ampulosidad es algo que en la obra de Camón nos hace a veces, en ocasiones, sentir cercano el abismo de la desmesura. Lo mismo sucedía en su afición a rebasar los límites profesionales y a invadir los campos más diversos, queriendo en todos dejar la impronta de unas palabras capitales.

Aspiró a ser un polígrafo, sin contentarse con dejar huella de su vida en el campo cercado, *hortas conclusus*, en el cuidado jardín de una obra bien hecha aunque voluntariamente limitada.

No es este el momento de hacer un exacto balance entre lo que Camón ambicionó y lo que realmente logró con sus obras. Obras como las suyas necesitan la decantación de los años para que el tiempo pueda hacer patente en el acendramiento del reposo sus auténticas cualidades. En todo caso, al despedirnos de él, hagamos constar que es noble ambicionar y aspirar a lo más alto, cuando, tantas veces, se peca, en nuestro país, por echar a perder capacidades útiles y aun talentos egregios en tareas alicortadas y mezquinas.

Descanse en paz el compañero desaparecido.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

JOSE CAMON AZNAR

SEÑORES Académicos: Perdóneseme, lo ruego, que use de la palabra en esta sesión. No podía rehusar el reiterado requerimiento de nuestro Secretario, Enrique Pardo Canalís —allegado de José Camón Aznar—, y las razones por él aducidas.

Consciente de que los ilustres compañeros, hombres de letras, estudiosos de las Artes, afines en ciencia y saber al eminente Académico ido, trazarán con su peculiar maestría y concisión los rasgos más característicos de la personalidad y la obra de José Camón Aznar. Consciente de ello, digo, habría de reducirme, en nombre de la Sección de Escultura, a sumarme a cuantas loas sean vertidas hoy en su honra.

Dado el alto magisterio de los compañeros que me preceden o que continuarán nuestra oración me refugio en la parcela de los recuerdos personales para traerlos rememorados ahora como cálido homenaje al que tanto magisterio y humana efusión prodigó.

Le recuerdo en su ser: Aparentemente brusco, contundente, polémico, su fondo bondadoso, de ánimo elevado, hacía que el final de sus polémicas intelectuales, académicas o estéticas, acabasen cordialmente estrechando lazos amistosos con sus oponentes.

Aragonés hasta la médula, como Goya españolísimo, defensor a ultranza de los valores hispánicos, tuvo sus antecesores, a los que veneraba, en Gracián y Cajal.

Las múltiples facetas humanas, artísticas, científicas o filosóficas que cultivara; escritor, poeta y dramaturgo; catedrático y académico; historiador e investigador; crítico de todas las Artes en función creadora, artista por tanto, fue además autor épico y aun novelista; conferenciante riguroso y conversador chancero entre amigos. ¿Qué parcela de la inteli-

gencia no cultivó José Camón? Maestro en las más nobles y arduas disciplinas —abrazaba hasta la Teología—, permaneció humanísimo siempre.

Su personalidad señera y destacada, como un hito monumental, le acarrearían detractores, pero fueron más los fervientes admiradores y seguidores que comprendieron la ingente, caudalosa obra suya y su laboriosidad sin límites ni pausas.

Esforzado, las innúmeras ramas de su saber no se abatían por vientos contrarios, sino que más bien transmutándose en flechas venían a ser como una anticipación de ideas y definiciones expuestas con tal garbo personal, que estilo suyo es, estilo inconfundible, colorista e impetuoso, fulgurante y preciosista, que creó un nuevo lenguaje literario en torno a la obra de arte.

Sus juicios y definiciones, emitidos en el seno de la amistad, eran fogosos, más respondían a criterios elaborados con la razón y el saber, y si había de emitirlos escritos o hablados el miramiento que él tenía para sus compañeros académicos, catedráticos o críticos de la asociación de la que fue motor y presidiera le hacían ser más cauto. Hombre de corazón, una muestra de consideración para con él o para los que amaba la agradecía hasta desbordarse en efusión y generosidad.

José Camón Aznar me honró con su amistad y no fue la nuestra una amistad rutinaria o pasiva, antes al contrario, la mutua estimación nos hacía enzarzarnos a veces y discrepar. Discrepábamos sobre nuestras estimaciones personales o artísticas y me decía entre dolido y avasallador: "Pero, Enrique, ¡no acabas de estar de acuerdo conmigo!" A lo que yo, extremeño, argüía al aragonés: "¿Y tú lo estás conmigo?" Mas seguíamos hablando, y si apasionado baturro él, afable y bondadoso, acabábamos acordándonos.

Rememoro aquel su incansable afán de extender el ámbito de amor y cultivo de las artes. Dirigió con mesurada autoridad y sabiduría los cursos, siempre bien recordados, de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, propiciando, en el Palacio de la Magdalena y su parque con el Mar Cantábrico al fondo en la época estival, los encuentros más que con el Arte entre los artistas, que son los que lo hacen y con los

que lo historian y divulgan, esto es, encuentros de los que hacemos del Arte la razón de nuestro vivir, estableciéndose así una cordialidad motivada por lo que aun con principios y criterios diversos se ama. El, José Camón Aznar, fue entonces el polo coordinador de artistas entre sí juntos con los estudiosos y definidores del Arte.

Camón no vacilaba en mantener con entereza y sin temor sus principios o creencias.

Como escultor que soy quiero señalar que al estudiar Camón y divulgar no sin arrebato, la obra de José de Ancheta atrajo la atención sobre la alta categoría del gran artista aragonés.

Y quiero también proclamar mi gratitud a la memoria de José Camón Aznar, pues él contribuyó muy principalmente, como jurado en un concurso nacional, a que se me adjudicase, previo boceto —cuya idea y empeño en la presentación debo a Magdalena, mi esposa—, la realización de una de mis obras de más envergadura, pues mide doce metros de altura, fue tallada directamente sobre el muro pétreo y luce en un edificio principal de Alicante.

Sociable, acudía Camón a todo: exposiciones, conferencias, recepciones, banquetes y tertulias. No solía faltar a las sesiones académicas y trabajaba: artículos incontables, libros, dícese que más de un centenar. Desempeñó cargos y no le faltaron honores. ¿De dónde sacaba el tiempo? Así, María Luisa, su viuda, que le acompañó y auxilió siempre admirándole, que mejor que todos le conocía, me dijo un día: "Es un hombre genial". Vaya para ella también en su aflicción mi homenaje.

No sin conmoverme rememoro aquella gran estimación que él tenía por la obra gráfica y pictórica de Magdalena, mi esposa. Había visto un cuadro suyo en el que aparecen pinos, ánforas, elementos arquitectónicos enmarcando una avenida en la romana villa Celimontana con un bello cielo al fondo. No más encontrarme viene a mí Camón y me dice efusivo: "¡Oye, qué gran pintora es tu mujer! He visto un cuadro suyo muy bueno, pero que muy bueno". Conoció luego mejor su obra y con frecuencia me elogiaba su arte al saludarnos y recordarla.

Camón había ido reuniendo una valiosa colección de obras de Arte

para su disfrute íntimo y familiar. No había en ella cuando la conocí obras abstractas ni informalistas ni nada de aquello que luchando soberbiamente contra la Belleza destruye la obra de Dios haciéndola agresiva, ridícula o repelente.

Generoso e ilusionado creyente en la posteridad, que él constataba y vivía en su tarea de historiador, donó, como sabéis, dicha colección, constituyendo una fundación en su tierra zaragozana. No ha querido la *Parca Atropos,* en su crueldad, que él la viera inaugurada.

Para que mis palabras no sean volanderas, esfumándose una vez pronunciadas, como Camón deseaba para su museo zaragozano una obra mía y otra de Magdalena, nos proponemos y prometemos donarlas, haciendo así perdurable nuestro homenaje.

¿Recuerdan los señores Académicos con que insistencia, con que anhelo, propugnaba Camón Aznar que esta asamblea nuestra, en la que el Arte aquí nos reunió, emplease su tiempo, más que en tareas administrativas, en disertaciones o debates artísticos propios de nuestra misión?

Honremos en adelante, señor Director, a nuestro compañero ido complaciendo a su espíritu que hoy aquí nos sobrevuela.

ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR.

RECORDANDO A JOSE CAMON AZNAR

Se me hace muy difícil hilvanar estas palabra en recuerdo del fraternal amigo, pero aquí están modestas y mínimas para expresar la grandeza de un alma extraordinaria que ahora ha ido al encuentro con Dios. José Camón tiene asegurado un puesto preferente en la Historia de la Cultura española ganado con sus "Ensayos" y sus numerosos libros que tocan los temas más diversos. Pero su personalidad humana no es menos grande. Tal como le conocimos, Camón era un hombre alegre, sencillo, espontáneo y nada solemne. Tenía la suficiente fuerza espiritual para no renunciar en ocasiones al comentario frívolo. Profundamente religioso, adoraba al Dios cristiano tal como aparece en los Evangelios: con fe transparente y segura. La palabra y compañía de Camón eran un regalo para el alma que supiera acercarse a su amistad. En cuanto a su amor y preocupación por la música, Camón era casi una excepción entre los escritores españoles.

Le atraía la música como algo misterioso y profundo, más allá del puro goce sensual, físico. El se dejaba llevar por esas vías que la música abre al infinito. "Sólo por la música —afirmaba— es posible alcanzar las cimas de la sublimidad cuando oimos ciertas músicas que nos ponen en contacto con las fuerzas a veces telúricas y otras sobrenaturales que palpitan en el Universo".

Pocas veces he visto a nadie tan compenetrado con esas fuerzas, tan íntimamente sumido en la emoción de la música, tan identificado con lo que ella tiene de mágico, de inefable, es decir, con eso que quizás sea la esencia de la música.

En unos coloquios celebrados hace ya años en el Ateneo, en los que se trataba de definir la música, Camón fue quien más se aproximó a dar respuesta a tan difícil pregunta.

Anoté entonces algunas ideas esbozadas por él: "La música se diferencia de las demás artes, y aun de las demás realizaciones del espíritu, en que su mundo no es ni el conceptual ni el imitativo".

"¿Cómo recluir la música en el ámbito de los embelesos y de las conmociones sentimentales cuando ella nos abre panoramas de un fulgor intelectual que la mente sólo a través de ese mundo sonoro puede alcanzar?"

Camón sabía que sus leyes permanecen ocultas en un profundo misterio y que la lógica musical depende de la intuición, del gusto, del sentido de la belleza que cada cual lleva consigo.

Una gran luz se ha apagado con él y deja en duelo a la cultura española y a quienes tuvimos el privilegio de ser amigos suyos.

REGINO SAINZ DE LA MAZA.

LA TENSION RELIGIOSA EN CAMON

Mi querido e ilustre compañero Sainz de la Maza ha representado muy bien a la Sección de Música: atinado es lo dicho con el especial tono de cordialidad que corresponde a su larga e íntima amistad con Camón Aznar. Yo sólo quiero, brevísimamente, insistir en algún aspecto de los señalados en la necrología de Lafuente Ferrari. La crisis religiosa sufrida por Camón en la guerra fue hondísima y fruto de ella es su apasionado libro *Dios en San Pablo* y sus poemas religiosos.

Esa tensión religiosa le acompañará siempre y con muy singulares características. Desde una postura tradicional se lanza a unas especulaciones teológicas, nunca fronteras de la herejía, pero dramáticas al extremo: yo creo que en esas especulaciones, a menudo tormentosas, está la quintaesencia del teatro de Camón. Viene después una etapa de mayor serenidad. El y yo colaboramos en *La vida de Jesús* en fascículos, tan discutida. Pues bien: sacando los primeros párrafos de cada uno de los capítulos podría reunirse una muy singular historia de Jesús.

Esa tensión religiosa se ponía muy de manifiesto en sus muy frecuentes artículos sobre música. También aquí podemos notar una especial tensión. Cuando era obligada la interpretación de la *Pasión según San Mateo,* de Juan Sebastián Bach, no faltaba cada año el artículo de Camón en *A B C:* espiábamos, en vano, una repetición y su ingenio levantaba siempre oleadas de originalidad, discutibles y personalísimas. El otro polo de su atención era Wagner: "Le quiero por impuro", decía con gracia; le apasionaba su monumentalidad, su continua dimensión de grandeza. Era asiduo asistente a los conciertos y nunca faltó la música en el curso que dirigía en la Universidad Internacional de Santander. Acostumbrados, mal acostumbrados, a la sordera y a la lejanía de nuestros intelectuales, la continua presencia de Camón entre nosotros era ya obligación de alabanza.

MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA.

DON JOSE CAMON AZNAR

UNA larga convivencia iniciada en las viejas aulas de la Universidad cesaragustana de la plaza de la Magdalena y mantenida desde entonces con sostenido afecto, sincera gratitud e indeclinable lealtad me depara o, mejor, me obliga a evocar en estos tristes momentos de su desaparición, la memoria de mi querido maestro, amigo y compañero D. José Camón Aznar.

Muchos son los aspectos y detalles que podría rememorar ahora, avivando recuerdos e intentando trazar su panegírico. Prefiero, sin embargo, prescindir en esta ocasión de prolijas puntualizaciones que habrían de restar espontaneidad a mis palabras. Por otra parte, las intervenciones anunciadas de varios ilustres compañeros me mueven a no sobrepasar los límites prudenciales del reducido tiempo disponible. De ahí que opte por fijar no unos datos escuetos, sino más bien algunos rasgos característicos que, a mi juicio, más que definir configuran o han configurado su vigorosa personalidad.

Y lo primero que deseo destacar es su capacidad de trabajo, sencillamente extraordinaria. Parece ocioso que detalle aquí el alcance y contenido de su obra ingente —de todos conocida—, abordando múltiples temas que si en el campo del arte abarcan desde la España primitiva a Picasso, no le impedirían cultivar con sazonados frutos otras parcelas del saber humano como la Filosofía, la Historia y la Literatura, en su cuádruple vertiente de poesía y prosa, novela y teatro. Añádanse a todo ello sus intervenciones académicas, frecuentes desplazamientos, compromisos editoriales y otras atenciones que le reclamaban un tiempo considerable en el apremiante cumplimiento de las relaciones sociales.

De igual modo sobresale su inquietud creadora excepcional. Inquietud que, aparte de cuanto supone y refleja su producción, hubo de manifestarse en un afán organizador que, coronado por el éxito, le llevaría a

alcanzar cotas tan valiosas como concretas. Entre otras, no cabe negar que la puesta en marcha de la Fundación "Lázaro Galdiano", con la instalación del Museo y la publicación de la revista *Goya* —de notorio prestigio dentro y fuera de España—, constituyen un exponente clamoroso de su actividad infatigable. Exponente clamoroso, sí, pero no único, pues tampoco puede silenciarse el continuado esfuerzo en iniciar y sostener —a pesar de dificultades no bien conocidas— la *Revista de Ideas Estéticas*, que cuenta ya con más de treinta y cinco años de existencia. ¿Y qué decir del planeamiento de la Fundación que bajo su nombre ha de dar fe de vida en Zaragoza? Sé cuánta ilusión había puesto en ello y hasta qué punto le confortaba en sus días postreros pensar tanto en el funcionamiento de la nueva entidad como en el montaje e instalación de las salas del Museo.

Capacidad de trabajo e inquietud creadora habrían de confluir en su labor docente. No es fácil imaginar a Camón Aznar sin una estrecha vinculación al magisterio. Alguien diría —casi con rango de epitafio— que nació para maestro. Su paso por la Universidad lo corrobora suficientemente, más aún cuando estuvo siempre muy atento a los problemas internos de su Facultad, llegando en la Complutense a desempeñar, por elección y durante nueve años, el Decanato de la misma con el beneplácito de sus compañeros de claustro. Pero su vocación por la enseñanza no se limitaría sólo a la cátedra, sino que la extendería a las numerosas conferencias a su cargo —dirigiendo algunos cursos memorables como los de Santander— y muy especialmente a la crítica de arte que cultivó durante largos años con indiscutible autoridad y reconocido prestigio.

Ello nos mueve a referirnos a su inconfundible estilo literario, que en este caso vendría a confirmar una vez más el dicho de Buffon de que el estilo es el hombre. Para algunos lectores podría parecer agreste, caudaloso, propenso a la frondosa exuberancia de los pámpanos barrocos, pero, en definitiva, nadie podrá negarle vitalidad impetuosa, febril, apasionada. Repárese en el hecho de que no por casualidad u ocasional coincidencia buena parte de su producción habría de centrarse en figuras de proyección apasionante: el mundo esotérico de los beatos, los trenos apocalípticos de San Juan Evangelista, el Greco, Miguel Angel, Goya, sin

olvidar, dentro de las creaciones literarias, las tragedias de Judas, Nerón, el Papa Luna o Hitler, personajes todos ellos de dramática e impresionante contextura.

En otro sentido, ¿cómo olvidar su fervoroso aragonesismo, tan hondamente sentido y tan reiteradamente manifestado? Una y cien veces exaltó los máximos valores del viejo Reino. Estoy convencido de que solamente las páginas dedicadas al Pilar, al Ebro, a Fernando el Católico, a San José de Calasanz, a Gracián, a Goya, a Costa, al Ejército en el siglo XVII, a la Lonja de Zaragoza o a la Catedral de Jaca ocupan una parte muy considerable de su obra. Pero con todo, su cariño a la ciudad natal —a la que ha dejado sus bienes más preciados y en la que ha querido ser enterrado— no constituía sino un reflejo afectivo de su propio carácter, de su tenacidad y, en definitiva, de su manera de ser. Hombre de empuje, de brío arrollador, con esa arrancada —yo diría que a la aragonesa— con un dejo de brusquedad, pero también sensible, fácil a la comprensión y a la benevolencia, con mucho de campechanía y sencillez. Tenía en su voz sonora un eficaz auxiliar para expresar abiertamente sus sentimientos, ya de efusiva cordialidad o ya de repulsa manifiesta. Creo que algo de esto se debía a que de vez en cuando acusaba la impetuosa influencia del Moncayo hasta que luego al serenarse tornaba en sosegada cordura el arrebato airado del primer impulso. Alguien que le trataba de cerca diría a propósito de una curiosa reunión de paisanos con el típico indumento regional que a él no le hacía falta ponerse el cachirulo, pues aunque no lo llevara se le notaba.

Forzoso es destacar su entrañable sentido de la amistad. Quien lee estas líneas sabe de cierto hasta qué punto compartía las venturas o desdichas de sus amigos, celebrando como suyos, ¡más incluso que los propios interesados!, los éxitos o satisfacciones que el Destino, generoso, les hubiera deparado. De cómo entendía y practicaba estos sentimientos, para él muy arraigados, he de recordar su tribulación en momentos de pesadumbre. Algún día habrán de recogerse las breves pero certeras y siempre emocionadas semblanzas necrológicas que trazara de amigos suyos des-

aparecidos. Entre tantas recuerdo las dedicadas a Pérez Bustamante, Eusebio Oliver, Gaya Nuño o al que fuera Conserje del Museo Lázaro.

Un aspecto muy revelador de su afán de ayuda generosa hacia los demás venía a concretarse en la facilidad con que se prestaba a presentar a artistas noveles, a quienes con la autoridad de su firma infundía alientos impagables.

En la cúspide de tan nobles sentimientos quisiera subrayar su gran preocupación religiosa, firmemente sentida y, cada vez, con los años, más acentuada. Vaya por todas las referencias el último artículo publicado —verdaderamente primoroso—, en el que bajo el título "¿Qué es la verdad?" glosaba la pregunta, sin respuesta, que a sí mismo se hiciera Pilatos, pregunta que llenaría para siempre, son sus palabras, "los espacios y los futuros".

Tampoco puedo silenciar su comportamiento admirable de cristiana entereza y ejemplar resignación durante el progresivo avance de su enfermedad. Sabido es —todos pudieron advertirlo en la misma sala donde nos encontramos— cómo iba disminuyendo de manera alarmante su visión, esforzándose en que tan serio percance pasara desapercibido. A ello vino a añadirse una grave afección de las vías biliares, que manifestándose a mediados de marzo empeoró ostensiblemente su estado de salud, aunque en todo momento mantuvo la lucidez de su espíritu, llegando a un extremo que no quiero dejar de recoger. Como en los días postreros el temido desenlace iba adquiriendo angustiosa cercanía y quienes le asistían trataban de animarle diciéndole que las constantes vitales eran normales, no dejó de apostillar amargamente:

—Me voy a morir con todo bien.

¡Palabras de trágica ironía, dignas de cualquier aforismo del Solitario!

No puede faltar en estas líneas una referencia, siquiera sea breve, a su paso por nuestra Academia (sabido es que perteneció también a las de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas). Propuesto por D. Julio Moisés, D. Valentín de Zubiaurre y D. Secundino Zuazo, para cubrir la vacante de D. Luis Pérez Bueno, fue elegido en 24 de mayo de 1954,

cumpliéndose, pues, en estos días veinticinco años de la elección. En su carta de aceptación y gratitud, que no sin un pálpito de emoción he tenido en mis manos, manifestó su propósito de trabajar por la Academia "colaborando fervientemente en sus tareas". Propósito que en esta hora triste de recuentos y balances bien podemos decir que cumplió con largueza. Ingresó en 8 de abril de 1956, leyendo su discurso acerca de "La idea del tiempo en Bergson y el impresionismo", contestándole D. Secundino Zuazo, e imponiéndole el Director de entonces, D. Modesto López Otero, la medalla número 15.

Me consta con certeza y me agrada vivamente declararlo que conservó para nuestra Academia un fervoroso reconocimiento por las pruebas de afecto que le dispensara y a la que hubo de representar como Procurador en Cortes. En 1958 se concedía la Medalla de Honor a la Fundación "Lázaro Galdiano". Hace dos años se le otorgó el Premio "José González de la Peña", Barón de Forna. En diciembre último era elegido por unanimidad Presidente de la Sección de Pintura. Y escasamente hace unos meses se acordaba gustosamente la donación al proyectado Museo de Zaragoza de una serie de estampas de Goya.

Todos le recordamos en esta misma sala cuando en sus frecuentes intervenciones no dejaba de poner en sus palabras acentos de fogosidad y vehemencia que algunos, quizás, interpretaran de otro modo, pero que en realidad, a mi entender, eran esos mismos acentos de pasión los que delataban su amor a la Academia, puesto que, en definitiva, cuando hay amor se está presto a la porfía.

Creo, en fin, señores Académicos, que la desaparición de D. José Camón Aznar supone para todos una pérdida absolutamente irreparable.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

EXCMO. SR. D. JOSE CAMON AZNAR

In memorian

En su noticiario de las ocho de la mañana del 15 de mayo, Radio Nacional de España, comunicó la triste noticia del fallecimiento del Profesor José Camón Aznar, ocurrido en la Clínica Francisco Franco la noche anterior, 14 de mayo, alrededor de las doce de la noche, en esa comba incierta y penetrante que une el día que acaba con el que amanece.

Un extraño surrealismo de claridades y sombras, la profunda negrura abriendo ya las primeras luces metálicas del nuevo día, unas premoniciones angustiosas, acompañan, a veces, estas horas de mayor soledad, de infinitos silencios.

En este clima de congoja rinde su vida al Creador, con todo el fervor religioso propio de su catolicismo luminoso, nuestro entrañable Camón Aznar.

El último compromiso de aquellos —Dos— que configuran una vida hermosa, enamorarse y morir, ha sido plenamente realizado, con una grandeza sin limitación, por nuestro querido Camón.

¡Qué dolorida espera para su María Luisa!

¡Pero qué hermoso es nuestro castellano, María Luisa, que permite, al borde del misterio, confundir la Espera con la Esperanza!

* * *

Conocí a Camón Aznar por los años 44, cuando empecé, de la mano de Peña (el inteligente arquitecto y director de la Galería Estilo), mi primera exposición en aquella ya histórica y antológica galería de la calle de Jovellanos.

Camón, independientemente de sus clases de Catedrático de Historia del Arte Medieval en la Universidad, ejercía, con todo el lujo de su cultura y de su castellano, la crítica de Arte en el periódico *A B C*. Y la ejercía, como digo, con la solvencia de su cultura, de su finísima sensibilidad y, además, con un castellano espléndido y musculado, ¡caudaloso!, como el río de su ciudad. Amaba Zaragoza *caudalosamente*, y cuando algunas veces bromeaba con él en el sentido de que a Zaragoza la racheaban vientos enloquecedores, respondía que "No, que eran vientos purificadores, como todos los vientos que vienen de las grandes vastedades". La seguridad y su mejor sonrisa afirmaban lo dicho.

"La dignidad del hombre y la lealtad a sus convicciones es el más íntimo y potente resorte de su conducta", nos dejó dicho Machado.

* * *

Nos veíamos con frecuencia. Por estos años D'Ors —otro ilustre Académico de Número de San Fernando— maduró su Academia Breve de Crítica de Arte, y Camón, con Peña, Biosca, el arquitecto Moya, Campo Alange y muchos más..., se daban cita anualmente en la preparación de los Salones de los 11.

Según D'Ors, la pintura que nacía no debía ser marginada por los recortes de la pintura oficial. No podíamos ser unos pintores malditos como fueron tan peyorativamente designados nuestros primeros adelantados... Y la consigna dorsiana fue la de que "había que ser permanentemente aprendiz para llegar a ser maestro". "Toda la obra de D'Ors es un canto al heroismo", escribió por estas fechas nuestro Camón. "Contra todas las brumas del ensueño, frente a Calderón, proclama D'Ors que la vida es un continuo despertar y despertar es sentirse distinto".

Fueron años de ilusiones, de luchas, pero fuimos siempre protegidos por estos egregios maestros. Y sobre todos ellos nuestro Camón, que tan puntualmente visitaba y comentaba nuestras exposiciones. Todos los escultores y pintores de nuestra generación les debemos eterna gratitud.

Recordar los encuentros en el Palacio de la Magdalena es para mí uno de esos recuerdos perseverantes y felices que tiene la amistad.

* * *

Este insigne aragonés, que hoy lloramos, nos deja de su alta Navegación Vital la estela de su ejemplo: Un especial conjunto de cualidades, una gran mente creadora y un irreprimible frenesí de culturas le llevó al ensayo filosófico, a la creación para el Teatro y al estudio profundo de las grandes concepciones estéticas sobre el Arte. Su filosofía fue vitalista y orteguiana, especialmente en su juventud, por eso del hondón de su alma subía la convicción de que "la vida sólo es posible cuando se rozan peligros de muerte", pero el tiempo y la doctrina irónica del conocimiento, "que es, en el fondo —según D'Ors—, una dura forma de ascetismo", le llevó en su madurez y en su piedad a rechazar esos abismos que bordean toda actitud agnóstica.

Fue, en todo momento, un hombre ejemplar, un amigo entrañable y un maestro.

Su desaparición ha dejado un dolorido vacío en nuestra Academia.

Descanse en paz.

FRANCISCO LOZANO SANCHÍS.

INCORPORACION DE LA EXCMA. SRA. DOÑA MARIA LUISA CATURLA EN SU CALIDAD DE ACADEMICA HONORARIA

PALABRAS DE LA EXCMA. SRA. DOÑA MARIA LUISA CATURLA EN EL ACTO DE INCORPORACION A LA REAL ACADEMIA EN CALIDAD DE ACADEMICA HONORARIA

Señores Académicos:

Vengo, emocionadísima, a darles gracias por haber premiado con generosidad sin tasa mi trabajo, otorgándome un honor tan alto y una distinción tan preciada. Gracias también por la inolvidable acogida que acaban de dispensarme y por las palabras propicias del Excelentísimo Señor Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Al expresarles mi profunda gratitud, recuerdo conmovida a Don Alvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones, Director que fue de esta Excelentísima Corporación, quien, el primero, tuvo el pensamiento de que yo perteneciera a esta docta Casa, y se hubiera alegrado de verme hoy aquí.

Desearía poder añadir ahora la promesa de trabajar más para merecer mejor este hermoso premio. Pero ya se habrán dado cuenta de que no estoy para mucho. Sin embargo, me propongo, si les pareciere bien, escribir para el "Boletín" de esta Academia un trabajo que ha de intitularse "Don Felipe de Guevara, Felipe II y los Boscos", utilizando documentos inéditos que he recogido. Y, si agradase, seguir colaborando hasta que Dios quiera.

Finalmente, prometo ser adicta, leal y fiel a esta Academia de la que entro hoy, como Honoraria, a formar parte.

María Luisa Caturla.

CONTESTACION DEL EXCMO. SR. CONDE DE YEBES A LA EXCMA. SRA. DOÑA MARIA LUISA CATURLA

Si el calificativo de Competente en Arte, tan frecuente en esta Academia, puede aplicarse en el más amplio sentido de la palabra, no creo que con mayor justicia pueda hacerse en relación con nuestra nueva compañera María Luisa Caturla.

Prueba abrumadora de ello es la más que densa hoja de méritos aportados, que todos ustedes conocen no sólo por la cantidad, sino, además, por la variedad de sus conferencias, de sus escritos y sus importantísimas aportaciones en relación especialmente con la pintura, hasta tal punto que hoy día en España no creo equivocarme si digo que en relación con este arte es una de nuestras primeras autoridades, y no solamente en relación con la pintura española, sino también con la de otros países.

El gran mérito y valor en esta labor y la garantía que ofrece es que no solamente ha sido la más tenaz, escrupulosa e infatigable investigadora en los más variados archivos y bibliotecas, sino que, además, no ha laborado sólo a base de lo que otros han escrito, sino que, viajera infatigable, ha recorrido y estudiado del modo más directo, en la propia ternera, lo que fuera base necesaria para su tarea. Y esto, señores Académicos, es lo que, como ya he dicho, constituye la más estupenda garantía de su producción.

Toda esta tarea ha durado años y años de labor sencilla, modesta y callada y siempre en contacto directo con aquellas personas consideradas como las más altas autoridades sobre la materia abordada, dentro y fuera de nuestra patria.

Pero en cuanto someramente he relatado hay algo en la ejecutoria de María Luisa Caturla que constituye su obra cumbre, que ha durado más de treinta años de labor ingente y ansiosa y que, al fin, afortunadamente, veremos plasmada en fecha inmediata.

Me refiero con ello a su monumental libro sobre Zurbarán. Zurbarán ha constituido para María Luisa Caturla una verdadera obsesión durante esos treinta años. No creo que acerca de la vida y la obra de un artista haya podido nadie llevar a cabo una labor más exhaustiva, más exigente, más llena de amor ni más completa que la del caso que nos ocupa.

Investigadora infatigable en cuanto a documentos se refiere, descubridora de datos del más inmenso interés hasta ahora desconocidos sobre el personaje, estudiosa directa de todos sus cuadros, uno por uno, dentro y fuera de España, siempre insatisfecha, en un afán de superación no solamente en relación con lo escrito, sino también en lo que respecta a la más correcta y pulida prosa. Esa es, dicho en poquísimas palabras, la obra que me atrevo a calificar de gigantesca, puesto que consta de quinientas páginas y por si fuera poco del más completo y riguroso catálogo. Solamente la producción de esta obra justificaría la presencia de María Luisa Caturla en esta Casa.

Una vez más la Academia acierta y se honra acogiendo en su seno a persona harto merecedora de ello, y yo me complazco y me honro en leer estas palabras para darle la más emocionada y calurosa bienvenida.

CONDE DE YEBES.

SESIONES EXTRAORDINARIAS PARA LA ENTREGA DE LAS MEDALLAS DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MEDALLA DE HONOR CONCEDIDA A LA CASA DE VELAZQUEZ

PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, EXCMO. SR. D. FEDERICO MORENO TORROBA

QUIENES ya tenemos una edad avanzada recordamos gozosamente cómo después de 1920, restaurado el espléndido edificio, en la calle del Marqués de la Ensenada, que estuvo dedicado a teatro lírico y fue destruido por un incendio, en dicho inmueble la Embajada francesa en Madrid estableció un Centro de estudios: el Liceo Francés, que pronto sería muy admirado y alcanzaría un gran crédito intelectual en todo Madrid, tanto por las enseñanzas establecidas —Bachillerato francés y español— como por las excelencias de su profesorado y la frecuencia con que en este Centro ejemplar se impartían enseñanzas superiores por medio de conferencias, cursillos especializados y representaciones teatrales y cinematográficas.

Aquel inolvidable Liceo contaba, además, con una selectísima y abundante Biblioteca, de las más diversas materias, a la que acudíamos cuantos estudiábamos por entonces algunas de las Bellas Artes o cursos de otras muy diversas especialidades.

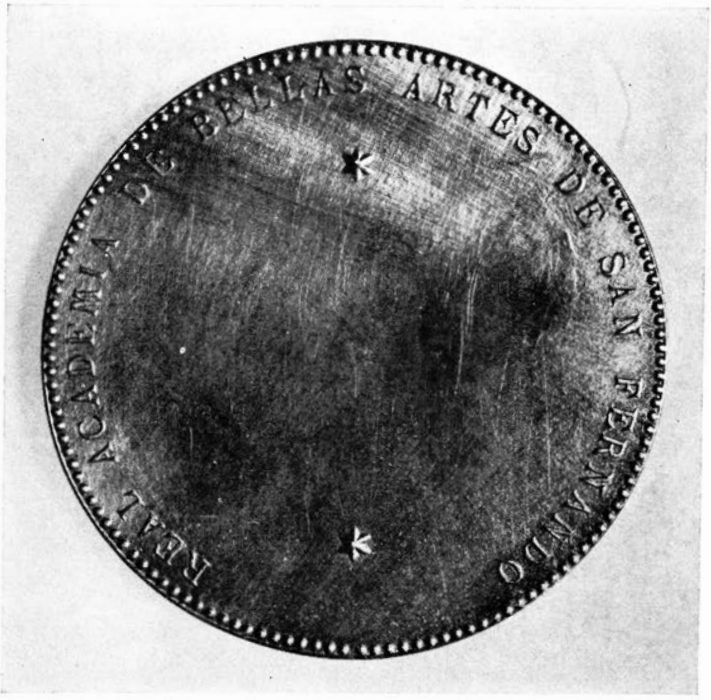
Esta enorme labor cultural francesa tuvo bien pronto, creo recordar que entre los años 1927 y 1930, una culminación artística impar: la Fundación de la llamada "Casa de Velázquez", en el paraje más bello de nuestra Ciudad Universitaria, precisamente frente a la panorámica de la Carpetana, que sirviera de fondo hermosísimo para muchos de sus cuadros al propio Don Diego de Velázquez.

Esta nueva y hermosa fundación tuvo el más bello y fecundo de los destinos: albergar a becarios franceses dedicados al arte de la pintura o de la escultura.

Y después de estos gozosos recuerdos de mi juventud, comprenderéis que me es sumamente honroso expresar, como Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la entrega material de la Medalla de Honor y Diploma de nuestra Corporación, un convincente reconocimiento de cuanto concurre de cultura y significación artística en la Casa de Velázquez; coincidiendo también otra honrosa circunstancia personal, ya que el 23 de abril de 1974 fui yo quien propuso al Pleno de la Real Academia la concesión de esta distinción.

En este acto he de repetir lo que argumenté en mi escrito de proposición, pues si desde la instalación en Madrid de la Casa de Velázquez, por gestión de S. M. el Rey Don Alfonso XIII y generosa disposición del Gobierno francés, se inició una importante labor de acercamiento entre el arte español y el francés, hoy culmina al haber alcanzado metas de elevado valor porque, evidentemente, en el ánimo del Rey Alfonso XIII estaba que el tesoro pictórico que encierran nuestros museos, en particular el del Prado, debía originar una íntima comunicación de nuestros artistas, escultores y pintores, con los de nuestro querido país vecino. Destacable es la labor de sus becarios y conferenciantes, así como sus publicaciones, logros en el ámbito de lo hispánico y también para lo histórico; mereciendo, por ser de absoluta justicia, destacar la dedicación y el acierto que en estos últimos años ha llevado a cabo su actual Director M. Chevalier, inteligente coordinador en el elevado propósito tanto del Gobierno de Francia como el de España.

Un resumen bien representavo de cuanto significa la Casa de Velázquez lo tenemos en el libro del becario Claude Bédat, cuya tesis doctoral, aprobada con el máximo galardón por la Universidad de Toulouse, es una documentadísima historia de nuestra Academia desde su fundación hasta el año 1808. Recordemos también la benemérita labor de hispanistas como M. Paul Guinard y M. Maurice Legendre, a los que la Academia rindió a su tiempo el debido homenaje.



Anverso y reverso de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, modelada por Esteban Lozano, Profesor que fue de la Clase de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes.

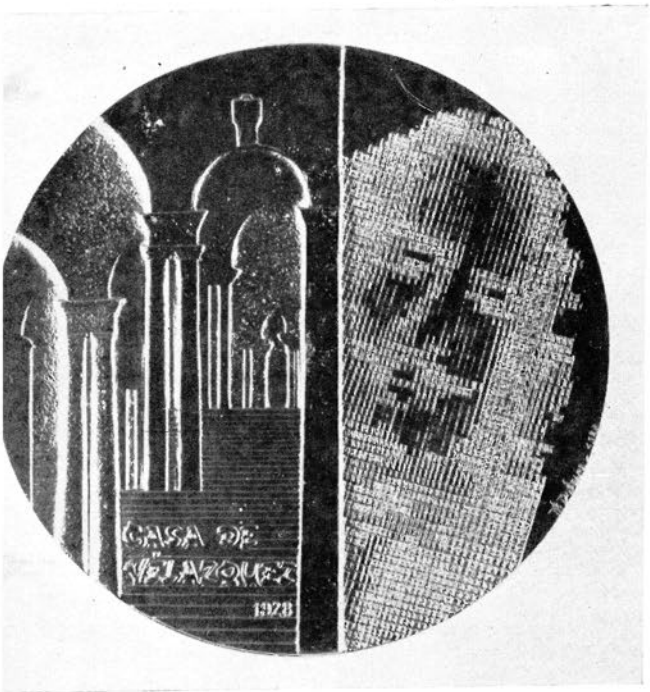
En todo momento, y tradicionalmente las relaciones dentro del ámbito de la pintura y la escultura entre los organismos oficiales tanto por parte de Francia como de España, han mantenido siempre un mutuo reconocimiento de los valores artísticos. Nunca faltó la presencia y la colaboración, en lo posible, en los intercambios de actividades en cuanto a exposiciones y conferencias se refiere. La presencia de personalidades representativas de las bellas artes responsables dentro de los estamentos de los sucesivos gobiernos de España (citando en primer término a ministros y jefes de Estado) siempre acudieron a estos mismos salones para patentizar nuestra adhesión a todo cuanto significa de exaltación a las Bellas Artes.

Sin embargo, observando estos contactos a través de estos cincuenta años (a mí personalmente), me falta un intercambio profesional entre nuestra Academia y la Casa de Velázquez. Considero que este acto y la circunstancia que lo promovió puede y debe ser punto de partida para un entendimiento en los propósitos de ambos organismos. Para ello la Academia de Bellas Artes de San Fernando acogería con gran entusiasmo cualquier iniciativa que, dentro de nuestras posibilidades y del marco de gestiones de la Casa de Velázquez, pudiera planearse. Con ello se crearía un clima de convivencia entre estas dos instituciones de tanto rango artístico.

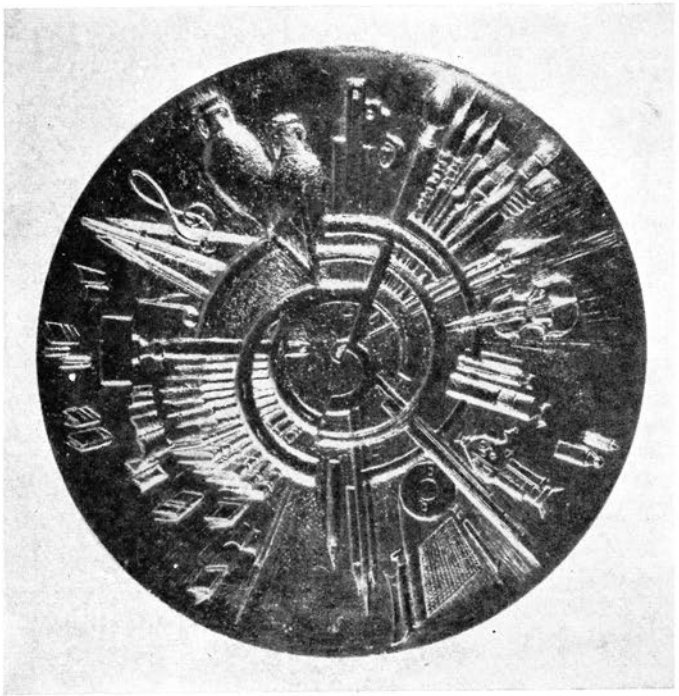
Estas Bodas de Oro de la Casa de Velázquez las comparte la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando haciéndolo patente en este conmover acto que supone el reconocimiento a cincuenta años de labor y de alegría que ya es tradicional y se presume de gran esplendor para el presente y el futuro, pues insisto en declarar que el más alto reconocimiento para instituciones que aportan cuanto está en su mano para las Bellas Artes, en nuestra Academia, es la Medalla de Honor que con escrupulosa elección se viene atribuyendo, y en esta ocasión consagrando los más altos méritos de la Casa de Velázquez.

Si nuestra selección ha sido ponderando los efectos de las sucesivas exposiciones, no es menor el aprecio y la importancia que se ha dado a este acto con la presencia de Mme. Valery Giscard d'Esting y del Ministro des Universités, Mme. Alice Saunier-Sêité, coincidente, felizmente, con la actual exposición.

MEDALLA DE HONOR CONCEDIDA A LA SECCION DE ESTAMPAS Y BELLAS ARTES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL



Anverso.

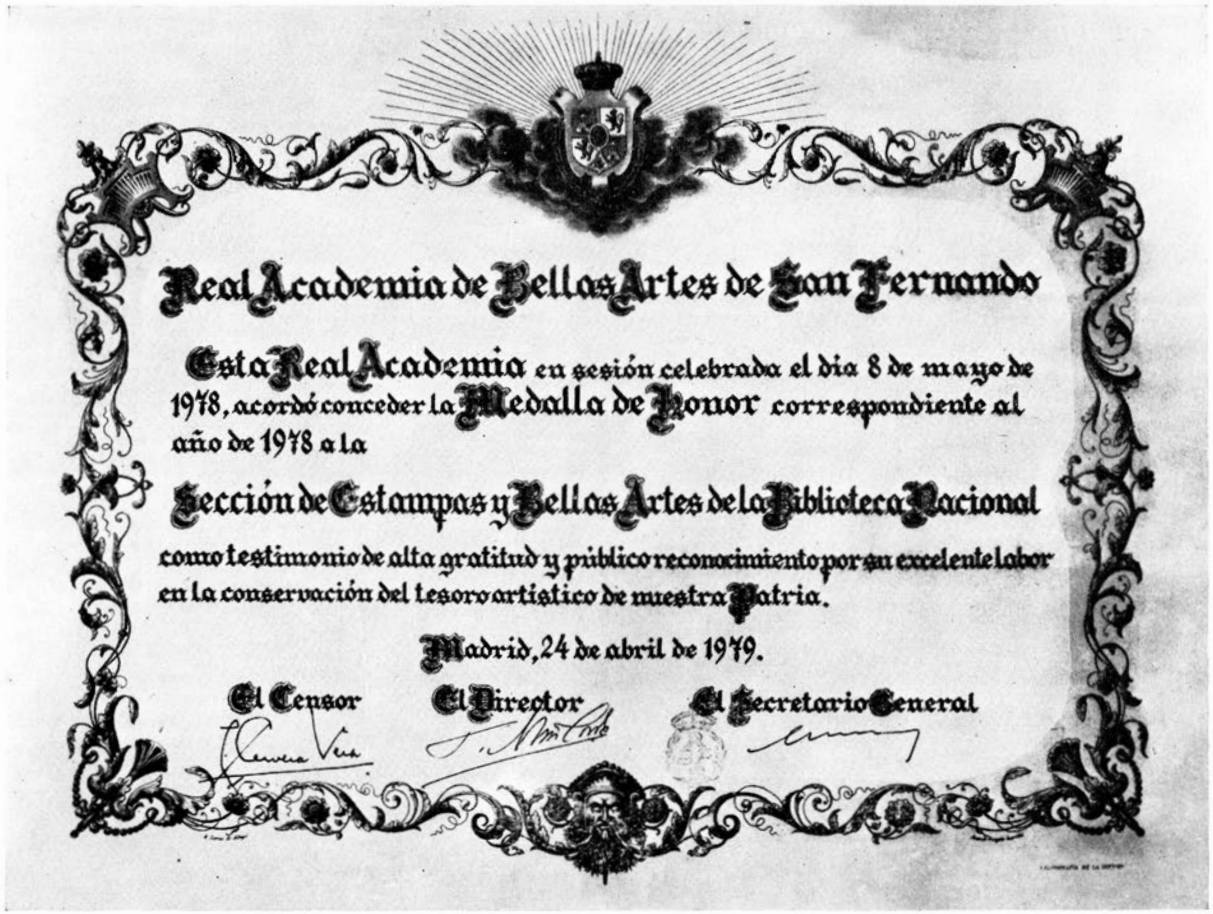


Reverso.

Anverso.

Reverso.

allas donadas por la Casa elázquez a la Real Academia ellas Artes de San Fernando.



Título acreditativo de la concesión de la Medalla de Honor a la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional.

PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

La Academia de Bellas Artes me honra encargándome de llevar su voz en este momento porque nada podría serme más satisfactorio. Venimos a entregar públicamente a la Biblioteca Nacional y a su Sección de Estampas y Bellas Artes la Medalla de Honor de la Corporación que en el año 1978 acordó concederles.

Tiene nuestra Academia, dos veces centenaria, instituido este premio para ser otorgado una vez cada año a instituciones o entidades por haber contribuido, a lo largo de su actuación, a la honra y estímulo de las Bellas Artes. Esta distinción es propuesta a la Academia por algunos de sus miembros y ésta delibera sobre la congruencia y oportunidad de este homenaje a una labor merecedora de enaltecimiento.

Sensible especialmente al arte del grabado y la estampa, la Academia estimó en 1978 que este Departamento de la Biblioteca Nacional merecía esta concesión por la labor realizada a cabo durante un lapso de muchos años, por el esfuerzo hecho para valorar sus fondos y darlos a conocer al público mediante exposiciones y publicaciones, haciendo de este apartado de la Biblioteca uno de los más gratos rincones de estudio y trabajo en todo Madrid. La labor de una dignísima e inteligente bibliotecaria que este año termina su vida oficial, D.ª Elena Páez Ríos, ha hecho milagros de paciencia, trabajo e ingenio para suplir muchas veces la escasez de medios que con frecuencia ponía dificultades y obstáculos a los vastos planes que iba poniendo en marcha sin desmayo, con arreglo a las posibilidades y a las circunstancias. Es verdad que, aunque poco numerosas, ha tenido colaboraciones ejemplares que han puesto entusiasmo y constancia en esta tarea que ha hecho del personal de esta Sección un verdadero equipo digno del apoyo y el estímulo de todos para que esta labor sea

seguida. Continúa este personal un digno historial de la Sección de Estampas, por la que han pasado figuras destacadas del Cuerpo de Bibliotecas y que constituyen su Cuadro de honor. Puede decirse que su tarea específica comienza con D. Isidoro Rosell, quien preparó y publicó el Plan General de la Sección, editado en Madrid en 1873. Fue continuado dignamente por D. Angel Barcia, autor de los *Catálogos de dibujos y retratos españoles;* D. Miguel Velasco, buen conocedor de la obra grabada de Goya, como D. Angel Sánchez Rivero, también estudioso de Goya y distinguido y malogrado escritor. Ellos han dado una cierta continuidad a los trabajos de la Sección a la que Elena Páez ha dado inmenso relieve.

No sin melancolía pienso en el año 1930, año en que Elena Páez y el que esto suscribe ingresamos en el Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, que parecía cobrar nueva vitalidad después de esos sopores a que la Administración nos tiene acostumbrados. Había pasado la Sección por unas circunstancias anómalas y extraordinarias en su historia. Vacante su dirección por fallecimiento de Sánchez Rivero y grave enfermedad de Don Miguel Velasco, descubrióse por aquellos momentos que la Sección había sufrido un grave y secreto expolio de sus mejores fondos, que se hallaban ya en poder de un marchante en Berlín. Las piezas maestras de grabado de Rembramdt, de Durero, de Lucas de Leyde, de los maestros italianos y flamencos habían sido poco a poco sustraidas. Averiguóse al fin que la hazaña se debía a un empleado de la casa, mozo u ordenanza, pero hombre de confianza y protegido del Director de la Biblioteca. El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que entonces lo era mi maestro universitario en Historia del Arte D. Elías Tormo, estimó asunto de honor para España recuperar el tesoro perdido y con su férrea voluntad y el apoyo del Gobierno de D. Alfonso XIII lo consiguió —milagro administrativo— en pocos días. Mi maestro, devueltas ya las estampas a España, me ordenó me trasladase a la Biblioteca y acometiera el estudio del tesoro robado, encargándome provisionalmente de la Sección de Estampas, porque el nuevo Director de la Biblioteca, D. Miguel Artigas, parecía alimentar dudas acerca de si las estampas recuperadas eran las nuestras. Lancéme al asunto y después de varios días de encierro con las piezas

recuperadas, precisamente en la Sala en la que la Exposición dedicada a la Academia se inauguraba ahora, ahora pude descubrir que las estampas llevaban la etiqueta de un supuesto coleccionista que resultó ser falsa. Debajo de esa marca de antigüedad cuidadosamente imitada en papel antiguo se vio, cuando logré despegar algunas que hicieron sospechar, que estaba el lugar del sello de la Biblioteca Nacional que acreditaba que los grabados pertenecían al lote que adquirió la Biblioteca con la colección de D. Valentín Carderera en 1867.

Lo importante de aquel trance era haber puesto en evidencia que la Sección de Estampas necesitaba mayor atención y seguridad que las que había tenido hasta el presente, así como la necesidad de una renovación de sus instalaciones y la conveniencia de que sus conservadores visitasen y conociesen algunos de los más importantes gabinetes de estampas de las principales Bibliotecas y Museos de Europa para tener ideas claras sobre el plan que se iba a proponer. Se consiguió algo de lo más urgente, pero lo más importante fue la adscripción a la Sección de Elena Páez (1931), en la cual ha seguido desde entonces durante toda su vida de bibliotecaria con el éxito que hoy hemos venido a reconocer y a premiar. Pero lo primero, y durante bastantes años, era acometer el registro-inventario de los fondos de la Sección. Nos metimos a fondo en ello casi sin elementos ni más colaboradores y durante dos lustros hubimos de catalogar centenares de miles de estampas que nos demostraron la riqueza de la Sección y lo desconocida que era de los españoles. Abordamos ya las primeras publicaciones y exposiciones de fondos de grabados y dibujos (Rembramdt, Tiépolo, Dibujos españoles...), logrando así renovar un poco aquella vieja Sección olvidada, anquilosada.

Entre tanto el que os habla, cansado de esperar el cumplimiento de promesas que no se realizaban, marchó en 1942 de la Biblioteca para ocupar una cátedra, y Elena Páez, más constante y paciente que yo, quedó al frente de la Sección, la que ha conseguido transformar a fondo al cabo de los años, hasta elevarla al nivel que está hoy, en que puede sostener la comparación con otros análogos gabinetes europeos. Para resumir: Elena Páez ha logrado unas instalaciones muy superiores a las que encon-

tramos en 1930, ha aumentado considerablemente los fondos, ha logrado, incluso, la accesión de importantes piezas que estaban en la Casa pero fuera de la Sección, ha conseguido una biblioteca de consulta modelo en su género, ha progresado enormemente en la Catalogación y ha logrado que vean la luz importantes publicaciones personales y colectivas tales como la *Iconografía Britana*, Catálogo de los retratos de personajes ingleses en la Sección, obra que mereció los elogios de nuestros colegas británicos; ha publicado la 2.ª edición, copiosamente aumentada, del *Catálogo de retratos de personajes españoles*, del benemérito D. Angel Barcia, y ha organizado muchas memorables exposiciones de fondos de la Sección cuando la oportunidad brindaba ocasión a ello; recordaré aquí las varias exposiciones dedicadas a Goya, a Durero, a Fortuny, a una Antología del grabado español, etc., etc. La que hoy inauguramos es la última de esta serie y ha sido dedicada a la representación de la Academia de Bellas Artes en la Sección de Estampas: dibujos, grabados de artistas que a la Academia pertenecieron, retratos de Académicos notorios, obras y folletos sobre la Academia, etc. Pruebas ha dado la Sección de que puede con brillantez y oportunidad colaborar a efemérides culturales significadas y por tanto ser un órgano cultural de importancia en la vida artística de Madrid.

Una de las tareas más meritorias de Elena Páez ha sido la paciente busca y reunión, a lo largo de los años, de materiales, fotografías y datos para un repertorio general del grabado español, que es algo que se echa de menos en la bibliografía del arte en España. Es obra que deja prácticamente acabada al terminar una larga vida de trabajo y *que clama por su publicación.*

También diré que en sus compañeras ha encontrado Elena Páez las más asiduas y constantes colaboradoras. Deja, pues, la semilla de su actividad sembrada para que su labor continúe. Consuelo Angulo tiene muy avanzado el *Catálogo de retratos de personajes franceses* y está esbozado el plan del *Catálogo de los retratos italianos.* Deja además Elena Páez una hija, Elena Santiago Páez, a la que ha iniciado en su especialidad y ha sido ya su colaboradora eficaz en publicaciones y exposiciones; concretamente en la que ahora inauguramos.

Muchos trabajos que interesan a los estudiosos, y no sólo españoles, pueden salir de los fondos de esta rica Sección que ha de contar en las tareas culturales futuras. Bien merecía lo ya realizado y la senda trazada para merecer de la Academia, que por la naturaleza de los temas a que la Sección se dedica y por su vinculación al grabado, evidenciado por la Calcografía Nacional, esta atención y este homenaje que hoy le rendimos.

Todo eso es lo que se ha querido al otorgar la Medalla de Honor de la Corporación —1978— a la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid. La Academia reconoce y honra esta labor y agradece la colaboración de la Biblioteca, y en especial de su Director señor Escolar, a la realización de esta exposición que tanto honra a esta Casa y a los que en ella tienen sus tareas.

CONTESTACION DE DOÑA ELENA PAEZ RIOS

BIEN pueden suponer, Excelentísimos Señores, mi estado de ánimo en este momento. De una parte, el alto honor dispensado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, reconociendo públicamente sus continuados desvelos en la conservación del tesoro artístico de nuestra patria. De otra, la entrega solemne que de la Medalla de Honor y Diploma acaba de ofrecernos el señor Director de la Academia. Y, por añadidura, la consideración personal de que a corto plazo el cumplimiento de un trámite administrativo inexorable ha de cerrar mis ilusionadas tareas de muchos años, a las que con manifiesta indulgencia se ha referido D. Enrique Lafuente Ferrari.

Decir que estoy emocionada podría resultar pueril si no fuera porque evidentemente lo estoy. Lo que no habrá de extrañar a nadie, pues no puedo en modo alguno dejar de volver la vista atrás y recordar que, recién terminadas las oposiciones al Cuerpo, fui destinada a la Sección donde vengo trabajando desde hace cuarenta y siete años. Cuando me incorporé la dirigía mi ilustre amigo, siempre maestro, D. Enrique Lafuente, a quien la Sección es deudora no sólo de la misma propuesta de concesión de la Medalla de Honor, sino de sus propias palabras tan llenas de cordiales acentos de comprensión y generosidad. Nada voy a descubrir que no sea público y notorio sobre su competencia, constante magisterio y dedicación continuada en este mundo maravilloso que genéricamente denominamos Estampas, hacia el que por fortuna se va prestando cada día más atención. Pues bien, D. Enrique Lafuente cumplió, no diré con largueza, sino, mejor, con ejemplaridad, el cometido a su cargo programando la organi-

zación de la Sección que, continuada hasta el presente, ha dado los actuales resultados. Además no sólo atendió al examen estilístico y luego a la catalogación de las piezas —quienes nos hemos enfrentado con tales cuestiones sabemos los arduos problemas que suscitan—, sino también preparó la publicación de verdaderas monografías que han quedado como aportaciones definitivas y entre las que, sin mayores insistencias, he de recordar sus estudios sobre Piranesi, Tiépolo, Rembrandt o sobre los retratos de Lope de Vega y la Iconografía Lusitana.

Bien ajena me encontraba a suponer que había de ser yo quien le sucediera al frente de la Sección, en la que he contado siempre con su estímulo alentador y seguro asesoramiento.

Por todo ello fácil es de comprender cómo esta solemnidad viene a llenar no de alegría sino de júbilo a toda la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, a mí y a las demás compañeras con las que, durante más de treinta y cinco años, he formado un equipo plenamente identificado, lo que ha permitido realizar un trabajo coherente y fructífero: Consuelo Angulo, María Luisa Molina, Teresa Corredor y, durante un tiempo, Pilar Ducay, que también han dedicado toda su vida a la Sección.

En este recuento no puede faltar mi sincero reconocimiento a cuantos de algún modo han colaborado en nuestros afanes dentro y fuera de la Casa y muy especialmente —puesto que es cortesía y justicia inexcusables destacarlo— a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de cuya brillantísima ejecutoria ofrecemos una muestra bien representativa aunque forzosamente limitada a través de la exposición de dibujos y grabados que hemos preparado.

Gracias otra vez a todo. Muchísimas gracias.

UNA FOTOGRAFIA HISTORICA. ROMA, 1861

POR

ENRIQUE PARDO CANALIS

Por amable deferencia de D. Miguel Valentín de Alarcón, nieto del insigne autor de *El escándalo, El sombrero de tres picos* y tantas obras famosas, me es posible ofrecer en estas páginas la reproducción de una singular fotografía, obtenida en Roma durante los primeros días del año 1861 y conservada hasta ahora en el archivo familiar.

Un detenido examen de tan interesante documento gráfico —a cuyo pie figuran indicaciones autógrafas consignando, con el lugar y la fecha, los nombres de los retratados— nos permite referirla, sin vacilaciones, a la estancia de Pedro Antonio de Alarcón en la Ciudad Eterna, con motivo del viaje que luego reflejaría brillantemente en una de sus más felices creaciones. Me refiero a *De Madrid a Nápoles* [1], "deliciosa crónica viajera", como hemos apuntado en otra ocasión [2].

Empecemos por recordar que Alarcón, al término de la Guerra de Africa y de la resonante acogida del *Diario de un testigo*, emprendió el viaje a Nápoles, saliendo de Madrid el 29 de agosto de 1860 [3]. No voy a detenerme en seguir paso a paso las etapas e incidencias de tan atrayente recorrido, pero sí interesa fijar la atención en su estancia en Roma. Según el propio autor declararía, llegó a la Ciudad Eterna el 22 de diciembre[4], permaneciendo allí hasta el 8 de enero inmediato en que partiría para Nápoles [5]. Por consiguiente, su estancia en la primera no llegó a veinte días; fechas, por otra parte, de muy emotiva significación por comprender la celebración de la Nochebuena y Misa del Gallo, despedida del año viejo y entrada del nuevo en jornadas que hubo de compartir con distinguidos compatriotas, varios de ellos compañeros de grupo en la fotografía de referencia. De esta suerte será el mismo Alarcón quien nos facilite la clave precisa para su identificación. En consecuencia, constando que la fotografía aparece fechada en enero de 1861 y sabiendo que D. Pedro Antonio

saldría de Roma el día 8, es lógico deducir que se obtuviera antes de esa fecha; quizás en alguna de las fiestas de primero de año o Reyes.

Fijémenos ahora en los personajes retratados.

El primero que figura, de izquierda a derecha, es Vicente Palmaroli (Zarzalejo (Madrid), 1834 - Madrid, 1896), insigne pintor, discípulo de la Escuela de Bellas Artes. Pensionado por el Rey consorte, D. Francisco de Asís, fue elegido Académico numerario de San Fernando en 1868, en la vacante de Luis Ferrant, leyendo el discurso de ingreso en 1872, al que contestó D. José Amador de los Ríos. En 1882 sería nombrado Director de la Academia Española en Roma y en 1895 Director del Museo del Prado [6]. Aparte de otros méritos y recompensas, cabe recordar en estas líneas su entrañable amistad con Rosales, con quien por esos años compartía conjuntamente —después del viaje a la Ciudad Eterna— la vivienda, el estudio y las ilusiones.

A continuación, sentado cómodamente en un sofá, vemos al pintor Dióscoro Teófilo de la Puebla, tocado con el aditamento característico de la chistera. Nacido en Melgar de Fernamental (Burgos) en 1832, fue pensionado por la Academia en 1858. De su producción, muy dentro de la "pintura de historia", pero no bien conocida, se recuerda especialmente *El descubrimiento de América* —primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862—, depositado en la Real Academia Gallega, de La Coruña [7]. Elegido Académico numerario de San Fernando en 1882, en la vacante de Ignacio Suárez Llanos, tomó posesión en 1885. Falleció en Madrid en 1901 [8]. Compañero de Alarcón en su viaje de Roma a Nápoles, mantuvieron ambos estrecha amistad, dedicándole las *Narraciones inverosímiles*, tercera serie de las "Novelas Cortas".

A su izquierda figura el notable compositor y musicógrafo D. Mariano Soriano Fuertes. Nacido en Murcia en 1817, murió en Madrid en 1880. Por la popularidad alcanzada en su tiempo, ha de recordarse, dentro de su producción, *El tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz*, zarzuela en dos actos con libreto del poeta José Sanz Pérez [10].

Al lado del anterior, alza su imagen distinguida D. Fernando Fernández de Velasco, de quien Alarcón precisa, completando su identificación,

UNA FOTOGRAFIA HISTORICA

De izquierda a derecha: Palmaroli, Dióscoro, Soriano Fuertes, Velasco, Molíns, Escalante, Caballero, D. Ramón Puyol, Figueras, Vilches y Alcaraz

que era Agregado a la Embajada y "persona de gran instrucción e ingenio" [11]. También Amós de Escalante le recuerda en *Del Ebro al Tíber* [12].

Delante, y sentado en el suelo, se encuentra Molíns, tocado con amplia boina, detalle que corrobora la referencia alarconiana de que era vascongado y por añadidura fotógrafo de profesión [13]; tal extremo autoriza la sospecha de que fuera precisamente en su estudio, y acaso por su iniciativa, donde se obtuviera la fotografía que publicamos.

En segundo plano, sensiblemente deteriorada la reproducción, aparece, sentado, "el delicado Amós de Escalante" [14] —"mi amigo y hermano en Apolo (menos esquivo con él que conmigo)", dice Alarcón en otro pasaje [15]—, "gran escritor montañés", a juicio de Menéndez y Pelayo [16]. Nacido en Santander en 1831 y fallecido en la misma ciudad en 1902, sería la primera de sus obras —aunque publicada en 1864— *Del Ebro al Tíber*, donde recoge las impresiones de su viaje a Italia en 1860, por las mismas fechas del emprendido por Alarcón, a quien recuerda con acentos cordiales por los inolvidables días compartidos en Roma [17].

Delante, destacándose en el centro del grupo y medio recostado, con aire teatral, mirada torva y fiera expresión, vestido con moruna chilaba, contemplamos a Caballero, que presumiblemente no debe de ser otro que José del Saz Caballero, amigo desde los días de la Guerra de Africa, "antiguo y excelente camarada mío" y compañero de viaje con Yusuf, citados ambos reiteradamente en *De Madrid a Nápoles* [18].

A su lado, D. Ramón Pujols —al pie de la fotografía se lee claramente Puyol—, "excelente sujeto", capellán de Montserrat, a quien Alarcón recuerda laudatoriamente [19].

Siguiendo hacia la derecha, el escultor Juan Figueras, de aspecto juvenil (Gerona, 1829 - Madrid, 1881). Escultor de nota, más tarde pensionado por la Academia, fue autor, entre otras obras de menor importancia, de la estatua del monumento a Calderón de la Barca en la Villa y Corte [20].

A su izquierda, otro escultor, casi olvidado, José de Vilches, "antiguo amigo" de Alarcón [21] y de quien tenemos pendiente de publicación una documentada monografía sobre su vida y obras, prácticamente ignoradas.

Por último, advertimos la presencia de un personaje que al parecer,

por deliberada ocurrencia, quiso presentarse de medio lado, casi de espaldas, con riguroso atuendo decimonónico de chistera y levita, no siendo otro que el propio Alarcón.

He ahí, pues, cómo esta fotografía nos permite contemplar la imagen de un grupo de escritores y artistas españoles en Roma por los mismos días del *Risorgimento*. Lástima, sin embargo, que no figuren otros artistas avecindados por entonces en la Ciudad Eterna y contertulios del Café Greco y a los que Alarcón mismo recuerda en sus impresiones de viaje: Rosales, Fortuny, Alejo Vera, Marcial y Francés [22], a quienes nombra, mencionando, a la vez, a Gisbert, Casado del Alisal y Germán Hernández, ya entonces ausentes por haber regresado a España.

NOTAS

[1] *De Madrid a Nápoles, pasando por París, Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el Lago Mayor, Turín, Pavía, el Cuadrilátero, Venecia, Bolonia, Módena, Parma, Génova, Pisa, Florencia, Roma y Gaeta. Viaje de recreo realizado durante la Guerra de 1860 y Sitio de Gaeta en 1861.* Con grabados. Madrid, Gaspar y Roig, editores. 1861.

Todas las citas aquí recogidas corresponden a la edición de 1878, a través del ejemplar dedicado por el autor a su esposa, conservado en la Biblioteca de la Fundación «Lázaro Galdiano».

[2] *El viaje a Italia de Pedro Antonio de Alarcón,* en «Revista de Ideas Estéticas», núm. 61. Madrid, enero-marzo 1958.

[3] *De Madrid a Nápoles,* lib. I, p. 5.

[4] *De Madrid a Nápoles,* lib. X, p. 453.

[5] *De Madrid a Nápoles,* lib. X, p. 533.

[6] CEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ, *Palmaroli y su tiempo.* «La España Moderna», tomos 105-107. Madrid, septiembre-noviembre 1897. ROSA PÉREZ Y MORANDEIRA, *Vicente Palmaroli.* Artes y artistas, Instituto «Diego Velázquez», Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1971.

[7] BERNARDINO DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España.* Prólogo de Eduardo Chicharro. Madrid, 1948.

[8] *Un siglo de arte español (1856-1956).* Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1955.

[9] La expresiva dedicatoria aparece redactada de esta forma: «A Dióscoro Puebla. A ti, mi querido artista; al noble pintor de *El Descubrimiento de América;* a mi bondadoso *cicerone* en Roma; a mi paciente compañero de viaje en Nápoles y Pompeya; al más asiduo y taciturno tertuliano de mi casa; a ti, digo, van dedicadas, al volver a salir a luz, estas *Narraciones inverosímiles,* fantásticas unas, románticas otras y humorísticas las demás; escritas casi todas en mi niñez o en mi primera juventud...» PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, *Novelas cortas. Tercera serie. Narraciones inverosímiles.* Madrid, 1882.

[10] Al referirse Alarcón a los asistentes al Café Greco cita al «distinguido compositor catalán Don Mariano Soriano Fuertes» (lib. X, p. 490). En realidad era de Murcia, donde nació en la fecha indicada. JOSÉ-ANDRÉS GARCÍA SECO, *Mariano Soriano-Fuertes [sic] y Piqueras, músico murciano del siglo XIX*. Academia de Alfonso X el Sabio. Primera Semana de Estudios Murcianos. Murcia, 1961.

[11] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 490.

[12] XI, p. 240. Véase nota 17.

[13] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 490.

[14] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 490.

[15] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 461.

[16] AMÓS DE ESCALANTE, *Poesías*. Edición póstuma, precedida de un estudio crítico por D. M. Menéndez y Pelayo. Madrid, 1907.

[17] [AMÓS DE ESCALANTE], *Del Ebro al Tíber*. Recuerdos por Juan García. Madrid, 1864. Páginas 238 y 239.

[18] En la edición que manejamos encontramos referencias de uno y otro en las páginas 142, 143, 165, 374, 376, 385, 386, 407, 431, 436, 443, 445, 454, 499, 516, 535, 539 y 575. Generalmente cita a D. José del Saz Caballero por su segundo apellido.

[19] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 490. Aparece con el apellido Pujols.

[20] JOSÉ RINCÓN LAZCANO, *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909. ENRIQUE SERRANO FATIGATI, *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, precedido de un capítulo sobre escultura castellana en general*, pp. 304 y 305. Madrid, 1912.

[21] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 490.

[22] *De Madrid a Nápoles*, lib. X, p. 490. Entre los nombrados figuran Marcial y Francés; suponemos que se trata del escultor Marcial Aguirre y del pintor Agapito Francés, ambos residentes en Roma.

JUAN BAUTISTA CRESCENCIO Y LA ARQUITECTURA CORTESANA ESPAÑOLA (1617-1635)

POR

RENE TAYLOR

ACTUALMENTE en España el italiano Juan Bautista Crescencio no goza de muy buena prensa. Esto se debe en gran parte al insensato chauvinismo promovido por el extinto régimen franquista, que casi imponía la obligación de silenciar la aportación hecha por extranjeros al desarrollo del arte y de la cultura española. Todo tenía necesariamente que ser autóctono. Críticos y eruditos del siglo pasado, a pesar de tener bastante menos información y medios de juicio que nosotros, llegaron a una apreciación más equilibrada de sus méritos, asignándole un papel de no poca importancia en la evolución de las artes durante las primeras décadas del siglo XVII. Creemos que estaban más en lo cierto que sus actuales detractores. Estos últimos suelen representarle como poco más que un hábil cortesano al servicio de la Casa de Austria, que logró encumbrarse a expensas de hombres más dignos gracias a una serie de favorables circunstancias políticas y sociales, en especial la de haber sido hermano de un prominente cardenal. Sería inútil mantener que tales consideraciones no intervinieron en su ascenso. Sin embargo, esto no justifica el intento de relegarle al olvido y sobre todo de negarle la paternidad del proyecto original del Panteón de El Escorial, una de las obras maestras de la arquitectura de principios del siglo XVII en España (Fig. 1 y 2). Ahora se suele asignarlo a otro por el mero hecho de haber sido español, mientras que Crescencio fue de origen italiano.

Todavía no existe ninguna biografía adecuada de Crescencio. Era romano, nacido en la parroquia de San Eustaquio el 17 de enero de 1577 [1]. De estirpe aristocrática, pues pertenecía a una de las familias más antiguas y preclaras de Roma, fue el cuarto y último hijo de Virgilio Crescencio y Constanza del Drago [2]. Aunque su padre y un tío suyo llamado Octavio habían sido algún tiempo *Conservatore* del senado romano, la

familia era conocida más bien por sus enlaces eclesiásticos, y había mantenido estrechas relaciones con San Felipe Neri y San Camilo de Lelis [3]. En 1542 otro tío suyo, el cardenal Marcelo Crescencio, fue designado legado *a latere* por el Papa Paulo III y como tal presidió varias sesiones del Concilio de Trento [4]. Los tres hermanos mayores de Juan Bautista todos abrazaron la carrera eclesiástica. El segundo, Pedro Pablo, recibió el capelo en 1611. Obispo sucesivamente de Rieti, Orvieto y Porto, llegó a ser uno de los más destacados prelados de su época [5]. Sólo nuestro Juan Bautista mantuvo toda su vida su condición de lego.

Como en el curso de este artículo no se tratará de su etapa romana, nos limitaremos a mencionar dos hechos que son de interés en relación con sus años en España. El primero es que estableció una academia de arte en la residencia familiar en la Via de San Eustaquio en Roma. En esta academia jóvenes inclinados a las artes podían estudiar no sólo la pintura, en la que Juan Bautista era adepto, sino la arquitectura también [6]. Notable producto de esta academia fue el arquitecto Nicolás Sebregundio, que intervino en el Palacio Crescencio, proyectado según Ferreiro y Falda por Juan Bautista (Figs. 3 y 4) [7]. El segundo punto es que el Papa Paulo V, poco después de su elección, nombró a su hermano, el cardenal, miembro de la Congregación de la Reverenda Fábrica de San Pedro [8] y a Juan Bautista Superintendente de los Edificios Públicos y Obras de Arte dentro de los Estados Pontificios. Al mismo tiempo designó a este último Superintendente de la Capilla Paolina [9]. Estos acontecimientos claramente vinculan a Juan Bautista con las artes de la arquitectura y la pintura, con las que estaría relacionado más tarde en España.

Salió de Roma al parecer en 1617 en el séquito del cardenal Zapata, arzobispo de Toledo, que era amigo de su hermano Pedro Pablo. Al llegar a España, según nos cuenta Baglione en sus *Vidas* de 1642, pintó un cuadro para el rey Felipe III, que tuvo muy buena acogida por parte del monarca [10]. Como resultado de esto fue inducido a someter un proyecto en un certamen que se había convocado con el objeto de terminar el Panteón de El Escorial. Su dibujo fue expuesto, junto con los demás, en la galería del monasterio. Fueron examinados por el rey que se pro-

nunció en favor del de Crescencio [11]. Al mismo tiempo se le invitó a hacerse cargo de la realización de su proyecto.

No hay razón para dudar del relato de Baglione [12]. Certámenes de esta índole eran bastante corrientes. Basta con recordar el que se organizó con motivo de la construcción de la Capilla de San Isidro en San Andrés [13]. Pero cabe preguntarnos: ¿por qué el rey Felipe quedó tan impresionado por el proyecto del italiano? Podemos insinuar dos razones: en primer lugar su originalidad y en segundo su presentación.

Entre las trazas de El Escorial conservadas en el Palacio Real de Madrid existe una que representa un corte longitudinal de la iglesia. Atribuída a Juan Bautista de Toledo, fue al parecer una de las versiones desechadas por Felipe II [14]. Sin embargo reviste gran interés porque es el primer dibujo en que aparece el Panteón. Consiste en una sencilla cripta de forma circular situada inmediatamente debajo del santuario (Figura 5). A la derecha se divisan dos estructuras abovedadas, una colocada sobre la otra. A la izquierda hay una tercera, de dimensiones menores, situada casi exactamente debajo del altar mayor. Estos mismos elementos figuran en la quinta lámina, fechada 1587, que Pedro Perrete grabó para Juan de Herrera (Fig. 6), aunque en este caso la cripta aparece articulada por medio de pilastras lisas arquitrabadas y se divisan claramente dos puertas [15]. En el *Svmario y Breve Declaracio*, el librito que Herrera redactó para explicar las láminas, el arquitecto nos revela que la cripta no era en aquella fecha un mausoleo sino una capilla funeraria con un coro alto y otro bajo, siendo éstos los elementos situados a la derecha. El pequeño a la izquierda era una bóveda destinada a los entierros reales [16].

Fray José de Sigüenza nos aclara que el deseo original de Felipe II había sido el de situar las tumbas en unos huecos dentro de la misma capilla, pero que luego decidió mantener la capilla y la bóveda real como dos entidades completamente separadas e inconexas. La razón que le indujo a mudar de parecer fue que la capilla resultó ser lóbrega, lejana y de difícil acceso. Además consideró, según las propias palabras del Padre Sigüenza, "que tendría también no sé qué indecencia andar entre los ataúdes..." [17] Esta última frase es harto reveladora: demuestra sin lugar

a dudas que la disposición actual de las sepulturas dentro del Panteón no era la que Felipe II ideó en un principio, puesto que según están dispuestas en la actualidad resulta imposible transitar entre ellas.

Existían poderosas razones en favor de colocar los cuerpos de los reyes difuntos dentro de la capilla proyectada con ese propósito por Juan Bautista de Toledo. En primer lugar estructuras de forma circular o poligonal hacían alusión a ciertos conceptos de carácter cosmológico universalmente aceptados en aquella época [18]. Al mismo tiempo el empleo de estas formas para tumbas y mausoleos remontaba a la Antigüedad [19]. Un número de estas construcciones estaba asociado con destacadas figuras del período clásico [20]. Además, durante los primeros siglos del Cristianismo los restos y la memoria de los fieles, sobre todo si habían muerto mártires, fueron perpetuados en monumentos de esta índole llamados *memoriae* y *martyria* [21]. El ejemplo más venerado de todos fue desde luego la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, erigida por iniciativa del emperador Constantino [22]. Fue proyectada en forma de círculo y, a pesar de haber sufrido adiciones y modificaciones a lo largo de los siglos, retuvo siempre su configuración circular [23]. Era, pues, singularmente apropiado que los soberanos españoles de la Casa de Austria, que recababan el título de reyes de Jerusalén, fueran sepultados en un recinto cuya forma recordaba la del Anástasis [24].

Al elaborar su proyecto Crescencio tendría presentes un notable número de precedentes en tierras italianas de forma circular y poligonal. Uno de los más famosos, el Panteón de Roma, convertido en el siglo VII en *martyrium* bajo la advocación de Sancta Maria ad Martyres [25], estaba situado a pocos pasos del Palacio Crescencio. De ahí el Panteón de El Escorial derivó su nombre. Dos otros, apenas menos conocidos, eran el Baptisterio de San Juan de Letrán en Roma [26] y el Baptisterio de Florencia [27], ambos de forma octogonal. Este último está claramente inspirado en el Panteón romano, y en efecto en la época de Crescencio era considerado como un auténtico monumento de la Baja Antigüedad clásica. Está revestido de ricos mármoles e incorpora profundos huecos en los lados. En los ángulos hay columnas corintias pareadas, dispuestas de la

misma manera que en el Panteón escurialense. Es significativo que por lo menos en Italia construcciones de este tipo, sean romanas, proto-renacentistas o renacentistas, casi siempre están articuladas por medio de soportes pertenecientes al orden corintio.

Al llegar a la época del humanismo hubo un renovado interés por estructuras religiosas en forma de círculo o polígono [28]. En 1434 Brunelleschi comenzó en Florencia la iglesia de Santa María de los Angeles sobre planta octogonal, aunque apenas fue sacada de cimientos. Diez años más tarde en aquella misma ciudad se inició la cabecera dodecagonal de la Santísima Anunciación en la que intervinieron Michelozzo y Alberti [29]. Más tarde, según parece, este último pensó agregar un ábside poligonal al Templo Malatestiano en Rimini, coronado de una gran cúpula [30]. De hacia 1490 es la sacristía octogonal de Santo Spirito en Florencia con pilastras corintias pareadas como en el Baptisterio de la catedral. Pero el punto culminante de esta tendencia que marca la transición del Alto al Pleno Renacimiento lo representa el pequeño templete circular que Bramante erigió hacia 1510, llamado San Pedro en Montorio, en el lugar donde se creía que el Apóstol había sufrido martirio. Por tanto puede ser considerado como un auténtico *martyrium* [31].

Varios monumentos de este tipo fueron construidos concretamente como capillas funerarias. Notables son la Capilla Trivulzio en San Nazario en Brolio de Milán de hacia 1509 y la Capilla Caracciolo en San Giovanni a Carbonara en Nápoles, iniciada en 1516. Pero la más llamativa y lujosa de todas se erigió en Florencia a principios del siglo XVII; ésta es la llamada Capilla de los Príncipes en la iglesia de San Lorenzo (Fig. 7). Comenzada en 1604 bajo la dirección de Mateo Nigetti, representaba en aquella época lo más moderno que existía en el diseño de mausoleos monumentales [32]. Es de suponer que Crescencio conocería esta obra de primera mano.

La Capilla de los Príncipes y la cripta escurialense tienen ciertos rasgos en común. Ambas son panteones dinásticos. Ambas son de extraordinaria riqueza, decoradas a base del uso de mármoles polícromos realzados con adornos de bronce sobredorado. En ambos ejemplos se utilizó la

pilastra corintia como soporte articulador. Las gigantescas efigies de los príncipes mediceos, parecidos a santos en sus altares, fueron ejecutados por Pedro Tacca, el artífice a quien Crescencio recurriría más tarde para hacer el Crucifijo de bronce destinado al retablo del Panteón [33].

De todas las características que estos dos monumentos tienen en común la más importante es indudablemente la planta octogonal. En el caso del Panteón fue necesario adoptar esta forma por razones prácticas; los huecos tenían que ser rectos para concordar con los costados de los sarcófagos. Sin embargo, existía otra razón quizá de mayor peso por ser más arcana y hermética. Crescencio, como producto de una época saturada de pitagorismo, numerología y geometría mística, no ignoraria que tradicionalmente el número ocho era considerado como el número de la Resurrección. Esta noción, probablemente de origen platónico, fue reiterada con insistencia por los Padres de la Iglesia y otros. La encontramos en San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Clemente de Alejandría, Lactancio, San Jerónimo, San Agustín, Orígenes, Juan Escoto Erigena, etc. [34] Aunque en realidad distintos, el círculo y el octógono llegaron a ser considerados como figuras comparables, por no decir idénticas, puesto que el octógono no era otra cosa que un círculo con ocho puntas enlazadas, dispuestas a lo largo de la circunferencia [35]. Por eso a partir de los *martyria* y *memoriae* de la arquitectura paleocristiana se habían empleado indistintamente formas circulares y octogonales para determinar la planta de iglesias, capillas, baptisterios y mausoleos con connotaciones regenerativas y resureccionistas [36].

Si existen evidentes semejanzas entre la Capilla florentina y el Panteón de El Escorial, las diferencias son igualmente notables. El Panteón es una estructura mucho menos compleja y por tanto menos inquieta que el monumento mediceo. Tiene un mayor sentido de unidad y la impresión que produce es más grave y solemne. La Capilla de los Príncipes cierra el capítulo del Manierismo tardío florentino mientras que el Panteón abre el del Barroco hispánico.

El apego de Nigetti a soluciones tradicionales se nota claramente en la disposición de las sepulturas dentro de la cripta. Permitió precisamente

lo que Felipe II deseó evitar, aunque sin saber como lograrlo: la indecencia de poder andar entre los ataúdes. Crescencio, por el contrario, ofreció una solución completamente inédita al problema, aunque de manifiesta sencillez. Dispuso los sarcófagos en estrechos huecos horizontales, uno sobre otro, hasta llegar a un total de cuatro por lado. De esta manera se evitaba la profanación que suponía poder transitar entre ellos.

No cabe duda que el italiano tendría plena conciencia de que en un principio Felipe II había abrigado el deseo de que en el Panteón se reprodujeran dentro de lo posible las circunstancias de la Iglesia primitiva. Conocería el texto de Fray José de Sigüenza, publicado en 1605, en el que éste expuso las ideas del rey difunto sobre los entierros reales. "Tuuo su Magestad —escribió el fraile— al principio desta fabrica intento de hazer vn como cementerio de los antiguos, donde estuuiessen los cuerpos Reales sepultados, y donde se les hiziessen los oficios y Missas y vigilias, como en la primitiua Iglesia se solian hazer a los martires..."[37]. A la luz de este texto que consideramos fundamental para el génesis del Panteón, Crescencio procedió a idear una solución que permitiría volver al concepto original de Felipe II evitando al mismo tiempo los inconvenientes que se le habían ocurrido al rey. La solución, como hemos recalcado, era totalmente nueva. La arquitectura funeraria renacentista no ofrecía ningún precedente, ni siquiera en Italia. Lo que hizo fue sencillamente adaptar a las circunstancias del Panteón escurialense la disposición de los hipogeos de las catacumbas romanas, entonces recién descubiertas[38]. Los huecos horizontales derivan de los *loculi* superpuestos de las antiguas catacumbas[39]. Crescencio logró convertir en realidad las aspiraciones del rey fundador al identificar a los soberanos españoles de la Casa de Austria con los mártires de la primitiva Iglesia en virtud de la forma y disposición de su cripta mortuoria.

Unos cuatro lustros antes, en 1578, se había dado con la entrada de la catacumba de los Jordanos o de Priscila, perdida durante siglos. Como era de esperar, este acontecimiento causó profunda impresión en la Ciudad Eterna, pues confirmaba de manera indiscutible la tradición histórica de las persecuciones sufridas por los cristianos en los primeros días de la

Iglesia [40]. Este feliz hallazgo condujo al descubrimiento de unas treinta catacumbas más que atravesaban la urbe en todas direcciones.

La tarea de explorar estos recintos subterráneos de manera meticulosa y científica recayó en un erudito llamado Antonio Bosio que la llevó a cabo principalmente entre 1593 y 1600 [41]. Este, como producto del Collegio Romano y la Sapienza, pertenecía precisamente a aquellos círculos contrarreformistas en los que se movían los Crescencio. Que Juan Bautista, descrito como "persona de mucha observacion, y cuydadoso estudio de las antiguas, y modernas Fabricas, celebradas en Roma, de donde era natural" [42], hubiera tenido noticia de estos hallazgos y sentido profundo interés por ellos apenas necesita subrayarse. También hubiera sabido por el Martirologio y otras fuentes antiguas que varios de sus supuestos antepasados, de nombre Crescentius, habían sufrido por su fe. Uno, degollado en la Via Salaria bajo Diocleciano, había sido sepultado en la catacumba de Priscila, mientras que los restos de otro habían sido inhumados en la de San Lorenzo [43].

Hay que señalar en este punto que la primera de las catacumbas no fue descubierta hasta quince años después de haberse iniciado la construcción de El Escorial y las exploraciones de Bosio no se llevaron a cabo hasta una fecha todavía más avanzada. Por consiguiente "el cementerio de los antiguos" que, según el Padre Sigüenza, Felipe II quiso en un principio evocar en el Panteón no parece tener ningún enlace con las catacumbas, puesto que en esa fecha todavía no se habían descubierto. Por otra parte no es de extrañar, a la luz de lo expuesto, que Felipe III hubiera sentido preferencia por el proyecto de Crescencio por encima de todos los demás. Sus ventajas eran manifiestas: permitía volver a la idea original de su padre, evitaba el tránsito entre las sepulturas, identificaba a los reyes difuntos con el sacrificio de Jesucristo y los mártires de la Iglesia, y proporcionaba a los bultos reales un recinto fúnebre en el que dignamente podrían esperar el día de la Resurrección de la Carne [44].

En cuanto a la forma de los sepulcros Crescencio aquí se mostró menos original. Buscó inspiración en aquellos arcones de nogal, entonces muy en boga en Italia pero que en España apenas tenían equivalente, llamados

por su parecido a ataúdes *casse* o *cassoni a sepolchro*. Generalmente montados sobre patas en forma de garra, solían estar decorados con exuberante talla [45]. Sarcófagos de este tipo, que con frecuencia incorporan una efigie yacente del difunto, eran corrientes en Italia, aunque casi siempre resultan ser más severos de líneas que los arcones domésticos [46]. Los ejemplos del Panteón de El Escorial llaman la atención precisamente por su aspecto de inusitada riqueza, lograda mediante el contraste entre la estructura de mármol pardo y los elementos decorativos hechos de bronce sobredorado. Como los nichos que ocuparían no se iban a sellar con *tegulae* de piedra o mármol, como era costumbre en las catacumbas, se colocó una exuberante cartela de bronce en el centro de cada sarcófago para grabar en ella el epígrafe identificador.

Apenas menos importante que la originalidad del proyecto de Crescencio sería la calidad de la traza que sometió al juicio del rey. Buscaría impresionar a su futuro mecenas por todos los medios a su alcance y no menos por la excelencia de su dibujo. Cualquiera que esté familiarizado con dibujos arquitectónicos españoles de esta época sabe que en cuanto a presentación resultan ser singularmente sobrios comparados con los de otros países. Puesto que proponía emplear mármoles polícromos en profusión, realzados con bronces sobredorados, no resultaría difícil para el italiano, como pintor, avivar su proyecto con lavados de color de manera que eclipsó los dibujos de todos sus rivales.

Como Superintendente del Panteón se le adjudicó a Crescencio el alto salario de 100 ducados mensuales, acrecentados posteriormente a 140 [47]. Sabemos que el trabajo en las canteras se inició por lo menos en 1618 bajo la supervisión del aparejador de las Obras Reales, Pedro de Lizargarate [48]. En aquel mismo año se hicieron pagos por la construcción, talla y pintura de modelos para columnas y pilastras. La intervención de un escultor llamado Antonio de Herrera en estas labores da a entender que desde un principio los soportes fueron del orden corintio y que su cometido principal era el de tallar los capiteles [49]. Varios años más tarde este mismo artífice declaró que había trabajo en todos los modelos hechos para los soportes del Panteón [50].

Todo esto suscita un número de interrogantes. La mención no sólo de pilastras sino también de columnas en esta temprana etapa de la empresa nos presenta con el problema de saber exactamente como Crescencio se proponía articular el interior. ¿Quiso introducir columnas exentas en el cuerpo del octógono como las que hay en el Panteón de Roma y el Baptisterio de Florencia? Por otra parte la declaración del escultor Antonio de Herrera confirma que el proyecto original sufrió cierto número de modificaciones antes de que se llegara a una solución final.

En mayo de 1619 Crescencio regresó a Italia con cartas de recomendación dirigidas a varios prominentes personajes con el fin de reclutar un número de broncistas [51]. Los nombres de algunos de estos fueron mencionados por Baglione en su libro y constituye un tributo a la veracidad de sus fuentes el que todos figuren en las cuentas de la obra [52]. Antes de finalizarse el año ya se encontraba de nuevo en España [53], que no parece haber abandonado más.

A su regreso a Madrid el proyecto existente del Panteón fue revisado probablemente como resultado de sus meses en Italia. Una vez vuelto a su patria hubiera mirado las cosas con ojos distintos y notado la tendencia hacia una nueva sencillez y monumentalidad, aunque no desprovista de opulencia. A partir de entonces se requirió que los bloques de piedra serpentina que se extraían de las canteras de Toledo fueran más largos. Se decidió también que se hicieran las pilastras de mármol de Tortosa y además conformes a un modelo distinto [54]. Si originalmente Crescencio proyectó incorporar columnas en el cuerpo del recinto, éstas quedaron suprimidas. El rey aprobó el proyecto que no se podía modificar sustancialmente sin su expreso consentimiento.

Ningún documento hallado hasta la fecha hace referencia a obras en el interior de la cripta, sólo a trabajos preliminares como el de extraer piedra de las canteras y hacer modelos. Por lo tanto es de suponer que no se emprendió nada. La única excepción pudo haber sido la de profundizar la cripta varios pies. Esto se hacía necesario para dar cabida a todos los elementos del proyecto de Crescencio, ya que éste había desechado el orden arquitrabado del grabado de Perrete (Fig. 6) en favor del orden

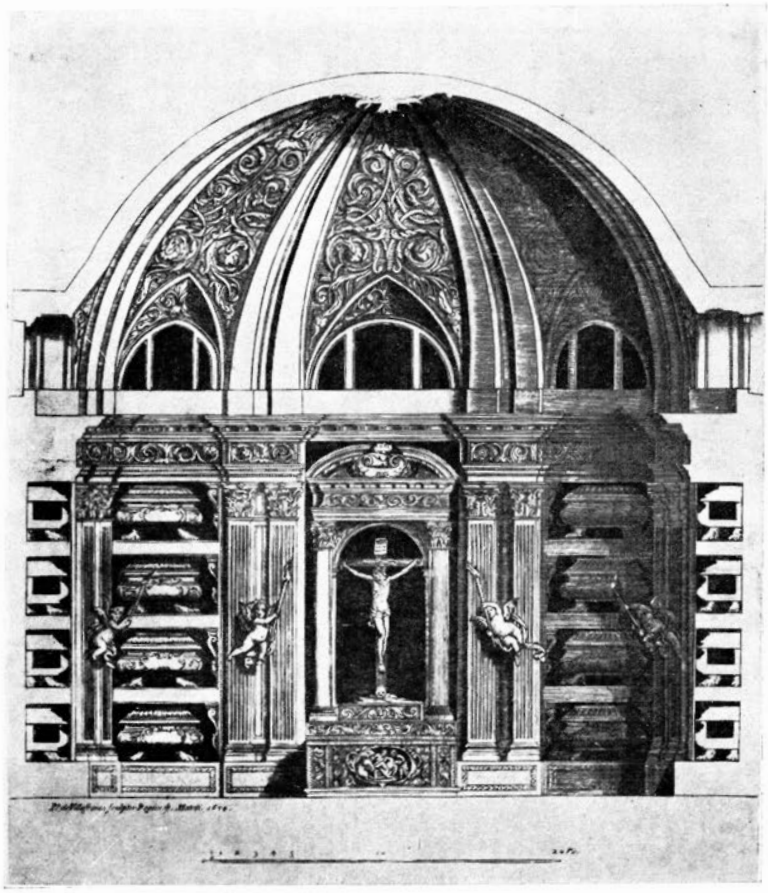


FIG. 1. El Escorial, Panteón, Interior.

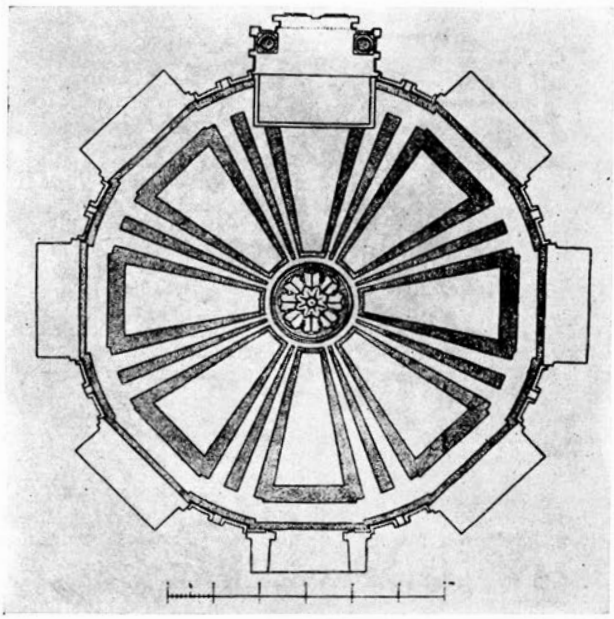


FIG. 2. El Escorial, Panteón. Planta.

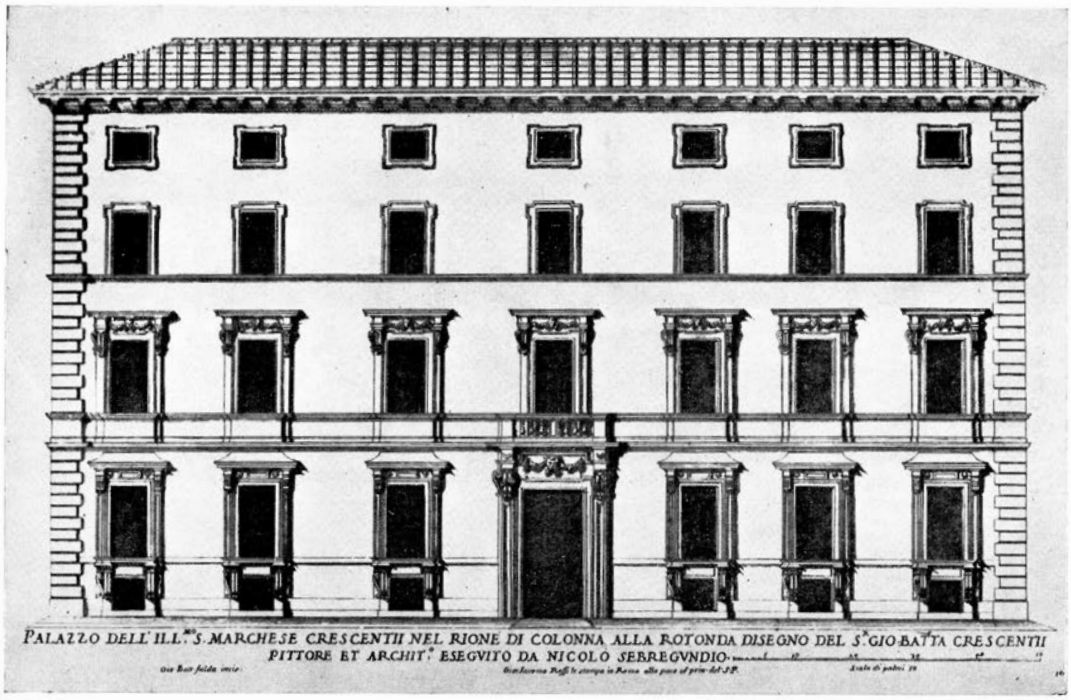


FIG. 3. Roma, Palacio Crescencio, Fachada.

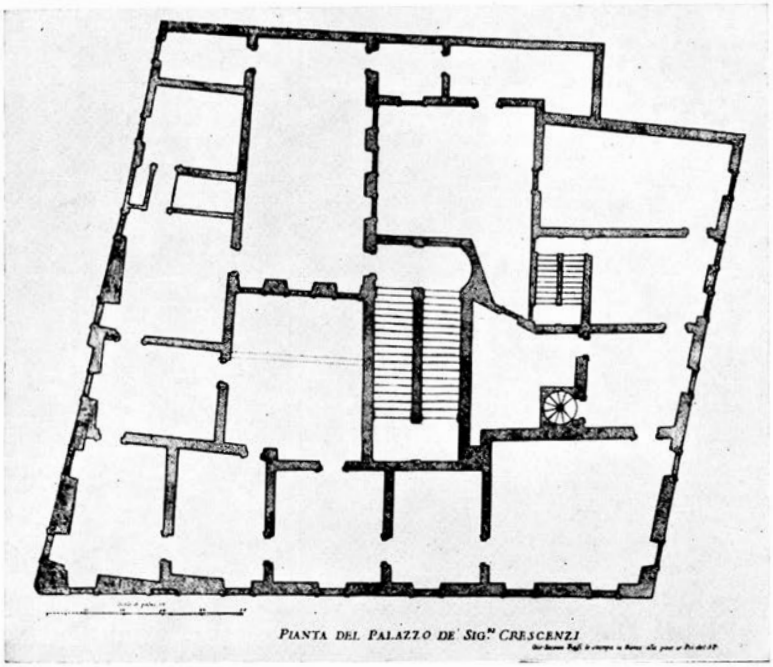


FIG. 4. Roma, Palacio Crescencio, Planta.

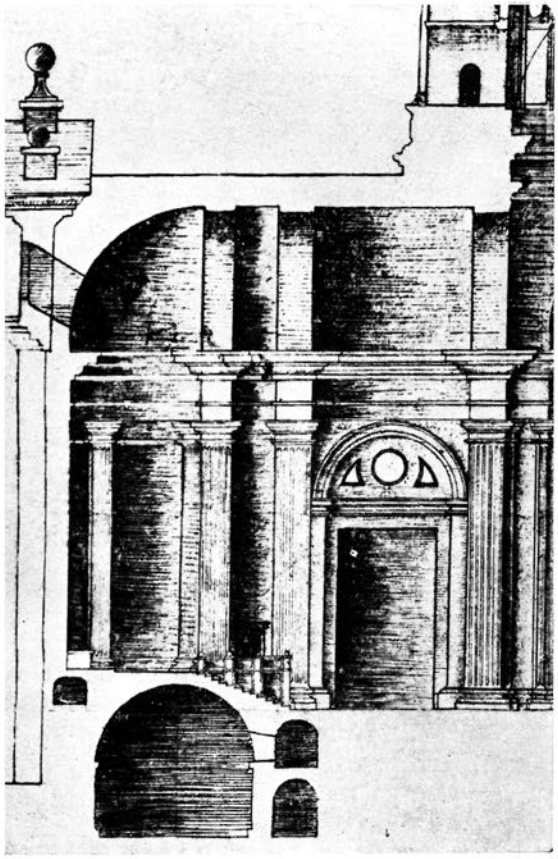


FIG. 5. El Escorial, Cabecera de la iglesia (Detalle de dibujo en la Biblioteca de Palacio).

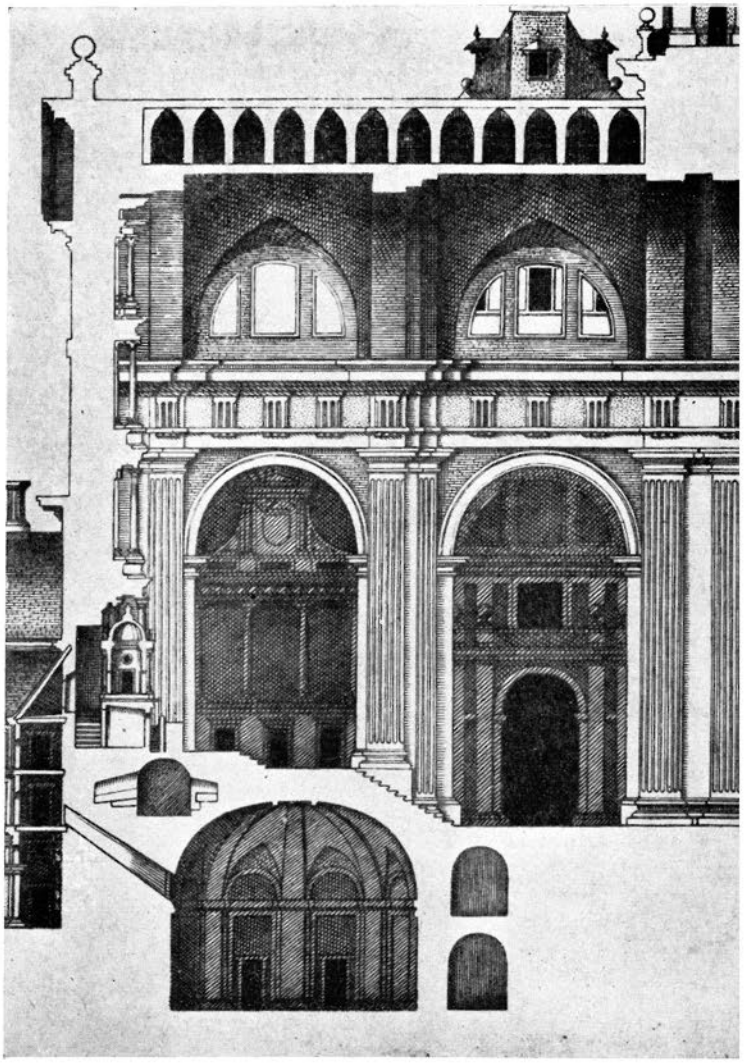


FIG. 6. El Escorial, Cabecera de la iglesia (Detalle de un grabado de Pedro Perrete).

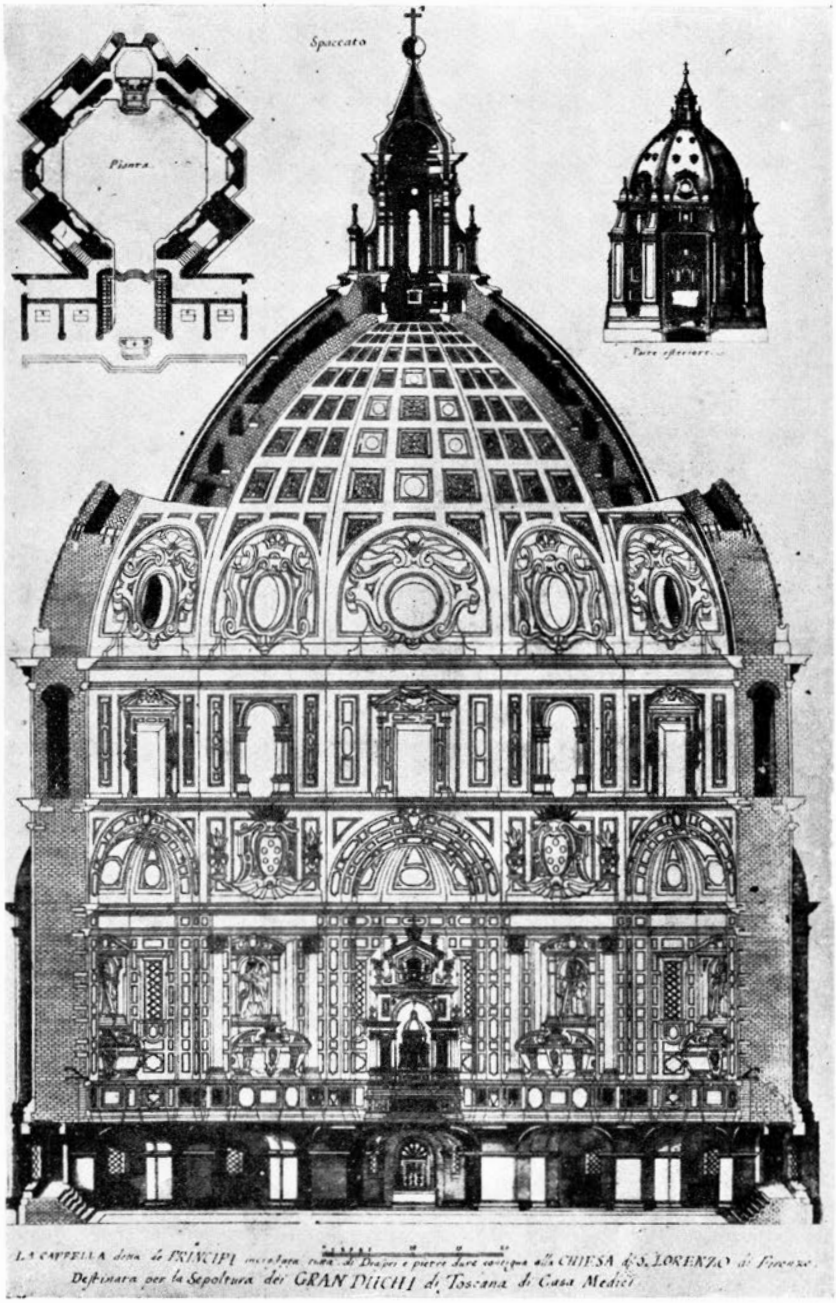


FIG. 7. Florencia, San Lorenzo, Capilla de los Príncipes.

corintio con su correspondiente entablamento completo (Fig. 1). Pero en realidad ignoramos exactamente en que momento esta operación se llevó a cabo.

El primero de los pliegos de condiciones y especificaciones redactados para la ejecución del revestimiento pétreo del interior, lleva la fecha del 10 de diciembre de 1619, cuando Crescencio se encontraba de nuevo en España. Esto indica que no se tomó ninguna determinación en cuanto a la traza mientras él estuviese fuera ni se aprovecharon de su ausencia para imponer otra. Todo se hizo con él presente y con su participación. Firmado por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras reales, y Pedro de Lizargarate, este primer pliego sólo abarcó la construcción del octógono propiamente dicho hasta la cornisa [55].

El 14 del mes siguiente Crescencio a la cabeza de un grupo de canteros sometió la postura más baja para la ejecución de esta primera etapa de la obra y en consecuencia se quedó con ella [56]. Tenía que terminarla dentro de dos años. Queda evidente pues que el italiano estuvo relacionado con la parte de cantería desde el principio. Sin embargo, tenemos que preguntarnos por qué intervino personalmente en las ofertas. Puede ser que fuera debido al afán de lucro, ya que en obras de esta índole es casi siempre el contratista el que se queda con el grueso del beneficio. Por otra parte hay que tener presente que su condición aristocrática no le hubiera permitido rebajarse al nivel de un maestro de obras cualquiera. Una segunda razón pudo haber sido que su rival, un sujeto llamado Miguel del Valle, en asociación con otro de nombre Gaspar Ordóñez, había suscrito algunos meses antes el contrato para la construcción de la nueva fachada del Alcázar de Madrid conforme al proyecto de Juan Gómez de Mora. Del Valle, que posiblemente era un protegido de Mora, propuso emplear un sustituto en San Lorenzo a pesar de que eso quedaba rigurosamente prohibido por una de las cláusulas del pliego de condiciones. En vista de que no existía ninguna garantía acerca de la identidad del sustituto y de su capacidad, es posible que Crescencio se haya sentido receloso y en consecuencia adoptara el recurso de encabezar una cuadrilla propia con el propósito de frustrar las pretensiones de Del Valle. De ser así, los

hechos estaban destinados a darle toda la razón, ya que posteriormente Del Valle estuvo envuelto en una serie de fraudes en la obra del Alcázar, un turbio negocio en el que tanto Gómez de Mora como Lizargarate parecen haber estado involucrados [57].

El segundo pliego de condiciones y especificaciones, igualmente firmado por Mora y Lizargarate, lleva la fecha del 15 de abril de 1620. Este abarcaba la ejecución de la cúpula y los sarcófagos [58]. En ambos pliegos se precisaba que la obra tenía que ser llevada a cabo conforme a las trazas suministradas por Juan Gómez de Mora, "trazador y maestro mayor de las Obras Reales". De esta circunstancia J. J. Martín González, quien descubrió los documentos, dedujo que el proyecto total se debía al español. "Gómez de Mora —escribió— es, pues, el verdadero arquitecto". A partir de entonces los historiadores de arte españoles y otros también, a pesar de todas las indicaciones contrarias, han apoyado su opinión con monótona insistencia.

Resulta sumamente extraño que el testimonio de los contemporáneos de Mora no respalde en manera alguna la tesis de Martín González. Ya hemos mencionado el relato de Baglione relativo al certamen de 1617. Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* de 1633 asigna el proyecto original a Crescencio. "Llevaronme —reza el texto— en casa del Marques de la Torre, superintendente de las obras de su Magestad y de la junta de obras y bosques..., digno hermano del Eminentissimo Cardenal Crescencio a quien conoci en Roma en mui grande estimacion: suplicamosle nos enseñasse sus Pinturas; hizolo assi y con afectuoso gusto de todos nos enseño grandes cosas destas Artes del dibujo como quien tan bien las conoce y sabe hazer... entre las cosas que nos enseño fue el modelo que hizo por mandado de su Magestad para los entierros de los Reyes; por cuya traça y govierno se executo en el Escorial, que comunmente llaman el Pantheon..." [59]. Carducho declara sin titubeos que Crescencio hizo el "modelo" del Panteón y además que lo vio con sus propios ojos, afirmación difícil de rebatir. Luego remacha el clavo añadiendo que la obra se llevó a cabo de acuerdo con su "traça y govierno". Que Carducho no estaba mal dispuesto hacia Mora lo demuestran las alabanzas

que unas páginas más adelante le prodiga con motivo de la transformación del Alcázar madrileño [60]. La cuestión es: ¿quién está en lo cierto o Carducho o Martín González? Alternativamente, ¿cómo es posible reconciliar dos testimonios al parecer tan contradictorios?

Anterior incluso al libro de Carducho es la descripción del Panteón, recientemente publicada, que escribió el famoso Cassiano dal Pozzo en ocasión de la visita del cardenal Francisco Barberini, sobrino del Papa Urbano VIII, a El Escorial a mediados de 1626 [61]. Aunque Gómez de Mora acompañó a los distinguidos visitantes [62], fue Crescencio quien les enseñó el Panteón. El relato de Dal Pozzo no sólo resulta interesante por esta razón, sino que nos suministra una detallada descripción del interior que nos permite saber exactamente el estado en que se encontraba en aquel año.

"Per ultimo —escribió— s'andò a uedere sotto l'altar maggiore della chiesa il Panteon, ò uolta, doue si ripporranno i corpi de Rè. Questa è una uolta scompartita in otto lunette, ciascuna delle quali uiene distinta da più pilastretti striati d'ordine corintio, le cui basi e capitelli sono di metallo dorato. Sopra questi capitelli surge una cornice che ricorre per tutto attorno detta uolta ò Pantheon. Questa nel di sotto è ornata di certe rose di metallo, poco sotto questa cornice è un fregietto a modo di fogliami similmente di metallo dorato. Sopra la cornice nasce la lunetta, che è distinta d'un altra cornice, che uien poi riserrata dalli spigoli, che fà la uolta, che sono terminati similmente da fogliami e listoni dell' istesso metallo dorato. Il mezzo della uolta sarà occupato da non so che adornamento pur di metallo a foggia d'un gran rosone dorato, e l'spatio che corre da i due pilastretti agli altri, come s'è detto un nicchio grande diuiso in quattro spartimenti in ciascuno de quali, come in un tauolato posa un'arca sepulcrale simile a quelle casse, che s'usarano un tempo fà fatte di noce, che si dicon casse a sepolcro; hanno l'coperchio assai basso e ricinto di metallo dorato.

Il marmo di tutta la uolta e dell'arche e mischio ond... chiaro, e scuro dico bigio chiaro e bigio scuro. I pilastretti sono di mischio giallo e rossiccio, che diciamo brocatello. Sono dunque gli ordini di queste casse otto,

a quattro casse per ciascuno, se mal non mi ricordo, uiene un'ordine rotto dalla porta, e la scala sarà de medesimi marmi adornata pure di spigoli e fregi di metallo. Non u'è finestra alguna, ui sarà continente certo numero di lampade.

Hà la sopraintendenza di questa opera il Marchese Crescentii, fratello del Cardinale, vescouo di Oruieto. Lui stesso fù che condusse il Signore Cardinale hauendo fatto accendere due torcie, e disse che era bisognato andare a fondo più di quel che uoleua; perche riuscendo questa sotto l'altar grande, dubitaua di non l'indebolire, e che sarebbe gia finita, se pagassero i maestri, i principali de quali eran genouesi e d'altre nationi italiane. Andauano creditori di circa quattro milla scudi al ritorno, che si fè su da questa uolta."

Queda claro por esta descripción que en 1626, es decir seis años después de comenzada, la obra se encontraba en un estado sorprendentemente adelantado. Faltaban ciertos elementos importantes como la solería, los bronces de la bóveda y el florón central. Tampoco se menciona el altar. Como indica Dal Pozzo sólo la conocida penuria de la Casa de Austria impedía que se concluyera rápidamente.

En 1657 se publicó la *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* de Fray Francisco de los Santos. Aunque dedica bastantes páginas al Panteón, no nombra a Gómez de Mora entre los que intervinieron en su realización, y esto a pesar de que su libro salió a luz sólo tres años después de terminada la obra, cuando la memoria de los acontecimientos se mantendría todavía fresca. Aparte del prior, Fray Nicolás de Madrid, el fraile cronista no cita por nombre más que a cuatro personas en relación con el Panteón. Estos son Crescencio, Lizargarate, Alonso Carbonel y el italiano Bartolomé Zumbigo, es decir, a dos arquitectos y dos constructores [63]. Parece extraño que hubiera mencionado a figuras secundarias como Lizargarate y Zumbigo, pero silenciado el nombre del maestro que supuestamente ideó el monumento. ¿O podría ser que, no obstante los documentos de Simancas, el papel de Mora en el génesis del Panteón, es decir en el proceso creativo, fue inexistente y en consecuencia el autor no halló motivo para mencionarle?

El texto pertinente en el libro del Padre Santos relativo a Crescencio y Lizargarate reza como sigue: "Vinieron Artifices de diversas partes, en quien se hallavan las prendas que han de tener los que son Maestros consumados en la Arquitectura: El principal de todos fue Juan Bautista Crecencio... El otro fue Pedro Lizargarate, Vizcayno; con cuya direccion se hizieron luego diversas trazas para el mejor acierto de lo que su Magestad deseava ver executado en Bronzes, y Marmoles, y viendo que su gusto era que en el mesmo lugar que eligió el Rey su Padre al principio, en aquella Iglesia, o Capilla mas profunda, se fabricasse un Entierro, como convenia, reparando, y advirtiendo en el estado, y capacidad del hueco, le hallaron necessitado de más altura, para la buena proporcion que pedia aquella Pieza. Dieronsela, rebaxando el suelo cinco pies y medio mas de lo que antes tenia: y elegida la Traza de mejor gusto, para todo lo que se avia de obrar, entre algunas que se hizieron, se començo a executar el año de mil y seiscientos y diez y siete."

Varios puntos, generalmente pasados por alto, emergen del citado texto del Padre Santos. En primer lugar de los diversos "maestros consumados en la Arquitectura", que intervinieron en el Panteón, asigna a Crescencio el papel de "principal de todos". En segundo lugar no cabe duda que la frase "con cuya direccion se hizieron luego diversas Trazas para el mejor acierto de lo que su Magestad deseava ver executado en Bronzes, y Marmoles..." se refiere tanto o más a Crescencio que a Lizargarate, ya que este último nunca parece haber intervenido en la parte de los bronces. Por último se hace expresa mención de una "Traza de mejor gusto, para todo lo que se avia de obrar". Esta es la traza universal que incluía no solamente la estructura pétrea sino la decoración metálica también.

Como podemos comprobar, Fray Francisco de los Santos habla de las trazas para el Panteón sólo en términos muy generales. Lázaro Díez del Valle en su *Epílogo y Nomenclatura,* fechado dos años más tarde, es bastante más concreto. Se refiere a Crescencio como "excelentisimo Arquitecto dibujante". Luego añade: "Su ingenio y sabiduria en el nobilisimo arte de la Arquitectura lo manifiesta verdaderamente en la maravillosa traza que dio del Panteon de S. Lorenzo el Real del Escurial..." [64]. No sólo hace

hincapié en la capacidad del italiano como proyectista y dibujante, sino que parece haber conocido el dibujo autógrafo, como lo había conocido Carducho.

Don Gaspar de Fuensalida, Grefier del rey, en el testimonio que emitió a favor de Velázquez en las pruebas de hábito del pintor, hizo referencia a Crescencio como "gran tracista" [65]. Si, como muchos mantienen, no trazó nada de importancia, ¿por qué llamarle "gran tracista"? Pero lo que quizás constituya la prueba más contundente de la intervención de éste en el Panteón como proyectista proviene de una carta escrita a Felipe IV por el prior de El Escorial, Fray Nicolás de Madrid. Aunque carece de fecha, debió escribirla en el curso del año 1648. En ella dice categóricamente que el primitivo altar del Panteón, sustituido más adelante por el actual, había sido proyectado por Crescencio [66]. Esta circunstancia plantea dos interrogantes. ¿Se limitaría la participación del italiano en las trazas del revestimiento interior exclusivamente al altar? Y si, como mantiene Martín González, Gómez de Mora ideó todo lo demás de la estructura, ¿por qué no se recurrió al maestro mayor para la traza del altar también?

En todo este sinfín de interrogantes y aparentes contradicciones el problema fundamental es como compaginar el texto de los papeles hallados por Martín González con el testimonio unánime de los contemporáneos de Crescencio. En general lo más que hoy en día se suele conceder es la intervención de este último en la obra de los bronces [67]. Puede ser que existiera algún proyecto anterior para la parte de piedra hecho por él, pero, si existió, fue desechado en favor de los de Gómez de Mora [68]. Este punto de vista implica la existencia de una curiosa dicotomía en el sentido de que por un lado se le encargó a Mora el proyecto del revestimiento pétreo, mientras que por otro la tarea de proyectar los adornos de bronce recayó en Crescencio. Esto es manifiestamente ilógico. Hubiera resultado en una completa incongruencia artística, máxime en vista de la disparidad entre los dos hombres en cuanto a temperamento, formación y estilo. Nos encontramos, por el contrario, que existe una perfecta fusión de estructura y decoración. Además los documentos no apoyan tal interpretación. Como hemos señalado, el Padre Santos se refiere al proyecto

total en su libro; lo llama "la Traza... para todo lo que se avia de obrar". También se hace mención de ese proyecto en la necrología de Fray Nicolás de Madrid [69]. La explicación lógica del enigma es que la intervención del maestro mayor de la corona en las trazas equivalía al *fiat* real. Tenía la fuerza del visto bueno del rey que quiso que se llevara a cabo conforme a los dibujos acotados de Mora sin que se pudiera modificarlos en nada sin el consentimiento del monarca. De esta manera se mantenía el debido protocolo. Sin embargo, el concepto original procedió de Crescencio y, como hemos visto, el italiano siempre estuvo a la cabeza de la empresa.

Se ha tratado de rebatir este hecho insinuando que en realidad Crescencio no se ocupó más que de los bronces. Sin querer subrayar el hecho evidente de que los bronces son precisamente el elemento más deslumbrante, por no decir barroco, de este interior y si no fuera por ellos perdería gran parte de su efecto, no parece que fuera así. En los documentos aparece con el título de *Superintendente de la obra del Panteón.* Indudablemente lo era, como Cassiano dal Pozzo y Carducho afirman. Al mismo tiempo se le llama *Superintendente de la labor de bronces y adornos,* que también lo era, aunque se ha querido negarle la paternidad incluso de esta parte de la empresa. La verdad es que una función no era incompatible con la otra. Crescencio se preocupó mayormente de los bronces porque se trataba de una labor especializada muy poco cultivada en España, debido sin duda a su excesivo costo. Además retuvo la administración exclusivamente en sus manos, incluso el manejo de los fondos y pagos. No estaba sujeto en la cuestión de gastos ni al Prior del monasterio ni al Contador y Pagador de la corona, como ocurría con todo lo tocante a la obra de piedra [70].

Se ha dicho que se adoptó este procedimiento para evitar roces entre los dos tipos de artífices. No hay porque dudarlo dado lo costoso de vaciar y dorar los bronces. Pero posiblemente hubo otra razón más. Esa era que, según se alegaba, los fondos que llegaban a las manos del Prior, Fray Martín de la Vera, para pagar a los maestros y oficiales de cantería los desviaba a otros usos [71]. Crescencio no podía correr el riesgo de que

los broncistas que había traído de Italia, seguramente a costa de la corona, se le fueran porque no se les pagaba, ya que si se marchaban difícilmente encontraría sustitutos.

La posición de los canteros españoles era muy distinta, debido a que éstos practicaban un oficio corriente en todo el país. Si algunos decidían dejar el trabajo, siempre había buenas perspectivas de conseguir otros. Aunque la penuria real afectaba a todos, incluso a los broncistas, como notó Dal Pozzo [72], los documentos parecen indicar que las principales víctimas eran los españoles [73]. Las protestas elevadas por los canteros como consecuencia de los múltiples atrasos y faltas de pago eran constantes. La situación relativamente desahogada de los italianos fue debida con toda probabilidad a la perspicacia de Crescencio en lograr el manejo de los fondos destinados a los bronces. Era lógico que éste hubiera extendido su protección principalmente a sus compatriotas, ya que hasta cierto punto él se sentiría responsable por ellos por haberles hecho venir a España. Al mismo tiempo explica el sentido de frustración y envidia que cundió entre los demás operarios. Es contra este triste fondo que tenemos que juzgar la animosidad y las críticas despertadas entre ellos en contra de Crescencio, animosidad cuidadosamente atizada por el maestro mayor Juan Gómez de Mora [74].

Parece que desde un principio las relaciones entre ellos distaron mucho de ser cordiales. Esta situación pudo haberse producido por varias razones. Con toda probabilidad Mora había hecho su propio proyecto para el Panteón, pero tuvo la amargura de verlo postergado en favor del de su contrincante Crescencio. Luego éste había sido puesto a la cabeza de la obra, una de las más importantes de la corona, lo que tampoco pudo haberle caído muy bien al maestro mayor. Al mismo tiempo se le adjudicó al italiano un sueldo mucho más alto que el suyo. Hasta tal punto llegó a roerle esta disparidad que se convirtió en una verdadera obsesión. Su reacción fue servirse del descontento prevaleciente para fomentar una campaña de injuria y difamación en contra del otro. Se alegaba que Crescencio con el fin de justificar y perpetuar su sueldo producía innumerables modelos de gran complicación y excesivo gasto; al mismo tiempo se

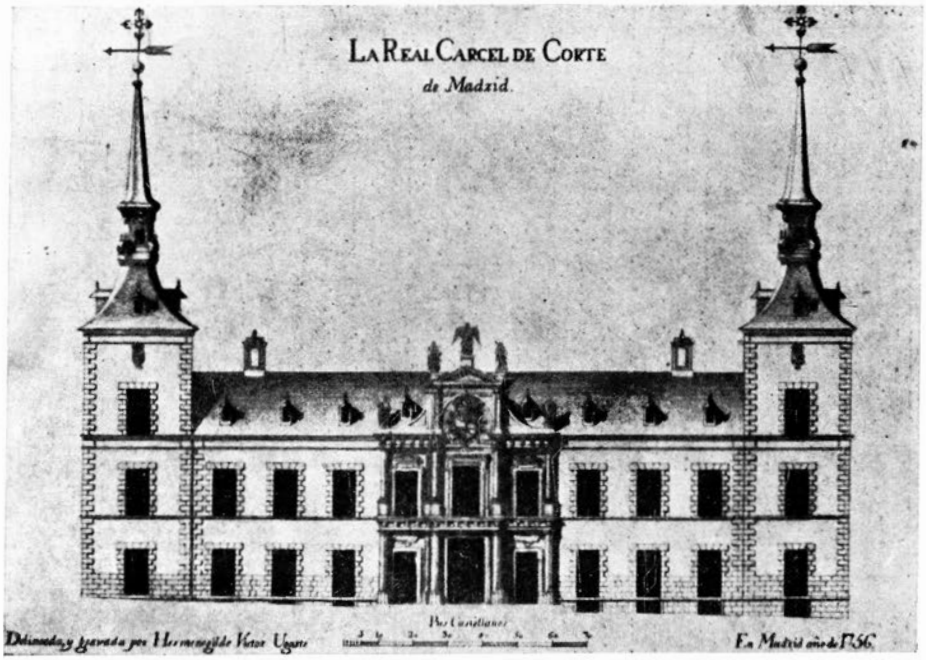


FIG. 8. Madrid, Cárcel de Corte, Fachada (De un grabado del siglo XVIII).

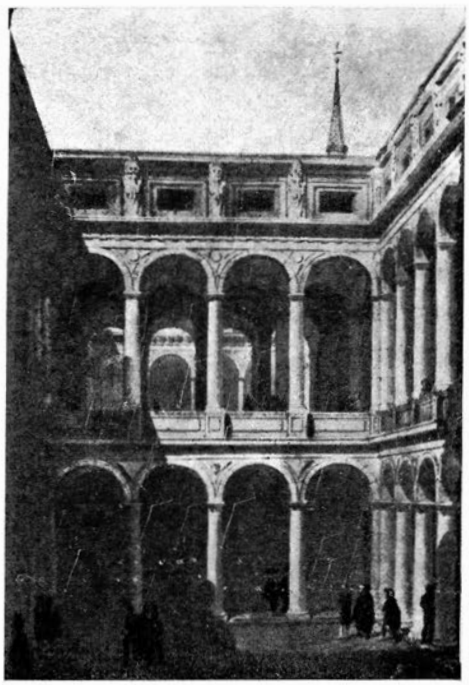


FIG. 9. Madrid, Cárcel de Corte, Patio interior (De un grabado del siglo XIX).

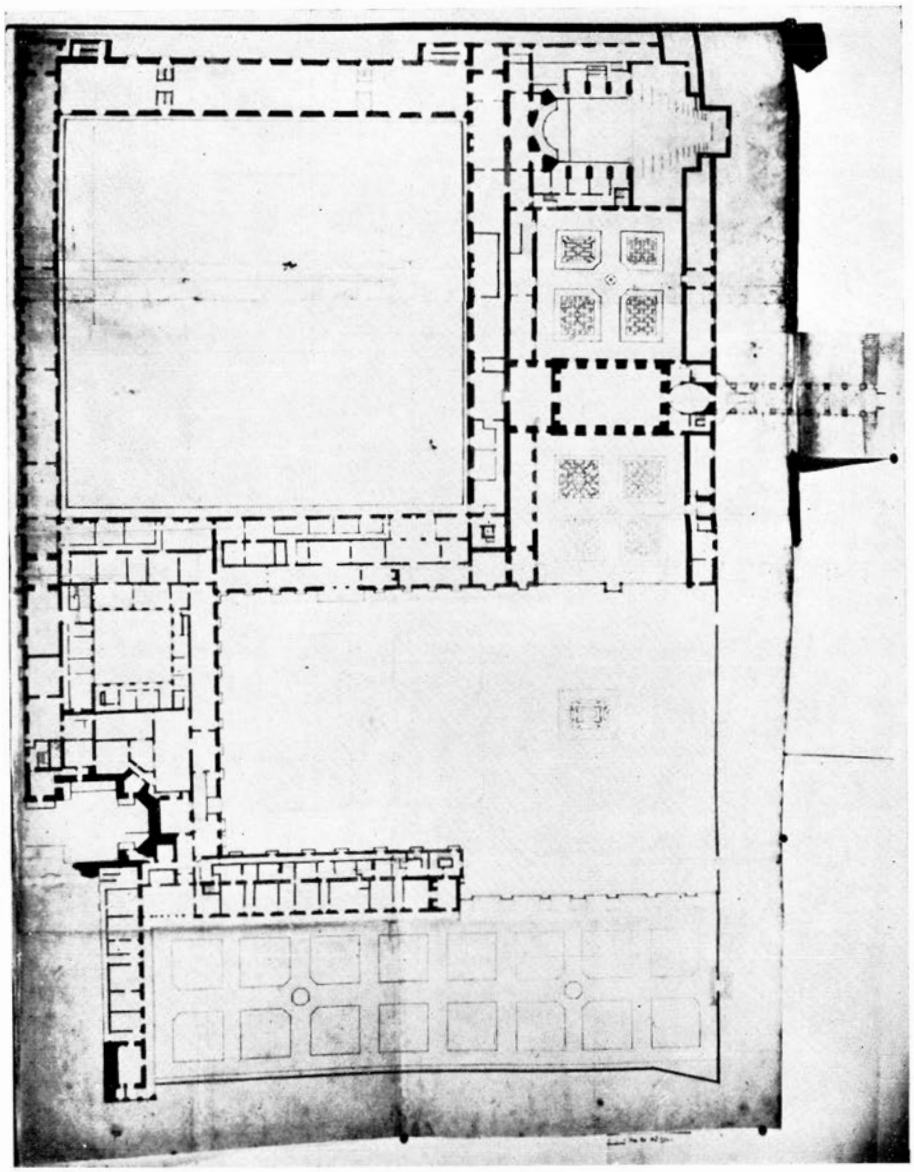


FIG. 10. Planta del Buen Retiro.

decía que no ponía "mano a nada" [75]. Estas acusaciones de que por un lado trabajaba demasiado y por el otro no trabajaba nada suenan completamente contradictorias, a no ser que el maestro mayor fuera tan ingenuo como para pensar que un patricio romano iba a meterse a fundidor.

Estas quejas, algunas de las cuales posiblemente tuvieran su origen en el propio Gómez de Mora, las encauzaba éste con todo cuidado hacia la Junta de Obras y Bosques en la esperanza de que por ese medio llegaría con el tiempo a deshacerse de su detestado rival. Casi llegó a conseguir lo que anhelaba. En 1626 Crescencio, por medio del cardenal Barberini, solicitó permiso para regresar a Italia. Se le contestó "que en acabando la obra que tenia entre manos se le daria, y se le haría merced" [76]. Queda claro que ni Felipe IV ni el Conde-Duque de Olivares estaba dispuesto a conceder mucho crédito al chismorreo de Mora y sus secuaces. Llaguno atribuyó estas rencillas a "aquella emulación envidiosa que suele reinar demasiado entre los profesores de las artes" [77], y no cabe duda que tenía plena razón.

En el curso de la primera mitad de 1626 se le otorgó a Crescencio el título de marqués de la Torre; como hemos visto, ya lo era cuando en junio el cardenal Barberini visitó El Escorial. En octubre de ese mismo año fue armado caballero de Santiago. El mismo mes se le prorrogó un año más su salario de 140 ducados mensuales, lo que da a entender que el rey no estaba disatisfecho con la manera que desempeñaba su cometido. Pero en el curso del siguiente tuvo que sufrir dos de los ataques más feroces montados contra él hasta entonces. A continuación cesaron por completo.

El hecho que con mayor claridad milita en contra de la atribución a Gómez de Mora de lo que el Padre Santos llama "la Traza... para todo lo que se avia de obrar" es que el Panteón no tiene el menor parecido a su estilo. Difícilmente se podría atribuir a un español activo fuera de Andalucía. Mora hubiera producido algo más severo. Además hay que tener presente que en el curso de la segunda campaña, iniciada en 1645, varios elementos, como la solería y el altar, fueron simplificados de ma-

nera que el aspecto original del Panteón era todavía más ajeno al estilo de Mora de lo que es ahora [78].

Un ejemplo servirá de demostración. Mora hubiera descartado el florido orden corintio del interior. Hubiera preferido algo más austero y viril como el orden dórico o el orden arquitrabado tal como aparece en el grabado de Perrete de 1585 (Fig. 6). No hay en su obra pétrea un solo ejemplo documentado del empleo del orden corintio, salvo en alguna portada de poca consecuencia. En 1642 Mora, entonces desterrado a Murcia, fue llamado a Madrid para agregarse a la junta de peritos reunida para dictaminar sobre el proyecto presentado por el escultor Pedro de la Torre para la Capilla de San Isidro en la iglesia parroquial de San Andrés. En el curso de la discusión, por cierto bastante borrascosa, Mora criticó acerbamente el empleo por parte de Torre del orden corintio para articular el conjunto. "Se ha de guardar la orden dorica —afirmó— por ser una de las cinco mas pertenecientes a cosas de piedra y jaspe, porque haciendose de la orden corintia o composita obligaría a hacer muchos adornos, bases, capiteles y follajes, y esto seria de mucho gasto y de mucho tiempo" [79]. Estas palabras constituyen un eco evidente de las quejas levantadas contra Crescencio doce años antes en el sentido de que producía excesivos proyectos de lenta ejecución y subido costo.

Otro elemento, ya mencionado, totalmente ajeno al estilo de Mora, son los sarcófagos de mármol pardo. Cassiano dal Pozzo se dio cuenta en seguida de su procedencia italiana [80]. Además para asegurar que quedaran terminados con el debido esmero se confió su ejecución a un italiano, el marmolista Bartolomé Zumbigo, cuya destreza técnica tanto alabó el Padre Santos [81]. Otro rasgo italiano, pequeño pero significativo, es la presencia de pequeñas ménsulas [82] de bronce en forma de voluta, colocadas en los extremos de los nichos sepulcrales. Son puramente decorativas. Sin duda Mora las hubiera suprimido por considerarlas superfluas y de ninguna utilidad. No obstante, en Italia en aquella época eran corrientes. Fueron empleadas extensamente, por ejemplo, en la fachada del Palacio Crescencio en Roma (Fig. 3).

Ha sido costumbre considerar el antagonismo existente entre Mora y Crescencio como algo puramente personal. No se ha sabido comprender que estaban envueltas cuestiones mucho más importantes que el chauvinismo y la envidia que se dejan entrever en los documentos. Para comprender lo que estaba en juego hay que tener presente las circunstancias prevalecientes en España en aquel tiempo y las diferencias que existían entre este país e Italia en la manera de enfocar la arquitectura y la construcción. De algún modo hay que reconciliar las críticas de Gómez de Mora en contra de Crescencio, ya que no cabe duda que éstas fueron en gran parte promovidas por el maestro mayor, con la popularidad del italiano entre los demás artistas y su progresivo ascenso en la corte. Este ascenso culminó en 1630 con su nombramiento a la Junta de Obras y Bosques y a la Superintendencia de las Obras Reales.

Azcárate ya citó algunas partes de la cédula de Felipe IV [83], pero merece la pena reproducirlo *in extenso*, pues nos da una idea bastante distinta a la corriente de las habilidades del patricio romano. "Teniendo consideración —reza el texto— a la suficiencia y otras buenas partes que concurren en vos, Juan Bautista Cresencio, marques de la Torre, y a lo bien que me habeis servido en todo lo que os he encomendado, particularmente en la superintendencia de la obra del panteon del monasterio real de San Lorenzo, y que puede ser vuestra persona y asistencia de mucho effeto en la junta que por mi mandato se hace para el gobierno y administración de mis alcazares y casas reales, fabrica y patronazgo de San Lorenzo, heredamiento de Aranjuez, ingenio de la moneda de Segovia y todo lo demas concerniente a mis obras y bosques, he tenido por bien de nombraros como por lo presente os nombro para que assistais en la dicha junta el tiempo que fuere mi voluntad, y despacheis con los demas ministros y personas que concurren en ella todos los negocios tocantes a mis obras y bosques, así de gobierno, administración y beneficio de la hacienda que me pertenece como en los de gracia y justicia, consultandome las personas que me hubieren de servir y gratificaciones de sus servicios y lo demas que se ofreciere, que para todo y en cada cosa y parte dello os doy y concedo la facultad necesaria segun y como la han tenido y tienen

los demas que me han servido y sirven en la dicha junta; y asi mesmo os nombro por superintendente de las fabricas y obras deste mi alcazar de Madrid y casas reales del Campo, Pardo, Valsain, San Lorenzo, Aranjuez, Açeca, para que asi en las traças como en los conciertos de las que se hicieren no se haga i execute nada sin aprobacion y assistencia vuestra, y mando que todas las ordenes que en razon desto dieredes, se obedezcan, cumplan y guarden inviolablemente, que así conviene a mi servicio, y es mi voluntad, y tomará razon desta cedula Don Juan de Castillo mi secretario del registro de merced. Fecha en San Lorenzo a 14 de octubre de 1630" [84]. Es de interés notar que este documento se expedió en El Escorial donde el rey tendría el Panteón de Crescencio a la vista.

Es de suponer que nada de esto fuera del agrado de Mora, que con tanto ahínco había luchado por eliminar a su rival. Pero queda evidente que, aparte de toda rencilla personal, existía un profundo abismo entre el enfoque de Mora, el constructor profesional, y el de Crescencio, el pintor convertido en arquitecto. Incluso hay razones para creer que existían dos campos opuestos impulsados por ideales totalmente divergentes.

En Italia en aquella época no se consideraba estar fuera de lugar el que un pintor, un escultor y hasta un diletante instruido proyectara obras de arquitectura. Esto se debía a la brecha que se había producido entre la teoría y la práctica de la construcción. León Bautista Alberti ofrece el mejor ejemplo del tipo de humanista-arquitecto que florecía en el ambiente del Renacimiento italiano. Aunque su *De Re Aedificatoria,* escrita en elegante latín, no desdeña ni mucho menos la parte práctica de la arquitectura, está encaminada primordialmente a desarrollar una teoría artística. La finalidad de Alberti no fue tanto la de enseñar a levantar edificios estables [85] como de demostrar la superioridad desde los puntos de vista intelectual, moral y estético del estilo clásico.

Fuera de Italia este tipo de arquitecto se daba con menos frecuencia. En España, por ejemplo, salvo notables excepciones, prevalecía más bien el sistema gremial de la Edad Media. Cualquiera que aspiraba a ser arquitecto tenía normalmente que haber hecho su aprendizaje en la rama de la

construcción y por sucesivas etapas haber alcanzado el título de maestro examinado. Sobre todo se le exigía ser experto en cortes de cantería.

El concepto de la arquitectura, pintura y escultura como artes liberales, entonces corriente en Italia pero que en España distaba mucho de estar reconocido universalmente, se basaba en la primacía del acto intelectual o creador. La división entre la teoría y la práctica, aunque atañía a todas las tres artes, se perfilaba con mayor claridad en la arquitectura por razones evidentes. En Italia esto llegó a significar que el que proyectaba un edificio no tenía necesariamente que estar envuelto en su construcción. La preparación de los dibujos y plantillas, y la solución de los problemas estereotómicos, se podían confiar a un delineante o a un maestro de obras de reconocida competencia. Un pintor o un escultor a quien se confiaba el proyecto de una obra de arquitectura no tenía necesariamente que ser un perito en cortes de cantería. Como autor del diseño, es decir de la parte creadora de la empresa, se preocuparía menos por cuestiones técnicas que por consideraciones estéticas.

Incluso en una fecha tan tardía como la de principios del siglo XVII el concepto italiano de una clara división entre proyecto y ejecución se desconocía en España. A un hombre como Gómez de Mora el aislar un elemento del otro le hubiera parecido una noción descabellada. Aunque hubiera reconocido que la teoría y la práctica eran distintas, hubiera mantenido que de hecho eran indivisibles. Su propio título de trazador y maestro mayor de las obras reales implicaba que ambas funciones estaban inseparablemente combinadas en una sola persona, es decir en él. Por tanto la injerencia de un hombre que era pintor, en un encargo tan importante como el Panteón, le hubiera parecido poco menos que una locura por parte de sus superiores. Además lo sentiría como una infracción de sus prerrogativas como arquitecto de la corona.

Por el lado suyo Crescencio hubiera considerado a Mora como el experto técnico cuya misión era la de asegurar que el proyecto aprobado por el rey se convirtiera en realidad. Las alegaciones levantadas en contra suya en el sentido de que desconocía las reglas de la construcción, punto que tocaremos más adelante, deben haberle parecido por su formación

italiana no sólo maliciosas sino carentes de toda lógica. Hubiera mantenido que la parte mecánica e ingenieril de la empresa no era en primer término responsabilidad suya sino de Mora y Lizargarate que eran los especialistas en ese campo.

La responsabilidad de Crescencio en el Panteón era de otra índole. A él le incumbía, como autor de la traza general, asegurarse que la obra, conforme se iba haciendo, llegara a la altura de su invención. Por este motivo se reservó exclusivamente para sí, como hemos visto, aquella parte de la obra en la que consideraba que los españoles eran deficientes, a saber la ejecución de los adornos de bronce. La tarea de fundir, cincelar, pulir y dorar los bronces era la parte más laboriosa y costosa del conjunto. Sobrepasaba en mucho el costo de labrar la enchapadura de mármoles y los sarcófagos, de manera que cuando se tuvo que desechar uno de los dos elementos se sacrificó la parte pétrea. Esto ocurrió en 1626. En aquel año Crescencio rechazó unas lunetas de jaspe dando como razón que habían quedado desiguales y en consecuencia no concordarían con los bronces que tenían que llevar [86]. Sus motivos fueron de carácter estético, precisamente el aspecto de la obra que era de su especial incumbencia. Queda evidente que no estaba dispuesto a permitir que se malograra su invención debido a deficiencias en la ejecución de las piezas. Además que lo hizo en los dientes de Gómez de Mora demuestra que estaba investido de la autoridad para hacerlo.

Crescencio no fue, ni mucho menos, el único pintor que intervino en las obras reales durante la maestría de Mora. Como es sabido, Velázquez también colaboró en los proyectos de la corona en calidad de arquitecto [87]. No es de suponer que la intromisión del segundo fuera más del agrado del maestro mayor de lo que había sido la del primero. En una obra, la del Panteón, intervinieron ambos pintores, Crescencio durante la primera campaña y Velázquez en el curso de la segunda [88]. Además hay razones para creer que existían enlaces afectivos entre los dos. No hay que olvidar que en 1626 Crescencio había sido uno de los dos peritos, designados por el rey, que habían elegido el perdido cuadro de Velázquez de la expulsión de los moriscos como el mejor en el conocido certamen de aquel año

con el resultado que poco después éste obtuvo el nombramiento de Ugier de Cámara [89].

Crescencio y Velázquez fueron los únicos pintores con que Rubens quiso relacionarse cuando vino a España en 1628 [90]. Sabemos por Pacheco que Rubens alentó al joven Velázquez a que intentara ir a Italia en beneficio de su arte. Pero no fue ésta la primera mención de un tal viaje. Felipe IV se lo había prometido varias veces antes [91], seguramente a instancia de Crescencio que sabía lo provechoso que resultaría no sólo para el pintor sino para el lustre de la corona española.

De este primer viaje, según nos dice su amigo Jusepe Martínez, Velázquez "volvió mejorado en cuanto a la perspectiva y arquitectura" [92]. Esto nos da a entender que Velázquez ya se había interesado por la arquitectura antes de salir de España por primera vez en 1629, hecho que los acontecimientos posteriores parecen confirmar. Además no cabe duda que Crescencio y Velázquez llegaron a encabezar un grupo de arquitectos-pintores y arquitectos-escultores integrado por figuras como Alonso Carbonel, Pedro de la Torre y Alonso Cano, todos los cuales tuvieron serios roces con el maestro mayor de las obras reales.

La indignación de Gómez de Mora y los que respaldaban su postura en contra de esta nueva generación, compuesta de arquitectos-artistas, halla expresión en la primera parte del *Arte y Vso de Architectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, publicado en 1633. "Gana a vn Principe —escribió— la voluntad muy de ordinario vn Pintor, vn Platero, vn Escultor, vn Ensamblador, vn Entallador, y todos estos entienden la Arquitectura en quanto a su ornato exterior, y assi adornan vn retablo, vna fachada, o la traza de esto, como muy buena traza, y disposición... Pagados desta corteza los Principes, a estos Arquitectos dan estas plazas, siendo causa, que los Palacios, los Reynos, y los aprendizes que se crian, reciban notable daño, tal, que si repararan en ello, conocieran lo mucho que tenian que restituir. Hazen daño a los edificios en la poca seguridad con que los edifican sus Artifices, por la poca experiencia que deste Arte tienen. Hacen daño en el gasto, porque para acertar en vna cosa, la hazen, y deshazen muchas vezes. Pudiera señalar algunos edificios con hartas perdi-

das, originadas deste principio: porque que tiene que ver la bizarria de vna pintura, con la fortaleza de vn edificio? que los cortes de vn retablo, con los cortes de cantería? y assi haziendo cotejo de lo demás... No consiste este Arte (como en el discurso de este libro se puede conocer) tanto en lo teorico de el, como en lo practico: y assi los principes, y personas que nombraren los tales Maestros, han de procurar los que saben obrar, y trazar con sus manos aquellas materias que han de exercitar: porque lo teorico, o especulativo deste Arte, a todos los que tienen moderado ingenio, les es comun; y particular a solo los que le practican, o executan: ..." [93]

Incluso es posible que este extracto fuera redactado con el propósito de reprender a Felipe IV por utilizar los servicios de Crescencio. No se puede tampoco descartar la posibilidad que fuera también una alusión a Velázquez, ya aplicado "a las traças y fabricas de su Magestad" [94] después de su regreso de Italia en 1631, el año en que se inició la construcción de El Buen Retiro. De ser así, no sorprende el vigor con que se levantó su suegro, Francisco Pacheco, en defensa de los arquitectos-pintores en su *Arte de la Pintura*, publicada en 1649, pero que ya la había terminado en 1638. "Muchos valientes pintores —escribió con referencia a la arquitectura— la han estudiado de proposito, y si dixese que han sido los mejores arquitectos, no me parece erraria. Y asi, digo, que como sin menoscabo de las demas partes de la pintura (que habemos dicho), seria util el estudiarla de proposito para los edificios, templos y casas que se ofrecen poner en execucion. Teniendo buena noticia de las cinco ordenes, de las medidas, diferencias de miembros y ornatos que a cada una dellas pertenece. Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna mas gallardamente su trazas, siendo de ordinario los que estudian la Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarria de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas que usan los pintores y escultores" [95].

Es de dudar que en realidad Pacheco creyera en la primacía del ornato

sobre la estructura, como sus palabras parecen dar a entender. Hay que tener presente que estaba tomando parte en una polémica de la misma manera que Fray Lorenzo lo había hecho antes. Incluso, como ya hemos apuntado, es posible que escribiera su refutación con el libro del fraile específicamente presente. Para un erudito como Pacheco el enfoque de Fray Lorenzo hubiera resultado inadmisible, pues acentuaba la parte meramente mecánica de la arquitectura a expensas de su dignidad como arte liberal. Queda claro que lo que Pacheco tuvo en mente al redactar el citado extracto fueron los logros de figuras como Brunelleschi, Alberti, Rafael, Miguel Angel, Julio Romano, Viñola y otros muchos que habían sido pintores o escultores. Pero sus palabras encierran otro interés todavía mayor y es que reflejan claramente la tendencia de la época hacia un empleo más prolijo del ornato. En Madrid y sus contornos esto se llevó a cabo por artistas como Crescencio y Velázquez, pintores; Pedro de la Torre, escultor, y Alonso Cano, maestro en ambas artes.

No cabe duda que en el curso de aquellos años se produjo un conflicto entre los arquitectos tradicionalistas, como Gómez de Mora y Fray Lorenzo de San Nicolás, y los de la nueva ola, acaudillados por Crescencio y Velázquez. En relación con esto es de interés hacer resaltar que Pedro de la Peña, autor de un ruidoso ataque contra la primera parte del *Arte y Vso de Arquitectura*, era el aparejador del Alcázar de Madrid precisamente por los años en que Velázquez, como Superintendente de las Obras Particulares, estaba dedicado a modernizar el interior [96]. Las críticas de Peña al libro del fraile fueron presentadas al Consejo de Castilla con una súplica que la edición fuera recogida y suprimida. La petición le fue denegada, pero es de notar que Fray Lorenzo no se aventuró a publicar la segunda parte de su tratado hasta después de la muerte de Velázquez en 1660. Tampoco figuraba la primera parte entre los libros de arquitectura que poseía el pintor. Incluso hay razones para creer que la conocida flema exterior de Velázquez ocultaba un carácter en el que los celos y el rencor no estaban del todo ausentes [97].

A la muerte de Francisco de Mora en 1611, su sobrino, Juan Gómez de Mora, fue nombrado maestro mayor de la corona, cargo que ocupó por

espacio de treinta y siete años. Si se elimina de su producción ciertas obras que se le suelen atribuir pero que no son suyas, como la Encarnación de Madrid, la fachada de la iglesia de los jesuitas en Alcalá de Henares y la Cárcel de Corte, Mora emerge como un arquitecto cuyas obras tempranas son en general más avanzadas que las de su madurez. La iglesia oval de las Bernardas alcalaínas, la fachada del Alcázar de Madrid y la Plaza Mayor resultan ser más inspiradas que mucho de lo que hizo después. Pero incluso en los dos últimos ejemplos citados encontramos cierta tendencia a la monotonía, rasgo que desde luego caracteriza la ingrata mole coetánea del Colegio de los Jesuitas en Salamanca [98]. Salvo contadas excepciones parece como si evolucionara de la sencillez a la sequedad y luego de la sequedad a la pobreza. No cabe cosa más pobre que la fachada lateral que proyectó en 1640 para el nuevo Ayuntamiento de Madrid [99]. Al mismo tiempo tropezamos en su obra con elementos realmente desconcertantes, como las serlianas que incorporó en el proyecto que hizo para el Ochavo de la catedral de Toledo [100] o las zapatas que campean encima de las columnas en el dibujo del Palacio de la Zarzuela [101]. La realidad parece ser que Gómez de Mora fue un arquitecto más inseguro y vacilante de lo que se ha querido admitir. Pero el repaso de sus obras deja una cosa en claro que es, como hemos dicho, que su estilo no tiene el menor enlace con el estilo del Panteón de El Escorial.

Aunque Gómez de Mora no murió hasta 1648, su verdadera ascendencia duró apenas veinte años. Hacia finales de la tercera década de la centuria su estrella comenzó a declinar. La razón queda clara, aunque desconozcamos las circunstancias: de alguna manera se había grangeado la enemistad del todopoderoso ministro de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares [102].

Este acontecimiento estaba destinado a causarle no pocos sinsabores al maestro mayor. Sufrió la desilusión de ver algunas de las obras más importantes de la capital adjudicadas a otros: la Cárcel de Corte, la Capilla de San Isidro, El Buen Retiro y la remodelación del interior del Alcázar. Ni siquiera después de la caída de Olivares logró recuperar plenamente su antigua ascendencia.

La historia de la Cárcel de Corte (Figs. 8 y 9) nos permite ver algo del desarrollo de la intriga. En 1629 la Sala de Corte, que era la junta directiva de esa institución, asesorada no sabemos por quién, prefirió unos planos sometidos por un tal Cristóbal de Aguilera a los que había preparado Gómez de Mora. Al enterarse de ello, el maestro mayor dirigió una carta a la Sala alegando que Aguilera, un competente constructor pero sin experiencia en preparar trazas, no era el verdadero autor de los planos que había presentado, sino que habían sido confeccionados por otro [103]. No hay razón para dudar de la palabra de Mora; evidentemente se trataba de una maniobra para quitarle el encargo. Fernando Chueca, basándose entre otras cosas en el carácter escultórico de la portada, ha sugerido que el arquitecto de la Cárcel pudiera haber sido Alonso Carbonel, ensamblador y estuquista de oficio [104]. Este no sólo fue enemigo de Mora [105], sino que estuvo estrechamente relacionado con Aguilera. Por consiguiente no existe inconveniente alguno en creer que el arquitecto fantasma detrás de Aguilera fuera Carbonel. Por tradición se atribuye este edificio a Crescencio, pero, como Chueca ha demostrado, es poco probable que sea suyo. A lo sumo se podría achacar a su influencia la presencia de mascarones parecidos a los del Palacio Crescencio (Fig. 3) sobre la puerta principal de la Cárcel (Fig. 8) y en el ático del doble patio (Fig. 9). Pero eso es todo. Sin embargo, podemos estar seguros que en toda esta maniobra Carbonel recibió el respaldo de Crescencio, ya que éste tenía sobradas razones para querer fastidiar al maestro mayor. Incluso es posible que fuera el marqués a quien la Sala recurrió para que la asesorara en la selección de la traza. Pero detrás de estas figuras secundarias se vislumbra la sombra del Conde-Duque. Recordemos que Aguilera intervino en por lo menos dos de las obras importantes del ministro: El Buen Retiro (Fig. 10) y la iglesia de Loeches [106], ambas trazadas por Carbonel.

Ni siquiera la muerte de Crescencio en 1635 le sirvió a Gómez de Mora para evitar el derrumbe de su fortuna. En el curso del año siguiente fue despojado de todos sus cargos y gages, acusado de haber sustraído una pintura de Ticiano de las Colecciones Reales y haberla sustituído por una copia con el objeto de regalar el original al abogado Lorenzo Ramírez de

Prado [107]. No es probable que a estas alturas se llegue a dilucidar la verdad de este extraño incidente. Puede ser que la acusación fuera tramada por sus enemigos, siendo Mora víctima precisamente del tipo de intriga que él mismo había montado años atrás en contra de Crescencio. Fue condenado al destierro, al parecer no muy riguroso, en Murcia con la consigna de desarrollar el sistema de riegos de aquella provincia. Aunque a la caída de Olivares en 1643 fue restaurado a su puesto y regresó a la capital jurando vengarse de sus enemigos [108], los años de su ascendencia habían pasado para siempre.

Con la eliminación del Conde-Duque Felipe IV comenzó de nuevo a sentir interés por el Panteón. Esta obra, casi paralizada entre 1630 y 1638, había quedado completamente estancada a partir de 1641. La razón fue que resultó imposible seguir adelante con el proyecto debido a una inundación de agua proveniente de un manantial subterráneo destapado por los trabajadores. Fray Francisco de los Santos atribuye este accidente mayormente a la ausencia del Superintendente en Madrid [109]. El fraile no revela la identidad de este último e incluso es posible que se refiera a los Superintendentes en términos generales. Martín González, por el contrario, lo interpreta como una referencia concreta a Crescencio. "Pero aún faltaban por resolver —escribe— tres problemas importantes: cegar la vía de agua que humedecía de continuo el recinto y dar a éste la debida iluminación y adecuado acceso, en consonancia con la magnificencia de lo ya construído... La reiterada ausencia de Crescencio, residente en Madrid, y su incapacidad en materia arquitectónica (se le había acusado de ignorar el arte de albañil y de ser incapaz de realizar las más sencillas operaciones mecánicas) habían conducido a esta situación. Desalentado Crescencio y no viendo solución, llegó a proyectar, según Llaguno, el traslado del Panteón a otra parte, lo que no pudo acometer a causa de la tenaz oposición de Fray Nicolás de Madrid" [110].

Es corriente dar por sentado que el rompimiento de la veta de agua en el Panteón se produjo en los tempranos días de Crescencio, en concreto cuando se rebajó el suelo los cinco pies y medio a que hace referencia el Padre Santos, es decir, hacia 1618 [111]. Sin embargo, el fraile no

asocia los dos acontecimientos. Los menciona en sitios muy separados. Además, dice que el agua rompió "por entre las juntas de los Jaspes". Ahora bien, en esa temprana fase del proyecto los jaspes ni siquiera estarían labrados y mucho menos colocados en su sitio, lo que elimina la posibilidad de que el accidente ocurriera al rebajar el suelo. Lo único que nos dice el cronista es que el interior se hizo "vn mar de agua", que el mal duró "muchos años" y que "se gastaron muchos ducados" en buscarle remedio. El problema consiste en saber cuantos años fueron los "muchos años" del Padre Santos.

Ningún documento de los primeros tiempos de la empresa hace la menor alusión a filtraciones de agua en el Panteón. Cassiano dal Pozzo no parece haber visto nada fuera de lo corriente cuando bajó a verlo en 1626. No se menciona este problema en la relación de la visita de Felipe IV al Panteón más tarde en aquel mismo año [112]. Ni siquiera hay referencias al agua en los memoriales en contra de Crescencio que Mora encaminaba hacia la Junta de Obras y Bosques. Y es ahí precisamente donde uno esperaría encontrarlas para hacer resaltar todavía más la supuesta incompetencia del italiano. Pero las filtraciones no se mencionan.

La primera referencia documental a lo del agua data de 1638, es decir bastante tiempo después de la muerte de Crescencio. En aquel año Carbonel produjo unas trazas para subsanar el mal, cuya ejecución fue encomendada al citado Bartolomé Zumbigo [113]. Esto podría significar que el accidente tuvo lugar no cuando se rebajaron los referidos cinco pies y medio, sino cuando se hicieron los preparativos en relación con la obra de la primera solería, contratada por Pedro de Tapia precisamente en 1638 [114]. Pero los intentos de Carbonel y Zumbigo quedaron frustrados y a partir de 1641 se suspendieron todos los trabajos por culpa del agua.

En 1645 se volvió a la carga. En aquel año se hicieron dos libramientos por visitas a El Escorial emprendidas por el marqués de Malpica, entonces Superintendente de las Obras Reales, Mora y Carbonel para intentar de nuevo resolver el problema de la inundación del Panteón [115]. Aparentemente como resultado de estas juntas de expertos se decidió, en las palabras del Padre Santos, "que en contorno de los Jardines arrimados

a la parte más vezina al Pantheon, se hiziessen unas Alcantarillas, para divertir el corriente, sin atender mucho a la profundidad, que por aquella parte avia, hasta poder llegar donde pudiesse tenerle: determinacion que si se acabara de executar (como de hecho se comenzo) fuera de excesivos gastos, y de ningun provecho: porque se buscava el remedio muy lexos, y estava en otra parte la enfermedad" [116]. Queda claro que, a pesar de sus esfuerzos, los peritos siguieron mostrándose incapaces de solucionar el problema. La acumulación de circunstancias adversas en el interior desanimó tanto a uno de ellos que recomendó al rey que el Panteón fuera trasladado a otro sitio. Para Llaguno y Martín González éste no pudo ser otro que Crescencio, aunque había muerto diez años antes. El Padre Santos no revela la identidad del experto en cuestión; sólo dice que fue "vn Maestro grande, y señalado en Arquitectura". Pero no sería aventurado pensar que fuese Juan Gómez de Mora, cuyo nombre el fraile silenció para no manchar su memoria.

Desde el principio el Vicario de la comunidad, Fray Nicolás de Madrid, se opuso resueltamente a la idea de mover el Panteón. Evidentemente no confiaba mucho en la pericia técnica de los expertos. En consecuencia solicitó permiso de Felipe IV para intentar buscarle remedio al mal por su propia cuenta. El rey, que a esas alturas ya estaría convencido que no tenía nada que perder dejándole probar, otorgó su consentimiento. El primer día de noviembre de 1646 se comenzó a trabajar con sólo cuatro peones y para el 20 del siguiente mes el manantial había quedado sellado [117]. El costo total fue de 600 reales comparado con los muchos miles de ducados que se hubiera tenido que gastar en perforar y excavar desde los jardines. No es de sorprender que a partir de este triste fracaso Mora ya no reaparece más en El Escorial.

Impresionado por el éxito alcanzado por Fray Nicolás, el rey le concedió permiso para perforar la estructura con miras a admitir la luz del día al interior. Iñiguez opina que la operación debió haberse llevado a cabo "sobre traza indudable de Mora" [118]. De ser así uno se pregunta por qué el maestro mayor no trató él mismo de hacerlo antes, aun sólo para desquitarse contra Crescencio. Pero los documentos parecen indicar

otra cosa. El hombre a quien se recurrió para que examinara la estructura y diera su parecer fue Pedro de la Peña, a quien ya hemos mencionado en relación con el libro de Fray Lorenzo de San Nicolás. Peña, el aparejador de la corona, fue quien determinó que la obra de dar luz al interior era factible [119]. Armado nuevamente del consentimiento del rey, el Vicario comenzó esta segunda operación en agosto de 1646 y para marzo del año siguiente los trabajos ya se habían terminado [120]. A continuación el rey decidió confiar a Fray Nicolás de Madrid la dirección de todo el resto de la obra como Superintendente del Panteón. Al mismo tiempo, en reconocimiento de sus servicios, fue nombrado Prior del monasterio [121].

Se ha insinuado que la segunda campaña constructiva, iniciada en 1645 y terminada en 1654, resultó en lo que era prácticamente un nuevo proyecto ideado por Fray Nicolás de Madrid. Sin querer restar mérito a los indudables aciertos del prior, una cuidadosa lectura de los documentos no parece respaldar esta tesis. El papel del fraile en el Panteón fue muy importante e incluso proponía soluciones y hacía trazas, pero estaba sujeto a la intervención de Carbonel [122], sucesor de Mora en el cargo de maestro mayor. Además no cabe duda que Felipe IV retuvo pleno control desde Madrid sobre el progreso de la obra y hacía prevalecer su criterio de una manera que no lo había hecho durante la campaña anterior [123]. El Padre Santos incluso hace hincapié en sus numerosas visitas con el fin de ver personalmente como adelantaban los trabajos.

Si comparamos el Panteón de 1626, según lo describe Cassiano dal Pozzo, con el actual, nos encontraremos con que, aparte de la introducción de luz diurna en el interior y la construcción de la nueva escalera de 1648, no se produjeron cambios de fundamental importancia. Por ejemplo, no se varió la forma octogonal de la capilla ni se alteraron sus proporciones. Siguió articulado mediante pilastras pareadas del orden corintio de las cuales arrancaban las fajas que mueren en el centro de la cúpula. La disposición de los sarcófagos en huecos horizontales superpuestos quedó igual. Todo esto no quiere decir que no hubo modificaciones. Hubo varias, la mayoría encaminadas a lograr una simplificación de lo que existía, pero no fueron fundamentales. Entre los elementos simplificados podemos citar

la solería y el retablo. Este último no sólo era más lujoso, sino que sobresalía más que el actual. Esta intrusión del retablo dentro del espacio central le prestaría quizá un aire más dramático de lo que tiene el que contemplamos hoy, pero resultaría menos grave de aspecto.

En 1651 Carbonel suministró los dibujos para los bronces de la cúpula. Aquí tenemos un ejemplo de un elemento que figuraba en el proyecto original, pero que no se llevó a cabo hasta la segunda campaña [124]. Ya en 1626 Felipe IV en presencia de Crescencio había expresado su deseo que se retuviera este adorno costara lo que costara, a pesar de que la Junta de Obras y Bosques, sin duda a insinuación de Mora, había mandado suprimirlo por considerarlo innecesario [125]. Por tanto Carbonel en 1651 no hizo más que llevar a cabo algo que figuraba en el diseño del italiano, inspirándose en el estilo del friso corintio que éste había realizado antes de marcharse de El Escorial.

El traslado de Crescencio a la capital nos lleva a considerar el alcance de su participación en otras construcciones destinadas a la corona, señaladamente en El Buen Retiro. Que intervino en esta obra lo sabemos gracias a los documentos. Por ejemplo, figuró en varios de los contratos en su capacidad de Superintendente de las Obras Reales [126]. Pero en el afán de restarle toda importancia en la realización del monumento, se ha insinuado que su participación fue de orden puramente administrativo y burocrático. Esta interpretación de los hechos no parece estar muy de acuerdo con las cláusulas de su nombramiento de 1630, donde se especifica que tenía que intervenir tanto en las trazas como en los conciertos.

Parece más lógico pensar que el papel de Crescencio en El Buen Retiro fuera semejante al que más tarde el pintor francés Charles Lebrun desempeñaría en Versalles. Así como éste actuaba bajo las órdenes de Colbert, el ministro de Luis XIV, Crescencio tuvo que acatar las directrices de Olivares. Su función sería la de director supremo y coordinador de todas las diversas actividades constructivas y artísticas envueltas en la realización de tan magna empresa. Con toda probabilidad la idea de crear una *mansione di piacere* para el rey, más reservado que el palacio real, amenizado con extensos jardines, lagos, casinos, quioscos, ermitas, fuentes

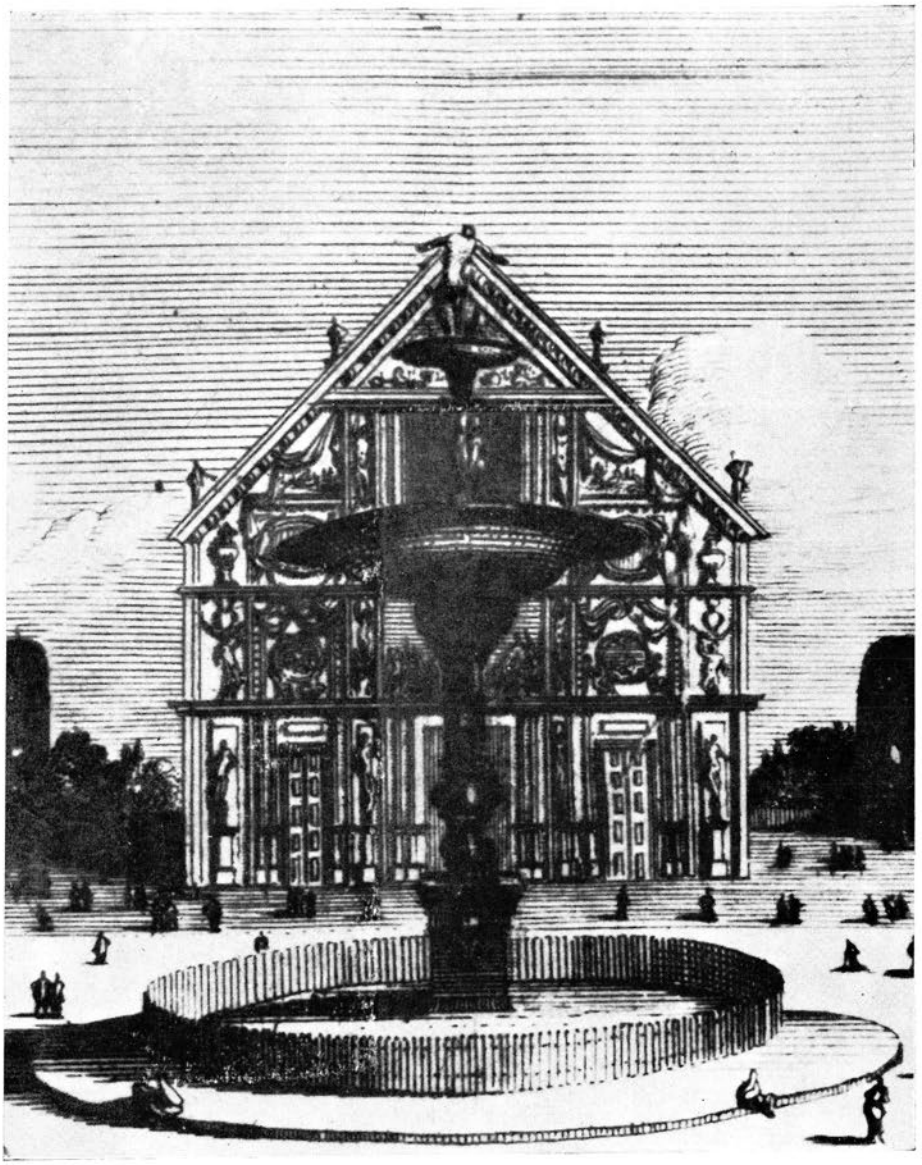


FIG. 11. Madrid, El Buen Retiro, Ermita de San Pablo Ermitaño (De *Las Délices de l'Espagne et du Portugal)*.

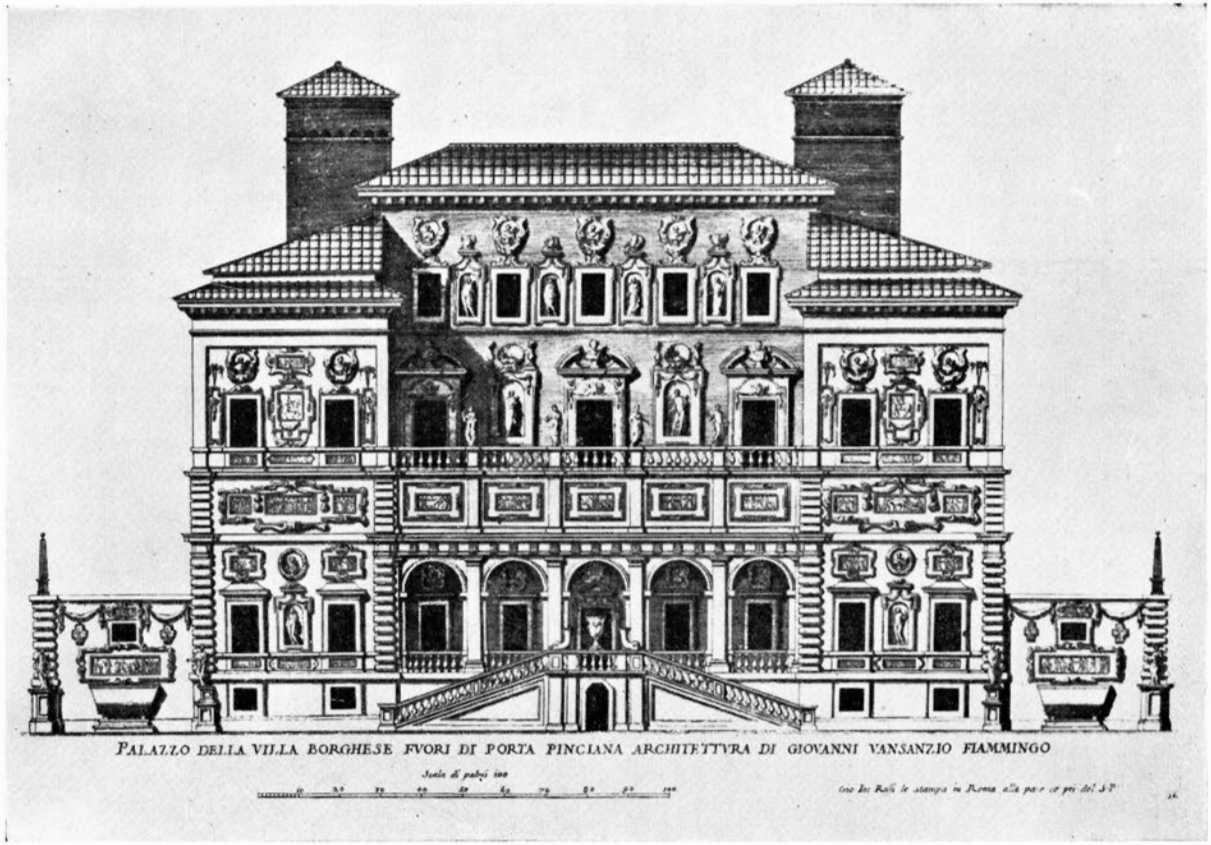


FIG. 12. Roma, Palacio Borghese, Fachada del jardín.

y otros aditamentos, a la manera de la Villa Médicis y la Villa Borghese en Roma, procedió en primer lugar del italiano. El Conde-Duque acogió la noción con entusiasmo y luego con típica megalomanía fue agrandando el concepto inicial hasta que lo transformó en un segundo palacio.

Nuestra principal fuente de información en cuanto al papel que desempeñó Crescencio en El Buen Retiro lo constituyen dos cartas, ambas fechadas en 17 de marzo de 1635, en las que se anuncia su repentina muerte [127]. La primera fue escrita por Bernardo Monanni, secretario de la legación florentina en Madrid. El texto completo reza como sigue: "E morto il marchese della Torre, fratello del Cardinale Crescenzio, che sirveva a questa Maesta d'Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell' edificio dei sepolcri regii dell'Escoriale, ma piu nella Fabrica del Buon Retiro, per la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita" [128]. El secretario se refirió concretamente a Crescencio como "Architetto maggiore" e incluso atribuyó su prematura muerte a disgustos con Olivares en torno a la construcción del nuevo edificio real. El embajador, Francisco Médicis, comendador de Sorano, por el contrario, en carta de aquel mismo día hizo hincapié en el sentimiento de Olivares por la muerte del italiano: "Il Conte Duca ha sentito assai questa perdida, perche si valeva del suo consiglio nella fabrica del Buon Retiro" [129].

En ningún momento intervino Gómez de Mora en El Buen Retiro. Su rival, Alonso Carbonel, fue quien hizo los dibujos y redactó las especificaciones. Actuó de maestro mayor de la obra desde sus comienzos, cargo que posiblemente debió a la recomendación de Crescencio. Otra indicación de que este último estuvo íntimamente vinculado al proyecto es que varios de los artífices que había traído de Italia para trabajar en el Panteón reaparecen en El Buen Retiro.

En cuanto al palacio propiamente dicho hay que confesar que resulta difícil relacionar a un italiano del siglo XVII con el pintoresco desparramamiento de construcciones, levantadas más o menos esporádicamente conforme se iban adquiriendo nuevos terrenos, al parecer sin sujeción a un proyecto preconcebido. Es de suponer que su planta (Fig. 10), difusa y

desordenada, fue el resultado de la intromisión del ministro y sus bruscos cambios de parecer. Por otra parte, no cabe duda que Crescencio, en colaboración con Carbonel, estuvo envuelto en el diseño de ciertas partes de El Buen Retiro. Debió, por ejemplo, haber tomado parte activa en la tarea de proyectar el Salón de Reinos, la pieza principal del nuevo palacio, destinado a albergar una serie de lienzos pintados por los más destacados artistas españoles de aquel entonces, incluso uno por su propio protegido Antonio de Pereda [130]. Otra importante pieza en la que pudo haber intervenido es el Casón. Aunque no se inició la construcción de este elemento hasta 1637, dos años después de su muerte, conforme a planos delineados por Carbonel, el exterior incorpora reminiscencias del Palacio Crescencio en Roma (Fig. 3) [131].

El Palacio Crescencio ofrecía un precedente para otro rasgo importante que fue incorporado en El Buen Retiro: la disposición de una serie de aposentos en *enfilade*. El Renacimiento había concebido el palacio y la *villa* como un núcleo de unidades espaciales destinadas a servir de vivienda. En el curso de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII se fue abandonando esta disposición en favor de otra que consistía en una sucesión de piezas dispuestas en hilera, destinadas principalmente a la ostentación y al ceremonial. Estas piezas en *enfilade* ocupaban por regla general la planta noble y estaban situadas o detrás de la fachada principal o detrás de la fachada posterior. El carácter esencialmente estático de la disposición renacentista, con sus múltiples ejes y cambios de dirección, cedió a una organización interior más bien dinámica, debido a que la presencia de un solo eje direccional estimulaba el transitar de una pieza a la siguiente [132].

El Palacio Crescencio en Roma, como lo demuestra la planta (Fig. 4), ya incorporaba este nuevo rasgo [133]. En España, por el contrario, el palacio construido hacia aquella misma fecha por Francisco de Mora para el Duque de Lerma, se amoldaba todavía al tradicional patrón renacentista [134]. La nueva disposición fue introducida en El Buen Retiro, siendo éste el primer ejemplo del empleo de dicho recurso en España en una escala monumental. Más tarde Diego Velázquez lo incorporaría en el

Alcázar madrileño al transformar el interior [135]. Pero su introducción en la arquitectura española debió corresponder a la iniciativa de Juan Bautista Crescencio en su capacidad de Superintendente de las Obras Reales. Además ciertas piezas importantes tenían techos esquifados a la manera italiana [136], notablemente el Salón de Reinos que también ostentaba una decoración pictórica a base de roleos como los del Panteón escurialense [137] (Fig. 1).

Existió originalmente en El Buen Retiro un elemento que Crescencio debió haber proyectado en persona: la ermita dedicada a San Pablo Ermitaño, para la cual Velázquez pintó el lienzo que adornaba el altar, hoy en el Museo del Prado. Esta construcción ya estaba en pie en 1633 [138]. Por la exuberante ornamentación que cubría toda la fachada, de carácter acusadamente italiano, se apartaba de todas las demás ermitas, por cierto bastante insulsas, que se sabe fueron proyectadas por Carbonel. Además, las estatuas que adornaban este frontis fueron ejecutadas por Juan Antonio Ceroni [139], uno de los escultores y broncistas que trabajaron a las órdenes de Crescencio en el Panteón [140]. Existe un grabado del exterior de esta ermita (Fig. 11). Aunque bastante distorsionado, sirve para dar una idea de como era [141]. El enlace evidente que existe entre esta fachada y las de varios palacios de Roma ha sido comentada por otros [142]. Es precisamente este parecido lo que hace sospechar que pudiera haber sido creación personal del Superintendente de las Obras Reales. Al mismo tiempo encierra una notable novedad que consiste en la adaptación al exterior de un templo religioso de un sistema ornamental reservado hasta entonces en Roma para el enriquecimiento de edificios profanos. (Fig. 12). Por tanto, como ha dicho Bonet Correa, "sería, cronológicamente, la primera iglesia barroca madrileña".

El día 25 de abril de 1635, apenas un mes después de la muerte de Crescencio, se firmó la escritura para la transformación de la Torre de la Parada, una especie de atalaya situada dentro de los límites del Real Sitio de El Pardo, en un amplio pabellón de caza para el rey [143]. Los dibujos fueron suministrados por Juan Gómez de Mora. Como parece que Crescencio murió súbitamente, quizá víctima de un infarto cardíaco

ocasionado por las preocupaciones de su cargo, es de suponer que interviniera en la etapa de planificación como Superintendente de las Obras Reales.

La insólita planta y disposición de este edificio (Fig. 13) refuerzan la tesis de la intervención de Crescencio en él antes de su muerte. En 1677 el conde Fernando Harrach lo describió con singular aptitud como un guardainfante dispuesto en torno a una torre central [144]. Aunque en España no existía ningún precedente para este tipo de estructura, en Italia no era desconocido. El Séptimo Libro de Serlio incluye ejemplos de casas campestres que incorporan una alta protuberancia central que sobresale por encima de las cubiertas circundantes, aunque no se trata exclusivamente de torres o *belvederes* [145]. Encontramos este mismo elemento en Scamozzi [146]. Pero además de estos ensayos teóricos existían ejemplos reales. Uno de los más prominentes era el llamado *barco* del Palacio de Caprarola [147], cerca de Roma (Fig. 14), que Crescencio conocería de primera mano. Mandado construir en 1570 por el cardenal Alejandro Farnesio sobre trazas de Viñola, el *barco* de Caprarola fue destinado desde un principio a servir de pabellón de caza y pesca. También era un *belvedere* [148]. No tendría nada de particular, pues, el que esta obra viñolesca fuera el precedente inmediato de la Torre de la Parada. De ser así, el papel de Mora no fue más que el de dar forma a ideas venidas de fuera.

Existe otra consideración, también de no poco peso, para vincular a Crescencio a la Torre de la Parada. Esta es que se proyectó decorar el interior con un extenso número de cuadros, ya que la pintura había sido una de las actividades artísticas por la que se había preocupado a todo lo largo de su vida. Estas obras estaban destinadas a reflejar los principales intereses del rey: la Religión Católica, su familia, la caza y las mujeres.

En la asignación de los trabajos Vicente Carducho recibió el encargo de suministrar las pinturas para la capilla [149], siendo esta última un elemento indispensable en cualquier edificio real español, por humilde que fuera. La pieza principal, denominada "la galería del rey", estaba destinada a contener la espléndida colección de retratos reales en vestido de

caza del pincel de Velázquez, así como también un número de bufones del mismo pintor [150]. Como se trataba de un pabellón de caza, era también apropiado que se adornase con lienzos que representaran fieras y escenas de montería. La mayoría de estos temas fueron asignados a diversos artistas flamencos especializados en dichos géneros [151]. Al mismo tiempo la Torre de la Parada estaba destinada a servir de lugar de refugio y descanso. En consecuencia se decidió embellecerla también con obras que, de acuerdo con las ideas de la época, distraerían al monarca en sus momentos de ocio, y le harían olvidar el peso de los asuntos de Estado y de la política.

El teórico italiano Alberti había sido de la opinión que en tales sitios "eran permisibles todos los embellecimientos más alegres y licenciosos" [152]. Lomazzo en su *Trattato* de 1585 había sido todavía más explícito recomendando que se representaran "le favole delli amori, & delle varie transformationi delle Dee, & delle Ninfe, dov'entrano acque, arbori, & simili cose allegre, & dilettevole" [153]. Parece como si los que programaron este conjunto decorativo tuvieran estas citas presentes al decidir poner el encargo para esta parte de la empresa en manos de Rubens, el más destacado exponente de este tipo de pintura en Europa en aquella época. Como los fondos asignados para este propósito eran limitados, Rubens accedió a suministrar una serie de bocetos ilustrando las *Metamorfoses* de Ovidio, que a continuación sus discípulos y colaboradores ejecutarían en tamaño grande. Resulta perfectamente natural esta decisión, dada la conocida parcialidad de Felipe IV por los rollizos desnudos del pintor flamenco y su escuela, y el hecho de que éste era uno de sus más ilustres súbditos.

Si la Torre de la Parada es de clara ascendencia italiana, la Casa Real de la Zarzuela, construida de acuerdo con planos también suministrados por Gómez de Mora, es un edificio más ecléctico. Las capitulaciones para la edificación de este segundo palacete se firmaron el 16 de junio y fue el último encargo real en el que intervino el maestro mayor antes de su caída en desgracia [154]. Pero aunque la escritura de obligación data de mediados de 1635, los dibujos fueron confeccionados en la segunda mitad del año anterior, es decir todavía bajo la superintendencia de Crescencio.

Comparada con la Torre, la Zarzuela reviste escaso interés. Se trata de un edificio rectangular dispuesto en torno a un diminuto patio central de la misma forma, con dos alas porticadas una a cada lado, siendo en este punto donde encontramos las anacrónicas zapatas a las que nos referimos antes [155]. Se limita a una sola planta, ya que hay que descontar la planta del sótano bajo tierra y la del ático, oculta detrás de empinadas cubiertas de pizarra con buhardillas.

En el motivo de un bloque central flanqueado por alas, en la disposición simétrica de las piezas y la angostura y escaso empaque de las escaleras, la Zarzuela recuerda las villas de Palladio. En cambio, en alzado el cuerpo central, aparte de alguna reminiscencia de Serlio, tiene sorpresivamente poco de italiano, ya que por esa fecha elementos como soportes almohadillados y cadenas angulares formaban parte del léxico arquitectónico en todos los países de Europa. Ni siquiera parece muy español. Recuerda más bien cosas francesas como ciertas casas campestres que figuran en el tercer libro de Du Cerceau (1582) [156]. Por lo menos queda claro ante este ejemplo que el Superintendente no ejercía ninguna tiranía estilística.

A continuación cabe preguntarnos si Crescencio era tan ignorante de la parte técnica de la construcción como repetidamente se ha alegado. Parece extraño que a un hombre, de quien se ha afirmado que sabía menos que un simple peón, se le consultara sobre problemas arquitectónicos a lo largo de todos sus años en España. Ya en 1623, mucho antes de su período de exaltación cortesana, se solicitó su consejo sobre la mejor manera de continuar la construcción del palacio de Carlos V en Granada, uno de los edificios de la corona [157]. En 1626 fue consultado acerca de la seguridad de la cúpula de la Capilla Mozárabe en la catedral de Toledo, que entonces construía el maestro mayor Jorge Manuel Theotocopuli, otro arquitecto-artista [158]. Este peritaje es de gran interés porque rebatió las insinuaciones de Gómez de Mora y sus secuaces en el sentido de que el italiano carecía de suficiencia técnica. Un número de arquitectos prácticos, entre ellos el afamado Fray Alberto de la Madre de Dios, había criticado el proyecto del pintor para cerrar la referida capilla alegando que, de construirse la

cúpula según estaba diseñada, inevitablemente se vendría abajo. La cuestión fue referida a Crescencio que respaldó a Jorge Manuel. La cúpula fue llevada a cabo y todavía subsiste, justificando de lleno la pericia de ambos artistas en materia de arquitectura. Dos años más tarde el cardenal Zapata y el cabildo de la misma catedral consultaron a Crescencio, junto con Gómez de Mora, sobre los diversos proyectos que se habían hecho para la cúpula del Ochavo [159]. Incluía uno del propio Mora, pero no gustó. Al final se construyó conforme a las trazas del escultor-retablista Pedro de la Torre.

En 1629, en el curso de una controversia que había surgido en torno al emplazamiento y proyecto del nuevo Ayuntamiento de Madrid, el conde de los Arcos sugirió solicitar el dictamen de Crescencio por ser éste una de las "cuatro personas lo mas platicas de estos reinos" en tales cuestiones [160], y nótese el uso de la palabra *pláticas*. Incluso después de su designación como Superintendente de las Obras Reales en 1630, estas consultas continuaron como antes. En 1632, por ejemplo, su opinión fue solicitada por los jesuitas de Sevilla acerca de las dimensiones del refectorio del Colegio de San Hermenegildo que el Padre Juan Bautista Villalpando, célebre por su reconstrucción del Templo de Salomón, había proyectado antes de marcharse a Roma en 1592. Aunque cierto número de padres influyentes querían modificarlas, como en efecto al final lograron que se hiciera, Crescencio recomendó que se retuvieran las dimensiones originales [161].

La sistemática denigración en años recientes de Crescencio, personaje clave en el mundo artístico cortesano de la primera mitad del siglo XVII, ha tenido como inevitable consecuencia el que la historia del desarrollo de la arquitectura por aquellos años, sobre todo en el centro del país, haya permanecido confusa y arbitraria. Quizá el hecho de mayor importancia fue que el italiano logró acabar con el monopolio que pretendían ejercer los profesionales del tipo de Gómez de Mora, facilitando el paso a la eventual aceptación de la arquitectura como arte liberal. Abrió las puertas a lo que Fray Lorenzo de San Nicolás más temía: la inmiscuición de pintores, escultores, retablistas, orfebres y diletantes en la rama de la construcción.

En la nueva generación de arquitectos figuraron personalidades tan destacadas como Velázquez, Zurbarán, Pedro de la Torre, Carbonel, Alonso Cano, Juan de Lobera, los jesuitas Francisco Bautista y Francisco Díaz del Rivero, Sebastián de Herrera Barnuevo, Francisco Herrera el Mozo, Juan Rizi, Juan Caramuel, Teodoro Ardemans y los Churriguera. A éstos y a su influencia se debió el que, no obstante la penuria prevaleciente, la arquitectura española evolucionara en la dirección de formas más variadas y del pródigo empleo de efectos de luz, plasticismo y esplendor. No se produjo esta tendencia por azar; fue fruto en gran medida de la aportación de un extranjero que contrapuso al estilo de los Mora otro más risueño y acogedor. Ni siquiera el propio Fray Lorenzo logró escapar del influjo de las nuevas corrientes [162].

Algo de esta evolución en el ambiente artístico de la capital se capta al comparar las dos partes del *Arte y Vso de Architectura.* Midieron unos treinta años entre ellas, pues la primera salió a luz en 1633, pero la segunda no se publicó hasta 1664. Aparte de los capítulos preliminares dedicados a refutar las críticas de Pedro de la Peña, el fraile consagró el segundo tomo mayormente a una consideración de los órdenes de arquitectura según los principales tratadistas que habían escrito sobre la materia. En él concede bastante menos espacio a preceptos canteriles y de carácter práctico que en el primero. Inevitablemente al tratar de los cinco órdenes tuvo que preocuparse más por cuestiones de proporción, congruencia, disposición y ornato, es decir por la parte especulativa y estética de la arquitectura. Aunque reitera su convicción en la superioridad del arquitecto práctico, ya no suena tan dogmático como antes. Incluso admite la posibilidad de que un mero teórico sea capaz de levantar un bello edificio. Hace referencia a dos arquitectos de este tipo que había conocido personalmente. Cada uno había construido un edificio de indudable mérito; incluso reconoce que figuraban entre los más destacados monumentos de la capital. Sin embargo, según él, estos hombres sabían menos de la construcción que un simple albañil. Naturalmente el fraile atribuye su éxito a la suerte. Los llama "Arquitectos de fortuna" y luego añade: "la fortuna los hizo grandes". Por desgracia no revela quienes eran ni cuales fueron

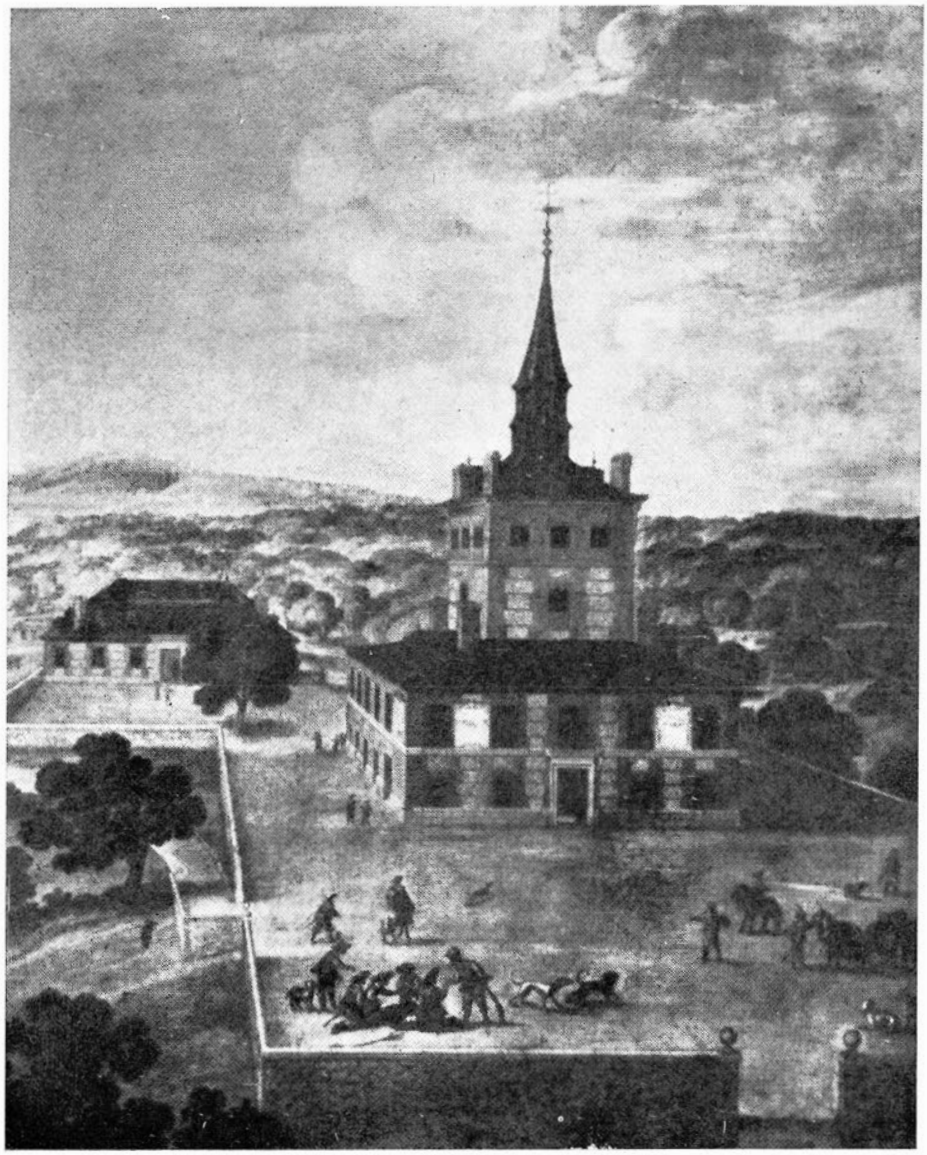
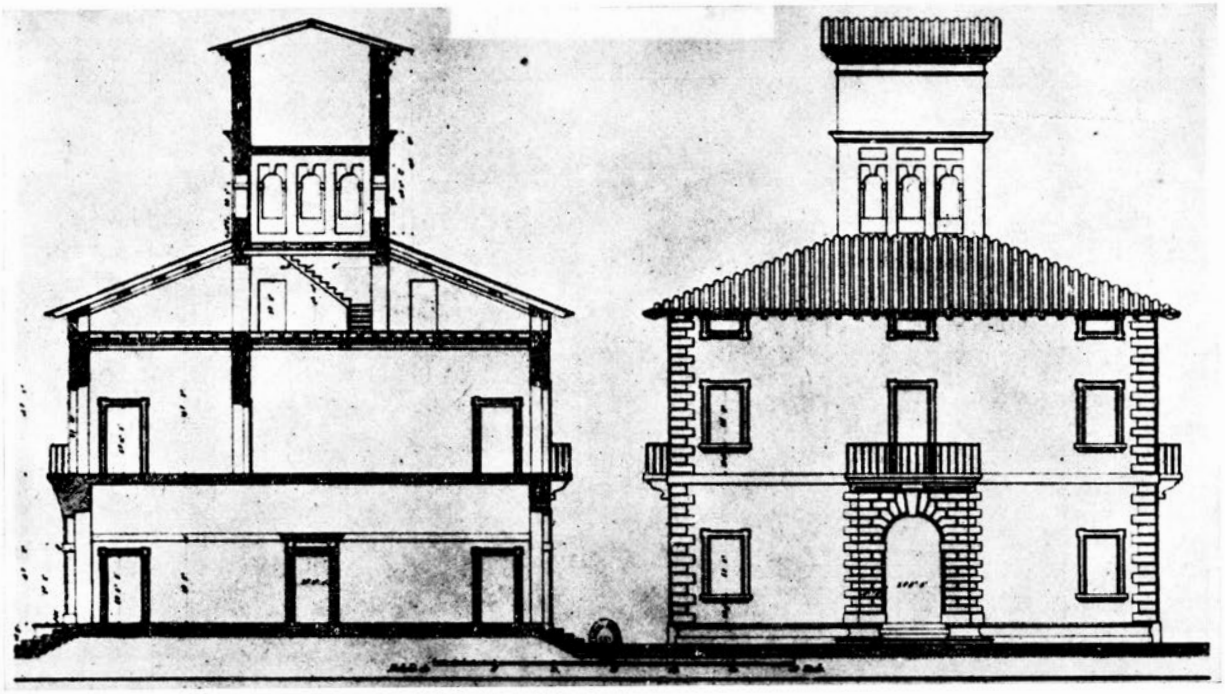


FIG. 13. El Pardo, Torre de la Parada (detalle de un cuadro en el Museo Municipal, Madrid).



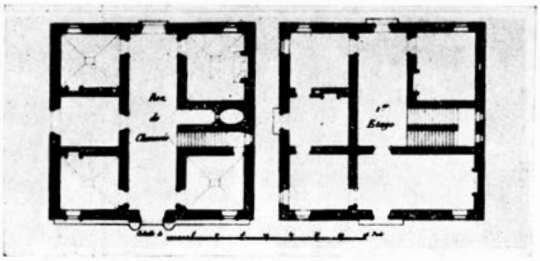


FIG. 14. Caprarola, Palacio Farnesio, Casa del barco.

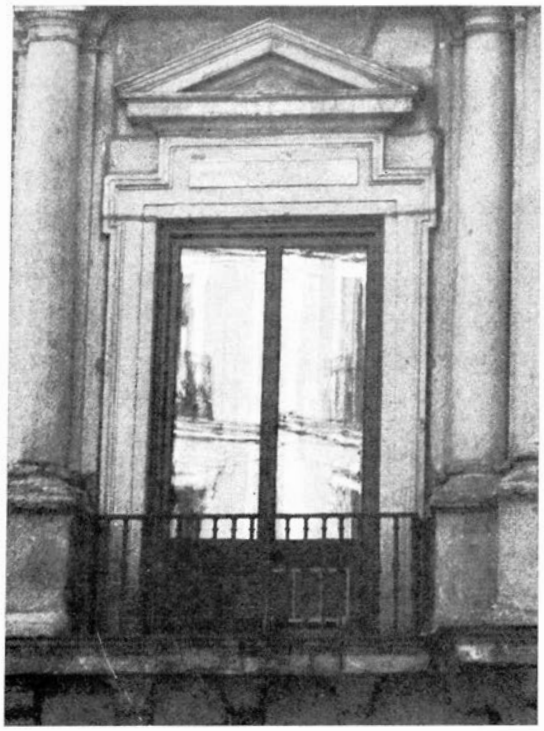


FIG. 15. Madrid, Cárcel de Corte, Portada (detalle).

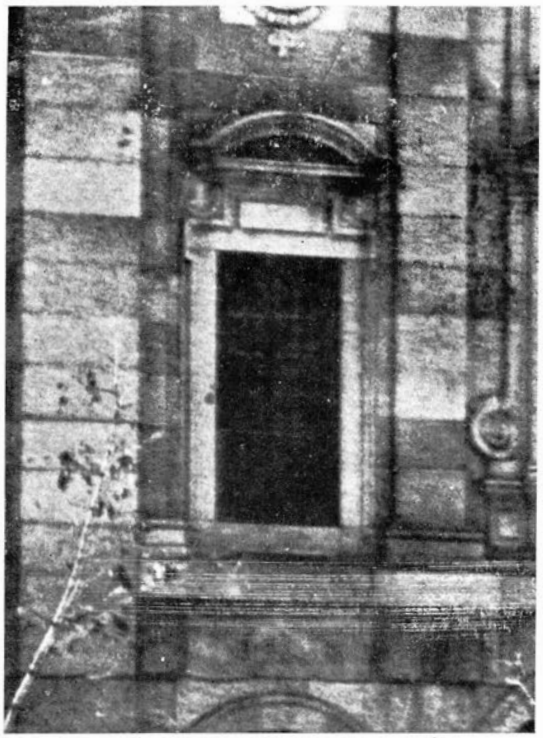


FIG. 16. Loeches, Iglesia parroquial, Fachada (detalle).

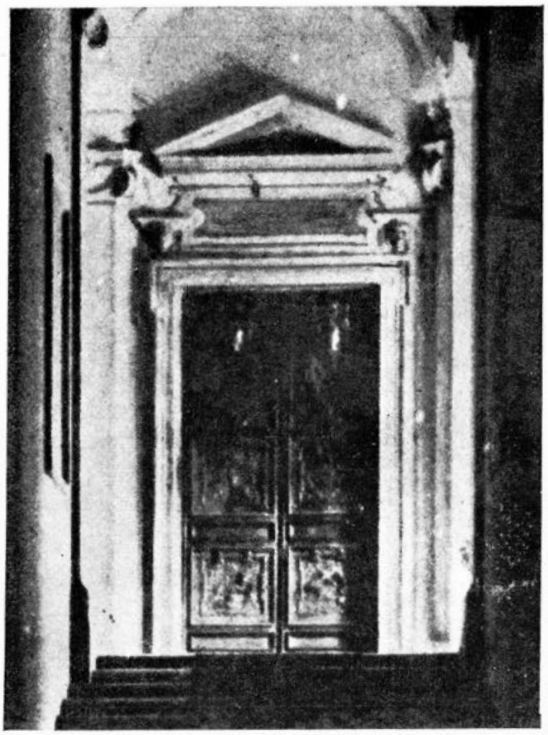


FIG. 17. Roma, Capitolio, Palacio de los Conservadores, Puerta de la Sala degli Orazi e Curiazi.

FIG. 18. Roma, Villa Borghese, Fachada del jardín (detalle).

FIG. 19. Granada, Chancillería, Escalera (detalle).

FIG. 20. Córdoba, catedral. Retablo mayor (detalle).

FIG. 21. Madrid, San Isidro, Exterior (detalle).

FIG. 22. Madrid, Antiguo Alcázar, Salón octogonal (detalle). (De un cuadro de Mazo en la Galería Nacional de Londres).

los edificios que construyeron "porque no se venga en conocimiento de ellos: ..." [163]. No obstante, nos quedamos pensando si por acaso uno de esos supuestos favoritos de la fortuna no pudo haber sido Crescencio [164].

A pesar de las protestas de los profesionales, los nombramientos oficiales fueron a parar con creciente frecuencia en manos de artistas. El ascenso en 1630 de Crescencio, pintor, a la Superintendencia de las Obras Reales fue seguido en 1643 por el nombramiento de Velázquez, pintor de cámara, como Superintendente de las Obras Particulares y luego en 1647 como Veedor de las Obras Reales. El año siguiente, a la muerte de Gómez de Mora, Carbonel, retablista de oficio y entonces Primer Aparejedor, pasó a ocupar la vacante de Maestro Mayor hasta su muerte en 1660. Dos años más tarde, por iniciativa personal de Felipe IV y sin consultar a la Junta de Obras y Bosques, como era costumbre, otro pintor y retablista, Sebastián de Herrera Barnuevo, fue promovido al mismo puesto. Así Alonso Cano, cuyas aspiraciones a la maestría del Alcázar de Toledo y la Primada fueron frustradas por Mora, alcanzó ver a su discípulo en posesión del cargo de su antiguo adversario. Incluso los méritos del Racionero como arquitecto, puestos de manifiesto en la construcción del Convento del Angel de Granada [165], fueron públicamente reconocidos al ser designado maestro mayor de la catedral en 1667, pocos meses antes de su muerte. Con el tiempo Herrera Barnuevo fue seguido en el cargo de arquitecto de la corona por otro pintor, Sebastián Herrera el Mozo, y a principios del siglo XVIII el nombramiento recayó en la persona de Teodoro Ardemans, otro pintor más.

No es de sorprender a la luz de los acontecimientos que Fray Lorenzo de San Nicolás no se haya sentido muy optimista en cuanto al futuro. En primer lugar la situación política y económica del país no era muy alentadora, y en tiempos adversos la construcción es casi siempre una de las primeras actividades en quedar truncada. Luego, como buen conservador, estaba convencido que "cualquier tiempo pasado fue mejor". Por tanto su ideal era el de mantener el *status quo*. "Oy esta España, y las demas Provincias —escribió en un pasaje citado con frecuencia— no para emprender edificios grandes, sino para coservar los que tienen hechos" [166]. Y como

anteriormente había mantenido que sólo las grandes construcciones podían producir grandes arquitectos, su actitud refleja una falta de confianza en la capacidad de los arquitectos de su país para llegar a ser grandes. Hasta cierto punto su recelo es comprensible, ya que con la invasión de su campo de actividad por pintores, escultores y semejantes, las perspectivas para el futuro de la arquitectura deben haberle parecido harto, aunque injustificadamente, sombrías.

Por último hay que señalar una faceta de la actividad de Crescencio que por lo común pasa desapercibida: la influencia que ejerció como promotor del gusto y de la moda en el campo de las bellas artes tanto en los medios cortesanos como fuera de ellos. Sabido es que Felipe IV fue uno de los mecenas de las artes plásticas más entendidos y discernientes de todo el siglo XVII. La cuestión que se nos ocurre es: ¿dónde y cómo adquirió sus conocimientos?

Al contrario de su abuelo y bisabuelo, Felipe IV nunca viajó fuera de España. Claro está que las colecciones reales, formadas por sus antepasados, contenían numerosas obras de la más alta calidad; éstas le suministrarían modelos de excelencia que le ayudarían a formar un criterio sólido y perceptivo. Sin embargo, los modelos por sí solos rara vez son suficientes, por buenos que sean. La habilidad de saber discriminar en materia de arte, lo que se llama "tener buen ojo", no se suele adquirir espontáneamente; hay que cultivarlo. Por lo tanto es muy probable que al principio sobre todo el joven Felipe se valiera de algún consejero artístico, una especie de *arbiter gustus*, que le asesorara y guiara sus primeros pasos. Como resultado desarrolló un gusto propio mucho más seguro que, por ejemplo, el de su abuelo Felipe II. Este último no supo apreciar los méritos de El Greco y en El Escorial patrocinó a algunos de los pintores más mediocres de su tiempo.

No sería aventurado pensar que el mentor de Felipe IV fuera Crescencio, llegado a España cuando su padre todavía ocupaba el trono. El italiano era pintor, de manera que dominaba perfectamente la técnica de la pintura, y, según Lázaro Díez del Valle, "uno de los mejores votos en el juicio deste arte que hemos conocido en nuestros tiempos". Era natural

de Roma, entonces la metrópoli artística de Europa, y había ejecutado obras allá. Tenía enlaces con círculos religiosos y artísticos en Italia. Era de origen aristocrático y en la Ciudad Eterna había ocupado cargos importantes relacionados con las artes. Al mismo tiempo las había fomentado personalmente a través de la academia fundada por él en la Vía de San Eustaquio, hecho que hace suponer que la docencia no le era del todo desconocida.

Aunque en España Crescencio parece haberse dedicado primordialmente a la arquitectura y decoración, sabemos que siguió interesándose por la pintura. No hay la menor razón para creer que al abandonar Italia ese interés decreciera. Ya se ha hecho referencia a sus relaciones con Rubens y a su posible intervención, poco antes de morir, en la formulación del programa para la decoración pictórica de la Torre de la Parada. Pero no parece que fuera ese un caso aislado. Se ha insinuado que intervino también en las negociaciones para la adquisición de un número de pinturas destinadas a adornar algunas de las numerosas ermitas de El Buen Retiro [167]. Se trata de una serie de lienzos algo fuera de lo corriente, ya que todos consisten en amplios paisajes en los que figuran santos anacoretas. Aunque por razones estilísticas estas obras parecen corresponder a una fecha hacia 1637-1638, es decir dos o tres años después de la muerte de Crescencio, esta circunstancia no excluye la posibilidad de que hubiera intervenido como Superintendente en las negociaciones preliminares. En aquella época casi siempre medía un intervalo de tiempo bastante prolongado entre el pedido de una obra y su entrega. Pero lo extraño de este caso es que se repartió el encargo entre cinco pintores residentes en Roma de los que ni uno solo era italiano. Fueron Nicolás Poussin, Gasparo Dughet, Claudio de Lorena, Juan Lemaire y Juan Both. Que Crescencio hubiera recurrido a Claudio de Lorena se explica por el hecho de que éste había pintado un número de paisajes al fresco en el interior del Palacio Crescencio en Roma que todavía subsiste [168]. No es probable que el Superintendente conociera de primera mano estas obras, pues no se realizaron hasta 1630-1635, pero pudo haber tenido noticia de ellas a través de sus familiares. Tampoco conoció personalmente a los otros cuatro artistas, ya

que no llegaron a la Ciudad Eterna hasta mucho después de la última visita del italiano a ella en 1619. Por consiguiente es de suponer que se puso en contacto con ellos a través de algún intermediario allá como su hermano el cardenal o Cassiano dal Pozzo.

Estos cinco pintores tenían una característica en común: eran conocidos como especialistas en paisaje. Este género no atraía demasiado a los italianos, aunque algunos habían producido notables ejemplos. Tampoco en aquella época existían pintores españoles que cultivaban el paisaje como especialidad a la manera de los franceses y holandeses. Por eso fue necesario recurrir a estos últimos. Si efectivamente Crescencio intervino en el pedido en razón de su cargo, los artistas seleccionados constituyen una clara demostración de la amplitud de su criterio. Acudió a los que creyó que mejor, y posiblemente más barato, podrían suministrar las obras que se necesitaban. No tuvieron necesariamente que ser italianos como en el caso de los broncistas que trajo para trabajar en el Panteón de El Escorial.

En contraste con Rubens, Crescencio no parece en ningún momento haber despreciado a los pintores españoles o sentido el menor prejuicio en contra de ellos, sino más bien lo contrario. Hay que reconocer que cuando llegó a España en 1617 la pintura española, salvo ciertas notables excepciones, no estaba en una situación muy alentadora. Sin embargo, Crescencio hizo lo que estaba a su alcance para estimular a los artistas españoles como pintor, pedagogo y coleccionista. En este sentido ya hemos mencionado sus relaciones con Velázquez y Pereda. Menos conocido es el hecho de que coleccionaba pinturas del extremeño Juan Fernández el Labrador. Hasta ahora sólo se han identificado naturalezas muertas del pincel de este misterioso artista, aunque se sabe que también pintaba paisajes [169]. Pero lo que hasta ahora ha salido a luz es de carácter exclusivamente caravaggiesco, modalidad que, como han señalado Pérez Sánchez y otros, fue introducida en España por Crescencio, notable exponente él mismo de este estilo pictórico [170]. Queda claro, pues, que el italiano no dejó de sentir interés por la pintura española, cuya Edad de Oro ya estaba llegando a su máximo esplendor en la fecha de su muerte. Y no cabe

duda que su preocupación, su ejemplo y su modesto mecenazgo contribuyeron a estimularla y encauzarla hacia la plenitud que luego alcanzaría.

En años recientes han habido señales de un renovado interés por la figura de Juan Bautista Crescencio, tanto en Italia como en España, y es de suponer que con los nuevos tiempos vaya en aumento. Sin embargo, este movimiento de rehabilitación se ha limitado casi exclusivamente a la pintura. Todavía no ha alcanzado su actividad en el campo de la arquitectura y decoración. Allí siguen en vigor los juicios despectivos. No obstante, su intervención en ellas, por lo menos en España, fue de igual o de mayor importancia que en la pintura. Pero hubo una notable diferencia. Mientras logró ganarse el aprecio de los demás pintores por su habilidad con el pincel y afable trato, tuvo que sostener a lo largo de los años una enconada lucha contra el maestro mayor de la corona, Juan Gómez de Mora, que resultó ser un enemigo formidable y persistente. La poca receptividad de éste a ideas ajenas, sobre todo si procedían de ultramar, corrió pareja con su conocida intolerancia hacia los que consideraba intrusos en su feudo particular.

Si Crescencio, como hemos apuntado, contribuyó notablemente a la renovación de la pintura española de su época, no menos importante fue su aportación al desarrollo de la arquitectura y decoración. Los exuberantes bronces del Panteón, por ejemplo, han sido señalados en varias ocasiones como el elemento de aquel conjunto que mayormente apunta hacia el futuro. Y si en efecto la fachada de la desaparecida ermita de San Pablo Ermitaño en El Buen Retiro (Fig. 11) fue suya, como la intervención en ella de italianos procedentes de El Escorial parece indicar, entonces hay que reconocer que su papel en la introducción en la capital del Barroco en las artes plásticas fue decisiva.

Con todo queda un interrogante: ¿cómo fue que los edificios reales proyectados en los días de la superintendencia de Crescencio resultaron ser tan poco italianos? Era de esperar que al ocupar una posición de mando el autor del Panteón escurialense, obra que refleja el estilo romano de hacia 1600, tratara de imprimir un sello italiano a la arquitectura española de su tiempo [171]. Esto es lo que solía hacer el artífice italiano

cuando tenía que trabajar fuera de su tierra. Y efectivamente así lo hizo su contemporáneo y compatriota Veremundo Resta, maestro mayor de los Reales Alcázares de Sevilla. Al serle encomendada la decoración de los jardines de aquel palacio, produjo un impresionante pastiche de la Villa d'Este en Roma [172].

En contraste con Resta, Crescencio no parece haber pretendido romanizar la arquitectura española. Y no es que no pudo haberlo hecho; se le concedieron poderes amplios y abarcadores. Además, en contraste con Gómez de Mora, fue un hábil cortesano y, como hemos visto, incluso el Conde-Duque se dejaba guiar por su criterio. Con toda seguridad la razón fue que no consideró que ese fuera su cometido. No se le había nombrado maestro mayor, sino Superintendente de las Obras Reales. Como tal concibió que su misión era la de ejercer una supervisión eficaz y no de desviar la arquitectura española por cauces que no eran los suyos. Es de sospechar que estamos en presencia de un caso poco corriente de asimilación. Crescencio logró ambientarse en su patria adoptiva de tal manera que llegó a identificarse plenamente con ella, sobre todo a partir de la neutralización de Mora después de 1626. No se empeñó en imponer un estilo exótico; aceptó lo nativo, si bien trabajó para mejorarlo y lograr que realizara su propio potencial. Sin embargo, el influjo italiano no está del todo ausente; se percibe, como ya hemos subrayado, en la obra de los arquitectos de vanguardia. Operó en la dirección de un mayor sentido de unidad, volumen, plasticidad, dramatismo y riqueza. En ningún momento fue cuestión de alterar las graciosas y castizas siluetas de los edificios castellanos con sus monumentales portadas, torres con chapiteles y empinadas cubiertas con buhardillas para reducirlas a serviles copias de lo italiano.

Todo esto ayuda a aclarar lo que quizá constituye el principal enigma de lo que se podría llamar "el caso Crescencio", o sea como este personaje, alegadamente incapaz de hacer nada de trascendencia, logró retener el favor real y la estima de sus coetáneos a lo largo de sus dieciocho años en España. Resulta difícil creer que sólo por ser hermano de un cardenal italiano se le ennobleció, y se le dispensaron mercedes y favores. Por poco que fuera, algo de utilidad tuvo que haber hecho. A la luz de lo expuesto

sería más lógico admitir que la principal razón de su ascenso fueron sus méritos. Esto significaría que los elogios de Felipe IV, Carducho, Baglione, el Padre Santos, Díez del Valle, el conde de los Arcos y D. Gaspar de Fuensalida, lejos de ser frases huecas o fórmulas adulatorias, respondieron a la verdad. Fueron sencillamente un tributo a quien reconocieron ser una figura de excepcional mérito en el ambiente artístico del país [174].

Ultimamente, en los estudios en torno a Crescencio, se ha producido una especie de división entre las dos etapas de su vida, la italiana y la española. Cada nación ha demostrado una tendencia a interesarse más o menos exclusivamente por la parte suya. Pero hay que subrayar que esta compartimentación es arbitraria, ya que en la realidad no hubo tal dicotomía. El período español es la prolongación lógica de sus años romanos. La característica persistente de su personalidad, como ya insinuó Baglione, fue su sentido de misión: el afán de formar, alentar y dirigir. Este rasgo no fue exclusivo de su estancia en España. Ya se perfilaba claramente en Roma en los años en que dirigía la Academia Crescencio de la Vía de San Eustaquio.

NOTAS

[1] THIEME-BECKER, *Kunstler-Lexicon*, t. 8, p. 86.

[2] ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, *Sección Ordenes Militares*, leg. 1109, *Pruebas de hábito de Juan Bautista Crescencio, marqués de la Torre.* Sus abuelos paternos fueron Jacome Crescenzi y Giovanna Casali y los maternos Giovanni Drago y Laura Cavalieri.

[3] ANNA GRELLE, «I Crescenzi e l'Academia di Via S. Eustachio», *Commentari*, XII, 1961, p. 121.

[4] *Lugar citado.*

[5] *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, ed. Gaetano Moroni Romano, t. 17, Venecia, 1842, p. 185.

[6] GIOVANNI BAGLIONE, *Le Vite de' Pittore, Scultori ed Architetti*, Roma, 1642, p. 365.

[7] PIETRO FERREIRO y GIOVANNI BATTISTA FALDA, *Nvovi Disegni...*, Roma, sin año (pero de 1655), láms. 16 y 17. La lámina 16 lleva la siguiente inscripción: «Palazzo dell' Illmo. S. Marchese Crescentii nel Rione di Colonna alla Rotonda disegno del Sr. Gio. Batt.ª Crescentii Pittore et Archit.º eseguito da Nicolo Sebregundio». BAGLIONE, *lugar cit.*, dice que Sebregundio proyectó la portada. Véase también ANNA GRELLE, *ob. cit.*, nota 30, p. 124.

[8] ANNA GRELLE, *ob. cit.*, pp. 123-124.

[9] BAGLIONE, *ob. cit.*, p. 365.

[10] *Lugar cit.*

[11] *Lugar cit.*: «...il Re Filippo III... poi gl'impose il disegno per le sepolture Regie, e con altri virtuosi di quei luoghi concorrendo, fece anch'esso il suo Modello, & essendo tutti posti nella Galleria dell'Escuarile, il Re giudico quello del Romano esser'il migliore».

[12] Es de suponer que Baglione obtuviese la mayor parte de sus datos acerca de la vida de Juan Bautista Crescencio en España de su hermano el cardenal, ya que este no murió hasta 1645, tres años después de la publicación de *Le Vite*. Otra fuente de información pudo haber sido Cassiano dal Pozzo.

[13] VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 131.

[14] MATILDE LÓPEZ SERRANO, *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*, Madrid, 1944.

[15] LUIS CERVERA VERA, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954, p. 68 (Quinto Diseño).

[16] JUAN DE HERRERA, *Svmario y Breve Declaraciõ de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorencio el Real del Escurial*, Madrid, 1589, p. 23.

[17] FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1909, t. 2, pp. 470-471.

[18] RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949, pp. 6 y sgs.

[19] Todavía quedan en la Campaña Romana numerosos mausoleos de estos tipos. Muchos fueron recogidos por los arquitectos del Renacimiento a partir de Francisco di Giorgio. Ver RICHARD KRAUTHEIMER, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Londres, 1967, pp. 339-340.

[20] Uno de los que mejor se conocían fue la tumba de Cecilia Metella en la Via Appia de hacia el año 20 antes de Jesucristo. Era hija del cónsul Cecilio Metello Crético y mujer de Crasso, hijo del triumvir Marco Licinio Crasso. Más notable fue el Mausoleo de Augusto en Roma, mencionado por Estrabón, Tácito y otros, convertido en fortaleza por la familia Colonna durante la Edad Media y restaurada modernamente. Otro notabilísimo ejemplo, también transformado en fortaleza, fue la *Moles Hadriana*, sepultura del emperador Adriano de hacia el año 135, hoy Castel Sant' Angelo. El Mausoleo octogonal de Diocleciano en Spalato, construido hacia 300, sólo era conocido por referencias literarias. Otros mausoleos fueron convertidos en iglesias cristianas, como Santa Constanza en Roma, originalmente entierro de las hijas del emperador Constantino, de hacia 350, y Santa Maria della Febbre, junto a la antigua basílica de San Pedro, que fue panteón familiar del emperador Flavio Honorio, erigido hacia el año 400. El mausoleo de Elena, madre de Constantino, en Tor Pignattara, también fue iglesia, cosa lógica por tratarse de una santa. Uno de los más impresionantes fue el mausoleo de Teodorico el Ostrogodo en Rávena, hacia 500, convertido en fecha desconocida en Santa Maria Rotonda. Alberti se refiere a él como *nobile id delubrum cui protecto integrum extat lapideum vas (De Re Aedificatoria*, I, 8).

[21] ANDRÉ GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1943-46, *passim*.

[22] Para una sucinta historia de este controvertido monumento ver KRAUTHEIMER, *ob. cit.*, pp. 90-93, y EARL E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada*, Princeton, 1961, pp. 148-153.

[23] Existían a principios del siglo XVII varios grabados que recogían el aspecto que tenía entonces la iglesia del Santo Sepulcro. Entre ellos figuraban un corte del Anástasis por Natale Bonifazio en el libro de GIOVANNI ZUALLARDO titulado *Il devotissimo viaggio di Gierusalemme*, Roma, 1587, y otro de la iglesia entera en BERNARDINO AMICO, *Trattato delle Piante e immagini di sacri edifizi di Terra Santa*, Florencia, 1620.

[24] La presencia en el Panteón escurialense de un coro bajo y otro alto constituye por su parecido a las galerías del Anástasis otro enlace más con el prototipo hierosolimitano.

[25] En el año 609 ó 610 el Papa Bonifacio IV hizo traer al Panteón numerosos restos extraidos de las catacumbas y allí les dio sepultura, por lo que lo convirtió en un auténtico *martyrium*, dedicándolo a Sancta Maria ad Martyres. En la Edad Media se conocía por el nombre de Santa Maria Rotunda. En la época de Crescencio estaba dedicado a entierro de hombres ilustres.

[26] Construido entre los años 432 y 440, era el tercer baptisterio que había ocupado ese mismo solar. Para el enlace simbólico entre mausoleos y baptisterios ver KRAUTHEIMER, *ob. cit.*, p. 134.

[27] FRANKLIN TOKER, «A Baptistery Below the Baptistery of Florence», *The Art Bulletin*, t. LVII, n.° 2, junio de 1976, pp. 157-165.

[28] Esto no significa que durante la Edad Media se dejaron de construir edificios de este tipo. Se siguieron fabricando baptisterios circulares y poligonales, y existen notables copias medievales del Anástasis, notablemente las iglesias de los Templarios. Pero en el Renacimiento no sólo fueron más numerosos, sino que, gracias a las teorías de tratadistas como Alberti y Palladio, llegaron a ocupar un lugar preeminente en la estima de la época.

[29] Michelozzo estuvo envuelto en el proyecto entre 1444 y 1453. Luego pasó brevemente en manos de un tal Antonio Manetti. En 1469, por voluntad de Ludovico Gonzaga, Alberti se hizo cargo de su prosecución hasta su muerte en 1472. Se terminó en 1477. FRANCO BORSI, *Leone Battista Alberti*, Nueva York, &c., 1977, pp. 277-288.

[30] Según la conocida medalla de Mateo de' Pasti. Para un resumen de los problemas envueltos en la cuestión de la cabecera de Alberti y la reconstrucción emprendida por el arquitecto C. L. Raggianti, ver BORSI, *ob. cit.*, pp. 166-188.

[31] PETER MURRAY, *La arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1972, p. 146.

[32] Para la bibliografía pertinente ver LUDWIG SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Viena, 1959, p. 307, nota 17. El proyecto original fue hecho por Giovanni de' Medici, hermano de Fernando I, Gran Duque de Toscana.

[33] BAGLIONE, *ob. cit.*, p. 366.

[34] KRAUTHEIMER, *ob. cit.*, pp. 121-123 y 135-138.

[35] San Gregorio de Nisa (379-394) describe la planta de una iglesia octogonal que proyectaba construir como formando «un círculo dividido en ocho ángulos». Aunque esta cita era desconocida en la época de Crescencio, no cabe duda que la tendencia a identificar estas dos formas por sus evidentes afinidades persistió durante el Renacimiento y después.

[36] LOUIS HAUTECOEUR, *Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954, pp. 99-112. Aunque este libro no contribuye nada de muy original, resume de manera clara mucho de lo que se ha escrito sobre el tema. Sin embargo, a veces el autor cae en error. Por ejemplo, al elaborar el argumento de que el número ocho es el número cosmológico afirma que el cubo tiene ocho caras cuando en realidad sólo tiene seis. Lo que debió decir es que tiene ocho puntas o ángulos, siendo esto precisamente lo que constituye el enlace entre el cubo y el octógono. En la cosmología platónica el cubo con sus ocho ángulos es el símbolo de tierra, el más pesado e inerte de los cuatro elementos. Pero como Dios, según las Sagradas Escrituras, había utilizado este elemento para crear al hombre a su propia imagen y semejanza, quedaba patente que el número ocho, propio a la vez de la Divinidad y del hombre, constituía una especie de vínculo numerológico entre el macrocosmo y el microcosmo. Al mismo tiempo si se concibe el cubo como hueco y se «abre» por los lados pertinentes, como a menudo figura en libros de la época (v. g. *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, manuscrito de la Escuela de Arquitectura de Madrid, fol. 69 v.°), el resultado es una cruz, la cruz de Jesucristo por la cual la humanidad alcanza la salvación. Pero esta figura, símbolo de la muerte de Cristo, conlleva al mismo tiempo la idea de resurrección («*...si Christus non resurrexit, vana est fides vestra*», 1 Corintios, XV, 17), y ésta a la vez nos conduce de nuevo a las connotaciones resurreccionistas del octógono. Queda evidente que este complicado entretejido conceptual, tan ajeno a nuestro modo de concebir la arquitectura como algo primordialmente funcional, servía para dotar el edificio de una dimensión adicional, poniéndolo a tono con el mundo de los símbolos y las ideas.

[37] FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA, *ob. cit.*, p. 470.

[38] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, en su artículo titulado «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial» (*Archivo Español de Arte*, t. XXXII, n.° 127, julio-septiembre 1959, p. 213), señala el enlace evidente con las catacumbas, pero sólo toca el tema en el último párrafo y exclusivamente en relación con los aspectos estilísticos y formales del monumento.

[39] En la cripta papal de la catacumba de Calixto los entierros están dispuestos en grupos de cuatro huecos, uno sobre otro, exactamente como en el Panteón escurialense.

[40] CÉSAR BARONIO, *Annales ecclesiastici*, Anno 130, cap. XXX.

[41] Murió en 1629. Dejó redactado un libro sobre el resultado de sus investigaciones que se publicó en Roma en 1632 bajo el título de *Roma Sotterranea*. Velázquez poseía un ejemplar.

[42] FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *Descripcion Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1657, p. 117.

[43] *Martyrologium Romanum*, Roma, 1584.

[44] Es de interés hacer resaltar que este mismo concepto figura en la descripción del Panteón de FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS *(ob. cit.*, p. 133 v.°). Recoge la tradicional identificación del octógono con la Resurrección, dentro de un marco cosmológico en el que no faltan los planetas. Cristo Crucificado en el lado principal es el Sol; los demás planetas incluyendo la Tierra corresponden a los siete restantes lados del octógono. «En medio de este Retablo... —escribió el fraile— está el Sol de Iusticia, representandose en la Cruz, como su Occidente, a quien van siguiendo los Planetas, que tienen aqui su Ocaso, para llegar al nueuo Oriente de la Resurreccion.»

[45] FERNANDO CHUECA, «Sobre Arquitectura y Arquitectos Madrileños del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, n.° 72, noviembre-diciembre 1945, pp. 367-368.

[46] El francés JACQUES ANDROUET DU CERCEAU también incluyó varios ejemplos en su *Second Livre d'Architectvre*, Paris, 1571.

[47] EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, Madrid, 1829, t. III, pp. 171 y 371.

[48] MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 200.

[49] FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, «La Casa del Tesoro, Velázquez y las Obras Reales», *Varia Velazqueña*, t. I, Madrid, 1960.

[50] MARTÍN GONZÁLEZ, *lugar cit.*

[51] LLAGUNO, *ob. cit.*, pp. 169-170 y 370-371.

[52] BAGLIONE, *ob. cit.*, p. 366.

[53] En 11 de diciembre de 1619 se encontraba de nuevo en El Escorial. LLAGUNO, *ob. cit.*, p. 170, nota 2.

[54] MARTÍN GONZÁLEZ, *lugar cit.*

[55] MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 201.

[56] *Lugar cit.*

[57] JOSÉ SIMÓN, «Fraudes en la construcción del antiguo Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, n.° 72, noviembre-diciembre 1945, pp. 347-359.

[58] MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 202. Ceán Bermúdez ya recogió el dato de la intervención de Mora en el Panteón. LLAGUNO, *ob. cit.*, p. 141, nota 4.

[59] FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1933, t. II, p. 102.

[60] P. 106: «Y aunque al principio huuo muchas dificultades, que se tuuo por impossible su execucion, con la disposicion y traça que para ella dio Iuan Gomez de Mora (Maestro y Traçador mayor de las obras de su Magestad) se vencieron...» No hay razón para creer que si Carducho estuvo en lo cierto en asignar el proyecto para la transformación del Alcázar a Gómez de Mora, no tuviera razón en asignar el del Panteón a Crescencio.

[61] «Descripcion del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)», edición, prólogo y notas por Enriqueta Harris y Gregorio de Andrés, anejo de *Archivo Español de Arte*, t. XLV, n.º 179, pp. 26-27.

[62] Página 7.

[63] FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *ob. cit.*, p. 117.

[64] SÁNCHEZ CANTÓN, *ob. cit.*, pp. 347-348.

[65] *Varia Velazqueña*, t. II, p. 333.

[66] IÑIGUEZ, *ob. cit.*, p. 663.

[67] MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 207.

[68] IÑIGUEZ, *ob. cit.*, 663.

[69] FEDERICO NAVARRO FRANCO, «El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *El Escorial, 1563-1963*, t. II, Madrid, 1963, p. 720: «Cassi quanto bueno tiene oy el Panteon, despues de *la primera traza* es suyo».

[70] MARTÍN GONZÁLEZ, «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Facultad de Letras, Universidad de Valladolid, t. XXVI, 1960, p. 230.

[71] MARTÍN GONZÁLEZ, «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, pp. 205-206. Fray Martín fue expulsado de El Escorial en 1637.

[72] «Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)», anejo de *Archivo Español de Arte*, p. 27.

[73] MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, pp. 205-208.

[74] LLAGUNO, *ob. cit.*, pp. 371-372.

[75] *Lugar cit.*

[76] LLAGUNO, *ob. cit.*, p. 171.

[77] Página 170.

[78] NAVARRO BLANCO, *ob. cit.*

[79] ELÍAS TORMO, «El Hermano Francisco Bautista», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, año V, n.° 5, Murcia, 1927, p. 7.

[80] «Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)», p. 26.

[81] FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *ob. cit.*, pp. 119 v.° y 124.

[82] O modillones.

[83] J. M.ª DE AZCÁRATE, «Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV», *Revista de la Universidad de Madrid*, t. XI, p. 534.

[84] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Tribunal Mayor de Cuentas*, leg. 1195.

[85] En su tratado, titulado *Architettura Civile e Militare*, FRANCESCO DI GIORGIO, que fue arquitecto profesional, buen «práctico» (como lo sería Fray Lorenzo de San Nicolás) y en consecuencia poco propenso a tolerar el nuevo tipo de arquitecto-humanista como Alberti, le censura en varias ocasiones, aunque sin mencionarle de nombre. Le critica por inventar términos nuevos que nadie entiende, por hablar de monumentos que no son más que ruinas, por publicar un libro de arquitectura sin ilustraciones y por proyectar edificios como «el noble templo» de Pienza que luego se cayeron. Pero en Italia la pugna entre los arquitectos profesionales y los arquitectos-artistas se resolvió muy pronto a favor de estos últimos. BORSI, *ob. cit.*, p. 365.

[86] LLAGUNO, *ob. cit.*, p. 372.

[87] IÑIGUEZ, *ob. cit.*, pp. 661-682, y ANTONIO BONET CORREA, «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Español de Arte*, t. XXXIII, n.os 130-131, abril-septiembre 1960, pp. 215-249.

[88] IÑIGUEZ, *ob. cit.*, p. 668.

[89] FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, p. 103.

[90] Crescencio hubiera conocido a Rubens en Roma. LÁZARO DÍEZ DEL VALLE, hablando de Rubens en su *Epílogo y Nomenclatura*, 1659, dice: «Tambien le premio mucho Juan Bautista Crescenci, Marques de la Torre...». SÁNCHEZ CANTÓN, *ob. cit.*, p. 358.

[91] FRANCISCO PACHECO, *lugar cit.*

[92] «Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura», *Varia Velazqueña*, t. II, p. 66.

[93] FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y Vso de Architectura*, Primera Parte, Madrid, 1633, cap. 79.

[94] Testimonio de D. Gaspar de Fuensalida en las pruebas de hábito de Velázquez, *Varia Velazqueña*, t. II, p. 333.

[95] PACHECO, *ob. cit.*, p. 291.

[96] BONET, *ob. cit.*, p. 226.

[97] No existen pruebas documentales de esto. Sin embargo, el Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez ha señalado al autor el curioso hecho de que a la muerte de Crescencio su protegido, el pintor Antonio de Pereda, quedó totalmente eliminado de la Corte, circunstancia que atribuye a hostilidad y celos por parte de Velázquez.

[98] ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, 1969.

[99] CONDE DE POLENTINOS, «Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, t. XX, 1912, p. 232.

[100] Archivo de la catedral de Toledo.

[101] MARQUÉS DEL SALTILLO, «Al margen de la Exposición de Caza. Alonso Martínez de Espinar», *Archivo Español de Arte*, t. XVIII, 1951, pp. 115-134.

[102] Es posible que la persecución de Crescencio por parte de Gómez de Mora tuviera algo que ver con el caso. No sería aventurado pensar que la concesión a Crescencio, patricio romano y hermano de un cardenal, primero del título de marqués de la Torre y luego de una merced de hábito, estuviera relacionado con la visita del cardenal Barberini, sobrino de Urbano VIII, a España en 1626. En esa época el Papa se inclinaba todavía a favor de España en contra de Francia y la política de Olivares estaba encaminada a mantener a la Santa Sede propicia a los intereses de su país. A pesar de su ennoblecimiento, sabemos que Crescencio solicitó permiso por medio del cardenal-legado para regresar a Italia y es de suponer que le contaría al prelado algo de las vejaciones que había sufrido en El Escorial a manos de Mora. En otras palabras, Crescencio provocó un pequeño incidente diplomático en el momento en que menos le convenía a Olivares. Queda evidente que, en contraste con el italiano que supo jugar sus cartas con suma habilidad, Gómez de Mora demostró ser un hombre singularmente obtuso. Al ver como a su rival se le colmaba de mercedes y se le perpetuaba el salario, lo más discreto por su parte hubiera sido desistir de perseguirle, pues quedaba claro que Crescencio era persona grata, por no decir gratísima, al rey y su ministro. Sin embargo, en noviembre de aquel mismo año Mora hizo llegar a la Junta de Obras y Bosques dos de los más feroces ataques hasta entonces en contra de Crescencio (LLAGUNO, *ob. cit.*, pp. 371-373). Uno atañía a la parte pétrea del Panteón y el otro a los bronces, si bien hay que notar que en el segundo caso ninguno de los italianos, los verdaderos broncistas, figuró entre sus críticos. Como ya se ha dicho, a partir de esa fecha los ataques cesaron para siempre. No cabo duda que el responsable de taparle la boca a Mora fue Olivares, disgustado de ver su política de acercamiento a Roma perjudicada por las indiscreciones del maestro mayor.

[103] JUAN BERNIA, *Historia del Palacio de Santa Cruz, 1629-1950*, Madrid, 1949, pp. 38-40.

[104] CHUECA, *ob. cit.*, p. 371. Aunque la primera piedra se colocó en 1629, parece que la construcción no se comenzó hasta 1634.

[105] AZCÁRATE, *ob. cit.*, pp. 524, 527 y 528.

[106] MARÍA-AMELIA LÓPEZ, «Alonso Carbonel y la iglesia de Loeches», *Archivo Español de Arte*, t. XXV, n.º 98, abril-junio 1952, pp. 167-169. Es de interés señalar que existe un claro enlace estilístico entre la portada de la Cárcel de Corte (¿1634?), atribuida a Carbonel, y la fachada del templo de Loeches (1635). Consiste en la presencia en el segundo cuerpo de ambos edificios de un mismo tipo de vano coronado por un pequeño frontón (Figs. 15 y 16). Existen numerosas variantes de este motivo que naturalmente es adaptable tanto a puertas y hornacinas como a ventanas. Casi siempre las jambas incorporan codos u «orejas» angulares; luego sobre el dintel hay una ancha zona rectangular que sirve como de asiento o a un breve trozo de cornisa recta o a un pequeño frontón. Este último puede ser recto o curvo, entero o partido. La anchura del remate no suele rebasar la anchura de las jambas, siendo por regla general bastante más reducida. Este motivo tuvo su origen en Italia. Existe un notable ejemplo, quizá el primero en fecha, en el Campidoglio de Roma. Enmarca la puerta que facilita acceso a la Sala degli Orazi e Curiazi en el Palacio de los Conservadores (Fig. 17). Lo realizó Giacomo della Porta hacia 1560, probablemente de acuerdo con un proyecto de Miguel Angel, muy dado a producir caprichosas invenciones de este género. La entrada principal de la Villa Borghese, que Crescencio conocería, también incorpora este elemento (Fig. 18). En España este tipo de vano aparece por primera vez en Granada, en la escalera de la Chancillería (Fig. 19); es posible que fuera obra de Juan de Maeda que era maestro mayor de la Real Audiencia en 1576. A continuación el jesuita Alonso Matías lo incorporó en el retablo mayor de la catedral de Córdoba, de 1619 (Fig. 20). Aunque llegó con retraso a Castilla, sea por iniciativa de Crescencio o por conducto del Hermano Pedro Sánchez, jesuita como Matías, fue acogido con gran entusiasmo. Lo encontramos en la fachada y en el interior de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid (1620) de los Hermanos Pedro Sánchez y Francisco Bautista (Fig. 21), en el interior del Ochavo de Toledo (1632) de Pedro de la Torre y el citado Hermano Francisco Bautista y en el interior del Salón Ochavado de Velázquez (1634) en el antiguo Alcázar madrileño (Fig. 22). Este tipo de vano, tan vinculado, como hemos podido comprobar, a pintores, escultores y retablistas, no figura, al parecer, en la obra documentada de ese auténtico arquitecto que fue Gómez de Mora. Iñiguez señaló como precedente de las puertas del Salón Ochavado la hornacina que corona la puerta principal de la iglesia de los jesuitas de Salamanca, aunque admitió al mismo tiempo que su forma «es una licencia más típica de un pintor que de un arquitecto formado en la escuela correctísima de Juan de Herrera y Francisco de Mora» *(ob. cit.*, p. 681). Por fortuna el hallazgo de nuevos datos ha venido oportunamente a disipar el temor de que Mora se hubiera dejado contagiar por pintores, escultores, etc. El Padre Ceballos en su estudio sobre el Colegio Real de Salamanca ha logrado demostrar que esta parte de la fachada no se emprendió hasta 1653 *(ob. cit.*, pp. 79-80), cinco años después de la muerte de Mora. Se hizo conforme a otro proyecto y utilizando piedra distinta a la anterior.

[107] ANTONIO RODRÍGUEZ VILLA (editor), *La Corte y Monarquía de España en los años 1636 y 1637. Colección de cartas inéditas e interesantes...*, Madrid, 1886: «Juan Gómez de Mora ha entregado a Simón Rodríguez las pinturas de Palacio y va entregando lo demás que tenía á cargo, asistiendo á todo el señor Marqués de

las Torres. Su oficio lo exerce en interin Carbonel, mientras llega de Valladolid Francisco de Prades, en quien han proveido la propiedad. Tan caro le ha costado á Mora haber presentado á Don Lorenzo Ramírez un cuadro de Ticiano que era de S. M. y haber puesto una cópia en su lugar, y también se ha tomado muy mal que Don Lorenzo lo recibiese.» (Madrid, 18 de octubre de 1636). «Juan Gómez de Mora parte para Murcia, á donde va por mandado de S. M. para asistir á la conducción de las aguas para el riego de aquella tierra. Despidióse del señor Conde Duque diciéndole que iba a Murcia conforme á lo que S. M. y S. E. le tenían mandado, y que si aquí había errado, procuraría enmendarlo allá, y que S. E. creyese dél que su yerro, si lo había habido, había procedido de ignorancia y no de voluntad. Respondió S. E. que lo creía así.» (Nuevas de Madrid desde 1.° hasta 14 de marzo de 1637). AZCÁRATE *(ob. cit.*, p. 520) ya dio la noticia del despido de Mora, pero no de la razón.

108 AZCÁRATE, *lugar cit.*

109 FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *ob. cit.*, p. 118.

110 MARTÍN GONZÁLEZ, *Archivo Español de Arte*, n.° 127, p. 210.

111 MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 204, siguiendo a LLAGUNO, *ob. cit.*, p. 171.

112 MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 208.

113 ANGELA MADRUGA REAL, «Los Zumbigo. Familia de arquitectos del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, n.° 187, p. 340. En los documentos generalmente figura como Sombigo.

114 MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 210.

115 MARTÍN GONZÁLEZ, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXVI, p. 234.

116 FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *ob. cit.*, p. 118 v.°

117 FRANCISCO NAVARRO FRANCO, *ob. cit.*, p. 721.

118 IÑIGUEZ, *ob. cit.*, p. 666.

119 MARTÍN GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 234.

120 NAVARRO FRANCO, *lugar cit.*

121 Más tarde fue designado obispo de Astorga. Es muy posible, como opina Navarro Franco, que el proyecto para perforar los cimientos con el propósito de traer luz al Panteón lo hiciera el propio Fray Nicolás de Madrid.

122 No hay indicaciones de que Carbonel interviniera de lleno en el Panteón hasta después de la muerte de Mora.

123 Felipe IV estuvo constantemente en contacto por carta con Fray Nicolás de Madrid. Este mantuvo al rey informado sobre el progreso de la obra, incluso en

sus más insignificantes detalles. La historia del segundo solado del Panteón nos permite apreciar la medida de la intervención personal del monarca en el curso de esta campaña. Sigamos la evolución de los hechos. Primero, en carta del 12 de julio de 1652 al rey Fray Nicolás recomienda que se quite la solería existente de Pedro de Tapia, hecha en 1638-1638, por hallarse muy deteriorada. Al mismo tiempo le envía una traza de como podría ser la nueva. En una nota marginal Felipe IV observa que nunca le había gustado la solería existente. La traza del prior no le había parecido mal, pero próximamente enviaría a Carbonel a El Escorial y a su regreso tomaría una última determinación. Carbonel se marcha y al volver a Madrid produce su proyecto. En carta del 10 de agosto el rey informa al prior que no le había gustado el dibujo de Carbonel por el exceso de «perfiles blancos» en él, porque «en estas cosas se deue estar al todo y no a las partes». A continuación el rey decide exactamente como quiere que se haga y manda al maestro mayor que confeccione un proyecto siguiendo al pie de la letra sus instrucciones. Esta es la traza enviada al Escorial para que se ponga por obra. Queda claro, pues, que la solería actual no es ni del prior ni de Carbonel. La *idea*, es decir el acto creador, procedió de Felipe IV, asesorado posiblemente por Diego Velázquez, entonces Veedor de las Obras Reales. Creemos que la intervención de Crescencio en muchas obras de la corona fue precisamente de este tipo, es decir no manejando el cartabón y los compases, sino ciñéndose a la *idea* y la forma general.

[124] NAVARRO BLANCO, *ob. cit.*, p. 725.

[125] MARTÍN GONZÁLEZ, *Archivo Español de Arte*, n.° 126, p. 208. En el curso de una reunión que tuvo lugar en 1626, a la que asistieron Crescencio y Mora, se acordó utilizar planchas de cobre cincelado para la decoración del Panteón en lugar de bronce fundido. Sin embargo, no parece que se llegara a utilizar este procedimiento, por lo menos no en gran escala *(ob. cit.*, p. 207).

[126] MARÍA LUISA CATURLA, *Pinturas, Frondas y Fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1947, p. 23.

[127] ARCHIVO DE ESTADO, Florencia, *Fondo Mediceo*, leg. 4959.

[128] El texto de esta carta fue publicado en primer lugar por Justi y luego reproducido por Tormo. Justi asignó la referida carta erróneamente al Comendador de Sorano en lugar de a Monanni.

[129] Debo el texto de esta segunda carta, así como también la aclaración con respecto al autor de la primera, al hispanista inglés John Elliott.

[130] Titulado «El Socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz». ELÍAS TORMÁ, *Pintura, Escultura y Arquitectura en España*, Madrid, 1949, pp. 308-316.

[131] Principalmente en su forma y proporciones, y la relación entre los macizos y los vanos. El Casón no se concluyó hasta el siglo XVIII, pese a que en el plano de Texeira de 1656 apareciese como terminado. Posteriormente ha sufrido numerosas modificaciones. El grabado de Domingo de Aguirre de 1788 parece ser el que mejor recoge el aspecto original del exterior. Por él se ve que incorporaba hornacinas con

estatuas y otros elementos ajenos tanto al estilo del Palacio Crescenzi como al de las construcciones de Carbonel. Ver VIRGINIA TOVAR, *ob. cit.*, pp. 247-249.

[132] T. H. FOKKER, *Roman Baroque Art*, Londres, 1936, p. 64.

[133] Sin entrar de lleno en la cuestión de los orígenes de este elemento, tan importante en la arquitectura palaciega de la época, podemos señalar dos importantes publicaciones coetáneas que seguramente ayudaron a difundirlo. Son la *Idea della Architettura* de Vicente Scamozzi (Venecia, 1615) y los *Palazzi di Genova* de Rubens (Amberes, 1622). Es de suponer que el pintor hubiera regalado un ejemplar de su libro a Felipe IV.

[134] LUIS CERVERA VERA, *El Conjunto Palacial de la Villa de Lerma*, Madrid, 1967, pp. 471-474.

[135] BONET, *ob. cit.*, p. 226.

[136] Bajo los nombres de *volta a padigli, volta a conca* y *volta a conca e lunette* aparecen varios modelos de este tipo de techo en SCAMOZZI, *ob. cit.*, pp. 246, 279, 297 y 310.

[137] Ver nota 124.

[138] CATURLA, *ob. cit.*, p. 38.

[139] *Lugar cit.*

[140] También intervinieron en El Buen Retiro otros artífices italianos que habían trabajado en el Panteón. CATURLA, *ob. cit.*, p. 42.

[141] Sorprende un poco la organización tectónica de esta fachada, y en particular las escarpadas cubiertas, pero es probable que esto sea debido a inexactitudes por parte del dibujante o del grabador que abrió la plancha.

[142] BONET, *ob. cit.*, p. 229. Crescencio tendría en mente varios exteriores en Roma revestidos de exuberante decoración de este mismo tipo. Entre ellos figurarían el Palacio Branconio (Rafael, 1518), la fachada del jardín de la Villa Médicis (Aníbal Lippi, 1544), el Palacio Spada (Mazzoni, hacia 1555), el Casino de Pío IV (Pirro Ligorio, 1558) y la fachada posterior de la Villa Borghese (Jan van Santen, hacia 1610). El escultor holandés van Santen recibió el encargo de emprender esta última obra del Papa Paulo V Borghese, el protector de Crescencio, precisamente en la época en que éste era Superintendente de los edificios de la Santa Sede y a la vez de la Capilla Paolina en Santa Maria Maggiore. Por consiguiente Crescencio conocería de primera mano el proyecto de van Santen (Fig. 12). Además, así como existe un enlace evidente, ya señalado por CHUECA (ob. cit., p. 367), entre la Capilla Paolina y el Panteón escurialense, también lo hay entre la fachada de la Villa Borghese y la de la Ermita de San Pablo. Muchos de los motivos que figuran en la fachada de la Villa romana fueron incorporados en fecha posterior en la de la Ermita de El Buen Retiro, como soportes almohadillados, relieves de diversas formas dentro de aparatosos marcos, estatuas sobre pedestales o en hornacinas, volutas, urnas, vene-

ras, colgaduras, etc. Posiblemente también incorporaría un programa simbólico-iconográfico, aunque no tenemos información sobre este particular.

143 MARQUÉS DE SALTILLO, *ob. cit.*, p. 123.

144 CARL JUSTI, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1903, t. II, p. 319. Ya existía en este sitio una atalaya o torre construida por Felipe II. Es posible que se integrara esta torre en la nueva estructura de modo que formara el macizo central del conjunto. Por otra parte un cronista de la época se refirió al edificio con «la Torre nueva de la Parada» como si todo fuera de nueva planta. Lo más probable es que se integró en la nueva estructura con todo lo aprovechable de la antigua.

145 En algunos casos se trata evidentemente de tragaluces que sirven para iluminar el interior. Otro ejemplo resulta ser un palomar (ed. de Venecia, 1619, p. 242). En otro caso el texto dice específicamente que el saliente es una «torre di scoperire il paese» (p. 233).

146 En SCAMOZZI también sirven diversos propósitos según el caso. Las protuberancias en *ob. cit.*, pp. 273, 275 y 277 son tragaluces, pero en su reconstrucción de la Villa de Plinio en Laurento dice: «Ad alto, e nel mezzo era vna torre... di bellisime viste del Mare, e delle Ville».

147 Más exactamente «La Casa del *barco*», aunque en los documentos figura generalmente como el *barco* a secas. LOREN W. PARTRIDGE, «Vignola and the Villa Farnese at Caprarola, Part 1», *The Art Bulletin*, t. LII, n.° 1, marzo de 1970, nota 36.

148 Se subía a él por una escalera (Fig. 14). Al parecer también servía de palomar, como el ejemplo ilustrado en SERLIO *(ob. cit.*, p. 242).

149 SVETLANA ALPERS, «The Decoration of the Torre de la Parada», *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part IX*, Londres y Nueva York, 1971, p. 107.

150 ALPERS, *lugar cit.*

151 Principalmente Pedro Snayers y Pablo de Vos. ALPERS, *ob. cit.*, pp. 118-122.

152 LEÓN BAUTISTA ALBERTI, *Los diez libros de architectura..., traducidos de latín en romance*, Madrid, 1582, lib. IX, cap. 2.

153 Página 345. CARDUCHO en cambio adopta un tono más serio y pedagógico. *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633, p. 109.

154 Ver nota 101. El esmero con que se confeccionaron estos dibujos hace pensar que este rasgo fuera debido a la influencia de Crescencio que insistiría en una presentación digna del rey.

155 Texto p. 90.

156 SERLIO también tiene algún proyecto de casa con empinadas cubiertas en su *Settimo Libro* (e. g., p. 183 de la edición de 1619).

157 LLAGUNO, *ob. cit.*, pp. 374-375.

[158] FRANCISCO PÉREZ SEDANO, *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 136.

[159] Página 120.

[160] CONDE DE POLENTINOS, *ob. cit.*, p. 233.

[161] ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, S. J., «Alonso Matías, precursor de Cano», *Centenario de Alonso Cano en Granada* (Estudios), Granada, 1969, p. 178. En 5 de febrero de 1634 se le consultó de nuevo, junto con el Hermano Francisco y otros, acerca del emplazamiento y las dimensiones de la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús en Madrid. CEBALLOS, «El antiguo Noviciado de los Jesuitas en Madrid», *Archivo Español de Arte*, t. XLI, n.° 169, octubre-diciembre de 1968, p. 260.

[162] VIRGINIA TOVAR, *ob. cit.*, pp. 92-100.

[163] FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y Vso de Architectvra, Segvnda Parte*, Madrid, 1663, p. 156.

[164] El edificio sería la Ermita de San Pablo (¿?).

[165] SÁNCHEZ CANTÓN, *ob. cit.*, t. V, pp. 511-513.

[166] FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *ob. cit.*, p. 216.

[167] ANTHONY BLUNT, «Poussin Studies VIII — A series of Anchorite subjects commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and others», *Burlington Magazine*, t. CI, n.° 680, noviembre de 1959, p. 390, nota 14.

[168] MARCEL ROTHLITHSBERGER, «Les Fresques de Claude Lorrain», *Paragone*, Florencia, enero de 1959, pp. 45-46.

[169] Ofreció en venta al rey Carlos I de Inglaterra cuatro paisajes de este pintor por la suma de 100 ducados. Es muy probable que Crescencio se dedicara, naturalmente de manera encubierta en vista de su posición social, a la compra-venta de obras de arte. ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER, «Sir Arthur Hopton and the interchange of painting between Spain and England in the 17th century», *The Connoisseur*, Londres, 1967, t. 164, p. 240, y ENRIQUETA HARRIS, «Las Flores de El Labrador Juan Fernández», *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n.° 186, abril-junio de 1974, pp. 163-164.

[170] ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 270, y del mismo autor «Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española», *Academia Nazionale dei Lincei*, CCCXXI, 1974, p. 83.

[171] CHUECA *(ob. cit.*, p. 371) rechaza la tradicional atribución de la Cárcel de Corte a Crescencio porque el edificio carece de sabor italiano.

[172] RAFAEL MANZANO MARTOS, «Reales Alcázares», *Museos de Sevilla*, Madrid, 1977, p. 108.

[173] CHUECA, *lugar cit.*

[174] En muchos aspectos la contribución de Crescencio al desarrollo de la arquitectura española de su tiempo debió ser análoga a la de otro distinguido patricio, el Conde de Burlington, en la arquitectura inglesa de la primera mitad del siglo XVIII. Esta resulta incomprensible si no se tiene presente el papel de Burlington. Aunque ambos hombres sabían proyectar e incluso se dedicaban a hacer trazas que luego fueron puestas por obra, ninguno de los dos era lo que llamaríamos un arquitecto profesional. Sin embargo, ejercieron una influencia decisiva en sus respectivas esferas en virtud de sus profundos conocimientos de la materia, sus ideas de vanguardia y su posición social. Así como la adopción del estilo neo-palladiano en Inglaterra y la popularización del jardín natural proceden en último término de Burlington, así la eclosión del barroco hispánico es atribuible en gran parte a Crescencio, y no sólo en el campo de la arquitectura.

LA ARCIPRESTAL DE VINAROZ ENCRUCIJADA DE ESTILOS

POR

ANTONIO J. GASCO Y SIDRO

Al Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol, con quien el autor tiene contraída una deuda impagable. El quiso y supo hacer realidad el que su iglesia de Vinaroz fuese Monumento Nacional.

1. Historia de la construcción

Muchas ciudades, villas y pueblos del Levante y del resto del País hispano —que en poner ejemplos de índole artística es por derecho propio lugar común— conocieron en los siglos medievales de lucha con la morisma la construcción de iglesias o, en plano más elevado, catedrales que el paso de los años y las vicisitudes de toda índole (y a fe que las ha habido en todo lugar y tiempo y de distintas envergaduras) derruyeron y de ellas apenas quedó el recuerdo a no ser por puro cuidado de algún erudito cronista que se preocupó de dejar constancia escrita del particular, y cuantas veces ni siquiera el recuerdo, pues el devenir en su marcha ascendente destruyó hasta el testimonio de la memoria escrita.

Vinaroz, costera y mediterránea, charnela que engarza Cataluña y Valencia, liberada de manos agarenas por el conquistador aragonés Jaime I y poblada por cristianos por su real decreto de 1241 [1], construyó una primitiva iglesia a la que hace referncia Gil de Atrossillo al decir en la carta puebla: "Et edo ut habeatis eclesiam et fornum..." Aquélla, como en otros tantos lugares ha sucedido, alimenta hoy sólo el recuerdo y las opiniones encontradas de eruditos locales en torno a tema tan básico como su emplazamiento [2].

A fines del siglo XVI, cuando el arte de la Contrarreforma era señor de la estética hispana, comenzamos a tener noticias de la construcción de una iglesia de nueva planta por documentación extraída del archivo municipal o por la que da cumplida referencia D. Juan Bover en su artículo sobre la iglesia arciprestal en la revista *Vinaroz*. En efecto, sabemos que "[3] reunidos el Justicia, Jurados, Oficiales del Consejo de la Villa, Rdo. Sr. Cura y Clero en 28 de Febrero de 1582 adjudicaron las obras de la iglesia

a Monsiuer Juan Tsiafesut y a otro extranjero llamado Urgambole por un importe de 7.700 libras valencianas y 5 sueldos". Este pago, que sólo comprendía la mano de obra, fue obtenido por el consistorio de un arbitrio municipal (sisa) con destino a obras públicas, equivalente a una reducción, en provecho del fisco, de los pesos y medidas utlizados por los vendedores en sus transacciones [4], que fue otorgado por real decreto por Felipe III.

Sin embargo, el actual templo parroquial de Vinaroz es de claro estilo gótico final o prerenacentista valenciano, ya que el siglo xv en Valencia tuvo suficiente carácter como para imponer modelos al siglo siguiente. Por otra parte, aparece una portada de clara raíz plateresca, que debió terminarse en 1560, tal y como reza una inscripción epigráfica que se halla sobre la hornacina que guarnece una imagen de la Asunción de María Santísima y que debió labrarse en el momento de la instalación definitiva del portal Esta portada plateresca, a la que más tarde aludiremos con detalle, se halla en el muro lateral derecho, en la llamada plaza de la Comunión.

La hipótesis más aceptada por los eruditos locales antes citados, y que se confirma con la lectura del privilegio de Felipe III para la imposición de sisas, es la de que esta portada fue la de la primitiva iglesia, que al derruirse *(eo quod anticua corruerat)* fue sacada de su emplazamiento originario y llevada a la nueva fábrica, posiblemente al frontispicio, para pasar por último al lugar en dondo hoy puede admirarse.

Tras estos párrafos de obligado paréntesis debemos seguir con la narración de los hechos que historian la arciprestal vinarocense. Bendecida fue el 3 de febrero de 1494 y agregada, como todo el término, a la Orden de Montesa, según acta de Miguel Meseguer [5], notario público. La iglesia constaba de una nave, según la estructura trentina de Vignola, y ábside y de una muralla, que la circundaba en sus flancos laterales, con troneras abiertas en la parte superior, en donde para dar acceso a las misma se había levantado un piso sobre los techos de las capillas que circunvalaba el templo a modo de triforio no practicable, en donde más tarde se abrieron vidrieras ojivales, con lo que el conjunto eclesial ofrece al exterior un

aspecto de fortín reciamente murado. Los "moros en la costa" en el reinado del rey prudente debieron ser una realidad verdadera en las playas vinarocenses, como lo demuestran las luchas que en la época se dieron y el que fuera Vinaroz punto de embarco de galeras y de moriscos [6].

Durante todo el siglo XVII se edificaron la torre del campanario (1603-1608), la capilla de la comunión (1657-1667) y algunos altares en las capillas laterales del templo. De la construcción de estos tenemos una fecha segura (1690) extraída de la obra de Rafels García [7] y confirmada por Sarthou Carreras [8].

De la muración de la nueva iglesia pronto tuvieron que sacar partido los vinarocenses, pues en 1640, con motivo de la revolución de Cataluña en el reinado de Felipe IV [9], el Consejo de la Villa acordó fortificar, en línea de resistencia, la arciprestal y dotarla de piezas de artillería en la zona superior de troneras que se halla en el primer piso flanqueado por la pared de la nave eclesial y el murallón exterior.

El día de la Virgen del Pilar de 1698 se colocaba la primera piedra de la fachada barroca que hoy luce como uno de los más preclaros ejemplos de arte de la época en nuestra región, como bien lo prueba el hecho de que su autor fuese también el del airoso campanile de la valencianísima iglesia de Santa Catalina. La fachada estuvo lista tres años más tarde de la fecha en que comenzaron las obras [10]. En la hornacina central se situó una imagen de la Virgen de la Asunción, titular de la parroquia, y en los extremos de la portada, a la misma altura del nicho que guarda a la plástica de la advocación mariana, sendas esculturas de San Roque y San Sebastián, de honda devoción en el término. Todas ellas fueron destruidas en 1936, habiéndose repuesto solamente la de la Asunción.

La guerra de sucesión a la corona española se dejó sentir fuertemente sobre Vinaroz. Fue la iglesia refugio de afligidos y baluarte último de resistencia por sus cualidades propias y de estructura fortificada [11].

El 1 de agosto de 1753 determinó el clero parroquial la construcción del archivo y la edificación de una nueva sacristía [12]. El proyecto se debe al vinarocense Fray Pedro Gonel, agustino, destinado por el entonces a la comunidad local de San Agustín, en donde realizó la capilla de la comunión

de la iglesia de la antigua plaza de San Telmo y la ermita de San Gregorio, de estilo corintio. La sacristía, de planta cuadrangular, se halla hoy completamente remozada por sistemas funcionales modernos de construcción, habiendo desaparecido los retratos de ilustres clérigos de la villa que se encontraban en la sala capitular, entre ellos el de monseñor Rafael Lassala y Losela, a quien, ocupando la dignidad episcopal en Solsona, cupo el honor de consagrar la arciprestal el 7 de junio de 1773.

Que la iglesia creció en importancia lo demuestra el hecho de que cuando Baltasar Esteller, que formaba parte de la Junta gubernativa, describe en 1810 los terrores y espolios sufridos por la villa en la guerra de la Independencia documenta más de setenta piezas de orfebrería religiosa que desaparecen con la beligerancia, entre ellas custodias, lámparas, relicarios, coronas, alhajas, etc. [13].

Consta epigráficamente escrito en la misma iglesia arciprestal como, el 27 de noviembre de 1845, es agregada a la basílica mayor romana de San Juan de Letrán, participando de sus privilegios e indulgencias.

También dentro del capítulo de reformas hemos de consignar que el pavimento de losas graníticas data de agosto de 1853, tal como extraemos de la cita de Sarthou Carreras [14], así como el hecho de que por las mismas fechas la arciprestal dejaba de estar adscrita a la Orden de Montesa.

Numerosas son las citas y los testimonios arqueológicos que nos hablan de las fortificaciones que sufrió el templo durante las guerra carlista, hasta el extremo de llegar a guarnecer la fachada barroca.

En 1916, con motivo de cumplirse el V centenario de la imagen de San Sebastián, fue cubierta internamente de un enlucido de estuco y dorado, con lo que parte de su estructura quedó enmascarada y es difícil hoy poder reconstruir la verdad de lo que se esconde bajo el amaneramiento pseudoversallesco del falso oropel del revoque. Varias de las capillas laterales de la nave central fueron también renovadas y enjambelgados sus muros, haciéndose cargo del coste de las "mejoras" los pecunios de cofradías, entidades o próceres vinarocenses [15].

La guerra civil de 1936 acabó con muchas riquezas artísticas. Particu-

larmente deplorable fue el destrozo del barroco retablo del altar mayor, de cuyo esplendor no quedan en absoluto vestigios.

En la posguerra, bajo el dictado del Dr. Enrique y Tarancón (arcipreste hasta 1943) y de mosén Sirisi Mestre (hasta 1956), se recompuso la iglesia, construyéndose las vidrieras que iluminan el interior del templo, luz que reciben de las troneras, que a su vez permiten la iluminación del primer piso, antesala a las cristaleras ojivales, y que forma, como ya se ha dicho, un corredor en torno a las paredes laterales y cabecera de la arciprestal. También en este período se pintaron los dos paneles que flanquean los laterales del ábside por el barcelonés Moncada Planas. Su cromatismo y su técnica son realmente anacrónicos con el estilo del resto del edificio.

Hoy se ha restaurado la portada barroca, sometiéndola a una limpieza, se la ha liberado de los efectos de los agentes atmosféricos y de una pintura de extraña aplicación que pretendía resaltar la policromía natural de los pétreos nobles materiales que componen el enrevesado ornato.

2. Planes y trazas

Responde la iglesia a un plan longitudinal de nave única en cuyos laterales se abren, entre contrafuertes, dos series de capillas de igual superficie y simétricas respecto al eje central del templo; al final de la crujía se presenta el ábside. El estilo de su traza es similar al que se plasmó en *Il Jesù* de Roma —moda que implantó el estilo jesuitico de Vignola—, resucitando el viejo modelo cisterciense que popularizó la arquitectura gótica catalana y valenciana y que también plasmó Alberti en el San Andrés de Mantua.

La nave central es cerrada en sí misma, formando un único cuerpo, en planta o en alzado, de armónicas proporciones. En efecto, el ancho es de 14 metros hasta los contrafuertes que separan las capillas, las cuales miden 4,20 metros, lo que ofrece un ancho total de crucero de 23 metros. Por el contrario, es 34 metros la longitud desde la puerta, tras el atrio,

hasta el arranque del ábside; éste completa la profundidad de la iglesia en 11 metros, resultando una longitud total de algo más de 45 metros desde el atrio a la cabeza del ábside, con lo que las proporciones del templo están en razón de 2:1, relación típica de la arquitectura del renacimiento y manierismo, que en España cuajó como herreniano.

Las capillas laterales, independientes, como hemos dicho, entre contrafuertes que dan la sensación de gigantescos pilares, son rectangulares en su espacio, pero cuadradas considerando no el vacío, sino el conjunto de la construcción con el contrafuerte mediero entre dos de ellas. No están comunicadas entre sí por medio de aberturas fajonas que atraviesen los estribos —tal y como sucede en muchas iglesias de la provincia de Castellón— salvo las dos más cercanas al ábside de cada lado. Las capillas enfrentadas con la nave medianera suponen siete tramos bien definidos en la planta del templo. Las dimensiones de la capilla, salvada la bocana del arco, son 4,20 × 3,60 (se iguala el ancho al profundo si sumamos a éste los 0,60 metros de arco vano). Los contrafuentes tienen la profundidad de la capilla hasta la pared que cierra definitivamente el lateral del templo y 1,4 metros de grosor, dimensión que se amplía en el estudio de la pilastra que se forma por adosamiento de placas superpuestas que sostienen la cornisa.

La capilla de la comunión, comunicada con la crujía a través de la tercera ornacina entre contrafuertes que no es más que un espacio abierto que permite el paso, responde a un plan central doble de proyección circular inscrito en un cuadrado. El altar se halla en el extremo opuesto a la puerta de acceso desde el exterior. El diámetro máximo de los dos cuerpos es de 5,4 metros. En el primero de ellos, en sus ángulos, cuatro gruesos columnarios sustentan la cuadrangular estructura, que en su parte posterior se prolonga en otra similar en donde se alberga el altar mayor.

La torre campanario, exterior al edificio, encajada medio lado a la fachada principal en su sector izquierdo, tiene planta cuadrangular, con dos accesos, uno interior y otro exterior al templo, y ambos confluyen a una escalera de caracol que lleva a las dependencias superiores. Su luz es de 7,2 metros; sin embaro, la base, de forma cuadrada, es de mayor lado

que la almena, ofreciendo por tanto el primer cuerpo de la construcción un alzado de pirámide truncada.

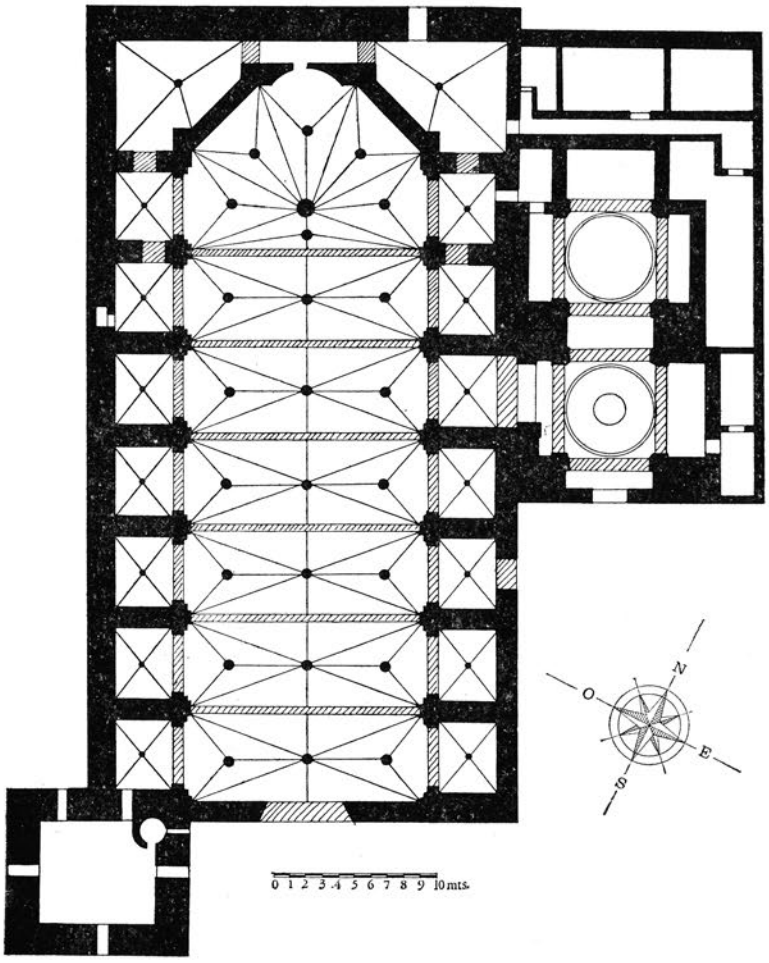
El primer piso o tribuna de la iglesia conlleva una misión estratégica. Presenta plan rectangular compartimentado, con las mismas dimensiones que las capillas a las que sirve de techo, siendo elementos diferenciadores de término los contrafuertes perpendiculares a las paredes laterales, las cuales presentan vanos encarados, únicos accesos de luz al interior del templo. El paso de un recinto a otro se hace a través de los contrafuertes, comunicados por aberturas entre sí, siendo el último de aquellos punto de acceso a la torre en su primer piso.

3. Alzados y estructuras interiores

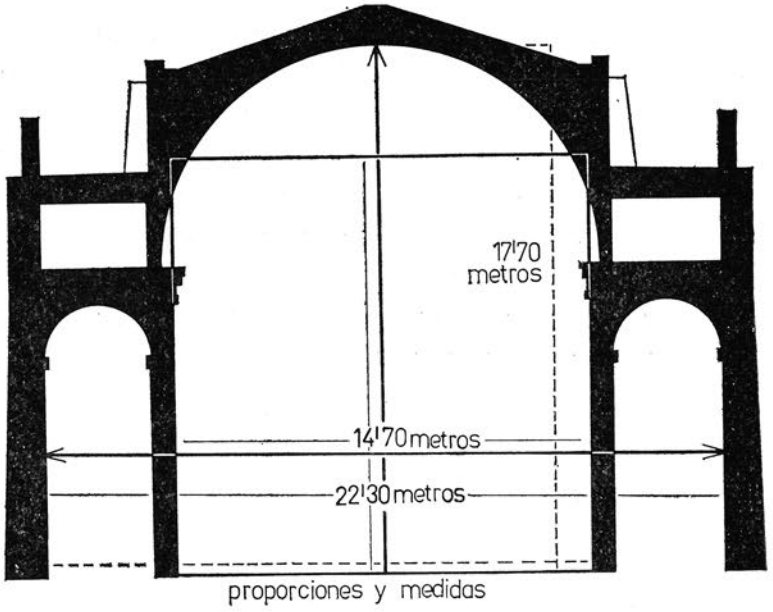
3-a) *Paredes laterales.*—Aunque el mayor interés del templo radique en la bóveda, que divide en siete tramos bien definidos la estructura longitudinal interna del edificio, no cabe duda que las paredes laterales guardan en su seno el apoyo y el sostén que permite el sistema de abovedamiento que es primordial centro de atención en el estudio.

El análisis de la planta nos ha permitido ver siete gruesos contrafuertes por lado (más los que flanquean el atrio y que son parte integrante del apoyo común de la fachada) que definen las capillas, ya que a cada dos pilares corresponde un vano medianero que constituye un compartimiento en donde hay ubicado un altar, sistema que, como ya dijimos, es típico de las construcciones tridentinas del segundo período del Renacimiento italiano, que fue introducido en España a fines del siglo XVI y culminó en el arte arquitectónico herreriano.

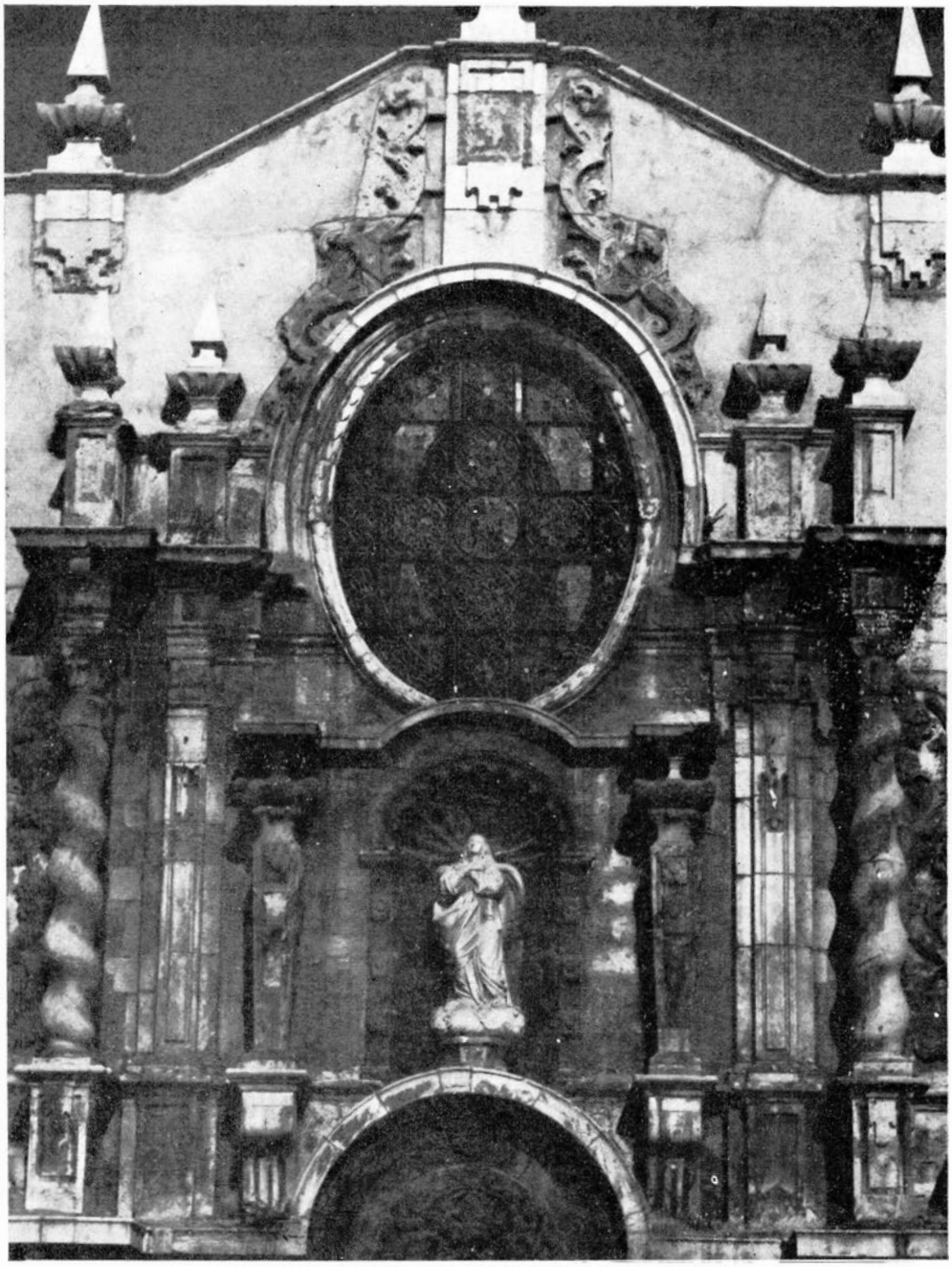
Sobre estos contrafuertes cae todo el peso y el empuje de la bóveda (es decir, la tensión diagonal desde las claves mediales a la línea de impostas), recogido a través de las arquerías que en grupos de tres fundamentales —longitudinal y diagonales—, una de tercelete y otra de arco ciego, se ubican sobre todos y cada uno de los soportes, salvo los extremos de ábside o de fachada.



Planta de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).



Torre campanario y hastial de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).



Detalle de la portada barroca de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).

Portada barroca del imafronte de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).

Portada plateresca de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).

En este sistema de bóveda con arcos transversales o fajones que cabalgan sobre arquerías es necesario que reciba no sólo el peso o fuerza de los arcos de éstas paralelos al eje del templo o arcos formeros, sino también los transversales o perpiaños. Como para recibir bien ese doble juego de arcos son insuficientes la columna y el pilar rectangular, nace un nuevo tipo adosado que en su frontal y laterales puede tener sección cruciforme, es decir, con un cuerpo resaltado para cada uno de los arcos. Dado este paso el enriquecimiento del pilar (cuestión que ya implantaron los arquitectos románicos) es una consecuencia natural: Al aparecer nuevos arcos el intradós de la bóveda, los frentes y laterales reciben un resalto central que para mayor efecto de riqueza no hay inconveniente en transformar en una pilastra adosada.

Este sistema de construcción, que mezcla el abovedamiento gótico y el sistema de soporte típico del Renacimiento, obliga, por razones de estructura, a definir cada uno de los sectores con los que culmina el intercolumnio en una fórmula de arquería de ojiva en donde se concentran las líneas de cruce de la bóveda. Debajo de cada arco apuntado, que origina un luneto, recientemente se ha vaciado su pared para ubicar ventanas vidriadas de carácter gótico que iluminen el interior de la iglesia.

Precisamente en el punto de confluencia de las fuerzas tangenciales de las arquerías de la bóveda sobre el contrafuerte es donde acaba la estructura gótica del edificio. Una cornisa con voladizo, sobre la que orla todo el recorrido interno de la iglesia un antepecho o mejor barandilla de hierro forjado de clara factura valenciana de los siglos XVII y principios del XVIII, se pasea por los laterales superiores del respectivo paramento, y es en el contrafuerte, al tener que salvar el adosamiento de dos pilastras de piedra que recubren el mampuesto originario en realce con el plano general de la pared, donde origina, con su orla superior e inferior, un capitel de moldura angular decreciente y perspectiva de marcado estilo toscano (en realidad es una moldura acodada), incluso con un collarino o astrágalo que crea un fino y rectilíneo listel paralelo a la cornisa superior; en realidad el conjunto en su total constaría de un arquitrabe, friso y cornisa. El pseudocapitel es el remate de las pilastras adosadas en toda

su longitud al estribo desde el pavimento hasta la línea de impostas de las arquerías de la bóveda. La estructura arquitrabada contrasta con la ojiva formera superior y con el arco medio punto que se traza tangencial casi a la moldura inferior paralela a la cornisa.

La moldura que forma la cornisa acodada engarlanda una pilastra o placa superpuesta y según el sistema que Kubler [16] denomina de pilastras pareadas este modo se ofrece en el frente del estribo y en los laterales, en las jambas del intradós de los arcos, y así el machón paramento se ofrece como un plano apto para soportar la ornamentación relivaria.

Las capillas laterales, de 14 metros de altura hasta la línea de impostas, tienen como pórtico común un arco de medio punto que descansa ficticiamente sobre un capitel toscano. Y tiene su círculo trazado con la distancia de radio, equivalente a la mitad de la luz o distancia entre machones, y se prolonga al interior en una bóveda de aristas.

El conjunto de pilastras adosadas y el arco medio punto muestra su habilidad practicista asociando elementos en orden a la mayor robustez y belleza. Armoniza el arco con la estructura arquitrabada (herencia que viene desde la vieja Roma) y la columna con el pilar, adosada a éste, de suerte que el sistema alcanza la mayor fuerza y al propio tiempo se consagra una decoración puramente arquitectónica.

En realidad los contrafuertes contrarestan y cargan con el empuje lateral del arco que genera una bóveda de aristas cuyas fuerzas oblicuas se estabilizan sobre aquellos a la altura de la línea de impostas creando una zona de tensión máxima.

3-b) *Nartex puerta y coro.*—Característico es el nartex, soto coro que precede a una puerta principal central y dos secundarias laterales de inferior tamaño. El colofón interno del imafronte lo constituye el coro, que techa el nartex con su suelo estando a ras la portada y la baranda o antepecho que cerca el balcón.

Su interés más fundamental es el órgano de sesenta y tres registros construido en 1741 por Solanova [17] y que hoy se encuentra en malas condiciones.

3-c) *Cubierta, fuerzas y apoyos.*—El mayor interés del interior de la iglesia se centra en su cubierta y en la tracería de nervios, que es su sustentáculo y transmisor del empuje.

Dividida en seis tramos y ábside, está marcada la separación de elementos integrantes por seis arcos fajones apuntados de dos ramas curvas, ansiosos de altura, en cuya base, situada sobre los estribos, reciben estos la fuerza de los nervios diagonales coincidentes, de dos tramos consecutivos, siendo además estos arcos perpiaños fundamentales, ya que su proyección en longitud genera la bóveda propiamente dicha.

La estructura de la cubierta consiste en la transmisión de fuerzas de los arcos fundamentales sobre los contrafuertes. En el espacio intermedio entre cada dos de estos arcos (que en su proyección genera un rectángulo) existe pletórico interés, pues las diagonales que se cruzan en el centro de la estructura establecida son nervaduras que definen en fórmula cuatripartita espacios ojivales apuntados hacia el centro geométrico. Este punto central de cada tramo, en el que se cruzan las dos diagonales, se refuerza con una clave de piedra tallada en rosetón. Todas las claves formeras se unen por un filete de piedra perpendicular a las mismas y paralelo al eje mayor de la nave.

Por otro lado, el ángulo formado por los arcos que nacen de la clave y van a morir al respectivo apoyo lateral se rellenan con arquerías secundarias que parten como bisectrices de los ángulos formados por los nervios formeros superiores al arquitrabe que adintela los contrafuertes y los tendones cruceros. Estas bisectrices, en la fórmula goticista terceletes, se cruzan en los dos centros geométricos de los triángulos formados por las nervaduras diagonales y originan otra clave desde donde parte una ligadura a la clave central, lo que da al espacio triangular definido una división tripartita, con lo que la estrutura de la bóveda entre dos arcos perpiaños y dos arcos formeros queda establecida en cuatro partes fundamentales y diez secundarias atendiendo al cruce sucesivo de las distintas ojivas.

En esta fórmula lo tectónico evoluciona hacia lo decorativo, subiendo los apoyos fundamentales hasta la bóveda, haciéndose casi horizontal, entrecruzándose los nervios y multiplicándose las claves, originando una bóveda

de terceletes, ya que de los jarjamentos han nacido nuevos nervios bisectrices, o combados, uniendo los ángulos o los centros de los grandes nervios, surgiendo claves secundarias en las intersecciones. Esta manera de construcción, que en Vinaroz se simplifica enormemente, corresponde en realidad al siglo XV con la modalidad flamígera del Gótico, pero en nuestras tierras lo hallamos hasta bien introducido el XVI, como, y luego lo hablaremos más extensamente, se puede comprobar en las iglesias de Enguera, Oteniente, Utiel o en las castellonenses de Benlloch, Borriol y Alcora, entre otras, por no citar los casos más típicos de las más cercanas geográficamente a Vinaroz.

Así por tal definido el espacio de bóveda en triángulos curvos ojivales, cada uno de los tramos de las paredes laterales de la nave (superiores al arco de las capillas) acaban su ascensión en ángulo con una ojiva (nervios formeros) cuyos brazos parten de los respectivos contrafuertes, siendo el largo del radio para trazar la ojiva la distancia al estribo contrario en la línea de impostas, originándose allí, entre cada una de estas ramas y la diagonal respectiva del triángulo abovedado, un águlo cuya bisectriz es el tercelete, con lo que de cada contrafuerte nacen siete ojivas: una en arco fajón, dos diagonales que se abren en abanico, dos terceletes y dos arcos formeros que, lógicamente, parten en direcciones opuestas.

Las nervaduras, de sección modular cuadrada (listeles) en escalera o ángulo, son de piedra granítica, siendo la zona de relleno, entre la tracería, de ladrillaje hueco o ágil mampuesto, estucado con posterioridad y pintado de color plano, con rebordes grisáceos o rosados imitando al mármol.

La zona de tensión se distribuye, pues, desde el centro de los arcos, en diagonal, hasta los contrafuertes, base del apoyo de la estructura del edificio. No así las paredes, en las que se pueden abrir cómodamente boquetes sin que se resienta la masa edificada. Por tal se perforaron vanos apuntados que se tamizaron con vidrieras en la parte superior de los lunetos laterales para iluminar el edificio que sólo contaba para este menester con la luz que incidía por el rosetón o espejo de la fachada y por dos ojos de buey que había en los laterales superiores del ábside y que

hoy aparecen tapados por cemento y estuco, pero que se aprecian en una fotografía del sector tomada con ángulo y luz rasantes, al margen que hemos comprobado personalmente su existencia. Es por ello que hubo necesidad, en tiempos del arcipreste Sirisi, de abrir ventanas en la pared para que la luz —aunque indirecta— penetrase en el edificio.

3-d) *Estudio del ábside.*—El ábside, también rodeado por la cornisa que sobre impostas circunda el interior, cierra, en traza poligonal, la cabecera del templo. Su planta es la de un semi-exágono regular, con lo que en alzado quedan tres paredes: una frontal, perpendicular al eje mayor del templo, y dos laterales oblicuas a aquélla y a los respectivos costados de la nave, con lo que están también unidas. Las tres se rematan sobre la cornisa con arcos apuntados (formeros) cuyos nervios gestores nacen de los dos últimos contrafuertes laterales y de los otros dos de planta angular que parean los dos extremos del muro frontal del ábside. De estos últimos contrafuertes arrancan cinco arquerías por apoyo que con las cuatro que de cada uno de los laterales nacen configuran la curiosa bóveda semiesférica en estrella.

Los arcos de la techumbre absidial van a confluir en una clave común situada en el cénit de la esfera que la remata. De aquí parten lógicamente a la inversa, en disposición radial, los arcos hasta cargar sobre sus estribos. Se desarrolla también, como en la bóveda de tramos fajones, el sistema de nervios y terceletes. A la bóveda de crucería simple, constituida por nervios cruceros (en este caso confluyentes), se añaden los terceletes, que son nervios que constituyen la bisectriz del ángulo gestado por los arcos formeros y los nervios cruceros. En el punto donde confluyen cada dos terceletes se dispone una clave y de aquí arranca otro nervio —ligadura— que termina en la clave central (sistema igual al de la disposición en la bóveda longitudinal). Nace así la bóveda estrellada, típica de las construcciones del gótico tardío. Este mismo sistema lo encontramos también con idéntica problemática y resolución en las iglesias de Borriol, Benlloch (1614-1650), Alcora, Villafranca (1567-72), la Jana (1698) y otras muchas en las que es similar planta y alzado.

Las paredes laterales del ábside están cubiertas por sendos murales de gran proporción (7 × 5 metros), obra de 1957 del catalán Moncada Planas. Supone un hiriente anacronismo que debiera corregirse.

La pared central recibe un altar de reciente factura (1958), aunque de estilo gótico.

3-e) *Entorno superior fortificado.*—Por encima de las capillas laterales del templo corre un camino fortificado que rodea toda la nave, incluido el ábside. Este camino de defensa nos ha permitido conocer las disposiciones de la construcción del edificio. En efecto: la andadura está jalonada por los contrafuertes que hay que atravesar por medio de vanos abiertos en su estructura, lo cual hace que el camino esté compartimentado en tantas estancias como delimitan los contrafuertes. Estos, construidos con mampuesto, dejan de manifiesto que en ningún momento la piedra ha sido materia fundamental en la fábrica del templo. Sin embargo en el interior de muchas de estas estancias del entorno fortificado hemos hallado piedras talladas del más grueso calibre y de más de 100 kilógramos de peso (1 × 0,60 × 0,40), que, evidentemente, nadie ha subido allí por gusto; por ello hay que suponer que formaban parte de la arquitectura del edificio y fueron exhumadas cuando el montaje de las vidrieras, y, precisamente por lo dificultoso del acceso a la zona y por el porte de las piedras, optaron los constructores por dejarlas *in situ*, aunque fuera de su desplazamiento original.

La talla y el tipo de piedra corresponden al mismo material y disposición de la cornisa, lo cual presupone una estructura adintelada en la parte interna del espacio contenido bajo los muros formeros.

Este piso deambulatorio tiene un carácter eminentemente defensivo, lo que casa perfectamente con la plástica de fortaleza murada que ofrece la visión exterior del templo salvo en el frontispicio. Posiblemente la utilidad del cinturón que en lo alto orla la iglesia no sea más que un camino de ronda de vigilancia, observación y si llega el caso de defensa. En efecto, cita Sarthou [19] que en las guerras carlistas se artilló el campanario y el edificio y Viciana [20] (testimonios a más de los recogidos por Rafels y

Borrás Jarque) habla de las distintas ocasiones en que la iglesia fue refugio defensivo de los vinarocenses. Para ello aparecen arpilleras de buen tamaño que hoy están en línea, frente por frente, con las vidrieras del templo. Estos boquetes exteriores debieron ser lugar de vigilancia en tiempos de los asaltos a las costas, que tanto preocupaban a Felipe II, quien envió a nuestras tierras a su ingeniero Antonelli para que fortificase la zona con torres de observación y almenas defensivas [21]. Por otra parte, el lugar, por sus compartimentos estancos, su mal acceso desde abajo, su aislamiento y su enorme recorrido y amplitud, es ideal para la defensa.

La cubierta del cordón de defensa es arquitrabada y de mampuesto. Su pavimento de losas de piedra mal devastada unidas con mortero. Las paredes externas, de grueso espesor (1,50 metros), dibujan un rectángulo alrededor de la iglesia, con lo que el ábside no deja al exterior su típica forma poligonal, sino rectilínea (la del muro tangencial). Este hecho origina dos amplias dependencias de planta trapezoidal rectangular entre el ángulo exterior de las paredes del muro de defensa y los oblicuos paramentos del ábside que como ya es sabido no siguen la línea recta de la nave. Ello contrasta con el estrecho pasillo entre los dos únicos sectores paralelos, el del murallón y el frontal del ábside.

El paramento interior, como ya es sabido, tiene un grosor de 80 centímetros y los contrafuertes de 1,40 metros y una longitud máxima de cuatro metros desde las pilastras hasta el entronque con el muro exterior.

3-f) *Consideraciones estéticas.*—El interior está presidido por una estética estructural que participa de dos estilos: el final del gótico y el renacimiento originario. Es lógico que las disposiciones artísticas permanezcan en los gustos colectivos sobre el transcurso de los tiempos; es por ello que, en épocas de cambio, encontramos frente a lo innovado lo conservador que ha producido poso en la generalidad.

Por otra parte, hemos de tener presente que las iglesias con bóveda nervada del siglo XVI, en Valencia, proseguían intactas hacia 1675, cuando los ciudadanos que aparentemente desesperaban de poder reemplazarlas con nuevos edificios se embarcaron en un sistemático programa de remo-

delación dentro del nuevo gusto que establecerían las nuevas constantes de Olinda y los Pérez, de quienes más tarde hablaremos

La primera impresión que da el conjunto es la de proporción y simplicidad de formas; salvo la bóveda, en donde aparece la arquería, que si bien se mixtifica en el ábside, es ligera de expresión en la cubierta de la crujía; ciertamente su base (como la de toda la arquitectura renaciente) es la cuadratura rítmica o compás de formas, basado en el juego de los números, buscando una armonía estética. El número acorde así resultante da lugar a la proporción, la cual está calculada sobre una base técnica, pero modificada con objeto de que produzca efectos artísticos constituyendo la unidad de estilo.

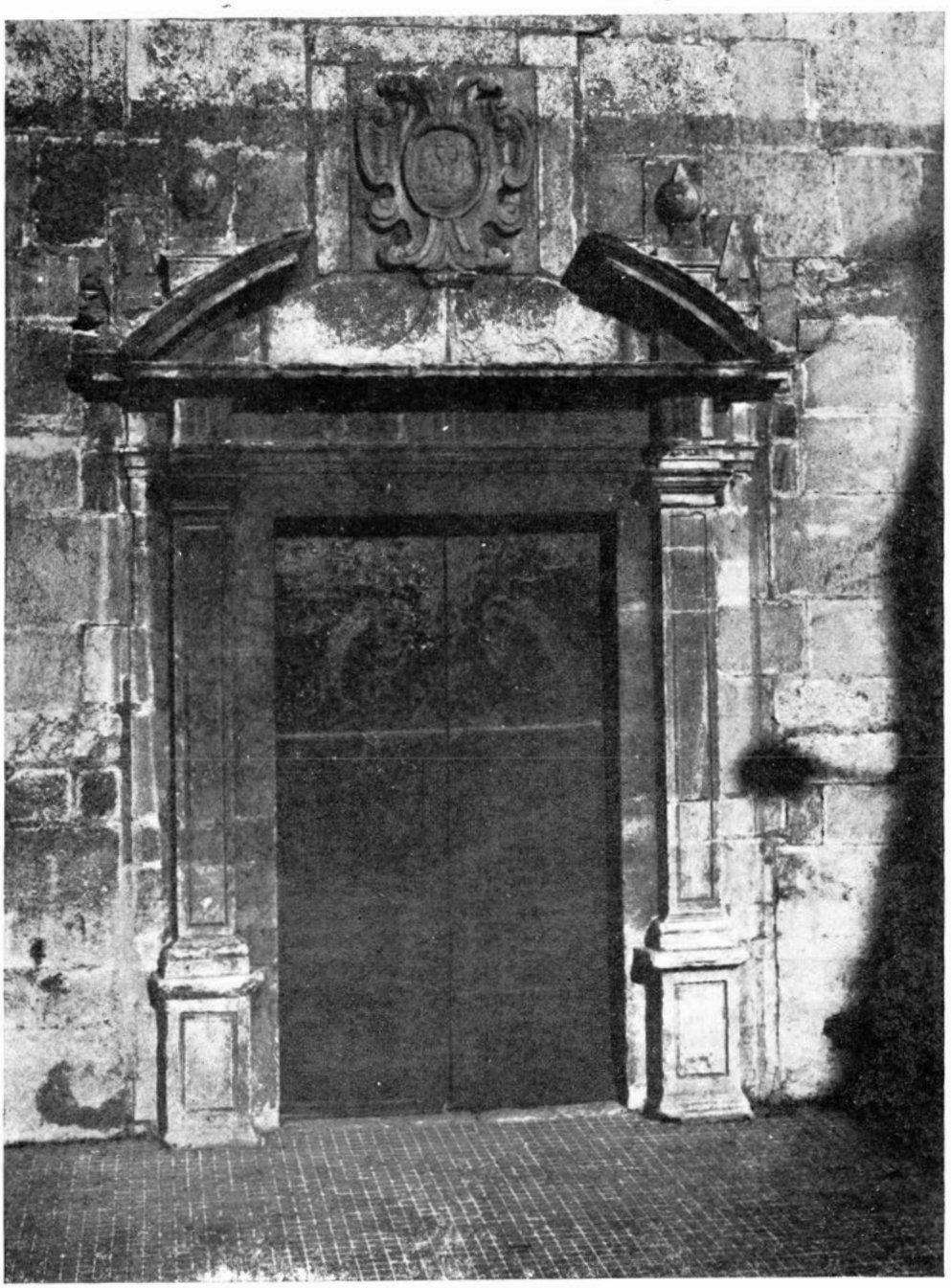
La ausencia de escorzos y claroscuro da al interior una simplicidad de líneas y una gran pureza geométrica, demostrando el sentido de austeridad propio de la contrarreforma; austeridad que se alivia en el juego insistido de pilastras de tímido resalto, de influencia aún manirista.

Su exacta distribución de vanos y macizos hace que en el interior del edificio predomine fuertemente lo arquitectónico sobre lo decorativo propiamente dicho, repartiendo proporcional y simétricamente las fuerzas de sostén que neutralizan la carga de modo relativamente ágil con las de los vanos que aligeran la pesantez de los paramentos columnarios.

Tan sólo barrocos azulejos de Alcora decoran algunos de los zócalos de las capillas con motivos florales multicolores y utensilios específicos de alguna labor referente al gremio del que hubiese alguna advocación en el lugar. El estudio y análisis de las piezas cerámicas, con otras del mismo estilo enlucidas en otras iglesias del rededor, nos las sitúa en la primera mitad del siglo XVIII.

4. Exteriores

4-a) *Adarves y cubiertas.*—La parte superior del templo arciprestal corresponde al tejado, puesto que la cubierta de la nave es a dos aguas y con teja árabe arcillosa, tan de uso común en nuestras tierras. Las igle-



Portada barroca de la Capilla de la Comunión de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).

Portada plateresca de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón). (Detalle).

sias de Alcalá y Benicarló (tan similares y tan próximas) cubren su fábrica con idéntico sistema.

En la confluencia de las dos aguas de la cubierta engarza una hilera de piedra paralela al eje mayor del templo de la que nacen en sentido oblicuo hijadas pétreas escalonadas por las que se puede acceder al pináculo de la techumbre, que corresponden al trazado interior de los arcos fajones. La alternancia de longitud de estas escaleras bilaterales muestra como la primera, tercera, cuarta, sexta y séptima, de longitud 2/3 del tejado, no descansan su tracería sobre las columnas del templo, mientras que la segunda y quinta, que tienen la longitud de ambas vertientes de cubierta, lógicamente sitúan su esfuerzo sobre el inicio lateral del estribo correspondiente.

Adosados a los laterales de la cubierta y la crujía aparecen los finales de los respectivos contrafuertes, que forman talud. Rodea el tejado la pared externa fortificada con troneras y sin almenas. Existiendo entre ambas paredes un camino de ronda que cerca el templo por la parte superior, pudiéndose acceder a él por la escalera de la torre de campanario.

En vértices opuestos de las fachadas anterior y posterior se hallan cilíndricas atalayeras recubiertas por tejas de tez vitrificada de color azul. El tambor del garitón no tiene ventanas o troneras al exterior, lo que hace suponer que su misión debió ser más decorativa que de defensa, como aposento del centinela. La pequeña cúpula de tejas se remata, como los distintos rompientes del imafronte, por un pináculo u obelisco en cuya base aparece un estrangulamiento o gola que descansa sobre un tronco de pirámide invertido de escasa altura, aristas curvadas (en cuarto bocel) y triglifos talladas en sus caras.

4-b) *La torre campanario.*—Adosada en el sector izquierdo de la fachada sur e incrustándose levemente en la arquitectura de la arciprestal, la torre campanario es un aditamento más que completa la impresión de fortaleza que ofrece su panorámica externa.

Construida durante las dos primeras décadas del siglo XVII, como lo prueba el que ya se cite su presencia en 1640, cuando la Revolución de

Cataluña, su estilo encaja perfectamente con la estructura austera que domina en la parte de afuera del templo. Carece de adornos, salvo las cornisas superior e inferior (sujetada ésta por ménsulas estriadas) del último cuerpo y las pilastras y arquitrabe (que rodean ventanas pareadas) con un leve listel en las impostas de sus respectivos arcos.

Su planta cuadrada es común en las torres adjuntas a las iglesias de nuestra provincia o del reino de Valencia.

Formada por cuatro cuerpos de 10,3; 3; 9; 5; 1,8 y 6 metros respectivamente, de inferior a superior, la estructura basal del primer tramo tiene la forma de tronco de pirámide, descendiendo en talud, particularmente la cara sur, regularizándose su traza paralelepipédica a partir del cuerpo segundo, que se separa del primero, como los restantes, por una leve cornisa de piedra.

De piedra caliza son los interiores y accesos, particularmente la escalera de caracol; para iluminar el interior, y posibilitar su acceso sin iluminación artificial, existen ventanucos que en trechos de dos metros se abren al exterior, salvo en el segundo y tercer cuerpo en que aparecen dos ventanas pareadas en las caras opuestas del campanario.

Los distintos pisos abovedan su cubierta adintelada con crucerías con clave y dos arcos que descansan su tensión, escasa por cierto, sobre los ángulos de los muros.

4-c) *Fachadas.*—Dos son fundamentalmente las fachadas por encontrarse en ellas las dos portadas más sobresalientes de la arciprestal. Dos tendencias, dos estilos y dos opciones para que el particular gusto artístico de cada uno pueda extasiarse con su modelo de preferencias: austero uno, orgiástico otro; pureza de líneas en la lateral frente al torvo y serpenteante retablo del imafronte. A ambos vamos a referirnos.

4-c-1) *La fachada sur, la portada barroca*

4-c-1-a) *Pormenores constructivos*

Subastadas las obras de la que había de ser una de las más imponentes portadas barrocas del Reino de Valencia, tan rico y pródigo en manifestaciones de este estilo, en 2 de mayo de 1698 [22] se hicieron cargo de la contrata el cantero o escultor Juan Bautista Viñes y el arquitecto Bartolomé Mir. Se fijó un estipendio al alza de 2.200 libras (lliures) valencianas, que comprendían el trabajo de los operarios y dirección de las obras, teniendo que recorrer por cuenta de la villa el pago de materiales, su transporte a pie de obra y demás adminículos que sobre el particular se gestasen. El tiempo de construcción se evaluaba en un trienio.

Presentado el correspondiente proyecto, mereció el placer del consistorio de la ciudad y en tiempos del Justicia Isidro Vilar y del Arcipreste Fray Félix Vicente se colocó la primera piedra el 12 de octubre de 1698, como queriendo tomar como fecha de arranque una advocación mariana tan señera en toda la nación, dado que la iglesia y la misma portada iban a estar consagradas a la Asunción de la Virgen.

De Viñes se conocen obras referenciadas por Orellana, Alcahalí y Aldana [23] tales como la talla inmediatamente anterior a la de Vinaroz del esbelto campanile de Santa Catalina en la capital del Reino y la Arciprestal de Sagunto, también de advocación mariana y que emprendió al concluir su obra castellonense. De Mir queda referencia como colaborador de Pérez Castiel.

El proyecto especificaba que la cantería había de ser polícroma. Al respecto, columnas, estípites, modillones y agún que otro resalte se idearon en mármol negro. Desde Childes, de donde (por haberlo en canteras de excelente calidad) se extrajo, se llevó a Vinaroz. El resto del ornato era de mármol y caliza blancos. Por haber buenas vetas en la vecina Alcalá de Chisvert se pensó en principio extraer de allí el material. Varios intentos obligaron a desistir de la empresa, ya que las muestras obtenidas no daban la calidad necesaria. Por ello se recurrió a una cantera existente

entre Vinebre y Ascó (provincia de Tarragona), de cuyo seno, tras las oportunas pruebas, se extrajo, finalmente, la piedra, siendo trasladada a Vinaroz utilizando el Ebro como vía navegable y lomos de caballerías por el asfalto.

Toda la construcción, amén de las 2.200 libras de los artífices, produjo importantes gastos, que se pueden evaluar en un total de 5.600 libras valencianas. Bien dijo al respecto Almela que las piedras se convirtieron en panes [24] puesto que de las limosnas panificables, postuladas en los hornos, se pagó gran parte de este crédito, siendo llamadas *maredeDeus* las mujeres encargadas de recoger los óbolos.

El período conoce en el sector económico un renacer de las zonas periféricas, particularmente Cataluña y Valencia, respuesta esta última de la crisis de la expulsión de los moriscos. Diversos autores ponen de relieve [25] el auge que con el cambio de centuria toma la zona costera levantina, lo que muy bien pudiera ser base para permitir dispendios constructivos y dotar de nuevos impuestos. Por otro lado, no debemos olvidar el furor artístico general del Barroco. Y la exacerbada devoción de la época, rica en santos e iluminados.

En 1702 la fachada mostraba su soberbio portalón que equivale a un retablo desplazado de un altar mayor. Mezcla de escala grande y pequeña de laberíntico ornato e hito del barroco valenciano.

4-c-1-b) *Entorno comparativo estilístico-temático*

La portada de la arciprestal de Vinaroz es un magistral ejemplo de ese Barroco de mezcla de escala en un solo diseño, hecho que desorientaba al neoclásico y viajero castellonense Ponz, en Santiponce, al contemplar el retablo de 1612 realizado por Martínez Montañés [26]. En efecto, este hecho llega a la culminación en cierto número de fachadas levantinas y meridionales cuyos portalones, parafraseando a Milnes [27], son retablos arrancados de altares churriguerescos.

Quizás el ejemplo más temprano de este módulo encontrado en la re-

gión valenciana sean las obras de Martín de Olinda en San Miguel de los Reyes y en la fachada de la parroquia de Liria, aunque su tratamiento es menos complejo y más austero que lo que aportará el Barroco borrominesco.

Es evidente la influencia italiana que tiene Viñes, cantero en Vinaroz, por su contacto con Bautista Pérez, valenciano educado artísticamente en Nápoles [28] y establecido en Valencia en 1680, sentando una tradición de ornamento pródigo. Con él, Mínguez y Pérez Castiel, remodelaron los primitivos diseños de Olinda, creando un nuevo estilo, que casi puede denominarse herético, frente a la pureza y sobriedad del herreriano o del plateresco. A ello habría que sumar las figuras andaluzas magistrales y antecesoras de Pineda y Cano.

Curiosamente Vinaroz va a ser cabeza de serie en su portada. En efecto, el tímpano de la puerta, con un arquitrabe escalonado, anticipa las portadas andaluzas del período entre 1705 y 1710 en Ecija, Fuentes, Riego, Sevilla y un largo etcétera. En el segundo piso los estípites son asimismo prematuros en rico y audaz experimento, el cual se puede fechar para la generalidad después de 1720 a causa de los paralelos andaluces. También es llamativa la cornisa con ménsulas que refleja la primitiva práctica galaica encontrada en la torre de las campanas de la catedral de Santiago (1667-1670), de Peña, y que en Valencia se encuentra en la portada de la iglesia de San Andrés (1686); también galaicos son los sistemas de placas adosados en las pilastras con ornamentación marquetera al estilo de los pazos.

El sistema constructivo de la portada tiene sus paralelismos próximos en la provincia de Teruel, en Valdejunquera y Calaceite, en donde los estípites cuadrangulares desplazan a las columnas salomónicas en el piso bajo, fruto del cambio característico entre una forma menos dinámica a otra más movida hacia después de 1720, fecha en la que la llamada segunda generación impondrá el estilo francés del Rococó.

En Castellón se ofrecen buenos ejemplares de similitud e influencias evidentes en San Bartolomé de la Jana (1698), con pilastras, columnas salomónicas y arquitrabe escalonado; en el altar mayor de la ermita de

Vallivana (1754); en la Asunción de Portell, con estípites, portada de arco, ornacina, columnas salomónicas; o la de Onda (1727), con parecidos caracteres; Benicarló (1724); Alcalá de Chisvert (1766); o Artana, con modillones en la portada.

Se ve que estas obras están todas incluidas en la primera mitad del siglo XVIII, época en la que la periferia peninsular acusa positivamente los efectos del reformismo de los primeros Borbones. Ello configuró una época y un estilo, máxime habida cuenta del contacto con Francia, que puso de moda el rizado del Barroco con la implantación de ese estilo a quien cuadra hasta la onomatopeya de su nombre: Rococó. La iglesia de Santa María de Alicante y las catedrales de Murcia y Valencia son buenos ejemplos. Pero sin embargo no se olvida la estructura de retablo en dos pisos. Buena prueba de ello es que en toda la región valenciana se construyen multitud de obras ajustándose a ese patrón, el cual invade Andalucía y nos ofrece ejemplos clarísimos en la portada del convento de la Merced de Córdoba (1745) o Cataluña con la Arciprestal de Caldas de Montbuy (1701), entre otras.

Es, pues, el retablo-portal de Vinaroz un claro ejemplo de exaltación barroca que contrasta, como casi todos los de su época, con el imafronte al que está adosado, simple enlucido de una fábrica de mampostería que se remata en ángulos obtusos, lo que origina dos flancos con tramos horizontales paralelos a la estructura y en talud, respectivamente escalonados o con recorte, que se unen en un pináculo central que descansa sobre el último tramo horizontal del muro; asimismo los cuatro restantes pináculos a los que ya nos referimos al hablar de los adarves y cubiertas. En realidad sería una pared rematada en arco de las que puso de moda el plateresco de primeros del siglo XVI y fines del XV.

Este sistema de paramento desnudo, enlucido, de remate angular escalonado, típico de los planes de una sola nave y cubiertas a dos aguas, se halla en la mayor parte de iglesias, santuarios y ermitas de la provincia que pertenecen a la segunda mitad del XVII y todo el XVIII. Es un modo de construcción simple, barato y que permite adosamientos que enmascaren su primitiva adustez. Es precisamente Vinaroz uno de los primeros lugares

documentados de la provincia donde se encuentra esta resolución que a lo largo del XVIII se fue afianzando hasta convertirse en traza obligada y casi única por lo machacona y tediosamente repetida. En todos falta desde luego la cornisa, voladizo y pretil con el que en otras latitudes se rematan los frontispicios.

El que consten de una crujía las iglesias a las que se aplica esta fachada, explica las escasez de vanos, en ella, donde podrían ser un elemento de ornato (ya que el imafronte no soporta carga de fábrica ni tensiones de estructura), salvo sobre la puerta principal, recayendo precisamente en la única nave practicable del edificio. Es por lo que este tipo de construcciones deben buscar su iluminación en las vidrieras laterales, en los paramentos, entre contrafuertes o en el ábside.

4-c-1-c) *Descripción y análisis*

De trazado angular, tanto que su arquitectura podría inscribirse en un triángulo isósceles, la portada barroca busca ofrendar al espectador una sensación de elevación, obligando a levantar la vista hacia arriba. El sentido ascensional se refuerza con la sensación perspectiva de tamaño decreciente del cuerpo superior y el trazado en talud de las guirnaldas que flanquean las columnas laterales. También la presencia de tres arcos en el centro de las cornisas que separan las distintas partes del catafalco contribuyen a agilizar la dinámica ascendente buscando un punto de fuga común elevado al cénit de la fachada. Ello es tal que todas las claves pueden unirse por una perpendicular que del vértice a la base es el eje longitudinal de simetría.

Por ello el segundo objeto de atención es lógicamente la simetría longitudinal que se observa al trazar la altura (como acabamos de apuntar) del vértice superior a la base del triángulo que teóricamente inscribe al cuerpo modular de la portada. Dos partes que podrían plegarse sobre el eje mediatriz (constituyendo, como es lógico, un triángulo rectángulo por superposición de bases e hipotenusas, considerando como tales los flancos

laterales que definen los grutescos) radicalmente simétricas abundan en una sensación de orden, proporción, equilibrio y armonía sobre la que se incrusta todo el ornato barroco. Ello se aprecia totalmente viendo como las líneas de fuga nacen o mueren del eje de simetría.

En cambio existe una gran disimetría tranversal, originándose dos partes o cuerpos por separación de una cornisa que configura dos mitades de estructura similar, pero de escala distinta: la superior a $\frac{1}{2}$ de la inferior, lo que precisamente abunda en la idea, antes expuesta, del intento de elevación angular hacia un vértice del conjunto, pero que quizá por la diferencia notable de proporción entre ambos cuerpos dé un marcado desequilibrio, lo que ofrece en el sector inferior una fuerte carga de pesantez y excesivo volumen.

Asimismo la disimetría se acusa más al comparar la estructura inferior, en la que los alerones de la cornisa devienen hacia el espectador en progresivo voladizo, con la superior, en la que aquel mismo elemento cambia su ordenación, siendo su composición en perspectiva cónica menguante a ángulo de fuga central de líneas. Al respecto se logra una situación en distintos planos, lo que da una sensación de aproximación, de solidez y ampliación de la visual en la base que contrasta con la de alejamiento, etereidad y constreñimiento óptico del piso alto; a ello contribuye el progresivo decrecimiento hacia el centro en altura desde las columnas salomónicas exteriores, a los estípites (interiores), pasando por las pilastras intermedias. En cambio el piso inferior tiene todos sus soportes escuadrados a la misma altura.

Por último señalemos la fuerte sensación de claroscuro que producen los varios aparejos de la superficie, sus diversos planos, la enorme rugosidad de los superpuestos, que obliga a la constante tensión de luces y sombras, como dos elementos que no se mezclan y que confieren vivos contrastes pictóricos. Un *horror vacui* preside la edificación, llena de ornamento hasta en el espacio más insignificante, obligando a intensificar más el contraste entre unos y otros elementos, produciendo la incidencia de la iluminación sobre la portada juegos de blanco y negro (luz y sombra) que resaltan más los ya de por sí salientes aditamentos. Es como dice

Wölfflin [29]: "El libre paso, el espacio expansivo, disimétrico, exagerado por la práctica de ilusiones ópticas, de la forma abierta en la que llega a ser menos frontera fija que trazado móvil, y por último de las variaciones de luz y de atmósfera", y una estructura teatral de escenografía de luces y movimientos.

Para actuar con método más preciso en la descripción y comentario de los no pocos elementos que gestan el noble ornato de la fachada procederemos a dividir a ésta en los dos sectores, inferior y superior, de los que hemos dado referencia en párrafos anteriores.

Están separados por una cornisa (voladizos hacia el espectador) hasta la perpendicular imaginaria de las jambas de la puerta, en que se rehunde la moldura hacia su primitiva posición y dimensiones, siendo imposta de un arco de medio punto que orla un anagrama mariano. El cuerpo bajo posee la portada de arquivolta abocinada y en cada uno de sus paramentos laterales dos columnas salomónicas sobre pedestales, una pilastra y guirnaldas que en la parte exterior rematan la decoración.

La portada de arquería de medio punto descansa su traza exterior en la línea de impostas, en donde se genera una cornisa toscana en el capitel de la pilastra y que luego recorre los lados del arco portical. Este se abocina en la arquivolta y en las jambas, lo cual da una clara sensación perspectiva (que también se observa en los modillones semiovales u ovales de las cornisas) y una mayor impresión de espacialidad. Este es uno de los recursos empleados por el Barroco, aunque en realidad es derivación desde el Románico. Como adorno, por cierto de tratamiento y ajuste igual al de la portada del ermitorio de Vallivana, de esta sección abocinada en jambas y arcos, encontramos marmóreos modillones o tacos realzados, sujetos con herrerías, siendo el que corresponde a la clave tallado en punta de diamante y los demás troncopiramidales achatados, de aristas romas o vivas y rectangulares o cuadrados, en gentil alimón en las jambas, en número de cinco por lado, y en cambio en el semicírculo la segunda forma es común a los once componentes.

Se remata la portada con una última sección en el intradós, también adornada con negros marmóreos modillones que como en sus respectivas

zonas exteriores son cinco desde el zócalo a las impostas y once en el arco.

El almohadillado del pórtico, explayado como una guarnición continua dando la vuelta, lo hallamos ya en el plateresco de Covarrubias, quien lo vio en Siena en la puerta del claustro de la cartuja.

En el interior de las enjutas, sobre la portada, aparecen róleos de fina marquetería de mármoles polícromos que definen en caprichosas formas vegetales, sendos círculos, en cuyo interior aparecen un ala y un racimo de vid tallados en mármol blanco, simbologías que campean en el escudo de la villa. Esta solución quisiera ofrecer un aire adintelado, al tiempo que satura un vacío, complementando, por ley de contraste armónico, las guirnaldas que rematan exteriormente las alas laterales del retablo.

En el espacio restante hasta la cornisa aparece un arquitrabe escalonado decreciente hacia el centro, lo cual configura un espacio poliédrico que se rellena con un anagrama orlado de rocallas paralelas al marco del encuadre y culminado por una corona real. El escudo presenta el anagrama mariano imbricado en mármol blanco, que alcanza en su pie la media luna y las rocallas se definen sobre la mandorla que cierra el emblema, con el claro estilo rudolfiano de la catedral de Valencia, en perfecta simetría como apoyo a dos angelotes que como motivo de ornato peculiar del estilo sujetan la corona que remata el medallón.

Entre las escalas laterales del arquitrabe y las guirnaldas que ocupan las enjutas se produce un vacío de decoración que se complementa con dos modillones de mármol negro tallados en ángulo recto, recurso ya empleado en el Renacimiento italiano que equilibra la recta con la curva y compensa exteriormente en el friso los modillones del arco, jambas y pilares.

Las columnas salomónicas son quizás uno de los elementos más destacables del conjunto. Flanquean la puerta dos pares de mármol negro con los entorchados opuestos dos a dos. Sus cañas constan, aceptando la norma berninesca, de cinco vueltas e igualmente se ajustan, con basa ática y pinto, a sus pedestales; éstos son paralelepipédicos, con adornos referidos a modillones que se estructuran ora orlando un exágono regular (en los basamentos de las columnas exteriores), ora enmarcando, abajo —con sendas

puntas de diamante— y arriba, un almohadillado rectangular de clara herencia renaciente que pasó incluso al barroco alemán [30]. El que las columnas se hallen a distancias desiguales del paramento refuerza el claroscuro y el efecto teatralista y perspectivo. Se tocan los fustes con capiteles compuestos de una sola fila de acantos de sencillo y estilizado trazo y regular longitud; por otra parte, como denotando también su herencia italiana, testada en el baldaquino de San Pedro, sobre el capitel, aparece un cubo o entablamiento sobre el que recae el peso de la saliente cornisa transmitiéndose la tensión del voladizo por medio de ménsulas labradas adosadas al remate de columna. El resto de la cornisa sostiene su saledizo con los pares más de ménsulas que descargan su tensión en el paramento.

Los últimos soportes laterales, en rumbo al exterior, son sendas pilastras adosadas al paramento, cuya decoración, parafraseando a Bonet Correa, diremos [31] diremos que viene a propugnar el estilo denominado de placas, verdadera marquetería en el trazado del fuste. Las pilastras, cuyo estilo se repite en el basamento que las soporta, se ajustan a este último por medio de los mismos recursos técnicos de las columnas salomónicas, de igual modo que son parejos zapatas, cimacios y entablamentos en la cabeza de su trazado. El traslado de empujes de la cornisa a la pilastra se efectúa por medio de una ménsula que apoya su voluta superior en la zapata y deja prender de la inferior un racimo frutal tallado a trépano que se prolonga hacia abajo en un apuntado zig-zag llameante como recurso para indicar la composición angular que desde el cimacio se modela hasta apuntarse en el primer tercio de la placa.

Las guirnaldas (o impropiamente rocallas por no aparecer éstas como tales hasta 1730) [32] exteriores cumplen con dos motivos fundamentales: terminan la progresión de acercamiento al muro para definir el efecto plástico, ampliando la visión expansiva hacia los laterales del conjunto, y son base para que en el interior del retablo numerosos detalles ornamentales hallen en los lados exteriores justa y compensada armonización; pensemos en que de otro modo quedarían cojos de dicción los ángulos dintelares de las enjutas, la cornucopia del anagrama o los racimos pen-

dientes de las ménsulas avolutadas que dan cima a las pilastras vecinas tan íntimamente con los roleos flanqueros. El trazado de éstos, sin ser del estilo tan fantasioso de las olas del Rococó, es de fuerte talla marcando hondos contrastes en el relieve y encuentra su paralelo en el grutesco —que ya chocaba al clásico Vitruvio [33]—, del que hay tan buenos ejemplor en la época Flavia, lo que redescubrieron en el siglo xv Luzzi de Feltre, Rafael y Udino [34]. Estos temas copiados de lo antiguo enlazan con el gusto medieval de los follajes sobre un trazado ondulado. Esta costumbre no se interrumpirá y llegará viva al Rococó. En Vinaroz tenemos un buen ejemplo de la transición y remodelamiento de este motivo ornamental. Aquí las cartelas vegetales en número de tres, festoneadas de hojarasca acantánea y floripondios, superpuestas, trepando como hiedras ascendentes, engrandecen su trazado en el centro constriñéndolo en los respectivos polos.

Sobre el centro de la cornisa se origina un rompiente que en forma de arco de medio punto se eleva sobre el plano horizontal y aparecen, rematando los laterales, basas con moldura ática sobre la que descansan adosados obeliscos piramidales ya conocidos al tratar del hastial del templo. Junto a ellos, hacia el interior, como reforzando o compensando la sensación curvilínea del arco del rellano, dos volutas de cuartos de círculo con molduras cilíndricas finales en el costado interno, en donde surgen, precisamente, sendas cuartas partes de veneras, de enorme importancia complementaria con la que recubre el interior de la hornacina central que guarda la imagen patrona del templo. Nada queda al azar en este proyecto.

El efecto simétrico longitudinal y complementario es exacto y total.

Nuevamente en el piso alto columnas salomónicas en exacta correspondencia vertical con las del cuerpo inferior, lo que crea un paralelismo ascensional que se acrecienta con la proporcionalidad 1 : 2 existente entrambas; también pilastras (esta vez de doble placa superpuesta y dosel con talla de marquetería) que descansan sobre pedestales adosados y que reciben sobre sus capiteles zapatas y cimacios que soportan la segunda cornisa y se ven entallados por su parte inferior por breve moldura arquitrabada que en las pilastras adosadas forma capitel.

Rematan el conjunto en sus alas, como en el bajo, unas tallas de guirnaldas inscribibles en triángulos rectángulos cuyos catetos mayores aparecen como si estuviesen adosados a la longitud de la columna helicoidal. La proporción general del escaño con respecto del de base es la de $\frac{1}{2}$.

Dos salientes estípites (postreros soportes interiores) que descansan sobre grandes ménsulas labradas en estrías, de altura pareja a los pilares que soportan pilastras y columnas, sostienen una breve cornisa que, paralela a la inferior y superior, arquea, como ya es común, su tramo céntrico precisamente al objeto de permitir el encaje inferior del arco de medio punto con que remata la hornacina, en cuya oquedad aparece una talla, en mármol blanco, de la Virgen de la Asunción. Justamente los estípites tienen como función, desencajados en altura y forma de los restantes soportes, el concentrar por medio de sus molduras, superior e inferior, los puntos de las cuatro diagonales de fuga cuyo centro es la hornacina.

Los estípites, de bulto completo, guarnecen ambos flancos del nicho. Su empleo en Vinaroz es realmente prematuro, como también lo es en Portell de Morella, en donde presentan con aquellos similitudes notables, máxime si tenemos en cuenta que su gran utilizador, Pedro de Ribera, los usa por vez primera en Montserrat en 1720 [35]. No dudamos, pues, en afirmar que al respecto Vinaroz es una buen fuente del prechurrigueresco, a cuya evidente influencia sucumbió Ribera.

La hornacina está en el centro longitudinal del catafalco y en el centro visual del transepto. De forma semicilíndrica, se cubre con cuarto de esfera que aparece labrada como una venera, hecho que desde el Renacimiento hallamos en repetidas ocasiones en tierras valenciano-aragonesas y que en 1504 hallamos perfectamente afincado en nuestras tierras, como lo prueba la portada de Santa Engracia de Zaragoza, obra de Gil Morlanes [36]. A partir de este instante casi todos los nichos cubrirán su cabecera de este modo; recuérdense al respecto obras de Gumiel, Fancelli, Siloé, Berruguete o del mismo Pedro de Ribera, sin querer mentar más que de paso las que en Castellón (por razones de proximidad) hallamos en Onda, Alcalá, la Jana, Villafames, Nules, Burriana, Benicarló, etc., con lo que enlazamos sin solución de continuidad el Renacimiento con el Barroco.

El segundo cuerpo de la portada se remata con otra cornisa. En su centro un vuelo abombado, éste no circular sino oval, permite guarnecer en sus tres cuartas partes un espejo o rosetón de trazado elíptico —cuyo diámetro mayor corresponde al trazado del eje simetría longitudinal— que enmarca una fina moldura cordada con plana talla de laurel y cuatro motivos florales en los puntos secantes con los diámetros mayor y menor.

A ambos lados del óculo, y sobre los distintos planos verticales de la cornisa, pilastras (en bulto completo las exteriores y en medio bulto las internas) que soportan los pináculos u obeliscos de base bulbar. Ambos dos, de fuera a dentro, se hallan en oblicua y descendente altura, lo cual refuerza el efecto perspectivo de las líneas de fuga que se dirigen al centro del rosetón. Contribuyen a este efecto rampantes guirnaldas pegadas al paramento que coronan la postrer cornisa en sus enjutas, adosando sus laterales internas a una placa central con la línea mediera, tallada en resalte, sobre la cual culmina en un pináculo el imafronte.

El remate del frontispicio se resuelve con dos laterales oblicuos que se escalonan cuando en su trazado han alcanzado la anchura del piso superior de la portada, debajo del escalón dos trazas en talud, nuevamente, cuya distancia coincide con la anchura del cuerpo inferior del retablo. Por último, el frontis abandona los rompientes rectilíneos para sorprendernos, correspondiendo a su imagen barroca, con trazados curvos en cartela que llegan hasta el lateral de la fachada.

En cada uno de los rompientes de escalonamiento del hastial aparecen pináculos y placas adosadas similares a la descrita sobre el óculo. Esta forma de remate de la fachada principal es típica de las edificaciones eclesiales del barroco valenciano: Alcalá, Villafamés, Benicarló, Cabanes, Benlloch, Onda, Portell, Coves, Lucena, Villarreal, Cinctorres, Peñíscola, etcétera, son otros tantos ejemplos que nos vienen a la memoria de iglesias que en nuestra provincia (en la que no son ejemplares únicos, sino comunes) confirman el aserto.

4-c-2) *La fachada este, la portada plateresca*

4-c-2-a) *Breve corolario constructivo*

Permítasenos citar las palabras de Borrás Jarque [37] sobre el particular de su construcción: "Es va construir una nova portalada, posant en ella la imatge de l'Assumoció de la Made de Deu, amb la inscripció lletina *veni coronaberis* y gravat el dit any 1560. Aquesta portada fon traslladada mes avant a la parroquial nova".

Por su parte, en los apuntes históricos de Rafels, se dice que [38]: "Construyóse en veintiséis años antes que el pueblo, o sea en 1560, y sin duda fue transportada aquí desde la anterior iglesia". Evidentemente lo que el docto vinarocense pretendió decir es que la portada plateresca tiene una antigüedad de veintiséis años respecto a la construcción de la arciprestal, que, como se recordará, comenzó a edificarse en 1586, por lo que no es anormal pensar que la renaciente fuese su primera portada.

4-c-2-b) *Reminiscencias, estilo, técnicas*

Vinaroz ofrece una tan importante amalgama de estilos en su arciprestal que bien pudiera parecer que se desearan reunir en el último pueblo de la provincia los principales y más representativos.

La portada plateresca pertenece al último escaño de este estilo en la geografía española, ya que, como es sabido, a partir de 1560 comienza, como dice Camón [39], la primera etapa de la arquitectura "Trentina", que será una sistematización artístico-estilística de la política de impermeabilización de Felipe II. En efecto, el plateresco comprende desde 1509 hasta la imposición de la primera piedra de El Escorial en 1563, como tope *a quo* máximo.

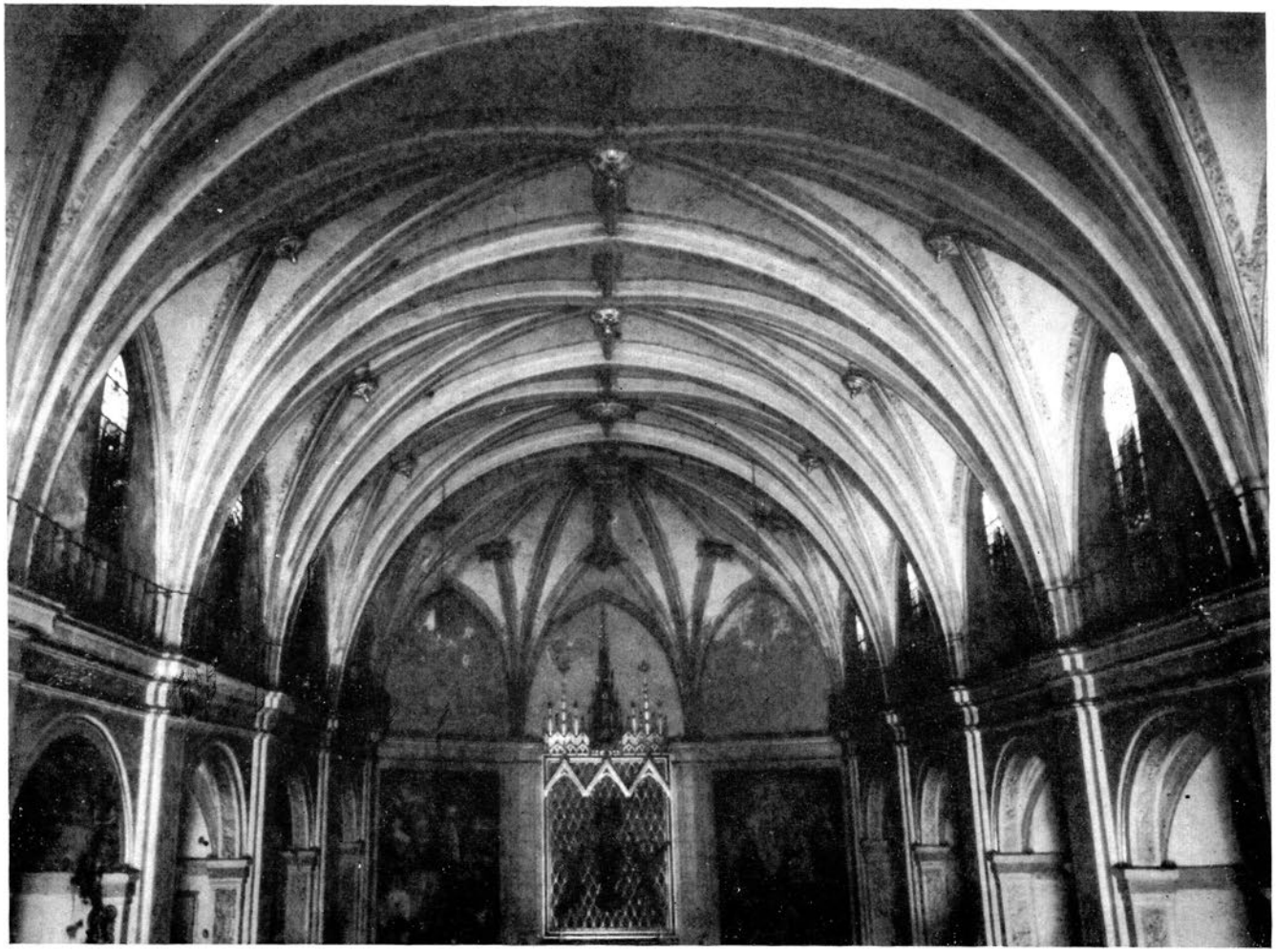
Por otra parte, es interesante destacar que en el Reino de Valencia no hallamos una gran afición por los trabajos renacentistas de tipo castellano. El purismo italiano aquí recibido en las primicias de su presenta-

ción, por un lado, y el arraigo del arte gótico tan hondo (lo que explicaría, una vez más insistimos, la tardanza del estilo de la bóveda de crucería en Vinaroz, por otro, determinan el carácter tan poco expresivo y la falta de una escuela regional de arquitectura plateresca.

Así es, en efecto, puesto que, salvo detalles de expresión en la Lonja, claustro del Colegio del Patriarca, Generalidad o la iglesia de San Martín en Valencia, no hallamos en la capital del Turia otras labores del género dignas de mención. Onteniente, Gandía, Alcira, Andilla, Algemesí y Játiva pueden parangonarse con nuestra provincia a las realizaciones de Vinaroz, San Mateo, Vistabella, Villafranca del Cid o Villafamés.

Bien pobre es pues, comparado el barroco o gótico, el panorama arquitectónico plateresco en nuestras provincias levantinas. En cambio Castilla y León son pródigas en este arte, del que se embeberán por contacto Andalucía y Aragón. Pues bien, al estilo castellano pertenecen las labores de Játiva, Vinaroz, Villafranca, San Mateo, etc., hecho que nos lleva a pensar que el autor de la portada este de la arciprestal del último pueblo de nuestra provincia sea un artista importado, castellano o como último extremo aragonés o catalán.

Destaquemos, en principio, una estructura adintelada que se engarza en el paramento, compuesta de los columnas, o mejor pilastra y columna, superpuestas que arancan de la llamada por Sagredo [40] contrabasa (pilar con plinto). A continuación basa ática, fuste estriado jónico, con relleno de listeles semicilíndricos en los acanalados del tercio inferior de su altura. Se remata con un capitel corintio con astrágalo y sobre el arquitrabe cubo e imposta. Todo ello ofrece un perfil escorzado en el que se denota el cuerpo de la columna frenteada a la pilastra y es particularmente relevante el ángulo del capitel compuesto que da como una sombra o claroscuro de importante efecto plástico. El sistema lo hallamos repetido en numerosos ejemplos salmantinos o en la puerta del vestíbulo del Hospital de la Santa Cruz de Toledo, en la Catedral de Sigüenza, en la Parroquial de Viana, en la importante y casi homónima iglesia de San Mateo de Cáceres (obra de Ezquerra) de 1548, en el Alcázar de Toledo (aunque jónico), en la torre de la iglesia de Santa María del Campo o en el Instituto de Burgos,



Bóveda de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).

Casquete en estrella sobre el ábside de la Iglesia Arciprestal de Vinaroz (Castellón).

en la puerta de San Ildefonso, Museo Provincial y la más similar de San Matías en Granada, de la escuela de Siloé como las anteriores [41].

Este sistema de columnas y pilastras adosadas crea moldura de resalte en el arquitrabe, friso y cornisa; particularmente notorio al comprobar el acodamiento de éstos al adaptarse, con perfil completo, a los ángulos de los sobresalientes del muro. Elemento típico de la arquitectura renaciente importado de Italia por Ibarra en Salamanca [42], como vemos es prematura e intensivamente empleado en la zona castellana, no siendo casi utilizado en nuestras tierras hasta el Barroco.

Arquitrabe, friso y cornisa, vacíos de todo ornato, se rematan en los laterales sobre las columnas con macetones estriados y con una pirámide frutal tallados en piedra.

En el centro de la cornisa ornacina con impostas, venera e imagen de la titular del templo, ejemplo que se repite en la mentada iglesia de San Matías de Granada, convento del Corpus de Salamanca y muchas de las edificaciones citadas anteriormente.

Son particularmente notables los dos medallones circulares sitos en las enjutas del arco portal, con rostros barbados, en altorrelieve, de bulto en tres cuartos y escorzados; así como, con talla similar, los diez angelotes (querubines) alados, uno por dovela, de las que componen el arco de medio punto que orla la entrada. Este último sistema ornamental, fundamentalmente empleado por la escuela salmantina, la extremeña y burgalesa, en menor grado, o la andaluza, en donde es un reflejo, es la base de deducción para decir que el autor de la obra vinarocense o era castellano o conocía muy de cerca las obras del período en esa región, particularmente las de Siloé. Dentro de esta última posibilidad está el que nuestro anónimo maestro fuera aragonés, por relacionarle con las portadas de San Mateo, Ayuntamiento de Uncastillo o de la Colegiata de Calatayud, que presentan similares adornos en las dovelas.

En efecto, la fecha de ejecución de la portada de Vinaroz coincide con el final del período de apogeo de los grandes del plateresco hispano: Gil de Hontañón, Siloe, Ibarra y otros muchos. Su autor conocía bien las trazas de estos maestros castellanos y los recursos de ornato de esta arqui-

tectura, pero, en cambio, su cincel no era lo lírico que en casos hallamos en la dulzura de expresión de los medallones de Siloé o de Berruguete, salvando, claro está, la calidad técnica. Ahora bien, estableciendo paralelismos hemos de recurrir a centrarnos a la región castellana, ya que es evidente que por Andalucía y Valencia no entró la fuerte de contacto y por ello debió ser Aragón en donde hallamos monumentos similares en Calatayud, Zaragoza, Uncastillo, Daroca, Cretas, Alcañiz, Veruela, Tarazona, etcétera, lo que engarzaría con la posibilidad que nos ofrece el atribuirla a la escuela de Juan de Anglés, trabajador catalán en quien se funde la sobriedad italiana y el plateresco castellano, que vivió hasta 1593, y recorrió el Levante español desde Tortosa a Orihuela y a quien con poco fundamento se atribuye la iglesia de Vistabella [43]; o Raimundo de Pertusa, imitador de Siloé, autor de la de Villafranca (1567-72), con suntuosa fachada de pilastras adosadas y fantasías renacentista y la misma estructura de traza que la de Vinaroz.

Si, por otro lado, el artista fue importado, su identidad es un misterio, pero su obra queda clara como herencia del plateresco castellano.

5. La capilla de la comunión

5-a) *La construcción, sus períodos y el ornato.*—Juan Bover, estudioso investigador local tantas veces mentado en estas páginas, nos pormenoriza en estos términos la construcción de la capilla, similar en todos sus aspectos (e incluso lo que sí que es realmente, con mucho notable, ubicación) a la de la vecina Benicarló, con la que tiene constante paralelo, siendo esta última, como se puede comprobar, fiel copia de la vinarocense.

Pero dejemos que sea Bover quien nos cuente los avatares de su construcción:

"Se adjudicaron las obras, tras conseguir los terrenos por adquisición de una casa y la utilización de la escuela de la villa, al villarealense Joan Ivañez por 1.450 libras valencianas y dieron comienzo el 13 de noviem-

bre de 1657 para finalizar el 15 de octubre de 1667. La piedra para la fachada fue labrada por Andrés Chimbó. Ahora bien, esta capilla tan sólo comprendía el crucero (*) anterior de la actual, el altar principal estaba mirando a la iglesia y fue construido por José y Jaime Morales en 1689 y dorado en 1694 por Eugenio Guilló.

A finales del siglo XVIII el vicario perpetuo José Soriano pensó en ensanchar la capilla, añadiéndole el segundo cuerpo y dorándola en 1794 y 1803 Vicente Viatella y Ramón Campos respectivamente.

En el nuevo altar mayor se colocó, en una hornacina, un descendimiento obra de Esteve Bonet, que fue destruido en la guerra civil.

En tiempos del arcipreste Bono se estucó la capilla para ser pintada y dorada de nuevo. Las obras acabaron el 15 de diciembre de 1918. Su realización corrió a cargo de Francisco Candau, José Cifre y José Llop, todos de Villarreal. Dos años después tuvo lugar la inauguración del Sagrario (que lucía la capilla antes de la guerra del 36), fue el 14 de noviembre de 1920. Los vinarocenses contribuyeron con plata y oro para su confección y fue labrado de estilo plateresco por el valenciano Villaplana y cubierto de oro".

5-b) *Estudio artístico y estilístico*

5-b-1) *Planes.*—Responde a dos cuerpos adosados longitudinalmente, con plan central ambos, comunicados con el interior de la arciprestal por un vano de arquería que se abre en la tercera capilla y que queda como pasillo y acceso practicable; ocurriendo la particularidad de que se produce un esviaje en los arcos, ya que el mayor de la capilla no corresponde a la dimensión del de la nvae central de la iglesia (que se sujeta a las medidas intercontrafuertes), con lo que en el plano se dibuja un saliente lateral sobre el estribo respectivo correspondiente a la compensación de

(*) Bover dice textualmente «posterior», pero hemos comprobado que en realidad la primera fábrica de la Capilla fue el cuerpo anterior, primero respecto a la puerta de acceso.

las arquerías, lo que origina dos semicírculos adosados de centros asimétricos.

Los planos representan los dos módulos de las capillas de desigual trazado, debiendo estar el altar de la primera construido paralelo al eje mayor del templo, en el costado Este. La ampliación en profundidad de la edificación colocó la arquitectura de la capilla nueva con un giro de 90° respecto a la ubicación del ara de la anterior. Entre ambas, y en un trazado longitudinal, un estrecho pasillo une los dos planes centrales.

Sobre cuatro arcos en cuyas enjuntas aparecen pechinas se sostienen dos cúpulas, la primera con linterna, perforada on ventanas, y la segunda sin ella. El altar mayor está tehado con una bóveda de aristas cruzadas formada por la proyección de dos arcos de medio punto. Se ve claramente que las capillas carecen de contrafuertes, aunque podríamos preguntarnos: ¿no hacen el oficio de tales las columnas angulares que soportan la tensión y peso de las cúpulas y que están inmersas en la estructura general del edificio? En efecto, el plano adjunto muestra claramente como los cuatro arcos torales de ambas capillas descansan su imposta sobre cuatro columnas adosadas al paramento. La tensión y el peso se equilibran y se reparten, siendo sostenida la columna de crucero por el resto de la fábrica de gruesas paredes de mampuesto, siendo el muro y no la columna el verdadero sustentáculo del edificio. La cúpula es de ladrillo hueco realizada a cimbra.

5-b-2) *Alzados.*—La capilla, como ya conocemos, tras sufrir varios remozamientos presta al interior un estucado simple en el que resaltan en los ángulos del crucero pilastras adosadas con basamentos similares a las empleadas en la nave central del templo que desde el segundo renacimiento hispano se utilizaron hasta dejar honda huella en el Neoclásico. Las pilastras se rematan con capiteles corintios sobre los que aparece un establamiento compuesto de arquitrabe, friso (desnudo) y cornisa, con ménsulas y gotas, que extrema el voladizo orlando todo el interior como remate del muro a la altura de impostas, realizando este papel en los arranques de los arcos.

Sobre la cornisa aparecen torales y bóvedas laterales de cañón cortado y amplio diámetro. Todo ello como consecuencia del plan central que obliga a cortar las bóvedas en cruz, sobre las que se articulan las cúpulas.

Los paneles aparecen con filetes dorados sobre fondo blanco, tendencia de ornato que se usó en el Neoclásico como revitalización de las ideas de Brunelleschi. Con ello se logra una unidad visual, desembarazando al recinto de apoyos.

Sin ventanas el cuerpo primero tiene en la linterna su iluminación cenital; recogiendo el alumbramiento, el segundo, de dos ventanas laterales, sobre la cornisa una y en el paramento de la crujía otra, que arrojan la luz sobre el altar mayor y sobre el crucero, respectivamente.

Las cúpulas aparecen ornadas con espejos o simbologías estilizadas en los ocho sectores circulares, cuyos radios de separación se embellecen con filetes, guirnaldas o modillones de tallá en yeso y doradas; así como la crucería que cubre el altar mayor, cuyo retablo es copia fiel, a escala, de la portada barroca de la arciprestal.

El interior de la capilla, que debió conocer, como ya sabemos, decoraciones diversas, está hoy inmerso en el estilo neoclásico, que fue de uso general en nuestra nación a partir de la segunda mitad del XVIII. Es, pues, impropio considerar barroca su estructura actual, aunque la construcción de la capilla se hiciese imperando este estilo, puesto que lo que hoy queda a la vista, tras varios cambios, es de claro neoclasicismo.

5-c) *Exteriores*

5-c-1) *Portada.*—Posiblemente construida por Andrés Chimbó sobre 1665-67, conoce aún la plena eurofia del Barroco. Nuestra provincia, rica en portadas de este estilo y época, está repleta de calcos de esta de Vinaroz que ahora comentamos: Albocacer, Morella (parroquia de San Miguel), Portell, Benifasar, Artana, Segorbe, Caudiel (convento del Carmen), Montanejos, Onda, Benicarló y Alcalá, por citar algunos de los más representativos ejemplos, son buena muestra de ello.

Realizada en caliza, presenta estructura adintelada, novedad importante en las portadas vinarocenses. En zócalo dos pilastras con contrabasa (o pilar sobreelevado), zapata y basa, compuesta por plinto toro y dos listeles. El fuste peresenta estrías que configuran un paralelogramo en toda su longitud. El capitel con astrágalo, de tipo toscano, se ve rematado por el arquitabre y un cubo sobre el que se tallan triglifos con gotas que se repiten en el centro del friso. Por último la cornisa con frontón partido y sobre sus enjutas, como rematando la pilastra, pináculos piramidales con una esfera en el vértice superior.

Aparece también moldura de resalte en el arquitrabe friso y cornisa con un remate en ésta de punta de lanza, lo que será un efecto de profundidad y claroscuro respecto a las pilastras y frontón.

Sobre el centro del tímpano abierto hay una barroca cornucopia con medallón tallado a trépano con el símbolo de la Eucaristía.

5-c-2) *Paredes y tejados.*—No ofrecen los paramentos otra particularidad en su exterior salvo la ausencia de contrafuertes y el no contribuir al aspecto defensivo que presenta el resto de la edificación eclesial.

En los tejados nuevamente hallamos cubiertas con teja árabe, a cuatro vertientes, sobre las que nacen las cúpulas, imbricadas también con este sistema, del mismo modo que la linterna, y que consta de un alargado tambor con ocho ventanucos arqueados separados por pilastras que se rematan por arquitrabe y cornisa.

NOTAS

[1] BETI BONFILL, Manuel, «Carta puebla de Vinaroz», en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, IV-1923.

[2] BORRÁS JARQUE, *Historia de Vinaroz*, Tortosa, 1929; RAFELS GARCÍA, José, *Historia de Vinaroz*, Tortosa, 1920.

[3] BOVER PUIG, Juan, «La arciprestal de Vinaroz», en *Vinaroz*, Vinaroz, 30 de junio de 1973.

[4] Documento I.

[5] CHILLIDA, Julio, «La iglesia paroquial», en *San Sebastián*, año 2, núm. II, p. 195, Vinaroz, 1909.

[6] GIMENO MICHAVILA, V., *Del Castellón viejo*, Castellón, 1926; ESPRESATI, Carlos G., *Castellón*, Madrid, Publicaciones Española, 1964.

[7] RAFELS GARCÍA, José, *Historia de Vinaroz*, Tortosa, 1920.

[8] SARTHOU CARRERAS, C., *Geografía del Reino de Valencia, provincia de Castellón*. Barcelona, s/f.

[9] Cfr. nota 3; ALMELA Y VIVES, Francisco, «Historia de la portada de la arci prestal», en *Vinaroz*, Vinaroz, junio de 1967.

[10] *Ibidem.*

[11] FERRER IBÁÑEZ, Juan J., *Peñíscola, apuntes históricos*, Castellón, 1924.

[12] Cfr. notas 7, 5 y 3.

[13] ARCHIVO MUNICIPAL DE VINAROZ, *Documentación Junta local Guerra Independencia*. Sobre la guerra de la Independencia en Vinaroz véase ROCAFORT, *Libro de cosas notables*, Castellón.

[14] Cfr. nota 8.

[15] Cfr. nota 3.

[16] KUBLER, Rafael, *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico. Madrid, 1957.

[17] Cfr. nota 8.

[19] *Ibidem.*

[20] Vide Documento I; VICIANA, R. Martín de, *Crónica de Valencia*, Valencia, 1566; Documento II.

[21] Vide nota 6.

[22] Cfr. nota 9.

[23] Cfr. ORELLANA MARCOS, A., *Biografía pictórica*, reedición de la historia del Arte Español 1967; ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. Domenech, 1897; ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970; *El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel*, Castellón 1968.

[24] Cfr. nota 9.

[25] VICENS VIVES, J., *Historia social y económica de España*, t. III, Barcelona, 1961; también es interesante al respecto la obra de GARCÍA MARTÍNEZ, S., *Els fonaments del pais valenciá modern*, Valencia, 1968.

[26] PONZ, Antonio, *Viaje de España*, tomo VIII, carta VI, Madrid, 1784, en el párrafo 15 se lee: «Aunque del todo de esta obra se pudiera hacer alguna crítica, como el mezclar cuerpos pequeños de arquitectura con cuerpos grandes y el haber hecho salomónicas las columnas del segundo, esta es una práctica común cuando se hizo el retablo; y no arguye ignorancia del arte en el artífice...»

[27] LEES MILNES, James, *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents*, London, 1960.

[28] Cfr. nota 23.

[29] WÖLFFIN, *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*, Madrid, 1970.

[30] ROCH, Wilfried, *Los estilos en la arquitectura*, Barcelona, 1971.

[31] BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966.

[32] HATJE, Ursula, *Historia de los estilos artísticos*, Madrid, 1973.

[33] VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, 1970.

[34] WEISS, Robert, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity, 1300-1527*, Oxford, 1969; BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamarphoses on perspectivas curieuses*, París, 1955.

[35] Vide nota 16.

[36] SERRANO SAUSM, «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916-17.

[37] Vide nota 2.

[38] *Ibidem.*

[39] CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura plateresca*, Madrid, 1945; *La Arquitectura del siglo XVI* (Summa Artis), Madrid, 1964.

[40] SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, I, Madrid, 1923, «*Diego de Sagredo y sus medidas del Romano*».

[41] MARTÍNEZ BURGOS, «Colonia y Siloe», en *Boletín Instituto «Fernán González»*, Burgos, 1955-56. He aquí una somera relación de las distintas partes (estructuralmente hablando) de la portada vinarocense y de los lugars en donde se halla exacto paralelo:

Los canales de listeles en las estrías de las columnas:

Sacristía Catedral de Murcia (Quijano, 1530).
Portada del coro de la Catedral de Palma de Mallorca (J. de Salas, 1525-29).
Portada del Palacio de Carlos V, Granada (Machuca, 1535).
Portada del vestíbulo del Hospital de la Santa Cruz, Toledo (Zarza, 1514).
Portada del Palacio Episcopal, Cáceres (Rodrigo Gil, 1537).
Portada de la fachada del Alcázar de Toledo (Covarrubias-Egas-Mena, 1551).
Portada de la iglesia de San Mateo, Cáceres (Ezquerra, 1548).
Patio del Colegio de los Irlandeses de Salamanca (Siloe, 1534).
Portada Casa particular, Salamanca (R. Gil, s/f.).
Portada Casa Maldonado, Salamanca (R. Gil, s/f.).
Arco de Jamete, en la Catedral de Cuenca, 1546.
Portada del Hospital del Rey, Burgos (Siloe, s/f.).
Portada de la iglesia de San Cosme, Burgos (Vallejo, hacia 1560).
Portada del Instituto de Burgos (Escuela Siloe, hacia 155...).
Puerta de San Ildefonso, Granada (Siloe-Alcántara, 1554).
Puerta de San Miguel, Granada (Arteazu, 1555).
Portada de la iglesia de San Matías (Escuela Siloe, hacia 1550).
Portada de la iglesia de San Nicolás, Ubeda (Jaén) (Vandelvira, 1566).
Portada de la Catedral de Jaén (Vandelvira, 1554-75).
Portada de la iglesia de Constantina, Sevilla (Escuela Siloe, s/f.).
Portada de la Arciprestal de Guadix (Escuela Siloe, s/f.).
Portada del Colegio San Luis, Tortosa (Tarragona) (Anglés, 1550).

Dovelas con angelotes:

Fachada de la Casa de las Muertes, Salamanca (s/a., 1515).
Fachada de las Escuelas Menores, Salamanca (s/a., 1533).
Fachada de la Universidad de Oñate, Guipúzcoa (Picard, 1545).
Fachada de la iglesia del Arzobispo (Irlandeses), Salamanca (Siloe-Covarrubias, 1530-38).
Fachada de la iglesia de Olivenza, Cáceres (Lombarda, s/f.).
Fachada de la iglesia de San Mateo, Cáceres (Ezquerra, 1548).
Portada de la escalera del Monasterio de Guadalupe, Cáceres (Covarrubias, 1537-40).
Portada del Ayuntamiento de Uncastillo, Zaragoza (Escuela Siloe, s/f.).
Portada de la iglesia de San Cosme, Burgos (Vallejo, hacia 1560).
Portada del Palacio de Miranda, Burgos (Escuela Siloe, 1545.
Portada de la Colegiata de Santa María, Calatayud (Zaragoza) (Talavera-Veray, 1528).
Portada de la iglesia de Santa Engracia, Zaragoza (Morlanes, 1504).
Portada del coro de la Catedral de Palma de Mallorca (Salas, 1525-29).

Medallones:

Fachada puerta lateral de la iglesia de Santa María de Pontevedra (Cornelis, 1550).
Patio de la Universidad de Oñate, Guipúzcoa (Piccard, 1545).
Portada de las Escuelas Menores, Salamanca (s/a., 1533).
Fachada del convento de San Esteban, Salamanca (Salcedo-Rivero-Gutiérrez, 1520-50).
Patio del Colegio Irlandés, Salamanca (Siloe, 1534).
Fachada de la iglesia del Colegio del Arzobispo, Salamanca (Siloe-Covarrubias, 1530-38).
Fachada de la iglesia de Olivenza, Cáceres (Estilo Lombardo).
Fachada de la iglesia de San Mateo, Cáceres (Ezquerra, 1548).
Fachada Casa Ovando, Cáceres (Escuela Rodrigo-Gil, s/f.).
Fachada San Isidoro, Salamanca (Escuela R. Gil, s/f.).
Fachada Casa particular, Salamanca (R. Gil, 1526).
Fachada del convento de las Dueñas, Salamanca (R. Gil, 1583).
Fachada de la Diputación, Salamanca (R. Gil, 1538).
Portada del Palacio de Monterrey, Salamanca (Rodrigo Gil, 1539).
Portada de la iglesia del Santo Espíritu, Salamanca (Rodrigo Gil, 1541).
Portada del convento del Corpus Christi, Salamanca (Escuela de R. Gil, 1538).
Portada de la iglesia de San Martín, Salamanca (Escuela R. Gil, 1586).
Portada de la iglesia de San Marcos de León (J. Badajoz, 1549).
Portada de la Casa de Dueñas, Valladolid (Vega, 1556).
Fachada del convento de San Clemente, Toledo (Covarrubias, 1534).
Fachada del Alcázar de Toledo (Covarrubias-Egas-Mena, 1551).

Claustro de los Reyes, del Monasterio de Santa María de Huerta, Soria (Covarrubias, 1537-47).
Patio del Palacio Dueñas, en Medina del Campo (Valladolid) (Vega, 1556).
Catedral de Cuenca (Jamete, 1546).
Portada de la iglesia de San Cosme, Burgos (Vallejo, hacia 1560).
Portada del Palacio de Miranda, Burgos (Escuela Siloe, 1545).
Portada de la Catedral de Granada, de San Jerónimo (Siloe-Alcántara, 1554).
Portada de la iglesia de San Matías de Granada (Escuela Siloe, hacia 1550).
Portada de la iglesia de San Nicolás de Ubeda, Jaén (Vandelvira, 1566).
Portada del Ayuntamiento de Sevilla (Riaño, 1573).
Portada de la iglesia de Constantina, Sevilla (Escuela Siloe, 1543).
Portada de la Lonja de Zaragoza (Sariñena-Morlanes-Forment, 1541).
Escalera del Ayuntamiento de Huesca (Allue-Urliens, 1577).
Portada del Ayuntamiento de Uncastillo, Zaragoza (Escuela Siloe, s/f.).

[42] CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, 1953; DAMIEN BAYÓN, T., *L'Architecture en Castille an XVI^e siècle*, París, 1967.

[43] TORMO, Elías, *Guía de Levante*, Madrid, 1923.

EL PROBLEMA DEL ARQUITECTO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

POR

FERNANDO MARIAS

Este texto constituye uno de los capítulos de mi tesis doctoral en prensa «La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)».

Uno de los muchos problemas que hay que abordar al estudiar la arquitectura española del siglo XVI es el de sus artífices. Nuestro trabajo está encaminado a analizar la *arquitectura* de un período histórico y es lógico que los protagonistas de esta historia sean los *arquitectos*, no los maestros de obras, los constructores prácticos y materiales de los edificios. Hoy en día, el significado de la palabra arquitecto es claro y los límites de la actividad del arquitecto están bien delineados. Esto no sucedía, sin embargo, en el siglo XVI. Hoy el término arquitecto designa a un profesional liberal, bien diferente a un profesional mecánico; en el siglo XVI las cosas eran mucho más complejas.

Significado y uso del término

Durante la Edad Media la actividad constructiva fue considerada como un oficio, como un arte mecánico cuyo significado se basaba en el sentido clásico que se confería al término latino *ars*. La diferenciación entre los constructores (maestros, oficiales, peones, etc.) se fundaba, más que en una especialización del trabajo, en la experiencia de ese trabajo. El fin primordial de una construcción, el funcional, requería la pericia, la habilidad práctica que se conseguía a base de la repetición generadora de experiencia y saber. En esta línea, se desembocaba en la diferenciación por virtuosismo y habría que preguntarse por su presencia en la última etapa de la arquitectura medieval, del gótico final del siglo XV y del español del siglo XVI. Esta habilidad tenía que partir de la tradición, sobre todo de la tradición técnica; pero cuando esta habilidad se convertía en virtuosismo, los fines funcionales se mezclaban con otros nuevos y se penetraba en el campo del preciosismo de carácter decorativo. Estos dos caracteres,

virtuosismo técnico y preciosismo decorativo, son básicos para el conocimiento y comprensión de la arquitectura española del gótico final y, por extensión, del gótico del siglo XVI y la decoración plateresca. Así pues, encontramos que al lado del fin meramente funcional y usadero, utilitario, de la construcción, se unía un fin representativo, a la búsqueda de la ostentación personal —habilidad del ejecutor, riqueza del comitente— del hombre que se encamina por la vía de la decoración y el ornato. A este sentido representativo, encauzado por la senda de la decoración, habría que añadir el valor "dimensional" de los edificios construidos. Una difícil investigación de los fundamentos estéticos de lo arquitectónico durante el siglo XV español podría proyectar mucha luz sobre las bases valorativas contemporáneas de los fenómenos arquitectónicos. Recordemos en este sentido, a manera de muestra sin valor, los juicios sobre las obras del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, la Capilla Real de Granada y San Juan de los Reyes de Toledo en torno a 1500 [1].

Un nuevo concepto de la construcción vendría, a comienzos del siglo XVI, a trastocar esta situación. Leon Battista Alberti, a partir del Vitruvio y a través de su *De re aedificatoria*, había concebido la construcción no sólo como *ars*, sino, primordialmente, como *sciencia*, colocándola en el centro de una actividad cultural profundamente sensible a todas las necesidades del hombre y a la lección de la historia [2]. A este salto cualitativo en la concepción de la actividad Alberti había unido una nueva terminología, tomada de Vitruvio: arquitectura y arquitecto, neologismos introducidos en su forma latina a partir del griego. Con Alberti el maestro se convierte en arquitecto, en arquitecto en el sentido moderno de la palabra:

> "*... aquel que con método seguro y perfecto, sepa proyectar racionalmente y realizar prácticamente, a través de la distribución de los pesos y mediante la reunión y conjunción de los cuerpos, obras que en el mejor modo se adaptasen a las más importantes necesidades del hombre. A tal fin es necesario el dominio de las más altas disciplinas... entre las disciplinas, las que son útiles al arquitecto, antes estrictamente necesarias, son la pintura y la matemática...*" [3].

Si el edificio es para Alberti, por otra parte, un cuerpo consistente en *diseño* y *materia*, aquel será el producto del ingenio de una mente que razona [4] y el arquitecto un hombre que desempeña una actividad puramente mental, intelectual, liberal y ennoblecedora, no mecánica y envilecedora.

Es un hecho indudable que el concepto renacentista del arte y la arquitectura como actividades liberales y no manuales se introdujo en España a comienzos del siglo XVI, aunque tardara mucho más tiempo en ser socialmente aceptado el cambio de categoría del artista. La historia del paso de artesano a artista ha sido estudiada casi exclusivamente en el medio de los pintores, quienes —más alejados de la materia que escultores y arquitectos— deberían haber encontrado, en teoría, más expedito el camino. Hoy tenemos buena idea de la multitud de obstáculos que tendrían que superar [5]. Parece, sin embargo, paradójicamente, que el camino de los arquitectos fue más llano pero, en contra, es mucho más difícil estudiar el cambio en el ámbito de la arquitectura; es indudable que se produjo, pero la falta de documentación explícita dificulta el trazar su historia, historia que es la de la aparición del arquitecto español en sentido moderno. Será necesario buscar luz por otros caminos: la historia del propio término de arquitecto y su relación con las titulaciones por cargo; el cambio cultural del arquitecto como reflejo de una modificación de su imagen ideal; la transformación del aprendizaje, de los medios necesarios para alcanzar una formación; y la situación social del arquitecto y los maestros, oficiales y peones de obra.

¿Qué significaba la palabra arquitecto en la España del siglo XVI? La respuesta no es fácil a primera vista ya que el término "architecto" ("architeto" en su forma más popularizada) fue polisémico durante toda la centuria y aun después de 1600. Hay, pues, que distinguir su significado según el contexto en que se utilizara y según quién lo empleara. En el medio artesano —más que artístico—, y sobre todo en contextos notariales, el arquitecto era, por lo menos a partir de 1550, un sinónimo de escultor o, más concretamente, de "entallador" [6], aquel artífice que se dedica a la talla, sobre todo en madera. Aunque por estas fechas el tér-

mino "architeto" no era de uso demasiado frecuente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI su utilización se hizo cada vez más corriente en los documentos contractuales, englobando de forma genérica tanto a los entalladores como a los "ensambladores". Al tiempo que su vigencia se extendía, su significado se fue precisando y su uso limitando a los ensambladores, artistas dedicados a la talla y ajuste de piezas artísticas de madera sobre todo para retablos y, por lo tanto, dedicados prioritariamente a la construcción de las arquitecturas de los retablos. El "architeto" (usaremos esta grafía para precisar esta acepción del término), como sustantivo oficial en los documentos, es el retablista de calidad, que tanto maneja la gubia como realiza la traza de un retablo, proyecto de un marco arquitectónico para lienzos, relieves o imágenes. En otras palabras: el "architeto" era un "compositor" o "componedor" (para quitarle las connotaciones musicales que se desprenden del primer término), un "ordenador" —como se decía entonces—, un imaginador de composiciones, predominantemente bidimensionales, que plasma a través del diseño, del dibujo. El sentido semántico de este uso concreto y parcial del término excluye el elemento técnico-mecánico o, por lo menos, lo pospone en relación con el elemento compositivo e inventivo.

Por el contrario, en contextos teórico-artísticos el significado del término arquitecto era mucho más vago, aunque mucho más rico. Para Diego de Sagredo, apoyándose naturalmente en Vitruvio, arquitecto significaba "principal fabricador", "ordenador de (e)dificio"; el arquitecto debía estar instruido en filosofía, geometría, artes liberales, etc. El de arquitecto era un "oficio liberal" y "liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio", frente a los "oficios mecánicos" —como el de los canteros— que se trabajan "con el ingenio y con las manos", manos que eran las herramientas del arquitecto [7].

Vitruvio [8] había señalado que el arquitecto debía saber letras, diseño, geometría, perspectiva, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, derecho y astrología. Sólo llegaría a arquitecto el que "dalla puerile ettate salendo per li grandi delle discipline et arti di molte lettere e pratiche...", aquellos que se esforzaran sin "lettere", sólo con las manos, no podrían

conseguir autoridad con sus obras. Ya hemos visto cómo Alberti continuaría esta línea y, tras ambos, todos los comentaristas de Vitruvio y los teóricos de la arquitectura del *Cinquecento.*

Así pues, basándose en la teoría renacida y renacentista, en 1526 y en Toledo aparecía por vez primera el término arquitecto, empleado en castellano e impreso en letra de molde, referido al "architectus" vitruviano y albertiano y no al maestro de obras tradicional, más artesano que artista. Es iluminador el párrafo en que Sagredo se refiere a los oficiales como las herramientas del arquitecto, desligando por completo la actividad intelectiva de la manual. Desde 1526 los maestros españoles disponían de un modelo de lo que podían llegar a ser, descrito en su misma lengua, y por lo tanto el concepto de arquitecto se convertía en una idea no solamente conoscible por los cultos conocedores del latín o los afortunados viajeros a Italia.

DIEGO DE SAGREDO (1524). Cuentas de la Catedral de Toledo.

Es interesante señalar que a la introducción y castellanización del nuevo término no siguiera su vigencia lingüística en el medio específico al que estaba destinado. Hemos visto que el arquitecto sería el ensamblador y no, como debiera haberlo sido, el arquitecto en sentido lato pero que ya comenzaba a serlo en sentido estricto y moderno, en sentido vitruviano. Los hombres que por su obra y su postura moderna ante la arquitectura estaban dando el paso conformador de nuestra arquitectura renacentista —Siloee,

Machuca, Quijano, Covarrubias— no se denominaron nunca, ni fueron llamados, arquitectos. Siloee, Quijano y Covarrubias comenzaron su actividad artística como escultores, Machuca como pintor; los cuatro alcanzaron sus mayores éxitos en el campo de la arquitectura, pero fueron todos "maestros". Hemos apuntado que la aparición del arquitecto como diseñador permitió, en teoría pues en la práctica ya Brunelleschi había sentado un precedente, desvincular el factor técnico del fundamento del hecho arquitectónico. Esto trajo como consecuencia la posibilidad de acceso a la actividad arquitectónica de artistas de disciplinas diferentes, imaginativos y expertos en el diseño que podían conformar tanto una imagen humana como un edificio. El acceso de las "águilas" de la arquitectura renacentista española a partir de otras actividades no constructivas es síntoma de su formación en el dibujo, tanto o más que en el aprendizaje tradicional del oficio de la construcción. Por otra parte, su obra "a la romana", "a la antigua", marca su cambio total de inspiración y, por lo tanto, de fines.

ALONSO DE COVARRUBIAS (1552). Contrato de la casa de Diego López de Ayala en Casasbuenas.

En España, tras Sagredo, este concepto erudito de arquitecto como profesional liberal, a través del dibujo, iría penetrando en los estratos más cultos de la sociedad y, dentro de esta, en los más eruditos e italianizantes de la "sociedad" artística. Para Lázaro de Velasco y Hernán Ruiz el Joven, traductores inéditos de Vitruvio, la idea está clara, y Velasco, con verdadero orgullo profesional, afirmaría que los arquitectos eran "los principes y emperadores de los que trabajan..." [9]. Ya en el siglo XVII, el docto Sebastián de Covarrubias, quizá entre otras cosas por ser hijo de Alonso de Covarrubias, precisaría el significado del término en su diccio-

nario lingüístico de 1611: el maestro de obras "que da traças en los edificios, formandolo primero en su entendimiento" [10].

Encontramos, pues, que en el siglo XVI español se utilizaban simultáneamente dos acepciones bien diferentes del término: una, arquitecto en un sentido oficial y no basado en la teoría artística, y otra, arquitecto en el sentido vitruviano pero no como título oficial, relegada al mundo libresco y sólo instituida oficialmente (y en un campo muy restringido y concreto) a partir de la séptima década de la centuria. Ya hemos visto que ninguno de los cuatro arquitectos renacentistas antes mencionados usaron para referirse a sí mismos la palabra arquitecto. Utilizaron el término arquitectura y el término arquitecto para referirse a los romanos y griegos [11], pero no para denominarse a sí mismos. El empleo de la acepción vitruviana de arquitecto quedó limitada por mucho tiempo al mundo libresco y las excepciones a esta regla son tanto más valiosas por excepcionales. Que sepamos, a mediados del siglo XVI sólo tres de nuestros arquitectos utilizaron el término para designarse a sí mismos: Francisco de Villalpando, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Ninguno de ellos era oficialmente entallador o ensamblador.

Villalpando utilizó el término todavía en un contexto literario, en las portadas de los libros III y IV de su traducción de Serlio, pero también recibió este reconocimiento de "architecto y Iometra" en la licencia —real— de impresión [12]:

> "*Por quanto por parte de vos Francisco de Villalpando Iometra y architecto vezino de la cibdad de Toledo me hezistes relacion diziendo que vos aveys tenido mucho trabajo y costa en traduzir en lengua Castellana los libros de architectura que en Toscano escrivio Sebastian Serlio Boloñes...*"

El segundo hombre que recibió el título de arquitecto fue Juan Bautista de Toledo, al ser nombrado arquitecto real por cédula de Felipe II del 12 de agosto de 1561 [13]:

> "*Acatando la suficiencia y habilidad de vos Juan Baptista de Toledo, y lo que hasta agora nos habeis servido, y esperamos nos servi-*

reis, es nuestra merced y voluntad que agora y de aqui adelante para en toda vuestra vida seais nuestro arquitecto, y que como tal nos hayais de servir y nos sirvais en hacer las traças y modelos que os mandaremos... y que como tal arquitecto se os guarden las preeminencias al dicho oficio anexas y concernientes sin que en cosa alguna, ni en parte de ello se os ponga embarazo ni impedimento algunos..."

El tercero en usarlo fue Juan de Herrera, a partir de su nombramiento como arquitecto también real [14]:

"*La orden que Juan de Herrera Architecto de Su Magestad ha dado para proseguirse las obras del Archivo real de Simancas conforme a la nueva traça que para ello ha hecho...*"

JUAN DE HERRERA.

De estas tres excepciones podemos sacar una conclusión. El título de arquitecto comenzó a ser empleado en el círculo cortesano de Felipe II (recordemos que la licencia a Villalpando era concedida por el Príncipe Felipe), quizá por influencia de la corte francesa [15]. Otro denominador común que puede extraerse del doble significado de las voces "architeto" y arquitecto-vitruviano es su carácter de "ordenador" en el intelecto y en la traza, ya fuera de un retablo o de un edificio.

Francisco de Villalpando era un rejero y maestro de cantería que había debido estar en Italia (de ahí su conocimiento de la lengua toscana), traductor del libro teórico italiano "de moda", vinculado a los núcleos cortesanos gracias a su parentesco con los Vega y al servicio de las primeras figuras políticas del momento (Cobos o Vargas, por ejemplo). Discutía con Felipe II sobre temas de arquitectura o con otros hombres, de cultura italianizante, como don Diego López de Ayala, el canónico obrero de la catedral toledana [16]. Su contacto con Italia y los círculos cultos y corte-

sanos del país le permitirían tomar conciencia de su propia cualificación personal (unida seguramente a una pérdida de un cierto sentido reverencial con respecto a los "clásicos", propio de los "neófitos" de la primera generación); esta actitud le llevaría a adoptar el término de forma personal dada su condición de imaginador, inventor por encima de cualquier otra de sus actividades. Que a su uso siguiera la sanción real parece lo más probable aunque no se puede excluir el proceso inverso.

Juan Bautista de Toledo se había formado en Italia, quizá incluso a la sombra de Miguel Angel en la fábrica de San Pedro; había sido llamado a España para dar la traza del monasterio del Escorial. Es probable que su formación —Juan Bautista es uno de los muchos misterios de nuestra historiografía— hubiera sido el aprendizaje manual de tipo tradicional, pero si esto es cierto había trascendido de la construcción a la arquitectura como lo hubiera hecho en Italia Antonio da Sangallo il Giovane, de *falegname* a arquitecto de la fábrica de San Pedro.

Juan de Herrera no pertenece ni a uno ni a otro de estos dos mundos. Herrera fue un soldado, "filósofo", cosmógrafo, humanista, matemático, inventor de "ingenios y artificios" que llegó, tardíamente y de la mano de Juan Bautista de Toledo, a la arquitectura. Sus conocimientos matemáticos (aplicados como proporción, la palabra mágica de la arquitectura de la centuria) y su habilidad para el dibujo le llevaron al lado del primer arquitecto del Escorial y, a su muerte, a sustituirlo como arquitecto real de todas las obras del reino. Herrera, casi desde fuera de la "profesión" constructiva, fue capaz de darse casi perfecta cuenta de la realidad en la que se hallaba inmerso y deslindar el mundo del arquitecto (un nuevo mundo) y el de los maestros y oficiales. Por ello, podría llegar a escribir [17]:

> "... *pues siendo los oficiales instrumentos de los artifices, es menester que ellos los busquen y los elijan a su gusto, para que los puedan mandar y quitar y poner quando por bien tuviesen, y cuando se tuviese sospecha de tal artifice, quitarle y buscar otro, quanto mas que se hace agravio a un hombre sospechar nada de el hasta que le halle haver herrado en alguna cosa, y lo que se puede hacer para saber esto es andar siempre con vigilancia, que la maldad tiene de*

suyo tal naturaleza que jamas se encubrio cosa della, y esto no puede proceder sino que la nacion española tenemos lo que ninguna otra nacion, que nos parece que los oficiales y artifices son hombres fuera de nuestra especie, y que el dia que uno sabe algo no se puede fiar el que no sabe de el, y no consideran que vale mas un hombre y çapatero que un hombre solo, y que las calidades apropiadas adornan mucho al hombre, no en cuanto a ser de hombre sino en cuanto calidad, y no respondo a esto como artifice, porque no lo soy, sino como medio proporcional entre artifice y no artifice, y que sabe la diferencia que ay del ser artifice y el no ser artifice, *que si V. md. le pregunta a algun logico le dira que la una proposicion es affirmativa y la otra negativa, y que vale mas una affirmativa que una negativa...*"

¿Son estos tres hombres los únicos arquitectos, en el sentido moderno de la palabra, de nuestro siglo XVI? Indudablemente, no. Sí fueron los primeros, sin embargo, que utilizaron el término en su más estricto sentido vitruviano, quizá por ser tres de los arquitectos más italianizados, eruditos y teóricos, en una palabra, humanistas de la época. Pero si no fueron los únicos arquitectos del renacimiento español, ¿quiénes lo fueron? Sin duda alguna, los tracistas (como materialización de una idea abstracta forjada en la "minerva") de las obras, quedaran o no después al frente de la dirección material de sus fábricas. Así pues, en el siglo XVI español en la arquitectura renacentista hispana, cuando nos preguntemos por el autor de una obra habrá que dilucidar quién fue su "ordenador", su tracista —no su ejecutor material— para poder atribuir con exactitud la paternidad de su invención. Que el arquitecto lo fuera sólo por saber trazar ya es otra cuestión que intentaremos aclarar más adelante.

La organización tradicional del trabajo de la construcción

Frente al uso cortesano del título de arquitecto, en la mayoría de los casos continuó empleándose la terminología tradicional en el mundo arquitectónico español, terminología fundada más en una clara especificación

de jerarquías y obligaciones dentro de una fábrica que en las capacidades "específicas" del titulado. Toda fábrica estaba dirigida por un "maestro mayor de la obra" (puntualizándose de cuál se trataba en cada caso), que tanto podía ser el tracista-arquitecto de ella, u otro arquitecto, como un maestro de cantería o de albañilería cualificado, de importancia. Durante el siglo XVI el cargo de maestro mayor fue paulatinamente poseído por tracistas-arquitectos en exclusiva y buena prueba de ello es la potencialización de la figura, y cargo, de aparejador.

El aparejador era un maestro (generalmente de cantería y con ligeros conocimientos del arte de trazar) de categoría, cuya misión consistía en dirigir la fábrica constructiva, interpretando las trazas del arquitecto, vigilando su exacta traslación en piedra o ladrillo, gobernando las cuadrillas de oficiales y peones. El arquitecto, al convertirse en tracista, dejaba de mancharse de cal sus manos para ensuciarlas con la tinta de sus plumas; dejaba de frecuentar asiduamente el tajo para imaginar y diseñar en el remanso de calma (actitud propia del intelectual) de su estudio o gabinete de trabajo, más que en un taller, y dejaba en manos del aparejador (la "cabeza" de los oficiales que eran las manos y herramientas del arquitecto) la ejecución material de su obra, ya inventada y plasmada en una hoja de papel.

JUAN BAUTISTA DE MONEGRO (1615). Contrato con el Monasterio de Guadalupe.

Es iluminador en este sentido la negativa de la Junta de Obras y Bosques, en 1621, para cubrir la vacante de maestro mayor de las obras reales en el Alcázar de Toledo a la muerte de Juan Bautista de Monegro. A pesar de todos los méritos que pudieron presentar los aspirantes [18], la plaza no se cubrió y se justificó este proceder en su falta de necesidad, dado que en la obra estaba ya todo trazado y no había necesidad de modificarlo.

El tradicionalismo que ya hemos apuntado en el campo de la terminología se tradujo también, en muchos casos, en un conservadurismo relativo a las obligaciones de los maestros mayores de las obras. Frente al sentido progresista de la corte, la iglesia española como institución, que no en muchos de sus miembros, representó el papel de mantenedora de la tradición y buena prueba de ello son las *Ordenanzas que estan obligados a seguir los Ministros, y oficiales de Obra, y fabrica de la Santa Iglesia de Toledo* de 1627 [19]. A pesar de la fecha un poco tardía, es de suponer que estas ordenanzas se basaran en otras anteriores, hoy desaparecidas, y que sean más representativas de la organización de la obra y fábrica de la catedral primada del siglo XVI que de la de tiempos de Felipe IV.

Las ordenanzas, al tratar de las obligaciones del maestro mayor, señalan [20]:

> "*Maestro mayor. El Maestro mayor de obras tiene obligación de assistir cada mañana, al principio de el postrer esquilon, al punto, y junta de Peones, y Oficiales, que se haze, y pedirles quenta de lo que trabajaron el dia antes, y acordar con el Aparejador lo que se ha de hazer aquel dia, y ordenarles donde ha de acudir cada uno, y visitar una vez por la mañana, y otra por la tarde las obras, para ver si van conforme lo ordenò, y assistir a todas las tassaciones de quantas obras se hazen por quenta de la dicha Fabrica, y medidas della, junto con el Aparejador; y no hazer ausencia de esta ciudad sino es a visitar las possessiones de la Obra; y si hiziere ausencia, se le apunte los dias que falta para que no se le paguen.*"

Ni una sola palabra sobre su labor de tracista. En cambio, al hablar del aparejador sí cita su deber de asistir a los oficiales y "traçarles". Hay que suponer que el texto se refiere a los "moldes y contramoldes" que solían ser obligación del aparejador, no a escala sino al tamaño real y para que con ellos los oficiales ejecutaran la talla de cada una de las piezas necesarias para la obra [21]:

> "*Aparejador. El Aparejador tiene obligacion de assistir con el Maestro mayor cada dia al punto para acordar lo que conviene hazer, y assistir a los Oficiales de canteria, carpinteria, y albañileria, a*

traçarles, y darles orden de lo que han de hazer: y si viere que los Oficiales, y peones no trabajan con el cuidado, y assistencia que deven, penallos, sobre que se le encarga la conciencia. Y que no pueda hazer ausencia de esta ciudad, y si alguna fuere necessario hazer, sea, dexando persona suficiente que pueda assistir por el; y si el ausencia no fuera precisa, o siendolo no dexare persona, no lleve jornal, y sea penado.

Yten tiene obligacion de cuidar de la provision de yeso, cal, texa, ladrillo, piedra, madera, clavaçon, y todos los demas materiales, y herramientas necessarias, hallandose a las compras de ello, y dando certificación de sus compras, y precios; y assimismo a distribuirlo, y hazerlo gastar con quenta, razon, y claridad de cada cantidad, y genero que se gastan, y en que obras, y ocasiones, para que en todo tiempo conste, certificando la quenta de el tenedor de materiales de en que, y como se ha gastado."

El trabajo y deberes del albañil (maestro de albañilería), canteros y peones aparece también como puramente mecánico:

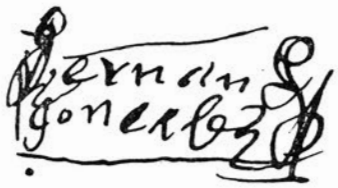
"*Albañil. El Albañil tiene obligacion de assistir al punto, y desde alli ir a trabajar donde le ordenaren todo el dia, dando prisa a los peones que le den recaudo; y no consentir que ninguno haga ausencia, y si la hiziere sin que la vea el Sobrestante, avisarle para que la apunte. Y aprovechar los materiales cuidando de que no desperdicien, y de que la cal, y yesso vaya con la sazon que conviene; y en todo mirar el aprovechamiento de la Fabrica*" [22].

"*Canteros, y Peones. Los Canteros, y Peones tienen obligacion a registrarse en el punto de el postrer esquilon, por la mañana, y a la una despues de medio dia, al Sobrestante los Peones, y al Aparejador los Canteros, y los unos, y los otros han de trabajar en lo que se les ordenare, sin poder hazer ausencia, ni dexar de continuar el trabajo, y si no lo continuan, o hizieren ausencia han de ser penados, descontandoles estas penas de los jornales que huvieren de aver*" [23].

En este sentido, la situación del arquitecto-maestro mayor en un plano muy diverso y separado de la ejecución material de un edificio viene a quedar corroborada por la *Instrucción real* de 1572, que Felipe II otorgó

para el buen gobierno de la fábrica del Escorial, siendo maestro mayor Juan de Herrera [24]. A pesar de sus extensos y prolijos cincuenta y dos títulos, en ni uno sólo se nombra al maestro mayor-arquitecto-tracista. Casi puede decirse que no tiene que ver con la obra material; su labor intelectual está divorciada de ella. Recordemos, por otra parte, que unas ordenanzas en parecidos términos fueron enviadas al Alcázar toledano este mismo año.

En otro tipo de obras, de mayor o menor envergadura, el escalafón compuesto por el maestro mayor, aparejador, maestros de cantería, albañilería y carpintería, oficiales y peones se repetía como si de una ley se tratara. Esta organización del trabajo aparece en las grandes fábricas toledanas de nuestro período, tanto en la del Hospital Tavera como en las de los principales monasterios; sólo se reducía en número en obras menores, hasta llegar a unos cuantos peones y oficiales a las órdenes de un maestro en las intervenciones parciales que tenían lugar en el campo de la arquitectura doméstica, más reparos y restauraciones que construcciones.



HERNÁN GONZÁLEZ (Completa) (1574). Cuentas del Hospital Tavera.

Es, en cambio, excepcional la organización municipal en el ámbito de su intervención edilicia ya que cuando en Toledo se comenzó a levantar la nueva Casa Consistorial este esquema se reprodujo inmediatamente. La intervención del municipio en la vida constructiva de la ciudad transcurría por cauces muy diferentes dado su fin completamente diverso. Los "oficiales" del ayuntamiento eran de dos tipos: un maestro mayor de la ciudad y unos alarifes. El maestro mayor de las obras de la ciudad es una figura —al menos en Toledo— todavía oscura; no existía un nombra-

miento oficial y normalmente, aunque con excepciones como la de Diego de Velasco de Avila el Mozo, aparece como tal el maestro mayor de la catedral primada: Covarrubias, Hernán González, Vergara el Mozo, Alcántara, Monegro, etc. Su misión consistía en la traza y dirección de las obras sufragadas por el municipio; desde luego, su trabajo era similar al de otro maestro mayor al servicio de cualquier otra institución. A veces, si un alarife destacaba, podía desempeñar estas funciones en proyectos de escasa importancia.

DIEGO DE ALCÁNTARA (1581). Informe sobre la casa de doña Luisa de la Cerda en Toledo.

Los alarifes eran muy otra cosa y ni siquiera eran los encargados de la ejecución material de las obras municipales, dadas en subasta a la baja o por encargo a maestros tanto alarifes como particulares. Según las *Ordenanzas para el buen regimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo,* redactadas en 1562 y aprobadas por Felipe II en 1590 [25], los alarifes municipales eran los encargados de la "policia" urbana y de la resolución de los pleitos surgidos a raíz de las construcciones de la ciudad. Nombrados por el ayuntamiento con carácter anual, coexistían cuatro alarifes: un albañil, un yesero, un pedrero y un carpintero. Su primera misión consistía en "catar los muros de la villa" para aconsejar y ordenar las reparaciones pertinentes; el resto del año lo ocupaban tanto en sus obras privadas como en la vigilancia de todas las de la ciudad. Su función era, por lo tanto, velar por el cumplimiento de las ordenanzas municipales en materia edilicia y de urbanismo, procurando el concierto y buen funcionamiento de estas parcelas, muchas veces polémicas, de la vida ciudadana.

Sin duda alguna, el cargo de alarife recaía normalmente en aquellos oficiales de mayor prestigio entre los de su especialidad artesana, hombres que descollaban como mecánicos o técnicos, pero que difícilmente traspasaban los umbrales de la creación artística y el dibujo arquitectónico. Su peritaje era puramente técnico y de vigilancia; nunca intervendrían —como tales alarifes— en la construcción de obras si estas no eran sufragadas por la corporación consistorial. Este carácter técnico y arbitral aparecía ya puesto de manifiesto en las ordenanzas municipales sevillanas de 1443, al definirse a los alarifes como poseedores de [26]:

> "... *de sabiduria de geometria y entendidos de facer ingenios y otras sotilezas y que haiga(n) sabiduria para juzgar pleitos derechamente por su saber o por su uso de lungo tiempo.*"

Otros requisitos necesarios eran:

> "... *formar* (no trazar) *una casa comun en que donde le fuere mandado que tenga palacio y portal y otros miembros que el señor de la dicha casa le mandase, dandole las anchuras y alturas de cada miembro...*",

saber tejar, hacer escaleras, solados, construir una iglesia de tres naves, monasterio con iglesia, puentes, etc.

El carácter práctico queda nuevamente refrendado por el hecho de ser "maestros de frogar y labrar carpintería" [27] y recomendarles Diego López de Arenas, ya en el siglo XVII, saber geometría, leer y contar [28]; esto supone que no todos tenían conocimientos de estas disciplinas. En el Toledo de nuestro tiempo fue regla general que los alarifes fueran maestros de obras de albañilería y carpintería distinguidos y de los cuarenta y nueve nombres de alarifes que hemos podido reunir sólo dos de ellos —Andrés de Montoya y, sobre todo, Lorenzo Fernández de Salazar— pasaron al grupo de los arquitectos y tracistas toledanos.

Hemos llegado a la conclusión de que arquitecto era en el siglo XVI, se empleara o no este término específico y culterano, sinónimo de tracista.

Sin embargo, no podemos dejar de tener en cuenta un hecho, una realidad insoslayable: es muy distinto trazar una estructura bidimensional (la labor del "architeto" como retablista) que una estructura tridimensional, compuesta de muros y espacio y con unas cubriciones que deben sostenerse. Es indudable que un artista o un retablista fácilmente podría concebir y plasmar en un dibujo un edificio, pero sería difícil que sin otros conocimientos ese dibujo pudiera convertirse en un edificio de "cal y canto" y mantenerse en pie. En primer lugar el dibujo de un edificio que un pintor estaba acostumbrado a realizar era en perspectiva, con el fin de llenar y crear un espacio (en el cuadro, para unas figuras), pero no legible en cuanto a proporciones y medidas. Era necesario, en segundo lugar, que el tracista dispusiera de unos conocimientos, en última instancia técnicos, que le permitieran concebir apoyando su inventiva de espacios y estructuras murales y abovedamientos en la posibilidad de su realización material y práctica. Aunque la traza, como concepción abstracta de una obra, era la base fundamental del quehacer arquitectónico, no se puede prescindir del carácter técnico de su actuación. Sobre este particular escribiría en 1577 Lázaro de Velasco [29]:

> "... *No esta el negocio de la opposicion en hazer los designos y muestras con debuxitos muy peleteados plumeados relamidicos con aguadas acabadicas ni en hazer un capitelico con mucha patientia ni en debuxos ni en figuras ni pinturas romanicas sino quien ordena con mas fundamento para canteria de piedra y lo traça y da a entender y explica y demuestra con prudente entendimiento que no nos llaman a pintar sino a abraçar y juntar piedras con mezcla en un sumptuoso visto y perpetuo edifficio.*"

Estos conocimientos eran requisitos de peso para ser un arquitecto; eran, en última instancia, los conocimientos tradicionales del maestro medieval. La diferencia entre unos y otros estriba en la distancia que existe entre el saber para trazar y en el saber para realizar de acuerdo con un saber. Ya veremos, al tratar del problema del aprendizaje y la formación del arquitecto, de los medios para alcanzar este saber técnico.

Es también difícil, por falta de documentos y datos, conocer la correlación existente entre el acceso a la categoría de arquitecto y el nivel cultural de los diferentes escalones en que se dividían los integrantes de la profesión arquitectónica en el siglo XVI. Ya hemos visto las disciplinas que según Vitruvio y los vitruvianos italianos del Quattrocento y el Cinquecento —y tras ellos los tratadistas españoles del Quinientos— debían adornar al arquitecto. ¿Cumplían este requisito nuestros arquitectos? ¿Lo eran por haber alcanzado el nivel cultural preceptivo según la teoría arquitectónica contemporánea?

Estamos todavía muy lejos de poder contestar con seguridad a estas preguntas. No sólo la pobreza de datos que poseemos sobre las "personas" de nuestros arquitectos, sino también nuestro desconocimiento sobre el nivel cultural de otros sectores de la sociedad contemporánea nos impide hablar incluso en términos relativos. Hay, pues, que buscas las diferencias entre los distintos estamentos de la "clase" arquitectónica y, naturalmente, considerar estas páginas como un esbozo dispuesto a ser revisado, corregido y enmendado en cuanto fuere preciso.

Nuestro conocimiento sobre el nivel cultural de la "clase" arquitectónica sólo puede basarse, hoy en día, en dos elementos: su pertenencia al mundo de los analfabetos y, en caso de una negativa, en sus bibliotecas. El hecho de que todos los hombres que consideramos arquitectos supieran leer y escribir marca una profunda cesura entre los oficiales y peones, generalmente analfabetos, y los maestros y arquitectos; y entre éstos y la masa de la sociedad española de su tiempo. Si en la España del siglo XVI sólo un 20 por 100, como mucho, de la población sabía leer y escribir[30], podemos estar seguros de que nuestros arquitectos se encontraban en y formaban parte de la *élite* de la sociedad española de su tiempo. Todo hombre de la "clase" arquitectónica incapaz de leer y escribir no podía ser arquitecto, su trabajo se basaba en el ejercicio físico, manual y mecánico fundado en un aprendizaje práctico y oral; máxime cuando los fundamentos estéticos, base para la concepción mental y la traza, se apar-

taban de los tradicionales y se estaban introduciendo en España, primordialmente, a través de los libros.

Las bibliotecas de los maestros y arquitectos pueden iluminarnos sobre la cultura de sus poseedores tanto por su cantidad como por su cualidad. Con respecto a la cantidad podría objetarse que no dependía del interés cultural del propietario, sino de su poder adquisitivo. Nuestra ignorancia sobre el valor de los libros [31] y, en menor medida, del salario de un maestro o arquitecto (a los oficiales y peones debía estarles vedado ese tipo de compras, si es que sabían leer) en el siglo XVI impide confirmar o negar la objeción. Sin embargo, el estudio biográfico de los maestros y arquitectos toledanos de nuestro período [32] demuestra que no vivían en una penuria total, sino que disfrutaban de no malos sueldos (siempre en términos relativos) y que la cantidad de libros existentes en sus armarios y anaqueles denotarían un dinero dirigido, entre otras muchas opciones, a la lectura por razones de interés cultural.

Si examinamos las bibliotecas —en algunos casos no se podrían denominar tales— conocidas o algunas inéditas toledanas de los maestros del siglo XVI podemos llegar a la conclusión de que aquellos que consideramos arquitectos-tracistas son los únicos que poseían libros, en plural. Los maestros, como el de carpintería y alarife toledano Diego Ruiz [33], solían tener muy pocos libros, entre los que no solían faltar (más bien eran los únicos existentes) un breviario, unas ordenanzas municipales y un Serlio; esto es, libros útiles para el desempeño de su trabajo (el Serlio no como "lectura", sino como repertorio de modelos) y el cuidado de sus almas. En cambio, las bibliotecas importantes cuyos inventarios completos se han conservado (prácticamente solo las de Juan Bautista de Toledo, Herrera, Mora y Juan Bautista de Monegro) cubren amplios sectores del panorama cultural contemporáneo. Al lado de los libros de "trabajo" —los propiamente arquitectónicos, tanto de teoría como de práctica, o artísticos— aparecían volúmenes dedicados a las más variadas disciplinas, como a la religión, filosofía, historia, geografía y viajes, literarios o de entretenimiento, de matemáticas, técnica, física, química, astronomía, astrología, ciencias ocultas, etc. Ya hablaremos [34] de lo que podrían significar los

porcentajes de libros de unas u otras disciplinas, pero lo que es evidente es que las bibliotecas de estos hombres cubrían los campos cuyo conocimiento la teoría arquitectónica vitruviana consideraba necesario para el arquitecto; esto es, las bibliotecas demuestran que los arquitectos se interesaban por tener la vasta cultura e información que Vitruvio les exigía para la práctica de la arquitectura y, por lo tanto, intentaban a través de su cultura ponerse a la altura del arquitecto según el modelo vitruviano-albertiano; tenían un deseo de emulación del modelo, posible únicamente a través de un ascenso cultural, proporcionado a través de la lectura.

Por otra parte, el hecho de que un número enorme de libros estuvieran en lenguas extranjeras (y que no faltaran diccionarios en los inventarios) evidencia la necesidad de conocer otras lenguas, además de la propia, que les permitiera acceder a una cultura no exclusivamente española. Que, además, muchos de los que llamamos arquitectos tradujeran —con mayor o menor fortuna— libros italianos o latinos de teoría arquitectónica muestra su convencimiento de que la lectura era el medio idóneo para el progreso cultural y artístico de sus contemporáneos. Recordemos, en este sentido, la dedicatoria de Villalpando de 1552 [35]:

> "*Obra es (sino me engaño) para que los grandes principes la vean, y los artifices della la exerciten..... Y pues para conseguir lo dicho es tan necessaria esta doctrina, ansi como estos libros anden en las manos de quien dellos se quisiere servir, saldran con el favor divino todos los que deste tan excelente autor nos quedan. Y de mas desto otras que por ventura daran a algunos algun contentamiento, las quales seran en alguna manera necessarias, y ya que en ellas otra cosa no aya sino ver differencias de cosas, es en grande aprovechamiento de los que son estudiosos de qualquier sciencia.*"

Así, pues, habría que hablar de arquitectos, en sentido moderno, de aquellos maestros que fueran tracistas y que tuvieran una cultura coincidente con la preconizada por la teoría italiana. Aquellos otros que no intentaran seguir el modelo propuesto, no se identificarían con el arquetipo vitruviano y nosotros, hoy, no deberíamos considerarlos como arquitectos.

Las tres vías de la arquitectura

¿Cómo se llegaba a ser arquitecto en la España del siglo XVI? ¿Cómo se llegaba a tracista? Durante el siglo XVI existieron tres vías de acceso a la categoría de arquitecto, tres métodos sucesivos pero no sustitutivos, pues a fines de siglo las tres vías de formación coexistían más o menos armoniosamente.

El primer método es el que podríamos llamar tradicional. Un maestro, dentro del sistema de gremios de origen medieval, se elevaría por encima del resto de sus colegas y llegaría a capacitarse en una nueva disciplina: el diseño arquitectónico. De cantero o albañil, pasaría a maestro de cantería o albañilería y de ahí a maestro mayor, siempre de una fábrica concreta, en la que trazaría o no trazaría. A este grupo de arquitectos-tradicionales pertenecieron la mayoría de los arquitectos de comienzos de la centuria, pero también arquitectos posteriores como Rodrigo Gil de Hontañón, Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz el Joven, Hernán González y, probablemente, el propio Juan Bautista de Toledo, caso aparte por su estancia en Italia. Hombres que aprendieron el oficio "mecánico" de canteros y alcanzaron, a través de la práctica, el raciocinio sobre esa práctica y la lectura, unos conocimientos teóricos, estéticos y de diseño que les permitirían trazar, esto es, concebir e inventar en mente, en abstracto, formas arquitectónicas.

En esto el aprendizaje coincidía con el de otros futuros artistas, pintores y escultores [36], formados en el taller de algún maestro. No hay noticias suficientes para saber con exactitud a qué edad se entraba de aprendiz, pero normalmente sería hacia los catorce años, pasando en el taller del maestro entre tres y cinco. Allí aprendían el "arte de la cantería" y los maestros tenían la obligación de "enseñar el oficio enteramente sin encubrir cosa alguna" [37]. Dos ejemplos, vallisoletano y burgalés, nos muestran las obligaciones y derechos del aprendiz y del maestro [38], siempre contenidos en las "cartas de aprendizaje", suscritas entre el maestro y el padre o tutor del mozo y más claras en cuanto a lo económico y laboral que a lo propiamente enseñado. Terminado el aprendizaje, el futuro oficial era

examinado y, superada esta prueba, podía vincularse —ya con sueldo— a un taller. Esta era la tradición y la teoría ya que en Castilla [39] faltan las cartas de examen (Toledo no es una excepción); en otras regiones —Andalucía, Canarias— aparecen de cuando en cuando protocolizadas pero casi siempre se trata de cartas de examen de pintores, orfebres, bordadores, no de canteros [40].

La explicación de esta falta de documentos nos es desconocida. Sabemos que en Burgos existía en 1529 una cofradía de albañiles y yeseros (de la Natividad de Nuestra Señora) y que en sus ordenanzas de esta fecha se señalaba el requisito indispensable de haber sido examinado de oficial para poder ingresar y trabajar en la ciudad, "porque la republica no resciba daño encomendando las obras a remendones" [41]. Estas ordenanzas se repitieron casi exactamente en 1609. Sin embargo, ni rastro material de un examen, con lo que ignoramos qué conocimientos debían demostrar ante el tribunal del gremio o cofradía. Quizá la razón de su ausencia haya que buscarla en que se examinaran "dentro del gremio" y que su éxito o fracaso no trascendiera a las actas notariales protocolizadas. De todas formas, hay que suponer que los aprendices se formarían como oficiales mecánicos y manuales, aprendiendo el uso de las herramientas y las labores de talla y asiento más rudimentarias y sencillas.

De entre estos oficiales los más aventajados accederían a un siguiente grado, la maestría, tras superar una nueva prueba de aptitud. Tampoco existen en Castilla o en el reino de Toledo documentos de maestría ni pruebas de exámenes [42]. La teoría, a falta de datos, comienza a tambalearse. Un hecho de quizá pueda iluminar este problema, en el sentido de negar tales exámenes, es la utilización indiscriminada de los términos "cantero" y "maestro de cantería", "albañil" y "maestro de albañilería". Un mismo oficial o artífice podía contratar "como cantero" una obra años después de haber firmado otro contrato "como maestro de cantería". Si hubiera tenido necesidad de pasar un examen no habría vuelto a emplear el título de cantero cuando ya era maestro. Por otra parte, las obras contratadas por el cantero y el maestro podían ser exactamente idénticas. Según esto, habría que pensar que a la maestría se llegaba, más que por

un nuevo período de formación institucionalizado, a través de la práctica diaria del trabajo en una obra y que la maestría era un título más honorífico y oficioso —derivado del grado de experiencia del oficial en cuestión— que oficial y "académico". Un oficial destacado por su pericia se formaría, pues, como maestro en la práctica, al contacto con un maestro; es posible que a esta situación intermedia, de discipulazgo, se refiera el término "criado" (Juan de Minjares, de Hernán González, por ejemplo, incluso siendo ya maestro), el que se ha formado con un maestro, pero no exclusivamente como oficial.

JUAN DE MINJARES (1567). Tasación obra parroquial de Cuerva.

Es de suponer que el oficial aprendiera nuevas disciplinas de índole práctica, en especial las técnicas constructivas de muros, vanos, escaleras, abovedamientos, techumbres, cimentación, etc. A este grado de aprendizaje responderían los libros de "cortes de piedra de canteria" como el de Alonso de Vandelvira [43] o los que poseían el aparejador de la catedral toledana Francisco Lorenzo [44] y, en Galicia, Ginés Martínez de Aranda [45]. Del examen del libro de Alonso de Vandelvira, "cosa que no se hallaba escrita (en forma de libro) sino solamente unos papeles manuscritos" [46], se desprende que en realidad tales "tratados" consistían en prontuarios, repertorios, de uso personal y referentes a las técnicas (a cómo) necesarias para construir en la práctica y materialmente determinados tipos de arcos, bóvedas, pechinas, troneras, escaleras, cúpulas, etc. No tenían base matemática explícita ni razonada, no había demostraciones, sino que eran meras descripciones de un quehacer, de tal manera que el oficial pudiera en ellas aprender los secretos de la construcción material y práctica,

manual. No hay en él una sola referencia a materia arquitectónica, en un sentido estrictamente artístico o estético; no se justifica nada ni se recomienda nada según lo que podríamos llamar un *Kunstwollen;* se expone, simplemente, una práxis. Por otra parte, el hecho de que al fallecer un maestro legara su libro con sus herramientas subraya el carácter instrumental de estos "tratados" prácticos; recordemos el libro (mucho más interesante, de todas formas, que el del andaluz) de Rodrigo Gil de Hontañón que terminaría, corregido y aumentado paulatinamente, en manos de Simón García. De esta práctica seguramente el tradicionalismo técnico (gótico en la mayoría de los casos) de los maestros de cantería españoles del siglo XVI.

Así pues, nos encontraríamos con el maestro (de cantería, albañilería o carpintería) que domina el saber constructivo de la época aprendido por tradición y práctica. De ahí a ser un arquitecto en el sentido moderno creemos que hay una buena distancia. Los maestros mecánicos más destacados llegarían a ostentar la titulación de aparejadores de una fábrica, cargo en el que debían ya dar trazas de las piezas a tallar por los oficiales y peones (los moldes y contramoldes de las cláusulas contractuales) y saber leer y entender las trazas del maestro mayor y arquitecto. Un número exiguo de entre estos aparejadores llegaría a convertirse en arquitecto y maestro mayor de una obra de importancia. Hoy en día disponemos de un precioso testimonio de un "examen" de maestro mayor-arquitecto que nos enseña los conocimientos, por exigidos, de éste. En el concurso de 1577 para cubrir la vacante del maestro mayor de la catedral de Granada se examinaron sólo trazas de opositores, que debían ser explicadas y defendidas de las refutaciones y críticas de sus adversarios. Todas las críticas son, prácticamente, de orden estético, compositivo, artístico, no mecánico o técnico; esto demuestra que las trazas eran el "botón de muestra", el parámetro con que se medía la categoría de un arquitecto. Sin embargo, las cosas no eran tan sencillas y así Asensio de Maeda hacía referencia a las muchas habilidades y profesiones requeridas para poder ser maestro de la catedral [47]:

"... primeramente se a de advertir que la persona que meresçiere serbir este ofiçio a de partiçipar de muchas abilidades y a de tener calidad en la persona con la qual las a de adornar,..... que aunque en España ai mucha cantidad de maestros mayores que en particular tienen abilidad en alguna de las profesiones que se requieren no por esto seran los que convienen por tener en las demas grande ignorancia y asi los tengo por inabiles para el serbicio de esta Santa Iglesia..."

Lázaro de Velasco pone las cosas todavía más en claro [47]:

"... pues el examen es cerca de la profession llamada architectura —que es ordenar principales edifficios por arte labrados— y el que la exercita se llama architecto que es cabeça de maestros y es sobreestante de los que obran y no es official este o aquel artifice sino regulador de los artifices; y a de ser exercitado en diversas abilidades y curiosidades tocantes a esta facultad y que sobreestando demuestra designa distribuye ordena encarga juzga sentencia deffines y que tiene voto puede dar parecer en las obras de los artes quando estan acabados como son en sculptura pintura stuque talla ensamblaje dorado stofado vordado cortado albañileria canteria obras de plateros retocados, pidasele cuenta de su arte en quanto a lo que vuestra Señoria pretende que es el edificar como lo a de hazer ordenar, con que requisito, que orden y manera de proceder a de tener. Y las partes desta architetcura son o edificar o inventar subtilezas o fabricar machinas e ingenios andamios zimbrias cerchas para las obras, pidase le cuenta desto del cortar de las maderas conservarlas enxerirlas alargarlas y empalmarlas que alcançen. Y pues el edificar se parte en dos partes uno es hazer muros y comunes obras en lugares publicos de los quales unos son defension y otras de religion y vuestra Señoria no a de edificar cabildos audiencias casas leales castillos ni valuartes ni hazer ingenios ni minas sino obras de religion y oracion. Y no ay en toda la Architectura cosa en la qual se requiera mas trabajo ingenio cuydado industria y diligencia que en edificar un templo bien calvado adornado que es principal ornato de la ciudad y estos se han de hazer conforme a la capacidad de la poblacion y ay diversas maneras de templos acomodados al uso Christiano que o son al modo Romano que en España se an usado o al modo tudesco o de Alemania

que dizen al Moderno o al uso Romano que agora se pratica estando en la manera antigua que es armando sobre el redondo o quadrado como lo ha hecho Brabante o otros ytalianos platicos o con pilastras o naves que son desembaraçados y escobrados como los de España. Presuponga vuestra Señoria que no tiene yglesia erigida ni labrada pida a los oppositores que ordenen un templo de yglesia cathedral de tres naves o cinco naves con hornezinas o sin ellas con cruzero zimborio altar mayor trascoro que difiera desta hecha y tenga lo que tiene esta y mas que esta y no tantos como esta y vaya que si al modo de esta y sea una novedad que no se haya hecho y tenga bizarria. Pida vuestra Señoria que haga cada uno una planta y una montea y una fachada en diversos pliegos todo por quenta y razon y de relacion de palabra de las medidas proporcion gruesos pilares estrivos. Mande vuestra Señoria y diga en tanta quantidad de sitio conforme a la población de presto me repartid un templo de tres naves o cinco y dadme quenta de alto ancho largo grueso columna arcos caxcos de bobedas. Pida la razon del çanjar y abrir cimientos que advertencias se an de mirar en el dar de los estrivos y gruesos de paredes e pilares conforme a la qualidad del genero del Sancto que orden se a de dar de labor a qual sancto se de el tal o tal genero de edificio qual orden de columnas son primero qual despues; pues son los generos quatro Toscano Dorico Ionica Corinthio. Como se repartira cada genero de presto. Donde se a de echar talla donde a de ir raso y limpio qual a de ir delicado qual tosco qual fornido qual grabe que decoro se a de guardar en el edificar. Que partes y officinas a de llevar un templo a que parte a de mirar qual sitio es mejor para tener autoridad que han de hazer quanto largo ancho se a de ser una figura o de naves o uniformes o de diversas figuras compuesto. La razon del cansar las torres de campanas del subir quantos paños se le an de dar hasta donde subira si esta unida al templo escueta que grueso o figura se a de subir uniforme o variar de la figura que empieça. De que piedra sera mas durable como se procedera en el repiar qual mezcla qual cal arena y materiales son mejores qual tipo de edificar qual de cesar. Que razon se guarda en dar los anchos largos en puertas ventanas que se a de advertir en desaguar un edificio para que no se afee ni destruiga..... No esta el negocio de la opposicion en hazer los designios y muestras..... (véase más arriba el final del documento).

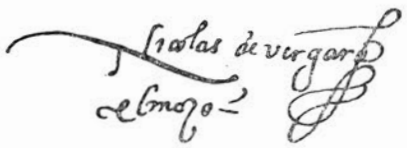
Esto demuestra de forma palmaria que tampoco bastaba ser tracista, dibujante, para ser maestro mayor y, al ocuparse de la Arquitectura, arquitecto. El conocimiento técnico se podía aprender según los métodos de aprendizaje tradicional; el conocimiento del arte del diseño lo podía aprender un maestro a través del contacto con otro arquitecto, a través de los "rasguños" o copias [48] de las trazas (plantas y monteas) de un arquitecto, de los grabados de los libros de antigüedades y de las estampas que circulaban por doquier. Sin embargo, esto no enseñaba a componer un edificio, ni proporcionaba unos criterios estéticos, ni funcionales, ni sobre el modo, la autoridad, la orientación, etc. Esto sólo lo enseñaba la teoría arquitectónica italiana y, a fin de cuentas, Vitruvio y Alberti y sólo más tardíamente Palladio.

Esta dualidad de estudios —delineación y arquitectura (matemática, proporciones, órdenes, composición, estética práctica)— debió ir sustituyendo al aprendizaje tradicional del arte u oficio de la cantería a fines del siglo XVI. Son de destacar dos pruebas documentales que creemos de importancia en este sentido. En 1587, en Sevilla, Diego de Velasco de Avila el Mozo recibía a un menor de edad, por un período de tres años, para que aprendiera con él su oficio de "alquiteto y jometria" [49], no de cantería como era hasta entonces lo usual. Pocos años después se señalaba en Castilla la Vieja que Pedro de Mazuecos el Mozo,

> "... *que ha exercitado en cosas de architectura y que en su buen ingenio y aficion ayudandose de su buena pluma (era) deseado en muchas partes por su habilidad y al presente sirve alli (en Simancas) con titulo de aparejador..... no obstante que su exercicio es hacer las traças modelos y plantas de todo lo que es necesario...*" [50].

Estos dos documentos vienen a probar las dos afirmaciones antes presentadas: el estudio de unas disciplinas diferentes a las tradicionales para poder llegar a arquitecto y la distinción clara entre el arquitecto-tracista

y el oficial mecánico, aun en el grado más alto de la escala, el de aparejador.



NICOLÁS DE VERGARA EL MOZO (1583). Cuentas del Hospital Tavera o para el Monasterio de San Clemente de Toledo.

El segundo método, o mejor dicho la segunda clase de arquitectos, sería, como en la Italia de comienzos del siglo XVI [51], la de los hombres que alcanzarían la arquitectura a partir del dibujo no arquitectónico sino figurativo. Escultores o pintores como Diego de Siloee, Alonso de Covarrubias, Jerónimo Quijano o Villalpando (primordialmente rejero) o, a fines de siglo, Nicolás de Vergara el Mozo o Juan Bautista de Monegro, en Toledo, alcanzarían un conocimiento nuevo —el diseño arquitectónico y la teoría vitruviana (recordemos los comentarios de Monegro a los textos)— [52] y pasarían de una actividad a la otra. La base era el estudio de una teoría arquitectónica y su conocimiento del dibujo, de la abstracción inmaterial, conocimientos que les permitían concebir, y trazar después, sus edificios. Aunque escultores o pintores partieran de un aprendizaje de taller, este no les llevaba a la práctica de la arquitectura, como construcción. He aquí la gran diferencia. Si los escultores o pintores necesitaban unos conocimientos técnicos los aprendían con la lectura y, naturalmente, con la experimentación práctica en una fábrica. El camino seguido por estos arquitectos era el inverso al de los practicones; aquellos llegaban primero al diseño, luego al estudio y más tarde a la práctica constructiva; para estos el diseño y el estudio —en este orden— eran el último paso de su formación como arquitectos, una última etapa difícilmente alcanzable.

Los primeros arquitectos de este grupo fueron hombre nacidos hacia 1490 y que comenzarían su obra arquitectónica hacia 1525, más o

menos dos generaciones después que sus paralelos italianos. Curiosamente, y esto debería ser estudiado atentamente, estos hombres, estos artistas —unos viajeros a Italia, pero otros no—, serían precisamente los introductores de la arquitectura renacentista a la antigua, a la romana, los creadores de un nuevo estilo. James S. Ackerman ha apuntado [53] que en Italia esta falta de disciplinas técnicas en los pintores y escultores arquitectos del pleno renacimiento, formados "en visión" y admiradores de la Antigüedad, podría explicar cómo es este período uno de los pocos de la historia de la arquitectura en el que un nuevo estilo surge sin la ayuda de innovaciones estructurales (técnicas de construcción) importantes. Esta característica podría explicar en España el cambio de estilo en manos de unos hombres en los que las tradiciones constructivas góticas ocupaban un segundo plano de importancia.

El tercer grupo es el de Juan de Herrera y tras él un grupo de sus más directos discípulos y algunos de sus contemporáneos como Jaume Amigó (una figura todavía mal estudiada) [54] y quizá el licenciado y arquitecto Lázaro de Velasco [55]. Como veremos, el caso de Bartolomé de Bustamante no es, en absoluto, similar al de estos otros [56]. Todo el grupo parte de Herrera, cuya trascendencia e importancia no es comparable a la de los otros hombres señalados. Herrera no fue oficial mecánico ni artista ("medio proporcional entre artífice y no artífice"); fue hidalgo, militar y humanista, el ejemplo español más claro del arquitecto-albertiano, el hombre que llega al diseño arquitectónico, a la arquitectura a través de la meditación, de sus conocimientos humanísticos y matemáticos y la concepción abstracta de la forma y la estructura arquitectónica expresada por medio de una traza. Herrera tuvo conciencia de esta nueva vía de acceso a la arquitectura, que se apartaba de las tradicionales (para 1500 ó 1550), y prueba de ello es su fundación de la Academia de Matemáticas de Madrid.

> "*Lo que por aca tenemos de nuevo es que Su Magestad a instancia y suplicacion mia ha instituido una catedra de matematicas que*

se lea en la corte y ansi se va haciendo dende octubre aca (enero de 1584) y creese que ha de ser de grande provecho para muchas cosas y hasta agora no faltan oyentes y entendemos que tampoco faltaran" [57].

Aunque no poseemos demasiadas noticias sobre esta Academia, se sabe que entre sus primeros trabajos destacaron las traducciones de libros clásicos como la *Geometria* y la *Perspectiva y Especularia* de Euclides, los *Esféricos* de Theodosio, los *Equiponderante* de Aquímedes o el Apolonio Pergeo. También Herrera debió impulsar las traducciones de Vitruvio (de Miguel Urrea) y Alberti (editado por Francisco Lozano) que se publicaron en 1582 y, quizá, las *Ordenanzas para los alarifes*. Además consiguió Herrera que Felipe II implantara una cátedra en los "Estudios de la Villa" donde se leyera y enseñara el arte de la Arquitectura y las demás que fueren necesarias para el buen fabricar "para que los alarifes y personas que en las fabricas han de juzgar tengan la ciencia que requiere" [58]. Pero además creó, en torno a su persona y alrededor de la academia y la cátedra, a partir de su propia experiencia, el tercer grupo de arquitectos —casi podríamos decir escuela— compuesto por aquellos que como Francisco de Mora, Juan de Valencia o Juan Gómez de Mora [59] se formaron primordialmente en el estudio científico y en la práctica del dibujo arquitectónico. No serían practicones mecánicos ni artistas figurativos, sino delineantes, ayudantes de "trazador", trazadores y, finalmente, tracistas y arquitectos; estudios a base de lecturas y diseño arquitectónico, no de taller tradicional y diseño figurativo o práctica mecánica; estudio y práctica basada, en suma, en la geometría, la aritmética, las humanidades, en definitiva, liberal.

Herrera y sus seguidores, conscientes de este nuevo concepto vitruviano-albertiano de arquitecto, abandonaron el trabajo de la fábrica material de sus edificios mucho más de lo que había sido usual hasta entonces. Sustituyeron el "mancharse las manos con polvo para manchárselas con tinta", exclusivamente [60]. Recordemos aquí el deseo de Felipe II de mantener alejado a Juan Bautista de Toledo, su arquitecto, de la fábrica del Esco-

rial y tenerlo dedicado, recluido en el estudio de la Torre Dorada del Alcázar madrileño, a su labor de tracista y arquitecto [61], según apuntaba el rey en 1565:

> "*Antes creo que lo que mas convendria a aquella obra seria que Juan Bautista estuviese alli muy poco tiempo porque el que esta yo creo que daña mas en la dilatacion que aprovecha; y el nunca a de tragar a Tolosa (el aparejador) y vos lo vereis si el pudiera enviar de aca la orden por escrito (de Madrid) seria lo mejor y haria aqui menos falta. Tratad con el de esto y de todo y avisadme de lo que hubiere mañana.*"

Este nuevo concepto, y sus consecuencias, suponía una nueva organización del trabajo arquitectónico que el propio Herrera llevaría a cabo en El Escorial, por primera vez, en el que los maestros y aparejadores irían a dirigir a pie de obra y los arquitectos a trazar en su despacho.

El nivel social del arquitecto

Si hemos encontrado numerosas dificultades para esbozar los puntos anteriores, todavía existen mayores al intentar establecer la situación social de la "clase" arquitectónica española del siglo XVI. Sin duda alguna todos los miembros de esta "clase", a excepción de los arquitectos en sentido vitruviano y moderno, pertenecieron a la clase popular de la sociedad a causa de su servil y envilecidor trabajo manual y mecánico. En cambio los arquitectos debieron disfrutar de una más alta consideración, equiparable quizá a la de los funcionarios administrativos que servían, por sus dotes y conocimientos, en la corte real. Los arquitectos que se encontraban al servicio del rey, los "criados de su magestad", gozarían de una situación bastante elevada para hombres sin nobleza de sangre, casi como los letrados burgueses; buena prueba de ello serían los contactos con los propios monarcas (Luis de Vega, Covarrubias, Villalpando, Herrera, Juan Bautista de Toledo, Gaspar de Vega, Vergara el Mozo, etc.). Sin embargo, práctica-

mente ninguno gozó jamás en esta centuria del tratamiento de "don". Si, como Herrera, disfrutaron de nombramientos y titulaciones (no estrictamente arquitectónicas) se debían estas tanto a su condición sanguínea como a su trabajo [62]. Algunos otros —como Juan Bautista de Monegro— llegaron a ser familiares del Santo Oficio de la Inquisición, condición no ennoblecedora, pero que denotaba su vieja cristianía. Esta condición podría, en cambio, disimular sus tendencias más o menos heterodoxas a la vista de los inquisidores, heterodoxia que procedía de sus amplios intereses culturales —muchos de ellos "sospechosos", como los astrológicos y herméticos [63]— más que de creencias religiosas desviacionistas y heréticas.

Por otro lado, la inexistencia de pleitos sobre la "ingenuidad" de la arquitectura nos habla del concepto más elevado que se tenía de la disciplina arquitectónica —no constructiva— en relación con la pintura o la escultura [64]. De estos pleitos y de la defensa de la pintura se puede, de todas formas, extraer alguna luz. Si nos atenemos a las declaraciones favorables al arte pictórico que profundizaban en las cualidades mentales de su práctica, es indudable que siempre se apeló a sus fundamentos geométricos, perspectivos y arquitectónicos, a sus fundamentos eidéticos y mentales. Si estos fundamentos, propios sobre todo del quehacer del tracista-arquitecto, se alegaban en defensa de la pintura, hay que suponer que los arquitectos estarían mejor considerados que los pintores contemporáneos.

Por último, es de subrayar la inexistencia de gremios de arquitectos (lo que no quiere decir que no estuvieran vinculados a cofradías cuyos fines eran exclusivamente de índole religiosa); esto supone un claro carácter individualista entre los arquitectos de la época, que se consideraban a sí mismos como artistas y no artesanos, como profesionales liberales no necesitados de ser defendidos en grupo, bajo la protección de los otros miembros del oficio. En este sentido parece apuntar el hecho de que nunca aparecieran tomando parte en las "zuizas" de los festejos ciudadanos, de las que se libraban los pintores con dificultad y tras demandar permiso especial a las personas reales a quienes se recibía en las ciudades o quienes presidían los actos celebrados en distintas ocasiones festivas.

El arquitecto y las trazas

Para rematar un estudio sobre la profesión liberal del arquitecto en la España renacentista sería necesario tocar otros dos aspectos del fenómeno. En primer lugar, las relaciones cliente-arquitecto, tanto en el medio cortesano como en el eclesiástico y el privado, demasiado complejas para estudiarlas aquí y ahora [65]. En segundo lugar, la evolución del diseño arquitectónico como expresión abstracta pero al mismo tiempo materializada de sus invenciones mentales.

Este punto es hoy en día difícil de abordar ya que nuestro conocimiento sobre las trazas arquitectónicas del siglo XVI es también muy limitado. El número de trazas arquitectónicas conservadas es muy exiguo y las fechadas en la primera mitad del siglo XVI casi inexistentes. Los dibujos arquitectónicos del siglo XVI más antiguos que se han conservado quizá sean los de Juan Torrollo (1520) y Antón Egas, Torrollo y Alonso de Covarrubias (1525), para la enfermería del monasterio de Guadalupe, y el de Juan de Alava (1526) para la iglesia de los dominicos de San Esteban de Salamanca [66]. Estos tres planos son plantas de los edificios a levantar, en las que se incluyen las medidas de sus piezas, y es de suponer que pertenecieran al tipo de traza arquitectónica de tradición gótica, esto es, dibujos como representaciones ortogonales de un edificio, similares a las góticas de un Villard de Honnecourt, un Andrea de'Vicenti (1389) para la catedral de Milán [67] o, en España, como el realizado para la portada de la catedral de Barcelona (alzado ortogonal) [68].

Parece muy verosímil que en España se diera una absoluta continuidad entre el tipo de planta o alzado ortogonal de tradición gótica y el nuevo tipo italiano que se puso de moda hacia 1520 de la mano de Antonio de Sangallo el Joven para las representaciones interiores de un edificio (secciones o monteas). No existiría entonces la solución de continuidad que para Italia supuso el dibujo interior en perspectiva del Quattrocento, influido por el dibujo de arquitecturas de los pintores fundado en la utilización de la perspectiva monofocal [69]. El extraño dibujo de Juan Guas del interior de la iglesia toledana de San Juan de los Reyes (1477/92),

seguramente un "modellino" para ser representado a los clientes, muestra todavía su vinculación perspectiva al mundo gótico (está más próximo a los dibujos de Villard de Honnnecourt que a sus contemporáneos italianos). Al mezclar vistas interiores y exteriores (remate del cimborrio, por ejemplo) su organización del espacio se nos presenta del todo falta de la coherencia que el monofocalismo italiano podría haberle conferido. Así pues, en España no debió existir un hiato entre las trazas góticas y las renacentistas ortogonales que, según Leon Battista Alberti [70], eran preferibles para el trabajo de los arquitectos. Estas, en forma de planta, alzados y —quizá— secciones, componían un conjunto de planos que recogían todas las ideas del arquitecto y permitían a los operarios seguir fielmente sus directrices estilísticas y métricas proporcionales. La claridad de las trazas ortogonales (en cuanto a su proyección sobre un plano) era incomparable con la de los dibujos escenográficos y perspectivos. Es significativo que en 1577 se criticara violentamente al italianizado Francisco del Castillo por mezclar en un plano los dos tipos de representación, ortogonal y perspectiva [71].

El dibujo en perspectiva sólo se daría, con carácter pictórico, en algunas de las estampas del Escorial, "cuadros" más que representaciones funcionales y operativas y en las que las medidas y relaciones proporcionales de sus distintos miembros se representaban con toda claridad [72]. Casi a este grupo de dibujos y estampas pertenecerían los dibujos "fantásticos" (por alejados de la realidad cotidiana de su obra) de hombres como Hernán Ruiz el Joven [73], en los que se insinúa un cierto sentido perspectivo a través de una ligera curvatura de la línea del suelo del edificio. Este tipo de dibujos no tenía como fin representar un edificio ejecutable, sino que consistían en dibujos imaginativos de edificios "utópicos" e imaginarios, sin propósito de llevar sus formas y estructuras a la práctica.

La ejecución de trazas, con fines utilitarios, para todos los edificios que se debieron construir en el siglo XVI es algo que todavía está por probar. Es casi seguro que se diera siempre una planta de la obra, pero que las monteas tardaran más tiempo en introducirse en la práctica de los arquitectos quinientistas españoles. Las monteas debieron sustituirse, tras

preparar algunos rasguños o esbozos a mano alzada, a comienzos de siglo por modelos de madera o yeso, sobre todo para los edificios de gran tamaño —práctica continuada por mucho tiempo para los edificios de estas dimensiones— y a causa de ser representaciones menos abstractas que un dibujo de motea de lo que debía resultar el edificio. Es muy posible que esta práctica se debiera a las dificultades de "lectura" por parte de maestros y aparejadores y que para los detalles estuviera el arquitecto presente a la lectura o diera una explicación verbal, de dibujo parcial o escrita, las condiciones. Sin embargo, antes de terminar la primera mitad de la centuria, y desde luego a partir de Herrera, la utilización de alzados exteriores e interiores ortogonales debió convertirse en práctica corriente. El cambio de funciones del arquitecto, y su ausencia de las fábricas materiales, llevaría a tener que dar solucionados todos los problemas del edificio y que todo él apareciera bien claro y explícito a los ojos de los aparejadores; ningún método de representación era más idóneo y completo a tal fin que las trazas ortogonales. Por otra parte, las trazas eran mucho más manejables y transportables que los modelos tridimensionales y frágiles.

Las trazas de tipo general para todo un edificio —sobre todo en planta— debieron implantarse en España bastante pronto (como la de Pedro Machuca para el Palacio de Carlos V de Granada, hacia 1527), tras esbozarse el conjunto en varios tanteos o rasguños (como el de Covarrubias del Hospital Tavera de c. 1540/1 . Después de entregarse esta planta, fundamental para las obras de cimentación, se irían proporcionando a los constructores trazas parciales (como las de Hernán González, también para el Tavera, de hacia 1552). Esta costumbre debió dar paso, con Herrera y su entonces radicalizado cambio de método de trabajo del arquitecto, a la entrega de todos los dibujos necesarios para llevar la obra a buen fin, tal como lo demuestran su "corpus" para la obra de la catedral de Valladolid o la relación de sus trazas para la del ayuntamiento toledano, abarcando desde trazas generales de plantas y alzados hasta detalles, a escala 1/1, de capiteles o moldurajes. El arquitecto se ocupaba de dibujar y suministrar todos los dibujos necesarios, quizá ayudado en algunos casos por sus colaboradores, trazadores o delineantes de su estudio.

Si consideramos esta evolución del procedimiento —no del tipo de dibujos— con relación a la práctica italiana de la traza arquitectónica [74], podemos comparar el papel de Juan de Herrera con el de Andrea Palladio, arquitecto con el que los alzados alcanzaron una importancia similar a la de las plantas, que nunca volverían a perder. Con Herrera, el arquitecto español se identificaba con el sentido actual del término arquitecto moderno, como tracista, jefe de estudio y suministrador de todas las representaciones ortogonales y a escala ("con su pitipie") necesarias para levantar un edificio en todos sus detalles. Aunque no fuera el primero en emplear este método, sí sería el generalizador del procedimiento.

NOTAS

[1] M. GÓMEZ MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez», *A. E. A. A.*, 1925.

[2] FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti.* Milán, 1975, p. 319.

[3] ALBERTI, *De re aedificatoria.* Prólogo y IX, x.

[4] ALBERI, *Op. cit.* Prólogo. Un análisis penetrante del arquitecto en Alberti y su diferente concepción —en algunos puntos— con respecto al modelo vitruviano en L. CERVERA VERA, «El arquitecto humanista ideal concebido por Leon Battista Alberti», *R. I. E.*, 1979.

[5] Cfr. JULIÁN GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, «Borrascas de la pintura y triunfos de su excelencia (nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura)», *A. E. A.*, 1944.

[6] Así se expresaba un casi desconocido entallador en el pleito de 1557 contra Jamete. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete.* Madrid, 1933, p. 15.

[7] SAGREDO, *Medidas del romano...*, f. 7 v.°

[8] VITRUVIO, *De architectura*, I, i.

[9] Sobre Hernán Ruiz, cfr. P. NAVASCUÉS PALACIO, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven. Estudio y edición crítica.* Madrid, 1974. La referencia de Velasco en F. GARCÍA SALINERO, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro.* Madrid, 1968, p. 45.

[10] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid, 1611, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1943.

[11] Véanse las condiciones de Siloee para la Casa de los Miradores de Granada (1560), en M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas del Renacimiento español.* Madrid, 1945, p. 214.

[12] Serlio, ed. de Francisco de Villalpando, III, f. i v.°

[13] AMANCIO PORTABALES PICHEL, *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid, 1945, p. 86.

[14] AGUSTÍN RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid, 1936, p. 180.

[15] Quizá se deba a influencia francesa de la corte. Serlio había sido nombrado ya *architecte du Roi* y más tarde también lo sería de l'Orme. Cfr. ANTHONY BLUNT, *Philibert de l'Orme*. Londres, 1958, pp. 28-9.

[16] SANTIAGO SEBASTIÁN, «Interpretación iconológica del Salvador de Ubeda», *B. S. A. A.*, 1977, pp. 190-1.

[17] RUIZ ARCAUTE, *Op. cit.*, pp. 62-3. Carta de Herrera a don Diego de Ayala, archivero de Simancas, del 6 de noviembre de 1575. Los subrayados son nuestros. Recordemos, de pasada, que con anterioridad al empleo del título de arquitecto, Herrera utilizó el de «cosmógrafo». Cfr. A. H. P. M. e. p. Juan de Uclés, 9 de enero de 1569. Pr. 462, f. 11.

[18] De los seis peticionarios (Andrés de Montoya, Andrés de la Sierra, Toribio González de la Sierra, Jorge Manuel Theotocópuli, Cristóbal de Aguilera y Juan de Villanueva) sólo dos de ellos —González y el hijo del Greco— señalaron su condición de «architectos»; bien sabemos que la actividad de ambos fue principalmente la de retablista. Aguilera, en cambio, alegó su condición de «gran tracista», al lado de ser maestro de obras (de albañilería) y alarife, títulos eminentemente prácticos.

[19] ARCHIVO GENERAL DIOCESANO DE TOLEDO. Copia de 1644. Agradecemos la gentileza de Javier Donezar y Laura Santolaya al facilitarme estas ordenanzas.

[20] *Idem*, f. 5.

[21] *Idem*, ff. 5-5 v.°

[22] *Idem*, ff. 8-8 v.°

[23] *Idem*, f. 9.

[24] EUGENIO LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos...*, II, pp. 83-307.

[25] FÉLIX RAMÍREZ DE LUGO Y GUILLÉN, «Los alarifes en las ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo de 22 de diciembre de 1590», *Anales Toledanos*, I, 1967, pp. 149-86; título 14, pp 172-86.

[26] RAMÓN GUTIÉRREZ, «Notas sobre la organización profesional de la arquitectura en España, América y el Río de la Plata (siglos XVI al XIX)», *B. C. I. H. E.*, 1975, pp. 139-40.

[27] *Ordenanzas de Sevilla*. Sevilla, 1632.

[28] DIEGO LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpinteria de lo blanco y Tratado de Alarifes...* Sevilla, 1633.

[29] EARL E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada.* Princeton, 1961, apéndice documental.

[30] MAXIME CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII.* Madrid, 1976, pp. 19-20.

[31] *Idem*, p. 21. Los datos que se conocen son mínimos. El precio del papel, y por lo tanto de los libros, no era demasiado barato en el siglo XVI.

[32] Véase II Parte de esta tesis.

[33] e. p. Miguel Díaz de Segovia, 16 de abril de 1598. ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE TOLEDO (A. H. P. T.), Pr. 2555, f. 454, *Inventario.* Poseía tres papeles de estampas guarnecidas de moldura, Ordenanzas, un Emperador Trajano, Patriarcas, Serlio y De Filosofia.

[34] Véase III Parte, Juan Bautista de Monegro.

[35] Serlio, III, ff. ii-iii de la ed. de Villalpando.

[36] Véase NARCISO ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII.* Madrid, 1922, p. 25, sobre las relaciones de maestros y aprendices de pintor.

[37] JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro,* R. A. B. M., 1959, pp. 401-2.

[38] Sobre el burgalés, entre Juan de Vallejo y Martín de Cea, véase C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos.* Burgos, 1977, pp. 440-2. Sobre el vallisoletano, entre Juan de la Lastra y Antonio de la Hoz, ESTEBAN GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla, I, Arquitectos.* Valladolid, 1940, pp. 61-2. El hecho de que Antonio diera el documento hace pensar que sería ya mayor de edad.

[39] MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 402. En Andalucía y Canarias, sin embargo, los documentos conservados son certificados notariales de maestría, solicitados por los nuevos maestros para poder acreditar su condición de tales. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 402. Prácticamente todos los conservados eran también de maestros de la pintura.

[40] A. C. IBÁÑEZ, *Op. cit.*, pp. 67-72.

[41] *Ibidem.*

[42] Sobre los exámenes toledanos véase *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo,* ed. Antonio Martín Gamero, Toledo, 1858, pp. 34-7, pp. 73-9, pp. 135-6 y p. 191. El título 18 —sobre «maestros, oficiales e aprendizes del arte y oficios de la yeseria y alvañileria»— señala que el aprendiz debía permanecer cuatro años como tal con algún maestro para poder examinarse de «obras llanas» y un año más para el examen de «obras primas». Para cualquier examen debía tener más de veinte años de edad y los exá-

menes se celebraban en la iglesia de San Juan de los Caballeros todos los primeros de marzo. Los examinadores eran cuatro maestros elegidos entre todos los de la ciudad. Esta ordenanzas datan de 1534 aunque fueron recopiladas en 1562 y aprobadas por el rey en 1590. Los maestros de albañilería debían saber apuntalar casas «u otras cosas», meter planchas para juntar paredes y poner umbrales, puertas, ventanas, hacer tijeras, armar tejados, echar vigas y suelos, hacer corredores, poner «ammpelaños» en escaleras y maderas de pesebreras, quicios de puertas, camaranchones «y otras cosas del oficio». Todo ello puramente mecánico.

Los carpinteros —título 39, órdenes de 1551— tenían similares derechos y deberes; así mismo los yeseros —título 81—. De canteros o arquitectos no se dice ni una sola palabra. Es interesante resaltar que para los rejeros —título 128— «los que fueren hijos de maestro o que casaren con hijas de maestros desta ciudad no sean examinados con tanto rigor como los otros, sino con la mitad de las diligencias que los otros han de ser examinados, e lo mesmo se guarde con los aprendizes que ovieren aprendido el oficio en esta ciudad...» Esto nos habla de una falta de rigor en la adjudicación de las cartas de examen que no sería privativa de rejeros y cerrajeros exclusivamente. Sólo los forasteros debían presentar su carta de examen y convalidarlo con la práctica, cuya bondad era juzgada por los veedores de las ordenanzas.

[43] GENEVIEVE BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, *El tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, 2 vols. Albacete, 1977. Después de Herrera y Juan de Valencia lo poseyó Juan Gómez de Mora (véase MERCEDES AGULLÓ, *Op. cit.)*; esto demuestra el interés por el libro de Vandelvira y cómo iban pasando los libros de las manos de unos arquitectos a las de otros.

[44] Véase II Parte, Francisco Lorenzo.

[45] ANTONIO BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1966, p. 118.

[46] Según el prefacio del manuscrito de Bartolomé de Zumbigo y Salcedo. G. BARBÉ, *Op. cit.*, I, p. 2, nota 93.

[47] EARL E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada*. Princeton, 1961, pp. 190-3.

[48] M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas...*, p. 199; en el sentido de copias o *schizzi*.

[49] CELESTINO LÓPEZ MARTÍNEZ, *Notas para la historia del Arte. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 150.

[50] Documento inédito que publicará AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA en su tesis doctoral sobre «La arquitectura clasicista en Valladolid». A. H. N., *Consejo de Castilla*, leg. 4413 (1593), exp. 5.

[51] JAMES S. ACKERMAN, «Architectural Practice in the Italian Renaissance», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1954, pp. 3-11, y en *Renaissance Art*. ed. Creighton Gilbert, Nueva York, 1973, pp. 149-50.

[52] Véase II Parte, Juan Bautista de Monegro.

[53] ACKERMAN, *Architectural...* en *Renaissance...*, pp. 150-1.

[54] J. F. RÁFOLS, *Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya.* Barcelona, 1934. El mecenas de Amigó fue el erudito y humanista Antonio Agustín.

[55] ROSENTHAL, *The Cathedral...*, pp. 32-9.

[56] Véase II Parte, Bartolomé de Bustamante.

[57] RUIZ ARCAUTE, *Op. cit.*, p. 100. AMANCIO PORTABALES PICHEL, *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial.* Madrid, 1952, p. 150.

[58] *Idem*, pp. 96-103.

[59] Sobre Juan de Valencia, el menos conocido de ellos, cfr. ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», *A. E. A.*, 1975, pp. 199-215.

[60] Sobre Herrera es fundamental el trabajo de AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, «En torno a Juan de Herrera y la arquitectura», *B. S. A. A.*, pp. 228-34.

[61] FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, *Las trazas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.* Madrid, 1965, p. 37.

[62] MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS, «Consideración social de los artistas en los pasados tiempos. Indice del siglo XV al siglo XIX», *Arte Español*, 1941, pp. 17-24. Sobre Herrera y sus títulos —complemento económico indirecto para compensar su trabajo— véase RUIZ DE ARCAUTE, *Op. cit.* Sobre la economía del montañés, debida a la hacienda de su esposa, véase L. CERVERA VERA, *María de Alvaro, primera mujer de Juan de Herrera.* Madrid, 1974, pp. 267-80, doc. xiii en pp. 318-24 y censos en pp. 343-5.

[63] RENÉ C. TAYLOR, «Architectura y magia», *Traza y Baza*, 1977, pp. 1 y ss.

[64] JULIÁN GÁLLEGO, *El pintor de...*

[65] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *R. A. B. M.*, 1959.

[66] JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE, «Antón Egas», *B. S. A. A.*, 1957, pp. 5-17. ENRIQUE VALDIVIESO, «Una planta de Juan de Alava para la iglesia de San Esteban de Salamanca», *B. S. A. A.*, 1975, pp. 221-40.

[67] VILLARD DE HONNECOURT, *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliotek*, ed. Richard Hahnloser. Viena, 1935. *The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, ed. de Teodore Bowie. Bloomington (Indiana)-Londres, 1959. ROBERT BRANNER, «A note on Gothic Architects and Scholars», *The Burlington Magazine*, xcix, 656, 1957, pp. 372-3. RUDOLF WITTKOWER, *Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy.* Londres, 1974, p. 66.

[68] DIEGO ANGULO y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings, I, 1400-1600*. Londres, 1975.

[69] W. LOTZ, «The Rendering of the Interior in the Architectural Drawings of the Renaissance», en *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge, Mass., 1977, pp. 23-4.

[70] ALBERTI, II, i.

[71] ROSENTHAL, *The Cathedral...*, p. 151.

[72] Sobre la utilización de la perspectiva en proyectos arquitectónicos véase GIULIO CARLO ARGAN, «The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century», *J. W. C. I.*, 1946, pp. 96 y ss. RUDOLF WITTKOWER, «Brunelleschi and 'Proportion in Perspective'», *J. W. C. I.*, 1953, pp. 275-91. Recordemos, en resumen, que de todas formas la perspectiva en la arquitectura estaba más en función de las medidas proporcionales representadas en el dibujo que de la propia representación coherente del espacio interior.

[73] P. NAVASCUÉS PALACIO, *Op. cit.*

[74] JAMES S. ACKERMAN, *Architectural Practice...*, pp. 8-11.

EL PRIMITIVO TEMPLO DE LA TRIADA CAPITOLINA EN ROMA

POR

JORGE MARTINEZ - PINNA

I

PARA oponerse a la creciente influencia griega en las costas italianas y para satisfacer las necesidades de su comercio, en el siglo VII a. C., los etruscos se apoderaron de las ricas llanuras de Campania. Consecuencia inmediata de ello fue una influencia toscana cada vez mayor sobre el Lacio, influencia que a finales de siglo se transformó en dominio político. Los principales núcleos de población latinos, que por otra parte eran los que jalonaban las vías de comunicación hacia el sur, fueron los que sufrieron la ocupación etrusca [1]. Estratégicamente situada a orillas del Tíber, Roma no constituye la excepción a esta regla general, y así a finales del siglo VII [2] la dinastía etrusca de los Tarquinos se entroniza en Roma instaurando una realeza militar que sustituye a la antigua federación septimontial [3].

La ocupación etrusca supuso para Roma un cambio total que se sintetiza, utilizando la terminología de E. Gjerstad, en el paso de la fase preurbana a la plena urbana [4], con todas las concomitancias que esto lleva consigo. Económicamente el cambio más sustancial se traduce en el desplazamiento del centro de gravedad hacia la ciudad, con cierto detrimento de la vida campesina tradicional y la consiguiente revalorización de las actividades propias de un núcleo urbano, como son la artesanía [5] y el comercio [6]; lógicamente la técnica agrícola también se benefició de los conocimientos de los etruscos, quienes, entre otras cosas, introdujeron en Roma el drenaje de los campos [7]. Una de las zonas más populosas de Roma tomó el nombre de *vicus Tuscus* precisamente por el gran número de etruscos —comerciantes, artesanos, técnicos— que allí se estableció. Con tales presupuestos económicos la ciudad se desarrolló extraordinariamente, convir-

tiéndose en el siglo VI en uno de los principales focos de inmigración, hasta tal punto que la población de Roma a la caída de la monarquía etrusca (finales del siglo VI a. C.) se calcula en unos treinta mil habitantes, cifra grandiosa si se piensa que la mayoría de las ciudades antiguas no superaban en esta época los diez mil habitantes y que la Atenas de Pericles, momento que señala el mayor esplendor de esta ciudad griega, alcanzó los cuarenta mil habitantes [8].

La influencia etrusca en Roma marcó lógicamente todos los aspectos de la vida, tanto civil (religiosa, política, social) como privada. Sin embargo, y conviene que quede claro desde un principio, la Roma etrusca se mantuvo como ciudad latina [9]; así, por ejemplo, el alfabeto latino no es sino el etrusco, pero adaptado a las necesidades de la lengua del Lacio [10], aunque justo es decir que Roma nunca fue una ciudad bilingüe, aunque naturalmente se hablase el etrusco [11], y que la lengua oficial continuó siendo la latina [12].

De todos los cambios experimentados por la Roma etrusca el más importante es sin duda el urbanístico. Más de una vez se ha dicho que de una Roma de piedra Augusto hizo otra de mármol; pues bien, si aplicamos esta sentencia a la época que tratamos, no sería descabellado afirmar que los etruscos transformaron una Roma de barro y de paja en otra de piedra. Los etruscos eran conocidos en la antigüedad por ser grandes constructores de ciudades. Toda la reglamentación sobre la fundación y ordenación urbanística de la ciudad se encontraba comprendida dentro de uno de los grupos de los libros sagrados, los *libri rituales* [13], ya que para los etruscos la ciudad no era sino un reflejo de la organización cósmica, y por eso el plano que consideraban ideal era el ortogonal. Y así vemos como antes de que Hipodamo de Mileto idease la estructura urbanística que lleva su nombre los etruscos construyeron según un plano ortogonal, y porque el terreno se prestaba a ello, sus colonias de Capua y Marzabotto [14].

Los etruscos aplicaron todos sus conocimientos urbanísticos en Roma, y aunque puede decirse que esta ciudad no fue fundada *Etrusco ritu,* pues la complicada topografía romana y la tradición de poblamiento anterior

lo impidieron, por otras razones sin embargo Roma mereció durante bastante tiempo el calificativo de πόλις Τυρρηνις [15], y estas razones se refieren principalmente a lo que podríamos llamar la vista exterior, esto es, el ornato de calles y plazas, casas regulares de piedra donde antes había cabañas de madera, vistosas obras públicas y grandiosos templos. Todo empezó con la pavimentación del Foro, que pasó a ser definitivamente el centro neurálgico de la ciudad; pero para ello se necesitó una operación previa de drenaje y desecación [16], cuyo recuerdo se perpetúa en la todavía admirable Cloca Máxima, una de las obras más conseguidas de la hidráulica etrusca [17]. Otro de los grandes logros de la técnica etrusca en Roma lo constituye la muralla llamada "Muro Serviano", cuya construcción es atribuida por la analística al rey Servio Tulio [18] y que resiste inerme a la pretensión de cierto sector de la crítica moderna por rebajar en casi dos siglos el momento de su construcción [19]. Sin embargo, la obra más importante del período etrusco en Roma, y no por lo que pueda resultar de dificultades técnicas, es sin duda el templo de Júpiter, Juno y Minerva sobre el Capitolio, cuya dedicación constituyó un hito (era capitolina) en el cómputo cronológico de los antiguos romanos.

II

La manifestación más grandiosa de la arquitectura religiosa etrusca y al mismo tiempo la menos conocida, como acertadamente define A. K. Lake al templo capitolino [20], fue prometida a los dioses por un voto de Tarquino Prisco durante una guerra contra los sabinos [21], quien además, según una parte de la tradición, preparó el terreno para su erección [22]. Sin embargo, casi todas nuestras fuentes concuerdan en atribuir la construcción del templo al otro Tarquino, llamado el Soberbio, que reinó en Roma a finales del siglo VI a. C. Aprovechando un período de paz y el cuantioso botín recogido en las recién terminadas guerras [23] dedicó el rey romano todo su esfuerzo a la construcción del templo, tanto más por ser voto incumplido de su padre.

Previamente a cualquier trabajo hubo de hacerse la preparación religiosa del lugar, que comprendía dos ceremonias distinta: primero la *exauguratio,* mediante la cual se desalojaba del lugar a algunas divinidades que tenían allí unos *sacella* o "capillas" a fin de reservar la colina exclusivamente al culto de Júpiter [24]. De todas las divinidades sólo dos se resistieron a la *exauguratio,* Terminus e Iuventas, que tuvieron que alojarse en el nuevo templo, Terminus en la *cella* de Júpiter e Iuventas en la de Minerva, lo que fue tomado por los romanos como un signo divino de la estabilidad y perdurabilidad de la *Urbs* [25]. Aunque testificados por la tradición, los pormenores de esta primera ceremonia de la *exauguratio* pertenecen más bien al dominio de la leyenda que al de la historia [26], mientras que de la otra ceremonia estamos bien seguros de su existencia pese a no tener testimonios directos. La *inauguratio,* que era como se llamaba, tenía como objeto conseguir el beneplácito de los dioses, para lo cual se empleaba una fórmula que nos ha sido transmitida por Varrón [27]; además, en esta ceremonia se delimitaba el espacio sagrado en que debía alzarse el edificio y su orientación. Comenzados los trabajos de cimentación del templo, cuenta la tradición que mientras se cavaba en la tierra apareció una cabeza humana con todos sus rasgos faciales intactos, prodigio que fue interpretado como anuncio de que el lugar iba a convertirse en la cabeza del mundo [28].

La obra se llevó a cabo con gran rapidez, no escatimándose en ella ningún esfuerzo económico, pues se recurrió a todo tipo de ingresos, se empleó como mano de obra obligada a la plebe romana y se llamó a artistas etruscos que decorasen el edificio [29], destacando el coroplasta veyense Vulca, que realizó en terracota la estatua cultual de Júpiter [30]. La escuela de Veyes se perfilaba en esta época como la mejor de Etruria, como queda bien patente por los impresionantes hallazgos de estatuas de terracota en la zona religiosa del Portonaccio [31], y a ella recurrió el rey Tarquino para resolver la decoración del templo. Muchos artistas veyenses se desplazaron entonces a Roma, como es el caso de Vulca, pero algunas obras hubieron de hacerse en Veyes por carecer Roma de instalaciones apropiadas, y así

fue como se modeló una cuadriga de terracota que se destinaba para coronar el edificio en la acrótera superior del frontón [32].

A pesar de sus afanes, no pudo Tarquino el Soberbio ver definitivamente cumplidos sus deseos respecto al templo, pues cuando el edificio estaba ya casi terminado una revolución le expulsó de su trono e inmediatamente, según la tradición, se instauró el régimen republicano. Una vez acabados los últimos trabajos en la decoración, se procedió a la consagración solemne del templo, honor que cupo al entonces cónsul Marco Horacio Pulvillo en los idus de septiembre del año 245 a.U.c., esto es el 13 de septiembre del 509 a. C. [33].

III

El lugar elegido para construir el templo, la colina del Capitolio, destaca entre los restantes montículos romanos por diversas razones. El Capitolio [34] es la más pequeña de todas las colinas de Roma y al igual que todas ellas tiene geológicamente un origen volcánico, estando compuesta esencialmente por una toba de color gris verdoso y por lo general poco consistente. Consta esta colina de tres partes bien diferenciadas: dos cumbres en los extremos y una depresión intermedia. La cumbre norte era el *Arx* o ciudadela, que por su fuerte posición se convirtió en la acrópolis de la ciudad; la sur, el *Capitolium* propiamente dicho, nombre que se extendió hasta denominar a toda la colina. La depresión entre las cumbres recibía los nombres de *Asylum*, pues fue allí donde según la tradición Rómulo instaló un lugar de asilo para todos aquellos que quisieran poblar la naciente Roma [35], e *inter duos lucos*, "entre dos bosques", lo que prueba la no habitabilidad de la colina.

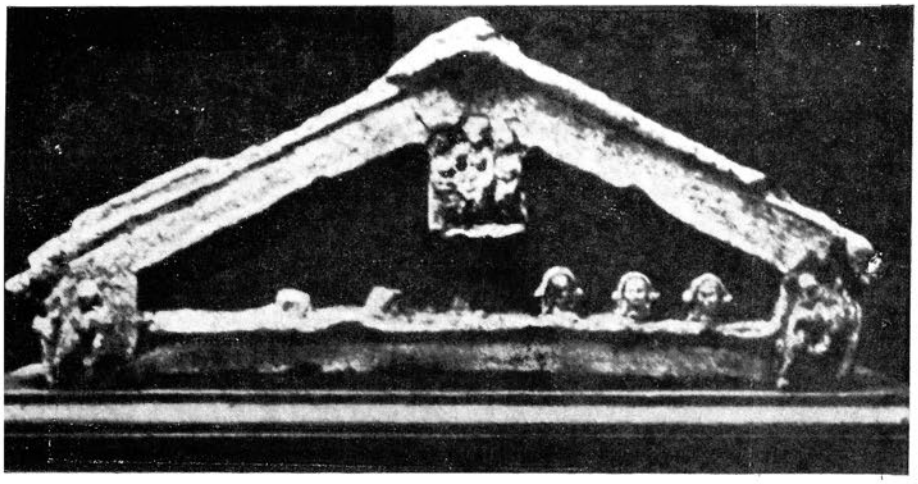
Ante todo el Capitolio destaca por su aislamiento y su situación dominante, ya que se encuentra rodeado por barrancos por todos sus lados y sólo es accesible desde el Foro a través del *clivus Capitolinus*. Pero además se diferencia también esta colina por su tradición histórica. El Capitolio no sufrió la ocupación humana sino hasta un momento muy avanzado del desarrollo urbano de Roma. De hecho, hasta la primera época republicana

no se levantaron en él viviendas privadas [36]. Las tradiciones más dignas de crédito relativas a la más antigua historia capitolina nos hablan de una ocupación religiosa de la colina [37], lo que viene confirmado por la arqueología, ya que su único descubrimiento en esta zona anterior a la ocupación etrusca se refiere a un lugar de culto documentado por una *favissa* o depósito votivo cuyo más antiguo material se eleva a la segunda mitad del siglo VII [38], pero que sin duda era frecuentado desde mucho tiempo atrás [39]. Así pues, el Capitolio ofrece entre todas las colinas romanas la más importante tradición religiosa y por tanto no nos sorprende que haya sido elegido como habitación de los dioses guardianes de la ciudad.

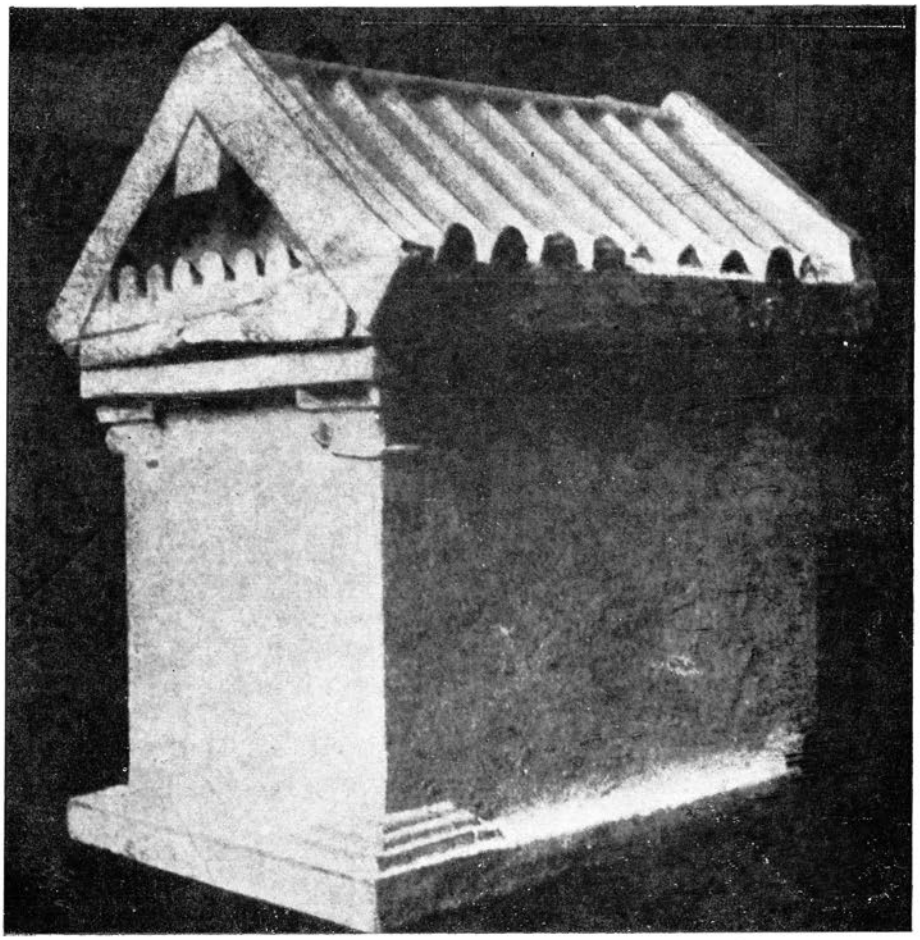
IV

Según podemos saber por los textos transmitidos [40] y por algunas representaciones figuradas de época muy posterior [41], el primitivo templo de la tríada capitolina era de planta rectangular casi cuadrada y se elevaba sobre un podio. Según la orientación típica de los templos etruscos, éste miraba también hacia el sur, con una desviación de 26° 30' hacia el este. La planta se encontraba dividida en dos mitades, la *antica* en el frente y la *postica* en la parte posterior, de las cuales la primera estaba constituida por un pronaos de tres filas de seis columnas cada una, mientras que la segunda albergaba las tres *cellae* —la central dedicada a Júpiter, la oriental a Juno y la occidental a Minerva [42]— y dos pórticos simples laterales de tres columnas. La fachada posterior no era abierta, sino que en todo su frente corría un muro prolongación de la pared de cierre de las *cellae* que envolvía al edificio por atrás.

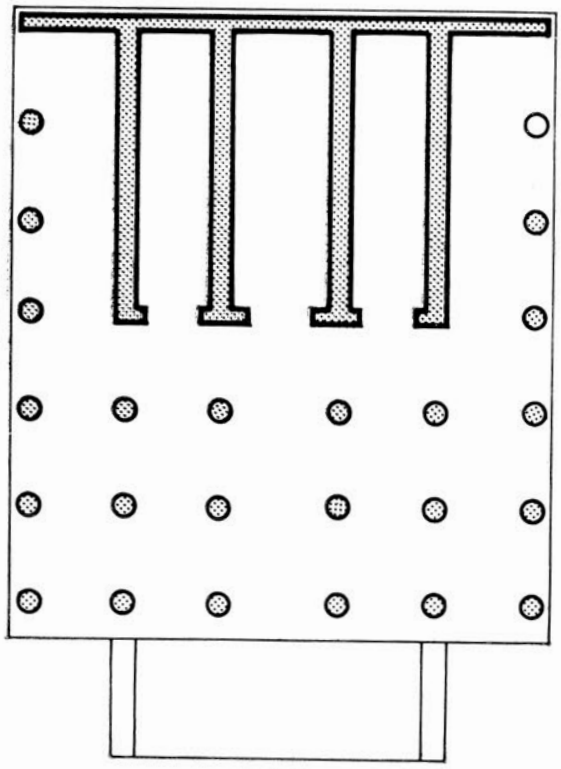
Las modernas excavaciones arqueológicas han ampliado de forma notable nuestros conocimientos del primitivo templo capitolino, pese a que los resultados no han dado mucho fruto. Y es a partir de estos restos, junto a los datos de la tradición y lo que nos proporciona la comparación con otros edificios contemporáneos mejor conocidos, como debemos intentar la reconstrucción.

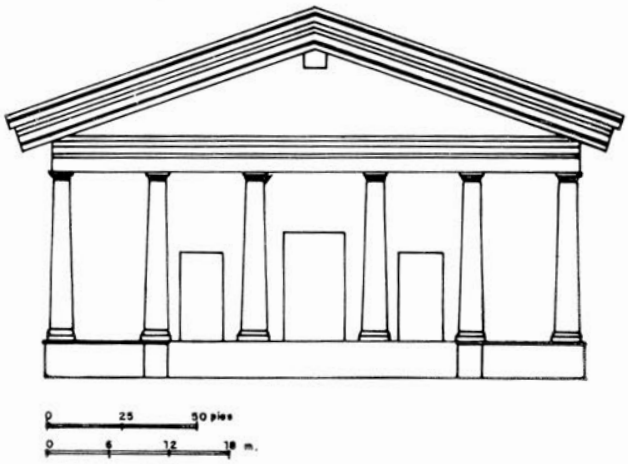


Templo votivo de arcilla procedente de Nemi (Museo de Villa Giulia, Roma).



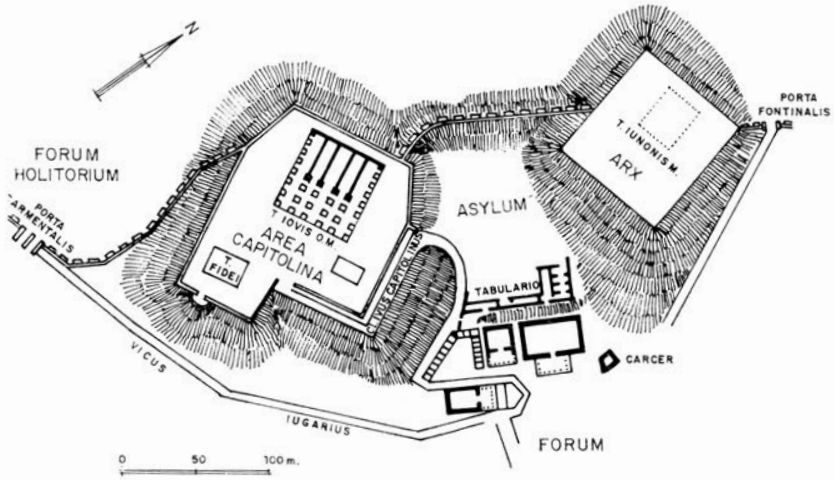
Templo funerario procedente de Volterra (Museo Archeologico, Firenze).





Planta y alzado del templo de la tríada capitolina, según E. GJERSTAD, *Early Rome*, Lund, C. W. K. Gleerup, vol. III, 1960, pág. 181, fig. 116 y pág. 182, fig. 117.

Capitolio antiguo según un grabado del glo XIX *(Diccionario Enciclopédico Hispano-nericano*, Barcelona, Montaner y Simón, 1888, t. IV, pág. 558).



Planta del Capitolio, según CH. HÜLSEN, «Capitolium. 1», *RE*, VI, 1899, col. 1533-1534.

Comenzada la decadencia del templo en el siglo v d. C. con las primeras invasiones germánicas sufridas por Roma, las vicisitudes de los tiempos medievales condujeron a la total destrucción del edificio, que culminó con la construcción sobre sus cimientos del palacio Caffarelli en el siglo XVI, hasta tal punto que su emplazamiento llegó a constituir un problema muy debatido por los topógrafos romanos [43]. Las excavaciones llevadas a cabo a finales del pasado siglo y en los comienzos del presente, culminando con los trabajos de R. Paribeni [44] y otros posteriores, han sacado a la luz lo poco que el egoísmo de los siglos anteriores ha respetado de esta grandiosa obra de la antigüedad.

Los restos conservados [45] consisten en diferentes partes del podio, tanto de los muros externos como de otros interiores que servían de apoyo al pronaos y a los muros de las *cellae*. De los muros perimetrales del podio se han encontrado bastantes restos, entre ellos tres esquinas, habiendo desaparecido la NO probablemente por un hundimiento de la roca en ese lugar. El interior del podio consiste en unos muros cruzados que sirven de apoyo a las paredes de las *cellae* y al pronaos, con un relleno de tierra y cascotes en las partes libres. De los primeros se han encontrado dos porciones, correspondientes una al muro más occidental y otra al de separación de las *cellae* central y oriental, y de los segundos, además de algunos pequeños restos, un muro formidable perteneciente a la parte oriental y todavía en uso en el corredor que enlaza el Palazzo dei Conservatori con el Museo Nuovo.

Los arquitectos etruscos utilizaban siempre para sus construcciones los materiales que había en la región, ya que la piedra sólo se empleaba para los cimientos, el podio y las paredes de las *cellae*, mientras que las columnas y toda la cubierta se hacían con madera y la decoración con terracota [46]. Según estas directrices, los restos actuales del templo de Júpiter son de la piedra propia de la región, la toba, en su variante denominada "cappellaccio" [47]. Los sillares están cortados de forma irregular, sin un tamaño uniforme, y se disponen según un aparejo a soga y tizón un tanto descuidado y sin mortero.

V

El único intento científico de la reconstrucción del templo capitolino ha sido hecho por el arqueólogo sueco E. Gjerstad [48], que aquí va a ser objeto de reconsideración, sobre todo en lo que respecta a la altura del edificio, que nosotros consideramos excesiva [49].

El primer paso de Gjerstad es establecer las medidas del podio, para lo cual acepta el plano elaborado por E. Gatti y publicado por R. Paribeni [50] y lo comprueba con sus propias mediciones, fijando una dimensiones de 62,25 × 53,30 metros. Tras esto, intenta determinar el sistema de medidas utilizado en el templo, inclinándose por el pie greco-romano (= 0.296 m.) [51], frente a la opinión casi general con preferencia por el pie itálico (=0.275 m.) [52]. Examinando exclusivamente el templo capitolino, no tenemos en verdad suficientes medios de juicio para inclinarnos por uno u otro sistema, por lo que hemos recurrido a otros templos similares contemporáneos (Veyes, Pirgy, Fiesole, Orvieto) y comprobado que el pie greco-romano es el que mejor se adapta.

Otro de los puntos dilucidados por Gjerstad es el relativo a la altura del podio, que ha fijado en doce pies, determinando una hilada superior (la treceava) que por su distinta composición ha atribuido acertadamente a la reconstrucción de Catulo del año 63 a. C. Según algunos autores [53] las paredes exteriores del podio tendrían un revestimiento de placas de toba, pero al no haberse encontrado ningún rastro de ellas se ha pensado con más razón en un simple enlucido de estuco [54].

La planta del templo que ofrece Gjerstad [55] es en general aceptable, pero no debe tomarse como un calco exacto de la realidad del templo, sino más bien como una aproximación bastante exacta. Suponiendo con razón que las líneas interaxiales de los muros internos corresponden con las de los externos, calcula Gjerstad las distancias interaxiales de las *cellae* y de las columnas y establece unas medidas de 40 pies para la *cella* central y de 32 pies para las laterales y los pórticos adyacentes. En sus *tuscanicae dispositiones* dice Vitruvio que la altura de las columnas debe ser un tercio de la anchura del templo y que el diámetro inferior de la columna ha

de medir la séptima parte de la altura de la misma [56]. Siguiendo al pie de la letra esta regla vitruviana y tomando como referencia las medidas interaxiales (192 × 168 pies), determina Gjerstad la altura de las columnas en 56 pies (= 168/3) y su diámetro inferior en ocho pies (= 56/7). Esta última medida es entonces utilizada como módulo y así todas las dimensiones principales del templo son múltiplo de ocho.

A esta reconstrucción, por perfecta que pueda parecer a primera vista, puede sin embargo hacérsele algunas observaciones. En primer lugar hay que criticar esa fe ciega que pone Gjerstad en los principios vitruvianos sobre el templo tuscánico [57], sorprendiendo el que intente justificar la relación 7/6 existente entre la longitud y anchura del templo capitolino frente a la de 6/5 estipulada por Vitruvio [58] —y que se cumple en pocas ocasiones—, y que, por el contrario, nada diga de la norma vitruviana, mucho más extendida, que establece la relación 4/3 entre las anchuras de las *cellae* central y lateral [59] y que la reconstrucción de Gjersttad no tiene en cuenta.

Cierto es que en el mundo greco-romano los módulos de construcción venían dados generalmente por el diámetro inferior de la columna, pero extender esta regla a la arquitectura etrusca nos parece un tanto aventurado, ya que la pobreza de los restos conservados impide comprobarlo directamente y Vitruvio, ni siquiera entre líneas, nada dice sobre el caso. Además, siendo en el templo etrusco las columnas de madera, este material, por su propia consistencia, se presta menos a medidas exactas que la piedra.

Nuestra tercera observación se dirige hacia la medida del diámetro interior de la columna, que nos parece excesiva (8 pies = 2,378 m). Como acabamos de ver, Gjerstad fija esta medida a partir de la altura de la columna, que es el punto más flojo de toda su reconstrucción, y sin embargo en un escrito posterior en el que trata de defender la altura de 56 pies que propone para las columnas, toma los ocho pies del diámetro inferior como "uno de los pocos hechos seguros" [60]. Y ante estas medidas tan colosales, Gjerstad se ve obligado a afirmar que las columnas eran de piedra, ya que troncos de tales dimensiones no había en Italia [61].

La reconstrucción que hace Gjerstad del alzado de la fachada del templo es sin duda el punto más débil de su trabajo. Este autor concede al edificio una altura total de 116 pies [62], que se reparten de la siguiente manera: 12 corresponden al podio, 56 a la columna y 48 al entablamiento. En metros, la altura total sería entonces 34,336. Las medidas de la columna es lo que más ha llamado la atención y en general las críticas han sido negativas, sobre todo por parte de A. Boëthius, a cuyos trabajos me remito [63]. Basa Boëthius sus críticas en la poca fiabilidad de los datos de Vitruvio, que deben considerarse como un arquetipo modernizado y adaptado a los criterios de grandiosidad de la arquitectura augustea[64], y en las noticias literarias, que hablan del tipo achaparrado del templo [65]; compara además Boëthius la altura del templo capitolino porporcionada por Gjerstad con la de templos contemporáneos y posteriores y el cuadro que resulta es bastante significativo, ya que el templo de Júpiter se equipara así a los grandes santuarios griegos de la Magna Grecia y a importantes construcciones helenísticas. Finalmente concluye Boëthius diciendo que la altura de la columna que propone Gjerstad pertenece no al templo primitivo del 509 sino a la reconstrucción de época silana, para la que, según Plinio [66], se llevaron a Roma columnas del Olympeion de Atenas, cuyas medidas son 16,89 m. de altura y 1,918 en el diámetro inferior. Al decir de Boëthius, no hay forma de saber con precisión cuál era la altura del templo primitivo.

Sin tener el pesimismo de Boëthius, creemos sin embargo que se puede dar sobre el tema una orientación más precisa y de acuerdo con la realidad que la que propone Gjerstad. Como sabemos, el templo capitolino responde en su estructura al esquema que Vitruvio denomina *peripteros sine postico* [67], esto es, que en torno al templo propiamente dicho, comprendiendo las tres *cellae* y las ocho columnas interiores, había un pórtico *(peripteros)* que se cerraba en la parte posterior del edificio por un muro prolongación de la pared de las *cellae*. Si prescindimos de ese pórtico y tomamos como guía la regla vitruviana ya mencionada sobre la altura de las columnas, nos resultan para estas una medida en torno a los 35 pies (104/3), esto es, alrededor de 10,5 m., altura nada despreciable si

se quiere cantar la grandiosidad del templo, pues recordemos que el Partenón y el templo de Zeus en Olimpia tenían medidas similares. Repetimos que la altura mencionada no intenta ser un dato seguro, sino simplemente una orientación sobre el aspecto general del templo, ya que el estado actual de nuestros conocimientos no nos permite ir más lejos.

De la superestructura poco se sabe y la mejor guía para su reconstrucción es sin duda Vitruvio, que en sus *tuscanicae dispositiones* dedica los últimos párrafos a este tema. Toda la cubierta, así como las columnas, era de madera, dispuesta según el sistema de parhilera [68]: los intercolumnios eran tan anchos, a diferencia del templo griego, que la utilización de la piedra para el entablamiento entraba en el campo de la utopía. Para proteger todas las partes de madera que estaban en contacto con el exterior de los agentes atmosféricos, se las revestía con placas de tarracota adornadas con diferentes motivos y pintadas con colores vistosos [69]. Tal era lo que ocurría en los primitivos templos griegos [70]. Es opinión común que el templo etrusco tenía dos frontones con un tejado dispuesto a dos vertientes. Sin embargo, esta regla no es general, pues en Ardea se ha encontrado en las proximidades de las ruinas de un templo arcaico una *tegula deliciaris* cuya función no se comprende a no ser que se trate de una cubierta de tres faldas, sustituyendo la tercera de ellas al frontón posterior [71]. Interpretando de una forma muy particular ciertas noticias de Dionisio [72] y Servio [73], Andrén atribuye al templo capitolino un tejado a tres vertientes según el modelo proporcionado por la teja de Ardea [74], opinión que no podemos admitir por la oscuridad de las pruebas aducidas.

Como ya hemos dicho, la decoración arquitectónica de los templos etruscos se hacía con terracota. El templo capitolino debía tener dos frisos figurados, uno en el arquitrabe y otro en el cimacio de la cornisa, pero de cuyos motivos no tenemos el menor rastro, y aunque se ha hecho alguna reconstrucción [75] la realidad es que carecemos de datos para ello. El frontón corresponde a la fase de decoración denominada arcaica [76], representada por una terracota votiva de Nemi [77]: el frontón aparece vacío y sólo unas antefijas de terracota esconden la terminación de los travesaños longitudinales que sostienen la cubierta: los *mutuli* y el *columen*. Otras ante-

fijas similares se colocaban en los aleros laterales del templo, cubriendo el extremo de las *imbrices* y de los *cantherii*, y precisamente de estas últimas se han encontrado dos [78], perteneciente a un tipo muy representado en Veyes [79], que consisten en sendas cabezas muy similares entre sí, definidas acertadamente por Gjerstad como "silen's head", que sorprenden por su expresión grotesca y un gusto por lo feo.

Sobre el cimacio y a lo largo del columen se alineaban diferentes estatuas, según norma en los templos etruscos. Noticias directas sobre estas estatuas sólo tenemos de dos de ellas. La principal era la ya mencionada cuadriga que ocupaba el vértice superior del frontón [80]. La segunda era una imagen de Summanus situada, según dice Cicerón, *in fastigio* [81]. En su reconstrucción sobre la decoración del frontón [82], coloca Gjerstad la cuadriga en la acrótera central, pero las laterales son ocupadas por un caballo apoyado sobre una palmeta, mientras que el cimacio aparece cubierto por unos ornatos espirales que figuran en las monedas de M. Volteyo que representan al templo [83]. Sin embargo, Gjerstad ignora la noticia de Cicerón, de cuya veracidad no podemos dudar. Se sabe que uno de los dioses que precedieron a Júpiter en el Capitolio era Summanus, divinidad de carácter nocturno poco conocida que posteriormente fue asociada a Júpiter [84]. La presencia de Summanus en el templo capitolino ocupando un lugar tan principal no debe extrañarnos, pues significa un reconocimiento a la mayor antigüedad de esta divinidad sobre el Capitolio y en cierta manera una compensación por la exauguración a que se vio sometida. Creemos que las representaciones de los caballos deben ser sustituidas por la de Summanus en una de las acróteras laterales y en la segunda por la de otra divinidad similar, quizás la de Saturno.

En el interior de las *cellae* se alojaban las estatuas de culto de las tres divinidades del templo. En la central se alzaba la imagen de Júpiter, hecha en terracota por el artista veyense Vulca [85]; conforme a la tradición del arte griego arcaico, la estatua era polícroma, con la cara y la carne pintada de rojo [86]; con la mano izquierda sostenía el cetro y con la derecha blandía un rayo [87]. En la reconstrucción del año 63 a. C. la primitiva estatua

de Júpiter fue sustituida por una réplica del Zeus Olímpico de Fidias, hecha de oro y marfil [88].

VI

El templo de la tríada capitolina se convirtió en el centro del mundo romano. A los ojos de los romanos, el padre de los dioses no podía tener mejor morada que la que ellos le habían edificado sobre el Capitolio. Y así, a imagen y semejanza de Roma, otros santuarios *(Capitolia)* con las mismas características se erigieron en muchas ciudades del Imperio de Occidente para traer sobre ellas el beneplácito de Júpiter [89]. En la parte oriental del Imperio, celosa guardiana de la tradición griega, estos *Capitolia* no se prodigaron, conociéndose tan sólo dos casos: la Νέα Ρώμη de Constantinopla y el Capitolio construido por Adriano en Jerusalén al final de la guerra judaica [90].

Para los romanos el templo de Júpiter significaba la eternidad de la *Urbs*, y de ahí también la preocupación de otras ciudades por tener su propio Capitolio. Ya tuvimos ocasión de ver cómo la construcción del templo estaba rodeada por un ambiente de leyendas tendentes a conceder a Roma, y más concretamente a la colina del Capitolio, el privilegio de ser la cabeza del mundo. La perdurabilidad del templo ha de ser pues protegida, por lo que se construyó en la colina más abrupta de Roma, el Capitolio, donde asimismo se encontraba la ciudadela.

El origen de la tríada de Júpiter, Juno y Minerva es muy oscuro y no parece que hienda sus raíces en el mundo etrusco, ni en el sabino, ni en el griego [91]. Pero a los efectos que buscamos este problema nos queda un poco de lado, pues en el templo capitolino el único señor que reina es Júpiter, ya que las diosas que le acompañan no son más que sus huéspedes [92]: en efecto, todas las invocaciones se dirigen a Júpiter, así como los principales rituales. Como padre de los dioses y de los hombres y garantía de la vida de Roma y de los romanos, todos los asuntos públicos y privados de cierta importancia se resuelven bajo el amparo de Júpiter y de su templo: es en el Capitolio donde en el momento de tomar la toga viril, de su

bautizo como ciudadano, todo muchacho romano ofrece un sacrificio [93]; donde el cónsul es investido de su poder [94]; donde se organizan las levas [95]; donde el Senado delibera sobre la paz o la guerra [96]; donde se encomienda el éxito de una campaña militar [97]; donde, por fin, se reciben en triunfo al general victorioso, que en esta ceremonia se iguala al propio Júpiter [98].

Resumiendo, bien podemos decir que nos encontramos ante el monumentos más insigne de la civilización romana, magnífico ejemplo de su arquitectura y testigo mudo de su gloria. Viendo, o más bien imaginándonos, el templo de Júpiter podemos observar la grandeza del pueblo romano al saber recoger y desarrollar una herencia que le legó una civilización en su día más fuerte y poderosa, cosa que no pueden decir las generaciones que le siguieron, que con su pobreza de espíritu y raquitismo intelectual no supieron apreciar lo que otros mejores que ellos dejaron y creyeron que lo suyo, por ser suyo, había de ser mejor. Realmente la invasión de los bárbaros no acabó en el siglo v, sino que la destrucción y la barbarie continuaron durante siglos merced a unos hombres que creían ensalzar su propia obra destruyendo la que les precedió.

NOTAS

Por comodidad en la exposición, las publicaciones periódicas y otras obras aparecen citadas en abrevitaura. Para su mejor comprensión, damos la siguiente lista:

AIRN = *Acta Instituti Romani Norvegiae.*

AJA = *American Journal of Archaeology.*

ANRW = *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt.* Festschrift J. Vogt.

BCAR = *Bollettino della Comisione Archeologica Comunale di Roma.*

HRR = *Historicorum Romanorum Reliquiae.* Disposuit H. Peter.

ILLRP = *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae.* Curavit A. Degrassi.

MAAR = *Memmoirs of the American Academy in Rome.*

MDAI(R) = *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung).*

MEFR = *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome.*

MPAA = *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.* Memorie.

NS = *Notizie degli Scavi dell'Antichità.*

ORom = *Opuscula Romana.*

RE = *Real Encyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft.*

REL = *Revue des Études Latines.*

RPAA = *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.* Rendiconti.

SE = *Studi Etruschi.*

[1] A. ALFÖLDI, «Die Etrusker in Latium und Rom», *Gymnasium*, LXX, 1963, 385-393.

[2] La tradición sitúa el comienzo del reinado del primer monarca etrusco en Roma, Tarquino Prisco, en el año 616 a. C. (LIV., I,35,1).

[3] Sobre estas cuestiones políticas véase en general la obra de F. DE MARTINO, *Storia della costituzione romana*, 2.ª ed., Napoli, vol. I, 1972, con discusión y amplia bibliografía.

[4] Esta es la idea dominante de toda la obra de E. GJERSTAD, que sigue manteniendo en sus últimas publicaciones; véase por todas, «Innenpolitische un militärische Organisation in frührömischer Zeit», *ANRW*, I, 1, 1972, 136-188.

[5] A esta época etrusca se eleva la creación de las corporaciones laborales, que Plutarco atribuye a Numa *(Num.*, 17,3) y Floro a Servio Tulio (I,6,3); cf. PLIN., *Nat. Hist.*, XXXIV,1; XXXV,46.

[6] F. DE MARTINO, *Storia della costituzione romana*, vol. I, pp. 85 y sigs.

[7] J. HEURGON, *Vita quotidiana degli Etruschi*, trad. ital., 3.ª ed., Milano, 1974, pp 139 y sigs.; T. FRANK, *An Economic History of Rome to the End of the Republic*, Baltimore, 1927, p. 8.

[8] F. DE MARTINO, *Storia della costituzione romana*, vol. I, p. 86 y n. 6.

[9] J. HEURGON, *Roma y el Mediterráneo occidental hasta las guerras púnicas*, trad. esp., Barcelona, 1971, p. 158.

[10] A. GRENIER, «L'alphabet de Marsiliana et les origines de l'écriture à Rome», *MEFR*, XLI, 1924, 3-41; M. LEJEUNE, «Notes de linguistique italique, 13: Sur les adaptations de l'alphabet étrusque aux langues indo-européennes d'Italie», *REL*, XXXV, 1957, 88-105.

[11] M. PALLOTTINO, en *SE*, XXXIII, 1965, 505-507; «La iscrizione arcaica su vaso di bucchero rinvenuta ai piedi del Campidoglio», *BCAR*, LXIX, 1941, 101-107.

[12] La inscripción arcaica del *Lapis Niger*, el documento legislativo más antiguo de los conocidos en Roma, está escrita en latín: *ILLRP*, 3.

[13] Fest., 358L.

[14] J. HEURGON, *Recherches su l'histoire, la religion et la civilisation de la Capoue preromaine*, Paris, 1942; G. A. MANSUELLI, *Guida alla città etrusca e al museo di Marzabotto*, 2.ª ed., Bologna, 1976.

[15] DION., I,29,2.

[16] El Foro estaba constituido por un valle a través del cual corría uno de los arroyos más importantes de Roma y se veía constantemente expuesto a las crecidas

del Tíber (cf. L. A. HOLLAND, *Janus and the Bridge*, Roma, 1961, pp. 343 y sigs.). Los poetas de la edad augustea cantan con nostalgia aquella época en que se podía navegar sobre el Foro sumergido: TIB., II,5,53; PROP., IV,2,7; 9,5.

[17] La construcción de la Cloaca Máxima es atribuida por la tradición al rey Tarquino Prisco (LIV., I,38,6); también en el reinado del último monarca etrusco, Tarquino el Soberbio, se realizaron obras de estas características (Liv., I,56,2). Cf. G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma, 1946, p. 80.

[18] LIV., I,44,3.

[19] A. VON GERKAN, «Der Lauf der römischen Stadtmauer von Kapitol zum Aventin», *MDAI(R)*, XLVI, 1931, 153-188; G. SAFLUND, *Le mura di Roma repubblicana*, Uppsala, 1932. Sin embargo, el origen etrusco del «Muro Serviano» ha sido justamente restituido por la investigación más reciente; P. QUONIAM, «A propos du mur dit de Servius Tullius», *MEFR*, LXI, 1947, 41-64; E. GJERSTAD, «The Fortifications of early Rome», *ORom*, I, 1954, 50-65.

[20] A. K. LAKE, «The Archaelogical Evidence for the *Tuscum Temple*», *MAAR*, XII, 1935, p.101.

[21] CIC., *De rep.*, II,20,36; LIV., I,38,7; 55,1; DION., III,69,1; IV,59,1; PLUT., *Popl.*, 14,1; TAC., *Hist.*, III,72,2.

[22] LIV., I,38,7.

[23] LIV., I,55,7; PLIN., *Nat. Hist.*, III,70.

[24] LIV., I,55,2.

[25] LIV., I,55,3; V,54,7; DION., III,69,5; FLOR., I,1,9; OVID., *Fast.*, II,665; SERV., *Ad Aen.*, IX,446; LACT., *Inst.*, I,20,38; AUG., *Civ., Dei*, IV,23. Este último autor eleva el número de estas divinidades a tres con la inclusión de Marte.

[26] CH. HÜLSEN, «Capitolium 1», *RE*, VI, 1899, col. 1532.

[27] VAR., *De l. l.*, VII,8. Cf. K. LATTE, «Augur und Templum in der Varronischen Auguralformel», *Philologus*, XCVII, 1948, 143-159.

[28] LIV., I,55,5-6; DION., IV,59-61; VAR., *De l. l.*, V,41; PLIN., *Nat. Hist.*, XXXIII,15; SERV., *Ad Aen.*, VIII,345; ARNOB., VI,7; CAS. DIO, fr. 11,8; ISID., *Etym.*, XV,2,31.

[29] LIV., I,56,1.

[30] PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV,157.

[31] Los descubrimientos iniciales fueron hechos por G. Q. GIGLIOLI en 1916 («Statue fittili di età arcaica», *NS*, 5.ª ser., XVI, 1919, 13-37) y en 1938 se encontraron otras obras semejantes (véase E. STEFANI, «Veio. Tempio detto dell'Apollo. Esplorazione e sistemazione nel santuario», *NS*, 8.ª ser., VII, 1953, 29-112). Sobre la importancia de la escuela veyense, véase M. PALLOTTINO, *La scuola di Vulca*, Roma, 1945.

[32] PLUT., *Popl.*, 13,1; PLIN., *Nat. Hist.*, XXVIII,16.

[33] *ILLRP*, 9; LIV., II,8,6; VII,3,8; POL., III,22; PLUT., *Popl.*, 14; TAC., *Hist.*, III,72; DION., V,35,3.

[34] Una descripción más o menos detallada de esta colina puede verse en los principales manuales de topografía romana, sobre todo O. RICHTER, *Topographie der Stadt Rom*, München, 1901, pp. 116 y sigs.; S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London, 1929, pp. 95 y sigs.; G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, pp. 3 y sigs.

[35] LIV., I,8.

[36] S. B. PLATNER, *A Topographical Dictonary of Ancient Rome*, p. 97.

[37] *Liv.*, I,10,5; DION., II,34,4; FLOR., I,1,12; PLUT., *Rom.*, 9,3; Pis., fr. 5 de *HRR* (ed. de H. Peter).

[38] E. GJERSTAD, *Early Rome*, Lund, vol. III, 1960, pp. 190 y sigs.; *Civiltà del Lazio primitivo*, Roma, 1976, pp. 145 y sigs.

[39] Sobre el Capitolio en los tiempos protohistóricos romanos puede leerse con provecho el artículo de M. PALLOTTINO, «Fatti e leggende (moderne) sulla più antica storia di Roma», *SE*, XXXI, 1963, 3-37.

[40] Las descripciones más completas se encuentran en DIONISIO (IV,61) y en VITRUVIO (III,3,5).

[41] Estas representaciones se reducen a un tipo monetario acuñado con anterioridad al primer incendio del templo en el año 83 a. C. y a su reconstrucción en el 63 a. C.: cf. H. A. GRUEBER, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, London, 1910, vol. I, p. 388, y vol. III, lám. XLII,1; E. A. SYDENHAM, *The Coinage of the Roman Republic*, London, 1952, p. 127 y lám. 22.

[42] Se conoce la situación de la *cella* de Minerva por una cita de LIVIO: VII,3,5.

[43] CH. HÜLSEN, «Capitolium», col. 1533.

[44] R. PARIBENI, «Saggi di scavo nell'area del tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio», *NS*, 5.ª ser., XVIII, 1921, 38-49; E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 170.

[45] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 168 y sigs.

[46] M. PALLOTTINO, *Etruscologia*, 6.ª ed., Milano, 1975, p. 286.

[47] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 174. T. FRANK opina que la piedra proviene de la propia colina («Notes on the Servian Wall», *AJA*, XXII, 1918, p. 185), lo que no creemos posible por la poca consistencia de la colina; además, no es difícil encontrar esta roca en los alrededores de Roma.

[48] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 177 y sigs.

[49] Así se ha manifestado también A. BOETHIUS, «Veteris Capitoli humilia tecta», *AIRN*, I, 1962, 27-33.

[50] R. PARIBENI, «Saggi di scavo nell'area del tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio», p. 45.

[51] A. BOETHIUS admite también este sistema: «Veteris Capitoli humilia tecta», p. 28.

[52] O. RICHTER, «Der Kapitolinische Jupitertempel und der italische Fuss», *Hermes*, XXII, 1887, 17-28.

[53] A. K. LAKE, «The Archaelogical Evidence for the *Tuscum Temple*», p. 106; A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund, 1940, p. 339.

[54] I. G. SCOTT, «Early Roman Traditions in the Light of Archaeology», *MAAR*, VII, 1929, p. 102.

[55] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. II, p. 181, fig. 116.

[56] VITR., IV,7,2.

[57] Como «influjo fatal» *(fatale influsso)* califica A. ANDRÉN al fragmento de Vitruvio sobre las *tuscanicae dispositiones* en relación a la investigación actual sobre el templo etrusco («Origine e formazione dell'architettura templare etrusco-italica», *RPAA*, XXXII, 1960, p. 21).

[58] VITR., IV,7,1.

[59] VITR., IV,7,2.

[60] E. GJERSTAD, «A proposito della ricostruzione del tempio arcaico di Giove Capitolino in Roma», *AIRN*, I, 1962, p. 37: «L'elevazione del tempio arcaico di Giove da me proposta —e non è più di una proposta— si basa su pochi dati di fatto: la larghezza del tempio, 168 piedi, l'altezza del podio, 12 piedi, e il diametro inferiore delle colonne, 8 piedi.»

[61] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 185.

[62] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 185.

[63] A. BOETHIUS, «Veteris Capitoli humilia tecta», cit.; *Etruscan and Roman Architecture*, London, 1970.

[64] A. BOETHIUS, «Vitruvio e il tempio tuscanico», *SE*, XXIV, 1955-1956, 137-142.

[65] VAR., en GELL., *Noct. Att.*, II,10; VAL MAX., IV,4,11; VITR., III,3,5; TAC., *Hist.*, IV,53; CIC., *In Ver.*, II,4,30.

[66] PLIN., *Nat. Hist.*, XXXVI,45.

[67] VITR., III,2,5; cf. F. CASTAGNOLI, «Peripteros sine postico», *MDAI(R)*, LXII, 1955, pp. 139 y sigs.; A. BOETHIUS, «Veteris Capitoli humilia tecta», p. 28.

[68] La techumbre del templo etrusco según los datos proporcionados por Vitruvio aparece reconstruida en diferentes obras, por ejemplo J. MARTHA, *L'Art étrusque*, Paris, 1889, p. 275; A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, Madrid, 1955, p. 8; D. S. ROBERTSON, *Greek and Roman Architecture*, 2.ª ed., Cambridge, 1974, p. 197.

[69] A. GRENIER, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1969, p. 35.

[70] HERBERT-KOCH, «Studien zu den Campanischen Dachterrakotten», *MDAI(R)*, XXX, 1915, 1-115.

[71] A. ANDRÉN, «Scavi e scoperte sull'acropoli di Ardea», *ORom*, III, 1961, p. 55.

[72] DION., III,69,5; IV,61,4.

[73] SERV., *Ad Aen.*, IX,488.

[74] A. ANDRÉN, «Origine e formazione dell'architettura templare etrusco-italica», p. 45.

[75] Por ejemplo E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 185 y sigs.

[76] A. M. COLINI, «Indagini sui frontoni dei templi di Roma», *BCAR*, LIII, 1925, pp. 163-164.

[77] G. E. RIZZO, «Di un tempietto fittile di Nemi e di altri monumenti inediti relativi al tempio italico-etrusco», *BCAR*, XXXIII, 1910, 281-321.

[78] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 189; A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, p. 181.

[79] G. Q. GIGLIOLI, *L'Arte etrusca*, Milano, 1935, lám. CLXXVIII,1.

[80] Sobre la cuadriga véanse las palabras que le dedica A. M. COLINI, «Indagini sui frontoni dei templi di Roma», pp. 191-200.

[81] CIC., *De Div.*, I,10,16.

[82] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 187.

[83] Ver nota 41.

[84] G. DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque*, Paris, 1966, p. 303; J. BAYET, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, 2.ª ed., Paris, 1969, p. 28; A. GRENIER, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, p. 36.

[85] PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV,157.

[86] PLIN., *Nat. Hist.*, XXXIII,111.

[87] OVID., *Fast.*, I,202.

[88] CH. HÜLSEN, «Capitolium», col. 1534.

[89] G. WISSOWA, «Capitolium. 2», *RE*, VI, 1899, col. 1538 y sigs.; M. CAGIANO DE AZEVEDO, «I Capitolia nell'Impero romano», *MPAA*, V, 1, 1940, pp. 2 y sigs.

[90] G. WISSOWA, «Capitolium», col. 1539.

[91] G. DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque*, pp. 303 y sigs.; K. LATTE, *Römische Religionsgeschichte*, München, 1960, p. 151. En el mundo griego esta asociación sólo está documentada una vez: PAUS., X,5,1-2.

[92] G. DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque*, p. 288.

[93] SERV., *Ad. Ecl.*, IV,49.

[94] OVID., *Fast.*, I,79; *Pont.*, IV,4,23-42.

[95] LIV., XXVI,31,11; XXXIV,56,5-6; POL., VI,19,6.

[96] APP., *Bell Civ.*, VII,5; LIV., XXXIII,25,7.

[97] LIV., XLII,49,1.

[98] Por ejemplo PLUT., *Aem. Paul.*, 32-34.

LA ENCUADERNACION SUNTUARIA

Compendio de un arte nacido a la sombra augusta del libro

POR

EMILIO BRUGALLA TURMO

DESDE lejanas épocas la encuadernación suntuaria *magnifica la palabra escrita.* En el Renacimiento las excelencias de tan celebrado arte rinden tributo de respeto y veneración a los tesoros de la virtud y del saber que las páginas del libro encierra.

La palabra *encuadernar* expresa, en lenguaje convencional, el cosido de los pliegos de un libro, al que después se le adaptan unas tapas protectoras de piel o de pergamino.

El ánima de estas tapas era antiguamente de cedro, más tarde fue de papeles engrudados formando un espesor y hoy se compone simplemente de cartón.

La manera de encuadernar a mano en nuestros días no difiere en nada del modo ingenioso con que en los monasterios se ligaron los códices de la Edad Media, de cuyo incipiente sistema se ha corregido la tosquedad y logrado la perfección.

Las operaciones precisas para dar por terminada lo que llamamos en España una "encuadernación" *(legatura, reliure)* son múltiples y el dominio de todas ellas es el dominio de un oficio respetable y eficaz dentro y fuera de los recintos monacales.

Cuando el encuadernador seglar aspira libremente, desde su humilde estrado universitario, a elevar el oficio con signos exteriores de corto alcance artístico, da los primeros pasos en el camino de la perfección que le conducirá en días venideros al logro primordial de una belleza sensible, espiritual e imperecedera.

Serenamente, mas con fervor estético desde el punto de vista estrictamente profesional, deseamos comentar teóricamente su génesis y su desarrollo a la mayor gloria de un arte, el de la encuadernación, nacido a la sombra augusta del libro para protegerle y rendirle honores.

Pasaremos por alto las encuadernaciones bizantinas. El boato de metales preciosos, esmaltes y piedras finas, marfiles y camafeos, no son prodigios de la encuadernación sino de la orfebrería. Omitiremos también las encuadernaciones románicas, así como también las mudéjares, por pertenecer unas y otras al orden arqueológico y ser harto conocidas y estudiado su origen, vinculado éste con la civilización hispanoárabe y el dominio medieval.

Nuestro punto de partida será, no la encuadernación del libro manuscrito, sino la del libro impreso.

Las prensas de Gutenberg

La invención de la Imprenta sabido es que triunfó en todos los ámbitos europeos donde tenían asiento los pedestales de la cultura. Las prensas de Gutenberg no cesaron de crujir. Los caracteres de metal movibles y las tintas oleaginosas divulgaron el pensamiento, la moral cristiana, las letras divinas y las letras humanas.

Esta noble exaltación renacentista que se prolongó más allá de la Edad Moderna y persiste en nuestros días, estos felices augurios de redención y de ensueño —tan discutidos en su tiempo—, se manifestaron con exquisita majestad en las túnicas de cuero del libro impreso, cuyo triunfal dominio relegó a los archivos conventuales el poder omnímodo de los manuscritos.

Sabios y humanistas, papas y reyes, príncipes y prelados reverenciaron el arte de la encuadernación. Arte que en su nuevo esplendor dejó de ser tosco y anónimo, dejó de ser godo, dejó de ser sinónimo de la tristeza mística y monacal.

La rusticidad mora, la monótona geometría ornamental, la influencia guadamecí, se trocaron en finura occidental tersa, optimista y emotiva.

El arte de la encuadernación. Dorado a pequeños hierros

El dorado, en sustitución del gofrado, y la policromía ornamental aparecen en el marco rectangular de la encuadernación siendo los temas decorativos de cada momento exaltados en lo sucesivo con figuras retóricas, alarde de historiadores y estetas.

Se divulgan las bellezas de un arte nuevo: "el arte de la encuadernación". Auténtica orfebrería del libro.

En Venecia se fraguaron los primeros intentos formales —después de los más incipientes de la Corte de Nápoles bajo el imperio de Alfonso el Magnánimo—, que paulatinamente se extendieron al Ducado de Milán, Lyón, París, Munich, Amsterdam, Toledo, Valladolid, Alcalá de Henares, Barcelona y sucesivamente a las principales capitales del orbe europeo, aunque todos los estilos consagrados llevaran nombres de acento francés: *Grolier, Clovis-Eve, Le Gascon, Derôme, Padeloup, Le Monnier* y tantos otros que registran los anales de la bibliofilia.

No hay regla sin excepción, se ha dicho. La hegemonía de París en el arte de la encuadernación a partir del siglo XVI es incuestionable. Pero, evidentemente, este arte peculiar, nacido tras el libro en la Edad Moderna, no tardó en extenderse, como ya hemos indicado, por todas las capitales de Europa y singularmente en nuestro país, cuna del arte mudéjar.

El estilo plateresco español

Bajo el reinado de los Austrias se destaca el llamado estilo plateresco español, que por su independencia se distingue de raíz de los estilos promulgados en la capital moderna de la antigua Lutecia. Aunque de gusto teutón, este estilo hispano se destaca por su estructura sexágona y a veces romboidal, exornados sus varios espacios con semicírculos imbricados y estrellas, enseñoreándose del campo ornamental atributos heráldicos, testas coronadas, bustos de guerreros y ensartes figurativos de trofeos de guerra. Completan este repetorio de reminiscencia feudal balaustres, veneras y que-

rubes, castillos y leones, el águila imperial estática, la Cruz de San Jorge y las cuatro barras catalano-aragonesas y, rememorando escenas de cacería, animalillos perseguidos por furiosos canes a través de un espeso follaje que, en orlas anchas y estrechas, encuadran el plano ornamental. Encuadernaciones estas cuyas variantes se destacan en oro o en gofrado.

La pomposa calidad de la encuadernación, sea cual fuere su estilo, se distinguirá en lo sucesivo con estas cuatro palabras: "dorado a pequeños hierros". Orfebrería naciente —análoga al acero damasquino de origen árabe— propia para exaltar el libro, sin posibilidad de ser practicadas sus filigranas en otra materia que no sea cuero.

El dorado, el gofrado y el mosaico

El dorado

El "dorado a pequeños hierros", que inauguró el prestigio suntuoso del arte de la encuadernación en la plenitud del Renacimiento, indica que la decoración ha sido delicadamente realizada a mano, detalle por detalle, mediante el manejo y combinación de elementos ornamentales sueltos, o sea, con las delicadas espigas de bronce con mango de madera —llamadas "hierros" por tradición medieval—, en uno de cuyos extremos tallistas de sellos y medallas burilaron los motivos de combinación que integran el conjunto decorativo, completado éste con las series de filetes rectos y curvos —hierros también— que se utilizan para componer la estructura lineal.

El oro, símbolo de la pureza, es su luminosidad. Se utiliza en panes. Sus hojas son impalpables (solamente 8,5 gramos de 22 quilates contienen cada mil hojas de oro de 80 mm. cuadrados).

La clara de huevo es el ingrediente adhesivo por excelencia.

Para llevar a cabo el dorado en el cuero, hoy como ayer, se calientan los hierros y se gradúa su temple poniendo el bronce en contacto con una esponja embebida de agua que se tiene al lado para este menester.

Una, dos o tres hojas de oro, según los casos, se fijan provisionalmente

sobre la piel ligeramente untada de aceite y sobre el oro se aprietan los "hierros".

El dominio y los efectos de los "hierros" se consigue metódicamente. El aspirante debe realizar unos ejercicios adecuados cuyas prácticas es aconsejable, teóricamente, empiecen a los catorce años o antes. A los dieciocho, merced al completo desarrollo físico del adolescente, el antebrazo y el puño han adquirido un hábito y una sensibilidad que le permite, con pulso firme, controlar y graduar la presión de los hierros calientes sobre la piel. Cosa muy importante, siendo este acto el quid de la perfecta ejecución.

De ello se sigue que al presionar los hierros templados sobre el oro extendido en la piel albuminada con clara de huevo, queda el pan de oro, por efecto del calor, aferrado solamente en las huellas que ocasiona el dibujo grabado que imprime cada hierro y en este instante se produce el logro perseguido que colma los deseos de esta alquímica conjunción, de la que, es obvio, hemos omitido la descripción de multitud de detalles.

Como punto final no hay más que borrar con una franela las parcelas de oro superfluo que no ha sido fijado por la presión de los hierros.

Para dar mayor brillantez al dorado se repasan los hierros una y otra vez, siempre templados, con trémula y suave presión.

El gofrado

Cuando la decoración debe destacarse en gofrado, o sea, sin oro, las improntas se obtiene humedeciendo ligeramente la piel con agua clara antes de apretar el hierro, que debe, en este caso, ser muy ligeramente calentado.

El mosaico

La mencionada policromía ornamental de la encuadernación se denomina "mosaico", término éste de vetusto linaje pompeyano. Se entiende en nuestra terminología *mosaico obtenido con recortes de piel.* Para ello se

emplea la de becerrillo, la de cordobán (marroquí) o la de chagrén, de cuyos tafiletes se tiene acopio de todos los colores y matices. Su grueso se adelgaza a máquina y acto seguido, con la *chifla* (cuchillo plano y estrecho de origen árabe), se apura su delgadez hasta la misma flor. Después de esta laboriosa operación se recorta el dibujo deseado con una punta de acero o con tijeras, según los casos, y se pega cada fragmento con engrudo de harina en la parte que debe destacarse en color. Seco ya el mosaico y fuertemente planchado, su adhesión es perfecta y aparece fusionado con la piel de la encuadernación que le sirve de fondo. Las series de filetes rectos y curvos ciñen su perfil en oro o en gofrado.

Los diminutos redondeles, hojitas y flores, se cortan con sacabocados de bronce hechos por el propio grabador expresamente para cada hierro, cuyo recorte se obtiene sobre una superficie de plomo.

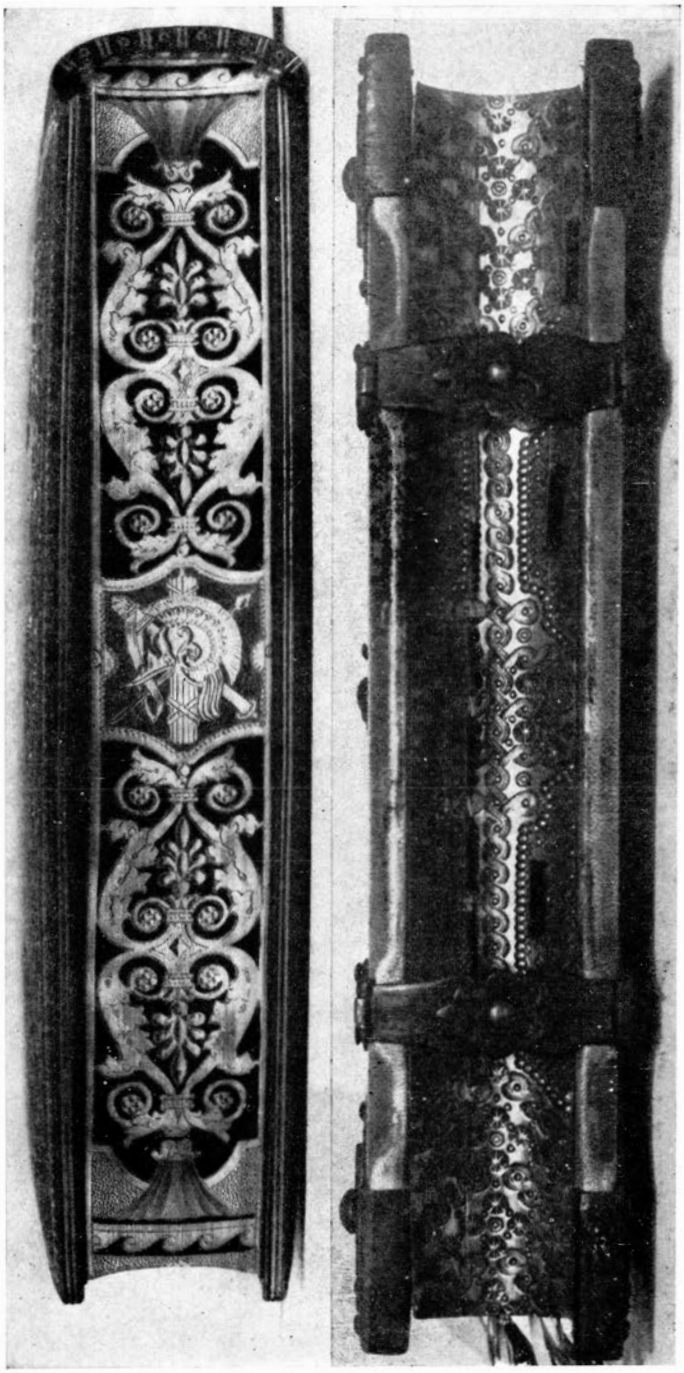
Dominando la técnica de la encuadernación y el oficio decorativo en su totalidad puede el artífice enfrentarse con los más complicados estilos clásicos y dar curso a su imaginación con afanes de originalidad, libre de trabas y preceptos. Su pericia le permitirá con suma facilidad conseguir los más encontrados efectos sin torcer la técnica aprendida y sus auténticas posibilidades.

La trayectoria del oficio y la razón señalan los cauces por los que se llega al control y dominio de sus diversas fases.

Manifestaciones artesanas de transmisión oral

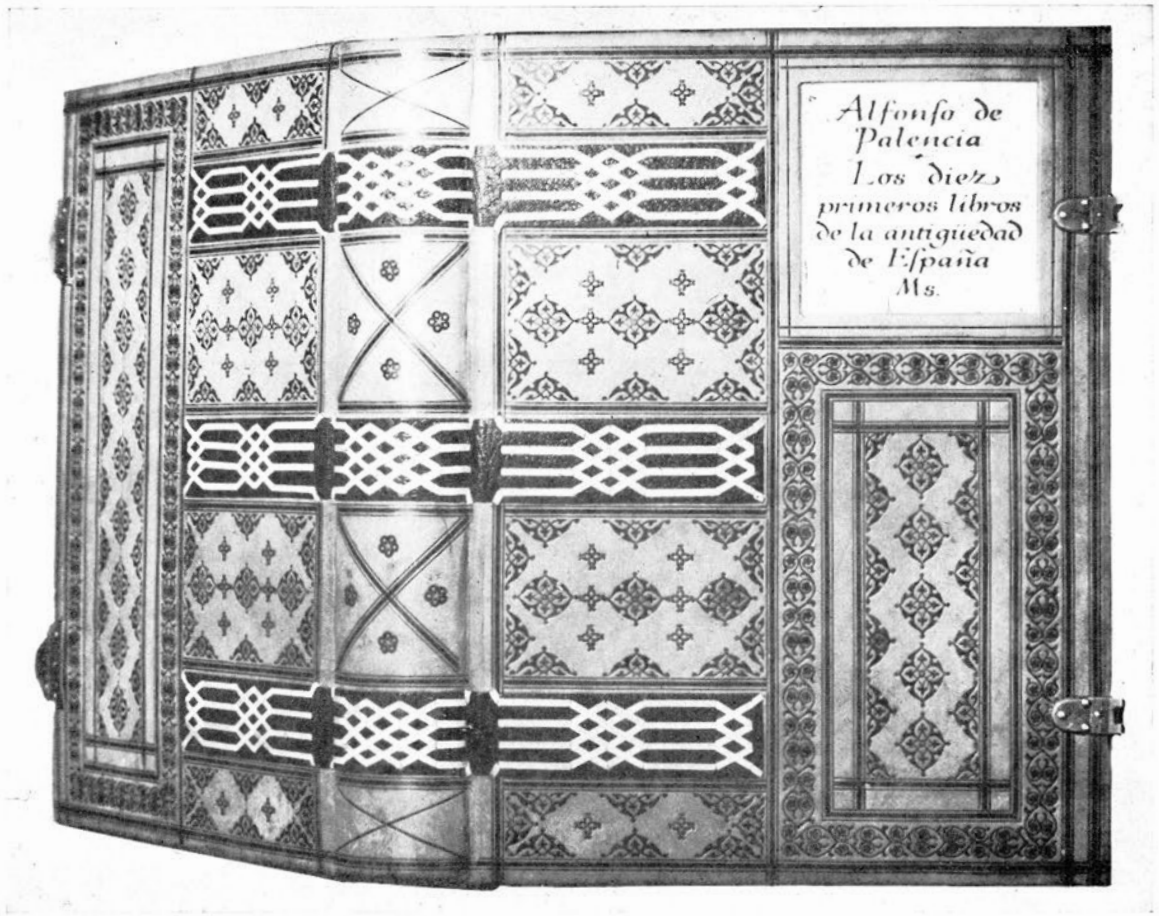
Dejando aparte los amplios horizontes que el arte ofrece, no se debe, injustamente, menospreciar aquellas actividades que se han llevado a la práctica sin notable ambición, como quehacer diario, viviendo y dando variedad a ciertas primorosas manifestaciones artesanas de transmisión oral.

En realidad, examinando sus múltiples aspectos, el arte de la encuadernación es más complejo de lo que a simple vista pueda imaginarse.

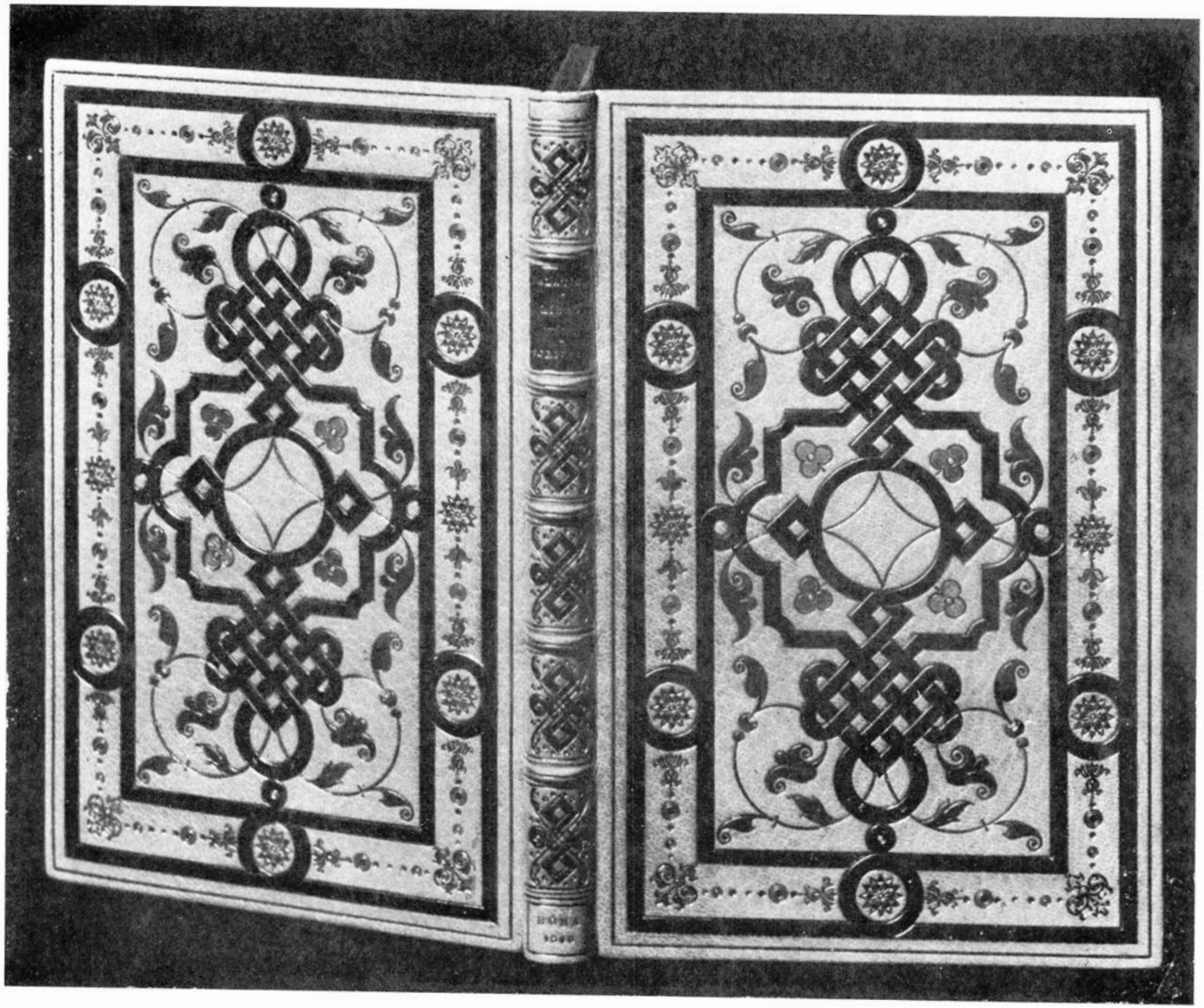


(B)
Corte cincelado polícromo sobre fondo dorado dibujado a la punta de ágata.

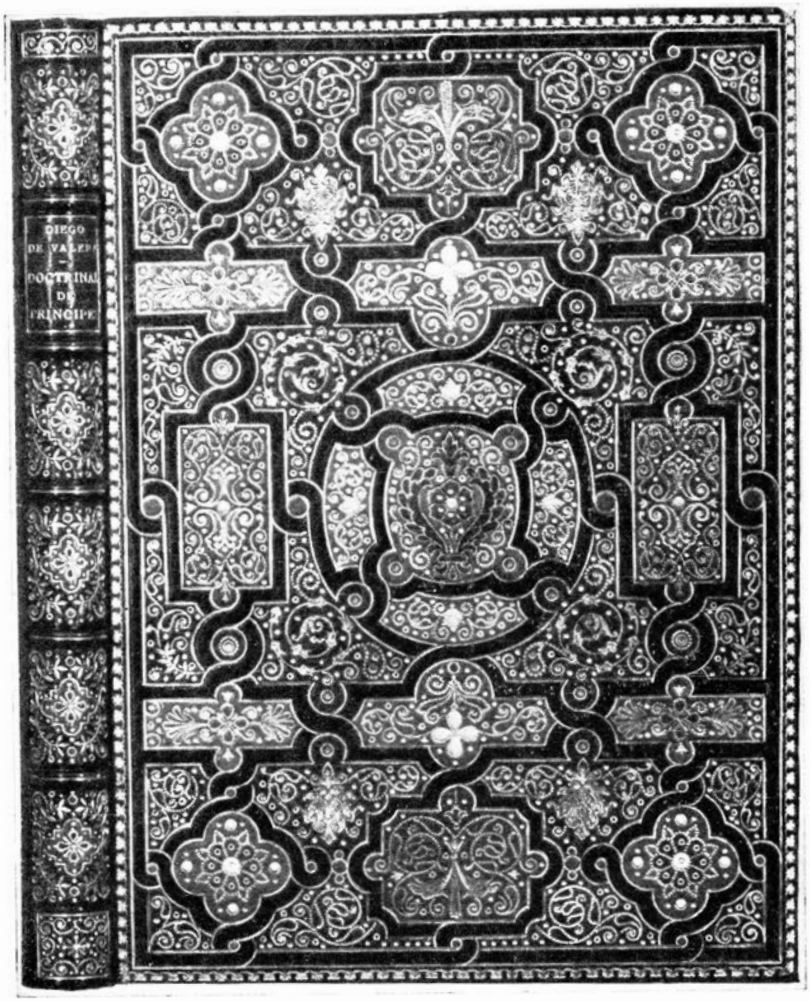
(A)
Corte cincelado antiguo estilo «mudéjar».



Encuadernación de estilo «mozárabe».



Encuadernación renacentista de estilo «Grolier» en mosaico y perfiles dorados.



Encuadernación estilo «Le Gascon» realizada a pequeños hierros y mosaicos perfilados en dorado.

El estilo llamado "de cortina"

Desde principios del siglo pasado los encuadernadores españoles, sucesores inmediatos de los que se destacaron en el siglo XVIII en Madrid y Barcelona, desilusionados y alicaídos —debido a acontecimientos históricos ajenos a su voluntad— se sintieron mínimos ante el empuje de los *grandes doradores* que en París daban la batalla triunfal a los "pastiches" y a la perfección soñada del dorador a "pequeños hierros" reproduciendo, sin tacha, los modelos clásicos. Nuestros encuadernadores, decimos, con "hierros" escasos y enmohecidos, se entregaron con fe y entusiasmo a toda suerte de fantasías que, algunas de ellas, resultaron ser magistralmente originales.

Tal aserto, que puede parecer gratuito, se pone de manifiesto contemplando la enorme variedad del que se ha llamado "estilo cortina" en el que, entre otros artífices, se destacó Antonio Suárez, encuadernador de Cámara según nos manifiesta doña Matilde López Serrano en la revista *Reales Sitios*. En su sorprendente libertad de recursos de los que se hace gala, se aprecian marmoleados de diferentes tonos encasillados en diversos compartimentos de una misma tapa y, en ocasiones, diferente el decorado de la tapa anterior respecto a la posterior. Realzado el conjunto con filetes y hierros de manera expeditiva, no exenta de virtualidad y propensa a la composición radial que remeda por analogía, y sin prurito realista, los pliegues y boato de los cortinajes con sus borlas y pinjantes propios de las labores de tapicería.

La pasta española

Pero la fantasía más popular y prodigada —y no por popular menos atractiva— fueron las arborizaciones monocromas que ofrecen un carácter peculiar a la llamada "*pasta española*", o sea, la encuadernación de badana adobada al zumaque y jaspeada al sulfato de hierro por el propio encuadernador, que rivalizó con ventaja con la "pasta valenciana" jaspeada

en sus inicios por José Beneito y Ríos según nos informa F. Hueso Rolland, y seguidamente teñida ya en sus varios matices por el curtidor. Pasta en extremo abigarrada y que en términos exaltados describió poéticamente el docto bibliófilo don Vicente Castañeda Alcover —Secretario perpetuo que fue de la Academia de Historia— en su estudio sobre la encuadernación valenciana.

El incremento editorial desarrollado en España en la mencionada época ochocentista, entre otras varias innovaciones relativas a la tipografía y a la ilustración, se preocupó de lanzar al mercado los libros de mayor auge encuadernados en pasta española y con el lomo cuajado con grandes hierros dorados, incluso aquellos pequeños libros de viajes y entretenimiento, *ilustrados con una lámina fina* y los típicos manuales de temas diversos que han sido objeto de colección, entre los que se destacó en Barcelona el manual escolar, de tan grato recuerdo para nosotros pues fue el primer libro de literatura que tuvimos en las manos, el cual llevaba por título *Elocuencia y Moral*, selección de prosa y verso ordenada por el doctor don José Figueras y Pey, y que, desde la mitad del siglo pasado hasta mediada la segunda década del presente, ilustraba a los alumnos de las escuelas de instrucción primaria.

El curioso procedimiento de jaspear la pasta española no era ningún secreto. En todos los talleres se practicó. Las recetas se conocían por transmisión oral, pese a que en algunos manuales como el *Roret* y otros editados en París se describían estimulantes maneras de imitar en color toda suerte de veteados marmóreos, aguas y fajas de maderas decorativas, arbustos y raíces. A pesar de tantas promesas polícromas, el tono monocromo es el que prevaleció en nuestro país y se divulgó por todas las provincias.

El procedimiento para jaspear las encuadernaciones de piel se aprendía con facilidad y la práctica se ejercía al aire libre en espacios adecuados. Artífices y ayudantes calzaban zuecos de madera para no mojarse los pies.

Cómo se realiza el jaspeado

Se aprendía con facilidad, como hemos dicho, pero en realidad llevarlo a cabo era difícil. Su proceso parece cosa de magia o de experimento científico recreativo, el cual se reducía a un conjunto de reglas enlazadas entre sí que describiremos en tiempo presente para mejor claridad.

Primero se mojan las pieles una por una y se les da engrudo después. Seguidamente se cubren los libros y, al día siguiente, no más tarde, pues la humedad que conserva esta operación es esencial, se hace el jaspeado.

Con una esponja se da a la piel una capa de clara de huevo. Se colocan los libros, con las tapas abiertas y el libro colgante, sobre cuatro listones movibles de madera de metro cincuenta de longitud, unidos en sus extremos por un travesaño tubular. Puestos los libros entre estos listones, dispuestos de izquierda a derecha en plano inclinado —apoyados en sendos caballetes—, se practica una ligera doblez a las tapas, doblez que afecte tan sólo al centro inferior, y se hallan así prestos los libros para recibir las arborizaciones.

Por medio de una escoba de esparto se promueve, con todas las precauciones, una fina lluvia de agua clara sobre las tapas del libro. La clara de huevo que ha recibido la piel tiene por objeto neutralizar momentáneamente su porosidad con el fin de que las gotas de agua no sean inmediatamente absorbidas. Acto seguido y sin dilación, con otra escoba de esparto dando fuertemente en un palo de madera que sostiene la mano izquierda, se efectúan aspersiones de sulfato de hierro (caparrosa verde) convenientemente diluido, cuyas salpicaduras se deslizan por la pendiente confundidas con las gotas de agua. El sulfato de hierro así conducido cala en la flor de la piel e instantáneamente quedan fijas e indelebles las ramificaciones características, cuyas tortuosidades y raíces evocan las contorsiones míticas de los viejos olivares de Mallorca.

Calidad aún superior se obtiene utilizando becerrillo o cabra natural, que en ocasiones se jaspea la piel entera sin mayor preocupación,

Hoy ya no se practica esta clase de encuadernación que con cierta melancolía recordamos por haber jaspeado —las tapas y dorado los lomos—

en los talleres de Angel Aguiló, de Barcelona, a centenares de libros de medicina publicados, antes de los años veinte, por la Casa "Salvat Editores" con destino a la América Latina.

Eso, no obstante, la "pasta española" sigue siendo, aunque sofisticada su prestancia, la encuadernación oficial del *Diccionario de la Real Academia Española,* por mandato escrito, al parecer, en los Estatutos de dicha corporación.

Jaspeado de las guardas y cortes de los libros

No termina aquí la anécdota artesana, fruto del empirismo y de la ciencia, de la tenacidad y del celo que tanto pueden en el desarrollo de las artes aplicadas.

En el transcurso de los siglos XVIII y XIX, y aun anteriormente, el encuadernador español, ansioso siempre de exteriorizar su sentimiento estético de diversas maneras, muchas de ellas pueriles, hace gala de pintor, por así decirlo, luciendo su habilidad y sentido del color en las guardas y los cortes de los libros, que a veces presentan exacta tonalidad, con un talante artístico en cierta manera original y, en todo caso, distinto del que para su consecución describe la *Gran Enciclopedia* de Diderot d'Alambert en el artículo "Le marbreur de papiers" y distinto asimismo del que en la misma línea e intención se aprecia en otros países.

Omitiremos los papeles pintados a mano en estampaciones xilográficas y los de manufactura industrial, mates o brillantes, que en tiempos próximos y lejanos fueron justamente apreciados por su calidad, por su jaspe y por la nitidez del color.

Existen en nuestro país coleccionistas como lo fueron Alexandre Riquer y Vicente Castañeda y libreros de fina sensibilidad que saben valorar los papeles de guardas volantes separados de viejas encuadernaciones españolas de los mencionados siglos, algunas de cuyas preciosidades se consideran hallazgos que reflejan las maravillas del arte, del ingenio y de la

ciencia popular, de cuyo tema Joan Amades nos ofrece una singular descripción. *(El paper di guardes,* Barcelona, 1971.)

El proceso de elaboración artesana llevada a cabo periódicamente en los pequeños talleres de nuestros bravos colegas de otros tiempos es altamente curioso. La preparación y empleo de los colores coincidente, salvo mínimos detalles, con las experiencias y prácticas del extranjero.

Procedimiento y preparación de los colores

Ante todo se obtiene un caldo mucilaginoso con la ebullición a fuego lento de liquen en lugar de la goma adragante de Arabia que se usa en otras latitudes. Antes que este caldo se enfríe se pasa por un tamiz, vertiéndolo en una espaciosa cubeta plana de seis a ocho centímetros de profundidad, llenándola casi hasta el borde.

Se preparan aparte, y en tacitas distintas, colores terrosos o acuarelas de varias tonalidades excepto el blanco que lo proporciona el fondo del papel. Estos colores se mezclan en proporciones adecuadas con hiel de buey, cera virgen y esencia de trementina. Se esparcen con un pincel corto sobre la superficie del liquen gotas espaciadas de varios colores llenando la totalidad de la superficie del líquido mucilaginoso. Los colores se tocan unos a otros, pero sin confundirse entre sí ni descender al fondo del liquen merced a su adecuado espesor y a las sustancias adicionadas.

Acto seguido se remueven estos colores flotantes con la ayuda de unas púas equidistantes a la manera de peine o con un punzón de madera, describiendo movimientos verticales o caprichosos zigzags, caracoles o bifurcaciones en ordenada confusión.

Con pulverizaciones de alcohol distribuidas parcialmente sobre los colores se obtienen, en blanco, alvéolos y granulaciones que salpican la unidad del colorido.

Obtenido sobre el liquen el efecto decorativo deseado —que varía en cada intento puesto que impera el factor azar— sobre esta policromía que flota a la superficie del liquen se asienta una hoja de papel de tina y al

levantarla por un ángulo de sus extremos los colores quedan transportados en el papel. Termina la operación colocando las hojas sobre un tendedero para que despida el liquen que ha arrastrado el papel.

En cuanto al jaspeado de los cortes de los libros, procede el mismo divertimiento que para jaspear el papel, sólo que atados entre dos maderas planas cierta cantidad de libros, según el grueso de cada uno de ellos, se acerca este bloque a la superficie del liquen y levantándolo inmediatamente se ven los colores transportados al corte del libro. Se repite la misma operación en los otros dos cortes y asimismo se deja escurrir cada vez el liquen que se desliza por encima del color.

Al igual que el jaspeado de las pieles de la pasta española ha dejado de practicarse esta actividad en la que pudimos participar a los catorce años, durante nuestro segundo aprendizaje en el pequeño taller de José Ferrer, de Barcelona, el último de los encuadernadores de la vieja escuela, quien jaspeaba aún los cortes —de libros de medicina también— que le mandaba encuadernar la "Editorial Marín".

Otros procedimientos

Sin embargo, inmersos, por contagio, en lo que en arte pictórico Eduardo Cirlot llama "teorías del azar", efectos parecidos a los antes descritos, jamás exactos, se pueden obtener con mayor facilidad sobre una superficie de agua clara usando tintas de imprenta.

Otra modalidad simple de papel pintado, propio para embellecer las encuadernaciones de media piel (a la holandesa), es la que se practica empleando colores minerales, tierras que se usan conglutinadas con engrudo de harina, obteniéndose mayores efectos decorativos cuanto mayor sea la aptitud pictórica del artífice y el vuelo de su fantasía.

A tal efecto se extienden caprichosamente uno o varios de estos colores pastosos sobre un papel de calidad, por medio de una brocha de cortas cerdas, y utilizando el mango de un pincel o cualquier adminículo que se tenga a mano se esgrafían suavemente sobre su blando lecho de color

dibujos improvisados, abstractos o intencionadamente figurativos, así como caligramas que aparecen sobre el fondo blanco o el tono de papel utilizado para ello. Se obtienen también calidades anodinas, pero de buen efecto, poniendo en contacto dos hojas previamente nutridas de color. Al despegarlas se produce un granulado de fondo que unifica el tono o la variedad de los tonos que componen su armonía de color. El notable encuadernador de arte, nuestro gran amigo Antolín Palomino, se ha destacado en esta especialidad.

Pueden igualmente imprimirse caprichosos fondos, totales o parciales, presionando sobre el grueso de los colores antes de su total secamiento, finas telas metálicas o la trama saliente de algunos tejidos, siendo válida, como puede suponerse, cualquier ocurrencia que consiga estampar sobre el espesor del engrudo retículas o rugosidades que quiebren la tonalidad del color. Seductor recurso que hemos visto, con curiosas variedades, utilizar con sagacidad por los pintores de caballete a base de estucos y barnices duros de singular solidez.

Por el temor de ser reiterativos dejamos de mencionar los óleos, maques y esmaltes fríos con los que se obtienen empastes pictóricos que pueden con sus exóticos atractivos embellecer una encuadernación.

Restauración del libro viejo

No termina aquí el compromiso histórico de un arte, el de la encuadernación, que desde la cúspide de los grandes monasterios a las seglares oficinas de bibliófilos y artesanos han consagrado parte de su heterogénea labor no solamente a enaltecer el libro, sino también a velar por él.

Dominando el encuadernador experimentado todos los procedimientos, antiguos y modernos —que hemos descrito con brevedad, a los que el artífice añade los de su propia invención—, para obtener eficazmente la protección del libro y la dignificación de su indumento, debe asimismo, en función profesional, enfrentarse, con plena responsabilidad, con el libro viejo exhumado entre el polvo de los siglos, el cual ha sufrido ultrajes

y soportado vicisitudes que reclaman auxilio inmediato para no perecer. Una hábil restauración devuelve al libro su primitiva vitalidad y encanto y evita su total desaparición.

Los elementos materiales indispensables para llevar a cabo una simple restauración son muchos, y muchos más y muy complicados los precisos para llevar a cabo una restauración magistral.

Los más rudimentarios de estos elementos son los siguientes: agua, fría o caliente, para lavar los pliegos maculados u oxidados de entonación ferruginosa. Se añade al baño, si es preciso, una parcela de cloro, de lejía o de ácido oxálico (sal de acederas). El papel después de lavado ha perdido su temple y sonoridad. Debe ser encolado de nuevo para nutrir sus exhaustas moléculas. Con esta finalidad de someten los folios, uno por uno, a un baño de cola de conejo diluida con una pequeña cantidad de jabón neutro y una ligera porción de alumbre en polvo, timol o bicarbonato. Se prensan seguidamente las hojas las unas sobre las otras con la intención de que la cola penetre en el cuerpo del papel y lo haga impermeable. El jabón es lo que facilita el despegue a temperatura normal. El alumbre, el timol o el bicarbonato evita la corrupción de la cola. Es arriesgada esta operación a temperaturas bajas, que pueden congelar la cola e imposibilitar el despegue de unas y otras hojas.

Añadamos, entre paréntesis, que las manchas rebeldes que se resisten a desaparecer deben aceptarse siendo, como es, inútil luchar contra ellas si la mancha ha penetrado a fondo en el papel. En todos los casos debe tolerarse aquello que no se puede evitar. Una peca o un grumo propio de la impureza del papel que aparece en un folio que ha sido lavado y se resiste a desaparecer, hay que aceptar dichas manchas sin enfado pues, si bien son un defecto, no afean la blancura marfileña del papel que, por otra parte, se sabe desinfectado después de haberlo lavado. Sigamos los efectos del lavado y de la restauración.

Para recomponer o juntar los desgarros se recurre al papel de seda de un tono adecuado, pegando con engrudo solamente los bordes de la unión y una vez seca la operación se arranca cuidadosamente el papel excedente quedando soldada la rotura.

Es asimismo indispensable tener a mano papeles antiguos con variedad de verjurados y filigranas de fabricación. Papeles que, intencionadamente elegidos, ofrecerán una relativa autenticidad a los facsímiles que deben completar el texto de aquellos libros incompletos que en el transcurso de los años han perdido una o varias hojas de su paginación.

La restauración de textos manuscritos no admite ningún remiendo. La "precalina", así nombrado un finísimo tul de seda, es de gran recurso. Pegada en las dos caras, fija las roturas y la corrosión producida por las tintas cáusticas usadas antiguamente para escribir. Así emparedados los folios se evita que en lo sucesivo se desprendan totalmente en partículas carbonizadas los signos de la escritura. Procedimiento particularmente útil para la salvación de documentos manuscritos.

Disquisición

Hemos descrito brevemente las varias partes en que se divide el arte de la encuadernación, cuya grandeza se mide por la finalidad y eficacia de los resultados. Divisiones incompletas a las que habría que añadir, en puridad, el dorar y cincelar los cortes del libro y el estampado a la prensa. En París y Londres cada una de estas especialidades son consideradas independientes entre sí, circunstancia por la que se ha llegado en cada una de ellas a la máxima perfección.

Pero en los países de no tanto desarrollo, si bien de arraigos artísticos tradicionales, como España, ha tenido el artífice encuadernador el compromiso de salir airoso de por sí en todas las causas incidentes en que el libro pueda haberse encontrado.

Hay que respetar la época de manuscritos y libros impresos

Las posibilidades, jamás desmentidas, de la técnica formal del decorado de la encuadernación, iniciada en el Renacimiento y perfeccionada

después paulatinamente, son positivas y permiten realizar, sin limitaciones, originalidades de nuevo cuño igual que en las artes plásticas.

Mas, sin excusa alguna, debe respetarse el orgullo clásico, el indumento de cada época, cuando se encuadernan vetustos manuscritos o libros impresos, cuyo linaje no aceptaría el anacronismo de modernos arrequives.

Esto sentado, hay que respetar también el amplio criterio de proyección universal, o sea, que a los autores clásicos, a los que se dedican ediciones monumentales, se les rinda homenaje con ofrendas del arte de nuestros días, incluida la encuadernación, como tributo a la universalidad de su talento. Y así vemos *La Divina Comedia* ilustrada por Dalí, *El cantar de los cantares* por Segrelles, *Amor y Psique* por Pedro Pruna, *El Alcalde de Zalamea* por Toogres y *La vida es sueño* por Ricart, por citar solamente algunos artistas actuales de nuestro país, que citar a los artistas, editores y encuadernadores franceses sería interminable.

Bases fundamentales del libro de bibliófilo

El libro de arte, o de bibliófilo, se edifica sobre cuatro bases fundamentales de regio fuste, que son: la tipografía, el grabado, la ilustración y la encuadernación. Cuadrilátero al que hay que añadir el soporte de las ideas, el *gran papel* (magna charta), de estirpe oriental, que, triunfante, desterró de hecho *la vitela* y el *vetusto pergamino.*

Evocan la superioridad del papel —llamado en su día *pergamino de trapo*— los fabricados en los molinos papeleros de renombre mundial como son el de *Moulin Richard-de-bas,* los de *Arche,* los de *Rives,* los de *Holanda,* los de *Capellades* y *Gelida* y tantos otros de unos y otros países. Gozan asimismo de singular aprecio el papel de *China* y el papel del *Japón* por sus bellas cualidades que tanto favorecen la impresión y la calcografía.

La última de las bases fundamentales del libro, la encuadernación moderna, tiene en nuestros días un designio concreto y un distintivo de valor paralelo al del grabado original respecto al grabado de interpretación.

La encuadernación no es un objeto de adorno

La encuadernación de arte —mal llamada a veces de lujo— merece una especial distinción. Su brillo nada tiene de frívolo. No es un objeto de adorno que se lleve puesto a la manera de un broche o un reloj de pulsera. No tiene tampoco la magnífica pomposidad evocativa de los célebres tapices ni la bella tradición popular de la cerámica, ambos de valor intrínseco, que, libremente modernizadas, se ofrecen hoy en exposiciones a los amantes de las artes bellas.

No. La encuadernación es una labor que se realiza por encargo, sin mercantilismo alguno, en libros que se respetan por su venerable antigüedad, por su contenido o por lo que representan de íntima conjugación del arte y las letras.

El bibliófilo, coleccionista de tales signos, los guarda celosamente en su biblioteca sin ostentaciones gratuitas y con el generoso deseo de que sus libros un día, directa o indirectamente, pasen a enriquecer el acervo común de la posteridad.

Este es y ha sido el designio latente de la bibliofilia. Los anales bibliográficos registran con letras de oro nombres ilustres de grandes amantes del libro a los que se debe el legado de sus bibliotecas y la fundación de instituciones a favor de la investigación, de la cultura y el saber.

La encuadernación original de altos vuelos

El hechizo de la encuadernación ha dado mucho que hablar por lo que su suntuosidad significa de homenaje rendido a la sabiduría, al mensaje eterno de las letras y, en definitiva, al proceso de la civilización, tantas veces a través del libro amenazada: incendios de bibliotecas, fanatismos sectarios y actos bélicos de bárbara destrucción que la historia nos recuerda.

Mas, reconozcamos la relatividad desconcertante de las cosas humanas en las que alternativamente fluctúa el entusiasmo vivificador y la depresión aterradora. "¡Maldito Gutenberg! —exclamó el torturado corazón

de Mariano José de Larra—. ¿Qué genio maléfico inspiró tu diabólica invención? ¿Pues imprimieron los egipcios, ni los asirios, ni los griegos ni los romanos? Y ¿no vivieron y dominaron?"...

Soslayemos las digresiones divertidas al par que contradictorias, cuyo relato no tendría fin, e insistamos en nuestro tema que se cifra en la encuadernación *original de altos vuelos,* no exenta de veleidades ni de pasiones morbosas.

La encuadernación romántica fue también original

Pero ¿qué es, en síntesis, lo que se entiende bajo el repetido epíteto *original* que suena a petulancia a los oídos profanos?

La originalidad es cosa ambigua y tiene varias facetas. En realidad fue también original la encuadernación romántica en el sentido de reflejar en su palenque la esencia que se desprende de las páginas del libro: virtualidad que para nada se tuvo en cuenta en siglos anteriores.

Esta originalidad, ingenua y caprichosa, recurría en el atardecer dieciocheno y principios de nuestro siglo, a la aplicación de piezas decorativas heterogéneas incrustadas en las tapas de piel. Repujados de oro y plata, bordados, taraceas y esmaltes, cueros incisos, lacas y otros curiosos aditamentos permitían, a trechos, descansar los "hierros" y "ruedas" en sus estantes.

Pero este descanso fue breve. La flora virgen y la planta estilizada, el lenguaje de las flores y los atributos parlantes —un violín, un florete o una lira—, reclamaron de nuevo los "hierros" grabados y, de preferencia, las series de filetes rectos y curvos que perfilaron, en oro o en frío, los mosaicos de los diferentes temas decorativos.

Este largo apasionamiento, esta presunta originalidad, fue compartida con otra originalidad, silenciosa, consistente en la combinación de filetes múltiples dorados, de rancio origen, evolucionando sus enlaces o trazos rectilíneos en estrecha separación. Recurso muy celebrado y en cierta manera clásico por su implícita serenidad, preferido por los doradores de

oficio, duchos en el manejo del compás y del tiralíneas, quienes desarrollaban los diseños en papel reticulado. Juego sabiamente infantil, "jeu de filets" llamaron los franceses a esta modalidad, que se adaptaba a toda clase de libros, sin servirse de hierros grabados, reconociendo su elegancia exquisita y celebrando su perfecta ejecución. Ejecución que ponía a prueba la pericia del artífice en el trance difícil de su realización.

Artificios decorativos

Siempre a ultranza en busca de originalidad, fiados en el encanto de los filetes áureos, aparece en el arte de la encuadernación a partir de 1925 el frívolo atractivo de temas curvilíneos que estuvieron muy en moda también en dibujos publicitarios. Contagiosa sofisticación que fue por corto tiempo el estribillo de toda estrofa decorativa.

Su gentil desarrollo consistía en trazar al lápiz sobre el boceto de papel rasgos caprichosos sirviéndose de plantillas de cartulina perfiladas con arcos de círculo, confeccionadas por sí mismo y fijas por el eje sobre el tablero con un clavito plano, siendo así movibles como una varilla de abanico.

Siguiendo con el lápiz el borde de dicha plantilla se traza sobre el papel, sin la ayuda directa del compás, ondulaciones radiales y divertidos grafismos, cruces y quiebro, cuyos filetes dorados sobre la piel de la encuadernación remedaron incluso efectos del arte plumario y dióptricas refracciones de luz, en lo que se destacaron notablemente en París los más indiscutibles renovadores.

Divertimiento decorativo fácil de imitar que se convirtió en juguete mecánico con el mismo intento docente que los rompecabezas y juegos de construcción.

En suma: el prestigio, la originalidad y el arte se debaten en generosa pugna y sin animosidad sobre el pórtico "cuerorificado" de este cuerpo de múltiples hojas que llamamos libro.

Eso no obstante, reconocido este debate como escaramuza trivial, debe prestarse especial atención a la escala de valores sintéticos de furioso embate, pues los grandes decoradores franceses incorporados a la encuadernación se han revelado con gran empuje y a golpes de manifiesto contra lo que ellos han llamado "l'obsesion du passé", capitaneados por Pierre Legrain, el más destacado renovador, discutido y glorificado a un tiempo, quien no admitió ingerencia alguna a su propia inspiración. Postura que adoptaron asimismo sus numerosos seguidores. "Me tromper, oui, mais tout seul", exclamó Paul Bonet despreciando consejos e insinuaciones coercitivas. Unos y otros, sin embargo, no renunciaron al dogmatismo tradicional del oficio, que respetaron y apreciaron en todo su valor.

Asegurada su técnica estructural y decorativa, por los artífices profesionales, encuadernadores, mosaistas y doradores, se consideraron sin valor alguno cuantos sistemas se opusieron al tradicional cosido de los pliegos, al dorado al fuego a base de clara de huevo y a la policromía con mosaicos de piel.

La encuadernación se situó en París en las avanzadas del arte moderno en todas las exposiciones, sometidos a la crítica severa de aristarcos y amantes del libro.

Ritmos decorativos y los módulos arquitectónicos de base habitual en toda composición rectangular de razonamiento arcaico, se diluyeron sensiblemente. El sentido abstracto descubrió nuevos derroteros. Sus hallazgos y proezas plásticas se impusieron a la elocuencia retórica del clasicismo ornamental, haciendo caso omiso de los testimonios de ayer. Las ideas y los conceptos se alambican lacónicamente pensando en el contenido del libro, sin olvidar la ponderación estética, ni el equilibrio de valores, ni los rudimentos funcionales de la encuadernación.

Estas nobles lides no destruyen las profundas raíces del pasado sino que, todo lo contrario, enriquecen su savia, sin énfasis anodinos ni prosopopeyas, al desechar de todo ornato redundancias superfluas que limitan y asfixian la razón estética con su reiteración contumaz.

La simetría ocasional que se observa a simple vista en los órganos

del cuerpo humano, en las flores y en los cristales de nieve son realidades de misteriosa significación, mas no decretos. La Naturaleza en su infinita variedad ofrece grandes contrastes. Su asimetría es obvia e ignora ejes, pesas y medidas. Nada ni nadie obliga a poner vallas al campo y en materia de decoración a repetir de derecha a izquierda un tema ornamental como si se viera reflejado en un espejo y menos aún a encastarlo cómodamente en los cuatro ángulos y en las dos caras de una encuadernación, a pesar de los rectángulos decorativos, pentágonos y polígonos presentados, a modo de ejemplo demostrativo, en los manuales elementales y gramáticas de la ornamentación.

El mundo de las artes carece de código

"El arte es ilesgilable", afirmó Antonio Cánovas del Castillo en 1867 repitiendo aforismos filosóficos de la antigüedad en su discurso de ingreso en la Real Academia Española. No es por tanto nada nuevo. Cuestión ésta debatida de muy diversas maneras. "No es gloria vencer al que sin peligro vence", decían ciertos gladiadores romanos negándose a luchar con adversarios débiles. "La extrema cordura y los preceptos atajan el paso a la inspiración", subrayó Juan Valera refiriéndose a la poesía.

Lo cierto es que la originalidad, *original por excelencia*, valga la redundancia, no se consigue con mansedumbre, dígalo Antonio Gaudí, autor de tantos atrevimientos arquitectónicos y decorativos.

Pero apresurémonos a declarar que tal ausencia de legislación, que tales barruntos de libertad espiritual no hay que tomarlos a broma.

La verdad estética, nacida de tantas influencias vitales, no posee fórmulas infalibles para el logro de la obra de arte. Tampoco ciertos principios son totalmente despreciables.

Existe, sí, hipérboles y lugares comunes, un día válidos, que han perdido actualidad. Las triunfantes alegorías exaltando por doquier el dinamismo y la bondad de la vida activa han envejecido. Los poéticos arados, los bueyes atados a la yunta, las humeantes chimeneas, carecen de novedad.

Y si bien permanecen inalterables ciertos preceptos morales, el favor y el furor de los dioses del Olimpo, tan llevados y traidos en prosa y en verso, han tomado un tinte anacrónico. Los prodigios científicos de nuestros tiempos anulan ditirambos y paralogismos. La realidad actual sigue muy diversos senderos.

El arte vive y acusa esta mutación. La lucha en busca de lo mejor es eterna. No puede exigirse al artista de hoy, intérprete de nuevas emociones, que sienta y piense como sentían y pensaban los humanos en las épocas en que un candil alumbraba las tinieblas.

En llegando a este punto nos es forzoso traer a colación la beligerancia que nos impele sostenida durante más de medio siglo, y continuada su línea, de arranque clásico, por nuestro hijo, brazo derecho de nuestro empuje actual, infundido desde hace ya algunos años de ideas propias, que suscribimos plenamente sin renuncia alguna ni discriminación, al abrirse ante nosotros el panorama internacional del arte de la encuadernción con el cual nos hemos identificado. El fragor del combate desencadenado en los medios europeos, principalmente en las riberas del Sena, ha sido un poderoso acicate. El arte de la encuadernación no se resigna hoy a ser un quehacer cotidiano de devoción artesana. Sus anchas dimensiones, sus fogosos debates, sus errores y sus aciertos, pregonan el inquebrantable deseo de originalidad personal lanzada al viento libremente como un mensaje alegórico dirigido a las posteridad.

Libertad y disciplina en el arte de encuadernar

El designio ideológico que configura el pórtico solemne del libro —trujal de oro del arte y del pensamiento unidos— sigue latente pese a la veleidad proteica de las artes y de los siglos.

Desdeñando fanatismos tradicionales, el arte de encuadernar, exento de limitaciones, se manifiesta totalmente libre de interpretación. Esta libertad se sostiene, con más o menos empuje, según sea la verdad de su modo

peculiar de hacer que no admite arbitrarias mixtificaciones. Sinceridad técnica que da aliento y validez a los fueros de la profesión.

"Estudiad a los clásicos y después haced lo que os parezca", dijo no sé qué catedrático a sus alumnos. Esta es también la divisa formal aplicable al arte de la encuadernación respecto a su presente y a su pasado.

La orfebrería del libro reside en la encuadernación, hemos ya indicado, base sobre la que descansa la potestad del libro.

Un libro, antiguo o moderno, sin encuadernar es un libro que no ha sido terminado y se halla expuesta su desnudez a una indiferencia letal.

El libro de arte moderno, su solemnidad, es un estímulo que aviva el deseo de que la encuadernación refleje la rectitud de su contenido como obra de arte completa al amparo de su gualdrapa de piel.

Contextura y atractivos del cuero

La plasticidad inherente a la contextura fibrosa y elástica del cuero: la lisura del becerrillo, el vigoroso graneado natural que en la piel marroquí seduce por su belleza diamantina; la brillantez sedosa al tacto que la presión en frío de la plancha de acero cromado presta al cuero en la superficie del cual se destacan finuras, turgencias y suaves depresiones, salientes de moderada escultura y discreto relieve; rasgos de rigidez perpendicular a modo de columnatas; pespuntes dorados que simulan fijaciones de yuxtapuestos colores; sartas de perlas platinadas y lentejuelas; punteados de oro y plata, y la seductora frivolidad de la línea curva, que sonríe o llora en la graciosa evocación de unos rizos o de una tierna languidez. Hablamos del arte decorativo desprendido de razonamientos arcaicos.

La encuadernación resumen de ensayos previos

La encuadernación de altos vuelos debe pues, sin pedantería, mostrar rotundidad con rasgos sugerentes de habitual encanto, epifonema de me-

ditaciones y ensayos previos. La piel y el cartón subyacente se modelan cual si de barro fueran estas dos materias, fundamentos primordiales de su construcción.

Las herramientas templadas, o sea las series de filetes rectos y curvos de bronce encastados en sendos mangos de madera, apretados con el puño cerrado, ciñen con acusado perfil los recovecos y realces de las poemáticas hazañas que ha forjado la imaginación. Las brillanteces del oro o del platino aferrados a trechos en la superficie de la piel que arropa al libro; la policromía breve o exuberante, las expresivas adjetivaciones del mosaico y los surcos y relieves hablan un idioma universal sin espejismos, inteligible a la vista como lo son al oído el canto de las aves o un acorde musical.

El exterior del libro debe imponer respeto

La encuadernación es lo primero que del libro se percibe, por tanto debe imponer respeto, mas no con trivialidades. Las lucubraciones del encuadernador sentado en el trono internacional del arte decorativo, así como las de los maquetistas del exterior del libro editorial, no deben rivalizar con los circunloquios y velados eufemismos de los aguafuertes y grabados, a menos que el libro sea editado con el sólo atractivo de la tipografía y el encuadernador esté en condiciones de aventurar, en figurativo o en abstracto, sugerencias alegóricas en el plano de la encuadernación como lo hace el genial pintor Philip Smith, hoy el primer encuadernador de Londres.

La encuadernación de arte, así como la encuadernación editorial, tienen el propósito ideológico de anticipar como preludio decorativo los efluvios que se desprenden del libro antes de abrir sus páginas a la luz del sol.

Este es y ha sido, con variedad de matices, el designio de un arte vivaz epígono de vetustas inquietudes. Inquietudes que en su manifestación locuaz fueron, en tiempos, modernidad. Modernidad presente, de siglo en siglo caduca, que hoy se manifiesta con sutiles irradiaciones merced al celo de artífices y al eclecticismo liberal de los eternos bibliófilos y mecenas.

Exposiciones y congresos internacionales

Cuanto hemos expuesto en términos generales se puso de manifiesto en las exposiciones de carácter internacional que organizaron la Société de la Reliure Originale de París cada cinco años a partir de 1947 y la de la Chambre Syndicale de la Reliure-Dorure de la misma ciudad en 1965; las que tuvieron lugar en Ascona (Suiza) patrocinadas por la Galeria del Bel Libro cada año a partir de 1966; las que periódicamente ha llevado a cabo la Institución Designer Bookbinders de Londres en el Victoria and Albert-Museum y la que en 1963 se celebró en Madrid con el enunciado "Encuadernadores Españoles Contemporáneos", las cuales excusan nuestras ditirámbicas disquisiciones. Estas fueron desarrolladas con amplitud en el Congreso Internacional de Maestros Encuadernadores celebrado en Estocolmo en 1966, en el que fuimos invitados y dimos a conocer las particularidades históricas del arte de la encuadernación en España. Asimismo en los congresos internacionales organizados por la "Association Internationale de Bibliophilie", con sede en París (el de 1967 tuvo lugar en Barcelona y Madrid), el arte de la encuadernación fue particularmente estudiado.

Llegamos a la actualidad.

En la Exposición de Encuadernaciones Modernas (realizadas a partir de 1967), recientemente organizada y celebrada en marzo de 1968, en el Museum of Modern Art de San Francisco de California (exposición que continuó con un mes de duración cada una en varios Estados norteamericanos del mismo año), queda plenamente demostrada la fe y la unanimidad internacional respecto al libro y a la encuadernación.

España ha hecho acto de presencia con nuestra aportación en este magno certamen. El mundo no ha dejado de dar vueltas alrededor del sol.

El arte de encuadernar sigue evolucionando a tenor de las artes plásticas, a tenor de la ciencia y a tenor de las inquietudes humanas.

EN TORNO A LA "HISTORIA DEL ARTE DE LA PINTURA", DE CEAN BERMUDEZ *

POR

FRANCISCO JOSE PORTELA SANDOVAL

A propósito de la dura crítica formulada en fecha reciente por Gaya Nuño [1] con respecto a la enorme obra manuscrita por el autor del conocido *Diccionario*, quisiéramos dar a conocer en estas líneas algunas noticias tomadas de la misma y otras relativas a su composición, en la idea de completar los datos ya publicados por Lafuente Ferrari en 1951 [2].

La *Historia del Arte de la Pintura* [3] se compone de once tomos manuscritos en su totalidad por Ceán, a excepción de la última parte del undécimo, en el que, desde la página 128, se advierte otra caligrafía diferente, cosa lógica por cuanto desde los tomos VIII y IX la letra del célebre asturiano empezaba a empeorar y en las páginas anteriores a la citada llegaba a ser ya casi ilegible. Además, si atendemos a la fecha de elaboración de cada volumen, este último carece de ella, pero hay que suponerla ya muy próxima a la del fallecimiento del escritor, acaecido en Madrid el 3 de diciembre de 1829. En forma resumida, digamos que los tres primeros tomos fueron redactados en el mismo año de 1823, ostentando en su primera página las fechas de 15 de febrero, 1 de agosto y 31 de diciembre, respectivamente. Los tres siguientes fueron escritos también en un mismo año, el de 1824, teniendo como fechas de realización las de 11 de mayo, 31 de agosto y 24 de diciembre, respectivamente. Los volúmenes séptimo y octavo fueron concluidos, a su vez, el 30 de mayo y el 30 de noviembre de 1825. Y desde entonces se advierte una menor continuidad de trabajo, cosa explicable dada la avanzada edad del autor, ya que el noveno tomo lleva fecha de 31 de marzo de 1827; el décimo, la de 1 de marzo de 1828 y el undécimo y último, como indicamos más arriba, carece de ella y su final no ha sido ya escrito directamente por don Juan Agustín.

Tras la definición inicial que Ceán formula de la Pintura como "arte de imitar sobre una superficie plana todos los obgetos visibles con el auxilio del dibujo y del colorido" (vol. I, pág. 1), el autor va pasando revista al desarrollo de la Historia de la Pintura desde la Antigüedad, adornando sus noticias con comentarios que reflejan tanto su erudita formación como su carácter y hasta su pensamiento político en no pocas ocasiones. Así alude al recurso de Timantes, el pintor griego del siglo v, de cubrir el rostro de Agamenón en el *Sacrificio de Ifigenia* para "evitar una mala representación del dolor" (I, 19) y a la tabla del griego Aetión [4] que representaba las bodas de Alejandro y Roxana, diciendo que de ella "formó Rafael de Urbino un diseño, por el qual grabó Agustín Veneciano una estampa de 13 pulgadas y media de ancho y 9 y media de alto, que yo conservo en mi colección" (I, 34). En su recorrido por la pintura del mundo clásico, intercala también alguna anécdota extemporánea como la referente a su paisano Carreño de Miranda, "que se quedaba muchas mañanas sin desayunarse, creyendo haberlo ya hecho, sin embargo de tener a la vista el chocolate, que no veía con su enagenamiento" al tomar los pinceles y ponerse ante el lienzo (I, 41). Páginas más adelante, y con motivo de indicar que Quinto Pedio [5] "hubiera sido un pintor muy aventajado como lo son generalmente los mudos y los sordos", Ceán —o Bermudo, como cariñosa y poéticamente le llamaba su íntimo amigo Jovellanos— precisa que "nuestro Goya, que Dios conserve para gloria de la pintura española, no lo fue tanto (buen pintor) hasta que perdió el oído" (I, 69), lo que, indirectamente, viene a revelarnos la admiración del escritor por la producción goyesca posterior a 1793.

Reitera luego conocer la *Historia del Arte en la Antigüedad*, de Winckelmann (I, 93) —y decimos reitera porque ya en el prólogo del *Diccionario* declara haberse servido de la obra del alemán—, y todavía en este primer volumen nos brinda una buena muestra del panorama político de la España del momento, o mejor de las dos Españas, al explicar que "no hai enemigo más destructor ni más perjudicial a la prosperidad de las ciencias y de las bellas artes, que la división de opiniones políticas. Todo

lo arruina, devilita el espíritu de los que las profesan y los precipita en la ignorancia" (I, 309).

En el volumen segundo, son menos frecuentes las alusiones del tipo de las ya indicadas y tan sólo hemos anotado como interesantes la noticia de que con motivo de haber llegado a su poder "un baxo-relieve, trabajado en cera por el mismo Torrigiano", escribió su descripción en el número 87, correspondiente al día 30 de marzo de 1822, del célebre "periódico político y literato" de Madrid titulado *El Censor*, y los extractos que publica de unas cartas de Tiziano dirigidas a Felipe II en 1552 y 1576, cartas que no utilizó en el *Diccionario* y que hacen referencia, por un lado, al envío de ciertas obras, como la *Santa Margarita* y el retrato del Rey conservado en el Museo del Prado, y, por otro, a cómo hubo de cortarse por arriba y por los lados la *Cena* hoy expuesta en los nuevos museos de El Escorial [6].

El volumen tercero es más rico en noticias contemporáneas a la misma redacción del texto, ya que, después de desahogarse explicando que no era éste "el lugar destinado para predicar sermones inútiles en un pays donde reyna la ignorancia, el orgullo y la hipocresía en materia de bellas artes" (III, 70), revela su vinculación política al absolutismo fernandino cuando dice que "mientras se escribía este último artículo —se refiere al dedicado a Juan Ridolfo Werdmuller— hoi jueves 13 de noviembre de 1823 entraba en Madrid, después de siete meses y veinte y quatro días de ausencia en Sevilla y Cádiz, nuestro monarca el Señor Don Fernando VII con su amada esposa y toda su real familia, acompañado de su tropa y de la guardia francesa que le puso en libertad y en la plenitud de su poder y autoridad. Entraba triunfante en un magnífico carro por la puerta de Atocha y después de haberse apeado en el convento de este título para dar gracias al Todopoderoso y a la Virgen Santísima, siguió por el paseo del Prado, calle de Alcalá, puerta del Sol, calles Mayor y de la Almudena a Palacio, en medio de innumerable gentío, de aclamaciones y vivas, músicas, danzas, repique general de campanas, con arcos triunfales; y con adornos vistosos en las casas no sólo de la carrera, sino también de toda

la villa, que permanecieron así cuatro días con sus noches, e iluminadas en éstas hasta las guardillas. Hubo después en los templos muchas funciones solemnes en acción de gracias, y en los teatros representaciones alusivas a ese triunfo, que fue también celebrado en toda España" (III, 354) [7].

Nada de interés hay en el tomo cuarto y tan sólo destacamos dos comentarios en el quinto. El primero alude al carácter hispano cuando refiere que ser famoso en vida es "cosa inaudita porque los hombres grandes recobran su honor después de muertos. Tales son las consequencias de los partidos. ¡Harto lo experimentamos ahora en España (año de 1824)!" (V, 93) [8]. El segundo es la afirmación, más plenamente artística, de que "Lucas Jordán causó iguales males a la Escuela Española, que Boucher a la francesa" (V, 306), juicio sólo comprensible en un historiador de aquella época nada pródiga en simpatía y alabanzas hacia las composiciones barrocas.

El volumen sexto es, indudablemente, el más rico en noticias artísticas, referidas todas a los pintores españoles de los siglos XV al XVIII y rectificando e incluso ampliando varias de ellas los datos ya expuestos en el *Diccionario*. Así precisa que, en 1416, un llamado "Maestro Enrique (pintaba) en el convento de San Francisco, de Pamplona" (VI, 9), y que "Pablo Alemán, el maestro Pedro Francés y el maestro Cristóval Español prosiguieron pintando las vidrieras de la catedral de Toledo el año de 1459" (VI, 10) [9], al tiempo que con respecto a Antonio del Rincón indica que "su maestro pudo haber sido el maestro Jorge Inglés, que residía en Guadalaxara el año de 1456" (VI, 12).

Dentro ya de los capítulos relativos a la pintura española del siglo XVI, hace la nueva precisión de que el miniaturista Fray Felipe, a quien había dedicado un artículo en el *Diccionario* [10], fue "maestro de Alonso Vázquez, de Bernardino Canderroa, de Francisco de Buitrago y del famoso Diego de Arroyo, los quales imitando a Fray Felipe enriquecieron las catedrales, monasterios y parroquias de ambas Castillas y pintaron devocionarios en vitela para príncipes y para particulares" (VI, 18), afirmando poco más adelante que los pintores burgaleses "Alonso y Andrés de Es-

pinosa (fueron) discípulos de León Picardo" (VI, 20). Ofrece luego las noticias ya conocidas sobre la estancia italiana del extremeño Pedro de Rubiales (VI, 35) y al aludir a Gaspar Becerra indica que, a lo expuesto en el *Diccionario* [11], "solamente se debe añadir aquí una tabla que pintó para el convento de Santa Cruz de Segovia, que representa la Magdalena penitente: figura esvelta y elegante, la que es suficiente para dar una idea cabal del mérito superior de Becerra" (VI, 41). En la misma página indica también que "Diego Pérez residía en Valladolid el año de 1564 con escuela acreditada, concurrida de muchos discípulos, especialmente de Antonio de Xerez, cuyas obras y las de su maestro están confundidas en aquella ciudad y en otros pueblos de Castilla la Vieja, con las de otros profesores de su tiempo, que sostuvieron el crédito de la Escuela Castellana" (VI, 41) [12]

Páginas más adelante, alude ampliamente a Sánchez Coello, a Luis de Carvajal y a Pantoja de la Cruz, de quienes rectifica las fechas de fallecimiento expresadas en los respectivos artículos del *Diccionario*, precisando además que fueron sepultados en las iglesias de Santiago, de la Trinidad Calzada y de San Ginés, respectivamente (VI, 48, 53 y 89). Se refiere luego a Tomás Florentino o de Florencia, que vino a España en 1580 para decorar al fresco el palacio de Alba de Tormes (VI, 53), y añade que Antonio Vera Suers [13], "castellano, pintó el año de 1585 dos buenos cuadros que representan la conversión de San Guillermo, Duque de Aquitania, y la Cena del Señor con los Apóstoles, que se colocaron el primero en la Sacristía, y el segundo en el refectorio del monasterio de Sandoval. Están firmados y bien pintados con buen dibuxo, buena composición y natural colorido" (VI, 77). Asimismo indica que Pedro Román "pudo haber sido padre de Bartolomé Román, célebre pintor castellano, por haber nacido éste en Madrid el año de 1596, quando vivía Pedro en la Corte con crédito de buen pintor y grabador en dulce" (VI, 90); y que a las obras de Mayno que se citan en el *Diccionario* "se debe añadir un cuadro grande, que está en la Real Academia de San Fernando y representa la Jura de Felipe IV" (VI, 124).

Nada importante hay en el volumen séptimo y tan sólo dos noticias en el siguiente. Una se refiere a Morto de Feltro, que "inventó el "sgraffitto", como le llaman los italianos; es una especie de pintura monocroma, ó de un solo color, y más bien un grabado en dulce. Se executa preparando una tabla de estuco o de piedra con betún negro, y dando sobre él un baño blanco. Estando así dispuesto se diseña con un puntero de hierro encima lo que se quiere, apretando en lo más obscuro de la sombra. Produce buen efecto pintoresco, si se executa con ligereza y buen gusto. Algunos quieren que haya sido el inventor Polidorio de Carabaggio, que sucedió a Morto de Feltro, y otros Andrés Feltrini ó de Cosimo, compañero ó discípulo de Morto en este género" (VIII, 136). Dato curioso por lo anecdótico es el que indica más adelante (VIII, 273) al hablar de la acusación contra Andrés Boscoli, quien había sido apresado por haber dibujado la fortaleza de Macerata. Con tal motivo, Ceán explica que "poco menos me sucedió en Sevilla un día que me puse en su plazuela a copiar la fachada principal de la Real Fábrica de Tabacos, pues estando en esta operación me prendieron los guardias, y ya iban a encerrarme, pero habiéndoles yo suplicado que me presentasen ante el Superintendente, éste, que era mi antiguo amigo, luego que me vió preso y agarrado, se echó a reír, y dió a los satélites una severa reprehensión, porque se alimentan con prender a su antojo, sin saber a quién y por qué. Yo intercedí por ellos, y el Superintendente se divirtió a mi costa, contando la prisión a los amigos".

Entre los restantes volúmenes, solamente hemos destacado dos breves noticias que se refieren a Julio Clovio, el miniaturista protector del Greco en su estancia romana. Una precisa que Ceán vio "hace años en la sacristía de la Cartuxa de Sevilla una vitela que representaba este pasage —Cristo con la cruz— de la Pasión de Cristo y decían los monges por tradición que era original de Don Julio Clovio" (X, 68) y la otra se refiere a otra vitela del mismo autor con la historia de Judit, que, tal vez, se la llevara el Príncipe de Gales en el año 1624 (X, 74).

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado merced a la «Ayuda a la Investigación» concedida al autor para realizar un estudio sobre Ceán Bermúdez y su *Diccionario*, bajo la dirección del doctor Salas Bosch, a quien agradezco todas las indicaciones que me han permitido redactar este artículo y otros que han aparecido y aparecerán en fecha próxima.

1 *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid, 1975, pág. 157.

2 Una obra inédita de Ceán Bermúdez: La «*Historia del Arte de la Pintura*», en Revista ACADEMIA, 1951, 2.º semestre, 149-243.

3 Signatura C.11; T. 3.ª/ N.º 44-54 de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

4 Aetión fue un pintor de la segunda mitad del siglo IV antes de Cristo, que se preocupó por el estudio de la luz en sus escenas de interior con temas de género y con episodios mitológicos y áulicos como las *Bodas de Alejandro y Roxana*, que parecen estar copiadas en las *Bodas Aldobrandinas* de la Pinacoteca Vaticana.

5 Quinto Pedio fue un pintor romano de tiempos de Augusto, a quien Plinio cita con grandes elogios, pero cuya carrera se vio truncada prematuramente por la muerte.

6 La *Santa Margarita* pudiera ser la conservada en el monasterio de El Escorial mejor que la n.º 445 del *Catálogo* del Museo del Prado, que parece ser de época posterior a 1552. Sobre la reducción del cuadro de la *Cena*, cf. A. ALVAREZ CABANAS: *La Ultima Cena...*, 1934.

7 Esta noticia se complementa con las ya publicadas por Lafuente Ferrari (art. cit., pág. 163) y que se refieren a la salida de Fernando VII de Madrid hacia Sevilla el 20 de marzo de 1823 y a la entrada de los Cien Mil Hijos de San Luis en la capital el día 23 de mayo del mismo año.

8 También se quejaba Ceán de los partidos políticos al tratar del Domenichino (*Historia del Arte de la Pintura*, II, 264), como ya recogió Lafuente (art. cit., 164).

9 El maestro Cristóbal tiene artículo en el *Diccionario* (V, 377), pero no se precisa su nacionalidad.

10 *Diccionario...*, II, 78-79.

11 A ella alude ya Viñaza (*Adiciones...*, II, 53), indicando que tomó la noticia de Carderera, cuando, en realidad, es original del mismo Ceán. Esta pintura parece ser la registrada en el *Catálogo* del Museo del Prado con el n.º 608.

12 Parte de la noticia aparece ya en Viñaza (*Adiciones...*, III, 251) como tomada del registro de un notario.

13 Viñaza (*Adiciones...*, IV, 34) lo llama Ambrosio y dice tomar la noticia de Carderera.

INFORMES Y COMUNICACIONES

CONVENTO DE LAS MADRES REPARADORAS, DE MADRID

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 16 de enero de 1978 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vera, Académico numerario de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor del convento de las Madres Reparadoras, en la avenida de Burgos, 14, en Madrid.

En cumplimiento del oficio de esta Real Academia, de fecha 22 de diciembre de 1977, para dictaminar sobre declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor del edificio que fue convento de las Reverendas Madres Reparadoras en Madrid, el ponente que suscribe tiene el honor de exponer:

Situación del edificio.—Se encuentra a la salida de Madrid, emplazado en las alturas de Chamartín y en la iniciación de la antigua carretera de Madrid a Burgos, hoy avenida de Burgos, núm. 14.

Sus alrededores carecen de interés, ya que empieza a quedar situado el edificio dentro de un entorno de construcciones modernas y utilitarias que se levantan sobre terrenos carentes de la más elemental belleza paisajística.

Fecha de construcción y arquitecto autor del proyecto.—Fue construido hacia el año 1927 según planos de D. Luis Bellido y González, quien por entonces era Arquitecto Jefe del Ayuntamiento de Madrid.

La fábrica del edificio.—Ocupa un gran espacio en planta, donde se sitúa la iglesia, dependencias conventuales y amplios patios.

Su planteamiento es rígidamente funcional, con objeto de resolver los programas religiosos y sociales de la comunidad religiosa que lo ocupó. Ninguna zona monumental, artística o claustral enriquece el convento. La parte que tiene mayor interés, dentro de la monotonía del conjunto, es la fábrica de la iglesia.

Están construidas todas las fábricas, a imitación de las toledanas que fueron introducidas en la villa de Madrid en el siglo XVI, a base de mampostería de piedra y verdugadas de ladrillo. Los elementos arquitectónicos en puertas, ventanas, etc.,

están formados con piedra de Colmenar y el ladrillo empleado es de tejar. Su perfecta construcción muestra su solidez y bondad de los materiales empleados.

Sin embargo, la iglesia es el elemento del conjunto conventual que ofrece, aunque relativo, un singular interés; y se destaca arquitectónicamente del resto de las fábricas. Su planta, de cruz latina y una nave con capillas, se cubre en su crucero con una cúpula sobre las clásicas pechinas. La fachada está concebida en estilo neobarroco, de composición poco exigente con los oportunos cánones que pretende imitar. Igual que en el resto del convento se observa la bondad de los materiales empleados y la buena ejecución material en todas sus partes. La banalidad del edificio que nos ocupa no precisa de mayores detalles descriptivos.

Finalmente, aunque toda obra arquitectónica tiene interés por la creación artística, social y humana que ella supone, esta que analizamos es de concepción modesta y de valor limitado.

Dictamen.—Por todo ello, y debido a su escaso interés arquitectónico, ya que no representa una arquitectura propiamente definida, ni significa un claro estilo arquitectónico madrileño, esta Real Academia se permite proponer:

1.° Que del conjunto conventual *solamente se considere digno de conservación el edificio de la iglesia, ampliado con una pequeña zona contigua de la nave situada a la derecha entrando.*

2.° *Que la iglesia sea declarada Monumento Histórico-Artístico Nacional.*

LA COSTA ORIENTAL ASTURIANA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 16 de enero de 1978 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Manuel Alvarez Buylla, Académico correspondiente en Oviedo) sobre propuesta de declaración de Paraje Pintoresco a favor de la Costa Oriental Asturiana.

Los fundamentos de la propuesta para declarar como Paraje Pintoresco la zona comprendida en la denominada Costa Oriental de Asturias se encuentran, a nuestro juicio, seriamente documentados, y el criterio aportado puede aplicarse a gran parte —si no toda— de la costa cantábrica desde el Bidasoa al Miño. El deseo de contener la acción demoledora y corrosiva de la actuación de los seres humanos contra los elementos que constituyen el contorno de la vida, está altamente justificada en este caso.

Hemos ahora de limitarnos a la zona comprendida entre los ríos Sella y Deva, en el área de su desembocadura. Es aquí donde la Naturaleza ha volcado esa extraña mezcla de aspecto bravío y de sentimiento apacible y melodioso, no exento de melancolía. Es donde confluye la unión de los escarpados riscos y las arenosas playas, sirviéndoles de ligazón la suave ondulación de colinas y laderas, concluidas en luminosos valles de reducidas dimensiones. La tierra que se baña en oleaje fiero o manso, según el momento y la época, las playas, son numerosas, de pequeño tamaño en general, en donde se unen y se destacan, en extraña paradoja, el amarillo de su arena y el verde de los prados, mojados muchas veces por el agua salada. Los acantilados rompen esa monotonía de la belleza, produciendo otra hermosa manifestación de la costa, cual es la roca al pie de la arena.

Ejemplo de todas estas variantes son las playas de Llanes, Cuevas del Mar, San Antolín de Bedón, La Franca, Ballota, Pendueles, Pó y Tayada. La relación completa de playas de esta zona figura en la propuesta que inicia este expediente.

El paisaje asturiano de la costa oriental muestra unas características que le distinguen de lo que en general se considera el paisaje asturiano de «oídas» y que mereció en tiempos lejanos la denominación de Asturias como «La Suiza española». Sin renegar de su parentesco, por así decirlo, con el resto del territorio astur, aquí el paisaje es suave, deslizado, ondulante, no extraordinariamente montañoso. No hay grandes llanuras. Los montes, aunque lejanos, ejercen su influencia.

Existen en esta zona, como se dice en la propuesta referida, los monasterios de San Antolín de Bedón y de Celorio, y los palacios de Buelna y de las Friellas. Y alcanzan una atención especial las cuevas del Pindal, de Balmori, de Bricias, de Lledías, de Barros y de la Franca. Los cascos urbanos de Llanes, de Cué, de Andrín y de Buelna aportan valiosos elementos ambientales y de ornamentación.

Dentro del expediente iniciador de esta propuesta figuran dos soluciones alternativas que hemos examinado con atención, concluyéndose, a juicio de esta Real Academia, que la más conveniente para el propósito que guía y se persigue es la propuesta que comprende la franja limitada entre el borde litoral y una línea paralela a la carretera nacional núm. 634, a 500 metros de su eje, excluyéndose los perímetros de la villa de Llanes.

La Academia considera que la mencionada Costa Oriental Asturiana sea declarada Paraje Pintoresco, estimando asimismo proponer que dicha declaración se haga extensiva a la Costa Occidental.

CONJUNTO HISTORICO-ARTISTICO DE LA CIUDAD DE SORIA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 27 de febrero de 1978 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. José Antonio Pérez-Rioja, Académico correspondiente de esta Corporación en Soria) relativo a la propuesta de declaración de Conjunto Histórico-Artístico a favor de la ciudad de Soria.

1.° Debo significar, en primer término, que la propuesta que se me remite para informe está firmada por D. Manuel Rodríguez Arcocha y fechada en junio de 1974. En el verano de ese mismo año dicho señor fue cesado por la correspondiente Dirección General como Consejero Provincial de Bellas Artes, cargo que ocupa actualmente el Sr. Director del Museo Numantino, D. José Luis Argente.

2.° La citada propuesta —objeto de este informe— está basada casi íntegramente —ya que no recoge todos sus puntos— en el *Informe* (cuya fotocopia adjunto) que fue solicitado y remitido al mismo el 8-XII-1969 y luego publicado en la Revista del Centro de Estudios Sorianos *Celtiberia*, núm. 39, enero-junio 1970, págs. 113-122.

El Sr. R. Arcocha ha «rellenado» la simple enumeración o escueta descripción de mi aludido *Informe de 1969* con algunos párrafos —a veces ligeramente recopilados— de la bibliografía local más divulgada (por ejemplo, *Soria*, de Nicolás Rabal; *Guía artística de Soria*, de Taracea-Tudela; *Guía turística de Soria*, del que suscribe, etc.).

3.° Para no exceder de la brevedad que se me aconseja y puesto que adjunto mi antes citado *Informe de 1969*, a él me remito tanto en sus «consideraciones generales» como en el «catálogo-inventario del patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Soria», permitiéndome añadir además:

a) Que considera pueden tenerse muy en cuenta los cincuenta y cinco puntos señalados en mi referido *Informe*, así como en otros posibles restos, y, en fin, de modo especial, en el entorno inmediato de los diferentes monumentos, parajes y demás puntos citados;

b) Que, con un sentido práctico —dictado por la experiencia— y a fin de obtener mayores facilidades y una mejor aceptación general (tanto por el Excelentísimo Ayuntamiento de Soria como por otros organismos y por los particulares afectados), convendrá ceñir la declaración de «Conjunto Histórico-Artístico de la ciudad» a los puntos señalados y sus entornos inmediatos como focos más o menos amplios o individualizados, puesto que abarcan —en líneas generales— a gran parte de la superficie de la misma ciudad por estar repartidos en zonas muy diversas; y

c) Que, dado el constante y progresivo deterioro del patrimonio histórico-artístico de esta ciudad —deterioro que no han logrado frenar ni el Excmo. Ayuntamiento, ni otros organismos, ni la propia Dirección General correspondiente—, me permito encarecer (a la vez que agradezco) a esa Real Academia su mayor celeridad e interés para contribuir con su autorizado consejo a que, de una parte, se salven aquellos atropellos artísticos que aún puedan tener remedio y, de otra, a que se respete, de una manera inteligente y bien orientada, lo que de tal patrimonio histórico-artístico subsiste, por fortuna, todavía.

Por todo lo expuesto la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando considera que la ciudad de Soria, *su casco antiguo,* debe ser declarado Conjunto Histórico-Artístico, deplorando las destrucciones y edificaciones modernas que desdicen del carácter artístico de la ciudad, por lo que se recomienda la promulgación de una Ordenanza especial relativa a esa zona.

CONJUNTO HISTORICO-ARTISTICO DE LA CIUDAD DE SAGUNTO (VALENCIA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 27 de febrero de 1978 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Felipe M.ª Garín y Ortiz de Taranco, Académico correspondiente de esta Corporación en Valencia) relativo a la propuesta de declaración de Conjunto Histórico-Artístico a favor de la ciudad de Sagunto (Valencia).

Dicha población, por su historia relevante, de resonancia universal, y lo glorioso de su heroico pasado, bien merece, desde este punto de vista, tal declaración, cuando además la fama pretérita se ve acompañada, como en este caso, por una presencia monumental tan importante como numerosa, con muestras de todas las sucesivas culturas, desde las primitivas y clásicas —restos megalíticos, teatro, templos, etc.—, a las medievales —templos cristianos, juderías, etc.—, y porteriores, con palacios y obras diversas del renacimiento, el barroco y demás.

Es, pues, justísima, merecida y procedente tal declaración, que, por otra parte, englobaría varios monumentos, algunos ya declarados actualmente y aún desde el siglo pasado —megalitos de la calle Sacramento, teatro greco-romano, etc.—, y, por otra parte, protegería, con la declaración conjunta, otros que, incomprensiblemente, no han obtenido aún la correspondiente confirmación oficial de su monumentalidad, especialmente la iglesia protogótica de El Salvador, uninave con portada románica y cubierta de armadura sobre arcos-diafragmas perpiaños, con cabecera poligonal

de crucería, templo cuyo expediente para la declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional se inició hace tiempo; y la notabilísima Judería, con deteriorada pero subsistente sinagoga, aparte de los restos del circo, diversas iglesias notables y el paraje bellísimo del Calvario en la falda del castillo.

Por todo ello se propone la declaración de Conjunto Monumental a toda la zona histórico-artística delimitada por una línea de rayas y puntos dobles en el plano adjunto, que se nos envía y devolvemos, y como zona de respeto la en él marcada con línea sólo de rayas, en la cual como —quizás— en el resto de la población las construcciones debieran ser controladas en altura y carácter para no desdecir del conjunto, único, de esta ciudad, todavía de gran interés monumental; control que podría ejercer la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico y Artístico, dependiente hasta ahora del Ministerio de Educación y Ciencia.

Por todo ello, esta Real Academia propone que la ciudad de Sagunto sea declarada Conjunto Histórico-Artístico, de acuerdo con las zonas delimitadas.

COLEGIATA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR EN GRANADA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 11 de junio de 1979 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Académico Correspondiente de esta Corporación en Granada Iltmo. Sr. D. Jesús Bermúdez Pareja) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor de la Colegiata de los Santos Justo y Pastor en Granada.

La importancia histórica y la categoría artística y monumental de la Colegiata de los Santos Justo y Pastor en Granada, antiguo Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, posee méritos más que suficientes para proponer su declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional.

Actualmente es objeto de una esmerada y ejemplar conservación, por lo que sorprende que no figure ya entre los monumentos de Granada declarados Monumentos Histórico-Artísticos Nacionales.

EL TEATRO CERVANTES DE MALAGA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 11 de junio de 1979 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Joaquín González Edo, Académico Correspondiente de esta

Corporación en Málaga) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor del Teatro Cervantes de Málaga.

El Teatro Cervantes de Málaga se edificó sobre el solar del antiguo «Príncipe Alfonso», que luego tuvo el nombre de «Teatro de la Libertad» a raíz de la revolución de 1868. Se incendió en 1869 y tras la destrucción total por el fuego se tomó la idea de construir uno nuevo en el mismo lugar.

El proyecto se debió al arquitecto D. Jerónimo Cuervo, que llevó la dirección de las obras comenzadas en el mismo año y terminadas en 1870 en que fue inaugurado.

El edificio está bien concebido y su construcción es de gran solidez, comprobada por no haber sufrido quebranto alguno en los seismos del año 1884.

Caracteriza su composición la primacía que se da a la sala o patio de butacas juntamente con el escenario, considerando ambos como los centros de atracción, que si uno lo tiene por el espectáculo representado en escena, lo tiene el otro por el placer de los espectadores de verse y relacionarse, gustando del ambiente y brillantez de los entreactos, que según decía Benavente al teatro se va a ver y ser visto.

Esto era propio de los teatros de aquella época, tan distintos de los actuales que aun disponiendo de todos los adelantos técnicos para la realización del espectáculo y de su contemplación han perdido calor entre el público y actor.

La sala o patio de butacas engalanada por el emiciclo de los palcos, en éste de tres plantas, es de bellas porporciones y rica decoración, en la que destacan las pinturas del techo y del telón de boca, obra del famoso pintor valenciano radicado en Málaga D. Bernardo Ferrándiz.

El Teatro Cervantes como tantos otros de aquella época, finales del siglo pasado y principios de éste, recuerda una forma de vida donde se gozaba, además de los espectáculos, momentos felices y alegres en cuyo recinto se celebraban fiestas, bailes, conciertos, certámenes culturales e inclusive actos de carácter político.

Este tipo de teatros es un buen ejemplo de la arquitectura del siglo diecinueve, una solución lograda que se manifestó también en muchas otras capitales importantes.

En Málaga el Teatro Cervantes fue el mejor de la ciudad en todo sentido y hoy el único que se conserva.

Su historia es la historia de Málaga de aquella época, está en buenas condiciones de utilización, por tanto debe conservarse no ya sólo por su valor histórico y artístico como hemos indicado, sino también porque puede seguir utilizándose, acondicionando sus instalaciones, hoy muy deficientes, para lo que exige una sala de espectáculos moderna.

En consecuencia, dados los méritos indicados, que se relacionan con todo detalle

en el escrito origen de este expediente, formulado por el Ayuntamiento de Málaga, considero que merece ser calificado como Monumento Histórico-Artístico.

La Real Academia considera que el Teatro Cervantes de Málaga merece ser declarado Monumento Histórico-Artístico Provincial.

IGLESIA DE SAN LORENZO EN MURCIA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 11 de junio de 1979 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses, Académico Correspondiente de esta Corporación en Murcia) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor de la iglesia de San Lorenzo en Murcia.

El templo a que se refiere el presente escrito se emplaza en la ciudad de Murcia entre las calles de «Alejandro Seiquer», «San Lorenzo», «Saavedra Fajardo» y «Granero», ofreciendo fachada a las tres primeras.

La fábrica se levanta entre los años 1788 y 1810, según proyecto de Ventura Rodríguez con intervención de Vargas Ponce y Rejón de Silva, quien envió desde Madrid trazas de la iglesia de San Marcos. La relación del que fuera Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con Murcia no se produjo a este proyecto. Como es bien sabido Ventura Rodríguez facilitó los dibujos para ejecutar el cuerpo octogonal de coronación de la Catedral murciana e intervino en la iglesia de San Juan de Dios. En 1796 las obras del templo de San Lorenzo marchaban adelantadas. Como aparejador las dirigía Antonio Andújar.

El estilo del edificio, Neoclásico, conserva, sin embargo, algunos postulados estéticos del Barroco. La planta la componen seis elipses integradas en un conjunto cruciforme de «cruz latina». De nave única, el espacio arquitectónico queda compartimentado en tres ámbitos principales: presbiterio, crucero y nave. Aparece ésta precedida de un vestíbulo a los pies mientras otros dos espacios arropan el crucero. Vestibular, uno, correspondiente al ingreso meridional. Sin comunicación al exterior, el otro, que se utilizan en la actualidad como Capilla de la Comunión *(Véase* Plano general de planta y Sección longitudinal de alzado). Singular belleza presentan las cubiertas interiores y, en especial, la gran cúpula de planta elíptica sobre el crucero. La traza de la fachada occidental, de sobria definición neoclásica, acoge en su eje monumetal puerta adintelada con guarnición de pilastras cuyos mensulones soportan un frontón curvo. Tanto esta fachada como el paño correspondiente a la puerta me-

ridional y la cadena del ángulo SE. del edificio son de sillares de piedra de «Cabezo». El resto de la construcción ofrece fábrica de ladrillo visto.

La iglesia, consagrada el 10 de agosto del año 1809, se levantó sobre el mismo solar que ocupó otra, de estilo gótico, al parecer, que —a su vez— había sustituido a la mezquita del lugar. Arqueológicamente tal extremo no ha sido comprobado aún, a diferencia de lo acaecido con otros restos monumentales musulmanes, pertenecientes a sectores de la muralla, próximos a la iglesia que nos ocupa (Vg. Exploraciones calle de la Merced y plaza de Orcasitas).

Respecto a las obras de arte que conserva el templo de San Lorenzo Mártir, ha de reseñarse que destruidas en 1936 las cuatro esculturas en piedra de los evangelistas que ocupaban las hornacinas del crucero, labradas por Juan Guissart (h. 1730-1830), restan las tallas de la Dolorosa y Santa Rita, de Salzillo; las de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, de Fray Juan de San José (siglo XVII), y el Santísimo Cristo del Refugio, titular de la procesión nocturna del Silencio del Viernes Santo, obra de autor desconocido del siglo XVII. El Retablo Mayor, de estilo neoclásico, lo diseñó el pintor murciano José Pascual y Valls (1820-1866) por encargo del párroco Don Pedro Lucas Asencio y Pobes, que años más tarde regiría la Diócesis de Jaca.

Entre las pinturas destaca una Santa Rosa de Viterbo original de Senén Vila (h. 1650-1708).

En cuanto a las orfebrería merece especial mención la corona de la Dolorosa, en plata con punzón, de Beltri (1786).

Feligreses de la parroquia de San Lorenzo fueron el diplomático Diego Saavedra Fajardo (1584-1648), autor de *Las Empresas Políticas* y *La República Literaria*, y el pintor Nicolás Villacis (h. 1620-1694).

Por último, ha de señalarse que la iglesia de San Lorenzo queda protegida por el Decreto 423/76, de 6 de febrero de 1976 *(B. O. E.* 10-III-1976), por el cual se declara y define el Conjunto Histórico-Artístico de la ciudad de Murcia.

Por todo lo expuesto, la Academia propone que la mencionada iglesia de San Lorenzo de Murcia sea declarada Monumento Histórico-Artístico Nacional.

LA CASA DE JULIO CAMBA EN VILLANUEVA DE AROSA (PONTEVEDRA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 11 de junio de 1979 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Antonio Odriozola Pietas, Académico Correspondiente de esta Corporación en Pontevedra) relativo a la propuesta de declaración de Monu-

mento Histórico-Artístico Nacional a favor de la Casa de Julio Camba en Villanueva de Arosa (Pontevedra).

Los hermanos Francisco y Julio Camba, nacidos en la casa cuya declaración como Monumento Nacional se propone, ocupan un lugar destacado dentro de la literatura gallega de la primera mitad de este siglo, con abundante producción en castellano. Novelista el primero con estimables obras como *Los nietos de Icaro, La noche mil y dos, La revolución de Laiño, El tributo de las cien doncellas,* etc., quizá lograron mayor difusión los libros del segundo, por su condición de ameno periodista y especialmente por cultivar una faceta, la humorística, con insuperable maestría, en la década 1920-1930 en la que publicó la Editorial Espasa-Calpe *Aventuras de una peseta, Playas, ciudades y montañas, La rana viajera, Alemania, Londres, Sobre casi todo, Sobre casi nada* y otras que fueron recogidas más tarde en los 2 tomos de *Obras Completas* (Madrid, 1948). El culto a su memoria lo mantiene vivo la «Asociación de Amigos de Julio Camba», que se reúne regularmente en Madrid y de la que forman parte el ilustre Académico D. Pedro Sainz Rodríguez y otros muchos escritores y periodistas. Precisamente fue D. Pedro, con su continuo estímulo, quien consiguió que Julio Camba llegase a dar fin a una obra de las más destacadas en su abundante producción: *La casa de Lúculo* o *El arte de comer,* editada por primera vez en la C. I. A. P. (1929), que por entonces dirigía el Sr. Sainz Rodríguez, y después ampliamente difundida por la popular Colección Austral. Este librito me parece una joya sin par en la literatura gastronómica, rama escasamente cultivada en España, y digna de codearse con la famosa *Fisiología del gusto* de Brillat-Savarín, con la ventaja de ser mucho menos amazacotada y estar escrita con mayor fluidez y galanura.

Aunque el estado actual de la casa solariega de los hermanos Camba es de lamentable ruina (como puede apreciarse en las fotografías), una prudente restauración puede y debe destacar una de las más típicas edificaciones de un pazo enclavado en un núcleo urbano con su pequeño patín de acceso, empinada escalera de piedra, solana, chimenea interior con su lareira y blasón con las armas del linaje en la fachada Este, así como la antigua fachada Norte, toda en noble piedra de granito, con cierto paralelismo con el cercano pazo, en la misma Villanueva de Arosa (sólo dista unos 400 metros), en donde nació el gran Don Ramón María del Valle-Inclán. aunque en este caso la edificación está rodeada de un pequeño jardín que no existe en el pazo o casa de Julio Camba.

Por todo lo expuesto, y de acuerdo con la Memoria histórico-artística presentada por la Delegación en Pontevedra del Ministerio de Cultura, considera esta Real Academia que es procedente la declaración de *Monumento Histórico-Artístico Local* para

la mencionada Casa de Julio Camba, tanto por su valor histórico-literario, como solar de los distinguidos escritores Francisco y Julio Camba, como por su noble y adecuada edificación, una vez que sea sometida a una cuidadosa restauración que respete los valores y elementos esenciales.

ZONA ARQUEOLOGICA A FAVOR DE CARTAGENA (MURCIA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 11 de junio de 1979 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Pedro Antonio San Martín Moro, Académico Correspondiente de esta Corporación en Murcia) relativo a la propuesta de declaración de Conjunto Histórico-Artístico y una zona arqueológica a favor de Cartagena (Murcia).

El indudable valor histórico-artístico de la ciudad de Cartagena, la degradación de su ambiente urbano que se hace sentir con ritmo creciente en los últimos años y la falta de una adecuada protección de su riqueza arqueológica han motivado la propuesta de declaración para la misma de Conjunto Histórico-Artístico.

Cartagena, una de las ciudades que jugó un papel más importante en la Historia Antigua de España, asiento de la legendaria Mastia, cabeza y centro propulsor del imperio Barquida en la Península, punto clave de la conquista romana que la convirtió en una de las ciudades capitales de Hispania, sede más tarde de Convento Jurídico, no podía menos de conservar importantes testimonios arqueológicos hasta ahora poco conocidos de su pasado esplendor. En efecto la exploración sistemática que viene realizándose desde hace algunos años del subsuelo del casco antiguo ha demostrado la existencia de la planta de una importante población romana: Carthago-Nova, sobre restos de construcciones ibéricas anteriores. Ello obliga a adoptar las medidas precisas que hagan posible su total investigación y permita la conservación de algunos sectores, impidiendo la destrucción de estos restos al efectuar derribos y nuevas construcciones. Esta necesidad se hace sentir ahora con una mayor urgencia ya que el creciente ritmo de la construcción en las zonas céntricas de la ciudad, los nuevos sistemas de cimentación y la construcción de sótanos, hasta ahora prácticamente inexistentes, pone en grave peligro la supervivencia de estos importantes testimonios históricos.

En este mismo aspecto arqueológico, aunque fuera del casco antiguo, deben protegerse igualmente los entornos del monumento sepulcral romano conocido por la Torre-Ciega, y que ya fue declarado Zona Histórico-Artística por Decreto de 29 de noviembre de 1963, y el de la Necrópolis Romana de San Antón, sobre la que se

haya en construcción el Museo Arqueológico Municipal. Ambas se recogen en la propuesta.

La otra circunstancia que ha de tenerse en consideración, en el caso de Cartagena, es la notable unidad y armonía que en aspecto urbanístico y arquitectónico ofrece aún gran parte del casco antiguo de la ciudad.

A finales del siglo XIX y principios del XX, al amparo del auge comercial que produce el resurgimiento de la minería, el centro urbano de la ciudad, ocupado hasta entonces por humildes viviendas, vetustos establecimientos militares y severos conjuntos conventuales, cobra una nueva vida, convirtiéndose en animada zona residencial en la que la nueva burguesía rivaliza en levantar suntuosas mansiones.

Con edificios de gran empaque y valor arquitectónico en que se conjugan estilos eclécticos con elementos modernistas, prodigándose en sus fachadas los mármoles, estucos, aplacados cerámicos polícromos, cerrajerías artísticas, elementos decorativos de piedra artificial, etc., pudiendo citarse entre ellos las casas de las familias Dorda, Aznar, Pedreño, Zapata, Maestre, Llagostera, Cervantes, Aguirre, Pascual de Riquelme, edificio del Gran Hotel, etc., todos ellos dignos de ser protegidos y conservados.

Junto a ellos se levantan edificios más modestos para viviendas de la clase media con sus características composiciones de balcones y miradores de madera pintados en blanco sobre fondos de revocos ocres o rojizos o ladrillo visto biselado de tono terroso, que acompaña y completan el conjunto con una gran unidad y armonía ambiental.

Todo este conjunto se desarrolla sin grandes cambios sobre el tejido urbano anterior, lo que da un particular encanto a muchas calles angostas y quebradas.

Este característico ambiente, que indudablemente confiere a la ciudad su personalidad, es preciso y urgente proteger en un momento en que la especulación del suelo y una marcada tendencia de la población a ocupar de nuevo el centro de la ciudad como zona residencial, desplazada en los últimos años a las nuevas urbanizaciones del Ensanche, están empezando a producir su total degradación.

Por ambas razones, salvaguardar su riqueza arqueológica y mantener su característica fisonomía urbana, la Real Academia propone se declare Conjunto Histórico-Artístico la ciudad de Cartagena con las zonas que se proponen.

CASA DE LOS MARQUESES DE LOZOYA EN SEGOVIA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 18 de junio de 1979 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Iltmo. Sr. D. Alberto García Gil, Académico Correspondiente de esta

Corporación en Segovia) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor de la Casa del Mayorazgo de Cáceres o de los Marqueses de Lozoya, en la plaza del Conde de Cheste, 5, en Segovia.

La Memoria contenida en el expediente es completa y detallada: refleja fielmente las características históricas y artísticas de la Casa, evidenciando su real importancia.

La ciudad de Segovia es rica en ejemplos de casas que merecerían declaración singular de Monumento Nacional, tanto por sus valores artísticos y tipológicos como por el mensaje histórico que contienen e incluso por el cuidado con que sus actuales propietarios las mantienen y restauran.

En este sentido, y dadas las múltiples implicaciones del tema, sería acertado promover la declaración de una serie escogida de estas casas.

En cuanto a la Casa de los Marqueses de Lozoya la declaración que se pretende tiene sobre todo una trascendencia ciudadana muy importante. A sus valores históricos y artísticos indudables, que en muchos aspectos toman singularidad tipológica, se une el recuerdo vivo y trascendente del Marqués de Lozoya. Este hecho, popularmente sentido y no solamente por los segovianos, justifica el hecho de destacar esta Casa sobre las demás, prestigiándola con una declaración que se sostiene sobre sólidos valores culturales.

En definitiva, la Real Academia considera la declaración de la Casa de los Marqueses de Lozoya conveniente y oportuna tanto por su importancia histórica como por los valores artísticos singulares que sobre ella han acumulado las diversas épocas, así como también por su relación con la figura de D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, cuya trascendencia ciudadana ha de quedar patente para las futuras generaciones como Monumento Historico-Artístico Nacional.

CASTILLO Y ENTORNO DE PALAFOLLS (BARCELONA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 18 de junio de 1979 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (ponente el Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, Académico de número de esta Corporación) relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional a favor del Castillo y entorno de Palafolls (Barcelona).

Preocupación de primer grado llega a alcanzar hoy la protección de los castillos en cuanto a la conservación e integridad de sus entornos naturales.

Es evidente que el decreto de protección y conservación de los castillos en España —Decreto del 22-IV-1949— puede verse disminuido en cuanto al espíritu de su eficacia si no se recurre rápidamente a medidas coercitivas que controlen y limiten los planes urbanísticos de inmobiliarias sin escrupulos que construyen a su antojo, sin otro interés que el suyo propio.

En su mayoría los castillos en Cataluña se hallan emplazados en lugares privilegiados y no pocas veces rodeados de una naturaleza virgen.

En Cataluña, tierra de castillos, el de Palafolls es considerado pieza relevante. Emplazado en la cima de una montaña de 161 metros de altura, desde la que domina el curso del río Tordera, el mar y la red de caminos que unen las tierras gerundenses con la capital catalana.

Inciertos sus orígenes, podríamos afirmar que hacia el siglo XIII debió de existir ya un castillo en Palafolls. Su capilla y los muros datan del siglo XII, el edificio señorial del siglo XIII y el resto del siglo XIV.

En resumen: para la mayor conservación del castillo de Palafolls y la imponente belleza de la naturaleza de su entorno habría que dictar una ley coercitiva que obligara a someter a la consideración de la Dirección General del Patrimonio Artístico todo plan y proyecto de urbanización, en su realización actual y futura, para evitar la destrucción del marco natural que lo rodea.

La Comisión de Defensa del Patrimonio y Archivo Histórico del Colegio Oficial de Cataluña incluye en el expediente unos planos bien estudiados en los que se delimita la zona de protección y respeto del castillo y de la naturaleza.

Por entender justa la solicitud de la Comisión del Patrimonio y Archivo Histórico del Colegio Oficial de Cataluña se propone a la Academia el informe favorable del expediente.

La Real Academia, de acuerdo con todo lo expuesto, propone la delimitación del entorno del mencionado Castillo de Palafolls, en los términos de referencia.

CRONICA DE LA ACADEMIA

Nombramientos

● En la sesión del 8 de enero solicitó la Comisión Nacional Española de Cooperación con la Unesco un representante de la Academia como Vocal para la Sección de Música.

● En la misma sesión se constituyó una nueva Comisión de Archivos y Bibliotecas, incorporándose a la misma el señor Lafuente Ferrari en la sesión extraordinaria del 22 de enero. A partir de esta sesión se trata frecuentemente de la incorporación de los señores Lafuente Ferrari y Azcárate a estas Comisiones respectivamente. También se da cuenta de los aspirantes a ocupar la vacante del Sr. Cort, clasificándolos por el orden siguiente: D. Fernando García Mercadal, D. Antonio Lamela Martínez y D. Manuel Manzano-Monis.

● En la sesión de 15 de enero se refiere que el Ayuntamiento madrileño solicitó un Académico para formar parte del Jurado sobre la concesión de la beca «Reina Sofía». — La Sección Musical acuerda que la Comisión de censura quede integrada por los señores Censor, Vaquero, Vassallo Parodi, Bravo y Querol.

● El 22 de enero hay una sesión extraordinaria para proveer la vacante que sucederá al Sr. Cort. Se presentaron tres propuestas, a favor de los señores García Mercadal, Lamela Martínez y D. Manuel Manzano-Monis, resultando elegido en tercera votación el primero de ellos.—En esta misma sesión se notifica que se presentó la propuesta de Académica honoraria en favor de D.ª María Luisa Caturla por los señores Moya, Conde de Yebes y Delgado en sesión extraordinaria el día 29 de este mes. Y en esta fecha resulta elegida por mayoría la Sra. Caturla para este cargo.

● En la sesión de 2 de abril se nombra a D. Alvaro Delgado representante de la Academia para el Año Internacional del Niño.

● En la sesión de 30 de abril se nombra al Sr. Lozano para formar parte del Jurado en el concurso de carteles de la corrida extraordinaria de este año.—Se da cuenta de lo acordado por la Comisión Central de Monumentos, lo cual recae sobre diez casos.—El Sr. Cervera refiere sus conversaciones con el miembro Correspondiente en Alemania con motivo de su viaje a nuestro país.

● En la sesión de 18 de junio se da cuenta de haber sido nombrado D. Fernando Chueca Goitia Presidente del Patronato de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, por lo que se acuerda felicitarle. Asimismo por la prolongada enfermedad de aquél ocupará su puesto en la mesa presidencial en sustitución suya el Conservador del Museo.—La Comisión Central de Mo-

numentos da cuenta de los veinticinco cuya enumeración se puede leer en el acta como de costumbre.

Felicitaciones

● En la sesión de 22 de enero se felicita a D. Federico Marés por haberle concedido el Premio José González de la Peña, Barón de Forna. Contesta emocionado por tan valiosa donación y se oyen sus palabras llenas de emoción evidente.

● En la sesión de 12 de marzo se felicita a D. Juan de Avalos por su elección para presidir el Círculo Bellas Artes, de la cual forman parte asimismo los señores Hidalgo de Caviedes, Blanco y Muñoz Molleda.

● En la sesión de 20 de marzo el Secretario da cuenta de una reunión celebrada por la Administración y Caligrafía conjuntamente y por unanimidad se felicita al Sr. Secretario General por la concesión de la Medalla de Oro por su intervención respecto del asunto del señor Manzorro.

● En la sesión de 4 de junio se acuerda con el Sr. Romero de Lecea el homenaje tributado a don Andrés Segovia y D. Alvaro Delgado propone se felicite a D. Alvaro Seguí por su ingreso en la Academia de Francia.

● En la sesión de 18 de junio se acuerda felicitar a otras personalidades por la entrega del Premio «Europa nuestra».

● En la sesión de 25 de junio, última del año académico, se reúne la Comisión del Taller de Reproducciones tomando acuerdos importantes—El señor Querol refiere que se aprobaron expedientes musicales los cuales afectan a variadas materias.—En esta misma sesión el Sr. Amezúa, por el Club, felicita a los señores Académicos Moreno Torroba, Rodrigo, Sainz de la Maza, Halffter y Segovia, acordándose que constara en acta la satisfacción.

Otras defunciones

● En la sesión de 20 de marzo se comunicó el fallecimiento del insigne cantante italiano Lauro Volpi en tierra valenciana, donde residía cuando se retiró de la escena para instalarse en Godella, y de esto se ocupó con gran emoción D. Leopoldo Querol. Se envía el pésame a la sobrina del difunto.

● En la sesión de 4 de junio se lee la carta de D.ª Matilde Salvador expresando su gratittud por la condolencia académica ante el fallecimiento del esposo de la misma Sr. Asencis.

Libros

● Podrían enlazarse dos publicaciones impresas en Madrid una tras otra, cuyos títulos declaran en la primera *Exposición antológica de la Academia Española de Roma (1873-1979)* y en la segunda, muy semejante a la anterior, rereferente a la promoción 1977-79 de esta misma Academia, bien memorable por su historia, debiendo su publicación al interés de Monseñor Federico Sopeña. Aparte el valor literario, se distinguen por la abundancia de grabados, incluso los musicales, y por sus páginas con variadas biografías, formas expresivas de hoy, lista de exposiciones anti-

guas y modernas, noticia de exposiciones en las antiguas salas de la Dirección General de Bellas Artes, otras noticias del Patrimonio artístico y archivos y otros temas históricos de valor positivo.

En otro volumen también de gran formato como aquel da los nombres y algunas obras reducida en su dimensión con abundante ilustración gráfica, enriqueciendo sus adiciones con variados textos musicales, lo cual hace más rica la información de ese cuaderno, estampado con igual interés y acierto que el anterior volumen. Además da noticias sobre la promoción 1977-79 en aquel establecimiento, donde se pueden ver reflejadas las reproducciones visibles de tan sugestivo ambiente artístico y donde también pueden verse reproducidas bellas manifestaciones visuales iluminadas por un ambiente de jóvenes personalidades en pro del Arte español.

● En la sesión de 22 de enero se presenta el *Catálogo* de la Exposición de Don Enrique Segura.

● En la sesión de 12 de febrero el señor Salinero cede a la Biblioteca el ejemplar que le habían regalado del *Vocabulario arquitectónico ilustrado* y que publicó la Secretaría del Patrimonio Nacional de México.

● En la sesión de 19 de febrero se detallan los libros que se dieron para la biblioteca Académica, figurando entre ellos *Goya,* por Xavier de Salas; los cinco primeros volúmenes dedicados al Museo del Prado; *Biografías de pintores asturianos,* por Ediciones Orgaz, y otros más de varios autores.

● Diego de Villanueva merece atención grande por la *Colección de papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura.* En la sesión de 13 de marzo se dice que acababa de publicar nuestra Academia una reproducción del volumen impreso en Valencia por Benito Monfort el año 1766, reproduciendo ahora en facsímil tantos ejemplares como Académicos tiene nuestra Corporación, ascendiendo en esta condiciones a cincuenta ejemplares; cada uno lleva el nombre y el número de la medalla académica. Este alarde tipográfico de buen gusto incluyó quinientos ejemplares en numeración ordinaria para divulgar así una obra de alto valor histórico, lo cual realza el interés de esta producción editada con excelente gusto y sencillez.

● En la sesión de 7 de mayo, por encargo del señor Brugalla, entrega el señor Cervera para nuestra Biblioteca un ejemplar de *La encuadernación en París.*

Donaciones

● En la sesión de 8 de enero se da cuenta del libro *Vida y obras de Benjamín Palencia;* Leopoldo Querol presenta para nuestra Biblioteca, con dedicatoria del autor D. Felipe García Ortiz de Tarancón, *Historia del Arte de Valencia,* con prólogo de Camón Aznar y bella edición de la Caja de Ahorros de Valencia. El Sr. Pérez Comendador presenta un libro de D. José M.ª Alonso Gamo sobre Zurbarán publicado por la Dirección General de Relaciones Culturales. Y D. José Hernández Díaz entrega para la Biblioteca académica la obra *Blas de Ledesma y el bodegón español,* cuyo autor es nuestro Correspondiente en Sevilla Sr. Torres Martín.— Se presenta un valiosísimo ejemplar de *Los caprichos de Goya* editado por el

señor Lafuente Ferrari, reproduciendo las ochenta estampas de la primera edición más otras cuatro complementarias con introducción y noticias.—El señor González de Amezúa presenta otras dos obras: una de ellas es *Felipe Pedrell, Acotaciones de una idea*, de D. Francisco Bonastre Bertrán, Correspondiente en Barcelona, y el del *Archivo de la Catedral de Avila*, producción de nuestro Correspondiente en La Coruña.

● En la sesión de 5 de febrero el señor Lafuente Ferrari entrega para la Biblioteca un ejemplar del *Catálogo* de la Exposición-Homenaje celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

● En la sesión de 20 de marzo el señor Salas entrega una separata, «Inéditos de Luis Peret y otras noticias sobre el mismo», aparecida en *Archivo Español de Arte*, y un ejemplar de *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*, por D. Juan Antonio Gaya Nuño, publicación de la Universidad de Puerto Rico.

● En la sesión de 30 de abril el señor Romero de Lecea da cuenta del ofrecimiento a la Academia de un busto de D. Oscar Esplá, noticia que se recibe con gratitud.

● En la sesión de 7 de mayo se notifica su conversación con D. Augusto Esplá, el cual ofrece el busto en mármol de su padre por intermedio del señor Romero de Lecea.

● En la sesión de 14 de mayo se acuerda que, conforme a la propuesta firmada por los señores Camón Aznar, Blanco Soler y Hernández Díaz, la Medalla de Honor correspondiente al año 1979 corresponda a la Fundación Arrese.

Asuntos varios

● En la primera sesión del año 1979, celebrada el 8 de enero, se lee una carta del Sr. Director del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos referente al proyecto de Ley de Defensa y Protección de dicho Patrimonio, lo cual da lugar a una amplia deliberación.—Son numerosos, a partir de esta sesión, los expedientes de dispensa de titulación para la enseñanza de variadas materias musicales.—En aquella sesión la Comisión Administrativa se ocupa de la herencia Guitarte y la Medalla de Honor de la adquisición de las planchas Galván. — Asimismo se informa sobre un brillante homenaje al Sr. Segovia, con entrega de la Medalla de Oro de Madrid en el Teatro Real, y se comenta la Exposición de obras de D. Enrique Segura en la Galería Urbis.

● En la sesión de 15 de enero la Comisión del Museo que actualmente se celebra en Florencia pase a Roma.—En esta misma sesión, y con reiteración en otras posteriores, se vuelve a tratar de la eventual adquisición de las planchas de *La Tauromaquia*, de Goya, cuya propiedad actual es del Círculo de Bellas Artes madrileño; y el tema volverá a ser tratado en otras sesiones.—El señor Camón Aznar expone atentamente el estado de las obras que se están realizando en Zaragoza.

● En la sesión de 22 de enero pronuncia una conferencia D. Xavier de Salas sobre el tema: «Las cartas de Goya».—La Comisión Central de Monumentos examinó once expedientes, enumerados en el acta de ese día.

● En la sesión de 12 de febrero la Comisión Central de Monumentos examina quince expedientes.

● En la sesión de 5 de marzo se refiere que han concedido la Medalla de Honor a favor de la «Fundación Arrese».—Y en la misma sesión D. Juan Antonio Morales se interesa por la colocación de la lápida en homenaje a Vázquez Díaz.—El Sr. Cervera Vera da cuenta de la marcha de la revista ACADEMIA y de la constitución de un Consejo de redacción de los libros de Diego de Villanueva, uno de ellos numerario.—El Sr. Secretario se ocupa del programa previsto para la celebración del cincuentenario de la fundación de la Casa de Velázquez en Madrid y el señor Pérez Comendador subraya la gran labor desarrollada por los artistas y pensionados franceses en nuestro país.

● En la sesión de 12 de marzo el señor Sopeña relaciona la importancia de los dibujos de Carlos Marutta en la Academia de Roma.

● En la sesión de 20 de marzo el señor Querol entrega en nombre de la Academia de San Carlos de los títulos de Correspondientes a los señores Muñoz Molleda, Salas, Hernández Díaz y Cervera.—En la misma sesión el señor Monseñor Sopeña se refiere al proyecto de reformar las enseñanzas artísticas y D. Venancio Blanco expresa su viva inquietud ante la forma de plantearse aquel proyecto.

● En la sesión de 26 de marzo se reúne la Comisión celebrada de Académicos correspondientes y se acuerda celebrar otro acto análogo el día 30 de abril.—También el Sr. Secretario menciona sus gestiones para la entrega de la Medalla de Honor a la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional y se trata de la fecha en que podría celebrarse dicho acto.—En esta misma sesión el Sr. Secretario da cuenta de la reciente reunión del Patronato de la Academia de Roma, tratando de este asunto el Sr. Pérez Comendador.

● En la sesión de 2 de abril se da cuenta del despacho de nuestro Embajador en Italia sobre la inauguración de la Academia de España en Roma en la sexta Bienal Internacional de la Gráfica en Florencia, y se acuerda consignar en el acta la gratitud de la Corporación.—El Secretario de la Sección de Publicaciones, Sr. Cervera, ensalza el Indice de la revista ACADEMIA de los setenta últimos años, que fue preparado por la señorita Sofía Diéguez y precediéndole una presentación documentada del Sr. Lafuente Ferrari.—Y el Sr. González de Amezúa se congratula de la reciente recepción de D. Ernesto Halffter en el Teatro Real.

● En la sesión de 23 de abril se comenta lo referente a la Medalla de Honor, que está pendiente de entregar a varias entidades, pero el asunto sigue todavía en espera de su realización.—Se da cuenta de que el Instituto de España pasa a depender del nuevo Departamento de Universidades e Investigación.—El Sr. Romero de Lecea se adhiere al homenaje que recibió el Sr. Segovia con la intervención del Sr. Sainz de la Maza.

● En la sesión de 7 de mayo se informa con pena sobre el estado de salud del Académico Sr. Camón Aznar, dada su gravedad.—En la misma sesión se refiere a que se reunió la Comisión Central de Monumentos, dando la conformidad a nueve asuntos.

● En la sesión de 14 de mayo se informa sobre la sesión celebrada por la

Comisión de Roma y de la Exposición fotográfica de Nicolás Muller y se acuerda felicitar al Sr. Robles Piquer, antes Embajador en Roma y después Secretario de Estado, por sus desvelos en pro de aquella Academia, y felicitar a Monseñor Sopeña por haberle impuesto la Gran Cruz de Alfonso el Sabio, y al Secretario de esta Academia por haberle concedido la Encomienda del mismo Monarca.—Ante la proximidad de la Fiesta de San Fernando se espera una sobremesa de mayor importancia que la del año anterior.—Tras esto el Sr. Director entregó el diploma de Correspondiente al Dr. Erwin Wakter Fals, profesor de la Universidad de Heidelberg, cuyos méritos y circunstancias pone de relieve el Sr. Cervera.

● Precede a esta sesión de 21 de mayo la Misa en sufragio del Sr. Camón Aznar, celebrándola el P. Agustino Félix García, y se dedican conceptos emocionales en memoria de este compañero, cuya biografía traza sucintamente nuestro Director el Sr. Moreno Torroba. Con motivo de tan dolorosa defunción se aplazan los asuntos normales para la sesión próxima.—El Director entrega el diploma de Correspondiente de Sevilla a D. Juan de Mata Carriazo, el cual expresa su gratitud con tal motivo.—El Sr. Cervera recuerda que el 25 de mayo se cumplían los veinticinco años del ingreso de D. Pascual Bravo como Académico y se consigna en el acta la satisfacción por sus labores académicas.

● En la sesión de 28 de mayo se procede, en sesión extraordinaria, a la votación de la Medalla de Honor, la cual recae sobre la Fundación Arrese de Corella. — El 30 de mayo, festividad de San Fernando, se celebra en la antigua Ermita de San Antonio de la Florida la fiesta anual de nuestra Corporación y, como de costumbre, se aplica en sufragio de los Académicos fallecidos. En aquel acto el Sr. González de Amezúa interpretó un bello programa musical, ocupando la Presidencia los Sres. Censor, Tesorero y Secretario General. Se comenzó lo anunciado interpretándose varias composiciones musicales del Padre Antonio Soler en el aniversario 250 de su nacimiento. Tras el almuerzo comenzó la sobremesa académica, brillando un acogedor ambiente e intervinieron los Sres. Hidalgo de Caviedes, Salas, Sopeña, Cervera, D. Julio Albi y Pardo Canalís.

● En la sesión de 4 de junio, reunida la Comisión de Calcografía, se destaca la creación de una Comisión especial, integrándola los Sres. Lafuente, González de Amezúa, Azcárate y Secretario.—El Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos ocupa un asiento en la Presidencia y en el despacho ordinario el Secretario de la Sección de Música, D. Leopoldo Querol, da cuenta de que esta Sección había examinado treinta y siete expedientes de dispensa de títulos. En la relación nominal aparecen las siguientes materias: dulzaina, clarinete, saxofón barítono, flauta, fagot, armonía, trompeta, trombón, aaxofón, batería, caja, percusión y fliscorno. La Academia aprueba este dictamen.—En la misma sesión se refiere que ya se había firmado el contrato de compra de las planchas de la *Tauromaquia* de Goya, expresándose la gratitud a D. Julio Albi Agero, por otra parte, por su intervención en nombre del albaceazgo de D. Fernando Gamo Guitarte y García de la Torre. — También en esta referida sesión D. Rafael Manzano Martos informa sobre una es-

pléndida colección de planchas del siglo XVII conservadas en la catedral de Sevilla que, dado su estado de abandono, exigen una cuidadosa reparación.

● En la sesión de 11 de junio pasa a informe del Sr. Amezúa un escrito referente a la inclusión del órgano de la catedral murciana en el Patrimonio Artístico Nacional.—La Comisión Central de Monumentos aprobó diecisiete expedientes que se detallan en el acta.—En esta misma sesión, tras la cual se iniciaban las vacaciones estivales, el Sr. Querol, Secretario de la Sección Musical, declara que se habían aprobado dieciséis expedientes de titulación, recayendo sobre las materias siguientes: trombón, oboe, saxofón tenor, fliscorno, trompeta, clarinete y complementarios. Esta noticia revela el interés que merecía la Sección musical, dándose con ello fin a una bella forma del arte bajo aquel aspecto, con lo cual finaliza este aspecto artístico digno de ser tenido en cuenta indudablemente.—Finalmente, el Sr. Vassallo Parodi señala el deplorable monumento a Pérez Galdós, por lo cual conviene mejorarlo cuanto antes.—La Comisión Central de Monumentos examina los veintitrés expedientes que se enumeran, según costumbre.

CRONICA DE LOS ACADEMICOS CORRESPONDIENTES

JOSE CARDUS LLANAS

Nuestro Académico correspondiente en Huesca, además de su eminente labor profesional como médico, ha realizado durante años una tarea cultural histórico-artística de considerable importancia, ya que, entre diversos e interesantes trabajos, tiene publicados 166 sobre castillos del Alto Aragón y 660 acerca del turismo en la misma región.

Una de sus últimas publicaciones, titulada *Turismo altoaragonés*, Zaragoza, 1978, editada dignamente, nos presenta las bellezas de la zona que estudia. Entre otras nos muestra las casas góticas de Longás; el gracioso pueblecito de Ulle, y el de Villanua en la vía romana de las Galias y en la ruta jacobea; las riquezas de la iglesia de Salinas de Jaca Nuevo; las bellezas del olvidado pueblo de Linás de Marcuelo; el curioso castillo de Pertusa y el de Escuer; los restos románicos de las iglesias de Barós y Mazaleón; y el puente romano de Abiego. Todo ello reseñado con brillantez y sazonado con detalles prácticos de tipo turístico.

L. C. V.

JUAN ANTONIO MARAGALL NOBLE

Dos publicaciones bellamente editadas presenta nuestro Académico correspondiente en Barcelona.

La primera, titulada *Historia de la Sala Parés*, Barcelona, Editorial Selecta 1975, lo prologa nuestro también Académico correspondiente Juan Ainaud de Lasarte, Director del Museo de Arte de Cataluña. Trata de ma-

nera exhaustiva desde la fundación de la Sala Parés en 1877 hasta el año 1975, reseñando las exposiciones celebradas en ella. Aparecen las ya clásicas de Rusiñol, Casas, Clarasó, Nonell, Anglada Camarasa, Picasso y Mir. Luego, a partir de 1925, con la renovación de la Sala, además de las exposiciones de algunos de los pintores anteriores, se mostraron lienzos de Gimeno, Serra, Rovirosa, Llavanera, Villa, Mompou, Meifren, Llimona, Pidelaserra, Gargallo y de los más importantes hasta el presente. Además se han celebrado en tan selecta Sala merecidos homenajes a Vayreda, Gaudí, Rusiñol, Canals, Llimona, Gargallo, Baixeras, Serra, Mompou y Togores. En la Sala Parés se han expuesto las colecciones Barbey, Juliá, Bosch, Uriach, Grapera, Ybarra y Plandiura. Cada uno de estos acontecimientos artísticos está bien detallado e ilustrado con acertadas reproducciones. Todo ello nos muestra la gran labor artística realizada a lo largo de casi un siglo de existencia.

La segunda, es la lujosa monografía *Emilio Grau Sala, 1911-1975*, Barcelona, Hogar del Libro, 1978. En ella estudia Maragall la biografía del artista ilustrada con acertadas reproducciones. A continuación reproduce a todo color lo que titula "La carpeta del pintor. Obra inédita", que forma una serie inestimable de bellísimas láminas que nos dan a conocer la riqueza plástica de Grau Sala.

L. C. V.

BARTOLOME MESTRE FIOL

El cuadro en el cuadro. Pacheco-Velázquez-Mazo-Manet. Palma de Mallorca, 1977, 214 pp. y 45 láms. y esquemas.

El estudio de la obra de arte trasciende la visión del especialista en esta materia. La aportación del conocimiento en otras ramas del saber abre amplias perspectivas y, de esta manera, el estudio se enriquece al ser considerada la obra de arte desde puntos de vista no acostumbrados. En este sentido nos encontramos ante un libro sumamente sugerente, que se lee y medita con verdadera fruición, ayudándonos a adentrarnos en la com-

prensión de la obra de arte. Se recrea a través de este estudio el proceso creador de la obra de arte y percibimos la complejidad que subyace bajo la forma y composición de una pintura en la que la representación o la utilización de espejos tiene una fundamental importancia. El lector queda cautivado y con los esquemas aclaratorios se nos ofrece un método de estudio en el análisis de las diversas obras pictóricas que en este trabajo se incluyen, que habrá que tenerse presente, tanto por lo que se refiere a estas obras como por la senda que abren para futuras investigaciones. A este respecto particular interés tienen los estudios dedicados a Velázquez, que constituyen el núcleo fundamental de esta excelente obra.

J. M. A.

JESUS M.ª DE AROZAMENA Y TOMAS GARBIZU

Viejas Canciones Donostiarras. Esta colección de Canciones Donostiarras editada por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián es muy completa y representa una aportación extraordinaria al folklore vasco y utilísima para los compositores que pueden en ella encontrar los motivos de inspiración para las obras que quieran imprimirles caracteres de nacionalismo y es un precioso muestrario importantísimo para que esas viejas y bellas melodías vascas no se pierdan, pues de lo contrario estaban expuestas a desaparecer.

Hay canciones a varias voces, pero las más abundantes son de canto y acompañamiento y aun alguna para piano, etc., con inmensa variedad de ritmos color, expresividad, etc., con clara autobiografía musical y magníficas fotografías, por lo que hay que felicitar a sus recopiladores y a la Caja de Ahorros de San Sebastián, que nos han sabido dotar de esta colección de inapreciable valor, enriqueciendo el ascenso musical de nuestra patria.

L. Q. R.

B I B L I O G R A F I A

LIBROS

ALFARO, ANDREU.

———. *Alfaro.* Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid, mayo-junio 1979. [Madrid]: Patronato Nacional de Museos. D. L. 1879. 42 hojas + il.—25 cms.

AMERICAN PHILOSOPHICAL SOCIETY. PHILADELPHIA.

———. *Aspects of American Liberty: Philosophical, historical and political.* Attresses presentation by The American Philosophical Society. Philadelphia, The Society, 1977. 233 págs. + il.—24 cms.

Memoirs of American Philosophical Society, vol. 118.

ARS.

——— *Hispanise: Historia Universal del Arte Hispánico.* Madrid, Plus Ultra, 1975. V + il.—28 cms.

ARTE

——— *Húngaro Contemporáneo.* Palacio de Cristal (Parque del Retiro), Madrid, mayo-junio 1979. [Madrid], Patronato Nacional de Museos, 1979. 60 págs. + láms. en neg. y col.—25 cms.

AYARRA JARNE, JOSÉ ENRIQUE.

Hilarión Eslava en Sevilla, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1874. 127 páginas + láms.—19 cms.

Colección «Art Hispalense», núm. 20.

AZCARATE Y RISTORI, JOSÉ MARÍA.

La interpretación del gótico en el Madrid del siglo XVIII, por ———. Madrid, Ayuntamiento, etc., 1978. 34 págs.—21 cms.

Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, 3.

BANCO DE ESPAÑA.—MADRID.

———. *Los billetes del Banco de España. 1782-1979.* 3.ª ed. Madrid, El Banco, 1979. XVI-419 págs. + lám. en col.—29 centímetros.

BELL, WHIFFIELD I.

The declaration of independence. Four, 1776, versions, by ———. Philadelphia, American Philosophical Society. 1976. 12 hojas.—28 cms.

BERENGUER ALONSO, MAGÍN.

El arte parietal prehistórico de la «Cueva de Llonin» (Peñamellera Alta), Asturias, por ———. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1979. 50 págs. + il. + 4 láms. plegadas en neg. y col.—28 cms.

Discurso de ingreso como miembro de número del Instituto de Estudios Asturianos.

BIBLIOTECA NACIONAL.—MADRID.

Académicos artistas. Exposición de dibujos y grabados [organizada] por la ———. Madrid, La Biblioteca, 1979. 14 hojas + 2 láms.—25 cms.

Notas biográficas redactadas por María Angeles Mazón de la Torre.

BILBAO ARISTEGUI, PABLO.

Jesús Arámbarri, por ———; fotos, Antonio de Ondárroa; dibujos, Mori Roda. [Bilbao], Caja de Ahorros de Vizcaya, 1976. 55 págs. + il. en neg. y col.—21 cms.

BRAY, WARWICK.

Eldorado: der Traum vom Gold, by ———. Hannover, Bücher-Büchner, 1979. 300 páginas + il. en negro y col.—24 cms.

BUSQUETS I MOLAS, ESTEVE.

La piel en el floklore, por ————.Vic. Colomer Munmany, 1977. 207 págs. + il.—25 cms.

CAMPOY, ANTONIO MANUEL.

Vida y obra de Genaro Lahuerta, por ————. Valencia, Vicent García, 1979. 278 págs. + il. en neg. y col.—30 cms.

CARDUS LLANAS, JOSÉ.

Turismo Altoaragonés, por ————. Zaragoza [s. n.], 1978. 183 págs. + il.—24 centímetros.

Tomo X.

CARRETE PARRONDO, JUAN.

El grabado calcográfico en la España ilustrada. Aproximación histórica: Estampas de Manuel Salvador Carmona: Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII, por ————. Madrid, Club Urbis, 1978. 64 fol. + 6 hojas de láms.—21 × 24 cms.

Editado con motivo de la exposición celebrada en el Club Urbis en noviembre de 1978.

CARRIL, BONIFACIO DEL.

El gaucho a través de la iconografía, por ————. Buenos Aires, Emece, cop., 1978. 244 págs. + il. en neg. y col.—23 centímetros.

CATURLA, MARÍA LUISA.

La verdadera fecha del retablo madrileño de San Hermenegildo, por ————. [S. l. s. n. s. a.]. 49-55 págs.—25 cms.

Es tirada aparte de *La pintura en los siglos XVII y XVIII*.

CEPEDA CALZADA, PABLO.

Los «Caprichos» de Goya, por ————. Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1974. 76 págs. + il.—22 cms.

CERVERA VERA, LUIS.

Mateo Vázquez y su adiestramiento de Secretario, por ————. Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974. 135-190 págs. + 1 lám.—24 centímetros.

Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, núm. VII.

CIEN

Los ———— años de Nicanor Piñole. [Oviedo], Caja de Ahorros de Asturias, 1977. 2 vol., 4 lám.—24 cms.

La ordenación y la selección de textos ha sido hecha por J. Villa Pastur. Contiene: I. Su vida y su entorno.—II. Antología crítica.

COLQUHOUN, ALAN.

Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayo 1962-1976, por ————. [Versión castellana de Pilar Bonet]. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 190 págs. + il.—21 cms.

Colección «Arquitectura y Crítica».

CONSERVATORIO DE MUSICA «MANUEL DE FALLA».—CÁDIZ.

————. *Memoria Académica (1970/71-1974/75)*. Cádiz, El Conservatorio, 1975. 67 págs. + il. + 2 láms.—25 cms.

CHAMOSO LAMAS, MANUEL.

Noticia necrológica: Excmo. Sr. D. Luis Menéndez-Pidal y Alvarez, por ————. La Coruña, Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 1978. 85 págs. + 1 lám.—25 cms.

Es tirada aparte de *Abrantes*, núm. 7, 1975.

DELGADO, ALVARO.

————. *Obra retrospectiva, 1962-1979*. Galería de Exposiciones del Banco de Granada. Granada, mayo-junio 1974. Granada, El Banco, 1979. 13 hojas + 10 láms. en negro y col.—22 cms.

DIBUJOS

——— *Americanos 1927-1977*. Sala de Exposiciones del Museo Español de Arte Contemporáneo (Ciudad Universitaria). Madrid, octubre-noviembre 1978. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978. 23 hojas + il.—25 cms.

DOCE

——— *ceramistas españoles: Angelina Alós, Arcadio Blasco, Lluis Castaldo* [*etc.*]. Museo Nacional de Cerámica «González Martí» de Valencia Madrid [etc.], Patronato Nacional de Museos, 1979. 62 págs. + + il. en neg. y col.—25 cms.

ESPAÑA. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

———. *Inventario de protección del Patrimonio Cultural Europeo: España, conjuntos histórico-artísticos, sitios mixtos urbano-rurales: Inventario resumido*. Madrid, La Dirección General, 1967. 109 págs. + +il.—27 cms.

EXPOSICION HOMENAJE A GABRIEL MIRO.—Alicante, 1974.

——— *en el primer centenario de su nacimiento*. Alicante, Caja de Ahorros, 1979. 12 hojas + il.—21 cms.

FALCON MARQUEZ, Teodoro.

La Catedral de Sevilla, por ———. Madrid, Fundación Juan March, 1979. 54 páginas.—21 cms.

Serie Universitaria, 94.

FREIXA, Jaume.

Josep Ll. Sert, por ———. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 243 págs. + il.—20 cms.

Colección «Estudio Paperback. Texto paralelo en español y traducción portuguesa de Orestes Rosalía.

FRIEDLANDER, Max T.

Early Netherlandish Painting, by ———. Leyden [etc.], A. W. Sijthoff [etc.], 1976. V láms.—27 cms.

GALLEGO, Julián.

El cuadro dentro del cuadro, por ———. Madrid, Cátedra, 1978. 188 págs. + il.—21 cms.

Ensayos Arte Cátedra.

GARCIA OLLOQUI, María Victoria.

«La Roldana», escultora de Cámara, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1977. 135 págs. + il. en neg. y col.—19 centímetros.

Colección «Arte Hispalense», núm. 19.

GARCIA-TREVIJANO FOS, José Antonio.

Los convenios expropiatorios. Discurso que presenta el Académico electo ——— para su ingreso como Académico de número y contestación de Luis Jordana de Pozas, 8 de mayo de 1979. Madrid, Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1979. 12 págs.—24 cms.

GAZZOTTI, Sergio.

La nuova prospettiva naturale di Ser Callij, per ———.[Módena, s. n.], 1877. 4 págs. + il.—34 cms.

GONZALEZ MIRANDA, Marina.

La familia de Pedro de Loja según sus propias anotaciones manuscritas, por ———. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978. págs. 5-12 + 1 lám. + 1 lámina pleg.—25 cms.

Es tirada aparte de *Seminario de Arte Aragonia*, XXVII-XXVIII.

GUTIERREZ MARQUEZ, Ana María.

Julio Beobide, un escultor del pueblo, por ———, prólogo de Manuel de Lecuona. San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1979. 171 págs. + il.—27 cms.

Colección «Hombres del País».

HACIA

———— *una democracia cultural.* Conferencia de ministros responsables de asuntos culturales. Consejo de Europa. [Versión de Jesús Morales Gómez]. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría Gral. Técnica, 1979. 187 págs.—19 cms.

HAUSMANN, RAOUL.

————. *La sensorialidad excéntrica.* Precedida de *Optotonítica.* Con catorce dibujos originales y una composición gráfica de Henri Chopin. [Madrid], Tres Catorce Diecisiete, [1975]. 12 hojas + 15 láms. en negro y col.—47,5 cms.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación, por ————. Sevilla [s. n.], 1979. págs. 47-62, con ilust.—24 centímetros.

Es tirada aparte del vol. I del *Homenaje al doctor Muro Orejón.*

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

————. *Más pinturas sevillanas de influjos zurbaranescos.* Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1978. 7 hojas + 15 láms.—24 cms.

Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes,* 2.ª época, núm. VI, págs. 165-176.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757) (Estudio artístico e iconográfico), por ————. Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1979. págs. 193-234 + 1 lám.—24 cms.

Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes,* 2.ª época, núm. VII.

HEUZE- JEAN-JACQUES.

Image latente présente ————. Musée des Beaux Arts de Lyon, Palais Saint Pierre, du 26 Avril au 26 Mai 1979. Lyonite Musée, 1979. 32 págs. con ilust. —29 cms.

HISTORIA DEL REY APOLONIO.

————. Anónimo medieval. Ilustrada con 10 aguafuertes de Oscar Estruga. Madrid, isa, 1975. 56 págs. + 10 láms.—50 centímetros.

Colección «Torculum», III.

HURTADO DE MENDOZA, DIEGO.

————. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.* Con una colección de once aguafuertes por Pelayo. Madrid, Arte y Bibliofilia, [1975]. 2 hojas + 40 págs. + 11 láms.—52 cms.

IGLESIAS, JOSÉ MARÍA.

De palabras parecidas y otros estigmas, por ————. [S. l., Madrid], Fernando Muñoz, 1978. 24 págs.—30 cms.

INSTITUTO DE ESPAÑA.—MADRID.

————. *Sesión conmemorativa de su fundación.* Celebrada el día 30 de enero de 1979. Madrid, El Instituto, 1979. 47 páginas.—23 cms.

INSTITUTO DE ESPAÑA.—MADRID.

————. *Sesión de apertura del curso académico 1978-79.* [Madrid], El Instituto, 1979. 46 págs.—23 cms.

JOR, FINN.

La desmitificación de la cultura, por ————. [Versión de Félix Abal García]. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1979. 167 págs.—19 cms.

KÜNG, HANS.

¿Existe Dios? Respuesta al problema de Dios en nuestro tiempo, por ————. [Traducción al castellano de J. M.ª Bravo Navalpotro]. Madrid, Cristianidad, 1979. 972 páginas.—22 cms.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Nicanor Piñole: El pintor centenario de Asturias, por ————. Gijón, Ayuntamien-

to, etc., 1978. 30 págs. con ilust.—25 cms. Monografías de Pintores Asturianos.

LEX

——— *Flavia Malacitana.* Introducción, versos y notas de Rafael León y Alfonso Canales. Nota preliminar de Alfonso G. Barrancho. Málaga, Ayuntamiento, 1979. 62 páginas, + 5 láms. pleg.—27 cms.

LINOSSIER, CLAUDIUS.

———, *dinandier (1893-1953).* [Hommage]. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1979. 55 págs. + 1 lám. en col. + ilust.—27 cms.

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

Arte Hispano-Americano: Pinturas mejicanas en Murcia, por ———. Murcia, Diputación Provincial, [1977?]. 5 hojas con ilustraciones.—32 cms.

Es tirada aparte de la revista *Murcia.*

LOPEZ PEREZ, MANUEL.

Dos temas de Jaén: Pedro Rodríguez (1847-1915), un pintor giennense en el recuerdo. Grandeza y servidumbre del Jaén monumental, por ———. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1978. 46 págs.—27 cms.

LOZANO, FRANCISCO.

Orden y claridad de un paisaje llamado Mediterráneo. Discurso de recepción del Académico D. ———. Contestación de D. Fernando Chueca Goitia. Madrid, 1978. 40 págs. + 1 hoja + láms. en col. grab.—25 cms.

LOZANO, FRANCISCO.

———. Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, mayo 1974 (S. l. Madrid) [1947]. 13 hojas + láms. en neg y col.—25 cms.

LOZANO, FRANCISCO.

———. Textos de J. A. Alfaro [y otros] (S. l. Bilbao) [La Gran Enciclopedia Vasca, 1976]. 2 hojas + 56 págs. con láms. en col. y grab.—33 cms.

MACHADO, ANTONIO.

———. *Caminos.* Con una colección de catorce litografías por Redondela. Madrid, Arte y Bibliofilia, [1975]. 2 hojas + XII páginas + 2 hojas + 14 láms.—40 cms. apaisado.

MACHADO, ANTONIO.

———. *Desde mi rincón.* Con una colección de diez litografías por B. Palencia. Madrid, Arte y Bibliofilia, [1977]. 15 hojas + 10 láms.—51,5 cms.

MASSANET, JUAN.

———. *Massanet, obra 1926-1968.* Museu Monogràfic d'Empúries l'Escala [Empuries, Patronat de les Excavacions i Museu], 1978. 10 hojas, con láms.—22,5 cms.

MAZATLAN.

———. [México], Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975. 215 págs. con ilust. + 1 mapa pleg. en col.—23 × 23 cms.

MAZON DE LA TORRE, MARÍA ANGELES.

Jusepe Leonardo y su tiempo, por ———. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977. 491 págs. + 54 láms.—24 cms. Tesis doctorales, 25.

MEDIO

——— *ambiente en España: Informe general.* Madrid, Presidencia del Gobierno, Subsecretaría de Planificación, 1977. 1.037 páginas con ilust. en neg y col.—26 cms.

MELGARES GUERRERO, JOSÉ ANTONIO.

Caravaca durante la contrarreforma española, por ——— y María Amparo Martínez Cuadrado. [Caravaca (Murcia), Ayuntamiento], 1979. 23 págs.—22 cms.

MENA MARQUES, MANUELA B.

Sobre dibujos de Carlo Maratta en colecciones madrileñas, por ————. Florenz, Kunsthistorisch Institut, 1976. págs. 225-262, con ilust.—27 cms.

Es tirada aparte de *Mittxilungen dis Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, tomo XX, 1976, cuad. 2.

MIRO, JOAN.

Homenatge a Gaudí. 100 gravats i 4 escultures recents (1978-1979) Barcelona, Galería Maeght, juny-juliol 1979, / ————. Barcelona, 1979. 10 plieg. con ilust. en neg. y col.—32 cms.

MONASTERIO, JESÚS DE.

El archivo epistolar de Don ———— (Cuarta serie). Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978. págs. 137-162..—25 cms.

Es tirada aparte de ACADEMIA, Primer semestre de 1978.

MONTESINO, BUGEO.

————. *Carajicomedia*. Ilustrada con 10 aguafuertes y viñetas de Julio Zechrisson Madrid, Gisa, 1975. IX, 47 págs. + 1 hoja + 10 láms. + grab.—50 cms.

Colección Torentum, IV.

MONTOJA, MON.

El caracol de los armaos. [Galería de Arte Propae, Casado del Alisal 5, Madrid, del 13 al 23 de octubre de 1978]. / ————. Madrid, La Galería, 1978. 8 plieg. sueltos con ilust. y láms.—24 cms.

MORANDT, GIORGIO.

————. Musée des Beaux-Arts de Lyon, Novembre-Dicembre 1978. [Lyon, 1978]. 33 hojas con ilust.—28 cms.

MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.—BRUXELLES.

————. *Personnages et paisages dans la peinture hollandaise du XVII*ème *siècle*. 17 novembre 1977-15 javier 1978 (S. l. Bruxelles, s. a., 1977). 84 págs. + 1 hoja, con láminas.—23,5 cms.

MUSIC

———— *room and acoustic*. Stockholm, Royal Swedish Academy of Music, 1977. 127 págs., con grab., 2 discos guard. en carp.—25 cms.

OLIVA ESCRIBANO, JOSÉ LUIS.

————. *Bibliografía de Madrid y su provincia*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967-69. 2 vol.—24 cms.

Biblioteca de Estudios Madrileños, IX.

OLIVERA POLL, ANA.

La enseñanza en Madrid. Análisis de una función urbana, por ————. Prólogo de Manuel Terán. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1978. 420 págs. con ilust.—24 cms.

Biblioteca de Estudios Madrileños, 23.

PASSOLA, JOSÉ M.

————. *Artesanía de la piel, encuadernaciones en Vich*. Vich, Colomer Munmany, 1968-69. 2 vol. con láms. en neg y col.—24,5 cms.

Vol. I. Siglos XII-XV. Vol. II. Siglos XVI-XX.

PINTORES

———— *y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Prólogo de Luis de Castresana. Dirección de José M.ª Martín de Retana. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978. 296 págs. con ilust en neg y col.—34 cms.

PIZZO, JOSÉ.

El escultor ————, por José Antonio Rial. Caracas, Ernesto Armitano, 1976. XXX, 104 págs. + 2 láms. en neg. y col.—22 × 23 cms.

PLATON.

———. *El mito de la caverna.* Doce aguafuertes de José Luis Verdes. Prólogo de Antonio Tovar. Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, [1977]. 83 págs. + 1 hoja + 12 láms.—54 cms.

QUADRADO, José María.

Recuerdos y bellezas de España, por ———. Láminas dibujadas del natural por F. I. Parcerisa. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977. págs. 363-529.—31 cms.

Edición facsímil del capítulo dedicado a Segovia. Edición original, Segovia, 1865.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de.

———. *Las zahurdas de Plutón.* Con una selección de diez litografías y un aguafuerte por García Ochoa. Introducción por Rafael Casariego. Madrid, Arte y Bibliofilia, [1976]. 4 hojas + 31 págs. + 2 hojas + 11 láms. en col.—52 cms.

RESUMENES

——— *de tesis doctorales.* Serie primera. Cursos académicos 1972-73, 1973-74, 1974-75. Madrid, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras, 1976. 188 págs. con ilust.—25 cms.

RIPOLL I PERELLO, Eduard.

Breu Biografía del Prof. Miguel Oliva i Prat (1922-1974), per ———. Bibliografía per Odile Ripoll. Barcelona, Diputació Provincial, Institut de Prehistoria i Arqueología, 1977. 31 págs. con ilust.—22 centímetros.

RODRIGUEZ DE LA TORRE, Pedro.

Exposición antológica del pintor gienense ——— *(1847-1915).* Museo Provincial de Jaén, mayo de 1978. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1979. 83 págs. con ilustraciones.—25 cms.

RUBIO PUERTAS, Rodrigo.

———. *Francisco Lozano.* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973. 88 páginas + 4 hojas con láms. en negro y color.—16,5 cms.

Artistas Españoles Contemporáneos.

SABRY, Mohamed.

Exposition ———. *Pastel.* [Centre Culturel Egyptien, Paris, du 8 au 30 mars 1979]. Paris, El Centre, 1979. 2 hojas.—23 cms.

SAFO.

———. *Poemas.* Traducción y prólogo por Manuel Fernández Galiano. Edición ilustrada con viñetas y 10 aguafuertes exentos de Alberto Ducc. Madrid, Gisa, 1974. 44 págs. + 10 láms. + grab.—51,5 cms.

Colección Torculum, I.

SALON DEL GRABADO Y SISTEMA DE ESTAMPACION, XXIII, 1978.—Madrid.

———. [Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978]. 43 hojas con ilust.—25 cms.

SANZ, María Jesús.

———. *Catálogo de Orfebrería de la Colegiata de Osuna.* Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1979. — 20 centímetros.

SEGURADO, Jorge.

Da Igreja Manuelina da Misericordia de Lisboa, por ——— [Lisboa], Academia Nacional de Belas-Artes, 1979. 67 págs., 38 págs. de láms.—29 cms.

SIMON-DIAZ, José.

———. *Historia del Colegio Imperial de Madrid.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952-59. 2 vols. con láms.—25,5 cms.

Biblioteca de Estudios Madrileños, I.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA NATURAL.—MADRID.

————. Volumen extraordinario del primer centenario (1871-1971). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975. vol. con ilust.—25 cms.

SOPEÑA IBAÑEZ, FEDERICO.

Problemas en la sociología de la música, por ————. Madrid, Revista de Musicología, 1978. 8 págs.—24 cms.

Separata de la *Revista de Musicología*, Volumen I, 1978, núms. 1-2, págs. 193-200.

TAMARIZ, CRISTÓBAL DE.

————. *Novelas en verso*. Edición homenaje a D. Antonio Rodríguez Moñino. Introducción de Luis Montañés Fontenla. Diez aguafuertes de Celedonio Perellón. Madrid, Gisa, 1975. 65 págs. + 1 hoja + 10 láminas + grab.—51,5 cms.

Colección Torculum, II.

TAMPICO,

————, *Madero*. [México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975]. 314 págs. con ilust. 1 mapa pleg. en col.—23 × 23 centímetros.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID.

————. *Memoria de Investigación 1974 y 1975*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, La Universidad, 1977. 405 págs.—25 cms.

UNIVERSIDAD DE MADRID. — SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA.

————. *Madrid en sus diarios*, por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid [Ordenación y clasificación por Mercedes Agulló y Cobo]. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961-72. 5 vols.—24,5 centímetros.

VEINTICINCO

———— *pregones de hogueras*. Alicante, Ayuntamiento, 1975. 126 págs. con ilust.—25 cms.

VICTORIA, TOMÁS LUIS DE.

Officium Hebdomadae Sanctae, de ————. Estudio y edición crítica por Samuel Rubio. Preámbulo de Antonio Iglesias. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1977. 331 páginas + 1 hoja.—28 cms.

WENKELHOEFER, ANTONIO.

————. *Treinta litografías sobre el Quijote*. [Edición diseñada y dirigida por Antonio Fernández y Manuel Martín Ramírez. Madrid, 1977]. 13 hojas + 30 láms.—45 centímetros.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949) ... ...

CARLO MARATTI, Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por **Víctor Manuel Nieto Alcalde** (con 30 láminas) ... .

CATALOGO DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL, por **Luis Alegre Núñez.**

CATALOGO DE LOS DIBUJOS, por **Alfonso E. Pérez Sánchez** ... ...

CATALOGO DE LAS PINTURAS, por **Fernando Labrada** ... ...

CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA por **Alfonso E. Pérez Sánchez** ... ...

CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. (Carpeta con ocho láminas grabadas, por **Galván** y texto.) ... ... Lámina suelta ... ...

CUARENTA DIBUJOS ESPAÑOLES, por **Diego Angulo Iñiguez** ... ...

DE LA PINTURA ANTIGUA, por **Francisco de Holanda** (1548) ... ...

DICCIONARIO HISTORICO de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por **D. Agustín Cean Bermúdez** y publicado por la Real Academia de San Fernando. Edición facsímil de la impresa en 1800 (6 volúmenes) ... ...

DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA, por **Jusepe Martínez,** con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por don Vicente Carderera ...

DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).

ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por **J. Muñoz Morillejo** ... ...

ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por **Oñate** ... ...

GOYA. (Carpeta de cinco láminas a todo color y texto en tres idiomas.) ... ... Lámina suelta ... ...

HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por **Fernando Araújo** ...

INVENTARIO DE LAS PINTURAS de la Real Academia, por **Alfonso E. Pérez Sánchez** ... ...

LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por **José Gabriel Navarro** ... ...

LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de **Francisco Goya.** Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.) ... ...

LOS PROVERBIOS, de **Francisco Goya.** Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.) ... ...

MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por **José Caveda.** Dos tomos ...

NECROPOLIS DE CARMONA, por **J. de la Rada y Delgado** ... ...

REJEROS ESPAÑOLES, por **Emilio Orduña y Viguri.** "Premio Guadalerzas" de la Academia:
Rústica ... ...
Encuadernado ... ...

TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por **J. de Manjarrés.**

VEINTISEIS DIBUJOS BOLOÑESES Y ROMANOS DEL SIGLO XVII, por **Alfonso E. Pérez Sánchez** ... ...

ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

Provisionalmente en CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

Abierto todo el año, de diez a una y media, excepto domingos y festivos

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 247 7921

Abierto todo el año. De octubre a junio, de once a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. De julio a septiembre, de diez a una mañana y de cuatro a siete tarde.

CALCOGRAFIA NACIONAL

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2573

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia.
Provisionalmente, Calvo Sotelo, 20. - Teléfono 276 2564

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.