

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1980

NUM. 50

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

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1980

NUM. 50

S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍAS DE LOS EXCELENTÍSIMOS SEÑORES DON JOSÉ SUBIRÁ PUIG Y DON BENJAMÍN PALENCIA PÉREZ:	
EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON JOSÉ SUBIRÁ PUIG	7
EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON BENJAMÍN PALENCIA PÉREZ	29
ENRIQUE SEGURA: <i>Retratos de nuestros Académicos</i>	41
XAVIER DE SALAS BOSCH: <i>Notas a varios retratos de Goya</i>	45
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>Salvemos El Cairo</i>	69
LUIS CERVERA VERA: <i>La modesta compilación vitruviana de Cetius Faventinus</i>	87
JUAN BASSEGODA NONELL: <i>Proyección de la figura de Gaudí</i>	107
ISADORA ROSE: <i>Sobre el retrato del General Ricardos que pintó Goya</i> ...	113
JUAN CARRETE PARRONDO: <i>Grabados de Manuel Salvador Carmona realizados en París (1752-1762)</i>	125
MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI: <i>Una utopía constructiva: Proyecto de un palacio en el Cáceres del siglo XVIII que no se llegó a realizar.</i>	159
JOAQUÍN BERCHEZ GÓMEZ: <i>Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia: Láminas del Tratado de Delineación de los Ordenes de Arquitectura</i>	187
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	209
ACTIVIDADES DE LOS ACADÉMICOS NUMERARIOS	227
CRÓNICA DE LOS ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES	235
BIBLIOGRAFÍA	259

NECROLOGIAS

DE LOS

EXCELENTISIMOS SEÑORES DON JOSE SUBIRA PUIG

Y

DON BENJAMIN PALENCIA PEREZ

EXCELENTISIMO SEÑOR DON JOSE SUBIRA PUIG



EXCMO. SR. D. JOSÉ SUBIRÁ PUIG.

DON JOSE SUBIRA

UNO de los días postreros del año que acaba de concluir fui a visitar, como de costumbre, a nuestro querido y veterano compañero D. José Subirá. Llevaba esta vez, con la felicitación navideña, el encargo de expresarle la satisfacción de la Academia por su reciente nombramiento de miembro honorario de la Sociedad Española de Musicología.

Le encontré con la cordialidad de siempre y la alegre inquietud en él habitual, llamándome sin embargo la atención su dificultad al hablar con esa penosa sensación vulgarmente calificada de lengua estropajosa, que no dejé de comentar con sus deudos a la salida. Por lo demás, recibió agradecido el saludo de la Academia y me encargó lo que aún ahora no quisiera dejar de cumplir y fue que no encontrándose bien trasladara, en su nombre, a los señores Académicos su cariñoso recuerdo, especialmente a quienes —empezando por nuestro Director— le habían felicitado, dispensándole de contestarles por escrito individualmente. Seguimos hablando, en particular de la Academia, prolongando un tanto la visita por el deseo que, al parecer, mostraba de continuarla.

Cuando salí quedé pensando una vez más en su admirable longevidad, ajeno, por supuesto, a que a los pocos días habría de volver a su casa —calle de Viriato, 35, segundo centro— con motivo de su inesperado fallecimiento, acaecido el día de Reyes, después de recibir, en la paz del Señor, los Santos Sacramentos. Había sobrepasado los noventa y siete años de edad, y aunque acusaba sensiblemente los efectos de la artrosis que venía padeciendo, complicada con la creciente pérdida de visión y del oído, la

lucidez de su mente y la viveza de su espíritu se mantenían bien pudiera decirse que inalterables.

No dejó de impresionarme que el féretro se hubiera instalado en la sala de visitas—donde tantas veces me acogiera—y en la que había podido contemplar reiteradamente un pequeño azulejo que a vía de lema heráldico mostraba expresiva leyenda:

“Mi casa es mi mundo”.

Cierto es—pensaba—que esta breve sentencia era un puro decir. Porque la casa de D. José Subirá—enriquecida, sin duda, por un valioso archivo y muy selecta biblioteca e incluso con una estrecha habitación o cuarto de trabajo en donde no faltaba la tradicional mesa de camilla, *sancta sanctorum* de su incansable laborar—podría ser su mundo, pero, en realidad, el centro, el eje, la clave de su verdadero mundo, era algo más que el limitado recinto de un hogar modesto, pues los etéreos confines de la Música—¡y ésta sí que llenaba sus ansias e inquietudes!—traspasaban los reducidos espacios de que disponía en su sencillo enclave chamberilero. Pero junto a la Música y como compartiendo la benéfica e inspirada tutela del entorno—como ahora se suele repetir—de D. José Subirá no cabe silenciar la presencia casi palpable de nuestra Academia, a la que sirvió con acendrado amor y preocupación constante. Vaya como índice expresivo el detalle de que cuando ya en estos últimos años no salía de casa, recordaba especialmente los lunes, al filo de las siete y media, que a esas horas se estaría celebrando sesión en la Academia, a la que no podía asistir por sus achaques, lo que le producía tan viva contrariedad como tristeza.

Puedo asegurarlo sin ligereza ni vacilación. El cariño de D. José Subirá a la Academia creo que era verdaderamente ejemplar. Bien merece recordarse aquí su paso por la Corporación a partir del 24 de noviembre de 1952, en que, a propuesta de D. Conrado del Campo, D. César Cort y D. Jesús Guridi, fue elegido—ya septuagenario—individuo de número cubriendo la vacante producida por fallecimiento de D. José Fornas Quadras. Unos meses después, en marzo de 1953, leía su discurso de ingreso acerca de *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, al que contestó, en nombre

de la Corporación, su Secretario Perpetuo, D. José Francés y Sánchez-Heredero. El Director entonces, D. Aniceto Marinas, le impuso la medalla número 32, la misma que, poseída primeramente por los pintores Luis Ferrant y Vicente Palmaroli, he tenido el sentimiento de recoger de manos de su viuda D.^a Camila Ventura. Después, incorporado activamente a las tareas académicas, fue elegido Secretario de la Sección de Música, sucediendo a D. Benito García de la Parra, y en 1954, cubriendo la vacante por fallecimiento de D. Andrés Ovejero, pasó a ser Bibliotecario Perpetuo hasta hace pocos años en que, como si se presintiera su pronta desaparición, vióse privado de la honorífica perpetuidad para quedar sujeto al mandato trienal que no ha llegado a cumplir. Incidencia curiosa digna de ser apostillada por el propio interesado con algún ocurrente comentario a que tan propicio se mostraba. ¡Había dejado en vida de ser perpetuo! Pero acaso nada tan elocuente al destacar la afección de D. José Subirá a la Academia como su extremada asiduidad a las sesiones, en las que alcanzó una alta cifra de asistencias, que, por otra parte, complementaría laboriosamente con su intervención en la preparación del Boletín y del Anuario.

A su vez la Academia no dejó de guardarle finas atenciones de estima y consideración, entre las que sobresalen su propuesta de concesión de la Medalla de Oro de la Villa de Madrid —a cuya entrega hube de asistir en su representación durante el pasado verano— y el homenaje tributado en 1970, celebrando en la sede propia de la calle de Alcalá una notable exposición bibliográfica precedida por una brillante velada en la que se interpretaron dos tonadillas escénicas descubiertas por D. José Subirá: *El majo y la italiana fingida*, de Blas de Laserna —al que ha dedicado una valiosa monografía nuestro querido compañero D. José Luis de Arrese—, y *Garrido enfermo y su testamento*, de Pablo Esteve.

De la extensa producción de D. José Subirá sabido es que una gran parte se centra en sus estudios e investigaciones sobre temas de Musicología, en cuyo campo alcanzó reconocida autoridad, destacando sobre todas sus obras: *La tonadilla escénica*, amplia y documentada aportación histórica, literaria y musical publicada en tres volúmenes por la Real Acade-

mia Española; *Historia y anecdotario del Teatro Real*, *Historia de la Música* (dos tomos) e *Historia de la Música Española*, editadas por Salvat y prontamente agotadas. De sus múltiples y frecuentes colaboraciones en revistas españolas y extranjeras no me es posible silenciar las destinadas a la *Revista de Ideas Estéticas*, en cuyas páginas ha dejado un espléndido conjunto de trabajos firmados con su nombre o con el seudónimo de Jesús A. Ribó, curioso anagrama personal. Por cierto que ha fallecido sin llegar a ver publicados sus dos últimos envíos: uno dedicado a D. José Camón Aznar en el número homenaje que acaba de aparecer y el otro, de inminente salida, sobre las sardanas, en sentida evocación de su tierra natal, pues como es sabido había nacido en Barcelona.

No quisiera terminar estas palabras, que traen —quiera sea modestamente— la voz y la representación de la Sección de Pintura —a la que tengo el honor de pertenecer—, sin resaltar un interesante aspecto de D. José Subirá relativo a su afición a las artes plásticas, puesta de relieve por D. José Francés en su discurso de contestación: “Ya en la primera juventud —dice— frecuentaba los museos y exposiciones con tanto fervor como las salas de conciertos”, subrayando, a la vez, la atención prestada a las representaciones artísticas en la cuidada edición de sus obras. En este sentido no he de olvidar tampoco —pues muchas veces lo he podido contemplar en su casa ocupando un lugar de preferencia— un pequeño paisaje de égloga pintado por el célebre compositor Enrique Granados —de quien es también la partitura titulada *Idili* que figura en la parte inferior—, dedicado en 12 de junio de 1889 a su amigo el famoso Apeles Mestres, a cuya muerte su albacea se lo entregó a D. José Subirá en testimonio de afectuosa estimación.

En esta hora triste de apresurado recuento de una vida amiga que acaba de apagarse, permítanme, señores Académicos, que a lo dicho anteriormente añada la memoria emocionada de quien tantas pruebas dio de ejemplar laboriosidad, de espíritu animoso, con un envidiable sentido del humor rayano a veces en la chirigota, sin caer nunca en el efectismo desconcertante de las salidas de tono, cosa impensable en él no sólo por músico, sino también por hombre sensible. Contaba las cosas como sin dar

importancia y como si no fueran con él, pero dejando en el ánimo del oyente un rastro de retardada sorpresa especialmente cuando con velada ingenuidad contaba sus propios reveses o contrariedades sufridas, precisando que en tal ocasión había sido derrotado por unanimidad o que en tal otro se había visto involuntariamente libre de menesteres burocráticos, cuando la verdad es que lo sucedido distaba mucho de haberse producido tan simplemente como pudiera entenderse. Con todo, creo que en su amor a la Academia nos deja el mejor recuerdo de su vida, por lo que bien merece fervorosa gratitud.

ENRIQUE PARDO CANALÍS

EL MAESTRO JOSE SUBIRA

SIENTO de todo corazón no estar presente en la sesión necrológica dedicada a nuestro inolvidable compañero José Subirá. En artículos periodísticos, en entrevistas de radio, me he referido con todo cariño a cómo Subirá quería a la Academia y a lo que la Academia debe a Subirá. En esta comunicación que, a petición del señor Director, dejo para ser leída quisiera destacar brevemente, dentro de la inmensa, casi inabarcable bibliografía, los temas que han contribuido no sólo a esclarecer capítulos de la historia de la música española, sino a iluminar nuevas visiones de la historia cultural.

A algunos, muy puritanos, les extrañó el título de su libro más leído: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Extrañaba lo de "anecdotario". Pues bien: en la vida cultural, incluida la misma vida política, las anécdotas en torno al teatro de ópera son enormemente significativas, pues no en vano Stendhal definió el teatro de ópera como "inmensa sala de conversación". Por eso Subirá relata minuciosamente las anécdotas y ellas nos sirven, trabadas con la más puntual historia, para reconstruir la vida madrileña del siglo XIX. Algo tan decisivo como es el paso del teatro de corte al teatro jerarquizado pero abierto al público, tiene en Subirá el más exacto historiador.

Está hoy de moda, bienvenida moda, el estudio de nuestro siglo XVIII. Afirmaciones tan categóricas como las de Ortega y Gasset sobre lo que él llama "el aplebeyamiento de nuestras clases aristocráticas", las afirmaciones de Julián Marías sobre la preocupación de nuestros "ilustrados", con Jovellanos a la cabeza, de adecentar el mundo del espectáculo y buena parte de las afirmaciones del gran libro de Andioc sobre *Teatro y sociedad en el siglo XVIII* se han visto precedidas y apoyadas por el monumental trabajo de Subirá sobre *La tonadilla escénica*.

No está muy lejana la conmemoración del centenario de Calderón de la Barca; para esa conmemoración se prepararán representaciones de

óperas y zarzuelas sobre libretos del gran dramaturgo. El primero que levanta documentalmente ese mundo, el que señala su gran importancia en el mundo del barroco, es Subirá a través de su gran trabajo sobre *La Música en la casa de Alba*.

Sería interminable esta nota. Como saben bien los señores Académicos, dentro del admirable programa de publicaciones que la Academia ha iniciado, está en prensa el último trabajo de nuestro compañero: la historia de la Sección musical de la Academia, que ha pasado por mis manos para prólogo y apéndices. En esa historia hay datos muy preciosos sobre la vida musical, pero no menos sobre la intelectual y social. Aparece claramente en esa historia la no interrumpida vida académica de nuestros investigadores musicólogos. Subirá, discípulo de Pedrell, compañero de Anglés y maestro desde sus libros de la actual Musicología española, deja para la Academia el testimonio imborrable de una vida de total entrega.

No sin temblor de pluma señalo para terminar cómo ese primado de la conciencia moral que él aprendió de su admirado Salmerón ha tenido su cadencia perfecta en una cristianísima preparación para bien morir. Quisiera que la Academia diera las gracias al M. I. S. D. Ramón González Barrón, maestro de capilla de la catedral de Madrid, que tan solícitamente ha cuidado los últimos latidos del corazón de nuestro compañero.

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

JOSE SUBIRA (1882-1980)

LA desaparición de D. José Subirá es un auténtico luto para la Musicología y la Historia de la Música. Ha sido Subirá un verdadero propulsor de los estudios musicológicos iniciados por D. Hilarión Eslava (1807-1878) en la segunda mitad del siglo XIX con su *Lira Sacro Hispana* y por Barbieri con su *Cancionero de Palacio*, pues a pesar de que su gran personalidad puede ser observada desde distintos ángulos, su principal labor se ha circunscrito a la *tonadilla* de la que ha hecho un estudio completo, perfecto y profundo en su gran obra *La tonadilla escénica*, que ha venido a coronar todo su estudio del teatro español en el siglo XVIII.

También hemos de consignar su valioso descubrimiento en el archivo del Duque de Alba del primer acto de la ópera íntegramente cantada *Celos aun del aire matan*, de Calderón y música de Juan Hidalgo, de 1660. Ha sido Subirá un investigador incansable y de una actividad extraordinaria con una base científica sólidamente adquirida en el extranjero, sobre todo en Amberes, que le permitió escrutar hasta el máximo las bibliotecas y archivos, siendo innumerables las fichas que iba recogiendo para sus ricas colecciones, que iban a ser utilizadas para sus obras de historiografía musical en número increíble, que abarcan lo mismo ediciones de carácter general que otras especializadas sobre muy diversas personalidades musicales.

Del estudio de las obras del teatro musical español a partir del siglo XVII pasó a los compositores del XVIII, en que Luis Misón restauró el espíritu nacional en lucha contra el italianismo, que empezaba a invadir nuestra música, naciendo de esta lucha la *tonadilla escénica*, que se interpretaba entre los actos o jornadas de las comedias.

Las otras facetas de su personalidad son su actividad como crítico musical en muchísimas revistas y periódicos, sobre todo recuerdo sus artículos críticos en *El Socialista*, de Madrid, de los que guardo cuidadosamente algunos a mí dedicados sobre mis conciertos. En 1917 y 1918 fue Director de la revista madrileña *Arte Musical* y colaborador de muchas

revistas extranjeras. También como conferenciante divulgó sus amplios conocimientos de estética, historia de la música y semblanzas biográficas no sólo en España, sino también en el extranjero, siendo sus críticas caracterizadas por su independencia, justicia y rectitud.

Fue también el fundador y después Secretario de la Asociación de Cultura Musical de Madrid, donde desplegó con su dinamismo una meritoria información musical en los programas de los conciertos que allí se celebraban con sus notas sobre las obras que en ellos figuraban, y tampoco olvidaré nunca mis relaciones con él en esta etapa de su vida, solicitándose para algunos conciertos, desde el primero en 1925 con el violoncellista italiano Nerio Brunelli hasta otros posteriores.

En 1953 José Subirá ingresó en esta Real Academia y todos conocen su dedicación y su gran cariño por todos nosotros y por todo cuanto aquí se discute y se acuerda y su incesante labor, que a pesar de sus años ha continuado con una vitalidad asombrosa hasta el punto que rara ha sido la sesión de nuestra Academia en la que no nos haya presentado algún nuevo trabajo investigativo o doctrinal, y editado además, con destino a la Biblioteca de nuestra Corporación. Su cargo de Bibliotecario no pudo recaer en persona más adecuada, eficaz y con preparación más completa. También como Secretario de la Sección de Música actuó siempre con admirable y justa competencia hasta cuando su avanzada edad le permitió su asistencia, siendo para mí muy difícil igualar su ejecutoria, insuperable desde todos los puntos de vista.

Por todas estas cualidades de excepción que han adornado toda su vida nuestro dolor ha sido muy intenso: la Academia se ve desposeída de un miembro de alto valor y de renombre internacional y yo personalmente he perdido un amigo y compañero a quien admiraba y seguiré admirándole y quería entrañablemente por su carácter bondadoso y jovial, de un contagioso y fino sentido del humor con quien compartí tareas como jurados de certámenes musicales, y, en fin, por su enorme valor humano, que le granjeaba el afecto, el respeto y la admiración de todo el mundo.

LEOPOLDO QUEROL ROSO

RECUERDO ENTRAÑABLE DE SUBIRA

ME creo en el deber, por mi admiración al maestro desaparecido, de dedicarle estas palabras de homenaje, aunque en su lugar lo que debiera de hacer, por mi oficio, es expresárselo en un relieve en bronce que conmemore a este gran compañero sabio y ejemplar que perdimos.

De D. José Subirá tenía espléndidas referencias: leí algunos de sus libros, así como su discurso de ingreso en esta Academia que me hizo conocer más su obra por la biografía y análisis que del mismo hizo en el de contestación D. José Francés el 22 de mayo de 1953, gran labor que en los veintisiete años siguientes no fue interrumpida y sí muy enriquecida hasta cercanas fechas de su muerte. Esperemos que de esta vida dura y ejemplar algún compañero docto dedique el espléndido estudio monográfico que se merece.

Conocí a D. José personalmente cuando, después de una llamada telefónica, concerté hacerle una visita protocolaria al ser yo presentado a la Academia. Tenía de él, como antes digo, una espléndida referencia, pues sabía que su labor era inmensa, sus libros y publicaciones le habían acreditado como hombre sabio y creador, y bajo tal impresión de aureola fui a visitarle, dejando volar mi imaginación, haciéndome preguntas de cómo sería físicamente, creándome una falsa imagen de tan importante personaje.

Mis sorpresas fueron sucediéndose, pues la calle, la escalera y su piso me hicieron preguntarme: “¿Me habré equivocado?” “¿Es posible que una gloria de España viva aquí tan modestamente?”

Llamé a la puerta y al abrir apareció ante mí un hombre delgado, de mediana estatura, con gafas gruesas y que con una abierta y cordial sonrisa y casi sin dejarme hablar me dice: “Avalos, que tal está usted... Le esperaba, tenía que salir aunque mis piernas... Pero, oígame, no debía de haberse molestado, aunque quería conocerle personalmente”. Todas esas frases me disparó ante mi enmudecimiento, pues yo sólo al abrir la puerta

le había dicho: “¿Don José Subirá?” Me hizo pasara a su casa para sentarme en su pequeña y modesta salita de recibir donde tenía un viejo piano vertical y sobre él un yeso de Beethoven y sus paredes llenas de fotografías, méritos y recuerdos.

Confieso, y es lo que quiero patentizar, que me emocionó su presencia sencilla y humana ya que mi imaginación había compuesto una falsa estampa excesivamente grandiosa de su figura y escenografía. Durante la conversación me demostró que, además de ser un gran hombre, era un prodigio de memoria y de talento: conocía todos los temas en el arte, abrumaba con sus citas, lo sabía todo. Comprendí que era errónea la figura que yo había imaginado, acababa de recibir una enorme lección de humildad y sabiduría.

No fue nuestra amistad de intimidad, pero sí leal y por mi parte de veneración hacia su figura. Guardo como un tesoro sus felicitaciones navideñas por él dibujadas y escritos fragmentos de partituras con entrañables frases hacia mí.

Es duro pensar que físicamente nos ha abandonado, pero nos ha legado el tesoro de su obra y de su ejemplo.

Perdonar, queridos compañeros de Academia, que mi recuerdo no sea erudito reflejando su labor, puesto que vosotros con más autoridad lo haréis, sólo he querido recordar al ser que me dio una gran lección que no olvidaré nunca, ésta y su constante presencia en mi recuerdo la tendré siempre en mi alma.

JUAN DE AVALOS

JOSE SUBIRA: UNA VIDA HUMILDE Y FECUNDA

POR vez primera me cumple el penoso deber de elevar mi voz en una sesión necrológica para hacerme eco del profundo duelo que siente la Academia por el fallecimiento de un querido y respetado compañero que por la sencillez de su vivir y modestia singular se granjeó la simpatía y el afecto de todos y por su infatigable labor investigadora en el campo de la musicología el gran respeto y la admiración de cuantos con seriedad se dedican a estos estudios.

Soy testigo de mayor excepción de cómo le veneran, como a “patriarca”, los musicólogos de hoy. Si bien, por otra parte, no me resulta posible atestiguar, de modo directo, su presencia en esta Real Academia. Tan sólo coincidimos como académicos, los dos, en única ocasión. Esta lo sería excepcional y solemne, puesto que fue la última sesión a la que asistió Don José Subirá y me hicisteis el honor de que fuese la primera a la que yo pudiera acudir para pronunciar mi discurso de ingreso.

Con su presencia en aquella y en otras anteriores sesiones quiso expresar, pese a las dificultades de su estado físico, de modo explícito su predilección para conmigo. Comprenderéis que en mí han quedado grabados muy hondos sentimientos para su cordial recuerdo. Pues los agravios pueden un día llegar a olvidarse, pero nunca, en corazón bien nacido, los motivos de gratitud.

No corresponde evocar a Subirá de modo similar a como lo hiciera el Marqués de Rozalejo de otro español que alcanzó longevidad parecida, el Conde de Chestre, para, entonces, poder decir: “Subirá o todo un siglo”. No pudieron ser más dispares ambas vidas. La de quien obtuvo todos los honores de: Grande de España, Capitán General y Director de la Real Academia Española, y la de nuestro benemérito compañero que, con humildad franciscana, en el primer párrafo de su discurso de ingreso en la Real

Academia de Bellas Artes se reconoce con el título que le daban sus íntimos amigos: “el hombre del rincón”,

entendiéndose por “rincón” en el presente caso no sólo el hogar donde se labora, sino el rincón donde se investiga, la biblioteca donde se estudia y el museo donde se aprende.

Discurso de ingreso en el que reiteraba tales conceptos al expresar su asombro:

por cuanto designasteis a una persona que sistemáticamente huye del mundanal ruido, en cuyo seno se engendran no pocas reputaciones fáciles y efímeras; que si algo ambiciona, es reanudar sus búsquedas históricas en lugares recónditos; que si algo solicita, es facilidades para lograr tal fin...

Para redactar brevemente estas líneas biográficas tendremos, pues, que seguir diverso camino al antes aludido. Resulta aconsejable en la presente ocasión dejarnos guiar por aquella máxima de eterna luz: “Por sus obras les conoceréis”.

En efecto, Subirá fue un trabajador infatigable. Su vida fue la del trabajo. Vida a veces difícil, en ocasiones penosa, en todo momento fecunda. Las vicisitudes, los contratiempos, las injusticias, supo vencerlas con tenacísima dedicación a la investigación y al estudio. Para las contrariedades tuvo un antídoto de pura cepa estoico-cristiana, siempre en grado ejemplar: la resignación.

Su gran amigo y patrocinador para que ingresara en la Academia, José Francés, en el discurso de contestación al de su ingreso hace de él un breve y exacto retrato:

Todo en este hombre sencillo y entusiasta, humilde en el vivir y magnífico en el trabajo, dado por entero y en soledad fecunda a mayor gloria del arte musical, está ungido de sensibilidad y de sabiduría.

Pero Francés no se olvida de referirse al ejercicio, tan reiterado por Subirá, de la virtud de la resignación. Tanto en las oposiciones a la plaza de pensionado en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma como en las a la carrera consular,

se quedó sin plaza y supo resignarse.

En el mismo sentido, debemos recordar lo que declaró el propio Subirá en un conmovedor pasaje de su artículo "Recordando a Julio Gómez":

Julio y yo desde aquellos lejanísimos días [del Conservatorio y de la Universidad], y de un modo inquebrantable, compartíamos el amor a las Bellas Artes, las ansias de cultura y un idealismo jamás enturbiado, aunque nuestras existencias caminaban por diferentes rumbos. Mientras yo era derrotado en todas cuantas oposiciones hice, triunfó él brillantemente en las primeras, por lo que siendo muy joven todavía ingresó en el Cuerpo de Bibliotecas, Archivos y Museos...

Releer este párrafo conmueve y emociona. En España, en donde la envidia se ha convertido en vicio nacional, país en el que no se tolera el triunfo ajeno y se trata por todos los medios, honestos o no, de minimizar cuando no de anular la personalidad que pueda hacer sombra, quien en semejante ambiente se comporta como lo hizo Subirá durante toda su vida debiera ser aún más ensalzado y tenido por admirable y ejemplar.

Si hemos traído en primer término tales textos y expresado las anteriores consideraciones es para destacar el excepcional valor que adquiere la prolífica obra cumplida por Subirá en circunstancias que, lejos de ser propicias, habrán conducido en casos semejantes al abatimiento y a la desesperanza.

Pero, además, esas oposiciones al Cuerpo Facultativo de Bibliotecas, paradójica y tristemente, pueden llegar a explicarnos hoy algunos aspectos vitales de Subirá mal comprendidos.

Conocí a Subirá hace más de treinta años. En la Biblioteca Nacional. Era yo muy asiduo a la Nacional y tenía y sigo teniendo gran amistad con sus directivos y bibliotecarios. Luego del trabajo, me reunía a veces con el personal de la Biblioteca para consultar o comentar temas bibliográficos. En los corrillos que formábamos en algunas ocasiones también estaba e intervenía Subirá. Se movía con tanta familiaridad en la Casa que le creí un facultativo, un directivo de la Biblioteca, tal vez ya jubilado. Francés en su discurso, en nota a pie de página, alude a esa actitud de los funcionarios facultativos de Bibliotecas que siempre guardaban suma deferencia hacia Subirá.

Lo cual probablemente podrá explicarnos, desde un punto de vista puramente humano, una honda y quizá patética satisfacción personal de Subirá, quien tenía muy a gala, durante casi cinco lustros, la de ser reconocido, de forma destacada e ininterrumpida hasta el final de su existencia, en el cargo de Académico Bibliotecario de la Real de Bellas Artes de San Fernando.

* * *

De aquel conocimiento con Subirá procedió el encargo que le hice de que seleccionase un tratado musical que pudiera incorporarse a la primera serie que patrocinaba yo de *Joyas Bibliográficas*. A esta edición se refiere José Francés en su discurso de contestación.

Al tener que redactar ahora estas líneas he vuelto a examinar y hojear el libro elegido por Subirá: *Vergel de Música*, del Bachiller Martín de Tapia Numantino. La elección del libro obedeció a la importancia que desde el punto de vista musicológico Subirá concendía a este tratado, ¿pero no cabe pensar que llegaría a influir en su decisión una cierta afinidad de criterios éticos y morales entre Tapia y Subirá?

En el prólogo que al efecto escribe declara Subirá que en el *Vergel* su autor formula severas palabras de condenación contra los soberbios,

presuntuosos o acreditados de sus personas porque la ignorancia ensoberbece y altera a los hombres, mientras que, en verdad, no están hinchados ni el sabio ni el que tiene sana doctrina.

Y ya en el texto del tratado musical del XVI su autor hace profesión de

quiérome librar de la soberbia,

por cuanto se aconseja de San Juan Crisóstomo al decir éste:

que la sciencia no causa soberbia, sino la ignorancia.

Mas luego Martín Tapia agrega las siguientes consideraciones:

El que tiene sana doctrina no está hinchado.

Lo que en las enfermedades corporales, acaesce también en las espirituales. Si un hombre veis que tiene alguna parte del cuerpo alterada, decís estar enfermo. La ignorancia ensoberbece y altera a los hombres.

Y a continuación añade la conocida sentencia:

Cuando uno fuere mayor en sciencia y dignidad —dice el Sabio— tiene mayor razón de humillarse.

* * *

Subirá nace en Barcelona el 20 de agosto de 1882 y al breve tiempo se traslada la familia a Ciudad Real por haber sido su padre destinado catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza de aquella ciudad. Queda huérfano de padre a los cinco años, por lo que Subirá y su madre deben mudarse de casa. En la que se instalaron había una librería, una imprenta y una encuadernación. Esta buena vecindad sería muy ventajosa para el espíritu despierto del joven Subirá, quien se beneficiaría de la lectura de muchos libros, así como también le proporcionó un conocimiento directo y asiduo del arte de imprimir.

En Ciudad Real termina sus estudios de bachillerato. En Madrid, en la Facultad de Derecho de la Universidad Central, obtiene el grado de Licenciado en 1904 y se doctora en 1923, mientras que en el Real Conservatorio de Música consigue en el año 1900 el Premio de Piano y en 1901 y 1904 los de Armonía y Composición respectivamente.

Inicia su tarea de compositor muy joven, de 1900 a 1904 (*Himno a Santa Cecilia*, una zarzuela: *La prueba del espejo*, *Sonata para violín y piano*, *Cuarteto para cuerda*, *Sinfonía*, etc.), pero todas estas obras juveniles fueron destruidas por el autor. Así se expresa en la "Bibliografía" publicada, a propuesta del Académico Camón Aznar, en el *Boletín de la Real Academia* en ocasión del homenaje tributado a Subirá en el año 1970.

"Bibliografía" en la que se hace referencia a toda la producción anterior a aquel año. No aparecen, como es lógico, sus *Comentarios* solicitados por mí, y publicados en 1977, a *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*, en la colección de *Viejos Libros de Música*.

Comentarios que no solamente contienen la exégesis de dichos tres tratados: *Lux Bella*, *Comento sobre Lux Bella* y *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*, sino también un importante y muy útil *Glosario de Letras, Voces y Frases arcaicas* que servirán igualmente para las sucesivas ediciones de los quince tratados musicales primeramente impresos en España a fines del siglo xv y primeros decenios del xvi que integran dicha colección. Ya que dicho *Glosario...* lo aprovechan para el estudio de todos estos tratados que escriben y publican, entre otros musicólogos: Samuel Rubio, León Tello, Ismael Fernández de la Cuesta, etc.

Entre los artículos de Subirá posteriores al año 1970 deberán citarse los numerosos que se publican bien en el *Boletín de la Real Academia*, como el ya citado *Recordando a Julio Gómez* (1974) o los *Novísimos apuntes bibliográficos de Don Jesús de Monasterio* (1972), etc.; bien en la *Revista de Ideas Estéticas: Un insigne folklorista español: García Matos* (1974), *Ante mi colección epistolar* (1976); o en el *Anuario Musical* los dedicados a *Un panorama histórico de lexicografía musical* (1971), a *Felipe Pedrell y el teatro musical español* (1973), etc.

Dada la premura exigida para la redacción de estas notas no es posible proceder con el rigor acostumbrado en la enumeración y en el detalle de los datos bibliográficos posteriores a dicho año 1970.

Cita especial merece, como muy importante, su monografía, aún en prensa, sobre la *Historia de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Sabemos que aparecerá con un prólogo escrito por Monseñor Federico Sopeña, quien ha redactado varios *Apéndices* que enriquecerán la edición. Con lo cual, además de utilísima obra de consulta, constituirá un estimulante ejemplo para otros trabajos de análogo carácter.

* * *

Con evidente acierto, la "Bibliografía" de Subirá, compilada en el año 1970, sitúa en los tres primeros apartados:

- a) Catálogos e historias musicales.
- b) Colaboración en diccionarios y enciclopedias.
- c) La tonadilla escénica.

En efecto, tanto el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (1946-1949-1951), en colaboración y con un prólogo de Monseñor Higinio Anglés, como el *Catálogo Musical de la Biblioteca Municipal de Madrid* (1965) y el muy anterior, suntuosamente editado, de *La Música de la Casa de Alba* (1927), son el fruto de un trabajo laboriosísimo y fecundo. Así lo proclaman el descubrimiento de numerosas obras desconocidas: como la ópera *Celos aun del aire matan*, con letra de Calderón y música de Hidalgo, estrenada en el año 1600 en Madrid; y la documentación original que ha permitido conocer los textos auténticos de las obras de Comella, y que a su vez le sirvió de tema para su discurso de ingreso: *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*. La importancia de este descubrimiento radica en el hecho de que las obras de Comella fueron muti-

ladas y arbitrariamente deturpadas por el censor civil y corrector de teatros de Madrid Díez González, calificado por Cotarelo y Mori de “desabrido Catón dramático”.

En el mismo grupo aparecen las tres ediciones de *Historia de la Música*, editada por Salvat (1947, 1951 y 1958). La última en cuatro volúmenes. Las dos ediciones del *Compendio* (1954, 1966). Las dos de la *Historia Universal* (1945 y 1953). La de *Música española e hispanoamericana*, *La Musique Espagnole*, etc.

En cuanto a su colaboración en *diccionarios y enciclopedias*, se citan nueve en español, cinco en francés, dos en alemán, una en italiano y una en inglés: la muy apreciada que lleva por título *Oxford New History of Music*.

Ahora bien, su gran obra, premiada y publicada por la Real Academia Española, es la que estudia *La tonadilla escénica*, en tres tomos, y pocos años más tarde se agrega otro bajo el título de *Tonadillas teatrales inéditas*. Desgraciadamente —pero conocida la apatía general no debe sorprendernos— la obra de Subirá no obtuvo inmediatamente en España la general acogida que merecía. Fueron más bien los críticos y musicólogos extranjeros quienes principalmente pusieron de manifiesto la importancia de la obra y por esta vía llegó a reconocérsele en su patria el extraordinario mérito de su fecundo trabajo.

Como dice con toda razón José Francés:

Desde entonces el nombre de Subirá entra con todos los honores en las principales historias de la música y en los principales diccionarios musicales que se publican en el extranjero.

No obstante su avanzada edad, Subirá, lo mismo que durante toda su vida, no cedió en intenso trabajo, fuera de colaboración en diarios y revistas o se tratase de autoría en libros de divulgación y biográficos, cuando no en traducciones al castellano y muy principalmente en transcripciones de tonadillas. También en otras obras de mayor empeño: *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo* —vocablo que aún no aparece

admitido por la Real Academia Española y al que Subirá dedica un denso artículo en la última edición de la *Historia de la Música*—, *Cien óperas: Autores, Personajes, Argumentos; Historia y anecdotario del Teatro Real; El Teatro del Real Palacio*, etc.

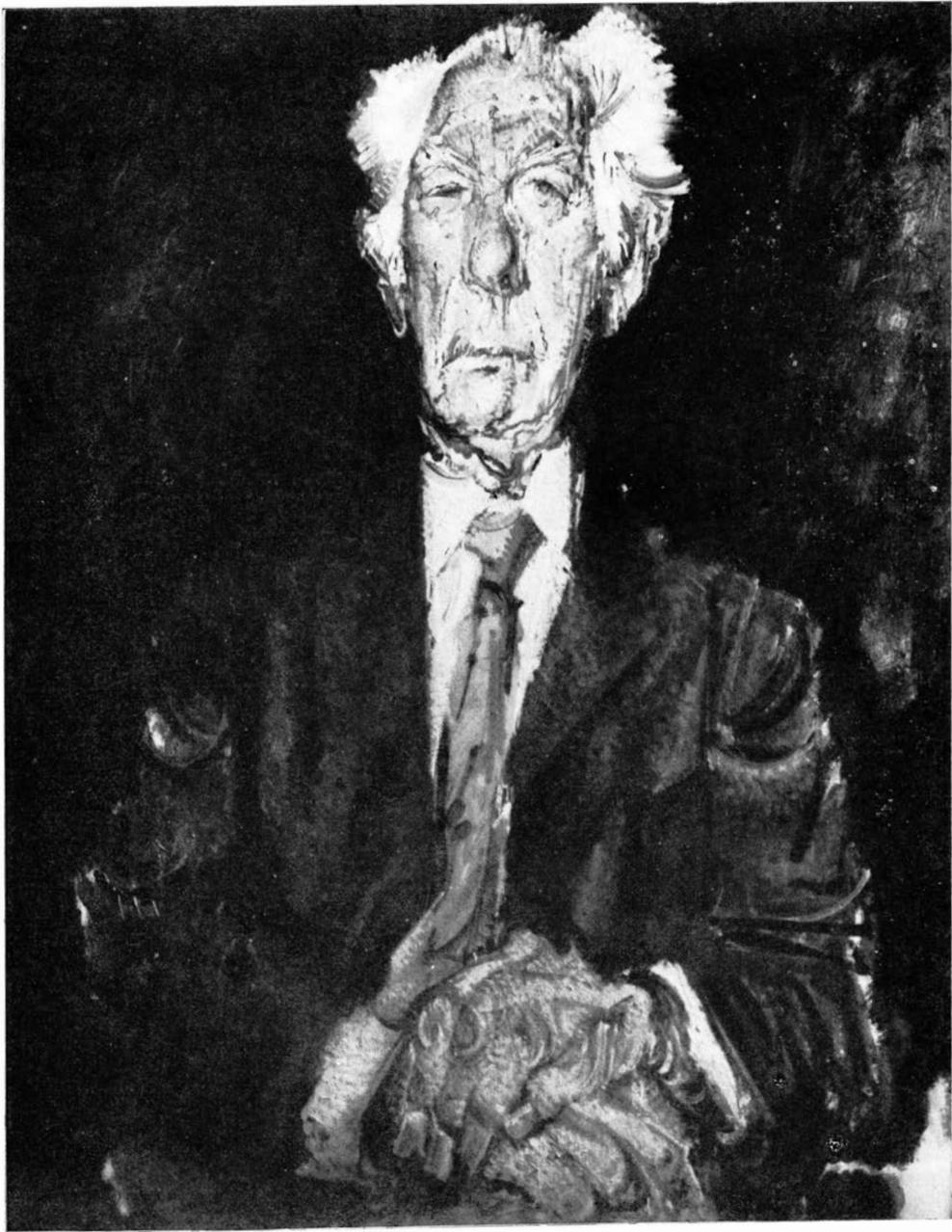
* * *

En fin. No se trata de hacer la enumeración exhaustiva de toda su obra. De toda la obra realizada por un *Hombre sin hiel*, que si bien consiguió en el extranjero el reconocimiento de su labor (Palmas Académicas y Legión de Honor en Francia, de la Corona en Bélgica, etc.), y si bien esta Real Academia, el Real Conservatorio y el Ayuntamiento de Madrid le rindieron homenaje, procuró conservar su espíritu sosegado y tranquilo, libre de intrigas y ambiciones, haciendo suyo el noble lema que tanta templanza de alma precisa para poder cumplirlo:

“Preferí sufrir la injusticia, a cometerla”.

CARLOS ROMERO DE LECEA.

EXCELENTISIMO SEÑOR DON BENJAMIN PALENCIA PEREZ



Retrato del Excmo. Sr. D. Benjamín Palencia por el Excmo. Sr. D. Alvaro Delgado.

En la sesión plenaria del día 21 de enero de 1980 el Secretario General, Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalís, al dar cuenta del fallecimiento del Excmo. Sr. D. Benjamín Palencia, pronunció las siguientes palabras:

DON BENJAMIN PALENCIA

HACE no más de siete días nos reuníamos a esta misma hora y en esta misma sala para rendir póstumo homenaje a la memoria de D. José Subirá, fallecido el día de Reyes. Todos estábamos muy lejos de pensar que al lunes siguiente habríamos de celebrar una nueva sesión necrológica, dedicada esta vez a otro ilustre Académico: el gran pintor Benjamín Palencia. Desoladora apertura del año que comienza bajo un estremecimiento de tristeza, pues en el breve plazo de unos días nos priva de dos queridos compañeros que, si dispares en su dedicación y vicisitudes, han coincidido en la lozanía de su potencia creadora y en el admirable ejemplo de su infatigable actividad.

Ciertamente, la vida de Benjamín Palencia —desde su nacimiento en Barrax (Albacete) el 7 de julio de 1894 hasta su óbito acaecido en Madrid el día 16 último— se nos presenta como un tenaz empeño de servir con absoluta entrega a su absorbente vocación.

El propio artista lo acertaría a expresar con palabras definitivas:

“La pintura es mi lenguaje natural. Entre los mil amores que me abrazan es el más grande y hermoso que tengo. Ella me da mis más grandes alegrías; me da el mejor conocimiento para guiarme en la vida. Todo lo que yo tengo me lo ha dado el arte. Es la mayor festividad del espíritu; nada hay más hermoso; nada satisface más el alma. El arte educa los sentidos y la manera de ver las cosas en la vida y en la naturaleza; es poesía pura, es goce sublime. Nada nos habla con más hermosura y grandeza. El arte nos lleva a lo más inefable y glorioso; penetrando en sus maravillas nos lleva a los mundos más nuevos de la naturaleza.”

No cabe eludir en este breve pergeño su paso por la Academia, anticipando que como gran parte de su *cursus honorum* —con el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de 1952, a la cabeza— vino a suponer un tardío pero clamoroso reconocimiento de su valía.

El 6 de diciembre de 1972 fue propuesto por D. José Camón Aznar, D. José Aguiar y D. Hipólito Hidalgo de Caviedes para cubrir la vacante producida por renuncia de D. Fernando Labrada. No fue el único candidato propuesto, pero sí el elegido el 29 de enero de 1973. La solemnidad de su recepción pública se celebró el 2 de junio de 1974 en la sede propia de la calle de Alcalá. Al discurso de ingreso —*Mi concepto y experiencia de la pintura*— contestó, en nombre de la Corporación, D. José Camón Aznar. En ocasión tan memorable recibió la medalla número 24 de manos de D. Federico Moreno Torroba, Director accidental entonces por ausencia del titular, el Marqués de Lozoya.

Muchos y sugerentes son los aspectos de la vida y obra de Benjamín Palencia que merecerían siquiera fuese una leve glosa. Deliberadamente renuncio a ello, pues me llevaría a violentar la impaciencia de todos por escuchar las intervenciones de muy distinguidos compañeros que han de llevar la voz y representación de las Secciones. Pero permítanme que cierre mis palabras recordando una curiosa anécdota que estimo sumamente expresiva.

Hace unos años, como alguien le preguntara la razón de su inveterado aislamiento, de su reiterada soledad que le hacía con frecuencia difícilmente localizable, respondió:

—“¿Por qué soy un solitario? Porque la naturaleza, los pájaros, los árboles, las piedras, el viento, el sol... me dicen lo que no me dice el hombre.”

Creo que tan bellas palabras ayudan a comprender mejor la pintura de Benjamín Palencia.

BENJAMIN PALENCIA EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Es cierto que asistió poco o casi nada; desconozco los motivos. Quizá fueron su falta de adaptación a nuestra vida académica, su temperamento retraído o su salud algo delicada; en fin, no sé.

He hablado pocas veces con él, sus palabras salían casi siempre lentas, moduladas, como ausente de su entorno; no creo que fuera pose estudiada, más bien escepticismo.

Nos hemos encontrado, en nuestra larga vida artística, varias veces en distintas competiciones, tanto en certámenes nacionales como internacionales, unas veces la balanza se vencía a su favor y otras no, pero siempre en noble lucha artística.

He seguido su trayectoria pictórica y como todos los artistas ha ido evolucionando en su técnica y temas. Recuerdo que sus primeras obras fueron siempre motivos de tipos rurales, recios, impregnados de su tierra manchega, como tallados en su propia existencia. Posteriormente abandonó la figura y se entregó por entero al paisaje, casi siempre con algunos detalles figurativos pero ya como motivo secundario; todo el interés del tema estaba en el paisaje, paisaje profundo y a su vez trágico. Sus paisajes están realizados casi de espalda a la naturaleza. Toma de ella su sugerencia y raíz, pero su realización es el color, sí, sinfonía de color. La mayoría de las veces tonos fuertes y briosos que conjugan perfectamente con una delicada y sensible gama de un exquisito refinamiento.

Sus obras no cabe duda que estuvieron muy ligadas a su propia personalidad, paisaje y autor es una misma cosa. Creo que fue fiel a la norma de Goethe, "no dejar nunca de tener un pie en la tierra, que no falte el contacto, pero siempre dispuesto al vuelo".

Ha dejado de existir un gran pintor en una tarde gris de frío invierno, muy contraria a sus cuadros llenos de color y vida, como una fiesta de la naturaleza que él tanto amó.

ENRIQUE SEGURA IGLESIAS

SOBRE BENJAMIN PALENCIA

LA extensa obra dejada por nuestro compañeros Benjamín Palencia ha sido el fruto de una larga vida en la que no hubo desfallecimiento en el mirar, en el ver y en el hacer. Fue pintor desde niño hasta su terne vejez. Su obra, copiosa y variada, presenta una clara evolución, que en sí misma manifiesta sus razones y a un tiempo: las humanas del pintor.

Esta amplia producción confirma algo que todos ustedes saben, pues lo vivieron y lo viven diariamente. Los profesores con su experiencia vital, quienes sólo somos críticos con la del mirar con afán de saber.

En la labor de un artista no cabe alcanzar plena libertad expresiva sin que, previamente, no se haya dominado el arte que se cultiva. En el pintar no cabe la posibilidad de que la turbulencia del color alcance expresión profunda si previamente no se dominó la línea, el dibujo y la composición.

La obra de Benjamín Palencia es perfecto ejemplo de lo dicho. Benjamín se reveló al público, al gran público entre el que me contaba, con la serie de dibujos de niños que acogió —caso insólito— Juan Ramón Jiménez en su colección “Índice”. Un libro de deliciosos dibujos, único como tal entre libros de versos de los mayores poetas, entonces jóvenes. Recuerden su trazo seguro, al que la humildad no abandonó: una humildad —tanto en los representados como en la manera de hacer— expresada sin rubor por el artista.

Desde ellos, desde cuanto representan en sus líneas sencillas en las que no existe la menor amañada seguridad, desde ellos llega Palencia a la suntuosidad de sus paisajes de los años 50.

Entre aquellos inicios sencillos y la estruendosa coloración de sus paisajes últimos existe una variada evolución que muestra la constante inquietud que movió al gran artista. De lo linear y sencillo llegó a lo abstracto —en esa forma de expresión fue de los primeros y él gustaba recordarlo—. Pasó por el ascético momento, en cuanto al color se refiere,

de la primera escuela de Vallecas con el escultor Alberto como compañero de exaltaciones. Los cuadros de esta época recogen lo hispano de la meseta en sus más simples manifestaciones. Plasmado, transformado con una expresividad mayor y más profunda por el uso de los colores más simples. Nuestros pardos y ocre, los negros y los blancos: el azul que los envuelve.

La guerra cortó esta evolución. La vida de Benjamín Palencia sufrió también de otros cortes. En la postguerra, tras un breve momento en el que el dibujo domina, surge, irrumpe en la obra de Palencia el pleno gusto por el color en una plena dedicación al paisaje.

Fue como un descubrimiento pánico de la belleza del mundo, basada en los colores cambiantes del paisaje, que su paleta hace, año tras año, más vigorosos y exaltados.

Tras la guerra, el reconocimiento de su persona y del valor de su obra: se entrecruza con su maestrazgo entre los jóvenes —la segunda escuela de Vallecas—, sobre la cual alguno de nuestros compañeros pudiera hablar con mayor autoridad.

A más cuenta en Palencia durante esos años el viajar por el extranjero, su descubrir Italia —un libro bien escrito da fe de esta experiencia— y el conocer, sin encogimientos ni miedos, su libertad y su poder. El conocer, él mismo, la fuerza expresiva de sus pinceles. “Mi mano es esclava de todo mi conocimiento, de todo mi sentir, de todo mi ser —dijo hace pocos años—; mi mano es una mano joven, lo más fundamental de mí”.

Una larga, una fecunda vida, la de Benjamín Palencia, que llegó a nuestra Academia ya mayor, cuando su salud y su trabajo le llevaban a pasar meses del año fuera de Madrid. Aunque su intervención en nuestras tareas de cada día no haya sido grande, quedó para siempre ligado a nosotros. Como ejemplo de lo que puede alcanzar un dibujo tan sencillo como expresivo y de lo que se puede descubrir en los anchos campos, los oscuros montes, los roquedales, las encinas, los pinos y las tierras yermas de alto colorido de nuestra España. Lo que puede lograrse cuando se poseen los conocimientos y se siente por ellos el amor entusiasta de nuestro pintor.

XAVIER DE SALAS

RECUERDO DE BENJAMIN PALENCIA

SE me solicita, en nombre de la Sección de Pintura, que me adhiera con unas palabras al duelo de la Academia por el fallecimiento de nuestro compañero Benjamín Palencia.

Debo confesar que lo que parece un atrevimiento de mi parte lo he aceptado sólo como un acto de humildad, ya que otros compañeros pintores estarían mucho más cualificados que yo para recordar la trayectoria de nuestro ilustre desaparecido. Esa trayectoria y floración posterior se produjeron en su mayor parte durante mi larga ausencia americana, y, por tanto, no perteneciendo yo a la llamada Escuela de Vallecas, ni de París, ni habiendo recibido una influencia directa de ellas, vengo forzosamente un poco en espectador y admirador tardío, no pudiendo aportar a esta evocación ni la anécdota ni la crítica.

Yo dejé allá por los años 30 a un Benjamín surrealista, lineal, perspectivo, de profundos espacios silenciosos y me encontré a un Benjamín expresionista, enamorado de la luz, proyectando explosiones de color en cielos desgarrados, desdibujando ingenuamente las figuras. Era un expresionista tanto lo que un pintor español puede serlo y un "fauve" tanto lo que su subconsciente le guiaba a ello sin proponérselo, y en esa evolución, que a mí se me antoja subterránea, ha estado siempre presente la más pura honradez y esa especie de profesión virginal ante la Naturaleza que él siempre declaraba: en cada obra suya contempla, siente y expresa la Naturaleza como un primer amor al que se entrega con un ojo inocente y sabio al mismo tiempo. A él, que quiso siempre huir de cánones y de imitaciones, no se le puede llamar un "fauve" ni tampoco un expresionista catalogable. Era y será siempre eso: Benjamín Palencia, pintor español.

Ya que obtuvo la gloria en la tierra, que Dios le dé la gloria en el cielo.

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

BENJAMIN PALENCIA

IN MEMORIAM

PIENSO que el mejor homenaje que podemos ofrecer en este acto a la memoria del que fue nuestro compañero, Benjamín Palencia, es recordar, brevemente, la evolución de su pintura, que será tanto como recordar todo su paso por la vida.

Conocí a Benjamín Palencia en el año 1925, con motivo de la primera exposición de los Artistas Ibéricos, de cuya agrupación fui uno de los fundadores. Por entonces, Benjamín Palencia era un joven de apariencia tímida con cierto gesto excluyente y altivo. Iniciaba por aquellos años su carrera artística. Son de aquel tiempo algunos retratos de gran valor expresivo, bodegones de intenso vigor cromático y paisajes todavía influidos por el impresionismo.

Benjamín Palencia marcha a Francia en 1926. No puede substraerse a las ideas y experiencias que agitan por entonces la vida artística de París y conmueve el ambiente apasionado de la Rotonde. La influencia de Picasso y especialmente de Juan Gris se hacen patente en una serie de bodegones cubistas pintados magistralmente por Palencia. Sin embargo es el genio de Cezanne el que dejará huella más profunda en su ánimo.

Al regreso de París (1928) Benjamín Palencia celebra una exposición de sus obras en el edificio de Bibliotecas y Museos que alcanza un éxito resonante. La crítica destaca, con unánime elogio, la tendencia moderna de sus paisajes, la audacia del color y la soltura de la ejecución; esto último impresiona de tal modo a un conocido escritor que llega a decir como máximo elogio: "Aquello era pintar como querer". La crítica consagra desde entonces a Benjamín Palencia como uno de los maestros del Arte de vanguardia.

El afán renovador que suscitara en Benjamín Palencia su estancia en París le lleva a penetrar en el mundo de la abstracción y del surrealismo, en franca ruptura con toda su obra anterior. Merece especial mención, en esta época, el magnífico retrato surrealista del escultor Alberto, genial

e insólito personaje del que algún día se hará una biografía sorprendente. Pero Benjamín no se detiene en su deseo de hallar nuevos horizontes para su pintura: traspasa los fondos oníricos y llega a la representación de formas extrañas que él titula “elementales” y “prehistóricas”. Esta fase de inquietud renovadora dura unos diez años.

En 1939 Benjamín Palencia retorna de sus experiencias de extrema vanguardia. Por entonces se agrupan en torno de él algunos jóvenes pintores, hoy destacados maestros, que forman la Escuela de Vallecas.

En los años cuarenta su obra parece alcanzar equilibrio y plenitud. Es la época de los paisajes de Toledo, Avila y Aranjuez, de los *Amaneceres en la Mancha*, de su famoso cuadro *Tempestad en el campo*, de los *Paisajes de la Sierra Aitana*. Esta época se caracteriza por la síntesis en la composición, la densidad de los empastes, la luminosidad y el vigor de los acordes cromáticos. Se inicia la culminación definitiva de su arte.

Benjamín Palencia fue hombre solitario, introvertido. Hizo de la pintura el único fin y razón de su vida. No era propicio a admitir críticas ajenas. Recuerdo que en 1932, con ocasión de la segunda etapa de los Ibéricos, visité el estudio de Benjamín Palencia, en unión de Angel Ferrant, para elegir los cuadros que habían de figurar en la exposición de Copenhague. (Me es grato recordar ahora que en aquella exposición los cuadros de nuestro compañero Lahuerta lograron un señalado éxito.) En el estudio del pintor coincidimos con un crítico de arte muy joven y como tal poco conocedor de la vanidad ajena. Ante un paisaje comentó: “Para usted, maestro, la realidad no cuenta”. Benjamín Palencia, con evidente enojo, contestó: “El gran Dufy, ante el mismo reproche, dijo una vez: ‘La Naturaleza, señor, es una hipótesis. Yo tengo la mía’”.

Benjamín Palencia fue un ejemplo de fe, de noble obstinación, de entrega apasionada a su labor, prendas estas que redimen sobradamente pequeñas debilidades humanas que no oscurecieron el renacimiento universal de su talento.

La Academia ha perdido un miembro preclaro al que deseamos eterno descanso.

LUIS BLANCO SOLER

RETRATOS DE NUESTROS ACADEMICOS

POR

ENRIQUE SEGURA

HE realizado quince retratos de Académicos de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, unos han sido para organismos oficiales y otros para ellos. Lo cierto es que los he hecho con gran entusiasmo y a la vez disfrutando enormemente al compartir durante varios días con amigos, todos ellos personas admirables que a la vez navegamos en el mismo barco del mundo del Arte, hoy en día tan complejo.

Siempre es interesante realizar un retrato, pero es mucho más cuando se trata de un compañero, porque la conversación por lo regular gira sobre nuestras preocupaciones académicas, salpicadas con alguna ironía acerca de algún Académico, pero siempre buscando su lado bueno.

Es sorprendente el cambio de criterio que se realiza cuando se pertenece a nuestra Academia, ya que varían totalmente las ideas preconcebidas que se tenían sobre ella. Posiblemente será la más heterogénea, pero a su vez la más unida, y es que no cabe duda que el Organismo en sí tiene un poder superior, a los que pertenecemos a ella haciéndonos más fraternos, más unidos a pesar de nuestras diferencias estéticas. Está claro que en las personas lo humano es lo más importante y en la Academia hemos tenido ocasión de conocernos mejor y transigir ampliamente con los que compartimos, esto es, la convivencia en la gran familia académica.

He tenido ocasión, como he dicho anteriormente, de conocer más de cerca a mis amigos Académicos y debo decir como testigo de una época, los pintores somos eso según dicen, que son dignos representantes del Arte en sus distintas materias.

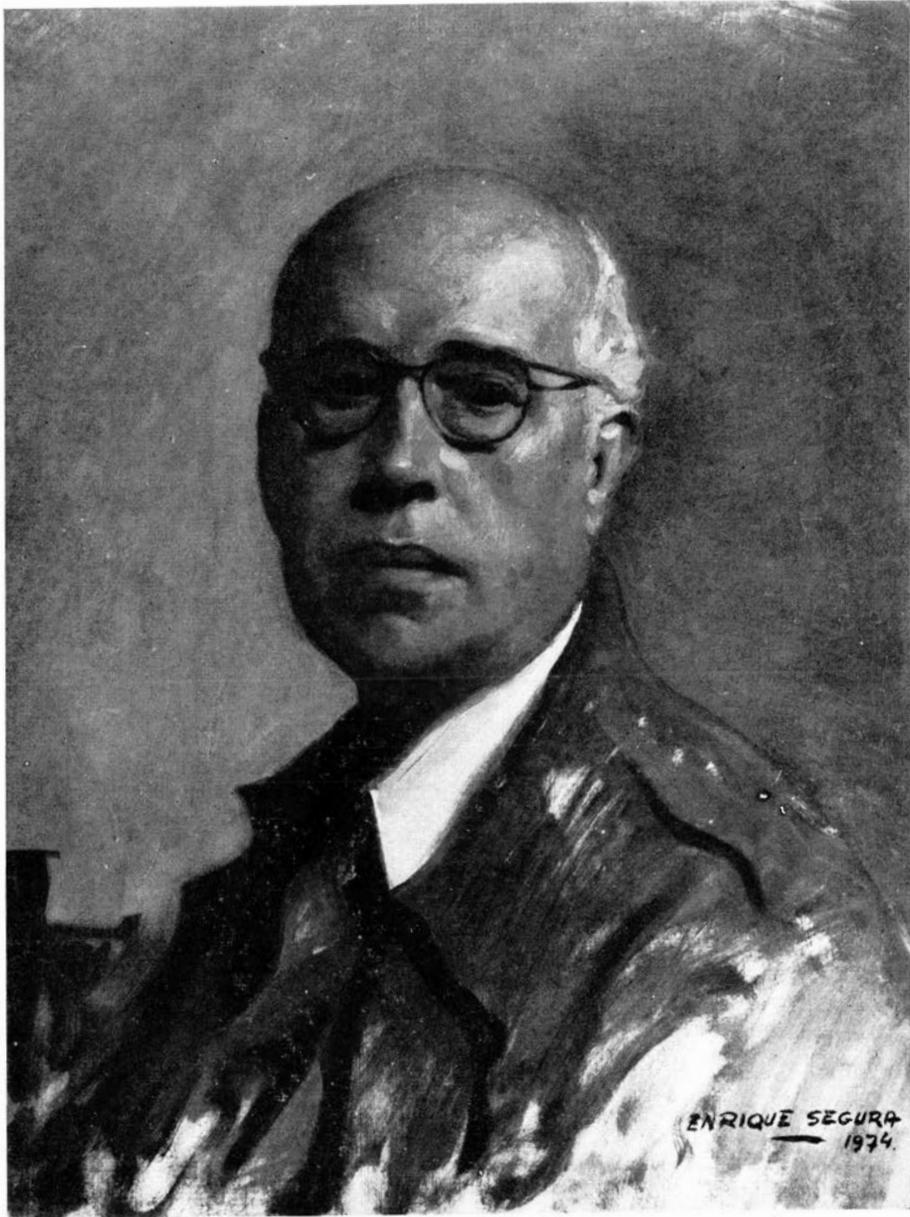
Estos retratos están realizados en diversas etapas, como se verá por el orden cronológico en que están publicados. Se puede ver en ellos algunas

diferencias técnicas porque al pintar con preocupación, no como lección aprendida, da esta evolución, colocándose siempre en la actitud del discípulo ante el maestro. Creo que esa es la forma de avanzar en este difícil arte del retrato y en todo. El paso del tiempo va dando más decantación en la forma de hacer, decir más con menos pinceladas, en una palabra, sintetizar; ya Velázquez nos lo demostró en la trayectoria de su obra.

Es muy difícil y un poco comprometido hablar del modelo y máxime siendo amigo; escrudiñar en los recovecos del espíritu es siempre delicado, pero como mi lenguaje es pintar ahí están en cuerpo y alma como yo les vi y que me perdonen si mi interpretación no ha sido la correcta. Eugenio Montes dijo de mí en cierta ocasión: "Enrique Segura da, en cada retrato que pinta, todo el ser del retratado: el cuerpo y el alma; la fisonomía y la psicología; su expresión y sus secretos; lo que el personaje cuenta y lo que calla, porque lo quisiera esconder o acaso ignore de sí mismo; pero el pintor descubre y revela."

Aseguro que esto es lo que trato de hacer, la disección en la apoyatura física del ser. No creo que haya que deformar para sacar a la superficie la vida interior porque además, se quiera o no, parte de ella la llevamos a nuestro alrededor, y nos vamos dibujando sin darnos cuenta ante los demás con nuestros defectos y virtudes; por ello, es tan interesante y divertida a veces la vida. Esta diversidad de almas, unas angelicales y otras demoníacas, que son las menos gracias a Dios, aunque a veces parecen más por el ruido que producen.

No continúo porque siento verdadero rubor de seguir escribiendo acerca de mi obra, por ello dejo el paso a mis buenos amigos los modelos académicos a los que será más fácil opinar sobre el pintor.



Excmo. Sr. D. ENRIQUE SEGURA (Autorretrato. Año 1974).



1951. *Al gran pintor y amigo Enrique Segura.
Con mi admiración, un fuerte abrazo,*

LUIS GUTIÉRREZ SOTO.



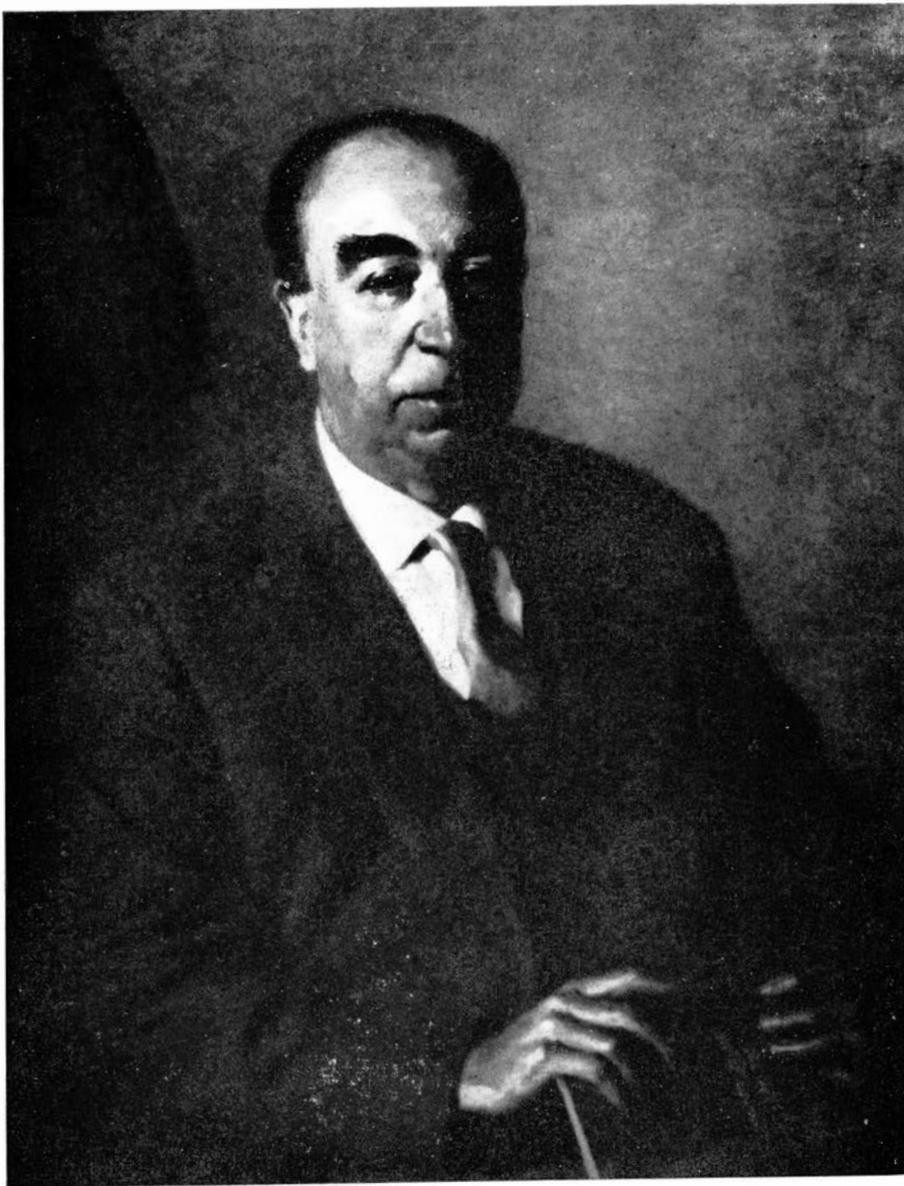
1953. *Hiperrealista antes de que se inventase esta palabra, Enrique Segura me retrató en cuerpo y alma con la precisión de los autores de los bustos romanos y con la agudeza y gracia de los realistas españoles; tradición seguida por él desde Roma a Velázquez y Goya, con la espontaneidad propia de su carácter abierto a la simpatía con el modelo.*

LUIS MOYA.



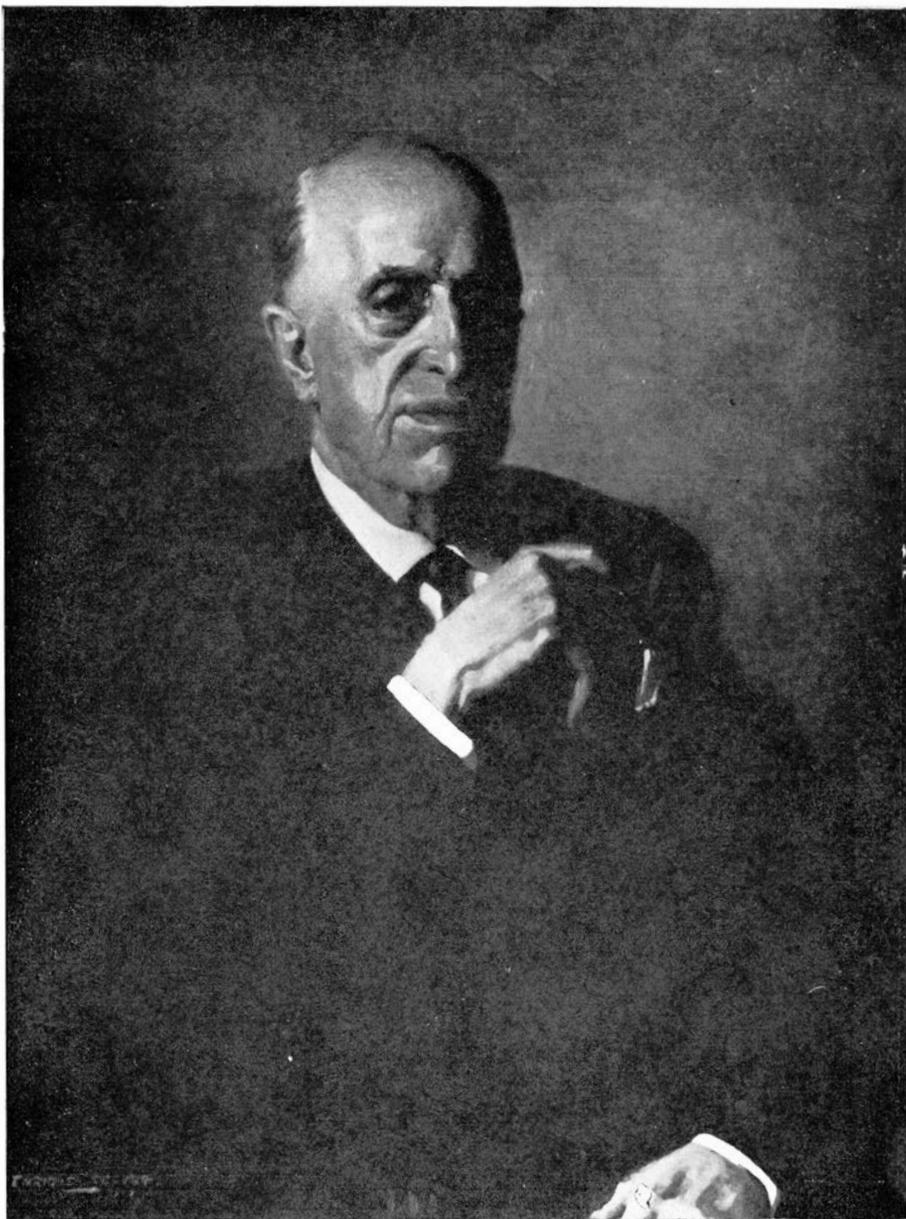
1959. *Para Enrique Segura con la admiración y el afecto de su buen amigo,*

JOAQUÍN RODRIGO.



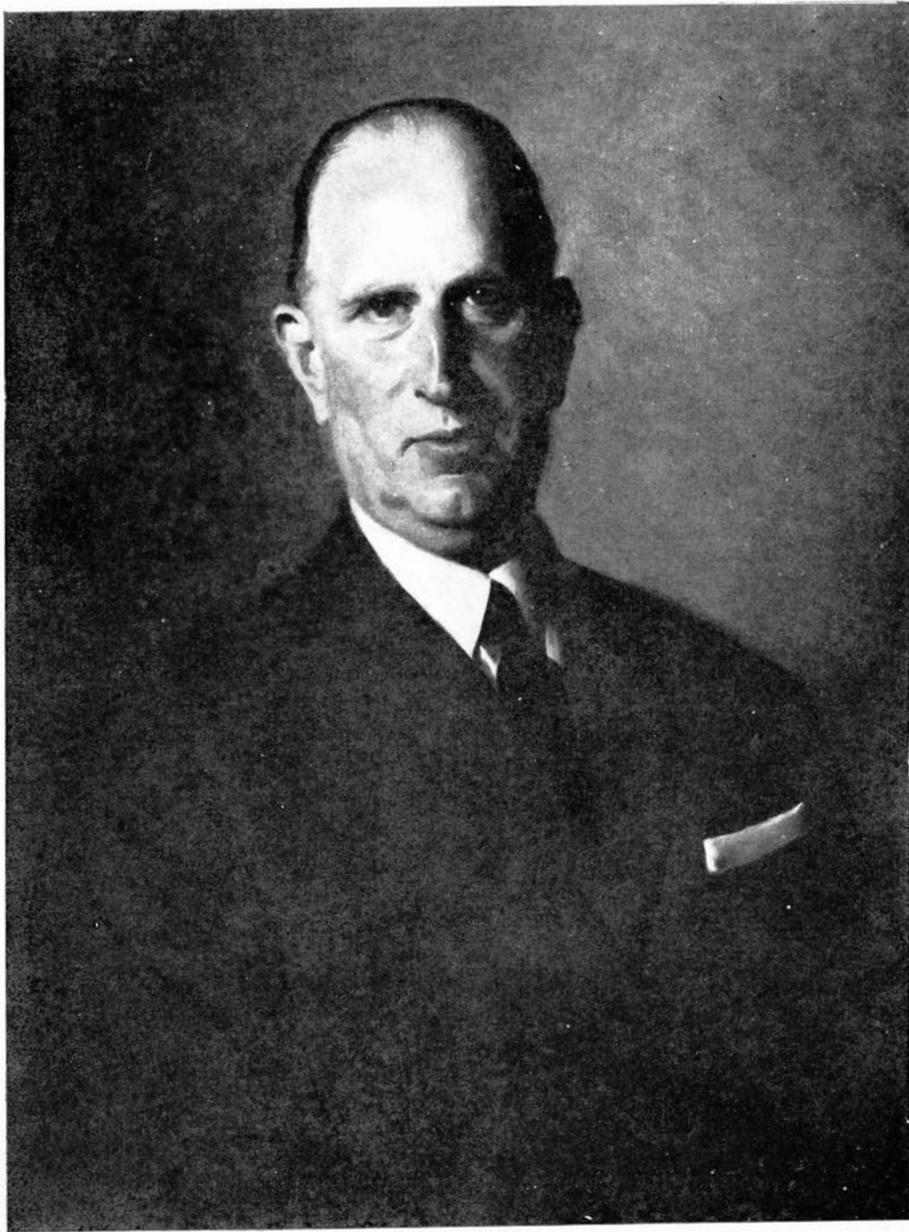
1959. *Al insigne pintor Enrique Segura y a cuyo retrato tan veraz y exacto, ¡Troppo Vero!, pueden aplicarse estos versos de Paravicino a su retrato por El Greco: «y contra los sesenta años de trato. Entre tu mano y la de Dios perplexa, ¡cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda!» Con mi admiración,*

JOSÉ CAMÓN AZNAR.



1963. *A mi querido amigo Enrique Segura, insigne pintor de nuestro tiempo, que ha podido sujetar los vuelos de la inspiración a una voluntad, a una disciplina y a una continuidad creadora. Con un abrazo,*

FRANCISCO DE COSSÍO.



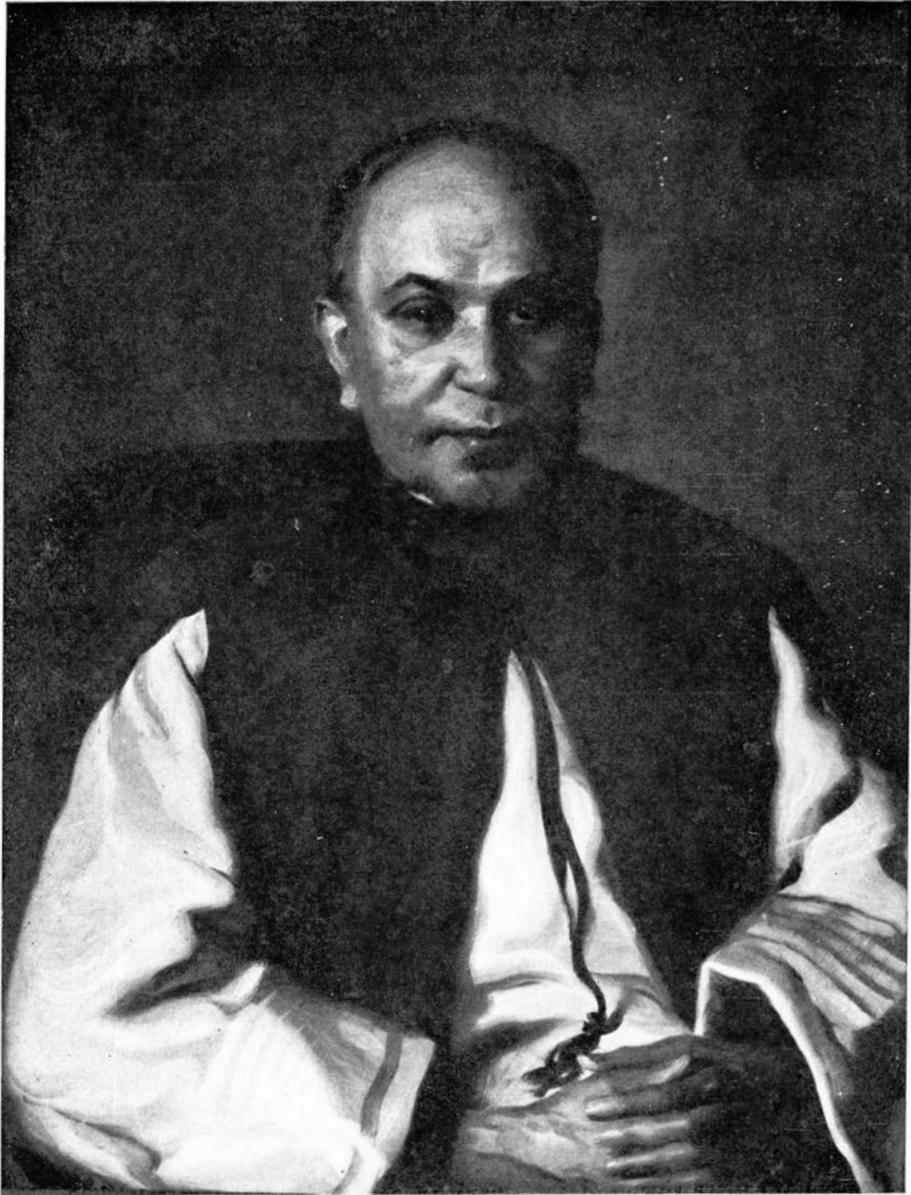
1970. *Para Enrique Segura, al gran amigo y privilegiado maestro de la fidelidad por caminos sensibles del Arte. Con un abrazo de admiración y gratitud,*

ANTONIO FERNÁNDEZ CID.



1971. *Al gran pintor y gran amigo, por quien espero pasar a la inmortalidad;
Enrique Segura ofrece esta imagen con mi admiración y mi cariño,*

MARQUÉS DE LOZOYA.



1973. *Para Enrique Segura, el gran artista, el que captó y encarna nuestro «mejor yo» mientras nosotros conocemos el suyo de hombre buenísimo, de compañero entrañable. Con el gran cariño y la más honda gratitud,*

FEDERICO SOPEÑA.



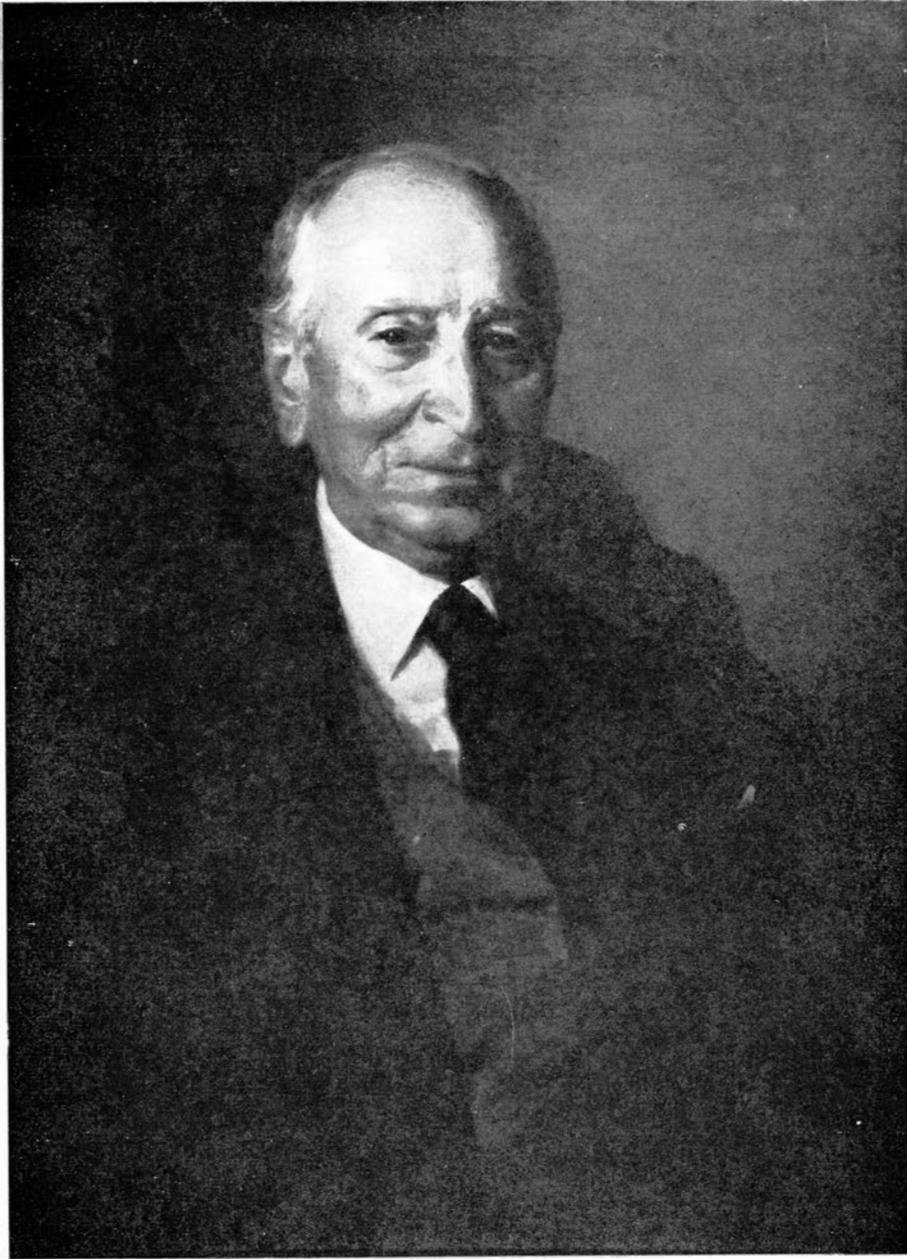
1974. *Para mi querido amigo y paisano Enrique Segura, cuya maestría de pintor y Académico queda patente una vez más en este retrato.*

FLORENTINO PÉREZ EMBID.



1977. *Para Enrique Segura con admiración y cariño,*

LUIS BLANCO SOLER.



1977. *La gran pintura española es pintura de retratos. Nuestros grandes maestros han sabido, como ningunos otros, dar el alma del prójimo, del próximo, a través del semblante. Esa tradición velazqueña tiene un representante eximio en Enrique Segura. Este retrato contribuye mucho a que yo me conozca a mí mismo.*

EUGENIO MONTES.



1980. *Entre los días 25 y 30 de enero de 1980 se hizo este magnífico retrato que parece hablar. Así pasaron estos días de diálogo inagotable, fuente de amistad y motivo de tanta gratitud para mí como afortunado modelo. Un gran abrazo,*

FERNANDO CHUECA.



1980. *Junto a la delicia de contemplar éste retrato siempre recordaré los humanos diálogos mantenidos durante su ejecución con el gran artista y entrañable amigo Enrique Segura, magnífico y señorial caballero, sintiendo no poder corresponder a tu generosidad más que con la admiración e incondicional amistad de tu buen amigo,*

LUIS CERVERA VERA.



1980. *Al ilustre pintor y Académico Enrique Segura, el más seguro y fecundo de nuestros retratistas. Su reconocido —y reconocible— modelo, con un fuerte abrazo,*

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.



1980. *A Enrique Segura, quien, como nuestro paisano Pacheco en su libro de los Retratos, ha sentido la necesidad de legar a la posteridad las efigies de los amigos de su tertulia académica y que me ha dado el honor de incluirme en ella con este magnífico retrato. Con la admiración por quien todo lo mucho que ha llegado a ser lo debe a su propio esfuerzo y el agradecimiento de su amigo,*

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.

NOTAS A VARIOS RETRATOS DE GOYA

POR

XAVIER DE SALAS

LAS notas que siguen se refieren a varios retratos de Goya y a uno que no es de su mano. Los más, son conocidos de antiguo; el último, el que no es de Goya, le publiqué recientemente como suyo, viéndome ahora obligado a rectificar mi atribución por la aparición de cierto documento que da a conocer el nombre de su autor, constante rival de Goya en la Academia, aunque no ante la historia.

Las más de estas breves notas las constituyen precisiones sobre fechas y momentos. Las considero materiales útiles para el mejor conocimiento del desarrollo del arte del pintor y como tales espero sean consideradas. La amplitud y complejidad del hombre y del artista nos lleva a analizar cuanto de él vamos conociendo, ya que toda precisión procura un acercamiento a su genialidad, a la que sin embargo nunca lograremos definir cumplidamente con palabras.

EL AUTORRETRATO DE LA ACADEMIA

La Academia conserva en su museo un autorretrato del pintor donado por su hijo en 1829¹. Su historia es breve y bien conocida, pues le encontramos incluido en el inventario establecido por Brugada de las pinturas y obras de arte que éste poseía: "*Retrato de Goya firmado, 1815, busto*". Este al que nos referimos se halla firmado y fechado: "*Goya. 1815*". Dada su procedencia no cabe dudar sea el inventariado² (Lám. 1).

El Museo del Prado posee, a su vez, un segundo retrato semejante, pero no idéntico, ya que la cabeza no se encuentra inclinada hacia la izquierda, como es el caso en el de la Academia. No tiene tampoco la tensa expresión

de éste. Se halla firmado: *Fr. Goya / Aragonés / Por el mismo*³ (Lám. 2). Procede igualmente de la familia, a través de Román de la Huerta, pariente de Federico de Madrazo, que en 1866 vendió al Estado un lote de obras para el Museo de la Trinidad, de donde pasó al Prado. Por contra, no es seguro sea el segundo autorretrato de Goya reseñado en el inventario de Brugada, ya que este segundo autorretrato se halla meramente descrito como siendo de busto. Y como conocemos otros varios de este formato, aunque quepa en lo posible que el segundo del inventario Brugada sea el del museo, no es posible demostrarlo y, como se verá por lo que sigue, hay otra posibilidad de más peso. Existe, además de este retrato, otra versión más, que no he visto, en el Smith Coll. Northampton (Mass), USA. Para Gudiol es autógrafa, pero Gassier-Wilson le citaron expresando dudas⁴. Tanto da, ya que esta nota, en parte, está destinada a contradecir una vieja afirmación que perdió fuerza y aunque no creo resucite conviene precisar sobre la misma al presentar cierto detalle del retrato que escapó a los estudiosos. También espero sirvan las precisiones sobre su estado, y más aún lo que al final sugiero sobre ser el segundo autorretrato del inventario de Brugada, otro de los conocidos, nunca tenido en cuenta para lo que se verá.

Yriarte⁵ afirmó que el autorretrato de Goya entrado en años de la Academia era estudio para el retrato del Goya enfermo asistido por el doctor Arrieta, afirmación recogida por el Conde de Viñaza⁶ y por Araujo⁷, siendo divulgada en el *Catálogo de la Exposición de 1900*⁸ y reiterada por Lafond⁹. Pero esta afirmación fue rechazada tajantemente por Beruete y Moret¹⁰ al constatar que el envejecimiento del retratado con el doctor Arrieta no aparece en este autorretrato de 1815. Posteriormente, Mayer ya no recogió esta especie en su importante estudio y Desparmet-Fitzgerald¹¹ estuvo en lo justo al rechazarla por dos razones contundentes: la posición de la cabeza es muy distinta en este retrato y en el de su enfermedad, siendo asimismo muy distintas las expresiones de uno y otro. No cabe por ello llamar a este retrato de la Academia y su réplica del museo estudios para el autorretrato con el doctor Arrieta.

De otra parte, el retrato de la Academia está fechado en 1815, en

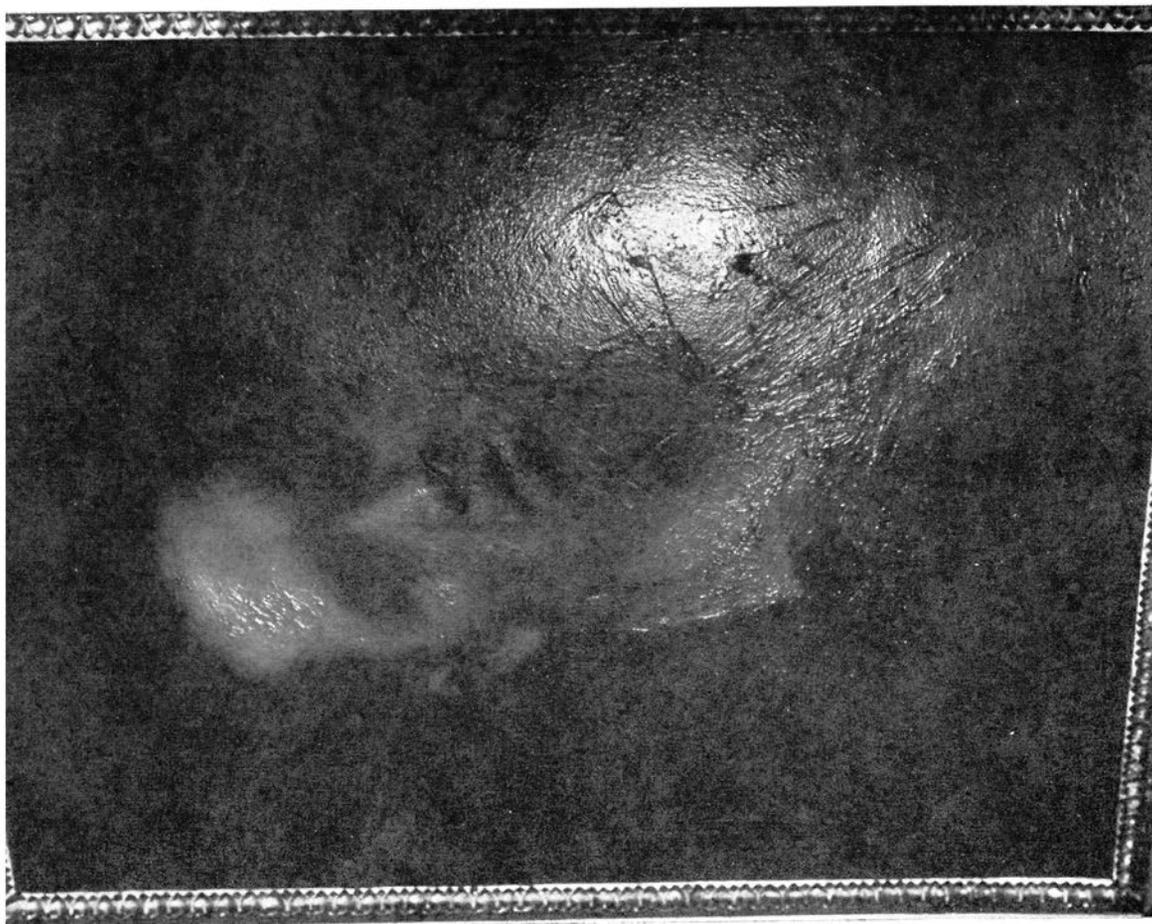


LÁM. I. GOYA, *Autorretrato*. Real Academia de San Fernando.





LÁM. 3. Goya. Autorretrato de la Real Academia de San Fernando por rayos X.



LÁM. 4. GOYA, *Autorretrato* (foto con luz rasante). Real Academia de San Fernando.



LÁM. 6. GOYA, *Josefa Bayeu, su mujer*. Museo del Prado (722).



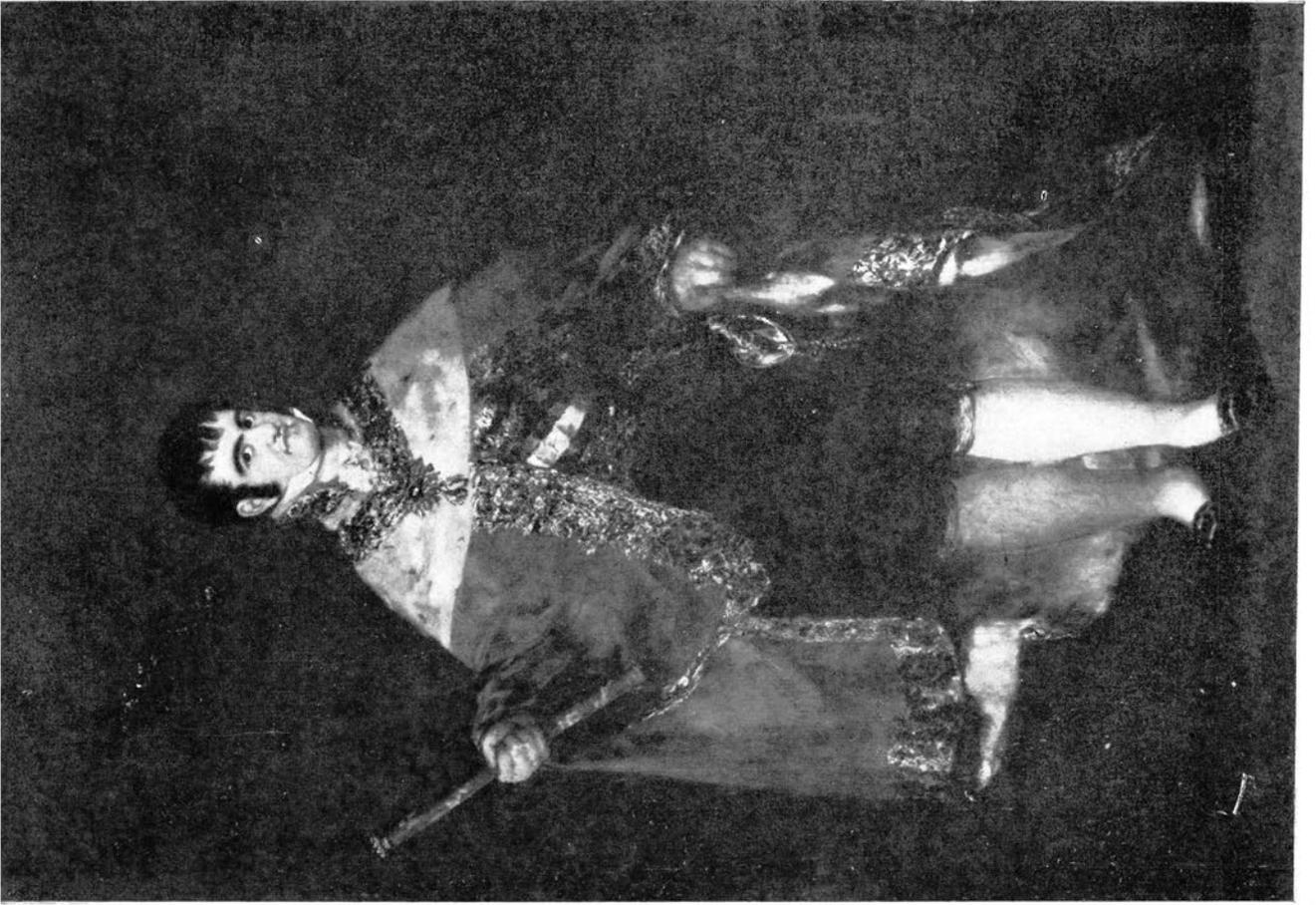
LÁM. 7. GOYA, *Retrato ecuestre de Fernando VII*. Real Academia de San Fernando.



LÁM. 8. GOYA, *Fernando VII*. Diputación Foral de Navarra. Pamplona.



LÁM. 9. GOYA, *Fernando VII*. Biblioteca Nacional. Madrid.





LÁM. 12. Gregorio Ferro: Don Luis María de Borbón y Vallabriga.



LÁM. 13. A. R. Mengs. La Infanta Carlota Joaquina.
Patrimonio Nacional.

tanto que el de Goya enfermo lo está en 1820, siendo difícil suponer se sirviera Goya de un estudio anterior de su propio autorretrato al realizar su doble retrato con el doctor Arrieta. Más tarde Sánchez Cantón tampoco trató de este extremo y salvo el caso de algún rezagado no vuelve la especie a aparecer; las modernas síntesis de Gudiol y Gassier-Wilson ni la mencionan.

La pequeña novedad que ofrecemos es la de hacer constar que este retrato de la Academia sufrió de una profunda transformación en cuanto a la indumentaria. Un “arrepentimiento” de mano del pintor transformó su vestir de manera grande. La fotografía por Rayos X es categórica y aun la conseguida con luz rasante es suficiente para confirmar lo que la simple vista percibe. Goya se retrató llevando camisa de amplio cuello abierto. Luego la cubrió, dejando que su cuello surgiera de lo oscuro de la vestimenta, recubierta por un pequeño collarín blanco. La densa pasta en que el ancho cuello de la camisa fue pintado, aparece distintamente en la foto por Rayos X y la por luz rasante, de la que publicamos su lado derecho, es suficientemente clara: el lado izquierdo se halla de manera semejante recubierto; con nitidez a simple vista se distingue por debajo de la capa de pintura que le recubre. ¿Fue un cambio de moda? ¿Consideró Goya excesivos los blancos en la oscura armonía general del cuadro? ¿Consideró que el cuello amplio y blanco dispersaba la atención y que su cabeza no alcanzaba por ello a tener la presencia que ahora tiene? Las razones que movieron a su autor a retocar su propio retrato se nos escapan, pero es un hecho que se pintó vestido de una prenda muy visible, cuyo cuello después recubrió (Láms. 3 y 4).

El autorretrato del Museo del Prado presenta amplias variantes con respecto a éste, como es bien conocido, pero representa al pintor trajeado de manera semejante a la definitiva de la Academia. Al no hallar en el mismo esta importante alteración, obliga a considerarle como una segunda versión. Pintura realizada por su autor cuando tenían resueltos los problemas que se planteó: no los de la presentación de su fisonomía—que bien conocida la tenía—, pero sí los de su vestimenta y del juego del claro oscuro del conjunto de la composición.

Nos cabe completar con otras minucias la información que tenemos de otro autorretrato de Goya. Se encuentra hoy en el Museo de Agen¹² (Lám. 5) y fue propiedad, como ha sido recogido por todos, de F. de Madrazo; y como la mayoría de las obras de Goya que esta familia poseyó, hay que suponer que procede de las ventas hechas por Mariano Goya, nieto del pintor. Un detalle que Yriarte da sobre el mismo pasó desapercibido y tiene importancia¹³. Yriarte da a conocer tuvo una marca, hoy desaparecida, que indicaba fue de los cuadros que pertenecieron a Xavier Goya, el hijo del Pintor. Escribió Yriarte: "*L'original porte la marque que Goya a indiquée lui même sur les oeuvres qu'il voulait laisser à son fils après sa mort*". Hoy está comprobado —y por todos aceptado— que unas X seguidas de número de inventario fueron colocadas a la muerte de Josefa Bayeu, esposa del pintor y madre de Xavier, al hacer la división de los bienes del matrimonio¹⁴. Aunque Yriarte se equivoque en la razón y momento en que se realizaron las marcas conocidas, recogió que el cuadro se hallaba marcado y que era la señal de pertenecer al hijo del pintor. Este detalle obliga a suposiciones, ya que el cuadro no se encuentra en el inventario de 1812¹⁵, aunque sí en el establecido por A. de Brugada en 1828¹⁶. Es, pues, uno de los cuadros que tenía Xavier Goya en su poder en aquella fecha, a más de los heredados de su madre, que constan en el primer inventario, el de 1812, y que posiblemente quedaron en casa del pintor decorando ésta, aunque legalmente pertenecieran a su hijo. Quizás fueron cuadros regalados por su padre al establecerse en casa propia o en cualquier otra ocasión posterior. Entre éstos últimos están los bocetos de las pinturas de la Quinta; entre los primeros, numerosos retratos de familiares.

Lo recogido por Yriarte lleva a tener que suponer que las pinturas del inventario de 1828 se hallaban igualmente marcadas: una prueba más del puntilloso cuidado de Xavier Goya. Pero de todo lo que queda dicho puede deducirse algo de mayor enjundia, que aclara varios extremos de otro importante retrato, cuya fecha se ha discutido, así como la identificación de la retratada.

Al publicar Gassier-Wilson el inventario de 1828 en apéndice a su libro (p. 381), intuyeron que el (6), "*Retrato de Goya, busto*", pudo ser

el de Agen y así con interrogante lo consignaron. El grabado publicado por Yriarte¹⁷ confirma este extremo. Pero ocurre que en dicho inventario se encuentra también descrito (14) un “*Retrato de D.^a Josefa, medio cuerpo*” (Lám. 6). Como tal fue vendido al Estado por Román de la Huerta, miembro de la familia Madrazo; acompañando otros dos cuadros de los que formaban el lote ofrecido se encuentran hoy en el Museo del Prado¹⁸, lo mismo que los dibujos del álbum que vendió conjuntamente.

Posteriormente, basándose los eruditos en la poca semejanza de la retratada, mujer joven y rubia de rasgos fríos, con el retrato en dibujo de Josefa Bayeu, fechado en 1805—cuando tenía sesenta años—y era gruesa matrona¹⁹, se puso en duda la identidad de la retratada. Siguiendo razones estilísticas se supuso el cuadro era de la década de los años noventa, cuando Josefa Bayeu contaba sus cincuenta años, edad que es imposible tuviera la retratada del Museo del Prado. A lo primero cabe decir que la mujer española tiene—o tenía—tendencia a engordar al correr de los años y aun a aumentar excesivamente de peso; a lo segundo, que no parece la técnica en que está pintado este retrato obligue a fecharlo tan tarde, más aún si se acepta lo escrito por Mlle. Baticle con agudeza: de presentar los retratos familiares técnica más avanzada que los de encargo de igual fecha²⁰. En todo caso, Gassier-Wilson lo fecha entre 1797-1799 y Gudiol propone una fecha hacia 1790.

Como el autorretrato de Agen lleva la fecha de 1783 en su parte inferior y por sus dimensiones²¹, así como por su disposición y colorido, armoniza con el de D.^a Josefa, haciendo pareja sin esfuerzo con la misma. Como ambos proceden del fondo heredado por Mariano Goya, creo hay que suponer que ambas pinturas la formaron, debiendo haber sido pintadas en 1783, o en fecha cercana, cuando Josefa Bayeu tenía treinta y seis años, o andaba alrededor de esta edad. El estilo de la pintura—a mi ver—no repugna la fecha de 1783, y Josefa Bayeu, a sus treinta y seis años, rubia, desvaída e inexpresiva, pudo no haber empezado a engordar como aparece veinte y tantos años más tarde. Pero aún hay que anotar algo más que, en cierta manera, confirma lo escrito.

El autorretrato de Agen está directamente relacionado con el autorretrato del cuadro de *La predicación de San Bernardino* en San Francisco el Grande²². Este es el personaje junto al borde derecho: una golilla para vestirle a la antigua es la única transformación realizada por el pintor. La correspondencia de Goya con Zapater en numerosas ocasiones trata de este encargo que Goya consideraba de suma importancia en su carrera y en el que puso todo empeño. Comienzan las alusiones al mismo en el verano de 1781 y el cuadro estaba colocado y el pintor esperaba la visita de los reyes en otoño de 1784. A lo largo de estos tres años explica el pintor a su amigo que hace los "borrones", que trabaja en el cuadro, una y otra vez, y que está ocupado en el mismo. Desconocemos el momento en que el pintor decidió incluir su autorretrato en el cuadro: en las cartas conocidas no alude a ello. No cabe, de otra parte, suponer que el autorretrato en el cuadro del altar sea anterior al autorretrato de Agen y la fecha de 1783 (que no parece ser de su mano) corresponde con las anotadas, siendo de un momento en el que Goya, al exponer a su amigo las dificultades que vencía al pintarlo, sintiéndose satisfecho por lo hecho, quiso autorretratarse en la obra en la que puso tanto empeño y posiblemente retratar a su mujer, conmemorando un momento que consideraba paso importante en su carrera.

EL RETRATO ECUESTRE DE FERNANDO VII

El retrato ecuestre del Rey Fernando VII, encargado por la Academia y conservado por ésta en su museo, tiene historia que conocemos con detalle, ya que Narciso Sentenach publicó los documentos concernientes al encargo²³. Estos permiten aclarar algún punto sobre la serie de retratos de este Monarca y, por ello mismo, las maneras de trabajar de Goya (Lám. 7).

Por estos documentos resulta que Goya fue encargado por la Academia de retratar al Monarca bien poco después de su ascenso al trono como consecuencia del motín de Aranjuez y la consiguiente abdicación de su padre. El encargo fue hecho en la sesión de 28 de marzo de 1808, nueve días

después del motín, comunicándose al pintor al día siguiente: el 29. Este, en carta de su puño y letra, agradeció a la Academia el encargo, añadiendo que “*no puede menos de hacer presente a V. que no me es posible verificarlo si S. M. no permite hacerlo por el natural, lo que la misma Academia podrá suplicar a S. M. como hizo en igual caso con su augusto padre para que D. Francisco Bayeu desempeñara igual encargo*”. La Academia pocos días después —a 4 de abril— se dirigió al Ministro Pedro Cevallos indicando su deseo de colocar el retrato del Monarca en el Salón de Juntas, “*a ser posible para la próxima de Julio próximo*”, por lo que pedía rogase al Monarca posase para él.

El día 5 de abril el Ministro respondió que el Rey recibiría al pintor “*mañana miércoles a las dos y media de la tarde*”, lo que la Academia comunicó a éste a la mañana siguiente. Como veremos, continuando la historia de esta pintura, Goya, al escribir el 2 de octubre carta remitiendo la pintura a la Academia, pide que ésta “*disimulara los defectos que halle en el dicho retrato, teniendo en consideración que S. M. me dió sólo tres cuartos de hora en dos sesiones, diciendo que a la vuelta de Burgos me daría todo el tiempo necesario*”.

Ocurría que la política de Napoleón, dirigida a sentar en el trono de España a uno de sus hermanos, se vio favorecida por la torpeza de toda la familia real de España, acentuada por el enfrentamiento entre padre e hijo, debido, en buena parte, al odio que Fernando VII sentía hacia Godoy. Carlos IV y María Luisa después de la abdicación habían pasado a residir a El Escorial, desde donde pidieron al Emperador ayuda para ir a vivir fuera de España, manteniendo correspondencia con el General Murat, Gran Duque de Berg, en la que se quejaban del trato que su hijo les había dado. Carlos IV firmó un documento por el que daba como nula y no válida su renuncia al trono firmada en Aranjuez. Por su parte, Fernando VII, establecido en Madrid, deseaba congraciarse con el Emperador y entrevistarse con él; esperando conseguirlo marchó a Burgos, donde contaba encontrarle. La *Gaceta Extraordinaria de Madrid* del 9 de abril anunciaba el viaje, dando cuenta de que el Rey partiría el 10 y que su ausencia sería de corta duración ²⁴.

Así, pues, estas dos veces que el Rey recibió al pintor y posó para su retrato tuvieron lugar entre el 6 y el 9 de abril de 1808 —el 10 inició Fernando VII su viaje. Los problemas políticos candentes explican sobradamente que las sesiones concedidas fueran tan pocas y breves: los “*tres cuartos de hora*”, que escribió Goya. Pero el fragmento de carta citado proporciona sobre los mismos un detalle de valor para entender la serie de retratos del Rey Fernando VII pintados por Goya. Volveremos sobre ello en su momento.

Precisa indicar cómo la historia posterior fue causa de que el retrato no fuera concluido hasta muchos meses después. Desde estos días de abril en los que conocemos le comenzó a preparar Goya hasta el 2 de octubre en que se dirigió a la Academia la carta en la que comunicaba: “*Tengo acabado el retrato del Rey N^o S^o Dn. Fernando VII que la Real Academia ha tenido a bien encargarme, el que, estando seco, pasará a colocar de mi orden don Josef Tol, no pudiendo hacerlo yo personalmente a causa de haberme llamado el Excmo. Sr. D. Josef Palafox para que vaya esta semana a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella Ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria*”. A éste sigue el párrafo antes citado en el que da cuenta de la brevedad de tiempo que el Rey le concedió para efectuar el estudio que había solicitado ²⁵.

Entre abril y octubre de 1808 ocurrió, como todos recuerdan, que los españoles, y Goya entre ellos, vivieron desde la zozobra de la marcha del Monarca, el estallido del 2 de mayo en Madrid, su represión cruel, el alzamiento de toda España, la victoria de Bailén y la defensa heroica de Zaragoza. En octubre parecía declinar el poder francés sobre España: José I, que había entrado en Madrid el 20 de julio, abandonó la capital el 20 de agosto al recibir la noticia de la derrota de Bailén, retirándose primero a Burgos, donde se hallaba en septiembre, y a Miranda de Ebro poco después. En este momento de euforia de los españoles Goya entrega el retrato que le había sido encargado y marcha a su ciudad natal a ver las señales de su heroica resistencia. Pero en noviembre Napoleón en persona entraba en España al frente de un poderoso ejército dispuesto a vengar las derrotas

sufridas e instalar a su hermano en el trono que le había asignado. El día 4 de noviembre cruzaba el Bidasoa.

El día 2 de octubre, al recibir la carta del pintor antes citada, la Academia acordó agradecer al pintor "*su prontitud y celo*" y rogándole señale sus honorarios. Esta frase "*prontitud y celo*" no tiene sentido de suponerse que Goya inició el retrato de Fernando VII cuando le fue encargado en abril. El levantamiento del 2 de mayo y sus consecuencias debió retrasar su realización, si es que le empezó en aquellos días. En tanto, recuérdese cómo el 6 de mayo firmó en Bayona Fernando VII la carta por la que devolvía la Corona de España a su padre; éste, el día antes, la había cedido a Napoleón. En Madrid Murat, Gran Duque de Berg, asumió en su nombre el día 7 el control de la Administración española, designado por Carlos IV Lugarteniente General del Reino; el Consejo de Castilla publicó la abdicación de Bayona y entre el 9 y el 13 de mayo las autoridades civiles y eclesiásticas prestaron acatamiento a Murat. El día 6 de junio un decreto imperial proclamó a José I Rey de España y de las Indias, decreto que el Consejo de Castilla publicó por toda España ²⁶. No creo pueda suponerse que durante estos dos meses de intensa actividad política, y desde un punto de vista español tan vacilante como trágico, Goya iniciara el retrato del Monarca. Tuvo que realizarlo más tarde.

Entre el 20 y el 21 de julio se decidió la batalla de Bailén y el 13 de agosto el ejército francés, que había penetrado en Zaragoza a pesar de su increíble resistencia, inició su retirada. No creo probable que Goya empezara el retrato antes de estos hechos y de estas fechas. Aunque sí en fecha cercana al 24 de agosto, quizás cuando llegó a Madrid la noticia de la salida de Zaragoza, que confirmaría el optimismo levantado por la victoria de Bailén.

Narciso Sentenach cita una frase de Goya de una carta que dice no encontró en el expediente que publica, dándola como publicada por Rada y Delgado: *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* ²⁷. Más completas aparecen en el libro del Conde de la Viñaza ²⁸. Según éste, a 10 de septiembre "*dirigió un oficio a la Academia en el cual participaba que quería pintar el retrato a caballo con el objeto de que*

la Academia tuviera un buen cuadro, y no meramente un retrato de circunstancias”, explicándolas como justificación del retraso en entregarle, “habiendo pasado más de cinco meses desde la fecha en que se le encomendó la obra”. Creo que no precisaba excusa la dilación, dadas todas estas circunstancias políticas y los sucesos ocurridos en Madrid, que eran razón no sólo sobrada para no haberle entregado, sino algo obvio para todos los académicos. Esta carta extraviada confirma con palabras de Goya lo que hemos ido consignando.

La victoria de Bailén creo fue recordada en el pequeño lienzo del Museo del Prado que el Catálogo titula *Un garrochista a caballo* (n.º 744), como ya expuse en el Catálogo de la Exposición de Barcelona²⁹. Es el primer cuadro del pintor entrado en el museo sin proceder claramente de las colecciones de Palacio ni ser un retrato real³⁰.

La “*prontitud y celo*”, frase con que calificaba la Academia la realización del retrato, confirma que Goya debió realizarlo rápidamente. De otro modo no cabe tal calificativo y sí si se realizó en el momento de euforia entre fines de julio a primeros de noviembre que siguió a los hechos de armas antes mencionados. De otra parte, resulta, refiriéndonos tan sólo a retratos de Fernando VII que conocemos, cómo Goya al recibir del Ayuntamiento de Santander el encargo de un retrato del Monarca en pie, de cuerpo entero³¹, pidió quince días para realizarlo y lo entregó puntual³². Las fechas citadas para el retrato ecuestre de la Academia—10 de septiembre comunicando estaba “*ejecutando el retrato ecuestre*” y 2 de octubre que daba cuenta le había concluido—explican el calificativo y confirman las inmensas dotes del pintor. Aunque tuviera algo preparado, en algo más de dos semanas realizó el retrato ecuestre del que nos ocupamos. Son, pues, de razón los elogios y justo el calificativo que dio la Academia al recibirle haciendo resaltar “*la brevedad*” en su ejecución.

Pero hay algo más. De considerarse en conjunto los varios retratos de Fernando VII, encontramos que los mismos derivan claramente de dos estudios. Uno representando al Monarca mirando a la izquierda y otro con el rostro vuelto a la derecha. No creo sea difícil aceptar que los dos momentos concedidos por el Rey, a los que alude el pintor en su carta del 2

de octubre, dieron lugar a dos estudios de cabeza desde dos puntos de vista diferentes.

Empleó el del rostro hacia la izquierda en el retrato ecuestre de la Academia (de 1808), así como en los retratos de la Diputación de Navarra, que le fue encargado en junio de 1814 y pagado el 12 de julio ³³ (Lám. 8), y el que fue del Duque de Tamames ³⁴.

Mientras que se sirvió del estudio con el rostro a la derecha para un número crecido de retratos. Dicho estudio fue iniciado con el magnífico dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid ³⁵ (Lám. 9); posiblemente realizó también un boceto que no llegó a nosotros. Basándose en ellos —no hay que olvidar su memoria visual— realizó varios retratos de cuerpo entero, uno de ellos el pintado para el Ayuntamiento de Santander que mencionamos, hoy en el Museo Municipal ³⁶ (Lám. 10). En el Catálogo de la Exposición de Madrid de 1961, Valentín de Sambricio escribió que no debió ser hecho del natural —cosa sin duda cierta—, añadiendo que de un estudio “*verosímilmente el mismo de la colección del Duque de Tamames*”. No se dio cuenta de que éste le representa a la izquierda, en tanto que el retrato de Santander mira a la derecha ³⁷. Con el rostro vuelto a la derecha realizó también el del Museo del Prado (724) ³⁸ (Lám. 11) y su réplica, hoy en el Museo Municipal de Madrid; el segundo del Museo del Prado con cetro y manto (735) ³⁹, así como el del Canal Imperial de Aragón con semejante uniforme e insignias, pero en ligeramente distinta posición ⁴⁰. También derivan del mismo prototipo los dos de medio cuerpo con el collar del Toisón y sin él, que no he visto ⁴¹.

Por el inventario de 1828 conocemos que Xavier de Goya poseía un *Retrato del Rey Fernando VII, busto*, que Gassier-Wilson supusieron es el de Tamames antes citado ⁴². Pero también, como quedó dicho, pudo haber realizado otro con el rostro a la derecha, no llegado a nosotros ⁴³. El magnífico dibujo de la Biblioteca Nacional no parece ser suficiente cosa para toda una sesión, aunque ésta fuera breve.

De compararse estas dos series de retratos de Fernando VII pintados por Goya demuestra, por la reiteración de los dos modelos de que se sirvió para realizarlos, que el Rey no volvió a posar para él. Goya tuvo que ser-

virse de lo que consiguió anotar durante estas dos breves sesiones concedidas a instancia de la Academia.

Aunque, sin duda alguna, Goya no fue perseguido por sus ideas, como prueban los permisos que Fernando VII le concedió y aun su jubilación, permitiéndole residir donde le pluguiera, como pintor, no mantenía en Palacio la consideración que tuvo en tiempos pasados. Pudo mediar en ello razones personales, pero sin duda intervino en su alejamiento al menos tanto como éstas y las políticas —íntimamente ligadas a ellas— razones de gusto artístico. Fernando VII y su corte se consideraban mejor interpretados por Vicente López y por otros, que no por el viejo Goya.

Esta documentación que forma el expediente del retrato de la Academia pone de relieve algo más. Resulta que Goya no llegó a cobrar los 150 doblones que la misma Academia fijó como remuneración (6-XI-1808) al dejar el pintor a su arbitrio el precio de su obra. Esta cantidad fue percibida tarde y mal por sus herederos.

Entre los documentos cruzados existe una reclamación del pintor fechada el 27 de marzo de 1814. Goya escribió haciendo historia de lo ocurrido. Leemos en ella: *“Tuvo el exponente que marcharse a Zaragoza en aquella sazón, y bien poco después ocuparon la capital las tropas francesas, y hubiera sido inútil y contraproducente hacer reclamación alguna de semejante cantidad. Durante la invasión francesa, y después de la salida de las tropas enemigas, no ha tenido el que expone obra alguna que sea capaz de ayudarle a subsistir, en términos que ha agotado todos los recursos que tenía en esta larga espera de seis años”*⁴⁴. Concluye suplicando se le pague. La Academia no pudo hacerlo hasta muchos años después.

Pero estas líneas merecen comentario: de una parte, muestran el interés por el dinero que movió siempre al buen administrador que fue el genial pintor. De otra, que no se paraba en barras escribiendo lo que le convenía, ya que durante la permanencia de José I y los franceses en Madrid pintó el retrato de este Monarca para el Ayuntamiento —la Alegoría del 2 de Mayo hoy—, que le fue pagado con 15.000 reales⁴⁵; retrató a generales franceses y a ilustres afrancesados con altos cargos josefinos, a más de retratos de familiares o amigos. Hay que suponer que si a éstos

retrató por amistad, cobró a aquéllos —al menos a buena parte de ellos— lo que le correspondía. No todos los retratos a ministros y generales tenemos que suponer lo fueron por razones de amistad.

No más terminar la guerra el Regente del Reino, habiendo Goya manifestado deseos de “*perpetuar... las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa..., haciendo presente el estado de absoluta penuria a que se halla reducido...*”, ordena que “... se le satisfaga por la Tesorería mayor, además de lo que por sus cuentas resulte..., la cantidad de mil y quinientos reales de vellón mensuales...” A 9 de marzo de 1814 se firmó y el 14 se dio traslado al Tesorero para su cumplimiento ⁴⁶. Había, pues, conseguido una ayuda mensual de la Regencia, cuando firmó el documento dirigido a la Academia.

Por tanto lo de “*no ha tenido el que expone obra alguna que sea capaz de ayudarle a subsistir*” es afirmación tan alejada a la verdad como la de “*que ha agotado todos los recursos*”, ya que también conocemos que dos años antes, en 1812, al morir su esposa Josefa Bayeu y hacer partición de bienes con su único hijo, le correspondieron en metálico 142.672 reales a más de ciertas joyas ⁴⁷. Sobra, además, para desmentir la afirmación de haber agotado sus recursos, otras frases de la correspondencia mantenida con su hijo durante su estancia en Burdeos, en la que satisfecho le da cuenta de la cantidad que le faltaba para completar cierta renta que ambicionaba.

Pensaba, sin duda al escribir, tanto en sí mismo como en su nieto Mariano, su heredero, quien al correr de los años malbarató la fortuna amasada con cuidado por su abuelo y su padre. Pero esta es historia distinta y bien sabida.

UN RETRATO QUE NO ES DE GOYA, SINO DE FERRO

En el libro sobre Goya que publiqué recientemente en Italia ⁴⁸ di a conocer, bajo el número 144 del Catálogo, un retrato como siendo el de la Duquesa de San Fernando de corta edad. Retrato infantil que hoy conozco documentalmente no ser de nuestro pintor, sino de quien entonces era su rival. Es preciso, pues, que rectifique mi atribución, explicando las

razones que me movieron a presentarla, forzando dificultades que sin duda presentaba.

Como todos tienen en la memoria, el Infante D. Luis Antonio fue uno de los primeros protectores de Goya. Era hermano de Carlos III, fue Cardenal Arzobispo de Toledo y después de renunciar a la mitra casó morgánicamente con D.^a María Teresa de Vallabriga, de familia aragonesa. Con ella y sus hijos vivía en Arenas de San Pedro, alejado de la Corte. Por caminos que desconocemos, aunque debido posiblemente a relaciones aragonesas, entró Goya en relación con D. Luis y su familia, y fue a Arenas a retratarles en 1783 y en 1784. Aficionado el pintor a la caza, acompañó al Infante, que, al igual que todos los suyos, también era gran aficionado. Una de sus cartas, ya publicada por Zapater, cuenta sus éxitos como tirador y lo que confianzadamente había comentado el Infante al hacer cierto blanco: "*Este pintamonas es aún más aficionado que yo...*"⁴⁹. Todo ello son cosas bien conocidas.

De sus estancias en Arenas de San Pedro llegó a nosotros un grupo de retratos que recientemente estudió Pierre Gassier en conjunto, proporcionando documentación sobre los mismos⁵⁰. Unos van conocidos de antiguo, otros sólo se publicaron recientemente a la muerte del Príncipe Rúspoli —descendiente de la Condesa de Chinchón— que los poseía. Me referiré tan sólo a los retratos de los hijos del Infante. Estos eran tres: el que fue Arzobispo-Cardenal Luis María, el de su hermana que casó con el Príncipe de la Paz, como Condesa de Chinchón, y el de su hermana menor, luego Duquesa de San Fernando.

El del niño Luis María se halla en la casa del Marqués de Miraflores, cuya hija es por su madre descendiente de la Condesa de Chinchón⁵¹. El de su hermana se encuentra en la National Gallery de Washington, procedente de la colección de M. Bruce⁵².

Recordaré que D. Luis María se halla en este retrato juvenil en pie, vestido de una casaquita azul, junto a una mesa con libros y mapas, en tanto que otros se encuentran apoyados a un mueble. El de la niña María Teresa, que fue Condesa de Chinchón, la representa diminuta, vestida a sus dos años y medio como mujer, con falda negra, corpiño azul y mantilla

blanca, junto al muro de la terraza de un jardín, con lejanía de bosques y altos montes. Junto a ella, un perrillo peludo: un *griffon* blanco. Es retrato encantador.

En ambos cuadros sendas inscripciones recuerdan, junto con los nombres, la edad de los retratados. Una de ellas es inscripción puesta por Goya en el mapa, como si fuera algo de éste, recordando no sólo el nombre del retratado, sino el de sus padres y su edad, "*seis años y tres meses*". Como D. Luis María nació a 22 de mayo de 1777, el retrato fue pintado en agosto de 1783. El retrato de su hermana M.^a Teresa lleva inscripción posterior de letra cuidada y seca, en el ángulo inferior izquierdo, que no es de mano del pintor: "*La S^a D^a María Teresa, hixa de Sor. Infante Don Luis de edad de dos años y nueve meses*".

Recientemente en casa del Duque de Sueca, descendiente de la Condesa de Chinchón por línea primogénita, hallé un tercer retrato. Es retrato de un niño de corta edad, sentado en su cuna. La lám. 12 da la razón del mismo. Aunque el retrato sea de agradable colorido, la fealdad del retratado es lo que destaca en él, pero ésta no debe hacer olvidar los pasajes gratos que presenta, entre los que destaca el perrillo que se halla en su regazo y al que acaricia. El niño, vistiendo camisolín blanco ornado de encajes, fue retratado sentado en su cuna. Esta se halla forrada de seda; la colcha, medio caída, es de seda como el cortinón que pende a la izquierda, encontrándose trabajados con todo cuidado. El retrato fue compuesto teniendo en la memoria los que A. R. Mengs pintó de la Infanta Carlota Joaquina en su cuna⁵³ (Lám. 13). El conjunto presenta colorido apagado y muy entonado, en el que destaca la mancha blanca y rosada del niño y el negro perrillo, al que abraza. Sobre los pies de la cuna corre la inscripción, en letra semejante a la que tiene el retrato de su hermana: "*D. Luis María, de edad de VIII meses*". En el borde inferior de la pintura, en el ángulo izquierdo, leemos: "*MB II*", en letras cuidadas, a la derecha el número 58, de grueso y cuidado trazo.

Si consideramos sus características como pintura, hallamos en ella pasajes que, como dijimos, revelan mano diestra: tal es el perrillo negro que sostiene, cercano en la manera de estar tratado del *griffon* blanco que

acompaña a su hermana; las blondas; los ojos abiertos, asimismo semejantes en el retrato de la Condesa de Chinchón y en el que tratamos; también es semejante el modo de estar tratadas las manos de uno y otro.

Estas semejanzas me llevaron a creer era de Goya la pintura, a pesar de lo desmañado y feo del rostro. Supuse que al ponerse posteriormente en los cuadros las cuidadas inscripciones, con el nombre de los retratados y su edad, confundieron al retratado. Pensé que este tercer retrato era el de la menor de las hijas del Infante, más tarde Duquesa de San Fernando, y que con él completó Goya el grupo de retratos de los hijos del Infante, uno de sus primeros protectores.

Pero al investigar Mrs. Isadora Rose documentación para su tesis sobre las colecciones de D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, halló la testataría del Infante D. Luis en la que este retrato está descrito con exactitud en una de sus partidas⁵⁴. Leemos: "*Otra pintura en tela que representa el retrato del Señorito Dn. Luis Vallabriga en su cuna: con marco dorado, que por alto tiene tres pies y ocho dedos y por ancho tres pies: su autor Dn. Gregorio Ferro*", quedando valorado en 800 reales. En 1797 se hallaba en Arenas de San Pedro.

Los fracasos que Goya tuvo al concursar contra Gregorio Ferro⁵⁵ explican una frase de la carta que el pintor dirigió a su amigo Zapater en 1783, después de su estancia en Arenas de San Pedro con el Infante D. Luis y su familia. Los retratos de los niños —el futuro Cardenal y la futura Condesa de Chinchón—, sin duda encantadores, explican la satisfacción que transpira esta carta: "*He hecho su retrato y el de su Señora y niño y niña con un aplauso inesperado por haber hido ya otros pintores y no haber acertado a estos*"; alusión al retrato antes citado y en última instancia al resultado de los concursos de la Academia en los que Ferró le sobrepasó.

N O T A S

¹ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, *Primer centenario de Goya*. Discursos leídos... el día 11 de abril de 1928. Madrid, 1928. [Discurso] de Francisco Javier Sánchez Cantón, p. 17. Sobre la documentación publicada por N. Sentenach ver nota 23.

² DESPARMET-FITZGERALD, *L'oeuvre peint de Goya, 1928-1950*, p. 54. Leemos en la partida del inventario: «Retrato de Goya, firmado, busto» (G., 637; G.-W., 1551; S., 555).

³ M. P., 723 (G., 638; G.-W., 1552; S., 556). Ver nota 18.

⁴ G., 639; G.-W., 1552, en nota.

⁵ *Goya...*, París, 1867, p. 132.

⁶ *Goya...*, Madrid, 1887, n.º 95, p. 254.

⁷ *Goya...*, Madrid, 1896, n.º 205, p. 113.

⁸ N.º 10, p. 7.

⁹ *Goya...*, París, 1902, n.º 122, p. 128.

¹⁰ *Goya, pintor de retratos*, 1916, p. 141.

¹¹ *Ob. cit.*, II, 492, p. 203, en nota.

¹² G., 139; G.-W., 201; S., 137.

¹³ *Ob. cit.*, p. 27.

¹⁴ X. DE SALAS, «Sur les tableaux de Goya qui apartirent à son fils», *G. B. A.*, 1964, pp. 99-110.

¹⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Cómo vivía Goya», *A. E. A.*, 1946, pp. 73-109.

¹⁶ DESPARMET-FITZGERALD, *Ob. cit.*, p. 53; II, p. 284.

¹⁷ *Ob. cit.*, p. 132.

¹⁸ La *Gaceta de Madrid* (n.º 103, de 13-IV-1866) da cuenta de la Real Orden por la que se dispone se paguen al señor Huerta 1.500 escudos por las siguientes obras de Goya para el Museo de Pinturas, estando valoradas así: «Autorretrato, busto», 400 escudos; «Retrato de su esposa de medio cuerpo», 300 escudos; «Un exorcizado», 300 escudos; «Colección de dibujos», 500 escudos». En el «Inventario [manuscrito] de los cuadros adquiridos desde el 6 de marzo de 1836» [por el Museo Nacional de Pintura y Escultura, conocido como de la Trinidad], hallamos a p. 90 tras el n.º 178: *Autor Don Francisco Goya* y con el número siguiente: *Retrato de la esposa del autor, D.ª Josefa Bayeu* (alto 82, ancho 55). Sigue anotada la mención de la R. O. mencionada y el precio dicho. A la p. 91 se hallan inventariados los dibujos: «*Un álbum con ciento ochenta y seis dibujos originales de Goya (Don Francisco)*», adquiridos por la R. O., antes citada, y por el precio dicho, así como «*El exorcizado*», hoy en el museo (747). En el «*Catálogo de los cuadros de Don Francisco Goya y Lucientes que existen en el Museo del Prado (Del Catálogo de D. Pedro de Madrazo), Centenario de Goya, Madrid, 1900*», bajo el n.º 2163 F, se encuentra este autorretrato que se comenta como «estudio» para el cuadro con el médico Arrieta, «pero este retrato nos parece una repetición poco auténtica del que conserva la Real Academia...», añadiendo fue comprado a D. Román Garreta.

¹⁹ G.-W., 840. Hay que añadir que F. BOIX, al describirlo en el Catálogo de la «*Exposición de dibujos, 1750-1860*», Madrid, 1922 (organizada por la Asociación de Amigos del Arte), n.º 186 D, copió la inscripción en el reverso como «*escrito en letra antigua, Doña Josefa Bayeu por Goya, en el año 1805*». Es decir, no consideraba autógrafa la inscripción.

²⁰ Lo escribió al comentar el retrato de Francisco Bayeu de negro del Museo de Valencia, n.º 17 de la Exposición «*L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle* [París, 1979], escribiendo: «*En règle générale lorsque Goya représente un intime, son style et sa technique sont en avance de dix ans sur les portraits officiels qu'il peint alors*».

²¹ Las medidas de éste y del autorretrato de Agen concuerdan, aunque no sean hoy iguales al centímetro. El retrato de Josefa Bayeu (M. P., 722) medía cuando se inventarió en el Museo de la Trinidad 0,82 × 0,55 (ver nota 18). El Catálogo del museo, en este caso como en tantos otros, no es exacto en cuanto a las medidas. De las mismas se inició una revisión durante mi dirección, que continúa haciéndose. El Catálogo dice que el cuadro mide 0,81 × 0,56, cifras que no corresponden a la realidad. La pintura se halla rentelada y la medida del bastidor es 82,5 × 0,58, en tanto que el lienzo mide hoy —pues parece algo perdido su borde derecho— 81 × 59,5, hallándose la pintura doblada por su lado izquierdo.

No puedo ser tan preciso con respecto al autorretrato de Agen. Los que trataron del mismo le citan con diversas medidas y no determinan si se halla rentelado, lo que es posible, ni si ello afectó a las medidas de la pintura. Desparmet. Fitzgerald: 0,86 × 0,60; Catálogo de la Exposición «*Tresors de la peinture espagnole*» (París, 1963): 0,83 × 0,55; Gudiol: 0,83 × 0,55; G.-W.: 0,86 × 0,60.

²² G., 138; G.-W., 189; S., 130. No hace mucho tiempo JULIÁN GÁLLEGO, *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1978, puntualizó que «Este autorretrato del Museo de Agen, pintado entre el primer boceto de S. Buenaventura y el cuadro definitivo..., tiene como precedente un dibujo al lápiz blanco con uso de difumino que, después de haber pertenecido al hijo del pintor y a su nieto, pasó a Valentín Carderera..., cuya familia le vendió a un coleccionista particular de los Estados Unidos [extremo que no es exacto, ya que fue vendido en subasta en Londres entre 1950 y 1960, passim]... Acaso por su reducido tamaño no se acusa como en las dos pinturas la decidida intención de Goya de imponerse al espectador...»

²³ *Boletín de la R. A. de S. F.*, XIII, 1919, p. 205. Goya dio cuenta del concepto del cuadro que iba a realizar y de sus dificultades, en oficio dirigido al Conde de Floridablanca—22-IX-1781—, E. LAFUENTE, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, p. 321.

²⁴ Un reciente resumen, G. M. LOVETT, *La guerra de la Independencia y el nacimiento de la España Contemporánea* [Barcelona, 1975], I, p. 106.

²⁵ LADY HOLLAND en cierta manera confirma a Goya, pues en el *Spanish Journal of Elisabeth Lady Holland*, editado por el Conde de Ilchester, London, 1910, a p. 324, recoge lo que les contó el 29 de abril de 1809 el General Doyle sobre Zaragoza y el mal trato a que sometieron al General Palafox, «*dying in his bed*», y como en su cuarto había dibujos de Goya destruidos por los oficiales franceses, «*In his room there were several drawings done by the celebrated Goya, who had gone from Madrid on purpose to see the ruins of Saragossa; these drawings and one of the famous heroine above mentioned [Agustina de Aragón] also by Goya, the French officers cut and destroyed with their sabres*».

²⁶ G. H. LOVETT, *Ob. cit.*, pp. 201 y anteriores.

²⁷ JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO, *Retrato de Fernando VII a caballo por Don Francisco Goya*, Madrid, 1885, 1 hoja + 1 lám.

²⁸ *Ob. cit.*, p. 223.

²⁹ La exposición de Barcelona se celebró entre abril y junio de 1977 en el Palacio de Pedralbes. Ver en su catálogo mi comentario al n.º 32, que era «*El garrochista*», que paso a resumir. En el catálogo del «*Museo del Rey*», Madrid, 1828, se halla ya descrito bajo el n.º 320: «*Idem [Goya] Retrato de un Torero a caballo*». De antiguo se le ha supuesto «en relación» con una figura del cuadro de «*Los toros en la Tablada*», pintado para la Alameda de los Duques de Osuna antes del 22 de abril de 1787 (G., 240; G.-W., 254; S., 517). La calidad de su pasta, así como su técnica, indican es obra muy posterior; lo mismo proclama su colorido. Por todo hay que considerarla como una pintura de los años de guerra.

³⁰ Véanse la serie de catálogos del museo que son en ello explícitos.

³¹ G., 630; G.-W., 1538; S., 541.

³² E. ORTIZ DE LA TORRE, «Un retrato de Fernando VII por Goya», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1919, pp. 26-30.

³³ J. R. CASTRO, «El Goya de la Diputación de Navarra», *Príncipe de Viana*, III, 1942, pp. 37 y sigs.

³⁴ G.-W., 1537; S., 540.

³⁵ G.-W., 877.

³⁶ G., 630; G.-W., 1538; S., 541. Le realizó de octubre a diciembre de 1814. El acuerdo del Ayuntamiento establecía con detalle cómo debía el Monarca ir vestido —de Coronel de Guardias—, así como debía estar colocado apoyado sobre el pedestal de una estatua de España y con un león «con cadenas rotas entre las garras». Además debía hacerle en «el menos tiempo posible para la ejecución». Ofrecido el encargo a Goya, dio éste el precio —8.000 reales—, afirmando que no podía hacerlo «en menos tiempo que quince días después que le den el aviso». Las condiciones aceptadas, el primero de diciembre recibió el pintor el importe de su obra, a más de 40 reales «que ha costado el cajón y enzerado», según Ortiz de la Torre (ver nota 32).

³⁷ *Exposición de Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad*, Madrid, 1961, n.º X, p. 27. El autor del catálogo fue Valentín de Sambricio, según consta en la contraportada de la p. 16.

³⁸ G., 631; G.-W., 1539; S., 542.

³⁹ G., 632; G.-W., 1540; S., 543.

⁴⁰ G., 633; G.-W., 1541; S., 544 (En el Museo de Zaragoza, depósito del Canal Imperial de Aragón). El encargo a Goya del 20-IX-1814 estaba terminado según carta ordenando pago del 16-IX-1815. ANTONIO BELTRÁN, *Goya en Zaragoza* [Zaragoza, 1971]. Ver F. OLIVÁN Y BAYLE, «Breve historia de dos Goya», *Seminario de Arte Aragonés*, 1952, pp. 93-98.

⁴¹ G., 626 y 627; rechazados por G.-W., 1536-1541, p. 377.

⁴² G.-W., 382.

⁴³ No hay que olvidar que de este inventario de 1828 sólo conoció y publicó Desparmet-Fitzgerald un fragmento amplio, pues el manuscrito llegó al mismo falto de alguna hoja (*Ob. cit.*, I, p. 54).

⁴⁴ Ver nota 23.

⁴⁵ FELIPE PÉREZ Y GONZÁLEZ, *Un cuadro de historia*. Madrid, s. a., p. 53.

⁴⁶ VALENTÍN DE SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, 1956, doc. 225.

⁴⁷ Ver mi artículo citado en nota 14.

⁴⁸ *Goya*, Milano-Mondadori [1978], n.º 144. Hay ediciones francesa e inglesa.

⁴⁹ Carta del 20-IX-1783, fragmento publicado por FRANCISCO ZAPATER Y GÓMEZ, *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, 1868, p. 17.

⁵⁰ «Les portraits peints par Goya pour l'Infant Don Luis de Borbón à Arenas de S. Pedro», *Revue d'Art*, 1979 (n.º 43), pp. 9 y sigs.

⁵¹ G., 149; G.-W., 209; S., 143.

⁵² G., 150; G.-W., 210; S., 145.

⁵³ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Antonio Rafael Mengs. Noticia... y catálogo de la exposición... de 1929*, Madrid, 1929, n.º 101; *Exposición Antonio Rafael Mengs...*, Museo del Prado, 1908, n.º 18.

⁵⁴ A. P. M., 20822, *Testamentaria del Infante Dn. Luis*. El fol. 461 v.º

Gassier (*art. cit.*, nota 19) conoció el inventario del Palacio de Bobadilla de 1894. En él se halla una partida correspondiente al retrato: «En outre nous avons relevé dans ces inventaires: un portrait de l'Infant Dn. Luis enfant par Gregorio Ferro, rival infantigable de Goya...»

⁵⁵ Gregorio Ferro nació en Santa María de Lamas (Galicia) en 1742, muriendo a 23 de enero de 1812 (CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones...*, II, 196). En el primer concurso de la Academia al que Goya se presentó —el de 1763— y no consiguió ni un solo voto, Ferro obtuvo el primer premio de la segunda clase. En 1760 —había alcanzado el primero de la tercera. Y en el concurso de 1766, en el que Ramón Bayeu alcanzó el primer premio y Luis Fernández el segundo, Ferro tuvo tres votos y Goya ninguno (F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, 1951, pp. 10 y 11). Años más tarde fracasó igualmente no obteniendo ni un solo voto.

SALVEMOS EL CAIRO

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA

No vamos a hacer una historia de El Cairo ni de sus monumentos, tema que nos llevaría muy lejos. Nos vamos a reducir a unas cuantas divagaciones sobre esta ciudad que he visitado últimamente.

El Cairo, además de ser capital de Egipto, es la ciudad más importante del mundo árabe. La había visto rápidamente en un viaje del año 1933 y me había quedado muy impresionado. Entonces vivía en estado semicolonial, capital de una dinastía amparada por los británicos. Todavía reinaba Fuad I, monarca teóricamente independiente, pero de hecho criatura del Imperio inglés. En 1937 subió al trono Faruk I, el último rey de Egipto.

Recuerdo vagamente El Cairo como una ciudad cosmopolita y contradictoria, donde a la vez que grandes hoteles internacionales, parecidos a los de la Costa Azul de la *belle époque*, donde acudía la *jet society* de entonces, pues era moda la *saison d'hiver* de El Cairo, se podían ver algunos distritos residenciales a la europea que contrastaban con los abigarrados barrios antiguos. El dominio inglés se hacía ostensible por todas partes, pero la gente elegante hablaba francés.

Cuando he vuelto al cabo de cuarenta y siete años las cosas han cambiado de raíz. La Monarquía de juguete ha desaparecido y con ella una sociedad más o menos elitista para dejar paso a un régimen de coroneles. En 1952 el llamado movimiento de los "oficiales libres" con el General Neguib al frente se hizo cargo del poder, que pronto pasó a manos del Coronel Gamal Abd el-Nasser. A la muerte de éste, todavía joven, ocupó su puesto Anuar el Sadat, que últimamente se ha desprendido de cualquier ligadura institucional y convirtiéndose en Jefe de Estado vitalicio se ha erigido en dictador absoluto.

Egipto es una autocracia militarista del más viejo estilo por mucho

que se proclame reformadora. El Cairo ha crecido fabulosamente, pero es una metrópoli caótica y desaforada. Grandes ejes, un tanto imperialistas, ordenan la extensión de la ciudad, pero mientras tanto se deja pudrir la vieja Medina árabe, que se está cayendo a pedazos.

Esta ciudad árabe comenzó a cobrar importancia bajo los califas fatimies y está asentada junto a una población paleo-cristiana y copta, vecina de una fortaleza romana fundada posiblemente por Trajano, de la que al parecer quedan escasos restos.

Las etapas históricas del Egipto musulmán, y por consiguiente de El Cairo musulmán, son las siguientes:

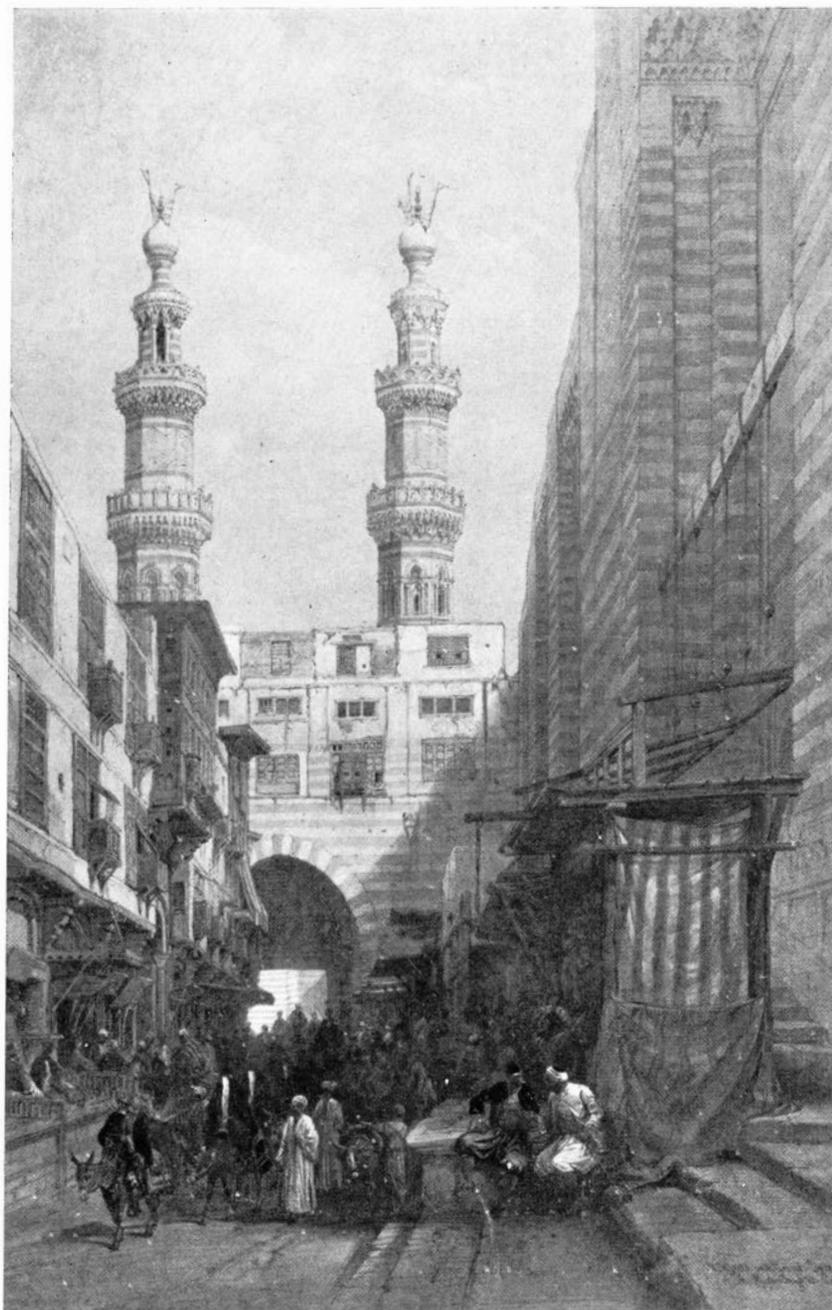
1.^a A partir del año 641 se conquista Egipto desalojando al poder bizantino. Entre 658-750 gobierna la dinastía de los Omeyas y entre 750-868 la de los Abbassidas, a través de gobernadores generalmente emparentados con los príncipes de Damasco o de Bagdad.

2.^a Entre 869-905 se inscribe el período Tulumita. Ibn Tulum es un turco que fue gobernador en nombre de los Abbassidas y que independizado conquista la Siria y la Mesopotamia.

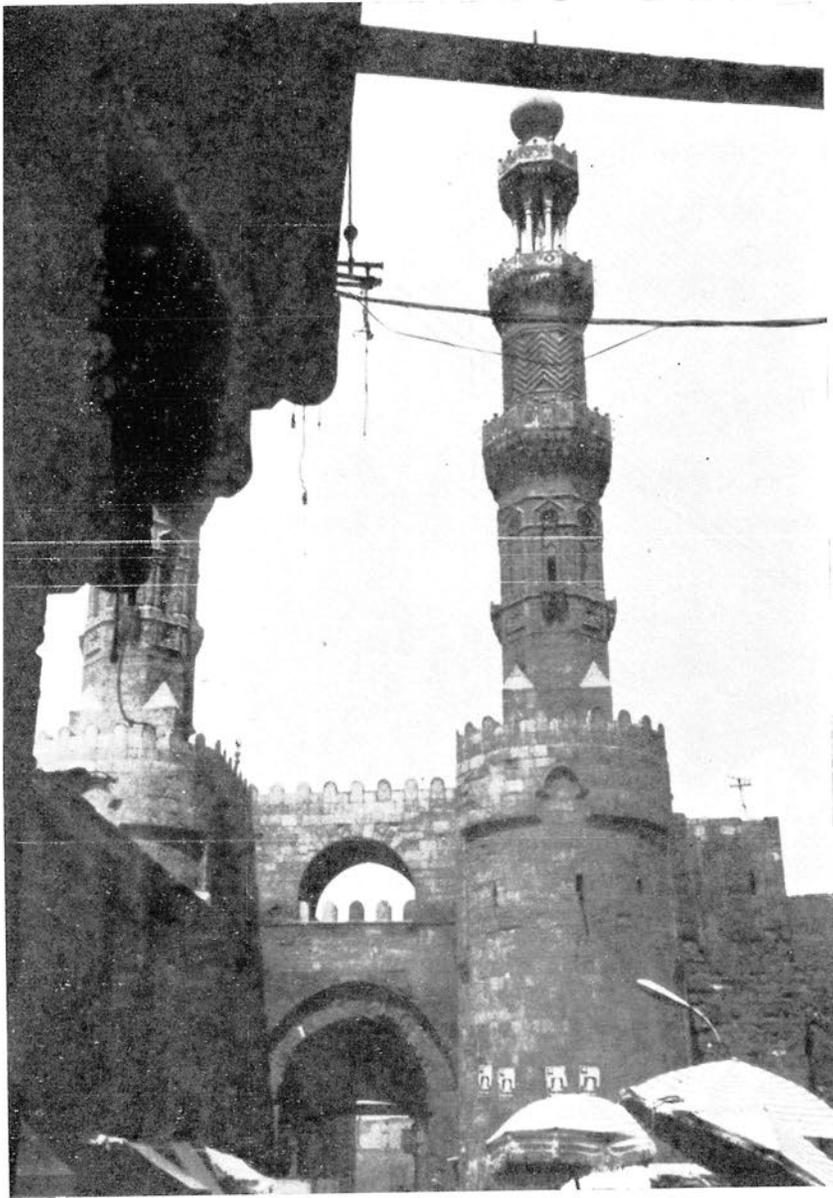
3.^a Desde el 905 al 969 una nueva dinastía se hace con el poder: los Ikhchiditas. También es otro gobernador de origen turco, Ikhchid, el que la funda.

4.^a Llegamos con esto a una etapa importante del poderío islámico, la de los Fatimies, que vienen del Maghreb, es decir, de Occidente. Este período, largo y próspero, alcanza desde 969 a 1171.

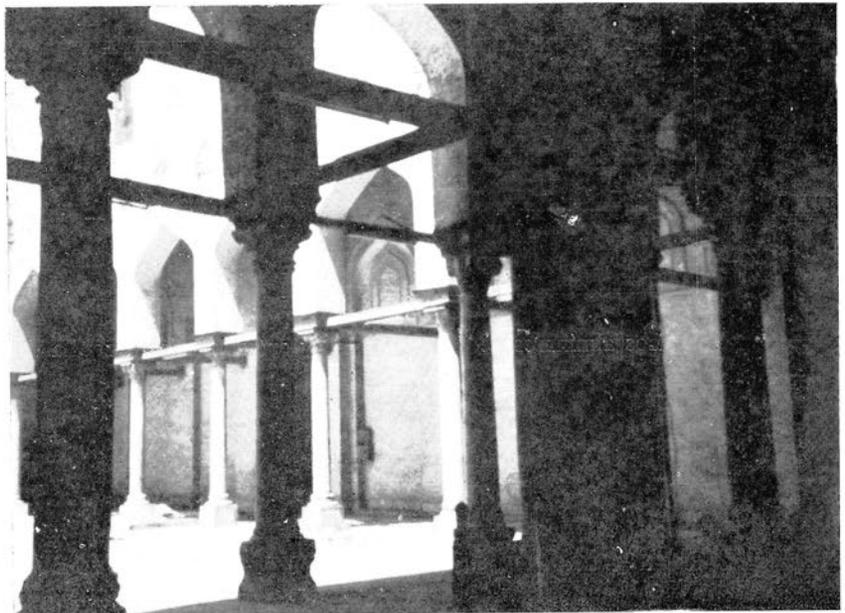
5.^a A los Fatimies suceden los Ayubidas, 1171-1250. El fundador de la dinastía es el famoso Saladino, que procede del Kurdistán. Salah el-Din construye la ciudadela de El Cairo. Toma Jerusalén a los cruzados, pero después de su muerte San Luis, Rey de Francia, conquista El Cairo, para luego ser derrotado por el sultán Turan Chah. Más tarde éste es asesinado y se hace cargo del poder el jefe del Cuerpo de los Mamelukos, El Durr.



Los alminares de Bab Zuweilia y entrada a la mezquita de Metwalis.



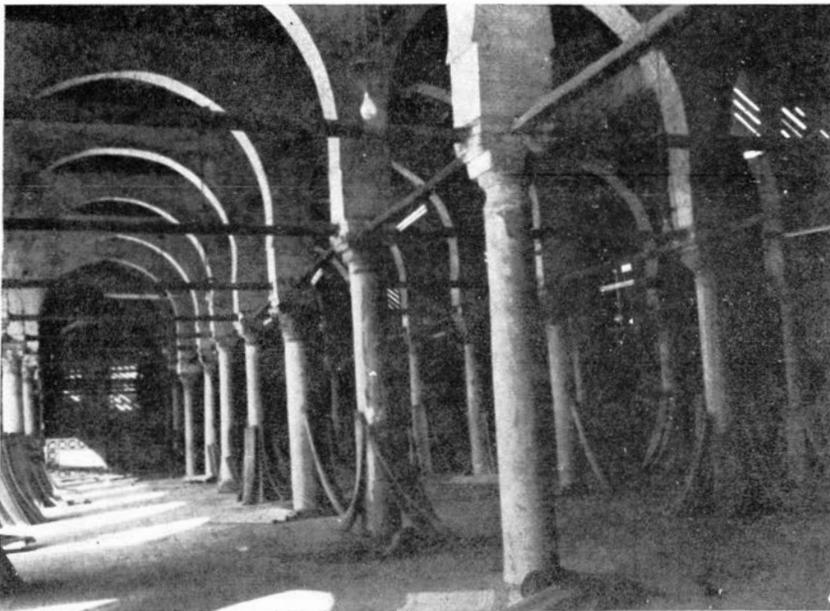
Bab Zuweilia y minaretes
de la mezquita de Al-Moayad.



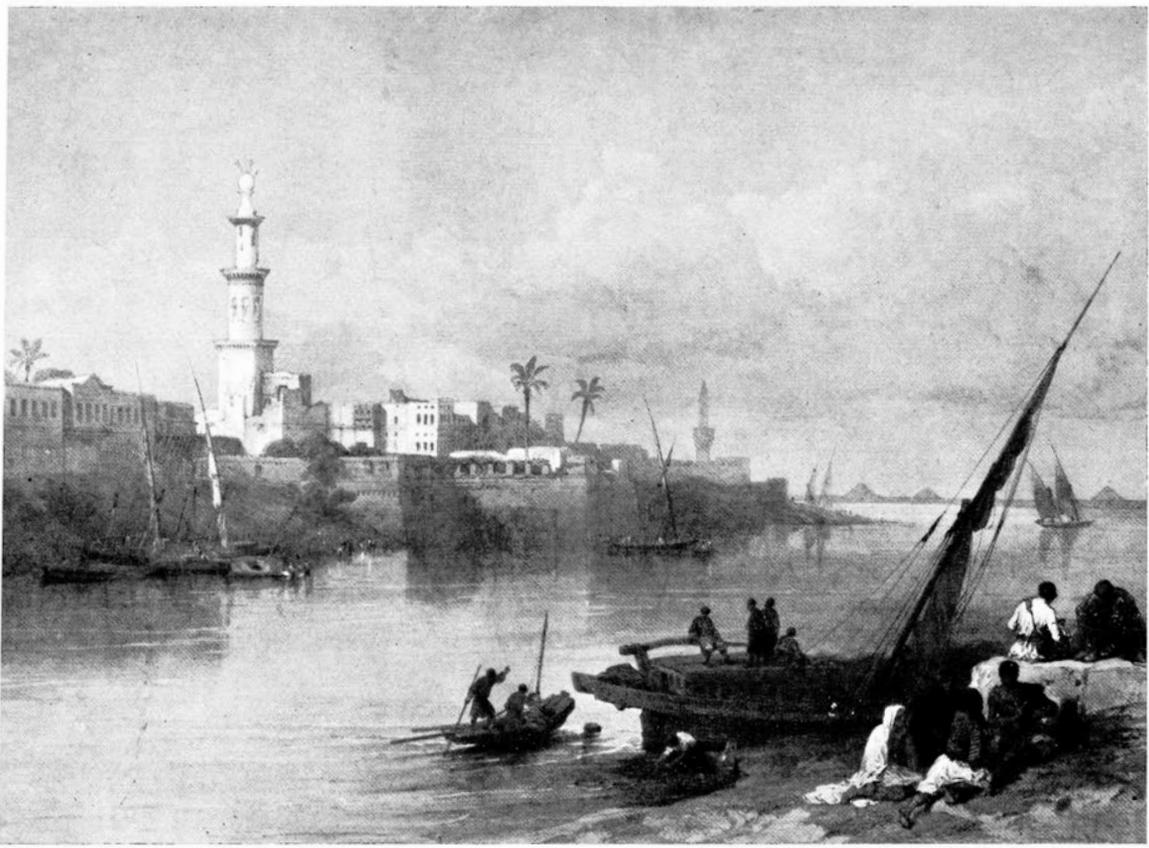
Mezquita de Salih
Talal, 1160. Fin de
la dinastía de los
Fatimíes.



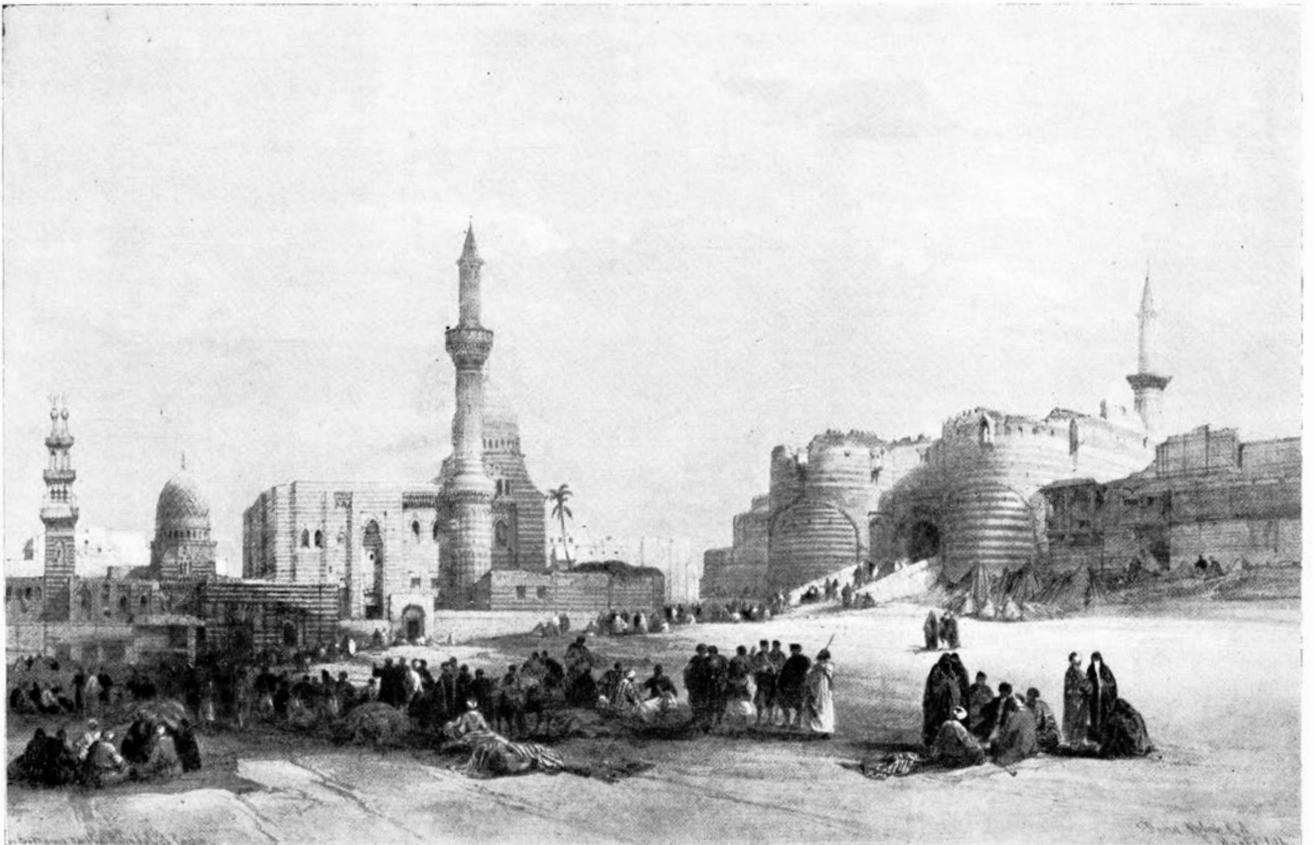
Minarete de la mezquita de Baybars
al-Gashankiv.



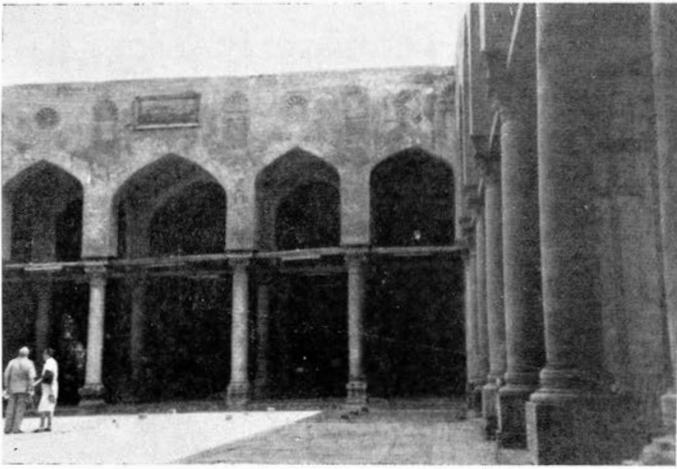
Mezquita de Amr ibn el-Ass, fundada
en 642, rehecha en 827. Hermoso
ejemplo de mezquita hipóstila.



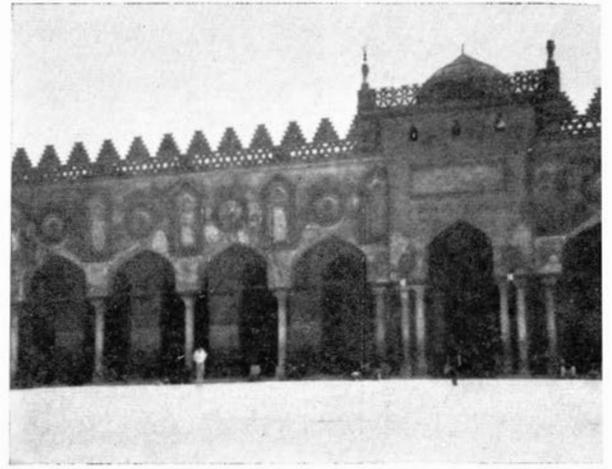
Vista del Nilo. Isla de Rhoda. Al fondo las pirámides.



Entrada a la ciudadela



Mezquita de Salih Talai Sahn.



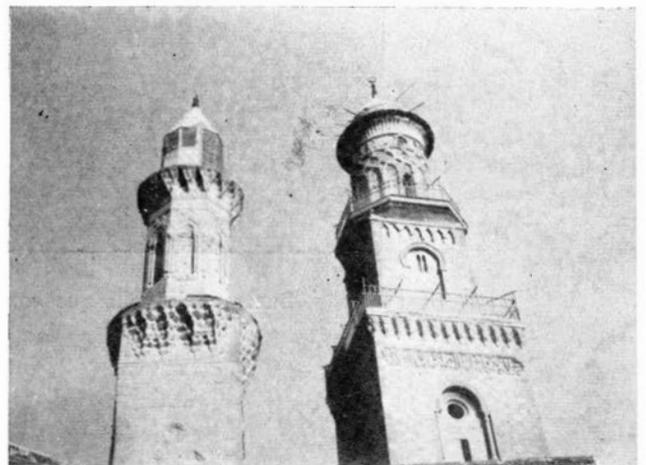
Mezquita de al-Azhar.
Fundada en 970, pero am-
y reconstruida muchas ve



Cúpulas y minaretes de la mez-
quita de al-Azhar.



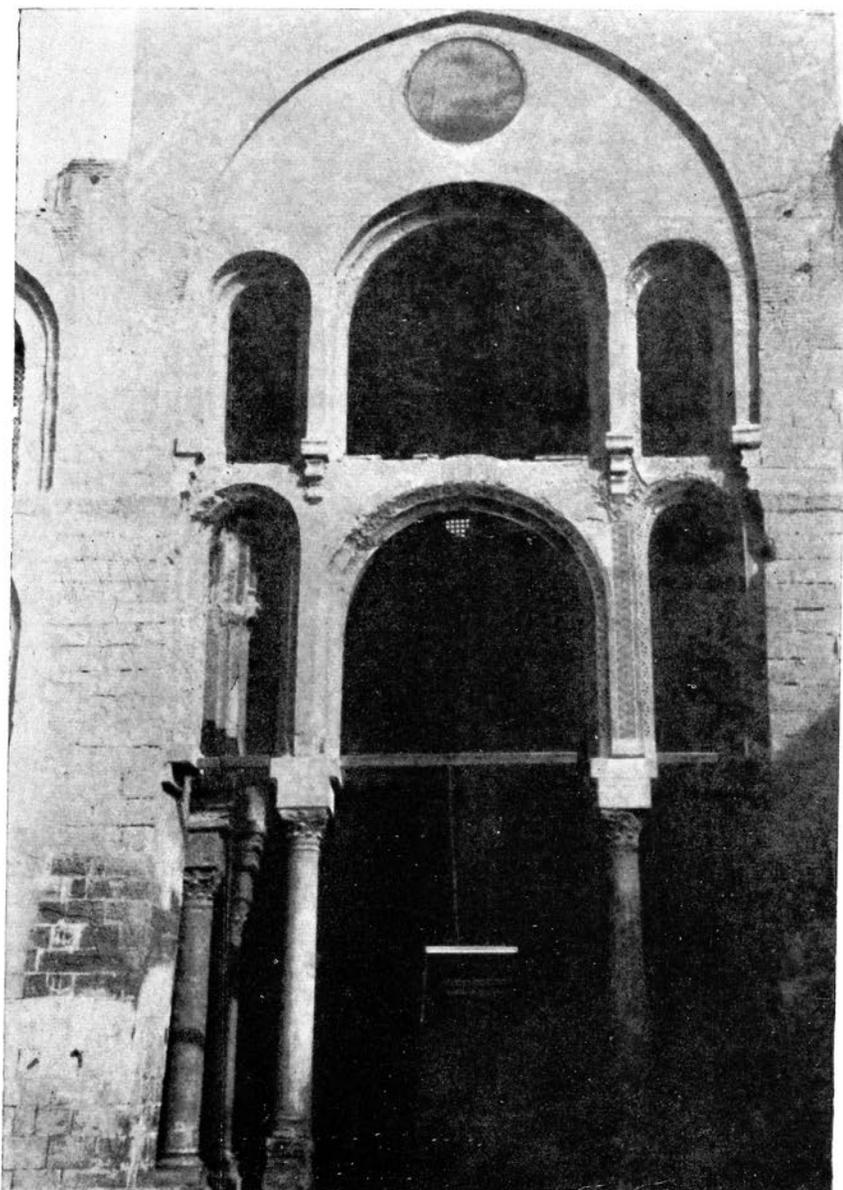
Khan al-Zarakisha, con la mezquita de al-Azhar
y la de Abul Dahab (1774).



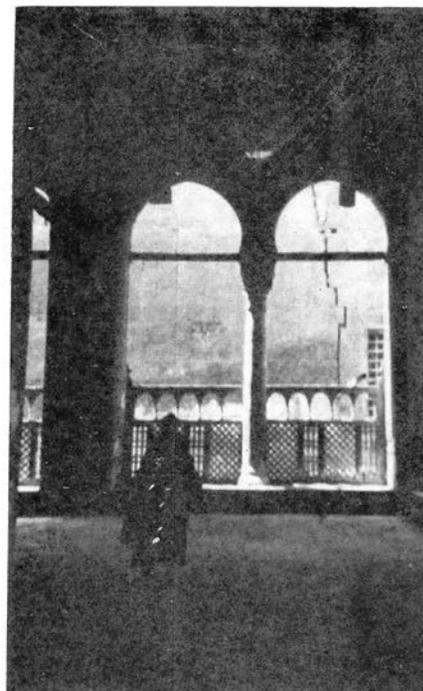
Alminar de la mezquita de Qalawin, comenzada en 128



Bazar en la calle que conduce a la mezquita El-Mooristan.



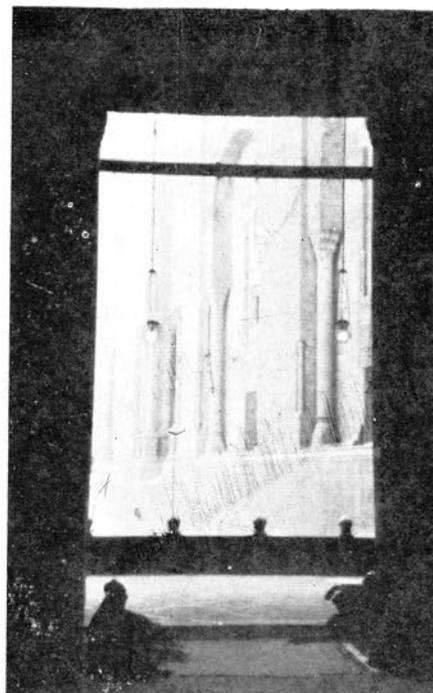
Mezquita de Qalawin. Fachada del iván de la madrasa.



Porche que rodea la mezquita de Abu Dahab.



Bab al-Futuh, cuba y alminar de la mezquita de Al-Hakim.



La mezquita Ar-Rifeii vista desde la puerta de la mezquita del sultán Hasan.



El mercado de la seda de El-Ghoorceyeh.



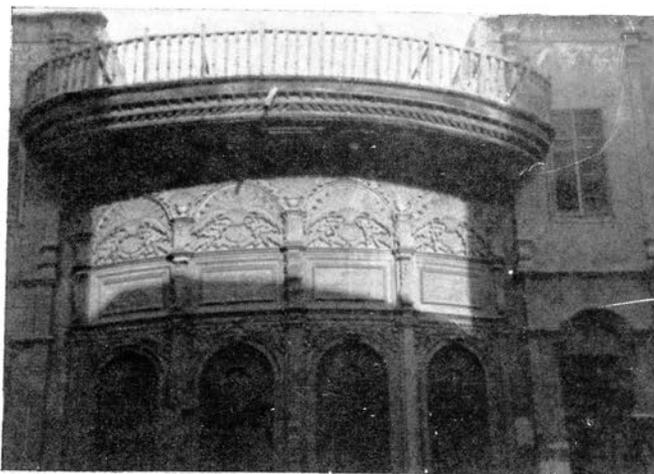
Casa con "mucharabías"
en la vieja ciudad.



Una calle en la ciudad vieja.



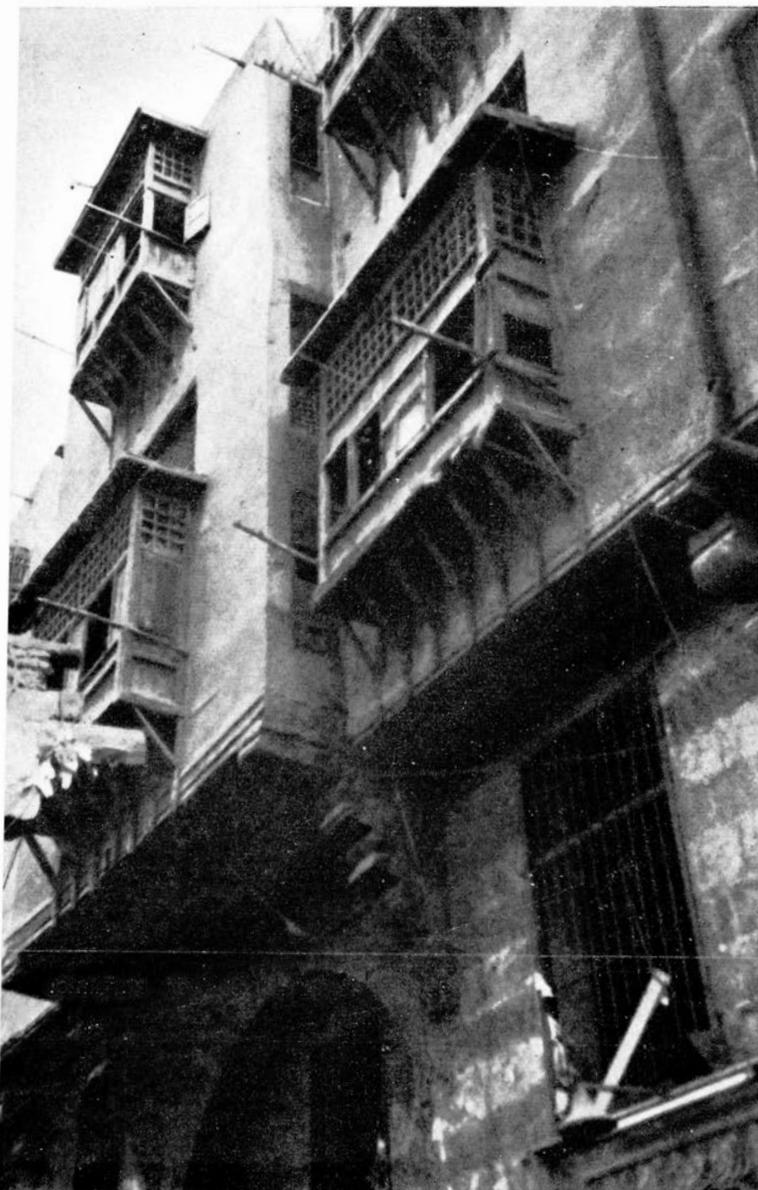
Fuente y escuela cerámica
de Abel al-Rahaman
Khatkhoda, hijo de Uth-
man (1744). Está en un
bivio de la calle Nahasin.
Los niños estudiaban en
la galería alta.



Fuente de abluciones del período otomano.



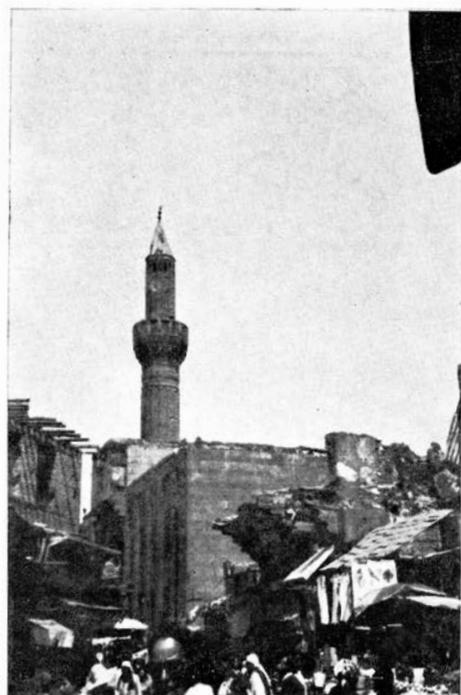
Un café en Khan Al Khalilis.



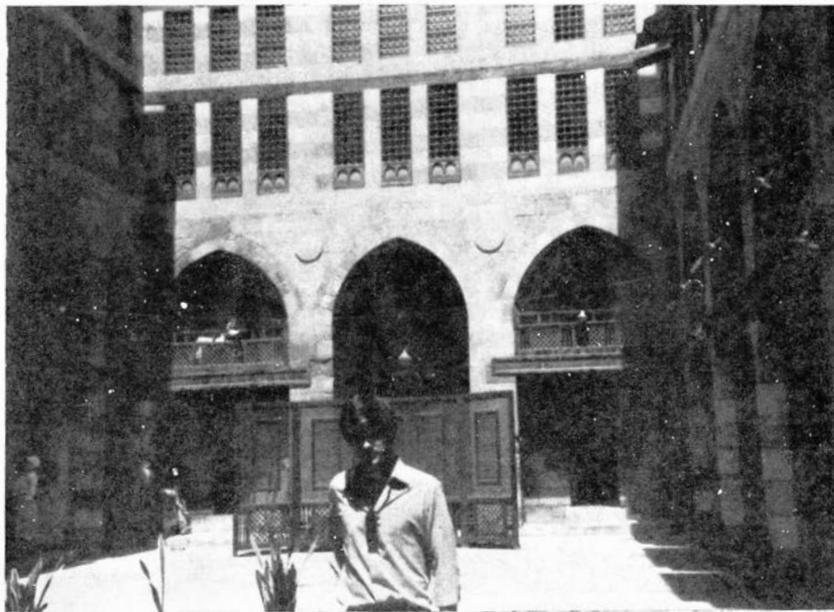
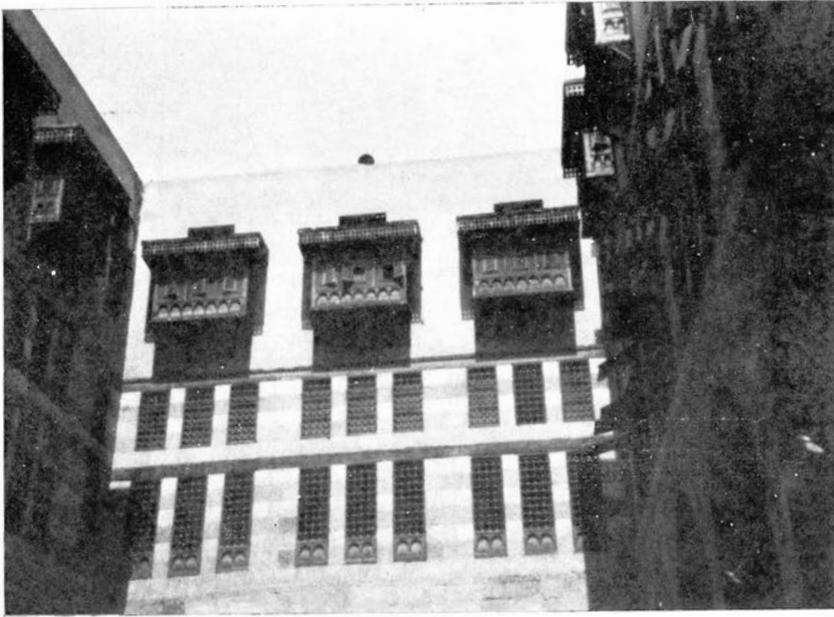
Casas voladas con "mucharabías".



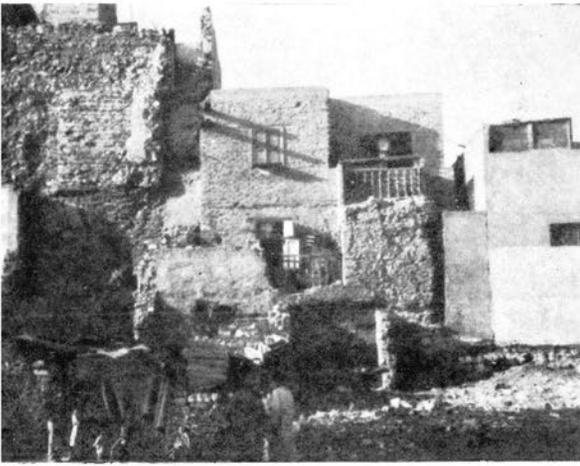
Calle de la vieja ciudad con el alminar de la mezquita de Baybars (1309).



Calle próxima al mercado.



Wakalet al-Ghusi (1504), antiguo fondak convertido en mercado de artesanía.



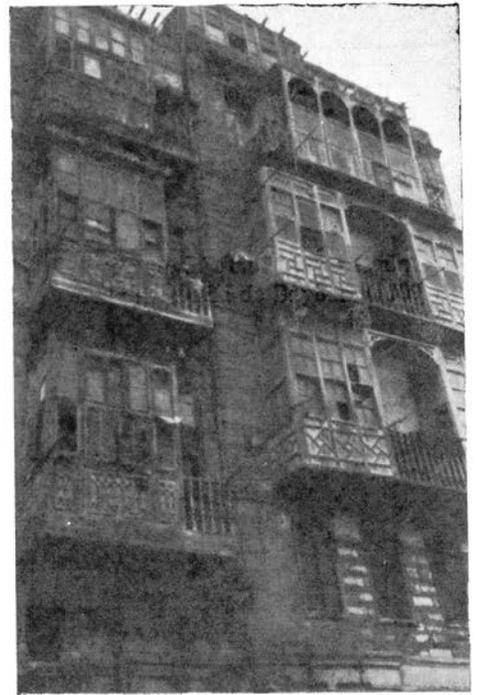
Ruinas y degradación en la vieja ciudad.



Plaza frente a la mezquita de Qait Bey.



Conjunto de viejas "mucharabías".



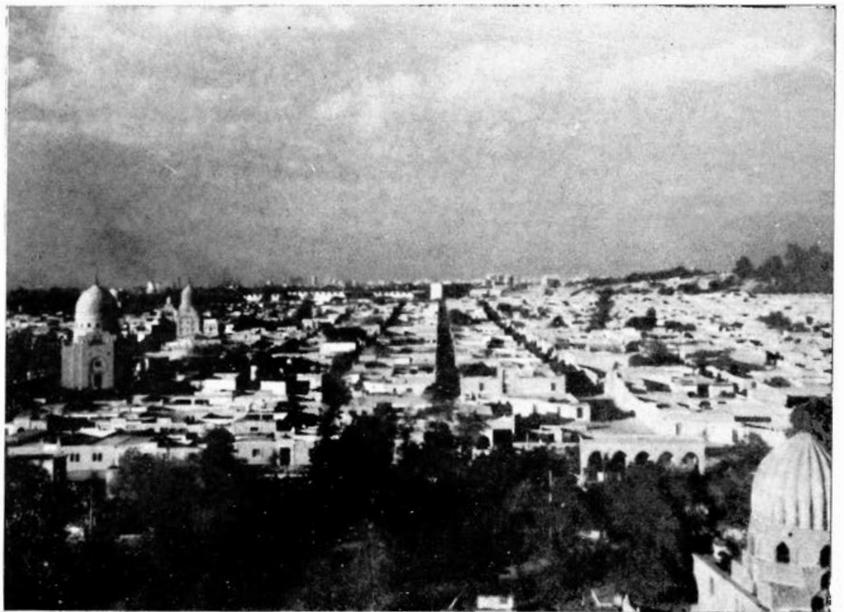
Casas del siglo XIX con miradores, consecuencia de las viejas "mucharabías".



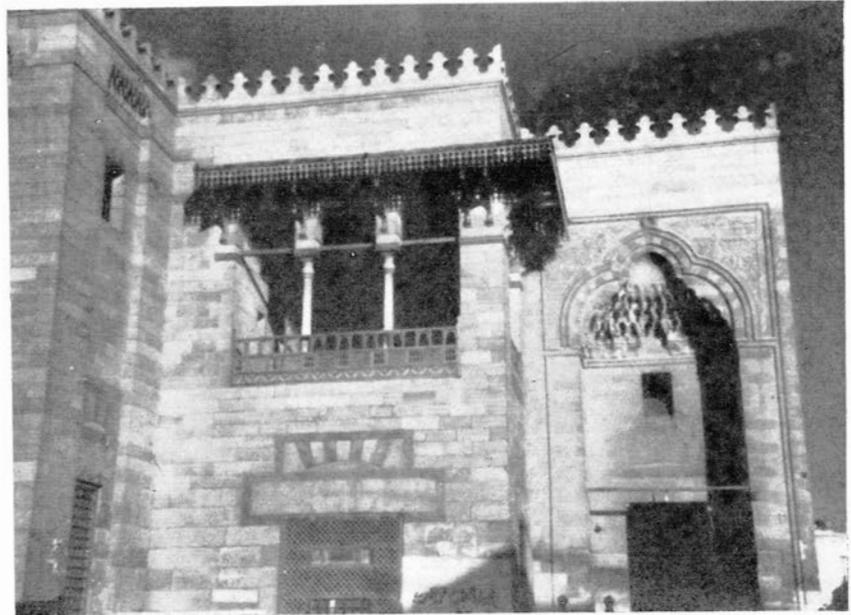
Viejas "mucharabías".



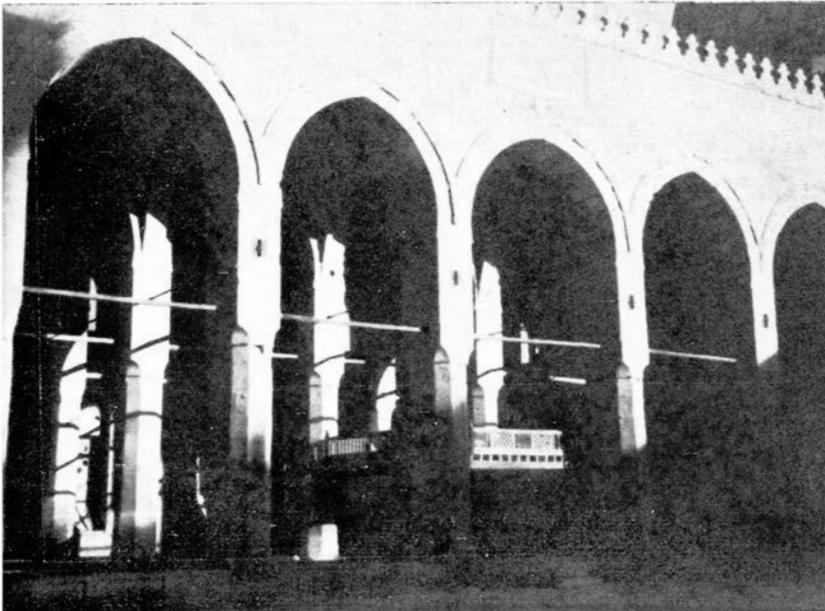
Cementerio y tumbas de los mamelukos. Vista tomada desde la mezquita de Barkuk.



El cementerio de los mamelukos desde la mezquita de Barkug.



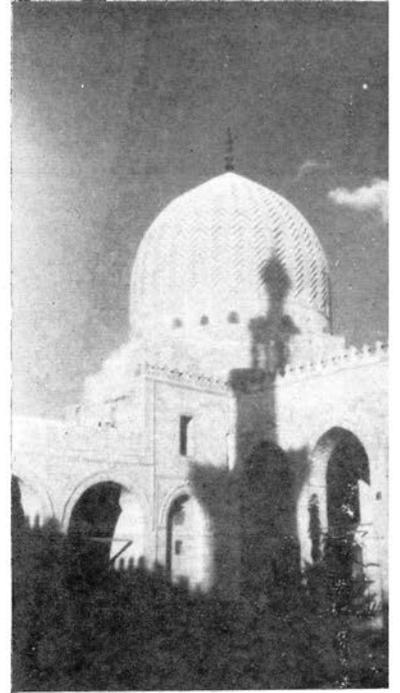
Entrada a la mezquita-mausoleo de Barkuk en la necrópolis de los mamelukos.



Patio y sala de oración de la mezquita de Barkuk.



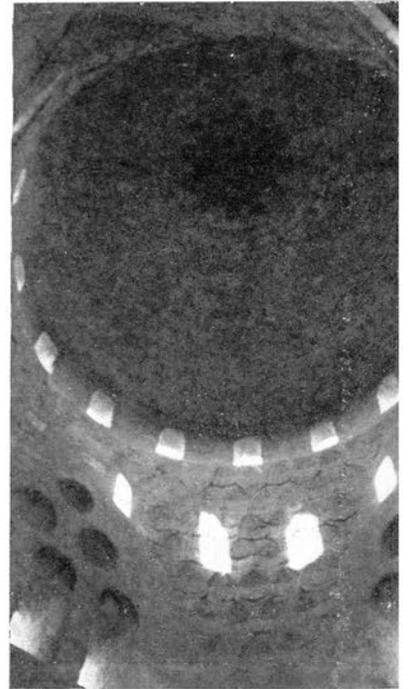
←
 Mezquita-mauroleo de Barkuk en la ciudad funeraria de los mamelukos. Barkuk fue el primer califa circasiano. Tomó el poder en 1386.



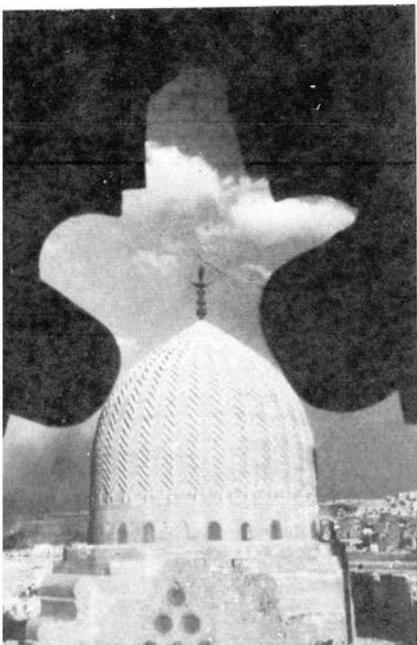
→
 Mezquita de Barkuk. La tumba del sultán desde el patio.



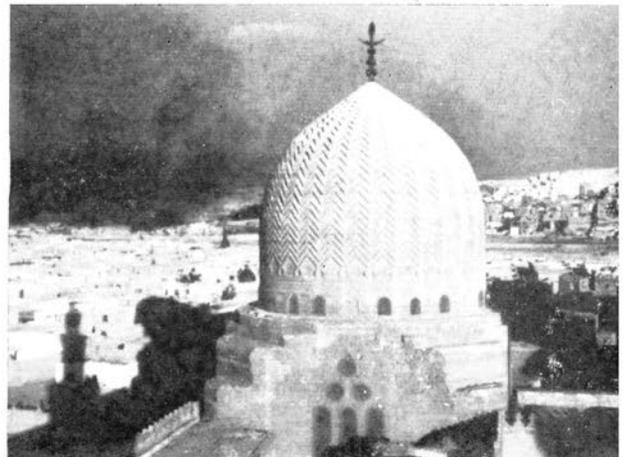
←
 Cúpula de la tumba de Barkuk.



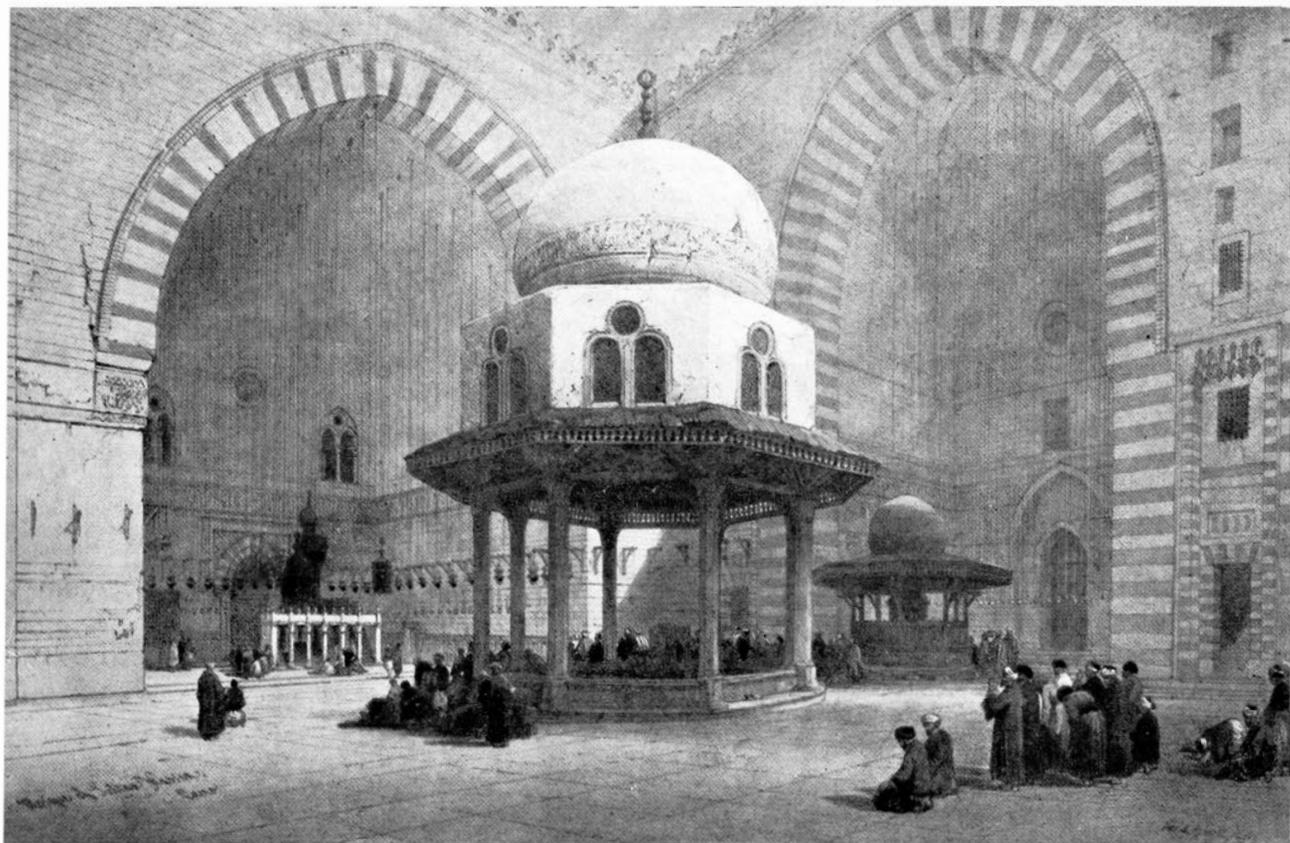
→
 Dos tumbas de los mamelukos.



←
 La tumba de Barkuk desde un alminar.



→
 Cúpula de la tumba de Barkuk.



Interior de la mezquita del sultán Hassan.

6.^a Entre 1250 y 1382 gobiernan los llamados Mamelukos Bahrites. De los veinticinco sultanes de este período sólo cinco reinaron más de diez años, los demás fueron asesinados antes de cumplir este plazo.

7.^a 1382-1517. Es la etapa de los Mamelukos circasianos y coincide con uno de los períodos más fastuosos de Egipto. El Califa Baibar domina sobre la Meca y de este modo se puede considerar como el jefe supremo del mundo árabe. Coincide esta época con la del gótico tardío y primer renacimiento en Europa y la ciudad de El Cairo puede compararse a las más monumentales de Occidente e incluso sobrepasarlas.

8.^a 1517-1798. Son los largos años de la dominación turca. Salim I se apodera de Egipto, que se convierte en una provincia del Imperio otomano. Los Pachas son los representantes del sultán de Constantinopla y los Bey los gobernadores de las provincias. Los Mamelukos logran hacerse con el poder, pero sin romper la fidelidad con Constantinopla.

9.^a Entre 1798-1799 se produce el interregno bonapartista, consecuencia de la lucha entre Inglaterra y Francia. Bonaparte, vencedor contra los Mamelukos en la batalla de las pirámides, se apodera de Egipto, pero la armada francesa es derrotada en Abuquir por Nelson y los bonapartistas tienen que evacuar. Después de un período confuso se impone la dictadura de Mohamed Alí, un albanés general del ejército turco.

10.^a 1805-1848. Es el período de Mohamed Alí. Este albanés se puede decir que reina en un Egipto independiente después de haber asesinado en un banquete en la Ciudadela a 480 jefes mamelukos. Es un gran reformador y algunos le consideran el fundador del Egipto moderno. Sus principales consejeros son occidentales.

11.^a 1848-1914. Es la etapa de los Khedives, representantes del sultán de Turquía, pero prácticamente príncipes independientes. En tiempo de Ibrahim Abbas I se abre el canal de Suez.

12.^a 1914-1917. Guerra Europea. Al alinearse los turcos del lado alemán los ingleses proclaman su protectorado sobre Egipto y nombran a Hussein Kamil como sultán.

13.^a Después de la guerra del 14, el año 1922, los ingleses reconocen la independencia de Egipto, que se convierte en Reino. El sultán Ahmed Fuad se erige en Fuad I, pero a pesar de esta independencia nominal los ingleses, a través del Alto Comisario, siguen jugando un papel preponderante y ocupando el canal de Suez.

14.^a En 1952 el movimiento de los oficiales libres derriba al Rey Faruk I y Egipto comienza una etapa nueva de su vida. Después del General Neguib, el Coronel Nasser y ahora Anuar el-Sadat son los hombres fuertes que detentan el poder. Egipto vive bajo una dictadura militar y en un régimen económico básicamente estatista. Puede existir un cierto progreso social, pero las clases burguesas y profesionales se han venido al suelo y el ambiente de El Cairo es de una ciudad nivelada hacia abajo.

Lo que me interesa, hecha esta somera cronología histórica, es detenerme en la ciudad islámica desarrollada por los fatimies y constantemente renovada por las distintas dinastías que les sucedieron.

La verdad es que queda muy poco de las etapas tulimitas, fatimitas e incluso ayubide. Las mezquitas de Amr, de Ibn Tulum, lo más viejo de la mezquita de al-Azhar, fortificaciones, la ciudadela de Saladino y poco más. Es decir, se trata de monumentos aislados más que de un conjunto urbano importante. La verdad es que el viejo El Cairo tal y como hoy lo vemos es la ciudad fastuosa de los Mamelukos y sobre todo de los de la etapa circasiana.

Pero lo terrible es el estado en que se encuentra tan portentosa ciudad. Todavía en el año 1839, cuando la visitó el dibujante inglés David Roberts, se conservaba en bastante buen estado y su ambiente oriental no podía ser más seductor. Hubiéramos pensado al conocer los grabados de Roberts que el artista fantaseaba, pero después de nuestra visita y del reconocimiento de los mismos parajes podemos decir que fue un puntual y verídico intérprete de la realidad que contemplaron sus ojos. Por ellos, tanto como por lo que quedaba y con tristeza hemos visto en ruinas, nos podemos dar cuenta de la excepcional categoría de El Cairo como ciudad de arte.

El turismo en Egipto —que sin duda es una de las primeras fuentes de divisas del país— apenas dedica la atención que merece a esta medina islámica enrevesada y ruinosas. Unas escapadas por Khan al-Khalili, el mercado y alcaicería musulmanas, para que los turistas y las turistas adquieran chucherías y objetos exóticos; una breve visita a la mezquita de al-Azhar y para algunos más cultos a la de Ibn Tulum y eso es todo. Lo que absorbe la atención de las agencias y lo que mueve a los viajeros es el mundo de los faraones, las fabulosas pirámides, los templos de Luxor o Karnak, en fin, el mundo misterioso y enigmático de la más vieja civilización del Nilo. Es cierto que las agencias con sus grandes autocares no pueden programar cómodamente la visita a la ciudad islámica. Por las callejuelas estrechas, quebradas, donde en abigarrada confusión se mezclan personas de todas edades, desde rapaces que gritan y alborotan con su obsesionante “alooo!, alooo!”, hasta ancianos lisiados de aspecto bíblico, con burros, cabras, cebús, camellos, carromatos de todo tipo, motocicletas y automóviles, no pueden transitar los grandes *Pullman* que son el instrumento que permite manejar a la grey turística. Los guías toman a los grupos en los grandes hoteles internacionales —que son innumerables—, los encapsulan en los *Pullman*, los hacen visitar dos o tres sitios accesibles y vuelta al hotel en los mismos vehículos.

A los turistas les aterra andar por su cuenta. Y más en una ciudad como esta que casi produce pánico por su suciedad, su miseria y su fragor humano, al que no está acostumbrado el ciudadano de los países superdesarrollados, que cada vez desconoce más el azar y la aventura.

Por eso no es de extrañar que esta ciudad musulmana siga siendo la bella desconocida y el mundo se desinterese de ella, no haciéndolo tampoco el Estado egipcio, empeñado en obras espectaculares como la presa de Assuan, en vías triunfales en los suburbios, en un delirante equipamiento militar y en edificios modernos para la absorbente burocracia cada uno más horripilante que el otro. Y mientras tanto esta joya que es el viejo El Cairo se hunde en la miseria, en la ruina, en la degradación, en la suciedad y el abandono.

La arquitectura de El Cairo es por sí misma muy frágil, sobre todo la

doméstica. En los edificios de alguna importancia las plantas bajas son de piedra con mensulones volados para que avancen las plantas superiores. Pero éstas son de adobe o ladrillo mal cocido, con entramados de madera y con huecos en general detrás de preciosas “mucharabias”, que son como ajimeces o verdaderos miradores con tupidas celosías siguiendo la tendencia al recato de la vida doméstica musulmana. Estas celosías permiten ver la calle desde dentro de la casa sin ser vistos desde el exterior.

Las “mucharabias” son la sal de El Cairo y en tiempos debían existir muchísimas y algunas de una belleza extraordinaria. Por su fragilidad, una cantidad enorme han desaparecido, otras están a punto de desaparecer, algunas se han llevado al Museo Islámico y otras han caído en manos de rapaces anticuarios. Miguel Oliver Asín me decía un día paseando por Estella que estaban desapareciendo todas las “mucharabias” y con esa inquietud llegué a visitar El Cairo, pero todavía tuve la suerte de ver bastantes en las callejuelas ruinosas de la vieja ciudad y de fotografiar algunas. Sería lo primero que habría de salvar de El Cairo, por ser lo más frágil, y para ello habría que darse prisa consolidando y restaurando, para empezar, las que estén en mayor peligro.

Tenía yo mucho interés en contemplar las “mucharabias” de El Cairo y la impresión que producían en las estrechas callejuelas, pues consideraba que el ambiente tan oriental que tienen las calles de Toledo se debe a los miradores de madera que tanto abundan en la ciudad imperial y que son como un trasunto moderno de las antiguas “mucharabias” que sin duda también existirían en nuestra ciudad. Hace no muchos años, con un mal entendido purismo, se pretendió condenar en las ordenanzas estéticas de Toledo los miradores por considerarlos decimonónicos. Yo me opuse resueltamente por estar convencido de que, con independencia de su fecha, estos miradores toledanos recogían una tradición ininterrumpida que arrancaba de los árabes y que habían persistido en esta forma adaptados a la vida moderna. No cabe duda que los miradores de madera de Toledo son parte muy esencial de ese ambiente oriental que respira la ciudad.

Desgraciadamente cuando vagamos por la medina de El Cairo, a la vez tan llena de sugerencias y tan terriblemente andrajosa, pasamos de la

admiración al horror. Parece mentira tanta decrepitud; no es una ciudad en ruinas, es una ciudad en escombros que se viste con el manto de la basura. Es un problema casi de lesa humanidad que esta ciudad perezca. Nos inquietamos y con razón de que Venecia esté amenazada por hundirse en los fangos de la laguna. ¿Pero ha pensado alguien en el hundimiento de El Cairo entre escombros y basuras? Habría que lanzar un S. O. S. al mundo culto. ¿Les preocupa a los políticos egipcios, a los hombres de la revolución, este problema? Seguramente no. Sus temas son otros: La presa de Assuan, las hectáreas cultivables, las obras hidráulicas, las autopistas, el ejército, el abrumador ejército que vemos por todos lados amorfo e invertebrado. Hemos visto soldados con los más variados uniformes: algunos vestidos de blanco que parecen medio soldados, medio panaderos, otros de negro porque el egipcio es muy aficionado al negro y otros de verde lorc y sus atuendos sólo tienen de común su aspecto más bien andrajoso. El mismo maremágnum de los uniformes se advierte en las armas que empuñan, por supuesto sin marcialidad. Pero el ejército debe aquí devorar sumas inmensas. A lo mejor creen que están haciendo un gran país, pero basta pasear por El Cairo para que nos asalten graves dudas. Ahora bien: ¿quién ve El Cairo? ¿Quién recorre sus barrios y sus infectos vertederos contemplando ancianos con los ojos llenos de moscas, niños que corren con los pies desnudos sobre las inmundicias, animales muertos, también llenos de moscas, y vivos que buscan su alimento entre montones de basuras? ¿Quién ve todo esto? Unos pocos turistas a lo más que se aventuran, como hemos dicho, es a recorrer los bazares, el abigarrado Kalili, en busca de baratijas. Los responsables de la administración no pisan la calle y sólo la ven desde las ventanillas de sus automóviles. Mientras tanto la ciudad sucumbe. Es como si contempláramos a Florencia invadida por una horda de mendigos, poco a poco comida por la lepra; con sus edificios envilecidos y sus iglesias llenas de mugre, con muchos tubos fluorescentes colgando de los techos. Si sigue la cosa así de esta ciudad asombrosa no quedará nada. Lo más frágil casi se ha ido: las casas de adobe, las lindas "mucharabias"... Si quedan las mezquitas, y no todas, es porque su construcción de piedra solidísima las preserva. Pero de algunas tumbas aban-

donadas vemos como se arrancan los azulejos y como se hace leña de puertas y vigas talladas. El mundo no se preocupa; los arqueólogos sólo se interesan por las viejas mezquitas como la de Ibn Tulum, la de Amr y acaso por su prestigio la de al-Azhar. Las otras dicen que son mezquitas modernas, de los Mamelukos, y las desprecian. Sin embargo son de los siglos XIV, XV y XVI, cuando en Europa se construían todavía catedrales góticas, cuando brillaban Brunelleschi, Alberti y Miguel Angel. A esto le llaman modernidad, y los pobres Mamelukos, acaso por haber sido esclavos y guardianes pretorianos, son despreciados.

Pero su obra basta abrir los ojos para verla. La verdad es que este pueblo desde la invasión mahometana y aún antes ha estado siempre gobernado por dinastías extranjeras: omeyas, abbasidas, tulimitas, ikkchiditas, fatimitas, ayubitas, mamelukos y otomanos. Unas veces eran turcos, otras magrebies, otras kevides o virreyes otomanos. Estuvieron constantemente dominados por pueblos guerreros. Estos habitantes del Nilo fueron siempre sedentarios, pacíficos agricultores, nunca guerreros. Yo dudo si tienen realmente una conciencia clara de su nacionalidad histórica.

En El Cairo nos encontramos todavía grandes monumentos, pero en general dentro de un entorno que nada les favorece. La mezquita de Amr Ibn el Ass, fundada en 642 y rehecha en 827, está situada al sur de la ciudad cerca del barrio Copto y de una serie de cementerios, unos cristianos y otros musulmanes. Está en un descampado donde el aire levanta turbonadas de polvo. La están restaurando, pero al parecer bastante mal. Su sala hipóstila, con muchas columnas romanas y bizantinas, produce un gran efecto, pero donde estas columnas faltan se están sustituyendo por unas hechas en serie que resultan discordantes. Ni siquiera se ha tomado como modelo uno de los mejores ejemplos. También sucede lo mismo con la mezquita de Ibn Tulum, cuyos alrededores son de una sordidez inverosímil. Han querido ajardinar unas laderas y sólo quedan rastrojos secos. La mezquita es posiblemente uno de los monumentos más conocidos y más universales de todo El Cairo, pues se trata de una construcción llevada a cabo entre los años 876 y 879 con una severidad y una nobleza de proporciones impresionantes. Se puede decir que su antecedente es la mez-

quita de Samarra, aunque las dimensiones de la de El Cairo son menores. Sin embargo el estado de conservación es mucho mejor. Es una mezquita construida en ladrillo como las mesopotámicas y donde no se utilizan como en otras muchas de El Cairo los fustes y capiteles de columnas grecorromanas o bizantinas. Su sala de oración está constituida por cinco naves paralelas al muro de la Kibla y separadas por unos pilares macizos cuyos ángulos se decoran por falsas columnas. Esta estructura se continúa, rodeando el sahn o patio, por galerías dobles del mismo tipo. El patio es cuadrado y verdaderamente grandioso y en su centro la fuente de las abluciones se cobija por una especie de cuba o templete coronado por una cúpula de perfil apuntado muy sobria y muy elegante. El hecho de que los pilares de las naves sean tan fuertes rompe la impresión de un espacio plurivalente en todas las dimensiones, como sucede en las mezquitas hipóstilas sostenidas sobre columnas. Aquí no existe esa impresión, pero sí existe la de las grandes naves o corredores que se prolongan en perspectivas muy profundas. El alminar de esta mezquita es muy conocido porque termina en espiral, que sin duda imita, en pequeñas proporciones, al alminar de Samarra. Otra circunstancia de este monumento es que la mezquita está rodeada en tres de sus lados por un espacio que definen los muros exteriores y una muralla paralela a ellos a una cierta distancia. El efecto cuando se franquea la muralla primera y se ve uno en este intervalo entre ella y la mezquita propiamente dicha es muy interesante. Parece un ancho camino de ronda entre murallas.

Otra mezquita que sigue la disposición de sala hipóstila, en este caso sobre columnas, es la de Salih Talai, construida en los últimos años del período fatimí, aproximadamente en 1160. Como en la mezquita de Amr las arquerías están perfectamente atadas por fuertes tirantes de madera.

He observado en algunas de estas mezquitas una circunstancia curiosa. Como el capitel aprovechado suele ser menor que el arranque de los pilares de las arquerías, para ensanchar estos capiteles, en lugar de un cimacio de piedra u otra solución equivalente, se colocan unas piezas de madera que sirven para ensanchar la base donde se van a apoyar los pilares. Parece contradictorio que en una construcción de piedra y en un punto tan sensible

se intercale un material más débil como la madera. Pero la experiencia ha demostrado que el comportamiento de estos tarugos de madera ha sido perfecto, y que además, sin duda, sirven para compensar las irregularidades y amortiguar las cargas.

Otra mezquita hipóstila y de las más importantes es la de el-Azhar, en el centro de la ciudad antigua de El Cairo. Es famosa en todo el mundo islámico, pues a parte de un edificio de oración es una de las más importantes universidades coránicas de todo el mundo árabe. Se fundó en el año 970 por los fatimitas y fue considerablemente ampliada en diversas épocas. Tiene dos mihrabs, pues fue extendida sin destruirse el primitivo mihrab y construyendo otro con la misma orientación. Como en la mezquita de Ibn Tulum sus naves van paralelas al muro de la Kibla, pero en este caso están sostenidas por columnas, naturalmente aprovechadas de monumentos antiguos, lo que le da una gran ligereza y diafanidad a la sala de oración. El patio es también muy bello y algunos de los motivos decorativos en yeso tienen cierta semejanza con los de la mezquita de Ibn Tulum. Es un espectáculo extraordinario ver surgir desde el patio, y por supuesto desde el exterior de la mezquita, los múltiples alminares y las cúpulas de algunas capillas y tumbas. El efecto no puede ser más pintoresco.

Otra mezquita hipóstila es la de Mohammed el-Nasir, situada en el interior de la ciudadela de El Cairo y junto a la gran mezquita de estilo otomano de Mohammed Alí, que no puede, esta última, compararse con los modelos de Constantinopla. En cambio la mezquita de Mohammed el-Nasir es de una gran sobriedad, belleza y elegancia. Se edificó en 1335, es decir en el siglo XIV, pero por su estructura hipóstila y por sus columnas antiguas aprovechadas parece una mezquita más arcaica.

Las mezquitas a base de salas hipóstilas sobre columnas o pilares, correspondientes a las etapas más antiguas de Egipto, se sustituyen en épocas posteriores por construcciones más complejas en donde predomina el iwan y la cúpula. Estas construcciones de la época de los Mamelukos son, dentro de la arquitectura religiosa islámica, creaciones muy originales que corresponden al arte netamente Egipcio. Se trata de mezquitas que son

a la vez madrazas y que tienen también como elemento fundamental una o más tumbas. Es decir, se trata de fundaciones hechas por sultanes o magnates que al construir estos edificios labran al mismo tiempo su tumba y añaden a la fundación escuelas o universidades coránicas para que sean instituciones vivas donde al mismo tiempo que se rinde culto a Alah se estudie la doctrina del profeta. Las tumbas son un elemento muy importante y que se expresa al exterior de una manera majestuosa por medio de magníficas cúpulas ricamente decoradas y construidas en piedra. Así podemos decir que cuando vemos una cúpula estamos delante de una tumba. No olvidemos que Egipto y El Cairo, concretamente, es una ciudad donde los más orgullosos monumentos que han desafiado al tiempo son monumentos funerarios. Lo que los faraones de las primeras dinastías hicieron construyendo las pirámides, se repite ahora en el mundo árabe y con las dinastías de los mamelukos, al construir éstos sus grandes mezquitas funerarias con espléndidas y elegantes cúpulas. No cabe duda que todo esto pudo hacerse en virtud de la riqueza de recursos económicos que producían las tierras cultivables del delta y del valle del Nilo. Hoy en día estas tierras no soportan una enorme y vertiginosamente creciente población que está llegando a los cuarenta millones, pero en los tiempos antiguos en que la población era mucho menor no cabe duda que Egipto era un país rico. Si comparamos los recursos del Nilo con los pobres territorios de Grecia, donde solamente el olivo, la vid y muy pocos cultivos de cereales eran posibles, nos daremos cuenta de la diferencia que existía en la antigüedad con estas pródigas y bien irrigadas tierras de Egipto. Ya lo dijo Herodoto, sorprendido, que Egipto era el don del Nilo. Sólo sobre la base de estas riquezas, muy considerables al nivel de aquellos tiempos, podemos comprender tantos y tantos monumentos de una arquitectura sumamente costosa. Las pirámides, los hipogeos, las mastabas, los enormes templos del Egipto antiguo, así como las fastuosas construcciones de los mamelukos de El Cairo, no se comprenderían sin el Nilo.

Las mezquitas de la época mameluka obedecen en general a un tipo en el que es fundamental el espacio abierto. Es decir, en torno a un espacio abierto se organizan las salas de oración, constituidas principalmente

por iwanes. El patio es, por decirlo así, el centro de la mezquita y a él acceden los diversos iwanes, uno de los cuales, el principal, es el que corresponde al mihrab. Ejemplos de estas mezquitas tenemos en cantidad importante dentro de la ciudad de El Cairo. Podríamos citar la de al-Mohyad, que es una mezquita pórtico cuya sala de oración da a un gran patio; la mezquita del sultán Kalaun, construida entre 1284 y 1294, y la más conocida de todas, que es la del sultán Hassan. Esta mezquita está basada en un patio cuadrado abierto con cuatro iwanes organizados en forma cruciforme: el iwan principal, que mira a la Meca, es decir a una orientación sureste, es el que lleva el mihrab. Justo en el eje de este iwan principal está situada la capilla funeraria del sultán Hassan, cuya cúpula se manifiesta gallardamente al exterior. En torno al espacio cruciforme del patio, con su fuente ritual y los cuatro iwanes, se establecen los locales de la madraza con todas sus estancias o células para los estudiantes. Esta obra maestra, construida entre los años 1356 y 1363, es no sólo uno de los monumentos básicos de El Cairo, sino de los que mejor reflejan la tipología de las mezquitas egipcias que son a la vez santuarios, madrazas y tumbas. Como decimos, en cualquier caso, la cúpula representa siempre la tumba y el alminar es el símbolo de la mezquita.

Otro de los ejemplos máximos de estas construcciones cairotas es la mezquita mausoleo de Barkouk, construida en 1384. Está situada en el barrio extramuros de El Cairo, que constituye una verdadera ciudad funeraria o necrópolis de los mamelukos. Es una construcción verdaderamente admirable donde se conjuga el programa múltiple de mezquita, tumba y madraza. Todo está ordenado en torno a un gran patio, con su fuente de las abluciones en el centro. Alrededor de este patio existen una serie de pórticos de gran monumentalidad y éstos según los casos son sencillos, dobles o triples. En el lado donde los pórticos son triples está el mihrab, y por consiguiente es una mezcla de mezquita egipcia, a base de patio abierto, y mezquita hipóstila. En los dos lados del triple pórtico de la mezquita hipóstila existen dos grandes espacios cupuliformes: la tumba de Barkouk y la de su mujer. El conjunto es grandioso, la construcción está realizada enteramente en piedra. A parte de las dos bellas cúpulas,

dos minarettes animan la severidad del conjunto y en la fachada principal encontramos elementos de exquisita arquitectura. Junto a la puerta principal, desde la que se penetra en doble recodo al patio, aparece una logia o mirador alto que seguramente sería un belvedere o estancia al aire libre donde se impartirían las enseñanzas coránicas a los niños.

Otra mezquita que se considera modélica dentro del estilo de los mamelukos es la de Qait-Bey, que está en ese mismo barrio donde se situaron las principales necrópolis de los mamelukos. Es una verdadera obra maestra y también responde a una tipología característicamente egipcia. Exteriormente dominan el alminar, esbelto, octogonal con varios balcones y con un elegante remate bulboso, y la cúpula, representación de la capilla funeraria. En la fachada, como en otras mezquitas de la misma época, aparece una logia o arquería alta ricamente labrada. El bloque correspondiente a la cúpula se establece en tres cuerpos: un cuerpo cuadrangular, un cuerpo de transición que corresponde a las pechinas de la cúpula y que sirven de enlace entre el cuerpo cuadrangular y la cúpula circular y por último la cúpula misma, de elegante perfil apuntado, levantada sobre un pequeño tambor con huecos muy reducidos. La superficie exterior de la cúpula está ricamente labrada con motivos de lazo. En otras ocasiones estas cúpulas son lisas o tienen, como en la mezquita de Barkouk, unos trazos en forma de espiga. En el interior son notables por las pechinas que sirven de tránsito entre la planta cuadrada y la planta circular. Están resueltas a base de estalactitas o mocárabes en soluciones muy interesantes y muy ingeniosas maravillas. Esta mezquita de Qait-Bey, verdadera joya de la arquitectura egipcia de la época de los mamelukos, desgraciadamente está situada en un barrio inverosímilmente degradado y da pena ver semejante joya arquitectónica en medio de casuchas más propias de un suburbio, con chabolas y basura todo alrededor. De todas maneras el espectáculo de este lugar donde están las mezquitas funerarias de los mamelukos es inolvidable. Cuando llegamos a él lo hicimos rodeando la ciudadela por detrás, por unos cerros desérticos con violentas cortaduras que nos recordaban a Calatayud. Luego entramos en una planicie, en una especie de ciudad suburbial de casas bajas —que algunas no fueron malas en su tiempo—

sobre las que se levantan cúpulas y minaretes. No cabe estampa más genuinamente oriental. Aquello debió ser el valle de los muertos. Cementerios y tumbas. En El Cairo sin querer nos encontramos sumergidos en el misterio de la muerte. El "Egiptian Museum" es el alcázar de la muerte, lleno de sarcófagos y momias. El Egipto faraónico es el país de la muerte. Acaso vivieran con alegría, como los cairotas de hoy en medio de su miseria, pero su obsesión era la muerte, el culto del más allá, la permanencia de una civilización embalsamada, ansiosa de eternidad. Sarcófagos y más sarcófagos. Divinidades que aseguran, con el misterio de sus encarnaciones en animales sagrados, una vida eterna. Es una civilización que nos parece misteriosa y que acaso no nos damos cuenta de que era demasiado simple.

Esta otra ciudad de los muertos, la de las tumbas de los Mamelukos, también es grandiosa como el Valle de los Reyes donde Howard Carter descubrió la tumba de Tutankamen. Este valle de las innumerables mezquitas funerarias, donde destacan la del sultán Barkouk y la de Qait-Bey, debía llenarse de una población abigarrada en los días en que se conmemoraba a los difuntos, como lo hacemos nosotros por todos los Santos. Pero estas conmemoraciones debían durar muchos días o semanas. Las familias pudientes se trasladaban a vivir en esta ciudad mortuoria y por eso se ven casas que, aun degradadas, se advierte que fueron como pequeños palacetes. Entonces esta ciudad vivía para los muertos. Estas costumbres han desaparecido y también han desaparecido las clases altas de la sociedad que habitaba temporalmente en aquellos palacetes y mantenía un culto esplendente en los mausuleos casi derruidos, que todavía sostienen enhiestas sus cúpulas. Pero algunas de estas capillas funerarias están abiertas y abandonadas y en su interior se acumulan escombros, animales muertos y detritos de todas clases. Sólo vimos un intento de restauración en una mezquita muy parecida a Qait-Bey que llevan a cabo los polacos. También la mezquita de Al-Hakim la están restaurando los indostánicos. Es decir, débilmente, algunos países extranjeros están tomando a su cargo una tarea, todavía insignificante, de restauración.

Pero el problema no se resuelve con esporádicas actuaciones ni con alguna que otra restauración aislada; es menester un plan general de gran envergadura y articulado con los instrumentos jurídicos y financieros necesarios. Cuando se construyó la presa de Assuan hubo que hacer una obra gigantesca para salvar el hipogeo de Abu-Simbel y todo el mundo se movilizó a través de la UNESCO. Sólo merced a los recursos técnicos y económicos que se pusieron en juego se salvó Abu-Simbel. Salvar El Cairo sería ahora una operación parecida que también exige grandes recursos pero que merece la pena. Se trata de salvar el más grandioso conjunto urbano islámico que todavía se está a tiempo de defender y que conforme el tiempo pasa, y muy rápidamente por cierto, se destruye más hasta el punto de poder llegar a su total desaparición.

No se trata sólo de salvar y restaurar los monumentos singulares, sino de algo más difícil: salvar la ciudad, su tejido urbano, su caserío típico, su atmósfera. En el viejo El Cairo hay que atacar dos males: el de la degradación y ruina, la lepra urbana que corroe la ciudad, y el de la arquitectura moderna, cuyo índice de calidad es bajísimo. En muchas calles que todavía conservan edificaciones típicas, aunque ruinosas, con sus cuerpos volados y con sus encantadoras "mucharabias", se intercalan agresivamente casas de una arquitectura racionalista del diseño más vulgar y adocenado. Contra esto hay que ir resueltamente, porque además no tienen la más leve justificación. Es, por lo tanto, primordial establecer severas ordenanzas para la construcción en los barrios históricos de El Cairo y estudiar una serie de tipologías de fachadas que sean viables. No es difícil porque la arquitectura típica se presta a ello y cabe la creación interesante sin destruir en absoluto el ambiente. Hay algunas fachadas como las del Fondak al-Ghuri que parecen arquitectura moderna de lo más actual.

Ya sabemos que salvar El Cairo es un empeño gigantesco, pero es tan importante como el de salvar Venecia. El mundo tiene que preocuparse de ello y otorgar ayuda técnica y económica al Estado egipcio. España podría asumir un papel primordial por el hecho de ser un pueblo occiden-

tal que participa de la cultura islámica. En España existen especialistas en el campo de la historia, del arabismo, de la arqueología y de la arquitectura que podrían ser de gran utilidad en esta empresa, que abriría también nuevos campos de actividad a los estudiosos y profesionales españoles. No lo olvidemos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando podría, entre las instituciones culturales españolas, ser la que promoviera esta generosa empresa de salvar El Cairo, o por lo menos la que colaborara con otras entidades de todo el mundo y por supuesto de Egipto.

LA MODESTA COMPILACION VITRUVIANA
DE CETIUS FAVENTINUS

POR

LUIS CERVERA VERA

LOS COMPILADORES DEL SIGLO III ¹

Con el siglo III aparece una nueva generación literaria, la cual, en lugar de mostrar una fecunda inventiva, se apasiona por los grandes escritores del pasado, a los que estudian, comentan e incluso frecuentemente compendian. Es en realidad la época de los compiladores, en la que Justino abrevia la *Historia* de Trogo Pompeyo, Julio Obsecuente reúne las narraciones de los prodigios de Livio, Celio Aureliano compendia los trabajos de Sorano, Plinio Valeriano reduce los estudios de Plinio *el viejo* y de Dioscórides y Festo redacta un epítome del *De verborum significatu* de Verrio Flaco. Al lado de éstos encontramos a dos que compendian a Vitruvio: Cetius Faventinus y Gargilius Martialis ².

En cuanto al conocimiento o utilización del *De architectura* de Vitruvio para las construcciones carecemos de noticias, aunque es presumible que fuera consultado si tenemos en cuenta que lo fueron los compendios anteriores.

EL COMPILADOR CETIUS FAVENTINUS

Se supone que Cetius Faventinus fue un liberto natural de Faventia, hoy Faenza ³, y aunque es incierta su cronología parece que vivió en la primera mitad del siglo III ⁴.

Fue autor de una modesta y corta compilación del tratado vitruviano que tituló *Artis architectonicae privatis abbreviatus liber* ⁵, cuyo código original ha desaparecido o está en ignorado paradero y se escribió, en opinión de algún crítico, en letra *sajona* ⁶.

M. CETI FLAVENTINI. ARTIS ARCHITECTIONI
CAE PRIVATIS VSIBVS ABBREVIATVS LIBER
PROLOGVS.

Artis architectonicę peritiam. multa oratione.
Vitruuius pollio aliiq. auctores scientissime scripsere.
verū nelonga eę difestaq. facundia humiliorib; inge-
nis alienū facerē & studiū. pauca ex his mediocri loco
sermone. prout usib; ordinare fuit cōsilium. Que
partes itaq. cęli. & regiones uentorū. salubres ædificiis
videant. & qua subtilitate nocui flatus auertant.
aditusq. ianuarū & lumina fenestris ita licter tri-
buant. quib; q. mensuris ædificię membra disponat
q̄b; q. signis tenuis abundansq. aqua inueniat. Alia
etiā quib; ædificandi grām scire oportet. breui suc-
cinctaq. narratione excerpta cognosce. Expt. p̄t.
CAPITVLA SEQUENTIS LIBRI.

- I. De principis artis architecturę.
- II. De uentis.
- III. De aque Inventionē.
- IIII. De puteorū fossionib; & structuris eorundē

Fig. 1. BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES MUNICIPALES, SÉLESTAT, Códice
incompleto Schlettstadt 1153.

CÓDICOS CONOCIDOS DE FAVENTINUS

Se tiene noticia de que en el siglo IX existía una copia en la biblioteca del monasterio de Sant Gall⁷ y actualmente se conservan algunos ejemplares completos e incompletos. De estos últimos se conocen los restos —prólogo e índice— encontrados por Haupt al finalizar el siglo pasado en Viena⁸, al parecer escrito a finales del siglo IX o a principios del siguiente⁹, y fragmentos de otros dos: los descubiertos por el investigador Giry unidos al códice vitruviano *Schlettstadt*¹⁰ (Fig. 1) y los que custodia el convento de Santa María de Varicella en Roma¹¹.

Los textos completos¹² pertenecen a las bibliotecas siguientes:

Wolfenbüttel¹³: *Codex Gudianus 132*.

París¹⁴: *Codex Pitoneanus* (Lat. 10277).

Valenciennes¹⁵: *Codex Valentianensis 337*.

Vaticana¹⁶: *Codex Reginensis Latinus 1504*, fols. 111 v.º-123 (Fig. 2).

Vaticana¹⁷: *Codex Reginensis Latinus 1286*, fols. 43-50 (Fig. 3).

Vaticana¹⁸: *Codex Urbinatensis Latinus 1362*, fols. 74-85 (Fig. 4).

British Library¹⁹: *Codex Londinensis Sloan 296*.

Laon²⁰: *Codex Laon 403 (4)*.

Cambridge²¹, Trinity College: *Codex Cantabrigensis 0.3.42 (C)*.

Es de señalar que todos estos códices contienen interpolaciones en sus textos²².

En este compendio aparece escrito por vez primera el sobrenombre o apodo *Polio* a continuación del nombre *Vitruvio*. Mortet, obsesionado con la posible existencia de varias personas llamadas Vitruvio, avanzó la teoría de que, al disponer Faventinus de diferentes manuscritos para redactar su obra, intencionadamente distinguió el de nuestro arquitecto de los otros autores que poseían el mismo nombre²³. Por el contrario al transcribir años después Choisy el texto del epítome faventino, interpuso una

indece uoluminibus haberet explicata.

UITRUMQ; LIBER DECIMUS EXPLICIT FELICITER

INCIPIT DE DIUERSIS FABRICIS ARCHITECTONICE.

- I. De principijs artis architectonice. II. De uentis.
- III. De aque inuentione. IIII. De puteou fossiomb; & structuris.
- V. De utilitate aque probandę. VI. De aque inductione.
- VII. De mensuris & pondere fistularū. VIII. De harenę natura.
- VIII. De calce utilitate pbanda. X. De lateribus faciendis.
- XI. De parietibus latericijs tectorio operi parandis.
- XII. De generibus arborum & utilitate cessionis. XIII. De fabrica uille rustice disponenda. XIII. De dispositione operis urbani.
- XV. De mensuris aedificioꝝ. XVI. De fabrica balnearum.
- XVII. De cameris balnearū. XVIII. De expositionib; pauimentorū.
- XVIII. De pauimentis supra contignationes faciendis.
- XX. De calce pbanda operi albario. XXI. De cameris cannicis.
- XXII. De politionib; parietū cementicioꝝ. XXIII. De opere coronario.
- XXIII. De parietibus cementicijs humidis locis solidandis.
- XXV. Triclinia biberna minoribus picturis esse ornanda.
- XXVI. Pauimenta ut in bieme tepant. XXVII. De generib; colorū.
- XXVIII. De normę inuentione. XXVIII. De horologi inuentione.
- XXX. De malis diuersis. EXPLICIT INCIPIT CAPITULA.

INCIPIT TEXTUS.

De artis architectonice peritia multa oratione utriusq; polio. alioq; auctores scripserunt. Verū ne longa eorū dissertaq; facundiora humilioribus ingenijs alienū faceret studiū. pauca ex his mediocri licet sermone priuatis usibus ornare fuit consiliū.

“coma” entre *Vitruvio* y *Polio*, con lo cual justificó que *Polio* correspondía al nombre de un autor diferente de *Vitruvio* ²⁴. Con las anteriores interpretaciones se sumó una nueva incógnita al problema de la identificación personal del maestro romano; pero no obstante, sin una demostración rigurosa, siglos después adquiriría vigencia el sobrenombre de *Polio*.

EL VULGAR TEXTO DE FAVENTINUS

Trata exclusiva y superficialmente de la arquitectura civil, privada y doméstica ²⁵, por lo que la disposición y contenido es diferente a la seguida por el arquitecto romano, debido al carácter práctico de su texto.

Faventinus alude a los escritores latinos que habían tratado de arquitectura y menciona a Vitruvio Polión ²⁶; es posible que entre aquéllos conociera a Fufitius, Varron y Publius Septimius, autores de reputadas obras sobre el arte de construir ya citadas por Vitruvio (lib. VIII 8 Proemio). De otros autores únicamente cita a Eratóstenes, Andrónico Cirrestes y a “un cierto” Teódoto al tratar de la greda ²⁷.

En la compilación utilizó íntegramente Faventinus el texto *De architectura* ²⁸, aunque en algunas ocasiones se valió de otras fuentes, como se puede advertir observando que al tratar la gnomónica no sigue las teorías de Vitruvio ²⁹.

Ya hemos indicado que se ocupa exclusivamente de la arquitectura civil, privada y doméstica, por lo que el plan de su composición es diferente al seguido por el maestro romano; y puede comprobarse también que el texto de Faventinus carece del rigor científico del de Vitruvio, quizá porque es fruto de la mente de un practicón, siempre diferente de la de un arquitecto ³⁰.

Con esta obra se inició la confección de manuales prácticos que fueron muy usados en las épocas siguientes, a juzgar por las numerosas copias que de ellos se tiene noticia ³¹.

Los catorce folios que integraban el texto de Faventinus incluido en el libro de Aurelio Casiodoro, que más adelante citamos, contenían un

si ante cradatum ē. Et matrem bene hoc mēse
 ceteremus. Pulos quoque et coxer faciem. et ca
 dital. et locis frigidis oleum lacerū et laura
 et mēta bals. atq. semita molet sui cōfectio
 ne q̄ssabim. et unum mērate sic dicitū. ē.

Lante ranguetius. iii. De hortis
 Horti tēpe serenda lactuca ē. ut plama ruf
 februaryo transferat. frum sic allium.
 et ulpianum. et apulle. et sinapi. et rucelate
 ripoerit. disciplina et mox q̄ aū narrantū. ē.

Vpondidet poma sunt. iii. De p̄m̄.
 ut martialis asserit. sorbo similia. me
 diocri arbore nascunt. et mox candidulo.

Dicardo hinc fructū cū. acate tūpore cōma
 ta. ē. Serit mēse decembri. nucleis in ualcul
 potest. O'ente aū februaryo y pomelidif plan
 ta s; potest magnitudine robusta rasserit
 breuissima serobe soluta rca. plurimo tūore.
 S. munienda ē. q̄ cito areolat si rualut illi
 uent' affluerit. Lēta qualēcumq; n̄ respu
 it. In ar loca rēpida. apca. maritima. et tēpe
 carota Scaxum frigidum rēformulat. In feri
 non pōt. crigua dicit rca. Poma et aut
 in p̄iant. et munit arceolū. aut serobe po
 puli. aut in ollis int' uas nauiget obruta
 v. De r̄p̄it. condiendis. Fieruabrutua.

Nunc tēpe importet munitat rca et le
 uit' cōda. et tota die diligēt' r̄r̄r̄ca
 uēquid r̄r̄r̄et humonit. sinapi et acro sic
 mēnt. ē. r̄r̄p̄m̄o ingere. et condue curabim.
 et repleta uala claudim' ac p̄r̄ aliq̄m̄os dief
 ḡn̄b' r̄r̄p̄r̄ca p̄r̄m̄o usuri. Quā r̄e ianua
 rio q̄q; et nouembri mēse potim' r̄r̄r̄re.
 vi. Fecim' - p̄m̄t. - Lada. Sillidit. r. unum

Nunc etia quibus r̄r̄r̄aquet dispouendis.
 in fructū. n̄ lune iuuat augūm̄.
 que om̄ium claudat maris animalium atq.

concarum uulit in cr̄m̄to suo m̄bra r̄r̄r̄re r̄h
 in carnet talib' condue curabim. qd' soluo mo
 re conficit. Nunc quoq; r̄e p̄om̄t m̄nt bene facie
 m̄nt h̄b̄inos. P̄m̄t etia et lardum cōctamur
 non solum mēse hoc. s; om̄ib' quof h̄m̄talit
 algez astringit. Tēpe hoc p̄humilet silual
 et hant frunda in ḡluta. ad r̄r̄r̄dos c̄r̄r̄lq;
 uel capiendaf liquet r̄r̄p̄dit conuenit
 hoc usq; in martimū mēse r̄r̄r̄def. aucupi

Decembri ianuario in bouf causa s̄m̄.
 d̄r̄p̄ar. ad m̄nt. cū linea sumi. vi. De hort
 ille. ingrat' iste d̄r̄r̄r̄at.

h oza.	1	P edes.	xxix.
h oza.	ii	P edes.	xxv.
h oza.	iii	P edes.	xx.
h oza.	iiii	P edes.	xv.
h oza.	v	P edes.	x.
h oza.	vi	P edes.	v.
h oza.	vii	P edes.	0.
h oza.	viii.	P edes.	xxv.
h oza.	ix	P edes.	xx.
h oza.	x	P edes.	xv.
h oza.	xi	P edes.	x.

Palladu Rurh. Cantu. F. m̄lan. Viri. il
 lustris. opus aetic ultime r̄r̄p̄lit.

Incipit de architectura ualde utilis sacra
 ca. Delibris antiquoz qui de hoc scrip
 serunt non paruo labore r̄r̄r̄p̄ta.

Multa oratione de ariet' arch̄r̄cto
 rie p̄ca uicribi polio. aliq; auc
 uos scierunt r̄r̄p̄r̄t. Verū
 ne longi eoz d̄r̄r̄r̄ca; faciudā humilitatib'
 ingruat alienum facere studiū. pauca et
 bit mediocri licet sermone p̄uatis uisib'
 r̄r̄r̄p̄r̄e fuit consiliū. Que parit maq;
 celi et r̄r̄r̄r̄t uicior' silubres r̄r̄r̄r̄t

Fig. 3. BIBLIOTECA VATICANA, ROMA, Codex Reginensis Latinus 1286, fol. 43.

índice seguido de veintinueve cortísimos capítulos y terminado con un colofón ³². Los presuntuosos títulos de los capítulos, cuyos textos apenas contenían vulgares consejos para practicones, pretendían imitar a los de las doctrinas vitruvianas. Así aparecen:

Capítulo	I. <i>Generalidades del Arte de la Arquitectura.</i>
"	II. <i>Nombres y dirección de los vientos.</i>
"	III. <i>Prospección y alumbramiento de aguas.</i>
"	IV. <i>Excavación y revestimiento de pozos.</i>
"	V. <i>Pruebas de la calidad del agua.</i>
"	VI. <i>Precauciones en las traídas de aguas.</i>
"	VII. <i>Medidas y peso de las cañerías.</i>
"	VIII. <i>Pruebas de la calidad de la arena.</i>
"	IX. <i>Pruebas de la calidad de la cal.</i>
"	X. <i>La fabricación de adobes.</i>
"	XI. <i>Preparación de las paredes para la capa de enlucido.</i>
"	XII. <i>Clases de árboles y momento de las cortas.</i>
"	XIII. <i>Distribución ideal de una granja.</i>
"	XIV. <i>Trazado de una edificación urbana.</i>
"	XV. <i>Proporciones de algunas habitaciones.</i>
"	XVI. <i>Formas y emplazamiento de los baños.</i>
"	XVII. <i>Construcción de las bóvedas de los baños.</i>
"	XVIII. <i>Pulimento y nivelación de suelos.</i>
"	XIX. <i>Pavimentos sobre entramado.</i>
"	XX. <i>Preparación de la cal para enlucidos.</i>
"	XXI. <i>Las bóvedas encamonadas.</i>
"	XXII. <i>Pulimento de paredes de mampostería.</i>
"	XXIII. <i>Precauciones acerca de las cornisas.</i>
"	XXIV. <i>Aislamiento y consolidación de paredes de mampostería en sitios húmedos.</i>
"	XXV. <i>Limitación de adornos pictóricos en las paredes de los comedores de invierno.</i>

hORA	الله الاب الله	viii	P	EDIS	خم نو من باله
hORA	الله الابن الله	ix	P	EDIS	د وحده الله
hORA	الروح القدس	x	P	EDIS	الله خالق
hORA		xi	P	EDIS	السموات والارض

ΤΗ ΣΗΜΙΩΤΕΡΑΥ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΗΜΩ ΜΑΡΗΑ

PALADIUS VITITARI EOMILIANI VIRI IL
LUSTRIS OPVS AGRICVLTVRE EXPLICIT

ergo nō murmur exeat sind ut q' ipm a su cum ad
maius beneficium datorum XPE obligat:

INCIPIT DE ARCHITECTVRA VALDE VTILIS SCIENTIA
DE LIBRIS ANTIQVORVM QVI DE HOC SCRIPSERVNT
NON PARVO LABORE EXCEPTA.



VLTA oratione de artis architectorie pretia
tribi polio. aliq: auctores scientissime
semperunt. Verū ne longa eoz disertaq: fa
cuncta humiliorib' ingenis alienū faceret
fructū: pauca ex his mechocri licet sermone
suatis usib: excerpe fuit consilii. Que par
tes itaq: celi et regiones uentoz salubres
edificiis uideantur. et qua subtilitate no

cui flat' auertantur. aditq: ianuarū et lumina fenestris utri
lre tribuant'. quib: ue mīsuris edificioz mēbra disponant'. q'bul
signis tenuis abundansq: aq' inueniat'. Alia etiā q' edificandi
grā scire oportet. breui succinetaq: narratione cognosces.
runc q' q' principia ad architecturā p'tinere debeant. Atud:
de. accende conuenit. Omnia enī pulchro decore ac uenusta
utilitate fieri poterē. si ante hui' artis p'c' ordine uideat.

Nā architecturę partes sē. viii. que sē ordinatio. dispositio.
uentustas. mīsurā. distributio. edificatio. collocatio. machinatio

Fig. 4. BIBLIOTECA VATICANA, ROMA, Codex Urbinatensis Latinus 1362, fol. 74.

- Capítulo XXVI. *Caldeamiento de suelos en invierno.*
 ” XXVII. *Variedades de colores y su obtención.*
 ” XXVIII. *La invención de la escuadra.*
 ” XXIX. *Normas para la confección de un reloj.*

A continuación, en el *Colofón*, Faventinus confiesa que ha “tratado de organizar los elementos imprescindibles para este sucinto compendio”.

Nada original presentan estos capítulos. Su contenido es útil solamente a los obreros o a los practicones. Son meras indicaciones para quienes ejecutan materialmente las obras y, en todo caso, para conocimiento de los aparejadores que las realizan bajo la dirección de un arquitecto. El propio Faventinus confiesa el modesto propósito de su trabajo en el prólogo de su compilación.

Por otra parte, nada añade a Vitruvio; algunos detalles de medidas, de calidades de maderas o de otros materiales. Ni una sola aportación auténticamente técnica, científica o doctrinal encontramos en la lectura de su texto.

El interés de la compilación de Faventinus se reduce a dejar constancia de que los códices de Vitruvio continuaban leyéndose en el siglo III y, en todo caso, a que entresacó de las doctrinas vitruvianas algunas, no todas, de las prescripciones prácticas del arquitecto romano para conocimiento de practicones y de aparejadores.

ESTAMPACIONES DEL TEXTO DE FAVENTINUS

En cuanto a la primera estampación del compendio de Faventinus sabemos que fue publicada sin mencionar el nombre de su autor por Guillermo Postello, a continuación de la obra de Aurelio Casiodoro titulada *De quatuor Mathematicis*, editada el año 1540 en París por Miguel Vascosano³³ (Fig. 5).

Un siglo después —1660— Vossio menciona el compendio de Vitruvio por Faventinus en su *De Universae Matheseos Natura*³⁴, y en el siguien-

Aurelij Casiodori Sena-
TORIS COS. QVE ROMANI DE
quatuor Mathematicis disciplinis Compendium.

ADIECTVS EST VETVSTVS AV-
thor, *ἀρίστος* tamen, de Archite&ura cōpendiosissime tra-
&tans, quę Vitruuius & cęteri locupletius ac diffusius tra-
didere: in quo & mathemata exerceas, & Archite&tonices
vsum paruo temporis dispendio discas.



PARISIIS,

Ex officina Michaëlis Vascofani, in via quę
est ad D. Iacobum, sub Fontis insigni.

M. D. XL.

Fig. 5. Portada de AURELIO CASIODORO, *De quatuor Mathematicis*,
Paris, 1540.

te —1726— lo cita Maittaire ³⁵, aunque en ambas referencias continúa figurando como obra de autor anónimo.

Años después, en 1739, lo editó Poleni ³⁶. Para su texto se basó en el *Codex Reginensis Latinus 1504*, colacionándolo con el *Codex Reginensis Latinus 1286* y también con la edición de Vascosano. Sin embargo, amplió la de éste añadiendo los siguientes artículos: *De organicis fistulis*, *De capsula cui supponantur fistulae*, *De ordine fistularum*, y, del segundo códice romano anteriormente citado, recogió los temas: *De generibus colorum*, *De colorum comixtione*, *De croco hispanico* y *Quomodo scribatur ex auro vel cupro*. La edición de Poleni supone un esfuerzo de erudición que valorizó el mediocre compendio de Faventinus.

Después, a lo largo de los años y siempre como una modesta adición al tratado *De architectura* de Vitruvio, fueron apareciendo en sucesivas ediciones de éste el compendio de Faventinus.

Así, como apéndice al texto vitruviano, aparece copiando el de Poleni en las ediciones del arquitecto romano impresas en Argentorati, 1807³⁷; Utini, 1825-1830³⁸; Roma, 1836³⁹; Lipsiae, 1867⁴⁰; París, 1909⁴¹; Lipsiae, 1912⁴², y Cambridge, 1973⁴³. Ultimamente la versión que contiene el libro de Aurelio Casiodoro ha sido reproducida en facsímil y traducida del latín en Oviedo el año 1979⁴⁴.

Como vemos, los catorce folios iniciales que integraron el compendio de Faventinus impreso por Vascosano en el libro de Aurelio Casiodoro siempre se han reproducido, aunque luego con algunos añadidos de Poleni como apéndice al tratado *De architectura de Vitruvio*. En unas ediciones como curiosidad erudita y en otras ocasiones comparándolo con el del *Palladio*.

La escasa entidad teórica y la falta de doctrina arquitectónica en el corto y mediocre texto de Faventinus, a pesar de haber pretendido vulgarizar las doctrinas prácticas del arquitecto Vitruvio, no sirvió, en el mejor de los casos, más que para transmitir algún conocimiento del maestro romano y para estímulo de los eruditos rastreadores de las huellas vitruvianas.

NOTAS

¹ El presente trabajo es una ampliación de la noticia sobre Faventinus en LUIS CERVERA VERA, *El código de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, Instituto de España, 1978, pp. 18-21.

² LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de L'Architecture classique en France*, t. I, La formation de l'idéal classique, II, La Renaissance des humanistes (1535-1540 a 1589), Paris, Picard, 1965, p. 100: «On possédait les résumés à la fin de l'Empire par Faventino et Martiale».

³ VICTOR MORTET, «Recherches critiques sur Vitruve et son oeuvre», *Revue archéologique*, 4.º serie, t. III, Paris, Ernest Leroux, 1904, p. 384: «M. Cetus Faventinus paraît avoir été lui aussi un affranchi; le nom Cetus dénoterait une origine servile; quant au cognomen Faventinus, ce surnom indiquerait la ville d'où cet autour était originaire». JUSTI LIPSI, «Tractatus peculiares», en HENRICI KIPPINGII, *Antiquitatum Romanarum...*, Lugduni, 1713, p. 605, trata de los nombres de los libertos.

⁴ Las escasas noticias biográficas están recogidas por GENSEL, «M. Cetus Faventinus», en PAULY, *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, VI, 1899, col. 2013. FRANCESCO PELLATI, «Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico», *Rivista di Filologia e de Istruzione classica*, diretta da Ettore Stampini, anno XLIX, fascicolo 3, Torino, Chiantore, 1921, p. 329, admite que Faventinus «visse e scrisse nella prima metà del III secolo». LUIGI VAGNETTI, *L'architetto nella storia di Occidente*, Firenze, Teorema, 1973, p. 86, le considera «di epoca incerta tra il 200 ed il 400». C. FENSTERBUSCH, *Vitruv Zehn Bücher über Architektur*, Berlin-Darmstadt, 1964, p. 10:

«M. Cetus Faventinus macht (Wohl im 3. Jh.n.Chr.) einen Auszug aus seinen Werk. Durch Benutzung des Faventinus wieder ist er im 4.Jh.n.Chr. dem Palladius Bekannt».

⁵ Este título está tomado del que figura en la transcripción completa de CHOISY, *Vitruve, op. cit.*, en la siguiente nota (41), t. III, pp. 259-283. F. KROHN, *Vitruvii de Architectura libri decem*, Lipsiae, Teubneri, 1912, p. 262, lo titula: *M. Ceti Faventini liber artis Architectonicae*; y H. PLOMMER, *Vitruvius and later Roman building Manuals*, Cambridge, 1973, pp. 3-37: *M. Ceti Faventini de diversis fabricis architectonicae*.

⁶ V. ROSE-H. MÜLLER STRÜBING, *Vitruvii de Architectura libri decem. Ad antiquissimos codices nunc primum ediderunt...*, Lipsiae, Teubneri, 1867, pp. III-VIII. También KROHN, *Vitruvii, op. cit.*, p. VIII.

⁷ Según PELLATI, «Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico», *op. cit.*, p. 323, en un catálogo de la biblioteca del monasterio de S. Gall, compuesto por Regimberto en el siglo IX, figuraba entre los códices registrados el *Libri duo de architectura Faventini*.

⁸ En 1871 encontraba HAUPT, en un códice de los siglos IX o X conservado en la Nationalbibliothek de Viena, el prólogo y el índice de una obra titulada *M. Ceti Faventini artis architectonicae privatis usibus advreuiatus liber*, pero faltaba el texto del compendio; véase JOSEPH HAUPT, «M. Cetus Faventinus und ein Bienensegen aus der Hs. 387 der K.K. Hofbibliothek», *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen. Classe der Kaiserlichen. Akademie der Wissenschaften*, Wien, 1781, pp. 31-38.

Sobre la identificación de Faventinus como autor del epítome y su laboriosa investigación por los eruditos véase PELLATI, «Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico», *op. cit.*, pp. 322-323, donde describe el largo proceso seguido hasta conseguir la identificación del autor.

⁹ N. NOHL, *Index Vitruvianus*, Lipsiae, 1876; ed. Stuttgart, 1965, pp. III-IV.

¹⁰ En el año 1879 el investigador GIRY encontraba unido al códice vitruviano *Schlettstadt 1153*, del siglo X, un fragmento del epítome de Faventinus con el mismo título que el del códice incompleto de Viena y que contenía hasta el final del capítulo XIII; véase A. GIRY, «Notes sur un manuscrit de la bibliothèque de Schléstadt», *Revue de philologie, de littérature, et d'histoire anciennes*, n. s., t. III, 1879, pp. 16-18. CAROL HERSELLE KRINSKY, «Seventy-eight Vitruvius manuscripts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XXX, London, 1965, p. 47: «Sélestat. Bibliothèque et Archives Municipales, Mss. 17 (ex-1153 bis)..., contain M. Cetus Faventinus, *De artis architectonicae liber*», con descripción y bibliografía.

¹¹ HERSELLE KRANSKY, «Seventy-eight Vitruvius manuscripts», *op. cit.*, p. 58: «Rome, Biblioteca Patrum Orat. S. Mariae in Vallicella, Ms. D31... containing... and selections from Faventinus», con descripción y bibliografía.

¹² A finales del siglo XIX el filólogo Krohn con los datos de que disponía completó el texto de Faventinus; véase F. KROHN, «M. C. Faventini Epitome», *Quaestiones vitruvianae*, Berlin, 1896.

Acerca de algunos textos PELLATI, «Vitruvio e la fortuna del suo trattato nel mondo antico», *op. cit.*, p. 324, nota (2).

¹³ HERSELLE KRINSKY, «Seventy-eight Vitruvius manuscripts», *op. cit.*, p. 48: «Wolfenbüttel. Herzog-August Bibliothek, Gudianus 132 (ex-932), 108, fols. containing escripts from Vitruvius and M. Cetius Faventinus», con detalles bibliográficos y bibliografía. CHOISY, *Vitruve*, *op. cit.*, t. III, p. 259, citó la existencia de este códice.

¹⁴ HERSELLE KRINSKY, «Seventy-eight Vitruvius manuscripts», *op. cit.*, p. 46: «Paris. Bibliothèque Nationale, Lat. 10277 (ex-suppl. lat. 1009)..., contain *De diversis fabricis architectonice*; cita CHOISY, *Vitruve*, *op. cit.*, t. III, 259. K. W. GRANSDEN, «The interpolated text of the vitruvian epitome», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XX, London, 1957, p. 370, cita el ejemplar: «Paris B. N. lat. 6842c (P)».

¹⁵ Cita CHOISY, *Vitruve*, *op. cit.*, t. III, p. 259, nota 1. GRANSDEN, «The interpolated text of vitruvian epitome», *op. cit.*, p. 371: «Valenciennes MS. 337 (fol. 31v.^o), a text of the Vitruvian epitome wich is apparently other wise uninterpolated». Describe A. MANGEART, *Catalogue des mss. de la Bibliothèque de Valenciennes*, Paris, 1860, p. 333.

¹⁶ HERSELLE KRINSKY, «Seventy-eight Vitruvius manuscripts», *op. cit.*, p. 64: «Vatican City, Biblioteca Apostólica Vaticana, Reg. Lat. 1504..., fols. 111v-123, contain Faventinus, *Liber artis architectonicae*», con descripción y bibliografía.

¹⁷ IOANNIS POLENI, *Exercitationes Vitruvianae secundae... Anonymi scriptoris veteris Compendium Architecturae Vitruvii cum annotationibus...*, Patavii, Manfré, 1739, p. 173, denominó a este códice *Regius Vaticanus 1286*.

¹⁸ HERSELLE KRINSKY, «Seventy-eight Vitruvius manuscripts», *op. cit.*, p. 65.

¹⁹ GRANSDEN, «The interpolated text of the vitruvian epitome», *op. cit.*, p. 370: «Brit. Mus. Sloane 296 (S)... Brit. Mus. Add. 44922 (A), uncatalogued. = 3 This MS, belonged to Sir John Prise and has now benn mentioned by N. R. Ker, Sir John Prise, Bibliographical Society, London, 1955».

²⁰ GRANSDEN, «The interpolated text of the vitruvian epitome», *op. cit.*, p. 370; «Laon 403 (4)».

²¹ *Ibidem*, p. 370: «Trin. Coll. Camb. O. 3. 42 (C) (M. R. JAMES, *Cat. of the MSS. of Trinity Coll.*, 1902, III, p. 224)».

²² Las interpolaciones en los códices del British Museum, París, Laon y Cambridge han sido analizadas por GRANSDEN, «The interpolated text of the vitruvian epitome», *op. cit.*, pp. 370-372.

²³ MORTET, «Recherches», *op. cit.*, 4.^e série, t. III, 1904, p. 230: «Ce qu'il importe de bien remarquer, c'est que dans l'abrégé de Cetus Faventinus, le surnom de *Pollio* apparaît pour la première fois (sous la forme *Polio*) à la suite du nom de Vitruve. Ce *cognomen* représente pour nous une source que nous ne pouvons révoquer en doute, vu l'époque déjà ancienne où vivait son auteur, qui devait avoir à sa disposition des manuscrits qui ont disparu depuis lors. Il ne nous paraît pas sans intérêt d'ajouter que, volontairement sans doute, l'auteur de l'abrégé en question a distingué notre Vitruve des autres personnes ayant le même nom, en lui conservant le surnom qu'il portait, celui de Pollion. L'importance capitale que l'abrégiateur accorde aux Dix livres de l'architecture et le profit réel qu'il en tire à tant de reprises justifient à coup sûr la précision qu'il a mise à nous transmettre le nom et le surnom de celui qui, après lui, ne sera plus guère connu que sous le nom de Vitruve». CARLO PROMIS, «Vocaboli latini di architettura posteriori a Vitruvio», *Memorie della reale Accademia di Torino*, sér. II, t. XXVIII, 1875, p. 31, le atribuyó el sobrenombre de *Campana*.

²⁴ CHOISY, *Vitruve*, *op. cit.*, t. III, 1909, p. 259: «M. Ceti Faventini, Artis Architectonicae Privatis Usibus Adbreviatus Liber.—De artis architectonicae peritia, multa oratione Vitruvius, Polio aliique auctores scientissime scripsere». Señalando en la nota 2: «Nous risquons, entre les mots *Vitruvius* et *Polio*, l'interposition d'une virgule; «*Vitruvius, Polio* et autres auteurs...». Dans cet ordre d'idées, Polio se présenterait comme un personnage distinct, auteur d'une traité parallèle à celui de Vitruve».

²⁵ Véase la traducción española de HEVIA, en la *op. cit.*, en la siguiente nota (44).

²⁶ Véase en la traducción de HEVIA, p. 167: «Acerca del inteligente empleo de las reglas de la Arquitectura nos han llegado abundantes testimonios en los ponderados escritos de Vitruvio Polión y de otros renombrados autores».

²⁷ Capítulos II y XXVII de la compilación incluida en el *De quatuor Mathematicis* de Aurelio Casiodoro, citado en la siguiente nota (33).

²⁸ A. NOHL, «Palladius und Faventinus in ihrem Verhältniss zu einander und zu Vitruvius», *Commentarium Philologie in honorem T. Mommseni*, Berlin, 1877. VAGNETTI, *L'architetto*, op. cit., p. 86.

²⁹ VITRUBE, *De l'Architecture, Livre IX*. Texte établi, traduit et commenté par Jean Soubiran, Paris, Les Belles Lettres, 1969, Introduction, p. IX, nota 1: «Enfin l'abréviateur de Vitruve, Cetus Faventinus a tiré son paragraphe (XXIX) sur la gnomonique d'une source qui, pour une fois, n'est pas le *De Architectura*. Connaissez-il donc une autre manuel de cette science?»

³⁰ CHOISY, *Vitruve*, op. cit., t. III, p. 258: «Les textes de Faventinus ou de Palladius sont d'un compilateur, ceux de Vitruve, d'un architecte».

³¹ FRANCESCO PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo e nel Rinascimento», *Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, Anno V, fasc. IV-VI, Roma, 1932, p. 18.

³² Utilizamos la traducción del latín al castellano de HEVIA, *Las diversas estructuras*, op. cit., en siguiente nota (44), pp. 167-215.

³³ *Aurelij Cassiodori Sena- / TORIS COS. QVE ROMANI DE / quatuor Mathematicis disciplinis Compendium. / ADIECTVS EST VETVSTVS AV- / thor, αὐθεντικὸς tamen, de Architectura cōpendiosissime tra / ctans, quae Vitruuius & caeteri locupletius ac diffusius tra- / didere: in quo & mathemata exerceas & Architectonices / vsum paruo temporis dispendio discas. / 20 / PARISIIS, / Ex officina Michaëlis Vascosani, in via qua / est ad D. Iacobum, sub Fontis insigni. / M.D.XL.* (Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. 891 y Rés. 893).

G. K. LUKOMSKI, *I maestri della Architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano, Hoepli, 1933, p. 180, al citar la impresión de Vascosanum, no reconoce este códice, sino otro con «un carattere di grande antichità», citándolo en la p. 181 así: «1540 — AURELII CASSIODORI ... — de quatuor mathematicis disciplinis compendium; adiectus est VETUSTUS AUTHOR ANONYMON TAMEN DE ARCHITECTURA COMPENDIOSISSIME TRACTANS QUAE VITRUVIUS CAETARI ... TRADIDERE—Parisis ex officina Michaelis Vascosani. In 4.^o».

³⁴ G. IOANNES VOSSIUS, *De Universae Matheseos Natura*, Amstelodami, 1660, p. 463: «sed fortasse vetus scriptor, qui ex Vitruvio Architecturam compendio constrinxit. Eum Lutetiae Michael Vascosanus, anno MDXL, typis commisit, procurante editionem eam Guilielmo Postello».

³⁵ MICHAELIS MAITTAIRE, *Annales Typographici ab anno MDXXXVI ad annum MDLVII continuati cum apendice*, t. III, part. I, Amstelodami, apud fratres Vaillant et Nicolaum Prevost, 1726, p. 314: «Aurelii Cassiodori de quattuor mathematicis disciplinis compendium; adiectus est vetus author ΑΥΩΝΟΜΟΣ de Architectura compendiosissime tactans, apud Michaellem Vascosanum, Paris, 1540, 4.^o».

³⁶ *Exercitatione vitruvianae secundae. Hoc est: Io. Baptistae Morgagni... Epistola, In qua agitur de quodam Vitruvii loco ad rem Medicam attinente M. Vitruvii Pollionis... cum annotationibus Ioannis Polemi. Anonymi scriptoris compendium architecturae Vitruvii cum annotationibus Ioannis Poleni*, Patavii, Ioannem Manfré, 1739, pp. 169, 171-176, 177-215.

³⁷ *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem ad optimas editiones collati. Praemittitur notitia litteraria studiis societatis bipontinae Accedit anonymi scriptoris veteris Architecturae Compendium, cum indicibus*, Argentorati, ex Typographia Societatis, MDCCCVII.

³⁸ *M. Vitruvii Pollionis Architectura, textu ex recensione codicum emmendato, cum exercitationibus notisque novissimis Ioannis Poleni et commentariis variorum, additis nunc primum studiis Simonis Stratico*, Utini, In officina Peciliana, 1825-30.

³⁹ *Vitruvii de Architectura libri decem. Apparatu praemuniti emendationibus et illustrationibus relecti. Thesauro variarum lectionum ex codicibus undique quaesitis et editionibus universis locupletati. Tabulis centum quadraginta declarati ab Aloisio Marinio, marchione vacunae et plurium ordinum. Accedunt vetus compendium architecturae emendatum et indices tres. Volumen tertium contiens thesaurum compendium et indices*, Romae, Ex typis eiusdem Marinii, MDCCCXXXVI.

⁴⁰ *Vitruvii de Architectura libri decem Ad antiquissimos codices nunc primum ediderunt. Valentinus Rose et Herman Müller-Strübing*, Lipsiae, B. G. Teubneri, 1867. También véase la edición crítica del epítome de Faventinus, con noticias sobre sus antiguos códices, en *Vitruvii de Architectura L. I-VIII iterum. Edit. Valentinus Rose*, Lipsiae, 1899, in Aedibus B. G. Teubneri, «Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana, Wissenschaftliche Ausgaben griechischer und lateinischer Schriftsteller Teubner».

⁴¹ AUGUSTE CHOISY, *Vitruve. Texte et traduction*, t. III, Paris, Lahure, 1909, pp. 259-283, donde transcribe el texto íntegro de la compilación de Faventinus comparándolo en paralelo con los de Vitruvio y del *Palladio*.

⁴² *Vitruvii de Architectura libri decem. Edidit F. Krohn*, Lipsiae, B. G. Teubneri, 1912, pp. 261-283. VAGNETTI, *L'architetto*, *op. cit.*, p. 89, nota 38, cita esta edición donde se imprimió el epítome de Faventinus con el título *Liber artis architectonicae*.

⁴³ *Vitruvius and Later Roman building Manuals*, by Hugh Plommer, Lecturer in Classics in the University of Cambridge, Cambridge, University Press, 1973, pp. 39-85.

⁴⁴ M. CETIO FAVENTINO, *Las diversas estructuras del arte arquitectónico o Compendio de Arquitectura*. Traducción del latín con una noticia introductoria y reproducción de la edición de Vascosan (París, 1540) por Agustín Hevia Ballina, Oviedo, Gráficas Summa, S. A., 1979.

PROYECCION DE LA FIGURA DE GAUDI

POR

JUAN BASSEGODA NONELL

UNA serie casi ininterrumpida de exposiciones, frecuentemente acompañadas de conferencias, se ha venido celebrando en los últimos años con el propósito de dar a conocer la obra del arquitecto Antonio Gaudí (1852-1926).

Ostende, París, Roma, Braunschweig, Munich, Metz, Bruselas, Delft, Nueva York y Tokio han sido ciudades que han tenido ocasión de mostrar a los estudiosos e investigadores la que sigue siendo la más sorprendente arquitectura de los tiempos modernos.

El estudio sistemático y continuado de la obra de Gaudí a cargo de especialistas, arquitectos, historiadores y críticos, ha suministrado una gran cantidad de información escrita que forma la más extensa bibliografía jamás escrita acerca de la obra de un solo arquitecto.

Gaudí ha entrado de lleno, pues, en el campo de la investigación y el banco de datos existente sobre sus edificios permite el trabajo continuo de estudiantes y jóvenes arquitectos que tratan de desentrañar el significado de sus obras.

En cambio en el campo de la construcción muy pocos, por no decir ninguno, han sido los arquitectos que hayan seguido lo que se podría definir como estilo gaudiniano.

Como ha señalado George R. Collins son reconocibles influencias góticas, neogóticas, islámicas y barrocas y en aspectos particulares de sus obras se perciben claros antecedentes del surrealismo, hiperrealismo y de la mayoría de las escuelas más vanguardistas del arte actual.

Esto por lo que refiere a los aspectos estéticos, ya que por lo que hace referencia a la construcción es posible identificar en Gaudí soluciones que

mucho más tarde han usado arquitectos como Kenzo Tange, Frei Otto o Félix Candela.

¿Dónde reside esta especial condición de la arquitectura de Gaudí que la convierte en antecedente del momento moderno y sin embargo se muestra en su conjunto tan diferente e incompatible con los estilos actuales?

Se cuenta que una vez, durante una visita colectiva a las obras de la Sagrada Familia, un joven pedante le dijo al arquitecto: “Señor Gaudí, sus obras pueden ser muy artísticas e interesantes, pero a mí no me gustan nada”. A lo que Gaudí repuso: “Es que no las hacemos para que le gusten a usted”.

Quizás aquí se encuentra la clave para entender esta singular arquitectura. Los arquitectos o bien se proponen resolver problemas de composición, distribución y estabilidad o, como mucho, pretenden además producir obras de arte combinando espacios, volúmenes y colores.

Los arquitectos del siglo xx han buscado, por encima de todo, la funcionalidad, suponiendo que, cumplida ésta, la estética se da por añadidura. Los arquitectos del siglo xix pretendían crear belleza mediante el correcto uso de las normas académicas o de la reutilización de los estilos históricos, en especial los medievales.

No parece que Gaudí se propusiera ninguno de estos ideales al trabajar. Quizás actuó como su paisano el pintor Isidro Nonell Monturiol (1867-1911), que decía cuando le preguntaban acerca de su ideal artístico: “Pinto, i prou” (“Pinto y basta”).

En sus jóvenes años Gaudí intentó escribir algunas ideas sobre ornamentación e incluso dio a conocer dos artículos en el periódico *La Renaixensa*, en 1881, comentando una exposición de diseño industrial celebrada en Barcelona.

Pero luego se concentró en su obra con la pasión de un iluminado, olvidó la relación social, el trato con la gente e incluso el estudio o la lectura de textos sobre arte.

Se dice que jamás leía lo que se publicaba sobre su obra, ignoró por

tanto la crítica y voluntariamente escapó de las corrientes y tendencias que le fueron contemporáneas.

Se sumergió en el estudio de la Naturaleza, obteniendo de la misma las soluciones constructivas y decorativas para los edificios que construía.

Pero su acercamiento a la Naturaleza no era gratuito o caprichoso, sino que venía impulsado por un sentimiento franciscano. Al igual que San Francisco de Asís pudo ver en las flores, los árboles y los animales el resultado de la creación divina y, por lo tanto, asimiló su ejemplo en un acto de maravillada adoración.

El entusiasmo que sintió Gaudí por la obra de Dios en el mundo no tenía límites. Contaba Bergós que, en sus largos paseos por la escollera del puerto de Barcelona, Gaudí permanecía largo rato contemplando los remolinos del agua del mar empujados por las olas contra las rocas del muelle. La sucesión de curvas y espirales de agua y espuma le sugería formas e ideas e iluminaba su imaginación eminentemente receptiva y vivaz.

Su amor por la Naturaleza le llevó a despreciar las consideraciones excesivamente racionalistas de la estética. Jamás se permitió el vano lujo de jugar con lo que de la Naturaleza extraía. En su obra no existe nunca la frivolidad del arquitecto que se permite licencias en busca de lo divertido o chocante, ni tampoco la plúmbea pesadez de la obra excesivamente racionalizada y calculada con sistemas puramente analíticos.

Para él la arquitectura era lo más serio del mundo, es más, era lo único que realmente existía. Se sumergió en su arquitectura que hizo surgir de la Naturaleza misma como una prolongación de la obra divina.

El secreto de Gaudí está quizá en sus ojos zarcos, intensamente azules, que eran capaces de contemplar y asimilar, con ingenuidad y sabiduría al mismo tiempo, los modelos que la Naturaleza ha situado alrededor de los hombres y que éstos han ignorado sistemáticamente refugiándose siempre en la especulación cerebral, en el discurso intelectual, en la ciencia admirable por muchos conceptos pero incapaz, por ahora, de percibir este constante, fluido y renovado mensaje del cosmos. El movimiento de las estre-

llas o el nacimiento de las flores en primavera fueron para Gaudí algo más que astronomía o agricultura. El arquitecto de la Sagrada Familia comprendió, asimiló y reflejó tales fenómenos en la arquitectura.

Nada tiene de extraño, pues, que no haya existido una escuela de arquitectura gaudiana ya que solamente muy de tarde en tarde se da en un hombre la capacidad de ver las cosas con sencillez hasta el extremo de permitir que, a través de su inteligencia y su voluntad, la Naturaleza siga su renovado proceso creador.

SOBRE EL RETRATO DEL GENERAL RICARDOS
QUE PINTO GOYA

POR

ISADORA ROSE

EL retrato del General Ricardos pintado por Goya, hoy en el Museo del Prado (N.º 2784), es una obra relativamente bien documentada. Charles Yriarte la incluye en su catálogo de los cuadros de Goya fechado en 1767 e indica se hallaba en el Palacio de Boadilla del Monte¹. El Conde de Viñaza, en su libro de 1887, igualmente señala que la obra está en Boadilla y añade que se figura con el número 83 del Catálogo de Cuadros de la Duquesa de Sueca, Condesa de Chinchón². El coleccionista madrileño D. Pedro Fernández-Durán compró el cuadro en 1899, directamente de la familia Sueca, por la cantidad de 1.800 pesetas³ y en 1930 lo legó, junto con muchos otros, al Museo del Prado⁴.

Los datos citados son bien conocidos por los especialistas de Goya. En cambio, no es tan conocido el hecho de que este cuadro figuró durante catorce años en la extensa colección de pinturas que reunió Manuel de Godoy, Príncipe de la Paz. En el inventario de la colección de Godoy preparado por Frédéric Quilliet, fechado el 1 de enero de 1808, el retrato del General Ricardos aparece como obra anónima⁵. No fue atribuido correctamente a la mano de Goya hasta 1813, cuando se realizó un inventario de los cuadros confiscados a Godoy y depositados en el "almacén de cristales" de Madrid. La obra aparece en este inventario con el número 145 y se describe así: "Un cuadro de 4 pies de alto por 3 de ancho. Retrato del General D. Antonio Ricardos; autor, D. Francisco Goya"⁶.

Bastantes de los cuadros incluidos en el inventario de 1813 fueron devueltos posteriormente a la esposa de Godoy, Condesa de Chinchón, y entre ellos figura el retrato del General Ricardos. Prueba de ello es que el retrato ya no figura en otro inventario de los cuadros confiscados

a Godoy fechado en 1815⁷. Sin embargo, vuelve a aparecer documentado en Boadilla del Monte en 1867, a lo más tardar. Así, pues, resulta claro que el retrato pasó directamente de la colección confiscada a Godoy a la de la familia Sueca-Chinchón⁸.

Un testimonio adicional y virtualmente decisivo que demuestra que el retrato figuró en la colección de Godoy se encuentra en tres cartas⁹ intercambiadas entre el entonces Duque de la Alcudia y Francisca María Dávila, viuda del General Ricardos, en abril de 1794, poco más de un mes después de la muerte del General. Las cartas revelan que el retrato fue regalado por la viuda a Godoy. También ofrecen un comentario contemporáneo y un testimonio temprano e inesperado del genio de Goya como retratista.

La primera carta es de la señora Dávila a Godoy. No lleva fecha, pero tiene que ser del 22 ó 23 de abril de 1794, debido a la puntual respuesta de Godoy, fechada el día 25 de dicho mes y año. El texto completo de la carta es el siguiente:

“Mi estimado y primer Amigo: Se quanto amó V. M. a mi Marido, y no dudo de lo presente que estara siempre en su memoria y asi, no como recuerdo, sino como consuelo le remito á V. M. su retrato, en que Goya hallo que ha sabido trasladar no solamente sus facciones sino la expresión de su Alma y en ella no podra V. M. dejar de encontrar todo lo que la Amistad mas fina, y mas bien merecida le supo inspirar por V. M. Conservese V. M. y conservelo como una prueba de la que profesas a V. M. su verdadera Amiga,

FRAN.^{CA} MARÍA DÁVILA.

S.^{or} Duque de la Alcudia.”



LÁM. 1. AGUSTÍN ESTEVE, *General Ricardos*, h. 1785, lienzo, 1,10 × 0,82 m., Colección Particular, Filadelfia (U. S. A.).

LÁM. 2. GOYA, *General Ricardos*, detalle. El monograma del ángulo inferior izquierdo.



La respuesta de Godoy, el 25 de abril, dice:

“Mi constante amiga. El alma ni tiene figura ni semejanza, y solo la memoria eterniza sus virtudes. No habrá quien mejor haya empleado su pincel que Goya en el retrato de mi amigo. El autoriza con la imagen los sentimientos del alma, pero crea U. que en quien no se borran es de mas el retrato: lo conservaré amiga mia por testimonio al mundo de que lo fui suyo, y el mas verdadero. Haré no solo este apremio sino que buscaré desde hoy quien pueda copiarlo, y con el mio hacer un lienzo que nos representa en conferencia, ya que en el puesto que escribo las tube todas las noches por especio de dos horas, y puedo asegurar a U. con mi verdad que no ocupó este tiempo una palabra ociosa, ó separada de lo oportuno al mejor servicio del Rey, y cumplimiento de nuestras obligaciones. Dios le habrá dado el premio, y espero verle en la vida eterna.

Cuidese amiga mia, creame su mas verdadero, y quedo de U.

MANUEL DE GODOY.

Abril 25 de 94.”

Y la contestación de la señora Dávila, de fecha 28:

“28 de Abril.

Mi estimado, y primer Amigo: Su papel de V. M. de han-teayer (sic) me ha echo verter muchas lagrimas pero no han sido de dolor sino de ternura, y reconocimiento... su constante, y verdadera amiga,

FRAN.^{CA} MARÍA DÁVILA.

Ex.^{mo} S.^{or} Duque de la Alcudia.”

El entusiasmo expresado por ambos respecto de la alta calidad de la cabeza, en la que las facciones y personalidad de Ricardos están convincentemente representadas, es compartido aun hoy por los especialistas. Por lo general, se señala que precisamente la calidad de la cabeza del General es bastante superior a la manera de tratar su uniforme y condecoraciones. Este hecho, junto con otras consideraciones relativas a la salud de Goya durante la época en cuestión, lleva a especular sobre la posible fecha de la obra.

El General Ricardos se hallaba caído en desgracia el año 1788¹⁰. Sin embargo, cuatro años después fue rehabilitado por Godoy y galardonado con la Orden de Carlos III, en junio de ese año¹¹. Es posible que Goya recibiera el encargo de pintar el retrato entre junio y octubre de 1792, año en que Ricardos recuperó el favor oficial. Goya podría haber empezado la obra, dejándola inacabada cuando marchó a Andalucía en noviembre de ese año. La enfermedad bien conocida del artista le habría impedido la terminación del retrato antes de los últimos meses de 1793, y es bastante probable que empleara un ayudante para acabar el cuadro entre octubre de 1793 y abril de 1794, lo que explica que entre las condecoraciones que Ricardos luce figure un tercer entorchado, conseguido en la Batalla de Truilles (Rosellón), el 22 de septiembre de 1793¹². Generalmente se fecha este cuadro entre noviembre de 1793 y marzo de 1794, lo cual es absolutamente lógico¹³ si se atiende a los datos biográficos de Ricardos (era el héroe nacional militar del momento debido a sus repetidos éxitos frente a las fuerzas francesas en Cataluña), pero el precario estado de salud de Goya en esas fechas pudiera haber hecho igualmente necesario el empleo de un ayudante. En cualquier caso, la presencia de otra mano es la causa de la notable diferencia existente entre la manera en que está pintada la cabeza del General Ricardos y el tratamiento dado a su ropa¹⁴.

Es probable que A. L. Mayer observara ya esta disparidad entre la cabeza y la figura, lo que explicaría que en su catálogo de la obra de Goya diga refiriéndose a este cuadro: "Autenticidad no del todo asegurada"¹⁵. Esta misma disparidad fue tal vez la que llevó al connoisseur

Quilliet a considerar la obra como "Inconnu", en su inventario de 1808, todavía en vida de Goya ¹⁶. Cuando el cuadro entró en las colecciones del Museo del Prado, de nuevo se comentó la manera detallada de aplicar las pinceladas, no muy características en Goya. El periódico madrileño *El Debate* (23 de agosto de 1930) publicó un artículo dedicado a la donación Fernández-Durán en el que se señala que: "El mayor de los lienzos de Goya es un retrato del General Ricardos. Destaca por su llamativo color rojo. Sorprende a su vista a los críticos, y así lo manifestaron los señores Tormo y Alvarez de Sotomayor, lo cuidado del detalle, primoroso y fino hasta en los ricos pormenores de la engolada casaca" ¹⁷.

Por lo general, Goya aplica las pinceladas de manera más suelta, libre, abierta y abocetada, como ocurre por ejemplo en el retrato de su cuñado Francisco Bayeu (Museo del Prado, N.º 721), fechado en agosto de 1795 y casi contemporáneo con el retrato de Ricardos. Precisamente la manera más apretada, linear y cuidadosa en que se tratan los detalles de este último hace sospechar la presencia de otra mano. Sin embargo, uno de los elementos más positivos del cuadro es la manera convincente y bien lograda de situar la figura en el espacio, seguramente diseñado y dibujado por Goya. La variación se produce únicamente en su realización.

Volviendo al contenido de la carta de Godoy, vemos que éste consideró de forma impetuosa y pretenciosa la posibilidad de encargar otro retrato, esta vez doble, ¡y en el que figurarían él y Ricardos sentados y conversando! Parece que este proyecto nunca se realizó, dado que ningún retrato de estas características aparece en los inventarios de la colección de Godoy ni se conoce hoy día.

El agradecimiento de Francisca María Dávila hacia Godoy puede atribuirse al hecho de que este último desempeñó un papel decisivo en la rehabilitación de su esposo. Otro motivo de gratitud hacia Godoy pudo relacionarse con el hecho de que Carlos IV la nombrara "Condesa de Truilles", en una Real Orden de 30 de marzo de 1794 ¹⁸. En cualquier caso, parece que la señora Dávila ofreció el retrato a Godoy en un impulso genuino de amistad, generosidad y sentimentalismo. Aunque conocemos otras versiones del retrato existentes en Cudillero (España) ¹⁹ y Baltimore

(Estados Unidos de América)²⁰, el original es la versión regalada a Godoy por la viuda del General, ahora en el Prado: “El más verdadero”, según comenta el mismo Godoy en su carta.

Un detalle más demuestra que la versión del cuadro depositada en el Prado es la que estuvo en posesión de Godoy. En el ángulo inferior izquierdo del cuadro hay un monograma con el símbolo “CC” pintado en blanco y una pequeña corona pintada sobre esas iniciales (Lám. 2)²¹. Parece que todos los cuadros de la colección de Godoy devueltos a la Condesa de Chinchón (además de otras obras adquiridas posteriormente) fueron marcados con este monograma. Por ejemplo, el famoso retrato de la Condesa de Chinchón pintado por Goya, que perteneció a Godoy²² (hoy en la colección de los Duques de Sueca, Madrid)²³, lleva el mismo monograma en el ángulo inferior izquierdo.

Así, pues, los datos fragmentarios relativos a las andanzas de este retrato se ensamblan fácilmente. Por ahora el único punto que queda por aclarar totalmente es el relativo a las circunstancias y detalles exactos sobre el encargo en sí. Tal vez un día se encuentren documentos en algún archivo público o privado que clarifiquen también este aspecto. Mientras tanto, y resumiendo nuestros conocimientos hasta hoy, podemos concluir que: el retrato fue regalado a Godoy por la viuda del General Ricardos en 1794, quedando en posesión de aquél hasta marzo de 1808. Aquel año fue confiscado por el Gobierno y almacenado en el “Depósito General de Secuestros” entre 1808 y 1813. En 1813 pasó a la colección Sueca-Chinchón, donde permaneció hasta 1899, fecha en que fue comprado por Fernández-Durán, quien finalmente lo donó al museo.

N O T A S

¹ CHARLES YRIARTE, *Goya. Sa Biographie, les fresques, les toiles... et le catalogue de l'oeuvre* (Paris, 1867), p. 138.

² CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya: Su Tiempo, Su Vida, Sus Obras* (Madrid, 1887), p. 230. A. DE BERUETE, *Goya as Portrait Painter* (London, 1922), pp. 36 y 207, n.º 115, vio el cuadro cuando estaba en la colección Durán.

³ MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de las Pinturas* (Madrid, 1972), p. 288.

⁴ MUSEO NACIONAL DEL PRADO, Archivo, *Expediente: Legado de Don Pedro Fernández-Durán y Bernaldo de Quirós*. Año de 1931. Quiero expresar mi agradecimiento a la señorita Rocío Arnáez y al señor D. José María por haberme facilitado la consulta de este expediente.

⁵ FRÉDÉRIC QUILLIET, *Collection des Tableaux de S. A. S. Le Prince de la Paix*, manuscrito en *A. H. N.*, Madrid, 1 de enero de 1808, *Estado*, Leg. 3227, folio 37: «Inconnus... Portrait de M. Ricardos»; y JUAN PÉREZ DE GUZMÁN GALLO, «Las Colecciones de Cuadros del Príncipe de la Paz», en *La España Moderna*, n.º 140 (agosto 1900), p. 110, n.º 281, «Escuelas Indefinidas de Autores Desconocidos... Retrato del General Ricardos (III)».

MARTÍN S. SORIA, *Esteve y Goya* (Valencia, 1957), pp. 50-51, es el único especialista que señala la presencia de un retrato del General Ricardos en la colección de Godoy, pero opina que se trata del cuadro actualmente en Filadelfia y no del existente hoy en el Prado. Ver nota n.º 20 más abajo.

⁶ N. SENTENACH, «Fondos Selectos del Archivo de la Academia de San Fernando — La Galería del Príncipe de la Paz», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XVI (1922), p. 56.

⁷ *Nuevo Inventario de Papeles, Libros, Pinturas y Algunos Otros Efectos Pertenecientes al Secuestro de Dn. Manuel de Godoy*, manuscrito en *A. H. N.*, Madrid, 9 de febrero de 1815, *Hacienda*, Leg. 3581. Existe otro inventario manuscrito de la colección confiscada de cuadros de Godoy fechado en 1814 que se halla en el Archivo de la Academia de San Fernando y que no he podido consultar debido al cierre de la Biblioteca y Archivo de la Academia por obras.

⁸ J. GUDIOL, *Goya*, 4 tomos (Barcelona, 1970), t. I, p. 288, n.º 328, se equivoca en su afirmación de que este cuadro estuvo en la Colección del Infante D. Luis de Borbón. El Infante D. Luis murió el año 1785 y nunca poseyó este cuadro.

⁹ ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, Sevilla, *Indif. Gral.*, Leg. 1.633. Aunque existen bastantes más cartas intercambiadas entre los dos y conservadas en este legajo, y también en el legajo n.º 1.634, éstas son las únicas que tratan de pinturas. Quiero expresar mi sincero agradecimiento al señor D. Pedro Rubio, del Archivo General de Indias, por haberme indicado la existencia de estas cartas.

¹⁰ FRANCISCO LÓPEZ-CEREZO, *El General Ricardos y la Campaña del Rosellón* (Madrid, 1893), p. 20.

¹¹ *Exposición Francisco de Goya, IV Centenario de la Capitalidad*, Ayuntamiento de Madrid, Casón del Buen Retiro (Madrid, 1961), p. 23.

Según F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «*The New Goyas at the Prado Museum. The Fernández-Durán Bequest*», *Parnassus*, III:4 (october 1931, p. 4, Ricardos luce la Orden de Carlos III en su última versión, según decreto del 12 de junio de 1792.

¹² MUSEO DEL PRADO, *Catálogo...*, loc. cit., p. 287.

¹³ F. J. SÁNCHEZ-CANTÓN, *The Life and Works of Goya* (Madrid, 1964), pp. 53 y 157.

— «*The New Goyas at the Prado...*», loc. cit., p. 4.

P. GASSIER y J. WILSON, *Vie et Oeuvre de Francisco Goya* (Fribourg, 1970), p. 170, n.º 337, y p. 161, nota.

¹⁴ El Profesor D. Xavier de Salas es de la misma opinión (conversación, julio de 1979).

¹⁵ A. L. MAYER, *Francisco de Goya* (Barcelona, 1925), p. 201, n.º 398.

¹⁶ Ver nota n.º 5 más arriba.

¹⁷ Recorte de *El Debate* (23 de agosto de 1930), conservado en *Expediente: Legado... Fernández-Durán*, loc. cit.

F. J. SÁNCHEZ-CANTÓN, «*The New Goyas at the Prado Museum...*», loc. cit., pp. 1-4 y 39, también escribió un análisis detallado de la obra cuando ésta entró en las colecciones del museo.

¹⁸ LÓPEZ-CEREZO, *op. cit.*, p. 56. El mismo autor, p. 21, también subraya la amistad y respeto profesados por Godoy hacia el General Ricardos.

¹⁹ GASSIER y WILSON, *op. cit.*, p. 161: «Réplique: Cudillero (Asturies), héri-tiers D. F. Selgas».

N. SENTENACH, «Joyas Inéditas de la Pintura Española», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII (1914), pp. 59-61, trató sobre este cuadro cuando

era ya de la colección Selgas; A. DE BERUETE, «Goya as portrait painter», pp. 36 y 207. n.º 116, «General Ricardos, 3/4 length, seated (Fortunato Selgas, Cudillero, Asturias).»

²⁰ GASSIR y WILSON, *op. cit.*, p. 161: «Copie: 95,9 × 75 cms. Baltimore, Walters Art Gallery (37.283)». A. DE BERUETE, *op. cit.*, pp. 36 y 207, n.º 114, vio este cuadro en la colección Navas de Madrid, y señaló que Ricardos parece más joven en esta versión que en las otras dos de las colecciones Durán y Selgas: «General Ricardos, half length, standing (Navas collection, Madrid)... The sitter appears younger than in the other two...»

Otra imagen más juvenil del General Ricardos de pie, anteriormente atribuida a Goya pero hoy considerada obra de Agustín Esteve, se halla en una colección particular de Filadelfia (Estados Unidos de América) (Lám. 1). En ella Ricardos tiene aproximadamente diez años menos que en la versión sentada obra de Goya. Otra réplica de esta versión juvenil de pie se halla en el Museo del Ejército de Madrid. Ver: A. PHILIP Mc MAHON, «Goya's Portrait of General Ricardos», *International Studio* (march 1930), pp. 46, 90, 92; y M. SORIA, *op. cit.*, pp. 50-51 y p. 88, n.º 10; y *Old Masters ... Collected by the Late Roland L. Taylor, Philadelphia, Pa. ... Public Auction Sale*, april 5, 1944, Parke-Bernet Galleries Inc. (New York, 1944), pp. 22-26.

²¹ VIÑAZA, *op. cit.*, p. 230, también señala el monograma: «Tiene este cuadro la marca CC».

²² F. QUILLIET, *op. cit.*, folio 8: «Goya, des beautés... La Pse. de la Paix».

²³ Estoy especialmente agradecida a la Duquesa de Sueca, Condesa de Chinchón, por haberme permitido gentilmente visitar su domicilio y examinar su colección de cuadros.

GRABADOS DE MANUEL SALVADOR CARMONA
REALIZADOS EN PARIS (1752-1762)

POR

JUAN CARRETE PARRONDO

EL 12 de abril de 1752 Carlos II firma el decreto de creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; para desempeñar la enseñanza de la pintura, escultura y arquitectura se nombran a catorce profesores, de los cuales seis eran directores y ocho adjuntos, entre quienes figuraba Luis Salvador Carmona; añadíanse dos profesores más para la enseñanza del grabado: Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto¹. Un mes después, el 13 de mayo², salen para París cuatro pensionados por el rey para aprender el grabado: Manuel Salvador Carmona para el “grabado de retratos e historia”, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y Tomás López para “el de arquitectura, cartas geográficas y adornos” y Alfonso Cruzado para el “de sellos en piedras finas”³.

De la estancia de Carmona en París tenemos escasas noticias⁴:

Fue puesto en casa del célebre Nicolas Dupuis, Academico de aquella Real de Pintura y Escultura, con quien prosiguió su estudio en el dibuxo y asistió igualmente á los de dicha Real Academia.

Allí, y bajo la tutela de Francisco Ventura de Llovera, Tesorero del rey en París, empezó a trabajar

y fue tan incesante su laboriosidad en los 11 años que permaneció en Paris, que se puede asegurar, sin que sea hipérbole, no estuvo un solo cuarto de hora ocioso; y cuando por lo comun los jóvenes que pasan á pais extrangero se distraen y disipan el tiempo corrompiendo sus costumbres morales, y olvidandose de sus deberes, Carmona, siguiendo rumbo opuesto, se ocupó únicamente en adelantar cada dia

mas en el grabado, y aun en los intervalos y descanso de este se empleaba en hacer dibujos de todas clases, de modo que siempre se le veia ó con el buril ó con el lapicero en la mano, habiendo sido el trabajo el principal objeto de sus delicias durante el dilatado tiempo de su vida artistica,

se lee, a su muerte, en uno de sus panegíricos⁵. Así, pues, de su paso por París⁶ únicamente nos quedan las obras que realizó: la primera de ellas (1753) fue el retrato de Luis XV⁷, lámina que vendió al “marchand” Buldet.

Aunque su formación artística se desarrollaba en París con optimista normalidad, trató sin embargo de atraerse a aquellos que más le pudieran ayudar. Al pintor y marchante de estampas Michel Odieuvre (1687-1756) le presentó en 1754, como prueba de su destreza, un retrato del mismo Odieuvre por un dibujo que hizo el mismo Carmona⁸, pero el anciano marchante murió dos años después sin que se conozca que le publicara ninguna estampa. Al año siguiente comienza a dedicar estampas a sus favorecedores más directos: la primera a Ricardo Wall, Ministro de Estado y por ello también Protector de la Real Academia de San Fernando, es la estampa de *La Resurrección* según la pintura de Carlos Van Loo⁹; al Conde de Valdeparaíso, Ministro de Hacienda, le dedica una *Adoración de los Pastores* según la pintura de Pierre¹⁰; hace un retrato a Jaime Masones, Embajador en la Corte de París¹¹, cobrándole un precio menor al que solía recibir por similares retratos. En 1761, al ser nombrado Jerónimo Grimaldi nuevo Embajador en París, Carmona se apresura a dedicarle una de sus obras más cuidadas: *El hijo de Rubens*¹². Lo mismo había hecho con Francisco Ventura de Llovera, a quien había dedicado la estampa titulada *Amusement de la jeneuse*¹³. Llovera, un año más tarde, solicitó que pagaran a Carmona y a Cruzado los instrumentos y libros que hubieran de comprar en París para llevarlos a España¹⁴. Es de suponer que esta estrategia fue indicada por su tío, Director adjunto de escultura en la Academia madrileña, quien intentaría que le hicieran encargos también desde Madrid. Y el primero que consigue es el de grabar, por un

dibujo que él mismo le envía, la talla de Santa Librada que había hecho para la iglesia de San Justo y Pastor, de Madrid ¹⁵; le seguirá la lámina de Nuestra Señora de la Luz ¹⁶, encargada por los Padres de la Compañía de Jesús; el retrato del músico José Herrando ¹⁷, para el Duque de Arcos, por un dibujo de Luis González Velázquez; para el guardarropa de la Aduana de Madrid ¹⁸, para el Padre Flórez ¹⁹, para el Padre Panel ²⁰; el retrato de Sebastián de la Quadra ²¹, los retratos de Fernando VI ²² y Bárbara de Braganza ²³, Carlos III ²⁴, Federico II ²⁵ y algunos otros de la nobleza francesa: Francois Marie duc de Broglie ²⁶, barón de Saint Julien ²⁷ y Victor François duc de Broglie ²⁸.

No obstante todos estos importantes encargos, también realizó para su pueblo natal el retrato, según dibujo de su hermano Juan Antonio, de *El hermano Antonio Bermejo* ²⁹. Y para él mismo la lámina llamada de *Los amigos* ³⁰, grabada con motivo de la marcha en 1760 de dos de los cuatro pensionados: Tomás López y Juan de la Cruz.

Manuel Salvador, una vez conseguida la perfección en su oficio, aspira a ser recibido por la Real Academia de Pintura y Escultura de París, a cuya Corporación presenta varias láminas ³¹ con el propósito de obtener el título de Agregado a la Academia: en tal concepto es admitido el 28 de julio de 1759 ³². Al nuevo Agregado se le impone, según los Estatutos, grabar dos retratos de académicos, que en este caso serían los de François Boucher ³³ y Colin de Vermont ³⁴. Consigue dos excelentes obras y el 3 de octubre de 1761 la Academia le acepta con todos los honores ³⁵:

1761. M. Restout Dir.—M. Carle Vanloo Rect.— M. Pigalle Prof. Aujourd'huy, samedi 3 Octobre, l'Académie s'est assemblée pour les Conférences.

Réception de M. Salvador Carmona.—Le Sieur Emmanuel-Salvador Carmona, Graveur, Agrée, à qui il avoit été ordonné de graver, pour sa réception, le portrait de M. Colin de Vermont, Adjoint à Recteur, et celui de M. Boucher, aussi Adjoint à Recteur, a présenté les deux estampes à l'assemblée. Les voix prises à l'ordinaire, la

Compagnie a reçu et recoit le dit Sieur Salvador Carmona Académicien, pour avoir séance dans ses assemblées, et jouir des privilèges, honneurs et prérogatives attribués, à cette qualité, à la charge d'observer les Statuts et Règlements de l'Académie, ce qu'il a promis en prêtant serment entre las mains de M. Restout, Directeur.

Lecture d'un Discours de M. Galloche.—En suite le Secrétaire a fait lecture d'un Discours cy devant lus à l'Académie par feu M. Galloche, Chancelier et Recteur; lequel, en conservant les sentiments et les expressions de l'auteur, el a cru devoir rédiger dans un ordre nouveau et qu'il a soumis au jugement de l'Académie. La Compagnie a témoigné en être satisfaite.

Restout-Caylus-Carle Vanloo-Pigalle-Lemoyne-Hallé-Mariette-Bergeret-le Prince de Turenne-Soufflot-Falconet-Deshays-A. Vanloo-Allegrain-M. A. Challe-J. B. Massé-Chardin-Cars-Tardieu-Bachelier-Le Clerc le fils-S. Challe-Vénévault-Cochin.

Por el mismo Carmona conocemos que en la votación no tuvo a ningún Académico en contra ³⁶. Entre los honores concedidos a los Académicos figuraba el de poderse titular Grabador del Rey de Francia, como Carmona firmó en numerosas ocasiones.

Llegado el momento de regresar a Madrid, solicita, por medio de Francisco Ventura de Llovera, que se le compren los instrumentos, estampas y libros que necesitará para enseñar su arte, y recuerda que a sus dos compañeros, Tomás López y Juan de la Cruz, se les había concedido en similares circunstancias una pensión de 6.000 reales. Se le conceden ambas peticiones más otros 6.000 reales para gastos de viaje ³⁷. Probablemente en este mismo año de 1762 contrae matrimonio con Margarita Legrand, con quien llega a Madrid y en donde se establece definitivamente.

N O T A S

¹ C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1974, p. 38.

² *Ibidem*, 236.

³ En la *Distribución de los premios de la Real Academia de San Fernando* de 1756 y 1757 figuran los cuatro, en la de 1754 no consta Tomás López y en la de 1760 faltan los cuatro. Sobre la labor de la Academia en cuanto al grabado *vide* J. CARRETE PARRONDO, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, 1978, pp. 17-20.

⁴ E. SHERMAN FONT, «A biography of Manuel Salvador y Carmona in The Hispanic Society of America», *Homenaje al Prof. Rodríguez-Moñino*, Valencia, 1966, II, 224. Junto con N. Dupuis realiza la lámina núm. 24 del Catálogo que presento.

⁵ «Necrología de Manuel Salvador Carmona», *Gaceta del Gobierno* (10 de marzo de 1821), p. 324.

⁶ G. MARCEL, «Le géographe Tomás López», *Revue Hispanique*, 16 (1907), 137-243, dice haber resultado en vano la búsqueda documental efectuada sobre los cuatro grabadores en los archivos y bibliotecas de Francia.

⁷ Núm. 1.

⁸ Núm. 2.

⁹ Núm. 6.

¹⁰ Núm. 7.

¹¹ Núm. 21.

¹² Núm. 30.

¹³ Núm. 31.

¹⁴ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Secretaría de Hacienda*, leg. 834, y L. PÉREZ BUENO, «Grabadores de moneda y medallas, años de 1760 a 1799. Documentos del Archivo Nacional de Simancas», *Archivo Español de Arte*, 80 (1947), 303-328.

¹⁵ Núm. 8.

¹⁶ Núm. 9.

¹⁷ Núm. 10.

¹⁸ Núm. 11.

¹⁹ Núm. 12.

²⁰ Núm. 13.

²¹ Protector de la Asamblea preparatoria de la Academia (1744-1746). Núm. 22.

²² Núm. 15.

²³ Núm. 16.

²⁴ Núm. 18.

²⁵ Núm. 17.

²⁶ Núm. 20.

²⁷ Núm. 23.

²⁸ Núm. 19.

²⁹ Núm. 26.

³⁰ Núm. 27.

³¹ Núms. 14, 6, 5, 7 y 2 (BÉDAT, *Op. cit.*, 237).

³² Jaime Masones se apresuró a comunicar a Ricardo Wall el ingreso de Carmona en la Academia de París y recibió en respuesta la siguiente comunicación (28 de agosto de 1759): «Me alegro de que Manuel Salvador Carmona se haya hecho digno de ser admitido en esa Real Academia de Pintura, y Escultura; y aseguro á V.E. contextando á su recomendación, que jamás perderá por mí las ventajas, que le proporciona su talento, y aplicación» (ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, arm. 1, leg. 39). Con ocasión de este nombramiento Carlos III le prorrogó la pensión en París (SHERMAN FONT, *Op. cit.*, 225). Sobre la ceremonia de recepción vide BÉDAT, *Op. cit.*, 237.

³³ Núm. 28.

³⁴ Núm. 29.

³⁵ *Copie des Procés verbaux des Seances de l'Ancienne Académie Royale de Peinture et Sculpture*, 8^{ème} volume, de 1761 a 1774, fol. 11r (ARCHIVES NATIONALES, Paris, *Maison Royales*, 0-1⁺, 1926⁸), y A. DE MONTAIGLON, *Procés-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture. 1648-1793*, Paris, 1866, VII, 178-179.

³⁶ ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, *Madrid*, caja 203, núm. 26.

³⁷ «El Rey viene en que se compren en el Real nombre los Instrumentos y se haga el gasto de las 1.835 libras. Que a su buelta deveran dichos Instrumentos presentar; que se le libren seis mil reales a cada uno para que puedan hacer el viaje y bolver, pues S. M. no dejará de atenderlos» (13 de agosto de 1762), y «El Rey viene en acordar a cada uno de estos dos sujetos seis mil reales de pension a cada uno, con la precisa circunstancia que todo lo que se necesitase de Real cuenta de la Profesion de cada uno, lo hayan de trabajar y entregar sin que se les haya de pagar cosa alguna para su trabajo y hechuras» (7 de diciembre de 1762) (ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Secretaria de Hacienda*, leg. 834).

C A T A L O G O

1

L U I S X V

Rigaux. pinx. M. L. Salvador Sculp. 1753 / Louis-Quinze,
Roy de France.

240 × 195 mm. recortada.

Col.: BNP, *Cabinet des Estampes, Portraits*, n.º 2, t. III, 274.

Ref.: *Noticia*, 1; CARDERERA, 32; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196;
M. HENNIN y G. DUPLESSIS, *Inventaire de la Collection d'Estampes relatives a l'Histoire de France*, París, 1881, núm. 9444.

Cat.: G. DUPLESSIS, *Catalogue de la collection des portraits français et étranger conservée au Departament des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, París, 1907, núm. 28362-274.

Lámina vendida a Buldet.

2

O D I E U V R E

M. ODIEUVRE / peintre et M^d. d'Estampes / Né à Romilly
Diocese d'Evreux en 1687. / M^l. Salvador Carmona de-
lineavit et sculpsit 1754.

150 × 133 mm.

Col.: BNP, *Cabinet des Estampes, Portraits*, n.º 2.

Ref.: LE BLANC, I, 593.

SANTA MARIA MAGDALENA DESPOJANDOSE
DE LAS GALAS

C. Le Brun pinx. M^l. Salvador Carmona sculp. 1754 /
Magdala dum gemmas, baccisque monile coruscum /
Projicit ac formae detrahit arma suae: / Dum Vultum
lacrimis et lumina turbat, amoris / Mirare insidias !
hac capit arte Deum. / A Paris chés Buldet rue des
Gesvres au grand Coeur.

455 × 320 mm.

Col.: BMAB, 8287.

Ref.: *Noticia*, 2; CARDERERA, 32; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196;
LE BLANC, I, 593.

Es copia reducida de la estampa de Edelink.

SANTA MARIA MAGDALENA EN EL SEPULCRO

I. F. Barberius, guaricino, dacento. pinx. M^l. Salvador Car-
mona Sculp. / Dicunt ei Angeli; Mulier, quid ploras?
dicit eis: quia tulerunt / Dominum meum, et nescio,
ubi posuerunt eum. Joan, 20. V. 13. / A. 1754.

340 × 250 mm.

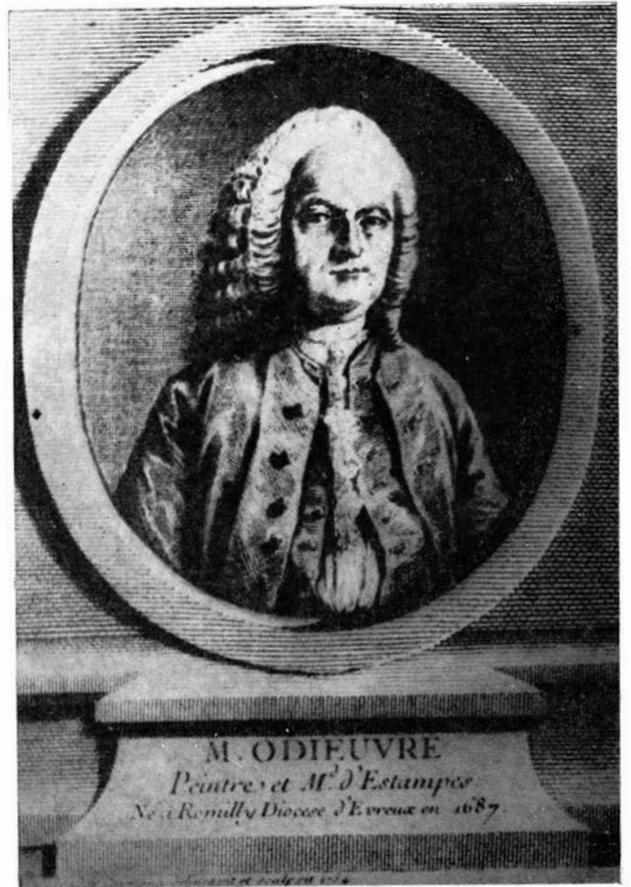
Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13149.

Ref.: *Noticia*, 3; CARDERERA, 32; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196;
JOUBERT, I, 338; LE BLANC, I, 593.

Realizada para Buldet.



1



2



Megilata sine geminis, hincque ovale corvum *Dum Volans lacrimis et luctu turbat, amare*
Prospit ex fovea detrahit arma sua. *Morre iudice! hinc caput certo Deum.*



Ducunt et Angeli, Mater, quod plorans? Dicit eis quae tulerunt
Idonum meum, et novum, ubi posuerunt eum.



TRUMPHATOR MORTIS
 V. S. M. D. D.
(quod. Vincti. Sacerd. in. Celsa. Vincti.)
Luctu. Regi. et. vinctu. et. in. generis.
Appetit. Celsa. Vinctu. Sacerd. Sacerd.
 De. de. Celsa. et. Sacerd. et. Sacerd. et. Sacerd.

CHRISTUS JESUS.
 Ricardo Wall.
Commotus. Regnum. auctu. et. publico. administratione. a. Sacerd.
Sacerd. et. Sacerd. Sacerd. Sacerd.
 S. P. Sacerd. et. Sacerd. et. Sacerd. et. Sacerd.



7



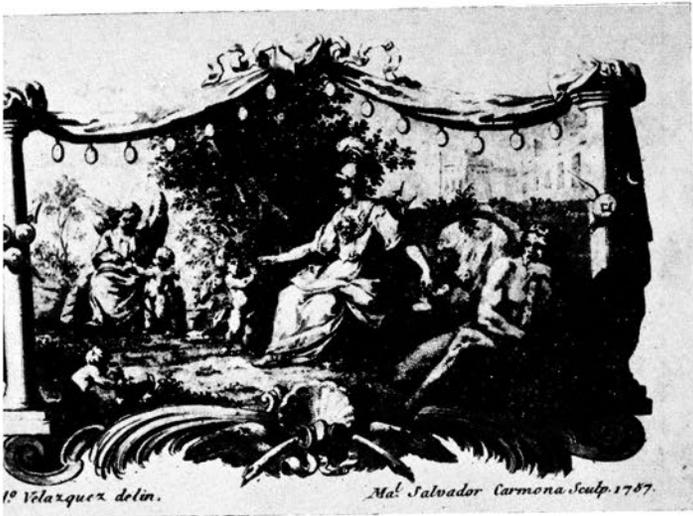
8



10



13



12



SANCTA
 DEDICATA ILL^{mo} ET EXC^{mo} D. D. CLAUDIO
Præfeto Castrorum Exercituum
Tribuno, nec non honorario, Libero
Returæ &
Extraxit Tabellæ, Francisci Gualteri, Viri perit Exemplar
per the Publicæ de Curia de p. 168

VIRGO.
 ALEXANDRO DE VILLANOVA, COMITI VINCI
Ragis, Legionis Regiæ Corcoræ
Consociato, Academiæ Regiæ
Sculptura S.
Autore Vindob. pictum in hunc diei p. 17, l. 17, 17, 17
de Danthone, sero Salvador



Madrid, y Pintado por Maffei *Salvador Carmona Paris 1758*
D. FERNANDO VI  **REY DE ESPAÑA,**
 y de las Indias.

15



Madrid, Salvador Carmona, Sculptor 1758
FÉDERICO II. REY DE PRUSIA,
 Y ELECTOR DE BRANDEMBURGO.

17



Madrid, Salvador Carmona, Sculptor 1758
MARIA BARBARA  **DE PORTUGAL,**
 REYNA DE  **ESPAÑA.**

16



Paris 1758 *Salvador Carmona Sculptor*
VICTOR FRANÇOIS, DUC DE BROGLIE,
 Maréchal de France,
 Commandeur des Ordres du Roi, Prince du S^t Empire
 Âgé de 45 Ans.
 Paris chez la V^e de F. Chéron rue Saint. Louis aux deux Piliers d'Or

19

SANTA MARIA MAGDALENA ANTE LA APARICION
DE CRISTO

Ref.: *Noticia*, 4; CARDERERA, 32; VIÑAZA, II, 104; LE BLANC, I, 593; PORTALIS, I, 281; MIREUR, II, 71.

Realizada en 1754 según la pintura de Carle van Loo. Dedicada a Jaime Masones. Dibujo para grabar: Barcia, 1912.

LA RESURRECCION

Carolus Vanloo Eques pinx. M^l. Salvador Carmona. Sculp. 1755. / TRUMPHATOR MORTIS CHRISTUS JESUS. / Ex^{mo}. D. D. Ricardo Wall, / Equiti Sancti Jacobi, in Peña-Vsende Commendatori, Regiorum exercituum / Legato, Regi a consiliis, et in generali rei publicae administratione, a Secretis, / Supremo Tabellariorum Praefecto, Regiae Sancti Ferdinandi Academiae Protectori. / Tiré du Cabinet de M^r. Jullienne. A Paris chez la Veuve de F. Chereau, ruë St. Jacques aux deux Pilliers d'Or.

512 × 355 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13104. Prueba a. t. l. y ligeras variantes; BPP, *Gabinetto della Stampa, Fondo Ortalli*, 5167.

Ref.: *Noticia*, 5; CARDERERA, 32; VIÑAZA, II, 104; CAVEDA, 259; OSSORIO, 196; JOUBERT, I, 338; LE BLANC, I, 593, MIREUR, II, 72.

Dibujo para grabar: Barcia, 1911.

LA ADORACION DE LOS PASTORES

Pierre Eques pinx. El. Salvador Carmona sculp. 1756.

394 × 485 mm. recortada que afecta a la letra.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13105.

Ref.: *Noticia*, 6; CARDERERA, 33; VIÑAZA, II, 104; JOUBERT, I, 338; PORTALIS, I, 281; LE BLANC, I, 593.

Dedicada al Conde de Valdeparaíso. Vendida a Buldet.

SANTA LIBRADA

Luis Salvador Carmona. / la invento, esculpí i delíneo. / Ma^l. Salvador Carmona / la Gravo. 1756. / V. R. D. L. M. V. Y. M. / SANTA LIBRADA. / Patrona del obispado de Sigüenza, que se Venera en la Paroquia de S. / Justo y Pâstor de Madrid. / à Expensas de la Congregacion de Naturales de dicho Obispado.

361 × 228 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 11-2 / 36160.

Ref.: *Noticia*, 7; F. BOIX, *Exposición de dibujos originales, 1750-1860. Catálogo-Guía*, Madrid, 1922, núm. 459.

Dibujo para grabar: Barcia, 1943, y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos III. Dibujos españoles. Siglo XVIII. C-Z*, Madrid, 1977, núm. F. D. 1320, p. 104.

NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

Ref.: *Noticia*, 8.

Realizada en París en 1756 por encargo de los padres de la Compañía de Jesús de, Madrid.

JOSE HERRANDO

DOMINUS JOSEPHUS HERRANDO. / Ludovico Velázquez del.
Ma^l. Salvador Carmona, Sculp. 1756.

205 × 275 mm.

Col.: JOSÉ HERRANDO, *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el Violin...* [Madrid, 1757]. Frente a p. 2. BN, *Secc. Música*, 2539.

Ref.: *Noticia*, 9; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196; H. ANGLÉS y J. SUBIRÁ, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, III, Barcelona, 1951, p. 131.

Cat.: BARCIA, *Retratos*, 883; PÁEZ, *Iconografía*, 4313.

Encargada por el Duque de Arcos.

NUESTRA SEÑORA DE ALIENDE

Realizada en París en 1757 por encargo del Señor Navarro, Guardarropa de la Aduana de Madrid.

MINERVA Y HERCULES

Aº. Velazquez delin. Ma^l. Salvador Carmona Sculp. 1757.

95 × 140 mm.

Col.: HENRIQUE FLÓREZ, *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España. Colección de las que se hallan en diversos Autores, y de otras nunca publicadas: con explicación y dibujo de cada una*, Madrid, Antonio Marín, 1757 [Tomo I], p. 1, BN, 2/11223.

Ref.: CARDERERA, 34; CAVEDA, 259; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 195.

E. Flórez dice sobre esta lámina en carta a De Velasco (4-X-1757): "Ai va esta cabecera del Cap. 1.º La España con su Rodela, y dardos en figura de Minerva con la Galea y Peto de Medusa recibiendo medallas que la sirve un Genio, y ella las reparte à otros: uno muestra la recibida à la Historia para que se la descifre. Hercules mira lo que con el tiempo se descubre en la tierra que el pisó y donde puso sus colunas. En estas por tropheo van las armas de los Cantabros que constan por las medallas. Es lo mas bien grabado que se ha visto en Libro de Españoles: pero buenos 30 doblones ha costado" (BN, Ms. 2226, fols. 67r-68r).

HERCULES QUE REPRESENTA LA FUERZA
DE LA ELOCUENCIA

Isidro Carnicero, delin. Ma^l. Salvador Carmona Sculp. /
1757.

184 × 130 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2/13129.

Realizado por encargo del Padre Panel.

El dibujo está sacado de un medallón griego de oro que se encontraba en la Biblioteca Nacional de Madrid (B. S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático José Nicolás de Azara*, Madrid, 1849, II, p. 283). Dibujo para grabar: Barcia, 1962.

VIRGEN CON NIÑO

Antonius Vandyk pinx. Emanuel Salvador Carmona, Sculp.
1757. / SANCTA VIRGO. / DEDICATA ILL^{MO}.
ET EXC^{MO}. D. D. CLAVDIO ALEXANDRO DE VI-
LLANOVA, COMITI VINCII. / Praefecto Castrorum
Exercituum Regis, Legionis Regiae, Corsicae / Tribuno,
nec-non Honorario Libero Consociato Academiae Re-
giae / Pinturae, & Sculpturae / Extracta Tabella Domini
Comitis Vincii, post exemplar Antonii Vandyk pictum,
in ligno altit. 4. p. $\frac{1}{2}$. latit. 3. p. $\frac{1}{2}$. / à Paris chés Buldet
rue des Gesvres au gran Coeur. Ab Humillimo Servo
Salvador.

482 × 318 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13118. Civica Racolta Stampe, A. Bertarelli. Milan. Art. M. 7-78.

Ref.: *Noticia*, 10; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196; CAVEDA, 259; JOUBERT, I, 337; LE BLANC, I, 593; PORTALLIS, I, 281; MIREUR, II, 71.

Cat.: PÁEZ, *Antología*, núm. 54.

Vendido a Buldet. La prueba del fondo A. Bertarelli de Milan: Paris chez Danlos, M^d. Estampes, quai Malaquais.

15

FERNANDO VI

Dibujado y Gravado por Manuel Salvador Carmona, Paris, 1758 / D. FERNANDO VI. REY DE ESPAÑA, / y de las Indias.

130 × 92 mm.

Col.: *Atlas geográfico de la América Septentrional y Meridional*. Dedicado á la Catholica Sacra Real Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Fernando VI. Por su mas humilde vasallo Thomas Lopez Pensionista de S. M. en la Corte de Paris, año de 1758. Se hallará en Madrid, en casa de Antonio Sanz, Plazuela de la Calle de la Paz. Frontispicio. BN, G.M./571.

Ref.: *Noticia*, 11; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196; CAVEDA, 259.

Cat.: BARCIA, *Retratos*, 675-7; PÁEZ, *Iconografía*, 3161-19.

BARBARA DE BRAGANZA

Manuel Salvador Carmona Sculpsit 1758. / D. MARIA
BARBARA DE PORTUGAL, / REYNA DE ESPAÑA.

126 × 90 mm. recortada.

Col.: BN, *Estampas Ico-His*, 5384-6.

Ref.: *Noticia*, 12; CARDERTRA, 34; VIÑAZA, II, 104; CAVEDA, 259;
OSSORIO, 196.

Cat.: BARCIA, *Retratos*, 1123-4; E. LAFUENTE FERRARI, *Iconografía
Lusitana*, Madrid, 1941, núm. 367; E. SOARES, *Diccionario
de Iconografía Portuguesa*, Lisboa, 1947, núm. 1849; E. PÁEZ,
Iconografía, 5384-6.

FEDERICO II

Manuel Salvador Carmona Sculpsit 1758. / FEDERICO II.
REY DE PRUSIA, / Y ELECTOR DE BRANDEM-
BURGO.

115 × 75 mm.

Col.: Segimón, Barcelona. Clisé fotográfico: BMAB, 68970 G.

Ref.: *Noticia*, 14; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196.

18

CARLOS III

Ref.: *Noticia*, 13; *CARDERERA*, 34; *VIÑAZA*, II, 104; *OSSORIO*, 196.

Grabado entre 1758 y 1759. Tamaño de media cuartilla.

19

VICTOR FRANÇOIS, DUC DE BROGLIE

M. Loir Pinx. Salvador Sculp. 1760. / VICTOR FRANÇOIS, DUC DE BROGLIE, / Maréchal de France, / Commandeur des Ordres du Roi, Prince du S^t. Empire. / Agé de 43. Ans. / A Paris chés la V^e. de F. Chereau rue Saint Jacques aux deux Piliers d'or.

130 × 90 mm.

Col.: BN, *Estampas, Retr. franceses*, caja 17, núm. 6829-10.

Ref.: *Noticia*, 15.

20

FRANÇOIS MARIE, DUC DE BROGLIE

Ranc pinx. M^l. Salvador Carmona scul. / FRANÇOIS MARIE, DUC DE BROGLIE / Maréchal de France, Gouverneur de Strasbourg / Comandant d'Alsace et Général des Armées / du Roï né le 11. Janvier 1671 mort le 23. may 1745.

155 × 110 mm.

Col.: BNP, *Cabinet des Estampes, Portraits*, N. 2.

Ref.: CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 104; CAVEDA, 259; OSSORIO, 196; LE BLANC, I, 593; M. HENNIN y G. DUPLESSIS, *Inventaire de la Collection d'Estampes relatives á l'histoire de France*, Paris, 1882, núm. 12874.

Cat.: G. DUPLESSIS, *Catalogue de la Collection des Portraits français et étrangers... de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, núm. 6829-10.

Grabado entre 1758 y 1759.

21

JAIME MASONES DE LIMA

Roslin Pinx. M^l. Salvador Sculp. 1757. / JAIME MASONES DE LIMA Y SOTOMAYOR. / Gentilh^e. de Camara de S. M. Cath^a. con Exercicio, Th^e. Gr^l. / de sus Ex^{tos}. su Embajador Extraord^o. y Plenipot^o. al / Congresso de Paz de Aix-la-Chapelle en el año de 1748 y / con el mismo Character Cerca de S. M. X^pma año de 1752. / Director Gen^l. de los Cuerpos de R^l. Artilleria, é Ingenieros, y Coronel del / Reg^{to}. de R^l. Artill^a. en el de 1758.

165 × 109 mm.

Col.: BN, *Estampas IcoHis*, 5660.

Ref.: *Noticia*, 16; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196.

Cat.: BARCIA, *Retratos*, 1161; PÁEZ, *Iconografía*, 5660.

Grabado entre 1757 y 1759.

SEBASTIAN DE LA QUADRA

M^l. Salvador Sculp. / EL EX^{mo}. S. D. SEBASTIAN DE LA QUADRA. / Marqués de Villarias, Cavallero de la Orden de Santiago, y de / la Real de S. Genaro del Consejo de S. M. en el Supremo de Estado.

127 × 90 mm.

Col.: BN, *Estampas IcoHis*, 2354.

Ref.: *Noticia*, 17; CARDERERA, 34; VIÑAZA, 104; OSSORIO, 196.

Cat.: BARCIA, *Retratos*, 515; PÁEZ, *Iconografía*, 2354.

Grabado entre 1758 y 1759.

GUILLERMO BAILLE

Guillaume Baille / Baron de S. Julien / P. Thomire pinx.
Manuel Salvador Carmona Sculp. 1759.

170 × 120 mm.

Col.: BNP, *Cabinet des Estampes, Portraits*, N. 2.

Ref.: *Noticia*, 18; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 104; OSSORIO, 196.

LE JUGE ARBITRE, L'HOPITALIER, ET LE SOLITAIRE

LE JUGE ARBITRE, L'HOPITALIER, ET LE SOLITAIRE. Table CCXLV / J. B. Ouduy inv. Salvador aqua forti, N. Dupuis caelo, sculpserunt.

300 × 225 mm.

Col.: J. DE LA FONTAINE, *Fables choisies*, Tome Quatrième. Paris, 1759, Charles-Antoine Jombert [Lámina 68]. BN, E. R. 2418.

LA NEGLIGE GALANT

Charles Coypel pinx. M. Salvador Carmona Sculp. 1760. / LE NEGLIGE GALANT. / Gravé d'après le Tableau Original de Charles Coypel. / Tiré du Cabinet de M^r. le Conte de Vence, Marechal des Camps et Armées du Roy. / A Paris chez Buldet rue des Gesvres.

286 × 205 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13141.

Ref.: *Noticia*, 19; CARDERERA, 35; VIÑAZA, II, 105; CAVEDA, 259; OSSORIO, 195; MIREUR, II, 72; PORTALIS, I, 281; LE BLANC, I, 593.

Dibujo para grabar: Barcia, 1959.

ANTONIO ALONSO BERMEJO

Juan Antonio, Salvador Carmona del. Ma^l. Salvador Carmona Sculp. 1760. / EL HERMANO ANTONIO ALONSO BERMEJO. / Reedificador, y enfermero perpetuo desde su Juventud del Hospital, de San Miguel de la Villa de la Nava / del Rey, donde despues de una muy exemplar y penitente vida murio el día Catorze de Noviembre de / 1758. de edad de ochenta años y diez meses.

218 × 160 mm.

Col.: ANTONIO GUERRA, *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas a la buena memoria del siervo de Herm^{no}. Antonio Alonso Bermejo, por los cabildos eclesiástico y secular de la villa de la Nava del Rey dijo el P. Antonio Guerra, de la Compañía de Jesús, Valladolid, Imprenta Alonso del Riego [1760]. Frente a portada. Colección particular.*

JOSEPH AGUSTÍN MONGE SOLÓRZANO, *Vida, virtudes, dones sobrenaturales, y milagros del venerable siervo de Dios, el hermano Antonio Bermejo, natural de la villa de Nava del Rey y Fundador en ella de el Hospital de curación de el Arcángel San Miguel, a quien le dedica por mano de el Illmo. Señor D. Agustín González Pisador, Obispo de Oviedo, etc., su autor el bachiller en ambos Derechos Canónico, y Civil D. Joseph Agustín Monge Solórzano, Regidor perpetuo Decano de aquella Villa, y Comisario Patrono, por su ilustre Ayuntamiento de el*

mismo Hospital. Impresa en Salamanca en la Oficina de la Santa Cruz por Domingo Casero, año 1784. Frente a portada. BN,2/66042.

Biblioteca de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 2/478.

Ref.: *Noticia*, 20.

Cat.: PÁEZ, *Iconografía*, 1082-2.

Hay variantes en la inscripción de las dos últimas pruebas.

27

TOMAS LOPEZ, ALFONSO CRUZADO, JUAN DE LA CRUZ
Y MANUEL SALVADOR CARMONA

LONGE et PROPE. / MSG [monograma] / 1761.

220 × 169 mm.

Col.: BN, *Estampas IcoHis*, 8433-2.

Ref.: *Noticia*, 21; CARDERERA, 39; VIÑAZA, II, 106; OSSORIO, 194; A. RODRÍGUEZ MOÑINO, "Juan Antonio Salvador Carmona. Grabador del siglo XVIII (1740-1805)" *BolSocEspExc*, 56 (1952), 50; F. BOIX, *Exposición dibujos originales, 1750-1860*, Madrid, 1922, núm. 468.

Cat.: BARCIA, *Retratos*, 1666-2; PÁEZ, *Iconografía*, 8433-2.

FRANÇOIS BOUCHER

FRANÇOIS BOUCHER. / Natif de Paris, Peintre ordinaire du Roy et Recteur / en son Academie de Peinture et de Sculpture. / Roslin Suedois pinx. Gravé par Manuel Salvador Carmona pour sa reception a l'Academie 1761.

380 × 265 mm.

Lám.: Chalcographie du Louvre, Paris, 2112.

Col.: BN, *Estampas, Retr. franceses*, caja 16, núm. 5825-2.

Ref.: *Noticia*, p. 205; CARDERERA, 36; VIÑAZA, II, 105; OSSORIO, 194; DELTEIL, 135; INSTITUTO FRANCÉS EN ESPAÑA, *Exposición de grabados y libros ilustrados franceses del siglo XVIII*, Madrid, 1936, p. 55; JOUBERT, I, 337; PORTALLIS, I, 281; LE BLANC, I, 593; MIREUR, II, 72.

Dibujo para grabar: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos III. Dibujos españoles. Siglo XVIII. C-Z*, Madrid, 77, número F. A. 808, p. 105.

HAYCINTHE COLLIN

HYACINTHE COLLIN DE VERMONT. / Natif de Paris, Peintre ordinaire du Roy et Adjoint a Recteur / en son Academie de Peinture et de Sculpture. / Roslin Suedois pinx. Gravé par Manuel Salvador Carmona pour sa reception á l'Academie en 1761.

390 × 260 mm.

Lám.: Chalcographie du Louvre, Paris, 2142.

Col.: BN, *Estampas, Retr. franceses*, caja 20.

Ref.: *Noticia*, 205; CARDERERA, 36; VIÑAZA, II, 105; OSSORIO, 194; JOUBERT, I, 337; PORTALIS, I, 281; LE BLANC, I, 593; MIREUR, II, 72.

Dibujo para grabar: Barcia, 1950.

30

EL HIJO DE RUBENS

Peint par Paul Rubens. Gravé par Salvador, Pension^{re}. de S. M. Catholique, et Graveur du Roy de France, 1762. / LE FILS DE PAUL RUBENS. / A Monseigneur le Marquis de Grimaldi, / Chevalier de l'Ordre du Saint Esprit, Gentilhomme de la Chambre / avec exerc^{ce}. de S. M. Catholique, et son Ambassadeur extraordinaire / et Plénipotentiaire auprès de S. M. très Chretienne. / Tiré du Cabinet de Monseigneur / le Prince de Monaco. / A Paris chez Buldet ruë de Gesvre / Par son très humble et très / obeissant serviteur SALVADOR.

341 × 212 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13116 y 13117.

Ref.: *Noticia*, 22; CARDERERA, 35; VIÑAZA, II, 105; OSSORIO, 195; CAVEDA, 259; PORTALIS, I, 281; MIREUR, II, 71-2, y VI, 428.

Cat.: J. CARRETE PARRONDO, "Una pintura de Rubens grabada por Manuel Salvador Carmona", *Goya*, 140-141 (1977), 140.

AMUSEMENT DE LA JEUNESSE

AMUSEMENT DE LA JEUNESSE. / A Monsieur de Llovera / Secrétaire de S. M. Catholique et son / Trésorier extraordinaire à la Cour de France. / Par son tres humble et tres obeissant Serviteur Salvador. / Peint par A Eisen le Pere. A Paris chez Buldet rue de Gêvre. Gravé par Manuel Salvador Carmona 1761.

390 × 268 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13114.

Ref.: *Noticia*, 23; *CARDERERA*, 35; *VIÑAZA*, II, 105; *CAVEDA*, 259; *OSSORIO*, 195; *MIREUR*, II, 72; *LE BLANC*, I, 593; *PORTALLIS*, I, 281; *PÁEZ*, *Antología*, núm. 62.

CARLOS III

CAROLO TERTIO. / AVGVSTISSIMO, ET POTENTISSIMO HISPANIARUM, ET INDIARUM REGI, / Invictissimo Religionis, et virtutum Assertori, belli pacisque laudibus Maximo, Munificentissimo / Scientiarum, et bonarum Artium Protectori, acceptam ex Regia liberalitate coelandi peritiam, / et perenne istud suae servitutis, et grati animi monumentum D. O. C. / SOLIMENA pinxit, coelavit CARMONA / Regiae Academiae



20



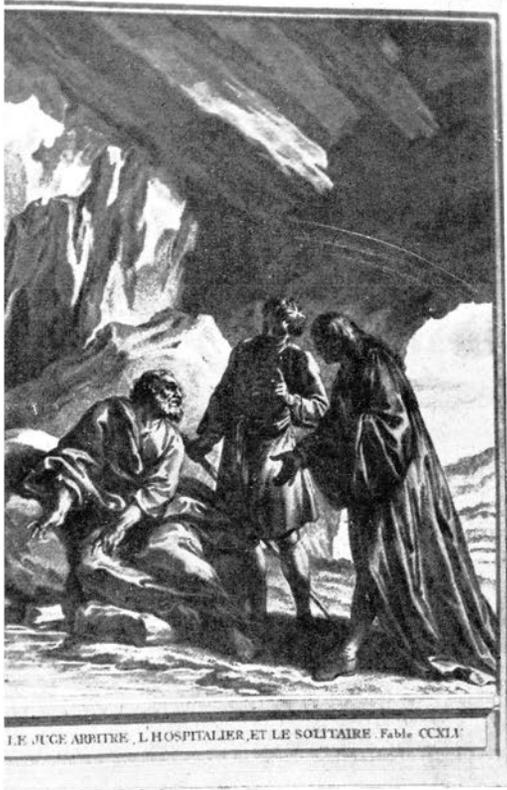
22



21



23



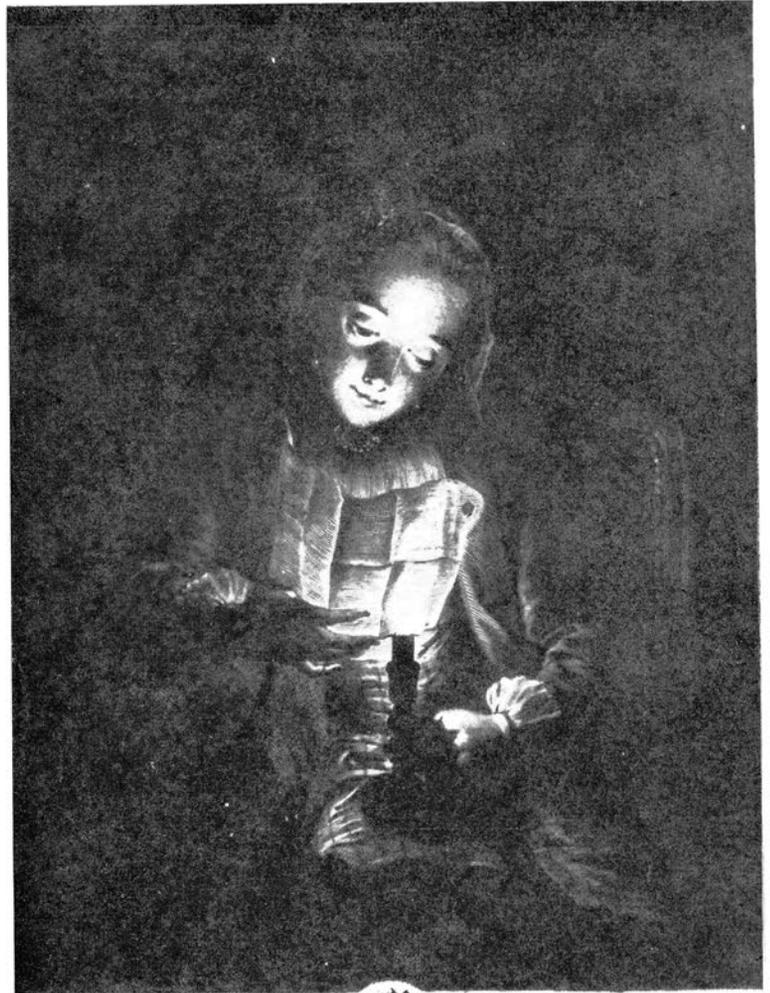
LE JUGE ARBITRE, L'HOSPITALIER, ET LE SOLITAIRE. Fable CXXLI

24



SEÑOR HERMANO ANTONIO ALONSO BERMEO
*delicador y confesor perpetuo de este su Juventud del Hospital de S. Miguel de la Villa de la Vera
 cuya donde desquiere de una muy exemplar vida murió el 11 de Mayo de 1718 de edad de 65 años*

26



LE NEGLIGE GALANT.
Gravé d'après le Tableau Original de Charles Couper
Tiré du Cabinet de M. le Comte de Venne, *Maréchal des Camps et Armées du Roy.*
Paris chez Balth. rue de Comen

25



27



29



28



30



31



CAROLO

MAXIMISIMO, ET POTENTISSIMO
 Romanorum Imperatoris, et totius Imperii
 Archiducum, et Austriarum Ducum Imperatoris,
 et per totum orbem imperantissimum, et
 SACRAMENTA sicut solent COMMUNIS
 Imperatoris Romanorum Imperatoris

TERZIO.

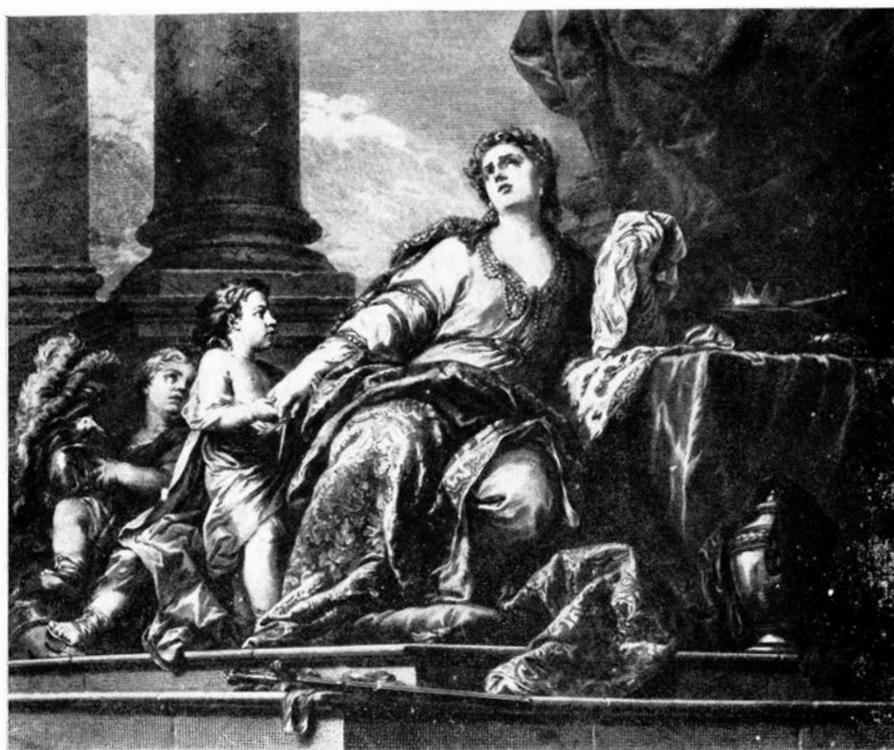
HELVETIARUM, ET INDEPRUM REGI
 belli pacisque laudibus Maximus Monarcha
 acceptum ex Regni libertatisque restaurandi p
 quibus annis summum D. O.
 Et Regni Libertatis promissum p
 KAROLUS III. ET IV. CAROLUS III. CAROLUS III.

32



LA COMEDIE.

Figure du Cabinet de Madame la Marquise de Lompvador.



LA TRAGEDIE



Parisiensis Collega. / Ad Regiae Maiestatis provolutus
pedes / EMMANUEL SALVATOR CARMONA Coela-
tor Hispanus.

641 × 442 mm.

Lám.: Calcografía Nacional, Madrid.

Col.: BN, *Estampas IcoHis*, 1711-64.

Ref.: *Noticia*, p. 206; CARDERERA, 37; VIÑAZA, II, 106; OSSORIO, 195; JOUBERT, I, 337; LE BLANC, I, 593; PORTALIS, I, 281; N. SENTENACH, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua Casa Ducal de Osuna*, Madrid, 1896, núms. 100 y 272; PÁEZ, *Antología*, núm. 63.

Cat.: PÁEZ, *Iconografía*, 1711-64; VELASCO, núm. 88.

Comenzada en París en 1761 y terminada en Madrid. Regalada al Rey, quien la cedió a la Academia de San Fernando. Recibió por la lámina 200 doblones. En 1782 se vendían las estampas en la Academia de San Fernando a 20 reales (BÉDAT, p. 130).

33

LA COMEDIE

Peint par Carle Vanloo Premier Peintre du Roi. Gravé par
Salvador Pensionnaire de S. M. Catholique, et Graveur
du Roi de France. / LA COMEDIE. / Tirée du Cabi-
net de Madame la Marquise de Pompadour, / Dame

du Palais de la Reine. / A Paris chés Buldet rue des
Gesvres.

338 × 350 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13120.

Ref.: *Noticia*, 24; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 105; CAVEDA, 259;
OSSORIO, 195; LE BLANC, I, 593; PÁEZ, *Antología*, núm. 59.

Grabada en 1761.

34

LA TRAGÉDIE

Peint par Carle Vanloo, premier Peintre du Roi. Gravé par
Salvador Pensionnaire de S. M. Catholique, et Graveur
du Roi de France. / LA TRAGÉDIE. / Tirée du Cabi-
net de Madame la Marquise de Pompadour, Dame du
Palais de la Reine. / A Paris chés Buldet, rue de
Gesvres.

335 × 355 mm.

Col.: BN, *Estampas*, 4-2 / 13118; P. e., 13119; A. t. 1, 13111.

Ref.: *Noticia*, 25; CARDERERA, 34; VIÑAZA, II, 105; CAVEDA, 259;
OSSORIO, 195; PÁEZ, *Antología*, núm. 60; LE BLANC, I, 593.

Grabada en 1761. Dibujos para grabar: Barcia, 1956 y 1957.

CARLOS III

CARLOS. III. / Rey de España y de las Yndias. /
S..... 1761.

111 × 76 mm.

Col.: BN, *Estampas IcoHis*, 1711-25.

Ref.: LE BLANC, I, 593; J. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, *Resumen histórico de la Guía Oficial de España. Estudio documental*, apud *Guía Oficial de España 1929*, Madrid, 1929, pp. 28-29.

Cat.: PÁEZ, *Iconografía*, 1711-25; BARCIA, *Retratos*, 374-36.

Grabada para la *Guía de Forasteros de Madrid*.

ABREVIATURAS EMPLEADAS:

- BARCIA = A. M. BARCIA, *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.
- BARCIA, *Retratos*
= A. M. BARCIA, *Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1901.
- BMAB = Biblioteca de los Museos de Arte. Barcelona.
- BN = Biblioteca Nacional. Madrid.
- BNP = Bibliothéque Nationale. París.
- BPP = Biblioteca Palatina. Parma.
- CARDERERA = V. CARDERERA, *Manuel Salvador Carmona*. Prólogo de A. Rodríguez-Moñino, Valencia, 1958.
- Cat. = Catálogos en que figura la estampa.
- CAVEDA = J. CAVEDA, *Memoria para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid, 1867.
- Col. = Colección donde se encuentra algún ejemplar de la estampa.
- DELTEIL = L. DELTEIL, *Manuel de l'amateur d'Estampes du XVIII^e siècle*, París (s. a.).
- JOUBERT = F. E. JOUBERT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, París, 1821.
- Lám. = Lámina de cobre. Colección en donde se encuentra.
- LE BLANC = M.-CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*. París, 1854-1888.

- MIREUR = H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, París, 1910.
- Noticia = *Noticia de la vida de D.ⁿ Man^l. Salvador y Carmona*, apud E. SHERMAN FONT, «A biography of Manuel Salvador y Carmona in The Hispanic Society of America», *Homenaje al Profesor Rodríguez-Moñino*, Valencia, 1966, II, 219-221.
- OSSORIO = M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2.^a ed., Madrid, 1883-1884.
- PÁEZ, *Antología*
= E. PÁEZ RÍOS, *Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España*, Madrid, 1952.
- PÁEZ, *Iconografía*
= E. PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966-1970, 6 vols.
- PORTALIS = R. PORTALIS y H. BERARDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, París, 1880.
- Ref. = Referencias bibliográficas sobre la estampa.
- VELASCO = M. VELASCO AGUIRRE, *Catálogo de los grabados de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, 1934.
- VIÑAZA = CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894, 4 vols.

UNA UTOPIA CONSTRUCTIVA: PROYECTO DE UN PALACIO
EN EL CACERES DEL SIGLO XVIII QUE NO SE LLEGO
A REALIZAR

POR

MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

“El Marqués de Ovando en una carta... (Méjico 15 de diciembre de 1774) le participaba a su hermano el envío de 10.000⁷— pesos, los que destinaría a comprar fincas, especialmente rústicas. Que se le construyera una casa con arreglo al plano que le remitía (y que no se conserva) en el potrero de Santa Clara; no sabemos por qué causas no llegó a construirse la casa” (M. A. ORTÍ BELMONTE)¹.

El descubrimiento de una serie de cartas con croquis adjuntos que manda el extremeño Marqués de Ovando a su hermano primogénito D. Alonso Pablo Solís y al Concejo de la villa de Cáceres, sobre el proyecto de construir un palacio en dicha villa, nos ha sugerido su lectura estructural para conocer lo que supuso el concepto palaciego en el siglo XVIII.

La documentación, por su riqueza de detalles, nos proporciona una información que va desde la propia estructura e infraestructura de la fábrica hasta una serie de interacciones con el sistema socio-político, económico y técnico que reflejan unas condiciones determinadas.

El proyecto, según nos parece, oscila entre la realidad y la utopía y demuestra de manera superestructural la existencia de una personalidad enormemente barroca con mentalidad aristocrática tradicional que se considera plena de posibilidades a causa de su capacidad de financiación y su prestigio de linaje, aumentados ambos por una gran actividad militar que ha desarrollado el protagonista en América y Filipinas.

Francisco de Ovando, hidalgo de Cáceres, reúne por tanto las cualidades de dinero, nobleza y honores ante el Concejo y ante el Rey y no duda de que la villa le concederá solares, parte de la muralla, materiales, etc., en un lugar estratégico para construirse un gran palacio. Sin em-

bargo el proyecto que persigue no se llegó a realizar, pues el Concejo había concedido ya el mismo solar a otro peticionario.

Las cartas enviadas se fechan en el año 1744 desde Puerto Cabello, provincia de Caracas, y en el año 1747-1748 desde Méjico² y las respuestas del Concejo en el año 1749 desde Cáceres³. Transcribimos literalmente las tres cartas que manda el protagonista a su hermano, aunque no en su totalidad por problema de espacio y por reiterarse en algunos asuntos, con la reproducción de los cuatro croquis: dos de la fábrica completa con la planta principal (n.º 1 y n.º 2) que llevan una numeración correspondiente a una explicación aneja, otro de la planta baja (n.º 3) también numerada y con la explicación de su distribución y un cuarto (n.º 4) que difiere de los anteriores y que sería quizás otra alternativa de la planta baja por las bóvedas que indica y ciertas coincidencias con el número 3, pero cuya explicación a través de los números no consta en los documentos consultados. Además todos estos croquis aparecen juntos en el legajo y no sabemos su completo orden.

En cuanto a las respuestas que constan en los acuerdos municipales solamente hemos transcrito los párrafos más interesantes y necesarios para su comprensión.

Comencemos entonces con el comentario del texto y para ello pensemos primero quién es el protagonista de las cartas y por qué razones justifica la construcción:

*“Don Francisco de Ovando Solis y Rol, segundo de la Casa de Camarena y primer Marqués de Ovando... el Rey lo nombró Inspector y Comandante General del Mar del Sur... era Jefe de las Reales Armadas de la Escuadra, Mariscal de Campo, Capitán General de las Islas Filipinas y Presidente de la Real Audiencia de Manila...”*⁴.

Pertenecía a uno de los linajes más poderosos de Cáceres:

“Tiénese a esta ilustre familia... por una de las más antiguas y preclaras de España, en razón de su poderío y merecimiento...”

*compartiendo con muy pocas familias la hegemonía político-administrativa de la localidad... el linaje que mayor número de casas blasonadas poseyese... todos ricos, muchos caballeros de las órdenes Militares, ilustres regidores, doctos capellanes, valerosos capitanes..."*⁵.

Por lo tanto su nombre representaba a esa nobleza tradicional que aún persistía en Cáceres en el siglo XVIII, como cita Ponz⁶, con un dominio real en los acontecimientos de la vida urbana.

El Marqués es además un personaje muy curioso: emprendedor imaginativo, piadoso y de gran vitalidad demostrada en sus múltiples campañas, inventos, construcciones, estudios de estrategia, fundaciones, etc.

Al ser el primogénito su hermano Alonso-Pablo, que quedará como agricultor y ganadero, Francisco, segundón, se dedicará a la vida militar, combinando desde el principio sus experiencias bélicas con los estudios que le harían fomentar su capacidad inventiva; siendo considerado por sus biógrafos como "cartógrafo náutico, fundador de ciudades e ingeniero naval"⁷:

*"En Cádiz (1730) se dedica a estudios de la construcción de barcos en el astillero. De ellos y de su experiencia militar, nació la idea de construir una bomba para achicar el agua de los navíos..."*⁸.

Ya en América y para reconocer la península de Florida ocupada por los ingleses:

*"Una de estas expediciones fue encomendada a Ovando, quien en 1737 realizó detenidos viajes y levantó diversos mapas de la costa, señalando los golfos, ríos y demás accidentes a tener en cuenta en la próxima navegación que se preparaba"*⁹.

En 1743 le da Ensenada:

"La misión de examinar las plazas, arsenales y puertos del Virreinato peruano... además de levantar planos, informar del estado

*de la flota y la marina, adecuar las ordenanzas a las de España, fomentar la construcción y carena de las embarcaciones...”*¹⁰.

En 1745 y 1746 ocupa el gobierno interino de Chile y:

*“Contribuye a la fundación de ciudades... en la capital adelantó la reconstrucción de la cárcel y construyó una hermosa avenida de sauces en la ribera sur del río, que iba a ser por largos años el paseo favorito de la ciudad”*¹¹.

Y ya en Manila construye varios barcos, de los cuales el más importante fue el galeón *Santísima Trinidad y Nuestra Señora del Buen Fin*¹², diseña y construye un cañón¹³, organiza la edificación de un presidio, que se había de llamar *Nuestra Señora del Buen Fin*¹⁴, y antes de abandonar Manila fundó, bajo la advocación de *Nuestra Señora del Buen Fin*, una obra pía con 6.000 pesos que entregó a los padres de la Compañía de Jesús¹⁵.

Es decir, con todos estos datos muy relevantes entresacados de su biografía no nos puede extrañar que el Marqués de Ovando hiciera estos croquis y proyectos para un palacio cacereño.

Quiere construir el palacio por varias razones. La primera: razón de honor, pues afirma en una de las cartas que quiere así “manifestarse amante de la patria”, a lo cual el Concejo contesta ser razón: “que devan imitar buenos patrizios”. La segunda: continuar la tradición familiar, puesto que el solar se encuentra: “frente a la casa en que nacimos” (en Cáceres era frecuente que las familias se sitúen en solares cercanos, el ejemplo más típico es la calle Ancha con solares de los Ulloa), y por que “ofreciere mejor comodidad a la Antigua de mis padres”. La tercera por civismo: “contribuía en parte a la hermosura y asejo de la villa”.

Todas estas explicaciones nos indican en realidad un interés por la tradición y por el fausto¹⁶ que sigue evocando esplendores pasados, velado a través de una postura que parece ser generosa con su tierra de origen y hasta altruista.

Es sintomático que en el proyecto Ovando respete, ornamentándolas, dos torres de la muralla que se incluyen en el espacio del solar, confirmando la frase de Lampérez, aunque referida a épocas anteriores pero que aquí sigue vigente ¹⁷:

“Considerábanse como el más importante medio defensivo, y al par, como la exteriorización de la nobleza y poderío del dueño”

Por otro lado, no iba a encontrar oposición ante el Concejo, pues sus componentes pertenecían a su misma clase estamental, es decir, a la nobleza y los parentescos eran estrechos y monopolizadores ¹⁸; su propio hermano, a quien dirige las cartas, era Regidor Perpetuo de Cáceres. Solamente, como ya hemos apuntado, surge el problema de existir una petición para el mismo solar de otro hidalgo cacereño ¹⁹:

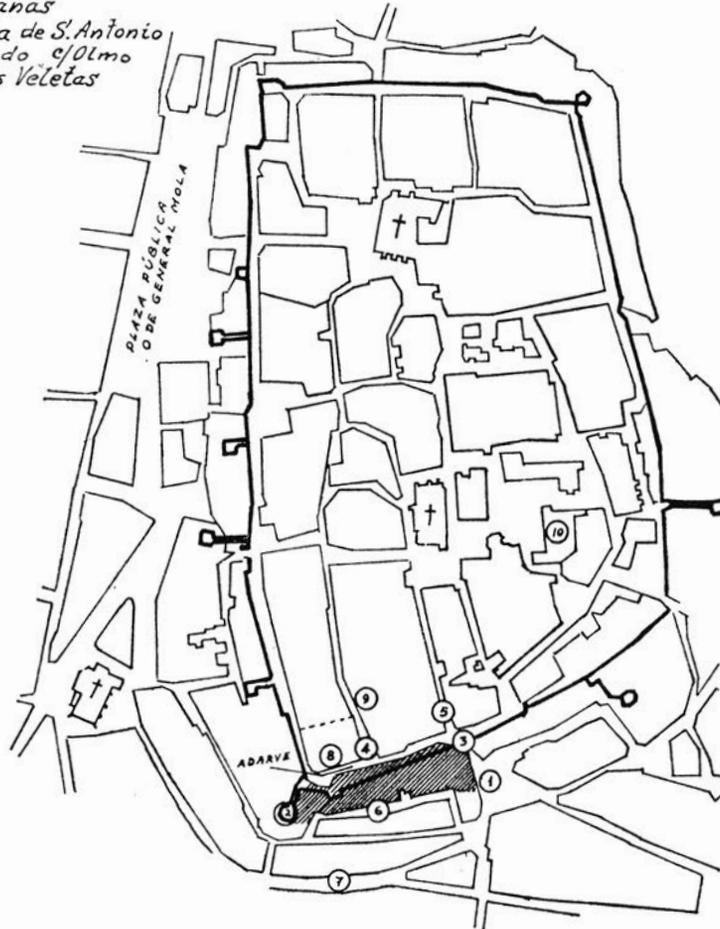
“Además su prestigio había sido ya reconocido, pues en Mayo de 1743 el Ayuntamiento de Cáceres le felicitaba por sus glorias militares” ²⁰.

ANÁLISIS DE LOS PLANOS

Nos interesa acercarnos ya a la estructura del objeto construible, ver sus relaciones urbanísticas. Primero: su emplazamiento. Varias son las alusiones topográficas que se hacen para concretar el lugar, que resumidas vienen a indicar: el palacio se extendería desde el Potro de Santa Clara (plazuela en un altozano junto a la *Puerta de Mérida*, una de las de la muralla que pocos años más tarde se va a derribar) ²¹ hasta la Torre Redonda ²², extremo suroeste y ángulo de la muralla. Sería una construcción “borde” entre el Cáceres intramuros y extramuros que absorbería todo el lienzo de muralla correspondiente, lindando con el Adarve y con la extramuros calle Cornudilla, y frente a la calle Ancha y calle Olmo intramuros ²³.

PLANO DE CÁCERES PARA LA LOCALIZACIÓN
DE LOS ELEMENTOS URBANOS CITADOS

- 1- Potro de Santa Clara
- 2- Torre Redonda
- 3- Puerta de Mérida
- 4- Calle Olmo
- 5- Calle Ancha
- 6- Calle Cornudilla.
- 7- Calle Solanas
- 8- Enfermería de S. Antonio
- 9- Casa Ovando c/Olmo
- 10- Casa de las Veleñas



El edificio quedaría aislado, hecho en el que se insiste, destruyendo posibles construcciones colindantes entre el palacio y las viales correspondientes. El demandante del solar pensaba además en la posibilidad de deteriorar las calles vecinas si era necesario más espacio, reduciéndolas con la excusa de ser poco transitadas. La situación entonces resultaría privilegiada: con una plazuela ante la fachada principal que le proporcionaría un punto de vista atractivo y que daba lugar a un espacio amplio de marco espectacular para la mirada del espectador y de la desahogada entrada para caballos y carruajes, y con comunicación a los adarves y calles intramuros.

Las dimensiones del futuro edificio y dependencias son muy grandes, unos 90,27 m. de largo por 33,43 m. de ancho, si consideramos la vara castellana de 835 mm. y 9 décimas. En el Cáceres del siglo XVIII existían otras construcciones de anchura semejante, pero no de tan gran profundidad, pues Ovando da un desarrollo al espacio no edificado (jardines y corrales) que no tiene semejanza con ninguno de la villa, aunque también en los Golfines de Abajo sea muy grande o en otros palacios.

Hemos recurrido al *Catastro de Ensenada*²⁴ y las dimensiones máximas de anchura de construcción que describe en el Cáceres del siglo XVIII son de 30 a 40 varas (Palacio Mayoralgo, Palacio Godoy, Palacio de los Golfines, etc.), es decir, semejantes a las del proyecto que estudiamos, pero ninguna con sus dimensiones de profundidad. A esto se añade que sólo se indican en el Catastro catorce propiedades con casa, pajar, caballeriza, patio, jardín y a veces corral (intramuros y extramuros), es decir, con todos los elementos que propone el Marqués para la suya. Luego el palacio de llevarse a cabo hubiera supuesto un gran impacto.

El plano consiste en un paralelogramo que abarca toda la "fábrica" dividido en dos zonas fundamentales: la primera es el espacio construido para habitaciones y dependencias, con dos patios interiores, y la segunda es el espacio dedicado a jardines y corrales, de mayor dimensión. La primera zona tiene dos plantas: baja y principal, a las cuales denomina casa de verano y casa de invierno. En la primera carta se habla de distribuir estas dos casas (lo que hoy llamaríamos dos viviendas) en una sola planta

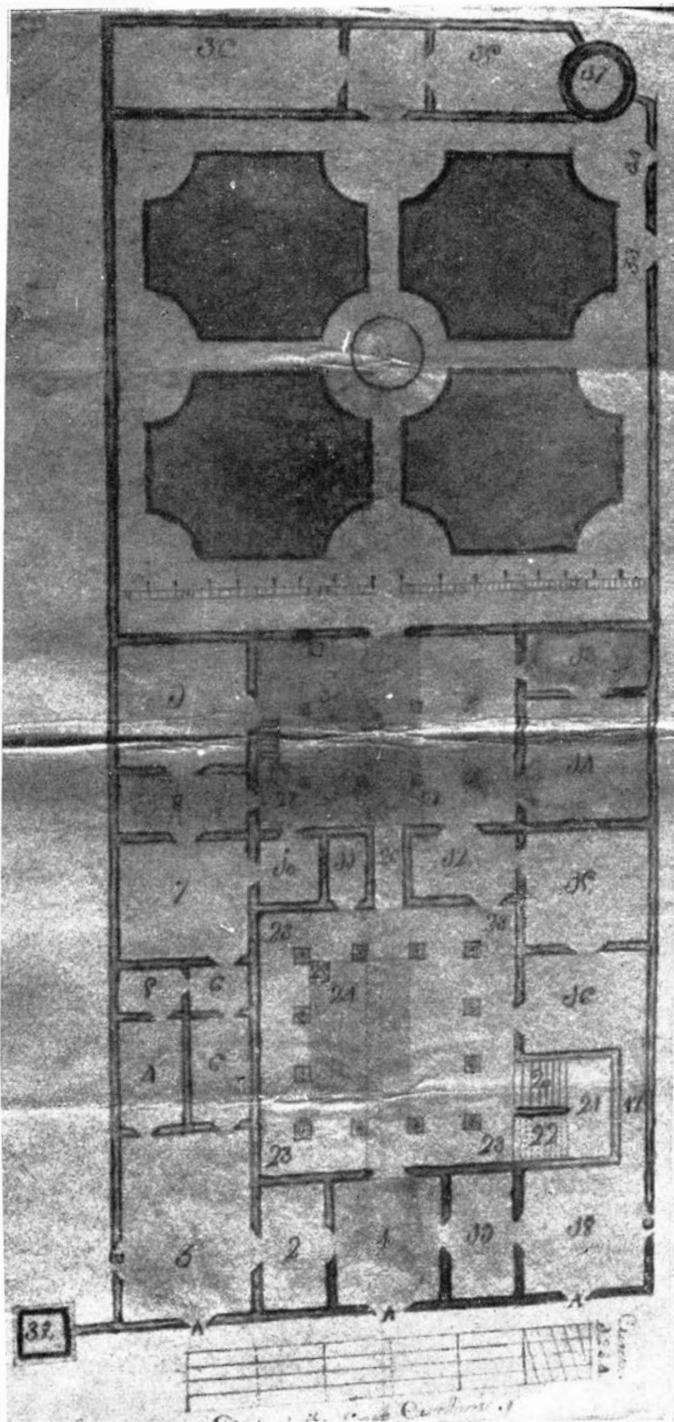
a la manera de “la malicia” en Madrid ²⁵, pero después los croquis y los textos corresponden a dos plantas.

La casa tendría dos fachadas: la principal al Potro de Santa Clara y la otra frente a la calle del Olmo, es decir, una extramuros, junto a una de las entradas de la villa, y la otra intramuros, frente a su casa paterna. La distribución es propia de los recintos de los siglos XVII y XVIII:

“Secuencia de espacios internos: un patio para caballos, un patio de paso para los residentes y un jardín —tratados cada uno como un cuadro arquitectónico independiente” ²⁶.

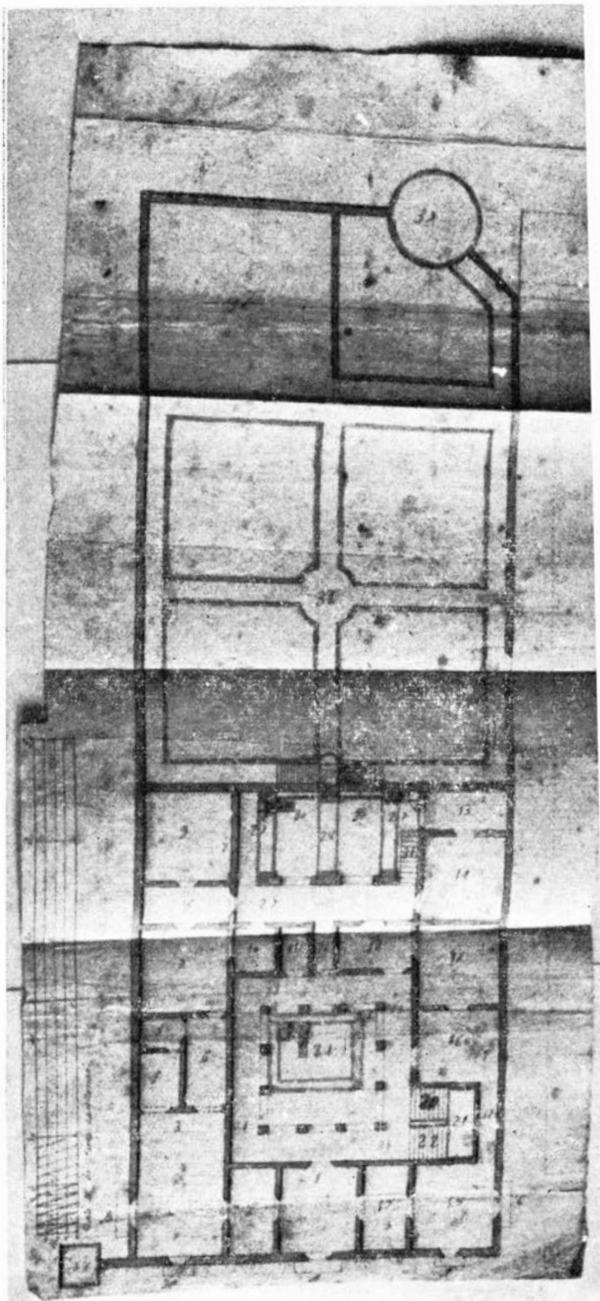
Y *“Con un criterio netamente albertiano, el valor absoluto reposa en la armónica perfección del esquema geométrico”* ²⁷.

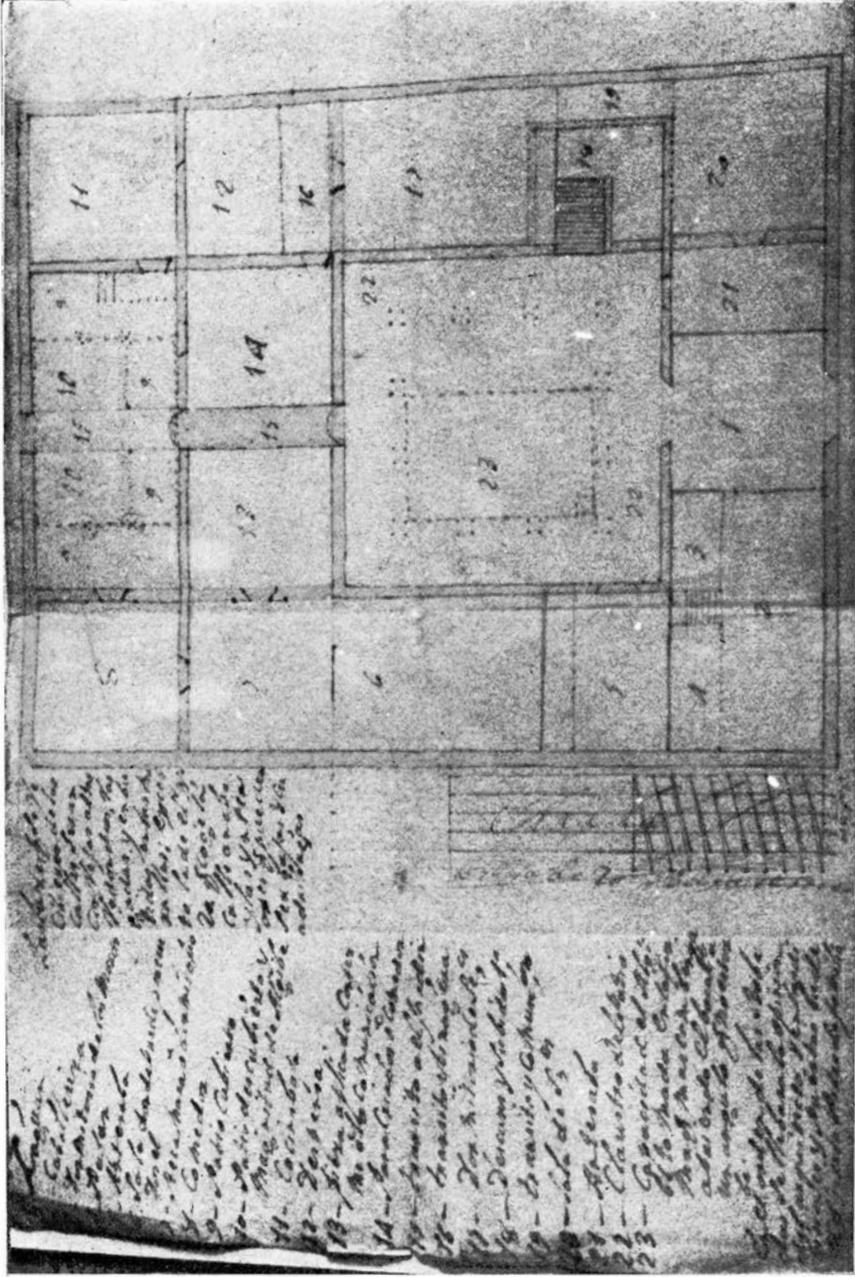
Es interesante la importancia que le confiere a los patios y el acceso escenográfico en torno a ellos. El patio primero es de planta cuadrada de unos 251,53 m² con doce columnas (lo más frecuente en los patios cacereños del siglo XVI o anteriores es que sean de ocho columnas o menos, pero el de la Audiencia —antiguo Hospital de la Piedad, del siglo XVII— tiene también doce columnas), con arcos amplios que den paso a coches y carretas y corredor encima. El segundo es rectangular, con cinco soportes de un gran corredor que irían por encima en tres de sus lados formando claustro. Se creaba sobre él un corredor-balcón que daba al jardín (con escaleras desde la planta principal para descender a éste) y tendría una agradable perspectiva. El jardín se conformaría siguiendo el eje del edificio desde la puerta principal, pues se apunta que se *debía* de ver desde aquélla y desde el balcón principal, es decir, que se buscaba una visión axial, un ojo único de armonía clásica perspectivica que para Chueca Goitia sería un síntoma barroco ²⁸, lleno de pintoresquismo. Este interés por un gran espacio ajardinado de 1.060 m² demuestra así mismo un pensamiento moderno en que se da una gran intervención a la naturaleza con toda su proyección estética. Sus dimensiones son muy considerables. El dibujo en planta tiene cuatro divisiones, respondiendo al tipo de jardín



CROQUIS N.º 1

CROQUIS N.º 2





CROQUIS N.º 3

francés clasicista con parterres y geometría de claridad axial absoluta. En el centro habría una fuente y al fondo se encontraría un espacio para corrales.

La estructura total de la fábrica está basada en ejes rectilíneos, habitaciones cuadradas o rectangulares que se suceden sin pasillos unas a otras a través de puertas y espacios abiertos también cuadrados o rectangulares. La escalera principal, muy amplia, sale del patio y es de dos tramos de ida y vuelta ²⁹ con rellano, otras más sencillas y estrechas comunican al segundo patio con la planta principal y una doble descende del jardín, creando también una nota escenográfica.

En primer lugar aparece el zaguán con caballerizas a ambos lados y el pajar y un dormitorio de los mozos al que se pasa directamente por aquéllas. Después distintas habitaciones, las más importante se comunican con el patio principal. Los salones y comedor tienen ventanas al exterior o balcones, no así el Oratorio, en la planta principal, con entrada desde el corredor, ni dormitorios y otros aposentos de paso como el cuarto para la leña (junto al salón de la chimenea) y antesala. Se distingue también entre dormitorio y alcoba, ésta última, que es la de los señores, es una estancia muy pequeña sin ningún vano al que se pasa desde el salón principal y con dos recámaras de ropero a su lado, formando un conjunto unitario, como todavía existen en muchas casas antiguas.

La construcción es pensada por el Marqués con elementos típicos de la edificación extremeña y con un carácter siempre señorial. En la planta baja las habitaciones se cubren en uno de los croquis de bóvedas de ladrillos de aristas y bóvedas de medio cañón con lunetos. En la alta con techos adintelados de cielos rasos contruidos con vigas de madera, sobre todo los salones se consideraban así con más prestancia. La utilización de la bóveda construida en ladrillo en las plantas bajas de las casas ha estado generalizada hasta hace pocos años, pues resultaba barata y práctica para el clima, preservando del frío y del calor al mismo tiempo y los albañiles las hacían con gran facilidad y rapidez.

Se realizarían aljibes, que aparecen también en las casas de ciertas dimensiones; el más interesante en Cáceres sin duda es el que se cita en

el texto de las cartas como ejemplo: el de las Veletas. La futura casa del Marqués iba a tener dos correspondientes a sus patios para resolver el problema del agua. Para calentarse utilizarían chimeneas.

Además, en la planta principal se haría el Oratorio o Capilla de la Virgen del Buen Fin, dejando dotada de fiesta bajo la advocación de ésta a lo que uniría el mismo Marqués una Obra Pía en su testamento³⁰. No puede faltar la Capilla en una obra que tiene así lo religioso presente. La nobleza sigue unida al mundo piadoso continuando las tradiciones y justificando sus gastos, si bien el Marqués tenía fama de piadoso y creó según hemos transcrito anteriormente otras fundaciones a esta su Patrona.

Por último, en cuanto a distribución de espacios, se cita la cochera (frente a la fachada principal en la Puerta de Mérida), la caballeriza, el pajar, etc., dentro del palacio. Las dos torres de los ángulos del solar eran respetadas y adornadas con una escalera de caracol para el acceso. Se convirtió en un hecho habitual en Cáceres que los vecinos (sobre todo hidalgos) que tenían casas cercanas a las torres de la barbacana las incluyeran en su casa o las unieran con pasos elevados³¹.

No podemos conocer cómo sería el aspecto exterior de la construcción, pues no hay croquis de alzados. Solamente se nos dan algunas referencias sobre los vanos. En la fachada principal de Oriente (a la plazuela) había tres balcones: uno sobre la puerta principal y dos laterales. Otros dos balcones se sitúan en las fachadas laterales de este mismo cuerpo: frente a la calle Ancha y a la calle Cornudilla. En la torre Redonda se haría una galería cubierta y la de la Puerta de Mérida se cubriría con tres balcones. En el piso bajo los vanos serían con rejas altas y redondas embebidas en las paredes (tipo de vano general en la arquitectura barroca) con una organización regular: cuatro ventanas por lado (pensamos que la omisión de una de ellas en el croquis es un mero olvido). Las ventanas del piso alto serían cuadrilongas con rejas o sin ellas. En la fachada que da a la calle del Olmo se proyecta un vano con reja y al lado una puerta falsa. Podemos imaginarnos estos vanos por las construcciones y reedificaciones que se realizan en este mismo siglo en Cáceres, por ejemplo en el Palacio de Camarena de la calle Empedrada, en el Palacio de las Veletas,

etcétera, que también tienen balcones cuadrilongos con rejas. Pero la etapa de apogeo constructivo en Cáceres estaba ya muy lejana y la ciudad languideciente ampliaba palacios, realizaba obras públicas y construcciones civiles más sencillas, pues en las religiosas solamente se construye el conjunto jesuitico de excepcionales y grandiosas dimensiones (iglesia y colegio de la Compañía) y alguna ermita y hospital, que transformaban poco a poco la ciudad medieval y renacentista. Con lo cual este proyecto nos resulta un tanto anacrónico y correspondiente más a un sistema del pasado que a su contexto contemporáneo.

INFRAESTRUCTURA

En las cartas se detallan aspectos de la organización previa para la construcción, es decir, la infraestructura que va a posibilitar la obra estructural o el palacio en sí. Se comenzaría aplanando el espacio por parte de Poniente donde va a estar el futuro jardín y corrales para colocar en él los materiales, comprando los solares contiguos para dejar el terreno inmediato lo más despejado posible. Se aprovecharían todos los materiales del desmonte de la muralla, hecho generalizado a partir del segundo tercio del siglo XVIII, pues la muralla estaba, según se afirma en los acuerdos municipales, destrozada y se concede a la villa sus materiales³²; y del propio solar, garantizando que no estorbarían al uso público, hecho necesario de justificar a la villa. Se insiste mucho en la cimentación y en la igualación del terreno que formaba terraplenes por la topografía de Cáceres muy desigual.

Después señaló donde realizar los hornos de ladrillo y tejas, haciendo alusión a la Huerta de Conejero³³, en las afueras de la población, y que se probaría la calidad del barro. Las tablas de madera se transportarían por el Tajo desde Toledo y Cuenca hasta las barcas de Alconétar; es sabida la calidad de la madera de Cuenca y es lógico que nuestro protagonista quisiera que viniera de allí. Se utilizaba el río Tajo para transporte, y en Alconétar, punto de confluencia entre los ríos Tajo y Almonte

y lugar más cercano de aquél a Cáceres, se desembarcaban y traían a Cáceres en carretas³⁴. A continuación se compraría alguna casa cercana a la obra para taller de madera, material sobre el que insisten las medidas a tomar, y por último se realizarían los hornos de cal.

ASPECTOS SOCIO-ECONÓMICOS

Podemos abordar otros elementos de interacciones entre el sistema del objeto construible y los sistemas exteriores a él.

Primero las referencias al asunto de quién iba a ser el constructor de la obra: Ovando pide un arquitecto al Provincial de los Franciscanos, al que se mantendría con limosna en la enfermería de la calle del Olmo (como ya hemos dicho dependiente del convento de San Francisco, en los arrabales de Cáceres), y a dos legos, de los cuales uno llevaría las cuentas. La costumbre más generalizada era solicitar la fábrica al Maestro Alarife, el cual daba los planos y las condiciones técnicas que el Ayuntamiento debería aceptar, pero el Marqués pensó que era más piadosa y económica la solución que apunta. Además él pertenecía a la Orden Tercera de San Francisco³⁵. Años antes se han hecho reparos en la iglesia y convento de San Francisco³⁶ y quizás por ello pudieran tener arquitectos disponibles. Tampoco era excesivamente necesaria la intervención de un gran arquitecto puesto que el mismo Ovando “ya tomaba parte muy activa en la elección de las condiciones interiores y exteriores de la futura vivienda” (frase aplicada a otros propietarios constructores de arquitectura civil en el siglo XVIII, perfectamente acomodable aquí). Con sus croquis e indicaciones, lo cual era muy frecuente en este tipo de construcciones particulares³⁷.

Don Francisco alude también con claridad a medidas económicas, demostrando en alguna ocasión la defensa de sus intereses negociables, como cuando precisa muy bien las indicaciones al lego que se ocupará del caudal, que lo pondrá en poder del *Síndico* o persona que cuidaba los intereses del Concejo a modo de Procurador o en el Archivo de la Concep-

ción (uno de los conventos de la villa), “sacando de quattro en quattro meses lo necesario..., afianzando los réditos de 3 pesos” si lo utilizase el propio Concejo. También supone se le dará en propiedad todo el solar previa aprobación del *Cabildo* (institución eclesiástica). Así mismo calcula la renta que tendrá la Huerta del Conejero, 300 reales, y la deja para el sostenimiento de la fiesta anual de la Virgen del Buen Fin.

Por último, manda una relación del resumen del caudal que destina a la fábrica de la Casa y la Huerta de Conejero con cinco partidas de pesos reales correspondientes a las cinco personas que las entregarán de su parte, cobrándose éstas gastos y derechos de construcción. En total 10.000 pesos = 80.000 reales de vellón.

En resumen: unas noticias de algo que quedó en un mero montón de papeles que hoy encontramos en un archivo pero que para nosotros contienen un gran poder de evocaciones pasadas. Cuando en Cáceres la nobleza empezaba a decaer y el siglo de las luces triunfaba poco a poco, aún hay alguien que concibe desde tierras lejanas como Filipinas y América la ilusión de construirse un gran conjunto arquitectónico para solar de sus descendientes, pues, además, de haberse hecho probablemente no hubiera llegado ni a disfrutarlo él.

N O T A S

¹ ORTÍ BELMONTE, M. A., *Los Ovando y Solís de Cáceres*, Badajoz, 1932, p. 115.

² ARCHIVO DEL MARQUÉS DE OVANDO, *Casa del Sol, Cáceres*, Leg. 7-A, n.º 30.

³ ARCHIVO MUNICIPAL DE CÁCERES, *Libro de Acuerdos Municipales*, n.º 32. Años 1747-1750. Acuerdo del 2 de mayo de 1749.

⁴ HURTADO, P., *Ayuntamiento y familias cacerenses*, Cáceres, 1915, pp. 606-607; y LODO MAYORALGO, J. M., *Viejos linajes de Cáceres*, Cáceres, Ed. Extremadura, 1971, p. 205: «Fue bautizado en Cáceres el 3 de octubre de 1683 y muerto en el galeón *Santísima Trinidad* el 9 de diciembre de 1755».

⁵ HURTADO, P., *Op. cit.*, pp. 593-594. Añade: «De capillas, ermitas, altares y sepulturas de esta familia están pobladas las iglesias y campos cacerenses, donde tenían fundadas sendas capellanías, aniversarios y memorias de misas, obras pías y demás instituciones piadosas y benéficas».

⁶ PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1784, 2.ª edic., t. VIII, p. 87: «Cáceres me ha parecido uno de los mayores, y mejores pueblos de Extremadura, habitado de mucha nobleza...»

⁷ ORTÍ BELMONTE, M. A., *Op. cit.*, pp. 75-136. Narra la biografía de nuestro personaje muy detalladamente. Si bien como vemos en la primera nota desconoció el paradero de estos croquis y su explicación.

⁸ ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, J., *El Marqués de Ovando Gobernador de Filipinas (1750-1754)*, Sevilla, C. S. I. C., 1974, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹² *Ibid.*, p. 118.

¹³ *Ibid.*, p. 183.

¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹⁵ *Ibid.*, p. 240.

¹⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Madrid, Ed. Ariel, 1976, p. 347: Sobre la economía de los grandes linajes afirma: «La falta de inversiones productivas y exceso de gastos, ya impuestos por la tradición, ya motivados por el amor al fausto».

¹⁷ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, Ed. Calleja, 1922, p. 348.

¹⁸ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Op. cit.*, p. 345; «Ningún cambio profundo se efectuó en el estatuto legal del estamento nobiliario, hasta el fin del Antiguo Régimen mantuvo su estructura interna y sus privilegios».

¹⁹ ARCHIVO MUNICIPAL DE CÁCERES, *Op. cit.*, Acuerdo del 24 de enero de 1749. Memoria de Juan Pablo Monroi (Regidor de Brozas). Es quien solicita el mismo solar.

²⁰ ORTÍ BELMONTE, M. A., *Op. cit.*, p. 100.

²¹ ARCHIVO MUNICIPAL DE CÁCERES, *Op. cit.*, n.º 33, 1751-1753. Acuerdo de 17 de febrero de 1751. Don Pablo Juan de Bezerra y Monroy pide que se derribe la Puerta de Mérida, pues va a estorbar a su futura fachada.

²² TORRES BALBÁS, L., «Cáceres y su cerca almohade», *Revista Al-Andalus*, XIII, año 1948, p. 23. Describe la Torre Redonda: «Albarrana, octogonal con habitaciones a la altura del adarve y la parte baja maciza de planta cuadrada. En el extremo suroeste. La muralla, de tapial árabe, era muy maciza: 2,15 a 2,73 metros de espesor. con base romana.

Hoy otra torre no albarrana en el lienzo de muralla comprendido en el solar que nos ocupa a la que no se alude en los planos, y la que cita para la esquina izquierda de la fachada no existe hoy, seguramente es la torrecilla que también trata de demoler D. Pablo Bezerra y Monroy (Vid. cit. 21)».

²³ El punto de referencia que se emplea en los documentos de la calle del Olmo es la enfermería de San Antonio de Padua, construida en el siglo XVII, que hacía esquina con el adarve y ocupaba un buen solar de la calle del Olmo. Era dependiente del convento de San Francisco.

²⁴ ARCHIVO MUNICIPAL DE CÁCERES, *Catastro de Ensenada*, libros de propiedades de seglares I-II-III-IV y libros de propiedades eclesiásticas I-II-III. Año 1755.

²⁵ CERVERA VERA, L., «La época de los Austrias», en *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1968, p. 207: «La causa principal de la mezquindad en las construcciones de la villa fue la carga llamada «Regalía de Aposento», establecida por Felipe II al asentar su corte

en Madrid. Consistía en la obligación impuesta a los propietarios de las fincas de más de dos plantas de hospedar a la comitiva y funcionarios de la corte. El resultado de este censo dio origen a la construcción de pobres edificios que sólo tenían una planta, con lo que evitaba la carga que suponía la «Regalía de Aposento». Estas casas recibían el nombre de «Casas de malicia», mientras las otras se denominaban «de aposento».

²⁶ BENÉVOLO, L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Editorial Taurus, 1973, p. 854. Refiriéndose a la residencia urbana del clasicismo francés.

²⁷ CHUECA GOITIA, F., «La época de los Borbones», en *Resumen histórico...*, *Op. cit.*, p. 213, refiriéndose a la ciudad barroca.

²⁸ CHUECA GOITIA, F., *Op. cit.*, p. 214.

²⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Op. cit.*, p. 379. Para él es el tipo de escalera más común desde el siglo XVI: «Es el llamado claustal, o sea el que embarca y desembarca en las galerías del patio...»

³⁰ HURTADO, P., *Ayuntamiento...*, *Op. cit.*, pp. 606-607: «Fundó una capellanía u obra pía dedicada a mantener el culto de Nuestra Señora del Buen Fin y la guerra contra moros e infieles... disponiendo en su testamento, otorgado en la Puebla de los Angeles por sus albaceas fideicomisos en 1.º de septiembre de 1756, que se comprase un finca en Cáceres que rentase 400 reales a unos, una fiesta a la imagen de Nuestra Señora del Buen Fin que se venera en el convento de monjas clarisas, de Cáceres, de cuya capilla eran patronos los poseedores de su mayorazgo, destinándose los otros 100 a convidar al Guardián del convento de San Francisco, para que celase el cumplimiento de esta disposición... La capilla o altar de Ntra. Sra. del Buen Fin se hizo en 1793».

En la actualidad se sigue venerando una imagen de Ntra. Sra. del Buen Fin en el convento de Santa Clara, pero de origen más moderno.

³¹ LOZANO BARTOLOZZI, M.^a DEL MAR, *Algunas transformaciones de la estructura urbana medieval en el Cáceres del siglo XVIII, exponentes de una nueva ideología y una nueva estética*. Comunicación presentada en el I Simposio de Urbanismo e Historia Urbana. Madrid, Universidad Complutense, noviembre de 1978.

³² *Ibid.*

³³ No hemos encontrado referencia concreta de dónde estaría esta huerta, pues PASCUAL MADDOZ, en su *Diccionario Histórico-Geográfico de Extremadura*, Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1955, p. 267, habla de la «Dehesa del Conejero» a 2 leguas al sur de esta villa, partido judicial y término de Alcántara, pero nos parece demasiado lejos. ALFREDO VILLEGAS, en su *Nuevo libro de yerbas de Cáceres*, Cáceres, 1909, p. 20, cita el «Arenal de Francisco de Avila ó Conejeros» a 4 Kms. de Cáceres por la carretera de Salamanca, pero tampoco podemos saber con seguridad si sería aquí. Además Ovando dice que el monte y agua están cerca, por lo que quizás se trate

de una huerta entre el Arroyo del Marco y la Montaña o entre el Arroyo de Aguas Vivas y la Sierrilla, zonas ambas de huertas junto a la población.

³⁴ MADOZ, P., *Op. cit.*, p. 99: «En este lugar se pasa el río por medio de barcas».

³⁵ ORTÍ BELMONTE, M. A., *Op. cit.*, p. 136, pertenecía a la Orden Tercera de San Francisco y según sus deseos se le entierra con sus hábitos.

³⁶ ARCHIVO MUNICIPAL DE CÁCERES, *Op. cit.*, Años 1719-1722, 23 de febrero de 1722: «Memorial de el Padre frai sebastian pintto, Guardian del Conventto de San francisco, extramuros de esta villa, en que representta la necesidad de la obra y reparo de la Yglesia y deversele de la limosna...»

Ibid., *Op. cit.*, años 1735-1738, 3 de julio de 1737: «Petizion de el Conbentto de nuestro Padre San Francisco de esta Villa en que pide licenzia para sacar una porzion de Piedra para una obra que en el se ha de hazer...»

9 de diciembre de 1737: «Obra de Ofizina en el Conbento de Nuestro Padre San Francisco».

³⁷ IGLESIAS ROUCO, L. S., *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1978, p. 121. Es muy interesante el apartado de este libro titulado «Procedimiento jurídico y contratas de obra», pp. 118-121.

A P E N D I C E S

La primera carta es de 1744 y facilita el mayor número de detalles sobre la futura construcción. Las otras dos son de 1747 y 1748 y reiteran lo dicho en la anterior.

«PAPELES Y SERVICIOS DE D. FRANCISCO DE OVANDO, PRIMER MARQUÉS DE OVANDO. CARTA A SU HERMANO ALONSO PABLO DE OVANDO Y SOLÍS»:

«La ydea de fabricar una casa a la parte de el medio dia de la Muralla y coge desde la torre redonda que esta en los Adarbes detras de la enfermeria hasta el Potro de Sta. Clara y hacer dos casas la una con fachada a dicho potro y la otra hacia la enfermeria con la puerta frente a la calle de el Olmo y casa en que nacimos supuesto que la villa nos hyciese la gracia de este sitio incluyendo las dos torres y se habran de conserbar cortando la Muralla por el adarbe a su comunicación; la ydea de esta casa consiste en lebantar de bobedas desde la calle de Cornudilla hasta el bano de la enfermeria, y en estas bobedas hacer habitaciones para gente comun de el pueblo, sacando un algibe sobre el terreno a el Modo de el de la casa de las Veletas y cogiese todo el patio. Sobre este plano, repartir la vibienda de ynbierno a el mediodia, y la de verano a el Norte a el modo de las casas que en Madrid llaman a la Malicia: En esta conformidad el Algibe, pasando un conducto a la Casa de la calle de Solanas, se podia hacer frente con su guerta y jardin no pierdo de vista el Camarin a la Virgen de el Buen fin que se habia de hacer a el mesmo tiempo y dejarla dotada la fiesta. Puerto Cabello. Provincia de Caracas y en Enero 28 de 1744... *Hermano Alonso Pablo de Ovando*».

«En el estado presente de mis ydeas buelvo a reproducir la de hacer una cassa capaz y correspondiente a la decencia, en essa villa en el supuesto de que el Cavildo nos cceda, como espero de su bondad, todo el espacio, que hai desde el Potro

de Sta. Clara ácia el Poniente, y media entre la Torre de el Adarve, y la de dicho Potro; comprehendiendo una y otra, independientes de el uso publico, para las comodidades de la cassa, y evitarles todo perjuicio.

Supongo assimismo, que nos conceda la propiedad de los Materiales, que comprehende la Muralla, y pueden servir para la nueva fábrica. Esta me parece se deve principiar sacando primero un plano desde laparte deel Poniente, paraque, sirviendo primero a de colocar, y laborar los materiales, donde no hagan estorvo áelpublico; tengan alguna seguridad; y este plano servirá despues para jardin, y corrales, comprando si fuesse necesario los solares particulares, que fueron contiguos, dejando toda la casa desenbarazada deinmediaciones apenas sifuere posible. Para que sin la menor dilación se de principio desta obra, tengo dadas las ordenes a D^{na} Manuel Alvarez de Toledo, mi Apoderado en segundo de nuestro Primo el Marques de Camarena con fechas de Primero de Agosto de el presente año, para que llegando á España los Navios, que salieron por este tiempo de Veracruz, disponga que se entreguen como mill, y ochocientos pesos, que puede importar la mitad de un Riesgo, que hizo de mi Cuenta por Dⁿ Joseph del Duque, y la otra mitad quedara en poder de dicho Dⁿ Manuel para urgencias en la Corte... Por nuestro Primo y Apoderado puedes hacer la diligencia de recaudar otros quinientos pesos, que deje en Lisboa en poder de Don Joseph Moresqui consul de Napoles.

Tambien e dado las órdenes á Dn Lorenzo Moltalvo, Comisario de Marina en la Havana para que en la ocasion primera remita a nuestro Marques de Velzunze, como quatro mil, y tantos pesos de los que puse a su cargo para acciones de aquella compra y dudo aigan tenido lugar pero como quiera iran principal, o reditos.

Con fecha de 29 del passado me avisa desde Veracruz Don Joseph del Duque, que remitira a Don Manuel Alvarez de Toledo otra partida, cuio principal importa 1.666 pesos cuios productos que iran a el mismo tiempo puede importar otro tanto...

Por el Poniente y mi Compañero Don Agustin de Ovando, y Caceres vecino de la Puebla de los Angeles seran mas frecuentes las remisiones a la Cassa de Pardo y Compañia en Cadiz, y llegaran en primera ocasion algo mas de 1.000 pesos, con el retrato mio de cuerpo entero... cumple mis encargos para los quales te arreglaras a la Ynstruccion adjunta en los terminos posibles del borrador de el Plano, que assimismo te remito, con mas distincion en la vivienda de ynvierno, pues siendo toda la cassa vaja de bovedas encañonadas, se podra dividir en la forma que a juicio de los Maestros y Personas de buen gusto pareciera...

A nuestra Illma Villa escribo con esta fecha dando cuenta de mis Destinos, por si en ellos mereciesse la honra de servirla como buen Hijo, y en otra le suppo proteja essa obra, y en su falta o escusa nombre Administrador abonado, pues de qual-

quiera modo sea por ti o por él combiene llevar una Cuenta Clara y puntual, y que a la fabrica se de principio con todo calor del primer caudal, que llegue a tu poder, pues tambien habra la compra de la Granja...

Mexico 15 de Diciembre 1747.»

A continuación vienen los croquis acompañados del siguiente texto:

«Cassa proyectada por el Marqués de Ovando en la villa de Cáceres, sobre el plano que permite todo el cuerpo de Muralla, y barvacana desde el Potro de Sta. Clara, Puerta de Mérida, hasta el Adarve, incluyendo las dos torres, que comprehenden el expresado terreno, y demas Solares, que necesita el paralelogramo.

Repartimientos de la Vivienda alta ô Cuarto principal:

- 38..... Torreon antiguo, que há de subsistir comunicado por un Caracol otro modo.
- A.A.A. Balcones de la fachada principal de Oriente.
- B.C. Balcones a la parte del sur, y del Norte frente de las 2 vocacalles.
- N. 1..... Primera entrada, y recibimiento del Corredor.
- 2..... Antesala, y recibimiento.
- 3..... Salón de Estrado, y lugar de el Dosel.
- 4..... Alcova principal.
- 5..... Recámara o tocador.
- 6..... Otra recámara y tránsito para sacar los Refrescos.
- 7..... Ropería, Cuarto de Doncellas, o su dormitorio.
- 8..... Puede ser despensilla, si conviene la Cozina en el n.º 9, y entonces se abrirá su puerta en Y.
- 9..... Puede ser comedor, y entonces será repostería N. 8, abriendo ventanas del Jardin, y a la calle.
- 10..... Cuarto con tribuna.
- 11..... Oratorio a la SSmª Virgen del Buenfin.
- 12..... Cuarto para el Despacho y Mayordomia.
- 13..... Si la Cozina se pone en el n.º 9, puede ser libreria, y si en el n.º 14 será despensa.
- 14..... Cozina o Comedor.
- 15..... Cuarto de dormir para criados maiores.

- 16..... Cuarto de el Ayuda de camara, y Ropa de Señor.
- 17..... Pasadizo detrás, o delante de la Escalera.
- 18..... Cuadra donde reciben los Señores con chimenea.
- 19..... Antosalilla con su Mampara para la leña.
- 20, 21, 22. Suvida de el Patio, descanso, salida del Corredor.
- 23..... Corredor.
- 24..... Bóveda de el Algibe.
- 25..... Pila, y bocal de el Algibe... emmdo. a un ángulo de el Patio y no como expresan.
- 26..... Pasadizo.
- 27..... Tres lados de un corredor o azotea, descubierto por la parte del Jardín.
- 28..... Pasadizo sobre un arco para el Jardin.
- 29..... Puerta para vajar a el Jardin.
- 30..... Patio segundo, q cañón del Algive, con dos vocas que corresponden a el Corredorcillo, yden agua a el Jardin.
- 31..... Escalera para vajar a el Jardin.
- 32..... Centro del Jardin, cuia vista ha de pasar por avajo desde la puerta principal, y por arriba desde el Balcon principal.
- 33..... Reja a la calle de el Olmo.
- 34..... Puerta falsa.
- 35, 36.... Corrales para Gallinas.
- 37..... Torreón sobre el qual se ha de construir una Galería Cubierta de las aguas.
- 38..... Torreón cubierto con 3 Balcones.

Se advierte lo primero que este Plano se há proiectado sin tener las medidas fijas de el frente, que suponemos de 40 Varas, en un paralelogramo de levante a poniente desde el Potro de St^a. Clara hasta la Torre del Adarve, comprehendiendo Barbacanas, y solares que permiten las Calles que corren por la parte de el Norte, y la del Sur; de forma que esta cassa se considera independiente, y ayslada, y respecto de que el fondo es sobrado, no habra, que variar el Orden, quando el frente corresponda a las 40 Varas.

Lo 2.º que la Cassa vaja ha de ser toda de cañones de bóvedas con rejas altas y redondas enveidas en las Paredes para las luces, y las altas se darán en ventanas quadrilongas, como conbengan, con Rejas o sin ellas.

Las caballerizas se pueden dar a un lado, y otro del Zaguan con separacion para

la paja, y se puede hacer una cochera a la otra parte de la Puerta de Mérida contra la taverna de ô a la parte de el Adarve.

Las demás Piezas vajas en las Bóvedas se podran dividir en quanto sea posible a semejanza de el Cuarto alto, sacando sus Planos a nivel de el Potro, a fuerza de terraplenes despues de formados los Alguives, que sera la primera dilixencia para recoger las aguas, que han de servir a la obra, dandoles un conducto de las Calles.

Todo el lienzo de pared de la parte del Sur por ser un terreno mas vajo es el primero que se ha de sacar de cimientos fuertes y proporcionados a recibir las bovedas de la Cassa, y terraplenes del Jardin, y Corrales, que se iran llenando de las Ruinas de aquella parte de murallas que corresponda mas inmediata, por la economia, que resulta.

Supongo que no hay necesidad de profundizarse los Cimientos que caieren sobre los de la Muralla antigua, sino es hasta tanto, que se saque el nivel del Plano, o poco más vajo; y los Cimientos, que corren lo interior de toda la obra se deven ir levantando antes, que con las Ruinas se multiplique el gasto, y el trabajo, como también los algives.

No dudo, que la Villa, si fuere necesario, nos conceda algunos palmos de terreno más, sobre una y otra Calle, maiormente a la parte de mediodia, por ser calle tan escusada y fuera de el Comercio.

Hacia la Huerta de Conejero me parecia a propósito construir los Hornos de ladrillo, y teja; haciendo antes la prueba de calidad en el varro; pues el Monte y agua se hallan cerca. No comprehendo la misma ventaja de economía en administrar la Cal, sino es en que se compre revajando la piedra, que no disolviesse con el agua.

Las tablas, y demás maderas es menester pedir con anticipación, para que se corten en tiempo; pues tengo entendido, que se transportan por el Tajo de los Montes de Cuenca y Toledo hasta las Barcas de Alconetar; y de alli las pueden traer las Carretas en tiempo que no tengan ejercicio y siempre combiene que las Maderas especialmente tablas se reserven del Sol, y de el agua; y para este fin seria combeniente comprar las casillas, que están enfrente del Hospital ô en el Zagan antiguo de la cassa de Mayoralgo en la Calle del Olmo; haciendole puertas a la Calle, y aun tubiera por mejor alquilar toda la cassa, y bolverse a ella, Cargando a mi cuenta la diferencia de los dos Alquileres, y habría lugar alli de labrarse todas las Maderas, y estarse sobre las otras.

Si el Reverendísimo Padre Provincial que fuere actual de nuestro padre Sn. Francisco pudiere, y quisiere hacernos el favor de dedicar por Maestro Maior alguno de los ynsignes Arquitectos que se encontraran en la Provincia y Religión, se preferirá a este, manteniendole con limosna suficiente en cassa en la enfermeria y lo

mesmo si fuessen dos Religiosos, que supongo legos, o Donados. Si alguno de estos Religiosos llevase las Cuentas de toda la obra se le aumentara la limosna competente y pondra el Caudal destinado para ella en poder del Síndico, o en el Archivo de la Concepción, sacando de quatro en quatro meses lo necesario; pues en este caudal no se le ha de dar por tanto ningun motivo, ni pretesto, otro destino, a menos de que por alguna urgencia lo necesite la Villa; afianzando los reditos de 3 pesos dejando lo suficiente para que no se suspenda, ni se atrase la obra.

Si se comprase la Huerta del Conejero quedará obligada essa finca a los gastos de la fiesta anual de la Virgen del Buen fin: que suponiendo llegara a 300 rs. quedaria lo restante... De esta obra pía sera patrono el Reverendo Padre Guardian de San Francisco para que cele en la parte que le tocasse obligando a que se cumpla. Por el presente y hasta que yo disponga otra cosa le doy poder a mi hermano Don Alonso Pablo de Ovando para que bajo de las sobre dichas condiciones e instrucciones reciba y administre los caudales que iré poniendo en Cadiz a estos fines en la Cassa de Pardo y Compañía la que entregara con su recibo. Respecto de ser esta obra en veneficio y hermosura de la Población a favor de un amante Patricio, que no ha desmerecido la proteccion de la Villa, y Reximiento espera tenerla... Haviendo reflexionado que el ancho de las Piezas Principales, por el Diseño puede salir con exceso, y dificulta lo largo de las maderas correspondientes a sus techos, que quisiera poner a cielo raso, se podran estrechas dando del Corredor mas anchura, o ampliar el patio, unos pilares se pueden hacer de una, o, varias piezas De forma que los Arcos queden vastante francos a coches y carretas. Mexico y Dizembre 15 de 1747.»

El croquis de la planta baja también lleva numeración y explicación detallada de ella que transcribimos:

1. — Zagan.
2. — Caballeriza.
3. — Dormitorio de los mozos.
4. — Pajar.
5. — Antesala.
6. — Sala donde puede ponerse dosel.
7. — Recámara o dormitorio.
8. — Comedor.
9. — Patio cubierto.

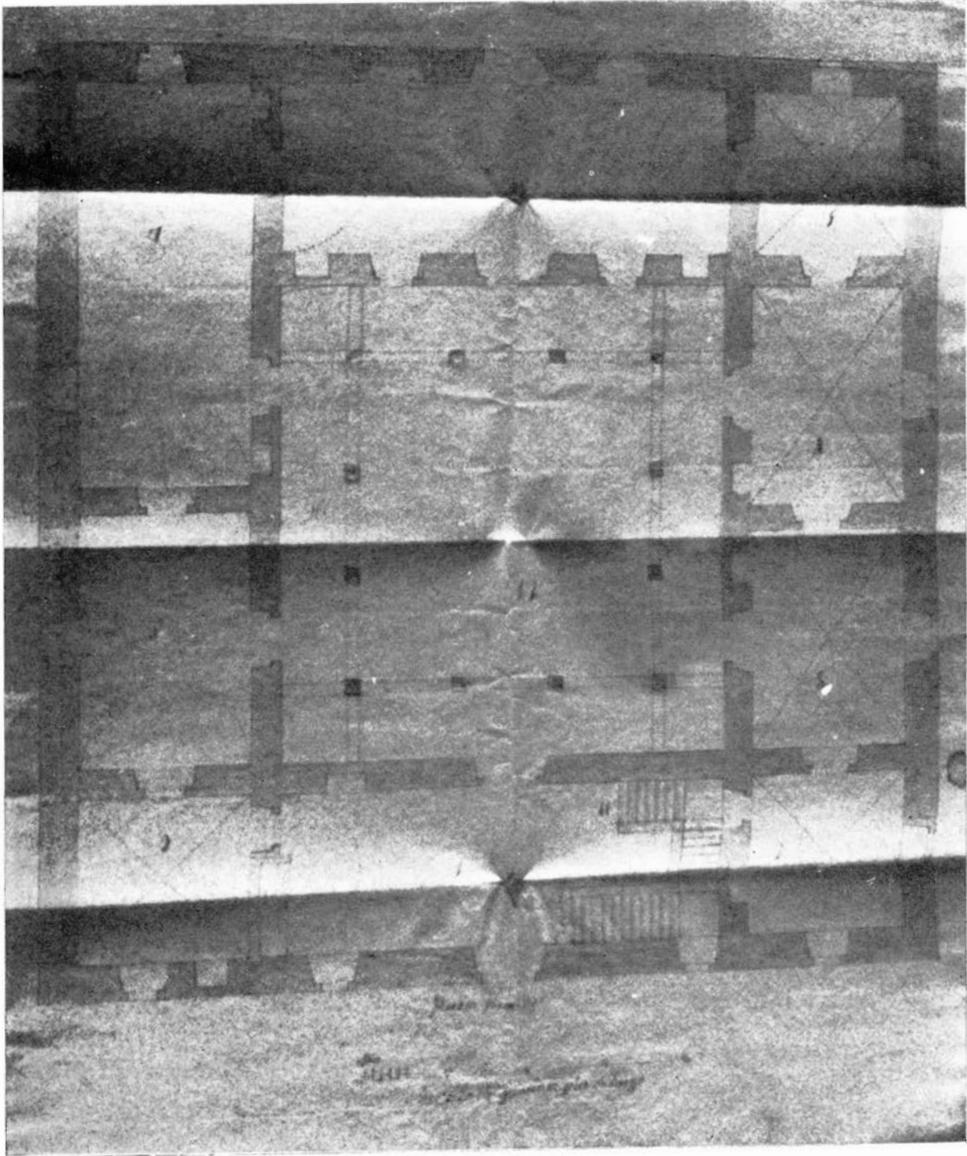
10. — Patio descubierto y magnitud de Algibe.
11. — Cocina baja.
12. — Despensa.
13. — Pieza aplicada conforme a la comunicación.
14. — Para criados ó comedor.
15. — Tránsito a el jardin.
16. — Tránsito y tinagera.
17. — Dormitorio de señores.
18. — Descanso y subida 1.^a
19. — Tránsito y comunicación.
20. — Sala de Señores.
21. — Antesala.
22. — Claustro del patio.
23. — Capacidad del algibe tomada en la forma que más conbenga abriendo el bocal a un lado que no estorbe.

En el orden de las Bobedas se llevará la opinión del arquitecto y en las divisiones y puertas la de el discreto Padre de familia.

Las luces que se recibieren de las calles seran con rejas altas redondas, rasgadas y enbutidas en las murallas excepto la de el muro que coge la calle Ancha y las inferiores que puedan ser bajas y cuadrilongas.

«Hermano mio... por mis antecedentes citados puedes haver recibido una ynstruccion y planos, para construir la cassa en el Potro de Santa Clara; cuia proteccion suplico a la villa se digne admitir, concediendome el sitio, que media desde la Puerta de Mérida hasta la Torre del Adarve: con todos los materiales de Murallas y Barbacana... y en caso de que se me conceda, compres, si te pareciere todas las casillas y solares unidos de una y otra parte a el expressado sitio; y pueda contribuir veneficio.

Caso de que nos conceda el expresado sitio con dichas circunstancias y en el de negarse; podras ver si conbiene solicitar la compra del solar del Duque de Abrahantes en la Plazuela de San Matheo, que estubo para comprar Manuel que esta en gloria; y no teniendo lugar uno, ni otro, suspenderas la sobre dicha determinacion, y pondras a censo toda suma de Caudal, que fueren recibiendo a el tres por % en Cáceres, en Madrid, o en otral qualquiera parte, donde se encuentre, o compraras Muebles Rayces, que puedan redituar mas: todo en mi cabeza y nombre... Para



CROQUIS N.º 4

Fragmento de las cartas manuscritas por D. Francisco de Ovando.

publico este año de 1538.
Como la fortuna, y el tiempo vanan la decision
no se pudo para entonces comenzar alguna obra
de muros, ni de edificios, ni de honores en la ciudad
de Mexico, de donde se fue a España, y suplico la fama de
su vida, y exaltacion, como se sucedia en las
nuevas descubiertas, esta guerra ha sido el año de 1538.
Yo esta duracion, y pagaron cerca de 8 años, que se
nia en España.
En el estado presente de esta Nueva España, he
de hacer una Casa Capataz, y de las cosas que
se ala de mas, en esta Villa en el espacio que el Rey
no concede, como expuso en su bando, todo el ca
pitan, que se dio de la Villa de la Nueva España, y
Toluca, y media entre la Torre del Ahuacate, y la
Santa Cruz, comprendiendo una y otra, inde
pendientes del uso publico, y las cosas de esta
Casa, y en todas las cosas.
Suplico asimismo, que se conceda la proprie
dad de las Haciendas, que comprenden la Villa
de la Nueva España para la nueva Ciudad. Como
pues se quiere principiar, haciendo primero un
plano de los lugares de la Toluca, y de la
Villa de la Nueva España, y labrar los muros, y
donde no hagan un muro de lo que se quiere, y
Ciudad, y en esta Villa de la Nueva España, y Co
ahuila, comprando el que se requiere para la Casa

La Torre Redonda, en primer término, y a continuación el lienzo de muralla que ocuparía el proyectado palacio del Marqués de Ovando.



este fin te prevengo tambien, que puedes comprar la Granja de Conejero, y en su ymediacion fabricar los hornos de tejas y ladrillo a que se puede desde luego dar principio, como tambien a los hornos de cal pues esto pide anticiparse, al mesmo tiempo, que los desmontes para dar lugar a las pilas de cal, que combiene tener a la vista; como el ir traiendo las maderas en sus tiempos... Mexico. Febrero 28 de 1748.»

Resumen de el Caudal destinado hasta oy para la fabrica de la Cassa en el Potro de Santa Clara y compra de la Huerta de Conejero:

<u>Partidas.</u>	<u>Pessos.</u>	<u>Reales.</u>
1. ^a — A Don Lorenzo Montalvo Comissario de Marina en la Havana se dio orden para que remita por Mano del Señor Marques de Velzunze 3.500 pesos de a 20 reales vellon que hacen 4.666 pesos y dos Reales cinco	4.666'—	5'—
2. ^a — Por Don Manuel Alvarez que estaran ya en España	1.800'—	0'—
3. ^a — En Lisboa por Don Josseph Moresqui ...	500'—	0'—
4. ^a — Por Don Jose del Duque a Don el Manuel Alvarez de Toledo 1.666 pesos y dos Reales de vellon cuio producto puede ser otro tanto	1.666'—	2'—
5. ^a — Por Don Agustin de Ovando a la Cassa de Pardo en Cadiz 1.000 pesos dobles ...	1.333'—	2½
Suman pesos de 8 reales	10.016'—	9½

De manera que a la sobredicha cantidad le habran de revajar los gastos de conducción y Derechos, y se le habran de añadir los productos de la partida 4.^a

Mexico 15 de Diziembre de 1747.

Y en cuanto a lo concerniente a la correspondencia con la villa el Acuerdo Municipal dice:

«Cartas. En este aiuntamiento se vieron tres carttas las dos de el S^r Dⁿ francisco de Ovando Marques de Ovando escrittos a esta villa desde Mejico su fecha en veintte y quatro de settiembre de el año de mill settecientos y quarenta y siete en que como hijo de esta villa le da quentta de sus progressos... = la otra en que pide la Gracia y propiedad de ttodo el expacio comprendido desde el pottro de Sta. Clara hasta la ttorre que termina el Adarve y entre las dos calles a la partte de el nortte y del Sur, yncluyendo las dos ttorres y murallas con ttodos sus matteriales y que esta Villa se digne de proteger Estta obra...

Y vistto por esta villa se acordo se responda a dichas carttas con grandes atenciones y expresiones, de ttoda Estimacion dando las Enorabuenas de los enpleos; y en quanto a la obra de la cassa y sittio que pide el S^r Marques de Ovando sientte Estta Villa no poderle servir por estar dado para el mismo fin a el S^r Dⁿ Pablo Juan de Monrroi = .

A continuación están las cartas que no creemos necesario transcribir.

NOTICIAS EN TORN0 A DIEGO DE VILLANUEVA
EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA:
LAMINAS DEL TRATADO DE DELINEACION
DE LOS ORDENES DE ARQUITECTURA

POR

JOAQUIN BERCHEZ GOMEZ

Las noticias que se encuentran en la Academia de San Carlos de Valencia sobre Diego de Villanueva no son numerosas pero sí importantes para apuntalar las noticias aun incompletas sobre su obra. La figura arquitectónica de Diego de Villanueva ha sido objeto de un creciente interés por parte de la reciente historiografía de la arquitectura del neoclasicismo español. El papel teórico desempeñado en la segunda mitad del siglo XVIII, así como la actividad docente en la Academia de San Fernando de Madrid, han sido los puntos de referencia de ese interés. Diego de Villanueva aparece, pues, como un temprano orientador de la arquitectura española desde postulados clasicistas a otros marcadamente neoclásicos¹. En este sentido cobra especial relevancia que en la Academia de San Carlos se conserven —según demuestro— dos reproducciones de las láminas de su inédito Tratado de Delineación de los Ordenes de Arquitectura, así como otras noticias sueltas sobre la temprana influencia del Curso de Arquitectura, en el que participó Villanueva, o sobre el papel de vendedor de libros de arquitectura en unión de su hermano Juan.

IDENTIFICACIÓN DE LAS LÁMINAS

Las láminas aludidas² se localizaron en fecha reciente junto a otras láminas y planos de arquitectura de muy distinto carácter y cronología en un rincón de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia, sin duda acumulados allí tras los destrozos que motivó la riada del Turia en el año 1957 y que desordenó gran parte de los fondos documentales y gráficos de la Academia, ubicada junto al Museo en el edificio de San Pío V de Valencia³.

Las dos láminas van clasificadas con números romanos (VII y XIII respectivamente) y como único signo de identificación presentan los anagramas rubricados VA. D. y D. V. D. La primera lámina, la VII, presenta delineadas once figuras numeradas de diversos elementos del orden dórico: plano y perfil de los triglifos, gotas (plano y sección), planos parciales del sófite de la cornisa y dentículos tomados en ángulos entrantes y salientes y en un segmento recto, por último dos secciones parciales de la cornisa (véase Lám. A). La otra lámina, la XIII, numera cuatro figuras en las que se encuentran delineadas: imposta y arquivolta del orden dórico, arquivolta con enriquecimiento de ovas y dardos, plano del intradós de un arco con casetones y florones, sección transversal de un fragmento del arco con proyección de su intradós, basamento y escalera con arranques de columnas, antepecho de ático con balaustres y otros motivos decorativos, antepecho y detalles del mismo (véase Lám. B).

Varias noticias apoyan la autoría de Diego de Villanueva respecto a estas dos láminas. En el inventario que la Academia de San Carlos realizó en el año 1797⁴ se encuentra un primer indicio de las láminas de Villanueva al leerse en el apartado destinado a dibujos de arquitectura, con el número 99, la siguiente reseña:

“Un cuaderno con diez y seis papeles, el primero del Frontis, y los quince en que se halla delineada las figuras para el Tratado de la Delineación de los Ordenes de Arquitectura, dispuesto por D.ⁿ Diego de Villanueva, Director que fue de la R.^l Academia de S.ⁿ Fernando y delineó el mismo para regalarle este trabajo a D.ⁿ Manuel Monfort el cual le presentó a esta Academia para utilidad de los Discípulos de ella en la Arquitectura, y se hallan colocados con marcos y cristales en dicha sala”.

La afirmación de la presencia de dichas láminas en la Academia de San Carlos nos permite establecer otros indicios que ayudan a relacionar las dos láminas localizadas con Diego de Villanueva: la coincidencia de

las iniciales de su nombre y primer apellido con las de los anagramas con que se firman las láminas, (V)illanuev(A) (D)elineó y (D)iego (V)illanueva (D)elineó; así mismo, la gran semejanza que existe entre las rúbricas de las láminas con la del autógrafo de Villanueva, cuya única diferencia podría radicar en la lógica simplificación que impone la firma de láminas (véase Lám. C).

No se localiza ninguna noticia de esta donación de Monfort en las actas de las juntas Ordinarias y Particulares, libros en los que comúnmente se anota este tipo de donación, de ahí que resulte impreciso saber el momento concreto en el que las láminas entran en la Academia. No obstante, a juzgar por la ausencia de estas láminas en el inventario realizado en el año 1788, se podría asegurar que entraron en la Academia en los años comprendidos entre las fechas de realización de los dos inventarios, esto es, entre 1788 y 1797⁵.

TRATADOS DE DELINEACIÓN DE DIEGO DE VILLANUEVA

Como hemos visto, en la notificación que se da en el inventario de las láminas se afirma que fueron copiadas por el mismo Villanueva de su *Tratado de la Delineación* para regalárselas a Manuel Monfort. El tratado aludido puede ser o el que Villanueva realizó entre los años 1762 y 1768 para el Curso de Arquitectura de la Academia de San Fernando o también el que a finales del año 1768 presentó a la misma Academia solicitando permiso para firmar su edición con el título de Director de Arquitectura.

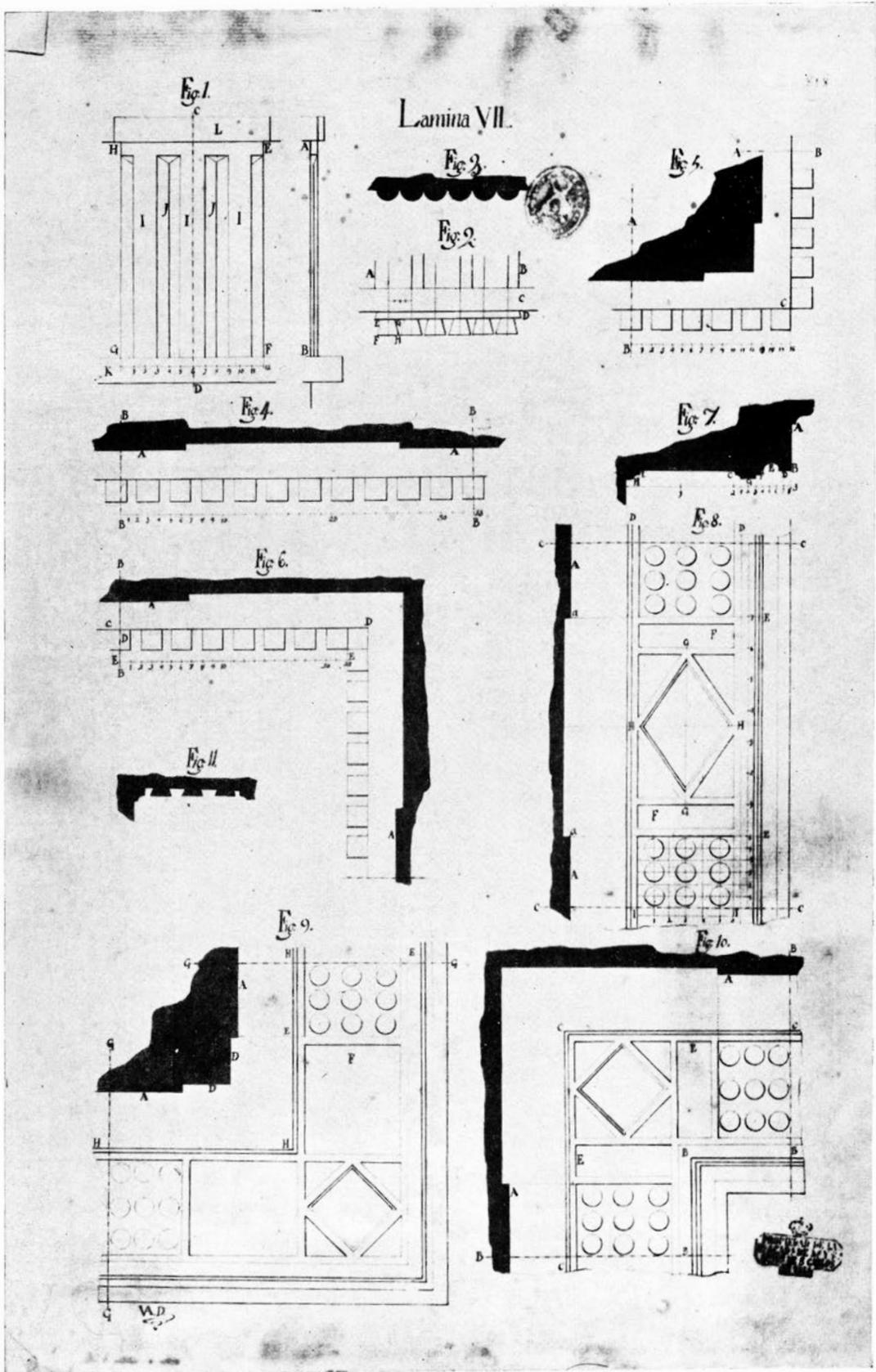
Dado que ambos tratados quedaron inéditos, es importante que veamos brevemente las características de uno y otro, pero sobre todo el contenido de lo desarrollado por Villanueva, a través de las noticias que aportan las actas académicas citadas y comentadas por Chueca y De Miguel, Bédat y recientemente Moya⁶.

A) *Tratado de Delineación del Curso de Arquitectura*.—En la Junta particular del 14 de abril de 1768, celebrada en la Academia de San Fer-

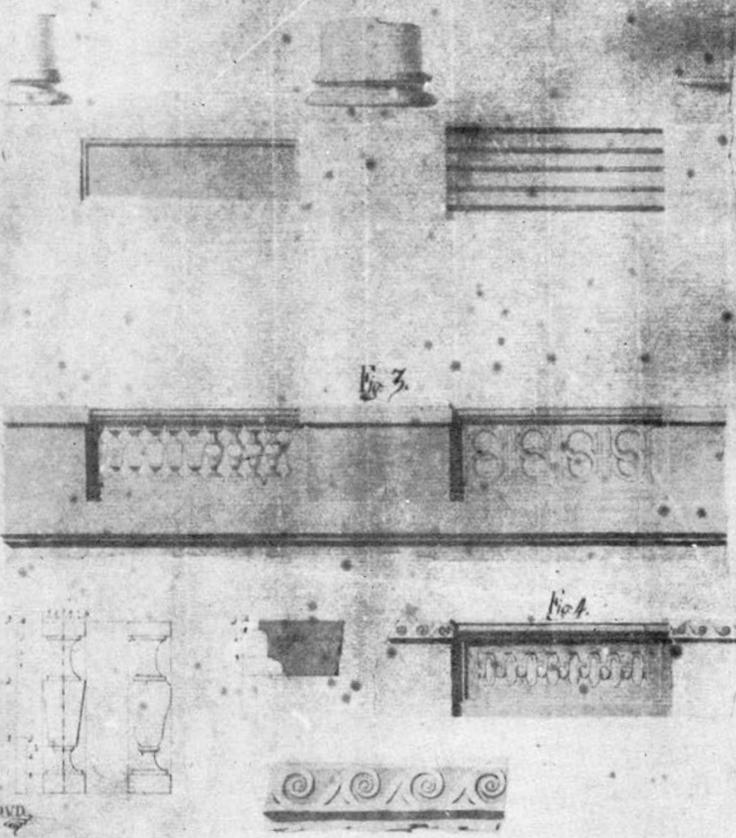
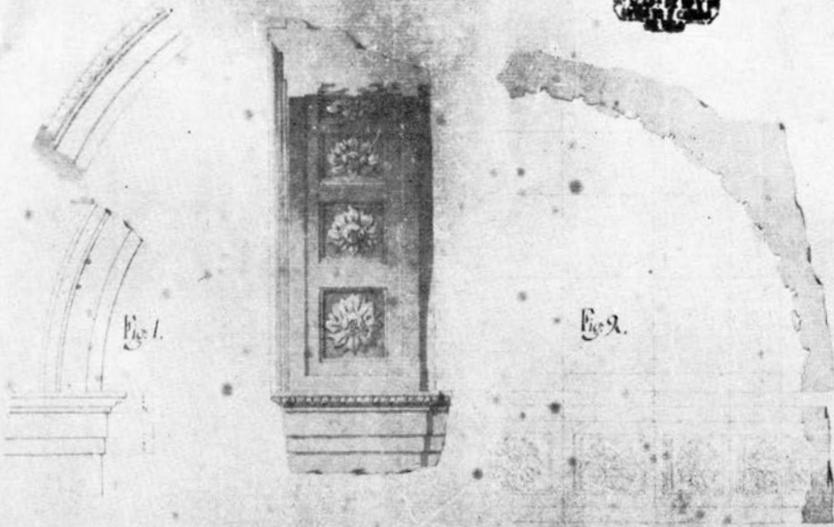
nando con el fin de tratar el tema del Curso de Arquitectura que tanto Villanueva como Castañeda venían realizando desde el año 1762, se decidió anular la publicación de los tratados realizados para tal fin. El académico y matemático Jorge Juan, uno de los comisionados para la supervisión del Curso, dictaminó que tanto lo realizado por Castañeda (los tratados de Aritmética y Geometría) como lo hecho por Villanueva (el tratado de Delineación de los Ordenes de Arquitectura) contenían errores, eran difusos y carecían de utilidad para los discípulos.

Se sabe que la participación de Villanueva en el año 1762, cuando el Curso estaba encargado a los cuatro profesores de arquitectura de la Academia de San Fernando (Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva, José Castañeda y Alejandro Velázquez), consistía en la delineación de los cuerpos de arquitectura y de carpintería. Más tarde, con la renuncia de Ventura Rodríguez⁷ y de Alejandro Velázquez en el mismo año de 1762 y tras la muerte de Castañeda en 1766, es de suponer que Villanueva quedaría encargado en solitario de él. Su participación a partir de estos momentos se debió ceñir a la delineación de los órdenes de arquitectura a juzgar por las noticias que dan las actas académicas. Si tenemos presente que Castañeda ya tenía realizada la parte correspondiente a las matemáticas, no debe extrañar que Villanueva realizase la delineación de los órdenes, ya que una y otra materias eran los estudios con los que se iniciaba la enseñanza de la arquitectura en la Academia.

Para este tratado Villanueva afirmaba haber leído y extractado diversos autores, entre ellos a Vitruvio "en su original", a Filandro y otros autores latinos. El método seguido, que le valió las críticas de la Academia, consistía en extraer a los autores oponiéndoles reparos y objeciones de otros e incluso ofreciendo el mismo Villanueva soluciones. Por último, las actas académicas también afirman que para dicho Curso realizó sesenta y nueve láminas para grabar y otras veintinueve, de mayor tamaño, para colocar en la sala de arquitectura de la Academia. Digamos, para concluir, que los Académicos, si bien criticaron el texto del tratado, no así los dibujos, de los que supusieron un "estarán bien hechos".



LÁM. A. Lámina atribuida a Diego de Villanueva y a su *Tratado de Delineación de los Ordenes de Arquitectura*. Diversos elementos del orden dórico denticular.



LÁM. B. Lámina de idéntica atribución que la anterior. Elementos arquitectónicos y decorativos diversos.

Diego de Villanueva
V.A.D.
D.V.D.

LÁM. C. a) Autógrafo de Villanueva del año 1768. b) Anagrama y rúbrica de la lámina VII. c) Idem de la lámina XIII.

B) *Tratado de Delineación de la Colección de Papeles Críticos de Arquitectura*.—Paralelamente al tratado para la Academia, Villanueva debió realizar otro que en 1766 anunciaba en su libro *Colección de Diferentes Papeles Críticos de Arquitectura* tener en “estado de imprimirse”. Este tratado, según adelantaba en un índice provisional del libro, constaba de cuatro artículos, uno general, referido a las “cosas comunes de las Ordenes”, y los tres restantes a los órdenes dórico, jónico y corintio⁸.

Resulta extraño que Villanueva anunciara en una publicación de carácter particular un trabajo que en cierto modo realizaba al mismo tiempo para la Academia. En el índice provisional no sólo anunciaba la *Delineación...*, sino también otros artículos sobre madera, arcos rampantes, estática y mecánica aplicada a la arquitectura, construcción de arcos y bóvedas, etc., temas cuya conexión con los del Curso de Arquitectura de la Academia no podían ser más evidentes. Es posible conjeturar que las críticas académicas a lo realizado por Villanueva para el Curso ya habían surgido y, dando su carácter independiente y orgulloso, quisiera demostrar que no necesitaba de la Academia para sacar adelante sus ideas y trabajos sobre arquitectura. Esta hipótesis parece confirmarse al leer las últimas páginas de su libro de 1766, en donde recela de sus compañeros profesores y, pensamos que indirectamente, de la Academia. Esta misma actitud sugiere el hecho de que a los pocos meses de cancelar la Academia el asunto del Curso, Villanueva, en noviembre de 1768, presentase un tratado de delineación, que sin duda era el mismo que anunciaba en 1766, y también —como apuntan Chueca y De Miguel— fuese fruto del Curso. Al tratado acompañaba un conjunto de escritos que, aunque no respondía a lo trazado en el índice primitivo, sí contenía un texto de Frézier que anunciaba en la primera parte de la *Colección...*, y que por razones desconocidas no se incluyó en la edición de 1766. Consistían estos escritos en tres disertaciones del propio Villanueva: *Disertación sobre la disminución de los cuerpos de arquitectura uno sobre otro*, *Reflexiones sobre la utilidad del estudio de las partes de los edificios sobre las que hizo M. Blondel* y un *Discurso sobre las proporciones en los edificios pormenores, etc.*, además del mencionado escrito de Frézier sobre los órdenes de arquitectura.

De este tratado de delineación, según Chueca y De Miguel⁹, Villanueva afirmaba que era “más útil y metódico que los que comúnmente usamos, sin faltar a las mismas proporciones de los más clásicos autores”. La Academia denegó la solicitud de Villanueva manifestando, esta vez por boca del académico e ingeniero Pedro Cermeño, que no los encontraba dignos de imprimirse con el título de Director de la Academia¹⁰.

A pesar de que, como hemos visto, la relación entre uno y otro tratado debió de ser muy estrecha, no creemos que ambos tratados fueran idénticos. La cifra de láminas que notifica el inventario (quince más la del frontis) no se corresponde con las sesenta y nueve, o las veintinueve, que presentó Villanueva a la Academia de San Fernando, en el supuesto de que todas esas láminas versasen sobre órdenes de arquitectura, número que nos parece excesivo. No es posible saber con certeza a cuál de los dos tratados pertenecen las láminas que llegaron a la Academia; sin embargo, cabe establecer dos hipótesis:

1.^a Las láminas que reseña el inventario pertenecen al *Tratado de Delineación del Curso de Arquitectura*. Sabemos que en la temprana fecha de 1766 el Director de Arquitectura de la Academia de San Carlos, Vicente Gascó, solicitó la compra de los tratados del nuevo Curso de Arquitectura de la Academia de San Fernando¹¹. Es evidente que el Curso no se encontraba terminado, por lo que la petición sólo se cumplimentó a medias, como demuestra la notificación que Gascó presentó a la Academia justificando el gasto de veinte libras:

*“Que para lo que pueda conducir a la instrucción de los Discípulos de esta Arte se han copiado los tratados que ay concluidos del nuevo Curso de Arquitectura de la R.^l Academia de S.^{ra} Fernando, cuya copia está concluida y su coste ha importado veinte libras”*¹².

De esta copia no se localiza ninguna noticia ni en los inventarios de la Academia ni en su Biblioteca. Ahora bien, para la fecha en que se realiza la copia, entre septiembre de 1766 (fecha de la petición) y mayo

de 1767 (fecha de la presentación de la cuenta), el tratado de delineación debía de estar concluido, ya que se sabe que en 7 de marzo de 1767 en la Academia de San Fernando se analizó una representación sobre dicho tratado, refiriéndose a él como concluido¹³. En base a esta noticia, es muy probable suponer que la copia no sólo incluiría los tratados de matemáticas de Castañeda, sino también el de *Delineación...*, aunque las láminas muy bien pudieron quedar para una posterior entrega, dado lo lento y particular de su copia, entrega que, a la vista de las vicisitudes analizadas, no se efectuaría, por lo que Villanueva bien pudo regalárselas, tal como se afirma en el inventario, a Monfort, su amigo y encargado en la Corte y en la Academia de San Fernando de cumplimentar los pedidos de ésta de Valencia.

2.^a La segunda hipótesis presupone que las láminas a las que se refiere el inventario pertenecen al tratado de delineación de la segunda parte de la *Colección de los Papeles Críticos de Arquitectura* que quedó inédito. Se basa esta suposición en la relación profesional y amistosa entre Villanueva y Monfort. En efecto, se sabe que en la redacción del inventario de 1797 participó Manuel Monfort en calidad de Director de grabado¹⁴ y, sin duda, fue él quien vertió todos los detalles, bastante circunstanciados, sobre las láminas del tratado. Por otra parte, Manuel Monfort era hijo de Benito Monfort, el editor de la *Colección...* y el que graba la alegoría de la Arquitectura, dibujada por Villanueva, que aparece en el frontis del libro. En éste, Monfort es presentado como el promotor de la obra, así lo afirma Villanueva cuando, al expresar sus deseos de no ver interrumpida la obra empezada, dice: "... mientras mi amigo, y favorecedor D. Manuel Monfort haga la impresión"¹⁵. En este sentido, es posible pensar que las láminas fuesen a parar a las manos de Monfort con un carácter profesional, para grabarlas y publicarlas, encargo que por las circunstancias adversas que hemos visto no se realizó.

Pertenezcan estas láminas a uno u otro tratado, es importante resaltar el hecho de que hoy día constituyen las únicas muestras, ciertamente escasas, de ellos. También creemos que es importante destacar que, tras las

vicisitudes académicas que sufrieron estos tratados en la década de los años sesenta, en 1797 se produzca, en la Academia de San Carlos de Valencia y a través de Monfort, una revalorización de ellos a través de la exposición de sus láminas en la sala de arquitectura de la Academia. De igual manera, no deja de ser interesante comprobar cómo en 1792, en el informe que el Secretario de la Comisión de Arquitectura y célebre pintor Paret y Alcázar realizó para la reforma del plan de estudios de la Academia de San Fernando, proponía que para uso de los discípulos de la Academia se revisase y aprovecharse lo mejor de los tratados de arquitectura que en otros tiempos habían ocupado a los directores de arquitectura de la Academia, entre éstos se encontraba Diego de Villanueva ¹⁶.

ANÁLISIS DE LAS LÁMINAS

A la luz de las observaciones anteriores, las dos láminas localizadas en la Academia de San Carlos, a pesar de estar aisladas de las trece restantes, presentan ciertos rasgos cuyo análisis nos puede aproximar a la personalidad artística y académica de Diego de Villanueva.

Antes de entrar en un análisis concreto, no conviene desatender que las láminas, en la intención de Villanueva, nunca fueron presentadas aisladas de un texto con un claro contenido crítico, y que Villanueva, contra el parecer de la Academia, no quiso considerarse dibujante solamente, sino también escritor. Este aspecto nos lleva a pensar que Villanueva no quiso realizar un manual más de delineación que estableciese reglas y medidas del ornato arquitectónico, sino que deseaba sujetar su aprendizaje a un estudio más amplio de la arquitectura en el cual no se desatendiese los de índole práctica. La misma actitud divulgadora que adoptó en sus libros difundiendo autores como Laugier, Lodoli, Cochin, Blondel o Frézier, a pesar de su intención ecléctica, no dejaba de tener una clara incidencia crítica sobre la arquitectura española del momento dado que el clasicismo con que se reaccionó en España frente al barroco tradicional se había asimilado como un problema de composición plástica, olvidándose del

carácter racional de la arquitectura, o de problemas como la disposición y la conveniencia de los edificios, asuntos, entre otros, tratados por los autores divulgados por Villanueva. Por último, un tercer aspecto, recalcado por el propio Villanueva, de su tratado de delineación es el de su carácter útil y metódico frente a los utilizados normalmente por la Academia.

Hechas estas observaciones pasamos a ceñirnos al análisis de las dos láminas.

En la lámina VII, que muestra delineados de una forma muy peculiar diversos elementos del entablamento del orden dórico, se observa en primer lugar cómo Villanueva se sale de la costumbre de los tratados clásicos al plantear estos elementos no sólo para plantas rectangulares, sino para aquellas de formas poligonales cuyo entablamento presenta ángulos entrantes y salientes. A través de una presentación fragmentaria establece por separado los triglifos, los dentículos o la corona, teniendo en cuenta las exigencias concretas que motiva su aplicación a un edificio de planta poligonal y no a un frente o a un costado de un templo antiguo como venía siendo tradicional. Es así como vemos en dicha lámina diversas proporciones numéricas tendentes a ubicar dentículos o gotas y espacios intermedios de la corona no sólo en las partes rectas o en los ángulos salientes, sino también en los entrantes. Las proporciones numéricas se mantienen similares entre las diversas figuras, salvo en el vuelo de las hiladas de moldura de la cornisa de la figura n.º 9, que se reduce, y que podría responder a una variante menos volada de cornisa. Esta diferencia, unida a la variedad de letras con las que se acompañan las figuras, y que en su mayoría concuerdan entre sí, nos hace suponer que quizá Villanueva diera a estas figuras diversos usos o aplicaciones según la forma del edificio. No es probable que desease comparar dos modelos o variantes según autores o edificios, tal como hacía Perrault en su traducción de Vitruvio¹⁷, puesto que en líneas generales las proporciones y el característico vuelo de la corona y parte de la cornisa guardan bastante similitud con las de Vignola¹⁸.

Hay en esta lámina un elemento que nos llama la atención por la im-

portancia que adquiere a nivel teórico dado el momento en el que Villanueva realiza su *Tratado de Delineación*: el uso de denticulos en el orden dórico. Este detalle no tendría relevancia si no fuese porque Villanueva en el tratado que hizo para la Academia afirmaba basarse en los textos originales de Vitruvio, y sobre todo porque estas láminas van dirigidas hacia un medio académico que emprende en estos momentos un cambio artístico de los presupuestos clasicistas a otros específicamente neoclásicos, en los que la lección de Vitruvio y de la antigüedad adquieren una importancia capital. En efecto, como se sabe Vitruvio estableció que los denticulos eran un ornato resultante de la proyección de los cabios de la armadura, y que habían encontrado su lugar y significación en el orden jónico. Así como afirmó también que los mútulos representaban en el orden dórico el vuelo de los pares de la armadura. La diferencia que planteaba representar la proyección de los cabios o la de los pares no era rigurosamente funcional ya que pares y cabios constituyen elementos de la armadura que se proyectan hacia el exterior, sin embargo, Vitruvio zanjaba la cuestión afirmando que así lo establecía la “antigua costumbre”¹⁹. Que Vitruvio daba a esta regla bastante importancia, se desprende de la condena explícita que hizo a la extrapolación de los denticulos —ornato característico del orden jónico— al orden dórico, considerándolo como una transgresión de la regla del decoro. Sin embargo, entre los tratadistas del renacimiento y del clasicismo, esta característica del canon vitruviano no fue del todo atendida. Algunos autores hicieron de los denticulos en el orden dórico una variante que junto a otras suponía un alejamiento de la función representativa del ornato arquitectónico en la estructura del edificio, esto es, un alejamiento de la regla del decoro vitruviano. El soporte arquitectónico en el que se basaron estos tratadistas fue sin duda el Teatro Marcelo de Roma. Algunos autores como Serlio, Freart de Chambray, Desgodetz o Perrault daban en sus láminas un fragmento o el primer cuerpo de este teatro, donde el orden dórico presentaba denticulos²⁰; otros como Vignola se inspiraban en sus proporciones para dar una versión más personal de este orden²¹. También Vincenzo Scamozzi introducía denticulos en su versión del orden dórico, aunque su modelo no parecía ser el del

Teatro Marcelo ²². A pesar de todas estas versiones y diseños, los cuales hablan por sí solos de la fama que tuvo esta variante romana del orden dórico en el renacimiento y clasicismo, el modelo más difundido fue el de Vignola cuya fortuna debió correr paralela a la del conjunto de su obra. Más tarde, con la incidencia de racionalismo dieciochesco en la arquitectura y la rehabilitación de la regla del decoro vitruviano, el motivo de los dentículos colocados en el orden dórico dejó de observarse en tratados y láminas de delineación, y en algunos casos se llegó a criticar, apoyándose en razones similares a las que se argumentaron contra las pilastras, los frontones partidos o los entablamentos interrumpidos, esto es, como contrarios a la apariencia de su función y su naturaleza. Así vemos como Bails en su *Tratado de Arquitectura* (1783) y Ortiz y Sanz en la traducción con comentarios que realizó de Vitruvio en 1787, condenaron y evitaron los dentículos en el orden dórico, dándose la curiosa coincidencia de que ambos libros suplieron durante algún tiempo en la Academia de San Fernando el que en un principio se había encargado a Villanueva y Castañeda ²³.

La relación de Villanueva con el orden dórico denticular y, a su vez, con el modelo vigolesco, no es exclusiva de esta lámina. Ya en 1764 tradujo y diseñó la obra de Vignola ²⁴. También en la remodelación del interior de la madrileña iglesia de las Descalzas Reales, aunque sea una obra realizada con anterioridad al año 1760, utiliza los dentículos en el orden dórico dentro de un esquema decorativo tardobarroco con guirnaldas, orlas rococó, etc. ²⁵.

La lámina XIII reproduce diversos elementos arquitectónicos relativos a composiciones menores como son arco sobre imposta, arquivoltas, basamentos, balaustradas o detalles decorativos de los mismos. El orden en que se encuadran estos elementos—la lámina número XIII—nos hace pensar que Villanueva seguía una ordenación similar a la de los tratados clásicos. En líneas generales ofrece, al igual que la lámina VII, un interés por presentar las figuras minuciosamente y estudiadas gráficamente desde puntos de vista originales. Así en la figura n.º 2 vemos, junto al plano del intradós del arco con casetones cuadrados y florones, el perfil seccio-

nado con la proyección de su intradós. También entre las figuras n.ºs 2 y 3 observamos otro diseño con una clara dimensión práctica: se trata de un basamento con pedestales, podio rebajado y gradas, y tres columnas que arrancan de él. El hecho de que los dos pedestales de la derecha sobresalgan levemente del basamento nos hace pensar en una solución de acceso a una fachada con órdenes arquitectónicos. En la figura n.º 3 presenta una balaustrada o antepecho en el que combina, como dos posibles soluciones, a la izquierda balaustres, a la derecha motivos decorativos de círculos encadenados, este último dado posiblemente como una variante rústica. Los balaustres aparecen en otra figura ampliados y proporcionados de igual manera que una sección de la mesilla de los pedestales que flanquean los balaustres; la balaustrada está destinada posiblemente a un ático a juzgar por el vuelo del zócalo seccionado, a pesar de que el ático sea un elemento tan combatido por los neoclásicos. Llama la atención el modelo de balaustre utilizado por Villanueva, de panza alta, bastante extraño en construcciones y sobre todo en tratados. Curiosamente este tipo de balaustre será fuertemente recriminado pocos años más tarde por Bails al considerarlo como el peor de todos los tipos²⁶. Por último, en la figura n.º 4, volvemos a encontrarnos con otro antepecho, tratado con más libertad decorativa, en el que destaca el motivo de ondas que, aunque de raíz grecorromana, alcanzó una gran difusión en el renacimiento, especialmente a través del tratado de arquitectura de Serlio.

Consideradas estas láminas en conjunto, cabría preguntarse cuál es la modernidad de las láminas frente a las ya clásicas que la Academia usaba normalmente. Si, como hemos visto, existen en ellas elementos de clara ascendencia clasicista como son el uso de dentículos en el orden dórico, la misma vinculación con el modelo vignolesco o los detalles arquitectónicos y decorativos de la lámina XIII, muy frecuentes en la arquitectura del renacimiento, hemos de convenir que no eran los problemas relacionados con la teoría de los órdenes de arquitectura los que Villanueva daba gráficamente en estas láminas. Es muy probable que el carácter teórico con el que quiso rodear estas láminas de delineación respondiese a un deseo de prestigiar eruditamente su obra. La verdadera originalidad de las lámi-

nas habría que buscarla en la presentación de los elementos arquitectónicos y en su delineación. Es necesario dar cuenta de que Villanueva nunca criticó directamente la obra de Vignola, sus críticas las dirigió contra los que miméticamente copiaban sus láminas²⁷. Son, pues, cuestiones didácticas las que parecen preocupar a Villanueva en su Tratado. Estas dos láminas nos permiten comprobar una reacción contra la fórmula tradicional de delinear los órdenes de arquitectura y evitar al mismo tiempo el abuso de copia y aplicación de los órdenes de una forma superficial. Para ello, Villanueva da a la delineación en sí misma un carácter racional y didáctico manifestado en la presentación fragmentaria de los diversos elementos, en la variedad de perfiles con los que estudia un mismo elemento o, lo que nos parece más importante, en la insistencia en presentar delineados y proporcionados los órdenes arquitectónicos de acuerdo a necesidades prácticas como es su aplicación a edificios de planta poligonal. Es en este sentido en el que creemos que deben ser interpretadas estas dos láminas de su tratado, a través de las cuales se percibe la personalidad artística y profesional de Villanueva, quien en estos momentos de transición arquitectónica, más que dar alternativas, desarrolla, junto a la divulgación de las teorías del momento, una práctica didáctica de carácter racional, aunque los modelos que utilice para esa enseñanza pertenezcan aún al pasado clasicista.

OTRAS NOTICIAS

La información sobre Diego de Villanueva en el inventario de 1797 de la Academia no se detiene en la reseña de las láminas comentadas. En el apartado destinado a la biblioteca encontramos notificados tres libros de arquitectura de los que se nos informa que fueron encargados comprar a los hermanos Villanueva por la Academia de San Fernando a través de Manuel Monfort. La intención de esta compra era la de regalar, en 1765, a la futura Academia de San Carlos un conjunto de libros y objetos artísticos con los que ayudar a la enseñanza que iniciaba en ese mismo año²⁸.

Los tres libros en cuestión eran un Vitruvio, un Vignola y otro sobre la arquitectura de Palladio. Esta noticia nos aporta una imagen bibliográfica de los Villanueva hasta ahora sólo intuida, pero documentalmente desconocida. Que Juan de Villanueva sea el que venda a Monfort el Vitruvio de Galiani, editado en Nápoles en el año 1758, no resulta extraño ya que dicho arquitecto por estas fechas acababa de llegar de su estancia como pensionado en Roma²⁹, y es muy probable que se trajese más de un ejemplar de esta edición de Vitruvio, en esos momentos la más reciente y de gran interés por sus numerosas notas y comentarios a la obra de Vitruvio. Hasta ahora se había insistido en la influencia que sobre la arquitectura de Villanueva había ejercido el contacto directo con el mundo de las ruinas, sin embargo, el que Juan de Villanueva sea portador de esta obra de Vitruvio, es indicativo del interés que despertó en sus años de formación esa otra variante del neoclasicismo que lee a través de Vitruvio la lección de la arquitectura de la antigüedad clásica.

En cuanto a Diego de Villanueva, cuya capacidad bibliófila había sido reconocida y apreciada por la Academia de San Fernando al encargarle en el año 1762 la ordenación y catalogación de la biblioteca³⁰, vende *Las reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, de Vignola, editado en Roma en el año 1732, libro con el que, como hemos visto, estaba bastante familiarizado. El otro libro aparece titulado en el inventario como "Arquitectura de Andrés Palladio de Visensa con observaciones de un Arquitecto desconocido, en seis volúmenes, folio pasta, en Italiano y Francés... que se hizo en Venecia en los años 1740 hasta 1747...", que responde a la obra que sobre Palladio realizó Mutoni, obra que gozó de cierto predicamento hasta que Bertotti Scamozzi realizó su célebre obra en 1776³¹.

NOTAS

¹ Diego de Villanueva (1715-1774) fue nombrado Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando en 1756, Académico de mérito por la Academia de San Carlos de Valencia en 1768 y en 1772 fue nombrado Director de Perspectiva en la de San Fernando. El papel teórico lo desarrolló a través de obras como *Libro de diferentes pensamientos unos imbutados y otros delineados por don Diego de Villanueva, año de 1754*, y su célebre obra *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura*, publicado en Valencia en el año 1766. También preparó un Tratado de delineación de los órdenes de arquitectura del que se da noticia en este artículo.

La historiografía de este importante arquitecto comienza con la noticia que Ceán Bermúdez aporta en la obra de LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, t. IV, Madrid, 1829, pp. 269-271. El análisis más extenso sobre su personalidad artística se encuentra en: F. CHUECA y C. DE MIGUEL, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pp. 14-26 y 383-384. También, F. CHUECA, *Varia Neoclásica*, Madrid, 1973, pp. 78-80. Una breve y exacta noticia de este arquitecto se encuentra en: P. NAVASCUÉS, «Arquitectura», en el t. V de la *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1979, pp. 13-15. Su obra teórica se está publicando actualmente en facsímil por la Real Academia de San Fernando. La *Colección de papeles críticos...* ya se ha editado en Valencia, 1979, con una introducción de Luis Moya. También se puede consultar fragmentos de ella en: SÁNCHEZ-CANTÓN, *Fuentes Literarias del Arte Español*, t. V, Madrid, 1941, pp. 123-157; y en CARLOS SAMBRICIO, «Diego de Villanueva y los 'Papeles Críticos de Arquitectura'», en *Revista de Ideas Estéticas*, 1973, núm. 122, pp. 159-174. El *Libro de diferentes pensamientos...* está publicado también por la Real Academia de San Fernando (1979), cuya edición ha estado a cargo de Thomas F. Reese. De una forma parcial se reproducen sus dibujos en la obra citada de Chueca y De Miguel sobre Juan de Villanueva. Son interesantes las noticias de carácter académico contenidas en C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974. Por último, la obra de G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV de la colección «Ars Hispaniae», Madrid, 1957, pp. 257-8, contiene opiniones de interés sobre Diego de Villanueva.

Acerca de la obra construida por Diego de Villanueva hay que decir que, si bien sus contemporáneos afirmaban ser muy reducida, ésta debe ser más numerosa que

las tres o cuatro obras que tradicionalmente se le vienen adjudicando; el puesto desempeñado en la Academia de San Fernando y las posibles comisiones que como Director de Arquitectura le competían, permite que supongamos que hizo y diseñó muchas más obras; en este sentido, una vez que se despeje la incógnita de los numerosos planos y diseños que se conservan en la Academia de San Fernando, tendremos un mejor criterio para evaluar la compleja personalidad arquitectónica de Villanueva.

² Ambas láminas (300 × 471 y 310 × 477 mm. respectivamente) presentan las siguientes características: lavado a tinta sobre papel verjurado, clasificación en números romanos VII y XIII, firmadas y rubricadas con los anagramas VA.D. y D.V.D., sello de la Real Academia de San Carlos y numeración (848 y 818) en el extremo superior derecho, dispuesta recientemente por la Comisión del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Valencia, numeración que, dada la dispersión del conjunto de planos, se realizó según su localización *in situ* en la Academia. Una clasificación y catalogación de los planos de arquitectura existentes en la Academia se publicará en breve.

³ El primitivo emplazamiento de la Academia de San Carlos fue en la Universidad Literaria. Entre 1849 y 1850 se trasladó al edificio del Convento del Carmen. Por último, tras la guerra civil, se trasladó definitivamente al actual edificio de San Pío V. Ni que decir tiene que estos traslados, así como los efectos del tiempo y sobre todo de la riada del Turia en el año 1957, alteraron estos fondos y contribuyeron a su deterioro y dispersión.

⁴ *Inventario general de las Pinturas, Flores pintadas y dibuxadas, Modelos y Vacidados, Dibuxos de todas clases y diseños de arquitectura; y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado: de los Libros e Impresiones; con alguna noticia de su ejecución y adquisición: últimamente de los Muebles, Alhajas y demás que posee esta Academia de San Carlos. Hecho en el año 1797, por el Secretario de la misma y algunos de sus más zelosos directores.* MS. en la Academia de San Carlos, Valencia.

⁵ Para el inventario realizado en 1788, véase: ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS (A. S. C.), legajo 66, n.º 1.

⁶ CHUECA y DE MIGEL, *ob. cit.*, pp. 384-385; C. BÉDAT, *ob. cit.*, p. 156, y LUIS MOYA, Introducción a la *Colección de papeles críticos...* de Diego de Villanueva, Valencia, 1979, pp. 16-21.

A pesar de que se sale de nuestra intención estudiar con detenimiento el tema del Tratado de delineación de Villanueva, cuyas noticias las extraemos de los autores citados, conviene advertir que las interpretaciones que estos autores hacen de la finalidad y destino de dicho tratado, analizado en la Junta particular de la Academia de San Fernando del 14 de abril de 1768, difieren entre sí, deslindando, creemos que erróneamente, el Tratado de delineación del Curso de Arquitectura. Chueca y De Miguel no mencionan el contenido de lo desarrollado por Villanueva para el Curso y hablan genéricamente de él sin citar el Tratado de delineación. Bédat y recientemente Moya, adoptan un criterio opuesto al no mencionar el Curso, y consideran

el Tratado de delineación como una obra de índole particular, que relacionan, creemos que sin ninguna base, con el que en noviembre de ese mismo año Villanueva presentó a la Academia para publicar a su costa y con el título de Director. Extraña esta confusión ya que Moya cita extensamente el contenido de la Junta particular del 14 de abril de 1768, en la cual se advierte claramente la conexión entre dicho Tratado de delineación y el Curso.

⁷ La exclusión de Ventura Rodríguez del Curso de Arquitectura no está nada clara, pues en 1792 Paret y Alcázar, a la sazón Secretario de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, informa que conoce un tratado sobre los órdenes de arquitectura de Rodríguez en poder del Marqués de Montehermoso, y supone que no se ha publicado por hallarse incompleto el número de sus láminas. Igualmente Paret y Alcázar informa sobre un tratado manuscrito de Geometría Práctica, sin figuras y «bastante completo» de Rodríguez, dedicado a Fernando VI, aunque este último escrito es muy probable que perteneciera a una fecha anterior a la del Curso ya que Fernando VI murió en 1759. Aunque Paret sólo nombra el apellido Rodríguez, no cabe duda de que se está refiriendo a Ventura Rodríguez, al cual ha citado líneas arriba (véase OSIRIS DELGADO, *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957, pp. 53-54 y 314-315).

⁸ DIEGO DE VILLANUEVA, *Colección de diferentes papeles...*, Preámbulo, p. 5.

⁹ CHUECA y DE MIGUEL, *ob. cit.*, p. 24.

¹⁰ Citado por LUIS MOYA en *ob. cit.*, pp. 20 y 21; la Junta particular en la que Pedro Cermeño emite su veredicto es la del 27 de noviembre de 1768.

¹¹ A. S. C., *Libro primero de Acuerdos de Juntas particulares*, junta del 13 de septiembre de 1766.

¹² A. S. C., legajo 67 s/n.

¹³ LUIS MOYA, *ob. cit.*, p. 17.

¹⁴ A. S. C., *Libro segundo de Acuerdos de Juntas particulares*, juntas del 7 y del 20 de abril de 1797.

¹⁵ DIEGO DE VILLANUEVA, *Colección de diferentes papeles...*, p. 170.

¹⁶ OSIRIS DELGADO, *ob. cit.* en nota 7, pp. 314-5.

¹⁷ Claude Perrault, en su edición de VITRUVIO, *Les dix livres d'Architecture de Vitruve*, Paris, 1684, daba en la lámina XXVI el plano de la cornisa dórica, a la derecha según Vitruvio y a la izquierda el del teatro Marcelo.

¹⁸ Véase la lámina XVI de la obra de Vignola (cito por la edición de Léveil, Paris, 1891), en donde se representa, en la mitad izquierda de la lámina, el cielo raso de la cornisa dórica denticular, con sección de la cornisa y plano de la misma, así como del friso denticular en un solo bloque.

¹⁹ M. VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros de Architectura de...*, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero, Madrid, 1787, Imprenta Real, p. 12. Existe una edición facsímil del año 1974, realizada por los Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

²⁰ SERLIO, en el capítulo VI de su libro IV, *Regole generali di architettura... sopra le cinque maniere degli edifici, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corintio e Composito, con gli esempi delle Antichità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venecia, 1584, pp. 161-162, al mismo tiempo que afirma encontrar gran diferencia entre las cosas afirmadas por Vitruvio y las que se ven en Roma y otros lugares de Italia, dibuja una porción del entablamento dórico denticulado de este teatro. FRÉAR DE CHAMBRAY, en su *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris, 1650, también lo incluye, al tiempo que daba especial importancia, dentro de la corriente del clasicismo francés, a la proporción de las partes de los órdenes, se la restaba a los ornamentos particulares como eran los denticulos o triglifos. Véase a este respecto L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. IV, París, 1952, p. 481. DESGODETZ, en su libro *Les edifices antiques de Roma*, París, 1682, segunda edición en 1779, criticaba las versiones del Teatro Marcelo de Roma dadas con anterioridad a él por Serlio, Chambray y Vignola, reproduciendo con fidelidad arqueológica, en la p. 128, el primer orden del teatro. Para Cl. Perrault véase nota 17.

²¹ A propósito de la versión de Vignola, Desgodetz afirmaba: «... il a changé la figure, les proportions, l'ayant réduit comme il a cru que l'on devoit faire, non comme il est...», *ob. cit.*, p. 128.

²² Puede consultarse el útil *Tratado práctico de arquitectura con los cinco órdenes según Vignola, Palladio y Scamozzi, estudio de los órdenes Griegos y Romanos, por J. Coll y March*, Ediciones artísticas, Barcelona, s. f., manual de delineación usado hasta hace muy poco en las Escuelas de Arquitectura para la delineación de órdenes de arquitectura. En la lámina 17 reproduce el orden dórico según V. Scamozzi, apreciándose denticulos en su friso, el modelo que parece seguir Scamozzi es el de las Termas de Diocleciano, con denticulos en forma de greca.

²³ BENITO BAILS, *Elementos de Matemáticas...*, t. IX. *Que trata de la Arquitectura Civil*, Madrid, 1783, p. 688. Bails, que sigue a Laugier, a quien cita, adopta al hablar de la cornisa dórica una actitud ecléctica al destacar tres tipos (sin mútulos, con denticulos y con mútulos), si bien a continuación descarta las dos primeras para inclinarse por la conveniencia de la cornisa dórica mutular «por formar parte esencial de cada orden, pero esencialmente del dórico».

Ortiz y Sanz, en las notas al texto traducido de Vitruvio, tras ampliar los comentarios de éste al uso indiscriminado de denticulos en los distintos órdenes y restituir los denticulos a su significado original, quita cierta importancia a esta transgresión de la gramática vitruviana por considerar que si bien «fueron invención de la necesidad y naturaleza de los edificios», más tarde «los adoptó la magestad y la belleza». Este comentario no obsta para que elimine como extraña a la doctrina vitruviana la

representación de la cornisa dórica denticular, representando en cambio la mutular. Véase *ob. cit.*, nota 14, cap. II, lib. I, p. 12, y asterisco y nota 20, cap. II, lib. IV.

²⁴ E. LLAGUNO y J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, t. IV, Madrid, 1829, p. 270. LUIS MOYA, en su conferencia «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», publicada en *Tres conferencias de Arquitectura*, Madrid, 1978, reproduce la primera lámina de los cinco órdenes de Vignola delineados por Diego de Villanueva (p. 11).

²⁵ G. KUBLER, *ob. cit.*, p. 257.

²⁶ B. BAILS, *ob. cit.*, p. 777.

²⁷ «La facilidad que todos hallaron en el célebre Viñola, pues su obra sólo con la vista se comprende, acabó de arruinar el estudio de la Arquitectura, este grande hombre contra su saber, y intención, hizo de un golpe ignorantes de este Arte la mayor parte de los Arquitectos...», DIEGO DE VILLANUEVA, *Colección de papeles críticos...*, p. 158.

²⁸ Para una noticia general sobre el regalo de libros a la Academia de San Carlos, BÉDAT, *ob. cit.*, p. 357. También del mismo autor, «Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia de 1797: Inventario revelador de influencias artísticas», en *Revista de Ideas Estéticas*, 1970, pp. 43-54.

²⁹ Juan de Villanueva permaneció en Italia desde el año 1759 hasta 1764, año que partió para España; varias vicisitudes le retuvieron en Barcelona, hasta que en el año 1765 llegó a Madrid.

³⁰ C. BÉDAT, «La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 25, 1967, p. 9.

³¹ Los tres libros se encuentran reseñados en el inventario de 1797 del siguiente modo: «La Arquitectura de Marco Vitrubio Polión en Latín, é Ytaliano con notas del Marqués Bernardo Galiani. Un tomo en folio mayor, pasta, en Nápoles año 1758, baxo el n.º 136. Esta Obra la compró Dⁿ Manuel Monfort de Dⁿ Juan de Villanueva, y pagó la Real Academia de Sⁿ Fernando para unir a los libros que remitió a esta Academia», «Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura de Jacobo Barosio de Vignola, un tomo en folio en pasta, todo gravado de diferente adición, que los antecedentes bajo el n.º 89. Esta obra la compró Dⁿ Manuel Monfort a Dⁿ Diego de Villanueva...». El libro sobre la arquitectura de Palladio, ya reseñado en el texto, se firma con el seudónimo N. N., que responde a F. Muttoni, consta de seis volúmenes, los tres primeros a su vez constan de dos tomos cada uno, siendo en realidad nueve tomos. Se editaron desde 1740 hasta 1748.

El libro de BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di A. P.*, Vicenza, 1776 y ss., no figuró en la biblioteca de la Academia de San Carlos, aunque sí el cuaderno primero de la traducción que Carlos Vargas Machuca realizó en 1795.

C R O N I C A D E L A A C A D E M I A

Defunciones

- Sesión necrológica del día 14 de enero.

Se informa del fallecimiento del Excelentísimo Sr. D. José Subirá Puig, dedicándose a su memoria la sesión necrológica de esta fecha.

- Sesión necrológica del día 21 de enero.

Se informa del fallecimiento del Excelentísimo Sr. D. Benjamín Palencia, dedicándose a su memoria la sesión necrológica de esta fecha.

- Sesión del día 3 de marzo.

Monseñor Sopeña da cuenta del fallecimiento de D. Manuel Valcárcel Arronte, Correspondiente en Santander.

- Sesión del día 14 de abril.

El Sr. Hernández Díaz informa del reciente fallecimiento, *ab intestato*, de la viuda de D. Gustavo Bacarisas y del problema sucesorio planteado.

El Sr. Salas da cuenta del fallecimiento del Sr. Alpheus Hyatt Major, Presidente de la Hispanic Society of America y Correspondiente de la Academia en EE.UU. de Norteamérica.

- Sesión del día 21 de abril.

Se acuerda conste en acta el sentimiento de la Academia por el fallecimiento de la madre de D. Alvaro Delgado.

- Sesión del día 28 de abril.

Sobre la testamentaria de la viuda del pintor D. Gustavo Bacarisas.

- Sesión del día 19 de mayo.

Se acuerda conste en acta el sentimiento de la Academia por el fallecimiento de la madre de D. Juan Antonio Morales.

- Sesión del día 16 de junio.

Se da cuenta del fallecimiento del arquitecto D. Miguel Martín-Fernández de la Torre, Correspondiente en Las Palmas, acordándose conste en acta la condolencia de la Corporación.

- Sesión del día 30 de junio.

Se acuerda conste en acta el sentimiento de la Academia por la gran pérdida del Académico honorario D. José Iturbi.

Medalla de Honor

- Sesión del día 18 de febrero.

El Sr. Pérez Comendador propone la concesión de la Medalla de Honor al Círculo de Bellas Artes con ocasión del centenario. Se acuerda siga el trámite establecido para ello.

- Sesión del día 3 de marzo.

Presentación de la propuesta de concesión de la Medalla de Honor a favor del Círculo de Bellas Artes de Madrid, firmada por los Sres. Pérez Comendador, Mosquera y Chueca.

- Sesión del día 19 de mayo.

Previo acuerdo de la Comisión de la Medalla de Honor respecto del Círculo de Bellas Artes de Madrid, se fija para el día 26 la sesión extraordinaria correspondiente, a fin de proceder a la votación reglamentaria.

- Sesión extraordinaria del día 26 de mayo.

En sesión extraordinaria de esta fecha, convocada para la concesión de la Medalla de Honor y no habiéndose presentado más que una propuesta a favor del Círculo de Bellas Artes de Madrid, se verifica el oportuno escrutinio y resulta elegida por unanimidad.

- Sesión del día 23 de junio.

Se da cuenta del escrito del Sr. Presidente del Círculo de Bellas Artes de

Madrid agradeciendo emocionadamente la concesión de la Medalla de Honor de la Academia a dicho Centro

Homenajes

- Sesión del día 28 de enero.

El Sr. Director entrega personalmente al Sr. Lafuente Ferrari el diploma del premio «José González de la Peña», Barón de Forna.

El Sr. Chueca anuncia la celebración de una sesión solemne del Instituto de España a la memoria de D. José Camón Aznar, con intervención de representantes de las tres Academias a que perteneció.

- Sesión del día 11 de febrero.

Sobre el homenaje del Círculo de Bellas Artes a varios Académicos, dentro de la solemnidad prevista para el día 12.

- Sesión del día 18 de febrero.

Se informa de la solemnidad celebrada en el Círculo de Bellas Artes, bajo la presidencia de SS.MM., y en la que fueron entregados la Medalla de Plata y Diploma a los Sres. Moreno Torroba, Lafuente, Bravo, Blanco Soler, Vaquero, Montes y Revista *Goya*, entre otras personalidades y entidades.

- Sesión del día 25 de febrero.

El Sr. Chueca informa acerca de la investidura de *Doctor honoris causa*, en la Sorbona, de D. Luis Díez del Corral, a la que había asistido, pudiendo dar testimonio de la brillantez del acto.

Felicitaciones

- Sesión del día 4 de febrero.

Se felicita a D. Genaro Lahuerta por el gran éxito obtenido en su reciente exposición de dibujos.

- Sesión del día 18 de febrero.

Se acuerda felicitar al Sr. Díez del Corral con motivo de su próxima investidura de *Doctor honoris causa* por la Universidad de la Sorbona.

Se acuerda felicitar al Sr. Lafuente Ferrari con motivo de su próximo cumpleaños.

Se acuerda felicitar a la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes por la gran exposición inaugurada en dicho Centro con fondos pertenecientes a la Academia.

- Sesión del día 3 de marzo.

Expresiva felicitación al Sr. Director con motivo de su cumpleaños.

- Sesión del día 14 de abril.

Congratulación de la Academia por haber sido elegido recientemente Académico numerario de la Real Academia de la Historia D. Enrique Lafuente Ferrari.

- Sesión del día 12 de mayo.

Felicitación a D. Venancio Blanco por la brillante inauguración de la exposición de sus obras en el Palacio de Velázquez.

- Sesión del día 16 de junio.

Brillante actuación de D. Carlos Romero de Lecea en un acto organizado por el Instituto Hispano-Austriaco.

Se felicita a D. Xavier de Salas por el montaje de la exposición de Mengs, de la que era Comisario.

Se felicita, asimismo, a D. Luis Díez del Corral por su ingreso en la Sociedad Hispano-Nipona.

- Sesión del día 23 de junio.

Se acuerda por aclamación felicitar a nuestro Director, D. Federico Moreno Torroba, por el triunfal estreno de su ópera *El poeta*.

Se felicita, asimismo, a D. Xavier de Salas con motivo de su nombramiento, por elección, de Presidente del Patronato del Museo del Prado.

Designación de representantes

- Sesión del día 24 de marzo.

Se designa representante de la Academia a D. José Muñoz Molleda en el Jurado Calificador del Premio «Maestro Villa», de Música, del Ayuntamiento de Madrid.

- Sesión del día 28 de abril.

Se designa a D. Enrique Lafuente Ferrari representante de la Academia en el I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los Orígenes del Teatro Español.

- Sesión del día 5 de mayo.

Se designa a D. Hipólito Hidalgo de Caviedes representante de la Academia para formar parte del Jurado Calificador del Cartel de la Corrida Extraordinaria de Beneficencia.

- Sesión del día 12 de mayo.

Se designa a D. Enrique Segura para representar a la Academia en el Jurado del Certamen de Pintura «V Salón de Primavera», en Cáceres.

- Sesión del día 19 de mayo.

Don Hipólito Hidalgo de Caviedes informa sobre sus intervenciones en los Jurados de Pintura de Cáceres (en sustitución de D. Enrique Segura) y Cartel de la Corrida Extraordinaria de Beneficencia de Madrid.

- Sesión del día 9 de junio.

Se designan a D. José María de Azárate y a D. Leopoldo Querol representantes de la Academia en las Comisiones de Historia del Arte y Música, respectivamente, para la concesión de pensiones y becas en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Comisiones

- Sesión del día 28 de enero.

Se nombra una Comisión, formada por los Sres. Querol, Romero de Lecea y Pardo Canalís, respecto de la eventual adquisición de la biblioteca de D. José Subirá.

- Sesión del día 11 de febrero.

Se nombra a los Sres. Censor, Mosquera (por Pintura), Vassallo (por Escultura), Blanco Soler (por Arquitectura) y Sainz de la Maza (por Música) para formar parte de la Comisión de Censura con motivo de la recepción de D. Fernando García Mercadal.

Reunidas conjuntamente las Comisiones del Museo y de Relaciones Nacionales e Internacionales.

Sobre la visita a la viuda de D. José Subirá de la Comisión nombrada en la sesión del día 28 de enero.

- Sesión del día 25 de febrero.

Se crea la Comisión de Fundaciones, compuesta por los Sres. Director, Tesorero, Lafuente, Pérez Comendador y Salas.

- Sesión del día 24 de marzo.

Autorización de la Comisión de Censura, examinadora de los discursos de los Sres. García Mercadal y Bravo Sanfelú que habrán de leerse en la recepción pública del primero de ambos.

- Sesión del día 9 de junio.

Se nombra a los Sres. Censor, Morales (Pintura), Vassallo (Escultura), Bravo (Arquitectura) y Halffiter (Música) para formar parte de la Comisión de Censura con motivo de la próxima recepción de D. Eugenio Montes.

- Sesión del día 16 de junio.

Autorización de los discursos con motivo del ingreso de D. Eugenio Montes.

Publicaciones

- Sesión del día 18 de febrero.

Reunión de la Comisión de Publicaciones sobre asuntos pendientes.

- Sesión del día 17 de marzo.

Sobre la publicación del *Anuario* correspondiente a 1980 y posibles reducciones del texto para lo sucesivo.

- Sesión del día 26 de mayo.

Se destaca el interés de que los artistas colaboren directamente en el *Boletín* de la Academia, refiriéndose a sus obras y, en particular, al proceso de su propia creación.

- Sesión del día 16 de junio.

El Sr. Censor reitera a los Sres. Académicos el interés de colaborar en las páginas del *Boletín*.

Calcografía

- Sesión del día 28 de enero.

Proyectada exposición de grabados de Goya y otros artistas del siglo XVIII en la Academia Española de Roma.

- Sesión del día 4 de febrero.

Sobre la eventual adquisición de cuatro pruebas de *Los toros de Burdeos*.

- Sesión del día 18 de febrero.

Reuniones celebradas tanto por la Comisión plena como por la restringida.

- Sesión del día 10 de marzo.

Reunida la Comisión restringida.

- Sesión del día 17 de marzo.

Reunión celebrada por la Comisión restringida.

- Sesión del día 5 de mayo.

Reunión de la Comisión restringida de Calcografía, visitando primeramente las obras de la casa de la Academia en compañía de los Sres. Chueca, Arnáiz y Carrete, continuada después en la sede actual.

- Sesión del día 9 de junio.

Reunión de la Comisión restringida de Calcografía, habiéndose tratado especialmente de la proyectada exposición de grabados de la época de Goya en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

- Sesión del día 30 de junio.

Celebrada reunión de la Comisión restringida de Calcografía, tratándose, en particular, de la proyectada exposición de Roma y de la incorporación de D. Doroteo Arnáiz en calidad de Jefe Técnico y Conservador.

Préstamos

- Sesión del día 28 de enero.

La Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos agradece a la Academia su colaboración en la exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juanes.

Sobre la proyectada exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

- Sesión del día 4 de febrero.

Por el Ministro de Educación de Chile se solicita el envío de cuadros de la Academia para la proyectada exposición de Pintura Universal, prevista para el mes de septiembre.

- Sesión del día 18 de febrero.

El Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos solicita el préstamo de varias obras para la exposición que se proyecta celebrar en Sevilla.

Se acuerda acceder al préstamo de *La Sagrada Familia*, de Juan de Juanes, para la proyectada exposición de Valencia.

- Sesión del día 3 de marzo.

Por el Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos se solicita el préstamo del *Retrato de la Marquesa de Llano*, por Mengs, para la exposición que se proyecta celebrar en el Museo del Prado.

Por la Hamburger Kunsthalle, y con destino a la exposición sobre «Goya. La

época de las revoluciones», que se proyecta celebrar en Hamburgo, se solicita el préstamo de los cuadros de *La Tirana* y *El hospital de los locos*.

- Sesión del día 17 de marzo.

Sobre la exposición del Círculo de Bellas Artes, cuya inauguración queda fijada con posterioridad a la Semana de Pascua.

Se aprueba el préstamo de obras para las exposiciones de «La España de Alfonso XII» en Sevilla y de Mengs en el Museo del Prado.

- Sesión del día 24 de marzo.

Escrito del Subdirector del Museo del Prado solicitando dibujos de la Academia para la proyectada exposición dedicada al dibujo español de los Siglos de Oro.

- Sesión del día 21 de abril.

El Banco de Bilbao solicita el préstamo del cuadro de Vázquez Díaz *Retrato de los hermanos Baroja*.

Se acuerda acceder al préstamo de *Los dos Santos Juanes*, de Van Dyck, para la exposición de la Galería Nacional de Canadá.

Se da cuenta de la devolución del cuadro de *La Sagrada Familia*, de Juan de Juanes, cedido para las exposiciones de Madrid y Valencia.

El Sr. Avalos destaca el gran éxito de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes.

- Sesión del día 28 de abril.

El Secretario de la Comisión Científica de la XVI Exposición Europea agradece la colaboración de la Academia en la Exposición «Florenia y la Toscana de los Médicis».

El Ministerio de Hacienda solicita el préstamo del retrato de D. José Patiño para la Exposición «Tres siglos de Hacienda Pública».

Solemne inauguración de la exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes.

- Sesión del día 5 de mayo.

Informe sobre la brillante inauguración de la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

- Sesión del día 12 de mayo.

Se prorroga hasta septiembre la aportación de la Academia a la Exposición «Florenia y la Toscana de los Médicis».

Sobre la Exposición «Alfonso XII y su época», celebrada en Sevilla.

- Sesión del día 26 de mayo.

Sobre los préstamos de dibujos de la Academia con destino a la Exposición «El Dibujo Español en los Siglos de Oro» y prórroga del cuadro de *Villanueva*, por Goya, remitido al Museo Municipal de Madrid.

- Sesión del día 2 de junio

Devolución de los cuadros enviados a la exposición del Círculo de Bellas Ar-

tes. Se destaca que en la clausura de la misma, presidida por el Subsecretario de Cultura, se había procedido solemnemente a la entrega de la medalla del Centenario a los Sres. Académicos.

Sobre la exposición de grabados de Goya en la Academia de Roma.

- Sesión del día 16 de junio.

Inauguración de las exposiciones de Antonio Rafael Mengs y de «La Hacienda en la Administración Pública bajo los Borbones», en la que figuraban varios cuadros de la Academia.

Libros

- Sesión del día 28 de enero.

Don Enrique Pérez Comendador entrega un ejemplar del *Catálogo* de la Exposición de Mateo Hernández.

- Sesión del día 11 de febrero.

Se da cuenta de haberse recibido las siguientes publicaciones:

Velázquez, la Monarquía e Italia, de D. Luis Díez del Corral; *El arquitecto humanista, ideal concebido por Leon Baptista Alberti*, de D. Luis Cervera Vera; *Arquitectura regionalista en Sevilla, 1900-1935*, de D. Alberto Villar Movellán; *Hispania Nostra*, números 3, 4 y 5, entregados por D. Xavier de Salas; *Ibiza y sus pintores*, de D. Juan Cabot Llompard, y *La escultura de Agustín de La Herrán*, prólogo de A. M. Campoy y texto de Isabel Montijano.

● Sesión del día 17 de marzo.

Se da cuenta del ingreso de varias publicaciones remitidas por D. Pablo Serrano y D. Venancio Blanco.

● Sesión del día 24 de marzo.

Se da cuenta de haberse recibido, enviado por el autor, un ejemplar de *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, de D. Carlos Martínez-Barbeito.

● Sesión del día 14 de abril.

Con destino a la Biblioteca, se acusa recibo de las siguientes publicaciones:

Catálogo de la exposición celebrada en Moscú por el pintor y grabador Don Sabba Brodsky, remitido por D. Luis Monreal y Tejada; *Paulino Vicente, su vida y su obra* y *Paulino Vicente en su Oviedo original*, de D. Gerardo Diego, ambas editadas por la Caja de Ahorros de Asturias, y un ejemplar de los grabados que ilustran *Los encuentros*, de Vicente Aleixandre, entregado por Don Alvaro Delgado.

● Sesión del día 28 de abril.

Don Xavier de Salas entrega un ejemplar del *Catálogo* de la Exposición «Premio Cáceres de Pintura 1979».

● Sesión del día 26 de mayo.

Don Enrique Pérez Comendador entrega un espléndido volumen sobre la

Academia de San Lucas publicado en 1974.

En la misma sesión se da cuenta de haberse recibido, igualmente con destino a la Biblioteca, las siguientes publicaciones:

Carlos V mejora el Alcázar madrileño en 1540, de D. Luis Cervera Vera, y *Las artes espaciales e Investigación en la plástica alicantina*, ambas de D. Tomás y Manuel Martínez Blasco, el primero Correspondiente en Alicante.

● Sesión del día 16 de junio.

Recibidos, con destino a la Biblioteca, dos ejemplares de la publicación *Lucio Rivas*, de Gracia Schael Martínez.

● Sesión del día 23 de junio.

Con destino a la Biblioteca se reciben las siguientes publicaciones:

La Teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el Tratado de Palomino y La Estética Académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de D. Francisco José León Tello y D.^a María Virginia M. Sanz Sanz.

Don Xavier de Salas entrega, con destino a la Biblioteca, el núm. 7 de *Hispania Nostra*.

● Sesión del día 30 de junio.

Con destino a la Biblioteca, D. José Hernández Díaz entrega las siguientes publicaciones:

Boletín de Bellas Artes, 2.^a época, número 8, y separatas de los artículos del

Sr. Hernández Díaz en dicho *Boletín*, y *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, de D. Vicente Lleó Cañal.

El Sr. Censor, por encargo de D. Federico Marés, entrega el *Catálogo*, en castellano y catalán, del Museo Marés.

Asimismo, con destino a la Biblioteca, el Académico Correspondiente en Egipto, D. Mohamed Mohamed Sabry, y con motivo de su marcha de España, entrega el libro *Mil años de El Cairo, 969-1969*.

Asuntos varios

- Sesión ordinaria del día 14 de enero.

El Sr. Querol da cuenta de haber entregado personalmente al Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, el ejemplar de la Medalla conmemorativa de Goya modelada por el Sr. Vassallo Parodi, manifestando en su nombre la gratitud de la Corporación.

- Sesión del día 28 de enero.

Sobre la proyectada creación de la Academia de Extremadura.

- Sesión del día 4 de febrero.

Examinados veintiún expedientes dictaminados por la Comisión Central de Monumentos.

Don Federico Marés da cuenta detallada de su reciente viaje a Rusia y relación sostenida con la Academia de Bellas Artes de Moscú.

Conforme a lo solicitado por el se-

ñor Chueca, se acuerda conceder, con destino al Instituto de España, una copia del *San Jorge* de Donatello.

- Sesión del día 11 de febrero.

Examinados cuarenta y cinco expedientes de dispensa de titulación académica por la Sección de Música.

El Sr. Tesorero informa con detenimiento acerca de la marcha de las obras de la Academia.

- Sesión del día 18 de febrero.

Sobre la pertenencia o no de los señores Académicos a alguna entidad de la Seguridad Social.

Se acuerda fijar como fecha terminal para la presentación de propuestas de Académicos Correspondientes el día 7 de abril.

Se informa sobre el traslado de los restos mortales de D. Fernando Guitarte desde el cementerio de la Almudena a la sepultura familiar en la Sacramental de San Isidro, acto al que había asistido el Secretario General junto con el albacea D. Fermín Melendro.

- Sesión del día 25 de febrero.

Sobre adscripción al Ministerio de Cultura de las Fundaciones de la Academia «Premio del XVII Marqués de Cerralbo» y «Fomento de las industrias artísticas en España (Marqués de Guadalerzas)».

Sobre la XII Conferencia internacional del Consejo Internacional de Museos, que se proyecta celebrar en México del 25 de octubre al 4 de noviembre.

Reunida la Mesa con el arquitecto

Sr. Chueca, el Sr. Tesorero da cuenta brevemente de lo tratado en la misma.

Don Xavier de Salas se refiere a las exposiciones del postimpresionismo en Londres y a la celebrada en Cáceres con la concesión del premio correspondiente a 1979.

Sobre la Academia de Extremadura y nuevo Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

Examinados veintitrés expedientes dictaminados por la Comisión Central de Monumentos.

El Secretario General informa de la reunión celebrada el día 27 por los señores albaceas de D. Fernando Guitarte, anunciando, a la vez, la celebración de Misas gregorianas en sufragio de su alma.

● Sesión del día 10 de marzo.

Reunida en esta fecha la Comisión de Administración.

El Sr. Pérez Comendador se refiere a la reproducción de la fuente de Cibeles con destino a México.

● Sesión del día 17 de marzo.

El Sr. Pérez Comendador recuerda haberse proyectado hace años una exposición de retratos académicos.

● Sesión del día 24 de marzo.

Conformidad de la Academia con las propuestas de la Comisión de Administración acerca de la reforma del Reglamento de la Real Academia de Bellas

Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y creación de la denominada Academia de Extremadura.

● Sesión del día 14 de abril.

Se estima improcedente la publicación de unas tarjetas con dibujos publicitarios de la Lotería Nacional por la manera desacertada con que se habían tratado admirables creaciones de la pintura española.

Examinados catorce expedientes por la Comisión Central de Monumentos, aprobándose las propuestas en la forma indicada por la misma.

Concesión del Premio «Drouant» de la crítica de París a D. Xavier Valls, que obtuvo el premio «Cáceres».

Monseñor Sopena da cuenta del gran éxito alcanzado por la exposición «Gaudí» en París.

● Sesión del día 21 de abril.

Sobre el proyecto de reforma del Reglamento de Régimen Interior de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

● Sesión del día 28 de abril.

Examinados por la Sección de Música de once expedientes de dispensa de titulación académica.

Informa el Sr. Chueca sobre las actividades del Instituto de España.

El Sr. Tesorero informa sobre las gestiones relativas a la herencia de Sánchez Belorado, así como a las iniciadas con el Arzobispado de Madrid sobre los terrenos de Getafe afectos a la Fundación del «Premio Madrigal».

● Sesión del día 5 de mayo.

Examinados diecinueve expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

Se aprueba, a propuesta de la Comisión del Museo, la adquisición de un busto de alabastro atribuido a Merchi.

Ampliado hasta el día 12 de mayo el plazo abierto para completar la documentación de las propuestas de Académicos Correspondientes.

● Sesión del día 12 de mayo.

Reunida la Comisión de Administración, se manifiesta el más expresivo reconocimiento al Sr. Tesorero en relación con la marcha de las obras.

Después de amplio y animado debate, sobre la proyectada construcción del puente sobre el Duero en Soria, se acuerda remitir un escrito al Sr. Ministro de Cultura, expresando la profunda inquietud de la Academia sobre este asunto.

● Sesión del día 19 de mayo.

Se da lectura al escrito enviado al Sr. Ministro de Cultura acerca de la proyectada construcción del puente sobre el Duero en Soria. Se acuerda enviar copia de dicho escrito a la Real Academia de la Historia y al Centro de Estudios Sorianos, remitiendo una nota extractando su contenido.

Sobre el personal del Taller de Vaciados.

A propuesta del Sr. Vassallo Parodi se acuerda reiterar en gestión personal cerca del Ayuntamiento de Madrid la restauración de la estatua de Pérez

Galdós en el Retiro y posible obtención de un vaciado de la fuente de Cibeles aprovechando la circunstancia de la reproducción que se está ejecutando en la actualidad para México.

● Sesión del día 26 de mayo.

Sobre las gestiones relativas a la eventual adquisición de la biblioteca y archivo de D. José Subirá.

Sobre la cuestión de los accesos a Soria, a consecuencia del escrito enviado al Sr. Ministro de Cultura.

Se da cuenta de la visita del Presidente de la República italiana, Sandro Pertini, al Museo y Panteón de Goya.

El arquitecto D. Jesús Guinea y González de Penalba, Correspondiente en Vitoria, informa del escrito que conjuntamente con D. Félix Alfaro Fournier había remitido al Sr. Alcalde de Vitoria sobre la denominada Casa de Napoleón, amenazada de derribo.

En la misma fecha el Sr. Pérez Comendador informa sobre su reciente viaje a Italia, habiendo visitado especialmente la Exposición «Florenia y la Toscana de los Médicis», la Academia Española de Roma y la Academia Nacional de San Lucas.

● Sesión del día 2 de junio.

Sobre la eventual adquisición de la biblioteca y archivo de D. José Subirá.

A propuesta de la Comisión del Museo se acuerda suspender temporalmente el préstamo de obras para toda clase de exposiciones.

● Sesión del día 9 de junio.

Sobre la denominada solución Sur de los accesos a Soria, acordándose contestar al Sr. Ministro.

Examinados trece expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

● Sesión del día 16 de junio.

Recibido el informe trimestral enviado por el Sr. Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Examinados catorce expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

Examinados por la Sección de Música diecisiete expedientes de dispensa de titulación académica.

La Real Academia de la Historia se adhiere al escrito de nuestra Corporación enviado al Sr. Ministro de Cultura sobre los accesos a Soria.

Sobre las gestiones relativas a la adquisición de la biblioteca y archivo de D. José Subirá.

Amplia información del Sr. Tesorero sobre varios extremos de importancia, en particular el establecimiento de un nuevo convenio laboral, estado de las Fundaciones, situación de la cartera de valores de la Academia y marcha de las obras de la casa de la calle de Alcalá.

El Sr. Vassallo Parodi recuerda la situación del Taller de Vaciados y conveniencia de instalarlo adecuadamente en la nueva casa.

● Sesión del día 23 de junio.

Se acuerda pase a examen de la Sección de Arquitectura el memorándum remitido por el Académico Correspondiente D. José María de Mena sobre la grave amenaza que para el Patrimonio

Artístico de Sevilla significa el proyecto de construcción del ferrocarril subterráneo.

Sobre el proyecto de reforma de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona.

Sobre el ejemplar de la documentación existente del Plan Especial de Protección y Conservación de Urbanismo de Conjunto de interés Histórico-Artístico de la villa de Madrid, remitido por la Gerencia Municipal de Urbanismo.

Se acuerda conste en acta el sentimiento de la Academia por el grave percance sufrido recientemente por Don Julio Albi.

● Sesión del día 30 de junio.

Intervención de D. José Hernández Díaz sobre la construcción del ferrocarril subterráneo de Sevilla.

Monseñor Sopena da cuenta de la exposición de la obra gráfica de Picasso celebrada en la Academia de Roma y del homenaje al maestro Godffredo Pettrassi con motivo de su nombramiento de Académico de Honor.

Examinados veintiocho expedientes dictaminados por la Comisión Central de Monumentos.

Sobre el grave estado de conservación del Teatro Romano de Mérida, se acuerda enviar una carta al Sr. Ministro de Cultura exponiéndole la situación.

Recepciones

● Sesión del día 18 de febrero.

Se da cuenta de la carta enviada por D. Pablo Serrano aceptando agradecido la elección de Académico numerario de la Corporación.

Publicación en el *Boletín Oficial del Estado* de la vacante de Académico numerario de la Sección de Música, causada por fallecimiento de D. José Subirá.

- Sesión del día 14 de abril.

Con motivo de la recepción de D. Fernando García Mercadal se acuerda que desde ahora, y restableciendo la costumbre observada anteriormente, sean designados para acompañar al recipiendario el más antiguo y el más moderno de la Sección, en este caso los Sres. Lafuente Ferrari y Domínguez Salazar.

- Sesión pública y solemne el día 20 de abril.

Celebrada Junta extraordinaria y pública en el Salón de Actos de la Real Academia Nacional de Medicina para dar posesión al nuevo Académico de número, D. Fernando García Mercadal, y a quien contesta el Sr. Bravo Sanfelú.

- Sesión del día 21 de abril.

El Sr. Director felicita cordialmente a D. Fernando García Mercadal con motivo de su ingreso, deplorando no haber podido asistir, por ausencia, a su recepción.

El Sr. Domínguez Salazar, en su calidad de Secretario de la Sección de Arquitectura, se congratula por la incorporación del Sr. García Mercadal a la Academia. A ambos contesta con ingeniosas frases el nuevo compañero, agradeciendo la cordial acogida que se le había dispensado en la Academia.

- Sesión del día 23 de junio.

Conforme al turno establecido, se designa a D. Luis Mosquera y a D. Francisco Lozano (sustituido, dada su ausencia, por D. Genaro Lahuerta) para acompañar a D. Eugenio Montes en su recepción.

- Sesión pública y solemne del día 29 de junio.

Celebrada Junta pública y solemne en el Salón de Actos de la Real Academia Española de la Lengua para dar posesión al nuevo Académico de número, D. Eugenio Montes Domínguez, a quien contesta el Sr. Hidalgo de Caviedes.

Donaciones

- Sesión del día 28 de abril.

Don Jorge Dezcallar, Consejero de la Embajada de España en Montevideo, anuncia el envío a la Academia de la documentación donada por D.^a Margarita Morales de los Ríos y de la Cuadra.

- Sesión del día 2 de junio.

Recibida la documentación del arquitecto D. Adolfo Morales de los Ríos, donada a la Academia por su hija Doña Margarita Morales de los Ríos y de la Cuadra.

Recibida la escultura en bronce *Torso femenino*, ofrecida a la Academia por D. Cristino Mallo, se acuerda manifestar a dicho señor la emocionada gratitud de la Academia por tan generosa donación.

Elecciones

- Sesión del día 14 de enero.

Presentación de dos propuestas para cubrir la vacante de Académico de número de la Sección de Escultura—por renuncia de D. Cristino Mallo— a favor de D. Francisco Toledo Sánchez, firmada por los Sres. Pérez Comendador, Hernández Díaz y Chueca; y de D. Pablo Serrano Aguilar, suscrita por los Sres. Salas, Avalos y Lozano, respectivamente.

- Sesión extraordinaria del día 4 de febrero.

Para cubrir la vacante de la Sección de Escultura, causada por renuncia de D. Cristino Mallo, resulta elegido Don Pablo Serrano Aguilar.

- Sesión del día 10 de marzo.

Monseñor Sopena propone la elección de Académico de Honor a favor de Don Godffredo Petrassi. Se acuerda fijar para el día 24 la preceptiva sesión extraordinaria.

- Sesión del día 17 de marzo.

Presentación de dos propuestas para cubrir la vacante del Académico numerario de la Sección de Música D. José Subirá. Una a favor de D. Antonio Fernández-Cid de Temes, firmada por los Sres. Sainz de la Maza, Muñoz Molleda y Segura, y otra a favor del Padre Samuel Rubio, suscrita por los Sres. Lafuente Ferrari, Sopena y Romero de Lecea.

- Sesión del día 24 de marzo.

Se recuerda que el día 28 termina el plazo de presentación de propuestas para cubrir la vacante causada por fallecimiento de D. Benjamín Palencia.

En sesión extraordinaria de esta fecha se elige Académico de Honor a D. Godffredo Petrassi.

- Sesión del día 14 de abril.

Se da cuenta de la única propuesta presentada para la vacante de D. Benjamín Palencia, suscrita por los Sres. Lafuente Ferrari, Mosquera y Segura, a favor de D. Luis García Ochoa.

En sesión extraordinaria de esta fecha, y para cubrir la vacante de la Sección de Música causada por fallecimiento de D. José Subirá, resulta elegido D. Antonio Fernández-Cid de Temes.

- Sesión del día 21 de abril.

Cerrado el plazo para la presentación de propuestas de Académicos Correspondientes, pasan éstas a examen de la Comisión, formada por los Sres. Director, Presidentes de Sección, Censor y Secretario General.

Propuesta presentada a favor de Don Luis García Ochoa, y firmada por los Sres. Lafuente Ferrari, Mosquera y Segura, para cubrir la vacante de D. Benjamín Palencia. Se acuerda fijar la fecha del 5 de mayo para proceder a la votación correspondiente.

- Sesión del día 28 de abril.

Don Antonio Fernández-Cid de Temes agradece y acepta su designación

como miembro numerario de la Academia.

Se prorroga hasta el día 12 de mayo el plazo abierto para completar las propuestas de Académicos Correspondientes.

- Sesión extraordinaria del día 5 de mayo.

En sesión extraordinaria de esta fecha, a fin de cubrir la vacante de la Sección de Pintura causada por fallecimiento de D. Benjamín Palencia y verificado el oportuno escrutinio, resulta elegido D. Luis García Ochoa.

- Sesión del día 19 de mayo.

Entregado por el Académico electo D. Antonio Fernández-Cid el texto de su discurso de ingreso, y ajustándose a lo establecido en el Reglamento, pasa a D. Regino Sainz de la Maza a efectos de preparar la oportuna contestación.

- Sesión extraordinaria del día 19 de mayo.

Celebrada la correspondiente votación, resultan elegidos Académicos Correspondientes en España y en el extranjero los Sres. que se indican a continuación:

En *Avila*, D. José Luis Gutiérrez Robledo, C. en Arte, y D. Armando Ríos

Almarza, Arquitecto.—En *Badajoz*, Don Francisco Pedraja Muñoz, C. en Arte.—En *Burgos*, D. Alberto Cayetano Ibáñez Pérez, C. en Arte, y D. Alberto Bartolomé Arraiza, C. en Arte.—En *Cáceres*, D. Salvador Andrés Ordax, C. en Arte.—En *Córdoba*, D. Alberto Villar Movellán, C. en Arte.—En *Logroño*, D. José Gabriel Moya Valgañón, C. en Arte.—En *Málaga*, D. Rafael Puertas Tricas, C. en Arte.—En *Murcia*, D. Antero García Martínez, C. en Arte.—En *Navarra*, D. José M.^o Yárnoz Orcoyen, Arquitecto.—En *Oviedo*, D. Adolfo Bartolomé, Pintor.—En *Pontevedra*, D. Alfredo García Alén, C. en Arte.—En *Sevilla*, D. Enrique Valdivieso y González, C. en Arte, y D. José Enrique Ayarra Jarné, Músico.—En *Valencia*, D. Ignacio Lafuente Niño, Arquitecto; D. Salvador Seguí Pérez, Músico, y Don Alvaro Gómez Ferrer, Arquitecto.—En *Zaragoza*, D. Regino Borobio Navarro, Arquitecto, y D. Angel Peropadre Muniesa, Arquitecto.

En *Estados Unidos de Norteamérica*, D. Marcial Moreno Pascual, Pintor, y D. Louis G. Redstone, Arquitecto.—En *Inglaterra*, Mr. Brinsley Ford, C. en Arte.—En *Italia*, Luigi Ferrarino, C. en Arte.—En *Rusia*, D. Ilya Glazunov, Pintor.

- Sesión del día 26 de mayo.

Don Godffredo Petrassi agradece y acepta su designación de Académico honorario en Italia.

ACTIVIDADES DE LOS ACADEMICOS NUMERARIOS

XAVIER DE SALAS BOSCH

- 17-I-80. Instituto de España en Londres, "David y Goya".
- 16-IV-80. Museo del Prado, "Mengs y Goya".
- 2-IV-80. Spanish Institute, New York, "La escultura barroca en tiempos de Carlos III".
- *Guía de Goya en Madrid*, Ediciones Orgaz, 120 pp., XXIX láminas en color.
- "Sobre Antonio de Brugada y su posible retrato de Goya", en *Goya*, 1979, núms. 148-150, pp. 216-219.
- "Light on the origins of *Los Caprichos*", en *Burlington Magazine*, XII, 1979, pp. 711-716.
- Premio Cáceres de Pintura. Cáceres, 1980, s. p., 1977. Introducción al Catálogo.

JOSE LUIS DE ARRESE Y MAGRA

El Arte, la Fundación y la Medalla de Honor, Madrid, Fundación Arrese, 1980, 308 páginas.

La lectura de este libro muestra la gran vocación por la Historia y por las Artes de nuestro ilustre compañero, a la vez que presenta a través de sus páginas la fina espiritualidad y el amor desinteresado para con su "Fundación".

Describe con gran galanura la que denomina “casa grande de Corella” y los propósitos culturales de su desinteresada “Fundación”. La descripción de la “casa” es más bien su historia hasta llegar a los Arrese.

A continuación, con entusiasmado detalle, describe el “Catálogo” las numerosísimas y bellas piezas que se conservan con amoroso afán en la “Casa-Museo” y en la “Capilla-Panteón de la Parroquia de San Miguel”.

Para quienes hemos recorrido las variadas salas, salones, bibliotecas (30.000 volúmenes) y estancias del palacio, acompañados con la humana personalidad de Arrese y escuchando sus cálidas explicaciones frente a cualquier documento histórico, obras de Arte o incluso recuerdos personales ya anclados en la reciente Historia de nuestra Patria, comprendemos que la ingente labor de catalogación de sus tesoros haya significado un gran placer estético e incluso en muchas ocasiones humano para él.

La relación es clara y concisa, pero sin olvidar detalle ni la situación de la sala donde están colocados; científicamente está conseguida. Se sucede la descripción de pinturas, sigue la de retablos y luego la de dibujos, continuando con la de grabados. Todas las piezas son de calidad y algunas excepcionales.

La segunda parte de este hermoso libro está dedicado al “Arte Sacro” que encierra el monasterio corellano de la Encarnación, después de describir la historia de la restauración de su bella y recia fábrica.

La riqueza acumulada en este último es impresionante y exquisita la elección de las piezas. Arrese se complace en describir con inusitada vocación las esculturas, tallas, retablos y piezas notables cuidadosamente expuestas y acertadamente iluminadas; solamente los ornamentos llenan tres salas, y piezas dignas de museos de primer orden se encuentran en las distintas salas, claustro e iglesia.

Termina el libro con unos completos índices.

El esfuerzo y cariño del matrimonio Arrese ha sido enorme, continuado y lleno de pasión por el Arte. Asombra la cantidad y calidad de las piezas que describe nuestro compañero, y todas ellas, con su precisa y ordenada distribución, para donarlas a la ciudad de Corella con la denominación de “Fundación Arrese”.

Así esta fundación mereció por unanimidad la concesión de la *Medalla de Honor* de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1979.

L. C. V.

JOSE HERNANDEZ DIAZ

Actividades culturales durante el año 1979:

CONFERENCIAS

Cursillo de siete lecciones sobre "Iconografía Sagrada" (Infancia y vida pública de Jesús). Asociación "Dante Alighieri". En la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Hispalense.

Centenario del escultor Pedro Duque Cornejo y Roldán. Conferencias en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Hispalense; Real Academia Sevillana de Buenas Letras; Catedral de Córdoba; Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela; Museo de la Pasión, Valladolid, y Congreso de Academias Andaluzas, Granada.

Juan Martínez Montañés y sus discípulos. Conferencia en el Consejo General de Cofradías, Sevilla.

Francisco de Ocampo, escultor de imaginería. Conferencia centenaria. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad, Sevilla.

Iconografía mariana andaluza. Centro Albaidar. Sevilla.

Iconografía y arte de la Virgen de Regla. Monasterio de Nuestra Señora de Regla, Chipiona (Cádiz).

El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor. Iconografía y Arte. Congreso de Médicos Escritores. Facultad de Bellas Artes. Universidad. Sevilla.

El ascetismo de Mañara y su exégesis artística. Conferencia centenaria. Real Academia de Bellas Artes. Iglesia de la Caridad. Sevilla.

Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la Catedral de Sevilla. Discurso inaugural del curso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

El retablo mayor de la Catedral. Conferencia al clero sevillano, presidido por el señor Cardenal. Catedral. Sevilla.

VISITAS ARTÍSTICAS

Director de un viaje a Italia, organizado por la "Asociación Dante Alighieri" de Sevilla (cuarenta y cinco personas), con explicación de los monumentos (Roma y alrededores, Orvieto, Florencia, Siena, Fiesole, Pisa, Lucca, Ferrara, Padua, Venecia, Verona y Milán).

PUBLICACIONES

El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757), en "Boletín de Bellas Artes", VII.

Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad. Sevilla.

Juan Martínez Montañés y sus discípulos, en "Boletín" de las Cofradías. Sevilla.

In memoriam: Francisco Murillo Herrera, maestro universitario (1878-1978), en "Boletín de Bellas Artes", VII.

In memoriam: Patricio Peñalver, científico y humanista, en "Boletín" de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

Iconografía mariana en las tierras del Antiguo Reino de Sevilla. Comunicación al Congreso Internacional Mariano de Zaragoza (En prensa).

La escultura andaluza del siglo XVII, para el vol. XXVII de "Summa Artis" (En prensa).

ACTIVIDADES DIVERSAS

Organización de la XXVIII Exposición de Otoño. Sevilla.

Asesor de diversas restauraciones: Virgen de la Macarena, Virgen de Regla y Cristo de la Vera Cruz.

Vocal de la Comisión pro restauración del retablo mayor de la Catedral. Sevilla.

Vocal de la Comisión pro conservación del tesoro artístico de la Catedral. Sevilla.

Vocal de la Sección de Escultura del Instituto de Restauración. Madrid.

Actividades como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes, Comisión de Monumentos y Patronato Universitario.

Director de tesis doctorales y de licenciatura.

Presidente de tribunales de grados de Doctor y de Licenciados. Sevilla.

Presidente de tribunales de oposiciones y concursos de traslados.

CARLOS FERNANDEZ CASADO

1 de octubre de 1979.—Lección inaugural del curso de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona con el tema: "La obra de Gaudí vista desde la arquitectura del ingeniero".

30 de noviembre de 1979.—Conferencia en el Instituto de Ingenieros Civiles sobre el tema: "Puentemas sobre el Ebro en la autopista de Navarra".

21 y 22 de febrero de 1980.—Participación en las mesas redondas de ingenieros y arquitectos españoles y franceses, organizadas por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura y por la Delegación Cultural de la Embajada Francesa con motivo de la Exposición Arquitecturas de Ingenieros, trasladada desde el Centro Pompidou de París.

CRONICA DE LOS ACADEMICOS CORRESPONDIENTES

JUAN BASSEGODA NONELL

La Pedrera de Gaudí, Universidad Politécnica de Barcelona, Barcelona, 1980, 102 páginas.

La fecunda actividad de nuestro Académico correspondiente y Académico numerario de la de San Jorge de Barcelona presenta con este libro una bella monografía sobre la “Casa Milà”, popularmente denominada “La Pedrera”, es decir: “La Cantera”.

El arquitecto y profesor Bassegoda, posiblemente el mejor conocedor de la obra genial de Gaudí, nos expone y analiza en este libro el famoso edificio, que fue la cuarta y última obra proyectada por el mencionado Gaudí en el Paseo de Gracia de Barcelona.

Solamente con los conocimientos de Bassegoda ha sido posible escribir este libro. Reproduce los interesantísimos y desconocidos planos originales y presenta esquemas de su estructura, maquetas y fotografías, una incluso del estado de su construcción en 1907.

Bassegoda estudia con cariño y sistema el proceso de la elaboración del proyecto, incluso refiriendo curiosas anécdotas; analiza y describe la obra con la meticulosidad característica en él; utiliza exhaustivamente la bibliografía, incluso difíciles artículos aparecidos en revistas y periódicos; y, todo ello, acompañado de una excelente selección fotográfica del conjunto del edificio y de multitud de detalles.

No queda un rincón de esta obra de Gaudí sin que la agudeza de Bassegoda se ocupe de él, mostrándonos su juicio artístico, su teoría constructiva y su analogía o relación con otras obras gaudinianas; además de aceptar o rechazar anteriores opiniones. Incluso reproduce caricaturas

y una "versión jocosa" del edificio. En cuanto a bibliografía cita una completa lista de libros y artículos.

Es un libro más de Bassegoda que, como los anteriores estudios suyos sobre Gaudí, serán de obligada consulta para quienes deseen conocer la obra de aquel genial arquitecto catalán.

L. C. V.

JOSE CARDUS LLANAS

Asombra la continuada y entusiasmada labor que realiza nuestro Académico correspondiente en Huesca vulgarizando nuestra arquitectura altoaragonesa.

Durante el primer semestre de este año 1980, y en el *Heraldo de Aragón*, ha publicado los siguientes trabajos: "Quinzano, pueblo pujante de la Sotonera" (6 enero); "Plasencia del Monte, en la Sotonera" (13 enero); "La villa de Aguas, en el Somontano oscense" (20 enero); "Castillo de Tierz" (27 enero); "Castillo de Curbe" (3 febrero); "Barbuñales, en el Somontano de Barbastro" (10 febrero); "Castillo de Al-Tan Wa-Man, el más roquero de la provincia" (24 febrero); "El puente de las Aguas, en Bierge" (2 marzo); "Ermita de San Pedro, en Bierge" (9 marzo); "Bierge, la villa con tres iglesias" (16 marzo); "La presa romana de Abiego" (23 marzo); "Bujaman, a orillas del Guatizalema" (30 marzo); "Ermita de Santa Eulalia en Colungo" (13 abril); "Castillo de Arguis" (4 mayo); "Castillo de Biergue" (11 mayo); "Ermita de Santa Cruz, cerca de Labata" (18 mayo); "El puente romano sobre el río Isuala, en el camino viejo Bierge-Abiego" (25 mayo); "El puente romano de Al-Gar" (15 junio); "Mi fallido intento de visitar Urriales, pueblo abandonado, con dos iglesias" (22 junio).

L. C. V.

GONZALO MORENO ABRIL

Es digna de reseñar la magnífica comunicación, bellamente presentada, de nuestro Correspondiente en Granada D. Gonzalo Moreno Abril, Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y Presidente de "Granada Nuestra".

Su extensa comunicación merece cálidos elogios.

Primeramente resume la labor realizada por "Granada Nuestra" desde su constitución en 4-VIII-61 hasta el 7-VIII-78; y después, en cuatro apartados, muestra su auténtico interés por nuestra riqueza monumental y paisajística, e incluso con noble pasión expone las tareas, esfuerzos y realizaciones conseguidos por la Entidad que preside.

En el primero de los apartados reseña la "Situación, ideas y conclusiones" sobre nuestro patrimonio artístico, en el que demuestra su conocimiento, y expone documentalmente con insistencia la urgente necesidad, por la que todos clamamos, de medidas urgentes para evitar la desaparición de nuestra riqueza monumental.

En el segundo menciona el "abandono urbanístico" que padece Granada y la falta de estudios serios en los planes urbanos de aquella ciudad. Son temas de primordial importancia por los que se esfuerza en analizar buscando las soluciones lógicas y naturales.

Acerca de los problemas de Albaicín, Sacromonte y Los Mártires dedica el tercer apartado, lleno de sugerencias, acertadas críticas y posibles soluciones; alertando, al mismo tiempo, de los peligros devastadores que sufren.

El cuarto apartado lo inicia con su bello trabajo titulado "Sobre nuestro paisaje", y lo continúa con los sucesivos atentados que sufre la encantadora naturaleza de su privilegiada tierra.

Cada uno de los cuatro apartados comprenden teorías humanísticas, hechos documentados y posibles soluciones. Y a través de todos ellos se trasluce el dolor, que muchos compartimos, ante el abandono creciente

de nuestro patrimonio monumental y la impotencia para remediar la degradación paulatina de nuestros paisajes y riquezas naturales.

Pero junto a estas lamentaciones aparece una labor constante y tenaz, con eficacia y con frutos, del Presidente de "Granada Nuestra".

L. C. V.

MANUEL RODRIGUEZ-BUZON CALLE

Algunas de las actividades desarrolladas durante el curso 1979-80:

Como Director del Museo de Arte Sacro de la Colegiata de Osuna.— Terminó la restauración de dos tablas pertenecientes al Panteón de los Duques de Osuna (Colegiata), llevada a cabo por el profesor Arquillo. Una de las tablas está firmada por Esturmio, el año 1555, y la otra por Gerald Wytvel. Finalizados estos trabajos se ha encomendado al mismo restaurador una pintura de *El Caballero de Arpino* que se encontraba en la iglesia de la Compañía en estado casi irreversible y que en su día será colocada en el Museo de la Colegiata.

De gran interés han sido los trabajos llevados a cabo para la restauración del gran órgano de la Colegiata, realizado el año 1872 por José Antonio Morón, que se encontraba en trance de desaparición. Se ha llevado a cabo la labor de carpintería, dorado completo del mueble y restauración del mecanismo. Actualmente el instrumento está pendiente de colocación.

El Museo de Arte Sacro de la Colegiata ha sido dotado de un moderno sistema de seguridad, intensificada en los cinco cuadros de José de Ribera. El sistema está dotado de emisora en conexión con la Policía.

En el capítulo de publicaciones destaquemos el *Catálogo de la Orfebrería de la Colegiata de Osuna*, realizado por María Jesús Sanz, y un tríptico escrito sobre dicho templo por Manuel Rodríguez-Buzón Calle, que ofrece los resultados, inéditos hasta el momento, de una larga investiga-

ción realizada en el archivo de la Colegiata, ordenado y catalogado el año 1974.

En el pasado marzo se desarrolló en la Colegiata, bajo la dirección del señor Rodríguez-Buzón, la II Decena de Música Sacra, en la que intervinieron, junto a los musicólogos Tomás Marco, Sánchez Pedrote, Andrés Pardo e Ismael Fernández de la Cuesta, importantes conjuntos instrumentales nacionales y extranjeros. En esta Decena se planteó el tema de la recuperación de la música religiosa.

Como Director de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros.—Dentro de una programación muy extensa, puede destacarse, por una mayor intervención personal, el Curso de Canto Gregoriano, dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta; Centenario del Padre Soler, ciclo de conciertos celebrados en la iglesia de la Santa Caridad, y el programa de iniciación musical dirigido a los niños. En el campo de las artes plásticas, el señor Rodríguez-Buzón, como miembro del Comité Organizador, interviene en el desarrollo de la exposición “La pintura sevillana en la época de los Duques de Montpensier”, presentada en los Reales Alcázares. Puede ser destacable la exposición de fanales y vitrinas instalada en el convento de Santa Inés. Cursos que han tenido una gran audiencia han sido los siguientes: “Planes de Conservación de Conjuntos Histórico-Artísticos”, “Conservación de Conjuntos Históricos”, “Conservación de la Arquitectura Contemporánea” y la dedicada a conmemorar el centenario de la exposición ibero-americana. Todos estos cursos han sido desarrollados por eminentes especialistas.

JOSE MARIA DE MENA

Labor del Académico correspondiente en Sevilla:

Publicaciones.—*Historia de Sevilla*, 4.^a edición, 384 páginas de texto y 12 de grabados. Editorial Católica Sevillana, 1979. *Sevilla en color*, ediciones en inglés, francés y alemán, 96 páginas con fotografías en color

en todas ellas reproduciendo monumentos artísticos y obras de arte de Sevilla. León, Editorial Everest, 1979.

Artículos.—Sobre temas históricos y artísticos, en la revista de *Feria y Fiestas* de la villa de Dos Hermanas, editada por el Ayuntamiento. Dos Hermanas (Sevilla), 1979.

Conferencias.—En la Hermandad de la Esperanza de la Macarena sobre “Curiosidades históricas y artísticas del barrio de la Macarena”, el día 14 de noviembre de 1979; Conferencia en el Círculo Cultural “Nueva Acrópolis” sobre “Historia de la ciudad y su desarrollo urbano”, el día 12 de diciembre de 1979, y Conferencia en la plaza Santa Cruz sobre “Historia del barrio de Santa Cruz”, conferencia organizada por la Asociación de Amigos del Barrio de Santa Cruz, el día 23 de diciembre de 1979, seguida de recorrido explicativo del barrio.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

Durante el año 1979 nuestro Académico correspondiente en Sevilla ha realizado, entre otras, las siguientes actividades:

Cursillo monográfico de doctorado sobre “Vivaldi en su centenario” (febrero-mayo).

Tres conferencias-conciertos sobre “El Padre Soler y la música del siglo XVIII español”:

Curso para extranjeros de Cádiz. Ilustrada por María Luisa Cortada, clave (agosto).

Curso para extranjeros de Sevilla. Ilustrada por Angeles Rentería, piano (septiembre).

Caja de Ahorros de San Fernando de Sevilla. Ilustrada por Pilar Bilbao (octubre).

Conferencia-concierto sobre "El manierismo musical español". Curso de extranjeros de Cádiz. Ilustrada por el Coro de la Universidad de Sevilla (agosto).

Cinco disertaciones-comentarios para Radio Nacional de España ("Miércoles de Radio Nacional") (octubre).

Cursillo monográfico de doctorado sobre "El Padre Soler y su tiempo" (octubre-diciembre).

Cursillo monográfico del I. C. E. sobre "La enseñanza de la Historia de la Música en el Bachillerato" (noviembre).

RAMON TORRES MARTIN

Ha sido intensa la labor de nuestro Académico correspondiente en Sevilla. Citamos sus actividades culturales en:

Nombramientos.—Secretario de la Sección de Bellas Artes del Excelentísimo Ateneo Hispalense.

Secretario Accidental de la Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos de Sevilla.

Presidente de la I Feria de Antigüedades, Numismática y Filatelia de Sevilla (abril 1979).

Viajes.—A Inglaterra, Dinamarca, Holanda y Bélgica.

Publicaciones.—Libro:

Blas de Ledesma y el bodegón español (Madrid, 1979).

Artículos en periódicos:

"La Magdalena, una pintura inédita de Murillo", en el diario *El Correo de Andalucía* de 24 de enero de 1979.

"Una gaditana dona un Zurbarán al Museo de Bellas Artes de Sevilla", en el diario *El Correo de Andalucía* de 14 de mayo de 1979.

“Aparece en Madrid una pintura atribuida a Murillo”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 19 de mayo de 1979.

“Dos interpretaciones de Hohenleiter de la Semana Santa”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 13 de abril de 1979.

“Aparece un cuadro firmado por Cornelio Schultz”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 15 de marzo de 1979.

“Una pintura de Zurbarán que estaba atribuida a otro pintor”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 4 de enero de 1979.

“Homenaje al escultor sevillano Pedro Duque Cornejo”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 18 de agosto de 1979.

“Eduardo Cano, pintor y defensor del patrimonio artístico de Sevilla”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 19 de septiembre de 1979.

“La obra escultórica de Vassallo”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 8 de noviembre de 1979.

“Santiago Martínez y la luminosidad sorollesca”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 15 de noviembre de 1979.

“El nuevo realismo y la escuela sevillana”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 24 de noviembre de 1979.

“Aparece en Londres un cuadro perdido de Zurbarán”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 6 de diciembre de 1979.

“La pintura en la época de los Duques de Montpensier”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 8 de diciembre de 1979.

“Una original visión sevillana del pintor inglés Lewis”, en el diario *El Correo de Andalucía* de 13 de diciembre de 1979.

Catálogos de exposiciones:

Presentación del catálogo de la exposición de esculturas de “Kosiam Kosmo”, en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid. Noviembre 1979.

Presentación del catálogo de la exposición antológica de “Félix La-cárcel”, en el Excmo. Ateneo de Sevilla. Diciembre 1979.

Presentación del catálogo de la exposición "Los años treinta en la obra de Lámbarri", en la Galería de Arte Magdalena Mesa de Sevilla. Marzo 1979.

Conferencia.—Intervención en la presentación por el profesor D. José Hernández Díaz del libro *Blas de Ledesma y el bodegón español* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

MANUEL PELLICER CATALAN

Sus actividades culturales en 1979 han sido las siguientes:

Publicaciones.—*La prehistoria de Andalucía Occidental como función geográfica*, XV Cong. Nac. Arq., Lugo, 1977; Zaragoza, 1979, 25-30.

(Con Menanteau, L., y Rouillard, P.) *Para una localización de colonias fénicas en las costas ibéricas. El Cerro del Prado. Habis 8*, Sevilla, 1977 (publicada en 1979), 217-252.

Tipología y cronología de las ánforas prerromanas del Guadalquivir, según el Cerro Macareno (Sevilla). Habis 9, Sevilla, 1978 (publicado en 1979).

Congresos.—Ponente en el "Internationales Symposium: Die Phönizische Expansion im Westlichen Mittelmeerraum", Köln (Alemania Federal), abril 1979, sobre el tema: "Las cerámicas del mundo fenicio en el Bajo Guadalquivir: Evolución y cronología, según el Cerro Macareno".

Ponente en la "I.^a Mesa Redonda sobre a pre e a protohistoria do Sudoeste Peninsular" sobre el tema: "El tránsito del bronce final al hierro en el Cerro Macareno (Sevilla)". Setubal (Portugal), mayo 1979.

Participante al "1.^o Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici", Roma, noviembre 1979, con la comunicación: "Los yacimientos orientalizantes del Bajo Guadalquivir".

Conferencias.—Ciclo de seis conferencias sobre “Itálica” en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla, mayo de 1979.

Excavaciones.—Murallas, cisternas y acrópolis de Itálica (ibero-púnico-romano).

Cueva de Santiago de Cazalla de la Sierra (Sevilla) (neolítico-calcolítico).

Cueva de Nerja (Málaga) (epipaleolítico-neolítico-calcolítico).

Nombramientos.—Consejero Provincial de Cultura. Sevilla, 21 de marzo de 1979.

Honores.—Presidente de la Sesión sobre “Fenicios en Occidente” en el “1.º Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici”, Roma, noviembre de 1979.

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

Sus actividades durante el año 1979, a más de sus tareas ordinarias al frente de su Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, llevó a cabo las siguientes de carácter extraordinario:

Cursillos.—Monográfico del doctorado sobre “La escultura sevillana de 1850 a 1950”.

Uno cuatrimestral de “Arte español moderno y contemporáneo” a los alumnos extranjeros de la Universidad de Sevilla.

Un ciclo de dos lecciones sobre “La escultura bajoandaluza de los siglos XIX y XX” en el Curso de Verano de la Universidad de Sevilla en Cádiz.

Un ciclo de tres lecciones sobre “Arte español en el siglo XVI” en el Curso de Otoño para extranjeros de la Universidad de Sevilla.

Conferencias.—“La Inmaculada en el Arte español”, en Málaga.

“La evolución urbana de Sevilla”, en el Colegio de Peritos Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.

“Un paseo por la Historia de Sevilla”, en la Residencia de Estudiantes de San Telmo de Sevilla.

“La imaginería procesional sevillana de los siglos XIX y XX”, en la Cátedra “Bueno Monreal” del Consejo de Cofradías de Sevilla.

Discursos.—Contestó al de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría del Numerario D. Antonio Gavira Alba.

Publicaciones.—“Semblanzas del escultor Lorenzo Coullaut Valera”, en el *Boletín de Bellas Artes* de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

“Un posible Esquivel en la parroquia de la Concepción de La Laguna”, en *Archivo Hispalense*.

“La imaginería sevillana en los siglos XIX y XX”, en el *Boletín* de las Cofradías de Sevilla.

Congresos.—Asistió al celebrado en Granada por las Academias de la región andaluza, y al que presentó una comunicación titulada: “Ceán Bermúdez y la Escuela de Bellas Artes de Cádiz”, y al de Estudios Extremeños celebrado en Badajoz.

Condecoraciones.—Le fue concedida la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito de Italia por el Gobierno de dicha nación.

FERNANDO DICENTA DE VERA

Por su interés reproducimos de nuestro Académico correspondiente la siguiente comunicación: “Algunas impresiones sobre la Valencia artística en el año 1979, cuyo texto es el siguiente:

No aspiran estas notas, incompletas, sino a reflejar algunas impresiones personales de la Valencia de 1979, vistas en parte por un setentón,

y relativas a las Bellas Artes, que ofrezco a la alta consideración de esa Real Academia de San Fernando.

Arquitectura.—Hace más de tres décadas está sometida Valencia a una serie incesante de transformaciones un tanto desafortunadas, habiéndose llegado a la casi renovación total de algunas calles, como la de Colón, que representaban toda una época y estilo en sus edificaciones en lo ateniense a proporciones, estilos decimonónicos, grandes patios, pisos, balcones de hierro..., quedando sólo por salvar —y debía lograrse— los números 13, 15, 25 y 80. Los almacenes de El Corte Inglés y de Ademar-Marcos, las Galerías Preciados, han venido a completar la casi absoluta desaparición de un conjunto ciudadano que fue durante cerca de un siglo el más amplio y señorial de la burguesía progresista de la gran ciudad moderna valenciana.

Resumiendo la enorme mutación arquitectónica, destacaremos, entre los edificios de los números impares aún subsistentes, el 13, con balcones de hierro, con miradores, añadidos luego, y persianas, placas decorativas de cerámica Nolla, horizontales o verticales, tres plantas y desvanes con sus ventanitas, construcción del último tercio del pasado siglo bien equilibrada, con amplio patio para carruajes, con gran puerta adintelada, en total contraste con la recién construida —número 11— funcional y bancaria.

Su vecina, número 15, la juzgamos estéticamente, dentro del estilo ecléctico que imperaba en aquellos tiempos, como la más bella de las que restan en dicha vía, antes adornada con frondosos álamos y hoy con raquíticos naranjos bordes. Su fachada, armónica, es un buen ejemplo de dicho estilo ecléctico, asociador de otros varios, propio de aquellas décadas finiseculares, con aspecto excelente, bien conservada, amplios balcones de hierro, remate superior artísticamente enrejado, pilastras gigantes capiteles corintios, modillones, arcos de medio punto clasicistas, persianas y guarda persianas, equilibradas proporciones, con partes de ladrillo rojo visto y otras imitando a piedra. Su señorial patio daba paso a los carruajes y caballerías, que en la parte interior tenían sus cuadras, como muchas de las mansiones de tales calendas, en las que solía ocupar el piso prin-

cipal el propietario. A su lado izquierdo (número 17) se ha levantado un edificio de clara contemporaneidad racional.

Lo que presento a la consideración del que leyere representa el chaflán de la calle de Colón con la de Lauria y lleva el número 25, siendo obra del año 1869, del maestro Lucas García, típico ejemplar de la burguesa edificación por pisos, de sabor ecléctico romántico, anterior a la arquitectura modernista del futuro ensanche. Casa por pisos como las precedentes, con elementos ornamentales tomados del lenguaje neoclásico, por la profusión de dichos elementos y su estudiada disposición, la convierten en muestra muy interesante de cómo la eclosión del exótico premodernismo se va apoderando a través de esta arquitectura de gusto de fin de siglo (Números 3 y 4, bien claros y significativos).

De la casa número 80 (Cámara Oficial de la Propiedad Urbana), más moderna que las anteriores. En la primera se perciben, en pleno invierno, plátanos, carros, tranvías de caballos, suelo no pavimentado de comienzos de este siglo, con la Gota de Leche, Casa de Socorro y Cuartel de Intendencia —todo desaparecido— en la plaza del Picadero. La segunda, complementaria por el gran contraste, es del estado actual del edificio, bien conservado, obra del arquitecto Francisco Almenar Quinzá, de estilo europeísta, tipo francés, con torreón en la esquina. Se abandona ya, sin exceso decorativo en la fachada, el modernismo en boga, acometiendo un neoclasicismo muy propio de sociedades de tipo señorial, pero dando cierta prioridad a la parte funcional y útil.

Otra impresionante oposición entre lo antiguo y modernísimo es la que se observa entre la vieja plaza del Picadero (números 7 y 8), ahora del Pintor Pinazo, con el monumento a Cervantes de Mariano Benlliure (1905), un solitario ciclista y un tranvía de caballos más todos los edificios ya inexistentes, y la vista actual, desde el punto de vista parejo, con autobuses, semáforos, automóviles y un fondo lejano que ya no es, como antes, una parte pequeña de la plaza de toros, sino dos edificios altos y muy actuales.

Para completar esta ligera nota sobre esta rotunda transformación de tan importante vía pública valenciana las fotografías n.^{os} 9 y 10 nos mues-

tran el inicio de la misma, por la izquierda, desde el actual Passeig de Ruzafa hasta Pascual y Gnis, donde se hallaba la Cristalería Prat, con sus espejos deformantes, cóncavos y convexos, precedida por la farmacia Brugger, la salida del Teatro Ruzafa y la Nueva Torera (restaurante y pensión), conjunto que ha quedado reducido a sólo tres grandes construcciones; así como el final presente de la misma calle al terminar en la plaza del Marqués de Estella, viéndose la parte lateral derecha de la reconstituida Puerta del Real, con relieves del escultor valenciano Vicente Navarro, fallecido en 1978. Dicha plaza está, hacia el río Turia, completamente renovada, con escaso acierto, y sólo restan tres o cuatro solares en la calle aludida para edificar casas acaso en consonancia, lamentablemente, con la gigantesca que se divisa al fondo de quince pisos, allí donde estaba el elegante cuartel de Artillería antaño, y no lejos del desangelado, frío y liso rascacielos destinado a juzgados, completando tanta actualísima tropelía estética, casi frontero al neoclásico, noble y señorial Palacio de Justicia, antigua aduana, con esculturas de Ignacio Vergara.

De estas graves demoliciones se ha salvado, por ahora, la calle de la Paz, creada a comienzos de este siglo y que ha sido durante tantas décadas la arteria más comercial y aristocrática, armónica en su estilo modernista y con tres o cuatro edificios notables de este tipo, de influencia catalana, que deben respetarse como el conjunto tan valorado con la perspectiva de la hermosa y barroca torre de Santa Catalina, una de las más notables del Reino. La calle de San Vicente, tan próxima, ya ha sufrido modificaciones deformalizadoras, sobre todo al final, frente a la iglesia de San Agustín, dejando de conservar su carácter primitivo, como sucede, en parte, con la plaza del País Valenciá (antes Caudillo), en la que se intenta la reconstrucción, salvando sus fachadas, de dos edificios modernistas en la línea del Ateneo Mercantil y de la Casa de Correos y Telégrafos.

Han sido y son las entidades bancarias, de seguros, grandes almacenes y salas cinematográficas las que más han proliferado cambiando la fisonomía del centro de la ciudad. Así la calle del Pintor Sorolla ya no posee casi mansión alguna de las antiguas, albergando cerca de una docena de bancos, si bien el de la Banca Urquijo, caso singular, ha respetado la fa-

chada y parte del interior de un palacio señorial dieciochesco instalando dentro un verdadero museo, compatible con las oficinas. Un lamentable edificio novedoso es el de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, de color achocolatado y sin gracia, enorme, que ha venido a dar la puntilla a aquella aglomeración bancaria en que se salvaban, en cierto modo, los bancos de Valencia, España, Exterior, Bilbao, Español de Crédito y algunos más. Otra reciente salvación en este año 1979 ha sido la del Bankinter, reconstrucción inteligente de un noble edificio haciendo perdurar lo mejor del mismo. Acierto máximo, donde se encontraba la Cámara Oficial de Comercio (Pintor Sorolla, 24).

La plaza de Tetuán, una de las más atractivas de Valencia, con el antiguo convento de Santo Domingo, de portada renacentista dibujada por Felipe II, en constante reparación, junto al discreto edificio de la Capitanía General y frente a los palacios del Marqués de Montortal, en buen estado, y el semiarruinado de los Cervellón, ha visto transformado su ámbito por altísimas construcciones modernas de pisos, una del arquitecto Fisac, que, aunque en sí reúne indudables valores estéticos de vanguardia, en su escueto actualismo esquemático contrasta con los de su entorno, si bien se ha logrado que un anchísimo edificio que ocupa los números 17, 18 y 19 no sea totalmente derribado, respetándose su vieja fachada como su altura y dimensiones. En cambio sobre el terreno en que estaba enclavado un gracioso y pequeño palacete neoclásico, en el arranque del paseo de la Ciudadela, acaba de construirse una desgarrada casa de pisos no demasiado elevada, pero de un gusto y color —ladrillos— rematadamente rechazable, precisamente junto al magnífico Puente del Real, del siglo XVI, con sus casilicios tan graciosos, con esculturas de Carmelo Vicent e Ignacio Pinazo (San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir), del antiguo cauce del Turia. Respecto del Palacio de Cervellón, ya aludido, habría que interponer la máxima influencia para que se procediese a su recuperación de la propiedad particular y reconstruirlo para que sirviera como museo o palacio de Bellas Artes. Albergó a reyes y altas jerarquías, y su fachada y torrecilla armonizarían con lo mejor que subsiste en la plaza de Tetuán,

enriquecida últimamente con una pétreo estatua de San Vicente Ferrer de estilo dieciochesco neoclásico.

En la Alameda debería repararse el mal estado de conservación de sus antiguas fuentes, y de las dos torrecillas de lindos tejadillos, ricas en escudos pétreos, y de la progresiva destrucción, por el paso del tiempo y la mala calidad de la materia, de un maravilloso bajo relieve del escultor José Capuz Mamano en la parte posterior del monumento al doctor Moliner, acaso el mejor de Valencia junto al del Marqués de Campo, de Mariano Benlliure, hoy adornados con fuentes.

La amplia calle de Guillén de Castro, de Blanquerías, Conde de Trénor y Pintor López, en la vieja ronda, donde estuvo parte de la muralla última y tuvieron sus estudios artistas famosos, se derriban caserones de poco valor arquitectónico, reemplazándose por altas construcciones más o menos acertadas, como la de la casa Kolster; lo que cabe solicitar es que las Torres de Serranos, como las de Cuarte, queden resguardadas en sus perspectivas, bien aisladas y con adecuados jardines a su alrededor. En cuanto a lo que va renovándose hay que desear que lo nuevo no oculte absolutamente las torres, campanarios, cúpulas, palomares y remates interesantes que antiguamente, y todavía no hace más de medio siglo, permitían ver lo más sobresaliente de la antigua ciudad valentina desde la orilla izquierda del Guadalaviar, donde está San Pío V, como algo realmente bello que encendía de entusiasmo a visitantes románticos como Víctor Hugo.

Entre otras cosas preocupa la terminación de la plaza de Zaragoza, antes de la Reina, detenida hace lustros y que parecía bien orientada, así como el edificio que se construya en la plaza de la Virgen, ornada por una fuente en homenaje al río Turia y a sus acequias de Silvestre de Edeta, y por un bronceo, sobrio y apropiado busto del canónigo Liñán, creación del escultor valenciano José Esteve Edo, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Académico de la de San Carlos.

Pintura.—Casi sin solución de continuidad se han visto en el Museo Provincial exposiciones itinerantes de Marceliano Santamaría, Soledad Se-

villa, "Underwaser", "Seis grabadores noruegos", "Grabado chino contemporáneo", Miguel Marcos y Angel Bados Iparraguirre. En cuanto a las organizadas en el Ayuntamiento hay que resaltar las antológicas de los académicos pintores Enrique Ginesta, fallecido, y Gabriel Esteve; tres colectivas de "Pintores valencianos en París", "Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés", colectiva de alumnos de Bellas Artes; "Antiimperialista"; de Fotografías y Foto Club Náutico, más la de "L'Eixam", última.

Pero lógicamente en el casi medio centenar de salas y galerías mercantiles, de las cuales sólo hay una de cada docena realmente bien dirigidas (Theo, Niké, Punto, Valle Ortí, Temps, Val i Trenta, Ars, Estil...), no es posible mencionar ni la tercera parte de muestras interesantes y de clara calidad. Han sobresalido la doble exposición antológica del pintor Lozano, en Theo y Estil; la de Pedro de Valencia, como la venta de un libro impar en torno a Genaro Lahuerta y otro sobre el citado Lozano de Puche. Asimismo las de Ernesto Furió (acuarelas magníficas), varias del arte naif (hermanos Borrás, Rosario, Estrada, Angulo, Carrascal, Fernando, Rosario), el godellense Rodríguez Bronchú, Estellés, Bolumar, Vidal-Serrulla, Peris Aragó, Cámara, Antonia Mir, Progreso, Lucio Muñoz, Anzo... y otras muy concurridas del llamado maestro Palmero, Ortí, Alegre Cremades, Castellano, Montañana, Hernández Calatayud, Mir Belenguer, Colom, Miquel Vicent, Marco, Espert, Palomar, Fonet. Algunas han optado por inaugurar la temporada de otoño rindiendo justo tributo a pintores desaparecidos, muertos en este siglo (Ricardo Verde, Porcar, Durbán, Manolo Gil), o a escuelas como el expresionismo, autorretratos, pintores de figura, paisajistas (Caneja, Lozano, M. Novillo, Palencia, Rondela, Valls, Viñes...), pintores abstractos o cubistas, consagrándose alguna a artista tan fino como Ramón Gaya, de la generación del 27. El Círculo de Bellas Artes no ha cesado su actividad exposicionista y de sus zocos más clase de dibujo, y en el Ateneo Mercantil prevalecieron, entre otras, la del XXV Salón de Otoño con la antológica de premios anteriores con nombres tan relevantes como Albalat, Michavila, Soria, Montañana,

Gil, Quero, Borrás..., llamando la atención, por lo novedosa y sugerente, la de Holografía, muy visitada.

Escultura.—Por el creciente gamberrismo seguimos siendo víctimas, como en el propio Madrid, de mutilaciones, pintadas y robos de obras de arte, especialmente escultóricas. Una de las dañadas es la de José Ortells, en el Puente del Mar; otra, con brazos y manos, la que representa a una Flora dieciochesca, en la Alameda, como varias en la Glorieta; hay insultantes pintadas en una estatua de Ponzanelli en el Puente de la Trinidad; están a la orden del día más decenas de estas estúpidas pintadas —políticas o no— en la Catedral, en el Miguelete, la Virgen, el Temple, nobles muros de iglesias, conventos, casas nobles, puentes antiguos, muros del viejo Turia (fábrica de Murs i Valls) y hasta en edificios recién construidos y acabados.

Se ha aprobado un proyecto de monumento a Blasco Ibáñez, no muy feliz pero grandioso, que me hace temer no se realizará en varios años, ignorándose los escultores que habrán de intervenir. El escultor Esteve Edo, Académico de San Carlos, ha esculpido un medallón en relieve, redondo, para colocar en la avenida de Blasco Ibáñez, siendo asimismo de su minerva y manos el busto en bronce, ya inaugurado, del poeta Badenes, *Mestre en Gay y Saber de la Renaixensa*, cuyas obras se van a publicar. Con ello quedan enriquecidos escultóricamente los Jardines del Real, museo de escultura al aire libre, con seis obras del citado José Esteve Edo, dos de su maestro José Capuz y otras de Arnal, Vicent, Julio Benlloch, Cabrelles, y un busto retrato del Padre Fullana, del amateur Orellano, sin gran valor estético, pero discreto por su parecido expresionista caracterizador del famoso gramático y hombre de letras, Académico de la Real Academia de la Lengua.

Como pérdida mayor, además de la del escultor Luis Mora Cirujeda, hay que destacar la de Victoriano Gómez, "Victor-Hino", de Azuévar (Castellón), con obras sobresalientes en nuestra ciudad, que le valieron para ser nombrado Académico hace unos años, dentro de una línea figurativa clasicista, y del cual me he ocupado, en páginas en huecograbado

de las *Provincias*, en varios artículos, como del olvidado artista plástico valenciano Alfredo Just Gimeno, muerto en el destierro.

En la Real Academia de San Carlos di una conferencia, con proyección de diapositivas, sobre la escultura valenciana desde Benlliure hasta nuestros días, como Académico correspondiente. También entre las bajas lamentables en el arte cerámico hay que anotar la de Antonio Bosch Hernández, Director que fue de la Escuela de Cerámica de Manises, y muy amigo de D. Manuel González Martí, su fundador. Como ensayo feliz, veraniego, he de destacar el “empaquetamiento” de una escultura geométrica (*Proa al viento*) de Antonio Sacramento, en las Villas de Benicásim, dirigida por el Académico correspondiente de San Carlos y San Fernando Rodríguez Culebras, Canónigo de Segorbe.

Se han multiplicado las exposiciones de nuestros artistas escultóricos en las más diversas salas valencianas, lo que no era frecuente antes, en que predominaban las pictóricas, y hubo una excelente en Nikè con obras de Benlliure, Capuz, Esteve Edo, Alfonso, Blanco, Vicent, Carrilero, Nassio, Ciriaco, Silvestre de Edeta, Fulgencio, Pérez Contel, Ramón de Soto y Bolinches. En otras galerías también se ha rendido culto a dicho arte, con muestras foráneas desde Gargallo, Huguet y Lobo hasta Giacometti, Maillol y Rodin. Recordamos también tres personales de Manolo Rodríguez, de Navajas y la más importante y antológica del escultor de Rubielos de Mora José Gonzalvo, con algunos retratos gigantescos en hierro en la Feria del Metal.

De todos modos es evidente que en Valencia, como en Madrid, se sigue precisando un museo de escultura, ya que hay más de un centenar de producciones importantes casi invisibles, casi todas regionales, excepto tres de Inurria, en el Museo Provincial, en el que sólo están bien representados Benlliure, Capuz, Pinazo y los Vicent. Se impone un especial museo que recogiera a los más modernos, como Sempere, Alfaro, Sacramento, Nassio, Anzo, y otros no figurativos.

Es totalmente vergonzante, lamentabilísimo, que el Museo Benlliure, creado hace lustros, no se haya abierto al público por distintas razones y carencia de ayudas. Pertenece al Ayuntamiento y del mismo sólo puede

verse el rótulo engañoso y la fachada de la casa, con jardín tan delicioso, víctima aquélla de las termitas y sujeta a obras que nunca terminan. Esta casa-museo—como la de los Pinazo en Burjasot—debía mostrar obras de todos los Benlliure, sin olvidar la del escultor, para lo que pudieran pasarse a materia definitiva más de una docena de sus obras hoy en escayola o barro cocido. Una pena que suscita toda clase de protestas, pues en las guías se sigue recomendando al turista una visita imposible.

Música.—Imposible, en breves líneas, sintetizar el movimiento musical en ciudad y provincia bajo la advocación de los Tárrega, Giner, Serrano, Esplá, Chavarri, Palau. Concierto por todas partes (Principal, Princesa, Lonja, Jardines del Real y los mejores los organizados en Liria) y la serie de las óperas organizadas por la AVAO en dos turnos. Actuaciones personales del tenor Alfredo Kraus, de la Caballé y José María Carreras. Festivales de la guitarra, en Benicásim, dirigidos por Leopoldo Querol. Ballet de Antonio Gades. Exitos de la Compañía de Opera de Kiev con *Khovantchina*, de Moussorgsky; *La dame de pique*, de Tchaikowski, y *Katerine Ismailowa*, de Shostakovitch. Triste pérdida la de Lauri Volpi, que vivía en su villa de Godella desde hace años siempre abierto a toda inquietud artística. Vida normal del Conservatorio, ya centenario, y de la Sociedad Filarmónica, sin olvidar las audiciones de solistas, tríos, coros, organizadas por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, en varias iglesias, como Santa Catalina, en el Museo de San Pío, en el de Cerámica y Artes Suntuarias de González Martí. La Orquesta Municipal ha dado sus acostumbrados conciertos, asimismo como el pianista valenciano Querol, por toda España, siendo digna de evocación dolorosa la muerte del compositor Asencio, esposo de la artista Matilde Salvador, autora de la ópera en valenciano *Vinatea*.

Conferencias.—En la Real Academia de San Carlos, la aludida inaugural mía; la de Leopoldo Querol sobre Lauri Volpi, con lectura del discurso preparado por el excepcional tenor; la de Llobregat Conesa en torno a las pinturas de Altamira y Parpalló, con intervención de otros oradores,

y las palabras atinadas del Presidente D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, conmemorándose el centenario de Juan de Juanes.

También en el Ateneo Mercantil José Albi Fita disertó sobre la citada conmemoración, actuando después el profesor Lafuente Ferrari ("Lo femenino en la pintura de Goya"). Como divulgador de la pintura hemos de citar a Luis Martínez Richart, que, proyectando diapositivas y con fondos musicales adecuados, se sigue ocupando de pintores valencianos y temas como los niños en la pintura, navidades, Beethoven, etc.

Garín Ortiz de Taranco, con su autoridad bien ganada, ilustró sobre el arte valenciano tanto en el Centro Cultural de los Ejércitos como en Aulas de la Tercera Edad (C. E. M.) con abundante proyección de diapositivas.

Publicaciones.—Comenzó la revista *Cimal* su vida, que deseamos dilatada. Tras de los libros de Miguel Angel Catalá Gorgués, Secretario de la Academia de San Carlos, y de Manuel Muñoz Ibáñez, titulados respectivamente *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos (1878-1978)* y *La pintura contemporánea del País valenciano, 1900-1977*, hay que resaltar el volumen densísimo, bien presentado, de Felipe María Garín Ortiz de Taranco *Historia del arte de Valencia*, y la erudita obra en tres tomos *Joan de Joanes y su círculo artístico*, de José Albi Fita, realmente exhaustiva.

El *Archivo de Arte Valenciano* ha publicado su número único de 1978 (año XLLX) con trabajos y colaboraciones de Garín Ortiz de Taranco, Cort, Rodríguez Culebras, Oñate, García Saiz, Zabala, Alejos Morán, Aldana, Fernández, Valverde, Catalá Gorgués, Pavel Stepanec, Espinós, Benito Domenech, Báguena Soler y su cronista Taullet.

En la prensa diaria se han publicado innumerables escritos de tipo cultural y artístico-críticos de Garín Ortiz de Taranco, Adolfo de Azcárraga, Eduardo López Chavarri, Carlos Sentí Esteve, Rafael Alfaro, María Antonia Olmedo...

Por último, al terminar el año se ha editado el libro *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, por el polifacético Eduardo López Chavarri Andújar, autor también de *Cien años de música valenciana*, inexcusable guía que este investigador ha ofrecido a sus conciudadanos, obra premiada por la Caja de Ahorros de Valencia.

Con esto queda reseñado a grandes pasos cuanto de interesante aconteció en la vida artística valenciana de 1979, que no fue, sin duda, pobre, aunque sí pudiera ser superada, sobre todo en la parte musical, si dispusiera de un Auditorium, tan deseado.

B I B L I O G R A F I A

LIBROS

ABAD CASAL, LORENZO.

Pinturas romanas en la provincia de Sevilla, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. 148 págs., con ilustr. en negro y color.—19 cms.

Colección Arte Hispalense.

ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACION.—MADRID.

———: *Resumen del curso académico 1978-79*, leído el día 22 de octubre de 1979 por el Académico, Secretario General, D. Juan Vallet de Goytisolo. Madrid, La Academia, 1979. 75 págs.—24 cms.

ACCION

——— *cultural de los organismos internacionales*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría Técnica, 1979. 99 págs.—19 cms.

Cultura y Planificación, 5.

ADURIZ, PATRICIO.

Pintores asturianos, por ———. Oviedo, Banco Herrero, 1975. 452 págs., con ilustraciones neg. y col.—32 cms.

Pintores asturianos, t. VI. Contiene: Luis Menéndez Pidal (1861-1932) y Juan Martínez Abades (1862-1920).

ALCAHUD, GLORIA.

———. Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, enero-febrero de 1980. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980. 19 págs., con ilustr. en negro y col.—25 cms.

ALCANDA SUAREZ, MANUEL.

Horizontes humanos, por ———. Madrid [S. n.], 1979. 312 págs.—17 cms.

ALCOLEA, CARLOS.

———. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, enero-febrero de 1980. Madrid, Patrimonio Nacional de Museos, 1980. 19 págs., con ilustr.—25 cms.

ANALES

——— *del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, El Instituto, 1979. 1 v.—25 centímetros.

Tomo XVI.

ARQUITECTURAS

——— *de Ingenieros, siglos XIX y XX*. Palacio de Cristal (Parque del Retiro). Madrid, febrero 1980. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980. 79 págs., con ilustr.—25 cms.

Exposición itinerante CCI, n.º 8, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou.

ARTE

El ——— europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII. Museo del Prado 1 de febrero-27 de abril de 1980. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980. 223 págs., con ilustr. en neg y col.—24 cms.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

Hernán Ruiz II, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1975. 120 págs., con ilustraciones en neg. y col.—19 cms.

Colección Arte Hispalense, n.º 7.

BASSEGODA NONELL, JUAN.

Poliorcética del Ceremonioso, por ———. Roma, Instituto Italiano dei Castelli, 1979. págs. 17-36.—28 cms.

Estratto da Studi Castellani in Onore di Piero Gazzols (vol. I).

BENIEL.

———. Murcia, Diputación Provincial, 1979. 32 págs., con ilustr.—20 cms.

BERNALES BALLESTEROS, JORGE.

Alonso Cano en Sevilla, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1976. 184 páginas, con ilustr.—19 cms.

Colección Arte Hispalense.

BIBLIA.

———. *Die bairische Bibel*, von Josef Benzinger; Holzschnitte zeichnungen und Buchschmuck von Hans Jörg Schusten. Erfurt, Richters [s. d.]. 192 págs., con ilustr.—18 cms.

BLANCO, VENANCIO.

———. Sala Luzán, Zaragoza, del 12 de marzo al 12 de abril de 1980. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980. 10 hojas, con ilustr., 8 láms. en neg. y col.—24 cms.

BOOM, A. VAN DER.

Hedendaagse Prentkunst in Nederland, Dr. ———. Amsterdam [etc.], Wereldbibliotheek, 1950. 61 págs., con ilustr. y 44 hojas de láms.—25 cms.

BOOM, A. VAN DER.

Acha Vlaamse en Nederlandse Houtgraveurs, Dr. ———. Amsterdam [etc.], Wereldbibliotheek, 1952. 36 págs., con ilustraciones y 32 hojas de láms.—25 cms.

BOUDIN, EUGÈNE,

———, 1824-1898. Mun, Galería de Arte, febrero-abril 1980. Bilbao, La Galería, 1980. 47 págs., principalmente ilustraciones en col.—20 cms.

BRAUNGART, RICHARD.

Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris, ———. München, Franz Hanfstaengl, 1922. 101 págs., con ilustr.—24 cms.

CABOT LLOMPART, JUAN.

Ibiza y sus pintores: ensayo de historia y crítica, por ———. Palma de Mallorca [s. n.], 1979. 265 págs., con ilustr.—25 cms.

[CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS.—OVIEDO].

Paulino Vicente [———]. Oviedo, La Caja, 1980. 119 págs., con ilustr. en negro y col.—26 cms.

El encabezamiento está tomado de la anteportada.

CALLAHAN, WILLIAM J.

La Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, 1618-1832, por ———. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1980. 186 págs., 1 lám.—25 cms.

Biblioteca de Estudios Madrileños, 25.

CAMON AZNAR, JOSÉ.

Cinco pensadores ante el Espíritu, por ———. Madrid, Ed. Católica, 1975. XI-333 páginas.—18 cms.

Biblioteca de Autores Cristianos.

CARDUS LLANAS, JOSÉ.

Turismo Altoaragonés, por ———. Zaragoza, el Aut., 1979. 192 págs., con ilustraciones.—24 cms.

Tomo XI.

CENNER-WILHELM, GIZELLA.

Utilisation de modèles iconographiques et stylistiques dans l'art du portrait en Hongrie au XVII^e siècle, par ———. Budapest, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1976. págs. 117-132., con ilustr.—29 cms.

Es tirada aparte de *Acta Historiae Artium*, t. 22, 1976.

CEREZO GALAN, PEDRO.

Arte, verdad y ser en Heidegger (La estética en el sistema de Heidegger), por ———. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1963. 273 págs.—21 cms.

CERVERA VERA, LUIS.

El arquitecto humanista ideal concebido por Leon Battista Alberti, por ———. Madrid, *Revista de Ideas Estéticas*, 1978. páginas 119-145.—25 cms.

Es tirada aparte de *Revista de Ideas Estéticas*, abril-junio, n.º 146.

CIENTO VEINTIUNO

———. *artistas catalanes de 1937*. Salas del Palacio de Exposiciones y Congresos. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980. 123 págs., con ilustr. en neg. y col.—25 cms.

Obras incautadas a la Generalitat de Cataluña.

CODERCH DE SENTMENAT, JOSÉ ANTONIO.

———. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, marzo 1980. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980. 122 págs. con ilustraciones.—26 cms.

Realización del catálogo: José M.^a Carriga Orios.

CORELLA SUAREZ, MARÍA DEL PILAR.

Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid, por ———. Madrid, Instituto de Estudios Ma-

drileños, 1979. XV-309 págs., LXX láms.—25 cms.

Biblioteca de Estudios Madrileños, Apéndice documental, pág. 197.

COSTA VICENT, RAMÓN.

Historia y semántica de la notación musical europea hasta el siglo XVI, por ———. Barcelona, Conservatorio Superior Municipal de Música, 1979. IV-291 págs., con ilustraciones.—21 cms.

Precede al título Musicología.

CHAMOSO LAMAS, MANUEL.

Escultura funeraria en Galicia, por ———. Orense, Instituto de Estudios Orensanos, 1979. XV-657 págs., con ilustraciones.—25 cms.

DELGADO, ALVARO.

Vicente Aleixandre: Los encuentros, por ———. [S. l.; s. n.], [1977]. 12 láms. en color sueltas.—72 cms.

DERECHOS

Los ——— culturales como derechos humanos [Versión José María García-Arias Vieira]. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1979. 235 págs.—19 cms.

Cultura y Comunicación, 2.

DIEGO, GERARDO.

Paulino Vicente en su Oviedo original, por ———. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980. 4 hojas.—25 cms.

75 Paulino Vicente.

DIEZ DEL CORRAL, LUIS.

Velázquez, la Monarquía e Italia, por ———. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. 292 páginas, 20 láms.—19 cms.

Colección Boreal.

ESPLA, OSCAR.

Aitana. Sinfonía, op. 56, partitura, por ———. Madrid, Unión Musical Española, 1971. 142 págs.—22 cms.

ESPLA, OSCAR.

Cantata para el XX aniversario de la proclamación de los derechos humanos por la O.N.U., por ———, texto de Gerardo Diego. Madrid, Unión Musical Española, 1973. 70 págs.—22 cms.

EXPOSICION EXTRAORDINARIA EN EL CENTENARIO DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID, 1980.

———. [1880-1980]. Madrid, el Círculo, cop. 1980. 25 hojas, principalmente con láminas en neg. y col.—29 cms.

GARCIA-DIEGO, JOSÉ A.

Las presas antiguas de Extremadura, por ———. Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1979. 13 hojas, con 22 láms. y 12 planos.—28 cms.

Este trabajo fue publicado originalmente con el título *Old damo in Extremadura*, en *History of Technology*, año 1977.

GARCIA MERCADAL, FERNANDO.

Sobre el Mediterráneo, sus litorales, pueblos, culturas (Imágenes y recuerdos). Discurso leído por ———. Contestación de D. Pascual Bravo Sanfelú. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980. 55 págs., con ilustr.—25 cms.

GARCIA DE VARGAS, RICARDO.

El cronista local y las Bellas Artes. Necesidad de formar un fondo histórico-literario en la Sección de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia, por ———. Valencia, Asamblea de Cronistas, 1974. 23 págs.—25 cms.

Es tirada aparte de *Crónica de la IX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*, 1972.

GOMEZ RAMOS, RAFAEL.

Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. XIV-279 págs., con 25 páginas de láms.—24 cms.

Sección Arte, serie 1.^a, n.º 11.

GONZALO MAESO, DAVID.

La piel en el judaísmo, por ———. Vic (Barcelona), Colomer Munmany, 1979. 123 páginas, con ilustr. en neg. y col.—25 cms.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

Los desastres de la guerra, por ———. Reproducción de los 82 originales de Goya, precedidos de una introducción y catálogo del profesor Enrique Lafuente Ferrari. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 63 págs., con 82 láminas.—28 x 39 cms.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

———: *Exposición bibliográfica*. Ayuntamiento de Zaragoza, del 23 al 31 de octubre de 1979. Zaragoza, Ayuntamiento, 1979. 36 págs., con ilustr.—22 cms.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

Arte español del siglo XVIII, por ———. Sevilla, Academia de Bellas Artes, 1974. 7 hojas, 10 láms.—24 cms.

Es tirada aparte de *Estudios de arte español*, págs. 77-78.

HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ.

Juan Martínez Montañés: el Lisipo andaluz (1568-1649), por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1976. 181 págs., con ilustraciones en neg. y col.—19 cms.

Colección Arte Hispalense, n.º 10.

HERNANDEZ GIL, ANTONIO.

Reflexiones sobre una concepción ética y unitaria de la buena fe. Discurso leído el día 22 de octubre de 1979, en la sesión inaugural del curso 1979-80, por ———. Madrid, Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1979. 59 págs.—24 cms.

HISPANIA NOSTRA.

———. Madrid, la Asociación, [¿1979?].
24 hojas.—23 cms.
Ejemplar a multicopista.

INSTITUTO DE ESPAÑA.—MADRID.

Conmemoración de la Fiesta Nacional del Libro Español, por el ————. Madrid, El Instituto, 1979. 63 págs.—23 cms.

Contiene: *El libro, su origen e influencia en la lectura*, por D. Agustín Bullón Ramírez, y *El Año Internacional del Niño: Tratados enciclopédicos, libro de texto, anuarios, avances, libros y revistas de Pediatría (1921-1979)*, por D. Ciriaco Laguna Serrano.

INSTITUTO DE ESPAÑA.—MADRID.

———. *Sesión de apertura del curso académico 1979-80*. Madrid, El Instituto, 1979. 49 págs.—23 cms.

Contiene: *Rey Pastor, maestro de matemáticos*, por el Excmo. Sr. D. Sixto Ríos García, y *Rey Pastor: Labor de investigación y facetas humanas*, por el Excelentísimo Sr. D. Luis A. Santoló Sors.

KRAEMER KOELLER, GUSTAV.

Tratado de la previsión del papel y de la conservación de bibliotecas y archivos, por ————. 2.^a ed. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973. 2 v., LXXVI láminas pleg.—25 cms.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

El mundo de Goya en sus dibujos, por ————. Madrid, Urbión, 1969. 337 págs., con ilustr. en neg. y col.—26 cms.

LAGUNA PAUL, TERESA.

Postillae in vetus et novum testamentum de Nicolas de Lyra, por ————. Sevilla, Universidad, 1979. 148 págs., con ilustr. en negro y col.—30 cms.

Biblioteca Universitaria de Sevilla, Manuscritos 332/145-149.

LINDNER, RICHARD.

———: *olis, gouches, aquarelles (1954-1977)*. Galería Maeght, febrer-marc 1980. Barcelona, ed. 62, 1980. 4 plieg. suelt., con ilustraciones en neg. y col., principalmente láminas.—32 cms.

LOPEZ HERNANDEZ, JULIO.

———. Palacio de Cristal (Parque del Retiro), Madrid, marzo-mayo 1980. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980. 111 págs., con ilustraciones en neg. y col.—26 cms.

LUZON NOGUE, JOSÉ MARÍA.

La Itálica de Adriano, por ————. Sevilla, Diputación Provincial, 1975. 112 páginas con ilustr. en neg. y col.—19 cms.
Colección Arte Hispalense, n.º 9.

LLIMOS, ROBERT.

———: *Pintures, 1977-79*. Galería Maeght, Barcelona, desembre 79-gener 80. Barcelona, Ed. 62, 1979. 2 plieg., + 5 pliegos de láms. en col.—32 cms.

MAJADA NEILA, JOSÉ LUIS.

Mateo Hernández, 1884-1949, por ————. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979. 159 páginas con ilustr. y 12 láms. en col.—25 cms.
Publicación realizada con motivo de la exposición antológica de la obra del artista en las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca.

MANALT, FRANCISCO.

Sonatas I-II para violín y piano, por ———— (siglo XVIII). Transcripción por el P. José A. de Donostia. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1955. IV-9 págs.—32 cms.

Música Hispana, 5, Serie C, Música de Cámara, 2.

MANALT, FRANCISCO.

Sonatas III-IV para violín y piano, por ——— (siglo XVIII). Transcripción por el P. José A. de Donostia. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1960. 10 págs.—32 cms.

Música Hispana, 9, Serie C, Música de Cámara, 7.

[MARTIN ALONSO, ARTURO].

Asturias ante Europa [por ——— en colaboración con Jesús Arango Fernández, etcétera]. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1977. 347 págs., con ilustr.—25 cms.

La mención del autor tomada de la contraportada.

MENDOÇA, MARÍA JOSÉ DE.

O Loudel do Rei D. João I, por ———, María José Taxinha y María Emilia Amaral Teixeira. Lisboa [Direcção-Geral dos Assuntos Culturais], 1973. 22 págs., 25 láms.—24 cms.

Es tirada aparte de *Museus de Portugal*.

MENZEL, ADOLPH.

Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Grossen, von ———, herausgegeben von Paul Orturin Rave. Berlín, Mann, cop. 1955. XXIII-99 págs., con ilustr.—20 centímetros.

MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ.

El cuadro en el cuadro: Pacheco, Velázquez, Mazo, Manet, por ———. Palma de Mallorca, Diputación Provincial de Baleares, 1977. XI-212 págs., con 21 hojas de láminas en neg. y col.—27 cms.

METODOS

——— y *objetivos de la planificación cultural* [Versión Domingo Manfredi Cano]. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1979. 268 págs.—19 cms.
Cultura y Planificación, 4.

MICHAVILA, JOAQUÍN.

——— [Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, del 25 de enero al 22 de febrero de 1980]. Alicante, La Caja [1980]. 5 hojas, con 5 láms. en col.—22 × 22 cms.

MOORE, CHARLES.

Dimensiones de la Arquitectura: Espacio, forma y escala, por ——— y Gerald Allen [Versión castellana de Pilar Bonet y Esteve Rimbau i Sauri]. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 196 págs., con ilustr.—21 centímetros.

Colección Arquitectura y Crítica. Título original: *Dimensions: Space, Shape and scale in Architecture*.

MORAGAS MORAGAS, RICARDO.

Rehabilitación: un enfoque integral, por ———. 8.^a ed. [Madrid], Ministerio de Trabajo, 1974. XI-273 págs., con 4 láms.—21 cms.

MORALES, ALFREDO JOSÉ.

La Capilla Real de Sevilla, por ———. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. 161 páginas, 3 hojas, con ilustr. en neg. y col.—19 cms.

Arte Hispalense.

NAGEL, VÍCTOR F.

Mireya Lajunte: Escajandrismo: color, forma y transparencia, por ———. New York, Pilgrim Press, 1979. 35 págs., con ilustraciones en neg. y col.—26 cms.

OBRAS

——— *de Arte en el Banco Exterior de España*. Madrid, Banco Exterior de España, 1979. 255 págs., principalmente láminas en color.—30 cms.

ORTEGO Y FRIAS, TEÓGENES.

La ermita mozárabe de San Baudelio, en Casillas de Berlanga, por ———. Soria [s. n.], 1979. 48 págs., con ilustr.—20 cms.
Monumentos Nacionales Sorianos, 1.

ORTIZ-ECHAGÜE, JOSÉ.

———. Salas de Exposiciones, Paseo de Calvo Sotelo, 22, Madrid, febrero 1980. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980. 110 págs., principalmente láminas.—25 cms.

Precede al título Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

OSSORIO Y BERNARD, MANUEL.

Galería biográfica de artistas españolas del siglo XIX, por ————. Madrid, Giner, 1975. VIII-749 págs., con ilustr.—28 centímetros.

PEREZ CALERO, GERARDO.

Eduardo Cano y el patrimonio artístico hispalense, por ————. Sevilla [s. n.], 1979. págs. 299-301.—24 cms.

Es tirada aparte de *Homenaje al doctor Muro Orejón*, Sevilla, V. I.

PEREZ CALERO, GERARDO.

El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), por ————. Sevilla, Universidad, 1979. 211 págs., con 8 hojas de láminas.—24 cms.

Serie Filosofía y Letras, n.º 45.

PEREZ CALERO, GERARDO.

El pintor Virgilio Mattoni, por ————. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. 123 páginas, con 15 láms. en neg. y col.—19 cms.

Colección Arte Hispalense, n.º 15.

PEREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO.

Arte y educación, por ————. Madrid, *Revista de Ideas Estéticas*, 1979. 18 págs.—25 cms.

Es tirada aparte de la *Revista de Ideas Estéticas*, febrero-marzo, n.º 145.

PEVSNER, NIKOLAUS.

Historia de las Tipologías Arquitectónicas, por ————. Prólogo de Oriol Bohigas [Versión castellana de Anna María Pujol i Puigvehí]. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 447 págs., con ilustr.—25 cms.

Biblioteca de Arquitectura. Título original: *A History of Building Types*.

PIEDROLA GIL, GONZALO.

Problemas de salud y sanitariosociales en la adolescencia y juventud, por ————. Madrid, Academia Nacional de Medicina, 1980. 56 págs., con ilustr.—24 cms.

PIGA SANCHEZ-MORATE, BONIFACIO.

Fundamentos sociopolíticos para una ordenación de la asistencia y prevención médicas. Discurso del Académico electo Don ———— y contestación de D. Valentín Matilla Gómez. Madrid, Real Academia Nacional de Medicina, 1979. 65 págs.—24 cms.

PITARCH, ANTONIO JOSÉ.

El diseño artístico y su influencia en la industria: arte e industria en España desde finales del siglo XVIII hasta los inicios del XX, por ———— y Nuria de Dalmases Balañá. Madrid, Fundación Juan March, 1979. 54 págs.—21 cms.

Serie Universitaria, 110.

POVEDANO, CRISTÓBAL.

———. Salas de Exposiciones, Paseo de Calvo Sotelo, 22, Madrid, marzo-abril 1980. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980. 19 págs., con ilustr. neg y col.—25 cms.

PREMIO

———. «San Jorge» 1979: *Pintura-es-cultura*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1979. 11 hojas, con 19 láms. en negro y col.—16 × 16 cms.

QUEROL GAVALDA, MIGUEL.

Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI, por ————. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Pub., 1975. 169 págs., con 7 hojas de láms.—24 cms. Musicología Española, 1.

QUILICI, VIERI.

Ciudad rusa y ciudad soviética, por ———— [Versión castellana de Rossend Arqués]. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 341 páginas, con ilust.—24 cms.

Colección Arquitectura/Perspectivas. Título original: *Cittá russa e cittá sovietica*.

QUINCE

——— *artistas de BB.AA.* Palacio de Velázquez del Retiro, enero-febrero 1980. Madrid, Patronato Nac. de Museos, 1980. 23 págs., con ilust.—25 cms.

RICHTER, KLAUS.

Schrecken Novellen und Federzeichnungen, von ————. Berlín, Erich Reiss, cop. 1919. 91 págs., con 15 láms.—25 cms.

RIPOLL I PERELLO, EDUARD.

Pere Bosch Gimpera, Fundador del Museu d'Arqueologia de Barcelona, per ————; bibliografía per M.^a Teresa Llecha. Barcelona, Diputació Provincial, etc., 1977. 52 págs., con ilust.—27 cms.

SAINZ RODRIGUEZ, PEDRO.

La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia. Discurso leído el día 10 de junio de 1979, en su recepción pública, por D. ———— y contestación de D. Vicente Enrique y Tarancón. Madrid, Academia Española, 1979. 186 págs.—22 centímetros.

SALAS, XAVIER.

¿Qué es el Museo del Prado? Su historia y sus problemas, por ————. Madrid, Orgaz, 1979. 22 págs.—21 cms.

SALAS, XAVIER.

Rosales y Fortuny a los cien años de su muerte, por ————. Barcelona, Ayuntamiento, 1974. págs. 7-21.—27 cms.

Es tirada aparte de *Miscellánea Barcinonensia*, año XIII, n.º XXXVII.

SALAS, XAVIER.

Rubens et Velázquez, por ————. Budapest, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1979. págs. 77-87.—30 cms.

Es tirada aparte de *Acta Hispaniae Artium*, t. XXV, fascs. 1-2.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

España: Itinerarios de arte, por ————. Selección y prólogo de José Filgueira Valverde. Madrid, Patronato «José María Quadrado», 1974. XVI-510 págs., con 100 láminas.—25 cms.

SANCHEZ DEL RIO, CARLOS.

[*Sobre la energía*]. *Discurso inaugural del año académico 1979-80*, leído por Don ————. Madrid, Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1979. 23 páginas.—27 cms.

SASSU, ALIGI.

———: *Obras gráficas y pinturas, 1929-1979*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, abril de 1980. Madrid, el Centro, 1980 imp. 44 hojas, principalmente láms. en neg. y color.—21 × 23 cms.

Exposición organizada por el Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

SANZ SERRANO, MARÍA JESÚS.

Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla, por ————. Sevilla, Diputación Provincial, 1978. 18 págs., con ilustraciones en neg. y col.—19 cms.

Colección Arte Hispalense, n.º 17.

SARTORIO, GIULIO ARISTIDE.

———, por Angela Cipriani. Roma, Editale, cop. 1978. 18 págs., con 18 hojas de láms.—25 cms.

Accademici di San Luca.

SCHAETZE

——— *der Universitäts bibliothek Jena*. Jena, Die Universiät, 1979. 2 hojas, con 10 láminas en col.—22 cms.

SCHMIDT, R. N.

Die Technik in der Kunst, por ———. Stuttgart, Franckhs Technischer Verlag, cop. 1922. XVI págs. con ilustr. y 80 láms.—26 cms.

SCHWENCKE, JOHAN.

Prof. A. Woyty-Wimmer Oostenrijks Graveur, por ———. Amsterdam [etc.], We-reldbibliotheek, 1953. 56 págs., con ilustr.—25 cms.

SEMPERE, EUSEBIO.

———. Salas de Exposiciones, Paseo de Calvo Sotelo, 22, Madrid, marzo-abril 1980. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980. 71 págs., principalmente ilustraciones en neg. y col.—25 cms.

SERRANO, PABLO.

La escultura de ———, por Eduardo Westerdahl. Barcelona, Polígrafa, 1977. 301 páginas con ilustr. en neg. y col.—27 cms.

SERRANO, PABLO.

——— *en la década del 60*, por Calvin Cannon. Madrid, Galería Juana Mordó, 1969. 67 hojas, principalmente láms.—27 cms.

Texto en español, inglés y francés.

SOLER, ANTONIO.

I Concierto para dos instrumentos de tecla, por el P. ——— (1729-1783). Trans-

cripción por Santiago Kastner. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1956. 15 páginas.—32 cms.

Música Hispana, 2, Serie C, Música de Cámara, 3.

SOLER, ANTONIO.

II Concierto para dos instrumentos de tecla, por el P. ——— (1729-1783). Transcripción por Santiago Kastner. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1957. 24 páginas.—32 cms.

Música Hispana, 6, Serie C, Música de Cámara, 4.

SOLER, ANTONIO.

III Concierto para dos instrumentos de tecla, por el P. ——— (1729-1783). Transcripción por Santiago Kastner. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1952. 19 páginas.—32 cms.

Música Hispana, 2, Serie C, Música de Cámara, 1.

SOLER, ANTONIO.

Siete villancicos de Navidad, por el Padre (1729-1783). Revisión y estudio preliminar sobre la forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii por Samuel Rubio. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, cop. 1979. 8 vols.—34 y 22 x 24 cms.

Contiene: Vol. I, Ciego y lazarillo; Volumen II, Dos maestros de capilla; Volumen III, Angel; Vol. IV, Angel, San José y Nuestra Señora; Vol. V, Antón y Gila; Vol. VI, Niños, y Vol. VII, Cazadores.

SOPEÑA, FEDERICO.

El melodrama y la musicología, por ———. Madrid, *Revista de Musicología*, 1979. 7 págs.—24 cms.

Es tirada aparte de *Revista de Musicología*, vol. II, 1979, n.º 1, págs. 121-127.

SOTHEBY AND CO.—MADRID.

La decoración en los siglos XVIII y XX [Subasta extraordinaria], sábado día 12 de enero de 1980, en el Hotel Ritz ——— (Sucursal en España). Madrid, Sotheby's, 1979. XIII-90 págs., con ilustr. en negro y col.—25 cms.

VELASCO Y ROJAS, MATÍAS, Marqués de Dos Hermanas.

Breve estudio sobre los sonetos de William Shakespeare, por ———. Dibujos de Gregorio Prieto. Alicante, Galería Rembrandt, 1977. 44 h., 20 láms.—47 cms.

VIEILLY, HENRI.

——— (1900-1979). Musée des Beaux-Arts, Palais Saint-Pierre, Lyon, 1979. Lyon, Le Musée, 1979. 17 hojas, con ilustr. en negro y col.—27 cms.

VIEJAS

——— *canciones donostiarras = Donostiko kantu zarrak*, por Jesús M.^a de Arozamena y Tomás Garbizu. 3.^a ed. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1975. 333 págs., con ilustr.—25 cms.

VILLAR NOVELLAN, ALBERTO.

Introducción a la arquitectura regionalista: el modelo sevillano, por ———. Córdoba, Universidad, 1978 imp. 238 pp., ilustraciones.—22 cms.

VIVES, ROSA.

———. Fundació Joan Miró, Barcelona, 20 de febrer-9 de març 1980. Barcelona, la Fundació, 1980. 4 hojas con ilustr.—30 centímetros.

VOCABULARIO

——— *arquitectónico ilustrado*. 2.^a ed. México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1976. XIII, 639 pp., il.—28 cms.

WEDDERKOP, H. von.

Deutsche Graphik des Westens, por ———. Weimar, Feuerverlag, 1922. 200 págs., con ilustr.—26 cms.

WESTHEIM, PAUL.

Das Holzschnittbuch, por ———. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1921. 191 págs., con ilustr.—25 cms.

WITTKOWER, RUDOLF.

Sobre la Arquitectura en la edad del humanismo: Ensayos y escritos, por ———. Prólogo de Angel González García [Versión castellana de Justo G. Beramendi]. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 600 págs., con ilustraciones.—25 cms.

Biblioteca de Arquitectura.

YTURRALDE, JOSÉ MARÍA.

———. *Yturralde. Generación de formas 1968-1979* [Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, del 19 de diciembre de 1979 al 18 de enero de 1980]. Alicante, la Caja, 1978. 21 págs., ilustr. en neg. y col.—22 × 22 cms.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

	PTAS.		PTAS.
J. A. CEÁN BERMÚDEZ, <i>Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España</i> , Madrid, 1800, 6 tomos. Reimpresión en facsímil, Madrid, 1965	1.000	Indice de los años 1907-1977 del BOLETIN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Sofía Dieguez Patao. Prólogo del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1978	1.000
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Inventario de las pinturas</i> , Madrid, 1964	150	Libro de diferentes pensamientos unos imbutados y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754. Reproducción en facsímil y color, con Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas por Thomas F. Reese, 1979	2.000
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII</i> , Madrid, 1965	150	DIEGO DE VILLANUEVA, <i>Colección de diferentes papeles críticos de Arquitectura, Valencia, Benito Monfort, 1766</i> . Reproducción en facsímil con una <i>Noticia</i> del Excmo. Sr. D. Luis Moya, 1979	1.000
VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE, <i>Carlo Moratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso</i> , Madrid, 1965	150	LUIS CERVERA VERA, <i>Indices de la obra Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez</i> , 1979.	1.800
DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, <i>Cuarenta dibujos españoles</i> , Madrid, 1966	200		
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Catálogo de los dibujos</i> , Madrid, 1967	350		
LUIS ALEGRE NÚÑEZ, <i>Catálogo de la Calcografía Nacional</i> , Madrid, 1968	200		

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.

